

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

Mémoire final
de Master 2

Mention : Études cinématographiques et audiovisuelles
Spécialité : Recherche

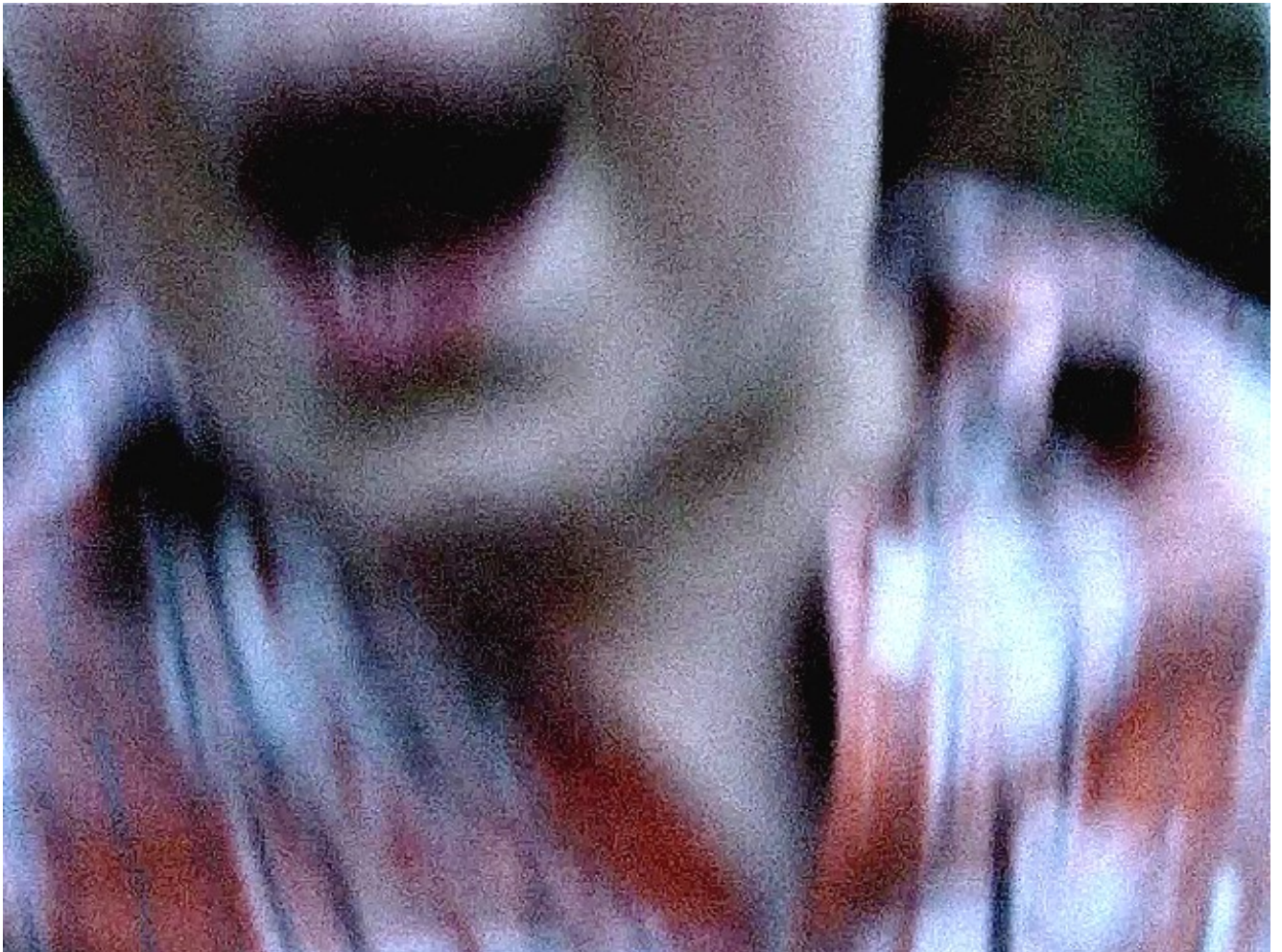
Titre :
LE CINÉMA REMODERNISTE
HISTOIRE ET THÉORIE
D'UNE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

Auteur :
Florian MARICOURT
n° 21207254

Mémoire final dirigé par Nicole BRENEZ
Soutenu à la session de juin 2014

LE CINÉMA REMODERNISTE

**HISTOIRE ET THÉORIE
D'UNE ESTHÉTIQUE
CONTEMPORAINE**



Florian Maricourt

Illustration de couverture :

Photogramme extrait de *Notre espoir est inconsolable*

(Florian Maricourt, 2013)

Une chanson que braille une fille en brossant l'escalier me bouleverse plus qu'une savante cantate. Chacun son goût. J'aime le *peu*. J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait, le mêlé. J'aime mieux les diamants bruts, dans leur gangue. Et avec crapauds.

Jean Dubuffet
Prospectus et tous écrits suivants, 1951

En ces temps d'énormité, de films à grand spectacle, de productions à cent millions de dollars, je veux prendre la parole en faveur du petit, des actes invisibles de l'esprit humain, si subtils, si petits qu'ils meurent dès qu'on les place sous les sunlights.

Je veux célébrer les petites formes cinématographiques, les formes lyriques, les poèmes, les aquarelles, les études, les esquisses, les cartes postales, les arabesques, les triolets, les bagatelles et les petits chants en 8mm.

Jonas Mekas
Manifeste contre le centenaire du cinéma, 1996

i am a desperate man who will not bow down to acolytes or success
i am a desperate man who loves the simplicity of painting
and hates galleries and white walls and the dealers in art
who loves unreasonableness and hot headedness
who loves contradiction hates publishing houses
and also i am vincent van gough

Billy Childish
I am the Strange Hero of Hunger, 2005

Je tiens à remercier chaleureusement les cinéastes remodernistes qui ont aimablement répondu à mes questions, en particulier Scott Barley, Heidi Elise Beaver, Dean Kavanagh, Rouzbeh Rashidi, Roy Rezaäli, Jesse Richards et Peter Rinaldi.

Je remercie cordialement Nicole Brenez, ma directrice de recherches, Antonio Somaini et Sébastien Layerle, pour leur gentillesse et leurs remarques.

Je remercie amicalement Théo Deliyannis et Emil Leth Meilvang, mes compagnons de cinéma à Paris, pour leurs précieux conseils.

SOMMAIRE

INTRODUCTION		7
CHAPITRE I	HISTOIRE DU MOUVEMENT REMODERNISTE	11
CHAPITRE II	SOURCES, PHILOSOPHIE ET PRINCIPES DU REMODERNISME	49
CHAPITRE III	BIO-FILMOGRAPHIES DES RÉALISATEURS REMODERNISTES	81
CHAPITRE IV	ANALYSE DE FILMS REMODERNISTES : CARACTÉRISTIQUES, RÉCURRENCES ET SPÉCIFICITÉS	163
CONCLUSION		216
FILMOGRAPHIE		221
BIBLIOGRAPHIE		226
ANNEXES		234

INTRODUCTION

1.1

Le cinéma remoderniste est né dans le courant des années 2000 sous l'impulsion d'un peintre, cinéaste et photographe américain du nom de Jesse Richards. Tâchant d'appliquer les idées du remodernisme au cinéma, ce dernier tente d'abord vainement de regrouper des cinéastes autour de ses idées, avant de rédiger en août 2008, le *Manifeste du cinéma remoderniste*, texte programmatique à considérer comme l'acte de naissance du mouvement.

1.2

Le remodernisme trouve son origine dans le stuckisme, un mouvement pictural créé en 1999 par les ex-*Medway Poets* Billy Childish et Charles Thomson. Le stuckisme rejette « l'art contemporain » et ses artistes « post-modernes » qu'il estime malhonnêtes, égocentriques, superficiels. Dès 1997, dans les *Manifestes Hangman*, à la croisée de l'amateurisme, du dadaïsme et de l'anarchisme, Childish proposait le remplacement de notre société académique par un monde enjoué d'amateurs.

1.3

En mars 2000, Childish et Thomson rédigent le *Manifeste* remoderniste, qui prône une « nouvelle spiritualité dans l'art ». Le re-modernisme se donne pour tâche de remplacer le post-modernisme, qu'il juge « incapable de répondre aux problèmes fondamentaux de la condition humaine », en s'inspirant des idéaux de la modernité artistique. Contre l'artiste contemporain, ironique, moqueur et détaché, le remoderniste devra, d'après ses influences fin de siècle, « saisir le caractère rugueux de la vie », selon un nouveau sens de la spiritualité. Celle-ci apparaît contre l'art désabusé des galeries comme un syncrétisme de désintéressement amateur, de spiritualités orientales et d'influences expressionnistes et romantiques.

1.4

Reprenant l'essentiel des idées de Childish et Thomson, le *Manifeste du cinéma remoderniste* de Richards encourage un cinéma subjectif, imparfait,

maladroit. Priorité est donnée à l'improvisation, à l'intuition, aux « petits moments » ordinaires. Enthousiasmé par le groupe *Die Brücke* et le cinéma *no wave* new yorkais, Richards est à la recherche d'un *cinéma punk lyrique*, largement inspiré par les cinéastes qui se sont historiquement revendiqués de l'amateurisme. Il attaque d'abord le cinéma de Kubrick et le médium numérique avant de revenir sur ses propos. Les concepts japonais de *mono no aware* et de *wabi-sabi* vont profondément inspirer l'esthétique du mouvement. Le remoderniste devra être simple et sincère, ses films personnels et poétiques, réalisés avec des moyens de fortune. À la suite de ce Manifeste, plusieurs jeunes cinéastes vont se reconnaître dans ces principes et former des groupes d'inspiration plus ou moins remoderniste. En 2011, *In Passing*, le premier film collectif officiellement remoderniste voit le jour.

2.1

Les écrits sur le cinéma remoderniste sont peu nombreux. À ma connaissance, seuls deux universitaires se sont intéressés au mouvement : John A. Riley, un universitaire anglais qui a écrit une thèse sur Tarkovski et Jack Sargeant, un spécialiste du cinéma underground expatrié en Australie – mais ils n'ont écrit que de très courts articles. Seul le formidable cinéophile thaïlandais Jit Phokaew a écrit de nombreuses critiques sur les films remodernistes, en particulier ceux de Rashidi. Le lecteur pourra s'y reporter attentivement.

2.2

Pour le reste, et compte tenu du manque de sources, ce travail ne fut pas possible sans de nombreux échanges avec les cinéastes remodernistes. Ils m'ont envoyé leurs films quand ils n'étaient pas déjà disponibles en ligne – où je les ai visionnés. Une correspondance électronique a permis d'engager avec eux des discussions sur leur implication dans le mouvement, d'obtenir des détails nécessaires à l'établissement d'une documentation bio-filmographique, mais aussi, parfois, de mieux saisir leurs intentions ou le sens de leurs pratiques, lorsque celles-ci m'apparaissaient floues. Les biographies du Chapitre III sont pour l'essentiel construites à partir de leurs indications.

2.3

Plutôt que de tenter illusoirement de faire l'histoire du remodernisme au

cinéma, ce travail examine les travaux de cinéastes contemporains se réclamant peu ou prou de ce mouvement. Leurs influences fort nombreuses nous inviteront à des recherches liées à l'histoire de l'art ou à la philosophie. À partir de celles-ci, ce travail écrira l'histoire d'un mouvement en devenir, analysera un corpus de films encore inexploré, proposera des pistes de réflexion sur ce *nouvel esprit amateur*.

3.1

Qu'est-ce que le remodernisme ? D'où vient-il ? Quels sont ses sources, ses origines, ses précurseurs, ses principaux représentants ? Que propose le stuckisme ? Comment se positionne-t-il par rapport à l'art « contemporain » ? quels sont les idées et principes du remodernisme ? Comment entendre le mot *re-modernisme* ?

Qu'est-ce le *cinéma* remoderniste ? Comment se situe-t-il dans la filiation des principes stuckistes et remodernistes de Billy Childish ? Quelle est l'histoire de ce cinéma ? De quels cinéastes ou de quelles avant-gardes cinématographiques se revendique-t-il et pourquoi ? Quels sont les principaux cinéastes remodernistes ? D'où viennent-ils ? Quelles sont leurs activités en dehors de la pratique du cinéma ? À quoi ressemblent leurs films ?

Comment caractériser les films remodernistes ? Comment le souci de « spiritualité » les imprègne-t-il ? Les « principes remodernistes » préalablement dégagés s'y retrouvent-ils ? Et si oui, comment ? Le cinéma *re-moderniste* est-il un cinéma de son époque ? En ce cas, quels questionnements permet-il d'engager sur le cinéma et la société d'aujourd'hui ?

3.2

Pour répondre à l'ensemble de ces questions, ce travail s'organisera en quatre temps. Un premier chapitre conte *l'histoire du cinéma remoderniste*, depuis ses origines – les Medway Poets de Billy Childish et Charles Thomson –, jusqu'à l'écriture du *Manifeste du cinéma remoderniste* par Jesse Richards en 2008, en passant par la constitution des mouvements stuckiste et remoderniste au tournant des années 2000. Le second chapitre analyse *les sources et les principes* du remodernisme à partir d'une triade spiritualité–modernité–amateurisme en remontant le fil de l'histoire jusqu'au temps de la

modernité artistique. Le troisième chapitre est *un inventaire bio-filmographique* des neuf cinéastes remodernistes fondamentaux. On trouvera pour chacun l'étude des films disponibles, une notice biographique, ainsi que les bibliographies et filmographies complètes. Le quatrième et dernier chapitre propose un *examen des films remodernistes* fondamentaux. Il confronte les images aux discours, et dégage une véritable esthétique remoderniste, sceptique et primitiviste, véritable rencontre entre la subjectivité constitutive de la modernité artistique et les moyens technologiques de notre époque.

*

Ce travail de Mémoire n'eut pas été possible sans l'aide précieuse des cinéastes remodernistes. Qu'ils soient de nouveau vivement remerciés au moment d'entamer cette étude.

CHAPITRE 1

HISTOIRE DU MOUVEMENT REMODERNISTE

Même si le terme *remodernisme* fut utilisé pour la première fois en 2000, à l'occasion de l'écriture du *Manifeste remoderniste*, le concept s'est forgé dès les années 1980 autour de la pratique artistique de Billy Childish. Lui l'homme de l'ombre, indiscipliné notoire, grand amoureux de l'art qui se fait en douce, amateur qui se tient loin des galeries et des honneurs avait été membre dès la fin des années 1970, du collectif des Medway Poets, le plus ancien groupe à l'origine du mouvement remoderniste actuel. Dans les années 1980, ses poèmes, chansons, peintures et films contribuent à définir la première identité du remodernisme. À la fin des années 1990, avec son ex-camarade Charles Thomson, il fonde le « stuckisme », un courant pictural décidé à réagir contre l'art ambiant de l'Angleterre, celui du mécène Charles Saatchi. Le *Manifeste remoderniste*, écrit en 2000, suit le *Manifeste stuckiste*. Il milite pour un retour du spirituel dans l'art. Contre l'« art des grandes surfaces », les remodernistes prônent un art « authentique », « amateur », « personnel ». Dans le courant des années 1990, le concept est repris par Jesse Richards, un peintre-cinéaste américain, affilié au mouvement stuckiste, qui tente de convertir la philosophie remoderniste au cinéma. Il écrit en 2008 un *Manifeste du cinéma remoderniste*, puis regroupe des cinéastes pour différents projets.

Ce premier chapitre revient sur l'histoire du mouvement remoderniste depuis ses origines, à partir d'une réflexion sur les écrits – manifestes, lettres, essais – des artistes pionniers de ce cinéma – Childish surtout, Thomson et Richards ensuite. On s'apercevra que le *Manifeste du cinéma remoderniste* ne fait que reprendre des idées en germe depuis la poésie contestataire des *Medway Poets*.

1.

1975-1999

« YOUR PAINTINGS ARE STUCK ! STUCK ! STUCK ! STUCK ! »

LE STUCKISME

« La société et l'art ont atteint un stade où la «sophistication» et la «technique» ne sont plus des qualités admirables. »

Charles Thomson, *Crude Art Manifesto*, 1978¹



Les Medway Poets lors de la session d'enregistrement de The Medway Poets LP, le 11 décembre 1987. De gauche à droite : Sexton Ming, Tracey Emin, Charles Thomson, Billy Childish et le musicien Russell Wilkinson.

En rogne contre l'art conceptuel et « superficiel » défendu par les galeries et les musées contemporains, et leur mécène Charles Saatchi, le stuckisme est un mouvement pictural qui trouve ses origines dans un collectif d'inspiration punk qui récitait des textes poétiques à la façon des performances, les Medway Poets.

1.1. 1975-1987 – AU TEMPS DES MEDWAY POETS

En 1975, Bill Lewis et Rob Earl, deux jeunes poètes d'à peine vingt ans habitant le Kent, en Angleterre, décident de porter leurs textes au public. Ils donnent de premières lectures-performances, dans des écoles, des festivals, dans des pubs le plus souvent, sous le nom d'« Outcrowd »². À cette

¹ THOMSON Charles, *Crude Art Manifesto*, 1978 : « Society and art have reached a stage where «sophistication» and «skill» are no longer honourable attributes. »

² Il s'agit sans doute d'un jeu de mots formé de l'expression *our crowd* (voulant dire « notre bande ») et du verbe *to crowd out* (qui veut dire « évincer »).

époque, Billy Childish étudie au College of Design de Medway. Il écrit des chroniques musicales dans *Chatham's Burning*, un fanzine punk qu'il a créé, ainsi que des poèmes, inspirés par la *beat generation*. Très dissipé, il est du genre à réciter ses comptines les pieds dans le plat, à la cantine³. En 1977, c'est ainsi qu'il va rencontrer Bill Lewis puis Rob Earl qui vont s'enthousiasmer pour son bagout. Childish est invité à rejoindre la bande et participe de premières lectures données au Lam Pub de Maidstone. Le groupe fait son bonhomme de chemin, ses voix anti-académiques un peu de bruit. Alan Denman, un professeur au Medway Art College, qui organise des lectures au York Pub de Chatham, en vient à s'intéresser à leurs performances. Au fil des mois, le groupe des Medway Poets – du nom de la ville où ils sont établis – va se stabiliser autour de Bill Lewis, Rob Earl, Billy Childish, Sexton Ming, Charles Thomson et Miriam Carney (la petite amie de Thomson). Nous sommes en 1979. Alan Denman participe aux premières lectures puis quitte le groupe.

Fort d'un goût pour le Cabaret Berlinois des années 1930 – qui passionne tout particulièrement Bill Lewis – le groupe des Medway Poets se déclare d'un même élan, punk et anarchiste⁴. Les membres ont des personnalités bien trempées et se risquent à tous les domaines artistiques : en plus de la poésie, plusieurs essais concernent la peinture, la photographie, la musique, le cinéma⁵. Menés par l'esprit frondeur de Billy Childish, ils revendiquent une approche résolument amatrice et démocratique de l'art. Charles Thomson, l'un des poètes, étudiant au Maidstone Art College, ne peut manquer de se retrouver dans cette idée, qui écrivait l'année précédente un manifeste appelé *Crude Art* dans lequel il déclarait :

« *La société et l'art ont atteint un stade où la «sophistication» et la «technique» ne sont plus des qualités admirables. On peut les obtenir si facilement avec la technologie actuelle que l'art et l'industrie les utilisent tous les deux pour dissimuler la pauvreté de leur contenu. Crude Art⁶ est une manifestation de l'individualité contre ces pressions au conformisme. Pour nous, l'exploration et l'expression de l'esprit humain, peu importe les techniques employées, sont les toutes premières priorités* »⁷.

CRUDE ART

The Crude Art Society was founded in 1978 for the purpose of providing original works of art at an inexpensive price, in line with modern marketing procedures. Our range currently includes paintings and prints, all of which are hand-produced by our own artists, and are accompanied by a certificate of authenticity.

Crude Art fills the gap between the mass-produced, cheap, but superficial works currently found in many department stores, and the more searching, but elitist and costly, 'gallery' type of art. We aim to provide for the appreciator of art who would like to own original contemporary work, but finds his requirements can be met by neither of these two sources.

"Why 'Crude' art?", you may ask. We believe in a committed response to life, and an awareness of today's situation and problems. Society and art have reached a stage where 'sophistication' and 'skill' are no longer honourable attributes. They are easily obtainable with the help of current technology, and are used both industrially and artistically to conceal a poverty of content. Crude Art is the protest of individuality against these conformist pressures. For us, the exploration and expression of the human spirit, with whatever techniques are necessary, are the over-riding priorities.

Manifeste *Crude Art* de Charles Thomson, 1978.

3 CHILDISH Billy, entretien avec Jean Encoule pour *trakmarx.com*, avril 2004 - trakmarx.com/2004_02/10_billy.htm : « *I did an impromptu reading standing in people's pie & mash & spitting in their soup on the table in the canteen* ».

4 THOMSON Charles, « A Stuckist on Stuckism », p. 8, repris in MILNER Frank (dir.), « *The Stuckists Punk Victorian* » (catalogue d'exposition), Liverpool: National Museums Liverpool, 2004

5 Les films en question sont ceux réalisés par Billy Childish et Eugene Doyen, dont il est question au chapitre III.

6 « Crude art » pourrait se traduire par « Art cru ».

7 THOMSON Charles, *Crude Art Manifesto*, 1978 : « *Society and art have reached a stage where «sophistication» and «skill» are no longer honourable attributes. They are easily obtainable with the help of current technology, and are used both industrially*

Nous sommes en 1978, mais ce texte de Thomson contient déjà en partie l'esprit qui allait donner naissance au remodernisme vingt années plus tard ! Pour l'heure, les Medway Poets lisent leurs textes à la manière de la poésie sonore, en improvisant, lors de performances enjouées, que Charles Thomson décrira ainsi : « *Bill Lewis sautait sur une chaise, en ouvrant grand les bras – plus d'une fois il s'est cogné la tête au plafond – et se prenait pour Jésus. Billy faisait gicler ses poèmes sur les gens autour de lui et buvait bien trop de whisky. Miriam parlait de son vagin à tout le monde. Rob et moi faisons des performances communes, non sans difficulté, où l'on se faisait passer pour des écrivains dérangés et égocentriques. Au bout du compte, Sexton nous présentait sa petite amie, Mildred, qui était en fait une perruque placée sur une liasse de journaux à l'extrémité d'une perche. Et elle aimait ses poèmes.* »⁸

En dépit de leur entrain, les Medway Poets restent peu connus. Le groupe est au faîte de sa (relative) gloire entre 1981 – il participe alors au Cambridge Poetry Festival – et 1982 – quand une équipe de télévision s'intéresse à lui pour un documentaire. Après 1982, les rencontres se font moins fréquentes. Le groupe est miné par de nombreuses disputes. L'ambiance est particulièrement glaciale entre Charles Thomson et Billy Childish, ainsi que ce dernier l'expliquera plus tard, en forçant sans doute le trait : « *Charles et moi avons été en froid de 1979 à 1999. Il m'a même menacé une fois qu'il y aurait des videurs à la porte d'entrée des lectures des Medway Poets pour me dégager. Il y avait deux camps au sein des Medway Poets, depuis le premier jour – moi et Sexton contre tous les autres. Bill nous a rejoints à la fin. Rob Earl aurait été avec nous, mais il n'était pas là souvent.* »⁹ Childish l'enfant terrible semble trop anticonformiste pour être membre d'un collectif – fût-il si peu sérieux que le groupe des Medway Poets. « *Ils [Lewis et Thomson] étaient les ex-hippies et j'étais le vilain punk rocker* »¹⁰, s'amusera-t-il. À la fin de l'année 1987, les Medway Poets enregistrent un album, anthologie de leurs poèmes. C'est le chant du cygne du groupe qui se sépare bientôt. La plupart des membres fondent des maisons d'édition pour continuer leur activité d'écriture : Billy Childish fonde les Hangman Books, Bill Lewis les Lazerwolf Press, Charles Thomson les Cheapo Press.



En haut : Charles Thomson lors d'une lecture publique au Viewpoint Studio, 21 février 1984. En bas : Sexton Ming et Billy Childish en 1980, photographiés par Bill Lewis.

and artistically to conceal a poverty of content. Crude Art is the protest of individuality against these conformist pressures. For us, the exploration and expression of the human spirit, with whatever techniques are necessary, are the over-riding priorities. »

8 THOMSON Charles, « A Stuckist on Stuckism », pp. 8-9, difficile traduction de : « *Bill Lewis jumped on a chair, threw his arms wide (at least once hitting his head on the ceiling) and pretended he was Jesus. Billy sprayed his poems over anyone too close to him and drank whiskey excessively. Miriam told the world about her vagina. Rob and I did a joint performance posing, with little difficulty, as deranged, self-obsessed writers. Sexton finally introduced us to his girlfriend, Mildred, who turned out to be a wig on a wadge of newspaper on the end of an iron pipe. She liked his poems.* »

9 CHILDISH Billy, *op. cit.* : « *Me and Charles were at war from 1979 until 1999. He even threatened having bouncers on the doors of Medway poet's readings to keep me out. There were two camps in the Medway poets from day one - me & Sexton versus everyone else. Bill came down on our side in the end. Rob Earl would have been with me & Sexton, but he wasn't on the scene so much.* »

10 *Ibid.* : « *They were the ex-hippies & I was the naughty punk rocker.* »

À partir de 1987, et pendant presque dix ans Charles Thomson et Billy Childish font bande à part. Childish passe le plus clair de son temps à peindre et chanter. Thomson peint lui aussi. Les deux hommes ne reprendront progressivement contact qu'à partir de 1996. Leur entente de circonstance donnera naissance au « stuckisme ».

1.2. 1983-1997 – BILLY CHILDISH ET LE GROUPE HANGMAN

Pour autant que Childish refuserait qu'on le mette à la tête de quoi que ce soit, disons-le quand même : s'il est un homme à la base du « remodernisme » – en tant que mouvement, en tant qu'idée, bien sûr, mais aussi en tant que pratique –, c'est lui. Tout son art est basé sur cette attitude de rejet de l'art dominant, au profit d'un art amateur, profondément « authentique », selon ses mots. Son mode de vie n'est pas autre que celui qu'il défend : simple, loin des galeries et des marchands. Ce qu'il aime le plus c'est peindre et jouer de la musique. Et ainsi, c'est à ça qu'il emploie l'essentiel de ses journées. La gloire, les honneurs, les cocktails, il les laisse à d'autres. Il en rigole dans son coin. Childish est si peu doué pour la vie en groupe qu'il finira par quitter un à un les collectifs qu'il aura rejoints¹¹. Il est resté, en dépit de son statut d'icône de l'underground anglais, un véritable « homme du commun à l'ouvrage »¹² qui donne au mot « underground » son véritable sens.



Photogrammes extraits du film *Billy Childish is Dead*.

En 1981, alors membre des Medway Poets, Childish fonde la maison d'édition des Hangman Books avec laquelle il publiera l'essentiel de ses recueils de poésie. Sa petite amie, Tracey Emin, s'occupe de faire tourner la boîte. C'est elle qui propose deux ans plus tard, en 1983, de fonder le Groupe Hangman. Elle fait imprimer des livres en édition limitée qu'elle distribue à quelques galeries londoniennes. Le groupe se constitue de Billy Childish, de Tracey Emin, et de deux ex-petites amies de Childish : Sheila Clarke et Sanchia Lewis. (C'est Emin elle-même qui suggère à Childish de les inviter.) Peu de livres sont imprimés et l'aventure tourne court. Emin entre au Royal College en 1987, sa relation avec Childish est finie, le groupe se disloque.

Quand dix ans plus tard, en 1997, Childish décide de reformer le Groupe Hangman, il regroupe autour de lui Dan Melchior, Kyra De Coninck, Sexton Ming, Wolf Howard, Sheila Clark, Philip Absolon, Mark Lowe, Chris Broderick et Eugene Doyen. Plusieurs d'entre eux seront des membres fondateurs du stuckisme. Tous se déclarent contre l'art conceptuel et, pour le faire savoir,

¹¹ Il n'en sera pas autrement du stuckisme, comme nous le verrons au point 2.2.

¹² Pour reprendre l'expression de Jean Dubuffet.

rédigent entre le 7 juillet 1997 et le 23 juin 1998, six Manifestes intitulés *Hangman Communication*¹³, qu'ils envoient par courrier à des personnes associées à l'art – par exemple à Tracey Emin, l'ex-petite amie de Childish, devenue entre-temps la nouvelle coqueluche du Brit-Art. Ces Manifestes se donnent pour but d'être « *drôles, provocateurs et insultants, tout en délivrant quelques vérités* »¹⁴. Ils exposent les intentions subversives du groupe. Ainsi que les souhaite Childish, les textes sont crus, désopilants, terriblement impertinents : la toute première phrase du premier Manifeste déclare : « *Good taste is fascism* » (« *Le bon goût, c'est du fascisme* »). (Parce que Charles Thomson les aura repris en mains, les Manifestes stuckistes, écrits deux ans plus tard, seront plus polis et académiques.) Pour contrer l'art conceptuel contemporain, cet art (creux) des musées (vides) que Childish déteste tant, le mauvais goût est érigé en but sublime. L'artiste est pressé de « *faire sien l'inacceptable dans toutes les sphères* »¹⁵. Mieux, Childish appelle le remplacement de l'actuelle société – faite de professionnels en tous genres – par une société d'amateurs qui encourage l'expression personnelle au regard des capacités de chacun. Plus qu'un changement circonscrit au domaine de l'art, c'est un véritable programme de société – socialiste, anarchiste – que propose Childish. Le monde de l'art en prend pour son grade : le professionnel, taxé de provincialisme, est jugé « *faible à cause de son besoin d'être respecté, honoré, adoré* » ; car tandis que « *l'artiste crée, le critique bêle* »¹⁶. Et de renchérir : « *c'est le souhait du critique d'avoir toujours raison, alors qu'il est du devoir de l'artiste d'avoir toujours tort* ». L'expression personnelle est encouragée à tout prix. L'artiste doit créer, quel qu'il soit, sans viser à la perfection, mais en gardant son âme d'enfant. « *Le véritable artiste est, par nature, toujours un amateur et jamais un professionnel* ». Il doit mépriser les conventions, ou rester ignorant du monde de l'art, et refuser à tout prix de se vendre : « *Toute publicité est une mauvaise publicité* » dit Childish, qui appelle de ses vœux une société débarrassée de « *son obsession haineuse et atroce pour le professionnalisme* ». Par leur style peu académique, les Manifestes se rapprochent des premiers textes Dada dont ils partagent l'esprit révolutionnaire, jusqu'au-boutiste et anti-art (bourgeois). Marcel Duchamp ne disait-il pas, déjà, que l'ennemi de l'art c'est le bon goût ? Le mépris du monde de l'art et de la culture telle que se la représentent les intellectuels, un certain goût pour l'auto-dérision et le nihilisme, la volonté de rester modestement caché, voilà qui situe encore les Manifestes de Childish dans la continuité des pamphlets de Jean Dubuffet. Nous y reviendrons.

D'ores et déjà, s'il faut retenir une chose, c'est que tout ce que le remodernisme dira par la suite – ce qu'on lui fera dire – tout se trouve déjà là, en substance, dans ces textes. Les *Manifestes*

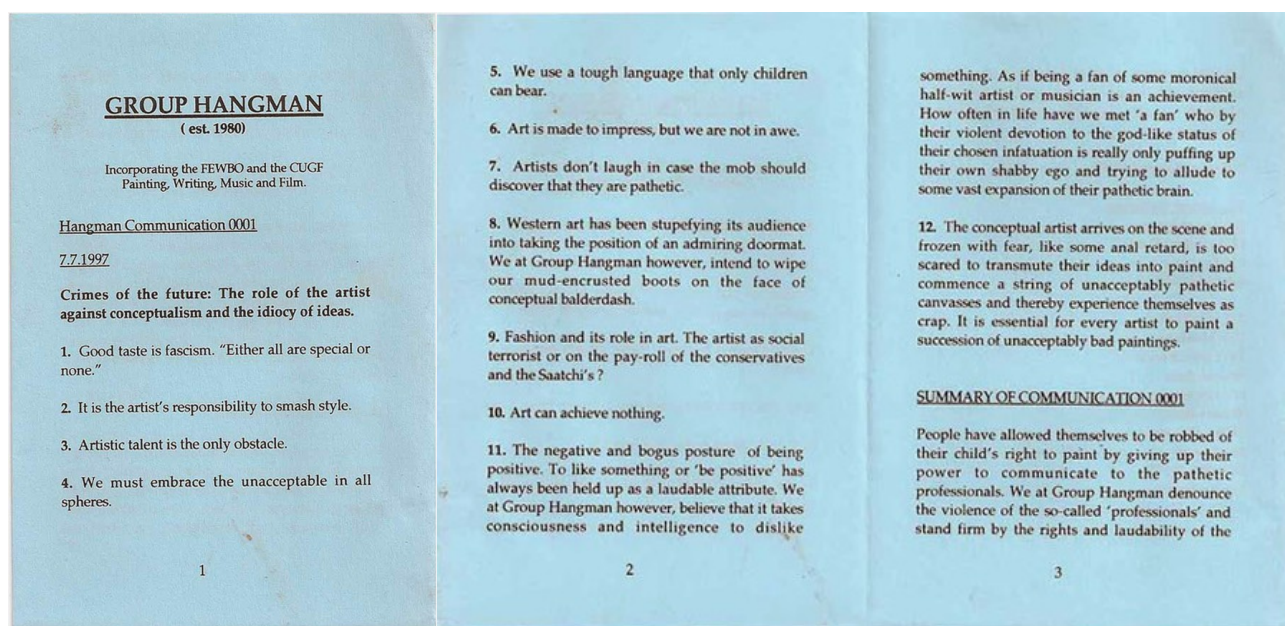
13 Un dernier manifeste (*Hangman Communication 0007*), d'une ligne seulement (« *It is time for art to grow up. Against the bloodlessness of art.* ») sera publié en mars 2000, soit après la naissance officielle du stuckisme. L'intégralité des manifestes est reproduite en annexe.

14 CHILDISH Billy, cité in *Hangman Manifestos* sur le site des Stuckistes - stuckism.com/Manifestos/HangmanManifestos.html : « *His intention with the Hangman manifestos was to be funny, provocative and insulting, whilst still stating some relevant truths.* »

15 Toutes citations de ce paragraphe proviennent des Manifestes 1 à 6 - qui sont reproduits en annexe. - S'y référer pour consulter le texte original.

16 Ne sont-ce pas des propos de Kurt Schwitters, que Childish admire ?

stuckistes de Thomson et Childish puiseront dans le fond des idées Hangman. Le *Manifeste du cinéma remoderniste* de Richards reprendra lui aussi l'essentiel des trouvailles de Childish, mais sans jamais le mentionner.



Premier Manifeste Hangman, 7 juillet 1997.

1.3. 1997-1999 – NAISSANCE DU STUCKISME

Billy Childish et Charles Thomson s'étaient quittés fâchés de l'expérience des Medway Poets. Mais la vie va leur jouer un tour. À la fin de l'année 1996, ils se rencontrent par hasard dans un cinéma de Londres, où ils sont tous deux venus assister à la projection d'un navet américain. Il fallait bien que le hasard soit un peu moqueur pour qu'ils se rabibochent par l'entremise d'un tel film ! Ils reprennent donc contact à la faveur de ces retrouvailles, et se découvrent des points communs insoupçonnés, en particulier leur intérêt pour des formes de spiritualité orientales : la Kabbale pour Thomson, le bouddhisme pour Childish qui s'y est converti.

En 1998, Childish, Thomson et Bill Lewis communiquent par téléphone à propos d'une possible anthologie à paraître des écrits des Medway Poets. Mais aucun des trois ne s'implique vraiment et le projet tombe à l'eau. Qu'importe. Il en fallait plus pour faire capoter l'entente nouvelle entre Childish et Thomson. Le 28 janvier 1999, alors qu'ils préparent une lecture de leurs textes à Chatham, Thomson propose à Childish de grouper leurs forces autour d'un nouveau projet commun, qu'il décide d'appeler le « stuckisme ». Ce mot vient d'une insulte faite par Tracey Emin à Billy Childish, alors son petit ami. Elle lui reprochait d'être coincé (« *stuck* »), parce qu'il avait renoncé à l'accompagner à une soirée pour rester chez lui à peindre. Childish avait tourné l'insulte en poème pour s'en moquer :

« *Your paintings are stuck, Tes tableaux sont bloqués,*
you are stuck! tu es bloqué !
Stuck! Stuck! Stuck! Bloqué ! Bloqué ! Bloqué ! »¹⁷

17 CHILDISH Billy, *Poem For A Pissed Off Wife*, 1991 ou 1992.

Thomson reprend donc l'insulte pour former le mot « stuckisme » considérant les noms de courants picturaux formés à partir d'un néologisme. Il cite en exemple le mot « impressionnisme » dérivé du titre d'un article de Louis Leroy¹⁸ pour se moquer du tableau *Impression, soleil levant* de Claude Monet. Billy Childish accepte d'associer son nom à celui de Thomson, mais laisse à ce dernier le soin de s'occuper de toutes les activités du groupe, arguant que son emploi du temps est surchargé. Un premier groupe se constitue alors autour de Philip Absolon, Frances Castle, Billy Childish, Sheila Clark, Eamon Everall, Ella Guru, Wolf Howard, Bill Lewis, Joe Machine, Sexton Ming, Charles Thomson et Charles Williams. Sanchia Lewis les rejoindra en septembre.



La toute première exposition, intitulée « Stuck! Stuck! Stuck! », le 16 septembre 1999 à la Gallery 108 de Joe Crompton (aujourd'hui disparue) dans le quartier de Shoreditch à Londres. On peut apercevoir Charles Thomson au premier-plan à gauche et Billy Childish à droite.

Le premier groupe stuckiste, photographié au Real Turner Prize Show, à Londres, en octobre 2000. De gauche à droite, debout : Charles Williams, Sheila Clark, Bill Lewis. Sur les chaises : Frances Castle, Ella Guru, Joe Machine, Eamon Everall, Charles Thomson, Sanchia Lewis, Billy Childish. Au sol : Sexton Ming, Philip Absolon. Peinture au sol de Wolf Howard.

Le 3 août 1999, dans l'optique de faire connaître le groupe, Childish et Thomson rédigent un Manifeste en vingt points : *The Stuckists*, sous-titré « *Against Conceptualism, Hedonism and the Cult of the Ego-Artist* »¹⁹ (« *Contre le conceptualisme, l'hédonisme et le culte de l'égo-artiste* »). On retrouve l'essentiel des idées des Manifestes Hangman, cette fois appliquées à la peinture. Le premier point dit : « *Le stuckisme est une quête d'authenticité* ». Les Stuckistes se déclarent contre le post-modernisme, l'art conceptuel et l'art contemporain, donc contre leur plus fidèle représentant, le Brit-Art entretenu par le mécène Charles Saatchi. On y trouve à nouveau énoncé leur amour pour l'artiste amateur. Mais une idée va faire jaser : le point n°4 – « *Les artistes qui ne peignent pas ne sont pas des artistes* », une attaque contre l'art conceptuel qui a élevé l'idée au-delà de l'œuvre, jusqu'à remplacer l'art par son idée. Contre cet art-là, donc, les Stuckistes veulent peindre, c'est-à-dire ramener l'œuvre à sa dimension matérielle, palpable. En soi, ils veulent du concret, non point se contenter d'idées, manière de faire de l'art qu'ils jugent creuse et égocentrique. C'est ce qu'il faut entendre quand ils disent au point n°6 que « *l'artiste peint parce que peindre est ce qui importe* ». Cette réaction contre l'art de l'idée, qu'ils estiment nihiliste et malhonnête – le fameux requin mort²⁰ de Damien Hirst en est le plus bel « objet » – doit passer, pour eux, par une utilisation exclusive du

18 LEROY Louis, « L'exposition des Impressionnistes » in *Le Charivari*, 25 avril 1874.

19 Le texte est disponible en annexe.

20 A cela les Stuckistes rétorquent : « *A Dead Shark Isn't Art* ».

tableau comme support de la peinture. En somme, un artiste qui ne peint pas sur tableau n'est (pas tout à fait) un artiste, du moins pas dans le sens où ils entendent faire de l'art. Cette affirmation est donc une phrase à double entente. Il faut peindre oui (contre l'art conceptuel), mais peindre sur tableau. Les autres formes de l'art sont dénigrées, à ce point que les Stuckistes ne présenteront jamais d'œuvres qui prennent une forme différente que celle de la peinture sur chevalet.

Plusieurs journaux anglais relaient rapidement les intentions stuckistes. Des articles de *The Evening Standard*, publiés entre juillet et septembre annoncent²¹ : « *Le retour de bâton (« backlash») a commencé contre le Turner Prize. (...) Pour défendre l'intégrité émotionnelle de la peinture figurative* », « *Douze artistes réagissent contre la tendance actuelle* », « *un «isme» bien plus authentique que la marque Saatchi* » ; *The Sunday Times* : « *Les Stuckistes se défendent contre le Brit Art* »²². *The Times* publie le 26 août 1999 un article²³ sur le mouvement, le décrivant comme « *une révolution qui devait arriver* » (« *A Revolution Waiting to Happen* »). Le stuckisme gagne bientôt en popularité. Des expositions sont lancées. En septembre, les deux premières prennent place à la galerie 108 de Joe Crompton, à Londres : « *Stuck! Stuck! Stuck!* » et « *The Resignation of Sir Nicholas Serota* ». Des artistes du monde entier rejoignent le groupe stuckiste.

21 Citations disponibles sur le site stuckiste : « *Stuckism 1999 Press Quotes* » - stuckism.com/PressQuotes1999.html

22 « *The backlash has begun against the Turner prize. (...) To championing the emotional integrity of figurative painting* », « *Twelve artists react against contemporary trends* », « *a far more authentic 'ism' than Saatchi's brand* » ; *The Sunday Times* : « *The Stuckists fight back against Brit Art* ».

23 « *A Revolution Waiting to Happen* » in *The Times*, 26 août 1999, p. 7

2.

1999-2001

« VERS UNE NOUVELLE SPIRITUALITÉ EN ART »

LE REMODERNISME

« Le remodernisme incarne la profondeur et le sens spirituel et en finit avec l'ère du matérialisme scientifique, du nihilisme et de la déroute spirituelle. »

Charles Thomson & Billy Childish, *Manifeste remoderniste*, 2000

2.1. 1999-2000 – MANIFESTE REMODERNISTE ET CONSEILS PRATIQUES

Le stuckisme continue de gagner en popularité, en particulier grâce à son site Internet qui se présente comme une plate-forme regroupant les divers groupes stuckistes créés de par le monde. Parallèlement, Thomson et Childish continuent de rédiger essais, lettres et manifestes pour expliquer leur sens du renouveau dans l'art. Tandis que Thomson peint le tableau *Sir Nicholas Serota Makes an Acquisitions Decision* pour railler la politique d'acquisition de Nicholas Serota, le directeur de la Tate Gallery de Londres, ils adressent à ce dernier, le 26 février 2000, une *Lettre ouverte*, dans laquelle ils attaquent l'art conceptuel qu'ils accusent de faire dire tout à n'importe quoi. L'objet d'art se trouverait ainsi frappé d'inutilité. Contre la politique *marketing* défendue par Serota, les stuckistes veulent redonner sa place et sa valeur au tableau en tant qu'œuvre d'art atemporelle.



Tableau de Charles Thomson, L'exposition « The Resignation of Sir Nicholas Serota Makes an Acquisitions Decision » (2000). est exposé le fameux tableau de droite : Charles Thomson, Gina Bold, Joe Crompton, Mary Thomson. Le 25 juillet 2002, lors d'une journée de protestation, les Stuckistes portent le cercueil de l'art conceptuel. De gauche à droite : Charles Thomson, Gina Bold, Joe Crompton, Mary Thomson, Alex Pollock.

Quelques jours plus tard, le 3 mars, le *Manifeste du remodernisme*, sous-titré « *Vers une nouvelle spiritualité en art* » explique que le remodernisme se donne pour tâche de remplacer le post-modernisme. Le manifeste doit être entendu comme le développement des idées stuckistes, non pas

une scission au sein du groupe, mais bien comme la mise au jour de la philosophie stuckiste. En voici une traduction :

REMODERNISME

VERS UNE NOUVELLE SPIRITUALITÉ EN ART

Au cours du 20e siècle, le modernisme a progressivement perdu son chemin, jusqu'à finalement tomber dans le vide des balivernes post-modernes. C'est là que les Stuckistes, le premier groupe d'art remodelniste, annonce la naissance du remodelnisme.

1. Le re-modernisme prend les principes originaux du modernisme, et les ré-applique, en mettant l'accent sur la vision, non plus sur le formalisme.

2. Le remodelnisme est inclusif plutôt qu'exclusif et accueille les artistes qui cherchent à se connaître et à se trouver au travers d'un processus créatif qui doit s'efforcer de connecter et d'inclure plutôt que d'aliéner et d'exclure. Le remodelnisme conserve la vision spirituelle des pères fondateurs du modernisme et respecte leur courage et leur intégrité pour avoir fait face aux rouages de l'âme humaine, et les avoir dépeints à travers un nouvel art qui n'était plus subordonné à un dogme religieux ou politique et cherchait à donner la parole à la totalité de la psyché humaine.

3. Le remodelnisme se débarrasse du post-modernisme et le remplace à cause de son incapacité à répondre ou à s'adresser aux problèmes fondamentaux de la condition humaine.

4. Le remodelnisme incarne la profondeur et le sens spirituel et en finit avec l'ère du matérialisme scientifique, du nihilisme et de la déroute spirituelle.

5. Nous n'avons plus besoin d'une médiocre, ennuyeuse et idiote destruction des conventions, nous n'avons pas besoin de nouveauté mais de pérennité. Nous avons besoin d'un art qui joint le corps et l'âme, qui reconnaît les principes durables et sous-jacents qui ont soutenu la sagesse et la compréhension de soi au cours de l'histoire de l'humanité. C'est l'essence même de la tradition.

6. Le modernisme n'a jamais exploité son potentiel. Il est inutile d'être 'post' quelque chose qui n'a pas encore 'été'. Le remodelnisme marque la renaissance de l'art spirituel.

7. La spiritualité est le voyage de l'âme sur Terre. Son principe premier, sa profession de foi, c'est d'affronter la vérité. La vérité est ce qu'elle est, peu importe ce que nous voulons qu'elle soit. Être un artiste spirituel, c'est s'occuper inébranlablement de ses projections, bonnes ou mauvaises, attrayantes ou grotesques, de ses forces aussi bien que de ses délires, dans l'espoir de se connaître, de reconnaître les autres et sa propre connexion au divin.

8. L'art spirituel, ce n'est pas le royaume des fées. Il s'agit de saisir le caractère rugueux de la vie. Il s'agit de s'adresser à l'ombre et de devenir amis avec des chiens sauvages. La spiritualité, c'est la conscience que tout dans la vie a un but plus élevé.

9. L'art spirituel n'est pas une religion. La spiritualité, c'est la quête de l'humanité pour se comprendre et trouver son symbolisme à travers la clarté et l'intégrité de ses artistes.

10. La création de l'art véritable, c'est le désir de l'homme de communiquer avec lui-même, avec ses semblables, et avec son Dieu. L'art qui néglige ces questions n'est pas de l'art.

11. C'est la vision de l'artiste qui dicte la technique (et la technique est nécessaire uniquement en

proportion de cette vision).

12. La tâche du Remoderniste est de réintégrer Dieu à l'art, mais pas comme avant. Le remodernisme n'est pas une religion, mais nous soutenons qu'il est essentiel de regagner l'enthousiasme (du grec « en theos », être possédé par Dieu).

13. L'art véritable est la manifestation visible, l'évidence et le révélateur du voyage de l'âme. L'art spirituel, ce n'est pas peindre des Madones ou des Bouddhas. L'art spirituel dépeint les choses qui touchent l'âme de l'artiste. L'art spirituel n'a souvent pas l'air très spirituel, il peut ressembler à n'importe quoi, exactement parce que la spiritualité est en toute chose.

14. Pourquoi avons-nous besoin d'une nouvelle spiritualité dans l'art ? Parce que construire du lien social est ce qui rend les gens heureux. Être compris et comprendre les autres rend la vie agréable et digne.

Résumé

Il doit être tout à fait clair à une personne saine d'esprit que ce que l'élite propose comme art est la preuve qu'un développement d'idées apparemment raisonnables peut très mal tourner. Les principes sur lesquels le modernisme était fondé sont solides, mais les conclusions qui en ont été tirées sont ridicules. Nous révélons ce manque de sens, en sorte que nous puissions atteindre un art cohérent qui rééquilibre la balance.

N'en doutons pas, il y aura une renaissance spirituelle en art, parce qu'il n'y a pas d'autre chemin possible. Le défi du stuckisme est de lancer cette renaissance spirituelle dès aujourd'hui.

Billy Childish, Charles Thomson, 1.3.2000

Pour Childish et Thomson, le post-modernisme a anéanti les valeurs promues par le modernisme jusqu'à devenir un concept commercial. Contre cela, ils entendent refonder le modernisme : « inutile d'être post quelque chose qui n'a pas encore (correctement) été » (point n°6). Pour les remodernistes – appelons-les dorénavant ainsi – nous n'avons pas besoin de nouveauté, mais d'un retour à une certaine forme de tradition, « pas un art nouveau mais un art pérenne » (n°5). Le point n°4 dit vouloir en finir avec le « matérialisme scientifique, le nihilisme et la déroute spirituelle ». En conséquence, le remodernisme doit remplacer le post-modernisme jugé inapte à « répondre ou à s'adresser aux problèmes fondamentaux de la condition humaine » (n°3). Pour les remodernistes, la solution aux maux de notre temps se trouve dans le retour à une forme de spiritualité. « Le remodernisme est la renaissance de l'art spirituel » (n°6). Cette spiritualité doit s'entendre comme « la conscience que tout dans la vie a un but plus élevé » (n°8). Il n'est pas question de croire en Dieu, mais de croire à l'art comme moyen de connaissance et de connexion entre tous les Hommes. C'est ce que Childish et Thomson tentent d'expliquer aux points suivants. « L'art spirituel n'est pas le royaume des fées » (n°8), « L'art spirituel n'est pas une religion » : « La spiritualité, c'est la quête de l'humanité pour se comprendre et trouver son symbolisme par la clarté et l'intégrité de ses artistes » (n°9). L'artiste doit être un homme qui s'adresse aux gens de son époque et utilise l'art comme un moyen pour *communiquer*. D'inspiration romantique, la spiritualité

remoderniste à moins à voir avec la religion qu'avec une forme de scepticisme envers l'idée de progrès dans l'art. D'où la volonté des stuckistes d'en revenir au tableau. (Nous revenons sur le sens de la spiritualité remoderniste dans les chapitres suivants.)

Pour pousser plus loin les explications, Childish et Thomson rédigent le 11 avril 2000 un très long Manifeste intitulé *Handy Hints*²⁴ (« *Conseils pratiques* ») qui délivre des conseils aux artistes et étudiants en art. Le ton est un peu paternaliste, mais le texte est assez explicite quant aux desseins stuckistes-remodernistes. Se trouve de nouveau affirmée la nécessité pour l'artiste de se tenir à l'écart de l'art conceptuel dominant. Childish et Thomson opposent encore de manière naïve, la déliquescence de l'artiste contemporain incarnée par Damien Hirst à la probité silencieuse et cachée de Vincent van Gogh ; disent qu'il est temps pour l'art de « *renaître* » ; rêvent d'un art « *vrai* », « *authentique* », « *honnête* », enfin débarrassé des commandes des galeries, des marchands plein aux as, des artistes intéressés par l'argent. « *La plupart des artistes sont stupides et n'ont pas beaucoup d'idées* »²⁵ déclarent Childish et Thomson, amers. Eux remodernistes, qui prétendent redonner à l'art ses vraies valeurs, concluent : « *La créativité est l'ingrédient essentiel d'une société heureuse et en bonne santé et différencie l'âme de l'homme de celle d'une pomme de terre* »²⁶.



Affiche non signée, sans date, (trouvée ici : a4ds.com/Art_for_a_Democratic_Society/Vote_Remodernism.html)

2.2. 2001 – LE DÉPART DE BILLY CHILDISH

En juin 2001, Billy Childish, agacé, décide de quitter le mouvement stuckiste. Trop indépendant, il se sent mal à l'aise au sein du groupe. En outre, il n'apprécie pas la majeure partie des peintures des membres. Il faut dire que les tableaux de Childish ont peu à voir avec ceux des autres stuckistes. Son trait vif, imprécis, impétueux le situe dans un héritage expressionniste, sa « *raw vision* », si originale, en fait un *outsider*, quand les œuvres de Thomson par exemple, parsemées d'humour, au style publicitaire, rond et poli, ont plus à voir avec le pop art. Par ailleurs, il n'y avait rien qui pût effrayer Childish tant que d'être à la tête d'un groupe de renom. Lui veut peindre, rien d'autre. Il dit à ce propos : « *Je suis bien trop intéressé à peindre, pas à organiser des expositions, donc si quelqu'un d'autre veut organiser les choses à un niveau collectif, alors bien – cela sera mieux. Je pensais que les avis personnels seraient plus écoutés. Mon problème était de faire partie d'un groupe. Je suis très indépendant. Je suis à la tête d'une seule personne. Je suis arrogant et irascible dans les situations où quelqu'un peut avoir un contrôle sur moi. À la première exposition, je me suis dit : « mon Dieu, dans quoi je me suis fourré ? ». Charles m'a demandé de rester. Charles est le fondateur du stuckisme. Je suis l'excuse.*

24 CHILDISH Billy & THOMSON Charles, « Handy Hints », 11 avril 2000.

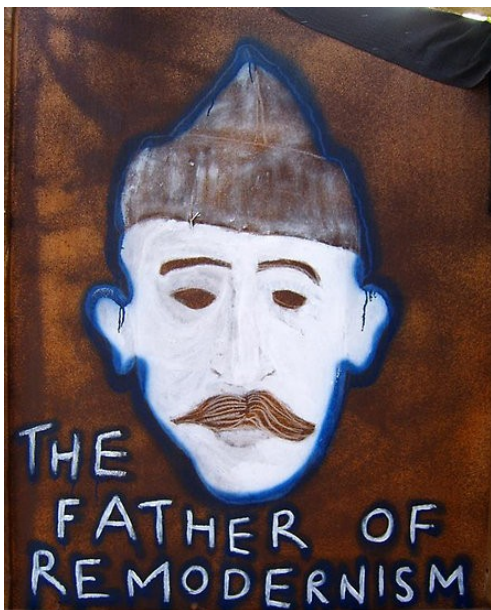
25 *Ibid.* : « *Most artists are stupid and don't have many ideas.* »

26 *Ibid.* : « *Creativity is the most essential ingredient for a happy and healthy society and differentiates the human soul from that of a potato.* »

C'est comme ça que je le sens. Je n'aime pas la majeure partie des œuvres. J'ai compris que j'avais exposé avec d'autres artistes qui sont en fait typiquement Brit Art, ce que je ne voulais pas. »²⁷

Par ailleurs, Childish se reconnaît dans les manifestes écrits avec Thomson, mais regrette le peu d'intérêt qu'ils suscitent auprès des autres membres du groupe : *« Les manifestes étaient la seule chose qui faisait sens pour moi dans le mouvement stuckiste, dit-il. Je crois aux idéaux énoncés dans les manifestes, mais je ne pense pas que la plupart des autres Stuckistes se sentaient concernés par ces idées. Le manifeste remoderniste a été accueilli avec hostilité. Même mes amis au sein du groupe ne partageaient pas mes motivations. Je ne m'entendais pas avec Joe Crompton, et faire cette sorte de show pour la presse (« press thing »), en portant nos peintures au-dessus de nos têtes, c'était un peu trop « caméra cachée » pour moi. « Toute publicité est une mauvaise publicité » (Manifeste Hangman). Je pense que j'ai fait ce que je devais faire. Le groupe a fait ce qu'il avait à faire. Et pour moi, c'était écrire les manifestes – comprendre la situation et avoir le cran d'en informer les gens. Il ne s'agissait que de se faire entendre pour dire quelle bande de charlatans ils étaient tous, bien que je savais très bien que personne ne nous prendrait au sérieux. »²⁸*

D'une part, on peut comprendre le désarroi de certains à la lecture du *Manifeste remoderniste*, lequel est parsemé de références religieuses. Les artistes *stuckistes* n'étaient pas forcément disposés à



The Father of Remodernism. Portrait de Billy Childish. Peinture de Matt Bray, non datée.

devenir « *remodernistes* » au sens où Childish et Thomson ont entendu ce nouveau mot. Mais d'autre part, on ne comprend que trop bien les récriminations de Childish à l'égard des *Stuckistes* et de Thomson. Le groupe *stuckiste*, qui réclamait un statut marginal, un statut à l'écart du monde de l'art, est devenu internationalement connu. Il a adopté, sous l'impulsion de Thomson, quelques-unes des pratiques de l'art dominant. Childish regrette par exemple le besoin de Thomson de « se vendre ». *« Toute publicité est une mauvaise publicité »*, disait-il dans un des *Manifestes Hangman*. Or, précisément, l'existence des *Stuckistes* est conditionnée à un travail de publicité auprès des médias artistiques, fussent-ils marginaux. Cet art *stuckiste* qui se

27 CHILDISH Billy, cité par THOMSON Charles, « A stuckist on Stuckism » repris in MILNER Frank (dir.), *« The stuckists punk victorian »* (catalogue d'exposition), Liverpool: National Museums Liverpool, 2004 : *« I'm far too interested in doing paintings, not organising shows, so if someone else wants to organise things on a group level, then fine - it gets more momentum. I thought the opinions might be heard more. My problem was being a member of a group. I'm very independent. I'm a leader of one person. I'm very arrogant and petulant in situations where anyone has any control over me. I thought 'my God, what am I in?' at the first show. I was asked to stay on by Charles. Charles is the founder of Stuckism. I'm the excuse. That's how I feel. I didn't like a significant amount of the work. I found that I'd be exhibiting with a catalogue or poster which I thought typified Britart and not my views. »*

28 *Ibid.* : *« The manifestos were the only thing that made sense to me in the Stuckists. I believe in the ideals stated within the manifestos but I don't think many of the other Stuckists were bothered or interested in them. The Remodernist manifesto was received in a very hostile way. Even my friends within the group were obviously not motivated by the same things that I was. I didn't get on with Joe Crompton, and doing a press thing outside, holding our paintings above our heads - too Beadle's About for me. "All publicity is bad publicity" (Hangman manifesto). I thought I'd done what I needed to do. The group had done what it needed to do. And for me that was writing the manifestos - understanding what was happening and having the guts to tell people. It was all about having a voice to expose what a bunch of charlatans they all are, although I knew full well we wouldn't be given credit for doing it. »*

disait effrayé par les galeries n'a-t-il pas proposé quelque cent soixante-quinze de ses tableaux à la Tate Gallery de Londres ?²⁹

De surcroît, on peut constater, avec Childish, que la plupart des Stuckistes sont peu au fait des prétentions subversives à la base de la création du groupe – le fameux modèle de société « amateur » que proposait déjà Childish dans les Manifestes Hangman. (Même s'il est vrai que le modèle subversif proposé initialement est devenu entre-temps celui d'une société spirituelle.) Beaucoup des artistes semblent plutôt tirer profit d'un espace d'exposition qui veut bien d'eux. La conséquence est la très grande hétérogénéité des œuvres. Il n'y a pas d'esthétique stuckiste à proprement parler, non plus qu'il n'y a de cohésion politique-philosophique entre les membres du groupe. On est encore en droit de se demander si Thomson, au moment de créer le mouvement n'avait pas besoin de Childish pour lui donner quelque ampleur, quitte à mettre de côté plus tard ses prétendues convictions, lorsque la notoriété lui ferait de l'œil. Childish lui-même n'en pense pas moins lorsqu'il dit : « *Charles est le fondateur du stuckisme. Je suis l'excuse* ». Dans ces conditions, lui qui n'a jamais accepté de rogner sur ses convictions ne pouvait que quitter le « groupe ».

²⁹ Ainsi que le rapporte Alice O'KEEFFE, « How Ageing Art Punks Got Stuck Into Tate's Serota », in *The Observer*, 11 décembre 2005.

3.

2001-2014

« TROUVER LA BEAUTÉ ET L'HUMANITÉ DANS L'ÉCHEC » LE CINÉMA REMODERNISTE

« *Le film remoderniste doit être d'un style dépouillé, minimal, lyrique, punk, et il est très proche du cinéma no wave.* »

Jesse Richards, *Manifeste du cinéma remoderniste*, 2008

À présent que l'histoire du remodernisme est esquissée, laissons les stuckistes à leurs tableaux et intéressons-nous de plus près au *cinéma* remoderniste. L'année 2001 correspond à la création par Jesse Richards d'un groupe stuckiste à New Haven, dans le Connecticut, aux États-Unis. Richards peint et réalise des films punk. Très vite, avec plusieurs amis, il va se saisir des idées remodernistes pour les appliquer au cinéma.

3.1. 2001-2008 – LE TEMPS DES PRÉMICES

En 2001, un jeune peintre et cinéaste américain du nom de Jesse Richards, crée un groupe stuckiste à New Haven, aux États-Unis. L'année suivante, en septembre 2002, il fonde dans cette même ville, avec Nicholas Watson, une galerie considérée comme le premier bastion stuckiste à voir le jour outre-Atlantique. L'endroit propose, au moment d'ouvrir ses portes, une exposition intitulée « We Just Wanna Show Some F****n' Paintings ». Du 8 septembre au 7 octobre, on peut y voir des peintures des Stuckistes américains Catherine Chow, Jesse Richards et Tony Juliano ainsi que des œuvres d'artistes invités, comme Anna Scarff, Larch Libel, Dylan Vitale ou Eric Staats.

Très vite, Jesse Richards et Nicholas Watson, qui tournent ensemble depuis l'automne 1997³⁰, vont se servir de la galerie comme d'un espace d'exposition pour leurs films. L'appellation « Film Group » est ajoutée à la dénomination originale du groupe, qui se nomme désormais le « New Haven



Interview de Jesse Richards par son ami Peter Rinaldi pour l'émission *Short Fuse* de Rinaldi (1998). Les deux étaient dans la même école, la New York Visual School de New York.

³⁰ Les deux amis ont réalisé à l'automne 1997 le film *Shooting at the Moon*. Richards tourne des films depuis 1994.

Stuckists Film Group ». Un site Internet est fondé³¹ pour exposer ses idées. Ce site, aujourd'hui hors-ligne, constitue la plus ancienne trace du « cinéma remoderniste ». Pour la première fois en effet, le concept de « remodernisme » est évoqué en lien avec le cinéma, qui viendra par la suite supplanter l'inspiration originelle stuckiste : « *Nous [Richards et Watson] partageons les idées sur l'art et l'artiste exposées dans le manifeste remoderniste, et, à un degré moindre, dans le manifeste stuckiste. Sur cette base, nous avons fondé les « Stuckistes de New Haven » à l'été 2001. Le « Groupe du cinéma stuckiste » est la combinaison de notre intérêt pour le cinéma et de notre aspiration à trouver du sens à l'aide de la création artistique.* »³²

Le groupe dit être en pré-production d'un film intitulé *Black Out* (que co-réalisent Richards et Watson) dont il met en ligne une bande-annonce. Celui-ci se présente comme un film noir proche de l'esprit du cinéma des années 1940, porté sur « *le sexe, la colère, la violence et l'isolement* »³³. Le groupe annonce être à la recherche de fonds pour le réaliser. Il mettrait en scène Jesse Richards, Zoë Edmonds, Rosanne Ma et Gary Cavello. Le film – l'extension de la bande-annonce à un long-métrage – ne se fera jamais. Entre le 22 novembre et le 22 décembre 2002, une exposition – la première de l'Histoire –



Page d'accueil du site Internet du New Haven Stuckists Film Group – site actualisé pour la dernière fois le 18 avril 2002.

présente des films et photographies stuckistes. La soirée « Stuck Films », organisée pendant l'exposition, est l'occasion de montrer les premières images du film en préparation *Blackout*, réalisé par Richards et Watson. Deux films de Harris Smith sont aussi projetés, *From the Bunker* et *Modern Young Man*. Des photographies sont exposées du Stuckiste londonien Philip Absolon et des Stuckistes de New Haven Nicholas Watson, Jesse Richards, Catherine Chow, parmi d'autres photographes du Connecticut.

Les mois suivants, plusieurs expositions à caractère politique prennent place au 817 Chapel Street, là où s'est créée la galerie stuckiste de New Haven. La plus importante se déroule entre le 21 mars et le 25 avril 2003. Intitulée « The War on Bush », elle entend protester contre les crimes internationaux de l'administration Bush/Blair³⁴. Elle regroupe environ vingt-cinq œuvres d'une

31 <http://www.stuckfilm.com/>

32 D'après la page d'accueil de leur site - stuckfilm.com/main.htm : « *Both [Richards and Watson] agree strongly with the views on art and being an artist put forth in the Remodernist manifesto and, to a lesser degree, the Stuckist Manifesto. In light of that we founded the New Haven Stuckists in the summer of 2001. The Stuckists Film Group is the combination of our interest in film and filmmaking with our belief in finding meaning through creating and sharing artwork.* »

33 *Ibid.*

34 D'après une brochure publiée le 16 mars 2003, disponible sur le site des Stuckistes - stuckism.com/intnews.html#ClownTrial

quinzaine d'artistes stuckistes issus des centres névralgiques du mouvement – Paris, Rio, Hambourg, Melbourne, Seattle, Tokyo et Londres – ainsi qu'une œuvre d'un artiste outsider irlandais, qui n'appartient pas aux Stuckistes³⁵. Pour le lancement de l'exposition, une journée d'action nommée « The Clown Trial of President Bush » voit Jesse Richards, Nicholas Watson et Tony Juliano – tous les trois Stuckistes originaires du Connecticut – se déguiser en clowns devant le Tribunal Fédéral de New Haven, et tenter un procès fictif à George W. Bush (né à New Haven). Nicholas Watson s'exprime à cette occasion : « *Les hommes politiques nous prennent pour des clowns avec leurs doubles discours. Nous allons organiser un procès fictif du Président, menotté et habillé comme un prisonnier. Il y aura un clown juge, un clown avocat de la partie civile et un clown avocat de l'accusation. Les charges incluent des crimes prémédités contre l'humanité en dehors des sanctions légales de la loi internationale. Notre Président s'est mis au niveau de ceux qu'ils condamnent par ailleurs pour leur action terroriste.* »³⁶

Parallèlement, plusieurs mouvements de protestation se font entendre dans le pays contre la politique de Bush – une journée de manifestations est organisée à Seattle, un concert pacifiste à New York ainsi qu'une exposition « anti-Bush » à Newark dans le New Jersey. À Londres, du 2 au 27 avril est organisée l'exposition « The War on Blair » pour répondre à celle de New Haven. L'organisatrice, la stuckiste Ella Guru déclare : « *Nous croyons que Bush et Blair mettent le monde entier en danger. En ignorant les Nations Unies, ils créent un précédent pour n'importe quel pays à pouvoir attaquer n'importe qui n'importe quand.* »³⁷



Charles Thomson accompagné des Stuckistes américains en 2001. De gauche à droite : Charles Thomson, Nicholas Watson, Terry Marks, Marisa Shepherd, Jesse Richards et Catherine Chow.

Jesse Richards participe à plusieurs expositions stuckistes, aux États-Unis et en Angleterre. En mars 2003, il expose au Museum Art & Gallery de Wednesbury pour l'exposition « Stuck in Wednesbury », puis, en juin, au « Stuckists Summer Show » de la Galerie Internationale stuckiste de Londres. À la fin de l'année 2004, il expose sa peinture *Nightlife* à la grande exposition « The Stuckists Punk Victorian » qui prend place à la Biennale de Liverpool. Dans un papier pour le magazine *New York Arts*, Richards exprime son admiration pour la peinture de Joe Machine qu'il décrit comme « *le type même de la peinture expressive, brute et vraie* »³⁸. Entre-temps, en novembre 2003, le film *Shooting at the Moon* (tourné en 1998 par Richards et Watson et monté en 2003) est montré pour la première fois en public lors du

35 cf. BIRKE Judy, « Plan Clear, Aim Haphazard in Stuckists' 'War on Bush' », in *New Haven Register* - nhregister.com/articles/2003/04/20/arts/7769132.txt?viewmode=default

36 Brochure 16 mars 2003, *Ibid.* : « *Our leaders are making clowns of us all with their double talk. We will be trying an effigy of the President in chains and an orange Camp X jumpsuit. There will be a clown judge, a clown defence and clown prosecuting attorney. Charges include planning crimes against humanity outside the sanction of international law. Our leader has reduced himself to the same level as those whose terrorist actions he condemns.* »

37 D'après une brochure publiée le 2 avril 2003, disponible sur le site des Stuckistes - stuckism.com/intnews.html#ClownTrial : « *We believe that Bush and Blair are putting the entire world in danger. By ignoring the UN they set a new precedent for any country to be able to attack anyone at any time.* »

38 RICHARDS Jesse, « Liverpool Biennial: Stuck In Liverpool », in *NYArts*, novembre/décembre 2004 - nyartsmagazine.com/november-december-2004/liverpool-biennial-stuck-in-liverpool-by-jesse-richards

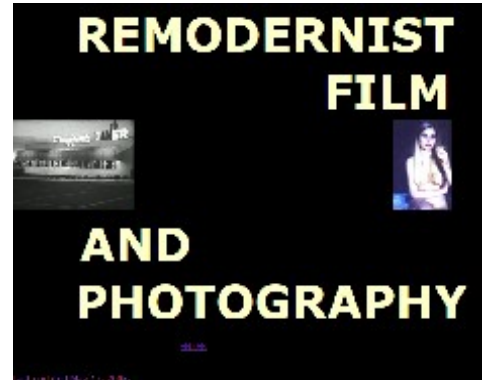
« New York International Independent Film and Video Festival ».

*

Les balbutiements du cinéma remoderniste sont à trouver dans cette agitation, où se mêlent expositions, actions politiques, tentatives de réalisation et de projection. Il va toutefois prendre une tournure plus concrète en 2004 quand Jesse Richards et Harris Smith décident de fonder le groupe « Remodernist Film and Photography ». Au mois d'août, un site Internet³⁹ expose leurs intentions.

Deux citations en exergue placent le cinéma remoderniste sous le double joug de l'ancien et du nouveau, qui en disent long sur la politique à venir du mouvement. L'une est extraite du Manifeste rédigé par Ernst Ludwig Kirchner du groupe expressionniste allemand « Die Brücke » (1906), l'autre du Manifeste remoderniste écrit par Charles Thomson et Billy Childish (1999). Le cinéma remoderniste entend ainsi se placer comme la continuation naturelle de l'un et l'autre de ces mouvements – que plus d'un siècle sépare, se

proposant à la fois d'être « une avancée » et « un retour ». Richards et Smith exposent leurs visées dans un texte programmatique (traduit ci-dessous). Il contient en germe les idées plus tard développées dans le Manifeste que Richards rédigera en 2008 : l'accent mis sur la subjectivité et le ressenti, la recherche d'une nouvelle spiritualité, le caractère international et inclusif du mouvement, qui se veut avant tout un appel auprès d'autres réalisateurs pour se rassembler. L'appel à dons qui dit s'inspirer directement de l'exemple de Cassavetes est *a priori* plus étonnant.



Page d'accueil du premier site des réalisateurs remodernistes (remodernist.com).

« LE GROUPE CINÉMA ET PHOTOGRAPHIE REMODERNISTES fondé par Jesse Richards et Harris Smith en 2004, est un collectif de réalisateurs et de photographes dont les œuvres mettent l'accent sur la subjectivité et le ressenti. Bien que nous ne suivions pas de règles précises, nous nous tournons vers le manifeste « Remodernisme - Vers une nouvelle spiritualité dans l'art » de Charles Thomson et Billy Childish, aussi bien que vers les concepts du groupe Die Brücke du début du XXe siècle et vers le cinéma punk et no wave des années 1970 comme un point de départ. Nous encourageons les réalisateurs et photographes qui partagent nos opinions à nous rejoindre pour faire renaître les valeurs de subjectivité, d'émotion, de profondeur et de partage qui ont été de moins en moins importantes pour le cinéma et la photographie ces derniers temps. Le Groupe Cinéma et Photographie Remodernistes n'est pas régionalement/nationalement défini, inclut des réalisateurs et des photographes du monde entier, et invite les autres à le rejoindre.

Nous présenterons des œuvres d'autres Remodernistes, parmi lesquels des écrivains, musiciens et bien d'autres à l'avenir. La première exposition du Groupe Cinéma et Photographie remoderniste et stuckiste a eu lieu à la Galerie Stuckism International entre le 22 novembre et le 22 décembre 2002, avec des œuvres de Philip Absolon, Jesse Richards, Nic Watson, Catherine Chow et Harris Smith.

39 remodernist.com/ - désormais uniquement accessible à partir des archives du site des Stuckistes, à cette adresse : web.archive.org/web/20050825003418/http://www.remodernist.com/

AYEZ UN IMPACT SUR L'HISTOIRE DU CINÉMA !

Vers un nouveau cinéma du peuple

Malheureusement, l'état actuel du cinéma est plutôt maussade. Le box office est au plus mal. (Aux États-Unis, cela dure depuis onze semaines.) Les films produits ne sont pas faits (pour la plupart) par des réalisateurs, scénaristes ou artistes talentueux. La production des films ne dépend absolument pas du choix du public. Les gens qui décident n'ont pas la moindre idée de ce qui fait qu'un film est bon ou mauvais, les studios (même indépendants) choisissent les projets en fonction de statistiques faites sur le public selon des variables comme l'âge, le sexe, l'origine, vous voyez le tableau.

CELA NE FONCTIONNE PAS.

En 1957, John Cassavetes était à *Night People*, une émission radio basée à New York, pour promouvoir sa récente performance dans le film *Edge of the City* de Martin Ritt. Il annonça alors à l'animateur être déçu par le film, et déclara pouvoir en faire un meilleur lui-même ; à la fin de l'émission il lança un défi aux auditeurs intéressés par une alternative à Hollywood : lui envoyer de l'argent pour financer ses ambitions, promettant de pouvoir faire « un film sur les gens ». Nul ne fut plus surpris que Cassavetes lui-même quand les semaines suivantes la radio reçut plus de 2000 dollars ; sans manquer à sa parole, il commença la production les jours qui suivirent sans savoir vraiment quel genre de film il voulait faire.

Le temps est venu pour un nouveau groupe de réalisateurs, les Remodernistes, dans l'esprit de Cassavetes, de lancer un tel défi à une nouvelle génération, pour nous aider à faire un nouveau cinéma pour le peuple. Nous croyons que les films qui vous font ressentir des choses, penser, rire, pleurer, qui expriment la douleur et la joie, qui sont le lot de l'être humain, sont les seuls qui fonctionnent.

IL N'Y A QU'UN SEUL MOYEN DE FAIRE CELA.

Pour faire des films qui ne sont pas encombrés par des chefs de plateaux ou des investisseurs – tous ces gens qui contrôlent l'industrie du film, mais qui ne savent rien de la réalisation en elle-même. Aidez-nous à rendre cela possible – donnez-nous et nous ferons des films par lesquels vous pourrez vous sentir concernés.⁴⁰ »

40 « REMODERNIST FILM AND PHOTOGRAPHY founded by Jesse Richards and Harris Smith in 2004, is a collective of filmmakers and photographers who are producing works with an emphasis on subjectivity and emotional meaning. Although not locked to a specific set of rules, we look to the manifesto 'Remodernism- toward a new spirituality in art' by Charles Thomson and Billy Childish, as well as the concepts within the early 20th century Die Brücke art group and 1970's punk/no-wave cinema as a starting point. We encourage other like-minded filmmakers and photographers to join with us in bringing back the values of subjectivity, emotion, meaning, and connection that have been rapidly diminishing from the mediums of film and photography as of late. Remodernist Film and Photography is not regionally/nationally exclusive and includes filmmakers and photographers located world-wide, and invites others internationally to become involved. We will be featuring work by other Remodernists including writers, musicians and others as well in the future. The first official show of Remodernist and Stuckist film and photography took place at Stuckism International-USA from Nov. 22- Dec. 22, 2002, included work by Philip Absolon, Jesse Richards, Nic Watson, Catherine Chow and Harris Smith.

HAVE AN IMPACT ON FILM HISTORY! Towards a New Cinema of the People

Unfortunately, the state of modern filmmaking is rather bleak at the moment. Box office receipts are way down. (At this current writing in the U.S. its been down 11 straight weeks). The films that are being put into production (for the most part) are not being decided on by talented filmmakers, screenwriters or artists of any sort. The choice of films to go into production are certainly not being made by the public. The people who are deciding are not people who have the slightest idea of what makes a movie a good one or a bad one, the studios (even the "indie ones") are choosing projects based on projected audience numbers according to variables like age, sex, race, you get the picture.

IT'S CLEARLY NOT WORKING.

In 1957, John Cassavetes was appearing on *Night People*, a New York-based radio show, to promote his recent performance in the Martin Ritt film *Edge of the City*. While talking with host Jean Shepherd, Cassavetes abruptly announced that he felt the film was a disappointment and claimed he could make a better movie himself; at the close of the program, he challenged listeners interested in an alternative to Hollywood formulas to send in money to fund his aspirations, promising he would make "a movie about people." No one was more surprised than Cassavetes himself when, over the course of the next several days, the radio station received over 2,000 dollars; true to his word, he began production within the week, despite having no idea exactly what kind of film he wanted to make. The time has come for a new group of filmmakers, the Remodernists, in the spirit of Cassavetes to make that same challenge to a new generation, to help us make a new cinema for the people. We believe that films that make you feel, think, laugh and cry, that express the pain and joy that being human is all about are the only ones worth making.

THERE'S ONLY ONE WAY TO DO THIS.

To make films that are unencumbered by studio chiefs, investors- these people that control the film industry, but wouldn't know or care about filmmaking in itself. Help us make this a reality- donate to us and we'll make movies you'll be able to care about! »

Une première liste de réalisateurs-photographes remodernistes est avancée. Sans surprise, on y retrouve le trio Richards-Watson-Smith. S'ajoutent Matthew Quentin Martin, Siri Scott, Seanán Oliver Manfred Kerr et Amos Poe. Matthew Quinn Martin (qui, à l'époque, se fait appeler Matthew Quentin Martin), directeur artistique du New Haven Theatre Company à la fin des années 1990, a interprété plusieurs rôles pour les pièces et films de Richards : Hamlet dans la pièce éponyme, Jimmy Porter dans *Look Back in Anger* et Buddy dans le film *Shooting at the Moon*. Il fut un temps question de cinéma remoderniste pour lui, avant qu'il prenne une direction opposée ; il travaille aujourd'hui à New York comme scénariste pour le cinéma *mainstream* américain⁴¹. Siri Scott est un vieil ami de Richards ; il fut également question de réaliser des films ensemble, mais rien n'advint. Seanán Oliver Manfred Kerr, alors membre des Défanestanistes irlandais se déclare intéressé. Il rejoint le groupe sans que là encore son implication n'aboutisse à quoi que ce soit.

PARTICIPATION D'AMOS POE

Quant à Amos Poe, il s'agit d'un membre tout symbolique, dont l'implication est plutôt destinée à établir le cinéma remoderniste comme l'enfant du cinéma *no wave* new-yorkais. Richards explique que le père du cinéma punk lui aurait envoyé un courrier électronique à l'époque pour se dire intéressé par le mouvement⁴². Le site Internet de l'époque, lui, se contente d'indiquer sans plus de précision : « *Le père du cinéma punk et no wave (et même du cinéma indépendant contemporain) AMOS POE, rejoint les Remodernistes !* »⁴³ Interrogé quelque temps plus tard – en 2008 – sur son implication, Amos Poe dira : « *Le mouvement remoderniste : Je ne suis même pas sûr de ce que ça veut dire. C'est juste une bande de gosses qui ont dit : «Salut, tu es un remoderniste. Tu veux faire partie de notre équipe ?» Et j'ai dit : «Oui, pourquoi pas ?» [Il rit.] Je ne suis pas tout à fait sûr. Je crois que le remodernisme est la prochaine variante du post-modernisme qui est de prendre quelque chose de la culture d'avant pour le changer en quelque chose d'autre, comme la sortir de son contexte. C'est un peu ce que le pop art était d'une certaine façon. Pour moi Warhol c'était juste une boîte de soupe. C'est comme refaire ça mais c'est fait d'une manière complètement remoderniste parce que ça utilise la technologie et la sensibilité d'aujourd'hui plutôt que la nostalgie.* »⁴⁴

On comprend à sa réponse évasive qu'Amos Poe était peu au fait des activités du groupe, voire même mal renseigné. Sa « participation » semble plutôt le fait de la volonté d'Harris Smith d'établir le cinéma remoderniste comme l'enfant spirituel du cinéma *no wave*. À cette époque en effet, Smith publie un long article sur le cinéma punk *no wave* intitulé « No New Cinema : Punk and

41 Des informations sur son activité actuelle sont disponibles ici : matthewquinnmartin.com/bio/

42 RICHARDS Jesse, communication personnelle, 17 avril 2013.

43 D'après les propos relevés sur leur site - web.archive.org/web/20060714053116/http://www.remodernist.com/NEWS.html : « *The father of no-wave and punk film, (not to mention modern independent filmmaking) AMOS POE, joins the Remodernists!* »

44 POE Amos, cité dans BREMER Erin, « New York Observers », in *City Magazine*, avril 2008, pp. 42-43 - amospoe.com/news/images/citymag_empire2.pdf : « *The remodernist movement: I'm not even sure what that means, actually. It's just a bunch of kids who said, "Hey, you're a remodernist. You want to be a part of our crowd?" And I said, "Sure, why not?" [He laughs.] I'm not completely sure. I guess remodernist is the next variation of post-modernist, which is to take something that was in the culture before and then turn it into something else, like taking it out of context. So it's kind of what pop art was in a way. I was using Warhol as kind of a soup can. It's like redoing that but it's done in a completely remodernist way because it's using the technology and the sensibility of contemporary rather than nostalgia.* »

No Wave Underground Film 1976-1984 »⁴⁵ dans le livre collectif *Captured: A Film and Video History of the Lower East Side*⁴⁶. On imagine son admiration pour le mouvement telle que la participation d'Amos Poe au cinéma remoderniste, qu'il venait d'initier, ne devait faire l'ombre d'un doute. (L'échec de l'entremise avec Poe obligera Richards à trouver de nouveaux pères/pairs.) Quoi qu'il en soit, il apparaît qu'Amos Poe n'a jamais pris part de quelque manière que ce soit aux projets remodernistes. De nouveau interrogé sur son implication dans le mouvement, au début de l'année 2013, il déclare avec sarcasme : « *Quand je regarde «cinéma remoderniste» sur Wikipédia, j'aime bien la compagnie avec laquelle ils m'ont mise, c'est comme un honneur pour moi.* »⁴⁷ Le nom d'Amos Poe figure en effet parmi la liste des inspirateurs du mouvement à côté de réalisateurs des plus agréables, parmi lesquels rien moins qu'Andreï Tarkovski, Yasujirô Ozu, Robert Bresson, Jean Rollin, Michelangelo Antonioni, Jean Vigo, Jean Epstein, Nicholas Ray, Béla Tarr ou encore Jean-Luc Godard⁴⁸.

*

Mais revenons à l'histoire, là où nous l'avons laissée. Entre le 3 et le 29 août 2005, l'exposition « Addressing the Shadow and Making Friends with Wild Dogs: Remodernism », organisée par Jesse Richards et Tony Juliano, est la première exposition américaine à regrouper les différentes branches remodernistes : les Stuckistes, les Réalistes et Photographes remodernistes, les Défanestanistes, et les Photographes stuckistes. Elle prend place à la CB's 313, la galerie du mythique CBGB de New York (peu avant que l'endroit ferme définitivement), l'occasion d'affirmer un peu plus les origines punk du mouvement. L'artiste et blogueur Mark Vallen note à ce propos : « *Au milieu des années 1970 le punk rock est né dans une petite boîte de nuit new-yorkaise froide et humide appelée CBGB's. Tout a commencé quand des rockeurs comme Television, les Ramones, et Patti Smith ont lancé une attaque frontale contre la forteresse rock and roll. Aujourd'hui, une nouvelle révolte artistique, le Remodernisme, est sur le point de passer à l'offensive en partant du lieu de naissance du punk.* »⁴⁹

Richards participe encore à l'exposition « The Triumph of Stuckism », lors de la Biennale de Liverpool en octobre 2006 avant de quitter le mouvement stuckiste. Il est en effet miné par d'incurables et incessants ennuis de santé⁵⁰ qui empêchent toute production artistique. Il ne peut décemment gagner sa vie, les factures s'accumulent. Si bien qu'en 2007, il entreprend de finir le Bachelor of Fine Arts qu'il avait abandonné en 1994, pensant qu'un diplôme l'aiderait d'une manière ou d'une autre à gagner sa vie, et qu'au pire, il pourrait vivre un temps des bourses attribuées aux

45 Le texte est disponible en ligne - web.archive.org/web/20050311152439/http://www.remmodernist.com/NoNewCinema.html

46 PATTERSON Clayton (dir.), *Captured: A Film and Video History of the Lower East Side*, New York: Seven Stories Press, 2005

47 POE Amos, communication personnelle, 17 avril 2013 : « *When I look up «remodernist cinema» on Wikipedia I like the company they put me with, its something of an honor.* »

48 D'après la page Wikipédia en anglais : en.wikipedia.org/wiki/Remodernist_film

49 VALLEN Mark, « Stuckists at CBGBs », in *art-for-a-change.com*, 2 août 2005 - art-for-a-change.com/blog/2005/08/stuckists-at-cbgb.html : « *In the mid-1970's punk rock was born in a dank little New York nightclub called CBGB's. It all started when rockers like Television, the Ramones and Patti Smith launched a frontal assault on the monolith of corporate rock 'n roll. Now another artistic revolt, Remodernism, is about to widen its offensive from the birthplace of punk.* »

50 Jesse est né avec la *spina bifida*, une maladie rare qui l'a contraint à de nombreuses interventions chirurgicales. – Je précise ceci suite à sa propre demande.

étudiants. Richards reprend donc les études, à l'Université du Massachusetts « UMASS-Amherst »⁵¹. C'est là qu'il va écrire le *Manifeste du cinéma remoderniste*.

3.2. AOÛT 2008 – UN MANIFESTE COMME ACTE DE NAISSANCE

C'est dans ce contexte de retour dans un milieu académique que Richards va de nouveau éprouver le besoin de s'en distancier. Le 27 août 2008, alors qu'il fait face à la bibliothèque universitaire de South Hadley, dans le Massachusetts⁵² – là où il étudie – il rédige le véritable acte de naissance du cinéma remoderniste : le *Manifeste du cinéma remoderniste*. Il le publie sur son blog dans la foulée⁵³. Ce texte programmatique est à considérer comme le début officiel du mouvement. Jusque-là, en effet, les tentatives destinées à établir un cinéma inspiré du remodernisme étaient restées vaines. Le mouvement ne recevait pas de considération, cantonné au cercle stuckiste. Mais la publication de ce Manifeste va pour la première fois susciter un intérêt à même de déboucher sur de réels projets de films. En voici une traduction :

MANIFESTE DU CINÉMA REMODERNISTE

1. Les manifestes artistiques, en dépit des bonnes intentions de l'auteur ne doivent jamais être « prises au pied de la lettre », comme le dit l'expression, parce qu'elle sont sujettes à l'ego, à la prétention, à l'ignorance et à la stupidité de ceux qui les écrivent. Cela nous ramène au Manifeste de Die Brücke de 1906 et continue jusqu'à ce Manifeste que vous lisez aujourd'hui. Prudence est donc de mise. Cependant, les idées présentées ici sont exprimées avec sincérité et dans l'espoir d'apporter inspiration et changement pour les autres, aussi bien que pour moi.
2. Le remodernisme est à la recherche d'une nouvelle spiritualité dans l'art. C'est pourquoi le « cinéma remoderniste » cherche une nouvelle spiritualité au cinéma. Le cinéma spirituel, ce n'est pas des films sur Jésus ou Bouddha. Le cinéma spirituel n'est pas sur la religion. C'est un cinéma qui concerne l'humanité et une compréhension des vérités et moments simples de l'Homme. Le cinéma spirituel ne parle que de *ces* moments.
3. Le cinéma peut être une méthode idéale d'expression créatrice, en raison de la capacité qu'a le cinéaste de sculpter l'image, le son et la sensation du temps. Les possibilités créatrices du cinéma ont presque toujours été gaspillées. Le cinéma n'est pas une peinture, un roman, une pièce de théâtre, ou une photographie. Les règles et méthodes du cinéma ne doivent pas ressembler à celles de ces autres activités créatrices. On ne doit *pas* uniquement penser le cinéma comme « un moyen de raconter une histoire ». L'histoire est une convention d'écriture, qui ne doit pas nécessairement être tenue pour convention par celui qui fait des films.
4. Les idées japonaises de *wabi sabi* (la beauté de l'imperfection) et de *mono no aware* (la conscience du caractère éphémère des choses et le sentiment aigre-doux qui accompagne leur déliquescence) ont la

51 RICHARDS Jesse, communication personnelle, 9 mars 2013.

52 C'est Jesse qui me fait part de l'anecdote, amusé. *Ibid.*

53 Le texte est mis en ligne sur son blog *When the trees were still real* le jour-même - jesse-richards.blogspot.fr/2008/08/remodernist-film-manifesto.html?zx=a27de6df5cd3c037 – Il est reproduit en annexe.

capacité de montrer la vérité de l'existence et doivent toujours être prises en considération au moment de faire des films remodernistes.

5. La notion artificielle de perfection ne doit jamais être imposée à un film remoderniste. Les défauts doivent être acceptés, voire même recherchés. Dans ce but, le réalisateur remoderniste doit envisager l'usage de la pellicule, en particulier le Super 8 et le 16 mm, parce que ces médiums entraînent plus de risque et sont soumis aux aléas, au contraire du numérique. Les gens qui utilisent le numérique ont peur de faire des erreurs.** Le numérique conduit à un cinéma ennuyeux et stérile. Les failles et les erreurs rendent ton travail plus honnête et humain.

6. La pellicule, en particulier le Super 8, a une certaine âpreté, et la capacité de saisir l'essence poétique de la vie, ce que la vidéo n'a jamais été en mesure d'obtenir.

7. L'intuition est un bon moyen de communiquer honnêtement. Ton intuition te dira toujours si ce que tu fais est honnête, l'utiliser est donc essentiel à chaque étape de la réalisation d'un film remoderniste.

8. Chaque chose produite par la créativité humaine est par nature subjective, en raison des croyances, des goûts et des connaissances de la personne qui la crée. Une œuvre qui essaye d'être objective sera toujours subjective, mais le sera d'une manière malhonnête. Les films objectifs sont intrinsèquement malhonnêtes. Stanley Kubrick, qui a désespérément et pathétiquement tenté de faire des films honnêtes, n'est parvenu qu'à des films malhonnêtes et ennuyeux.

9. Le cinéma remoderniste est toujours subjectif et ne cherche jamais à être objectif.

10. Le cinéma remoderniste n'est pas comme le Dogme 95. Nous n'avons pas de règles prétentieuses qu'il faudrait suivre à la lettre. Il faut voir ce manifeste comme une collection d'idées et de tuyaux dont l'auteur peut être ridiculisé et insulté à volonté.

11. Le cinéaste remoderniste doit toujours avoir le courage d'échouer, voire même la volonté d'échouer, et trouver l'honnêteté, la beauté et l'humanité dans l'échec.

12. Le cinéaste remoderniste ne doit jamais s'attendre à être remercié ou félicité. Au contraire, les insultes et les critiques doivent être bienvenues. Il faut accepter d'être ignoré et négligé.

13. Le cinéaste remoderniste doit s'accorder avec ses influences, et il doit avoir le courage de les copier dans la quête de sa vérité intérieure.

14. Le film remoderniste doit être d'un style dépouillé, minimal, lyrique, punk, et il est très proche du cinéma *no wave* qui est apparu dans le Lower East Side de New York dans les années 1970.

15. Le cinéma remoderniste est destiné aux jeunes, et à ceux, plus vieux, qui ont toujours le courage de regarder le monde à travers des yeux d'enfant.

** Les seules exceptions concernant la vidéo sont Harris Smith et Peter Rinaldi, les seules personnes qui, selon moi, ont fait bon et honnête usage de ce médium. (Août. 2008)

Ce manifeste pourra être complété à l'avenir, en fonction de l'évolution des idées développées.

Jesse Richards – Le 27 août 2008

ÉCLAIRAGE

Il est très clair à première vue – le contraire eut été étonnant – que le *Manifeste du cinéma remoderniste* est très influencé par le *Manifeste du remodernisme* rédigé par Billy Childish et Charles

Thomson le 1er mars 2000. On y trouve ce qui constitue la critique de l'art dominant qualifié de « post-moderne », le besoin d'une nouvelle spiritualité, entendue comme une forme d'honnêteté de la part de l'artiste. Outre les éléments repris du *Manifeste remoderniste* donc (et déjà éclairés dans la partie précédente), examinons les idées neuves du *Manifeste* de Richards.

Le Manifeste se présente d'abord comme une collection d'idées destinées à encourager le potentiel réalisateur, non point comme une liste de règles à appliquer ou de contraintes à respecter. En cela, il se désolidarise d'emblée du *Manifeste du Dogme 95* écrit en mars 1995 par Lars von Trier et Thomas Vinterberg. Ici, nul besoin de faire « *vœu de chasteté* », ni de « *jurer de se soumettre aux règles* »⁵⁴. Le premier point du Manifeste met d'ailleurs en garde contre qui voudrait le prendre « au pied de la lettre », se voulant plutôt source d'inspiration, appel au rassemblement. L'idée principale du *Manifeste* a trait à la façon de faire des films que propose Richards. Le réalisateur est encouragé à être authentique, honnête, sincère. Son imperfection, ses erreurs, ses échecs sont le gage de son authenticité. Les concepts japonais de *wabi sabi* (désignant la beauté de l'imperfection ; le caractère éphémère et imparfait de toute chose) et de *mono no aware* (l'empathie envers les choses et le sentiment aigre-doux qui accompagne leur déliquescence) sont établis comme les deux piliers de la philosophie du cinéma remoderniste. D'où vient le besoin d'établir l'intuition, la subjectivité, l'échec comme les conditions de réalisation même du cinéaste remoderniste.

D'où vient aussi sa dépréciation de la vidéo⁵⁵ au profit de la pellicule. Pour Richards, seule la pellicule a la capacité « *de capter l'essence poétique de la vie* ». Ce point sera très critiqué. On comprend pourtant ce que Richards apprécie dans la pellicule : son grain particulier, le sentiment de nostalgie qu'elle laisse aux choses, sa dégradation par le temps, le caractère hasardeux de son utilisation. Bref, ce qu'elle a de vivant et de capricieux au regard de ce que la vidéo a de poli et peu risqué. La pellicule n'est-elle pas par essence un matériau a-moderne, qui ne se voit pas immédiatement, mais garde le mystère de ses images jusqu'à son développement ? En comparaison de ses désavantages, la vidéo aurait pour seule qualité d'être peu coûteuse⁵⁶. On devine encore dans ce rejet de la vidéo un peu de cette attitude quasi réactionnaire qui faisait rejeter tout autre chose que la peinture sur chevalet aux Stuckistes au motif que le support détournerait du sujet⁵⁷. Richards critique la vidéo, soit. Qu'il prenne pourtant le soin de préciser que Peter Rinaldi et Harris Smith sont les seuls cinéastes à avoir fait bonne utilisation du médium peut laisser dubitatif : cette remarque n'est-elle pas surtout destinée à ménager des amis proches – en même temps qu'elle les érige *de facto* en cinéastes remodernistes ? En plus d'avoir l'air de confondre *la vidéo* et *le numérique*, Richards ignorait-il alors le travail de nombreux cinéastes militants, qui se sont servis de l'outil vidéo comme

54 Le Manifeste du Dogme 95 débute par ces mots : « *Vœu de chasteté. Je jure de me soumettre aux règles qui suivent telles qu'édictées et approuvées par Dogme 95.* »

55 Il faut dire ici que Richards semble confondre vidéo et numérique tant il utilise un terme puis l'autre indistinctement...

56 D'après Jesse Richards, dans les commentaires consécutifs à la publication du Manifeste sur son blog, 27 août 2008.

57 Lire à ce propos la partie « *The Medium Modifies the Message* », p. 28 de l'article de Charles THOMSON, « *A stuckist on stuckism* », pp. 6-31 repris in MILNER Frank (dir.), « *The Stuckists Punk Victorian* » (catalogue d'exposition), Liverpool: National Museums Liverpool, 2004.

d'une arme de subversion à peu de frais ; comme le seul moyen disponible pour s'exprimer avec authenticité ? Et un cinéaste comme Bill Viola, dont les films semblent proches de l'esprit remoderniste ? « *L'art doit faire partie de la vie quotidienne, sinon il n'est pas honnête* »⁵⁸ dit Viola, qui prône par ailleurs « *la vidéo comme esprit* »⁵⁹. Son film *The Passing* (1991) ne capte-t-il pas cette « *essence poétique de la vie* » ? Le numérique (préservons l'amalgame de Richards) n'est-il pas par ailleurs l'équivalent actuel de ce que le Super 8 (que Richards tient en haute estime) représentait dans les années 1970 pour ce qu'il permet au plus grand nombre – et surtout aux plus jeunes – de faire des films à moindre coût ?

Dans cette volonté de se reconnaître des pairs et des ennemis, de se positionner *avec* et *contre*, son attaque de Stanley Kubrick est ce qui lui vaut le plus de réactions négatives. Ce dernier aurait, selon Richards « *désespérément et pathétiquement essayé de faire des films objectifs* » n'arrivant qu'à des films « *ennuyeux et malhonnêtes* ». Là encore, il est difficile de comprendre cette remarque, car, selon toute vraisemblance, les films de Kubrick n'essayent pas d'être plus objectifs que d'autres. Quant à dire qu'ils sont ennuyeux... Il faut vraisemblablement entendre cette attaque comme une charge contre *l'esprit* de Kubrick – non pas contre *sa technique*, ni contre son cinéma à proprement parler. C'est en effet Kubrick dans toute sa dimension post-moderne qui est raillé ici, son esprit cynique et scientifique, son cinéma ultra-précis à gros budget. Richards au contraire croit à la « *spiritualité* », entendue comme une forme de transcendance, d'amateurisme, de simplicité et de vérité *au premier degré*. On peut se demander par ailleurs si ce n'est pas tant à la qualité des films de Kubrick que s'en prend Richards qu'à ce qu'il représente comme idéal du cinéaste américain qui a réussi.

CRITIQUES ADRESSÉES A L'ENDROIT DU MANIFESTE⁶⁰

De nombreuses critiques d'ordre général reprochent à Richards d'établir ce qui ressemblerait à des règles strictes de réalisation à partir de sa propre subjectivité – en dépit de ce que Richards annonce lui-même comme des propositions. Autrement dit, de faire de ses goûts personnels un Manifeste qui parlerait au nom de tous ; une sorte de pâle copie non assumée du *Dogme 95*. Des critiques plus spécifiques portent sur son rejet de la vidéo ainsi que son attaque contre Kubrick. Concernant la vidéo, plusieurs remarques intéressantes émergent :

- s'il s'agit de capter « l'essence des choses », il est impossible que la vidéo ne puisse la capter aussi bien que la pellicule, sans quoi cette essence ne se trouve pas à l'intérieur des choses filmées, mais plutôt au sein du médium qui la filme.
- s'il ne peut utiliser la vidéo, le cinéaste est privé d'un atout susceptible de lui permettre de s'exprimer avec honnêteté et authenticité : il est restreint dans ses possibilités de trouver la

58 VIOLA Bill, *Video as mind*, 1980, repris par MARTIN Sylvia, *Art Vidéo*, Paris: Taschen, 2006

59 *Ibid.* : « *Pas de début/Pas de fin/Pas de direction/Pas de durée - La vidéo comme esprit.* »

60 Cette partie revient sur les critiques énoncées après la publication du Manifeste sur le blog de Richards. Elles permettent, à partir des réponses que Richards lui-même leur a faites, de mieux saisir les intentions du Manifeste et de son auteur. Le manifeste ainsi que les critiques sont encore disponibles sur le blog *When the Trees Were Still Real* de Richards - jesse-richards.blogspot.fr/2008/08/remodernist-film-manifesto.html?zx=a27de6df5cd3c037

forme qui lui convienne le mieux pour s'exprimer.

- tourner en vidéo étant moins cher que de tourner en pellicule, les potentiels cinéastes sans le sou seraient d'emblée écartés de la possibilité de s'exprimer avec authenticité.

D'une façon générale, plusieurs réalisateurs « amateurs » expliquent la nécessité pour eux de faire des films en numérique, n'ayant les moyens financiers de tourner en pellicule. (Face aux nombreuses et pertinentes critiques, Richards réévaluera son point de vue sur la vidéo/le numérique.⁶¹) On reproche en outre à Richards de faire grand cas de l'esthétique des films, moins de leur contenu. L'honnêteté, l'authenticité ne sont pas qu'une affaire de forme mais devraient concerner tout autant le sujet des films. D'autres critiques se font à l'endroit de sa remarque contre Kubrick : on lui reproche d'avoir touché à un monstre sacré. Il répond : « *La remarque sur Kubrick serait formulée un petit peu différemment si j'écrivais le manifeste aujourd'hui, peut-être qu'elle se concentrerait plus sur l'échec de son cinéma au niveau de l'émotion, du ressenti. C'est toujours utile de penser à ceux qui sont considérés comme les « maîtres », comme Kubrick, d'une manière plus large. On peut apprendre des erreurs des autres (en plus d'apprendre de nos propres erreurs), même de ceux qu'on nous demande de respecter inconditionnellement.* »⁶² Il s'agissait bien en lançant cette pique contre Kubrick d'égratigner un géant et avec lui, un peu des canons admis du cinéma américain. Il y avait là provocation à même de déclencher le débat, ce qui, indiscutablement, a réussi, même si ce ne fut qu'à petite échelle.

Par ailleurs, son goût immodéré pour des notions aussi creuses et galvaudées que « l'authenticité », « l'honnêteté », « la vérité » agacent. Pour beaucoup de critiques, la quête de l'authenticité est illusoire : elle n'est pas chose qui se cherche, elle fait partie intégrante du travail au moment de sa réalisation. Elle n'est pas un but, une recherche en soi, mais la condition *sine qua non* d'un travail honnête. Il semble par ailleurs que l'honnêteté de l'artiste ne garantisse en rien un travail de qualité, non plus qu'elle ne soit le gage d'une quelconque motivation remodeliste. Il y a fort à parier que les artistes « d'art contemporain », au moment de réaliser leurs « œuvres », sont gens ce qu'il y a de plus sincères – dans l'idée qu'ils se font de la sincérité⁶³.

Dans la suite de cette idée, certains reprochent encore à Richards son côté passéiste – voire réformiste : il rejette le numérique au profit de la pellicule, l'art contemporain pour lui préférer les prémices de l'art moderne, vieilles de près d'un siècle déjà, regrette encore la modernité telle qu'incarnée par Kubrick pour louer celle nostalgique de Tarkovski, se sent plus proche de l'esthétique traditionnelle japonaise que de celle ultra moderne de l'Occident. Tout ceci trouve pourtant son explication dans ce que le cinéma remodeliste est à entendre véritablement à la fois comme une

61 Précisément dans deux textes publiés en octobre 2009 (intitulés « Concepts and Craft in Remodernist Film » et « A Quick Primer and History »). cf point suivant.

62 RICHARDS Jesse, commentaires publiés à la suite du Manifeste, 29 novembre 2009 : « *The Kubrick thing would probably be worded a little bit differently if I were writing the manifesto now, perhaps focusing more on the failure of his work on the emotional level. It's always useful to think in a wider sense about those considered to be "masters", like Kubrick. We can learn from the mistakes of others (besides learning from our own mistakes) even those that we are told that we MUST respect unconditionally.* »

63 Sur cette question s'affrontait justement Charles Thompson et Jeremy Paxman dans l'émission « *The Newsnight programme* », diffusée sur BBC 2, le 19 octobre 1999. La retranscription de l'échange est à trouver dans MILNER Frank (dir.), « *The Stuckists Punk Victorian* » (catalogue d'exposition), Liverpool: National Museums Liverpool, 2004, pp. 38-44

avancée et comme un retour. Le nom même l'indique : *re-modernisme*. Il s'agit bien de re-fonder le modernisme, de re-trouver ce qu'il a pu permettre d'authenticité et de nouveauté, mais d'intégrer à cette quête primitiviste les enjeux de notre époque. Bref, le Manifeste, comme premier exposé, comme premier jet d'idées encore en maturation, entendait surtout trouver le soutien de quelques cinéastes aux aspirations et sensibilités similaires. Il entendait regrouper sur la base d'un rejet commun (le cinéma post-moderne dominant) qui était aussi un souhait : la recherche d'un cinéma plus modeste.

3.3. 2009-2014 – ALLIANCES, LANCEMENT DE FILMS ET PROJETS

Fin 2008, le *Manifeste du cinéma remoderniste* est traduit en turc pour le magazine *Bakiniz*, puis en polonais pour le magazine *Red*. D'autres traductions vont suivre. À la suite de sa publication, Richards s'emploie dans un premier temps à répondre aux critiques et commentaires qu'il suscite. Dans le même temps, il regroupe d'éventuels collaborateurs autour de l'entreprise remoderniste.

L'ALLIANCE INTERNATIONALE DES RÉALISATEURS REMODERNISTES

Le 25 août 2009, il annonce la création de l'Alliance internationale des réalisateurs remodernistes (*International Alliance of Remodernist Filmmakers*) qui présente à nouveau une liste de cinéastes inspirés par le concept de remodernisme. Cette fois la liste va mener à quelque chose de concret. Sur les neuf noms qu'elle mentionne (en plus de celui de Richards), cinq participeront comme réalisateurs au film *In Passing*, annoncé à la fin de l'année suivante. Un message accompagne la parution des noms. Comme à l'accoutumée, Richards rejette tout *leadership*, et l'on retrouve le projet d'un nouveau cinéma authentique, spirituel, subjectif : « *L'alliance est composée de cinéastes qui cherchent à participer à la création d'une nouvelle authenticité, spiritualité, sensibilité au cinéma, comme décrite dans le Manifeste du cinéma remoderniste. Nous sommes des alliés indépendants, et personne au sein de l'alliance n'a un quelconque leadership. Aussi, il n'est pas attendu des réalisateurs de l'Alliance qu'ils s'en tiennent strictement aux règles du Manifeste – ce qui rentrerait directement en conflit avec l'esprit du manifeste lui-même. La principale chose en commun est une quête pour se comprendre soi-même, pour l'honnêteté, et un engagement à faire un cinéma authentique. Cette Alliance inclura même ceux qui travaillent avec le numérique, mais s'engagent à créer un nouveau langage et un nouveau vocabulaire ; qui utilisent le numérique pour exprimer des choses à un niveau authentique, spirituel et pas seulement comme un médium qui essaye médiocrement de singer la pellicule/le cinéma (ce qui est l'actuel problème du cinéma numérique et de haute définition). En tant qu'Alliance, nous sommes ici pour collaborer et s'inspirer mutuellement, aussi bien que pour partager avec ceux intéressés par un cinéma authentique. À l'avenir, nous espérons présenter des œuvres ensemble.* »⁶⁴

64 RICHARDS Jesse, « International Alliance of Remodernist Filmmakers », 25 août 2009 - jesse-richards.blogspot.fr/2009_08_01_archive.html : « *The alliance is made up of filmmakers who are seeking and participating in creating a new authenticity, spirituality, or emotional value in cinema, as described in the Remodernist film manifesto. We are independent allies, and nobody within this alliance is under any sort of leadership. Also the filmmakers in the alliance are not expected to commit to a strict following of the Remodernist film manifesto- enforcing that would be directly in conflict with the spirit of the manifesto itself. The main thing in common is a quest for self-knowledge, honesty and a commitment to making authentic cinema. This alliance will even include those that work digitally, but are committed to creating a new vocabulary and*

Une nouveauté vient de ce que Richards revient sur ses déclarations concernant la vidéo (l'amalgame est toujours manifeste !) en précisant que l'Alliance inclut des réalisateurs travaillant avec le numérique. (Cette juste palinodie est expliquée en détail dans les deux essais qu'il va rédiger en octobre, et sur lesquels nous revenons après.) On trouve parmi les signataires, outre Jesse Richards (Massachusetts, États-Unis), six réalisateurs américains : Christopher Michael Beer (Minnesota), Dmitry Trakovsky (Californie), Kate Shults (Floride), Harris Smith (New York), Peter Rinaldi (New York), Khurrem Gold (Minnesota) ; et trois réalisateurs outre-Atlantique : Roy Rezaäli (né au Surinam/vivant aux Pays-Bas), Rouzbeh Rashidi (Iran/Irlande), Dean Kavanagh (Irlande). Que le cinéma remoderniste rassemble des réalisateurs qui ne viennent pas des États-Unis est une première dans l'histoire du mouvement. L'internationalité voulue par Richards s'est trouvée facilitée par les voies numériques⁶⁵. Cette première « Alliance » restera sans objet, mais nous l'avons dit, cinq des réalisateurs qui la composent réaliseront un segment du film *In Passing* en 2011.



Béla Tarr, Peter Rinaldi et Jesse Richards (2011).

En octobre 2009, soit un peu plus d'un an après la « rédaction » du Manifeste, trois réalisateurs remodernistes font paraître de courts essais, dans la revue en ligne *MungBeing*, visant à expliquer davantage les desseins du cinéma remoderniste. Jesse Richards écrit *A Quick Primer and History* et *Concepts and Craft in Remodernist Film*, Peter Rinaldi *The Shore as Seen From The Deep Sea: My Personal Thoughts on The Remodernist Film Manifesto*, et Roy Rezaäli *Chill'm Guerrilla Cinema*. Ces textes font suite aux nombreuses critiques énoncées après la parution du Manifeste de Richards en août 2008 sur son blog. Richards avait d'abord entrepris de répondre aux commentaires un à un. Mais les mêmes questions se répétant, il était temps de revenir sur l'histoire et l'esprit du mouvement, quitte à réviser à l'occasion certaines idées. Ces essais continuent d'être à ce jour parmi les rares écrits « officiels » des remodernistes sur leur propre mouvement. Il convient donc de s'y intéresser attentivement.

RICHARDS : RUDIMENTS ET HISTOIRE DU REMODERNISME

Dans *A Quick Primer and History*⁶⁶, Richards revient sur l'histoire de la constitution du cinéma remoderniste⁶⁷. Il explique que ses idées ont « évolué depuis la rédaction du premier Manifeste », revenant sur son appréciation concernant le numérique : « Par exemple, je crois

language that uses digital to express things on an authentic, spiritual level, and not merely as a medium that is trying to poorly mimic film (which is the current problem in digital and HD cinema). As an alliance we are here to share, collaborate with and inspire each other as well as sharing with others interested in authentic cinema. In the future we hope to present work together. »

65 Tout comme le stuckisme doit beaucoup de son expansion à Internet.

66 RICHARDS Jesse, « A Quick Primer and History », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p.31 - mungbeing.com/issue_28.html?page=31&sub_id=1567#1567, – disponible en annexe.

67 C'est en fait l'histoire de ce première chapitre, qu'il raconte de manière très condensée.

désormais que le numérique peut avoir une place dans le cinéma remoderniste, mais pas de la manière dont il est utilisé aujourd'hui, qui consiste à singer la pellicule (ou singer le cinéma⁶⁸). Le numérique est un nouveau médium, qui mérite son propre langage ». A cet égard et plein d'attention, il dit adorer le film *Self Portrait* de Peter Rinaldi, tourné avec une caméra DV puis re-filmé.

Dans *Concepts and Craft in Remodernist Film*⁶⁹, Richards veut expliquer ce qu'il entend par « remodernisme », en l'opposant à « modernisme » et « post-modernisme ». Il commence par rappeler que le remodernisme encourage « la bravoure de l'amateur », puis convient qu'après tout, le terme « remodernisme », qu'il n'a fait que reprendre à d'autres, est de peu d'importance (« *The word itself isn't terribly important to me* »). Il tente tout de même d'en expliquer le sens : « Moderne, dans son sens le plus basique veut dire « nouveau ». Donc, le « re-modernisme » (re-moderne) peut être décrit comme une nouvelle façon de regarder le « nouveau » - mais cela ne doit pas nécessairement impliquer un abandon du « vieux ». Le post-modernisme adore écarter certaines choses qui seraient « obsolètes », comme la peinture, la photographie argentique, les films en pellicule, la sculpture en argile, etc. Le remodernisme rejette l'idée que les anciennes méthodes artistiques puissent être obsolètes. » Et il prend soin de faire l'histoire de la « modernité » au cinéma : « Le cinéma moderne apparaît après l'art moderne et dure jusque dans les années 1960. (...) Les films modernes étaient largement subjectifs, mettaient l'accent sur la poésie, et exploraient souvent l'ambiguïté. Après quoi a commencé la période du post-modernisme au cinéma. (...) Les films post-modernes ont tenté de détruire la suspension d'incrédulité du spectateur, ce qui, à mon avis, a plutôt cliniquement et sciemment disséqué les éléments du cinéma. De nombreux films de Godard, Lynch ou Tarantino sont considérés comme des exemples de films post-modernes. » Puis, dans l'idée de se reconnaître des pères, il explique : « Je crois que, en même temps que le post-modernisme a commencé au cinéma, un autre mouvement insistant sur la spiritualité, l'authenticité émotionnelle et une nouvelle reconnaissance de la subjectivité, a commencé d'apparaître. Des réalisateurs comme Andreï Tarkovski et Robert Bresson sont deux exemples de personnes que je considérerais comme les premiers réalisateurs remodernistes. Le film de Tarkovski, *Le miroir* (1974) est un premier exemple de ce type de cinéma – un film qui explore en profondeur la conscience subjective – pas seulement celle de Tarkovski, mais la conscience collective de l'humanité, et en particulier celle du peuple russe de cette époque. »

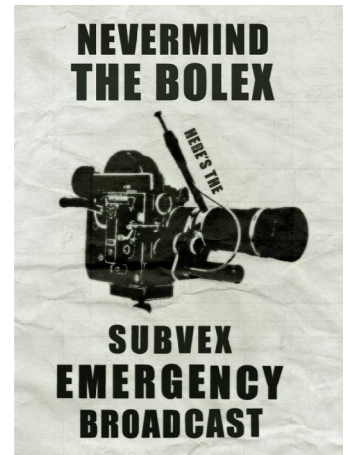
Richards explique encore qu'il s'est peut-être un peu emporté sur les concepts de *wabi sabi* et de *mono no aware*, estimant qu'il n'est pas nécessaire que tous les réalisateurs remodernistes se reconnaissent dans cette esthétique japonaise particulière⁷⁰. Puis résume : « Le cinéma remoderniste est spirituel, authentique, subjectif, et reconnaît les petits moments de la vie et de la nature. » Ramenant le remodernisme à une dimension plus intime, Richards explique encore que la condition pour faire des films authentiques et subjectifs lui semble être cette « adresse à l'ombre » dont parlait Childish et Thomson : « Mais qu'est-ce que cela veut dire au juste ? Cela peut vouloir dire que vous êtes

68 RICHARDS utilise le mot « film » qui peut faire référence soit au cinéma soit précisément à la pellicule. Je ne sais pas quel sens il veut donner au mot ici.

69 RICHARDS Jesse, « Concepts and Craft in Remodernist Film », in MungBeing Magazine - http://www.mungbeing.com/issue_28.html?page=32#2220, octobre 2009, p. 32 – disponible en annexes.

70 Pourtant, comme on le verra dans le chapitre IV, cette sensibilité a profondément imprégné les films remodernistes.

complètement obsédés par les poils pubiens, ou peut-être que vous êtes vraiment embarrassés par un handicap physique ou mental que vous essayez de cacher, ou comme Billy Childish, vous avez été abusés étant enfant. Ces choses, ces « ombres » que nous cachons à l'intérieur de nous-mêmes doivent jaillir à la lumière du jour – dans nos films, dans notre travail, dans notre poésie. Il est nécessaire pour nous de partager ces parts de nous-mêmes, pour que nous et les personnes avec lesquelles nous les partageons puissions se transformer en êtres humains complets et honnêtes. Ce type d'honnêteté brutale envers nous-mêmes a été exploré d'une certaine manière dans les œuvres du Cinéma de la transgression, et prôné par Antonin Artaud dans ses écrits sur le théâtre de la cruauté, et plus tard, dans ses écrits sur le cinéma. En tant qu'êtres humains, nous sommes aussi remplis de beauté, d'amour et de poésie – on peut voir cela en nous-mêmes et dans les autres autour de nous. Donc cette beauté doit aussi être explorée, en parallèle de l'exploration de l'ombre. (...)



L'exploration cinématographique conjointe de la spiritualité et de la transgression – les poils pubiens, le sang et la merde et l'amour et l'herbe verte et les fleurs des cerisiers qui fanent, la neige qui tombe, le passage des trains – chaque beau petit moment de l'existence (every single fucking beautiful piece of life) – voilà ce qu'est ma conception du cinéma remoderniste. » Richards prend donc bien soin cette fois-ci d'expliquer sa conception de ce petit moment significatif, comme marque constitutive de la fameuse spiritualité remoderniste. (Nous y revenons dans les chapitres II et IV).

RINALDI : LE RIVAGE VU DEPUIS LA HAUTE MER

Après l'essai de Richards vient celui de son ami Peter Rinaldi, sans doute le plus croyant des cinéastes remodernistes. Son texte *The Shore as Seen From The Deep Sea: My Personal Thoughts on The Remodernist Film Manifesto*⁷¹ (« Le rivage vu depuis la haute mer: Mes opinions sur le Manifeste du cinéma remoderniste ») fait part de son malaise face à la société de son temps et explique son choix d'utiliser la vidéo pour faire des films.

« Le monde n'attend rien moins que l'adoption de sa propre définition du succès, dit Rinaldi. Le succès de ce que vous créez sera mesuré en fonction de ce que les gens vous aiment. Quand vous dites à quelqu'un que vous êtes cinéaste, on s'attend à ce que vous révéliez à ce moment-là combien de monde vous a embrassé, ou à tout le moins, vos plans pour que le monde vous ouvre les bras. Vous avez dans l'idée de mettre votre cœur sur l'écran ? D'accord, super. Mais le monde va-t-il adhérer ? Voilà la question. Personne ne s'intéresse à ce qui a pu être transmis de votre cœur à votre art. Même si vous réussissez à ignorer ce que la société attend de vous, même si vous réussissez à vous en tenir à votre propre vision et à mettre votre cœur à l'ouvrage, aujourd'hui, la mesure se fait en tickets, en visites, en clics. « À quoi bon dire quelque chose de personnel si personne ne l'entend ? » Si, d'une manière ou d'une autre, cette question réussit à s'infiltrer au plus profond de votre être, cela peut faire des dégâts. Votre prochain travail sera nécessairement un peu moins personnel, un peu plus (supposément) universel, c'est-à-dire, un peu moins profond. Ironiquement, les gens sur le rivage seront heureux que vous sortiez la tête

⁷¹ RINALDI Peter, «The Shore as Seen From the Deep Sea: My Personal Thoughts on the Remodernist Film Manifesto », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 34 – mungbeing.com/issue_28.html?page=34&sub_id=1568#1568 – disponible en annexe

de l'eau. Ils vous attendront avec des serviettes et vous sécheront jusqu'à la moindre goutte. On vous dira que vous avez «grandi» ou que vous «revenez à la réalité». Vous commencerez à sentir une étreinte. Mais ce sera le même genre de câlin que celui que la société donne à ceux dont elle a besoin. C'est le confort d'être conforme, de faire partie du rouage ; protection contre le froid, abandon de soi. Ça a l'air dramatique ? C'est juste banal et quotidien. (...) Le Manifeste de Richards met l'accent sur la profondeur du processus cinématographique. Un appel à se concentrer sur l'intériorité, un retour au cinéma spirituel. »

Sur la vidéo, Rinaldi feint d'être en désaccord, tout en disant la même chose : « Je crois que la vidéo est le médium du peuple. Nous sommes finalement libérés du coût exorbitant du cinéma. Nous n'avons plus besoin de société de production pour faire des films. (...) (Mais), dans la plupart des cas, la «facilité» de la vidéo a conduit à la dégradation des images créées. » Au reste, Rinaldi semble faire le même amalgame vidéo/numérique. Sur la remarque de Richards concernant Kubrick, et plus généralement, sur les influences, il explique : « Je ne partage pas l'opinion de mon ami sur ce point, mais je pense que c'est un point très important du Manifeste. Beaucoup d'entre nous sommes devenus cinéastes parce qu'un (ou plusieurs) réalisateur(s) nous ont inspiré. Un de mes amis appelle ces inspirations ses «Géants», ce que je crois être un bon mot pour les définir, parce que la plupart du temps, ils sont si grands dans notre tête, que nous ne nous sentons pas à leur hauteur. Je pense que ma génération a tenu Kubrick pour son Géant. Ses films ont quelque chose d'un «perfectionnisme» mystique qui peut être intimidant parfois. Ce perfectionnisme est antagonique à la mentalité remoderniste, et pour de bonnes raisons ce géant (ou n'importe quel géant) doit chuter en nous. Il faut que nous devenions les Géants. »

Faire tomber les Géants pour devenir Géants à leur place... On ne s'étonnera pas de ces paroles de Rinaldi qui écrivait ce papier en 1996 :

« Nous devons tuer nos mentors. Tout ce qui nous influence doit être détruit. Si c'est un livre, brûlez-le. Si ça vient du lavabo, arrachez les tuyaux. Par dessus tout nous devons détester les films. Tous les films, bons ou mauvais. Il nous faut même détester nos propres films. Ainsi tout ce qui reste est la vie. Et nous pouvons grandir comme cinéastes. »

"We must kill our mentors. Anything that influences us must be destroyed. If it comes from a book, burn it. If it comes from the sink, rip out the pipes. Above all, we must hate movies. All movies, good or bad. We must even hate our own movies. Then all that is left is Life. And then we can grow as filmmakers."

-Peter Rinaldi 1996

Avec de tels propos, qui manifestent un sens de la culpabilité chrétienne,

Rinaldi est quand même en désaccord avec la ligne directrice du remodernisme, qui cite à plaisir références et influences, et incite les jeunes réalisateurs à s'inspirer, sinon copier le travail de leurs modèles (cf. point n°13 du Manifeste). On y reconnaîtra l'esprit très croyant de Rinaldi... qui l'a conduit à relier certains points du Manifeste à des versets de l'Évangile : « Personnellement, dit-il, je me reconnais dans les points 11, 12 et 15 en raison de la mentalité chrétienne (et plus généralement

bouddhiste) que j'y trouve. / 11. Le cinéaste remoderniste doit toujours avoir le courage d'échouer, voire même la volonté d'échouer, et trouver l'honnêteté, la beauté et l'humanité dans l'échec. >> Saint-Mathieu, chapitre 19, verset 30 : Mais plusieurs qui sont les premiers, seront les derniers; et les derniers seront les premiers. / 12. Le cinéaste remoderniste ne doit jamais s'attendre à être remercié ou félicité. Au contraire, les insultes et les critiques doivent être bienvenues. Il faut accepter d'être ignoré et négligé. >> Saint-Mathieu, chapitre 5, verset 39 : Si quelqu'un te frappe la joue droite, tends-lui aussi l'autre. / 15. Le cinéma remoderniste est destiné aux jeunes, et à ceux, plus vieux, qui ont toujours le courage de regarder le monde à travers des yeux d'enfant. >> Saint-Mathieu, chapitre 19, verset 30 : En vérité je vous dis, que si vous n'êtes pas changés, et si vous ne devenez pas comme des enfants, vous n'entrerez point dans le Royaume des cieux. »

Et Rinaldi de conclure sur les vertus du mouvement initié par son ami : « Tout cela conduit à se reconcentrer sur les aspects que je considère être utiles pour faire un travail plus riche, plus personnel et atemporel, loin de la volonté d'«impressionner» ou d'attirer l'attention avec un style vide, tape-à-l'oeil et superficiel. »

REZAËLI : CHILL'M GUERRILLA CINEMA

Roy Rezaäli, enfin, dans *Chill'm Guerrilla Cinema*⁷², explique la démarche de son groupe Chill'm Guerrilla Cinema et les points d'affinité qui le lient au remodernisme. « Nous sommes *Chill'm Guerrilla Cinema*, écrit-il, un groupe non organisé de réalisateurs guérilleros venant de Hollande. Nous sommes des gens ordinaires et soutenons les gens ordinaires qui ont une passion pour leur art. Nous avons tous un emploi (ou pas d'emploi), des vies ordinaires et n'avons pas l'argent requis pour faire des films traditionnels/professionnels. Nous ne voulons pas demander de bourses, parce que nous croyons que le cinéma doit pouvoir être fait par tous les cinéastes passionnés du monde entier (en particulier les pays en développement) et pas seulement par ceux sachant réunir les critères nécessaires au financement d'une production professionnelle. Nous sommes persuadés que le manque d'argent et les restrictions peuvent stimuler le processus créatif et inciter des cinéastes qui, autrement, ne feraient pas de film, à cause du statut élitiste de la production. Cet obstacle doit être supprimé. Nous cherchons donc des moyens de réalisation qui sont réalistes pour nous cinéastes fauchés, au lieu de ceux très coûteux de Hollywood. »

Dans cette optique, le groupe dit être en train d'élaborer des manuels d'introduction à la réalisation de films, destinés à tous ceux qui se montreraient intéressés⁷³. Il déclare en outre vouloir produire un long-métrage en Super 8 avec un budget de 1200€ qui suivrait les conseils dudit manuel. Rezaäli explique que le groupe Chill'm doit se trouver d'illustres pairs d'infortune : « Pour appliquer une méthode de réalisation qui fonctionne avec les gens ordinaires, nous devons regarder les réalisateurs qui étaient dans la même position que nous – passionnés par leur art mais sans argent pour le financer. Pour ce qui est de faire jouer des gens ordinaires, utiliser des décors naturels, et travailler avec une équipe de tournage inexpérimentée, nous devons regarder du côté des collègues qui peuvent nous aider à trouver des exemples de productions d'un véritable cinéma, aussi bon marché que possible, avec une équipe réduite. »

72 REZAËLI Roy, *Chill'm Guerrilla Cinema*, in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 35 - mungbeing.com/issue_28.html?page=35#2222

73 Un site Internet a été créé à la fin de l'année 2013 : chillm.wix.com/cgc#!__site – Je reviens sur le Chill'M Guerrilla Cinema dans le chapitre III (cf. fiche consacrée à Roy Rezaäli).

Pour Rezaäli, « *le réalisme poétique, le néo-réalisme italien, la Nouvelle vague française, le cinéma parallèle et d'autres mouvements de cinéma réaliste, peuvent nous aider à trouver la poésie de la vie de tous les jours des gens (du) commun(s)* ». Il cite ensuite en exemple une longue liste de films produits pour quelques milliers de dollars, puis reconnaît l'influence du remodernisme : « *Le point n°2 [du Manifeste] parle d'une nouvelle spiritualité au cinéma, et c'est exactement ce que nous essayons d'accomplir avec nos films guérilleros, une interaction authentique entre les gens et leurs émotions. Nous voulons faire cela en faisant jouer les personnages par des non-acteurs, et en laissant les dialogues venir de leur propre vie et de leur psyché (dialogues improvisés) pour que le jeu soit réaliste. Nous pensons de plus que le cinéma est un langage universel. Et que donc, pour une compréhension entre les Hommes, le cinéma peut être un élément-clé.* »

On voit que Rezaäli est tout entier voué à trouver les moyens d'un cinéma fait par les gens et pour les gens, et son argumentation se concentre principalement sur la réalisation effective des films : le tournage, le financement, la production.

IN PASSING

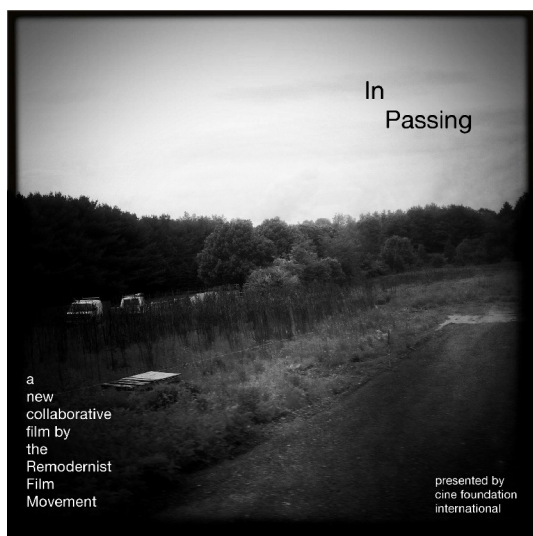
Peu de temps après la parution de ces essais, le 10 janvier 2010, Jesse Richards annonce sur son blog que les membres de l'Alliance Internationale des Réalisateur·e·s Remodernistes sont au travail sur un projet de long-métrage. Le 23 février, il donne des détails dans un nouveau communiqué vindicatif : « *Les membres du cinéma remoderniste s'unissent pour un film à segments destiné à contrer l'actuelle superficialité du monde du cinéma. Par le moyen de films cherchant une nouvelle spiritualité, ce projet commun, dont la production débute maintenant, célébrera l'imperfection et l'authenticité. (...) En ces temps de superficialité, de films jeux-vidéo, d'un cinéma largement Hollywoodisé, et d'une scène indépendante non existante, le monde du cinéma a terriblement besoin du type de films que les remodernistes créent. Vous entendez ça partout – des gens qui disent que les films d'aujourd'hui sont plein de mensonges, que les gens ont peur de faire quelque chose d'authentique. Il est temps pour le cinéma de redevenir vrai.* »⁷⁴ Puis Peter Rinaldi s'exprime à propos des réalisateur·e·s membres de l'Alliance : « *Ces artistes ont répondu aux idées du Manifeste parce qu'il y a eu, et il continue d'y avoir, une privation dans le monde du cinéma, un désir pour un cinéma plus profond, significatif, personnel et spirituel – peu importe ce que vous mettez derrière le mot « spirituel ». En même temps que la technologie évolue, la qualité de la production souffre de plus en plus. Nous devons faire machine arrière. Cela commence avec ce « mouvement » et ce film collectif. Je ne peux pas être plus excité par ce projet !* »⁷⁵

La première du film est annoncée pour décembre 2010, au Millenium Film Center de New York. Les réalisateur·e·s pressentis sont Dean Kavanagh, Rouzbeh Rashidi, Roy Rezaäli, Jesse

74 RICHARDS Jesse : « *Members of the Remodernist film movement have united to make a compilation feature film aimed at counteracting current trends of superficiality in world cinema. By means of films that reach toward a new spirituality, the joint project, now going into production, will celebrate imperfection and authenticity. (...) It is in this time of shallow, arcade-game movies, a largely Hollywoodized world cinema, and a nonexistent truly independent film scene, that the film world desperately needs the kind of work Remodernist filmmakers create. You hear it everywhere—people saying that today's movies are full of lies, that people are afraid to make anything authentic. It's time for cinema to get real again.* »

75 RINALDI Peter : « *These artists have responded to the ideas in the manifesto because there has been, and continues to be, a starvation happening in the film world, a desire for deeper, more meaningful, personal, and personally spiritual films—in whatever way 'spiritual' resonates for you. As technology has advanced, quality of output has suffered. This has to be turned around. It starts with this 'movement,' for lack of a better word, and with this compilation film. I could not be more excited about this project!* »

Richards, Peter Rinaldi, Kate Shults et Harris Smith. L'idée est qu'ils réalisent chacun un film d'une dizaine de minutes inspiré par le *Manifeste du cinéma remoderniste*. Le 25 février, l'information est relayée par Cara Nash dans l'article *Cinema With Soul*⁷⁶ pour la revue *Filmink*. Il faudra finalement attendre la fin de l'année 2011 pour voir l'aboutissement de ce projet – premier film de long-métrage officiellement remoderniste ! Initié par Richards qui y a œuvré en tant que producteur, le film regroupe sept segments d'environ dix minutes de sept cinéastes inspirés par le *Manifeste du cinéma remoderniste*. Heidi Beaver réalise *Trust*, Rouzbeh Rashidi *Runes*, Dean Kavanagh *Detritus*, Roy Rezaäli *Debt*, Kate Shults *Neighbors*, Christopher Michael Beer *Metronome*, et Peter Rinaldi *Almost*⁷⁷.



Prospectus pour le film collectif *In Passing*.

La première de *In Passing* a lieu au Quad Cinema de New York le 13 novembre 2011, dans le cadre de l'International Film Festival de Manhattan. Mais à de rares exceptions près, le film est peu projeté et seulement proposé quelques mois plus tard en ligne. Néanmoins, il reste à ce jour le seul long-métrage réalisé officiellement par un collectif remoderniste. Bill Mousoulis, fondateur de la revue en ligne *Senses of Cinema*, l'a ainsi commenté : « *In Passing est un travail admirable. Parfois, on dirait du cinéma expérimental, une installation, une narration minimaliste, un documentaire énigmatique, mais ce n'est rien de toutes ces*

choses, dans un sens, c'est au-delà. En tant que film collectif, les sept fragments sont unifiés – leur exploration du passage du temps, du passage de l'espace, et, de manière plus importante, du «passage» du cinéma (son imagination, son expression, son extinction). C'est une tentative pour renouveler le cinéma, trouver de nouvelles formes – comme beaucoup de cinéastes des années 1960 voulaient faire (et firent). À une époque où la technologie numérique a provoqué la prolifération de cinéastes avec au fond du crâne rien que des rêves commerciaux pour leurs créations moribondes, ce groupe de cinéastes remodernistes rêve et croit à quelque chose d'autre. Et le fait. In Passing est un travail fascinant et raffiné, plein d'éléments délicieux. »⁷⁸

En mai 2012, John A. Riley, un universitaire anglais qui a soutenu une thèse sur Tarkovski, est l'un des premiers à rédiger un article sur le mouvement remoderniste. Commentant *In Passing*, il remarque que : « *C'est la vision étroite des choses, le trou creusé en direction des obsessions de tous les*

76 NASH Cara, « Cinema with Soul », in *Filmink Magazine*, 25 février 2010 - filmink.com.au/news/cinema-with-soul/

77 Heidi Beaver m'explique qu'il n'y a pas eu de concertation pour les titres des segments... les réalisateurs ont tous choisi un titre composé d'un seul mot par affinité d'esprit. (Communication personnelle, 24 avril 2013).

78 MOUSOULIS Bill, « In Passing », in *Senses of Cinema* (revue en ligne), 2011 – repris sur : inpassing.info/2011/09/news.html : « *In Passing is an admirable work. At times it feels like experimental cinema, or an art installation, or minimalist narrative work, or cryptic documentary work, but it is none of these things, in a way it is beyond them. As an omnibus film, the seven pieces are unified - their exploration of the passing of time, the passage of space, and, more importantly, the "passing" (the imagining, the expression, the extinguishing) of cinema. (...) It's an attempt to renew cinema, to find new forms - as many of the modernist filmmakers of the '60s wanted to do. (And did.) In an age where digital technology has given rise to a proliferation of filmmakers with nothing but commercial dreams in their heads for their moribund creations, this remodernist group of filmmakers is dreaming and believing in something else. And actually doing it. In Passing is an intriguing and exquisite work, filled with many delightful elements.* »

cinéastes, combiné à la large envergure de la collaboration qui donne au film son allure unique »⁷⁹.

EMBRYONS DE RECONNAISSANCE CRITIQUE

Deux ans auparavant, le 10 juin 2010, le célèbre critique américain Roger Ebert avait publié un « tweet », non dépourvu d'ironie, à propos du *Manifeste du cinéma remoderniste* que Richards lui avait envoyé. Ce dernier s'était empressé de « re-tweeter », c'est-à-dire de publier le message sur son compte à lui.



En novembre 2011, Jack Sargeant, un spécialiste du cinéma underground, avait publié un article sur le cinéma remodernisme – le premier d'importance – dans la revue australienne *Film Ink*. Intitulé *The New Personal Cinema: From Lyrical Film to Remodernism*, le texte de quatre pages mettait en parallèle l'émergence d'une nouvelle branche contemplative dans le cinéma américain indépendant (comme *Meek's Cutoff* de Kelly Reichardt, 2010) avec le remodernisme, qu'il décrivait comme un mouvement décidé à « créer une nouvelle forme de cinéma personnel ». Commentant brièvement le Manifeste, il relevait pertinemment que la spiritualité remoderniste n'est pas « un mysticisme religieux transcendantal, mais une spiritualité existentielle préoccupée par les gens, les gestes et les moments simples dans lesquels l'humanité peut prendre vie »⁸⁰.



Heidi Elise Beaver, Jesse Richards et Peter Rinaldi, lors de l'International Film Festival de Manhattan, en 2011.

Néanmoins, en dépit de ces quelques essais critiques, le cinéma remoderniste passe totalement inaperçu, dans le milieu universitaire aussi bien que dans le monde du cinéma. Seul Béla Tarr aurait mentionné le mouvement dans ses notes préparatoires au *Cheval de Turin*, mais l'intéressé n'a pas confirmé la rumeur.

SUBVEX, EXQUISITE CORPSE ET CINE FOUNDATION INTERNATIONAL

Le 2 juillet 2010, Richards annonce qu'il rejoint le groupe Subvex, initié par Tobias Morgan, basé à Paris et New York, une association qui cherche à trouver des lieux de diffusion alternatifs, pour projeter des films qui « autrement devraient lutter pour pouvoir être distribués dans le marché

79 RILEY John A., « In Passing (2011) and the Remodernist Film Manifesto », in *Bright Lights Film Journal*, n°76, mai 2012 - brightlightsfilm.com/76/76passing_riley.php : « It is the tunnel vision, the burrowing into specific obsessions, of In Passing's individual filmmakers, combined with the broad scope of the collaborative form, that constitute the film's unique allure. »

80 SARGEANT Jack, « The New Personal Cinema: From Lyrical Film to Remodernism », in *Filmink Magazine*, novembre 2011, p. 76 : « This is not a religious transcendantal mysticism, but an existential spirituality concerned with people and the simple moments and gestures in which true humanity can emerge ».

grand public »⁸¹. Dès le mois suivant, Subvex annonce un premier projet : un film 8 mm basé sur le principe du cadavre exquis, justement intitulé *Exquisite Corpse*. En plus de Richards, des réalisateurs de renom doivent participer au projet, parmi lesquels Jonas Mekas, Bill Morrison, Nina Menkes, Lav Diaz, Ian Helliwell ou encore Amos Poe. Le film est financé selon le système du *crowdfunding* : un appel à dons est mis en ligne qui récolte plus de 5000 dollars en moins d'un mois. L'idée est la suivante : avec l'argent récolté, Subvex va pouvoir acheter des caméras et de la pellicule, qu'il va envoyer directement par courrier aux cinéastes. Ceux-ci tourneront et renverront le tout, en vue du montage. Les vingt cinéastes reçoivent donc chacun deux pellicules et une caméra. Peu après, selon le principe de l'exquise contrainte, des restrictions sont imposées aux cinéastes⁸². On apprend que le segment de Jonas Mekas devra s'intituler *Mono no aware* et dépeindre ledit concept, ou que Richards doit adopter le principe du tourné-monté ; Lav Diaz devra lui tourner le film en un seul plan, ce qui ne le déroutera sans doute pas. Cependant, quatre ans plus tard, le film n'a pas vu le jour, et le site Internet n'existe plus. Entre-temps, Mekas s'était désisté. J'ai contacté les réalisateurs pressentis pour le film. Seul Sam Spreckley a aimablement répondu... que le projet semblait bel et bien tombé à l'eau⁸³. Il est une autre organisation qui a disparu, dirait-on : la Cine Foundation International.



La Cine Foundation International est une « organisation non gouvernementale » assez énigmatique, apparue en décembre 2010 mais rapidement abandonnée. Formée par Jesse Richards, Tobias Morgan et Blue Un Sok Kim, elle devait prendre part à des activités en faveur

des droits de l'homme et de la liberté d'expression. Mais les sites officiels ont rapidement disparu. Les différentes sources encore disponibles⁸⁴ mentionnent les participations de Béla Tarr, Lav Diaz et Fred Kelemen. En janvier 2011 au moment de rejoindre l'organisation, ce dernier s'opposait contre l'emprisonnement du cinéaste iranien Jafar Panahi : « *L'art n'a pas besoin d'inspecteurs ! Il a besoin de*

81 THOMSON Anne, *Exquisite Corpse: 8 MM Film Experiment*, 27 août 2010 - blogs.indiewire.com/thompsonhollywood/exquisite_corse_an_exquisite_film_experiment : « *Subvex advocates the occupation of new spaces for the projection of films that would otherwise struggle to receive distribution in a mainstream market.* »

82 La liste doit toujours se trouver ici : moderngrumble.jigsy.com/entries/general/subvex

83 Sam SPRECKLEY, communication personnelle, 23 mai 2013 : « *Le film a été financé grâce à Kickstarter. Les organisateurs sont entrés en contact avec moi, m'ont demandé si je voulais y participer, ce que j'ai accepté. Après que le projet a atteint son plafond de financement, j'ai reçu par courrier deux cartouches de Super 8 et un bon pour un service de développement à Londres. J'ai tourné mon film, l'ai envoyé au développement. Je l'ai récupéré, j'ai fait le montage, puis ai envoyé le résultat final sous forme de fichier numérique à Subvex. Mais c'est la dernière fois que j'en ai entendu parler, Subvex a semble-t-il disparu et personne ne répond plus à mes messages.* » (texte original : « *it was funded on kickstarter, the organizers got in touch with me too ask if i would be involved, which i said yes too.. after the project reached its funding level i received in the mail two super 8 cartridges and a voucher for processing and telecine service in London.. i shot my films, sent them for processing, got them back and edited them together.. i send the final results as a digital file to Subvex.. but thats the last i heard of the matter, subvex seems to have dissipated and no one seems to answer my messages or comments about the matter.* »)

84 Les pages Wikipedia et Facebook. Sur la seconde on peut encore trouver les principes fondateurs de CFI : « *1. Cine Foundation International has been set up to produce, to archive, to distribute and to screen films that open new directions in film language. 2. CFI is directed by Jesse Richards, Blue Un Sok Kim, Bela Tarr. 3. CFI writes, networks, curates, commissions & produces films. it organises and coordinates real-world screenings, and couples this with experimental video projects online. 4. CFI is dedicated to the creation of autonomous spaces for film arts regeneration globally. 5. CFI will take actions in defense of human rights towards goals of non-violent conflict resolution. Most often these actions will take the shape of a film production or video project in or about the area of conflict.* »

*liberté – la liberté de l'artiste et de sa vie. Emprisonner un artiste parce qu'il fait son métier, c'est faire disparaître le cœur de l'existence humaine dans les sombres souterrains d'une mort mentale et spirituelle. »*⁸⁵

La CFI supporte ensuite le mouvement « Occupy Wall Street » en lançant un projet de film collectif intitulé #OccupyCinema puis cesse finalement ses activités, sans donner d'explication.⁸⁶

ACTUALITÉ DES REMODERNISTES

Aujourd'hui, il semble émerger du cinéma remoderniste plusieurs groupes majeurs. L'un concerne Jesse Richards et ses nombreux projets. L'organisation C.3.3. créée pour le long-métrage collectif *Blue Noon*, hommage à Jean Rollin et Jess Franco réunit Jesse Richards, Scott Barley, Cassandra Sechler, Selem Kapsaski et Chris Marsh. Ceux-ci s'orientent vers un cinéma d'horreur, largement inspiré par l'expressionnisme gothique. Roy Rezaäli regroupe autour de son projet de film collectif *Impression X* un large éventail de cinéastes décidés à tourner en Super 8 selon son principe d'un cinéma fauviste. L'autre branche concerne la formation d'un groupe irlandais, mené par Rouzbeh Rashidi, autour de l'Experimental Film Society⁸⁷ et de Maximilian Le Cain, Dean Kavanagh, Jann Clavadetscher ou Michael Higgins, qui, sans se déclarer ouvertement rattachés au remodernisme, ne partagent pas moins avec lui de nombreux points communs. De ces différents groupes il est notamment question au Chapitre III.



Quatre amis membres de l'Experimental Film Society.

De gauche à droite : Rouzbeh Rashidi, Maximilian Le Cain, Dean Kavanagh et Jann Clavadetscher (octobre 2013).

L'histoire du cinéma remoderniste est à trouver dans cette suite de balbutiements et de projets avortés. Jesse Richards a sans arrêt essayé de relancer l'intérêt autour de ce nouvel esprit amateur, largement redevable de la pratique de Billy Childish. Aussi bien, ce chapitre a conté l'histoire « officielle » du mouvement, construite autour des effets d'annonce de Richards, mais d'autres collectifs, dont il sera question dans le Chapitre III, se sont saisi des idées remodernistes. Maintenant que nous avons débrouillé les fils de ces histoires entremêlées, essayons de situer cette histoire du remodernisme dans un contexte historique, artistique et cinématographique plus large.

85 KELEMEN Fred, « Appeal For the Freedom of Art », (for Cine Foundation International, « Public statement on Iranian director's imprisonment »), janvier 2011 - <http://fredkelemen.com/html/texts/misc.html>

86 Comme à l'accoutumée, Richards dit s'être retiré pour se « reconcentrer sur son propre travail », sans donner plus d'explication. Selon toute vraisemblance, l'organisation est aujourd'hui dirigée par Sok Kim, sans que ce dernier ne s'y investisse. Le lecteur pourra se reporter à la page Wikipedia en anglais pour plus d'informations. - http://en.wikipedia.org/wiki/Cine_Foundation_International

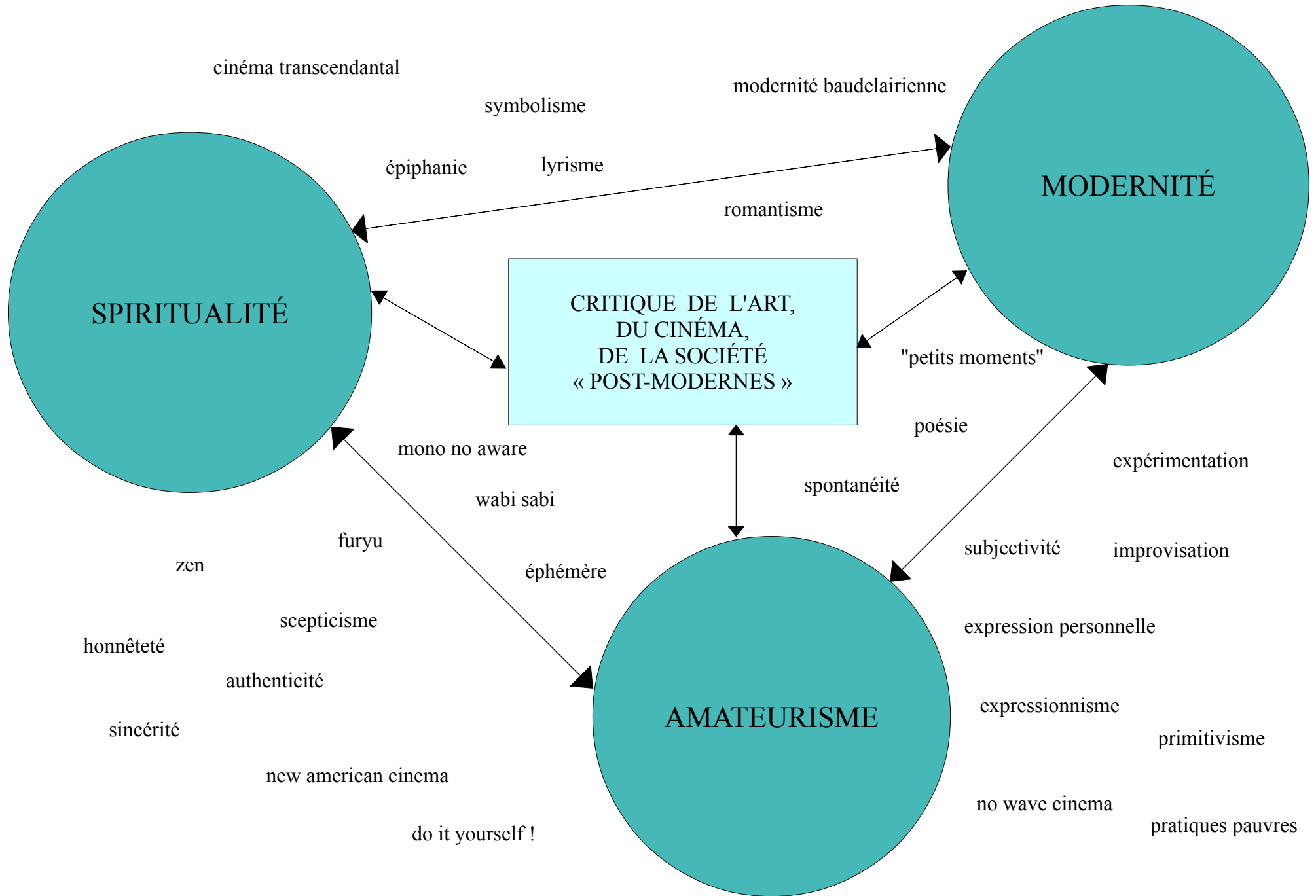
87 Là encore, je reviens sur l'Experimental Film Society dans la fiche consacrée à Rashidi.

CHAPITRE 2

SOURCES, PHILOSOPHIE ET PRINCIPES DU REMODERNISME

Maintenant que le premier chapitre a posé les fondations d'une histoire récente du mouvement remoderniste, ce deuxième chapitre propose d'étendre la réflexion à une perspective plus large. Le schéma ci-après dessine le parcours de cette partie en offrant d'analyser le remodernisme à partir de la triade MODERNITÉ-SPIRITUALITÉ-AMATEURISME, où chaque mot renvoie scrupuleusement à cette idée centrale : une critique de l'art, du cinéma, et de la société « post-modernes ». Il s'agira de comprendre les aspirations et idées du remodernisme à partir de ce qui peut se concevoir comme des influences ou des préalables au mouvement ; non pas de chercher ainsi à justifier les propos des remodernistes, mais bien de les mieux saisir en les soumettant à un contexte historique artistique qui les dépasse. Si cette partie ramène sans cesse le remodernisme au passé, les chapitres suivants tâcheront de montrer en quoi le mouvement est tout à fait contemporain – en dépit de son rejet de l'époque. Convenons d'emblée que le lecteur ne comprendra pas le remodernisme s'il n'accepte d'opérer certain nombre de décentrement : 1/ un décentrement *temporel*, puisque le remodernisme ne se revendique pas d'artistes et penseurs contemporains, mais se cherche plutôt des pères chez les artistes de siècles passés ; 2/ un décentrement *spatial*, en ce que le remodernisme puise du côté de l'Orient des conceptions du monde qui échappent à nous autres Occidentaux ; 3/ un décentrement « *existentiel* », car, où tout ne vaudrait que parce qu'il est normé-normal, « professionnel » disent-ils, le remodernisme propose de toucher du doigt les réjouissances de l'amateur, en ramenant le cinéma à un niveau plus personnel.

SCHÉMATISATION DE L'ESPRIT REMODERNISTE



1.

« YOU'LL BELIEVE ANYTHING ! »

LE REMODERNISME COMME MISE EN QUESTION DE SON ÉPOQUE

« La seule question c'est : comment une telle machine peut-elle continuer de fonctionner dans la désillusion critique et dans la frénésie commerciale ? L'art aura-t-il droit à une existence seconde ? »

Jean Baudrillard⁸⁸

« En s'opposant à la civilisation bourgeoise et industrielle, l'artiste a pris figure d'homme du passé. »

Michel Ragon⁸⁹

La triade spiritualité-modernité-amateurisme que proposent les remodernistes est on ne peut mieux une réponse (une réaction ?) à celle proposée par notre époque : nihilisme (technologie)-post-modernité-professionnalisme. En ce sens, le remodernisme peut être perçu comme une *contre-culture*, qui s'élève contre les canons admis de son temps, et le cinéma remoderniste se situera dans la lignée historique du cinéma *underground*. C'est d'abord « l'art » qui est pointé du doigt : contre cet « art contemporain » qu'ils estiment fait à la légère, avec ironie, humour, distanciation, contre cet art fait en se pinçant le nez, les remodernistes veulent le retour d'un artiste simple, honnête, occupé à se livrer avec la plus grande subjectivité. Si l'art contemporain a cessé de croire à quoi que ce soit, le remoderniste lui oppose la vision subjective de l'artiste qui crée avec de petits moyens. Certaine partie du cinéma d'aujourd'hui, « post-moderne », réalisée dans l'esprit de l'art contemporain, ne convient pas non plus aux remodernistes, parce que, ironique, référentiel, intégrant toujours plus les moyens de la technologie, il cherche encore à atteindre une perfection qu'eux remodernistes jugent superficielle et surtout inutile. Les cinéastes remodernistes veulent d'abord continuer d'utiliser la pellicule, selon l'idée qu'il n'y a pas de techniques artistiques obsolètes. Enfin, en s'élevant contre l'art et le cinéma de son époque, c'est à la société dans son ensemble que le remodernisme s'en prend, contre sa *foi* aveugle en un progrès technologique qui n'en finit pas de nous effacer.

88 BAUDRILLARD Jean, *Le complot de l'art* précédé de *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris: Sens & Tonka, 2005, p. 95

89 RAGON Michel, *L'art, pour quoi faire ?* Paris: Casterman (Mutations. Orientations), 1971, p. 73

1.1. UNE CRITIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN

On ne compte plus ces dernières années quantité de ces « mouvements » de pensée (le plus souvent ils sont *d'ordre* artistiques) qui se déclarent ennemis farouches de ce qu'ils appellent « l'art post-moderne ». On relève – altermodernisme, anti-anti-art, hypermodernité, intentisme, méta-modernisme, néo-modernisme⁹⁰, altermodernisme, Nouvelle sincérité, post-post-modernisme, stucisme, transmodernisme – parmi les plus connus. Chaque jour compte son lot de nouveaux arrivants sur la criée des critiques qui vitupèrent contre l'art contemporain⁹¹. Le remodelnisme est de ceux-là. Les revendications de ces mouvements sont variées ; chacun se plaint à sa manière des conditions que lui réservent l'art, la culture, la société de notre temps⁹². Le plus souvent, ils se positionnent contre ce « système », pour proposer une alternative à l'art contemporain et à la société post-modernes, dont ils jugent l'esthétique et le discours tour à tour vides et creux, superficiels et égocentriques, amphigouriques et élitistes, dans tous les cas dépassés voire même dangereux.

Le remodelnisme fait partie de cette vague de courants contemporains. Mais, plus largement, il s'inscrit à la suite d'une tradition de mouvements qui, dès le début du XXe siècle, se sont mis en tête de rompre avec certaines manières de l'art « homologué », comme l'appelle Dubuffet. Sa particularité est cependant de remonter plus en arrière, en se situant dans la lignée des mouvements des siècles passés : romantisme, symbolisme, expressionnisme. En fait, là où les avant-gardes du XXe siècle se tournaient (avec confiance ou non) vers l'avenir, beaucoup de mouvements contemporains se retournent vers le passé, espérant y trouver des idéaux à même d'inspirer notre société. En ligne de mire donc, l'art et la Culture, les artistes et leur société. Pour le remodelnisme, les artistes de notre temps sont égocentriques, superficiels ; et leur « art » n'est pas autrement. C'est pourquoi le remodelnisme se donne pour tâche de réintroduire une *spiritualité* dans l'ouvrage de l'artiste – et plus largement, de l'Homme. Nous examinerons ce que recouvre ce terme de « spirituel ». Pour l'instant, essayons de comprendre ce que le remodelnisme reproche à l'art contemporain.

*

Pour le « post-modernisme », l'art est le moyen toujours d'une mise en question de l'art. L'art n'est jamais définitif, il ne vaut pas pour lui-même. Il a sans cesse à se trouver des raisons d'exister. Il est pris dans une logique de construction/autodestruction. C'est le propre de la pratique de l'art contemporain : la mise en question du sens. Or, pour le remodelnisme, l'art n'a pas à trouver les moyens de sa propre justification, car *il est en lui-même justification*. Il y a dans le remodelnisme une forme de défiance contre une certaine tendance à l'intellectualisation de l'art. L'artiste remodelniste lui, n'écoute que les appels romantiques de son cœur, se jette corps et âme dans son film ou dans sa peinture, selon un besoin intérieur. Les théoriciens du mouvement mis à part, l'artiste remodelniste

90 Il n'est, par exemple, que de lire le *Manifeste néo-moderniste* écrit en 2000 (disponible en ligne : http://guydenning.org/neomodern/a_new_critical_aesthetic.htm) pour s'apercevoir de la troublante similarité de pensée entre ce courant et le remodelnisme.

91 Et que penser du *Manifeste Off-Modern* écrit par Svetlana Boym en 2010 au regard du remodelnisme ?

92 Chacun de ces mouvements ou idées mériterait son étude à lui seul, mais ce n'est pas vraiment notre objet.

n'a que faire des élucubrations critiques. Il doit « *peindre parce que peindre est ce qui importe* »⁹³. Si avec les diverses manifestations de l'art contemporain, l'art est à bout – s'il est arrivé au bout, le remodernisme veut le retour radical à l'antériorité, un temps où l'art ne se cherchait pas sans cesse des raisons d'exister.

L'artiste contemporain joue des coudes pour se faire un nom, pour se faire une place (un trou !). Mais « *dans un monde voué à l'indifférence, l'art ne peut qu'ajouter à cette indifférence* »⁹⁴ regrette Baudrillard. Les artistes de notre époque ont les atours de notre temps : ils sont désabusés, ironiques, moqueurs, ils s'affichent placides dans les galeries et les accrochages. Bien ! mais le remoderniste attaque justement cet art-là, obligé de se (re)nier pour garder la face. « *Une peinture actuelle authentique doit être aussi indifférente à elle-même que le monde l'est devenu – une fois évanouis les enjeux essentiels, remarque Baudrillard. L'art dans son ensemble n'est plus que le métalangage de la banalité.* »⁹⁵ L'art se serait approprié la banalité des choses, non pour la sublimer mais pour en déga-ger toute l'insignifiance. L'art ne concourrait plus à rendre beau le monde, il se complairait dans sa laideur. Pis, il prétendrait se détourner de la laideur par la coquetterie d'en savoir jouir. L'ironie serait à cet égard le mode d'être obligé d'un art qui sait sa maladie, la condition *sine qua non* de sa perpétuation. Dans cette histoire, personne n'est dupe mais les affaires n'en finissent pourtant pas de continuer, dans une atmosphère de nihilisme désabusé. « C'est assez ! » se rengorgent les remodernistes. « *La tâche du remoderniste est de réintégrer Dieu à l'art, mais pas comme avant. Le remodernisme n'est pas une religion, mais nous soutenons qu'il est essentiel de regagner l'enthousiasme (du grec « en theos », être possédé par Dieu)* »⁹⁶, déclament Childish et Thomson dans leur Manifeste.

Pour les remodernistes, les diverses formes de l'abstraction moderne ont précipité l'art dans le « vide » (spirituel, éthique, esthétique) de l'art contemporain. Contre l'art urinoir (de Duchamp), puis l'ironie de l'art qui en a découlé (la déconstruction à l'infini de cette subtile et ludique déconstruction initiale), le remodernisme entend agir pour une re-sacralisation de l'art. Que les « artistes » professionnels cessent afféteries et riches parades ! Le remoderniste arrive, qui croit au possible retour mythologique d'un artiste à l'âme écorchée, tout occupé à la peinture de ses tourments. C'est un peu la vulgate de la « nécessité intérieure » qui est de retour. Le peintre Wassily Kandinsky expliquait à propos dans son essai sur le *Spirituel dans l'art* : « *L'œuvre d'art naît de la nécessité intérieure de l'artiste de façon mystérieuse, énigmatique et mystique, puis elle acquiert une vie autonome, elle devient un sujet indépendant animé d'un souffle spirituel.* »⁹⁷ Puis ajoutait : « *Cette nécessité intérieure est le droit de l'artiste à la liberté illimitée, mais cette liberté devient un crime si elle n'est pas fondée sur une telle nécessi-*

93 CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *The Stuckists*, 3 août 1999 : « *The Stuckist paints pictures because painting pictures is what matters.* »

94 BAUDRILLARD Jean, *op. cit.*, p. 44

95 *Ibid.*, p. 47

96 CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Manifeste remoderniste*, 1er mars 2000, article 12

97 KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier (Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, 1910)*, Paris: Denoël, 1989, p. 197
Précisons que pour Kandinsky la nécessité de l'artiste devait finir par doter l'œuvre d'une nécessité interne, une logique en propre, contenue dans sa structure même, liée principalement à l'utilisation des couleurs et à la juxtaposition des formes.

té. »⁹⁸ C'est un point fondamental car cette nécessité intérieure, justement, les remodernistes la dé-nient aux « artistes post-modernes » au prétexte qu'ils utilisent la distanciation et l'ironie sur leur propre œuvre. Pour les remodernistes, au contraire, il semble que seul l'artiste anonyme, amateur, so-litaire, soit véritablement honnête. En conséquence, à lui seul est reconnue cette « nécessité inté-rieure », et seule son œuvre est sincère⁹⁹.

Les peintres contemporains sont artistes de métier. Or, le professionnalisme est répudié par les remodernistes, parce qu'il aboutit à terme à la marchandisation de l'art. « *You'll Believe Any-thing !* » avait lancé Charles Thompson aux Young British Artists (YBA), en forme de détournement acronymique. Pour les remodernistes, le monde de l'art contemporain n'est qu'un petit marché entre-tenu par une escouade de requins (vivants ceux-là, contrairement au requin mort exposé par Damien Hirst). Il n'y a pas de connexion possible avec les gens. Baudrillard disait brillamment à propos de ce système : « *Cette paranoïa complice de l'art [contemporain] fait qu'il n'y a plus de jugement critique pos-sible, et seulement un partage à l'amiable, forcément convivial, de la nullité. C'est là le complot de l'art et sa scène primitive, relayée par tous les vernissages, accrochages, expositions, restaurations, collections, dona-tions et spéculations, et qui ne peut se dénouer dans aucun univers connu, puisque derrière la mystification des images, il s'est mis à l'abri de la pensée. L'autre versant de cette duplicité, c'est, a contrario, à donner de l'importance et du crédit à tout cela, sous le prétexte qu'il n'est pas possible que ce soit aussi nul, et que ça doit cacher quelque chose. L'art contemporain joue de cette incertitude, de l'impossibilité d'un jugement de valeur esthétique fondé, et spéculé sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien, ou qui n'ont pas com-pris qu'il n'y avait rien à comprendre. (...) Autrement dit, l'art est entré dans le processus général de délit d'initié. Il n'est pas seul en cause : la politique, l'économie, l'information jouissent de la même complicité et de la même résignation ironique du côté des « consommateurs ».* »¹⁰⁰

Selon les remodernistes, l'art contemporain ne touche plus les gens, parce qu'il a cessé de s'adresser à eux. Il ne parle plus que de lui-même, il ne se parle plus qu'à lui-même, comme un qui a perdu la tête. Il a définitivement abandonné l'idée qu'il soit possible de croire en quoi que ce soit (la fameuse perte du sens). Il brouille volontairement les pistes par un discours ambigu et incompréhen-sible du commun, pour que nul ne comprenne son manège argenté. Le remodernisme, qui en a assez de cet obscurantisme, décide son remplacement : « *Le remodernisme se débarrasse du post-moder-nisme et le remplace à cause de son incapacité à répondre ou à s'adresser aux problèmes fondamen-taux de la condition humaine.* »¹⁰¹ En conséquence, le remodernisme doit marquer le retour d'un ar-tiste empathique, soucieux des gens et de leur condition. Son art est fait de peu ; mais un peu qui soit assez pour chacun, tant qu'il peut s'exprimer. Il préférera les essais personnels et subjectifs, dans l'es-prit de la vigueur expressionniste, quitte à ce qu'ils restent inaboutis.

98 *Ibid.*, p. 199

99 Neil PALMER remarque même à cet égard que « *le style confessionnel de Childish tend à affirmer d'emblée que la création ne peut être considérée comme vraiment expressive que si elle vient de personnes très individualistes, presque séparatistes* », entretien avec Billy Childish, in PALMER Neil, « *Levity and Mystery: An Introduction to the Films of Billy Childish* », in BARBER Chris & SARGEANT Jack, *No Focus: Punk on Film*, Londres: Headpress, p. 143.

100 BAUDRILLARD Jean, *op. cit.*, pp. 91-93

101 CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Manifeste remoderniste*, 1er mars 2000, article 3

Si le remodernisme est la réhabilitation d'un art du petit, d'une pratique autonome, en dépit des considérations esthétiques et jugements critiques, alors le remodernisme *a quelque chose à voir* avec l'art brut, tel que Jean Dubuffet l'a « *préférée aux arts culturels* ». Dans ses écrits, Dubuffet ne cesse de s'en prendre aux productions de la Culture, pour leur préférer toutes sortes d'œuvres fabriquées par des « *hommes du commun* »¹⁰². Cet art-là qui se faisait en dehors des circuits dominants, c'était le vrai, qui renvoyait l'autre se faire voir du côté du « *clan des intellectuels de carrière* ». « *Un qui entreprend, comme nous, de regarder les œuvres des irréguliers, il sera conduit à prendre de l'art homologué, l'art donc des musées, galeries, salons – appelons-le l'art culturel – une idée tout à fait différente de l'idée qu'on en a couramment. Cette production ne lui paraîtra plus en effet représentative de l'activité artistique générale, mais seulement de l'activité d'un clan très particulier : le clan des intellectuels de carrière* »¹⁰³. Le remodernisme, comme il se présente, est aussi à concevoir comme une exhortation visant à provoquer un changement de posture chez le spectateur même¹⁰⁴. Il renvoie à la création de l'œuvre le regard de l'observateur pour l'inciter à abandonner ses critères de jugement habituels. « *Le bon goût, c'est du fascisme* »¹⁰⁵, s'exclamait Childish. Et Dubuffet disait ceci : « *Des inventeurs il y en a plus qu'on ne croit. Mais le caractère propre d'un art inventé est de ne pas ressembler à l'art en usage et par conséquent – et cela d'autant plus qu'il est plus inventé – de ne pas sembler être de l'art. D'apparaître seulement production oiseuse, absurde, inutilisable. (...) À vous de jouer messieurs les usagers ! La part qui vous revient est très importante, elle l'est presque autant que celle de l'inventeur. Portez vos yeux attentivement non plus sur ce qui a l'air d'être de l'art mais sur ce qui n'en a pas l'air du tout et pourtant est prêt à le devenir si vous savez le faire fonctionner : devenez inventeurs des inventions ! Il en surgit de tous côtés, grosses de potentialités merveilleuses et dont personne ne fait usage : elles disparaissent sans laisser trace ni souvenir pendant que bat son plein la foire aux œuvres creuses. Il y en aurait du reste des inventions ben plus encore si cette foire aux œuvres creuses ne menait si grand tapage, qui décourage le novateur* »¹⁰⁶.

Beaucoup d'« *inventeurs* » ont rejoint le remodernisme après avoir lu les Manifestes, disant y avoir trouvé de quoi les aider à se lancer, à « *franchir le cap* ». Des peintres se sont mis à peindre pour la première fois, d'autres ont persévéré jusqu'à décider de montrer leurs œuvres. Le *Manifeste*

102L'analogie avec l'art brut est pertinente uniquement du point de vue du regard modeste et de la médiation que suppose le cinéma remoderniste. Ce n'est pas faire des remodernistes des créateurs bruts. Autre chose encore serait de s'interroger sur les qualités formelles d'une image de cinéma brute. (cf., sur cette question, le fil de ma discussion avec Bruno Montpied et ses fort pertinentes remarques, ici : lepoignardsubtil.hautetfort.com/archive/2008/12/05/un-dictionnaire-de-l-art-brut-au-cinema.html).

103DUBUFFET Jean, « *L'art brut préféré aux arts culturels* », octobre 1949, in *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard, 1973, p. 87

104Gageons, au surplus, que le travail des remodernistes ne se regardera qu'avec un œil « *modeste* », d'après la posture recommandée par « *l'art modeste* », qui propose un renversement de regard chez l'observateur même : « *L'art modeste, ou plus exactement, les arts modestes, est le résultat d'une alchimie entre ce qui est donné à voir et celui qui le voit. L'art modeste est un acte d'appropriation, de relation de l'individu à son environnement. C'est en cela que cet art est modeste, c'est qu'il n'existe pas en lui-même. Sans public, il n'est qu'un objet parmi les autres. L'art modeste vit exclusivement de l'affection qu'on lui porte. Sans cette affection, l'objet reste inanimé, sans âme. (...) L'art modeste redistribue l'art, toutes les formes d'art, à ceux qui n'en ont pas, à ceux qui en n'ont pas l'accès.* » cf. PERDRIOLLE Hervé, « *Notes à propos de l'art modeste* », 15 novembre 2000 et décembre 2000 - <http://artmodeste.blogspot.fr/>. Précisons, là encore, que si la démarche de l'art modeste peut se rapprocher de l'attitude qui doit être la nôtre à l'égard du remodernisme, le résultat de l'art modeste (à savoir, pour l'essentiel, l'accumulation d'objets manufacturés après coup élevés au rang d'œuvres) n'a rien de commun avec la création remoderniste.

105cf. Manifestes Hangman reproduits en annexes.

106DUBUFFET Jean, « *Mise en garde de l'auteur* », janvier 1963, in *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard, 1973, pp. 20-21

du cinéma remoderniste lui-même a déclenché nombre de petits films, réalisés par des cinéastes en herbe, encouragés par la rassurante causerie de Richards, qui disait proposer « des conseils, des tuyaux », non pas une liste de directives ou d'impératifs. En fait, il est possible que pour l'heure, le principal bienfait du remodernisme soit d'avoir décomplexé certain nombre de gens pour qui la peur de « faire du cinéma » prenait le pas sur le désir de « faire un film ». Par le discours qu'il oppose au Grand Art, indirectement, le remodernisme encourage et légitime les productions à tous niveaux.

1.2. UNE ATTAQUE DU CINÉMA « POST-MODERNE »

« *Misère de l'image surdouée.* »¹⁰⁷ – Jean Baudrillard

Le point n°8 du *Manifeste du cinéma remoderniste* de Jesse Richards s'en prend directement à Stanley Kubrick, l'accuse d'avoir « *désespérément et pathétiquement tenté de faire des films honnêtes* » mais de n'être « *parvenu qu'à des films malhonnêtes et ennuyeux.* »¹⁰⁸ Dans ce même Manifeste, Richards s'en prenait au cinéma en numérique, préconisant un retour salutaire à la pellicule. « *La pellicule, en particulier le Super 8, a une certaine âpreté, disait-il, et la capacité de saisir l'essence poétique de la vie, ce que la vidéo n'a jamais été en mesure d'obtenir.* »¹⁰⁹ Un peu plus tard, la fureur de quelques cinéphiles était telle¹¹⁰ que Richards, sans revenir tout à fait sur ses propos, était contraint de les nuancer. Il expliquait qu'en attaquant Kubrick, il voulait égratigner un géant du cinéma américain ; il disait qu'il s'était sans doute emporté et qu'après réflexion, la vidéo (ou bien le numérique car Richards fait constamment l'amalgame) pouvait elle aussi apporter son lot de bons films « honnêtes » (quitte à ne reconnaître pourtant comme vidéastes dignes de ce nom que ses amis Peter Rinaldi et Harris Smith).

Que faut-il comprendre de cette attaque conjointe de Kubrick et du numérique¹¹¹ ? Quand Jean Baudrillard attaquait quelques-uns des films phares des années 1990, il donnait quelques caractéristiques intéressantes de ces films « post-modernes » : « *Il n'est que de voir ces films (Basic Instinct, Sailor and Lula, Barton Fink, etc.), disait-il, qui ne laissent plus place à quelque critique que ce soit, parce qu'ils se détruisent en quelque sorte eux-mêmes de l'intérieur. Citationnels, prolixes, high-tech, ils portent en eux le chancre du cinéma, l'excroissance interne, cancéreuse de leur propre technique, de leur propre scénographie, de leur propre culture cinématographique. On a l'impression que le metteur en scène a eu peur de son propre film, qu'il n'a pas pu le supporter (soit par excès d'ambition, soit par manque d'imagination). Sinon, rien n'explique la débauche de moyens et d'efforts mis à disqualifier son propre film par excès de virtuosité, d'effets spéciaux, de clichés mégalos – comme s'il s'agissait de harceler, de faire souffrir les images elles-mêmes, en en épuisant les effets (...). Tout semble programmé pour la désillusion du spectateur, à qui il n'est*

107BAUDRILLARD Jean, *op. cit.*, p. 39

108RICHARDS Jesse, *Manifeste du cinéma remoderniste*, août 2011, article 8 – cf. annexes.

109Ibid., article 6

110cf. les commentaires postés à la suite de la publication du Manifeste sur son blog – critiques que j'ai commentées dans le premier chapitre de ce travail.

111Pour ne pas reprendre une nouvelle fois l'amalgame de Richards, je parlerai ici pour ma part du *cinéma* et de *l'image numériques*.

*laissé d'autre constat que celui de cet excès de cinéma mettant fin à toute illusion cinématographique. »*¹¹²

En réponse à cet « *excès de cinéma* », le remodernisme laisse à d'autres le cinéma contemporain, qu'il soit d'auteur ou hollywoodien, et réclame pour son compte un nouveau dénuement, un statut amateur, l'abandon de l'équipe technique, de l'argent qui l'accompagne ; seuls moyens de contrer le cinéma de spectacle. Dans le cinéma « post-moderne », cette « *débauche de moyens et d'efforts* » ne se fait qu'au prix d'une disparition de l'illusion. Or, il y a là quelque chose de semblable à cette pratique de l'art contemporain pour se disqualifier lui-même avant que d'autres ne pointent son invraisemblance. Les mêmes techniques sont employées : la citation, l'ironie, la distanciation, le recyclage. Le remodernisme se veut le retour d'un cinéma au premier degré : c'est la fameuse « honnêteté » du remoderniste, qui ne peut être que la contrepartie d'un désintéressement pour « le monde du cinéma », ses clichés, ses vedettes, ses récompenses. Ce trop-plein de cinéma, cette course au progrès, cette « *fabrique du plus* », cela a pour effet la disparition radicale de l'illusion qui naît toujours, au contraire, du « moins », d'un retrait au réel ou de son altération. Le cinéma remoderniste, en conséquence sera totalement personnel et subjectif, mystérieux, abstrait et poétique, profondément relié à une pratique amateur ou aux conceptions *underground* de l'image.

C'est sans doute parce que les images qu'il affectionne sont empreintes de « primitivisme », aussi bien que pour se positionner contre le cinéma actuel que Richards s'était au départ prononcé contre le numérique. Quelques années avant lui, face à son invasion et l'imposition conséquente de ses normes et usages, le critique américain David Rodowick s'inquiétait pour l'avenir de la pellicule. Nous étions à l'aube des années 2000, il disait : « *Il a suffi d'une petite dizaine d'années pour que le long privilège et les techniques de création de l'image analogique soient complètement supplantés par les simulations du processus digital. Les cinq à dix années suivantes verront éventuellement la disparition complète du celluloïd en tant que support d'enregistrement, de distribution et de projection. La bande de celluloïd avec son défilement rassurant d'images visibles, le mécanisme bruyant et inconfortable du projecteur ou de la table de montage, le chargement obligatoire de la bobine du film, disparaissent un par un dans un espace virtuel, en même temps que les images qu'ils avaient enregistrées et montrées de si belle manière. Que reste-t-il, alors, du cinéma s'il est remplacé, pièce à pièce, par la digitalisation ?* »¹¹³ Effectivement, comme il le prophétisait, l'avenir n'est pas à la pellicule, qui tend à disparaître et avec elle le ronron du projecteur. Contre cette fuite en avant, Richards proposait de continuer à utiliser la pellicule. Selon lui, le « *post-modernisme adore discréditer certaines « vieilles » choses comme étant obsolètes : la peinture, la photographie argentique, le cinéma en pellicule, la sculpture à l'argile, etc.* » Richards mettait en garde : « *Le remodernisme rejette l'idée que d'anciennes méthodes de création de l'art puissent devenir obsolètes* »¹¹⁴. On peut supposer que quand Richards s'en prend au numérique, il attaque au moins trois choses :

112BAUDRILLARD Jean, *op. cit.*, p. 38

113RODOWICK David, « The Virtual Life of Film », in *Publication of the Modern Language Association*, octobre 2001, pp. 1396-1404. Traduit de l'anglais par Maxime Scheinfeigel pour *Cinergon* - http://cinergon.free.fr/pages15/article15_DR.htm

114RICHARDS Jesse, « Concepts and Craft in Remodernist Film », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 32 :

« *Postmodernism loves to dismiss certain "old" things as being obsolete, like painting, analog photography, filmmaking using film, sculpting with clay, etc. Remodernism rejects the idea of old methods of creating art as being obsolete.* »

1/ le numérique en tant que support d'enregistrement d'images (donc le flux virtuel imperturbable numérique opposé à la concrétude de la pellicule). L'esthétique remoderniste essaye de retrouver ce *quelque chose* de la pellicule, jusqu'à rechercher artificiellement des moyens de vieillir l'image, quitte à *utiliser les nouveaux moyens de la technologie pour faire croire au vieux* (Richards finira par utiliser le numérique mais ajoutera en post-production un effet numérique censé reproduire les aspérités de la pellicule).

2/ le numérique en tant qu'il est représentatif d'un certain type de cinéma contemporain¹¹⁵ : le cinéma hollywoodien de grande distribution, son montage toujours plus rapide, ses « clicks & cuts », sa « monoforme » pour reprendre le terme de Peter Watkins¹¹⁶, et l'imposition pernicieuse de ce cinéma à gros budget comme modèle de réalisation généralisé.

3/ le numérique comme mode économique, qui tend à devenir le seul moyen pour enregistrer une image (parce que la pellicule est retirée peu à peu du marché à son profit). Refuser le numérique dans un monde ultra-technologique, c'est incontestablement afficher son refus de faire partie d'une croyance aveugle dans le progrès.

Dans l'esprit de la critique de Richards, il faudrait encore rappeler ici combien les stuckistes ont pu critiquer les formes artistiques qui sortaient du cadre de la peinture sur chevalet et citer Billy Childish fort à propos : « *Nouveau n'est pas forcément synonyme de meilleur. J'aime les tramways parce que ce sont des engins électriques et parce que ce sont des transports en commun. C'est la preuve que la société victorienne était légèrement plus évoluée que la nôtre. Ça n'a rien à voir avec le « rétro ». C'était très simple de réaliser des bons enregistrements dans les années cinquante et soixante, parce qu'il n'y avait aucune discipline à respecter : la discipline était dictée par les limites du matériel ou de la technologie. Mais ensuite, on a décrété que ces limites posaient problème au lieu de les accepter comme telles. De nos jours, pour vivre intelligemment, il faut s'imposer des restrictions artificielles. Dans le cas contraire, on se retrouve sans limites, ce qui est le contraire de la liberté. Du coup, il vaut mieux s'imposer une discipline absolue. (...) On m'assimile souvent au mouvement lo-fi parce que j'ai sorti des albums enregistrés sur cassette, mais c'est de la pure ignorance. Suis-je un homme des cavernes parce que je dessine avec du charbon ? En réalité je ne fais que me soumettre aux restrictions que je m'impose et qui garantissent ma liberté ; de plus, je sais que le charbon se prête parfaitement au dessin parce que c'est un matériau qui adore dessiner. Il est essentiel de se limiter aux choses les plus primales, les plus élémentaires possible. J'aime à penser que je suis totalement original, parce que l'Origine est la seule chose qui m'intéresse »¹¹⁷.*

Aux yeux du remodernisme, en rester à la pellicule, c'était donc symboliquement rompre avec

115Voire d'un nouveau type de cinéphilie *geek* que les remodernistes regrettent sans doute. Stéphane Delorme a remarqué que : « *Le cinéma qui arrive est le produit de la culture geek. Et le cinéma de geek n'est pas un cinéma de cinéophile [sous-entendu : de cinéophile classique]. Le geek est une figure d'expert, tandis que le cinéophile est une figure d'amateur, du moins tel que, de Bazin à Daney, le cinéophile s'est construit. Le geek sait et il montre qu'il sait. Il compte et il exclut. Et il adore les signes de reconnaissance. La cinéphilie, c'est l'art d'aimer, pour reprendre le titre définitif de l'ouvrage de Jean Douchet.* », in « Les experts (de la poudre aux yeux) », in *Cahiers du cinéma*, n°678, mai 2012, pp. 80-84. – Évidemment, le remoderniste ne peut manquer de détester cette figure d'expert et lui préférer celle de l'amateur – celui qui aime.

cf. en outre, les nombreux débats sur la fin du cinéma/la fin de la cinéphilie (Susan Sontag, par exemple).

116cf. WATKINS Peter, *Media Crisis*, Paris: Homnisphères, 2004, 247 p.

117CHILDISH Billy, cité in REYNOLDS Simon, *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur* [2011], trad. Jean-François Caro, Paris: Le mot et le reste, 2012, p. 305

l'idée de progrès qui s'est répandue jusque dans l'art en même temps que s'imposer des limites dans une époque qui n'en connaît plus ; cesser la course à l'image parfaite, ultra-réaliste pour un retour aux aspérités hasardeuses des films en pellicule. Le cinéaste remoderniste ira jusqu'à travailler son image pour la rendre moins « belle » (d'après les critères du beau de notre époque). Cela ne l'empêchera pas non plus de tourner en numérique, mais alors il usera de techniques en sorte que l'image ne lui paraisse pas anecdotique, comme peut l'être l'image numérique à son goût ; parfois jusqu'à user maladroitement de procédés totalement artificiels.

Dans son essai sur la *Crise des médias*, Peter Watkins dénonçait l'imposition d'une « Monoforme » à une proportion toujours plus grande de films, Monoforme qu'il définissait comme : « le dispositif narratif interne (montage, structure narrative, etc.) employé par la télévision et le cinéma commercial pour véhiculer leurs messages. C'est le mitraillage dense et rapide de sons et d'images, la structure, apparemment fluide mais structurellement fragmentée, qui nous est devenue si familière. (...) Elle se caractérise par d'intenses plages de musique, de voix et d'effets sonores, des coupes brusques destinées à créer un effet de choc, une mélodie mélodramatique saturant les scènes, des dialogues rythmés, et une caméra en mouvement perpétuel »¹¹⁸. Avant, justement, de se dire anxieux « à l'idée de savoir que nos réalisations actuelles – qui incluent la prolifération de caméras vidéos, téléphones portables, Internet, etc. (en bref le nouveau visage des mass media audio-visuels) – nous ont placé dans un contexte social (et politique) au sein duquel le développement d'une technologie toujours plus performante ne s'est pas accompagné d'une diversification dans les créations des mass media audiovisuels »¹¹⁹ Le cinéaste belge Eric de Kuyper, dans un essai sur les vertus du film de famille, s'interrogeait justement sur les images que nous pouvons voir aujourd'hui : « À quels types d'images avons-nous affaire après un siècle de cinéma ? D'un côté, l'image plate et lisse, d'une monotonie et d'une tristesse sans nom que déverse le tout-venant électronique. D'un autre côté, le discours visuel hyperesthétisant du film de qualité : grain, éclairage, couleurs d'une perfection haut de gamme ; haute définition artistique s'il en est. Seulement, cette esthétique visuelle n'échappe pas au discours publicitaire qui est devenu comme la norme référentielle inévitable. L'esthétique du cinéma ne fonctionne plus qu'à travers le filtrage et la référence incontournable du message publicitaire régnant. C'est dire que faire des images n'est plus un acte, mais se réduit à faire du décalque, de la décoration et de l'ornementation, un genre de broderie, en somme ! »¹²⁰

Le remodernisme peut alors s'envisager comme une autre voie, une façon différente de composer des films, parce qu'il ramène le cinéma à une dimension personnelle et amateur, débarrassé même souvent du souci d'avoir à distribuer son film. Le cinéma remoderniste échappe au circuit de distribution classique, et ses films se cantonneront malheureusement au cercle d'amis. Rouzbeh Rashidi distingue ainsi trois types de cinéma possible, pour finalement ne se reconnaître dans aucun. La première de ces catégories, le cinéma *mainstream*, tout à fait « admis par le gouvernement », « met l'accent sur l'histoire, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire ». La deuxième, le cinéma *under-*

118WATKINS Peter, *op. cit.*, p. 36

119Ibid., p. 32

120DE KUYPER Éric, « Aux origines du cinéma : le film de famille », in ODIN Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 23

ground ou le cinéma de guérilla, propose « des sujets plus audacieux » tournés avec de « micro-budgets », mais, « il n'est pas si différent des films de la première catégorie, hormis qu'il manque d'argent ». Enfin, le troisième type¹²¹, l'art vidéo, a une « visée idéologique explicite, qu'elle soit sociale, politique ou religieuse. Mais ces travaux sont apparus dans le contexte des arts visuels, alors que j'étais attiré par le cinéma lui-même », dit Rashidi, avant de conclure : « Je ne me sentais appartenir à aucun de ces groupes »¹²². Donc le remodernisme est une sorte de quatrième voie¹²³, en quelque sorte le retour à une forme d'image amateur et imparfaite, quitte à être numérique, mais alors pleine de naïve spontanéité, pourvu que le cinéma puisse continuer à être fait par des « hommes du commun », selon le mot de Dubuffet.

*

Il est sûr que le cinéma contemporain de grande distribution, ultra-saturé, ne laisse pas de place à la réflexion ni à la méditation. « Il enchaîne tout sur un mode hypertechnique, hyperefficace, hypervisible. Pas de blanc, pas de vide, pas d'ellipse, pas de silence, pas plus qu'à la télé, avec laquelle le cinéma se confond de plus en plus en perdant la spécificité de ses images. Nous allons de plus en plus vers la haute définition, c'est-à-dire vers la perfection inutile de l'image. »¹²⁴, dit Baudrillard. Il n'y a plus d'espace pour soi dans ces films qui balancent leurs images au grand étourdissement général. Or, n'oublions pas que pour le remoderniste, l'essentiel est bien ce que le film peut permettre de transcendance, d'intensification du moment vécu, mais aussi les sentiments de nostalgie, de joie, d'amour, de tolérance, etc. qu'il peut provoquer.

En conséquence, on aura deviné sans doute, à lire ces premiers jalons, que le cinéma aimé par les remodernistes est un cinéma à la fois profondément transcendantal et amateur. Il n'est que de voir les réalisateurs dont ils se revendiquent – et qui constituent à leur manière des exemples de premiers cinéastes remodernistes : Robert Bresson, Yasujirô Ozu, Andreï Tarkovski, Béla Tarr, etc., autant de cinéastes qui sont de vrais guides spirituels ; Jonas Mekas, Stanley Brakhage, Maya Deren, Jean-Luc Godard, Amos Poe, Jia Zhang-Ke, soit des cinéastes qui ont toujours répété l'importance de l'amateurisme dans le cinéma. En décembre 2013, trois membres de l'Experimental Film Society, les amis Dean Kavanagh, Rouzbeh Rashidi et Maximilian Le Cain mettaient en ligne une liste de douze réalisateurs abhorrés, censés représenter le pire du pire du cinéma contemporain. Neil Jordan, Gaspar Noé, Danny Boyle, Guy Ritchie, Steven Soderbergh, Sofia Coppola, Luc Besson, Steven Spielberg, Fernando Meirelles, Wes Anderson, Spike Lee et Quentin Tarantino constituent la liste des élus, gra-

121 Il faut citer ici son ami Maximilian Le Cain, dont les propos sont rapportés par Rashidi, qui dit s'y reconnaître : « Je ne me sens pas appartenir à la culture visuelle du XXI^e siècle parce que je ne considère pas les images comme allant de soi. D'une certaine manière, je suis toujours très proche de la conception du cinéma comme miracle, comme au 19^e siècle avec le train qui arrive en gare. Je n'en suis pas encore blasé. » (texte original : « I am not part of the 21st century image culture because I don't take images for granted, I can't, and I still somehow tied up with the 19th century sense of the train coming to the station, of cinema as miracle. I am not jaded enough. ») - cf. LE CAIN Max, « 19th Century Cinema », mai 2014 - <http://rouzbeh Rashidi.tumblr.com/post/85053454064/19th-century-cinema>

122 RASHIDI Rouzbeh, « Experimental Film Society: Rouzbeh Rashidi in Conversation », entretien avec Maximilian Le Cain, in *Experimental Conversations*, n°8, hiver 2011

123 On a parlé dans l'histoire de « troisième cinéma », de « cinéma tiers-mondiste », maintenant on parle de « tiers-cinéma »... Qu'en est-il du cinéma remoderniste ?

124 BAUDRILLARD Jean, *op. cit.*, p. 39

tifiée d'un commentaire peu amène : « *Les surestimés, les insupportables, les réalisateurs contemporains qui pervertissent le cinéma avec leurs conneries.* »¹²⁵ Peu après, en janvier 2014, une *Lettre ouverte à l'Industrie du cinéma*, rédigée en réfutation du cinéma de George Lucas, Steven Spielberg, David Lynch, Steven Soderbergh, Martin Scorsese, John Sayles, sous couleur de dénoncer le cinéma industriel dominant, appelle à se tourner du côté d'un cinéma plus modeste fait par « *les cinéastes underground, les indépendants sans budget, les 'expérimentalistes', les journalistes et critiques indépendants* »¹²⁶. C'est un appel à dons en même temps qu'un appel à l'aide... Sans doute écrite par Jesse Richards (on peut reconnaître son style et il en est le premier signataire) elle est présentée comme collective, mentionnant seulement la liste de ses signataires : Jesse Richards donc, Chris Marsh, Salem Kapsaski, Cassandra Sechler, Scott Barley, Mikel Guillen, Roy Rezaäli, Juan Gabriel Gutiérrez. D'autres noms viendront s'ajouter plus tard.

Que proposent les remodernistes en lieu et en place de cet art contemporain qu'ils exècrent ?
Spiritualité, modernité, amateurisme.

125KAVANAGH Dean, RASHIDI Rouzbeh & LE CAIN Maximilian, « Irritations », in *experimentalfilmsociety.com*, 14 décembre 2013 - <http://www.experimentalfilmsociety.com/2013/12/irritations.html> : « *The overrated, the insupportable, the contemporary filmmakers warping cinema with bullshit.* »

126La lettre est mise en ligne le 9 janvier 2014 sur le nouveau site remoderniste c33films.tumblr.com :
« *Who are we you ask? Oh nobody you would know. We're the underground filmmakers, the no-budget indie people, the experimentalists, the freelance film critics and journalists who get all excited about people like Bela Tarr, Wang Bing, Claire Denis, Frans Zwartjes, Jia Zhang-ke and Lav Diaz. The young and drifting into middle-age nobodies. The 20-ish to 40-ish people.* »

2.

« VERS UNE NOUVELLE SPIRITUALITÉ »

LE REMODERNISME OU LE RETOUR D'UN ART COMME RÉVÉLATION

« L'art nous donne la force et l'espoir devant un monde monstrueusement cruel et qui touche, dans sa déraison, à l'absurdité.

Un art dépourvu de toute spiritualité porte en lui sa propre tragédie. »

Andrei Tarkovski¹²⁷

« Dans la mesure où l'Occident s'est déspiritualisé, l'art est devenu peu de chose, regrettait Michel Ragon. Beaucoup d'artistes, même, ne savent plus très bien à quoi sert l'art, à quoi ils servent. (...) Ils auraient intérêt à regarder les vieilles sociétés homogènes orientales, comme l'ont fait les Hippies. (...) Souvenons-nous que le taoïsme est « l'art d'être dans le monde » et que l'Orient considère l'art « comme le premier mode d'ajustement à notre environnement »¹²⁸. Suivant ce conseil à la lettre, les remodernistes vont se tourner vers l'Orient, et s'inspirer de la conception asiatique du monde. « N'en doutons pas, il y aura une renaissance spirituelle en art, parce qu'il n'y a pas d'autre chemin possible. Le défi du stuckisme est de lancer cette renaissance spirituelle dès aujourd'hui »¹²⁹, disaient Childish et Thomson dans le *Manifeste remoderniste*. Qu'entendaient-ils par-là ? Qu'est-ce que leur « spiritualité » ?



Billy Childish, *With Scout Under Rowan Tree*, Gravure sur bois, 2014

2.1. **FILMER NOTRE CROYANCE À CE MONDE**¹³⁰

Au niveau pratique, le remodernisme veut le retour d'un art qui permettrait – parce que fait simplement, « honnêtement », « spirituellement » – une communication facilitée et plus sincère entre

¹²⁷TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé: de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 7 (pour la première citation) et p. 167 (pour la deuxième)

¹²⁸RAGON Michel, *op. cit.*, p. 134

¹²⁹CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Manifeste remoderniste*, 1er mars 2000

¹³⁰Selon le mot de Gilles Deleuze : « Il faut que le cinéma filme non pas le monde mais la croyance en ce monde, notre seul lien » – cf. DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 223

les Hommes. Inspiré par les artistes qui se sont historiquement revendiqué des principes de l'amateurisme, le remodernisme propose d'en revenir à une forme d'art plus simple et spontané, réalisé par plaisir, sans le souci d'être reconnu ni adulé. Ainsi ramené à une dimension personnelle, l'art ne serait plus le privilège de quelques-uns, mais à portée de chacun. De manière tout à fait prosaïque, sa spiritualité n'est pas autre chose que cette possibilité donnée à tous de s'exprimer.

« [L'idéologie de l'art contemporain] est devenue une idéologie du vide, (...) s'abritent derrière elle des bataillons d'impuissants qui redoutent par-dessus tout que se fasse jour un véritable contre-pouvoir d'artistes authentiques où l'art flirterait à nouveau, par exemple, avec une dimension d'ordre spirituel. Ainsi craignent-ils sans doute que l'on en revienne à une attitude plus saine, c'est-à-dire que l'art soit à nouveau le moyen privilégié de la réconciliation entre les hommes »¹³¹.

« L'art qui flirterait à nouveau avec une dimension spirituelle », le voilà. L'art contemporain est donc mis à l'index, au profit de cet art nouveau, « re-nouveau », plus modeste et honnête. « *La création de l'art véritable, c'est le désir de l'homme de communiquer avec lui-même, avec ses semblables, et avec son Dieu. L'art qui néglige ces questions n'est pas de l'art* »¹³², prévenaient Childish et Thomson. Donc, l'artiste remoderniste va filmer, peindre, sculpter, photographier, écrire même, parce que tout cela est ce qui importe vraiment – « *l'artiste peint parce que peindre est ce qui importe* » lisait-on dans le *Manifeste stuckiste*. À d'autres lauriers et récompenses ! Le remoderniste doit accepter de vivre avec sa malédiction, qui est de rester éternellement anonyme, comme se plaît à le dire Richards : « *Le cinéaste remoderniste ne doit jamais s'attendre à être remercié ou félicité. Au contraire, les insultes et les critiques doivent être bienvenues. Il faut accepter d'être ignoré et négligé.* »¹³³ Et Richard Bledsoe, un peintre remoderniste, résumait : « *Le remodernisme est le retour de l'art comme révélation. Nous montrons des choses de nous-mêmes qui peuvent être universellement reconnues. Notre art montre symboliquement l'imperfection d'une humanité à la recherche d'elle-même, dans la naissance, l'existence et la mort. C'est mystérieux et mouvant, comique et tragique, maladroit et élégant. C'est une célébration de la beauté et de la bizarrerie de la vie.* »¹³⁴

En définitive, cette « spiritualité » ressemble à un mélange de désintéressement amateur – qui s'exprime en termes « d'honnêteté » ou « d'authenticité », de religion chrétienne et de philosophies orientales. Selon les remodernistes concernés, elle prendra tour à tour une coloration religieuse ou athée, plus ou moins influencée par les principes du Do It Yourself ! et la contestation punk. Peter Rinaldi, le plus croyant, n'a pas hésité à comparer certains conseils du Manifeste du cinéma remoderniste de Richards à des versets de l'Évangile. Avec son amie Heidi Beaver, il incarne la branche religieuse du mouvement, cherchant à travers les personnages de ses films une forme de transcendance

131RIVIÈRE Philippe, « La métamorphose des médias », repris in BARRER Patrick (dir.), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, Lausanne: Favre, 2000, 358 p.

132CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Manifeste remoderniste*, 1er mars 2000, article 10

133RICHARDS Jesse, *Manifeste du cinéma remoderniste*, article 12, 27 août 2008

134BLEDSOE Richard, cité sur : sites.google.com/site/improbableart/az-stuckists-and-remodernism : « *Remodernism is the return of art as a revelation,* » says painter Richard Bledsoe. « *We are showing things about ourselves that can also be universally recognized. Our art symbolically represents flawed, searching humanity participating in birth, existence and death. It is mysterious and moving, comic and tragic, clumsy and elegant. It is a celebration of the beauty and weirdness of life.* »

dans le respect des principes chrétiens. Scott Barley se dit influencé par la phénoménologie de Heidegger et l'existentialisme. Il déclare : « *Nous avons besoin d'être intègres, faillibles, honnêtes, subversifs ; avoir la volonté de nous confronter au spectateur, la volonté de nous confronter à nous-mêmes ; nous devons osciller entre l'intimité et l'indéterminé, entre l'étude ontologique et l'interrogation cosmique la plus immense ; autrement dit, nous devons encourager la volonté de l'homme à échouer. Pourtant ceci est gaspillé, dilapidé dans un gouffre financier ; qui marque l'arrêt de la créativité et de l'existence* »¹³⁵. Jesse Richards, qui se rêve en poète maudit, semble moins inspiré par des principes religieux que par un certain esprit « fin de siècle » – « *Avec le spirituel, il s'agit d'installer l'humanité dans un monde de plus grande envergure, dit-il. C'est une époque solitaire pour beaucoup d'entre nous aujourd'hui. Mais peut-être en a-t-il toujours été ainsi* »¹³⁶. Billy Childish, punk et dadaïste convaincu, s'est finalement converti au bouddhisme, et s'impose en toutes choses une discipline absolue, dans le respect des principes zen¹³⁷.

*

Les cinéastes préférés des remodernistes révèlent parfaitement la sensibilité spirituelle du mouvement. Rouzbeh Rashidi mentionne ainsi Andreï Tarkovski, Yasujirô Ozu, Robert Bresson, Alexandre Sokourov, Jean-Luc Godard, Stan Brakhage, Ingmar Bergman, Carl Theodor Dreyer ; la liste de son ami Dean Kavanagh lui ressemble comme deux gouttes d'eau : Tarkovski, Godard, Pasolini, Brakhage, Bergman, Sokourov, Dreyer, Kurosawa, Bresson et Tsai Ming-Liang¹³⁸. Jesse Richards cite Tarkovski, Tarr, Ozu, Bresson, Godard, Antonioni, Jean Rollin ou Jess Franco. Scott Barley admire Béla Tarr, Brakhage, Grandrieux, Antonioni, Bresson, Phil Solomon ou Peter Hutton. On se rend compte que l'influence de tout un pan du cinéma spirituel et pessimiste d'Europe de l'est semble considérable. Andreï Tarkovski est considéré par les cinéastes remodernistes comme l'un des pères spirituels du mouvement – « *L'art s'adresse directement à tous, avec l'espoir de faire impression, de provoquer un choc émotionnel et de se faire accepter, non par un raisonnement irréfutable, mais par l'énergie spirituelle que l'artiste a mise dans son œuvre. Il n'exige pas de formation au sens positiviste, mais une certaine préparation spirituelle. L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains* »¹³⁹, disait-il. Et Alexandre Sokourov (Russie), Fred Kelemen (Allemagne), Šarūnas Bartas (Lituanie) ou Béla Tarr (Hongrie) sont par ailleurs abondamment cités. Kelemen, qui déclare se sentir proche du remodernisme à de nombreux égards¹⁴⁰ déclarait par

135BARLEY Scott, « Acontecimientos 2013: A tenuous cloud », in *elumiere.net*, 2013 - elumiere.net/exclusivo_web/acontecimientos13/01_web/02_ac2013_sbarley.php : « *We need the integrity, the fallibility, the honesty, the subversion; the willingness to confront the spectator; the willingness to confront ourselves; the oscillation between intimacy and indeterminacy; the oscillation between ontological study and the most immense cosmic questioning; in other words, we must encourage a human willingness to fail. But this is being squandered; dissipating into the pecuniary abyss; a cessation of creativity and existence.* »

136RICHARDS Jesse, cité dans SARGEANT Jack, « The New Personal Cinema: From Lyrical Film to Remodernism », in *Filmink Magazine*, novembre 2011, p. 77 : « *The spiritual is about locating humanity within a wider world. It's a lonely time for many of us now. Or maybe it's always been that way.* »

137Simon Reynolds relève sarcastiquement que « *Childish applique un régime spirituel spirituel proche du Zen à tous ses actes, des œufs qu'il fait cuire dans une poêle en fer aux matériaux qu'il utilise pour ses œuvres d'art* ». cf. REYNOLDS Simon, *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur* [2011], trad. Jean-François Caro, Paris: Le mot et le reste, 2012, p. 305

138D'après leur liste de 12 cinéastes préférés – « 12 Favourite Filmmakers » – <http://www.experimentalfilmsociety.com/2013/12/12-favourite-filmmakers.html>

139TARKOVSKI Andreï, *Ibid.*, p. 39

140Souhaitant savoir si Fred Kelemen pouvait m'en apprendre plus sur la rumeur qui veut que Béla Tarr ait mentionné le

exemple: « *L'image n'a pas à être belle et sa qualité ne dépend pas d'une question technique. Il s'agit de révéler le métaphysique derrière le physique, le cœur à l'intérieur. La question est de savoir si une image nous fait voir plus loin que la surface, si elle nous amène à toucher la vérité au-delà du visible. Et ce n'est pas une question de stratégie commerciale ou de propagande, mais de dignité, de dévotion, de connaissance, de courage, de liberté et d'amour.* »¹⁴¹ (...) *Je ne sais pas ce qu'est le cinéma. Je n'ai qu'une vague idée, un sentiment de ce qu'il pourrait être. Et c'est quelque chose qui a à voir avec l'amour, la fantaisie et la liberté, qui ne peut venir que de nos âmes (souls), qui est aussi quelque chose que nos âmes doivent conquérir. (...) [Notre génération montrera qu'] il est simple et fantastique de faire un film, si seulement – avec amour et avec tous les moyens que le film nous donne – nous regardons profondément les choses qui nous touchent vraiment, et décidons d'en parler.* »¹⁴² En outre, Béla Tarr aurait mentionné le *Manifeste du cinéma remoderniste* dans ses notes préparatoires au *Cheval de Turin*¹⁴³, film dont Kelemen, justement, s'occupait de la photographie. On examinera dans le chapitre IV comment le syncrétisme de ces spiritualités se manifeste dans les films remodernistes.

2.2. LES INFLUENCES «FIN DE SIÈCLE»

– « *Toute l'affaire est là : nous sommes civilisés, hypercivilisés, mais nous perdons en esprit* » – Knut Hamsun¹⁴⁴

– « *Essayez de dire, comme si vous étiez le premier homme, ce que vous voyez, ce que vous vivez, aimez, perdez. (...) Fuyez les grands sujets pour ceux que votre quotidien vous offre. Dites vos tristesses et vos désirs, les pensées qui vous viennent, votre foi en une beauté. Dites tout cela avec une sincérité intime, tranquille, humble. (...) Et si de ce retour en vous-même, de cette plongée dans votre propre monde, des vers vous viennent, alors vous ne songerez pas à demander si ces vers sont bons. Vous n'essayeriez pas d'intéresser des revues à ces travaux, car vous en jouirez comme d'une possession naturelle, qui vous sera chère, comme d'un de vos modes de vie et d'expression. Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité. C'est la na-*

Manifeste du cinéma remoderniste dans ses notes de production pour le *Cheval de Turin*, j'en ai profité pour l'interroger sur ses liens avec le remodernisme – Ses réponses sont disponibles dans un article publié sur son site, « *The Magma of Humanity : An Interview with Fred Kelemen about Remodernist Film by Florian Maricourt* », 2014

http://www.fredkelemen.com/html/interviews/text_maricourt.html

Kelemen a par ailleurs rédigé au début des années 1990 un mystérieux *Poetic Compressionism Manifesto*, qu'il dit avoir perdu mais qui pourrait intéresser le remodernisme. Il me semble l'avoir vu cité par Richards quelque part.

141 KELEMEN Fred, « *The Images Still Remain* », discours de Kelemen, président du jury, à la cérémonie de clôture du Manaki Brothers International Cinematographers' Film Festival 2012, 21 septembre 2012 - fredkelemen.com/html/texte/text_e06.html : « *The image does not have to be beautiful and its quality is not a technical question. It is a question of revealing the metaphysical behind the physical, the heart inside. The question is whether an image makes us see more than the surface, whether it brings us in touch with what lies beyond the visible. And this is not a question of commercial strategy or propaganda, but of dignity, devotion, knowledge, courage, freedom and love.* »

142 KELEMEN Fred, « *Local Heroes* », in *Filmkonst* (Festival du Film de Göteborg), n°31, 1995 - fredkelemen.com/pdf/Local_Heroes_engl.pdf : « *I don't know what cinema or film is. I only have a vague idea, a feeling of what it could be. And that is something that has a lot to do with love, fantasy and freedom, that only can come from our souls, and that also is something our souls have to conquer.* » « *But through this perhaps it will show that it is easy and fantastic to make a film, if we simply – with love and with all the means that the film gives us – look deeply and tell about the things that really touch us.* »

143 C'est Jesse Richards qui m'a précisé ceci. En cherchant sur Internet les éventuels liens entre Tarr et le remodernisme, on retrouve constamment cette phrase, sans que l'on sache d'où elle provient. – « *This work [Turin Horse] is also committed to Tarr's 'remodernist cinema' that seeks to capture the rhythm of life in real time and to raise a sharp awareness of the moment.* » – Évidemment, Tarr n'a pas répondu à mes mails.

144 HAMSUN Knut, *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques* [1890], Nantes: Joseph K, 1994, p. 138 Ce livre est reconnu comme une influence par Jesse Richards.

ture de son origine qui la juge. » – Rainer Maria Rilke¹⁴⁵

Compte tenu de son sens de la spiritualité et de son attaque de l'art officiel au profit de l'amatour, le remodernisme peut tout à fait se concevoir comme un retour de mouvements artistiques qui ont secoué l'Europe entre le début des XIXe et XXe siècles – romantisme, symbolisme, expressionnisme. Les livres que Jesse Richards s'est mis en tête d'adapter en films témoignent de l'attrait de cet esprit « fin de siècle » : *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach (considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature symboliste), *The Call of Life/Livets røst* (1903) de Knut Hamsun, ou les *Carnets de Malte Laurids Brigge* (1910) de Rainer Maria Rilke. Roy Rezaäli propose pour sa part, un cinéma qu'il appelle *fauviste*. Par ailleurs, les films remodernistes doivent beaucoup à la peinture, et Vincent Van Gogh, Edvard Munch ou le groupe expressionniste allemand Die Brücke sont cités comme des influences majeures aussi bien par Richards que par Childish.

Comme le romantisme, le remodernisme est une contestation de l'académisme et du classicisme institutionnels. L'un comme l'autre disent : « *le besoin qu'éprouve la jeunesse de s'opposer à l'intolérance, à la routine, et, au nom de ce qui change, de repousser les idées adoptées de confiance, les théories apprises par cœur, la pétrification. Triomphe de l'individu ! Ce mot résume le romantisme. À ce qu'on fait, on voudrait imprimer la couleur de sa propre émotion. On romance sa vie, on se met en scène. On descend en soi-même « jusqu'au fond désolé du gouffre intérieur ». On se raconte.* »¹⁴⁶ Pareil au romantique redécouvrant dans le Moyen-Âge le goût passé du spirituel, le remoderniste attaque rationalisme, matérialisme et progrès technique au profit de l'exaltation du sentiment, de l'imagination, du mystère. Childish et Thompson expliquent que « *le remodernisme incarne la profondeur et le sens spirituel et en finit avec l'ère du matérialisme scientifique, du nihilisme et de la déroute spirituelle.* »¹⁴⁷ « *Penser ne suffit plus, il faut aimer* », lançait fameusement Victor Hugo. Le remodernisme redonne vie au lyrisme, en s'attachant à la subjectivité et à l'expression du Moi, comme si le vent de spiritualité romantique avait soufflé jusqu'à ses oreilles. Bien sûr, dans cette reprise des thèmes lyriques du romantisme, les remodernistes retiennent ce mal-être, ce « mal du siècle », ces obsessions malades qui hantent le climat de création de leurs œuvres. Childish et Thompson : « *L'art spirituel, ce n'est pas le royaume des fées. Il s'agit de saisir le caractère rugueux de la vie. Il s'agit de s'adresser à l'ombre et de devenir amis avec des chiens sauvages.* »¹⁴⁸ Et Richards éclairait cette « ombre » : « *Ces choses, ces « ombres » que nous cachons à l'intérieur de nous-mêmes doivent jaillir à la lumière du jour – dans nos films, dans notre travail, dans notre poésie. Il est nécessaire pour nous de partager ces parts de nous-mêmes, pour que nous et les personnes avec lesquelles nous les partageons puissions se transformer en êtres humains complets et honnêtes. (...) En tant qu'êtres humains, nous sommes aussi remplis de beauté, d'amour et de poésie – on peut voir cela en nous-mêmes et dans les autres autour de nous. Donc cette beauté doit aussi être explorée, en parallèle de l'exploration de l'ombre.* »¹⁴⁹ Cette recherche conjointe

145RILKE Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète (Briefe an einen jungen Dichter, 1929)*, trad. de l'allemand par B. Grasset et R. Biemel, Paris: Bernard Grasset, 1983, p. 19

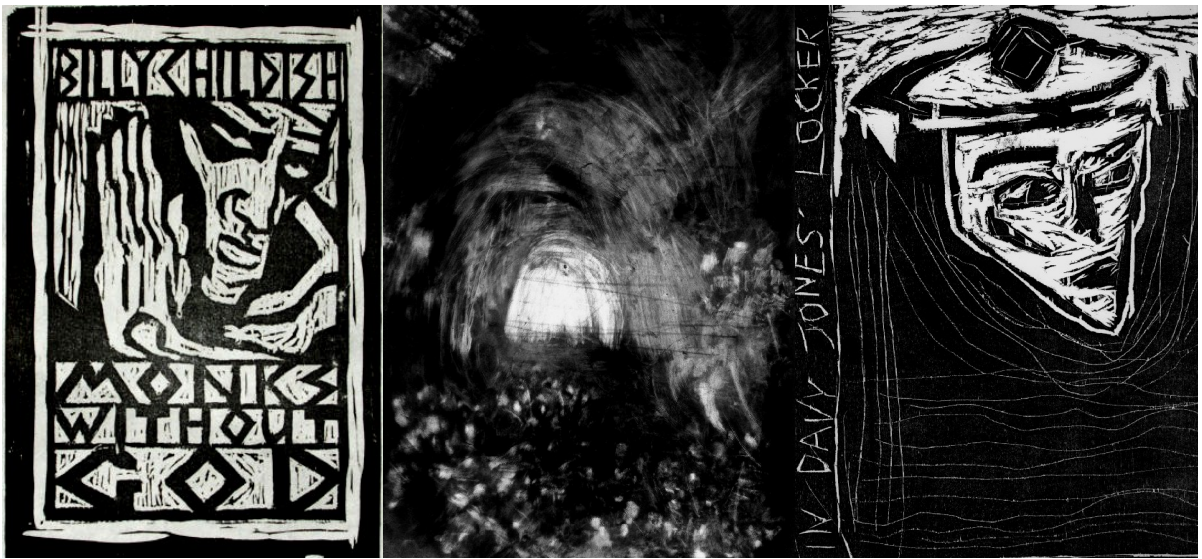
146COURTHION Pierre, *Le romantisme*, Paris: Éditions d'Art Albert Skira (Le goût de notre temps), 1961, p. 13

147CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Manifeste remoderniste*, 1er mars 2000, article 4

148Ibid., article 8

149RICHARDS Jesse, « Concepts and Craft in Remodernist Film », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 32 –

de la beauté et de l'ombre (de la beauté cachée dans l'ombre), n'est-ce pas déjà ce que Victor Hugo préconisait dans la *Préface de Cromwell*, ce texte considéré comme le manifeste du romantisme ?¹⁵⁰



Billy Childish, *Monks Without God*, gravure sur bois, 2011
 Scott Barley, *Crowded Hall*, encre sur papier, 2012
 Jesse Richards, *In Davy Jones' Locker*, gravure sur bois, 2009

Le romantisme, le symbolisme et l'expressionnisme donnent sa coloration au remodelisme. Pas de soleil méditerranéen dans l'esthétique remodeliste, mais plus sûrement les grands espaces nordiques, le froid, les forêts allemandes, cette atmosphère bleutée, mélancolique et envoûtante qui se retrouve avec éclat dans *Le cri* de Munch ou le *Nosferatu* de Murnau. Les films remodelistes prendront plus souvent les teintes froides de l'Europe du Nord et de l'Est pour suggérer un état de désolation et de tristesse. Les peintures, dessins et gravures des remodelistes, comme on le voit ci-dessus, s'inspirent largement de l'art expressionniste. Richards et Childish reconnaissent l'influence du groupe expressionniste allemand Die Brücke, qui voulait trouver de nouveaux moyens d'expression à même de former « un pont » (Die Brücke veut dire « le pont ») entre passé et présent. N'est-ce pas là ce que cherche le remodelisme ? Le travail d'Ernst Ludwig Kirchner, l'un des fondateurs du groupe, favorisait la spontanéité, le dessin rapide, l'énergie du geste, l'intensité expressive. Il cherchait à rendre compte de son sentiment intérieur par les moyens les plus directs et les moins biaisés possibles, d'où son attrait pour le « primitivisme ». La méthode de Childish n'est pas très différente, qui veut « libérer le processus créatif, et aller vite, qu'il s'agisse d'enregistrer un album en quelques jours ou de peindre une toile « en quinze, vingt minutes, trois quarts d'heure à la rigueur ». »¹⁵¹ Le court manifeste de Die Brücke, rédigé en 1906, invitait au re-

disponible en annexes.

150« *Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. (...) Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.* »
 – cf. HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, 1827 -
 carlosguerreiro.free.fr/wiki/files/Espace1ereS1_prefacecromwell_20081109144746_20081109145126.pdf

151REYNOLDS Simon, *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur* [2011], trad. Jean-François Caro, Paris: Le mot et le reste, 2012, pp. 303-304

groupement : « *Tous ceux qui expriment directement et sincèrement leur impulsion créatrice ont leur place parmi nous* ». Près de cent ans plus tard, le remodernisme appelle aussi à se joindre à lui ceux qui partagent un état d'esprit amateur, veulent un art plus direct, spontané, subjectif, improvisé ; bref, un art qui se réclame en partie des idées de l'expressionnisme.

C'est par ailleurs dans la fascination que peuvent exercer sur eux les vampires, sirènes et autres morts-vivants que certains remodernistes se situent dans la continuité de l'expressionnisme. Un projet récent, le film *Blue Noon*, hommage à Jess Franco et Jean Rollin, devrait permettre à Cassandra Sechler, Jesse Richards ou Chris Marsh d'exprimer leur goût pour l'horreur et le morbide, ainsi que le laisse à penser de courts *trailers* mis en ligne, gorgés de sang dégoulinant. Un blog, *The Phantoms Came to Meet Him*¹⁵² se présente comme une plate-forme de travaux de remodernistes ayant pour thèmes le gothique et l'horreur. Il regroupe aussi bien des films que des images et des écrits. Un texte de John A. Riley, *Remodernist Adventures in the Uncanny Valley* explique que : « *Le remodernisme cherche à trouver la poésie perdue de l'horreur gothique en s'arrêtant sur les petits détails, les textures, l'atmosphère, et par-dessus tout en se concentrant sur la capacité du film à capturer et à préserver le temps* »¹⁵³ Et il évoque le mot « *uncanny* », traduction anglaise du terme allemand « *Unheimlich* », traduit en français par « inquiétante étrangeté », concept repris de Freud qui désigne le sentiment de l'intrusion soudaine d'un étrange dans le familier, que Riley relie aux films gothiques et à l'horreur. Il est possible que cette « inquiétante étrangeté » soit reliée à ce que les remodernistes ont appelé le « petit moment ».

¹⁵²<http://borgopass.tumblr.com/>

¹⁵³RILEY John A., « Remodernist Adventures in the Uncanny Valley », in *The Phantoms Came to Meet Him*, septembre 2012 - borgopass.tumblr.com : « *Remodernism seeks to find the lost poetic heart of gothic horror by dwelling on the small details, the textures, the mood... and above all by concentrating on film's ability to capture and preserve moments of time.* »

3.

« DÉCOUVRIR LE BEAU AU SEIN DE L'OMBRE »

LA RETOUR À LA MODERNITÉ OU L'ÉPHÉMÈRE BEAUTÉ

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

Charles Baudelaire¹⁵⁴

À lire les définitions usuelles du mot « moderne », l'attitude des remodelistes vis-à-vis de la modernité peut sembler étrange. Se peut-il que les remodelistes soient en même temps modernes et anti-modernes ? S'il « appartient au temps présent », et peut « bénéficier des progrès les plus récents » en matière de technique cinématographique, alors le remodelisme est « moderne ». Mais il ne l'est déjà plus si le moderne est ce « qui est fait selon les techniques, les règles et le goût contemporains », ce « qui s'adapte pleinement aux innovations de son époque ». Le remodelisme est moderne puisqu'il « est de son temps »¹⁵⁵, qu'il « est d'une facture nouvelle et apporte quelque chose d'inédit, d'original » mais ne l'est pas si est moderne ce « qui est représentatif du goût dominant de l'époque ». S'il « refuse les valeurs établies ; vit dans le doute, cherche des ré-



Jesse Richards, *Dreaming*, photographie 35 mm, 2009

ponses à ses interrogations », il est bien moderne. Mais si est moderne seulement ce « qui ne s'inspire pas des réalisations antérieures par les principes, les règles établies »¹⁵⁶, alors il ne l'est pas.

En vrai, on le voit, les définitions du mot « moderne » en viennent si bien à désigner une chose et son contraire (en partie parce que « moderne » exprime indistinctement l'idée de « nouveauté » et l'idée de « contemporanéité »), il ne semble pas pertinent de définir le remodelisme à partir d'une définition de la modernité. Ainsi que le remarque Antoine Compagnon : « *Le moderne et l'anti-*

154BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne* (1859-1860), Paris: Mille et une nuits, 2010, p. 27

155Citations jusqu'à cette note issues des définitions du Larousse en ligne pour le mot « moderne » : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moderne/51945?q=moderne#51821>

156Citations jusqu'à cette note issues des définitions du TLFi en ligne pour le mot « moderne » : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?121;s=651804480;r=4;nat=;sol=1;>

moderne semblent rapidement réversibles ; les termes paraissent souvent interchangeables. On est toujours l'antimoderne de quelqu'un – ou le « nouveau réactionnaire », comme on dirait à présent ». ¹⁵⁷ Et Michel Ragon disait : « Si l'art s'oppose, il apparaît réactionnaire. Car pour les sociétés industrielles, tout ce qui ne sacrifie pas à la technologie et au mercantilisme est réactionnaire. Il faut donc parfois avoir le courage d'être recouvert du linceul « réactionnaire », et profiter de ce que l'on ne vous voit plus pour redécouvrir des valeurs spirituelles enfouies dans les soutes du commerce et de l'industrie » ¹⁵⁸. En conséquence, déclarer quelqu'un « re-moderniste » n'a pas de sens si l'on ne dit pas de quelle modernité nous parlons. En fait, plusieurs problèmes se posent :

– l'idée de modernité est en elle-même imprécise ; elle peut désigner une chose ou l'inverse selon les auteurs qui l'abordent ; elle change selon l'angle d'approche ; elle concerne des périodes différentes selon les arts envisagés ; or, précisément le remodernisme concerne au moins plusieurs de ces arts : la peinture, le cinéma, la photographie ou la littérature et son approche est autant esthétique que critique.

– il est possible que les remodernistes eux-mêmes ne sachent pas tout à fait contre quelle modernité ils s'élèvent ni celle qu'ils prisent. Leur discours est assez confus : ce qu'ils nomment « post-modernité » n'est parfois rien d'autre que ce que l'on pourrait appeler « modernité ». À quoi l'on rétorquera peut-être que la post-modernité se distinguant mal de la modernité, les remodernistes ne peuvent être, tout à la fois, que « modernes », « post-modernes » et « re-modernes ».

– tout ceci présupposerait en effet que l'on puisse réellement reconnaître une « post-modernité » qui s'opposerait à une « modernité », et, dans l'idéal, la précéderait dans l'Histoire. Or, c'est tout à fait contestable.

Partant de ces réserves, il serait bien de saisir à quel type de modernité les remodernistes se réfèrent. Où se tourne leur regard au moment de se dire de nouveau modernes ?

3.1. LA MODERNITÉ DE BAUDELAIRE ET DE BENJAMIN

Les influences majeures du remodernisme concernent ce moment de l'Histoire où s'est pensée la « modernité ». Baudelaire disait : « *Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.* » ¹⁵⁹ Plus tard, il définissait les aspirations d'un type d'homme nouveau : « *Il [cet homme, ce solitaire doué d'une imagination active] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.* » ¹⁶⁰ ou « *[Guys] a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a*

157COMPAGNON Antoine, « Pégyu antimoderne », in *Le Débat*, n°128, 2004, p. 157

158RAGON Michel, *op. cit.*, p. 122

159BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 », in *Critique d'art*, Paris: Folio (Gallimard), 1992, p. 90

160BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne* (1859-1860), Paris: Mille et une nuits, 2010, p. 26

permis d'appeler la modernité. »¹⁶¹ La modernité, pour Baudelaire, consiste dans une certaine attitude poétique à saisir la beauté de l'instant au regard de l'éternel. – « *La modernité artistique s'éloigne de tout académisme pour extraire la beauté du transitoire, du mondain, du frivole. Elle est la caresse et la morsure du jour présent, sa traversée dans l'amour ou l'exécration, sa trace et son dépassement.* »¹⁶² La modernité baudelairienne a une dimension éminemment spirituelle qui intéresse évidemment les remodernistes. S'il s'agit de chercher la beauté passagère, fugace de la vie, alors cette modernité a quelque chose à voir avec le « petit moment » dont parlent les remodernistes, aussi bien qu'avec les idées de *mono no aware* et de *wabi sabi* de l'esthétique japonaise. Baudelaire disait ainsi : « *Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double (...) [il] est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.* »¹⁶³ Dans la perspective remoderniste, il s'agira aussi de dégager la beauté de l'éphémère, de saisir en l'instant ce qui le soumet à l'éternel. « Le cinéma remoderniste ne parle que de ces minuscules moments », disait Richards. « *Le vrai peintre, ajoutait Baudelaire, saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies.* »¹⁶⁴

Peu après Baudelaire, Walter Benjamin fut un penseur critique de la civilisation du progrès. Comme les remodernistes, il a combiné deux pensées *a priori* contradictoires, en apparaissant comme *un révolutionnaire nostalgique du passé*. Il voyait dans le progrès, une « tempête », signe d'une « catastrophe à venir ». Contre une conception téléologique de l'Histoire, la Révolution consistait pour lui en l'organisation d'un « pessimisme actif », le refus de marcher du même pas mécanique que la société. « *Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe, disait Benjamin. Que les choses continuent à « aller ainsi », voilà la catastrophe. (...) La pensée de Strindberg : « l'enfer n'est nullement ce qui nous attend mais cette vie-ci »* »¹⁶⁵. À cet égard, chez Benjamin, la « *nostalgie du passé apparaît comme une méthode révolutionnaire de critique du présent* »¹⁶⁶, où le profane le dispute sans cesse au théologique ; de la même manière que les remodernistes oscillent entre les

161BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne* (1859-1860), Paris: Mille et une nuits, 2010, p. 15

162SOLAL Jérôme, « Naissance de la modernité », in BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris: Mille et une nuits, 2010, 101 p. (pp. 91-92)

163BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 10 – Il est possible de rapprocher cette affirmation d'une autre phrase du sacré Charles Péguy : « *Il y a deux moitiés, pour ainsi dire, dans ce mécanisme [temporel/éternel]. Une des deux moitiés est infinie, et en elle-même est comme éternelle. L'autre des deux moitiés est infime, et en elle-même est comme temporelle. Et ce qu'il y a de plus fort, par un miracle nouveau la partie qui est infime n'est pas moins nécessaire (...) Ainsi nier l'une ou l'autre partie, c'est également nier le tout, démonter le merveilleux appareil.* » – cf. PÉGUY Charles, *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*, cité par HIGAKI Julie, *Péguy et Pascal: les trois ordres et l'ordre du cœur*, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 137

164Ibid., p. 64

165BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par J. Lacoste, Paris: Payot, 1974, p. 242

166LÖWY Michael, « Temps messianique et historicité révolutionnaire chez Walter Benjamin », in *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°117, 2013, p. 117. On aimerait pouvoir continuer la citation de Löwy, en l'appliquant au remodernisme, qui poursuit : « *Là se trouve l'inflexion majeure apportée à la tradition romantique : l'attaque contre l'idéologie du progrès ne se fait pas au nom d'un conservatisme passéiste mais au nom de la révolution* ». Que le regard tourné vers le passé permette une critique du présent, nul doute. Mais quant à savoir si le remodernisme est révolutionnaire, au sens strict du mot, nous laissons aux projets remodernistes à venir le soin de nous en convaincre.

deux, sans qu'il soit toujours possible d'évaluer l'enjeu du *sacré* dans leur démarche. Déjà, « à la proposition maîtresse du progrès linéaire indéfini, perpétuellement poursuivi, perpétuellement poussé, perpétuellement obtenu et acquis, perpétuellement consolidé », Péguy opposait la « proposition des résonances », l'écho fragile des correspondances entre époques, événements, irruptions mémorielles. »¹⁶⁷ Et Benjamin propose une conception de l'Histoire fondée non pas sur la chronologie mais sur une mise à plat du passé, du présent et de l'avenir. Selon lui, de manière tout à fait intéressante pour notre étude, l'historien doit rendre des comptes au passé, en écrivant l'Histoire du point de vue des vaincus, non plus des vainqueurs. La Révolution, à cet égard, consiste à interrompre la marche en avant du temps. Chaque instant peut correspondre à la venue du « temps messianique » dans un présent devenu « à-présent », où peut surgir le messie (la révolution).

Les liens doivent paraître évidents avec la pensée remoderniste, et nous pourrions même, toutes proportions gardées, interroger « le petit moment remoderniste », qui est peut-être une résurgence de la poésie lyrique, à partir de l'illumination de type messianique que propose Benjamin. Mais cette capacité à ressentir l'instant, qui est aussi une critique du temps, se retrouve aussi dans la conception japonaise du monde.

3.2. VERS UNE ESTHÉTIQUE DE L'OMBRE

Le cinéma remoderniste se réclame peu de notre époque, et sa critique de l'art et du cinéma contemporains est d'une certaine façon la conséquence de l'attrait exercé sur lui par l'Orient – cette critique du temps et du progrès se retrouve en filigrane dans la philosophie japonaise. On sait que Thomson s'intéresse de près à la Kabbale, que Childish s'est converti au bouddhisme, que le Manifeste stuckiste de 1999 proposait de faire de Katsushika Hokusai et Utagawa Hiroshige des membres du groupe à titre honorifique ; que Richards a fait référence, à de nombreuses reprises, aux notions de l'esthétique japonaise de *wabi-sabi* et de *mono no aware*, qu'il a intitulé l'un de ses films *Yügen* selon le concept japonais et qu'il reconnaît l'influence des haïkus de Bashō sur son travail ; on sait, encore, qu'une certaine partie du cinéma remoderniste doit beaucoup au cinéma japonais, en particulier à Ozu. Tout se passe comme si le rejet de la société occidentalisée avait fait se retourner les remodernistes du côté des sociétés de l'extrême-orient pour trouver dans l'esthétique japonaise une alliée de rigueur à même d'épouser leurs goûts.

L'ombre dont parle Billy Childish pourrait être l'image métaphorique de cette ombre dont Junichirō Tanizaki a fait l'Éloge pour définir la coloration de l'art japonais. Tanizaki disait : « Les couleurs que nous aimons, nous [Orientaux], pour les objets d'usage du quotidien, sont des stratifications d'ombre : celles qu'ils préfèrent, eux [Occidentaux], sont les couleurs qui condensent en elles tous les rayons du soleil. Sur l'argent et le cuivre, nous apprécions la patine ; eux la tiennent pour malpropre et antihygiénique, et ne sont contents que si le métal brille à force d'être astiqué. Dans les pièces d'habitation, ils évitent

167BENSAÏD Daniel, « Note sur Péguy », non daté - danielbensaid.org/IMG/pdf/2007_00_02_db_618.pdf

autant qu'ils le peuvent les recoins, et blanchissent le plafond et les murs qui les entourent. Jusque dans le dessin des jardins, là où nous ménageons des bosquets ombreux, ils étalent de vastes pelouses plates. Quelle peut être l'origine d'une différence aussi radicale dans les goûts ? Tout bien pesé, c'est parce que nous autres, Orientaux, nous cherchons à nous accommoder des limites imposées que nous nous sommes de tout temps contentés de notre condition présente ; nous n'éprouvons par conséquent nulle répulsion à l'égard de ce qui est obscur, nous nous y résignons comme à l'inévitable : si la lumière est pauvre, eh bien, qu'elle le soit ! Mieux, nous nous enfonçons avec délice dans les ténèbres et nous leur découvrons une beauté qui leur est propre. Les Occidentaux, par contre, toujours à l'affût du progrès, s'agitent sans cesse à la poursuite d'un état meilleur que le présent. Toujours à la recherche d'une clarté plus vive, ils se sont évertués, passant de la bougie à la lampe à pétrole, du pétrole au bec de gaz, du gaz à l'éclairage électrique, à traquer le moindre recoin, l'ultime refuge de l'ombre. »¹⁶⁸ À la lumière, préférer l'ombre : n'est-ce pas l'un des principes fondamentaux de la philosophie remoderniste ? Tanizaki dit encore combien le beau, dans l'esthétique japonaise, a partie liée avec l'ombre, est que l'art consiste justement à « découvrir le beau au sein de l'ombre », à « rechercher le beau dans l'obscur »¹⁶⁹. Au métal qui brille, les remodernistes préfèrent eux aussi la patine, comme les films de Dean Kavanagh en témoignent, pour ce qu'elle dévoile des effets du temps et de l'impermanence des choses. Tanizaki dit : « Non point que nous ayons une prévention a priori contre tout ce qui brille, mais, à un éclat superficiel et glacé, nous avons toujours préféré les reflets profonds, un peu voilés ; soit (...) ce brillant légèrement altéré qui évoque irrésistiblement les effets du temps. »¹⁷⁰

Livrant quelques clés des goûts japonais, les extraits de Tanizaki mettent en évidence le décalage entre l'esthétique traditionnelle japonaise et celle ultra-moderne des pays occidentaux. Ils permettent de mesurer l'ampleur de l'écart entre deux modes d'approche ontologiques du monde radicalement différents. A cet égard, il s'agit moins pour les remodernistes de s'inspirer des thèmes japonais que d'une certaine sensibilité, comme leurs films pourront nous en convaincre. Dans son Manifeste, Richards déclarait : « Les idées japonaises de wabi-sabi (la beauté de l'imperfection) et de mono no aware (la conscience du caractère éphémère des choses et le sentiment aigre-doux qui accompagne leur déliquescence) ont la capacité de montrer la vérité de l'existence et doivent toujours être prises en considération au moment de faire des films remodernistes. »¹⁷¹ Rappelons que le sens de la spiritualité japonaise est basée sur l'idée d'un monde éphémère, d'une vie passante, sur l'impermanence de toutes choses existant (*mujō*). Rien n'est immuable, la disparition guette tout moment. En conséquence, le monde est flottant (*ukiyo*). Le poète Asai Ryōi l'exprimait ainsi : « Vivre uniquement le moment présent / se livrer tout entier à la contemplation / de la lune, de la neige, de la fleur de cerisier / et de la feuille d'érable... ne pas se laisser abattre / par la pauvreté et ne pas la laisser transparaître / sur son visage, mais dériver comme unealebasse / sur la rivière, c'est ce qui s'appelle ukiyo. »¹⁷² La société japonaise est soumise aux humeurs de la na-

168 TANIZAKI Junichirō, *Éloge de l'ombre* (*In'ei raisan*, 1933), traduit du japonais par R. Sieffert, Lagrasse: Verdier, 2011, p. 65

169 *Ibid.*, p. 44 et p. 64

170 *Ibid.*, p. 32

171 RICHARDS Jesse, *Manifeste du cinéma remoderniste*, article 4, 27 août 2008

172 RYŌI Asai, *Les contes du monde flottant* (*Ukiyo monogatari*, 1665), repris in LAMBERT Gisèle & BOUQUILLARD

ture qui la menacent de destruction à tout instant. L'Histoire de catastrophes toujours recommencées a donc appris aux Japonais un idéal de détachement du monde matériel. Ses fondations instables engendrent une incertitude fondamentale sur l'existence qui se manifeste par un sentiment d'ambiguïté envers toute chose. La beauté, en conséquence, ne peut se trouver que dans une forme de pathétique, de volatil et d'éphémère. Cette conception du monde va profondément influencer les films remodernistes (cf. chapitre IV).

L'idée de *mono no aware* (物の哀れ), comme tout terme de l'esthétique japonaise, est difficilement concevable dans notre schème de pensée, le traduire même en amoindrit le sens. Il est seulement possible d'en suggérer la signification, en parlant d'« empathie envers les choses », de « sensibilité pour l'éphémère », de « pathétique des choses ». Nous l'avons plus haut traduit comme « la conscience du caractère éphémère des choses et le sentiment aigre-doux qui accompagne leur déliquescence ». Jacques Roubaud a écrit un recueil de poèmes intitulé *Mono no aware*¹⁷³, qu'il a sous-titré « Le sentiment des choses » avec opportune ambiguïté : s'agit-il de *notre* sentiment *pour* les choses ou bien du sentiment des choses *elles-mêmes* ? Essentiellement, le terme renvoie à la capacité de saisir la beauté de l'instant selon le principe que « l'intensité sensorielle est inversement proportionnelle à la durée »¹⁷⁴. La floraison des cerisiers japonais (les *sakura*), qui ne dure que quelques jours, est l'illustration parfaite de cette forme de beauté éphémère : il faut savoir la saisir au vol, quand elle se présente, et c'est justement ce qui la rend belle : son essence fugitive. « C'est précisément l'évanescence de leur beauté qui évoque le mélancolique sentiment de *mono no aware* chez celui qui regarde »¹⁷⁵. L'idée de *wabi-sabi* (侘寂) suggère quant à elle « la beauté de l'imperfection ». Elle est associée pêle-mêle aux sentiments d'« asymétrie, aspérité (rugosité ou irrégularité), simplicité, économie, austérité, modestie, intimité »¹⁷⁶. Elle est le pendant du *mono no aware* qui voit dans l'apparition de choses éphémères leur beauté. Le *wabi* évoque la beauté des choses simples, brutes, rustiques ; l'ordinaire beauté des choses communes. Le *sabi*, c'est le recoin d'ombre que célèbre Tanizaki. Tout l'oppose à la recherche du neuf et du lumineux, propre à l'Occident. Ici, la sérénité ou la beauté est le fruit du vieillissement des choses ; la patine en est la marque visible.

*

Si le sens de la modernité remoderniste réside en cette quête du fugace et de l'éphémère, il est influencé par les premiers Modernes (comme Baudelaire) aussi bien que par l'esthétique japonaise. Se rapprochant ainsi du *mono no aware*, ce sentiment inconnu de nous autres Occidentaux, il met à l'épreuve notre conception des choses. Ce faisant, il invite à se défaire de *notre manière de voir*, qui cherche encore les mensurations du *beau* dans le discours des gens de goût. Au contraire, le point de

Jocelyn (dir.), *Estampes japonaises, Images d'un monde éphémère*, Paris: Bibliothèque nationale de France ; Barcelone: Fundacio Caixa Catalunya, 2008, p. 17

173cf. ROUBAUD Jacques, *Mono no aware. Le sentiment des choses*, Paris : Gallimard, 1970, 267 p.

174SPINNER Albin, article *mono no aware* de l'ABCDaire franco-japonais Kichigai, in *kichigai.com* (disponible en ligne : <http://www.kichigai.com/ABCDaire.htm>), 2003-2005

175D'après PARKES Graham, « Japanese Aesthetics », in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), (disponible en ligne : <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/japanese-aesthetics/>), 2005-2011 :

« It is precisely the evanescence of their beauty that evokes the wistful feeling of *mono no aware* in the viewer. »

176D'après la page de Wikipédia en anglais : <http://en.wikipedia.org/wiki/Wabi-sabi>

vue remoderniste est résolument celui de *l'amateur* : celui qui sait voir le beau dans ce que le professionnel a rejeté du côté du vulgaire. Mais au-delà de ses considérations esthétiques élargies, l'amateur est aussi celui qui, s'ingéniant à l'invention de l'art avec de menues choses, dresse le dénuement au niveau de la subversion sociale.

4.

« L'ÈRE DES FILMS AMATEURS EST SUR LE POINT DE REVENIR »

LE MOINDRE GESTE OU LE CONTRE-DISOURS AMATEUR

« *L'art est aux singuliers, même s'ils sont plusieurs.* »

Jean l'Anselme¹⁷⁷

« *Le jour est proche où les films d'amateur en 8mm seront collectionnés et appréciés comme un bel art populaire, comme les chants et la poésie lyrique créés par le peuple.* »

Jonas Mekas¹⁷⁸

En 1999, le cinéaste chinois Jia Zhang-Ke, reconnu *a posteriori* comme une influence majeure du mouvement remoderniste, écrivait : « *Les amateurs sont des personnes dont on ne peut réprimer les aspirations cinématographiques. Puisqu'ils visent une certaine forme de cinéma dont la portée est plus profonde et lointaine, ils ont naturellement dépassé les modalités d'évaluation inhérentes au milieu. Leurs films sont souvent inattendus, mais leur représentation des sentiments tombe toujours au plus juste. En refusant de suivre les normes de la profession, ils intègrent une notion et des valeurs de pluralisme. (...) Le cinéma ne peut plus être un privilège réservé à un petit nombre. Il appartient en principe à tout le monde. (...) J'ai*

toujours éprouvé de l'aversion pour le sentiment de supériorité des gens de la profession. Or, les amateurs sont avides d'égalité et de justice, ils ont le souci de notre condition et de la compassion pour les gens ordinaires. »¹⁷⁹ En annonçant que l'ère des films amateurs était sur le point de revenir (mais a-t-elle jamais disparu ?), Jia ne croyait pas si bien dire. La même année se rédigeait le *Manifeste stuckiste*, préfigurant celui du remodernisme, écrit au début de l'année suivante. Dès 1997 cependant, les *Manifestes Hangman* de



Billy Childish, photogramme extrait de *The Man With Wheels*, 1979

Billy Childish, très virulents, voulaient remplacer notre société académique par une société d'amateurs en tout genre.

177 L'ANSELME Jean, *Jean l'Anselme aujourd'hui*, Chamarande: Soleil natal (Fresque d'écrivain), p. 51

178 MEKAS Jonas, *Ciné-journal : Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, traduit de l'anglais par D. Noguez, Paris: Paris Expérimental (Classiques de l'Avant-Garde), 1992, p. 88

179 JIA Zhang-Ke, « L'ère des films amateurs est sur le point de revenir », in *Southern Weekend*, 1999, repris in JIA Zhang-Ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois (1996-2011)*, Paris: Capricci, 2012, p. 30-33

4.1. « DO IT YOURSELF ! » ET MODÈLE DE SOCIÉTÉ AMATEUR

Au début de son histoire, le cinéma remoderniste s'est tourné du côté du cinéma *no wave*. Richards et Harris Smith ont approché Amos Poe, pour en faire un des leurs. Si Poe s'est montré distant et ironique, bien lui en a pris : son attitude a sans doute permis au mouvement de se découvrir une identité réelle, qui n'en fasse pas seulement une énième redite du punk. Au vrai, si le cinéma remoderniste peut se définir à partir du punk, il ne peut en constituer qu'une résurgence lointaine, une sorte de « post-post-punk ». On sait ainsi que le mouvement post-punk, en réaction au punk, avait poussé plus loin l'introspection et le sens de l'étrangeté, pointé du doigt sa récupération par les marchands. Considérons alors le remodernisme comme un après post-punk, qui a poussé l'introspection jusqu'aux ultimes retranchements de l'intime, et l'étrangeté jusqu'à la radicale altérité de l'« *outsider* », ainsi que les anglophones désignent ceux qui créent à la marge.

Richards et Smith se sont tournés vers Poe, mais pourquoi n'ont-ils pas pensé à Jim Jarmusch ? Lui, l'enfant de ce New York *no wave*, écrivait en 2004 ses *Règles d'or*, et dans celle-ci les remodernistes pourraient se reconnaître : « *Rien n'est original. Vole parmi tout ce qui peut résonner en toi ou alimenter ton imagination. Dévore les vieux films, les nouveaux films, la musique, les livres, la peinture, les photographies, les poèmes, les rêves, les conversations prises au hasard, l'architecture, les ponts, les panneaux dans la rue, les arbres, les nuages, les cours d'eau, les lumières et les ombres. Ne vole des choses que parmi celles qui s'adressent directement à ton âme (soul). Si tu fais ça, ton travail (et ton vol) sera authentique. L'authenticité est inestimable, l'originalité n'existe pas. Et ne te donne pas la peine de dissimuler ton vol – célèbre le plutôt si tu en as l'envie. Dans tous les cas, rappelle-toi ce que dit Jean-Luc Godard : « L'important n'est pas d'où tu prends les choses, mais où tu les emmènes »*¹⁸⁰. À peu de choses, Richards dit aussi cela dans son Manifeste : « *Le cinéaste remoderniste doit s'accorder avec ses influences, et il doit avoir le courage de les copier dans sa quête intérieure* »¹⁸¹, indique-t-il. Le procès de Jarmusch contre « l'originalité » semble rejoindre celui intenté par Richards à « l'objectivité ». Par ailleurs, tout ce que peut écrire Jarmusch dans ce texte fait penser au remodernisme, à commencer par sa défiance à l'égard des professionnels du milieu. Son premier film, *Permanent Vacation* (1980), peut tout à fait constituer un exemple de cinéma remoderniste.

Quoi qu'il en soit, s'il est un précepte punk qui convient au remodernisme, c'est bien le Do It Yourself ! qui encourage à « faire les choses soi-même » dans un esprit amateur. Dans les années 1970, les adeptes du DIY ! rejetaient la société consumériste pour proposer des modes alternatifs de production, de consommation, de diffusion. Souvenons-nous qu'au départ, les *Manifestes Hangman* écrits par Childish, entre 1997 et 2000, dans un style cinglant et moqueur, proposaient le remplacement de notre monde professionnel académique par une société enjouée d'amateurs. On y trouvait ce

180JARMUSCH Jim, « My Golden Rules », in *MovieMaker Magazine*, n°53, 22 janvier 2004 : « *Rule #5: Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is nonexistent. And don't bother concealing your thievery—celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: "It's not where you take things from—it's where you take them to."* »

181RICHARDS Jesse, *Manifeste du cinéma remoderniste*, août 2008, article 13 – texte original disponible en annexe.

genre de bravades : « *Il est de la responsabilité de l'artiste de détruire le style. Le talent artistique est le seul obstacle. Nous devons adopter l'inacceptable dans toutes les sphères. (...) Nous, le Groupe Hangman, avons l'intention d'essayer nos bottes sales sur la figure des balivernes conceptuelles. Les gens ont permis qu'on leur retire leur droit élémentaire (children's right) de peindre en abandonnant leur pouvoir de communiquer à des professionnels pathétiques. Nous, le Groupe Hangman, dénonçons la violence de ces soi-disant «professionnels» et croyons dur comme fer aux droits et à la dignité de l'explorateur intrépide. (...) L'artiste ne doit se justifier sous aucune circonstance. (...) L'expression personnelle (personal truth) a toujours été brutalement censurée par la famille, les professeurs, les amis. (...) Le véritable artiste, par nature, est toujours amateur et jamais professionnel. (...) Le professionnel est faible à cause de son besoin de se sentir respecté, honoré et adoré. Le vrai artiste, au contraire, doit avoir le courage de rester quelconque, futile, limpide. C'est l'obsession du professionnel pour le bon goût qui a oblitéré toute créativité. C'est cette peur de la vie elle-même qui oblige le professionnel à devenir un expert névrosé et anéantit l'audace de l'amateur. » Les Manifestes Hangman ne se contentaient donc pas d'attaquer l'art dominant, mais proposaient un véritable modèle de société nouvelle, inspirée par le dadaïsme, l'amateurisme et l'anarchisme.*

Quand en 2008, Jesse Richards écrit le *Manifeste du cinéma remoderniste*, il dit : « *Le film remoderniste doit être d'un style dépouillé, minimal, lyrique, punk, et il est très proche du cinéma no wave qui est apparu dans le Lower East Side de New York dans les années 1970.* »¹⁸² Puis dans son essai *Concepts and Craft in Remodernist Film* : « *En général, le remodernisme adopte la bravoure de l'amateur, il est donc difficile de parler du «métier» (craft). Le métier, c'est la recherche de quelque chose de parfait, sans défauts, être «professionnel». Je n'aime pas ça.* »¹⁸³ Partout, le remodernisme est une invitation à faire des choses à un niveau individuel, avec des moyens personnels, si modiques soient-ils. Nul doute que le remodernisme veut proposer le moyen à l'amateur de se réapproprier le film, selon ce mot prêté à Jean Cocteau que le cinéma « *avait commencé trop grand et qu'il finirait par devoir redevenir «petit et modeste»* »¹⁸⁴.

4.2. REMODERNISME ET « NEW AMERICAN CINEMA »

En dernier lieu, le cinéma remoderniste doit être rapproché du *New American Cinema*, ce mouvement de cinéma *underground*, apparu à la fin des années 1950 aux États-Unis. Avec lui, il partage une haine féroce du milieu du cinéma et envisage l'exploration d'un nouveau cinéma, non soumis aux codes narratifs et esthétiques dominants, basé sur l'expérimentation de nouvelles techniques amateurs. Surtout, il contourne le circuit d'exploitation traditionnel pour le remplacer par une multitude de contre-réseaux, à même de permettre à des cinéastes de se passer des professionnels du milieu. Si le cinéma remoderniste s'est dans un premier temps tourné vers le cinéma *no wave*, il s'est en-

182RICHARDS Jesse, *Manifeste du cinéma remoderniste*, août 2008, article 14

183RICHARDS Jesse, « *Concepts and Craft in Remodernist Film* », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 32 : « *Remodernism in general embraces the bravery of the amateur, so craft is a strange thing to think about. Craft is usually about something striving for perfection, without flaws, to be "professional". I don't like that.* »

184COCTEAU Jean, cité in DE KUYPER Éric, « *Aux origines du cinéma : le film de famille* », in ODIN Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 23

suite rapidement rapproché du cinéma personnel, tel celui de Jonas Mekas, tel celui de Stan Brakhage. Bien avant les remodernistes, l'un et l'autre s'étaient fait maîtres trublions d'une nouvelle génération de cinéastes *à la marge*, vantant des techniques amateurs de production, de réalisation aussi bien que de diffusion.

Le 4 février 1959, Jonas Mekas écrivait : « *Tout ce qui rompt avec le cinéma conventionnel, mort, officiel, est bon signe. Nous avons besoin de films moins parfaits mais plus libres. Si seulement nos jeunes cinéastes – je n'ai pas d'espoir pour la vieille génération – brisaient, complètement, leurs propres chaînes, sauvagement, anarchiquement ! Il n'y a pas d'autre façon de briser les conventions gelées du cinéma que par un dérèglement de tous les sens officiels du cinéma* »¹⁸⁵. À partir de cette déclaration initiale (la première chronique de son *Ciné-Journal*), Mekas se fait le chantre d'un cinéma libre, débarrassé des contraintes budgétaires ou scénaristiques (« *Feu sur tous les scénaristes, et nous aurons enfin une renaissance du cinéma américain* »¹⁸⁶ crie-t-il !), encourage un cinéma fait par tous, par plaisir, quitte à être moins parfait. Et de prophétiser : « *Les films seront bientôt faits aussi facilement que des poèmes écrits et presque aussi peu chers. Ils seront faits partout et par tout le monde. Les empires du cinéma professionnel et des gros budgets sont en train de s'écrouler. Chaque jour je rencontre des jeunes gens qui arrivent tranquillement (...) leur bobine sous le bras. Ils les projettent, (...) puis disparaissent sans en faire toute une histoire. Ce sont de vrais troubadours du cinéma. C'est à peu près ce qui est arrivé de mieux au cinéma depuis que Griffith a tourné son premier gros plan.* »¹⁸⁷ Il est sûr que *dans l'esprit*, le remodernisme est sans doute très proche du cinéma underground américain des années 1960, en particulier de *la spiritualité* poétique de Mekas – « *Le cinéma commence à bouger. (...) Il fraie de nouvelles pistes. Il n'a pas peur de paraître laid. Il ose tourner le dos à l'art. (...) Le cinéaste nouveau est fils de son temps. Il en a assez du fabriqué d'avance, de la fausse intelligence. (...) Ce que la vieille génération élégante croit important, l'artiste nouveau le trouve sans importance, prétentieux, lassant – et, qui plus est, immoral. Il trouve plus de vie et d'importance à de petits détails insignifiants secondaires. C'est l'insignifiant, le fugace, le spontané, ce qui passe qui révèle la vie et qui est tout ce qu'il y a d'excitant et de beau.* »¹⁸⁸ La dernière phrase pourrait être de Baudelaire, ce qui place Mekas dans un certain type de tradition romantique, dont nous avons précédemment montré les liens avec le remodernisme. On sait par ailleurs l'intérêt de Mekas, aussi bien que de Brakhage, pour les formes de spiritualité orientales, comme le zen.

Stan Brakhage, justement, l'ami de Mekas, est lui aussi adulé par la génération remoderniste. Son texte *Défense de l'amateur*, si proche de l'esprit qu'elle défend, doit constituer l'une des sources majeures du mouvement. « *Depuis toujours, le «professionnel» suscite l'admiration dans la vie publique. Il est le Don Juan dont les techniques (sexuelles ou autres), les conquêtes (en termes de quantité, de vitesse, de durée, ou de quelque autre paramètre mathématique), la posture visant à la perfection (quoi que l'on puisse mesurer et qui détermine un «gagnant» en compétition) éblouissent tout individu de tout temps quand il le compare au commun des mortels ; il se sait membre d'une élite et conséquemment a une vie publique* ». Ayant

185MEKAS Jonas, *op. cit.*, p. 21

186Ibid., p. 26

187Ibid., pp. 35-36

188MEKAS Jonas, *Ibid.*, pp. 59-60

ainsi attaqué les « professionnels », Brakhage dit ensuite son amour pour l'amateur : « *Un amateur travaille en fonction de ses propres besoins (selon son inclination assez «yankee»), et, en ce sens, se sent «at home», où qu'il travaille : si ce sont des photographies qu'il fait, elles correspondent à ce qu'il aime, à une sorte de besoin – c'est certainement une occupation plus honorable, plus réelle qu'un travail effectué pour une rétribution quelconque (...) Ça a évidemment plus de signification personnelle qu'un travail accompli pour l'argent, la gloire, le pouvoir, etc. et certainement plus de sens qu'un quelconque emploi commercial... N'occultons pas le fait qu'un amateur, même s'il travaille en collaboration avec d'autres amateurs, reste toujours un travailleur solitaire qui porte un jugement de valeur qui a plus de rapport avec le cœur qu'il a mis à sa tâche qu'avec l'opinion que peuvent en avoir ses pairs (...) L'amateur photographie des personnes, les lieux et les objets de son amour, des événements d'importance personnelle, ceux qui font son bonheur (...) Il est libre pour peu qu'il accepte la responsabilité de sa liberté, de travailler selon l'inspiration que lui donne son dieu, ou sa mémoire ou quelque besoin particulier C'est pour cette raison que je pense que tout art du cinéma doit inévitablement venir de l'amateur »¹⁸⁹. On retrouve au passage, à la fin de cette citation, l'idée de Thomson et Childish lorsqu'ils disaient que le remodernisme n'est pas une religion, mais qu'il s'agit plutôt de trouver « son propre dieu ».*

Ce deuxième chapitre a essayé de replacer le mouvement remoderniste dans un contexte artistique plus large, de le faire dialoguer avec ses influences, en confrontant ses écrits à ceux de précurseurs, qu'ils soient peintres ou cinéastes. Les écrits regroupés, par-delà les différences d'époques, permettent d'éclairer le remodernisme aujourd'hui. Il s'agissait de saisir ici l'esprit de cette attitude, ses idées, ses motivations. Cette partie théorique, si elle était nécessaire, a pourtant évoqué le cinéma remoderniste parfois comme une entité abstraite des films réalisés. C'est qu'il s'agissait ici de parler du remodernisme comme mouvement de pensée, de dégager une philosophie remoderniste, et de la faire dialoguer avec des artistes qui ont inspiré le mouvement, quitte à mettre de côté pour un moment les œuvres au profit du discours. Cette partie entendait, en outre, replacer le remodernisme dans une histoire passée – celle vers laquelle les remodernistes se tournent. Le quatrième chapitre examinera l'actualité du remodernisme. Il est temps maintenant de procéder à un examen approfondi des films remodernistes. Le chapitre III est justement une présentation des principaux cinéastes remodernistes. Il pose deux questions : Qui sont les cinéastes remodernistes ? Que sont leurs films ?

¹⁸⁹BRAKHAGE Stan, « Défense de l'amateur », in BEAUVAIS Yann & BOUHOURS Jean-Michel, *Le je filmé*, Paris: Centre Pompidou, 1995, pp. « 1969-1960 » (selon la pagination du livre)

CHAPITRE 3

BIO-FILMOGRAPHIES DES RÉALISATEURS REMODERNISTES

Cette troisième partie entend, à la manière de l'inventaire, de proposer les bio-filmographies des « réalisateurs remodernistes » fondamentaux. Il se trouvera ici neuf cinéastes ayant approché le cinéma remoderniste *et* que j'estime essentiels, par la qualité de leur travail ou les efforts qu'ils ont déployés pour consolider le mouvement : Scott Barley, Heidi Elise Beaver, Billy Childish, Dean Kavanagh, Rouzbeh Rashidi, Roy Rezaäli, Jesse Richards, Peter Rinaldi et Harris Smith. La plupart ont participé au film à segments *In Passing* en 2011, seul long-métrage collectif « officiellement » remoderniste à ce jour ; ils sont le plus souvent membres de l'Alliance Internationale des Réalisateurs Remodernistes (initiée par Richards en 2009) ; on trouvera encore des cinéastes de l'Experimental Film Society de Rouzbeh Rashidi, aussi bien que du projet *Impression X* initié par Roy Rezaäli.

Plutôt que de tenter illusoirement de faire *l'histoire du remodernisme au cinéma*, j'ai préféré parler du *cinéma des remodernistes*, privilégiant ainsi des réalisateurs inédits, qui n'ont pas encore fait l'objet de travaux de recherche. Pour chacun des textes, un même modèle de présentation a présidé : une biographie du réalisateur, des considérations liminaires qui cadrent son cinéma, des commentaires et idées sur ses films. Une filmographie¹⁹⁰ détaillée ainsi qu'une bibliographie complète (recensant écrits personnels, entretiens, critiques faites à l'égard des films, éventuellement biographies si elles existent)¹⁹¹ sont également incluses. Les présentations biographiques se basent sur les textes de la bibliographie, sur les sites personnels, mais surtout

190 Dans les filmographies j'ai utilisé les abréviations suivantes : Real=Réalisation, Scnr=Scénario, Mont=Montage, Phot=Photographie, Musq=Musique, Asst Cam=Assistant Caméra, Int=Interpètes, Efts Spcx=Effets spéciaux, Efts Sonr= Effets sonores, Son=Son, Lum=Lumières, Mat=Matériel, Prod=Production.

191 Tous textes des bibliographies en anglais, sauf indication contraire.

sur des échanges privés avec les réalisateurs. Il est fait mention en note de bas de page du terme « communication personnelle » lorsque le propos énoncé ou l'information fournie ne se trouvent pas dans les textes de la bibliographie. Dans tous les cas, je traduis en français dans le corps du texte et mentionne la phrase originale en note. Les présentations sont ainsi faites que chacune puisse se lire de manière autonome, sans qu'il soit besoin – dans la mesure du possible – de connaître déjà les thèmes, le style ou les préoccupations du cinéma remoderniste. Le lecteur pourra y puiser des informations à son gré, ici et là, comme il piocherait dans un dictionnaire de noms. Cet inventaire vaut pour présentation générale des travaux remodernistes. Il permet d'engager la réflexion de la quatrième partie – qui opère des recoupements, en vue de dégager les spécificités esthétiques du mouvement. L'ensemble des films des neuf cinéastes ici présentés constituera notre corpus principal.

Bien d'autres réalisateurs auraient pu être discutés ici. Pour ce qui concerne les influences – des films qui ont pu contribuer à forger un esprit remoderniste au cinéma – le lecteur pourra s'intéresser à l'œuvre de cinéastes comme Stan Brakhage, Jonas Mekas, Maya Deren, John Cassavetes, Marie Menken ; Andreï Tarkovski, Béla Tarr, Fred Kelemen, Zoltán Huszárík, Šarūnas Bartas, Aleksandr Sokurov, Yasujirō Ozu, Robert Bresson ; Alain Cavalier, Joseph Morder, Jean-Claude Rousseau, Boris Lehman ; Michelangelo Antonioni, Peter Watkins, Franco Piavoli, Lav Diaz, Ben Rivers, Jia Zhang-Ke. Des cinéastes inconnus, qui n'ont pas encore fait l'objet d'étude, travaillent aujourd'hui dans l'esprit du remodernisme ; parmi ceux-ci j'aurais pu retenir dans ce chapitre : Jann Clavadetscher, Mikel Guillen, Juan Gabriel Gutiérrez, Michael Higgins, Fred L'Épée, Christopher Marsh, Jason Marsh, Aaron Oliver-Carter, Bahar Samadi. Une filmographie générale comprenant des films de ces cinéastes est disponible à la fin de ce travail.

SCOTT BARLEY



Le Gallois Scott William Barley, vingt-deux ans (il est né en 1992), n'a pour l'instant réalisé que de très courts films, mais il se reconnaît entièrement dans la philosophie du cinéma remoderniste. L'humilité, la beauté de l'imperfection, l'histoire comme convention à dépasser, les influences métaphysiques et expressionnistes sont autant d'inspirations pour son propre travail.

« Nous avons besoin d'être intègres, faillibles, honnêtes, subversifs ; avoir la volonté de nous confronter au spectateur, la volonté de nous confronter à nous-mêmes ; nous devons osciller entre l'intimité et l'indéterminé, entre l'étude ontologique et l'interrogation cosmique la plus immense ; autrement dit, nous devons encourager la volonté de l'homme à échouer. Pourtant ceci est gaspillé, dilapidé dans un gouffre financier ; qui marque l'arrêt de la créativité et de l'existence »¹⁹², dit Barley.

Il admire Béla Tarr – il décide de faire du cinéma après être tombé amoureux des *Harmonies Werckmeister* (2000) –, mais aussi Philippe Grandrieux, Michelangelo Antonioni ou Robert Bresson. Son cinéma à lui, naturaliste et contemplatif, se concentre sur la relation entre vies animales et humaines et leur place dans la nature. Il tient plutôt de cinéastes comme Peter Hutton, Stan Brakhage, Phil Solomon ou Nathaniel Dorsky, qu'il cite aussi comme influences.

Étudiant des Beaux-Arts, il fait de la photo, du dessin et de la peinture. Son univers est peuplé de cours d'eau, de branchages, de plaines, de chevaux. Il propose des variations autour de détails macro-photographiques. Les branches sont un motif récurrent. Barley les travaille de sorte que leurs rameaux découpent des lignes qui apportent un style expressif, une vive picturalité aux images. On

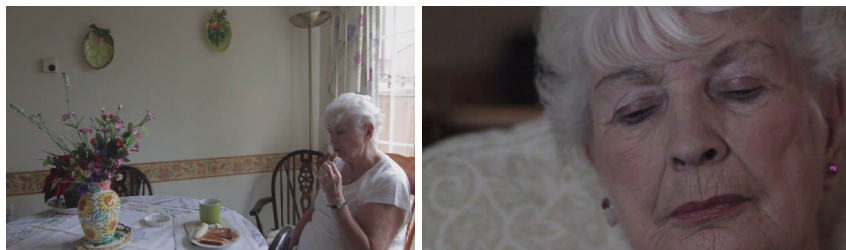
¹⁹²BARLEY Scott, « Acontecimientos 2013: A tenuous cloud », in *elumiere.net*, 2013 - elumiere.net/exclusivo_web/acontecimientos13/01_web/02_ac2013_sbarley.php : « *We need the integrity, the fallibility, the honesty, the subversion; the willingness to confront the spectator; the willingness to confront ourselves; the oscillation between intimacy and indeterminacy; the oscillation between ontological study and the most immense cosmic questioning; in other words, we must encourage a human willingness to fail. But this is being squandered; dissipating into the pecuniary abyss; a cessation of creativity and existence.* »

repère encore, dans les traits de son style, la coloration bleutée de son imagerie, l'intérêt porté aux animaux et à la nature froide et brumeuse, l'utilisation d'images très sombres ou en négatif, la disparition ou le flottement de la figure humaine.

Récemment, il s'investit dans deux projets collectifs : le film *Blue Noon*, hommage à Rollin et Franco, réalisé avec Richards, Cassandra Sechler, Chris Marsh et Salem Kapsaski, et *The Passing of Film*, un projet expérimental regroupant exclusivement des réalisateurs anglais et irlandais.

1-2

Nadir (2012), le premier essai de Scott Barley, réalisé avec des amis de son école, met en scène sa grand-mère, après la mort de son mari, dont la vie monotone se résume à l'accomplissement quotidien des mêmes tâches. Bien que très différent des films ultérieurs de Barley, ce court-métrage est caractéristique du traitement de la figure humaine par le remodernisme : le personnage est triste, l'ambiance nimbée de nostalgie.



3

The Ethereal Melancholy of Seeing Horses in the Cold (2012) est silencieux. Il montre des chevaux dans l'atmosphère cotonneuse de la brume, introduisant à l'esthétique minimaliste, aux couleurs froides et à l'atmosphère éthérée de Barley.



4

(#1) (2012) est une variation autour de vifs plans de branches d'arbres en négatif sépia. On pense à la partie abstraite du cinéma de Brakhage.



5

Glass/Truth (2013), réalisé avec Matthew Allen, Robert Cairns et Edmund Wong, ses camarades d'école, apparaît comme son film le plus accompli. Un message avertit au début :

« *You are the camera / Tu es la caméra*

But your view is disfigured / Mais ta vision est défigurée

Looking through a distorted glass, the world seen is not true. / Regardé à travers un verre déformant, le monde vu n'est pas vrai. »

Glass/Truth met en vis-à-vis des plans nommés « Glass » à d'autres nommés « Truth ». D'une part ce qui relèverait du faux ou de l'idéalisation, d'autre part, la « vérité » des choses. Les derniers plans confrontent ainsi des vaches et des chevaux, dans une nature paisible, bucolique, un peu bleutée, à des plans rouges de viande hachée suintant le sang, accompagnés de cris de cochons qu'on égorge. Il rappelle *Elégia* (1965) de Zoltán Huszárík qui, après avoir planté le décor d'une douce nature peuplée de beaux chevaux, introduisait l'homme et avec lui le mal et la décadence. Les chevaux, dans un final au montage heurté, terminaient à l'abattoir.



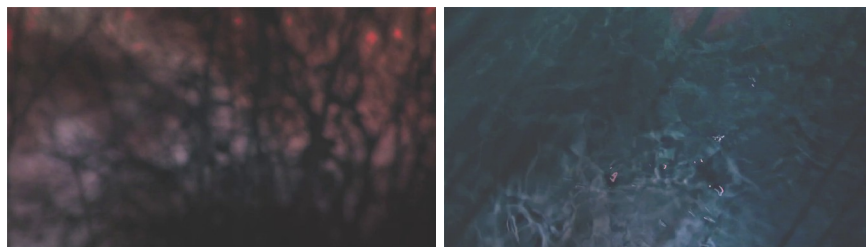
6

Retirement (2013) évoque la solitude éprouvée face au spectacle calme de la nature : l'eau qui coule son chemin, les branches agitées par le vent, leur reflet dans l'eau qui en fait de beaux cheveux, un arbre planté au milieu d'une grande plaine, seul et nu.

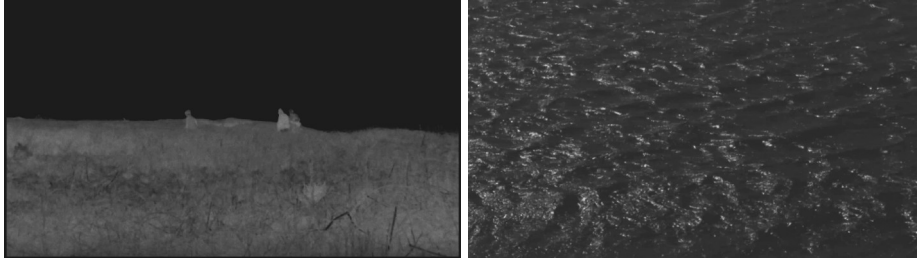


7

Irresolute (2013) est une petite pièce abstraite, énigmatique, au montage dense, utilisant la surimpression. Le ciel rosé s'aperçoit à travers une touffe de branchages. Une main se surimprime.



Nightwalk (2013) se déclare inspiré par la philosophie du cinéma remoderniste¹⁹³. L'image, renversée en négatif, est belle et très sombre. Le film suit de jeunes gens dans la nuit tandis que les guettent les remous de la mer et le souffle du vent. Barley continue de proposer un cinéma contemplatif et de cultiver une nature mystérieuse.



FILMOGRAPHIE

2012

1
UNTITLED (CRUEL NATURE)

Pays-de-Galles. 0h03. Noir & Blanc. HD.
Installation.

2
NADIR

Pays-de-Galles. 0h06. Couleurs. HD.
Real. Scott Barley. Phot. Edmund Wong & Matthew Allen.
Int. Doris Barley. Prod. Robert Cairns.

3
**THE ETHEREAL MELANCHOLY
OF SEEING HORSES IN THE COLD**

Pays-de-Galles. 0h04. Couleurs. HD, SD.

4
(#1)

Pays-de-Galles. 0h01. Sépia. SD (transféré en HD).

2013

5
GLASS/TRUTH

Pays-de-Galles. 0h05. Couleurs. Noir & Blanc. HD, SD,
LD.

6
RETIREMENT

Pays-de-Galles. 0h03. Noir & Blanc. HD, Machinima.

7
IRRESOLUTE

Pays-de-Galles. 0h02. Couleurs. HD.

8
NIGHTWALK

Angleterre. 0h06. Noir & Blanc. HD.

BIBLIOGRAPHIE

PROPRES ÉCRITS

– « Acontecimientos 2013: A tenuous cloud », in *elumiere.net*, 2013 -
elumiere.net/exclusivo_web/acontecimientos13/01_web/02_ac2013_sbarley.php

193BARLEY Scott, page vimeo - « *Inspired by the philosophy of Remodernist Film.* »

HEIDI ELISE BEAVER



L'américaine Heidi Elise Beaver naît à Minneapolis dans le Minnesota. Ses parents, professeurs, lui font découvrir les beaux-arts. Petite, elle se rend souvent au musée et voit beaucoup de pièces de théâtre. Fille unique, elle a tout loisir de s'ennuyer, de divaguer, de s'abandonner à ses pensées. La nature la borde : Heidi passe ses étés auprès d'un lac dans les bois, l'hiver elle fait du ski de fond. Elle n'a que trois ans quand sa mère l'emmène au cinéma pour la première fois. On y joue *L'explorateur en folie*, avec les Marx Brothers. « *C'est l'un de mes tout premiers souvenirs, dit Heidi. Je me souviens des rideaux de velours entourant l'écran, la lumière s'atténuant, presque personne dans le cinéma, le silence du public et soudain, l'éclat de lumière et des images sur l'écran. C'était voyeuriste, ritualiste. Je pense que j'ai eu le sentiment de partager un secret avec le public. Je me souviens avoir ressenti une attirance romantique pour Harpo, mais je n'étais pas certaine qu'il soit réel* »¹⁹⁴. Très vite, elle emprunte la caméra Super 8 de ses parents et réalise des films, dont un mémorable remake des *101 Dalmatiens*. « *J'essayais de le faire ressembler à un mauvais film muet... mais c'était juste mauvais !* », sourit-elle¹⁹⁵. Avec ses parents, elle adore regarder les films de famille. Au collège, elle emprunte une cassette vidéo de *Mon oncle*, qu'elle regarde avec son père. Plus tard, redécouvrant le film, elle reconnaîtra l'impact de ce film sur sa vie.

C'est aussi plus tard qu'elle construit sa cinéphilie, quand elle entame des études de cinéma à New York. Elle découvre alors le travail de Maya Deren, Ingmar Bergman, Yasujirô Ozu et Andrei Tarkovski. Puis rencontre les films de John Cassavetes, et c'est la révélation. « *Ses films sont [pour moi] ce qu'est l'Église pour certains. C'est une connexion spirituelle* »¹⁹⁶. Elle regarde en boucle *Une*

194BEAVER Heidi Elise, communication personnelle, 24 avril 2013 : « *It is one of my earliest memories. I remember velvet curtains around the movie screen, the lights dimming, hardly anyone in the theater, the silence of the audience and then the flicker of light and images on the screen. It felt voyeuristic, ritualistic. I think I was aware of a sense of sharing a secret with the audience. I remember feeling something like a romantic crush on Harpo and not quite sure if he was real or not.* »

195Ibid. : « *I was trying to make it look like a bad old silent film but really it was just bad.* »

196BEAVER, Ibid. : « *His films are like I imagine church is for some people. It's a spiritual connection.* »

femme sous influence, film qui ne manquera pas d'influencer son premier métrage : *Lost* (1996). Peu après, une rétrospective organisée à Manhattan lui permet de voir l'intégralité des films de Cassavetes. Heidi tombe pour de bon sous le charme.

À la même époque, alors qu'elle étudie à la School of Visual Arts de New York, elle rencontre Peter Rinaldi, qui deviendra par la suite son grand ami et la fera jouer dans ses premiers films. Plus tard, c'est encore lui qui va provoquer sa rencontre avec Jesse Richards. « *Tu dois voir Lost, c'est un film remoderniste !* » dit-il à Richards, « *Lis le Manifeste de Jesse, c'est dans la ligne de ce que tu fais* » dit-il à Beaver. C'est ainsi qu'elle va participer au film *In Passing*, proposant le segment *Trust*, dans lequel elle se met en scène avec Rinaldi. Après différents métiers dans le cinéma commercial, Beaver travaille aujourd'hui comme illustratrice.

*

**

Pourtant réalisés à quinze ans d'intervalle, *Lost* (1996) et *Trust* (2011) s'organisent autour de préoccupations semblables : ils mettent tous deux en scène le quotidien d'une femme cherchant à mettre de la couleur dans la grisaille de la ville. Avec son grand ami Rinaldi, Beaver constitue la branche remoderniste qui donne à la spiritualité une dimension morale, voire catholique. Ce sont des valeurs comme l'entraide, l'amour, le Bien, la générosité et la bonté qui fondent l'essentiel de son cinéma. L'ouverture à l'autre est la condition d'un bonheur partagé. Tendre et délicat, le cinéma de Beaver, fait du foyer un doux nid au milieu de la ville. Bien que tristes, ses personnages restent légers et naïfs. Leur préoccupation : accrocher un peu de couleur aux mornes murs de la ville.

Si *Lost* et *Trust* peuvent se ressembler, par-delà les systèmes économiques fort différents qui les ont produits, c'est parce que le remodernisme est *une tournure d'esprit*, un sentiment et que la technique n'intervient qu'à un niveau second. Beaver explique ainsi les conditions de tournage : « *Bien que Lost, mon précédent film, se focalisait également sur mon désir d'authenticité, il a l'avantage (ou l'inconvénient selon le point de vue) d'être tourné en 16 mm avec différents objectifs, un éclairage professionnel et un directeur de la photographie talentueux. Il a une bande-son composée par un professionnel et mixée en studio. Il y avait une équipe de tournage et des acteurs. Trust, au contraire, a été entièrement tourné avec une caméra Flip, en temps réel, sans objectifs. J'ai utilisé la lumière naturelle et le son a été enregistré par la caméra. Lost avait un scénario et demandé une longue préparation. Trust n'avait pas de script, mais seulement une idée. J'ai configuré la caméra, appuyé sur le bouton d'enregistrement, et laissé les choses arriver d'elles-mêmes. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y avait ni pensée ni attention. Non plus qu'il soit vierge de toute manipulation. C'était comme une expérience de dépouillement.* »¹⁹⁷

197BEAVER Heidi Elise, « Trust vs. Lost », in *Mubi*, 9 novembre 2011 - mubi.com/garage/posts/trust-vs-lost : « *Though my previous film, Lost, was also focused on my desire for authenticity it has the advantages (or disadvantages depending on your viewpoint) of being shot on 16mm film with lens changes, lighting set ups, and a talented cinematographer. It has a professionally composed soundtrack and studio sound mix. It had a crew. It has actors. Trust, on the other hand, was shot entirely on the Flip camera, in real time, without nice lenses or "coverage." I used available light and the sound was all recorded on the Flip camera. Lost had a script and lot of preparation and planning involved. Trust had no script just an idea. I set up the camera, hit record and let it happen. That doesn't mean there wasn't thought and care involved. Nor is it void of manipulation. It was an experiment in stripping away.* »

La réalisation de *Lost* (1996) fut permise par l'attribution d'une bourse de l'université de la School of Visual Arts de New York. Le film a remporté le Prix du meilleur film dramatique au Festival du film de Long Island en 1996. Il a été reconnu *a posteriori* comme remoderniste par Jesse Richards. Effectivement, le film est attentif, déjà, à la détresse de l'homme et aux joies simples du quotidien. Pour Ed Bowes, son « *ami et mentor* », que Beaver remercie au générique, « *Heidi Beaver écrit à partir d'une compréhension complexe et profonde du comportement humain. Son film, Lost, ajoute à la connaissance que nous avons de nous-mêmes* »¹⁹⁸.

Le film conte le quotidien d'une jeune citadine new-yorkaise d'une trentaine d'années, soudainement préoccupée par la réception tardive d'une missive annonçant le remariage de son père... deux semaines auparavant. Reviennent alors des souvenirs de son enfance et l'on comprend que la relation avec lui fut compliquée. Quand elle se promène dans la ville, elle se donne pour justicière ou sainte, cherchant à aider des gens qui se passeraient bien de ses conseils. Elle veut guérir les autres de ses propres maux. Petit à petit, elle s'enfonce dans une paranoïa qui la conduit à une forme de folie hallucinatoire, où passé et présent vont se confondre.



Lost fonctionne à partir d'une série de motifs, d'attitudes, d'objets, chargés, par symbolisme, de rendre visible une situation intérieure. Un grand classique du remodernisme. Il y a d'abord le goût de Beaver pour les intérieurs de maison rondement colorés [1-2], tout en contraste avec le caractère du personnage, plus introverti, et la grisaille de la ville. Le bonheur, c'est d'abord de mettre de la couleur à ses murs, avant de s'occuper de ceux des autres (dans *Trust*, Beaver accroche une farandole de vêtements pour égayer le haut mur d'une banlieue grise). Ce jeu de couleurs se retrouve dans la pomme bien rouge qu'elle croque à pleines dents [3] quand elle rencontre dans la ville une fille aux bottes bien rouges, appuyé sur un poteau rouge, qu'elle croit perdue (*Lost*) mais ne l'est pas. Elle s'accroche pourtant à cette petite fille, la persuadant presque : puisque je te dis que tu es perdue ! Mais c'est bien elle qui est « *lost* » et cette petite fille est sans doute l'image d'un sentiment antérieur : l'abandon.

Au fil de l'histoire, le personnage va sombrer dans une tristesse déclenchée par le souvenir de son enfance et l'absence de son père. Sa gestuelle, sa mimique triste et le jeu de ses mains [4-6] qui se posent tantôt sur sa joue, tantôt sur son buste, ou bien une tasse de thé, lui donnent cet air grave qui

¹⁹⁸BOWES Ed, à propos de *Lost* - propos cités sur cinekinesis.tumblr.com/post/11016934081/heidi-beaver-develops-and-writes-from-a-complex : « *Heidi Beaver develops and writes from a complex and acute understanding of human behavior: Her film, "Lost" adds to our knowledge about ourselves.* »

convient aux douleurs profondes. Le silence est encore une dimension importante du film, qui se manifeste en tous moyens de communication : le téléphone, l'interphone, le répondeur. Quand elle pleure, c'est à cause du silence des autres et un chien hurle à la mort à sa fenêtre.



Pourtant, notre personnage lutte contre cette torpeur qui s'éprouve aussi dans la dimension répétitive du quotidien : l'accomplissement des mêmes tâches. Et dans cette lutte, profiter des joies modestes de l'existence n'est pas la moindre besogne, qu'elles soient anodines mais agréables : le bain [7] ou comme précipitées par la magie d'un oracle : une pluie soudaine de plumes [8]. La tristesse, la solitude, rendent plus intenses les moments de bonheurs ordinaires. Mais, abandonné à ses souvenirs, le personnage va aller se perdre dans les images de son passé, préférant la nostalgie à la vie immédiate. Véronique Martin, dans une critique du film, remarque que : « *Les personnages et les objets auxquels elle est confrontée durant la journée se mêlent avec les souvenirs, et nous font plonger dans son passé. Son amour et sa culpabilité envers sa mère, la tristesse et le désir ardent qu'elle a hérités d'elle, et le besoin de contrôler ses émotions qu'elle a reçu de son père. Les images qui expriment son voyage intérieur sont belles et émouvantes (l'ouverture du mur comme un utérus, comme une naissance à l'envers (!), la relation avec la petite fille)* »¹⁹⁹.

Pour révéler l'angoisse grandissante du personnage : la déformation de type expressionniste et les motifs du rideau, de la porte et de la fenêtre. Filmé à travers une vitre, le visage du personnage devient trouble [9], ce qui doit figurer le sentiment d'incertitude qui s'est emparé de lui. Passablement déformé parce que filmé dans la bouilloire, le visage devient carrément maléfique. Ou alors, en filmant son reflet dans la vitre, on suscite, par un effet de diplopie, qu'elle rencontre son double, son propre fantôme [10-11]. Brouiller, déformer, dédoubler le visage des personnages est un procédé récurrent dans le cinéma remoderniste. De même le rôle de la fenêtre, même si Beaver y dresse un

199MARTIN Véronique, « 'Remodernist Shorts' at Café Kino (Tuesday 4th October 2011) » in *Cinekosis*, 15 novembre 2011 – cinekinosis.tumblr.com/post/12839495477/remodernist-shorts-at-cafe-kino-tuesday-4th-october : « *The characters and objects encountered during her day are mingled with memories as we dive into her past. Her love and guilt towards her mother, the sadness and yearning she's inherited from her, and the need to keep control over emotions she's received from her father. The images that express her inner journey are beautiful and moving (the opening of the wall like a womb, like a birth in reverse, the relationship with the little girl).* »

souçon de féminité : le rideau. Légèrement tiré [12], il dévoile un monde mystérieux : celui des souvenirs de l'héroïne. On y entre alors comme dans une époque passée [13]. De même façon que la fenêtre est une frontière, un non-lieu de passage, une borne entre deux espaces, deux mondes, de la même manière, le rideau couvre une réalité enfouie. Tirer un rideau, comme ouvrir une fenêtre, comme entrebâiller une porte.



À la fin du film, le personnage s'enfonce dans un dédale de portes. La bande-son vient alors recouvrir les disjonctions d'image, dans un bruit de fond mêlant pleurs et rires, comme pour mieux signifier que le vacarme est intérieur, non point strictement conditionné au regard. On n'a jamais tant ouvert et fermé de portes et de fenêtres que dans ce film de Beaver [14-15]. C'est que les portes ouvrent et referment des cicatrices intérieures. Et le personnage s'est perdu dans ses souvenirs.

2

Trust (2011) ouvre le film à segments *In Passing*, réalisé par sept cinéastes remodernistes. Il reprend l'histoire d'un personnage féminin mis en scène dans la dimension quotidienne de son existence. C'est Heidi qui l'interprète. Peter Rinaldi joue le personnage masculin. « *Y a-t-il quelque chose qui doit être découvert dans l'instant ? Qu'arrivera-t-il si j'enregistre une idée en même temps qu'elle se développe ?* »²⁰⁰ se demandait Beaver au moment du tournage. On retrouve, dans ce film, le goût de Beaver pour les rideaux et fenêtres, et ce jeu d'opposition entre le gris des murs, la grisaille quotidienne et les taches de couleur qu'elle y dépose. La scène où Beaver accroche des chaussettes bariolées au long d'un triste mur gris [16-17] révèle au mieux l'idée que le bonheur est fait de petites touches de couleur. Le quotidien se lit à quelques actions anodines et essentielles : écrire dans un cahier, tailler des fleurs, écouter la radio, boire du thé, banalités rehaussées par la bizarrerie de déjeuner en compagnie d'un bernard-l'ermite. Comme chez Dean Kavanagh, le bizarre peut s'inviter dans l'ordinaire, le difforme dans le conforme.



²⁰⁰BEAVER, « Trust vs. Lost », *op. cit.* : « *Is there something to be discovered in the moment ? (...) What will happen if I record an idea as it unfolds ?* »

FILMOGRAPHIE

1996

1

LOST

États-Unis. 0h39. Couleurs. 16 mm.

Real. Scnr. Prod. Heidi Elise Beaver. Phot. Peter Olsen.
Mont. Fanny Lee. Musq. Leonnard Lionnet. Int. Aimée
Nicole Lewis, Asha W. Mariam, Dominique Debroux,
Ashley-Marie Bodor, George Hall, Jacqueline Barsh,
Jason Duchin, Marshall Coles, Ted Landers, John
Kelleran, Cynthia Babak & Koksong Chia. Asst Cam.
Prod. Exéc. Richard S. Emery.

2011

2

TRUST

(SEGMENT DE IN PASSING)

États-Unis. 0h12. Couleurs. Flip video.
Int. Heidi Elise Beaver & Peter Rinaldi.

BIBLIOGRAPHIE

PROPRES ÉCRITS

– « Trust vs. Lost » (notes sur les conditions de tournage des deux films), in *Mubi*, 9 novembre 2011 - mubi.com/garage/posts/trust-vs-lost

ESSAIS, CRITIQUES

MARTIN Véronique, « 'Remodernist Shorts' at Café Kino (Tuesday 4th October 2011) » in *Cinekosis*, 15 novembre 2011 - cinekinosis.tumblr.com/post/12839495477/remodernist-shorts-at-cafe-kino-tuesday-4th-october

BILLY CHILDISH

« *I don't believe in ideal / Je n'ai pas d'idéaux*
I eat the apple with the peel. / Je mange la pomme avec la peau. »
Kurt Schwitters²⁰¹



Amateur touche-à-tout, autodidacte, dandy provocateur, Steven John Hamper (rebaptisé Billy Childish, « Billy l'enfant »), né en 1959 à Chatham dans le Kent, est poète, peintre, musicien, éditeur, cinéaste. Travailleur de l'ombre très prolifique, il a enregistré plus de 150 albums avec une vingtaine de groupes, inventant un genre, le Medway Sound, mélange de punk, de blues, de beat poetry ; il a écrit 45 recueils de poésie et peint plus de 2500 tableaux.

Son farouche refus de faire partie du système de l'art lui a valu les faveurs et louanges des milieux *underground* : punks, outsiders, marginaux. Sa philosophie, un curieux rapprochement d'anarchisme individualiste, de provocation dadaïste, de *beat poetry*, d'amateurisme et de spiritualités orientales est à la base du remodernisme²⁰². Dès les années 1980, avec les Medway Poets, il fait entendre sa voix dissonante, anti-académique. Il est renvoyé de la Saint Martin's School of Art parce que ses poèmes sont jugés « obscènes ». À la fin des années 1990, il écrit les *Manifestes Hangman*, un appel à réveiller l'artiste amateur qui sommeille en chacun. Il fonde le stuckisme en 1999 avec Charles Thomon, qui se déclare contre l'art contemporain, puis le remodernisme, recherche d'une nouvelle spiritualité dans l'art.²⁰³

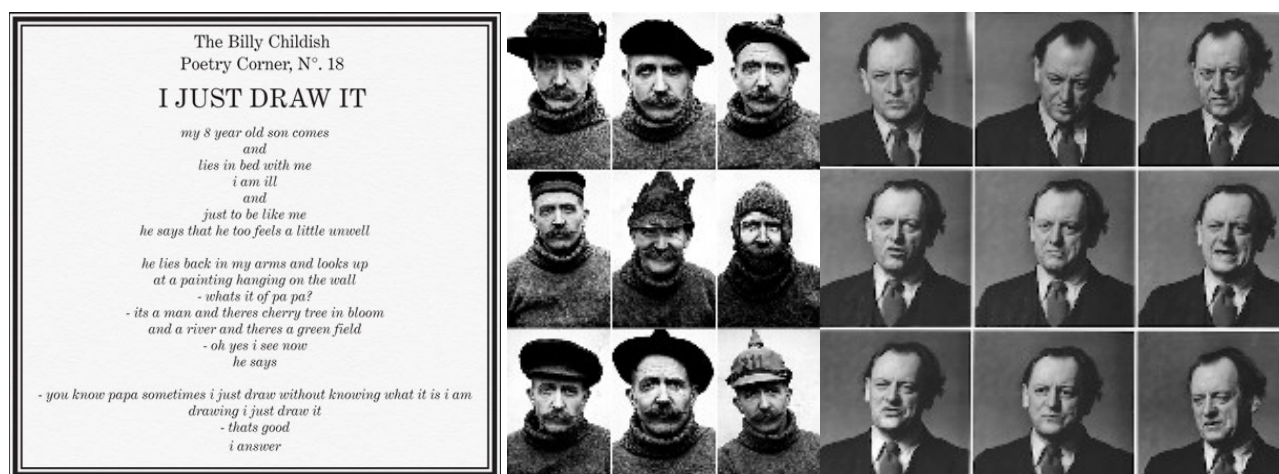
Neal Brown, dans une étude sur Childish relève que : « *Il y aurait beaucoup à dire à propos de la voix*

201 Poème de Kurt Schwitters que Childish s'est tatoué... sur la fesse gauche. Cité dans BROWN Neal, *Billy Childish: A Short Study*, Londres: The Aquarium, Printemps 2008, p. 10 (traduction personnelle)

202 Le lecteur pourra s'intéresser à la thèse de Erin Megan LOCHMANN, *The Art of Nothingness: Dada, Taoism and Zen*, sous la direction de Anna Brzyski, 2011 - uknowledge.uky.edu/art_etds/1/ - qui montre combien le mouvement dada est plus lié qu'on le pense aux spiritualités taoïste et zen.

203 Je renvoie le lecteur au premier chapitre de ce travail qui revient sur la constitution du remodernisme sous l'impulsion de Childish. Il n'est pas nécessaire de développer ici sa biographie, qu'on trouve facilement sur Internet.

extériorisée, détachée de Childish commentant son Moi de façon réflexive et auteuriste, et de sa coexistence avec son Moi intime, intérieur, aussi bien que sur la place de ce processus dans la pratique d'un art confessionnel. Il est possible que l'assemblage panthéiste que Childish met en jeu dans son travail constitue une méthode dans laquelle s'entremêlent un détachement méditatif et l'idée de l'existence de l'âme. Ce mélange spirituel est une partie importante du travail de Childish, qui considère le sacré d'une manière tout à fait singulière, mais qui le situe aussi à la suite d'une tradition »²⁰⁴. Tandis que pour Neil Palmer, « le style confessionnel de Childish tend à affirmer d'emblée que la création ne peut être considérée comme vraiment expressive que si elle vient de personnes très individualistes, presque séparatistes »²⁰⁵. Le critique musical Simon Reynolds remarque encore que : « *Le Do It Yourself* est un élément crucial du punk que Childish s'approprie. Les yeux rivés sur le processus plutôt que sur le résultat final, Childish choisit de jouer cette musique en partie parce qu'il est capable de la jouer. Pour lui, il s'agit de libérer le processus créatif, d'aller vite, qu'il s'agisse d'enregistrer un album en quelques jours ou de peindre une toile «en quinze, vingt minutes, trois quarts d'heure à la rigueur». (...) Son approche [favorise] l'utilisation d'un matériel antique privilégiant la «chaleur» de l'analogique à la clarté du numérique, le choix du mono plutôt que de la stéréo, l'enregistrement en prise directe avec le moins d'overdubs et de postproduction possible. »²⁰⁶



I Just Draw It, poème de Childish extrait de la *The Many Hats of Billy Kurt Schwitters, Nine Portraits (Londres, 1944)*. revue londonienne *The Stool Pigeon*, n°18, 15 Childish (photographies de Brian David Stevens). octobre 2008.

*

**

Childish écrit des poèmes, peint des tableaux, joue de la musique, chante et fait des films. Poète, peintre, musicien ? Allons, c'est aller vite en besogne ! Quant à réalisateur, c'est bien sérieux. Childish dirait plutôt : « *Allons faire un film, il fait beau temps. – Mais sur quoi le ferons nous ? – Je sais pas, on trouvera bien. Ce sera un film avec un vélo et je l'utiliserai pour faire quelque*

204 BROWN Neal, *Billy Childish: A Short Study*, Londres: The Aquarium, Printemps 2008, pp. 27-28 : « *There is much that could be said about the self-reflexive, authorial voice of Childish's exteriorised, detached, commentating self and its coexistence with his private, interiorised self, as well as the place of significance of this within the practice of confessional art. It might be possible that the pantheistic conflations Childish brings together into his work could be related to this «method» in which, it may be argued, meditative detachment and ideas of a soul come together in mixture. This spiritual conflation is an important part of Childish's work, in which he locates the sacred very much in his own terms, but which also places it within a continuity of antecedents.* »

205 PALMER Neil, entretien avec Billy Childish, in PALMER Neil, « *Levity and Mystery : An Introduction to the Films of Billy Childish* », in BARBER Chris & SARGEANT Jack, *No Focus: Punk on Film*, Londres: Headpress, p. 143 : « *Childish's confessional style tends to affirm by default a sens that creative acts can be considered as truly expressive only if they come from a near-separatist individuality.* »

206 REYNOLDS Simon, *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur* [2011], trad. Jean-François Caro, Paris: Le mot et le reste, 2012, pp. 303-304

chose». Alors on est parti et on a fait un film en une heure, à peu près. »²⁰⁷ Dès 1979, Childish réalise donc des films avec Eugene Doyen, un étudiant en photographie rencontré au Medway College, près de la photocopieuse, où il vient imprimer ses recueils de poésie. Ils se lient d'amitié, et vont faire des films jusqu'en 1991 ; c'est Doyen qui s'occupe de la partie technique du travail, Childish s'improvise acteur. Ensuite, en 2003, Childish fonde le Chatham Super-8 Cinema avec ses amis Wolf Howard et Simon Williams. Le groupe réalise une dizaine de films²⁰⁸.

Les films de/avec Childish sont exubérants comme le cinéma punk. Ils contrastent fortement avec sa poésie plus sombre, plus intime. Dans ses films, au contraire, Billy est extraverti, drôle, casse-cou, désopilant. Il gesticule, chante, danse, fume la pipe, boit de l'alcool. Toujours par souci de spontanéité et d'improvisation partagée, les films sont réalisés avec un matériel de fortune : « *Tout ce qu'avait le Chatham Super-8 Cinema, c'était une caméra Super-8 cassée, un trépied cassé et un mauvais projecteur* »²⁰⁹, s'amuse Childish, qui explique sa préférence pour la pellicule : « *Le cinéma punk c'est prendre une caméra Super-8 au marché aux puces et faire des films. La raison pour laquelle on se sert de la pellicule, c'est que c'est plus beau. Il y a plus de sensibilité, d'une certaine manière. Avec la somme qu'on a dépensé en pellicule, on aurait pu acheter une caméra vidéo de bonne qualité, mais la vidéo ne ressemble à rien. Je crois que l'auto-restriction est ce qui donne de l'importance aux choses. (...) Tu veux savoir pourquoi les choses sont plus belles avec de la pellicule ? Parce qu'elles sont sur pellicule. Le matériau aide ça, il fait ressortir la profondeur. La pellicule rend le film mystérieux, la vidéo le fait ressembler à du plastique qui te colle aux yeux* ». Cette préférence pour la pellicule, Jesse Richards, au moment d'écrire son *Manifeste*, en fera un cheval de bataille. Toujours est-il que les films punks de Childish correspondent à la première tendance du cinéma remoderniste, celle des débuts, qui s'étend jusqu'aux premiers films de Richards et de Harris Smith.



207CHILDISH Billy, entretien avec Neil Palmer, *Ibid.* p. 145 : « «Let's go and make a film, it's nice weather». He said «What shall we make it on ?» I said «I don't know, we'll find out. There'll be a bike involved and I'll go and do something». So me and him go and just make a film in an hour or so ».

208Malheureusement, je n'ai vu aucun des films de cette période (2003), seulement des photogrammes que je reproduis plus loin. Les films de Childish sont pour la plupart introuvables, et ni les éditions Chatham ni Childish n'ont répondu à mes mails. Je me bornerai donc à quelques remarques sur les films que j'ai vus. Le lecteur trouvera dans la bibliographie des références sur le cinéma de Childish.

209CHILDISH Billy, entretien avec Neil Palmer, *Ibid.* p. 145 : « All the Chatham Super-8 Cinema is, is that we've got a broken Super-8 camera, a broken tripod and a bad projector. »

The Man With Wheels (*L'homme avec des roues*, 1979), le premier essai de Childish–Doyen, est un court film sur Kurt Schwitters, le poète et peintre dadaïste allemand, que Childish admire. Les deux hommes partagent une personnalité individualiste marquée ainsi qu'un goût pour l'humour grinçant. La poésie sonore déclamatoire de Childish n'est pas sans rappeler celle de l'allemand, tant le jeu de l'oralité est essentiel dans leurs œuvres. Dans la première version du film, Billy lit justement un de ses propres poèmes en voix-off au son du tic-tac d'une pendule, répété trois fois, de plus en plus vite. Dans une version ultérieure, c'est Eugene Doyen qui lit des poèmes de l'ex-*Medway Poet*, toujours au rythme du tic-tac, mais de façon plus contenue. Cette seconde version, moins précipitée, paraît plus aboutie. Le film adopte un style entre expressionnisme, dadaïsme et punk, selon le goût de Childish. Des images sont renversées afin qu'il marche sur la tête [2], d'autres sont montées à l'envers si bien qu'il fait du vélo à reculons [6], d'autres tournent tel le tambour d'une machine à laver [8]. Il regarde nonchalamment la caméra [1] ou bien rit scandaleusement [7]. Les traits de son personnage prendront par la suite une allure plus dévergondée encore.

5-6

Dans *Muscle Horse* (*Cheval musclé*, 1989), réalisé par Eugene Doyen dix ans plus tard et qui dure à peine plus d'une minute, Billy Childish et Sexton Ming exécutent une chorégraphie ridicule et jubilatoire sur l'air d'une chanson qui ne l'est pas moins : « *I am a muscle horse, I am a muscle horse* ». Ils accompagnent leur chorégraphie de gestes équivoques, à connotation sexuelle, qui rendent leur numéro complètement loufoque. Un cheval, plus loin dans la pâture, n'a pas l'air dérangé par la vue de tels zigotos. Leur sens de l'humour se double d'un goût pour le déguisement : Sexton Ming [9 : à gauche] porte un masque de cheval en papier-mâché, Childish [9 : à droite], un masque de corbeau et un manteau ouvert dans le bas pour lui découper des ailes.



The Slap of Wild Bellies (*La gifle des ventres sauvages*, 1989), moins de trois minutes, sorte de clip parodique de danses traditionnelles orientales, est plus drôle encore. Sexton Ming écrit le générique sur son ventre, qu'il sort outrageusement comme une barrique. Sur un air turc, lui et Kyra La Rubia (du groupe Thee Headcoats) se livrent à des déhanchés grotesques et outranciers [13]. Childish opine

du chef, gesticule lascivement en fumant la pipe, à la manière d'un maharadja [14]. Les trois amis sont pris d'une manière de transe bouffonne, leur volonté d'exagération les rend vraiment comiques. On croit déceler une part de moquerie délirante dans ces deux films, sortes de parodies de clips musicaux. Le côté terriblement caricatural des personnages les met à l'abri de tout discours autre que ce jeu permanent avec le cinéma. La caméra devient pour eux un instrument exutoire, jubilatoire.

7-9

A Town Named Squaresville (1990) est un clip pour la chanson éponyme de son groupe, Thee Headcoats. Childish raconte l'histoire de Chatham [16], qu'il renomme *Squaresville*, ville où tout est au carré. À la manière des punks, il raconte le conformisme et la bêtise des citoyens. Dans un style *home movie*, des images de la ville, des magasins, des passants. Billy déambule avec un air dévergondé, rejoue le personnage à la pipe [15], s'écrit sur le front ou boit des bières [17].

Dans *Crying Blud* (1992), clip musical pour son groupe Billy Childish and the Blackhands, il chante dans son appartement rempli de ses peintures [18-20]. La mise en scène est plus classique : guitare-voix, façon folkeux.



Parmi les films postérieurs aux années 1990, outre les clips, il y a les films que Childish a réalisés en 2003, au sein du Chatham Super-8 Cinema, visibles seulement lors de rares projections en pellicule, et dont nous devons nous contenter des photogrammes ci-dessous reproduits. Il semble que Childish continue d'y adopter des postures exubérantes, couplées à son tout nouvel intérêt pour les formes de spiritualités orientales : dans le photogramme de gauche, Childish reprend le personnage à la pipe, dans une position de méditation zen.



Photogrammes extraits respectivement de *Smoking Yoga*, *The Impossible Shoulder Leap of Death*, *The Shave*, reproduits dans l'article de Neil Palmer, *An Introduction to the Films of Billy Childish*.

FILMOGRAPHIE

Ceci est une filmographie incomplète, mais augmentée, qui prend pour base celle donnée en page 158 du livre *No Focus: Punk on Film* (cf. bibliographie).

1979

1

THE MAN WITH WHEELS

Angleterre. 0h06. Noir & Blanc. 16 mm.
Real. Son. Eugene Doyen. Scnr. Poème. Billy Childish.
Int. Billy Childish.
– Plusieurs versions : 5 minutes 38 secondes pour la version initiale. Une autre : 7 minute 13.

1982

2

QUIET LIVES

Angleterre. 0h11. 16 mm.
Real. Scnr. Eugene Doyen. Int. Billy Childish & Tracey Emin.
– Un court extrait de ce film est visible dans le reportage *Poet, painter, singer, dreamer: Billy Childish* - [youtube.com/watch?v=_sWHjwJwah8](https://www.youtube.com/watch?v=_sWHjwJwah8)

1986

3

CHEATED

Angleterre. 0h16. 16 mm.
Real. Scnr. Eugene Doyen.

1989

4

BILLY CHILDISH VS. DR X

Angleterre. Noir & Blanc. VHS.
Real. Andy Crabb. Son. Prod. Sandra Jean Cossou & Sheena Daly. Mont. Andy Crabb, Sandra Jean Cossou & Sheena Daly.

5

MUSCLE HORSE

Angleterre. 0h01. Noir & Blanc. Super 8
Réal. Eugene Doyen. Int. Sexton Ming & Billy Childish.

6

THE SLAP OF WILD BELLIES

Angleterre. 0h03. Couleurs. Super 8. VHS.
Real. Scnr. Eugene Doyen. Int. Sexton Ming, Billy Childish (« Jack Ketch ») & Kyra La Rubia.

1990

7

A TOWN NAMED SQUAREVILLE

Angleterre. 0h03. Couleurs.
Clip musical pour Thee Headcoats.

1991

8

ROOM FOR RENT

Angleterre. 0h26. 16 mm.
Real. Scnr. Eugene Doyen.

1992

9

CRYING BLUD

Angleterre. 0h03. Noir & Blanc. Super 8.

Clip musical pour Billy Childish & The Blackhands.

1995

10

PERV PARLOUR

Angleterre. 16 mm. Avec Thee Headcoats.

2003

11

THE ARTIST GOES TO WORK

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

12

THE FLYING MUSTACHE

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

13

THE IMPOSSIBLE SHOULDER LEAP OF DEATH

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

14

THE SHAVE : THE EXCELSIOR, OR SIGNALLING AND SHAVING MIRROR

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

15

MACHONOCHE'S STEW

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

16

SMOKING YOGA

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

17

TROUBLED TIMES

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

18

THE GENIUS OF BILLY CHILDISH

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Cherry Red.

2004

19

PUNK ROCK IST NICHT TOT

Angleterre. Super 8/DVD.
Clip musical. Prod. Chatham Super-8 Cinema.

2005

20

BRASS MONKEY

Angleterre. Super 8/DVD.
Prod. Chatham Super-8 Cinema

21

MEDWAY WHEELERS

Angleterre. 0h05. Noir & Blanc. Super 8/DVD.
Clip musical pour Wild Billy Childish and The Buff

Medways. Cam. William & Julie Hamper. Mont. Simon Williams & Jack Ketch. Int. Billy Childish, Wolf Howard, Graham Day & June Lewis. Prod. Chatham Super-8 Cinema

22

ORNITHOLOGY OR THE BIRD MAN

Angleterre. 1989-1990.

Real. Eugene Doyen. Prod. Hangman

23

BRASS MONKEY: A DOCUMENTARY

Angleterre.

Real. William Hamper. Prod. Hangman

2013

24

CHRISTMAS 1979

Angleterre. 0h03. Couleurs.

Clip musical pour Wild Billy Childish and The Musicians of The British Empire. Real. William Loveday. Cam. Albirt Umber. Mont. Spaghetti Weston

BIBLIOGRAPHIE

Le lecteur pourra consulter l'article de Neil Palmer, qui, en plus de s'entretenir avec Childish au sujet de ses films, livre le synopsis des films de la période Chatham Super-8 Cinema. Rien d'autre sur le cinéma de Childish. J'indique ici les références utiles.

PROPRES ÉCRITS

STUCKISME-REMODERNISME

– *Hangman Manifestos*, 1997-2000

– & THOMSON Charles, *The Stuckists*, 3 août 1999

– & THOMSON Charles, *An Open Letter to Sir Nicholas Serota*, 26 février 2000

– & THOMSON Charles, *Remodernism. Towards a New Spirituality in Art*, 1er mars 2000

– & THOMSON Charles, *Handy Hints*, 11 avril 2000

POÉSIE (SÉLECTION)

– *In 5 Minits You'll Know Me: Selected Poems 1985-1995*, Long Beach: Sympathetic Press, 1996

– *A Terrible Hunger for Love: Unpublished poems 1982-84*, Chatham: Hangman Books, 1997

– *This Is My Shit And It Smells Good To Me*, Londres: Aquarium Press, 2008

ENTRETIENS

« Billy Childish on Stuckism », Entretien pour *TrakMarx*, n°14, 2004 - trakmarx.com/2004_02/10_billy.htm

« Let's Actually Say What Things Really Are », Entretien avec J. Flinn Akroyd pour *MungBeing*, n°2, 2005

- mungbeing.com/issue_2.html?page=23&full_article=yes

ESSAIS, ÉTUDES

BROWN Neal, *Billy Childish: A Short Study*, Londres: The Aquarium, Printemps 2008, 45 p.

PALMER Neil, « Levity and Mystery : An Introduction to the Films of Billy Childish », in BARBER Chris & SARGEANT Jack, *No Focus: Punk on Film*, Londres: Headpress, 256 p. (pp. 141-158)

REYNOLDS Simon, « Bloqué dans le passé », in *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur* [2011], trad. Jean-François Caro, Paris: Le mot et le reste, 2012, 485 p. (pp. 302-310)

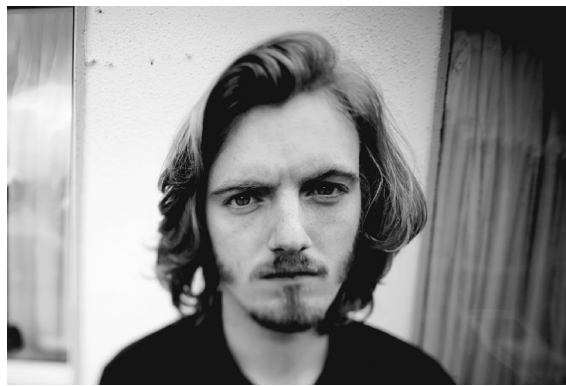
FILMS

BENDAL Graham, *Billy Childish is Dead*, 2005 (DVD Cherry Red Records Ltd.)

DEAN KAVANAGH

*« On peut rêver
De partir.
On peut rêver
De rester.
Le mieux est de partir dans le rester,
Comme le soleil,
Comme la source,
Comme les racines. »*

Eugène Guillevic



Dean Michael Kavanagh naît à Dublin, en Irlande, en 1989. Il grandit dans un petit village de la côte sud-est du pays. Son père, photographe, l'initie aux techniques de la photographie et forme son goût pour l'image. Kavanagh commence à filmer très jeune. Un jour que sa famille est invitée au mariage d'amis, le petit Dean se voit confier une caméra, avec pour charge de filmer l'*after party*. Il bidouille quelques réglages sur la caméra, et filme. C'est sa première expérience de cinéma, un étrange sentiment s'empare de lui. Peu après, on lui confie de nouveau la caméra, pour faire le portrait d'un membre de la famille de noces. Kavanagh tourne, puis monte ce qu'il appelle « l'artefact » à l'aide d'un vieux magnétoscope et d'un vieux magnétophone.

Le voilà lancé. Il fabrique ensuite de petits films de genre (films d'action et de guerre, thrillers, mélodrames) en utilisant les jouets de ses sœurs. Au collège, il réalise des films avec ses amis dans l'espoir de participer à des festivals. Il commence à faire tourner des acteurs, de chair et d'os. Kavanagh découvre les films de Pasolini, De Sica, Lang. Puis s'intéresse à Godard et la Nouvelle vague. Il continue de réaliser des films, influencé par ses visionnages et lectures du moment. Mais ne rencontre personne avec qui collaborer ou qui puisse l'aider à faire évoluer ses idées.

Quand il entre à l'École de cinéma de Dublin, en 2008, il rencontre Rouzbeh Rashidi et Jann Clavadetscher, qui réalisent alors des films poétiques, sans budget ni acteurs professionnels. Kavanagh s'y retrouve : leurs films lui plaisent. En retour, il montre les siens. Rashidi

s'enthousiasme, le prend sous son aile, puis l'invite à rejoindre l'Experimental Film Society. Il l'encourage à voir plus de films et continuer de tourner. Entre 2008 et 2010, à bonne école, il réalise une quinzaine de courts-métrages qui remportent des prix dans des festivals. Il achève dans le même temps sa Licence en Arts médiatiques, qu'il obtient avec mention. En 2010, il est introduit auprès de Jesse Richards, qui se reconnaît dans son esthétique « remoderniste ». Ce dernier l'invite à réaliser un court-métrage d'un film collectif en préparation, *In Passing*. Kavanagh lit le *Manifeste du cinéma remoderniste*, puis réalise le segment *Detritus* pour le film. Il quitte dans la foulée le mouvement remoderniste pour, dit-il, « recommencer à travailler seul, sans aucun manifeste, règle ou ligne directrice »²¹⁰.



Photographies de Dean Kavanagh

Parallèlement, Kavanagh compose des morceaux de musique aux styles variés, en utilisant des instruments de toutes sortes : cuillères en bois, fourchettes, branches, verres à liqueurs, pots, poêles à frire, riz séché, tuyaux, guitares désaccordées. Les parties chantées sont enregistrées à l'aide d'un micro de karaoké bon marché et quelquefois réenregistrées depuis des enceintes d'occasion, créant un son de mauvaise qualité, des effets de distorsion et de réverbération. Malgré la vaste quantité d'instruments déployés, Kavanagh ne se considère pas comme un musicien, plutôt comme un expérimentateur qui teste des idées. Avec lui, le mot « amateur » prend tout son sens. Persuadé que n'importe qui peut faire de la musique, il fait appel à des « non-musiciens » pour enregistrer avec lui. Plusieurs albums sont mis en ligne : *Rain Sounds* (avec Shane Vernon, 2006), *The Cunning Linguist*, *Pots & Pans*, *Leo: Lovers* (2008), *Heartbreak & Tobacco* (2009), *Guns of Navarone* (projet DKJA avec Johnny Allen), *Space, Man* (avec Johnny Allen, Paul Dowling et Ricardo Deakin), *Le Menu* (avec Paul Dowling, 2010). En 2013, il fonde le groupe Cinema Cyanide avec ses amis Rouzbeh Rashidi et Maximilian Le Cain et enregistre des morceaux dans un style proche de la musique concrète, du *dark ambient*, des paysages sonores. Des albums sont proposés sur le site Bandcamp : *Gangrene*, *Image Turned Down*, *Killer Sale*, *Love Songs* (2013). Kavanagh travaille aussi comme

²¹⁰KAVANAGH Dean, communication personnelle, 5 mars 2013 : « *I then left 'remodernism' and returned to working alone without any manifesto, rules or guidelines* ».

photographe indépendant. Il photographie surtout ses amis, des scènes domestiques, des portraits à la fenêtre, des promenades en bord de mer. Ses photos inclinent à une certaine rêverie et recherchent la déformation onirique : effets de flous, aberration, estompage à la manière de l'aquarelle. Elles lui valent de remporter plusieurs prix.

Entre 2010 et 2012, ses films sont projetés à diverses reprises lors de programmes organisés par Rouzbeh Rashidi et Maximilian Le Cain pour l'Experimental Film Society et (An)Other Irish Cinema, à Cork, en Irlande. En 2012, il réalise son premier long-métrage, *History of Water* qui centralise les thèmes et motifs de son cinéma. Puis en fin d'année, il lance une collecte de fonds en ligne pour financer son deuxième long-métrage, *A Harbour Town*. Début mars 2013, le fonds atteint son but fixé à 2000 euros. Le film est terminé quelques mois plus tard.

*

**

Kavanagh (ses longs cheveux qui ondulent et son œil perçant) tient plus du poète que du cinéaste. Son cinéma, on le dirait mallarméen : dépouillé à l'extrême, nu²¹¹, hermétique, il mise sur la puissance évocatrice et suggestive de ses images. Empruntant aux Symbolistes le sens de la métaphore, le cinéma de Kavanagh tente de déceler une part de magie dans l'imagerie ordinaire du quotidien, confronte le bizarre au familier. Avec lui, la cuisson crépitante d'un œuf sur le plat semble si étrange, qu'on croirait voir l'œuf transformé en œil que l'on cuit.

Cinéma du foyer, de la nature apprivoisée, de l'eau, les films de Kavanagh combinent souci formaliste et style lapidaire, éclat esthétique et quête intérieure. Poétique, son cinéma fourmille de textures riches et détails incongrus. Ses films qui mettent en scène des membres de sa famille (sa mère, son frère, ses sœurs) ont d'abord la tendresse rassurante du familier. Mais cette quiétude est bientôt mise en cause par l'irruption du bizarre et de l'informe. Kavanagh, parce que son monde enchanteur ajoute de la saveur au nôtre, décuple notre envie d'y vivre et d'y voir du merveilleux, est un de ces poètes de la trempe de Guillevic qui avait choisi de « partir dans le rester ».

*

Ce peut être une banalité de dire que le cinéma de Kavanagh nous montre du temps de deux sortes. L'une est de l'ordre du très court, de l'immédiat, et de l'anodin : le temps de l'instant. L'autre est du temps long, profond, indélébile : le temps qui reste, le temps du souvenir. L'un, c'est *le temps qu'il fait*, on dirait avec Prévert : « la pluie et le beau temps ». L'autre, *le temps qui passe*, laissant son âge aux choses et la mémoire aux gens.

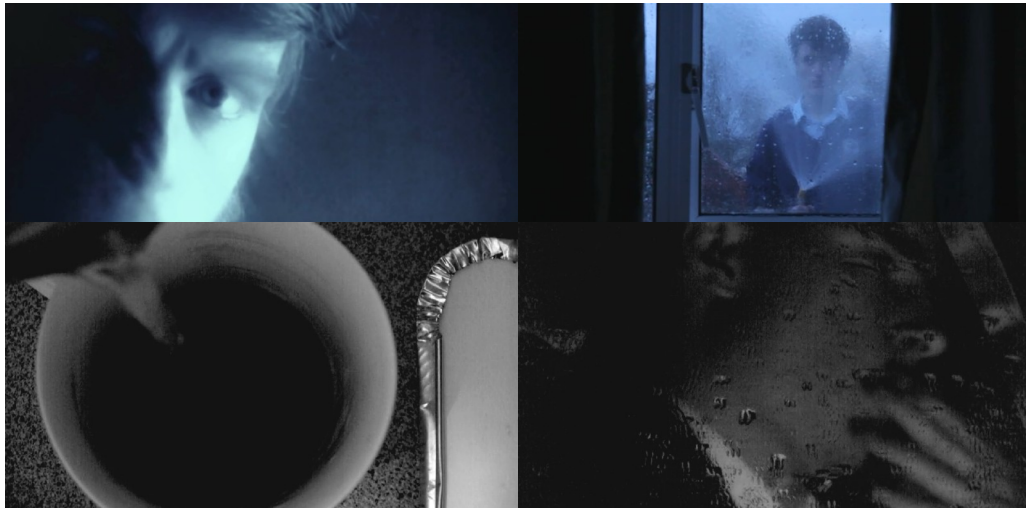
L'EAU DE LA PLUIE ET DU BEAU TEMPS

L'Irlande, sa terre natale, insulaire et pluvieuse, a donné à Kavanagh un de ses motifs de prédilection : l'eau – qui constitue dans la plupart de ses films un leitmotiv esthétique, figuratif, trouble. À partir de *On Foot*, l'eau va s'imposer comme motif de plus en plus important, jusqu'à occuper l'essentiel des plans de *History of Water*, le premier long-métrage. Aussi, Kavanagh – qu'on

²¹¹Notons que pour les anglophones, le mot « nu » que l'on prononce comme « new » et qui en constitue l'abréviation, veut aussi dire « nouveau ». Gageons que les deux sens du mot conviennent au cinéma de Kavanagh.

disait mallarméen – pourrait bien se reconnaître dans les mots de Mallarmé qui écrivait : « *Je ne fais plus un poème sans qu'il y coule une rêverie aquatique.* »²¹²

On sait l'importance de l'eau dans le cinéma de Tarkovski. « *L'eau immobile, bordée, bornée par la terre, est la matière même des fièvres de Tarkovski, remarquait Antoine de Baecque. Elle devient liquide où croupissent les émotions, ces émotions que l'eau trop vive emporterait au loin.* »²¹³ Cependant, à l'inverse de « l'eau lourde » de Tarkovski, l'eau de Kavanagh est légère et éphémère. Elle est celle qui surgit (les larmes, la pluie, l'eau que verse la théière), ne reste pas (la neige, la buée). C'est une eau de celles aperçues à la fenêtre, qui ne s'immisce dans le foyer que par petites touches, qui se verse, tombe, dégouline, s'évapore. Et qui s'oppose en tout à « la grande eau », la mer, l'océan, installés depuis des millénaires, implacables et scrutateurs. Devenue buée, déposée sur une vitre, elle est l'eau par laquelle nous voyons floue, déformant l'image qu'elle couvre. Placée à l'endroit de la bouche de Kavanagh, elle peut figurer le sentiment de l'ineffable. D'un pommeau de douche, elle dégouline dans le creux d'une baignoire. Sortie d'un tuyau d'arrosage, elle cogne à la vitre et noie le personnage dans l'incertain.



Maximilian Le Cain remarque que « *personne ne sait filmer un jour de sale temps avec l'éclat de Dean Kavanagh.* »²¹⁴ Si le temps est souvent à l'orage, qu'il pleut souvent, c'est que pour Kavanagh, l'eau est censée « *contenir une forme de mémoire* »²¹⁵. Une mémoire vive, de l'instant, une mémoire immédiate des choses qui fixe le rapport de l'homme au monde, une sensation liée à l'instantané de la vie. Aussi l'eau de ces films est-elle toujours *de surface* – jamais profonde (aux deux sens du terme). C'est un vague sentiment de *spleen*, un remous intérieur. Mais c'est un état éphémère, changeant, amené à disparaître. L'eau, en effet, ne prend son véritable sens que dans le contrepoint qu'elle oppose à *la patine* des choses, son pendant profond et incrusté. Elle n'est jamais que partie de « la pluie et du beau temps ». Elle glisse à la surface des choses, les affecte temporairement. Mais

212 MALLARMÉ Stéphane, *Lettres à Mistral*, 31 décembre 1885, cité in AISH A.K. Deborah, *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Genève: Slatkine reprints, 1981

213 DE BAECQUE Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris: Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 24

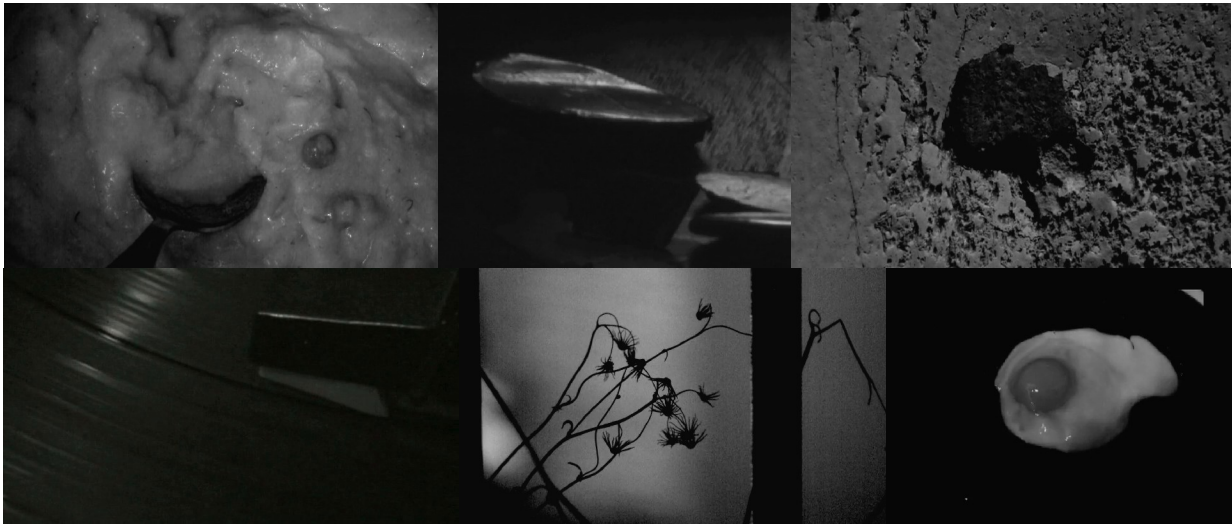
214 LE CAIN Maximilian, « Dean Kavanagh: The Memory of Water », in *Experimental Conversations*, n°9, été 2012 : « *No one else can shoot a mucky day with the cloying vividness of Dean Kavanagh.* »

215 Cité par LE CAIN, *Ibid.* : « *When I asked Dean about the project and its title, the first thing he did was to point out that water is supposed to contain a form of memory.* »

s'évapore bientôt.

LA PATINE COMME TEMPS INCRUSTÉ

Le rôle de l'eau se comprend mieux avec celui dévolu à la patine, cette trace laissée aux choses par le temps passé. Si l'eau est un motif apparent, la patine, elle, a incrusté les choses au plus profond de leur être. Elle ne se voit pas, elle s'éprouve. Elle est un marqueur du temps long, de l'irréversible, ne se contente pas de se déposer à la surface des choses, mais les imprègne jusqu'à l'usure – les fragilise, les abîme, les distord. La patine s'adresse à l'intérieur des choses. Elle correspond à ce temps passé indélébile, dont elle constitue le plus souvent la trace (ce qui reste du temps), plus rarement le surgissement (ce qui revient, les flash-back de scènes passées). La patine n'est pas une occupation esthétique : elle correspond au *souvenir*, au sens où celui-ci constitue un marqueur, un reste du passé fixé dans la mémoire des vivants. Elle tente de pallier cette peur que « *quelque chose [soit] possiblement perdu à tout jamais* »²¹⁶ (Le Cain).



Le cinéma de Kavanagh peut se concevoir comme un cinéma de la résistance des choses à l'épreuve du temps. Il est plein de vieux objets, établis comme les témoins du passé dans le présent, la perpétuation de matériaux anciens et désuets dans notre monde hyper-moderne. Tous – hormis la télévision (et encore ! à l'ère d'Internet) – sont des objets que d'aucuns jugeraient d'un autre temps : le tourne-disque et le gramophone, l'appareil photo argentique et l'appareil à chambre photographique, le chapeau de paille, le projecteur, les vieilles photographies. Il s'agit littéralement pour Kavanagh de toucher les choses pour qu'elles nous touchent ; lui-même y introduisant de la vie pour s'y retrouver plus tard. La manipulation est primordiale. Par ses gestes, il réhabilite des manières dépassées, qu'on jugerait – là aussi – obsolètes, bonnes pour les vieux. Il est un poète d'un autre temps, qui prend plaisir à se lier aux choses et à *les faire marcher* : actionner le bras d'une platine vinyle, tourner la manivelle d'un gramophone, graisser de vieilles chaussures, retaper table et chaises, trier des papiers oubliés, nettoyer un piano.

Ces objets – retour ou perpétuation du passé dans le présent – s'établissent comme marques de

²¹⁶LE CAIN, *Ibid.*, à propos des images de Kavanagh : « *Kavanagh's black and white images savour textures and details of hours passing in a rural house as something is possibly being lost forever.* »

survivance. Leur immixtion facilite le travail de mémoire, ils s'instituent en outils de médiation entre les hommes, occupés à leur restauration ou à leur conservation. En un sens, l'objet – par les soins qui lui sont prodigués, l'attention qui lui est portée, la mémoire qu'il charrie, la vie qu'il pérennise – est un remède au malaise qui frappe les hommes : l'incommunicabilité.

LA MAISON, LE MOT, L'INDICIBLE, LE SON

Les films de Kavanagh sont des *home movies*. Certes, ils sont « composés », réfléchis, préparés – l'image n'y a donc pas le caractère spontané des films de famille. Mais ce sont des films qu'il tourne en intérieur (des « films de chambre » on dirait), avec les membres de sa famille, et qui montrent des moments ordinaires du quotidien. En fait, la caméra de Kavanagh s'aventure rarement *au dehors*. Elle reste la plupart du temps enclôtrée au sein de l'espace domestique ou, si elle sort, c'est toujours pour revenir, par souci de comparer, comme pour soupeser l'une et l'autre des réalités proposées par le dehors et le dedans. Un cinéma des éléments naturels donc, mais pas un cinéma de « la nature ». Toujours apprivoisée, domestiquée, cette nature (un peu pastorale) illustre une certaine timidité à l'égard du monde moderne. La ville – ce qu'elle véhicule de modernité – n'est jamais montrée. On ne sait rien du monde qui nous entoure – tout au plus une télévision vomit-elle les images du *reste du monde*.

Kavanagh, dès lors qu'il s'aventure peu *au dehors*, décide d'introduire des éléments étranges dans l'étouffant quotidien, de le rendre étonnant, cela même dans cette idée, peut-être, de voir « *dans la vie quotidienne un outil négligeable s'il n'est pas au service d'une existence visant à l'élévation de l'homme* »²¹⁷. Par cette façon désarçonnante de les filmer, par la dissociation entre le son et l'image, il donne aux objets et aux choses les plus anodines des allures intrigantes : un œuf sur le plat atteint par la grâce de la danse de Saint-Guy, le crépitement d'une mixture affreuse, un lacet se transforme en torrent ou en croûte, puis une croûte en terre brûlée.

Il n'y a pas de dialogues dans les films de Kavanagh – même pas de paroles. Le silence n'est pourtant pas significatif d'un désespoir mais plutôt d'une défiance maligne à l'égard de la parole. Chez lui, le mot est contenu dans l'image. « *Je pense que mes films sont très fragiles, donc j'aborde les dialogues des personnages à travers la mise-en-scène, le son, la musique et les paysages sonores. J'essaie toujours de faire fusionner les personnages, le son et l'environnement. Sans doute dans l'esprit de la peinture ; il n'y a aucun besoin de nommer un arbre « un arbre », ou de dire au moyen d'un texte que la femme est heureuse ou l'homme contrarié. Je veux que les images parlent d'elles-mêmes* »²¹⁸, explique Kavanagh. Si les personnages ne parlent pas, c'est que la communication est passée outre aux voix ordinaires. Le silence des personnages – toujours – agit en contrepoint de la bande-son. Par ses variations subtiles, cette dernière indique des sensations, des sentiments. Elle fait peser sur l'image une certaine tension,

217 Benjamin PÉRET, cité par Jean-Louis BÉDOUIN, *La poésie surréaliste*, Paris: Seghers, 1970, p.14

218 KAVANAGH Dean, Communication personnelle, 18 mai 2014 : « *I think films are very fragile so I approach character dialogue through mise-en-scene, sound and music/soundscapes. What I love the most is when the characters, the surroundings and sound all merge together with the film itself, this is what I try to aim for. Perhaps very much like a painting; there is no need to label a tree "a tree", or state in text that the woman is happy or the man is upset. I hope the images speak for themselves.* »

elle appelle la pluie, le tonnerre. Elle fait crépiter la cuisson d'un œuf plus que de raison. Ou bien elle calme le jeu, et ce sont des petits oiseaux qui chantent. Toujours, le son agit avec l'image mais n'en est pas dépendant. Il se prolonge souvent sur l'image d'après ou intervient dès l'image d'avant, crée des cassures dans le rythme, associe des images (qui vont peu ensemble), en dissocie d'autres (qu'on pensait liées). Le travail sur le son permet d'apporter un grain d'étrangeté aux images. Il hypertrophie, faisant basculer des images banales du côté de l'angoisse ou de la bizarrerie. Des gros-plans sonores, bruits et sons agissent en rupture avec la musique d'ambiance²¹⁹, composée de longues nappes sonores, en bourdon, qui tissent une continuité entre les plans. Les bruits d'eau reviennent sans cesse, cela même quand l'image montre l'intérieur d'une maison. Les remous laissent une sensation de vague malaise. Ces bruits de fonds (marins) sont brisés par les sons plus intenses de l'eau qui jaillit : l'eau du robinet, la pluie ou l'orage. C'est un vrai travail de musique concrète auquel se livre Kavanagh. Il convient donc de tendre l'oreille au-delà du mot, regarder le film avec sa petite musique intérieure.



UN CINÉMA DE PHOTOGRAPHIE

Kavanagh semble si réfractaire à la technique moderne qu'il introduit les procédés techniques du film dans le profilmique même. Dans *History of Water*, l'ouverture d'un garage agit comme un fondu à l'ouverture, manuel – intradiégétique. Et les fenêtres éclairées découpent deux tableaux, l'un à gauche, l'autre à droite, divisant un *split screen*, lui aussi fondu dans l'image du film. Le cinéma de Kavanagh est contemplatif à ce point qu'on dirait parfois de la « photographie filmée » : certains se contenteraient d'un *cliché*, mais lui filme, fait durer, étire, travaille, pour révéler quelque chose de plus – de plus profond. Ses plans longs, fixes, actionnent la vie figée que contiendraient photographies et peintures. On le voit se demander : « et si cette image était un film ? » et pour répondre, il fait un film de cette image. La succession des plans photographiques et picturaux vient certainement de sa formation à la photographie. Ses films sont d'un photographe – d'un photographe

²¹⁹Les anglophones disent « ambient music », terme qui me paraît moins négativement connoté que l'est le terme « musique d'ambiance », en français. *L'ambient* n'est pas seulement « musique d'ascenseur ». On admet qu'il puisse être complexe et recherché, comme l'est la musique composée par Kavanagh.

qui aurait laissé l'obturateur ouvert trop longtemps (d'où le flou de certaines images ?).

Comme peintre, comme photographe, le motif du cadre devient omniprésent, agissant comme une irruption de l'image dans le film, y découpant d'infimes réalités discrètes. Mais le cadre prend le plus souvent l'apparence de *la fenêtre*. Or, si la fenêtre est un cadre – qui enchâsse l'image à l'intérieur d'un tableau – c'est en même temps une ouverture sur l'inconnu. Chez Kavanagh (c'est à proprement parler *chez* Kavanagh), les personnages à la fenêtre, récurrents, se positionnent comme des personnes en dilettante, là sans être là, entre deux lieux : ici – dans le cadre de l'image, mais ailleurs – car leur regard se projette au dehors. La fenêtre, c'est ce lieu mitoyen à la rue et au foyer. C'est justement cet espace un peu au-dedans, un peu au-dehors. C'est là, dans cet espace, que se trouvent tous les personnages de Kavanagh. Ils sont tous à la fenêtre.

1-4

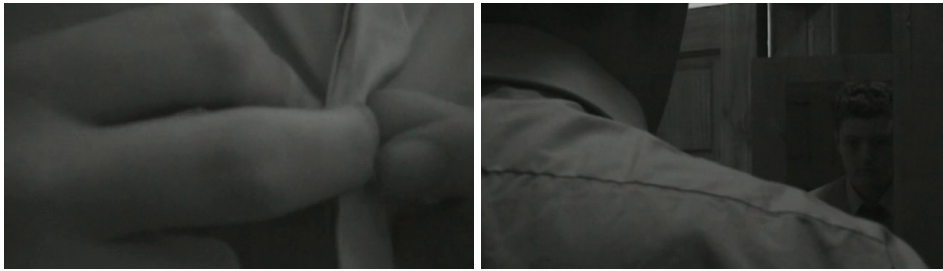
Memory Room (2008). Un homme range sa maison (ou bien déménage-t-il ?). Confronté à de vieux papiers (lettres, photos, diplômes, avis de décès), il met de l'ordre dans sa mémoire. Le film annonce les motifs (sur-cadres, maison, écoulement de l'eau) et thèmes (mémoire, patience, foyer) futurs de Kavanagh. Le tout premier plan exprime déjà son univers : l'homme imprimé en sur-cadre dans son rétroviseur, le doux et monotone ballet des essuie-glaces, la pluie qui mouille la vitre et brouille la vue. Déjà, on repère l'intérêt porté aux souvenirs (porteurs de mémoire), aux textures abstruses qui peuplent le quotidien, aux objets dont la matérialité intrigue, que Kavanagh veut rendre palpables ; ainsi que la thématique du cloisonnement que suggèrent les *flash-back* sur ce jeune enfant qui fuit (ou rejoint) on ne sait quoi. L'atmosphère sonore est minimale, de rares bruits émergent d'une bande-son quasi silencieuse.



5

The Young Man (2008) décrit les gestes de toilette appliqués d'un jeune homme qui se met sur son trente-et-un. Une main actionne un vinyle. De gros craquements puis un air d'opéra. Un travelling vertical haut sur une fine courbe blanche. Un torrent ? Une croûte ? Une fissure dans la terre ? Non, un lacet. Le jeune homme graisse ses chaussures, boutonne sa chemise, noue sa cravate, se coiffe, se rase, enfle sa veste. Le voilà prêt, il sort. Le bras de la platine se relève, le vinyle s'arrête. Ces plans sur la minutie des gestes de ce « *young man* », on les dirait sortis des *Portraits* d'Alain Cavalier. Kavanagh filme avec une même pudeur et la même sensualité. À nouveau, ce regard sur la texture des objets : ce qu'on croit être une croûte terrestre n'est en fait qu'un lacet. Déjà, on entrevoit la capacité de sublimer esthétiquement les choses et les gestes les plus banals – voire de les rendre anormaux. Pour Maximilian Le Cain la sortie du jeune homme dans la rue à la fin du film est moins

un changement d'espace qu'un changement de temps – d'époque : « *Le passage de l'espace privé à l'espace public s'articule comme un passage à travers le temps* »²²⁰, dit-il. On tient ici l'une des analogies du cinéma de Kavanagh.



6

"On Foot" (2008). La déambulation de Kavanagh sur un bord de mer. Les plagistes filmés dans un brouillard confondant qui leur donne un aspect surréel. Le temps a l'air suspendu, tout y paraît lent et rêvé. Kavanagh expérimente une technique qu'il réutilisera plus tard : le (très) ralenti à quelques images par seconde (tandis que le son est à vitesse normale). Dans une atmosphère quasi-lunaire, les personnages sont retirés aux lois de la gravité. La bande-son se compose de bruits d'ambiance pris sur le lieu : mouettes, ressacs de l'eau, vent, cris d'enfants. Ici, Kavanagh délaisse le foyer pour une promenade sur la plage, annonçant le grand motif à venir de son cinéma : l'eau. Encore une fois, le quotidien est élevé au rang d'extra-ordinaire : avec lui, une promenade anodine sur la plage prend l'allure d'un voyage dans la lune.



7

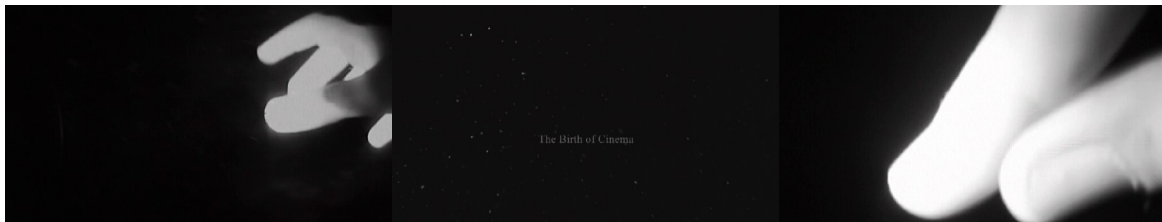
The Birth of Cinema (2008) est pure magie. C'est l'histoire du cinéma des premiers temps qui se trouve convoquée par ce bout de féerie – du théâtre d'ombres à la lanterne magique, de la pantomime à l'expressionnisme. De la neige volette dans la nuit. Une petite fille rentre chez elle, qui amène un lourd projecteur. Noir. Fondu à l'ouverture sur une pièce en bazar qu'une lampe éclaire. Noir. La neige, à nouveau, dans le noir, c'est la nuit. Une toile d'araignée s'agite à la lumière d'une ampoule. Des doigts. Des doigts se mettent à danser, à tournicoter, à devenir danseurs, dans le faisceau de lumière du projecteur. La neige s'envole un peu plus loin. La lumière s'éteint. Clap. Était-ce comme cela la naissance du cinéma ? Dans le noir de la nuit ou dans le noir d'une salle, des gens ébahis ont-ils goûté au plaisir des ombres qui dansent ? *The Birth of Cinema*, ce film charnel, transporte avec lui les souvenirs de l'enfance, non pas la nôtre, mais celle du cinéma même. C'est un film de deux mains chargées de souvenirs passés. Des mains qui font du fla-fla avec la grâce de Tilly Losch. On pense

²²⁰LE CAIN Maximilian, « The Memory of Water », *op. cit.* : « *The passage from private to public space is articulated as a passage through time, or from an image subject to personal control which is erased by the threat of external reality.* »

encore à la danse des petits pains de Charlot, qui doublait son numéro magique d'un sens de l'utile tout surréaliste : deux fourchettes plantées dans des pains ronds figuraient des jambes. Ici, ce sont les doigts de Kavanagh qui se prennent pour des jambes de danseuse.



Photogrammes ci-dessous extraits de *Tilly Losch in Her Dance of the Hands*, de Norman Bel Geddes (1930-1933)



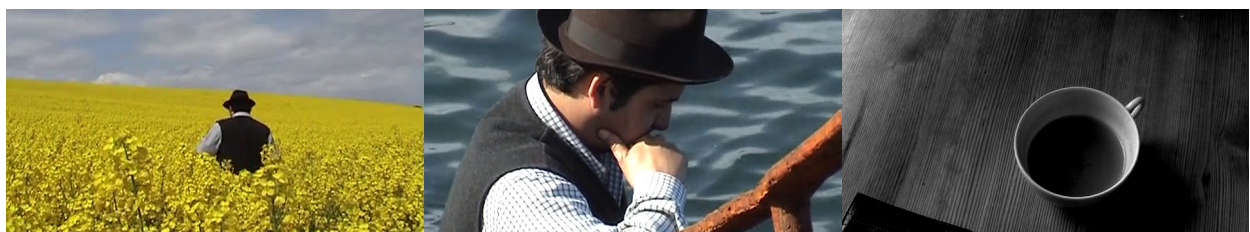
8

The Girl With the Straw Hat (2008) ou plutôt deux curieuses petites filles. L'une danse en même temps qu'elle peint table et chaises, un chapeau de paille dans les cheveux, l'autre la photographie à moitié cachée par le battant des portes. Kavanagh utilise à nouveau le sur-cadre pour mettre en scène l'irruption d'un photographe dans son film. Alors, on ne pense plus à Chaplin mais à Keaton, *Le caméraman*. Le désir de voir est incarné par le photographe tandis que Kavanagh garde un œil sur la matérialité charnelle d'éléments désuets : le vieux mobilier que la petite fille (en fait, sa sœur) peint, le large chapeau de paille, le vieil appareil photo argentique.



9-10

Three Over Four et *(F)* (2008) mettent en scène Rouzbeh Rashidi, s'inspirant au passage de son cinéma. Dans *Three over four*, premier film en couleurs de Kavanagh, Rashidi interprète un personnage apathique, déambulant, pensif, dans les jaunes champs de colza. Le film lui reprend les premiers thèmes de son cinéma : la solitude, la lassitude même, et un grand sens de l'introspection, qui ferait presque ici de la coupe d'une tomate une affaire de spiritualité intérieure. *(F)* montre le face-à-face mystérieux entre deux hommes (Rashidi et Clavadetscher) autour de tasses de thé. Ils se dévisagent, mais restent muets, comme s'ils savaient déjà tout l'un de l'autre.

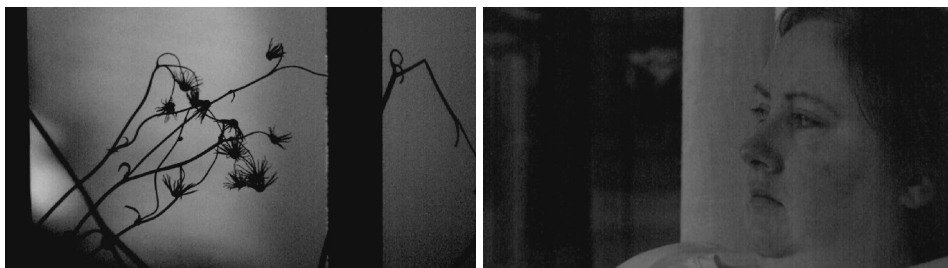


Sorry (2008). *Découpage*. 1. Un plan bleu ciel sur des nuages. 2. Une fenêtre sale et rouillée découpe le cadre d'un tableau où gît une chaise de jardin. 3. Un changement de mise au point sur un vieux poste radio laisse apparaître le profil songeur d'un jeune homme. 4. Des roses rouges artificielles, tandis qu'on entend une tasse à café. 5. Le jeune homme touillant son café (filmé depuis le reflet du vitrage d'un tableau) se change en l'image de ce tableau : une femme à l'enfant. 6. Un plan d'eau se trouble par l'irruption soudaine de thé. Bruit de l'eau que verse une théière. L'eau devient tourbillon ocre. 7. Musique de violons dissonants, qui introduit une dame assise sur la chaise de jardin, méditative. Elle effeuille une ronce. 8. Plan sur les nuages. Générique. *Sorry* est un film composé d'une suite de courts tableaux filmés en plan fixe. Il fait penser aux tableaux impressionnistes par ce qu'il ajoute de picturalité mystérieuse aux choses en les figeant dans un banal champêtre.



No Change (2008) commence par une série de plans fixes photographiques : le rebord de la fenêtre derrière quoi circulent des passants indistincts, une fleur aux tiges tordues, l'interrupteur de la lumière qu'actionne une main, le fond d'une tasse qu'une théière vient remplir. Puis une dame, qui regarde d'un air effacé la télévision. Les plans calmes de cette dame sont soudain troublés par des images de la télévision : l'atmosphère sonore paisible est remplacée par l'incommodant bruit de la télé (voix moqueuse d'un présentateur de « jeu », rires moutonniers du public), les belles images de Kavanagh par celles standardisées de talk-show idiots.

No change est plus inquiet que les films précédents – l'atmosphère y est plus pesante, plus triste aussi. Surtout, Kavanagh permet l'immixtion de la télévision dans son champ de vision, et fait sien certains de ses plans. La dame semble chargée d'une tristesse qui la pousse à la contemplation aveugle. Le titre (*No change*) suggère l'immobilité, la stagnation. La monotonie de la scène est mise en perspective avec le discours excité – invariable et avarié – de la télévision.



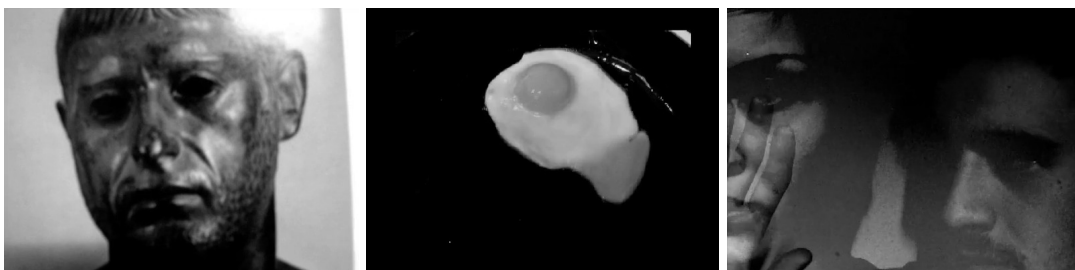
Poor Edward (2009). L'histoire du pauvre Edward – la fin de sa relation avec sa petite amie. Aucune image ne rassemble les personnages, qui sont toujours montrés sur deux plans distincts successifs,

quand même sont-ils censés être l'un à côté de l'autre. Au contraire, leur éloignement est accentué par l'intrusion de plans étranges. Plus long – 12 minutes – le film introduit une certaine complexité narrative. Kavanagh mêle à l'histoire somme toute banale de cette relation compliquée des images à la texture étrange : la bouillie grumeleuse qui se prépare, la croûte d'on ne sait quoi, le vieux panneau de bois qui n'indique plus rien. Ces plans tranchent avec le banal de l'histoire, apportant au film un côté étrange, voire effrayant. Les gouttes d'eau rythment le film, qu'elles soient la pluie qui cogne au carreau ou les larmes du personnage. En même temps, cette eau imprègne les choses d'une humidité, d'un certain spleen. Les gouttes sur le carreau déforment le visage du jeune homme, et les éclairs de l'orage permettent un jeu de clair obscur. Le grain des images est très particulier. Bien sûr, ce qui compte, c'est la texture des choses que filme Kavanagh. C'est la matérialité du bois qui l'intéresse – ce vieux bois effrité. C'est l'étrangeté de la pâte mi-purée mi-soupe, un peu gluante. C'est encore ce que disent les objets sur la situation, que ne disent pas les hommes. À nouveau, Kavanagh travaille le son avec précision, pour créer une atmosphère duveteuse, dissonante. L'orage gronde sur cette fin de couple. Le film joue beaucoup sur la dissociation entre les plans visuels et sonores.



15-16

(M) (2010) prend place dans un environnement urbain. Il convoque des images sorties de leur contexte (masques, œuf sur le plat) qu'il mêle d'une part à des plans de ville sous la pluie et d'autre part à des jeunes gens séparés. *(M)* révèle encore la peur de Kavanagh de l'évanescence des choses ou des gens. La disparition est représentée par le masque, ainsi que par la tentative vaine du jeune homme de toucher un visage déjà disparu (l'homme en surimpression tente de toucher le visage de la fille, mais elle disparaît).



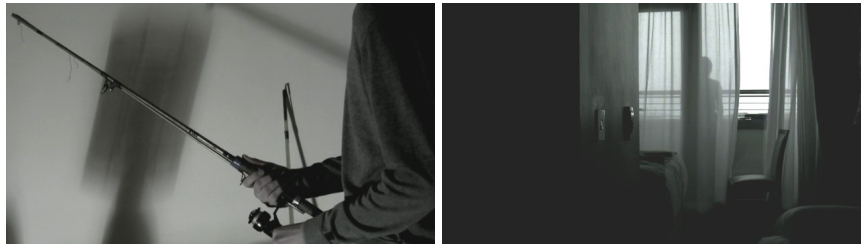
17

The Man in Autumn (2010). Dans les quatre plans du film, très ralentis, les personnes ont l'air de flotter dans l'espace, comme retirées au temps. Elles restent figées dans des expressions exagérées. Ces ralentis enlèvent l'immédiateté des actions pour les rendre continues, non terminées – interminables. La bande sonore –un souffle ambiant– confirme la sensation d'apesanteur.



18

The Distance (2010). Kavanagh a décrit le film de manière énigmatique : « Un jeune homme se rappelle d'une partie de pêche du temps de son enfance, mais il n'est pas sûr qu'il s'agisse de souvenirs. »²²¹ Le film joue sur le brouillage des temporalités. Les images aperçues au début semblent se répéter dans l'esprit du jeune homme qui les reproduit mécaniquement chez lui. Pêcherait-on chez soi ? Kavanagh indique que les images du début pourraient être des souvenirs, mais prend soin de les mêler au présent du film, pour rendre incertaines les temporalités. Ce jeune homme semble flotter dans le temps et dans le monde, comme si il n'y était pas tout à fait. Il aperçoit les choses, mais son esprit les dissocie, les ré-associe avec un sens nouveau. L'air de violon est entendu au début, mais c'est l'eau de la mer que nous entendons quand nous voyons le violoniste. Cette dissociation/distance à la réalité semble aussi concerner directement le sens des actions du jeune homme, mélancolique. Le gramophone ne propose que bruits, la canne à pêche qu'il déroule à vide ne lui sera d'aucun secours dans une maison.



25

Abandon (2012) exemplifie de nouveau le rythme Kavanagh, cet état permanent de latence – qui se retrouve dans le flottement des choses (allumettes à la surface d'un cendrier trempé, vêtements pendus sur une corde à linge, nuages passants), les corps flous, portraits à la fenêtre, postures attentistes, ombres chinoises ; et ce rythme lent qui donne aux choses des allures indécises. Le titre suggère au mieux l'état de cette solitude intérieure qui reste aux choses délaissées.



²²¹Cité par LE CAIN Maximilian, « The Memory of Water », *op.cit* : « A young man recalls a fishing trip from his childhood, but he is not sure if they are his memories. »

Le rythme de *Nocturnum* (2012) enlève le temps réaliste des choses pour les plonger dans une atmosphère d'apesanteur sidérale. Comme les gouttes de pluie en suspens aux branches, les personnages flottent dans un onirisme quasi-lynchien. Kavanagh brouille les corps, mêle aux humains des poupées qu'il fait jouer. Le montage sonore débute par un essai de *plunderphonics* puis se transforme en nappes aqueuses. Le film se présente comme un *home movie*, pourtant, le monde qu'il propose est ambigu, l'eau humidifie toutes choses, les images elliptiques pareilles à des apparitions. Se peut-il que les humains soient devenus poupées ? À moins que ce ne soient les poupées qui aient pris forme humaine.



FILMOGRAPHIE

2006

1

THE LONG JOURNEY HOME

2008

2

MODERN TIMES

3

TRILOGY OF HOUSES

4

MEMORY ROOM

Irlande. 0h08. Noir & Blanc. Hi8.

Int. Neil O'Callaghan & Matthew Moynihan. Prod. EFS.

5

THE YOUNG MAN

Irlande. 0h05. Noir & Blanc. Hi8.

Réal. Phot. Lum. Mont. Dean Kavanagh. Int. Leon Kavanagh. Prod. EFS.

6

"ON FOOT"

Irlande. 0h05. Noir & Blanc. Hi8.

Réal. Mont. Phot. Dean Kavanagh. Prod. EFS.

7

THE BIRTH OF CINEMA

Irlande. 0h04. Noir & Blanc. Hi8.

Réal. Mont. Phot. Dean Kavanagh. Int. Natalie Kavanagh. Prod. EFS.

8

THE GIRL WITH THE STRAW HAT

Irlande. 0h03. Noir & Blanc. Hi8.

Réal. Mont. Phot. Son. Dean Kavanagh. Int. Vanessa Kavanagh & Natalie Kavanagh. Prod. EFS.

9

THREE OVER FOUR

Irlande. 0h08. Couleurs. Mini DV.

Réal. Scnr. Phot. Dean Kavanagh. Mont. Son. Int. Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS & Rouzbeh Rashidi.

10

(F)

Irlande. 0h06. Noir & Blanc. Mini DV.

Réal. Scnr. Dean Kavanagh. Phot. Dean Kavanagh & Rouzbeh Rashidi. Son. Mont. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann Clavadetscher & Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS & Rouzbeh Rashidi.

11

SORRY

Irlande. 0h03. Couleurs. HDV.

Réal. Scnr. Phot. Dean Kavanagh. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Bernadette Keddy & Vanessa Kavanagh. Prod. EFS & Rouzbeh Rashidi.

12

NO CHANGE

Irlande. 0h05. Noir & Blanc. HDV.

Réal. Scnr. Son. Phot. Dean Kavanagh. Mont. Rouzbeh Rashidi. Int. Alice Kavanagh. Prod. EFS.

2009

13

EARLY HOURS OF THE MORNING

14

POOR EDWARD

Irlande. 0h12. Noir & Blanc. HDV.

Réal. Scnr. Phot. Dean Kavanagh. Mont. Rouzbeh Rashidi. Int. Ricardo Deakin, Julia Gelezova & Dean Kavanagh. Prod. EFS.

2010

15

CAPGRAS

16

(M)

Irlande. 0h07. Noir & Blanc. DSLR.

Réal. Son. Dean Kavanagh. Int. Julia Gelezova & Johnny Allen. Prod. EFS.

17

THE MAN IN AUTUMN

Irlande. 0h04. Noir & Blanc. Mini DV.

Réal. Mont. Son. Phot. Dean Kavanagh. Int. Paul Dowling.

18

THE DISTANCE

Irlande. 0h11. Couleurs. HD.

Réal. Mont. Son. Phot. Prod. Dean Kavanagh. Int. Leon Kavanagh, Vanessa Kavanagh & Natalie Kavanagh.

2011

19

NOVEMBER

Irlande.

Int. Simon Fogarty, Elizabeth McGrath, Cate MacGabhann, James Martinez, Tom Arkins & Bailey Hayden.

20

LAST SUNDAY

Irlande. 0h10. Couleurs. HD.

Réal. Mont. Phot. Prod. Dean Kavanagh. Mat. Three Rock Media. Int. Leon Kavanagh & Natalie Kavanagh.

21

LIGHT FROM AN OLD TOWN

Irlande. 0h17. Couleurs. DSLR.

Réal. Mont. Phot. Musq. Prod. Dean Kavanagh. Mat. Three Rock Media. Int. John Curran & Shane Vernon.

22

DETRITUS

(SEGMENT DE M PASSING)

Irlande. 0h11. Noir & Blanc.

Réal. Phot. Mont. Son. Dean Kavanagh. Int. Leon Kavanagh, Julia Gelezova & Paul Dowling.

2012

23

GOOD EVENING

Irlande. 0h12. Couleurs. Holga, DSLR.

Réal. Mont. Prod. Dean Kavanagh. Phot. Dean Kavanagh & Leon Kavanagh. Mat. Three Rock Media.

24

THE LAST OF DEDUCTIVE FRAMES

SEGMENT N°3

25

ABANDON

Irlande. 0h19. Couleurs. Holga, DSLR, HD, Webcam.
Real. Phot. Mont. Son. Prod. Dean Kavanagh. Int.
Vanessa Kavanagh, Natalie Kavanagh, Leon Kavanagh,
Greg & Robert. Mat. Three Rock Media.

26

NOCTURNUM

Irlande-Japon. 0h19. Noir & Blanc. Hi8. Tourné entre
2008 et 2012.
Int. Natalie Kavanagh, Leon Kavanagh & Vanessa
Kavanagh.

27

SOUND FROM THE VALLEY FLOOR

Irlande. 0h25. Couleurs.
Int. Rouzbeh Rashidi, Maximilian Le Cain, Dean
Kavanagh, Vanessa Kavanagh & Natalie Kavanagh.

28

HISTORY OF WATER

Irlande. 1h01. Couleurs. Digital S35, DSLR.
Réal. Phot. Lum. Son. Mont. Dean Kavanagh. Int. Leon
Kavanagh, Noelia Luque, Michael Kavanagh,
Bernadette Keddy, Natalie Kavanagh & Dean
Kavanagh.

29

MARITIME

Irlande. 0h13. Couleurs.
Int. Neil O'Callaghan.

2013

30

THE LAST OF DEDUCTIVE FRAMES SEGMENT N°9

31

A HARBOUR TOWN

Irlande. 1h32. Couleurs. DSLR.
Real. Scnr. Phot. Mont. Musq. Dean Kavanagh. Int.
Leon Kavanagh, John Curran, Natalie Kavanagh,
Vanessa Kavanagh, Rouzbeh Rashidi, Maximilian Le
Cain, Atoosa Poor Hosseini & Shane Vernon. Mat.
Three Rock Media. Prod. Patrick Donnelly, Alice
Kavanagh, Rouzbeh Rashidi, Maximilian Le Cain &
Darragh Sinnott.

32

LATE HOURS OF THE NIGHT

33

REVENANTS ON TRIAL

Irlande. 0h05. Installation. Boucle image/son.
Real. Son. Dean Kavanagh.

2014

34

FIRST TRANSMISSION

Royaume-Uni/Irlande. 0h06. Couleurs. VHS, DSLR.

35

FORBIDDEN SYMMETRIES

Irlande. 1h37. Couleurs et Noir & Blanc. DSLR.
Real. Scnr. Phot. Son. Musq. Rouzbeh Rashidi, Dean
Kavanagh & Maximilian Le Cain. Int. Dean Kavanagh,
Maximilian Le Cain, Rouzbeh Rashidi, Jann
Clavadetscher & Esperanza Collado. Voix. Eadaoin
O'Donoghue. Prod. EFS.

36

RETURN OF SUSPICION

BIBLIOGRAPHIE

PROPRES ÉCRITS

– « History of Water » (à propos du matériel utilisé et de la post-production du film), avril 2013 - experimentalfilmsociety.com/2013/04/efs-technical-series-3-history-of-water.html

ENTRETIENS

« «Cinema Cyanide» - An Experimental Sound Project From Ireland », Entretien de Dean Kavanagh, Maximilian Le Cain et Rouzbeh Rashidi avec Gianluca Pulsoni, pour *Celluloid Beats.com*, février 2014 - celluloidbeatz.com/interviews/cinema-cyanide/

ESSAIS, CRITIQUES

LE CAIN Maximilian, « Dean Kavanagh: The Memory of Water », in *Experimental Conversations*, n°9, été 2012 - experimentalconversations.com/articles/1039/dean-kavanagh-the-memory-of-water/

PHOKAEW Jit, « History of Water », in *Limitless cinema*, 11 février 2013 - celinejulie.blogspot.ie/2013/02/history-of-water-2012-dean-kavanagh.html

ROUZBEH RASHIDI



Rouzbeh Rashidi est très secret. De sa jeunesse, de sa vie, on sait peu de choses. Né en 1980, il grandit dans une famille sans histoires, en plein centre de Téhéran. Petit, il dévore les dessins animés et découvre au cinéma les films de Tarkovski, Kiarostami, Visconti, Leone et Ozu. Dans un pays, l'Iran, qui interdit les films américains, il ignore tout des canons hollywoodiens, et regarde exclusivement des films asiatiques et européens. Ce ne sera pas sans influencer plus tard son propre cinéma. S'il reste discret sur ses jeunes années, c'est que Rashidi semble vouloir naître à vingt ans, en même temps que ses films.

Ce n'est qu'en 2000 que la vie de Rashidi nous apparaît, lorsqu'il commence à réaliser quelques courts films, de facture très amateur. En même temps, il entame des études de réalisation à l'École K.C. Javan de Téhéran, puis fonde, avec son ami Mohammad Nick Dell, l'Experimental Film Society, une organisation destinée à produire et distribuer des films expérimentaux, indépendants, sans budget. Il définit certain nombre de contraintes, qui deviennent vite des principes cinématographiques : un scénario minimal, pas de budget, pas de script ; un cinéma improvisé : le réalisateur se laisse conduire par le film, ne cherche pas à tout prévoir, utilise des acteurs amateurs ou débutants, préfère encore les images abstraites, elliptiques ou poétiques aux images trop claires.

Très vite, et selon cette méthode, Rashidi réalise une douzaine de courts-métrages entre 2000 et 2004, date à laquelle il part vivre à Dublin, en Irlande. Dans un même élan, le rythme de sa production redouble alors d'intensité, et ses films gagnent en qualité. En 2007, Rashidi entre au St. Kevin's College de Dublin, où il rencontre Jann Clavadetscher et Dean Kavanagh, qui deviennent ses amis et de formidables compagnons de réalisation. Il se met à tourner de manière frénétique, réalisant deux courts-métrages en 2006, cinq en 2007, dix-sept en 2008. À cette date, il abandonne le format court pour passer au long-métrage, sans devenir moins prolifique : seulement deux entre 2009 et

2010 mais huit en 2011, neuf en 2012, trois en 2013 et déjà quatre en 2014.

L'abondance de ses réalisations et la variété des techniques qu'il emploie le placent en digne héritier des cinéastes des premiers temps et des cinéastes expérimentaux – comparaison qu'il ne renierait sans doute pas. Sa pratique constante de l'image, le minimalisme, la répétition des thèmes et des motifs, le mutisme qu'il entretient quant à tout ce qui n'est pas ses films, tout cela le rapproche encore de l'obsession propre aux créateurs bruts. Il dit : « *Je ne fais que faire et voir des films. Je peux apprécier d'autres formes d'art, en tant que spectateur. Je n'ai pas de passion particulière. Je ne suis intéressé par aucun sport. Je n'ai aucun rapport avec de larges groupes de personnes. Je préfère être seul ou avec une poignée d'amis proches.* »²²²



Rashidi, respectivement vers 2000, en 2003, puis en 2011.

En 2011, Rashidi commence une série de courts films, regroupés sous l'appellation *Homo Sapiens Project*. Plus de 180 courts-métrages déjà réalisés à ce jour. Comme un peintre griffonne des ébauches dans des cahiers, ce projet lui sert de carnet de notes, de journal indirect ; il y saisit ses pensées de l'instant. « *J'ai toujours été un réalisateur prolifique, dit-il, mais une production abondante est essentielle pour la nature même du Homo Sapiens Project. HSP défie radicalement le mode de tournage classique, où un seul film produit sur une longue période est le résultat. Il explore complètement le potentiel de réalisation comme partie intégrante et suivie de la vie quotidienne, telle que le permet la technologie numérique d'aujourd'hui* »²²³. Le *Homo Sapiens Project* prendra fin quand il comptera 1000 films, prévient Rashidi, qui le considère comme le moyen de satisfaire « *non pas une vie filmée, mais la réalisation comme parallèle à la vie, voire comme une vie parallèle* »²²⁴.

Grand cinéphile, féru de cinéma expérimental, Rashidi se dit influencé par des cinéastes comme Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage, Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovski, Yasujirô Ozu, Kamran Shirdel, Parviz Kimiavi, Sohrab Shahid Saless et Abbas Kiarostami. La musique expérimentale l'intéresse également : il a créé avec ses amis Dean Kavanagh et Maximilian Le Cain le groupe Cinema Cyanide, dont les complexes compositions se situent quelque part entre *ambient music*, *drone*, *soundscapes* et musique concrète. Les films de Rashidi peuvent eux-mêmes être

222RASHIDI Rouzbeh, communication personnelle, 16 février 2013 : « *I only make and watch films. Beside that I enjoy other form of art as an audience. I don't have any hobbies. I am not interested in any sport. I have no connection what so ever with large group of people. I prefer to be alone or be with handful of like-minded friends.* »

C'est à peu près tout ce que Rouzbeh Rashidi a bien voulu me dire de lui, en dépit de mes nombreuses tentatives pour connaître ses goûts et activités. Il semble que Rashidi veuille se définir entièrement à partir de ses films.

223RASHIDI Rouzbeh, sur la page officielle de *Homo Sapiens Project* – homosapiensproject.tumblr.com/abouthsp : « *I have always been a prolific filmmaker, but a very high rate of production is essential to HSP's nature. HSP radically challenges the traditional mode of filmmaking where a single film produced over a long period of time is the outcome, and fully explores the potential of filmmaking as an integral and ongoing part of daily life as permitted by today's digital technology.* »

224Ibid. : « *Taken as a whole, this will be a unique project: not a life filmed, but filmmaking as parallel to life, and a parallel life.* »

envisagés comme des pièces musicales abstraites.

En plus de ces activités, il effectue un considérable travail de programmation et de diffusion. En même temps, il constitue sa propre archive en recensant de manière extrêmement méticuleuse les participations de ses films à des festivals et leurs projections, leurs récompenses, ainsi que toutes les critiques à leur égard. Son site personnel, d'une précision hors pair, témoigne de cette pratique d'auto-archiviste, et facilite grandement la tâche de l'historien, qui sans quoi risquerait de se perdre.



EXPERIMENTAL FILM SOCIETY

On le comprend, Rashidi est homme mystérieux, qui passe le plus clair de son temps à filmer et diffuser des films, les siens et ceux des membres de l'Experimental Film Society²²⁵, désormais ses amis. Cette association, créée en 2000, regroupe une douzaine de réalisateurs venus du monde entier : en plus de Rashidi (Iran/Irlande) ; Mohammad Nick Dell (né en 1981 en Iran/ vivant maintenant en Australie), Bahar Samadi (1981, Iran/France), Jann Clavadetscher (1986, Suisse), Pouya Ahmadi (1984, Iran/États-Unis), Kamyar Kordestani (1982, Iran), Michael Higgins (1982, Irlande), Hamid Shams Javi (1982, Iran), Dean Kavanagh (1989, Irlande), Esperanza Collado (1976, Espagne) et Jason Marsh (1968, Pays de Galles).

Bien qu'il n'y ait pas de règles strictes régissant la réalisation des films de l'EFS, ces derniers partagent une intrigue minimale (voire pas d'intrigue le plus souvent), l'absence de dialogues et d'acteurs professionnels. Les films doivent être le moyen d'une exploration, d'une introspection plutôt que l'illustration d'idées préalablement définies. Ils se pensent à mesure qu'ils se font. De ces choix résultent des films personnels, journaux abstraits et poétiques, réalisés avec des appareils bon marché : web-caméras, téléphones portables, Mini DV, caméras Super 8 ou, le plus souvent, appareils photos reflex numériques.

L'EFS fonctionne aussi comme une plate-forme de distribution et de sauvetage de films. La moitié des réalisateurs sont des Iraniens, qui auraient peu de chance de pouvoir montrer leurs films, expérimentaux et personnels. Rashidi s'occupe ainsi, littéralement, de faire vivre les films : en plus d'être pour la plupart mis à disposition « en ligne », ils sont régulièrement présentés lors de programmes EFS, dans des cinémas et galeries. « *Montrer des films expérimentaux invisibles et négligés, leur donner une audience, sont les buts principaux de l'EFS* »²²⁶, explique Rashidi. Une certaine défiance est de mise à l'endroit des festivals, qui, selon lui, montrent les courts-métrages maladroitement : groupés, les uns à la suite des autres, lors de longues sessions de visionnage, ils se

225 Cette partie se base sur les propos tenus par Rouzbeh RASHIDI dans un entretien avec Maximilian LE CAIN : « Experimental Film Society: Rouzbeh Rashidi in conversation », in *Experimental Conversations*, n°8, Hiver 2011.

Toutes citations du paragraphe s'y réfèrent.

226 « *Showing unseen and neglected experimental films and getting them audience exposure are the main goals of EFS.* »

jalousent plutôt qu'ils ne se complètent. Au contraire, les programmations de l'EFS proposent des films qui dialoguent (car partageant des critères éthiques et esthétiques), et les réalisateurs sont souvent présents, pour participer avec le public à des échanges après les projections.

Les films que regroupe l'EFS sont réalisés dans la plus complète liberté créatrice, auto-produits pour la plupart. Les réalisateurs ont tous en commun une approche exploratoire et improvisée de la réalisation. Ils ne prévoient pas leur film, se laissent (em)porter par lui. « *Le film les contrôle plus qu'ils ne le contrôlent* », dit Rashidi. L'EFS profite aussi des nouvelles possibilités offertes par le numérique, l'ordinateur, Internet, les réseaux sociaux. Il ne s'agit pas de regarder en arrière, mais bien de se servir au mieux des moyens du temps présent, de les rendre féconds coûte que coûte. Rashidi explique encore que les films sont « *tous très personnels, et dans un certain sens, incomplets* ». Ils proposent au spectateur, plus qu'ils ne disposent de lui, laissant à chacun le soin d'y mettre du sens, d'y mettre du sien. Pour Rashidi, le film est affaire de rencontre. Il s'agit de permettre au cinéaste de s'exprimer par le moyen du cinéma, au spectateur de rencontrer de nouvelles formes visuelles – expérimentales.

(AN)OTHER IRISH CINEMA

Depuis 2010, Rashidi est aussi membre, avec Maximilian Le Cain et Donal Foreman, d'une autre plate-forme de distribution : (An)Other Irish Cinema²²⁷, qui souhaite rendre possible – son nom l'indique – un autre type de cinéma en Irlande. Rashidi–Le Cain–Foreman sont trois réalisateurs à l'esthétique peu semblable, qui peuvent cependant s'enorgueillir d'une grande culture du cinéma expérimental (chose « *rare en Irlande* », selon McKibbin). Cinéastes qui partagent encore la même idée d'un cinéma libéré à la fois de scénario, de budget, d'acteurs (professionnels) ; un cinéma très visuel, qui cherche à expérimenter sur l'image pour découvrir une nouvelle esthétique permise par l'apparition des moyens numériques.

*

**

Cinéaste plasticien expérimental extrêmement prolifique, « cinémiste » à la José Val del Omar (mot valise formé de *cinéaste* et *alchimiste*), Rashidi n'a pas encore 35 ans, mais déjà plusieurs jours seraient nécessaires à qui voudrait voir l'ensemble de son œuvre. Complexe, protéiforme, radicale, celle-ci est étonnante. Mystérieux, poétiques, ses films prêtent une attention particulière aux formes, à la lumière, aux matières, aux couleurs, parfois jusqu'à se rapprocher du cinéma abstrait. Mais, le plus souvent figuratifs, ils font de la figure humaine un centre à partir duquel se déploient des visions énigmatiques, surréelles, fantomatiques. L'homme est d'abord montré dans toute sa tristesse, dolent et plaintif. Triste et hermétique. Cinéma intimiste. Souvent, par un souci de contemplation par trop appuyé, les personnages restent figés dans des postures passives, attentistes. Ils sont repliés sur eux-mêmes, dans un mutisme radical. Petit à petit néanmoins, l'homme va trouver les moyens de

²²⁷Cette partie se base sur les deux textes de la bibliographie concernant (An)Other Irish Cinema :

McKIBBIN Tony, « Meaningfully on the margins, an essay on (An)Other Irish Cinema », 2010 ;

NOONAN GANLEY Joseph, « Notes on alternatives: The politics of (An)Other Irish Cinema », 2010.

s'exprimer, en même temps que les images de Rashidi vont devenir énigmatiques, ambiguës, insaisissables.

Réalisés sans budget, sans scénario, les films de Rashidi cherchent à découvrir une manière de cinéma spontané, qui prendrait forme dans un corps-à-corps entre filmeur et filmé. Rien n'est écrit à l'avance, il s'agit toujours de (res)sentir les potentialités offertes par le moment présent. Rashidi a toujours préféré un cinéma très personnel, ultra-subjectif, circonscrit au cercle de ses amis. Il parle peu de ses films, jamais de sa vie. Son style est insaisissable, il peut être très dur d'entrer dans son univers. Avec ses journaux abstraits, on croit parfois assister à des cérémonies rituelles dont on ne saurait déchiffrer le langage. Chez lui, les actions des personnages ne doivent pas servir la narration, mais valent pour elles-mêmes, comme pur geste plastique. Ce qui rapproche son cinéma de la peinture, aussi bien que d'une certaine forme de poésie qui privilégie la sonorité ou la plasticité des mots à leur sens. On pourrait encore rapprocher ses films de compositions musicales (cf. chapitre IV sur ces rapprochements)

Rashidi s'est fait le chantre d'un cinéma tout-numérique. *« J'ai édicté des règles et les ai brisées depuis que j'ai commencé à faire des films, mais je pense que je me cantonnerai toujours aux caméras numériques et à une équipe technique réduite »*²²⁸, dit-il dans un entretien avec Gerard Butler. Ce dernier explique que : *« Rashidi croit qu'avec la révolution numérique, il est devenu plus facile pour les réalisateurs de rester indépendant et de respecter leurs convictions sans se soucier du financement. Ce nouveau format rend aussi plus facile la distribution dans les festivals et sur Internet. Rouzbeh n'a rien moins que du mépris pour la méthode de réalisation traditionnelle, peu économique, qui a été utilisée au cinéma depuis l'avènement du parlant. Sa loyauté frénétique pour l'idée d'un cinéma à petite échelle marque son rejet catégorique pour l'embonpoint de ce système. C'est le signe d'un artisan qui ne cherche pas à être adulé, et qui a pour seul intérêt le cinéma »*²²⁹. C'était en 2003 et Rashidi n'a pas changé. Entre-temps son cinéma s'est complexifié, expérimentant toujours plus avec les possibilités du numérique. Par une utilisation autoritaire d'effets nouveaux, ses derniers essais sont devenus visuellement complexes. *« Le numérique est la technologie de notre époque et les cinéastes doivent s'en servir pour s'exprimer et faire avancer le cinéma. Aussi vrai que le cinéma est lié au passé, il est aussi lié au futur »*²³⁰, disait-il encore tout récemment.

*

Les films de Rashidi ont traversé trois périodes. Entre 2000 et 2004, dans la période « iranienne », les tristesses sont répétées à l'envi : l'ennui, l'absence, la posture attentiste, la figure du double comme

228« Interview with Rouzbeh Rashidi », entretien avec Gerard Butler, in Seventh Art Magazine, p. 29, mai 2007 - rouzbehrashidi.com/news/?p=564 : *« I've been making rules and breaking them since I started making films, but I think I'll always stick to digital cameras and small crews ».*

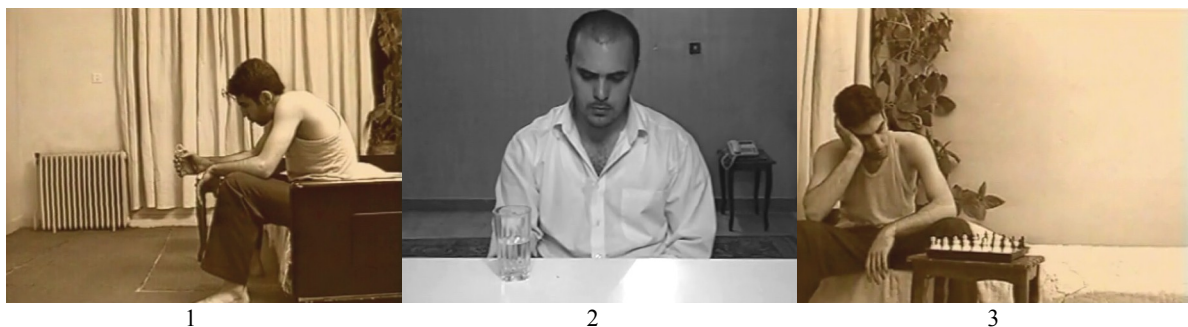
229Ibid. : *« He believes with the digital revolution in filmmaking in recent years it's become much easier for filmmakers to remain independent and stay true to their own agendas without worrying about financing. This new format also makes distribution through festivals and the internet easy. Rouzbeh has what can almost be described as contempt for the large, wasteful shooting method which has been used in film since the advent of sound. His fevered loyalty to the idea of small scale filmmaking is a complete rejection of this bloated system. It's the sign of a true craftsman who isn't seeking adulation and whose only concern is the film. »*

230RASHIDI Rouzbeh, « Cinema and Technology », mai 2014 - rouzbehrashidi.tumblr.com/ : *« Technology of our time is digital and filmmakers must embrace it fully in order to express themselves and advance cinema. As much as cinema is about the past, it is about the future too. »*

image de l'aliénation. Le minimalisme²³¹ – qu'on entendra au sens de répétitivité. Les intérieurs sont vides. Les personnages sont filmés frontalement, dans l'étendue de leur tristesse. Ils pleurent, sont prostrés. Dès 2005, après son départ pour l'Irlande, il laisse derrière lui une partie de sa tristesse. Les films vont aller se complexifiant, gagnant en invention visuelle et en intensité narrative. Il rencontre Dean Kavanagh et Jann Clavadetscher qui vont l'aider à trouver de nouveaux thèmes. Jusqu'alors assis, l'homme se lève et ouvre la bouche. À partir de 2009, il commence à délaisser le format court pour passer au long-métrage. Il remploie²³² d'abord des images tournées en Iran, à l'occasion de films hommages à ses amis. Il se lie d'amitié avec Maximilian Le Cain. Puis réalise des films de plus en plus étranges visuellement, expérimentant toutes sortes de techniques, aussi bien au moment du tournage qu'en post-production. Avec le temps, son cinéma se rapproche d'un travail plasticien.

2000-2004 – COURTS-MÉTRAGES IRANIENS (11-12)

Les douze premiers films de Rashidi constituent sa « période iranienne ». Rien n'est plus criant que l'ennui, la détresse, la tristesse, la solitude, le mutisme de ses personnages. Cinéma masculin (jamais aucune femme n'est filmée), c'est typiquement le cinéma d'un homme qui devait partir pour trouver de nouvelles sources d'inspiration. Ses premiers films font état d'une désespérance malade. L'impossibilité de *bouger* fige les personnages dans des postures attentistes qui manifestent leur repli définitif [1-6]. Résignés, ils sont assis, le dos voûté, la tête en avant rentrée dans les épaules, les bras ballants. Qui sait ce qu'ils attendent ? Souvent, il n'y a pas d'explication donnée à leur mal-être, comme s'il n'y avait aucune cause... et aucun remède.



Dans *Nucleus* (2000), un homme tourne en rond chez lui, joue avec une tenaille. On sonne à la porte mais quand il l'ouvre, c'est lui qu'il voit. Il joue une partie d'échec avec lui-même. Au mur, une photo

231 « Mon rêve serait de faire un film comme Martin Scorsese, dit Rashidi (...) mais je sais que n'en serai jamais capable. Je ne peux m'en prendre qu'à mon obsession incontrôlée pour le concept de « minimalisme ». (texte original : « My dream is to make a film like Martin Scorsese, Abel Ferrara, Seijun Suzuki, Marco Ferreri, Rainer Werner Fassbinder, Alan Clarke and others. Use pop/rock music, camera movement and on the edge characters but I know I never can and won't be able to do it. I put the entire blame on "minimalism" and my uncontrolled obsession with this concept. » – cf. RASHIDI Rouzbeh, « Music & Camera Movement », mai 2014 - <http://rouzbeh Rashidi.tumblr.com/post/85519541019/music-camera-movement>)

232 RASHIDI Rouzbeh, « Unfinished Films », mai 2014 : « J'ai toujours eu le sentiment que mes films étaient incomplets ou n'étaient pas terminés ; il m'est impossible de m'en débarrasser. Les rushes que j'ai accumulés durant toutes ces années reviennent sans cesse à moi. Il ne peut pas y avoir de satisfaction avec le cinéma (pour moi, en tout cas), vous devez être hantés et tourmentés par les images que vous avez créées pour le restant de vos jours ! » (texte original : « I have always felt that the films I am making are so incomplete and unfinished; it is impossible to wash my hands of them. The footage and rushes I have accumulated through the years keep coming back and want to deceive me. There is no satisfaction with filmmaking and cinema (for me at-least), you have to be tormented and haunted by the images you created for the rest of your life! » - <http://rouzbeh Rashidi.tumblr.com/post/85054263184/unfinished-films>)

d'une femme, puis le dessin d'une silhouette féminine semblent évoquer le souvenir d'un temps révolu. Il a beau regarder la télé : c'est son image qu'il y voit [10]. Il n'y a que lui, seul avec lui-même.



Dans ces films, la femme est seulement évoquée. Elle n'est qu'une *image* [7], une figure au loin, le souvenir d'une époque passée (ou non advenue). Dans *The Man's Beautiful Wife* (2002), un homme qui attend désespérément sa femme, est mis au courant par un autre homme qu'elle ne reviendra plus. « Sais-tu où est ta femme ? demande-t-il. - Non. - Elle travaille dans un bordel... En tout cas, tu avais une belle femme. - Mais elle n'est pas rentrée depuis six mois. - Elle ne reviendra jamais. » Et de lui remettre une cassette audio qui provient d'elle. L'homme l'écoute attentivement, mais dessus il n'y a rien. Alors, il se couche. Dans *I Like You More Than I Like Painting* (2002), Rashidi (qui interprète le personnage) se rappelle à l'image d'une femme, peut-être un amour perdu, éperdu devant sa webcam.

Films « de chambre » tournés en intérieur, en plans fixes scrutateurs, ils montrent le quotidien dans sa dimension la plus répétitive et suffocante. La figure du double comme image de l'aliénation revient sans arrêt, parfois renforcée par l'intrusion d'un homme énigmatique dans le quotidien du personnage principal. Ce « double » comme manifestation pesante et étrange se donne à voir dans divers phénomènes : ubiquité, dédoublement, apparitions, persécution, dérèglement des appareils de communication ordinaires [9-10]. Il renvoie à l'idée d'une présence fantomatique et maléfique, rêvée ou réelle. Dans *Aftershock of Old Memories* (2002), un homme apparaît soudain dans l'appartement du personnage principal pour lui remettre des lettres, dont on ne saura ni l'expéditeur ni le contenu. Les objets quotidiens sont pris de dysfonctionnement [8]. Dans *Spring Day* (2000), quelqu'un s'est introduit dans l'appartement du personnage et semble y avoir jeté un sort. Quand ce dernier rentre chez lui, rien ne fonctionne plus. La lumière ne s'allume pas, la télé ne propose plus que fourmis, l'allumette ne fait plus de feu, la gazinière ni les robinets ne fonctionnent plus. Il s'enfuit alors, en forçant la porte qui semblait vouloir l'enfermer.

La ville n'est jamais montrée que comme un non-lieu, un espace de transit et d'errance bon seulement à nous renvoyer notre solitude. Dans *Feel So Close* (2002), un homme fume sur le seuil d'un immeuble tandis que des images de la ville se surimpriment à son image. Le titre suggère la proximité, mais l'agitation de la ville n'est pas la sienne : elle ne peut que se manifester par un procédé de cinéma. Dans *The Wind* (2002), un homme traverse le métro, définitivement seul, pour

aller se coucher chez lui et pleurer [12]. L'absence (et le souvenir qui l'accompagne) est un autre leitmotiv ; elle se manifeste par la tristesse et l'attente (et les objets qui l'accompagnent, comme la cigarette, érigée en instrument de résignation). Dans *Chair & Cigarette* (2002), un homme ne peut allumer sa cigarette (à nouveau, il est empêché d'accomplir les gestes les plus simples). Il s'assied à côté d'une chaise vide qui semble manifester une absence (on le devine à sa manière de la regarder avec insistance). Dans *Etude For Oily Water* (2003), l'homme est si apathique, si malheureux, qu'il doit être pris en charge par un autre homme, incapable d'effectuer les gestes élémentaires du quotidien. *Smile in the End of Summer* (2002) est un autre cas symptomatique : un homme regarde par la fenêtre [11], éploré, attendant on ne sait quel amour perdu (quelle révolution à venir ?).



De toute cette période, seul *Dark Ripples* (2002) échappe un peu à la pesanteur terrible des autres... car l'un des personnages décide de fuir. Deux hommes, cohabitants de longue date, discutent sur une terrasse : « - Depuis combien de temps sommes-nous ici ? demande Farvad. - Six ans, répond Ehsan. - Es-tu sûr ? - Non, je ne suis pas sûr. Tout ce que je sais c'est que nous sommes ici depuis longtemps. » La nuit, Farvad s'interroge encore : « - Ehsan, que fuyons-nous ? - Nous ne fuyons rien. Nous vivons, voilà tout. - Vivre... Mais je ne fais que regarder les choses et fumer. Tu crois que c'est vivre ? » Alors Farvad fuit pour de bon, et Ehsan reste inconsolable.

Si comme Rashidi aime à le dire, on ne peut le comprendre qu'en regardant ses films, cette fuite ne peut être que la sienne. En 2004, il quitte l'Iran pour l'Irlande. Son cinéma va se diversifier, et abandonner en route une partie de son désespoir maladif.

2005-2010 – COURTS-MÉTRAGES IRLANDAIS (13-37 | 40-42)

À partir de 2005, le cinéma de Rashidi va aller en se complexifiant et l'apathie prendre des formes nouvelles. L'ouverture au monde extérieur, l'arrivée de la féminité puis de la femme, l'amitié, la joie d'être ensemble, sont des thèmes nouveaux. Un soin particulier va être accordé à l'image ; le grain recherché pour ses vertus nostalgiques et évocatrices. Le cinéma devient très visuel, très plastique.

Parfois jusqu'à devenir abstrait. Les images sont très travaillées, parfois re-filmées. La plupart du temps, les personnages restent muets, mais la parole fait son apparition à l'occasion de discussions frontales avec la caméra (forme de cinéma vérité qui sera expérimentée plus encore dans les longs-métrages à venir). Sa rencontre avec Jann Clavadetscher et Dean Kavanagh va aussi lui apporter de nouvelles inspirations en même temps que de nouveaux « acteurs ». Pourtant, cette période ressemble à une longue étape de transition entre son premier cinéma mutique et ses futurs longs-métrages expérimentaux. Les thèmes et le style cherchent encore une originalité et les films sont le plus souvent des essais inaboutis.

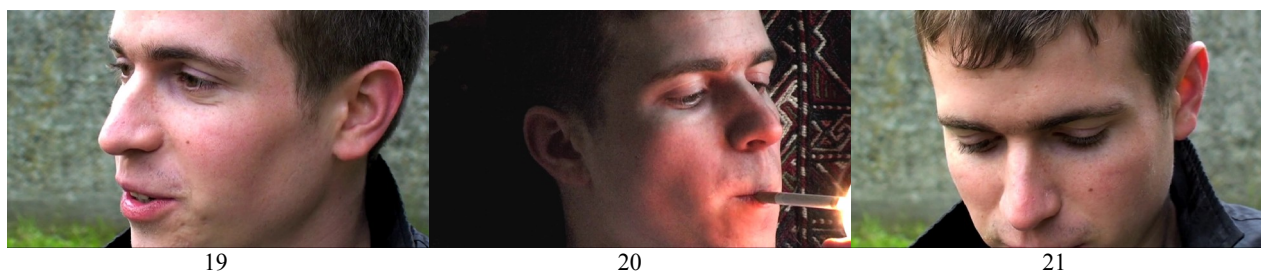
En premier lieu, il faut dire que si la solitude des personnages est toujours réelle, les personnages assis deviennent pensifs, ils lèvent la tête, au lieu d'une prostration définitive. (Bientôt l'homme se mettra debout ?). Peu à peu, la solitude prend la forme de la déambulation dans la ville. Moins de personnages prostrés et résolus. Le déchirement intérieur est maintenant suggéré, alors que la période iranienne nous confrontait seulement à une tristesse radicale de plain-pied et inextricable. Rashidi va ainsi passer d'un cinéma de l'intériorité (et des intérieurs) à une extériorisation grandissante (en même temps, l'influence du remodelisme ira en s'amenuisant). Ses personnages prendront toujours plus d'assurance. En attendant, il les montre souvent comme des êtres déambulants, fantômes encapuchonnés [16], figures douteuses, migrants au devenir incertain. (Un peu à la façon de Sylvain George.) C'est bien un cinéma de la migration que nous propose cette période de transit. Donal Foreman remarque que : « *Bien qu'il y ait des sources plus profondes que celle que l'intrigue indique, cette notion d'éloignement de son propre territoire, cette expérience émotionnelle de l'exil ou de la relégation, semblent des métaphores particulièrement appropriées pour décrire le type d'inquiétude existentielle de Rashidi.* »²³³



Le cinéma de Rashidi poursuit son examen de l'anodin, avec l'étonnant parti de filmer les temps

233FOREMAN Donal, « New Voices in Irish Experimental Cinema », in *Estudios Irlandeses*, 2014 – estudiosirlandeses.org/reviews/new-voices-in-irish-experimental-cinema-rouzbeh-rashidi-maximilian-le-cain-dean-kavanagh-and-michael-higgins/ : « *Although, of course, there are always sources “deeper than the plot indicates”, these notions of estrangement from one’s own territory, an emotional experience of exile or even banishment, seem like particularly fitting metaphors for the kind of existential disquiet Rashidi is drawn to.* »

faibles – formidable contre-pied au cinéma dominant et aux faiseurs d'Histoire. Les plus longs de ces courts-métrages sont des sortes d'essais filmés biographiques, journaux filmés expérimentaux, sans voix-off, parfois sans son direct, avec refus radical de discours. Confiance absolue dans le pouvoir d'énonciation de l'image. Le son est aussi très travaillé ; le son direct rarement conservé. À la place, Rashidi compose lui-même une bande-son en bourdon pour créer une ambiance pesante, aqueuse, flottante. À la manière de son ami Dean Kavanagh (et compagnon musicien au sein de Cinéma Cyanide), il disjoint souvent son et image. Les lèvres des personnages peuvent bouger... aucun son ne sort. On voit ainsi les personnages tout en entendant des bruits d'eau, de mouettes, de klaxons, cris d'enfants, etc. Rashidi crée de véritables paysages sonores (*soundscape*s), maritimes et urbains, en rupture avec l'image pour suggérer un état de flottement intérieur. Sous forme de pluie, d'ébullition de l'eau, de remous de la mer, le son de l'eau revient sans cesse. Il imprègne les personnages d'une humidité qui accompagne leur quête introspective. Véronique Martin remarque que le cinéma de Rashidi « nous ramène à une fréquence plus proche de notre rythme naturel. Il nous permet de faire une pause et de penser. Et par magie, en faisant comme ça, il ne nous ennue jamais. »²³⁴ La question du rythme est effectivement essentielle. Le « slow cinema » de Rashidi (en français on parle plus sûrement de « cinéma contemplatif ») facilite l'écoute de l'image. D'une façon générale, le cinéma remoderniste est un cinéma des temps de pause, des creux, des entre-deux. Il s'agit de montrer ce qui n'a l'air de rien, de montrer les temps où ne se passe rien.



Les travellings latéraux dans les moyens de locomotion sont monnaie courante chez Rashidi. Ils suggèrent très bien l'état de défilement intérieur qui est le lot de ses personnages. Dans *Day's End* (2008), Clavadetscher, assis dans le train, regarde le paysage défiler. Rashidi ne parvient pas à cadrer les autres personnes du train avec précision (bougés, tremblés, flous) ; donnant à Clavadetscher (résolument net au contraire) l'air d'être perdu au milieu d'une foule de fantômes. Ce jeu de contraste est aussi saisissant dans *Last Vision* (2007), où un homme déambule dans la ville. Cette fois c'est par le son qu'est rendue sa solitude : la ville grouille de bruits mais lui est seul et silencieux, marchant à l'aveugle. Dans *Grey* (2008), le montage parallèle entre un homme assis sur un banc [13] et des plans de bord de mer, produit un effet d'étrangéisation analogue. Sont-ce ses souvenirs ?

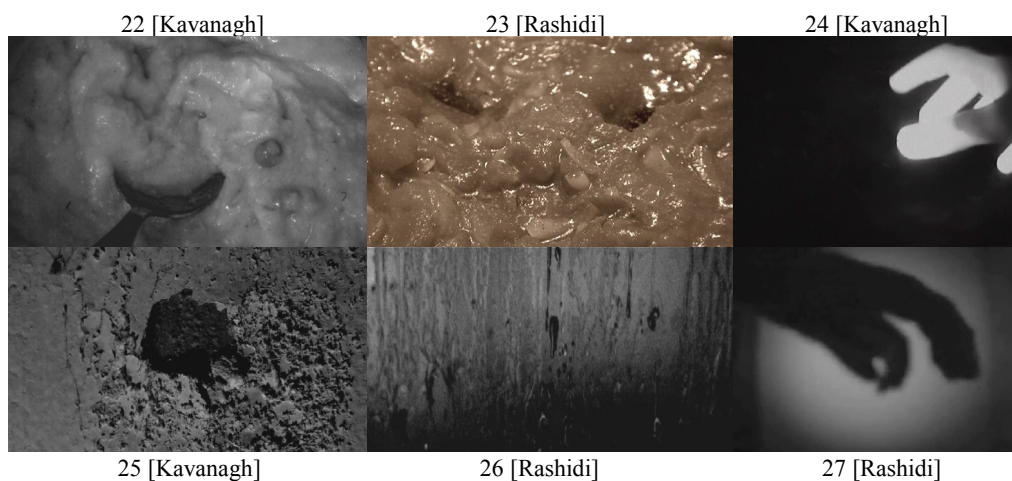
La femme, absente de la période iranienne, est d'abord astucieusement suggérée (dans *Bra* (2007), un

234MARTIN Véronique, « Critique de Closure of Catharsis », 3 novembre 2011 - rouzbeh Rashidi.com/news/?p=1864 : « To many, ambient music is boring: nothing happens. But it is a misconception (at least in the case of good ambient). What it does is that it tunes our ear to a lower level of stimulation and makes us actually much more sensitive to subtle changes and detail. Try to listen to silence, you'll understand. Rouzbeh Rashidi's film does just that. It removes us from the massive overload of sounds and images that a hectic life provides, from the ridiculous amount of stimulation offered by most types of entertainment — in particular by mainstream cinema. It effectively retunes us to a frequency that is closer to our deep, natural rhythm. It allows us to pause and reflect. And magically in doing so it never bores us. »

homme découvre un soutien-gorge dans le tambour d'une machine à laver), puis, petit à petit filmée. Elle prend encore parfois la forme de l'image sur papier glacé... icône fantasmatique ou souvenir fantomatique ?

Dans *Now & Forever* (2008), Rashidi expérimente une manière d'expression frontale, qui deviendra un des modes d'expression caractéristiques de son acteur fétiche James Devereaux. Ici, Clavadetscher [19-21], assis dans un parc public, raconte l'histoire de sa rencontre avec une jeune fille à l'arrêt d'un autobus quelques jours auparavant. Il en est tombé amoureux et dit combien elle est belle, mais aussi sa peur de la recontacter. L'évoquant d'abord en parlant d'elle (*She*) à la caméra, il bascule ensuite vers un tutoiement de la caméra (*You*), comme s'il parlait directement à la jeune fille. La caméra devient une puissance créatrice de discours, et force (ou guide) l'improvisation de Clavadetscher. Dans *Closure of Catharsis* (2011), Devereaux sera mis dans les mêmes conditions de confession pendant une heure et demie (ici le film ne dure que 20 minutes).

La correspondance avec le cinéma de Kavanagh ne se trouve pas seulement dans le son. Des plans sont communs aux deux amis cinéastes, comme les gros plans sur la nourriture qui se prépare [22-23], les p(l)ans de murs aux textures rugueuses [25-26] ou la pluie qui dégouline sur les vitres. Avec *History of Cinema* (2008), Rashidi écrit une histoire du cinéma personnelle, qui mêle des images de films (re-filmées depuis la télévision) à des images de bonheur partagé avec ses amis. Faut-il que Rashidi aime tant le cinéma pour que l'Histoire du cinéma se confonde avec la partie joyeuse de sa vie ? On retrouve au passage les mains dansantes (de *Birth of Cinema* de Kavanagh [24]), cette fois ombres chinoises [27].



Enfin, Rashidi fait ses premiers pas vers une esthétique expérimentale très pointue. Des effets de pixellisation annoncent les images re-filmées. *Drowned Fish* (2008) (atypique pour cette période mais qui annonce les longs-métrages), sorte de bleu de Klein en mouvement, fait penser au cinéma abstrait, par l'ambiguïté des formes qui s'agitent.

2010-2014 – LONGS-MÉTRAGES EXPÉRIMENTAUX (38-39 | 43-64)

À partir de 2010, toute une partie de la production de Rashidi consiste à reprendre des images

tournées en Iran, souvent dans le but de rendre hommage à ses amis iraniens. *Reminiscences of Yearning* (2011), construit à partir d'un stock d'images personnelles refilmées, est un journal poétique, étrange et trouble, auquel l'absence de narration et de son direct donne la forme onirique du voyage dans les souvenirs. Le processus de réalisation de *Hades of Limbo* (2011) est original puisque le film est tourné en Iran par des amis de Rashidi qui leur donne des indications via Skype. Avec *Cremation of an Ideology* (2011), Rashidi réalise un essai terrifiant, avec ses amis et une web-caméra, qui reprend au *home movie* de filmer des moments anodins et amicaux, mais les plonge dans une atmosphère amorphe. Les personnages du film, elliptique, tronqué, semblent constamment menacés par une sorte de présence, une menace qui les rend hautement intranquilles. Dédoubléments, apparitions, fantômes, pèsent sur eux, jusqu'à s'emparer de leurs corps. *Light & Quiet* (2008), lui aussi tourné en Iran, est différent puisque fiction. Film de gangsters de salon [28-30], muet avec des cartons, à la mise en scène ultra minimaliste, il témoigne de l'admiration de Rashidi pour Jean-Pierre Melville.

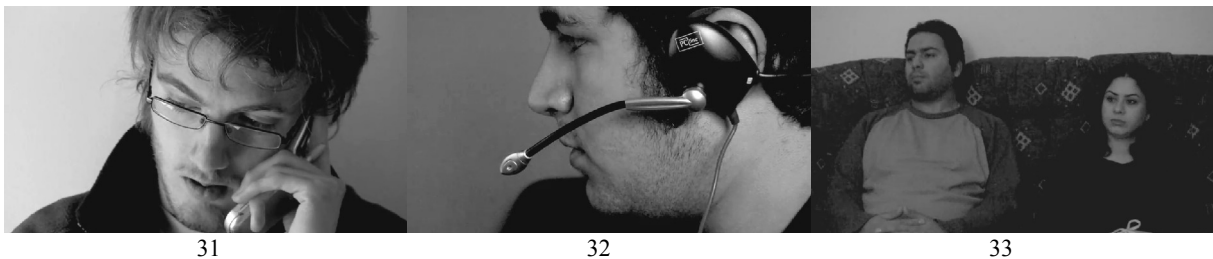
L'histoire du cinéma s'inscrit en creux dans les films du cinéophile Rashidi. *Zoetrope* est dédié à Jean-Claude Rousseau, *Bipedality* à François Truffaut, *Only Human* à Jean-Pierre Melville. Rashidi s'inscrit dans une certaine filiation cinématographique, en même temps, il exacerbe, à l'occasion de ces films-hommages, son propre style au regard de ses pères. Avec *Zoetrope*, il en profite pour aiguïser sa manière de filmer en plans fixes, à la Rousseau. *Bipedality* c'est l'histoire d'un amour qui bat de l'aile. Mais les élans insouciant d'Antoine Doinel, le héros de Truffaut sont ici devenus ce couple placide et désabusé qui n'échange plus rien. Avec *Jean Speck (1860-1933)* (2011), Rashidi rend hommage à celui qui a ouvert la première salle de cinéma à Zurich, proposant un biopic expérimental avec Jann Clavadetscher grimé en Jean Speck.



Avec le temps, les films de Rashidi vont devenir visuellement plus expérimentaux. Depuis la déformation sur l'image au moment du tournage par l'utilisation de caches et de filtres, jusqu'à un travail, *a posteriori*, de refilmage, les techniques d'intervention sur l'image numérique sont de plus en plus élaborées. Son amitié avec l'expérimentateur Maximilian Le Cain n'est sans doute pas étrangère à ce nouveau tournant : l'esthétique de ses derniers films est devenue radicale : refilmages (qui occasionnent souvent un balayage), exagération des contrastes, saturations des couleurs (jusqu'à des coloris psychédéliques), ajout de bruit, effet de vignettage (digne de l'utilisation d'un sténopé), estompage des contours, sur ou sous-exposition, effets de halos, flous, aberration chromatique, effets de flicker, décadrages et raccords brutaux, ralentis, accélérations, insert d'images fixes. Tout le

Indwell Extinction of Hawks in Remoteness (2012) est en forme de petite vignette enchâssée dans un cadre blanc.

Sur l'influence de *Le Cain* sur Rashidi, Foreman explique que : « *Leur collaboration et leur amitié, commencées en 2011, semble avoir poussé Rashidi, d'une part, à dépasser l'austérité bressonienne de ses premiers longs-métrages (habituellement tournés en noir et blanc dans des contextes réalistes, avec une absence totale de musique ou de mouvements de caméra) vers une sensibilité visuelle plus éclatante et fantasmagorique qui s'inspire délibérément de l'atmosphère des films d'horreur et du cinéma bis – et, d'autre part, vers un engagement plus personnel avec les tropes et les pratiques du cinéma expérimental (effets de flicker, found footage, abstraction)* ». Ce changement d'orientation peut être résumé par cette déclaration de Rashidi après une projection en 2013 : « *Il est maintenant clair que nous voulons faire des films comme Jean Rollin et Jess Franco, non pas comme Tarkovski ou Bresson.* ».²³⁵ On retrouve au passage le même changement de direction chez Jesse Richards, qui vénère moins désormais Tarr ou Tarkovski que Rollin et Franco (cf. fiche de Jesse Richards).



Les refilmages répétés ainsi que l'ajout numérique de bruit confèrent à l'image un grain particulier, qui doit rendre compte au mieux du sentiment de mélancolie voire de nostalgie de Rashidi. Dans *Immanence Deconstruction of Us* (2011), son seul film de found footage, il récupère sur Internet des images de films de famille, qu'il refilme pour leur donner un grain très prononcé, qui se confond avec les flocons de neige que Rashidi filme dans un parc. Le cinéma tout-numérique de Rashidi transforme les personnages en amas de points, le mélange des textures figure les temps enchevêtrés. Le souvenir est primordial. Non seulement, celui de ses amis iraniens, mais encore, les personnages semblent couvrir un mal intérieur qui les retranche de la vie immédiate pour les plonger dans un état de flottement continu. L'amour est impossible (*Bipedality, Praxinoscope*). Les personnages sont distants [remarquons la distance physique entre les « amoureux » : 34-36], les échanges inexistantes. Dans *Only Human* (2009), qui montre la vie d'immigrants iraniens à Dublin, il n'y a plus que *des moyens* de communication, mais sans plus de communication. Les objets de l'hyper-modernité n'étant plus qu'à faire écran entre les hommes [31-33].

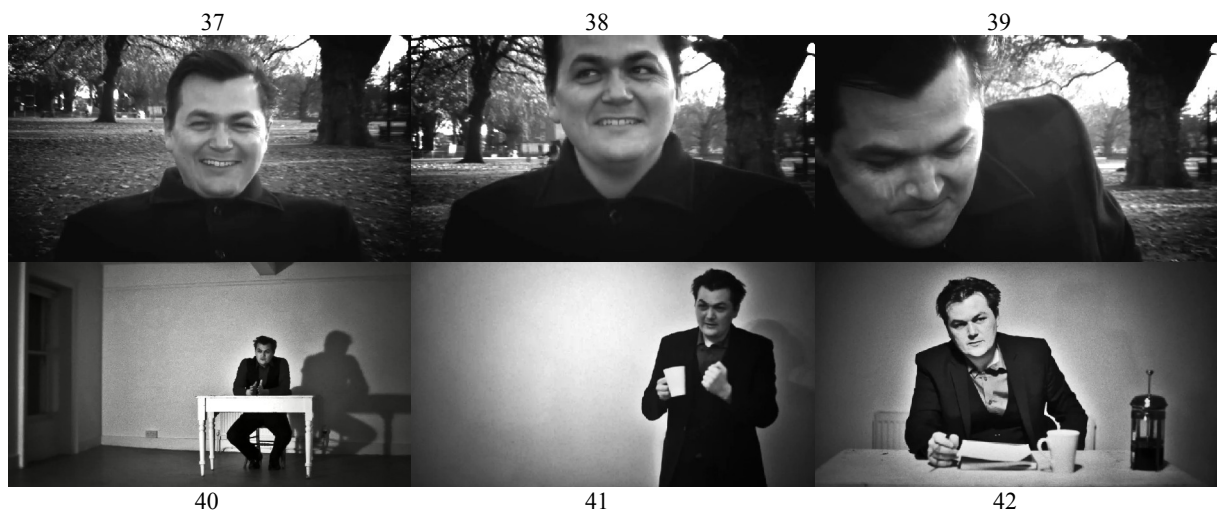
Les personnages, assis le plus souvent, commencent à marcher. L'errance devient fondamentale, qui reste avant tout intérieure. Si les hommes se déplacent, les espaces vont s'agrandissant. Des chambres, des petits intérieurs d'appartement, ils sont passés aux bâtiments abandonnés, sinistres et

235FOREMAN Donal, *Ibid.* : « *Their collaboration and friendship, beginning in 2011, seems to have pushed Rashidi, on the one hand, past the Bressonian austerity of his first features (usually shot in black and white in realist contexts, with a strict absence of music and camera movement) towards a more lurid and phantasmagoric visual sensibility that draws liberally from the atmospheres of horror and "B" cinema – and, on the other hand, towards a more intimate engagement with the tropes and practices of experimental cinema (flicker effects, found footage, abstraction). This shift in aesthetic orientation can be summed up by Rashidi's statement after a screening in 2013 that "it has become clear that we want to make films like Jean Rollin and Jess Franco, not like Tarkovski or Bresson.* »

immenses. Plus expérimental, le cinéma de Rashidi s'extériorise, mais reste avant tout introspectif. Des acteurs rentrés en-dedans, en eux-mêmes. L'ennui, la tristesse sont ressassés, même si de nouvelles formes, plus esthétisantes, la suggèrent. La narration en réminiscences devient récurrente (apparition/disparition, images mentales, ressouvenirs), le minimalisme de la répétition obsédant. La mémoire est cruciale qui légitime l'utilisation de flash-back elliptiques dans des montages parallèles de deux situations *a priori* sans rapport. L'onirisme des films renvoie à un état de rêverie poétique. Parfois, nous sommes rendus aux portes de l'image mentale.



À partir de *Closure of Catharsis*, seul film de Rashidi ouvertement « inspiré par le Manifeste du cinéma remoderniste de Jesse Richards », va commencer une collaboration inspirée avec l'acteur James Devereaux. Rompant avec l'économie de paroles habituelle, les films avec Devereaux vont consister en de longs monologues frontaux. Dans *Closure of Catharsis* (2011), il est chargé par Rashidi d'« essayer de se souvenir de quelque chose du passé qu'il a réprimé à cause de son effet traumatisant ; et le souvenir peut être vrai ou faux, ou bien un peu des deux » et le film, ultra-subjectif, le montre improvisant un discours volontairement anti-intimiste [37-39]. La collaboration Rashidi-Devereaux va paradoxalement proposer un cinéma qui est une manière de contre-pied à la plupart des films de Rashidi qui se terrent dans le silence et la posture. Plus que la parole, Devereaux va apporter un langage articulé, qui est aussi le premier remède vers une re-politisation de son cinéma. Si les personnages peuvent parler, ils n'ont plus à se complaire dans une posture. Mais s'ils peuvent s'exprimer, et si Rashidi décide de les montrer pour ce qu'ils ont à dire, gageons que son cinéma va être amené à changer. Et passer d'une poésie de contemplation à une poésie d'action.



FILMOGRAPHIE

2000

1

NUCLEUS

Iran. 0h07. Sépia.
Scnr. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nick Dell. Int. Pooria Nick Dell. Prod. EFS.

2

SPRING DAY

Iran. 0h05. Noir & Blanc.
Scnr. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nickdel. Int. Pooria Nickdel & Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

2001

3

SHABBY NIGHTS

Iran. 0h16. Noir & Blanc et Couleurs.
Scnr. Rouzbeh Rashidi. Phot. Efts Spex. Mohammad Nick Dell. Voix. Ehsan Safarpour & Alexi Bilenko. Prod. EFS.

2002

4

I LIKE YOU MORE THAN I LIKE PAINTING

Iran. 0h06. Noir & Blanc.
Scnr. Int. Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

5

FEEL SO CLOSE

Iran. 0h03. Noir & Blanc.
Scnr. Rouzbeh Rashidi. Phot. Son. Mohammad Nick Dell. Prod. EFS.

6

DARK RIPPLES

Iran. 0h17. Couleurs.
Scnr. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nick Dell. Int. Ehsan Safarpour & Farvad Sadeghi. Prod. EFS.

7

THE MAN'S BEAUTIFUL WIFE

Iran. 0h15. Noir & Blanc.
Scnr. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nick Dell. Int. Ehsan Safarpour & Pooria Nick Dell. Prod. EFS.

8

AFTERSHOCK OF OLD MEMORIES

Iran. 0h08. Noir & Blanc.
Scnr. Son. Mont. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nick Dell. Int. Ehsan Safarpour & Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

9

CHAIR & CIGARETTE

Iran. 0h10. Noir & Blanc.
Scnr. Son. Mont. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nick Dell. Int. Ehsan Safarpour. Prod. EFS.

10

THE WIND

Iran. 0h09. Noir & Blanc.
Scnr. Phot. Son. Mont. Rouzbeh Rashidi. Int. Ehsan Safarpour. Prod. EFS.

11

SMILE IN THE END OF SUMMER

Iran. 0h06. Couleurs.
Scnr. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nick Dell. Int. Ehsan Safarpour. Prod. EFS.

2003

12

ETUDE FOR OILY WATER

Iran. 0h12. Couleurs.
Scnr. Mont. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Behrang Askarzadeh & Behnam Fathi. Prod. EFS.

2005

13

CLAY

Irlande. 0h16. Couleurs et Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Phot. Efts Sonr. Roozbeh Rashidi. Prod. Iilt Institute & Roozbeh Rashidi.

2006

14

THIS YEAR

Irlande. 0h02. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Phot. Son. Roozbeh Rashidi. Int. Jann Clavadetscher. Prod. EFS.

15

DUSK, RAVENS

Irlande. 0h04. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Farzad Fahim & Atoosa Pour Hosseini. Prod. EFS.

2007

16

FLOODED MEADOW

Irlande. 0h07. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Phot. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Yihan Zhu. Prod. EFS.

17

LAST VISION

Irlande. 0h04. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Phot. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Reza Rashidi. Prod. EFS & Rouzbeh Rashidi.

18

ROSITA

Irlande. 0h04. Couleurs.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Phot. Jann Clavadetscher. Son. Luke Sweetman. Lum. Matt Nicastle. Int. Rosita Sweetman. Prod. EFS.

19

THE BLIGHT

Irlande. 0h05. Couleurs.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Son. Phot. Jann Clavadetscher. Int. Richard & Veronica Costello. Prod. EFS.

20

BRA

Irlande. 0h04. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Son. Phot. Jann Clavadetscher. Int. Farzad Fahim. Prod. EFS.

2008

21

THEORY PAL

Iran/Irlande. 0h46. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Son.
Mohammad Nick Dell & Rouzbeh Rashidi. Int. Ehsan
Safarpour, Behnam Fathi, Mohammad Nick Dell, Mehdi
Ahmadi, Rouzbeh Rashidi, Farvad Sadeghi, Sara
Hosseini & Setareh Hosseini. Prod. EFS & Rouzbeh
Rashidi.

22

THEORY NTSC

Iran/Irlande. 0h46. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Son.
Mohammad Nick Dell & Rouzbeh Rashidi. Int. Ehsan
Safarpour, Pooria Nick Dell, Nima Pourtolami, Rouzbeh
Rashidi & Farvad Sadeghi. Prod. EFS.

23

HISTORY OF CINEMA

Iran/Irlande. 0h33. Noir & Blanc et Couleurs.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Int. Rouzbeh Rashidi,
Rouzbeh Farazmand, Nasser Rashidi, Reza Rashidi,
Ahmad Torabpouran, Navid Salajegheh & Behrang
Askarzadeh. Prod. EFS

24

FIRST ALLEY

Iran/Irlande. 0h07. Noir & Blanc. Tourné 2001-2008.
Monté 2008.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

25

DROWNED FISH

Iran/Irlande. 0h20. Couleurs.
Scnr. Mont. Rouzbeh Rashidi. Int. Mohamad Nick Dell.
Prod. EFS.

26

HARMONY WITH YOU

Iran/Irlande. 0h26. Noir & Blanc. Tourné 2003-2006.
Monté 2008
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Atoosa
Pour Hosseini, Sara Hosseini, Setareh Hosseini,
Maryam Izadi Fard & Neda Pourtolami. Prod. EFS &
Rouzbeh Rashidi.

27

STILLNESS

Irlande. 0h08. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann
Clavadetscher. Prod. EFS.

28

DAY'S END

Irlande. 0h04. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann
Clavadetscher. Prod. EFS.

29

DAMP & MISTY

Irlande. 0h09. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann
Clavadetscher. Prod. EFS

30

FRIENDS

Irlande. 0h05. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Dean
Kavanagh & John Curran. Prod. EFS.

31

SHINGLE BEACH

Irlande. 0h05. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Dean
Kavanagh. Prod. EFS.

32

GREY

Irlande. 0h08. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Tom
O'Sullivan. Prod. EFS.

33

STRAND

Irlande. 0h35. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot. Mohammad
Nickdel. Int. Mehdi Safarali, Meysam Saleh, Mahsa
Nickdel, Mahroo Mosavai, Khosro Khosroparviz,
Maryam Izadifar, Pouria Nickdel, Khshayar Tabandeh,
Atoosa Pour Hossini, Yashar Amini, Setareh Hosseini,
Sara Hosseini, Ehsan Safarpour, Haleh Ghodsi Maab,
Adeleh Cheraghi, Hooman Sanayeie & Neda Miri. Prod.
EFS.

34

EMPTINESS

Irlande. 0h10. Couleurs et Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann
Clavadetscher. Prod. EFS.

35

NOW & FOREVER

Irlande. 0h18. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann
Clavadetscher. Prod. EFS.

36

NIGHTFALL

Irlande. 0h11. Sépia.
Scnr. Mont. Son. Phot. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann
Clavadetscher & Atoosa Pour Hosseini. Prod. EFS.

37

ANATOMY OF A MAN

Irlande/Grande-Bretagne. 0h04. Noir & Blanc.
Scnr. Mont. Son. Phot. Int. Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS
& Rouzbeh Rashidi.

38

LIGHT & QUIET

Iran/Irlande. 1h08. Noir & Blanc. S-VHS. Tourné 2001-
2002. Monté 2008.
Real. Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot.
Mohammad Nickdel. Lum. Mohammad Nickdel &
Rouzbeh Rashidi. Int. Ehsan Safarpour, Behnam Fathi,
Borna Izadpanah, Mohammad Nickdel, Pooria Nickdel,
Rouzbeh Rashidi & Ali Vakilian. Prod. EFS.

2009

39

ONLY HUMAN

Irlande. 1h14. Noir & Blanc. HDV & Machinima.
Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Asst
Real. Farzad Fahim. Int. Dean Kavanagh, Reza Rashidi,
Nathalia Novaes Alves, Sandra Raz Tadrissi Gonzalez,
Yihan Zhu, Mark Leung, Farzad Fahim, Atoosa Pour
Hosseini & Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

2010

40

NONESSENTIAL RECORD

Iran/Irlande. 0h17. Noir & Blanc. Tourné 2000-2006. Monté 2010.

Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

41

WOODPECKER

Irlande. 0h12. Noir & Blanc.

Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot. Jann Clavadetscher. Int. Farzad Fahim. Prod. EFS.

42

ENTITY OF HAZE

Irlande. 0h12. Couleurs.

Real. Mont. Phot. Son. Rouzbeh Rashidi. Scnr. Rouzbeh Rashidi & Jann Clavadetscher. Int. Jann Clavadetscher & Rebecca Murphy. Prod. EFS.

43

BIPEDALITY

Irlande. 1h08. Couleurs. HDV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Dean Kavanagh & Julia Gelezova. Prod. EFS.

2011

44

REMINISCENCES OF YEARNING

Iran/Irlande. 1h30. Noir & Blanc. Mini DV & S-VHS. Real. Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot. Lum. Mohammad Nick Dell, Rouzbeh Rashidi & Roozbeh Farazmand. Int. Pouria Nick Dell, Toofan Nasehi, Rouzbeh Rashidi, Behnoud Jafrasteh, Reza Rashidi, Khashayar Tabandeh, Alireza Mehdizadeh, Payam & Borna Izadpanah, Atoosa Pour, Sara & Setareh Hosseini, Haleh Ghodsimaab, Nima & Neda Pourtolami, Roozbeh & Raha Farazmand, Navid Salajegheh, Goudarz Poursharif, Ali Kohbod, Ehsan Safarpour, Shirin Abtahie, Abbas Eslahy, Farangis Ashna, Mahasty & Mersedeh Eslahy & Mahdi Safarali. Prod. EFS.

45

ZOETROPE

Irlande. 1h13. Couleurs. Web Camera.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Nasser Rashidi, Atoosa Pour Hosseini, Mahasty Eslahy, Reza Rashidi & Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

46

CLOSURE OF CATHARSIS

Angleterre/Irlande. 1h40. Noir & Blanc. HDV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Mus. Cian Walker. Int. James Devereaux. Prod. EFS.

47

CREMATION OF AN IDEOLOGY

Iran/Irlande. 1h02. Noir & Blanc. Web Camera.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Atoosa Pour Hosseini, Rouzbeh Rashidi, Alireza Eshqi, Maghsood Saleh, Sepehr Ghazi, Nima Pourtolami, Jafar Khayati, Sanjar Sarabandi, Golzar Izadkhast, Toofan Nasehi, Ehsan Safarpour, Mohammad Nick Dell & Behnam Fathi. Prod. EFS.

48

TENEBOUS CITY & ILL-LIGHTED MORTALS

Irlande. 1h06. Noir & Blanc. Mini DV, HDV & DSLR.

Real. Mont. Rouzbeh Rashidi. Scnr. Phot. Rouzbeh Rashidi & Maximilian Le Cain. Int. Ed Malone & Nicki ffrench Davis. Prod. EFS.

49

FILMORE

Irlande. 1h00. Noir & Blanc. HDV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. « Man & Woman ». Prod. EFS.

50

IMMANENCE DECONSTRUCTION OF US

Irlande. 1h10. Noir & Blanc. Found Footage Super 8 & HDV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

51

JEAN SPECK (1860-1933)

Suisse/Ukraine/Hongrie/Irlande. 1h10. Noir & Blanc. Mini DV & HDV.

Real. Scnr. Rouzbeh Rashidi & Jann Clavadetscher. Phot. Jann Clavadetscher. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann Clavadetscher. Prod. Jann Clavadetscher & EFS.

52

RUNES

(SEGMENT DE 'IN PASSING')

Irlande. 0h10. Noir & Blanc et Couleurs. Super 8 & DSLR.

Real. Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Atoosa Pour Hosseini. Prod. EFS.

2012

53

HADES OF LIMBO

Iran/Irlande. 1h22. Noir & Blanc. DSLR.

Real. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Scnr. Rouzbeh Rashidi, Kamyar Kordestani & Hamid Shams Javi. Phot. Kamyar Kordestani. Int. Hamid Shams Javi, Mahdi Safarali, Lena Khaghani & Mehdi Shafeie. Prod. EFS & Stutter Film.

54

PRAXINOSCOPE

Irlande. 1h22. Couleurs et Noir & Blanc. HDV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Musq. Zulfikar Filandra & Wojciech Hupert. Int. Zulfikar Filandra, Alma Sabanadzovic, Julia Gelezova, Wojciech Hupert & Atoosa Pour Hosseini. Prod. EFS.

55

INDWELL EXTINCTION OF HAWKS IN REMOTENESS

Iran/Irlande. 1h01. Noir & Blanc. VHS.

Real. Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot. Rouzbeh Rashidi & Mohammad Nick Dell. Int. Toofan Nasehi, Rouzbeh Rashidi, Nima Pourtolami, Alireza Mehdizadeh, Pooria & Mohammad Nick Dell, Vahideh Ahna, Reza Rashidi, Mehdi Asakari & Atoosa Pour Hosseini. Prod. EFS.

56

BARD IS A THING OF DREAD

Irlande. 1h01. Couleurs. DSLR.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Reza Rashidi, Rouzbeh Rashidi, Atoosa Pour Hosseini, Mahasty Eslahy & Nasser Rashidi. Prod. EFS.

57

STRUCTURES, MACHINES, APPARATUS AND MANUFACTURING PROCESSES

Iran/Irlande. 1h33. Noir & Blanc. Mini DV & DSLR.
Real. Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot. Rouzbeh
Rashidi & Mohammad Nick Dell. Int. Yashar Amini,
Pooria Nick Dell, Mohammad Nick Dell, Mahdi
Safarali, Dean Kavanagh, Johnny Allen, Jann
Clavadetscher & Mahsa Nick Dell. Prod. EFS.

58

BOREDOM OF THE DISGUST & MONOTONY OF THE TEDIOUSNESS

Irlande. 1h35. Noir & Blanc. DSLR.
Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int.
James Devereaux. Prod. EFS.

59

HE

Irlande. 2h02. Couleurs et Noir & Blanc. DSLR.
Real. Scnr. Phot. Son. Rouzbeh Rashidi. Musq. Mick
O'Shea & Emil Nerstrand. Int. James Devereaux,
Cillian Roche, Maximilian Le Cain, George Hanover &
John McCarthy. Prod. EFS.

60

PERSISTENCIES OF SADNESS & STILL DAYS

Irlande. 4h00. Couleurs et Noir & Blanc. DSLR &
HDV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi &
Maximilian Le Cain. Int. John McCarthy, James
Devereaux, Rouzbeh Rashidi, Sara-Jane Power &
Maximilian Le Cain. Prod. EFS.

61

THEORY

Irlande/Iran. 1h39. Noir & Blanc. Mini DV & S-VHS.
Real. Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot.
Mohammad Nick Dell & Rouzbeh Rashidi. Int. Ehsan
Safarpour, Pooria Nick Dell, Farvad Sadeghi &
Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

2013

62

CIRCUMCISION OF PARTICIPANT OBSERVATION

Irlande. 1h56. Couleurs et Noir & Blanc. DSLR.
Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Musq.
Zulfikar Filandra. Int. Dean Kavanagh, Atoosa Pour
Hosseini, Farzad Fahim, Reza Rashidi, Patricia Klich &
Rouzbeh Rashidi. Prod. EFS.

63

WEIRD WEIRD MOVIE

KIDS DO NOT WATCH THE MOVIE

Irlande. 1h26. Couleurs et Noir & Blanc. DSLR &
HDV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Musq. Rouzbeh Rashidi &
Maximilian Le Cain. Int. Eadaoin O'Donaghue,
Rouzbeh Rashidi & Maximilian Le Cain. Prod. EFS.

64

HOMO SAPIENS PROJECT: THERE IS NO ESCAPE FROM THE TERRORS OF THE MIND

Irlande/Iran/Royaume-Uni/Oman. 2h00. Couleurs.
DSLR, Super 8 & VHS.

Real. Scnr. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Phot. Musq.
Rouzbeh Rashidi & Dean Kavanagh. Int. James
Devereaux, Maximilian Le Cain, Borna Izadpanah,
Farzad Fahim, Ali Al Jaradi, Hatem Said Al Jaradi,
Dean Kavanagh, Sarah Lundy & Atoosa Pour Hosseini.
Prod. EFS.

2014

65

FORBIDDEN SYMMETRIES

Irlande. 1h37. Couleurs et Noir & Blanc. DSLR.

Real. Scnr. Phot. Son. Musq. Rouzbeh Rashidi, Dean
Kavanagh & Maximilian Le Cain. Int. Dean Kavanagh,
Maximilian Le Cain, Rouzbeh Rashidi, Jann
Clavadetscher & Esperanza Collado. Voix. Eadaoin
O'Donaghue. Prod. EFS.

66

MUTUAL ADMIRATION SOCIETY

Royaume-Uni/Irlande. 1h02. Noir & Blanc. DSLR.

Real. Scnr. Son. Rouzbeh Rashidi & James Devereaux.
Phot. James Devereaux. Musq. Rouzbeh Rashidi. Int.
James Devereaux. Prod. EFS & Drifting Clouds Cinema
Group 2014.

67

INVESTIGATING THE MURDER CASE OF MS. XY.

Allemagne/Irlande. 1h01. Noir & Blanc. DSLR, VHS
Found Footage, GoPro.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int.
Mario Mentrup, Olympia Spanou, Maximilian Le Cain
and Atoosa Pour Hosseini. Prod. EFS.

68

HYPOTHESIS

Irlande. 1h00. Couleurs. Mini DV.

Real. Scnr. Phot. Mont. Son. Rouzbeh Rashidi. Int. Jann
Clavadetscher, Atoosa Pour Hosseini, Rebecca Murphy.

S'ajoutent les courts-métrages réalisés pour le *Homo Sapiens Project* (plus de 175 à ce jour), dont le détail se
trouvera ici : homosapiensproject.tumblr.com/

BIBLIOGRAPHIE

ESSAIS, ARTICLES

- Anonyme, « Irish Stew » in *Nuts4R2*, 9 février 2011 - nuts4r2.blogspot.fr/2011/02/irish-stew.html
- DALY Fergus, « Slow Criticism Project 2014: Ireland - Is Irish Cinema... ? », in *De Filmkrant*, février 2014 - filmkrant.nl/TS_februari_2014/10392
- DEVEREAUX James, « In the Making of Mutual Admiration Society », in *Rashidi-Devereaux Cinema*, février 2014 - rashididevereauxcinema.tumblr.com/post/75730157488/in-the-making-of-mutual-admiration-society
- DEVEREAUX James, « Acting in Experimental Film », in *Experimental Conversations*, n°12, Automne 2013 - experimentalconversations.com/articles/1245/acting-in-experimental-film/
- DEVEREAUX James, « First Reponse for Closure of Catharsis » in *The Great Acting Blog*, 9 février 2011 - thegreatactingblog.wordpress.com/2011/02/09/the-great-acting-blog-first-response/
- DEVEREAUX James, « Drifting Clouds » in *The Great Acting Blog*, 26 janvier 2011 - thegreatactingblog.posterous.com/the-great-acting-blog-drifting-clouds
- DEVEREAUX James, « A Very Real Mystery » in *The Great Acting Blog*, 15 décembre 2010 - thegreatactingblog.posterous.com/the-great-acting-blog-a-very-real-mystery
- FOREMAN Donal, « New Voices in Irish Experimental Cinema », in *Estudios Irlandeses*, 2014 - estudiosirlandeses.org/reviews/new-voices-in-irish-experimental-cinema-rouzbeh-rashidi-maximilian-le-cain-dean-kavanagh-and-michael-higgins/
- MARICOURT Florian, « James Devereaux comme témoin (peu) ordinaire : Essai d'analyse de la posture de l'acteur dans *Closure of Catharsis* (2011) de Rouzbeh Rashidi », mars 2013 (en français)
- McKIBBIN Tony, « Meaningfully on the Margins, an Essay on (An)Other Irish Cinema », 2010 - rouzbehrashidi.com/news/?p=724
- NOONAN GANLEY Joseph, « Notes on Alternatives: The Politics of (An)Other Irish Cinema », 2010 - anotheririshcinema.blogspot.fr/p/notes-on-alternatives-politics-of.html
- RICHARDS Jesse, « Closure of Catharsis (2011) », 18 mars 2011 - <http://rouzbehrashidi.com/news/?p=1073>

ENTRETIENS

- « «Cinema Cyanide» - An Experimental Sound Project From Ireland », Entretien de Dean Kavanagh, Maximilian Le Cain et Rouzbeh Rashidi avec Gianluca Pulsoni, pour *Celluloid Beats.com*, février 2014 - celluloidbeatz.com/interviews/cinema-cyanide/
- « Experimental Film Society: Rouzbeh Rashidi in Conversation », entretien avec Maximilian Le Cain, in *Experimental Conversations*, n°8, Hiver 2011 - experimentalconversations.com/articles/969/experimental-film-society-rouzbeh-rashidi-in-conv/
- « Interview with Rouzbeh Rashidi an Iranian Filmmaker Based in Ireland », entretien avec K. Kordestani et R. Radbeh, in *Shargh Newspaper*, 31 août 2010 (en persan) - magiran.com/npview.asp?ID=2160435
- « Interview with Rouzbeh Rashidi », entretien avec Gerard Butler, in *Seventh Art Magazine*, pp. 28-29, Mai 2007 - rouzbehrashidi.com/news/?p=564
- Entretien pour *Mehr Magazine*, 2003 (en persan) - iricap.com/magentry.asp?id=1005

CRITIQUES

Rashidi a soigneusement répertorié l'ensemble des critiques de ses films. Le lecteur pourra les consulter à partir de son site personnel : <http://rouzbehrashidi.com/news/?p=1244>

Je conseille particulièrement les toujours judicieuses critiques du cinéphile thaïlandais Jit Phokaew.

SITOGRAFIE

site personnel officiel – <http://rouzbehrashidi.com/>

blog-journal – <http://rouzbehrashidi.tumblr.com/>

page vimeo – <http://vimeo.com/rouzbehrashidi>

page facebook – <http://www.facebook.com/pages/Rouzbeh-Rashidi/143784932300400>

page imdb – <http://www.imdb.com/name/nm3112628/>

page twitter – <http://twitter.com/rouzbehrashidi>

site officiel « experimental film society » – <http://www.experimentalfilmsociety.com/>

site officiel « homo sapiens project » – <http://homosapiensproject.tumblr.com>

ROY REZAÄLI



Roy Rezaäli (à l'origine orthographié Roy Reza Ali) est né au Surinam en 1978. Il vit maintenant à La Haye, aux Pays-Bas. En 2004, il fonde avec des amis de La Haye le Chill'm Guerrilla Cinema, un groupe d'amateurs se revendiquant d'un *cinéma fauviste*. Il réalise alors, avec une caméra Vidéo 8, deux films improvisés à partir d'un scénario réduit à sa plus simple expression. Mais le résultat ne correspond pas à ses attentes, il estime que les films sont encore très empreints des manières hollywoodiennes. « *C'était le seul modèle de réalisation dont nous disposions* »²³⁶ dit-il. L'aspect formel de la vidéo ne le satisfait pas non plus. « *Il y a des productions numériques qui capturent l'essence poétique de la vie, dit Rezaäli, mais la nature numérique de ces productions n'est-elle pas un handicap pour la poésie ? Et je pense que nos deux premiers essais, s'ils avaient été tournés en Super 8, auraient exprimé l'essence poétique de la vie de façon bien plus forte qu'avec la vidéo* »²³⁷. Il se tourne donc vers le Super 8, qu'il estime plus en phase avec l'usage de l'intuition qu'il recommande pour filmer.

Pour lui, la beauté des images Super 8 dépasse de loin les autres formats, y compris le 16 mm et le 35 mm, trop chers, trop peu maniables, à l'image beaucoup trop belle. « *Mon intention, dit Rezaäli, est de réactiver l'utilisation du Super 8 dans une nouvelle expérience authentique du cinéma, pas seulement d'un point de vue amateur, mais aussi par pure nécessité pour les cinéastes (débutants). C'est pour cela que nous nous sommes entendus avec les intentions du Cinéma remoderniste, puisque c'est le seul mouvement qui supporte l'utilisation du Super 8 dans une perspective poético-réaliste avec une esthétique Do It Yourself ! comme la nôtre* »²³⁸.

Pour Rezaäli, le fauvisme est l'équivalent, dans le domaine de la peinture, du genre de cinéma qu'il

236Propos énoncés sur la page vimeo du film - vimeo.com/67821217 : « *A hollywood type of filmmaking was applied, since that was the only parameter we had in filmmaking.* »

237REZAÄLI Roy, « Expectations of 'Agga Tori; A Tale from the Hague' », in *MungBeing Magazine*, n°29, p. 37 - mungbeing.com/issue_29.html?page=37#2384 : « *Of course, there are digital productions that capture the poetry of life, but then again, doesn't the digital nature of those productions at the same time handicap that poetry? And that is what I thought of our first 2 flicks - that if I would've shot them on super 8, it would have express the poetry of life in a much stronger way than it did with video and digital.* »

238Ibid. : « *The intention is to re-activate the use of super 8 as part of a new authentic experience in cinema, not just as a hobby point of view, but as a pure necessity for (beginning) filmmakers. That is one of the reasons that we hooked up with the Remodernist Film initiative, since it is the only movement supporting the use of super 8 in poetic realist filmmaking with a do-it-yourself aesthetic, same as ours.* »

veut réaliser avec des « gens ordinaires ». – « *Le fauvisme, c'est la peinture immédiate où seule compte l'expérience visuelle enregistrée par l'artiste et transmise au spectateur.* »²³⁹ Et Rezaäli dresse des analogies entre la peinture fauviste et son cinéma : « *Les vifs coups de pinceau sont représentés par le fonctionnement manuel de la caméra Super 8 et le déploiement d'une cinématographie non conventionnelle. Les couleurs stridentes et l'abstraction seront représentées par les acteurs non-professionnels et le choix de ne pas écrire les dialogues au préalable. Les couleurs représentent l'émotion de ce que le peintre voit et peint... et cela peut être transposé au cinéma, en mettant l'accent sur l'interaction entre les gens. De la même manière que les peintres fauvistes appliquent leur peinture directement du tube de couleur à la toile, les acteurs/actrices doivent livrer leur performance, y compris les dialogues, sans avoir rien écrit avant le tournage. (...) [Néanmoins] si un personnage est décrit de façon très détaillée, et si l'acteur connaît son personnage dans tous ses détails, alors sa performance sera meilleure au moment de tourner. Ratio minimum de 1/1. Si il y a eu des erreurs au tournage, laisse-les comme ça. La philosophie que nous entendons appliquer à notre cinéma inclut ces «erreurs». La vie n'est pas parfaite, et comme nous la voyons à 24 images par seconde, nos acteurs vont refléter cette vie, s'ils ont préparé leurs personnages jusque dans les moindres détails. Si cela est bien fait, le résultat sera tout à fait réel, poétique et explosif !* »²⁴⁰

On trouve dans cet équivalent d'un « cinéma fauviste », dont le texte ici traduit date de 2013, bien des ressemblances avec le *Manifeste du cinéma remoderniste* de Jesse Richards. Dès 2009, Rezaäli avait associé son groupe Chill'm Guerrilla Cinema au groupe remoderniste, puis rédigé, dans la foulée, un manuel d'initiation au Super 8, à destination des jeunes cinéastes potentiellement intéressés par son groupe. Pour lui, l'essentiel est de se concentrer « *sur les personnages et sur la situation plutôt que sur «l'histoire»* ». Les personnages devront improviser leurs dialogues au moment du tournage. Au départ, le manuel de Rezaäli (*The Plan*) prévoyait une structure dramatique en trois actes, mais à la découverte du remodernisme, cette partie a été abandonnée, selon l'idée « *(d') utiliser l'intuition et l'improvisation dans la réalisation au lieu de scénarios préparés à l'avance simplement dans le but d'être recopiés à l'écran* »²⁴¹.

Ce mode d'emploi, à la base destiné aux cinéastes en herbe, n'en proposait pas moins des conseils dignes d'une agence professionnelle de distribution. Une fois le film terminé, Rezaäli recommandait au nouveau cinéaste de « *Faire une bande-annonce de son film, et de la mettre en ligne sur Vimeo. Utiliser Film Annex et Mubi's Garage pour en faire la promotion. Presser un DVD glass-master. Créer un buzz, etc* »²⁴².

239CABANNE Pierre, *L'art du vingtième siècle*, Paris: Aimery Somogy, 1982, p. 48

240REZAÄLI Roy, « So what does this fauvism has to do with the Chill'm Guerrilla filmmaking ? », 2013 : « *The wild brush strokes are represented by the handheld operating of the super 8 cams and deploying other inventive unconventional cinematography. The strident colours and abstraction will be represented by casting non-actors and leaving the dialogues out of the script. The colours represent the painters emotions of what he saw and painted... and that can be bridges to cinema, by exposing and putting the emphasis on true interrelations between people. Just like the fauvist painters applied their paint straight from the tubes onto the canvas, the actors/actresses must deliver the performance including dialogues unprepared on the spot. If a character is described very detailed and if the performer knows his or her character by all these details, the better the performance will be when shooting the involving scenes. Maximum 1:1 shooting ratio. If mistakes get shot, no problem, leave them that way. The philosophy we advise to apply to your filmmaking includes these 'mistakes'. Life is not perfect and since we see cinema as life at 24 frames per second, your performers will reflect life , if they are prepared with their character into the very details. If done in the right way, the result should be very real, very poetic and very explosive!* »

241 REZAÄLI Roy, communication personnelle, 7 juin 2013 : « *it reached its goal to have the guide put the focus more on the characters and their situations, instead of 'the story'* »
et
« *since I also acknowledge the shortcomings to use story as a basis for cinema and rather use intuition and improvisation to support the filmmaking, instead of scripted storylines merely to be copied onto the screen.* »

242REZAÄLI Roy, « The Plan » : « *Stage D- Distribution. Make a trailer of your movie and put it live on Vimeo. Use Film Annex and Mubi's*

Pour Rezaäli, on le voit, une pratique de réalisation amateur ne doit pas nécessairement obliger le cinéaste à se tenir à l'écart du monde du cinéma. Une fois le film réalisé (selon des principes qui ont été, historiquement, ceux des cinéastes de l'avant-garde se revendiquant de pratiques amateurs), le cinéaste doit distribuer son film, de la même manière qu'il l'aurait fait s'il avait eu recours à un système de réalisation commercial. De ce point de vue, la question de la marginalité du Chill'm Guerrilla Cinema reste posée.

En 2010, avec le Super 8 Reversal Lab de La Haye, un laboratoire de développement Super 8, et le Shoot-Me Film Festival, Rezaäli lance le projet « Shoot 8 ! » destiné à diffuser des films faits en Super 8. Lors de la deuxième édition est projeté *Format Perspective*, un documentaire sur la vie de six cinéastes-skateurs, puis lors de la troisième, *Shooting at the Moon* de Richards et Watson ainsi que de premières images du film *Impression X*.

Impression X: A Fauvist Celebration of the Long Take est un projet de film collectif initié par Rezaäli, à la manière du *In Passing* de Richards. C'est « un projet collaboratif entre des cinéastes qui ont déjà filmé en Super 8 et des cinéastes qui n'ont pas encore tourné en Super 8... C'est un projet entre des cinéastes reconnus et des cinéastes inconnus... Mais par dessus tout, *Impression X* est un projet d'avant-garde qui rend hommage au plan-séquence, au fauvisme et au cinéma amateur ! »²⁴³

On reconnaîtra au passage dans cette étrange idée de favoriser le plan-séquence avec un matériel, le Super 8, qui s'y prête mal, un intéressant paradoxe propre au remodernisme. La liste des participants est très longue, et l'on trouve beaucoup de réalisateurs dont le nom a été rapproché à un moment ou l'autre du cinéma remoderniste : Amos Poe, Arin Paul, Eduardo Castillo Salgado, Giovanni Cabenda, Heidi Elise Beaver, Jesse Richards, Jonathan Douglas Duran, Jonathan Hancock, Juan Gabriel Gutiérrez, Kat McDonald, Kate Shults, Lee Ming-Yu, Magdalena Jachimiak, Martín Yernazian, Matthew Carter & Manjeet Gill, Mike Nedved, Mikel Guillen, Nick Zedd, Paulo Abreu, Peter Rinaldi, Roy Rezaäli, Thierry Bonnaud, Tobias Morgan, Viktor Gibárti. De premiers films ont déjà été terminés, mais le projet est toujours en attente de finalisation.

*

**

Roy Rezaäli agit en cinéaste activiste plutôt qu'en véritable réalisateur. Son travail a plutôt consisté à regrouper des cinéastes autour de projets collectifs. De là vient sa faible production filmique. Entre 2004 et 2005, il réalise avec une vieille caméra Video 8 deux films, *A Skin for a Skin* et *The Man for the Job*, naïfs et amateurs, encore influencés, dit-il, par le cinéma hollywoodien. En 2006, à la suite de l'échec de ces films, il se penche sur un projet de long-métrage réalisé en Super 8, intitulé *Agga Tori: A Tale from The Hague*, mais le projet est toujours en cours « d'écriture »... C'est avec *Tulp* (« Tulipe ») que son cinéma s'affirme. En 2011, il participe au long-métrage collectif *In Passing*,

Garage for promotion. Press glassmaster DVD's. Send out review copies and ask the reviewers for a review or comments on your film. Use this in your promotion. 5 Create a buzz (teaser, trailer and a scene of your movie online. »

243 D'après la page d'accueil du site – chillm.wix.com/impressionx : « *Impression X* is a collaboration project between filmmakers who have already shot Super 8 mm film before and filmmakers who didn't... it's a project between established filmmakers and unknown filmmakers... but above all *Impression X* is an avant garde project where we celebrate the long take, Fauvism and the Amateur Cinema! »

avec son segment *Debt*. Ses essais semblent reprendre chaque fois la même histoire, en la traitant de façon remaniée, en sorte que les films correspondent toujours mieux au style fauviste qu'il recherche.

1-2

A Skin for a Skin (2004) met en scène un homme en voiture qui rejoint un ami pour fumer des joints alors qu'une dispute survient. À force de reprendre des codes narratifs traditionnels, le film devient une pâle copie des films à suspense... d'autant que la réalisation, de facture très amateur, cumule les effets inappropriés. Si, encore, l'on repère bien le côté *Chill* de Rezaäli (en anglais « to chill out », c'est « se relaxer ») on se demande bien où est la Guérilla, sauf à considérer naïvement qu'elle consiste à fumer de l'herbe. Comme les premiers films de Jesse Richards, qui s'inspiraient outrageusement du cinéma punk et expressionniste, cet essai est encore trop influencé par les schémas narratifs traditionnels. Rezaäli en convient, qui admet que le cinéma hollywoodien était alors le seul modèle qu'il connaissait.



3-4

Avec *Tulp* (*Tulipe*, 2008), Rezaäli se tourne vers le Super 8. Petit film de la longueur d'une pellicule, *Tulp* reprend le thème de la consommation d'herbe... mais en le traitant d'une façon plus impressionniste. Rezaäli choisit de détourner l'emblème des Pays-Bas, la tulipe, image d'Épinal du pays. Après avoir montré des plans de la ville, filmés depuis l'intérieur d'une voiture, Rezaäli et ses amis roulent « une tulipe », un joint qui prend la forme de la fleur. Les plans suivants montrent de vrais tulipes dans les jardins de la ville. Qu'importe si l'image tremble ou est surexposée, qu'importe si les raccords sont brutaux, cela ne rendra qu'avec plus d'éclat sa perception impressionniste. Aux jolies tulipes sentant bon le symbole du pays, répondent les joints-tulipes roulés des amis de Rezaäli qui préfèrent s'enfumer gaiement. Par les approximations de la réalisation et la couleur anecdotique, le film sert bien ici à rendre compte d'un état perceptif particulier, ainsi que voulaient peindre les impressionnistes.



Schuld (*Dette*, 2011) est le segment réalisé pour le film collectif remoderniste *In Passing*. Il commence à nouveau par des plans depuis l'intérieur d'une voiture. Puis, sur le chemin d'un parc, un homme engage quelqu'un pour retrouver celui à qui il a prêté la somme de 25 000 euros il y a plusieurs années, prêt qui n'a pas encore été remboursé. Pour expérimenter le principe de dialogues improvisés, Rezaäli s'est contenté de donner aux deux acteurs des informations sur leurs personnages, ceux-ci devant inventer devant la caméra l'objet de leur entrevue. Si, dans le principe, le procédé aurait pu permettre de donner pleine puissance à l'improvisation, voire d'atteindre à une poésie absurde, l'objet de la discussion reprend encore les codes du cinéma à suspense. Un tel doit de l'argent à tel autre qui engage quelqu'un pour les lui reprendre... Encore, la couleur impressionniste de *Tulp* disparaît au profit d'un noir et blanc plus travaillé, moins brut. Il s'agit moins de rendre une impression que d'inventer une histoire.



FILMOGRAPHIE

2004

1

A SKIN FOR A SKIN

Pays-Bas. 0h13. Couleurs. Video 8.
Real. Scn. Mont. Phot. Musq. Roy Reza Ali. Efts Son.
Benny Palmer. Int. Ness Palmer, Benny Palmer & Roy
Reza Ali (voix).

2005

2

THE MAN FOR THE JOB

Pays-Bas. Video.

2006

3

TALES FROM THE HAGUE

Pays-Bas/Surinam. Super 8.
Projet de film en cours.

2008

4

TULP

Pays-Bas. 0h03. Couleurs. Super 8.

2010

5

SCHULD (SEGMENT DE *IN PASSING*)

Pays-Bas/Surinam. 0h11. Noir & Blanc. Super 8.
Real. Mont. Phot. Roy Rezaäli. Int. Ron Noest & Juan
Hendriks.

BIBLIOGRAPHIE

PROPRES ÉCRITS

- « Chill'm Guerrilla Cinema », in *MungBeing Magazine*, n°28, octobre 2009, p. 35
- mungbeing.com/issue_28.html?page=35#2222
- « Expectations of 'Agga Tori; A Tale from the Hague' », in *MungBeing Magazine*, n°29, p. 37
- mungbeing.com/issue_29.html?page=37#2384
- « In Passing », in *MungBeing Magazine*, n°41, p. 26 - mungbeing.com/issue_41.html?page=26#3295
- « So what does this fauvism has to do with the Chill'm Guerrilla filmmaking ? », 2013 - chillm.wix.com/cgc#/_site

JESSE RICHARDS



Jesse Richards naît en 1975 à New Haven dans le Connecticut, aux États-Unis. Adopté, il vit dans une famille d'accueil. Petit, il veut devenir garde forestier. Plus grand, Richards fait ses classes au Lyman Hall High School de Wallingford, puis au Cooperative Arts High School de New Haven, entre 1990 et 1994. Il s'oriente ensuite vers la School of Visual Arts de New York, où il entre en 1994 pour étudier la production et la réalisation de films. Il quitte l'école l'année suivante, lui reprochant son manque de soutien aux initiatives personnelles et originales. La vie à New York ne lui convient pas. Il boit trop et regrette le cynisme et la superficialité de ses camarades étudiants en art. Un double événement le marque particulièrement : un motard est renversé par un bus sous ses yeux, avant qu'un homme se suicide en sautant d'un building. Richards fait une dépression nerveuse. Mal à l'aise, affecté, il quitte New York.

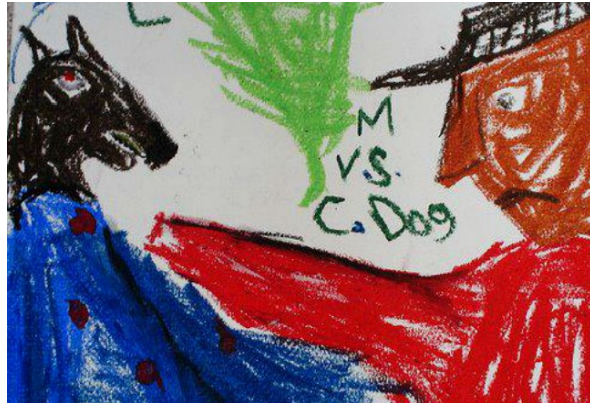
De retour à New Haven, il rencontre une universitaire de Yale. Il commence à réaliser des films et joue dans quelques-uns, dont les siens. Mais ces derniers sont bientôt détruits dans un dégât des eaux, qui le pousse à fuir dans un *road trip* jusqu'à Memphis. Entre 1998 et 1999, il dirige des pièces de théâtre pour le New Haven Theatre Company de la ville, dont *Hamlet* de Shakespeare et *Look Back in Anger* d'Osborne. En 1999, il est arrêté pour avoir, dit-il, lancé un tee-shirt enflammé par une fenêtre. Les charges sont abandonnées, il se met à peindre. Il rejoint le groupe des Stuckistes deux ans plus tard, en 2001, puis fonde le New Haven Stuckist Film Group. Il s'investit pleinement dans le mouvement stuckiste pour cinq années, participe à plusieurs expositions, dont « The War on Bush » à New Haven en 2003, et « The Stuckists Punk Victorian » à Liverpool en 2004. En 2005, il participe à l'exposition « Addressing the Shadow and Making Friends with Wild Dogs: Remodernism » regroupant les diverses tendances remodernistes, comme les Stuckistes ou les Défanestanistes.

Les peintures de Richards mettent en scène des personnages expressifs, aux couleurs tantôt très vives

et éclatées, tantôt sombres et tristes. Se rapprochant du néo-expressionnisme, son travail pictural, comme celui des Stuckistes, prête une attention particulière au pouvoir évocateur de l'image et à la rugosité des textures employées. « *Je n'ai pas de formation de peintre, dit-il. Je mélange ma peinture directement sur la toile et utilise un minimum de pinceaux. Une fois que j'ai commencé, je peins très vite pour ne pas perdre l'inspiration du moment* »²⁴⁴. Il quittera le mouvement stuckiste en 2006.



Red Headed Sinner, Huile sur canevas, 30x40, 2001



M vs. C-Dog, pastel sur papier, 2009.



Doughboy 1918, Fusain sur papier, 2009

Richards fait aussi des photographies au sténopé et en lomographie avec de vieux appareils argentiques, comme le Holga. Récemment, il expérimente de poursuivre son œuvre en utilisant un iPhone. Si ses dessins ont quelque chose encore de l'enfant, ses photographies nous confrontent au monde des adultes. Érotiques et punks, elles sont plus froides, plus abstraites. On y trouve des autoportraits, des portraits et nus féminins, des paysages désolés. Ce que Richards photographie prend une dimension fantomatique. Les paysages recèlent quelque chose d'énigmatique, tandis que les corps semblent guettés par leur propre effacement. L'influence de l'horreur et des vampires se manifeste dans la série de photos en hommage à Jean Rollin, *Requiem For a Vampire*. Des photographies de Richards, parmi d'autres des remodernistes Billy Childish et Wolf Howard, sont publiées²⁴⁵ en 2007.

*

En 2008, appliquant les idées du remodernisme au cinéma, Richards écrit le *Manifeste du cinéma remoderniste*. Quatre ans plus tôt, il avait donné naissance à une émanation stuckiste, avec Harris Smith, le groupe des « Réalisateur et photographes remodernistes ». Dans un entretien avec Brian Sherwin fin 2006, Richards laissait déjà transparaître les idées et les préoccupations qui constituent la base de son texte. Dans ce Manifeste, Richards prône la recherche d'une nouvelle spiritualité dans l'art et la nécessité pour le réalisateur de se laisser guider par l'intuition, « *outil puissant pour une communication honnête* ». Il y affirme son goût pour l'esthétique japonaise, en particulier pour les concepts de *wabi sabi* et de *mono no aware* qui vantent la beauté de l'imperfection et de l'impermanence des choses. Son Manifeste fait couler beaucoup d'encre. On lui reproche notamment

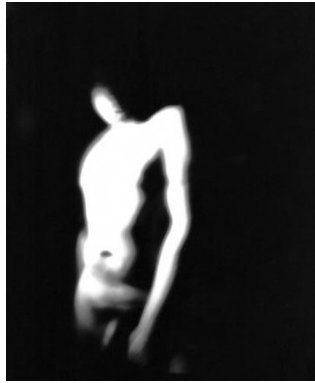
244RICHARDS Jesse, citation tirée de sa biographie sur le site remodernist.com - web.archive.org/web/20070409003908/http://cuntyscoundrel.com/JesseRichardsBio.html : « *I have no training as a painter. I mix my paint on the canvas and use a minimal amount of brushes. Once I get started I paint extremely fast to try and not lose the moment.* »

245WISE David & HOWARD Wolf (dir.), *Dark Chamber: v.1: Pinhole Photographs of the IGPP*, Chatham: Urban Fox Press, 2007, 96 p.

son attaque contre Kubrick, dont il juge les films « ennuyeux et malhonnêtes » et sa dépréciation de la vidéo au profit de la pellicule.



Didi Valentine Holga series, *photographie holga*, 2007.



Nude Self-Portrait, *photo sténopé*, 2009.



Seascape with Gulls, *Savin Rock, West Haven, Connecticut, iPhone*, 2011.

Néanmoins, il se pose en fondateur du cinéma remoderniste qui regroupe bientôt plusieurs réalisateurs. En 2009, il fonde l'Alliance internationale des réalisateurs remodernistes, qui regroupe notamment Harris Smith et Peter Rinaldi. En 2010, il lance le projet d'un film à segments qui ferait suite à son Manifeste. Après la peinture, la photographie et la réalisation de films, Richards endosse le costume de producteur. En 2011, le film *In Passing* regroupe sept films-segments de dix minutes, réalisés par sept cinéastes, dont Rouzbeh Rashidi, Dean Kavanagh et Peter Rinaldi. Richards assure la cohésion entre les différentes parties et lui donne un titre. Le film est présenté au Quad Cinema de New York le 13 novembre 2011.

Entre-temps, Richards fonde le Cine Foundation International, une organisation non gouvernementale destinée à « encourager l'ouverture d'esprit à travers le cinéma ». Elle regroupe des réalisateurs comme Béla Tarr, Lav Diaz et Fred Kelemen et milite par exemple pour la libération du réalisateur iranien Jafar Panahi. Il rejoint par ailleurs le collectif Subvex, initié par Tobias Morgan, voué à la recherche de réseaux de distribution parallèle pour le cinéma underground contemporain. En janvier 2012, il quitte le Cine Foundation International pour se concentrer de nouveau sur son propre travail.

Aujourd'hui, en plus de ses investissements dans ces collectifs, Richards a de nombreux projets de films. Il souhaite tout d'abord adapter les *Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke. Le film, *The Journal of My Other Self*²⁴⁶ (selon la traduction anglaise) sera réalisé avec Juan Gabriel Gutiérrez, Christopher Marsh et Tobias Morgan. Il se veut le premier film de long-métrage réalisé en Lomokino. Par ailleurs, un autre projet de long-métrage collectif, d'inspiration fantastico-gothique, hommage à Jean Rollin et Jess Franco, s'intitulant *Blue Noon*²⁴⁷ devrait être réalisé d'ici 2015, avec Scott Barley, Cassandra Sechler, Salem Kapsaski et Christopher Marsh. Avec ces mêmes cinéastes, Richards a fondé le collectif C.3.3 et va réaliser une mini-série de films d'horreur, *The Phantoms Came To Meet Him*²⁴⁸. Enfin, un quatrième projet consisterait en l'adaptation en long-métrage du

²⁴⁶*The Journal of My Other Self* – <http://www.facebook.com/journalofmyotherself/info>

²⁴⁷*Blue Noon* – <http://bluenoonfilm.com/>

²⁴⁸*The Phantoms Came To Meet Him* – <http://vimeo.com/83399347>

roman *Bruges-la-Morte*²⁴⁹ de Rodenbach, avec deux cinéastes du Massachusetts, Dianna O. et Christopher O'Brien.

*

**

Mis bout à bout, les films de Richards se regardent en un peu plus de trente minutes. Sa production filmique, si dissemblable, constituée de films (très) courts, a plutôt l'allure de l'ébauche d'un travail à venir. Certains films – une partie des tout premiers – ont été détruits dans un dégât des eaux. Les derniers, étaient considérés *a priori* comme des échantillons de longs-métrages en préparation. Mais ces longs-métrages n'ont jamais vu le jour et Richards n'envisage plus désormais de continuer ces fragments, occupé qu'il est à la réalisation d'autres projets. Mais les projets s'entassent eux aussi, si bien qu'il tourne finalement très peu.

On distinguera trois périodes dans le cinéma de Richards. La première va des débuts en 1994 à 2000. Elle se situe dans la continuité d'un cinéma (post) punk new-yorkais, influencé par le cinéma *no wave* d'Amos Poe. Richards travaille alors sous le pseudonyme de Johnny Wilde, en collaboration avec Nicholas « Nic » Watson, et privilégie la pellicule et le noir et blanc ; il joue dans presque chacun de ses films le personnage principal. La seconde période qui intervient en 2009, après une pause de neuf ans, fait basculer ses films du côté du cinéma personnel, à la Jonas Mekas, dont il a découvert l'œuvre formidable. Il y introduit la couleur, se tourne vers d'autres techniques d'enregistrement, tournant par exemple avec un iPhone ou expérimente de nouvelles formes avec un film au banc-titre. Surtout, il se détourne pour de bon de « l'histoire à raconter », privilégiant « l'authenticité » des moments du quotidien. À partir 2012, il semble vouloir s'orienter vers l'érotisme, l'horreur et le fantastique, comme laisse penser ses projets actuels.

1



Frank's Wild Years (1994-1995) montre la petite amie de Frank (le personnage principal), morte étalée nue sur le sol. Frank veut partir mais se trouve coincé dans la pièce par une vieille dame répugnante et « flatulente ». Le film emprunte son titre à un album de Tom Waits sorti en 1987 pour accompagner une pièce du théâtre du même nom. On y trouve cet humour grinçant, propre aux paroles de Waits, qui chante : « *His wife was a spent piece of used jet trash / Made good bloody-marys, kept her mouth shut most of the time, had a little Chihuahua / named Carlos that had some kind of skin disease and was totally blind.* »²⁵⁰ Saynète pleine de bizarrerie, proche de l'esthétique *camp*, *Frank's Wild Years* est empreint des manières théâtrales, respectant la règle des trois unités : un seul lieu, un

249Projet *Bruges-la-Morte* – <http://www.behance.net/gallery/11663891/Bruges-la-Morte-Film-Adaptation>

250Tom WAITS, paroles de la chanson « Frank's wild years », sur l'album éponyme, Island Records, 1997.

seul temps, une seule action. (Rappelons qu'à cette époque, Richards s'investit dans le théâtre de la ville). Avec son éclairage expressionniste, ce film très « amateur » lorgne du côté du film de genre. On pense aux films érotico-horrifiques des années 1970. L'incongruité de la situation est contrebalancée par un didactisme très poussé, des cartons introduisent lieux et personnages : « *Frank's appartement* », « *Frank's dead naked girlfriend* », ou informent des actions : « *Frank catches a flying goop ball* », et des sentiments : « *Frank is sad* », « *Frank is disgusted* ». Comme pour ajouter de l'ironie à une situation que le spectateur pouvait comprendre par lui-même.

2-3

I Wonder (1996) a été détruit. De *Sex and Lies* (1998), réalisé avec Nic Watson ne subsiste que la bande-annonce d'une minute et trente secondes. Celle-ci montre des images subreptices : un jeune homme (Richards/Johnny Wilde) et une jeune femme (Stacy Bloxsom) s'embrassent goulûment avant de se déshabiller. Plus proche du cinéma punk que le film précédent, *Sex and Lies* semble à nouveau expliciter la nudité des personnages. La musique punk garage donne un rythme haletant et les images en noir et blanc (tournées en Super 8) sont d'assez mauvaise qualité pour qu'on y décèle l'esprit et l'esthétique du Do it Yourself ! Les personnages, enfin, adoptent une attitude volontiers impudique et sur-expressive.



4

Une nouvelle fois réalisé avec Nic Watson, *Shooting at the Moon* (1998) se situe dans la lignée de *Sex and Lies*, en reprenant l'esthétique et l'ambiance. Tourné en Super 8 à la même époque, mais terminé en 2003, le film est montré au New York International Independent Film and Video Festival en novembre 2003, puis au *Horse Hospital* de Londres en mars 2008, à l'occasion d'une soirée Flixation ! Underground Cinema Club. Le film parle de « *deux personnes à la fin d'une relation, qui ne croient plus en l'amour. L'homme boit trop. La fille commence à ne plus faire attention* »²⁵¹.



Encore très influencé par le punk : musique rebelle, grain de l'image revêché, expression érotisée et vive de personnages casse-cous. L'action prend place dans ces endroits interlopes de l'Amérique de

²⁵¹Jesse RICHARDS dans un entretien avec Brian Sherwin: « Art Space Talk: Jesse Richards », 24 novembre 2006 : « *It was about these two people who were at the end of a relationship; they were together still but didn't believe in love anymore. The guy drank too much. The girl just began not to care.* »

Jarmusch : les fast-food froids rencontrés sur les aires d'autoroute, les motels miteux, les bars à demi tripots. Richards voit dans ce film un changement notable par rapport aux précédents en ce que la nudité n'y est plus montrée, mais que les personnages, au contraire, « *ne s'embrassent même pas. Ils le font presque quand ils dansent, mais cela n'arrive pas* »²⁵².

5

La bande-annonce de ***Black Out*** (2000)²⁵³, projet de film avec Nic Watson et le New Haven Stuckists Film Group, est montrée au New Haven Stuckism International Center en décembre 2002 à l'occasion d'une soirée Stuck Films où est aussi projeté *Modern Young Man* (1999) de Harris Smith. Le film se présente comme un film noir traitant de la violence, du sexe, de la colère ou de l'isolement, sorte d'hommage à l'âge d'or du genre, les années 1940. C'est « *l'histoire d'un marin qui revient de la guerre avec une jambe foutue et une nouvelle femme et trouve un travail dans une boîte de nuit. Mais, alors qu'on apprend sa liaison avec la chanteuse, aura-t-il encore le cran de faire ce qu'il avait prévu ?* »²⁵⁴.



*

Cette première période montre l'influence de l'histoire du cinéma américain sur Richards, du film noir aux films punks en passant par le cinéma d'horreur. On y trouve concentré ce que Richards énumère lorsqu'il dit à Brian Sherwin : « *Il y a des choses – images, sentiments, idées– qui vous obsèdent et pénètrent ce que vous faites : le sexe, les femmes, la danse, la fumée de cigarette, les chiens, la bagarre, la solitude, conduire, la vulnérabilité que l'on ressent quand on est nu, la musique, l'océan, la saleté. Mais il est difficile de savoir d'où viennent ces choses, pourquoi ces obsessions importent ni comment elles s'accordent exactement.* »²⁵⁵ Ces premiers films sont dans la lignée d'un cinéma narratif qui montre des « petites histoires », avec des personnages qui *jouent* un rôle. Ils semblaient précipiter les débuts d'une longue série de films à venir. Il faut cependant attendre neuf ans pour voir le prochain film de Richards, pris par son travail de peintre avec les Stuckistes, par son œuvre photographique et des ennuis de santé. À son retour au cinéma, précédé par l'écriture du *Manifeste du cinéma remoderniste*, Richards adopte une toute autre démarche.

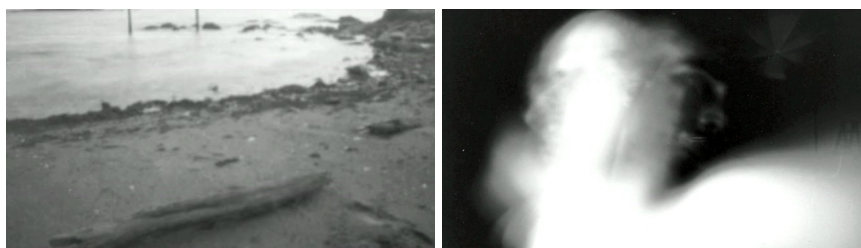
252 *Ibid.* : « *It was a big change for me to make this film, because before this there was usually nudity in my films, and I wanted to do something opposite- in this the couple doesn't even kiss- they almost do while dancing, but then it doesn't happen.* »

253 Alors que le film est présenté comme un long-métrage, je n'ai pu en voir que la bande-annonce de quelques minutes. Le film est déclaré « perdu », mais selon toute vraisemblance, il n'a jamais existé qu'une bande-annonce (faite à partir d'infimes rushes) au départ utilisée pour vendre le film. L'extension de cette bande-annonce à un vrai film ne se fit sans doute jamais.

254 D'après le synopsis rédigé par le New Haven Stuckists Film Group - stuckfilm.com/blackout.htm : « *The Story of a Navy man who returns from the war with a busted leg and a new wife and finds a job in a night club. When his affair with the singer comes out, will he have the nerve to do what has to be done?* »

255 Jesse RICHARDS, *Ibid.* : « *there are things- images, feelings, ideas that you get obsessed with and they get into what you do, sex, women, slow dancing, cigarette smoke, dogs, fighting, loneliness, driving, the vulnerability that you can feel when you're naked, music, the ocean, dirt. But it is really hard to know exactly where these things come from, why these obsessions matter, and how they fit in exactly.* »

Yügen (2009) consiste en un montage de photographies au sténopé. Il est dédié à Andreï Tarkovski. Suite d'images organiques et inorganiques, où visage et corps de Richards se disputent aux nuages cotonneux, où les bords de mer ont l'air perdus dans le brouillard. Le montage, consistant en un glissement le long des images, fabrique un brouillage des corps et des paysages, les mélange, les évoque de façon lointaine ou les montre en très gros, enlevant aux premiers leur organicité, ajoutant la vie aux seconds. Film au banc-titre, sans images en mouvement, *Yügen* compte sur une bande-son autonome faite de ruptures impromptues, mêlant de belles musiques nostalgiques à des bruits quotidiens et naturels (pluies, ressacs de la mer, souffles), le tout ayant le charme d'un vieux vinyle craquant. Évocation de l'esthétique japonaise – le yügen est un concept japonais évoquant la grâce de l'indicible – et du cinéma contemplatif de Tarkovski, *Yügen* permet de constater que le regard de Richards s'est tourné du côté de l'Orient pour y puiser de nouvelles influences. Ce film annonce les trois suivants.



7-8

So Tell Me Again et *Wonder About Patterns in Your Head* (2009) se présentent comme des fragments d'un long-métrage à venir. Des cartons indiquent : « Ceci est un segment d'un nouveau long-métrage en progression à propos d'expériences, de moments, de rêves, de désirs, de manies, de peurs et de souvenirs, et la tentative d'un homme de se souvenir comment tout ceci forme et exprime son existence. » Le cinéma de Richards se fait plus personnel, rejoint les journaux filmés, amateurs, qui ont pu être tournés avec une caméra Super 8. Films du moment, de la longueur d'une pellicule, ils introduisent dans le cinéma de Richards la couleur et le bonheur du quotidien.

So Tell Me Again est une petite vignette pleine d'humour tendre qui exalte les actions les plus anodines d'un jour ensoleillé. On y voit Richards et sa petite amie siroter un milk-shake, respirer à pleins poumons l'odeur d'un tournesol, courir dans l'herbe, tourner avec la caméra comme on danserait. Gros plans sur une bouche, un sourire, des cheveux. Richards et son amie allongés dans l'herbe. La première partie de la bande-son se compose d'une conversation téléphonique dans laquelle la jeune femme se remémore un incident entre elle et un vieil homme agressif. Puis se change en une vieille chanson d'amour, propice à la déambulation tranquille des deux amoureux. Pour Kurt Walker, « on dirait que chaque plan peut implorer sous l'effet des rayons du soleil, et le film éclate peu à peu comme l'image de l'amour à ses moments parfaits. La tristesse de ce couple qui s'insinue de manière implicite est rapidement contrebalancée par la beauté criarde d'une ancienne mélodie pop. Qui a dit que la naïveté ne pouvait pas être transcendante ? »²⁵⁶

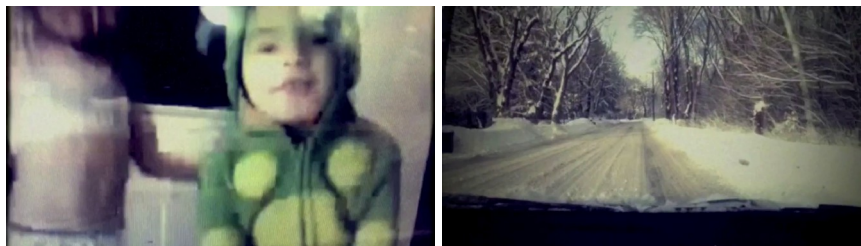
²⁵⁶WALKER Kurt, « The Garage Showcase », in *The Auteurs*, 10 mars 2010, difficile traduction de : « Every shot feels as

Wonder About Patterns in Your Head débute par ces mots : « *So you begin to wonder about patterns within your own head / Alors tu commences à penser aux modèles que tu as dans la tête / And you wonder whether they apply to anything else. / Et tu te demandes s'ils pourraient convenir à autre chose.* » S'ensuivent des images d'arbres, de bâtiments en briques délabrés, de silos à grains, d'automobiles américaines, filmées latéralement depuis une voiture. Si *So Tell Me Again* montrait des personnes, *Wonder About Patterns* s'intéresse plutôt aux constructions en dur. La figure de Richards n'y apparaît que fugitivement.



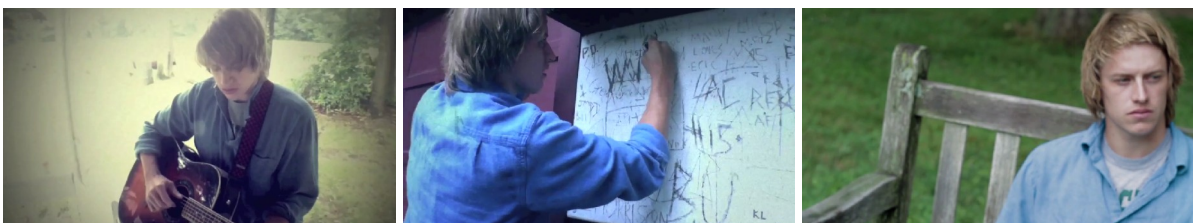
11

Days Gone Not Forgotten (2011), réalisé avec un iPhone, débute par ces mots de Tom Waits : « *Don't say good-bye to me / Describe the sky to me / And if the sky falls, mark my words / We'll catch mockingbirds.* » Le film compile, sur la mélancolique musique « *Quando Corpus Morietur* » du *Stabat Mater* de Pergolesi, des images tournées en Super 8 et refilmées avec un iPhone, qu'il mêle à d'autres tournées directement avec le téléphone. On y voit une route enneigée depuis l'intérieur d'une voiture, entrecoupée de plans d'enfants qui jouent. On retrouve des plans des précédents films, par exemple la devanture du pub de *Shooting at the Moon*. *Days Gone* réussit parfaitement à saisir ces petits moments qui gardent en eux la trace de l'éphémère et du révolu si chers à Richards.



13

Avec le clip *Love On My Shoulders* (2013), Richards tourne pour de bon la page punk. Le chanteur Ryan Foss récite pourtant sa ballade folk avec un air nonchalant ; il grave au couteau le mot « *history* » sur un mur. Mais il se respire un air de désolation, et le monsieur a l'air tout tristounet. L'image, tournée avec un iPhone, est blafarde, mais Richards ajoute numériquement un faux grain de pellicule.



though it could implode under the rays of the sun, and yet the film gradually explodes with a portrait of love at its moment of perfection. The backlot of this couples sadness is implied in our peripherals, and quickly disarmed by the lurid beauty of an ancient pop melody. Who says naïveté can't be transcendental. »

FILMOGRAPHIE

1994-1995

1

FRANK'S WILD YEARS

États-Unis. 0h04. Noir & Blanc. Super 8.
Réal. Scnr. Jesse Richards et Nic Watson. Phot. Tien-Li Wu. Mont. Barbara Sasso. Asst réal. Lum. Peter Rinaldi.
Int. Jesse Richards, Laurel Birdtrain & Gabrielle Rivette.

1996

2

I WONDER

Film perdu.

1998

3

SEX AND LIES

États-Unis. Film perdu (bande-annonce : 0h01). Noir & Blanc. Super 8.
Scn. Mont. Son. Jesse Richards (« Johnny Wilde »).
Scn. Phot. Nic Watson. Int. Jesse Richards & Stacy Bloxom.

4

SHOOTING AT THE MOON

États-Unis. 0h10. Noir & Blanc. Super 8. Monté en 2003.
Réal. Scn. Mont. Jesse Richards et Nic Watson. Phot. Jennifer Martin & Jennifer Katz. Son. Brui. Tobias Spellman. Asst réal. Ed Pichulo. Int. Matthew "Quinn" Martin, Leila Laaraj, Johnny Wilde, Marco Rafala, Lucian Martn, Teresa Franke & Daniel Smith. Prod. Gaz Razzberry (Prod exéc.), Tobias Spellman & Johnny Wilde (Prod. dél.).

2000

5

BLACK OUT

États-Unis. Noir & Blanc.
Int. Jesse Richards, Zoë Edmonds, Rosanne Ma et Gary Cavello
Film déclaré « perdu » mais il est plus probable qu'il n'ait jamais existé que des rushes, avec lesquels le New Haven Stuckist Film Group avait monté une bande-annonce.

2009

6

YÜGEN

États-Unis. 0h05. Noir & Blanc. Montage de photos au sténopé.
Scn. Mont. Phot. Son. Prod. Jesse Richards.

7

WONDER ABOUT PATTERNS IN YOUR HEAD

États-Unis. 0h04. Couleurs. Mini DV et Super 8.
Scn. Mont. Phot. Son. Prod. Jesse Richards.

8

SO TELL ME AGAIN

États-Unis. 0h04. Couleurs. Super 8.
Scn. Mont. Phot. Son. Prod. Jesse Richards.

9

NOTHING: DECEMBER 2, 2009

10

ORPHANS

Nothing: December 2, 2009 et *Orphans* ont été mis en ligne le 20 décembre 2009 par Jesse Richards sur son compte vimeo puis retirés quelques jours plus tard. D'après les informations fournies sur son blog au moment de leur mise en ligne, *Nothing* était un film fait avec une caméra Flip Video et *Orphans* l'enregistrement d'une conversation avec Rinaldi (donc un film sans image).

2011

11

DAYS GONE NOT FORGOTTEN

États-Unis. 0h05. Couleurs. iPhone et archives re-filmées.
Scn. Mont. Phot. Son. Prod. Jesse Richards.

2012

12

'JESSE RICHARDS FILMMAKER REEL 2012'

États-Unis. 0h06. Couleurs. Film d'auto-synthèse. Sorte de carte de visite destinée à présenter son travail en reprenant des images de ses films précédents.

2013

13

LOVE ON MY SHOULDERS

États-Unis. 0h05. Couleurs. iPhone et DSLR.
Clip musical. Réal. Jesse Richards. Int. Ryan Foss.

BIBLIOGRAPHIE

PROPRES ÉCRITS

- Remodernist Film Manifesto, in *When the Trees Were Still Real*, 27 août 2008 - jesse-richards.blogspot.fr/2008/08/remodernist-film-manifesto.html?zx=4a9f6387ef08b0a1
- « A Quick Primer and History », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 31 - mungbeing.com/issue_28.html?page=31&sub_id=1567#1567
- « Concepts and Craft in Remodernist Film », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 32 - mungbeing.com/issue_28.html?page=32#2220

ENTRETIENS

- Entretien avec Peter Rinaldi pour un épisode de l'émission *Short Fuse*, document vidéo, 27 février 1998
- « Art Space Talk: Jesse Richards », Entretien avec Brian Sherwin, 24 novembre 2006 - myartspace-blog.blogspot.fr/2006/11/art-space-talk-jesse-richards.html
- Entretien pour le magazine turc *Bakiniz*, 28 décembre 2008 - bakiniz.com/remodernizm-jesse-richards/
- Entretien avec Reyzl Perchonok, 2010 - jesse-richards.blogspot.fr/2010/08/new-interview.html
- *Remodernist Film Podcast 1*, «Jesse Richards & Peter Rinaldi », document audio, 2010
- *Syndromes and a Cinema* à propos de *The Remodernist Film Manifesto*, épisode n°4, document audio, 2011
- « A New Interview For Sofia Live », Entretien pour le magazine bulgare *Sofia Live*, août 2012 - jesserichardsfilm.tumblr.com/post/30271954071/a-new-interview-for-sofia-live-in-bulgarian
- « A New Interview for iNews », Entretien pour le magazine bulgare *iNews*, août 2012 - jesserichardsfilm.tumblr.com/page/2
- « An Interview with Scott Barley, Salem Kapsaski, Chris Marsh, Jesse Richards and Cassandra Sechler, Directors of *Blue Noon* », Entretien avec Mike Haberfelner pour *[re]Search my Trash*, juillet 2013 - searchmytrash.com/articles/blu noon%287-13%29.shtml

CRITIQUES

- WALKER Kurt, « The Garage Showcase », in *The Auteurs* (maintenant *Mubi*), 10 mars 2010

PETER RINALDI



Peter Rinaldi naît en 1974 en Pennsylvanie, aux États-Unis. Il se passionne d'abord pour la musique. À 13 ans, il fonde un groupe de rock et enregistre un maxi de trois titres *The Door*²⁵⁷. C'est en voulant filmer son groupe qu'il découvre la pratique du cinéma, alors qu'il doit louer une caméra et s'empresse de tourner sur la journée pour minimiser les frais. Ensuite, il emprunte souvent une caméra et commence à réaliser de petits films. À 20 ans, il rejoint la School of Visual Arts de New York, où il se lie d'amitié avec Jesse Richards, un an plus jeune que lui. Dès 1994, il réalise des courts-métrages de fiction jusqu'à *Short Film* en 1996, son projet de fin d'études. En 1998 il produit cinquante épisodes de l'émission *Short Fuse* pour une chaîne du câble. Il réalise des entretiens avec Bill Morrison, Lynn Herschman Leeson ou Jesse Richards. À partir du début des années 2000, Rinaldi vit de petits boulots insolites, travaillant d'abord au sein d'un studio d'enregistrement, puis comme vidéaste pour Église (*church videographer*), et comme cueilleur de fleurs sauvages (*wild flower picker*). Il essaye par ailleurs d'écrire des scénarios.

Rinaldi est considéré comme l'une des figures majeures du cinéma remoderniste. Mais si le remodernisme a fini par croiser sa route, c'est par l'implication constante de son ami Richards, qui en a fait un membre *de facto*. À la lecture du *Manifeste du cinéma remoderniste*, Rinaldi écrit *The Shore as Seen From the Deep Sea: My Personal Thoughts on the Remodernist Film Manifesto*, un essai dans lequel il se positionne par rapport aux affirmations de son ami. Très croyant, il confronte le texte de Richards à des versets de l'Évangile (cf. chapitre I). En 2011, il participe au film collectif *In Passing* avec le segment *Almost*.

*

**

Le cinéma de Rinaldi, très moral quoique non dépourvu d'humour, est traversé de préoccupations spirituelles. Comme sa grande amie Heidi Elise Beaver, Rinaldi fait des films simples, qui cherchent

²⁵⁷Rinaldi continuera une pratique musicale en amateur et sortira une compilation *A Top Secret Love Note To Myself, The Whore (The Very Best of Peter Rinaldi)* (2012).

à atteindre une forme de transcendance dans le respect des principes chrétiens. Les personnages de Rinaldi sont des anti-héros, martyrs ou saints, dont les valeurs sont autant de contrepoints à celles de notre époque dépravée. L'entraide, la simplicité, l'attention portée à l'autre, mais aussi l'obsession de l'artiste et son incapacité à réussir sont des thèmes récurrents dans son œuvre. « *J'essaye toujours de faire des choses qui soient à la fois profondes et puissent avoir un réel impact, explique-t-il. Je ne dis pas que je réussis toujours. Mais au moins j'essaye. Je crois qu'un film doit être comme cela. Il doit atteindre une profondeur. Mais c'est ma grande peine de ne pas avoir réussi à exprimer ma personnalité intérieure, profonde, mon vrai Moi. J'en ai peur. Je crois que c'est pour cela que la plupart de mes films parlent de cette peur de la vérité. Ou de la peur de s'exprimer. Je crois que si je ne peux pas exprimer ma véritable personnalité, alors peut-être qu'exprimer cette impossibilité à s'exprimer est ce que je dois filmer. (Je crois que c'est ce dont il s'agit dans *Almost*.) J'ai dans l'espoir un jour de réussir à exprimer ma véritable personnalité dans un film. C'est mon but, de réussir enfin à braver cette peur* »²⁵⁸. En cela, Rinaldi respecte à la lettre le principe chrétien qui nous enseigne que la voie à suivre est de devenir subjectif, c'est-à-dire devenir vraiment sujet.²⁵⁹

*

Après un premier essai expérimental, Rinaldi réalise trois films dans le cadre de ses études à la School of Visual Arts de New York. Puis il abandonne le 16mm, trop coûteux et se tourne vers la vidéo. Après des essais d'émissions et de feuilletons pour la télévision dans le courant des années 2000, il revient en 2011 à une pratique plus personnelle avec deux films représentatifs de son style, *One White Balloon* et *Almost*.



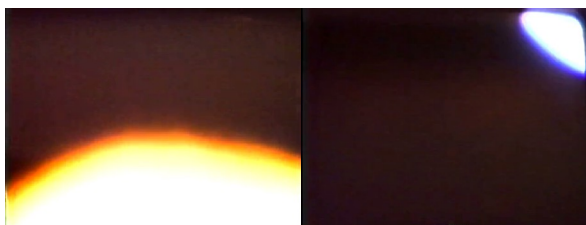
Short Film (1996). Photos de plateau. Celle de gauche : Peter Rinaldi à gauche, Brian Hughes à droite, Jesse Richards (2e assistant caméra) dans le fond. Celle de droite : Brian Hughes, Peter Rinaldi, Chris Hayes, Randy Whiteman.

1

Cancer (1993), très courte pièce abstraite voit s'affronter deux lumières dans un écran, l'une jaune l'autre bleue. Le titre peut suggérer qu'il s'agit de l'allégorie d'un combat à l'intérieur du corps humain, que ces lumières sont des cellules en multiplication et qu'il s'agit là de la formation d'un cancer. Plus prosaïquement, Rinaldi indique qu'il s'agit de son signe astrologique.

²⁵⁸RINALDI Peter, Communication personnelle, 6 février 2014 : « *I am always attempting to present an idea that I think is at least deep and impactful with each of these films. I am not saying I succeed with this idea. But I am always attempting it. I believe a film HAS to have this. It has to be saying something underneath. But it is my great pain that I have not truly expressed my inner, deep, true self yet on film. I am afraid to. This is why I think you have a lot of films of mine that are about the fear of this truth. Or the fear of expression. I guess I feel that if I can't express my true self then maybe expressing that I can't express this is the expression I have to express. (I think I say a similar thing in "Almost") One day it is my hope to actually express my inner self on film. This is my goal, to finally face that fear.* »

²⁵⁹cf. KIERKEGAARD Søren, *La répétition* [Gjentagelsen, 1843], Paris: Payot & Rivages, 2003, p. 25



2

Le titre *Stagedust* (1994) est un jeu de mots avec « stardust », littéralement « poussière d'étoile ». Peter Carew, le personnage du film, est l'oncle de Rinaldi, et un acteur occasionnel (il a joué dans *Blue Velvet*, notamment) ; il meurt quelques mois après ce film. Ici chargé de l'entretien, il balaie (« dust », c'est « la poussière ») la scène d'un théâtre (« stage »). Un effet sonore déréglé lui fait croire à la présence d'un public dans la salle : des spectateurs rient, puis applaudissent. Surpris, il s'avise de vérifier que tout est en ordre. Ce n'était rien qu'un bouton encore enclenché, qu'il repositionne correctement. Mais, quand il reprend son balai, la scène se répète. L'homme se prend alors au jeu et endosse l'espace de quelques minutes le costume du balayeur qui fait rire l'assistance. Mais bientôt, l'effet sonore s'arrête et il doit reprendre son travail dans le silence qui est de mise une fois les vedettes parties. Rinaldi, par le moyen du trucage, par le dérèglement du bon sens, offre à cet homme la vie d'artiste. Il devient le temps de ce « petit moment », celui que l'on est venu voir, même si c'est son imagination qui lui joue des tours.



3

Avec *Void* (1995), Rinaldi s'essaye au « méta-film ». Dans cette scène, qu'on croirait échappée d'un film de David Lynch, une jeune actrice blonde, refuse de tourner la scène qui vient d'être clapée, sans donner de raison. La situation devient hystérique : l'actrice hurle, l'éclairage est aveuglant, la caméra s'agite, et, finalement, deux membres de l'équipe technique la plaquent au sol. Le titre *Void*, peut encore une fois s'entendre comme un jeu de mots, car en droit, quelque chose déclaré « void » est « nul et non avvenu ». Comme cette scène qui tourne au fiasco.



Après *Cancer*, *Stagedust* et *Void* (1993-1995), que Rinaldi réalise en tant qu'étudiant de cinéma, vient *Short Film* (1996), son film de fin d'études et le dernier en 16 mm. Une nouvelle fois, il s'agit d'un méta-film. Le personnage joue dans un film mais est livré à lui-même car on ne lui a donné aucune directive. « *Je suis un personnage dans un court-métrage, dit-il à une amie. Mais il ne se passe rien. Tout est... Tout est comme d'habitude* ». Alors le personnage, errant à la recherche de lui-même, finit par s'asseoir sur un banc public, d'où il peut observer le monde qui vit sans lui. Il tombe les lunettes noires (qu'il avait crues bonnes à qui est « un acteur »), et s'amuse des joies ordinaires des passants. Rinaldi met en scène de façon humoristique les stigmates de l'acteur remoderniste, à qui est laissée toute liberté d'action, mais qui doit justement apprivoiser sa liberté nouvelle. Que faire quand on ne m'impose rien, quand je suis libre de pouvoir tout faire ? L'acteur ainsi déchu du rôle qu'il devrait jouer, redécouvrant la liberté d'agir en tant qu'homme (à la manière de Devereaux dans *Closure of Catharsis* de Rashidi, par exemple), ne peut plus se cacher. Ici le personnage en vient presque à mettre en doute l'utilité du cinéma : ce qui compte, semble-t-il nous dire, c'est bien mieux d'être au monde.

Short film



An Epic ... Abridged

Affiche de *Short Film*, non signée.



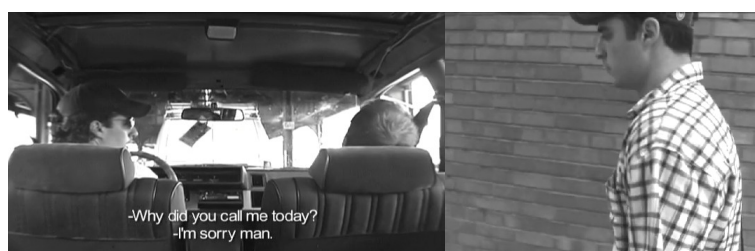
The Sun Shines For You (2000). Dans un espace urbain toujours à réenchanter, quatre personnages vont se croiser : une dame au chapeau qui distribue des roses aux passants, une jeune fille sortant d'un hôpital psychiatrique, un employé de bureau pour qui tous les jours sont les mêmes, enfin, un homme de foire, employé pour faire rire à ses dépens. Après ses premiers films, plus drôles et légers, Rinaldi propose là une œuvre plus grave, plus proche de ses préoccupations chrétiennes. Qui mieux que son amie Heidi Beaver pour distribuer des roses aux passants ? Comme dans ses propres films, elle s'emploie ici à colorer par petites touches le morne quotidien. Les autres personnages incarnent à leur manière des figures de l'aliénation. Le cadre passe sa journée au bureau et répète quotidiennement les mêmes gestes. Il se couche à 23 heures, se lève à 7, rien ne semble pouvoir le sortir de sa torpeur. Rinaldi incarne lui-même le personnage-martyr qu'emploie un homme peu scrupuleux pour qu'il reçoive des œufs sur la tête. Un panneau indique : « *Délivrez votre rage, les enfants !* ». La fille échappée de l'hôpital pense d'abord au suicide. Mais ces personnages vont bientôt croiser la route salvatrice de Beaver, qui bonne sainte, se dévoue tout entière aux autres.

Les cinémas de Peter Rinaldi et de Heidi Beaver sont profondément liés : ce n'est que dans le regard que l'on porte à l'autre, dans le geste qui aide son prochain à supporter sa douleur, que nous pouvons aspirer tous ensemble au bonheur.



6-7

Girl Plural: Part I (2001) et ***J.R.*** (2002) sont deux films avant tout destinés à célébrer l'amitié de Rinaldi et de Jonathan Roumie. Dans *Girl Plural*, il tente d'expliquer à son ami Roumie, lors d'une conversation en voiture [photogramme de gauche], que sa petite amie l'a quitté pour... une autre fille. « *Girl Plural est un film que j'ai fait pour pouvoir faire jouer Jonathan Roumie, qui était mon grand ami. Au départ, il devait s'agir d'une série de plusieurs courts films. C'est né d'un défi lancé par un autre ami de faire un film en seulement quatre plans* »²⁶⁰, explique Rinaldi. Dans *J.R.*, initiales de Jonathan Roumie, il fait alterner des images de son ami marchant dans la rue à d'autres où il drague des filles dans une soirée. – « *J.R. est un essai avec le found footage (même si j'ai tourné les images moi-même, je l'appelle comme ça parce qu'elles n'ont pas été tournées dans l'intention de faire un film. Ce sont des images de soirée). J'ai mis cette chanson par-dessus pour le fun. Curieusement, pourtant, le film évoque un certain sentiment du temps. Surtout dans la vie de mes amis à l'époque. Le sentiment de soirées tranquilles mais vides. C'est pour ça que la chanson est un peu ironique.* »²⁶¹



8

Peter Rinaldi (Self Portrait) (2002) exemplifie ce que peut représenter le remodernisme, *nouveau cinéma personnel*, comme quête de transcendance par le cinéma à un niveau individuel. Rinaldi récite comme un mantra : « *Mon nom est Peter Rinaldi. Je suis un cinéaste. Dieu m'aime. Je ne peux pas être autre chose qu'un cinéaste. Peu importe ce qui arrive, je ne peux être qu'un cinéaste. Je ne suis pas soumis aux principes de la société. Je suis un cinéaste, je fais des films pour la gloire de Dieu, seul. Dieu m'a donné un don, c'est la capacité de faire des films. Je ne vais pas gaspiller ce*

260RINALDI Peter, Communication personnelle, 6 février 2014 : « *Girl Plural is a film that I made so that I could use the actor Jonathan Roumie, who was/is my good friend. It was intended to be a series of short films. It started as a challenge by another friend to make a film told in just 4 shots.* »

261RINALDI Peter, *Ibid.* : « *J.R. is just an experiment with 'found footage' (even though i shot it, i call it that because it wasn't shot with the intention of making this film. it was party footage) I put that song over it for fun. Oddly, though, it does evoke a certain feeling of the time. Particular in the life of my friends at the time. A feeling of kind of empty, soft partying. Which is why the song is kind of ironic.* »

don. Gaspiller ce don serait péché. Dieu m'aime. Je suis un cinéaste »²⁶². La vidéo est refilmée, ce qui participe du projet de répétition de la voix et des images *ad infinitum*. Mais, un interlocuteur entre en jeu, la voix-off de Rinaldi, répondant alors à celle de Roumie qui lui pose des questions : « - Pourquoi es-tu allé chez Amy mardi ? - J'y suis allé pour filmer sa garde-robe, pour un projet que je prépare. - Quel est ce projet ? Y-a-t-il vraiment un projet ? - Non. - Pourquoi es-tu allé chez Amy ? - Je ne sais pas. - Pourquoi es-tu allé chez Heidi mercredi ? - J'y suis allé pour parler du projet que je prépare et pour filmer sa garde-robe pour son personnage. - S'agit-il du même projet qui n'existe pas ? - Oui. - Alors, pourquoi es-tu allé chez Heidi ? - Je ne sais pas. - Pourquoi es-tu venu chez moi ? - Je suis venu parler du projet et pour filmer ta garde-robe pour ton personnage. - Mais le projet n'existe pas ? - Non. - Dis-le ! - Non, le projet n'existe pas. - D'accord, maintenant recommence depuis le début »²⁶³. Et Rinaldi de recommencer : « Mon nom est Peter Rinaldi. Je suis un cinéaste », etc.



Ce qui pouvait ressembler à une prière, au début du film, est mis en doute par la voix de Roumie qui pose les questions. En fait, le film s'invite à nouveau dans le film, mais ce procédé est ici au service d'un autoportrait. Rinaldi répète de manière obsessionnelle qu'il est un cinéaste, qu'il veut faire des films. Mais le procédé le renvoie à son incapacité de vraiment faire le film : il n'y a jamais que des projets qui n'aboutissent pas, constat symptomatique du cinéma remoderniste. Mais, travail intime et personnel, *Self Portrait* manifeste de manière emblématique la quête du remoderniste pour trouver « son propre dieu ».

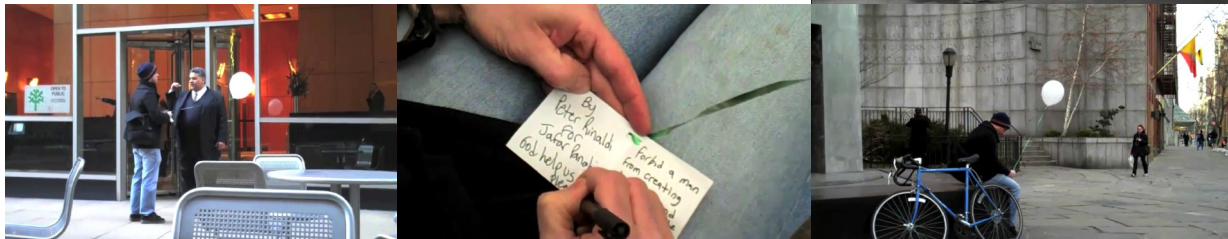
9-11

Après *Waldo* (2003), un méta-film plus ou moins autobiographique sur un scénariste raté, et *Oh ! Be Joyful* (2007), un épisode pilote pour une potentielle série, Rinaldi réalise *Shutting Up* (2007), un bref film mémoriel chargé de rappeler l'état d'esprit de l'année écoulée. Un jeu de réverbérations et d'échos dans la bande-son fabrique des voix fantomatiques revenues d'entre les souvenirs épars. Ici, le film devient le moyen d'une remémoration privée, autel construit pour ses propres souvenirs.

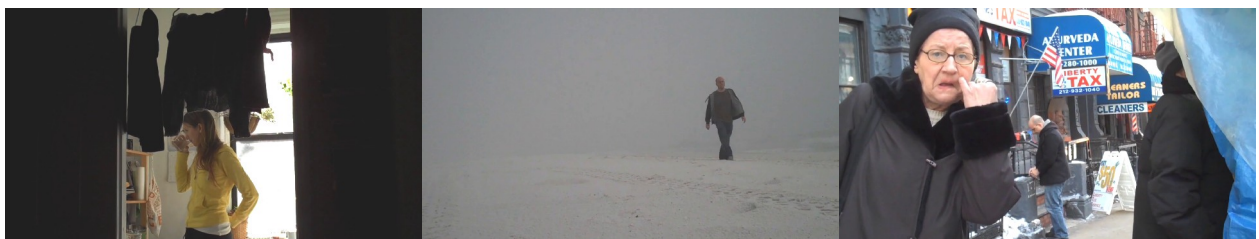
262 « My name is Peter Rinaldi. I am a filmmaker. God loves me. I cannot be anything but a filmmaker. No matter what happens I can only be a filmmaker. I am not ruled by the ways of the world. I am a filmmaker; I make films for the glory of God alone. God give me my gift, it is the ability to make films. I will not waste this gift. To waste this gift is a sin. God loves me. I am a filmmaker. »

263 « - Why did you go to Amy's house on Monday ? - I went to videotape some of the outfits she has, for a project that I am planning. - What is this project ? Is there any project ? - No. - What did you go to Amy's house ? - I don't know. - What did you go to Heidi's house on Wednesday ? - I went to talk about the project I am planning and to videotape some outfits that she has for a character. - Is this the same project that doesn't exist ? - Yes. - Then, why did you go to Heidi's house ? - I don't know. - Why did you come to my house tonight ? I came to talk about the project I am planning and to videotape some of your outfits for your character. - But the project doesn't exist ? - No. - Say it ! - No, the project doesn't exist. - OK. Now start it again. »

One White Ballon (For Jafar Panahi) (2011) est produit par Cine Fondation International, l'association co-dirigée par son ami Richards, et impliquée dans des actions de lutte pour soutenir le réalisateur iranien Jafar Panahi. Il s'agit peut-être du film le plus simple de Rinaldi est sans doute aussi son plus beau. Il achète un ballon blanc, lui adjoint un mot : « *Empêchez un homme de s'exprimer par son art, et vous brisez le cœur du monde* »²⁶⁴, puis essaye de le remettre en différents hauts lieux de New York (l'ambassade iranienne ?). Recalé à toutes les portes, il décide de laisser envoler son ballon au ciel, qui seul en voudra bien. Ainsi promenant son ballon blanc, il incarne l'innocence dans une ville, dans un monde régi par la loi du plus fort. S'il dit s'être inspiré du film *Le ballon blanc* de Panahi [photogramme ici à droite], il fait aussi penser au jeune enfant du *Ballon rouge* (Albert Lamorisse), rêveur insouciant confronté à la dureté du monde adulte. Le ballon symbolise encore la liberté ; mais de cette liberté personne ne veut. Rinaldi lâche le ballon dans le ciel, et Panahi n'est toujours pas libre.



Comme *Ceci n'est pas un film (In film nist, de Jafar Panahi, 2011)*, *Almost* (2011) est un essai sur l'impossibilité de faire un film. Mais si Panahi en est empêché parce qu'il est assigné à résidence, le mal de Rinaldi est intérieur et le film renseigne sur l'état d'un « artiste » qui ne peut pas créer. Rinaldi se filme marchant dans le sable, mais par un trucage à la Méliès, il disparaît régulièrement de l'image, ce qui doit suggérer l'impossibilité de se constituer comme sujet de son film. Il pose alors la caméra dans la rue, pensant ainsi filmer la vie, la vraie... Mais une passante demande ce qu'une caméra fait là... C'est pour un très grand film qui se joue en ce moment dit Rinaldi. Mais où ça ? rétorque la passante. Et effectivement, de grand film, il n'y a pas, seulement un homme qui essaye de filmer. Rinaldi incorpore les éléments de ratage comme partie constitutive et symptomatique de son cinéma, et, de ce point de vue, *Almost* est presque un film réussi.



²⁶⁴ « *Forbid a man from creating his art and you break the heart of the world* ».

FILMOGRAPHIE

1993

1

CANCER

États-Unis. 0h01. Couleurs. Vidéo refilmée.

1994

2

STAGEDUST

États-Unis. 0h05. Noir & Blanc. 16 mm.
Int. Peter Carew.

1995

3

VOID

États-Unis. 0h04. Couleurs. 16 mm.
Real. Peter Rinaldi. Int. Ali Limpach, Brian Hughes & Jose Velasco.

1996

4

SHORT FILM

États-Unis. 0h19. Noir & Blanc. 16 mm.
Réal. Scnr. Mont. Peter Rinaldi. Phot. Chris Hayes. Son. Randy Whiteman. Musq. Bruce Farquharson. Int. Brian Hughes, Randy Hiteman, Courtney Rackley, Robbi Firestone, Fernando Cuestas Jr., Alise Eramian, Zach Alspaugh & Ali Limpach.

2000

5

THE SUN SHINES FOR YOU

États-Unis. 0h24. Couleurs. Mini DV.
Int. Amy Aversa, Heidi Beaver, Amanda Droste, Tom Howe, Joel Rinaldi & Peter Rinaldi, Jonathan Roumie, Silvia Spross, Randy Whiteman, Zachary Alspaugh & Emmanuelle Morgen.

2001

6

GIRL PLURAL: PART I

États-Unis. 0h09. Noir & Blanc. Mini DV.
Phot. Fernando Cuestas Jr. Int. Jonathan Roumie, Peter Rinaldi, Amy Aversa & Aline Goodman.

2002

7

J.R.

États-Unis. 0h03. Noir & Blanc et Couleurs. Mini DV.
Int. Jonathan Roumie.

8

PETER RINALDI (SELF PORTRAIT)

États-Unis. 0h04. Noir & Blanc. Mini DV refilmé.
Int. Amy Aversa, Heidi Beaver, Jonathan Roumie & Peter Rinaldi.

2003

9

WALDO

États-Unis. 0h09. Couleurs. DV.
Real. Peter Rinaldi. Scnr. Joel Rinaldi. Int. Michael Bernstein, James Morss, Spencer Raine & Heidi Elise Beaver.

2007

10

OH ! BE JOYFUL !

États-Unis. 0h22. Couleurs. DV.
Réal. Scnr. Peter Rinaldi. Son. Adam Barnick, Brian Hughes & Joel Rinaldi. Int. Timmy Cassesse, Tyler Evans, Baz Snider, Jonathan Roumie, Brian Berkson, Greg Tuculescu, Sandi Skodnik, Heidi Beaver, Elizabeth London, Nicole Cosby, Anna Raviv, Brittany Kubat & Erin O'Connell. Prod. Jonathan Roumie.

11

SHUTTING UP

États-Unis. 0h02. Couleurs. DV.
Int. Melissa King & Peter Rinaldi.

2011

12

ONE WHITE BALLOON (FOR JAFAR PANAH)

États-Unis. 0h09. Couleurs. HD.
Prod. Cine Foundation International.

13

ALMOST (SEGMENT DE *IN PASSING*)

États-Unis. 0h10. Couleurs. HD.
Int. Melissa King & Peter Rinaldi.

BIBLIOGRAPHIE

PROPRES ÉCRITS

- « Music in the Raw: Bo Harwood and John Cassavetes », in *Mubi's Notebook*, 8 juillet 2013 - mubi.com/notebook/posts/music-in-the-raw-bo-harwood-and-john-cassavetes
- « The Shore as Seen From the Deep Sea: My Personal Thoughts on the Remodernist Film Manifesto », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 34 - mungbeing.com/issue_28.html?page=34&sub_id=1568#1568
- « The Throes », 2007-2008 - peterrinaldi.com/2009/06/throes.html
- + diverses chroniques de films sur le site The Boutros Boutros Follies - bbfollies.blogspot.fr/search/label/SIN-E-FILE

ENTRETIENS

- Remodernist Film Podcast 1*, « Jesse Richards & Peter Rinaldi », document audio, 2010
- In Passing Q&A, « Heidi Beaver and Peter Rinaldi Answer Questions About *In Passing* », in www.ustream.tv, document vidéo, 2012 - ustream.tv/recorded/22993510
- « The Room of One's Own », Entretien avec Tommy Wiseau, in *Film International Magazine*, 6 avril 2011 - filmint.nu/?p=1516

CRITIQUES

- BARNICK Adam, « An Interview with the cast and crew of Oh ! Be Joyful ! », in *E Insiders*, 9 décembre 2005 - peterrinaldi.com/2010/07/on-set-of-oh-be-joyful-e-insiders.html
- DELAPP Bill, « Oh ! Be Joyful ! », in *Syracuse New Times*, non daté - peterrinaldi.com/2010/07/syracuse-new-times-on-oh-be-joyful-by.html

HARRIS SMITH



Harris Smith naît à Washington, aux États-Unis, en 1977. Il déménage à New York à l'âge de 18 ans et commence à réaliser des films. Il fréquente la School of the Visual Arts de la ville, où il rencontre Jesse Richards et Peter Rinaldi. Ils deviennent amis. En 2004, il fonde avec Richards le groupe des Réalisateur remodernistes, un « *collectif de réalisateurs et de photographes dont les œuvres mettent l'accent sur la subjectivité et le ressenti.* »²⁶⁵ Il sera aussi, en 2009, l'un des membres de l'Alliance Internationale des Réalisateur Remodernistes, créée par Richards.

Son activité de cinéaste (remoderniste) se situe pourtant dans les années 1990, et les essais de Smith parmi les tout premiers films remodernistes. Peu à peu, il s'éloigne de la réalisation. En 2011, il est pressenti pour réaliser un segment du film collectif *In Passing*, mais n'y participe finalement pas. Aujourd'hui, Smith se passionne pour la musique et les comics. Il travaille comme programmeur radio, critique et éditeur.

*

**

Les premiers films de Harris Smith sont très influencés par le cinéma *no wave* qui lui est cher. (À cette époque, il écrit un article sur ce cinéma : « No New Cinema : Punk and No Wave Underground Film 1976-1984 »). On retrouve dans ses films à lui un même minimalisme mêlé d'extériorisation, une même allure rythmée, explosive. L'influence de Billy Childish est aussi évidente. À partir des années 2000, il abandonne le cinéma de fiction pour réaliser de très courts essais (parfois quelques secondes) pris sur le vif, avec une image de très faible résolution (il filme pêle-mêle des conférences, son micro-ondes, les pieds des passants) ; parfois des films de remplissage, en refilant par exemple les images de sa télévision. Ces essais se détachent de l'esprit du remodernisme pour devenir beaucoup plus expérimentaux.²⁶⁶

²⁶⁵D'après le communiqué de l'époque (disponible au chapitre I).

²⁶⁶Des films des années 1990, je n'ai pu voir que les deux premiers films (1995). De *Modern Young Man*, Smith ne possède qu'une copie 16 mm, et les autres, pour diverses raisons, ne sont plus disponibles. La période qui débute au milieu des années 2000 nous intéresse peu ici, qui relève d'une pratique expérimentale de l'image, moins du

Young Blood (1995) débute par des images de Smith se tatouant au stylo feutre un cœur sur le bras gauche avec au centre une potence [1], motif récurrent dans l'œuvre de Billy Childish (cf. les reproductions ci-après). En voix-off, justement, un poème de Childish, qui se lamente : « *But there are no answers, shining nor hovering, I see no halos nor angels. Only you, little heart. And again and again, questions going down like a flying ink, like a heart choked in its hand.* »²⁶⁷



Une fois fini le poème débute la deuxième partie du film. Sur une musique de Thee Headcoats (le groupe de Childish de l'époque), une bande de jeunes alterne postures d'une joie extravagante et sautillante, typiques du punk [2-3] et gestes d'agacement [4], mimiques tristes et renfrognées [5-6]. Entre ces deux attitudes se joue la dialectique punk : l'aliénation, l'ennui, la tristesse d'une jeunesse *pourtant* (et surtout) prête à s'énerver pour changer sa condition. On verra que, par la suite, le remodernisme abandonnera le côté punk (et avec lui sa rébellion extravertie) pour se concentrer (se complaire diraient peut-être les punks) dans une attitude volontiers plus intérieure, un repli sur soi [les postures des images 5-6 en sont caractéristiques] qui est la marque de l'influence des spiritualités orientales, mais aussi, peut-être, une évolution vers une dépolitisation de l'esprit punk. Reste que ce premier film de Smith va influencer les premiers de son ami Jesse Richards, en particulier *Sex and Lies* et *Shooting at the Moon* (1998).



Différents tableaux et couvertures de recueils de Billy Childish reprenant le motif de la potence. Précisons que le mot « hangman » (le nom de la maison d'édition de Childish) correspond au jeu du « pendu » mais qu'il a aussi le sens de « bourreau ».

remodernisme.

267CHILDISH Billy, poème récité dans *Young Blood* (je ne me risque pas à une traduction de sa poésie).

The Spy (1995) met en scène son ami et camarade d'école, Jesse Richards. Deux versions du film existent : l'une en couleurs, l'autre en noir et blanc. On voit trois jeunes gens déambulant dans la ville. Un panneau de magasin où est inscrit « Life » en grosses lettres rouges commence et termine le film. Dans un plan seulement, les deux filles tournent autour de Richards (les cheveux teints en rouge), décrivant un cercle [8]. Pour le reste, ils sont statiques [7/9] et leur déambulation suggérée par le recours à un montage rapide et à des cadrages étonnants (corps tronqués, gros-plans soudains, corps cachés derrière des arbres).



L'esprit punk habite encore ce film qui est toutefois plus sceptique. Les personnages s'agitent moins et se satisfont le plus souvent de regarder songeusement la caméra, introduisant une tendance majeure dans le cinéma remoderniste à venir.

FILMOGRAPHIE

1995

1

YOUNG BLOOD

États-Unis. 0h05. Noir & Blanc. 16mm.

Poème. Billy Childish. Mus. Thee Headcoatees. Phot. Monica & Harris (Smith). Int. Tara, Chris, Joesph, Geoph, Dean & Harris (Smith).

2

THE SPY

États-Unis. 0h01.

Deux versions : une en couleurs, l'autre en noir et blanc.

Int. Jesse Richards + 2 actrices non créditées.

1999

3

MODERN YOUNG MAN

États-Unis. 0h21. Couleurs. 16 mm.

Real. Scnr. Prod. Harris Smith. Phot. Carlos Almonte. Mont. Corey Stewart. Int. Tom Jarmusch, William Rice, Kid Congo Powers, James Nares, H. Clark Kee, Joe Guest & Adam Rothenberg.

2003

4

YOU CAN'T SEE ME WHEN I HIDE

2004

5

I CAN'T LOOK AT YOU

*

À partir du milieu des années 2000, Smith réalise nombre de petites vidéos sans titre, pour l'essentiel disponibles sur sa chaîne youtube : [youtube.com/user/modernproducts](https://www.youtube.com/user/modernproducts)

BIBLIOGRAPHIE

PROPRES ÉCRITS

– « No New Cinema : Punk and No Wave Underground Film 1976-1984 », in PATTERSON Clayton (dir.), *Captured: A Film and Video History of the Lower East Side*, New York: Seven Stories Press, 2005

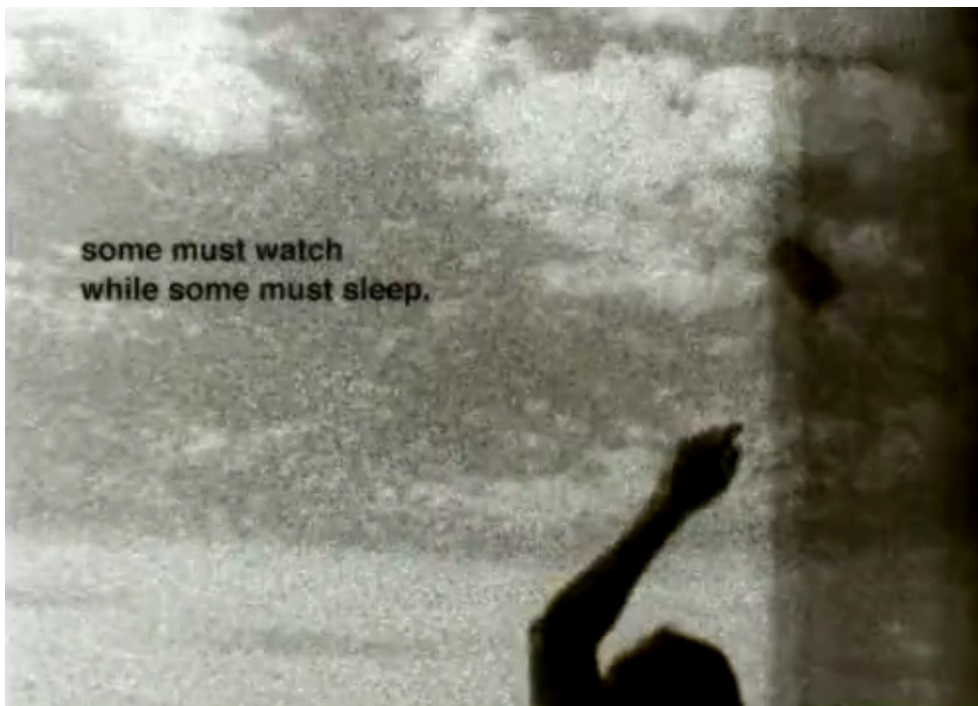
CHAPITRE 4

ANALYSE DE FILMS REMODERNISTES CARACTÉRISTIQUES, RÉCURRENCES ET SPÉCIFICITÉS

À quoi ressemblent les films remodernistes ? Ont-ils un esprit commun, au-delà des discours de leurs auteurs ? Y a-t-il une identité esthétique remoderniste ? Quelles formes prend-elle ? Que dirait-on de ces films, si on avait à les présenter en quelques mots ? Sont-ils courts ou longs, tristes ou joyeux, beaux, inaboutis, amateurs, délicats, simples, maîtrisés, anecdotiques, spontanés, drôles, banals, authentiques, improvisés, originaux ? « Et c'est de la fiction ? » Du « cinéma expérimental ? » Underground ? Indépendant ? Des essais filmés ?

En premier lieu, un rapide examen des titres des films nous renseignera sur leur état d'esprit. On y trouve tour à tour évoqués : l'éphémère des moments de joie : *The Ethereal Melancholy of Seeing Horses in the Cold* de Barley, *Early Hours of the Morning* ou *Late Hours of the Night* de Kavanagh, *Spring Day*, *Smile in the End of Summer* ou *Day's End* de Rashidi ; le souvenir–la mémoire : *Memory Room* de Kavanagh, *Aftershock of Old Memories* ou *Reminiscences of Yearning* de Rashidi, *Days Gone Not Forgotten* de Richards ; la tristesse–la mélancolie–la perte : *Lost* de Beaver ; *Poor Edward, Sorry* ou *Abandon* de Kavanagh, *Persistencies of Sadness & Still Days* de Rashidi ; la distance : *The Distance* de Kavanagh, *Feel So Close* de Rashidi ; le passage du temps : *Days Gone Not Forgotten* de Richards, *In Passing* film collectif, *Retirement* de Barley ; l'incertain–l'indécis–l'inabouti : *Irresolute* de Barley, *Dark Ripples* ou *Damp & Misty* de Rashidi, *Almost* de Rinaldi, *Yügen* de Richards ; l'espoir : *Harmony With You* de Rashidi, *The Sun Shines For You* de Rinaldi, *Trust* de Beaver.

Comme le remarque Donal Foreman, ces films « *se passent généralement de scénario et s'écartent de toute notion d'histoire à rebondissements, en faveur de la sensualité immédiate de la juxtaposition d'images et de sons. (...) Ce sont les images qui déterminent la narration et non l'inverse.* »²⁶⁸ Plusieurs cinéastes préféreront « *utiliser le cinéma comme un outil pour examiner l'étrangeté de l'existence plutôt pour raconter des histoires.* »²⁶⁹ Ce sont encore des films, comme dit Rashidi, « *à propos d'images et de la progression de ses images. Le cinéma lui-même est toujours le sujet et il s'agit d'expérimenter avec ses formes. (...) Si les expérimentations d'un cinéaste sont en accord avec sa personnalité et sa façon de percevoir, alors les possibilités du médium sont constamment renouvelées.* »²⁷⁰



Photogramme extrait de *Some Must Watch While Some Must Sleep*, Michael Higgins, 2012

268FOREMAN Donal, « New Voices in Irish Experimental Cinema », in *Estudios Irlandeses*, 2014 – estudiosirlandeses.org/reviews/new-voices-in-irish-experimental-cinema-rouzbeh-rashidi-maximilian-le-cain-dean-kavanagh-and-michael-higgins/ : « *They generally eschew plot and any conventional notion of “eventfulness” in favor of the immediate sensuousness of images and sounds and their juxtaposition. (...) It is the type of image produced that determines the narrative, not the reverse.* »

269LE CAIN Maximilian, cité in RASHIDI Rouzbeh, « Strange Cinema », mai 2014 - <http://rouzbeh Rashidi.tumblr.com/post/85054340644/strange-cinema> : « *It struck me more and more that you [Rashidi] and Dean use cinema as a tool to investigate the strangeness of existence rather tell stories.* »

270RASHIDI Rouzbeh, « Experimental Film Society: Rouzbeh Rashidi in Conversation », entretien avec Maximilian Le Cain, in *Experimental Conversations*, n°8, Hiver 2011 - experimentalconversations.com/articles/969/experimental-film-society-rouzbeh-rashidi-in-conv/ : « *These films are about images and the progression of images. When there's sound or music, they're about the interaction of sound and image. Cinema itself is always the subject, experimenting with its forms. If a filmmaker's experiments are true to his or her perception and personality, the medium's possibilities are constantly renewed.* »

Le cinéma remoderniste – pour l'essentiel des films courts réalisés en numérique – composé d'essais, de films subjectifs, de souvenirs personnels, apparaît comme l'équivalent contemporain du cinéma *underground* des années 1960. Les films ont été très peu distribués et même très peu vus²⁷¹. On pourrait encore considérer les cinéastes remodernistes à partir du concept de « *cinéma mineur* » établi par Tom Gunning. Pour qualifier l'émergence, au tournant des années 1980, d'un nouveau groupe de cinéastes expérimentaux américains (Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr et Solomon), Gunning empruntait le terme aux réflexions de Deleuze et Guattari sur la « littérature mineure »²⁷². Selon lui, ces cinéastes, inspirés par Brakhage, incarnaient, après les cinéastes structuralistes, une forme de retour à la narration dans le cinéma expérimental – mais une narration énigmatique, poétique, visuelle. « *Ces films reconnaissent leur identité marginale et se maintiennent à l'écart du langage cinématographique dominant même – surtout – quand il y font référence, disait-il. (...) Ces cinéastes pratiquent et perfectionnent leur propre langage visuel, un langage nouveau mais qui se développe aussi dans la plus riche tradition du cinéma d'avant-garde. (...) La narration de ces films semble si imbriquée dans la visualisation de chacune des images que les films dépassent l'entendement.* »²⁷³

Comme les cinéastes s'étant revendiqués de l'amateurisme²⁷⁴, les remodernistes sont fortement inspirés par le *home movie*, mais en font un objet méconnaissable, en proposant, à la place de l'insouciance ordinaire, une tristesse qui met radicalement en doute notre époque. Suggestifs, elliptiques, mystérieux, poétiques, abstraits, lyriques, sensibles, maladroits, tendres, touchants, atmosphériques et même climatiques, les films remodernistes ! Il s'agira de filmer des trous, des creux, ces moments dégagés de toute contrainte où peut encore surgir une poésie de l'ordinaire. Sa politique se tient là.

271 À l'évidence, les films remodernistes ont été très peu vus. L'Experimental Film Society se charge de projeter les films de la branche irlandaise des remodernistes – Kavanagh, Rashidi, Higgins, Clavadetscher, Le Cain. Les autres se contentent de mettre en ligne leurs films sur des plate-formes telles que Vimeo ou Mubi. La distribution ne semble pas être le souci majeur des remodernistes.

272 cf. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit, 1975, 160 p.

273 GUNNING Tom, « Towards a Minor Cinema », in *Motion Picture*. Vol. III, n°1-2, hiver 1989-1990 : « *These are films that recognize their marginal identity and consciously maintain a position outside the major cinematic languages even when – especially when – they make reference to them* ». (...) *These filmmakers practice and perfect their own language of images, a language which, while new, also develop the richest traditions of avant-garde cinema (...) These films often seem to follow a narrative so densely interwoven with the visualization of each image that it defies complete comprehension.* »

274 Tandis que la rigueur et maîtrise technique ont historiquement caractérisé ces cinéastes amateurs, il semble que le remoderniste dispose d'une moindre maîtrise technique mais d'une plus grande connaissance des films – ce sont sans doute des cinéphiles avant que d'être des cinéastes – amateur au sens de celui qui *aime* le cinéma.

1.

DU CINÉMA PUNK À L'AMBIENT CINÉMA

RYTHME, TRANSCENDANCE ET PASSAGE DU TEMPS DANS LES FILMS REMODERNISTES

« *The Ethereal Melancholy of Seeing Horses in the Cold* »
Scott Barley, 2012

« *Stillness* », « *Flooded Meadow* », « *Days's End* », « *Emptiness* »
Rouzbeh Rashidi, 2007-2008

« *Yügen* »
Jesse Richards, 2011

« *The Man in Autumn* », « *History of Water* »
Dean Kavanagh, 2011

« *Demandez à un cinéaste de regarder en lui-même, et en même temps de reconnaître les petits moments, ceux situés entre les moments importants, et vous aurez des films qui auront une certaine dimension contemplative. Beaucoup de remodernistes se sentiront aussi concernés par la durée, le calme, les textures, et penseront à l'action d'une manière qui permet d'éviter l'action inutile.* »²⁷⁵ – Jesse Richards.

L'univers des films remodernistes est le plus souvent onirique et flottant, à même d'exprimer la mélancolie douce-amère qui imprègne les personnages. L'espace et les personnes sont comme retirés au temps, plongés dans un monde mystérieux, à l'écart de la société moderne. Le rythme ne donne pas seulement le tempo, mais constitue le thème principal qui habite véritablement les choses. Dans les films remodernistes, comme Paul Schrader le faisait remarquer à propos du cinéma d'Ozu, « *comme dans tout art traditionnel en Orient, la forme elle-même est le rituel qui rend possible l'évocation du furyu. Furyu : les quatre dispositions de base du zen, intraduisible : sabi : solitude, calme ; wabi : tristesse ordinaire ; aware : tristesse plus intense, nostalgie liée à l'automne ; jugen : suggestion d'un inconnu inatteignable* »²⁷⁶. Le rythme rituel remoderniste est celui de la remémoration ; l'air de flottement celui d'une incertitude permanente, à l'occasion traversée par des flashes de lucidité. Dans cette ambiance nébuleuse et atmosphérique se joue la définition de sa « spiritualité ». La rêverie entraîne parfois son souci de transcendance sur les pentes redoutables de la nostalgie. Chez Barley, la nature

275RICHARDS Jesse, cité dans SARGEANT Jack, « The New Personal Cinema: From Lyrical Film to Remodernism », in *Filmink Magazine*, novembre 2011, p. 77 : « *Just the nature of asking a filmmaker to look inward, and at the same time to acknowledge 'smaller' moments or the moments between big moments, will result in films that will feel contemplative on some level. Many of the people that are drawn to Remodernism will also be concerned with duration, with quiet, with textures, and will think of action in a way that avoids unnecessary action.* »

276SCHRADER Paul, « Ozu et le zen », in *Cahiers du cinéma*, n°286, mars 1978, p. 20

est montrée comme un paradis perdu, nébuleuse, pleine de charme romantique. Le cinéma de Kavanagh s'organise autour du foyer et de sa famille, qu'il rend pourtant étrangement énigmatique, comme si le plus familier était frappé d'incertitude. Rashidi, après son départ pour l'Irlande, a commencé à s'orienter vers des expérimentations radicales qui mènent son cinéma aux portes de l'image mentale.

1.1. COULEUR DE LA MÉLANCOLIE, ONIRISME ET MONDE FLOTTANT

The Ethereal Melancholy of Seeing Horses in the Cold (2012), de Scott Barley, Gallois d'à peine vingt ans, est le film-manifeste qui charrie l'humeur de la génération remoderniste²⁷⁷. Une image simple et délicate d'une nature fondue dans une mélancolie bleutée. Des chevaux paisibles se meuvent tranquillement, loin de l'agitation frénétique de la ville, du progrès, de la civilisation mécaniste. L'image est douce, nimbée de mystère, tout y paraît comme dans un rêve. Alors, comme Barley, les films remodernistes préféreront les couleurs froides, de l'automne et de l'hiver. Rarement de soleil. Plus sûrement la pluie, le froid, les nuages, le brouillard, la buée. Un cinéma du Nord plutôt que du Sud, comme les influences nordiques du mouvement (expressionnistes, symbolistes, romantiques) ont certainement laissé leur goût pour la mélancolie et la tristesse.



Scott Barley, *The Ethereal Melancholy of Seeing Horses in the Cold*, 2012

Le cinéma élégiaque de Barley nous invite à quitter la « civilisation du progrès » pour retrouver un état de nature doux et mystérieux. Influencé par les romantiques allemands ou par des penseurs comme Rousseau ou Thoreau, il choisit de montrer la nature avec regret, comme utopie d'un paradis perdu. L'influence de tout un pan du cinéma pessimiste d'Europe de l'est (Huszárik, Tarkovski, Tarr, Bartas) semble encore déterminante. Dans *Glass/Truth* (2012), un cheval rêveur se retrouve haché menu, transformé en viande rouge saignante ; et le film, où se confronte une nature tranquille à la folie des hommes, ne manque pas de faire penser au superbe *Elégia* du Hongrois Zoltán Huszárik. Avec *Nightwalk* (2013), Barley montre des corps *négatifs*, que le bruit du vent et les ressacs de la mer rendent flottants, à la limite de l'évanescence.

Très influencés par la peinture (n'oublions pas que l'origine du remodernisme se trouve dans

²⁷⁷On peut d'ailleurs voir une quantité impressionnante de films récents qui lui ressemblent. Je citerai seulement ici son frère jumeau : *Palefroi* de Guillaume Eymenier & Irina de Beyrtier (2011, France, 0h04).

le mouvement pictural stuckiste), les films remodernistes s'attachent à dépeindre une ambiance, à créer une atmosphère particulière. C'est le rythme qui compte, l'impression d'ensemble, bien mieux que la succession d'événements. Les anglophones parlent de « *slow-paced cinema* » ou de « *CCC* » (« *Contemporary Contemplative Cinema* ») pour désigner cette forme contemporaine de cinéma méditatif, lent, contemplatif²⁷⁸. Aussi, le cinéma remoderniste est avant tout préoccupé par l'atmosphère. S'il veut montrer *le passage*, il doit composer avec *ce qui ne se voit pas*. Il doit *susciter* plus qu'il ne doit *montrer*. Car le temps passe discrètement ; invisible, il est toujours à l'état de passage. Et ce passage, justement, c'est la clé de voûte de son esprit. Le premier film collectif remoderniste s'intitule *In Passing*. En passant, au passage. Donc filmer pour retenir ce qui est amené à disparaître. La peur de la disparition, c'est peut-être ce qui a engendré le sentiment de nostalgie qui plane au-dessus des films remodernistes.

Les aspects oniriques du cinéma remoderniste semblent le rapprocher de la conception du monde des spiritualités orientales. On sait que le bouddhisme, en raison de l'impermanence des choses, en vient presque à considérer le monde réel comme un rêve éveillé. Et le « monde flottant » japonais, *l'ukiyô* (浮世), s'en rapproche : « *Le mot japonais ukiyô est lourd de notions bouddhiques. Il véhicule des thèmes graves et pessimistes : la réalité d'un monde dont la seule certitude est l'impermanence, elle-même source de regrets. (...) Car tout n'est qu'illusion : les êtres passent, s'évanouissent et réapparaissent sans fin, pris dans la roue de la Loi. Une certitude s'impose pourtant : la fin des temps actuels – la « loi déclinante », mappô – est proche. Les plus angoissés calment leur peur comme ils peuvent, en imprimant, à l'aide de petits tampons, des images pieuses.* »²⁷⁹ Et la perception asiatique du monde « *est tout en gammes de gris ; rien n'est blanc ou noir ; rien n'est fondamental. Cette perception est le reflet d'un monde toujours changeant, en perpétuelle évolution : comment formaliser un monde flottant par des certitudes ? Ce flottement explique la conviction asiatique que le monde échappe largement aux tenta-*



Scott Barley, *Nightwalk*, 2013

tives de captures ; en particulier il résiste à l'analyse rationnelle qui souhaiterait le modéliser. Il n'existe pas de filet intellectuel qui pourrait retenir la réalité. Le monde est fluide, il passe à travers les mailles les plus fines. »²⁸⁰ Le passage du temps, c'est encore « l'impermanence subtile » du Mahâyâna bouddhiste. Le monde apparaît alors comme un continuum tenu par le caractère éphémère et transitoire de chaque chose. Rien tant que le brouillard des films de Barley, constitué d'eau en suspension, ne peut rendre compte de cette atmosphère énigmatique, elliptique, flottante. On dirait que

278Le lecteur pourra consulter la page Wikipedia du « *slow cinema* » (en.wikipedia.org/wiki/Slow_cinema) ainsi que le formidable blog *The Art of Slow Cinema* (theartsofslowcinema.com/) qui propose des critiques de ces « *slow films* », dont bon nombre sont adorés par les cinéastes remodernistes.

279ELISSEFF Danielle, « Le monde flottant de l'ukiyô-e, la pérennité de l'éphémère », in *Clio.fr*, janvier 2005 - clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_monde_flottant_de_lukiyo-e_la_perennite_de_lephemere.asp

280SPINNER Albin, article *ukiyô*, in « ABCDaire franco-japonais Kichigai » 2003-2005 - kichigai.com/Ukiyo.htm

le monde remodeliste s'est perdu dans une incertitude fondamentale sur le sens de toutes choses. C'est littéralement *un monde flottant*, sans fondations. « *Ta Panta Rei* », « *Tout coule, tout passe* », disait Héraclite. Les choses sont éphémères, on ne peut jamais les montrer que dans leur passage, leur effacement. Mieux : la beauté des choses n'est rien tant que leur disparition. Et l'on sait que les idées japonaises de *wabi-sabi* et de *mono no aware* étaient à l'origine les deux piliers à même d'appuyer la démarche du cinéaste remodeliste. Si Richards s'en est par la suite détaché – dans son discours en tous cas, il semble pourtant que cette conception du monde non occidentale ait profondément imprégné le caractère de ce cinéma.



Dean Kavanagh, "On Foot", 2008

Chez Dean Kavanagh, cet état de tension, ce flottement est montré par un jeu dialectique qui oppose *le temps qu'il fait* au *temps qui passe*²⁸¹... Le thème de l'eau est un leitmotiv qui imprègne les choses d'un sentiment de spleen. Soit elle prend la forme soudaine du jaillissement (la pluie, par exemple), soit elle grouille en fond sonore (grâce à la bande-son). La liquidité comme passage ? Si l'eau est si importante, pour lui qui habite près de la mer, c'est qu'elle est « *censée contenir une forme de mémoire* »²⁸². Or, justement, dans ses films, le temps est comme *suspendu*. On ne sait jamais si nous avons affaire à des souvenirs ou au présent. Dans *The Distance* (2010), un jeune homme reproduit chez lui les gestes d'un pêcheur, lançant sa canne à pêche dans sa chambre, sans qu'il soit tout à fait « *certain qu'il s'agisse de souvenirs* »²⁸³. Il y a une véritable contagion des temps, que vient souvent renforcer le montage parallèle, récurrent dans le cinéma de Kavanagh (*Memory Room*, 2008, *The Distance*, 2010) (aussi bien que dans celui de Rashidi. Par exemple *Grey*, 2008, ou *Closure of Catharsis*, 2011). Pourtant, la question est centrale : sont-ce des souvenirs que nous voyons ? Les moments sont-ils vécus comme des souvenirs dès le moment du tournage ? Pour le remodeliste, la vie immédiate est-elle autre chose qu'un souvenir pour demain ?

Souvent, les personnages sont enlevés au temps. Dans 'On Foot' (2008), Kavanagh expéri-

281 C'est, d'après le Mahâyâna bouddhiste, l'opposition entre « impermanence grossière » (*mitakpa rakpa*) qui correspond aux phénomènes visibles et évidents (le passage des nuages, par exemple) et « impermanence subtile » (*mitakpa thrawa*), autrement dit, les phénomènes dont l'apparition/disparition est invisible (le passage du temps, par exemple).

282 KAVANAGH Dean, cité par LE CAIN, « Dean Kavanagh: The Memory of Water », in *Experimental Conversations*, n°9, été 2012 : « *When I asked Dean about the project and its title, the first thing he did was to point out that water is supposed to contain a form of memory.* »

283 KAVANAGH Dean, cité par LE CAIN, *Ibid.* : « *A young man recalls a fishing trip from his childhood, but he is not sure if they are his memories.* »

mente un procédé de ralenti à l'extrême (deux à trois images/seconde), mêlé au brouillard d'un bord de mer, qui précipite les images dans l'apesanteur. Ce principe est repris dans *The Man in Autumn* (2010), qui rend les événements d'une longueur inouïe (d'une « longueur monotone » ?), inachevés, presque interminables. L'utilité de l'action s'en trouve mise en doute. Les actions valent comme purs gestes plastiques, sans but, sans durée. Avec *Yûgen* (2009), Jesse Richards réalise un montage de ses photographies, évanescentes et mélancoliques, à partir du concept japonais du yûgen qui consiste en « l'évocation d'un sentiment ou d'une émotion sans pour autant les citer, entraînant le lecteur dans un monde de sens implicite. (...) Le yûgen valorise le pouvoir d'évoquer, plutôt que le pouvoir d'énoncer les choses directement. Son principe repose sur la mise en évidence de la « véritable beauté » par la suggestivité. »²⁸⁴ Son corps est photographié flou, puis mis en perspective avec des paysages désolés, les fondant dans un monde disparaissant.



Rashidi explique : « Je veux capter une atmosphère d'incertitude ». Rouzbeh Rashidi, *Persistencies of Sadness & Still Days - Take Two*, 2012

Rashidi, dans ses films les plus récents, a basculé vers un cinéma à la fois hermétique et onirique, qui privilégie les images poétiques, elliptiques, obscures. Une partie ressemble à des journaux filmés, mais sans narration, son direct ni voix-off pour expliciter le sens des images. Les souvenirs joyeux avec ses amis se mêlent à des images subliminales faites de plans hors contexte d'oiseaux, pans de murs aux textures abstruses, gros-plans de visages explorés. À partir de 2011 et sa collaboration avec James Devereaux, il utilise systématiquement le montage parallèle, montrant d'une part la prestation-performance de son ami qui monologue, de l'autre des images de déambulation *a priori* sans rapport direct. Couplée au déploiement d'effets audio-visuels (utilisation forcenée du flou, déformation par filtres, saturation de couleurs psychédéliques, réverbération du son, etc.), cette pratique amène son cinéma aux portes de « l'image mentale ». Souvenirs, fantasmes, affabulation, vies réelle et fictive, tout cela se mélange dans des films aussi peu sensés que *les rêves*. Avec lui l'expression « cinéma expérimental » n'est pas usurpée, en ce sens que le film est véritablement un moyen d'expérimenter sur la psyché des personnages²⁸⁵. Le cinéma devient un laboratoire, un espace alchimique

284ILARGIAN Kirikino, « Yûken », 2009 - kirikino.biz/Ecriture-et-caracteristiques-des-haiku-et-tanka/Haiku-et-tanka-Concepts-specifiques/yugen.html

285Parfois, c'est moins aux débuts du cinéma qu'à ceux, contemporains, de la psychanalyse que semble se référer les

d'où sortent des images mystérieuses. « *Je vois le cinéma comme un laboratoire d'expérimentation, dit Rashidi. Donc je n'arrête pas de tester, de faire des films. Exactement comme le Docteur Frankenstein avec son monstre* »²⁸⁶. Pour lui, il ne s'agit pas de se défier des puissances du faux de l'image mais plutôt de s'y abandonner, de se jeter à corps perdu dans l'illusion. L'abstraction est ce qui donne corps à son monde imaginaire. Comme le remarque le blogueur Richie, « *[Chez Rashidi], l'abstraction est essentielle et fonctionne dans un style en totale opposition avec l'approche post-moderne. L'incorrigible distanciation est remplacée par un incorrigible refus de conclure. Une abstraction vers l'image mentale. C'est le même genre d'abstraction qui rend les films d'Ozu universels et indépendants par essence de la rigueur politique de son pays* »²⁸⁷.

Si le cinéma remoderniste filme les temps creux, c'est qu'il s'agira plutôt de saisir des sensations. L'état intérieur des personnages prime sur l'histoire, l'expérience *tactile* et sensorielle sur la succession des événements. Perspective endotique du regard. Filmer justement ce qui est imperceptible au cours ordinaire des choses. Les plans ne dépendent pas de ce qui s'y déroulerait – de ce qui y découle plutôt, mais saisissent bien un moment d'une réalité qui les dépasse. Les personnages étaient là avant et continuent d'être là après le plan. Ainsi sans intrigue, l'errance des personnages devient le principal intérêt des films (mais c'est une errance intérieure !). Débarrassé du souci de comprendre « une histoire », notre esprit devient plus attentif aux infimes variations présentes à l'image. Les textures, la matière, les tensions qui les parcourent révèlent « l'esprit des choses » et l'on trouve là dans les films remodernistes une forme de transcendance qui les rapproche de nouveau du cinéma « spirituel »²⁸⁸.

1.2. LA BANDE-SON OU LE REMODERNISME COMME AMBIENT CINÉMA

Se peut-il que le cinéma remoderniste soit passé du *punk* à l'*ambient music* ? À en juger par sa désolation, sa lenteur plaintive, son pessimisme fondamental, le cinéma remoderniste a abandonné l'excitation punk pour un rythme beaucoup plus tranquille, proche du *rythme naturel de la vie*, comme dirait Rashidi. Surtout, si la comparaison musicale avec le punk est heureuse pour caracté-

films de Rashidi, et à ce mot de « projection » introduit par Freud en 1896 pour définir le processus psychologique par lequel le Moi refoule ou déplace à l'extérieur les stimuli qui le gênent et qui se transforment en symptômes.

Il est évident que le processus de fabrication des films de Rashidi aurait aussi quelque chose à voir avec les méthodes psychanalytiques. *Closure of Catharsis* (2011) en plus d'emprunter deux termes à forte consonance psychanalytique, propose à James Devereaux, ni plus ni moins que de faire son auto-psychanalyse.

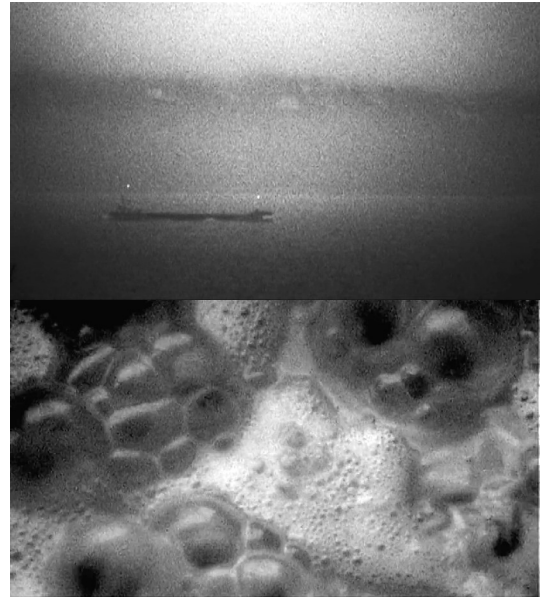
286 RASHIDI Rouzbeh, communication personnelle, 6 octobre 2013 : « *I see cinema as a laboratory of experimentation so I keep on testing and make films all the time. Just like Dr. Frankenstein and his monster.* »

287 D'après une critique du blogueur Richie, in *Liberative Cinema*, 30 mars 2012 - liberativecinema.wordpress.com/2012/03/30/an-abstract-end-he/ : « *This abstraction is essential and it functions in a style completely in conflict with the post-modern approach. The unabashed distancing is replaced by an unabashed refusal to complete acquaintance. An Abstraction towards the mental image. This is the same abstraction that makes Ozu's films universal and independent in essence from the stringent political situation of his country.* »

288 « *Ce ne sont pas les choses de la réalité que le metteur en scène doit privilégier, mais plutôt l'esprit dans et derrière les choses. (...) Les images ne doivent pas seulement être visuelles mais spirituelles. Ce dont il s'agit, c'est pour le metteur en scène de faire partager aux spectateurs ses propres expériences artistiques ou intérieures* ». Ainsi parlait Carl Theodor Dreyer, considéré comme une influence par beaucoup de remodernistes. cf. DREYER Carl Theodor, « L'art doit décrire la vie intérieure », extraits de divers entretiens, 1962-1964 - www.derives.tv/l-art-doit-decrire-la-vie

ser les premiers films remodernistes (de Childish à Richards), il n'y a que l'analogie avec l'*ambient music* qui puisse rendre compte de la tournure qu'ont pris les films une fois la période punk passée. Il ne s'agit pas seulement de filer la métaphore musicale. Si le cinéma remoderniste s'inquiète surtout de l'atmosphère qu'il fait peser sur ses figures (humaines), il est moins à voir qu'à ressentir²⁸⁹. Il s'agira moins d'histoires à raconter que d'états à rencontrer. Et le travail sur le son est à cet égard fondamental, au moins dans le cinéma de Kavanagh, Barley et Rashidi²⁹⁰.

Véronique Martin a justement comparé le cinéma de Rashidi à l'*ambient music* : « Pour beaucoup de gens, l'*ambient music* est ennuyeuse : rien n'arrive, dit-elle. Mais c'est une idée fausse (au moins dans le cas de la bonne *ambient music*). En fait, elle accorde notre oreille à un niveau de stimulation moins élevé et nous rend ainsi plus sensibles aux détails et aux changements subtils. Essayez d'écouter le silence, vous allez comprendre. Les films de Rashidi font la même chose. Ils nous épargnent la surcharge de sons et d'images d'une vie mouvementée, l'impressionnante quantité de stimulus qu'offrent la plupart des divertissements – en particulier le cinéma commercial. Et il nous ramène à une fréquence plus proche de notre rythme naturel. »²⁹¹ Effectivement,



Rouzbeh Rashidi, *Grey*, 2008 (en haut)
Dean Kavanagh, *Poor Edward*, 2009 (en bas)

Rashidi propose un cinéma du temps long, qui n'évolue que par variations subtiles. Comme l'*ambient music* ne se donne pas d'emblée, son cinéma est difficile, hermétique, abstrait ; il nécessite un temps d'imprégnation. Mais une fois son rythme devenu nôtre, Rashidi compte bien nous faire atteindre un état de conscience améliorée, ouvrir notre esprit aux plus discrets stimulus²⁹². Sa quête de transcendance se trouve là. D'après le blogueur Richie, grâce au traitement particulier du son, « les émotions et la conscience sont intensifiées pour le spectateur aussi bien que pour le personnage lui-même. Le moindre geste devient monumental. Rien n'est insignifiant »²⁹³.

289 Dans son essai sur *L'irréversible et la nostalgie*, duquel nous parlons plus loin, Vladimir Jankélévitch fait remarquer que : « La musique, « langage » ambigu, ne se sert pas de mots univoques chargés de transmettre un sens prédéterminé : aussi est-elle faite pour exprimer, voire même pour inspirer des sentiments immotivés. D'autre part, la musique n'agit pas directement sur les choses pour les transformer, mais prête une voix au passé impuissant et à l'irréversibilité malheureuse. »

cf. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie* [1974], Paris : Flammarion, 2001, p. 375

290 On pourrait ajouter Max Le Cain et Michael Higgins, remodernistes qui ne font pas strictement partie de notre étude.

291 MARTIN Véronique, « Critique de Closure of Catharsis », 3 novembre 2011 - rouzbeh Rashidi's film does just that. It removes us from the massive overload of sounds and images that a hectic life provides, from the ridiculous amount of stimulation offered by most types of entertainment — in particular by mainstream cinema. It effectively retunes us to a frequency that is closer to our deep, natural rhythm. It allows us to pause and reflect. And magically in doing so it never bores us. »

292 Examinant le cinéma de Ozu, Tadao, remarquait que : « Le résultat de cette raréfaction extrême du dynamisme et des mouvements – malgré cette raréfaction, il y a quand même mouvement-, c'est que les gens qui remarquent la minutie des mouvements concentrent leur attention, et finissent par observer avec la plus grande précision la délicatesse de ces mouvements, en retenant leur souffle ». – TADAŌ Sato, « L'art de Ozu Yasujiro », in *Cahiers du cinéma*, n°286, mars 1978, pp. 18-19

293 D'après une critique du blogueur Richie, in *Liberative Cinema*, 30 mars 2012 - liberativecinema.wordpress.com/2012/03/30/an-abstract-end-he/ : « Emotions and awareness are both heightened for the viewer, as they ought to be for the character himself. Every single gesture becomes monumental. Nothing is insignificant. »

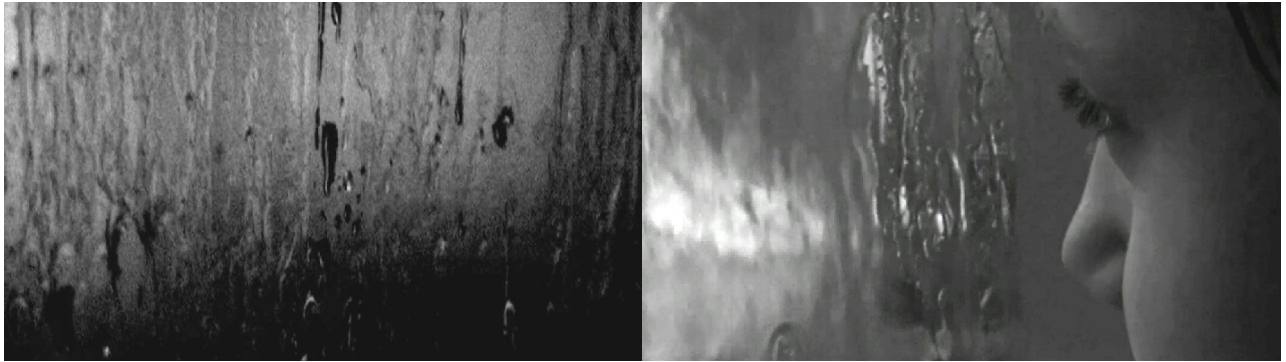
À tendre l'oreille, à ouvrir grand les yeux, on s'apercevra que le cinéma remoderniste est avant tout cinéma de musiciens. Après une pratique musicale solitaire, Kavanagh–Rashidi–Le Cain ont récemment formé le groupe Cinema Cyanide, qui compose les bandes originales des films ainsi que des albums, à part entière. De manière tout à fait intéressante pour notre étude, le groupe explique vouloir composer des films, dans une démarche similaire à celles des musiciens : « *Ce que les gens sont prêts à accepter de la musique est en avance sur ce que ce qu'ils sont prêts à accepter de la part d'images en mouvement, expliquent-ils. On admet que la musique puisse fonctionner à travers une progression abstraite basée sur l'émotion, utilisant la puissance d'éléments comme le rythme ou l'atmosphère, approchant les thèmes d'une façon lyrique, traitant la narration de manière oblique ou allusive, de manière très personnelle. Bien sûr, ce n'est pas toujours le cas, mais on accepte que la musique fasse comme cela. Mais avec le cinéma, les gens attendent un récit tangible, les règles sont bien plus littérales : d'une certaine manière, le public aborde le cinéma avec une littéralité qui est très primitive, comparée à la manière dont la musique est reçue. Nous avons donc choisi dès le début de faire des films et des vidéos en partant de principes créatifs qui sont déjà acquis pour les musiciens.* »²⁹⁴

La bande-son donne véritablement le ton aux images, selon l'idée d'un monde flottant, incertain et insaisissable, un monde du rêve et de la poésie. Dans la plupart des cas, pas de son direct. Le son est créé indépendamment des images²⁹⁵, avec plus ou moins de rapport entre celle-ci et celles-là. Cette pratique est favorisée par la contrainte : en effet, le son enregistré par les appareils photo reflex n'est pas bon, quand les caméras Super 8 sont muettes. Mais avec une telle pratique, la dissociation entre le son et l'image permet de tisser une continuité entre des plans qu'on jugerait sans rapport ; le son n'est pas dépendant des images, mais se poursuit par-delà les plans. Cela crée un rythme qui n'est pas strictement conditionné au regard, mais engage plusieurs de nos sens, et donc facilite l'immersion de notre corps. Selon le principe utilisé par l'*ambient music*, des nappes sonores tissent une continuité entre les images que des gros-plans sonores viennent troubler. De cette manière, la musique fonctionne sur le principe de la bande-image aussi bien que sur *le sens du temps remoderniste* : un continuum ordinaire à l'occasion brisé par des éclairs de beauté et d'étrangeté. Véritable travail de composition musicale, à la manière de la musique concrète, la bande-son s'organise le plus souvent à partir d'un magma flottant, aqueux, spongieux. Des bruits maritimes (la pluie, les ressacs de la mer, les mouettes, le vent) viennent rendre l'atmosphère humide. Paysages sonores intranquilles, ils sont à

294« «Cinema Cyanide» - An Experimental Sound Project From Ireland », Entretien de Dean Kavanagh, Maximilian Le Cain et Rouzbeh Rashidi avec Gianluca Pulsoni, pour Celluloid Beats.com, février 2014 - celluloidbeatz.com/interviews/cinema-cyanide/ : « *People's expectations of what music can be are far more advanced than what they are prepared to accept from moving image works. Music is allowed to function through an abstract emotional progression, using the power of elements such as mood and rhythm, approaching themes in a lyrical way, treating narrative obliquely or allusively, often very personally. Of course, this isn't always the case, but it is accepted that music can do this. With cinema, on the other hand, people expect hard narrative fact, the rules are far more literal: somehow audiences approach the moving image with a literalness that is very primitive compared to the way music is enjoyed. So we determined early on to make films and videos with the sort of creative prerogatives that musicians can take for granted.* »

295Dans *Persistencies of Sadness & Still Days* (2012), Rashidi, qui donne des conseils par téléphone à un ami qui prend pour lui des images en Iran, lui explique : « *Ceci est très important : le son n'a absolument aucune importance. Parce que tout le son sera supprimé au montage. Je vais recréer tous les sons et j'ajouterai des sons moi-même (au moment de la post-production)* ». (texte original : « *Now, this is very important : the sound doesn't matter at all. Because all the sound will be removed in editing. I will recreate all the sounds and add additional sounds myself.* »)

même de suggérer l'état de remous intérieur des personnages. Ça grouille, ça flotte, ça hante. (cf. plus loin Derrida et l'hantologie).



Dean Kavanagh, *Abandon*, 2012

Le son reprend le principe des images pour les transformer en une musique qui « *à peine jouée s'évanouit* », d'une beauté évanescence et grouillante. Comme le dit Alan Watts à propos de la poésie zen, « *le thème de la dissolution ne tire pas simplement sa splendeur des choses dissoutes. La vérité est plutôt que les images (...) prennent vie dans l'action de disparaître. Le poète se débarrasse de leur solidité statique, et transforme une beauté qui sinon serait seulement sculpturale et architecturale, en musique qui à peine jouée s'évanouit. (...) Être de passage, c'est vivre ; rester et se maintenir, c'est mourir.* »²⁹⁶

1.3. LA PATINE OU LA PEUR DE LA DISPARITION

La mélancolie remoderniste est autre chose qu'une coquetterie « rétro »²⁹⁷. Tout se passe comme si la prise de conscience accrue de l'impermanence de la vie et de l'évanescence de toutes choses avait provoqué l'apparition d'une incertitude critique sur le passage de l'homme sur Terre. *Une peur de disparaître fondamentale*. On remarquera sans doute que les corps remodernistes sont sans cesse guettés par leur propre effacement. Barley fait des hommes des silhouettes flottantes. Et c'est sans doute pourquoi les personnages remodernistes ne se jugeront pas à l'aune de leurs actions. Ce qui semble compter, avant tout, c'est d'être-là. Il se peut que la caméra enregistre une trace de leur passage sur Terre, et qu'ils attendent seulement d'être « immortalisés », selon l'expression consacrée²⁹⁸. Au vrai, rien ne semble les effrayer tant que la disparition qui les menace.

Dans *(M)* (Kavanagh, 2010), un jeune homme tente de toucher le visage disparaissant de sa bien-aimée. Et le flou est abondamment utilisé par l'Irlandais pour brouiller les visages et provoquer l'incertitude sur leur sort. Dans les courts métrages iraniens de Rashidi (2000-2004), les personnages pleurent leur amour perdu. Les corps sont fantomatiques, menacés par une présence énigmatique, vi-

²⁹⁶WATTS Alan, W., *Éloge de l'insécurité* [1951], Paris: Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2003, pp. 45-46

²⁹⁷Dans l'idée de dépasser le discours très formaliste des remodernistes, je prête une attention particulière au « contenu » des images (en particulier dans la partie sur le corps). Ce choix permet d'éloigner la critique souvent adressée aux remodernistes d'être passésistes ou « vintage », en montrant que l'aspect formel des images rejoint leur contenu pour organiser une véritable philosophie, profondément mélancolique et nostalgique.

²⁹⁸Est-ce pour cela que les personnages sont figés dans des postures et qu'ils ne parlent pas ? cf. plus loin sur le corps remoderniste.

vants dans une temporalité dérégulée. Dans *The Man's Beautiful Wife* (Rashidi, 2002), un homme



écoute une cassette audio qui provient de sa femme disparue... mais la cassette est vierge ou a été effacée. Disparition, effacement. De même, dans *Almost* (Rinaldi, 2011), le corps de Rinaldi courant sur la plage disparaît ponctuellement de l'image.

Pour contrer cette peur de la disparition, le travail de *la matière et des textures* devient fondamental²⁹⁹. Dans *Poor Edward* (Kavanagh, 2009), le temps a fini par effriter l'inscription d'un panneau de bois. Et l'on retrouve un plan similaire dans *Yügen* (Richards, 2009). Les corps sont pris dans ce même processus d'effritement. Comment les retenir ? Pour intituler le premier film collectif remoderniste, quelle expression, sinon *In Passing*, pouvait mieux dire l'esprit du remodernisme ? Les connotations du mot désignent en effet à merveille ce qui peut le préoccuper. « A passing » c'est d'abord littéralement *un passager*. « A passer-by », c'est *un passant*. « The passing away », c'est *le décès, la mort*. « In passing » veut dire *en passant*. Mais le terme « passing » marque encore *le passage, l'éphémère, la disparition*. (« the passing of time » = *le temps qui passe*)³⁰⁰. Le film est un habile jeu de passes, où les segments se renvoient discrètement les uns les autres, sans que l'on décèle de sautes d'humeur ; les parties coulent littéralement, car elles partagent un même sens de la mélancolie et la même série de questionnements autour de la perte, du temps qui passe, de la disparition qui hante les êtres. Jack Sergeant a remarqué que : « *En commun avec Wim Wenders, Jim Jarmusch ou Gus van Sant, et des films comme Meek's Cutoff, il y a un certain mal du pays (homesickness) dans les films qui composent In Passing. Ce mal du pays n'est pas forcément enraciné dans le fait d'être loin de chez soi, mais dans le sens que, même chez eux, les personnages cherchent toujours leur place dans le monde quotidien. Richards confirme cela : « Tous les segments de In Passing partagent une certaine aura de solitude et de nostalgie (homesickness), et le désir de chacun pour trouver sa place.* »³⁰¹

Images de la disparition.

Dean Kavanagh, photogrammes de (M), 2010 (en haut) & Abandon [détail], 2012 (second). Rouzbeh Rashidi, *Reminiscences of Yearning*, 2011 (troisième). Jesse Richards, *Nude Self-Portrait*, photographie au sténopé, 2009 (en bas).

299On comprend mieux pourquoi les remodernistes souhaitaient au départ continuer de filmer en pellicule. Au jeu qui consiste à retenir le temps en images, le matériau numérique est très pauvre au regard des aspérités de la pellicule, ses imprévus, sa lente et jolie dégradation.

300Pour l'anecdote, on appelle encore « passing » (aussi bien en français qu'en anglais) une pratique de jonglerie collective consistant en des passes à un ou plusieurs partenaires, ce qui correspond finalement à la manière dont le film a été fait.

301SERGEANT Jack, « The New Personal Cinema: From Lyrical Film to Remodernism », in *Filmink Magazine*, novembre 2011, p. 77 : « *In common with Wim Wenders, Jim Jarmusch and Gus Van Sant, and films like Meek's Cutoff, there is a sense of homesickness to the films that make up In Passing. This sense of homesickness is not necessarily rooted in a sense of*

Trouver sa place dans un monde où tout n'est que passage. Voilà qui engendre un doute monumental chez le personnage remoderniste. Comment peut-il laisser une trace ? Par l'objet. Le passage du temps est imperceptible, mais l'objet, lui, reste. Montrer des objets patinés et « surannés » est alors le moyen de donner une forme visible au temps. Quand Heidi Elise Beaver, dans *Trust* (2011), tourne avec la caméra Super 8 de ses parents, avec laquelle elle filma toute jeune, le temps a pris la forme d'un objet. Et il est dans ses mains. Dans le monde du silence de Dean Kavanagh, l'objet est un remède à l'incommunicabilité qui frappe les hommes. Attentif aux textures, l'Irlandais propose un cinéma de la résistance des choses à l'épreuve du temps, en travaillant au corps le motif de *la patine*. La patine des objets, reste du passé fixé dans la mémoire des vivants, agit en contrepoint de l'eau, qui manifeste plus sûrement l'essence volatile des moments. Au contraire, la patine a incrusté les objets au profond de leur existence, elle est un marqueur du temps long, la preuve que *quelque chose a existé*³⁰². Elle pallie cette peur que « *quelque chose [soit] possiblement perdu à tout jamais* »³⁰³. La filmant déposée sur les objets, il prend au mot cette envie de Tanizaki de « *découvrir le beau au sein de l'ombre* », de « *rechercher le beau dans l'obscur* »³⁰⁴, et se rapproche encore de l'esthétique japonaise traditionnelle. « *Non point que nous ayons une prévention a priori contre tout ce qui brille, disait Tanizaki, mais, à un éclat superficiel et glacé, nous avons toujours préféré les reflets profonds, un peu voilés ; soit (...), ce brillant légèrement altéré qui évoque irrésistiblement les effets du temps.* »³⁰⁵ C'est la matière qui intéresse Kavanagh. Le trou, la trace, la déchirure. Ce qui reste à l'objet, qui dira quelque chose du temps qui a passé. Il les manipule aussi, comme on croirait toucher du temps solide. L'objet est un antidote. Les hommes les retapant se réparent. Bien sûr, ce qui compte, c'est ce que disent les objets sur la situation que ne disent pas les hommes. Il les filme avec un sens du détail *pongien* pour construire une histoire sur la base d'un *parti pris des choses*. Scruter les objets, les caresser, les réparer dans ce monde où le virtuel n'en finit pas



Patine de l'objet et passage du temps. Dean Kavanagh, *The Distance*, *The Girl With the Straw Hat & The Young Man*, 2008-2010

being away from home, but in the sense that even at home, the protagonists are still searching for their place within the day-to-day world. Richards confirms this. "All of the In Passing films have some degree of an aura of loneliness, homesickness, displacement or longing to find one's place." »

302« *Ce qui a lieu dans le présent comme ayant eu lieu jadis, et qui par cela même est fondé sur soi, « authentique »* », écrit Baudrillard à propos de l'objet patiné. cf. BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris: Denoël-Gonthier, 1968, p. 106

303LE CAIN, *Ibid.* dit à propos des images de Kavanagh : « *Kavanagh's black and white images savour textures and details of hours passing in a rural house as something is possibly being lost forever.* »

304TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre (In'ei raisan, 1933)*, Lagrasse: Verdier, 2011, p. 44 et p. 64

305TANIZAKI, *Ibid.*, p. 32

de se débarrasser du palpable.

Il semble encore que Kavanagh filme comme s'il renvoyait l'objet à son temps originaire. L'ambiance cinématographique est déjà celle d'une époque révolue – la réduction de la saturation provoque l'affadissement des couleurs et les teintes varient légèrement autour du *marron*, du gris et du noir. Le sentiment que l'on a affaire à une époque passée (un village rural ou côtier des années 1950 ?) n'est trahi qu'à de rares reprises par l'irruption d'objets plus récents. De même, les personnages que filme Kavanagh ont l'air a-temporels, car ils ne portent pas les stigmates d'une époque. Ce pourrait être des gens de l'époque victorienne. Cette absence de référents conduit à une forme de cinéma a-temporelle, sans ancrage dans la société, à l'abri des normes et contraintes. « *Un autre problème [lié à l'usage de dialogues], ce sont les accents, explique Kavanagh. Un accent renvoie à une dimension sociale et politique, et j'essaye d'éviter ça à tout prix. Mon but, ce serait de pouvoir avoir des personnages qui auraient l'air de venir d'une autre planète. J'aimerais aussi qu'il n'y ait aucune contrainte horaire, pour que les personnages puissent vaquer à leurs occupations en dehors du monde existant. (...) Ce que j'aime le plus avec le cinéma muet, c'est que c'était un « langage universel ». C'était très simple, très basique. J'adore cette façon de communiquer, comme le fait de partager quelque chose de très personnel avec quelqu'un en se passant des mots* »³⁰⁶.

Mais Kavanagh n'est pas le seul à filmer avec une nostalgie *a priori*. Barley filme la nature comme un paradis perdu, et les personnages de Rashidi ont toujours l'air de regretter quelque passé proche ou lointain. Tandis que *Days Gone Not Forgotten* (Richards, 2011), ressemble à une revisitation fantomatique des lieux de l'enfance, où le montage met en parallèle un parcours en voiture sur une route enneigée à des plans d'enfants chahutant, jouant à se lancer des boules de neige.



Images de la disparition. Paysages désolés, évanescents. Dean Kavanagh, *Poor Edward* 2009. Jesse Richards, *Yügen*, 2009

Se peut-il que le cinéaste remoderniste soit resté coincé dans ce « passage » qui le préoccupe ? Qu'il lui soit impossible de se confronter au présent ? Pour l'heure, en filmant tout avec une nostalgie *a priori*, le remodernisme n'échappe pas à la crainte des situationnistes de voir « *le présent se donner immédiatement comme souvenir* »³⁰⁷. Comment cela peut-il se manifester dans son corps ?

306 KAVANAGH Dean, Communication personnelle, 18 mai 2014 : « *Another issue is use of 'accents'. An accent implies so much social and political information; I really try to avoid this at all costs. My aim would be to have characters that could appear to be from a different planet entirely. I also hope that there is no definite time frame so that the characters can go about their business away from the outside world. That is not to say I won't use dialogue in the future, it depends on the form of the film. What I love the most about the silent-era of cinema is that it was a 'universal language'. It was very basic and simple. I love this form of communication, like sharing something very personal with someone but without words.* »

307 « La domination du spectacle sur la vie », in *Internationale Situationniste*, n°11, octobre 1967. Au message publicitaire « *J'aime ma caméra parce que j'aime vivre / j'enregistre les meilleurs moments de l'existence / je le ressuscite à ma volonté dans tout leur éclat* », les Situationnistes répondaient : « *Cette publicité évoque très justement la glaciation de la vie individuelle qui s'est renversée dans la vie spectaculaire : le présent se donne à vivre immédiatement comme souvenir. Par cette spatialisation du temps, qui se trouve soumis à l'ordre illusoire d'un présent accessible en permanence, le temps et la vie ont été perdus ensemble* ».

2.

DU «CORPS DE RÉSISTANCE» AU «CORPS DE REPLI»

FIGURATION DU CORPS ET DE L'HUMAIN DANS LE CINÉMA REMODERNISTE

« *Billy Childish is dead* »
Graham Bendel, 2005

« *Aftershock of Old Memories* », « *Reminiscences of Yearning* »,
« *Immanence Deconstruction of Us* », « *There is No Escape from the Terrors
of the Mind* », « *Boredom of the Disgust & Monotony of the Tediousness* »
Rouzbeh Rashidi, 2001-2013

« *You Can't See Me When I Hide* », « *I Can't Look at You* »
Harris Smith, 2003-2004

« *Black Out* », « *Days Gone Not Forgotten* »
Jesse Richards, 2000-2011

Au départ très inspiré par l'attitude punk, le cinéma remoderniste a fini par trouver sa propre voie, quitte à abandonner en chemin une partie de son potentiel subversif. À présent, de la même manière que le monde remoderniste est poétique et flottant, le corps remoderniste est abstrait, énigmatique, présent et absent, coincé dans une temporalité qu'on dirait dérégulée. La plupart des personnages vivent en dehors de la société, dans un monde intime et poétique. La figure humaine est *en doute*, *en crise*. C'est un corps angoissé, existentialiste. Ayant progressivement basculé vers un mutisme énigmatique, son corps s'est figé dans des postures de prostration ou de lamentation. Le *souvenir*, si essentiel quant au rythme lent, presque méditatif, en rappelant sans cesse les personnages à leur passé, les empêche de vivre au présent³⁰⁸.

L'action vient de ce que l'homme vit en société, mais l'homme remoderniste se tient à l'écart, en deçà, au-delà. Chez Kavanagh et Rashidi, les personnages, retranchés de l'action (*praxis*) et de la parole (*lexis*), se contentent le plus souvent d'*errer* sans but, oisifs et incertains, définitivement abandonnés à la solitude et à leurs souvenirs. Il leur faudrait de nouveau agir, entreprendre, commencer quelque chose de nouveau, comme ont su le faire les personnages de Beaver et de Rinaldi. Récemment, néanmoins, la rencontre de Rashidi avec James Devereaux a eu l'effet d'une révélation sur son cinéma (cf. partie III sur le « bonheur »).

³⁰⁸Pour caractériser ces personnages, on pourrait commencer par reprendre les mots de Simon Reynolds qui, commentant les desseins des stuckistes, déclare : « *Bloqués* » parce qu'ils cherchent à rembobiner l'histoire de la pop en espérant la faire durer éternellement. Mais aussi dans le sens de « bloqué sur toi » : amoureux pour l'éternité, à jamais fidèles à un souvenir idyllique, incapables d'avancer ». cf. REYNOLDS Simon, *op. cit.*, p. 310

2.1. SURVIVANCE ET DISPARITION DU CORPS PUNK

Les premiers films « remodernistes » sont encore très inspirés par l'*esprit punk*. Dans les films que Billy Childish réalise dès la toute fin des années 1970 (à une époque où il ne parle pas encore de « remodernisme »), il interprète, en bon *Medway Poet*, un personnage désopilant et gouailleur, joueur, amusant, sous l'influence directe de la démarche *punk* et de la provocation *dada* qu'il affectionne. Ses films sont le lieu d'une extériorisation outrancière, un défouloir joyeux dans lequel il se met en scène avec ses amis dans des situations loufoques. Il se prend pour le grand Kurt Schwitters (*The Man With Wheels*, 1979), imite un « cheval musclé », un masque de corbeau en papier mâché sur la tête (*Muscle Horse*, 1989), ou joue au maharadja dégingandé (*The Slap of Wild Bellys*, 1989). L'humour est parodique, les corps spontanés, libérés, dandinent, sautent, dansent et rient. Il y a l'excitation d'un cinéma improvisé, fait à la hâte, sans ambition que celle de s'amuser avec son image. Les films de/avec Childish, qui mettent le drame à distance, tranchent ainsi avec ses poèmes et chansons, plus crus, qui eux n'hésitent pas à parler de l'abus sexuel dont il a été victime enfant.

Dans les années 1990, Harris Smith et Jesse Richards vont s'inspirer directement de Billy Childish et tourner leurs premiers films en Super 8. L'admiration de Richards pour l'ex-*Medway Poet* est telle que, après avoir participé un temps au mouvement pictural stuckiste, il va essayer d'appliquer les idées remodernistes au cinéma, reprenant tour à tour les théories et bons mots de Childish. Les premiers films de Smith et Richards, amis de la même École, la School of Visual Arts de New York, vont d'abord dire leur dette au premier héraut remoderniste. Mais, progressivement, l'exubérance du corps punk va être mise en doute au profit d'une introspection plus poussée. Dans *Youngblood* (Smith, 1995), Smith se tatoue dans un cœur adolescent la potence, symbole de Childish, au son de l'un de ses poèmes. Une bande de jeunes danse frénétiquement dans une chambre, image typique du punk. L'ambiance est délirante, mais certains gestes de dépit manifestent un désespoir détonnant. L'aliénation des corps commence à



Corps de résistance, sous influence punk. Jesse Richards, *Sex and Lies*, 1998 (en haut), Harris Smith, *Youngblood*, 1995 (en bas).

le disputer à leur libération. Dans *Sex and Lies* (Richards, 1998), pourtant, deux jeunes amoureux s'embrassent au son d'une musique punk. Et *Shooting at the Moon* (Richards, 1998) prend place dans ces endroits interlopes de l'Amérique chéris du New York *No Wave* qui inspire alors Richards et Smith³⁰⁹. La musique est signée Thee Heacoats, le groupe de Childish de l'époque.

³⁰⁹Les premiers films de Richards correspondent à son idée d'une « exploration cinématographique conjointe de la spiritualité et de la transgression » – cf. RICHARDS Jesse, « Concepts & Crafts », *op. cit.* – Petit à petit, la transgression le cédera à la spiritualité.

Dès le début des années 2000, Jesse Richards, va commencer à conceptualiser un « cinéma remoderniste », sur la base des écrits et déclarations des stuckistes Childish et Thomson. En énonçant la nécessité pour le remoderniste d'injecter « sa part d'ombre » dans son travail, il va sans doute contribuer à éloigner le mouvement de ses origines punks. Richards, en effet, est beaucoup plus timide et désabusé que ne l'était Childish ; évoquant son obsession pour la nudité ou l'abus dont le Medway Poet a été victime, il dit : « *Ces choses, ces « ombres » que nous cachons à l'intérieur de nous-mêmes doivent jaillir à la lumière du jour – dans nos films, dans notre travail, dans notre poésie. Il est nécessaire pour nous de partager ces parts de nous-mêmes* »³¹⁰. Cette volonté de « s'adresser à l'ombre », dans le contexte d'une société où le punk n'était déjà plus à l'ordre du jour, va finir de ramener les films remodernistes à une dimension personnelle et intime. Mais aussi plus introspective,



Corps de résistance, sous influence punk. Billy Childish, *A Town Named Suaresville*, 1990 (en haut) ; Harris Smith, *Youngblood*, 1995 (en bas).

triste et angoissée. Si seul peut être authentique ce qui relève de l'individualité, Richards va encore amener le cinéma remoderniste aux portes d'une nouvelle conception de « l'auteur », naïf et désintéressé.

En 2009, peu après la rédaction du *Manifeste*, Richards découvre le cinéma de Jonas Mekas et les deux essais qu'il réalise cette même année (*Wonder About Patterns in Your Head* et *So Tell Me Again*, 2009) lui sont clairement redevables. Peu à peu, ses films iront en s'éloignant de leurs racines agitées. Dans *Love On My Shoulders* (2013), son dernier film, les guitares punks désaccordées et rebelles ont laissé place à la chanson d'amour d'un triste chanteur folk. L'image revêche du Super 8 a été remplacée par l'image fade du numérique, le joli grain de la pellicule mimé par l'ajout, en post-production, d'un effet censé reproduire les aspérités de la pellicule.

Dès 2002, *Self Portrait* (Peter Rinaldi), manifestait exemplairement la disparition d'une rébellion de groupe au profit d'une quête individuelle de transcendance. La caméra, jouet exutoire pour Childish devenait avec lui l'instrument d'une auscultation intérieure. Dans ce film autobiographique, il répète *ad nauseam*, comme un mantra : « *Mon nom est Peter Rinaldi. Je suis un cinéaste. Dieu m'aime. Je ne peux pas être autre chose qu'un cinéaste. Peu importe ce qui arrive, je ne peux être qu'un cinéaste. Je ne suis pas soumis aux principes de la société. Je suis un cinéaste, je fais des films pour la gloire de Dieu, seul. Dieu m'a donné un don, c'est la capacité de faire des films. Je ne vais pas gaspiller ce don. Gaspiller ce don serait péché. Dieu m'aime. Je suis un cinéaste.* » Le film est tourné avec une caméra mini DV et l'image refilmée, afin de retrouver ce *quelque chose* de la pellicule. Mais le

310 RICHARDS Jesse, « Concepts and Craft in Remodernist Film », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 32 - mungbeing.com/issue_28.html?page=32#2220

refilmage participe aussi d'un processus de répétition de la voix, du geste et de l'image qui n'est pas sans lien avec son souci de transcendance. La question de *la spiritualité* va devenir essentielle et imprégner la plupart des films, sans que l'on puisse toujours en distinguer bien les enjeux. Notons encore que ce film autobiographique rend parfaitement compte du souci remoderniste de trouver « l'humanité dans l'échec », puisque tout le cinéma de Rinaldi n'est autre que la mise en scène de sa propre incapacité à réaliser des films, son échec en tant qu'« artiste ». Le film est salué par Richards comme l'un des seuls films tournés en vidéo véritablement « authentique ». L'éloignement des racines punks suit aussi le passage d'un cinéma en Super 8 au numérique. Richards qui s'insurgeait d'abord contre le numérique finira lui-même par l'utiliser.

Selon l'expression de Childish et Thomson³¹¹, le remoderniste s'est mis en tête de « trouver son propre dieu ». Le passage du *stuckisme* au *remodernisme*, ne l'oublions pas, marque l'abandon du côté provocateur et sulfureux, directement inspiré par Dada et le punk au profit d'une nouvelle spiritualité, gage d'un art « authentique » fait par chacun. Si chez Peter Rinaldi, il est possible que « Dieu » puisse être pris au sens littéral – pour lui, très croyant, il s'agit sans doute de toucher Dieu –, il est certain que chez les autres remodernistes, trouver son propre dieu c'est d'abord se trouver soi-même. Plus que toute religion, c'est le « Connais-toi toi-même » humaniste qui devait guider la démarche remoderniste.



Changement de posture, preuve de la disparition de l'esprit punk.
Jesse Richards, *Sex and Lies*, 1998 ▶ Jesse Richards, *Love On My Shoulders*, 2013

En fin de compte, le remodernisme a fini par s'approcher de ce que Dominique Baqué a nommé le « trope de l'intime ». Peu amène à l'égard de cette attitude, elle expliquait, non sans intérêt pour notre étude : « *Se retirer du monde du spectacle et de la marchandise pour tenter de recouvrer une authenticité perdue. Se mettre à l'écoute de son moi pour se refonder, renaître à soi. Tout art de l'intime est solidaire des mythologies de la véracité, de l'authenticité et de la renaissance : d'où la naïveté qui souvent l'anime, le rejet du concept qu'il revendique, au profit d'une sorte d'émotion supposée pure et primitive. (...)* » Présupposés qui conduisent finalement à une posture de retrait : « *Mythologies de l'authenticité et de l'émotion, mais aussi du retrait : les postures intimistes sont bien souvent celles de l'à-côté, de l'écart, de l'en deçà. Échapper aux codes sociaux et aux formatages culturels, se soustraire à l'aliénation généralisée des*

311CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Remodernism. Towards a New Spirituality in Art*, 1er mars 2000 : « 10. La création de l'art véritable, c'est le désir de l'homme de communiquer avec lui-même, avec ses semblables, et avec son Dieu. L'art qui néglige ces questions n'est pas de l'art. » et « 12. La tâche du Remoderniste est de réintégrer Dieu à l'art, mais pas comme avant. Le remodernisme n'est pas une religion, mais nous soutenons qu'il est essentiel de regagner l'enthousiasme (du grec « en theos », être possédé par Dieu). »

*corps en s'enfantant somme corps-sujet, loin de la menace du monde. »*³¹²

Aussi, comme nous allons l'examiner, le remodernisme a sans doute suivi la tendance générale dans l'art contemporain du passage d'un *corps de révolte* (celui des années 1960 et 1970) à un *corps de l'introspection*, caractéristique des années 1990 et 2000. Selon Baqué, « *il ne faut pas confondre le corps intimiste des années quatre-vingt-dix, qui est un «corps de repli», et celui des avant-gardes libertaires, qui est un «corps de résistance». Le corps de résistance revendique la transgression des codes sociaux et culturels : traversé de flux énergétiques, animé de «forces actives», au sens où Nietzsche entendait ce terme, il se constitue comme bastion de résistance contre les multiples formes que revêt l'aliénation dans les systèmes capitalistes avancés. C'est dire qu'il est de part en part politique, même lorsqu'il opère dans l'intimité. À l'inverse, le corps de repli s'assume dans le refus du politique, dans l'absence totale de conscience historique : d'où les figures récurrentes du corps solitaire, endormi, protégé par le cocon des draps ou la tiédeur rassurante du bain* »³¹³. Bien en peine de reprocher au remodernisme son *absence de conscience historique*, tant il s'est constitué autour d'une ribambelle d'influences, on ne peut manquer de constater que le passage d'un corps punk à un corps de mélancolie, l'abandon des excentricités de Childish au profit d'un discours plus intime, la fin d'une joyeuse révolte en faveur d'un doute monumental, tout cela marque bien le passage d'un « corps de résistance » à un « corps de repli ». La circonspection est telle que la vie présente semble impossible.

2.2. L'IMPOSSIBLE VIE PRÉSENTE

Si le retour exacerbé de la subjectivité devait être celui d'une nouvelle « conscience de soi », dans un cinéma devenu ultra-subjectif, la conscience de soi est bien problématique. Elle pèse si lourd sur les épaules des « personnages » remodernistes qu'ils semblent incapables d'affronter la vie présente. Il règne dans leur monde une atmosphère de nostalgie assommante, et il n'est pas rare que ceux-ci soient traités sur un mode passé, comme si leur vie était déjà derrière eux. Comme si le présent, n'ayant plus rien à offrir de nouveau, n'était plus que le lieu d'une revisitation du passé. Le souvenir devient le mal qui les empêche de vivre au présent, dès aujourd'hui.

Dans *Nadir* (2013), Scott Barley filme sa grand-mère, triste et livrée à elle-même depuis la disparition de son mari. Une photo de famille plantée sur la grande table du salon fait écho à son malaise : que reste-t-il « de ces beaux jours ? ». Rien sans doute, et elle se contente d'attendre à la maison, reproduisant quotidiennement les mêmes gestes las. *Le Metronome* (2011) de Christopher Michael Beer lui ressemble beaucoup. Un vieux monsieur malade, sur son lit de mort, se rappelle à sa vie d'antan : en parallèle, la projection d'un vieux film le montre tout jeune, beau et charmeur, minaudant devant une grosse voiture américaine. *Memory Room* (2008) de Dean Kavanagh reprend le même principe : un personnage est confronté à de vieux papiers et c'est toute sa vie qui défile devant ses yeux. Dans ces trois exemples – il y en aurait d'autres, les personnages sont abandonnés à leur

312BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne: Un art paradoxal*, Paris: Les Éditions du regard, 1998, pp. 74-75
313Ibid., pp. 75-76

passé. Trop vieux pour vivre encore, d'une autre époque, au seuil de la mort, leur vie n'est plus qu'à *se souvenir* du « bon vieux temps », celui où ils étaient jeunes, beaux et amoureux. Arrêtés au temps d'avant, que des souvenirs agitent à leurs yeux (qu'ils prennent la forme profilmique de la photographie posée sur la table du salon ou qu'ils soient suggérés par un montage en parallèle), ils se sont réfugié dans le passé et n'ont plus rien à vivre à présent.

Soit, après tout, ces personnages étaient vieux. C'est peut-être un sentiment ordinaire pour qui *a vécu*. Mais qu'en est-il lorsque nous constatons que les jeunes ne sont pas épargnés par le sentiment de nostalgie des anciens ? Dans *Lost* (Heidi Elise Beaver, 1996), la vie solitaire de l'héroïne est dérangée par une missive qui lui annonce le mariage de son père deux semaines auparavant – mariage qu'elle a donc raté. Des réminiscences (qui opèrent par *flash-back*) la ramènent sans cesse à sa vie de petite fille, période heureuse où elle prenait des bains avec sa maman. Petit à petit, elle en vient à se perdre dans un dédale de souvenirs, et l'on ne sait plus bien ce qui est passé de ce qui est présent. Plus largement, dans le cinéma remoderniste, il n'est pas rare que le passé en vienne à prendre le pas sur le présent, figeant les personnages dans une posture attentiste, les rendant incapables d'affronter le monde, les souvenirs devenant le lieu-refuge d'un monde présent invivable. D'où le recours à une intimité exacerbée, à la fois symptôme d'un mal de vivre au présent et remède envisagé à ce mal-être.



Personnages abandonnés au « bon vieux temps ».

(Les corps déchus sont mis en perspective avec l'image d'une époque révolue ; les photos à droite.)

Scott Barley, *Nadir*, 2013 (en haut) ; Christopher Michael Beer, *Metronome* (segment de *In Passing*), 2011 (en bas).

Le cinéma de Dean Kavanagh, cinéma du foyer s'il en est, manifeste exemplairement l'idée que « *même chez eux, les personnages ressentent un certain mal du pays* »³¹⁴ – à l'origine la *nostalgie* désignait le manque d'un *lieu*, avant qu'elle n'en vienne à désigner le mal d'une *époque*. Toujours en dilettante, plongés dans un malaise qui les empêche de parler, ceux-ci semblent incapables de *partir*. Et surtout de se sortir d'eux-mêmes. Prisonniers de leur foyer comme prisonniers de leurs propres corps, ils continuent d'errer dans l'espace, s'entêtant à tuer l'ennui par des gestes vains ou des déambulations sans but. Ils ne sont pas malheureux, ils ne sont pas tristes non plus. Ils semblent juste *être-là*, comme si la simple présence au monde suffisait. Le recours au foyer, lieu de l'intimité, est envisa-

314SERGEANT Jack, *Ibid.* : « *Ce mal du pays n'est pas forcément enraciné dans le fait d'être loin de chez soi, mais dans le sens que, même chez eux, les personnages cherchent toujours leur place dans le monde quotidien.* »

gé comme le moyen d'un refuge. L'image quitte rarement la maison, mais comme le remarque justement Maximilian Le Cain, quand elle le fait, « *le passage du foyer à la rue s'articule comme un passage à travers le temps* », « *l'image soumise au contrôle personnel* » se trouvant soudain « *confrontée à la réalité extérieure* »³¹⁵. Et cette réalité extérieure est le plus souvent éludée, au profit d'un monde personnel et mystérieux.

Très souvent, les personnages se postent à la fenêtre, regardant sans envie l'autre côté du monde, celui auquel ils n'appartiennent pas. La fenêtre, ce lieu mitoyen au foyer et à la rue, ni au-dedans ni au-dehors, est la frontière qui figure leur position. Tous sont littéralement *à la fenêtre*, c'est-à-dire *entre deux lieux*, dans l'incertitude, dans le doute, dans l'impossibilité de se projeter (au-devant, au-dehors), condamnés à *rester là*, à errer sur place. Projection impossible. La fenêtre leur fait miroiter l'existence d'un autre monde en même temps qu'elle les enclot dans le leur. L'autre monde, le très grand, l'affreux et joli monde de la société est encore à découvrir. Pour l'heure, ils n'y sont pas. Pas encore arrivés. Ils sont encore enfermés chez eux et un jour il faudra bien qu'on trouve la clé qui leur ouvre la porte. « *Je ne sais pas si ma façon de traiter les personnages renvoie à une certaine spiritualité, dit Kavanagh. Je serais plus enclin à les voir comme des spectres intéressés par leur propre histoire biologique, et explorer cette histoire en créant des moyens de l'examiner, de la partager, ou même en partie de la détruire avec la caméra.* »³¹⁶

Ceci est important : les « actions » n'ont pas de sens. Elles n'entraînent pas de narration, elles ne font pas avancer l'histoire. Il n'y a pas d'histoire. Ni causes ni conséquences. Les gestes valent comme pure preuve d'existence. Il n'y a rien à en attendre. Et puisque sans conséquence, ils sont condamnés à se répéter *ad vitam æternam*. Peut-être que d'une certaine manière, Kavanagh filme comme on prendrait des photos – car on dirait que les per-



Personnages à la fenêtre. Kavanagh, *Poor Edward, Abandon & History of Water*, 2010-2012 ; Heidi Elise Beaver, *Lost*, 1996 Rashidi, *Only Human & Bard Is a Thing of Dread*, 2009-2012.

315LE CAIN Maximilian, « Dean Kavanagh: The Memory of Water », *op. cit.* : « *The passage from private to public space is articulated as a passage through time, or from an image subject to personal control which is erased by the threat of external reality.* »

316KAVANAGH Dean, Communication personnelle, 18 mai 2014 : « *I wouldn't say exactly. I would be more inclined to see them as spectres with an interest in their own biological history, and with the camera, explore this history and create ways to share it and examine or even destroy parts of it.* »

sonnages « posent », attendant d'être immortalisés. Mais au lieu d'une photo, c'est un film, et leur pose de circonstance se change en un temps de l'attente incroyable. Ce basculement est encore symptomatique d'un renversement dans la conception du *home movie*, propre aux remodernistes. S'il s'agissait jusqu'alors de filmer furtivement l'éclat des moments de joie, d'extase ou d'insouciance, les films remodernistes rendent ce *film de famille* méconnaissable, en étirant le temps du plan, et en montrant, au lieu d'un bonheur de rigueur, un implacable doute sur le sens de l'existence. On pourrait encore penser que ces « postures » viennent de ce que les personnages des films remodernistes ne sont pas des « acteurs ». Comme des amateurs qui ne savent pas *jouer*, ils poseraient ou agiraient



Visages endoloris.
Rouzbeh Rashidi,
« période iranienne », 2000-2004.

maladroitement, attendant quelque directive qui ne vient pas. Mais enfin le cinéma n'est pas chose si grave, et historiquement les acteurs amateurs n'ont pas toujours eu ces airs tristes et perdus. Ces *personnes* (avant que d'être des personnages) révèlent donc plus sûrement un mal profond, non pas seulement relié à la pratique du cinéma.

Nous l'avons vu, les personnages des films de Kavanagh sont plongés dans une errance intérieure et déambulatoire. Ils se postent souvent à la fenêtre, c'est-à-dire au seuil du monde. Mais, plus largement, la fenêtre est abondamment utilisée par les remodernistes pour ses effets suggestifs. D'abord pour *refléter* le visage. Ainsi filmés, par un effet de diplopie qui les dédouble dans la vitre, les personnages deviennent littéralement étrangers à eux-mêmes ; ils voient apparaître leur propre double. L'incertitude ou l'ambiguïté sur l'identité est primordiale, qui les laisse dans un état de doute permanent, sur les choses et sur eux-mêmes. Filmés depuis *l'extérieur*, ils se transforment en *apparitions* menaçantes. Filmés depuis *l'intérieur*, la fenêtre figure un seuil de *projection impossible*. Dans tous les cas, elle sert à délimiter deux mondes : celui du foyer, dans lequel ils vivent, celui de la société, auquel ils n'ont pas accès. La fenêtre est un lieu d'écrasement... les personnages s'y trouvent coincés. Ils deviennent des êtres errants mais immobiles, présents et absents en même temps.

La période iranienne (2000-2004) de Rouzbeh Rashidi fait état d'une désespérance plus grande encore. Les personnages, exclusivement masculins, ruminent un mal-être terrible. Figures de prostration, figures de lamentation, ils portent en eux une indicible tristesse qui les a enlevés du monde. Le plus souvent, il n'y a pas d'explication donnée à leur mal. C'est sans cause et sans remède. Il y a seulement une impossibilité d'affronter la vie qui les enclot dans des intérieurs d'appartement vides et froids. Il y a la solitude et le jeu d'échecs qu'ils jouent avec eux-mêmes³¹⁷. L'agitation de la ville, celle du monde, ils y sont étrangers. Ils sont coincés dans leur propre corps. Leurs gestes sont

³¹⁷Le jeu d'échecs n'est pas seulement une métaphore. Il traverse visuellement l'œuvre de Rashidi. Les personnages y jouent seuls, contre eux-mêmes.

de résignation. Assis, toujours, le dos voûté, les bras croisés³¹⁸, ils lambinent avec des airs lamentables. Le monde extérieur n'existe pas. Rien que leur appartement. La femme n'est qu'une image ou alors un souvenir. Ces hommes attendent désespérément sa venue ou son retour, comme ils semblent regretter quelque passé lointain. Mais ce passé a-t-il seulement existé ? N'est-il pas plutôt l'image renversée d'un monde présent qui leur échappe ?

Ce passé/cet autre se manifeste aussi dans la figure du *double*. Forme d'apparition de « l'inquiétante étrangeté » (Freud en fait un de ses symptômes), le double vient semer le trouble sur l'identité. Chez Kavanagh, les visages sont souvent absents par l'image de l'eau qui brouille leur visage, et chez Rashidi, le personnage, déjà en quête de lui-même, doit faire face à des phénomènes d'ubiquité, de dédoublement, d'apparitions étranges, de persécution. Il n'est pas *en paix* mais toujours sous l'emprise de quelque présence maléfique *revenue hanter* son existence présente. Ces corps étrangers semblent manifester extérieurement son état mental – incapable de dépasser ses souvenirs. Ce passé revient donc le visiter, sous la forme d'une *présence*, plus ou moins anthropomorphique. Parfois, le corps des personnages se dédouble (par l'effet d'une transparence ou d'une surimpression), parfois les objets familiers s'emparent d'eux (l'image du personnage se retrouve coincée dans la télévision), parfois encore c'est un homme de chair et d'os, aux intentions énigmatiques, qui vient leur rendre visite. D'implacables gros-plans sur des visages endoloris expriment de manière implacable le réalisme de la tristesse des personnages ; ils deviennent le lieu d'une interpellation brutale ; le visage se faisant partie émergée d'un fantôme intérieur. Plus tard, l'abstraction prendra une ampleur considérable dans les films de Rashidi, et ses personnages, sans perdre leur « *inquiétude existentielle* »³¹⁹, gagneront en subtilité. Ne les donnant plus d'emblée comme des êtres résolus, Rashidi parviendra à en faire des hommes tristes *par choix*.

Dans *He* (Rashidi, 2012), film réalisé plus récemment, au moment où Rashidi avait déjà basculé du côté de la fiction expérimentale, James Devereaux, son acteur fétiche, explique, de manière tout à fait détachée, qu'il a décidé de se suicider. Il n'y a pas de véritable raison... juste la sensation pour lui d'être arrivé au bout de sa vie – « *I see no reason to continue* », dit-il à son ami. Il est stoïque, sarcastique même, certainement pas abattu, car, à la différence des personnages de la période iranienne, dont le mal semblait le fait d'un destin inextricable, Devereaux *décide* de mourir. C'est lui, en tant que personne libre et consciente, qui décide d'en finir. La grande différence entre les deux périodes, incarnée ici par le personnage de Devereaux, réside ainsi dans *le choix* possible des personnages, ce qui est déjà un pas immense vers une liberté retrouvée. L'influence de l'existentialisme sur le remodernisme semble de plus en plus évidente.

318Se récitent-ils en silence *Demain, dès l'aube*, ce poème de Victor Hugo ? « Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées / Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit / Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées / Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit. »

319FOREMAN Donal, *op.cit.* (« existential inquiet »)

2.3. APPEL AU SPIRITUEL OU/ET DÉSENGAGEMENT POLITIQUE ?

À la longue, à cause de l'absence de son direct et du travail de post-sonorisation, Kavanagh et Rashidi ont pris le risque de pétrifier les images, de stéréotyper leur cinéma et d'empêcher l'apparition de l'imprévu³²⁰. Les lèvres des personnages ont beau bouger, aucun son ne sort des bouches. Le silence est pesant. Tout est définitivement figé dans une atmosphère de désolation, rien de beau ne pourra jamais plus être dit³²¹. Ce choix – l'absence de son direct – contribue sans doute à *annuler a priori* l'action des personnages filmés. À quoi bon parler puisque je ne serai pas entendu ? Or, on sait combien l'acte de parole est lié au geste qui le déborde³²². En privant ainsi de parole ses personnages, en les plongeant dans cette ambiance mélancolique, le cinéma remodeliste prend encore le risque de *refuser tout discours*.



Postures apathiques de retrait.
Rouzbeh Rashidi, « période iranienne », 2000-2004

Longtemps, le silence des films de Rashidi a empêché toute forme de relation humaine. Les personnages étaient montrés seuls, dans toute leur tristesse. Progressivement, après son départ pour l'Irlande, des « couples » vont apparaître à l'image. Mais, individuellement, les personnes vont garder leur caractère apathique et solitaire. Aussi les couples n'ont-ils consisté qu'en l'ajout d'un personnage à côté d'un autre. Ces derniers ne se regardent pas, ils détournent la tête. Même accompagné, chacun semble seul avec lui-même, dans l'impossibilité d'être compris. L'amour est impossible car l'amour

320Néanmoins, le cinéma de Rashidi s'est progressivement mis à parler, comme j'y reviens plus loin.

321Ce n'est pas seulement juger le cinéma remodeliste à partir du cinéma narratif que de dire cela. N'oublions pas qu'il y a un désir manifeste de fiction dans ce cinéma, qui est sans cesse empêché ou contredit par les éléments du film même. On dirait aussi que les personnages refusent de jouer la comédie, renvoyant le cinéaste à sa propre incapacité de créer une fiction.

322Il faut lire Valère Novarina et aussi notre troisième partie sur « le bonheur remodeliste ».

On pourrait ici se demander : est-ce le cinéma voulu par Rashidi et Kavanagh qui les a conduits à enlever le son direct ou bien est-ce le fait de filmer sans son direct qui a fini par donner ce type de cinéma, mutique et hermétique ? De manière tout à fait singulière, les restrictions techniques ont sans doute contribué à définir leur type de cinéma. (cf. partie 4 sur les pratiques pauvres).

naît d'une liberté d'action, d'un allant de geste. Or ici, les personnes sont contrites, souffreteuses, prisonnières d'elles-mêmes, incapables d'entreprendre quoi que ce soit. Comment l'amour pourrait-il advenir ? Remarquons à cet égard [sur les photogrammes ci-après] la distance³²³ peu commune entre des personnes censées être amoureuses... Pourtant, à partir de 2011 et sa rencontre avec James Devereaux, Rashidi va finir par introduire la parole dans ses films. Mais il s'agira le plus souvent de *monologues* – de personnages qui parlent tout seuls, qui se parlent à eux-mêmes. En couple, même quand les personnages se parlent, la parole semblera dépourvue de sens et, comme le remarque judicieusement Donal Foreman, « *plus proche d'un son d'ambiance que d'un médium de communication* »³²⁴. Ce doute sur l'efficacité de la parole doit renforcer notre lecture, selon laquelle les films de Rashidi (et de Kavanagh) sont très proches de l'*ambient music*. Maximilian Le Cain a par ailleurs décrit *Bipedality*, comme une tentative de montrer « *à quel point le langage est inadéquat pour communiquer les sentiments, pour faire face aux mystères de l'existence en n'importe quel moment d'une relation avec l'autre ou plus simplement avec le monde qui nous entoure* », un monde au contraire « *très largement vif et voluptueux.* »³²⁵

Paradoxalement, cette défiance à l'égard du langage, au lieu de libérer les corps les a pétrifiés. On ne remarque plus qu'une chose : ce sont des corps qui ne parlent pas et qui (par là³²⁶) ne bougent plus. Aussi les gestes marquent-ils le refus de toute action. Au passage d'un plan à un autre, on finit par se rendre compte, non seulement que les personnages ne poursuivent aucun but, mais que toute action, tout geste, tout regard sont *forcément* vains, puisque sans conséquence. Le geste ne vaut jamais qu'en lui-même ; il ne s'adresse pas à un autre, il *n'appelle rien* d'autre. Il ne construit pas autre chose. Il n'y a pas de *communication*. Si bien que les personnages se regardent être tristes. Il n'y a pas d'explication à leur tristesse. C'est ainsi : sans cause, sans remède. Il n'y a rien à guérir, car il n'y a pas de maladie.

Foreman parle de « *l'inquiétude existentielle* »³²⁷ de Rashidi et remarque opportunément que ses films préfèrent au monde qui les entoure leur « *étrange monde souterrain* » : « *Comme rend explicite le titre du récent film de Rashidi There is No Escape from the Terrors of the Mind (2013), le malaise [des personnages] est existentiel plutôt que circonstanciel : il s'agit bien plus de la nature de la perception, de la mémoire ou de la conscience que de quelque chose qui pourrait être résolu ou même exprimé à travers l'action ou des dialogues. Abandonnant normalement l'intrigue dans le but de s'attaquer frontalement à cette intériorité, les films résident le plus souvent dans un étrange monde souterrain libéré des soucis ordinaires de*

323En anthropologie, on nomme « proxémie » l'étude de la distance entre les personnes lors des interactions sociales.

324FOREMAN Donal, *op.cit.* : « *More resonant as another environmental sound than a medium of communication.* » (Foreman prend l'exemple de *Birds on a Wire* (Michael Higgins, 2011) et de *Bipedality* (Rouzbeh Rashidi, 2010).

325LE CAIN Maximilian, « Rouzbeh Rashidi's Bipedality » in *Experimental Conversations*, n°6, 2010 - experimentalconversations.com/articles/532/rouzbeh-rashidis-bipedality/ : « *how inadequate language is to communicate feeling, or to grapple with the mysteries of existing in any given moment in relation to another person or simply to the world that surrounds one, a world that is, in contrast, "almost overwhelmingly vivid and sensuous."* »

326Je suis certain que l'absence de gestes dans les films de Rashidi et Kavanagh est conditionnée par l'absence de paroles. Il n'est que de voir les derniers films de Rashidi (ayant réintégré le langage comme moyen de pensée et d'action), qui commencent peu à peu à retrouver un certain allant et les personnages abandonner leur implacable tristesse.

327FOREMAN Donal, *op.cit.* (« existential disquiet »)

notre vie quotidienne. Le travail, l'argent, l'État, les interactions sociales même, sont rarement visibles. À la place, il y a des corps et des espaces, des sensations et des souvenirs, et il y a le mélange et le surgissement de tout cela à travers un processus de perception (et de cinéma). »³²⁸



La communication impossible.
Rouzbeh Rashidi, *Only Human & Bipedality*, 2009-2010

Au départ animé des meilleures intentions punks, le remodernisme a-t-il fini par se détourner radicalement de son esprit de révolte initial ? A-t-on pris le chemin d'une dépolitisation du punk – au risque d'une dépolitisation tout court ? Finalement, le corps remoderniste, si bien retranché sur lui-même, est-il autre chose que ce « *corps préservé, dans tous les sens du terme : de l'Autre, du risque de la rencontre, de la menace de la contamination. Mais aussi, in fine, du monde lui-même. Corps autistique et muet, corps replié, refermé, refusé, qui allégorise ainsi le passage à la limite de toute posture artistique de repli sur l'intime et que l'on pourrait en ce sens opposer, comme le fait avec pertinence Jean-Charles Masséra, au corps transgressif des années soixante* »³²⁹ ? Si Rashidi préfère donner vie à ses fantasmes intérieurs plutôt que de faire des « films politiques » ancrés sur le réel, les personnages qu'il met en scène sont d'autant plus susceptibles d'être interrogés. – « *En tant que cinéaste « expérimental » iranien vivant à l'ouest, tout le monde s'attend à ce que vous parliez des droits de l'homme, de l'oppression politique ou des histoires de votre pays d'origine, regrette Rashidi. Si vous ne parlez pas de ces choses-là, les gens pensent que vous ne prenez pas votre travail au sérieux. Que tout ceci soit vrai ou non, je ne le sais pas, et je ne le saurai jamais puisque je suis dans un état de scepticisme permanent.* »³³⁰

Une lecture contemporaine et occidentale des films remodernistes constaterait, sans doute, rien moins que l'apolitisme radical et le retrait définitif des corps remodernistes. Peut-on dire autre-

328FOREMAN Donal, *Ibid.* : « *As the title of Rashidi's recent, Arts Council-funded feature, HSP: There is No Escape from the Terrors of the Mind (2013), makes explicit, the unease evoked is existential rather than circumstantial: it's much more about the nature of perception, memory and consciousness than anything that can be resolved, or even expressed, through action or dialogue. Usually forsaking plot entirely to tackle these depths head-on, the films mostly seem to reside in a strange, subterranean world free of the typical "narrative" trappings of our daily life. Jobs, money, the State, even social interaction, are rarely visible. Instead, there are bodies and there are spaces, there are sensations and there are memories, and there is the coming-into-being and intermingling of each of these through processes of perception (and cinema).* »

329BAQUÉ Dominique, *Ibid.*, p. 75

Plus violemment : « *L'art de l'intime ne parvient jamais à dialectiser l'intérieur et l'extérieur; où le proche ne réussit jamais à s'ouvrir sur un lointain. (...) L'art de l'intime se désigne comme une clôture autarcique sur soi qui interdit le déploiement d'un monde possible.* » (p. 79) « *Refusant le monde, il s'englué dans la boue de la petite subjectivité ordinairement névrotique.* » (p. 81)

330RASHIDI Rouzbeh, « *Strange Cinema* », mai 2014 - <http://rouzbeh Rashidi.tumblr.com/post/85054340644/strange-cinema> : « *In my case as an experimental filmmaker (this term 'experimental' has so many problems as well) who came from Iran (Middle East) and lives in west, everyone expects you to talk about human-rights issues, political oppressions, stories from your original country as well as entering into celluloid clubs. If you don't talk about these things in your work people think you are not serious about your practice. Whether all of this is right or not- I don't know, and I will never know as I am in a constant state of scepticism.* »

ment ? Une lecture si matérialiste oublierait bien vite les préoccupations spirituelles du mouvement. Or, il semble que l'angoisse de ce corps replié soit la manifestation d'un scepticisme ou d'un doute profond, voire même un véritable *appel au spirituel*, plus sûrement que la manifestation d'un égocentrisme extravagant. Ce qui compte ce n'est pas le geste mais plutôt ce qui ne se voit pas : l'intérieur des personnages. Proposons, avec ces quelques pistes (qui s'ajoutent à celles de la première partie sur « le rythme »), un point de vue sensiblement différent :

– À un premier niveau d'appréhension, si l'on s'en tient aux personnages et en suivant les aspirations spirituelles du mouvement, l'abandon de toute action et de toute parole peut apparaître comme la manifestation de leur *foi*. « *La résignation infinie est le dernier stade qui précède la foi, de sorte que celui qui n'a pas fait ce mouvement n'a pas la foi ; car c'est seulement dans la résignation infinie que je deviens, que je prends conscience de moi-même* », écrit Kierkegaard³³¹. On sait encore combien la contrition du corps, dans les religions chrétiennes, est la marque d'un abandon à dieu. Ainsi retournés sur leur propre personne, ils en appellent peut-être au ciel... Seulement, ces personnages attendent-ils un quelconque salut mystique ou bien plutôt de se *révéler* à eux-mêmes ?

– Ce qui les habite, ces personnages, c'est peut-être une forme encore inaboutie de ce que Kierkegaard nomme « la répétition », et qu'il oppose, de manière tout à fait pertinente pour notre étude, au « ressouvenir ». *Le ressouvenir* –stade auquel, justement, les personnages remodernistes semblent coincés– n'étant que le chemin inverse d'un parcours qui aurait dû les mener à *la répétition*, la conscience qui mène à la félicité. Kierkegaard : « *La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement mais en sens opposé ; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant. C'est pourquoi, quand elle est possible, la répétition rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux, sous réserve bien entendu qu'il se donne le temps de vivre et ne cherche pas, dès sa naissance à trouver une excuse pour se soustraire de nouveau à la vie, par exemple sous prétexte d'avoir oublié quelque chose. (...) La répétition est une épouse adorée qui ne vous lasse jamais, car seule la nouveauté est lassante* »³³². En ce sens, le personnage remoderniste serait encore au seuil du bonheur, car il n'aurait pas encore accompli le mouvement qui le conduit du ressouvenir à la répétition³³³, qui n'est autre que son propre étonnement renouvelé devant les choses les plus ordinaires – « *la répétition, écrit encore Kierkegaard, la vraie, consiste à voir chaque matin le visage de son épouse et d'éprouver le même sentiment que lorsqu'on le vit pour la première fois* »³³⁴. S'émerveiller de l'anodin, réenchanter la vie ordinaire, c'est justement la principale inquiétude des remodernistes les plus croyants, comme Beaver et Rinaldi.

– À la suite de ces interrogations³³⁵, on pourrait se demander à quel point le remodernisme est

331 KIERKEGAARD Søren, *La répétition* [*Gjentagelsen*, 1843], Paris: Payot & Rivages, 2003, p. 21

332 *Ibid.*, pp. 30-31

333 Alors, nous pouvons lire la partie suivante, sur « le bonheur remoderniste », comme l'une des clés de son salut...

334 KIERKEGAARD Søren, *op.cit.*, p. 15

335 Le lecteur pourra s'intéresser à cette étude de Jacob GOLOMB qui pose la question de « l'authenticité » dans la littérature existentialiste. – cf. GOLOMB Jacob, *In Search of Authenticity: Existentialism from Kierkegaard to Camus* (*Problems of Modern European Thought*), Londres: Routledge, 1995, 232 p. (en anglais)

empreint d'existentialisme. C'est-à-dire à quel point la prise de conscience de sa subjectivité, dont le retour à l'intime est l'emblème, a engendré chez les personnages une forme de doute existentiel qui se manifeste jusque dans les mouvements de leurs corps. Le remodernisme semble entretenir vis-à-vis de la religion la même équivoque que l'existentialisme – on pourrait considérer qu'une partie des remodernistes est sceptique (Rashidi, Kavanagh), tandis qu'une autre est profondément chrétienne (Beaver, Rinaldi), quand Childish mélange lui toutes sortes de spiritualités dans un syncrétisme qui n'appartient qu'à lui (mais, n'est-ce pas finalement cela, *le remodernisme* le mariage insensé de ces spiritualités ?).

Mais là encore, ce ne serait qu'une forme inaboutie de l'existentialisme car, chez le personnage remoderniste, l'angoisse est peut-être plus une forme d'engourdissement que la marque de son inconditionnelle liberté. Pour l'existentialisme, « *il ne s'agit pas d'une angoisse qui conduirait au quiétisme, à l'inaction. (...) Elle n'est pas un rideau qui séparerait de l'action, mais elle fait partie de l'action même* »³³⁶. Le scepticisme des personnages n'est-il pas la conséquence de la disparition de l'idée de dieu ? S'il n'en revient qu'à eux de décider de leur vie, « *condamnés à être libres* », ils sont peut-être incapables de se mesurer à cette liberté qui leur incombe. Ce passage de *L'existentialisme est un humanisme* est à cet égard éclairant : « *L'existentialiste pense qu'il est très gênant que Dieu n'existe pas, écrit Sartre, car avec lui disparaît toute possibilité de trouver des valeurs dans un ciel intelligible ; il ne peut plus y avoir de bien a priori, puisqu'il n'y a pas de conscience infinie et parfaite pour le penser ; il n'est écrit nulle part que le bien existe, qu'il faut être honnête, qu'il ne faut pas mentir, puisque précisément nous sommes sur un plan où il y a seulement des hommes. Dostoïevsky avait écrit : « Si Dieu n'existait pas, tout serait permis. » C'est là le point de départ de l'existentialisme. En effet, tout est permis si Dieu n'existe pas, et par conséquent l'homme est délaissé, parce qu'il ne trouve ni en lui, ni hors de lui une possibilité de s'accrocher. Il ne trouve d'abord pas d'excuses. Si, en effet, l'existence précède l'essence (...) l'homme est libre, l'homme est liberté. Si d'autre part, Dieu n'existe pas, nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite. Ainsi, nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine numineux des valeurs, des justifications ou des excuses. Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre.* »³³⁷

– Si l'influence des spiritualités orientales semble considérable, on pourrait encore se demander l'importance des principes taoïstes sur le remodernisme, tels que *le non-agir* recommandé par Lao-Tseu. Considéré comme un *ambient cinéma* basé sur la recherche d'un rythme plus humain qui conduise à l'harmonie, le remodernisme a peut-être à voir avec le *wu-wei* (無爲). « *Il ne s'agit pas de passivité ou d'inaction mais bien de l'absence d'action, à l'instar de l'eau qui coule et qui se moque des obstacles : « L'homme d'une vertu supérieure est comme l'eau. L'eau excelle à faire du bien aux êtres et ne lutte point. »* »³³⁸ Pour le Tao, en effet, l'harmonie du monde naît de l'absence d'action, car toute action, potentiellement contre-nature par essence, pourrait troubler le cours ordinaire des

336 SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Gallimard, 1996, pp. 36-37

337 *Ibid.*, pp. 38-39

338 SAINT GIRONS Benoît - « *Lao Zi et le non-agir* » in http://www.lemendiant.fr/frame_philo_laozi.htm et une nouvelle traduction du Tao - <http://sensdutao.over-blog.com/>

choses. Les treize moyens du Tao d'atteindre la félicité de la vie spirituelle, à savoir « *la vacuité, l'attachement au non-être, la pureté, la quiétude, l'amour de l'obscurité, la pauvreté, la mollesse, la faiblesse, l'humilité, le dépouillement, la modestie, la souplesse et l'économie* »³³⁹, semblent en adéquation avec les préceptes remodelistes. « *Le saint homme ressemble à un homme en démente ; il est comme un objet usé, il n'a rien de l'éclat, de l'élégance par lesquels les choses neuves attirent les regards de la foule* »³⁴⁰. Ce qu'on envisage comme un retour exagéré à l'intimité n'est peut-être en définitive que la tentative (maladroite ? inaboutie ?) de se détacher du monde matériel.

– Si l'on décide d'interroger le corps remodeliste à partir du *bouddhisme*, on peut considérer qu'il est encore au stade de *dukkha* et n'a pas atteint celui du *bouddha* (littéralement « *qui s'est éveillé* »). Le *dukkha* renvoie à l'idée de souffrance. On le traduit tour à tour par « *le dérangement, l'irritation, le rejet, le souci, le désespoir, la peur, la crainte, l'angoisse, l'anxiété, la vulnérabilité, les blessures, l'incapacité, l'infériorité, le vieillissement, l'espoir/désespoir, etc.* »³⁴¹ Aussi, en ce cas, le corps remodeliste serait au stade de celui qui n'a pas encore accepté l'impermanence des choses, voie vers la « noble vérité », qui est la cessation de *dukkha*. Donc, en définitive, encore une forme inaccomplie de quelque chose...

– Enfin, et peut-être plus pertinemment, on pourrait encore se demander quelle place tient *la nostalgie*³⁴² dans le rythme des films aussi bien que dans la posture des personnages. Vladimir Jankélévitch suggère que : « *La nostalgie est une réaction contre l'irréversible. (...) Le véritable objet de la nostalgie n'est pas l'absence par opposition à la présence, mais le passé par rapport au présent ; le vrai remède à la nostalgie n'est pas le retour en arrière dans l'espace, mais la rétrogradation vers le passé dans le temps.* »³⁴³ On comprendrait alors que la philosophie remodeliste – qui veut revenir aux origines de la modernité – se heurte aux limites de son application pratique : ces corps, concrètement dans l'impossibilité de revenir à quoi que ce soit, sont empêchés de vivre au présent³⁴⁴. Ils ne peuvent, en conséquence, qu'envisager la vie à partir des souvenirs qu'ils en ont et attendre on ne sait quel hypothétique salut. D'où cette atmosphère désolée et onirique, à mi-chemin entre rêve et réalité, passé et présent. Jankélévitch remarque encore ceci – et l'on observera le champ lexical qu'il emploie : « *Le charme [suranné, ineffable et un peu douloureux de nos lointains souvenirs] est présence insituable et infiniment absente, alibi perpétuel, mobile, évasive et fugace. (...) Le charme, beauté fluente, est essentiellement inaccompli et à jamais inachevé. (...) Il nous transmet un message ambigu, allusif et secret.* » Et de conclure : « *L'homme nostalgique voudrait redonner vie au fantôme du souvenir, compléter cette insuffisance, ressusciter*

339D'après Jean ERACLE, cité in SAINT GIRONS Benoît, *Ibid.*

340*Ibid.*

341STORY Francis, « Suffering », *The Three Basic Facts of Existence, Vol. II*, Kandy: Buddhist Publication Society, 1983, - traduit en français ici : <http://www.canonpali.org/cdl/dhamma/sacca/dukkha.html>

342Setlana Boym distingue deux types de nostalgie : la « restauratrice » se présente en termes de vérité et de tradition et met l'accent sur le retour au pays natal ; la « réflexive » prend en compte la distance historique et ne recule pas devant les contradictions de la modernité ; elle diffère indéfiniment le retour avec mélancolie, ironie, désespoir. – Ainsi définies, on ne sait pas très bien à quelle type de nostalgie pourrait se référer celle des remodelistes...

cf. BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001, 404 p.

343JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 368

344*Ibid.*, p. 369 : « *Dans le temps le cumul du présent et du passé n'est pas moins impossible que ne l'est, dans l'espace, le miracle de l'omniprésence* ».

ter la présence en chair et en os »³⁴⁵. Des fantômes ?

2.4. DES FIGURES D'HANTOLOGIE

Le 22 août 2013, l'Experimental Film Society proposait une programmation spéciale intitulée « Spectres de la mémoire ». « *Organisée par Esperanza Collado, Spectres of Memory présent(ait) une sélection de travaux de quelques-uns des cinéastes expérimentaux contemporains les plus remarquables d'Irlande. La programmation se concentr(ait) sur la matérialité des films, aussi bien que sur les qualités spectrales et fantomatiques de travaux préoccupés par les formes poétiques et suspendues, la mémoire oblique* »³⁴⁶. Trois films étaient montrés : *Some Must Watch While Some Must Sleep* (Michael Higgins, 2012), *The Distance* (Dean Kavanagh, 2010), *Homo Sapiens Project #150* (Rouzbeh Rashidi, 2013), projection suivie d'une performance improvisée de Maximilian Le Cain et Karen Power intitulée *Gorging Limpet Materials*.

L'expression « hantologie » est un néologisme formé par Jacques Derrida³⁴⁷ pour désigner une science « *qui combine[rait] l'ontologie, l'eschatologie et la téléologie* »³⁴⁸. Inscrivant son travail dans un esprit benjaminien³⁴⁹, Derrida part de cette réplique tirée de Hamlet : « *The time is out of joint.* » la traduit par : « *Le temps est hors de ses gonds. Tout, à commencer par le temps, paraît déréglé, injuste ou désajusté* »³⁵⁰ pour construire une réflexion sur « l'actualité » du marxisme. Il en vient à s'interroger sur « la hantise », les fantômes, les spectres qui traversent les siècles. Le passé revenant hanter le présent : « *«Expérience» du passé comme à venir* »³⁵¹. Dans le courant des années 1990, l'expression est reprise pour désigner un courant artistique occupé à dénicher des fantômes dans l'art, faire jaillir de possibles esprits endormis dans les œuvres. Les musiciens « hantologistes »³⁵², par un travail sur la plasticité des enregistrements, fabriquent de la musique en remployant d'anciens disques vinyles et cassettes de façon à révéler les aspérités, les imperfections, la dégradation du matériau original. Des voix se révèlent alors, fantomatiques, comme revenues d'entre les morts. Il s'agit de faire surgir les esprits nichés dans l'enregistrement selon le principe de « *déconstruire et reconstruire ce*

345 *Ibid.*, p. 373

346 Traduction de : « *Curated by Esperanza Collado, Spectres of Memory presents a selection of works by some of Ireland's most outstanding contemporary experimental filmmakers. The programme focuses on film's materiality as well as its spectral, ghostly quality through a set of works which deal with oblique memories, suspensions, and poetic forms.* » On trouve une présentation de la séance ici : experimentalfilmclub.blogspot.ie/2013/07/projection-34.html

347 cf. DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris: Galilée, 1993, 278 p.

348 *Ibid.*, p. 31

349 *Ibid.* pp. 15-16 : « *Cet être-là avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations (...). Il faut parler du fantôme, voire au fantôme et avec lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et juste, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, présentement vivants, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés. Aucune justice ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque responsabilité, au-delà de tout présent vivant, dans ce qui disjointe le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes de totalitarisme.* »

350 *Ibid.*, p. 129

351 *Ibid.*, p. 16

352 Le lecteur pourra s'intéresser tout particulièrement aux œuvres de William Basinski, James Leyland Kirby *alias* The Caretaker, Boards of Canada ou aux labels Ghost Box Music et Mordant Music.

qui est familier et anodin pour suggérer que chaque détail de l'existence laisse des fragments invisibles à l'œil nu qui flottent dans les airs et que les médiums peuvent capter. »³⁵³ Dans la démarche de tels artistes, comme dans celle des remodernistes, le médium occupe une place centrale (cf. ci-après et dans la partie IV sur les pratiques pauvres.)

L'hantologie pose la question de l'identité, primordiale dans le travail remoderniste, car faut-il le rappeler, ses personnages, dans leur posture attentiste, sont figurés comme des *entre* humains – ils n'ont plus vraiment de corps (puisque le corps doit être arme de résistance), ni ne sont tout à fait des esprits (pensent-ils, ils continuent de vivre malgré tout). Si tout le remodernisme est encore traversé par l'éventualité d'un passé comme à venir, l'œuvre de Rouzbeh Rashidi, plus que les autres, est concernée par ce « travail de mémoire » – ces questions de la hantise, de l'absence, du deuil, du fantomatique. « Je traite les images comme des fantômes parce que je crois que le cinéma n'est rien d'autre que fantômes, revenants et esprits », dit celui qui voit le cinéma « non seulement comme des images de la mémoire, mais aussi comme la mémoire des images ». « Je voudrais créer un autre univers temporel, quelque part entre le rêve, le cauchemar, la fantaisie et l'histoire du cinéma, qui n'est rien d'autre que des fantômes »³⁵⁴. Et si, encore, le cinéma de Rashidi était le moyen d'un exorcisme ?³⁵⁵ Dans *Immanence Deconstruction of Us*³⁵⁶, réalisé en 2011, il remploie des images anonymes, issues de films de famille³⁵⁷, qu'il mêle aux siennes propres, tournées dans un parc sous la neige. L'enjeu va être de mélanger ces deux régimes d'images dans une couche de brouillard issue du tourbillon de neige et du grain de l'image. Il refilme les images deux fois dans des conditions de sous-exposition pour créer plus de grain. (La première fois, il les projette au mur, la deuxième fois sur une télévision.) « Je voulais une image extrêmement granuleuse et un son très faible, comme un bourdonnement, dit-il. Le film est presque silencieux, mais pas tout à fait. »³⁵⁸ En effet, en poussant le volume à son maximum, on entend un très vague son d'ambiance, proche de ce qui se nomme, en musique expérimentale, le *lowercase*.

353 FOGEL Benjamin & Ulrich, « L'hantologie: Trouver dans notre présent les traces du passé pour mieux comprendre notre futur », in *Playlist Society*, juin 2012, p. 10 - playlistsociety.fr/2012/06/notre-essai-sur-lhantologie-en-telechargement-gratuit/19219/

354 RASHIDI Rouzbeh, communication personnelle, 26 et 28 janvier 2014 : « I treat the images as ghost as I believe cinema is nothing but a ghosts, phantoms and spirits. » ; « basically cinema as not only images of memory but memory of images as well. I am really interested to create another worldly universe, somewhere between dreams, nightmares, fantasy and history of cinema which is nothing but ghosts. »

355 cf. DERRIDA, *op.cit.*, p. 84 : « L'exorcisme conjure le mal selon des voies elles aussi irrationnelles et selon des pratiques magiques, mystérieuses, voire mystifiantes. »

356 *Immanence Deconstruction of Us* est exemplaire à l'égard de l'hantologie mais une partie des réflexions développées ici pourrait être étendue à l'ensemble de son œuvre, et même à de nombreux films remodernistes. En plus des nombreux éléments déjà convoqués, le lecteur intéressé par ces questions pourra s'intéresser à *Days Gone Not Forgotten* de Richards (phrase qui pourrait d'ailleurs être la réplique d'un fantôme), à *Reminiscences of Yearning* (timecode 1h00 où des fantômes veulent entrer dans l'image), à *Cremation of an Ideology* de Rashidi (3'38" où les trois personnages ont décidément des visages fantomatiques), à la toute fin du même *Cremation* où Rashidi s'est transformé en fantôme attendant l'apparition du cinéma, à *Abandon* et à *Nocturnum* (7'20") de Kavanagh, qui veut filmer les membres de sa famille comme des « spectres », etc.

357 Rashidi a trouvé ces images sur *archive.org* après une longue recherche. Que de telles images soient anonymes est un premier point intéressant, le second étant qu'elles étaient ainsi perdues dans un monde flottant impersonnel, parmi des millions d'images flux, et Rashidi est allé les dénicher (les « sauver » peut-être ?).

358 RASHIDI Rouzbeh, comm pers., *Ibid.* : « I wanted an extreme grainy imagery and a very very low hum sound. The film is almost silent but not quite. Only in the last five minutes I have sound which I made it myself. »

Pour Adam Harper, « *l'hantologie n'est pas un genre artistique ou musical mais un effet esthétique, une manière de lire et de donner de la valeur* »³⁵⁹. Dans l'esprit de Barthes, il distingue deux couches au processus de l'image hantologique. La première, qu'il nomme « idéalisation » est l'image d'un paradis (perdu), la vue « carte postale » ; elle charrie des idées comme l'espoir, la confiance, l'amour, le bonheur, etc. Mais la deuxième couche – le revers de la médaille – manifeste la présence d'un préjudice à l'intérieur de l'image. C'est *l'effet hantologique*, qui vient contredire ou défaire la sensation rassurante originelle. De façon remarquable, la première couche et la deuxième couche se confondent : le premier niveau de l'image ne pouvant jamais être vu qu'à travers le second (l'effet).



Prenons cette photographie³⁶⁰ en exemple, qui pourrait être l'image d'un bonheur parfait. Une famille réunie, des enfants souriants, une maison à la campagne, un jour de soleil. Mais, à y bien regarder, quelque chose fait obstacle ; on a du mal à croire à leur quiétude. Pourquoi ? Parce que l'image du bonheur (le premier niveau) est mise en doute par la manifestation d'un effet hantologique (le second) : le soleil,

qui perce à travers les branches d'arbre, forme tour à tour des taches de lumière ou d'ombre sur les visages ; au surplus, la photographie est mal exposée et un défaut de pellicule a provoqué des altérations sur l'image. Ainsi grimés, ces visages anodins se trouvent chargés d'un sens mystérieux et accusateur. Les voilà presque changés en fantômes ricanants. Dans ce cas précis, l'effet hantologique est contenu dans le texte même (ici une image). C'est un effet inattendu né d'une volonté du hasard. Mais cet effet peut tout aussi bien être « appelé », ce qui est le cas dans la plupart des œuvres artistiques hantologiques. Comment, alors, hâter son apparition ? Par un travail sur la plasticité de l'œuvre, par l'utilisation de procédés techniques pour travailler la matière.

Ces remarques initiales à présent faites, proposons à partir de celles-ci plusieurs pistes de réflexion sur *Imamence Deconstruction of Us* :

– le film semble faire du grain, de la neige et du bruit les motifs à partir desquels se déploie sa puissance de brouillage temporel. Dès le générique, le titre s'inscrit sur la neige d'un écran, comme au temps de la télévision analogique. Une complicité formelle s'établit ensuite entre la neige qui tombe du ciel et le grain qui s'imprime sur l'image. Il neige dans le parc. Rashidi filme les flocons en gros-plan de manière à ce qu'ils aient l'air de se fondre dans le grain des images remployées. Par analogie de forme et de mouvement, la neige comme le bruit numérique forment des points tourbillonnants à l'image. La neige se transforme en bruit, ou le bruit en neige. Le son lui-même, extrêmement

359HARPER Adam, « *Hauntology : The Past Inside the Present* », in *Rouge's Foam*, 27 octobre 2009 - rougesfoam.blogspot.fr/2009/10/hauntology-past-inside-present.html : « *Hauntology is not a genre of art or music, but an aesthetic effect, a way of reading and appreciating art.* »

360Photographie anonyme, tirée du blog d'Adam Harper, *Ibid.*

faible et confus, pourrait correspondre à ce qu'on appelle « le bruit blanc ». Le bruit blanc, curieuse belle manière de nommer la neige ! Il s'en trouve que le travail sur la plasticité de l'image – le refilemage – permet ici de fondre les deux régimes d'image, en faisant correspondre le grain des images anciennes (encore refilemées) à la neige présente. (Mais la neige ne précipite-t-elle pas déjà la nostalgie ?) On retrouve encore étrangement deux sortes de temps ; typiquement, le passage du temps horizontal, manifesté dans la technique analogique/numérique, est traversé verticalement par la neige, cette précipitation venue du ciel. Confrontation d'un temps qui s'écoule, inéluctable, à un temps qui jaillit. – « *Mais où sont les neiges d'antan ?* »

Un tel processus de mise en doute du bonheur familial, par le remploi de *home movies*, était déjà engagé de manière plus radicale par le cinéaste américain Phil Solomon dans deux films réalisés dans les années 1990 : *Snowman* et *Remains To Be Seen*, qui entretiennent avec le film de Rashidi une étrange familiarité. Solomon doublait la déconstruction des images d'un remarquable travail sur le son, véritable *musique hantologique* où se mêlaient murmures fantomatiques, coups de vent et claquement de portes. Dans *Remains To Be Seen*, il réussissait une fusion des images à partir du motif du grain, travaillé au corps jusqu'à faire basculer le film du côté d'un *cinéma pointilliste* au sens littéral du terme. Dans *Snowman*, les précipitations neigeuses se confondaient avec les défauts provoqués à même la pellicule (des filaments de pellicule détachés au moment de l'exposition du film ; phénomène que les anglophones nomment « *hairs in the gate* »).



Corps pointillistes, déconstruits, ambigus et fantomatiques.

Phil Solomon, *Snowman*, 1995 (en haut, à gauche) & *Remains To Be Seen*, 1989 (en haut, au milieu et à droite)

Rouzbeh Rashidi, *Immanence Deconstruction of Us*, 2011 (en bas)

– Dans *Immanence Deconstruction of Us*, les temps sont incertains mais les corps le sont aussi. Ça flotte. Derrida dit : « *Es spukt. Il faudrait dire : ça hante, ça revenante, ça spectre, il y a du fantôme là-dedans, ça sent le mort-vivant – manoir, spiritisme, science occulte, roman noir, obscuran-*

tisme, atmosphère de menace ou d'imminence anonyme. »³⁶¹ Inquiétante étrangeté de ces corps anonymes, de retour parmi nous, revenus sourire, après des années passées dans l'ombre, sans personne pour les regarder. On a déjà vu comment les corps des personnages de Rashidi semblent retirés du monde, à la fois présents et absents. Mais, « *pour qu'il y ait du fantôme, dit Derrida, il faut un retour au corps mais à un corps plus abstrait que jamais. (...) On engendre du fantôme en lui donnant un corps. Non pas en revenant au corps vivant dont sont arrachées les idées ou pensées, mais en incarnant ces dernières dans un autre corps artefactuel, un corps prophétique, un fantôme d'esprit.* »³⁶² Ainsi refilmés, les corps des films de famille remployés, devenus des corps artefactuels, ont l'air de s'être transformés par l'occasion en corps rashidiens, comme par une métempsychose magique. Ils sont jetés dans un monde onirique et flottant, en dehors de toute contingence sociale. Derrida ajoute : « *Il y a toujours un travail de deuil dans cette incorporation de l'intérieur, et la mort est au programme* »³⁶³. Ici, justement, l'obsession de l'absence prend la forme de corps revenants. Des corps du passé qui reviennent aujourd'hui. Mais en les refilmant ainsi, en même temps qu'il se les approprie, Rashidi les *décompose*. Et les mélange ensuite aux siens. Ce sont toujours des corps disparaissants, flottants, inaboutis. Appartiennent-ils au monde ? Parmi les images filmées dans le parc, on a parfois l'impression de ne plus distinguer que des formes oblongues, vaguement anthropomorphes. Ce ne sont plus que des amas de points. Derrida fait remarquer que « *le sujet qui hante n'est pas identifiable, on ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme, on ne peut décider entre l'hallucination et la perception, il y a seulement des déplacements, on se sent regardé par ce qu'on ne voit pas.* »³⁶⁴ Un arrêt sur l'image et l'on ne distingue plus que des formes abstraites, des taches blanches et noires, mais plus des hommes. Une seule certitude donc : c'est le mouvement qui distingue les hommes des arbres, c'est dans le mouvement que nous percevons les corps, et c'est dans l'image en mouvement qu'ils peuvent continuer à vivre. Déclaration d'amour au cinéma ?

– Évanescence/ressuscitation des corps à l'image. Mais cela concerne directement le cinéma. Le film devient un espace de passation, où se rencontrent cinéma argentique et cinéma numérique. Plus que jamais, la pratique du « tout-numérique »³⁶⁵ de Rashidi est déterminante, pour son pouvoir d'interrogation du médium. Si les corps ne sont plus qu'un amas de points, ils sont outrepassés par les pixels numériques. La plus petite définition de l'image submerge les corps. Paradoxalement, le numérique redonne vie à ces corps d'antan (en premier lieu parce qu'il a permis à Rashidi de s'en saisir) tout en les désagrégant plastiquement. Il s'agit peut-être de retrouver ce quelque chose de la pellicule – le refilmage de l'image peut tout à fait être considéré comme un ersatz du travail du temps sur la pellicule (et l'on retrouve là cette idée que tous les temps – passé, présent, futur – doivent désormais être ressentis dans le présent de leur énonciation). Mais, c'est finalement le médium numérique

361 DERRIDA, *op. cit.* p. 216

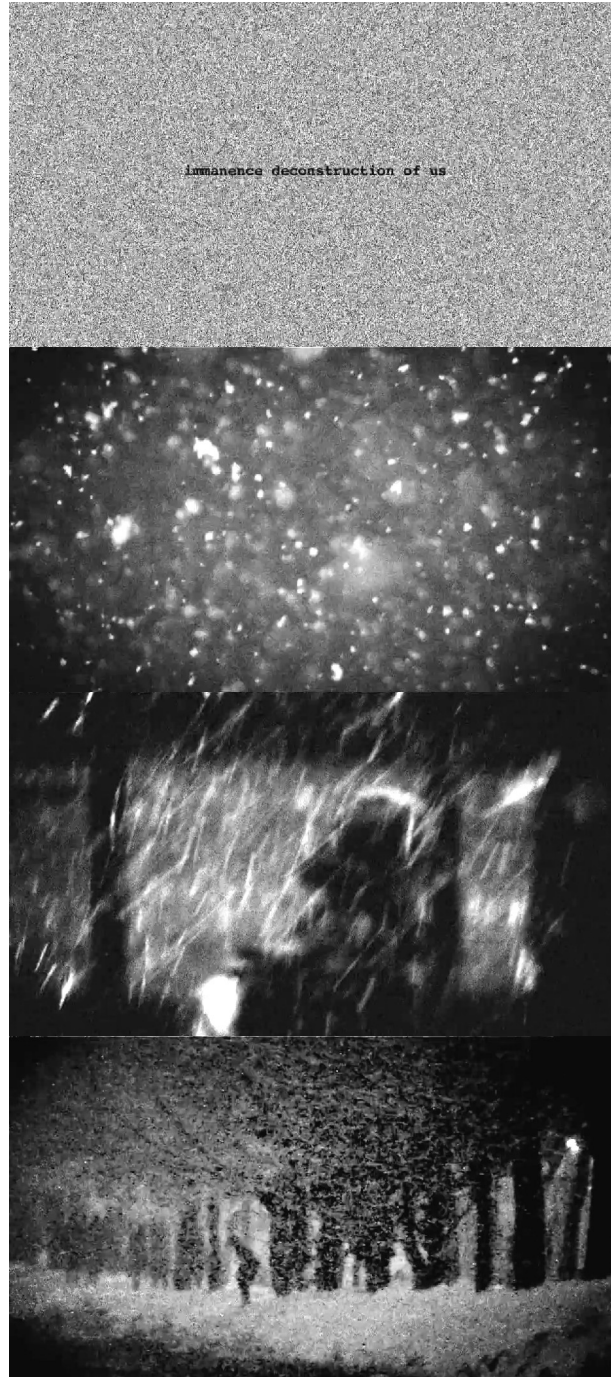
362 *Ibid.*, pp. 202-203.

363 *Ibid.*

364 *Ibid.* p. 216 (je souligne)

365 Il faut rappeler ici que même si les images sources furent tournées en pellicule, Rashidi les a trouvées numérisées sur Internet. Il n'a, sauf erreur de ma part, jamais touché de caméra argentique ni de pellicule.

qui se trouve doté d'une voix qui lui est propre. Finalement, et en dépit des plans fixes, le bruit numérique finit par doter l'image d'une vie intérieure³⁶⁶ – en l'agitant au-dedans comme la neige tourbillonne. Le grain de la pellicule (le dépôt de minuscules cristaux d'argent à la surface de l'image) est remplacé par le bruit numérique (l'apparition d'informations parasites dans les données) et c'est finalement *l'image du futur* (simulacre et artefactuelle) qui naît de cette rencontre entre le médium d'aujourd'hui et les images du passé.



Images de fantômes, neige, bruit, nuances de gris, pixel et grain.
Rouzbeh Rashidi, *Immanence Deconstruction of Us*, 2011

³⁶⁶Le bruit numérique n'est-il pas utilisé par Rashidi comme une « façon de faire croire au retour de l'aléa évacué par le recours aux images de synthèse, une façon de faire croire qu'il peut encore se passer quelque chose d'imprévu devant la caméra » ? cf. – JULLIER Laurent, *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 1997, p. 128

3.

LE BONHEUR REMODERNISTE

PUISSANCE DE L'IMPROVISATION ET PETITS MOMENTS DANS LES FILMS REMODERNISTES

« *Lost–Trust* »

Heidi Elise Beaver, 1996-2011

« *The Sun Shines For You* », « *Oh ! Be Joyful !* »,
« *One White Balloon (For Jafar Panahi)* »

Peter Rinaldi, 2000-2011

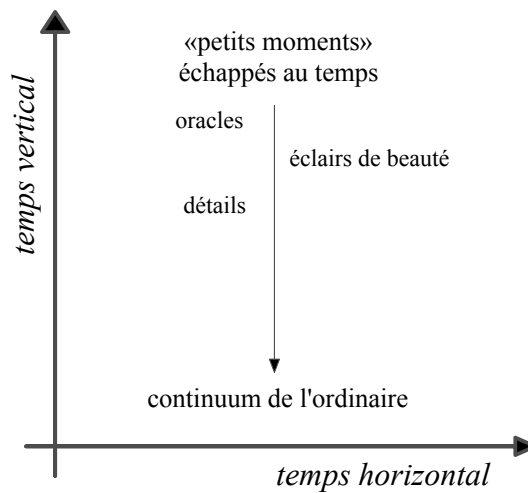
« *Circumcision of Participant Observation* »

Rouzbeh Rashidi, 2013

Le rythme flottant et le mutisme des personnages sont sans doute la marque caractéristique du cinéma remoderniste tant ils témoignent du processus d'incertitude et de mise en doute engagé par le mouvement. Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser, compte tenu des influences spirituelles mais aussi compte tenu du doute malheureux qui accable les personnages, que cet état est seulement transitoire. On peut seulement souhaiter que les (personnages) remodernistes trouvent bientôt la clé qui leur ouvre la porte vers le dehors. À cet égard, Heidi Beaver ou Peter Rinaldi, bien que leur cinéma soit très « moral », semblent avoir réussi à dépasser le stade de leur intimité pour s'ouvrir aux autres. Et force est d'admettre que leurs films sont moins désespérés, même s'il leur manque le charme poétique de ceux de Rashidi ou de Kavanagh.

À partir de ce que nous avons compris de sa philosophie, nous pourrions considérer le cinéma remoderniste à partir du schéma suivant (cf. ci-après), qui tente de caractériser sa conception du temps. On retrouverait donc horizontalement un « continuum de l'ordinaire » dont rend compte le rythme « ambient », flottant et incertain, qui rendrait compte *du temps qui passe*. Loin d'être prosaïque ou dépourvu d'intérêt, comme on l'a vu dans les parties précédentes, ce rythme, cette pulsation sourde, donne une allure mélancolique aux choses et assied le doute des personnages sur un monde non moins instable. Ce temps « ordinaire » peut être brisé, à l'occasion, par des détails, des éclairs de beauté échappés au temps. C'est le temps horizontal, représenté par les « petits moments » dont parle Jesse Richards dans ses essais, et dont nous essaierons de saisir l'essence.

Ces deux formes de temps se retrouvent emblématiquement dans le titre du magnifique film de Jonas Mekas : *As I Was Moving Ahead* (continuum du temps horizontal) *Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (surgissement d'un temps vertical).



Voyons ce qui dans le cinéma remoderniste échappe à la mélancolie ordinaire, voyons sur quoi pourraient reposer les fondations d'un bonheur à venir. Et commençons par sa conception originale de « l'acteur ».

3.1. TECHNIQUES DE « L'ACTEUR »

Le plus souvent, il n'y a pas d'« acteur » dans les films remodernistes, au sens habituel du terme. Mais, comme il a ramené le cinéma à un niveau individuel, débarrassé de l'équipe technique, le remoderniste tourne avec ses amis ou sa famille. En plus de tourner chez lui, Dean Kavanagh, l'aîné, filme ses sœurs, Vanessa et Nathalie et son frère, Leon. On aperçoit parfois sa mère. Il en résulte des films singuliers qui ont l'air de *home movies* (il y a plus qu'un air de famille entre Dean et ses frère et sœurs!) mais qui n'ont pourtant pas la légèreté naïve des films de famille. Au contraire, par le soin porté à l'élaboration des plans, ses images mystérieuses et poétiques, mais aussi le scepticisme affiché par son frère et ses sœurs à l'image (qui deviennent de véritables *personnages*), Kavanagh a réussi à créer un genre hybride, sorte de *home-drama*, à la croisée du film d'auteur, du film de vacances et du film de famille. Au reste, très discret, l'Irlandais semble bien décidé à se tenir éloigné du monde du cinéma³⁶⁷ et continuer de circonscrire sa pratique du cinéma au cercle de sa famille et de ses amis proches. Dans ses films plus récents, on a aperçu son grand ami Rashidi, et même plus récemment encore, Maximilian Le Cain.

Rouzbeh Rashidi, justement, tourne lui exclusivement avec des amis. En Iran, il était épaulé par ses fidèles compagnons, Mohammad Nick Dell et Ehsan Safarpour. À son arrivée en Irlande, il a souvent tourné avec Kavanagh et Jann Clavadetscher, rencontrés à l'École de cinéma de Dublin et vite devenus ses amis. Plus récemment il a rencontré James Devereaux puis s'est lié avec Maximilian Le Cain. À chaque fois, les rencontres de Rashidi ont influencé considérablement son cinéma. Les deux dernières ont ainsi contribué à libérer ses films du mutisme dans lequel ils avaient fini par

³⁶⁷On a dit que les personnages de Kavanagh refusaient le monde, mais, en adoptant ces postures résolument dubitatives, qui en font de merveilleuses anti-vedettes, n'est-ce pas le *monde du cinéma* qu'ils refusent – et son image ?

s'enfermer, grâce à l'introduction de la parole (de James Devereaux) ; puis sous l'influence de Le Cain, il a poussé ses expérimentations dans d'ultimes retranchements. Si Kavanagh fait l'acteur pour Rashidi, la réciprocité est vraie. Et si l'on ajoute Le Cain et Clavadetscher, ce sont en fait les quatre amis qui se prêtent main forte. D'autres cinéastes remodernistes deviennent « acteurs » le temps du tournage du film de leur ami. Heidi Elise Beaver a joué dans plusieurs films de Peter Rinaldi (*The Sun Shines For You*, 2000, *Self Portrait*, 2002), qui en retour a joué dans *Trust* (Beaver, 2011). Jesse Richards a joué dans *The Spy* (1995) de son ami Harris Smith. Et, dès l'origine, c'est tout le cinéma pré-remoderniste de Billy Childish qui était basé sur cette idée : *jouer* – et le mot était pris au pied de la lettre – avec ses amis.

Avec sa conception d'un « cinéma fauviste », Roy Rezaäli, qui tourne lui aussi avec ses amis, propose de laisser une part importante de la réalisation du film à l'improvisation et à l'imprévu. « *De la même manière que les peintres fauvistes appliquent leur peinture directement du tube de couleur à la toile, les acteurs/actrices doivent livrer leur performance, y compris les dialogues, sans avoir rien écrit avant le tournage* »³⁶⁸, dit-il. Pour lui, l'essentiel est de se concentrer « *sur les personnages et sur la situation plutôt que sur «l'histoire»* »³⁶⁹, de rendre compte d'états perceptifs, selon le modèle fauviste en peinture. Pour *Schuld* (2011), le segment réalisé pour *In Passing*, il s'est contenté de donner aux acteurs des indications sur leurs personnages puis les a mis dans une situation précise, ces derniers devant inventer en direct, devant la caméra, l'objet de leur rencontre³⁷⁰. Si

une bonne partie des films de Peter Rinaldi prend le cinéma comme objet, *Short Film* (1996) est symptomatique du sort réservé à « l'acteur » remoderniste – le personnage sait qu'il joue dans un film, mais on ne lui a pourtant donné aucune directive : « *Je suis un personnage dans un court-métrage, dit-il à une amie. Mais il ne se passe rien. Tout est... Tout est comme d'habitude* ». Et de se retrouver abandonné à son



Dean Kavanagh et sa famille sur le tournage de *Last Sunday* (2011), avec son frère Leon (en haut) sa sœur Natalie (au milieu) ; puis les trois (en bas).

368 REZAÄLI Roy, « So what does this fauvism has to do with the Chill'm Guerrilla filmmaking ? », 2013 : « *Just like the fauvist painters applied their paint straight from the tubes onto the canvas, the actors/actresses must deliver the performance including dialogues unprepared on the spot.* »

369 REZAÄLI Roy, communication personnelle, 7 juin 2013 : « *put the focus more on the characters and their situations, instead of 'the story'* » et
« *since I also acknowledge the shortcomings to use story as a basis for cinema and rather use intuition and improvisation to support the filmmaking, instead of scripted storylines merely to be copied onto the screen.* »

370 Ils choisirent malheureusement d'orienter leur discussion autour d'une dette contractée par l'un d'eux et qui n'a pas encore été remboursée.... rapprochant ainsi leurs dialogues des histoires du cinéma conventionnel.

sort... celui de devoir « jouer ». Et comme il ne sait pas jouer (c'est seulement un acteur de circonstance dépêché pour le film !), la réalité le rattrape... et la personne prend le pas sur le personnage. Il enlève ses lunettes noires qui convenaient mieux à l'acteur, s'assied sur un banc, dans un parc, et regarde les gens. Maintenant qu'il ne regarde plus la caméra, il va pouvoir rencontrer les autres.

En rencontrant James Devereaux, en 2011, Rashidi a justement découvert l'homme qui allait permettre à son cinéma de se libérer de son carcan mutique. Sans son direct, les gens n'avaient pas la possibilité de parler, et cela avait fini par figer leurs corps dans des poses tristes. Rashidi le dit souvent – il a toujours voulu laisser les « acteurs » libres d'agir comme ils l'entendaient, leur donnant le plus souvent une simple indication sur leur « personnage », les laissant improviser en fonction des circonstances particulières le jour du « tournage ». Mais en refusant le son direct, il leur laissait finalement peu de marge de manœuvre... La rencontre avec Devereaux fait figure de révélation, car ce dernier va amener la parole. Et avec sa gouaille, l'Anglais va permettre au cinéma de son ami de se mettre à bouger. Quelle forme prend la collaboration entre les deux hommes ? En fait, dans sa manière de considérer l'acteur, Rashidi se rapproche de celle de Béla Tarr, considéré par beaucoup comme un père spirituel au mouvement remoderniste. « *Il est terriblement important pour moi que mes acteurs aient une véritable dignité* », dit Tarr qui explique concevoir son cinéma à partir « *de la situation réelle, non pas du script* ». « *Nous ne parlons jamais de l'histoire parce que ce n'est pas important. Nous ne parlons que de la situation réelle, la situation physique. (...) à tout moment la situation doit être parfaitement confortable, parce qu'alors les acteurs ne jouent plus, ils sont eux-mêmes. Vous pouvez voir la vie réelle et la véritable personnalité de l'acteur ou du personnage* »³⁷¹. Rashidi procède ainsi avec Devereaux, qui a écrit de très beaux textes sur sa conception du jeu d'acteur³⁷². Récemment, il mettait en ligne une liste de *22 conseils pour mieux jouer*, que l'on pourrait considérer comme l'équivalent des conseils du *Manifeste du cinéma remoderniste* appliqués à *l'acteur* :

« 22 PRINCIPLES FOR BETTER ACTING / 22 TECHNIQUES POUR UN MEILLEUR JEU

- Everyone tries to do the best they can. / Chacun fait du mieux qu'il peut.
- Total commitment to my action. / Engagement total dans ton rôle.
- Total commitment to my action requires will, discipline, and courage. / Un engagement total exige de la volonté, de la discipline et du courage.
- Tell the truth. / Dis la vérité.
- Be simple. / Sois simple.
- Practice my action til it's habitual. / Pratique ton rôle jusqu'à ce qu'il soit habituel.

371 TARR Béla, entretien avec Michael Guillén, « Béla Tarr's Man from London », in *Green Cine*, 29 septembre 2007 - <http://www.greencine.com/central/belatarrlondon> : « *That's terribly important for me; that my actors have a strong dignity. (...) From the situation, not the storyline. (...) We never talk about the story because it's not important. We just talk about the real situation, the physical situation. I'm always listening for the characters and the personalities of the actors. For me, the most important thing is to show you how they are living, how it goes for them in their real life, and how they communicate. (...) At every point the situation has to be perfect and comfortable because, in this case, the actors are not acting anymore; they are just being. You can see the real life and you can see the real personality of this actor or the character. You can go with them. It's not necessary to tell and tell and tell. I'm fed up with this whole narrative thing because the movie - you know what? - without the narrative, the movie has a chance; you can show something.* »

372 Il faut consulter son site personnel : thegreatactingblog.wordpress.com

- Have the strength of mind to analyse the script correctly. / Aie la force mentale d'analyser le script correctement.
- Ensure every line of dialogue is encompassed by my action. / Sois certain que la moindre ligne du dialogue est en adéquation avec ton jeu.
- Only concern myself with action. / Ne sois concerné que par ton jeu.
- Be generous. / Sois généreux.
- Trust my preparation. / Fais confiance à ta préparation.
- Preparation is a point of departure, not the destination. / La préparation est un point de départ, pas la destination.
- Don't try and force the moment to conform to my preparation, improvise in the moment in response to what is actually happening in the moment. / N'essaie pas de conformer l'instant à ta préparation mais improvise en direct en fonction de ce qui se passe dans l'instant.
- Memorize the lines until they are habitual. / Mémorise le texte jusqu'à ce qu'il te soit habituel.
- Your performance is a presentation before an audience. / Ta performance est une présentation devant un public.
- Character is created in the mind of the viewer by the juxtaposition of the actions of the actor with the fiction of the script. / Le personnage se crée dans l'esprit du spectateur par la juxtaposition des actions de l'acteur avec la fiction du scénario.
- Relax. / Relaxe-toi.
- Give everything. / Donne tout.
- Use your imagination. / Utilise ton imagination.
- Any emotion which is not organically created by my attempts to do my action, is a lie. / Une émotion qui ne provient pas directement de ton jeu est un mensonge.
- The outcome is no concern of mine. / Le résultat final n'est pas de ton ressort.
- Listen. / Écoute. »³⁷³



James Devereaux dans *Boredom of the Disgust & Monotony of the Tediousness*, de Rouzbeh Rashidi, 2012

Devereaux et Rashidi, au moment de la post-production de *He* (2012).

*Closure of Catharsis*³⁷⁴ (2011), qui se déclare « inspiré par le *Manifeste du cinéma remoderniste* » confronte ces conseils à la pratique, en mesurant Devereaux à la caméra pendant une heure et demie.

Aucun texte, Rashidi l'ayant placé dans la situation d'improviser, se contentant d'orienter sa performance en lui soumettant l'idée d'« *essayer de se souvenir de quelque chose du passé qu'il a réprimé à cause de son effet traumatisant ; et le souvenir peut être vrai ou faux, ou bien un peu des deux* »³⁷⁵. « Avec *Closure of Catharsis*, dit Devereaux, je devais prendre mon travail pour ce qu'il était, j'en avais pleine responsabilité. Il n'y avait aucun script sur lequel pleurnicher, et je ne pouvais pas rouspéter sur le caractère directif du réalisateur. »³⁷⁶ Tel qu'il est invité à se livrer, Devereaux ne sait pas à l'avance ce

373D'après un texte que l'on eut télécharger sur le site personnel de Devereaux. Non daté, mais probablement 2014.

374Je prends ici l'exemple de *Closure of Catharsis*, mais la majorité des films Rashidi-Devereaux partagent ces caractéristiques.

375Serait-ce un jeu en référence à la madeleine de Proust ?

376 DEVEREAUX James, « First Reponse for *Closure of Catharsis* » in *The Great Acting Blog*, 9 février 2011 - <http://thegreatactingblog.wordpress.com/2011/02/09/the-great-acting-blog-first-response/> : « *The interesting point with *Closure Of Catharsis* was that I had to see my work for what it was, I had to take full responsibility for it. There was no script for me to moan about, and I couldn't grumble about a "meddling director" ».*

qu'il va dire. Le film se construit en direct, selon le principe de l'improvisation. C'est même typiquement le « film en train de se faire », à ce point poussé dans ses retranchements qu'il en devient une sorte de *happening* – une performance. Devereaux cherche. Il réfléchit à ce qu'il va bien pouvoir dire. Dans le même temps, Rashidi se promène dans le parc, glane çà et là des curiosités pour le faire jaser. Il faut attendre sept minutes pour que notre homme parle enfin. Rashidi lui a tendu un prospectus ramassé alentour, l'occasion de se lancer. C'est une publicité pour des téléphones. Rien de bien intéressant, juste assez pour qu'il parle. Il lit la pub, s'en amuse. Dès lors et selon ce principe, son discours va se construire *en fonction* des éléments extérieurs. Tout le jeu, ce va être d'improviser au regard de ce que les circonstances du parc voudront bien lui donner à voir (et à dire) : les objets qu'approvisionne Rashidi, un gros chien grognon qui le terrorise, des bandits qui n'en sont pas, une bande de jeunes filles revenues de l'école, étonnées par ce film étrange qui se trame, décidées à être de la partie. Par exemple, à un moment, Devereaux se lève mais a les jambes coupées nettes – elles sont engourdis. Cette expérience sensible le fait s'imaginer vieil homme et dire : « *Je ne veux pas vivre jusqu'à un âge très avancé, comme 95 ans. Encore 65 ans à vivre, ce serait beaucoup* ». À ce moment, Rashidi lui tend un médaillon qu'il a trouvé dans le parc. Y est inscrit « *Rose* ». Et Devereaux de continuer : « *Rose, c'est un prénom de vieille personne* ». « *Mais les choses que l'on croit vieilles reviennent à la mode. Comme les prénoms, les vêtements, les films* ». Et tout son discours s'établit de la sorte. Entre ce qui vient de lui et ce qui vient d'ailleurs, *ce qu'il crée à partir de ce qui lui préexiste ou de ce qui co-existe*. Alors désormais loin de se complaire dans un passé qui n'a jamais existé, ce « personnage » de Rashidi prend au mot la philosophie zen, telle que l'a décrite Watts : « *L'art de vivre dans cette «situation difficile» n'est ni dérive indifférente, ni cramponnement au passé et au connu. Il consiste à se montrer complètement sensible à chaque instant, à considérer chaque instant comme absolument nouveau et unique, à avoir l'esprit ouvert et totalement réceptif. (...) Ce n'est pas une théorie philosophique mais une expérience. (...) L'esprit ouvert procède comme nous respirons : sans être du tout capable de l'expliquer. Le principe s'apparente clairement à celui du judo : la douce (ju) manière (do) de dominer une force adverse en s'y abandonnant.* »³⁷⁷

Si le cinéma de Rashidi semblait devoir se complaire dans une tristesse frontale et radicale, Devereaux va littéralement lui donner vie à partir des pouvoirs de la parole. C'est bien la possibilité d'être entendu (parce qu'il y a du son direct) qui engendre son envie de parler. Et même s'il reste assis, son corps existe dans l'espace. C'est aussi le monde extérieur qui surgit ; le film ne l'a pas arrêté, mais vit à travers lui, grâce à lui³⁷⁸. Filmer dans un parc où grouille la vie, plutôt qu'en intérieur. « Des passants » plutôt que « du passé ». Donc *ce qui se joue maintenant sous nos yeux*. Un état encore changeable. Un monde sur lequel agir. Une histoire écrite au présent. *Autre exemple*.

377 WATTS Alan, *op. cit.*, p. 106

378 « *Nous nous occupons ici de comprendre quelque chose qui est - l'instant présent. Il s'agit d'être simplement conscient de l'expérience présente, et de concevoir qu'on ne peut ni la définir ni s'en séparer. Il n'y a pas d'autre règle que : «Regarde !» Un tel étonnement n'est pas manque mais accomplissement. Presque chacun l'a connu, mais seulement dans les rares instants où la foudroyante beauté de l'étrangeté détourne l'esprit de la poursuite de soi-même et le rend fuitivement incapable d'accoler des mots aux sentiments.* » WATTS, *op. cit.*, p. 166

Quand Devereaux voit s'approcher un groupe de jeune filles qu'il pense revenues de l'école, il nous « *garantit qu'il va se passer quelque chose avec elles* ». Effectivement, elles le questionnent sur son activité. « *Je suis en train de jouer dans un film expérimental* », s'encanaille-t-il. Elles sont intriguées, un peu timides, rient de toutes leurs dents. « *Venez. La vie est courte* », les invite-t-il. Et l'image de Devereaux est bientôt recouverte par leurs visages rigolards. Elles sont passées de l'autre côté de la caméra, ont investi le « champ ». Tout ça est maladroit mais parfaitement réjouissant. C'est bien qu'il s'agit de parier avec l'inconnu, de prendre des risques, de provoquer, d'intégrer l'imprévisible du temps qui passe dans la construction du film. À la fin du film, Devereaux revient à brûle-pourpoint sur l'expérience, pour livrer ce conseil tout remoderniste : « *C'est une affaire étrange. Je pensais que quelque chose de profond allait sortir, « some big truth ».* « *Je suis sûr d'une chose, c'est que j'ai essayé aujourd'hui. C'est ce que tu peux faire : faire de ton mieux. C'est tout ce que tu peux faire, mon pote. (...). Ah, je suis fatigué ! Pas fatigué par la vie je veux dire. Juste fatigué maintenant.* »



Remarquons le visage radieux de James Devereaux (ici dans *Closure of Catharsis*, 2011), en comparaison des visages endoloris des films de Rashidi précédents.

Closure of Catharsis est donc une manière de contre-pied étonnante au cinéma que Rashidi avait pu réaliser jusqu'alors. S'il utilise toujours la caméra fixe pour filmer des « acteurs » livrés à eux-mêmes, l'utilisation du son direct³⁷⁹ a chamboulé l'attitude des personnages. S'ils peuvent s'exprimer, leurs corps ne sont plus pétrifiés, ils ne sont plus dans la représentation, mais dans l'action. D'où l'ouverture *au présent*. Le mot « errance » retrouve alors son véritable sens. Le verbe « errer », en effet, selon son étymologie est lié à l'erreur. *Errare* c'est « *errer, aller çà et là, marcher à l'aventure; faire fausse route, se tromper* »³⁸⁰. Même si Rashidi erre sur place, il s'ouvre ici au monde. Bientôt il se mettra à marcher. « *Errer, c'est en somme se disposer à accueillir les accidents comme autant de petits miracles profanes ; comme de véritables épiphanies photographiques* »³⁸¹. L'errance doit conduire au surgissement de l'imprévu. De manière remarquable, c'est ici la construction méthodique d'un dispositif qui travaille la durée qui permet l'apparition d'éclairs de beauté, échappés au temps. Enfin, le film est une justification magnifique au cinéma numérique : filmer deux heures sans discontinuer eut été impossible en pellicule et c'est toute la prestation de Devereaux qui eut été perdue. Pour Rashidi qui cherche à doter le numérique d'une vie propre, un tel

379 Je continue de croire que c'est l'introduction de la possibilité de parler qui a libéré les corps de leur tristesse, comme on avait pu l'entrevoir avec le film *Now & Forever* de 2008. On peut néanmoins supposer que Rashidi a effectivement laissé en chemin une partie de son propre désespoir en rencontrant en Irlande des personnes aussi inspirantes que Kavanagh, Le Cain ou Devereaux.

380 D'après la définition du TLF1 - <http://www.cnrtl.fr/etymologie/errer>

381 CHÉROUX Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Paris: Yellow Now, 2003, p. 125

procédé ne peut manquer de l'intéresser. Avec la possibilité de plans étirés à l'extrême, il se peut que le « langage » du cinéma numérique soit celui de la parole improvisée.

3.2. PETITS MOMENTS ET ENCHANTEMENT DE L'ORDINAIRE

Ce film de Rashidi semble donc ouvrir la voie à un cinéma débarrassé de son mutisme. En cela, il rejoint ceux de Heidi Elise Beaver et de Peter Rinaldi qui ont déjà pris le chemin d'un réenchancement naïf du quotidien. Le rythme propre au cinéma de Rashidi, de Barley ou de Kavanagh n'est pas celui de Beaver-Rinaldi. Eux construisent de petites fictions qui mettent en scène des personnages saints voués à trouver une transcendance dans le respect des principes chrétiens. Dans son diptyque *Lost/Trust* (1996-2011), Beaver met en scène une jeune femme (dans *Lost* c'est une actrice, dans *Trust*, c'est elle) occupée à réenchanter l'espace urbain. Chez elle, le cinéma fonctionne à partir d'une série de contrastes simples : la couleur est opposée à la grisaille ordinaire, la foi du personnage à la déliquescence du monde moderne. La tristesse de Beaver le dispute sans cesse à sa mansuétude, et dans *Lost* la jeune héroïne est vouée à aider les autres, distribuant des conseils aux citadins qui n'en demandaient pas tant. Le foyer est un doux nid au milieu de la ville, qui



Couleurs d'espoir dans le gris de la ville.
Heidi Beaver dans *Trust* (Beaver, 2011) et *The Sun Shines For You* (Rinaldi, 2000); Peter Rinaldi dans *One White Balloon* (Rinaldi, 2011).

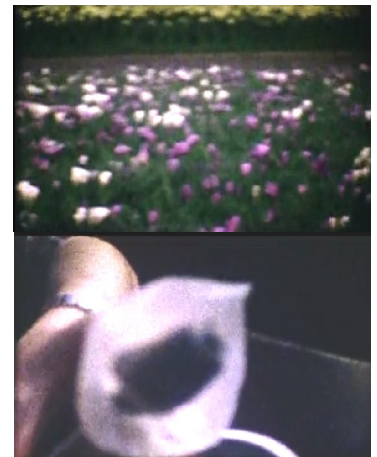
n'empêche pourtant pas le personnage de partir à la rencontre des autres et de la société. La grande différence entre le cinéma mutique et poétique de Kavanagh-Rashidi-Barley et celui de Beaver-Rinaldi réside ici : les personnages des premiers se situent en retrait, encore au seuil du monde, les seconds ont fait un pas en direction du *réel*. Chez Beaver-Rinaldi, les personnages restent légers et naïfs, mais bien décidés à éclairer le monde par une série de prouesses ordinaires. Dans *Trust*, Beaver, par un geste symbolique, décide d'accrocher une farandole de chaussettes colorées le long d'un mur tout gris. « *Qui a dit que la naïveté ne pouvait pas être transcendante ?* »³⁸² Dans *The Sun Shines For You* (2000), réalisé par son ami Rinaldi, elle incarne une justicière pieuse, qui distribue des roses aux passants. Quatre

personnages, figures archétypiques de l'aliénation, vont croiser sa route salvatrice et retrouver le sourire après avoir un temps pensé au suicide. Pour Rinaldi comme pour Beaver, ce n'est que dans le regard attentif à l'autre que se trouve la voie vers le bonheur. Dans *One White Ballon (For Jafar Panahi)* (2011), Rinaldi transporte un ballon blanc, symbole de pureté et d'espoir représentant le réalisateur iranien Jafar Panahi, interdit d'exercer son

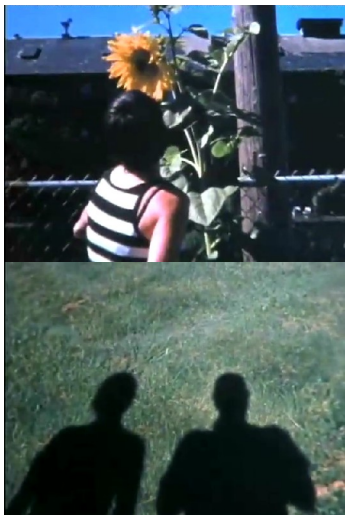
382 Comme se demandait Kurt Walker à propos de *So Tell Me Again* de Jesse Richards, cf. WALKER Kurt, « The Garage Showcase », in *The Auteurs*, 10 mars 2010 : « *Who says naiveté can't be transcendental.* »

métier et condamné à la prison. Il tente de remettre le ballon en différents hauts lieux de New York qui représentent la puissance et la justice internationale, mais personne ne l'accepte, et Rinaldi le laisse finalement envoler, comme un espoir déchu. L'homme, plutôt que de se retrancher dans l'intimité du foyer, se confronte à l'indifférence urbaine et incarne à sa manière une forme de résistance naïve et spontanée. La spiritualité de Rinaldi prend forme dans ce ballon blanc, symbole d'une liberté dont seul le ciel voudra bien.

Très loin des principes chrétiens qui animent Beaver et Rinaldi, le cinéma de Roy Rezaäli est aussi à sa façon une résistance aux images et à la bêtise dominantes. Avec sa caméra Super 8 et sa conception d'un cinéma fauviste, il souhaite saisir des bribes de réel pour rendre compte d'états perceptifs particuliers. La plupart de ses essais filmés racontent la même histoire : des amis sont réunis pour fumer de l'herbe. Dans *Tulp* (2008), Rezaäli oppose sa tulipe – un joint roulé en forme de fleur – aux jolies tulipes des jardins publics de la ville. Le symbole des Pays-Bas se trouve détourné de manière amusante. Et Rezaäli, amoureux du Super 8, n'a d'autre ambition que celle de saisir ces moments de joie ordinairement prosaïques. Quand Jesse Richards a découvert, en 2009, les films de Mekas, il a immédiatement réalisé deux courts films complètement anodins, selon la démarche recommandée par Childish de « faire les choses très vite » à partir de l'humeur du moment. *So Tell*



Tulipes de Roy Rezaäli (*Tulp*, 2008).



Images de l'amour printanier. Jesse Richards, *So Tell Me Again*, 2009

Me Again et *Wonder About Patterns in Your Head* montrent des instants beaux et fragiles d'un amour printanier, Richards y est accompagné de sa petite amie. Ensemble, ils vont siroter un milk-shake, respirer à pleins poumons l'odeur d'un tournesol, courir dans l'herbe, tourner avec la caméra comme on danserait. Ces moments ressemblent mieux à notre idée du film de famille ou du journal filmé... Parce qu'ils ont le charme naïf de l'anecdote. Mais est-ce cela, ce « petit moment » ?

On est bien en peine de définir ce moment subjectif, presque métaphysique, précisément parce qu'il est de l'ordre de l'ineffable. Il se mesure certainement dans l'apparition d'une intensité extrême, sorte d'*épiphanie* dans le continuum de l'ordinaire. Et pourtant, si l'on reste prosaïque, il n'a *a priori* rien d'extraordinaire. Tout bien considéré, cet instant est-il le surgissement du messie, une extase mystique, une fureur de cinéphile ou plus prosaïquement, une exhortation à vivre pleinement ? Selon la lecture que l'on fait de la *spiritualité* remoderniste, on le considérera selon l'une ou l'autre de ces propositions. Richards lui-même en a donné le goût : « une scène où il commence à neiger à l'extérieur de la maison de Chishu Ryu dans *Crépuscule à Tokyo* de Ozu, le *Stalker* s'allongeant dans l'herbe dans le film éponyme de Tarkovski, la neige qui tombe à l'intérieur de la maison dans *Odd Man Out* de Carol Reed, le bateau à la fin de *Tokyo Story*, les

trains dans les films de Ozu, le vieux marin qui montre ses tatouages dans *L'Atalante*, la bataille d'oreillers dans *Zéro de conduite*, le long travelling sur le paysage tandis que joue l'accordéon dans le film *Sátántangó* de Béla Tarr »³⁸³. Dans ce cas, ce « moment » a tout du fétichisme cinéophile. Il correspond à ce que Paul Willemen décrit comme la « *fétichisation d'un moment particulier, l'isolement d'un détail particulièrement expressif* »³⁸⁴ dans l'image d'un film, propre au cinéophile. Dans ces moments « *évanescents, subjectifs, passagers, variables* », ce qui « *est vu (par le spectateur) excède ce qui est montré* »³⁸⁵. Autrement dit, il fait l'expérience de la *vision*. Si l'on considère que ce petit moment concerne le rapport du spectateur à l'image, on aura bonne idée de relire les théories de Barthes sur le *punctum*, cette piqûre qui soudain nous point, détail reçu comme un don au visage³⁸⁶.

Bien sûr, on ne peut nier que les remodernistes sont des cinéophiles en puissance³⁸⁷, mais nous voudrions renverser la lecture proposée en approchant ce « moment », non plus du point de vue du spectateur, mais du point de vue du cinéaste. Ainsi considéré, il ne peut manquer d'être relié à la philosophie existentialiste des remodernistes. Plus qu'une image de cinéma, il se met alors à concerner directement « le réel », précisément au moment où le cinéaste le vit. Que se passe-t-il alors ? Est-ce le moment d'un détachement, une « *seconde d'éternité* », pareille au *kairos* grec, comme une « *embellie, une clairière de lumière soudain, dans un lieu de désolation* »³⁸⁸ ? Et nous, jusqu'à quel point pouvons-nous en faire un « temps messianique » à la Walter Benjamin, une sorte d'« illumination profane », un temps vertical comme un oracle, une concentration du temps dans l'instant, qui apporte soudain une joie indicible ? Échappé de la marche du temps, il deviendrait alors « unité de contemplation », selon le mot de Jacques Roubaud. Et Stig Dagerman écrivait ceci : « *Tout ce qui m'arrive d'important et tout ce qui donne à ma vie son merveilleux contenu : la rencontre avec un être aimé, une caresse sur la peau, une aide au moment critique, le spectacle du clair de lune, une promenade en mer à la voile, la joie que l'on donne à un enfant, le frisson devant la beauté, tout cela se déroule totalement en dehors du temps. Car peu importe que je rencontre la beauté l'espace d'une seconde ou l'espace de cent ans. Non seulement la félicité se situe en marge du temps mais elle nie toute relation entre celui-ci et la vie.* »³⁸⁹

La conception poétique du cinéma défendue par Maya Deren permet de relier cet instant de bonheur entrevu par Beaver-Rinaldi au rythme plus introspectif de Rashidi-Kavanagh. « *La poésie*

383 RICHARDS Jesse, « Concepts and Craft in Remodernist Film », in *MungBeing Magazine*, octobre 2009, p. 32

384 WILLEMEN Paul, *Looks and Frictions*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 227 : « *the fetishising of a particular moment, the isolating of a crystallisingly expressive detail* »

385 *Ibid.*, pp. 235-237 (« *subjective, fleeting, variable' moments* » ; « *What is seen is in excess of what is being shown': the cinephiliac moment 'is not choreographed for you to see. It is produced en plus, in excess or in addition, almost involuntarily* »). On pourrait rapprocher cette idée des théories de l'avant-garde des années 1920, du concept de « photogénie » en particulier.

386 cf. BARTHES Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard, 1980, 192 p.

Et l'on pourrait interroger les deux niveaux de l'image hantologique à partir de la distinction entre *punctum* et *studium* !

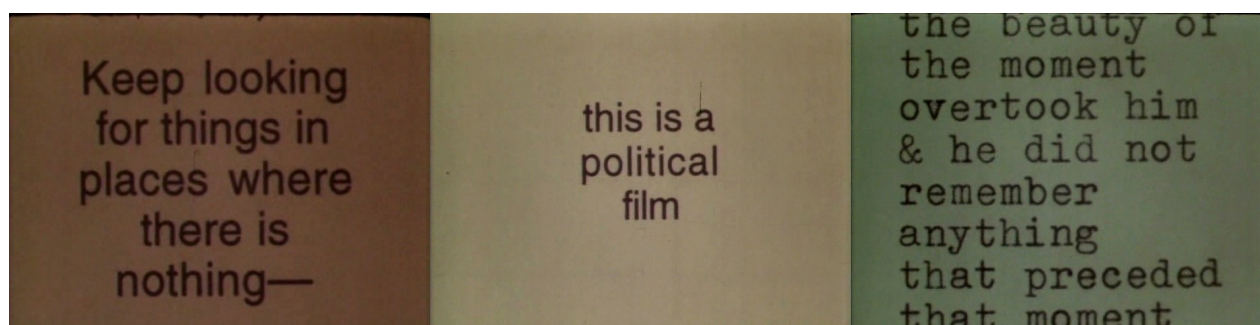
387 Richards accumule les références à tel cinéaste à tel artiste, Rashidi se passionne pour le cinéma expérimental au point de passer ses journées à regarder des films ; ils font des « listes » de films à tour de bras, Barley exhibe fièrement ses DVD récemment acquis sur les réseaux sociaux, etc.

388 ROMÉYER DHERBEY Gilbert, *La parole archaïque*, Paris: Presses Universitaires de France, p. 12

389 DAGERMAN Stig, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* [*Vårt behov av tröst*, 1952], trad. du suédois par Philippe Bouquet, Paris: Actes Sud, 2004, pp. 18-19

rend visible les choses invisibles – les sentiments, les émotions, l'essence métaphysique d'un moment », disait-elle. Et opposait une conception horizontale du cinéma, basée sur le développement narratif de situations dramatiques (« *from situations to situations* »), à une conception verticale, d'ordre poétique, qu'elle appelait de ses vœux, basée sur de plus petites situations (« *from feelings to feelings* »). Comme dans les rêves, l'action est prise à défaut par un rythme qui favorise « *l'illumination du moment* »³⁹⁰. Et cette démarche poétique, Mekas l'a fait sienne tout au long de sa vie – « *C'est l'essence de ces moments normaux que j'explore, l'intensité que l'on y ressent. C'est ce que j'ai essayé de faire toutes ces années. Vraiment, je suis un anthropologue du petit moment significatif* »³⁹¹.

Comme on l'a vu, certaines images des films remodernistes semblent correspondre à ce moment où le réel rattrape la fiction. Tout le film *Closure of Catharsis* (Rashidi, 201) se base sur cette idée : créer un dispositif cinématographique qui donne les moyens de happer le réel. Et nulle mieux que Beaver ne sait profiter de ces instants naïfs. Or, il se peut que Jonas Mekas, qui fut sans aucun doute le premier remoderniste heureux³⁹², ait laissé une petite phrase en forme de conseil aux remodernistes. On sait qu'il aimait accompagner ses belles images de textes d'un ton justement très « remoderniste ». Et, à le bien comprendre, il se pourrait que le texte du photogramme ci-après à droite livre aux remodernistes la clé d'un bonheur à venir. « *The beauty of the moment overtook him & he did not remember anything that preceded that moment* » – *La beauté de l'instant le rattrapa et il ne se souvenait plus de rien qui précéda ce moment*. Si cette phrase devait tenir lieu de conseil aux personnages remodernistes ? Comment ne pas y voir un grand remède aux maux qui les accablent ? On sait qu'une partie des personnages remodernistes sont incapables d'affronter la vie présente, aujourd'hui, et qu'ils sont réfugiés dans leurs souvenirs. Or, s'ils *ne se souviennent plus de rien*, alors ils peuvent vivre pleinement dans le moment – vivre à nouveau au présent. Le remède à leur nostalgie se trouve peut-être là, dans cette exhortation à continuer de « *chercher des choses dans les endroits où il n'y a plus rien* ». C'est peut-être aussi de cette manière que le cinéma remoderniste sortira de lui-même pour atteindre une dimension politique qui lui échappe largement pour l'instant.



Jonas Mekas, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000),

« *Continue de chercher des choses dans des endroits où il n'y a rien—* » / « *Ceci est un film politique* » / « *La beauté de l'instant le rattrapa et il ne se souvenait plus de rien qui précéda ce moment* ».

390 DEREN Maya, conférence « Poetry and the Film: A Cinema 16 Symposium », 28 octobre 1953 (disponible à l'écoute en ligne : [youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ](https://www.youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ)) – Toutes les citations de Deren de ce paragraphe s'y réfèrent.

391 MEKAS Jonas cité par O'HAGAN Sean, « Jonas Mekas: the Man who Inspired Andy Warhol to Make Films », in *The Observer*, 1er décembre 2012 : « *It's the essence of those normal moments that I am exploring, the intensity of feeling in them. That is what I have been trying to do for all these years. Really, I am an anthropologist of the small meaningful moment.* »

392 Et continue de l'être, comme le laisse entendre le titre de son dernier film, *Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012).

3.3. LES « PRATIQUES PAUVRES » REMODERNISTES

À propos de son jeu « d'acteur », Devereaux expliquait l'importance de *l'objet* quant à sa propre capacité de jouer et son pouvoir d'élocution. Souvenons-nous qu'au début de *Closure of Catharsis*, c'est grâce aux papiers trouvés par Rashidi dans le parc que son discours se lance. Dans *He*, Rashidi explique que « *comme il n'y avait pas de dialogue, le défi principal était de montrer ce que le personnage comptait faire seulement par le moyen d'actions physiques, et j'ai choisi de le faire en manipulant des objets* ». Donnant quelques exemples de moments où l'objet lui a permis de faire avancer la narration, il reconnaît que « *cette manière d'utiliser les objets est merveilleusement expressive. Elle nous permet de montrer la complexité intérieure du personnage de façon précise, économique et organique. En outre, et de façon cruciale, ancrer notre jeu dans le concret nous permet d'être véridique, et avec ce processus, nous pouvons voir que l'ordinaire peut être poétique* »³⁹³. L'ordinaire poétique... On sait l'importance de l'objet dans le cinéma de Kavanagh, par lequel les hommes se réparent. Mais quel lien l'objet profilmique peut-il entretenir avec le processus de fabrication des films remodernistes ? Y a-t-il un rapport entre l'objet patiné de Kavanagh et la plasticité de l'image remoderniste ?

Susan Sontag, dans son essai *Sur la photographie*, relevait que « *outre la vision romantique qu'elle offre du passé, la photographie offre en plus une vision romantique instantanée du passé.* »³⁹⁴ Et elle ajoutait que le photographe « *n'est pas seulement celui qui fixe le passé, c'est aussi celui qui l'invente* », « *mû par une passion qui, même quand elle donne l'impression d'avoir le présent pour objet, a partie liée avec un sentiment du passé* ».³⁹⁵ Nous avons jusque-là tenté d'expliquer le remodernisme par la fiction, mais compte tenu de la présence du passé dans le quotidien des personnages des films remodernistes, nous sommes maintenant en droit de nous demander dans quelle mesure ce passé interfère dans le processus de fabrication des films. On a déjà établi des liens avec *l'hantologie* en examinant *Immanence Deconstruction of Us*. Or, si le pouvoir de l'image hantologique est de brouiller les temporalités, d'inviter à la rêverie pour nous faire croire au fantôme, à un niveau pratique, l'intérêt de *l'hantologie* est de confondre la technologie d'hier avec celle d'aujourd'hui. Comme le remarquent Benjamin et Ulrich Fogel, « *la majorité des artistes hantologistes regrette toujours un peu la manière dont les nouvelles technologies ont simplifié l'accès aux choses : il n'y a plus de quête, plus d'indice à suivre, l'information est universelle et partagée, mais surtout les œuvres sont devenues pérennes. Du coup, l'utilisation de vieilles bandes magnétiques reflète cette volonté d'être face à une musique dégradable, qui peut s'abîmer avec le temps et peut-être disparaître un jour. Et puis, les bandes magnétiques laissent place à l'imperfection et à l'imprévu, et c'est dans cette zone que la technologie ne*

393 DEVEREAUX James, « Poetry of the Mundane », in *The Great Acting Blog*, 15 février 2012 - <http://thegreatactingblog.wordpress.com/2012/02/15/the-great-acting-blog-poetry-of-the-mundane/> : « *Using objects in this way is wonderfully expressive. It enables us to manifest the complex interior life of the character precisely, economically and organically. Furthermore, and crucially, anchoring the scene in the concrete, helps our performances to be truthful, and in the process, we are able to see that the mundane can be poetic.* »

394 SONTAG Susan, *Sur la photographie* [*On Photography*, 1973], Paris, Bourgois, p. 101

395 *Ibid.*, pp. 114-117

contrôle que peuvent encore apparaître les fantômes.(...) Ce recours à un son dégradé permet non seulement de confronter les époques en supprimant les repères de production qui permettent de dater les œuvres, mais aussi de conserver la part de mystère qui a disparu aujourd'hui avec l'avènement d'Internet. »³⁹⁶

En plus de l'influence de l'hantologie, sur laquelle nous passons, le remodernisme semble redevable des principes des « photographes pauvres ». Qu'est-ce que nous appelons « photographie pauvre » ? Un ensemble de pratiques apparues dans le courant des années 1980, revendiquant une nouvelle approche amateur de la photo, inspirée par le *Do It Yourself!* ou les photographes « primitifs », rejetant les conventions de la haute définition, lui préférant des images oniriques, subjectives, poétiques, floues. « *Prônant, après l'«ère du vide», le retour de l'acteur et du biographique (au risque d'une subjectivité dissolvante)* », ces photographes mélangent « *la désinvolture à l'égard de la technique, l'intérêt pour la fiction, l'attrait de l'autobiographie au quotidien, le regard intime sur soi* », dans une « *subtile ambiguïté* » qui combine paradoxalement « *nostalgie de l'archaïque et sophistication, primitivisme et retour à soi.* »³⁹⁷ À lire ces lignes, la ressemblance avec les remodernistes est si frappante, qu'elles pourraient les avoir concernés ! Les « photographes pauvres » vont utiliser des appareils que notre époque jugerait archaïques – box, sténopé, polaroid – et s'opposer aux canons de l'image toujours plus lisse. « *Avec l'arrivée du numérique, nous redoutions des images lisses, retouchées, clonées. Il y eut alors, face à cette vision du monde idéale et réaliste qui s'imposait, une volonté de malmener les conventions pour laisser entrer le hasard dans l'image* »³⁹⁸, explique Yannick Vigouroux, l'un des premiers, en France, à se reconnaître d'une telle démarche. « *Revendiquant la pauvreté comme démarche et comme pensée de l'image, (...) ces photographes contestent les contraintes de la sophistication technologique et vont à rebours de l'exigence de perfection de la doxa photographique, refusent les photos parfaites, bien piquées, à la composition stricte, impeccablement tirées ou imprimées* » pour proposer, à la place, « *une recherche sur l'incertitude comme nécessité, sur le doute comme méthode, sur l'erreur comme expérience. Plusieurs de ces photographes font référence aux démarches de photographes plus anciens, qui ont cultivé le ratage, l'erreur, le doute, l'image comme rencontre et comme attitude. C'est donc le processus de construction de l'image plus que le résultat final qui les intéresse.* »³⁹⁹ La subjectivité est encore la valeur cardinale de ce courant. « *L'image est toujours subjective et en mouvement. Elle n'est jamais un enregistrement fidèle du réel.* »⁴⁰⁰ Et Serge Tisseron d'appeler ces images des « *photographies-sensations* », soit le strict contraire de la « *photographie à sensation* » : « *L'image saisie dans le vif d'une immersion dans le monde porte témoignage de la vérité de nos sensations bien plus violemment que l'image ressemblante, elle nous confronte à une autre forme de vérité, celle*

396 FOGEL Benjamin & Ulrich, *op. cit.*, p. 16

397 BALDNER Jean-Marie & VIGOUROUX Yannick, *Les pratiques pauvres. Du sténopé au téléphone mobile*, Paris: Isthme, 2005, p. 14

398 VIGOUROUX Yannick, « Le choix de la pauvreté », entretien avec Frédérique Chapuis, in *Télérama Sortir*, n°2924, 25 janvier 2013, p. 13

399 BALDNER Jean-Marie & VIGOUROUX Yannick, *Les pratiques pauvres. Du sténopé au téléphone mobile*, conférence au Collège iconique, 17 janvier 2006, pp. 2-3

400 *Biennale de la photographie contemporaine. La photo pauvre, du sténopé au téléphone mobile*, catalogue d'exposition, 6 au 24 novembre 2010, p. 3

de nos perceptions. »⁴⁰¹ À lire ces quelques remarques, l'affinité de pensée avec le remodernisme doit sembler évidente. Mais qu'est-ce qui, *dans la pratique*, pourrait rapprocher les cinéastes remodernistes des photographes pauvres ?

À de nombreux égards, le remodernisme s'inspire des pratiques amateurs de la photographie et du cinéma, en se défiant des images dominantes, en privilégiant le processus créatif au résultat final, en souhaitant voir des films ultra-subjectifs. Mais, plus encore, l'image remoderniste tend aujourd'hui à fonder les bases d'un nouveau « primitivisme » d'inspiration nostalgique, qui mêlerait allègrement les supports et matériaux d'hier à ceux d'aujourd'hui. Il n'est pas nécessaire de rappeler

que Richards rejetait au départ le numérique, comme Childish l'a toujours détesté. Plus tard, intrigué par la beauté de nombreux courts films réalisés en numérique, il va réviser son jugement, et sans le sou, commencer à étudier les possibilités d'un tel cinéma. Par souci de conservation, il finira par monter un ancien objectif Helios 44 sur un boîtier réflex numérique. Dans un clip réalisé en 2013, *Love On My Shoulders*, il filme avec cet appareil, puis essaie d'exagérer l'effet du vieux en ajoutant en post-production un artefact à l'image censé reproduire les aspérités de la pellicule. Peu satisfait du rendu, il achète un Lomokino⁴⁰² et ambitionne de tourner un long-métrage adapté des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, intitulé (selon la traduction anglaise) *Journal of My Other Self*. Le film sera collaboratif – Richards est accompagné de Juan Gabriel Gutiérrez, Christopher Marsh et Tobias Morgan – et se veut le premier long-métrage entièrement réalisé avec un tel appareil. Comme le texte de présentation pourra nous en convaincre, sa fabrication se situe à la



Jesse Richards avec son Lomokino, avril 2014 (en haut)
Jesse Richards, Autoportrait, photographie au sténopé,
2010 (en bas).

croisée des pratiques pauvres, de l'hantologie, du primitivisme et des influences « fin de siècle ». « *Journal of My Other Self est une réflexion sur l'expérience du temps au seuil de la mort, sur ce que c'est que d'être hanté par la mémoire de celui que vous deviendrez un jour, et les souvenirs des gens que vous ne serez jamais. Un film du silence, du fragment, du fantôme. Les cinéastes garderont l'esprit impressionniste du roman en construisant le film à partir de l'improvisation, de l'intuition et de discussions avec les acteurs,*

401 TISSERON Serge, « L'image funambule ou la sensation de photographie », in PLOSSU Bernard, *Nuage/Soleil*, Paris: Marval, 1994, p. 14

402 L'appareil Lomokino est vendu par la société Lomography... une caméra 35 mm qui peut enregistrer 144 images sur une pellicule. – Selon la publicité, « *Faire revivre l'argentique et l'analogique dans les films au XXIème siècle, telle est la mission du LomoKino, un caméscope Lomography qui vous permet de filmer de courtes séquences sur une pellicule 35 mm.* »

aussi bien qu'en utilisant des notes, des images et de la musique, plutôt que d'utiliser un scénario, un script ou un storyboard ». Une partie de la musique « sera enregistrée à l'intérieur de cylindres de cire selon la technologie, le matériel et les formules utilisées par Edison au début du XXe siècle »⁴⁰³. Avec leur défilement de 3 à 5 images par seconde, les premiers plans-tests du film sont particulièrement troublants, parce qu'ils ont curieusement l'air de se situer à mi-chemin entre le cinéma et la photographie.



Michael Higgins, Photogramme extrait de *Some Must Watch While Some Must Sleep*, 2012
Aperçu de son « site officiel », construit selon le modèle d'un emballage de pellicule, 2014

Michael Higgins, membre de l'Experimental Film Society, filme avec des caméras Super 8 et 16 mm et développe à la main selon des techniques à même de produire une image imparfaite et salie. Pour le superbe *Some Must Watch While Some Must Sleep* (2012), il étend la plongée du négatif dans les émulsions pour créer des imperfections sur l'image, puis réalise lui-même le téléciné en pointant une caméra SONY V1 HDV directement sur la lentille d'un projecteur Super 8, technique qui lui permet, dit-il, de « se concentrer sur le grain du film ». Il augmente la saturation de la caméra pour créer du bruit numérique tout en profitant du hasard de ce processus manuel, qui garantit de nombreuses aspérités au résultat final. Le son est enregistré *a posteriori* à l'aide d'un magnétophone à cassettes⁴⁰⁴. Jason Marsh, un autre membre de l'EFS, utilise des pellicules périmées. Pour *Lilymeat* (2013), il se sert de pellicules expirées de 1952 (!) et d'une vieille caméra 16 mm Soviet K3. Il mêle ces images à d'autres tournées en vidéo et manipulées au moyen d'applications et de filtres pour les images des téléphones portables. Il refilme les images sur des téléviseurs, mais laisse les différents réglages de la caméra numérique aux soins du hasard⁴⁰⁵. Roy Rezaäli donne des conseils aux cinéastes en herbe qui souhaiteraient, comme lui, utiliser une caméra Super 8. Dean Kavanagh, après avoir commencé avec une caméra Mini DV, emprunte désormais une caméra numérique professionnelle, mais pour « brouiller » son image, il rusera dans le profilmique – la pluie dégouline sur la vitre laissant aux choses un sentiment de spleen.

Dans un article sur *Les nouvelles voies du cinéma expérimental irlandais*, Donal Foreman remarquait que « chaque cinéaste – Rouzbeh Rashidi, Michael Higgins, Dean Kavanagh et Maximilian Le

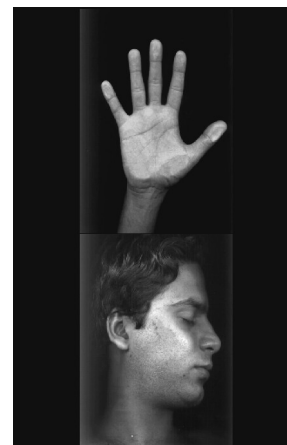
403 RICHARDS Jesse, Notes sur *Journal of My Other Self* - <http://www.facebook.com/journalofmyotherself/info>

404 HIGGINS Michael, « EFS Technical Series (2): Some Must Watch While Some Must Sleep (2012) by Michael Higgins », in *Experimental Film Society*, 16 avril 2013 - experimentalfilmsociety.com/2013/04/efs-technical-series-2.html

405 MARSH Jason, « EFS Technical Series (1): Lilymeat (2013) By Jason Marsh », in *Experimental Film Society*, 10 avril 2013 - experimentalfilmsociety.com/2013/04/efs-technical-series-1-lilymeat-2013-by.html

Cain – expérimente différents moyens de rafraîchir et de surprendre nos perceptions. Même s'ils ont tous travaillé avec le numérique, ils ont aussi, d'une façon ou d'une autre, rejeté le fétichisme de la résolution et de la clarté qui est de rigueur dans le discours actuel sur la technologie – que ce soit par l'utilisation, à même l'objectif, de filtres fabriqués à la main (Rashidi), de supports obsolètes, comme les caméras VHS ou Pixelvision (Higgins), ou la projection et le refilmage des images (Kavanagh, *Le Cain*). Un tel principe de déformation met en avant la nature incertaine et hallucinatoire de la perception et de la mémoire, en même temps qu'il reflète la nature du cinéma lui-même »⁴⁰⁶.

Le travail de Rouzbeh Rashidi sur l'image numérique est à la croisée des techniques utilisées par les photographes (agrandissement, recadrage, tirage, etc.) et les musiciens (le refilmage renvoie l'image aux limites de sa saturation, comme le font les musiciens de *musique bruitiste –noise*). « Bruitiste »... le nom le dit bien. Rashidi est un musicien bruitiste de l'image ! Utilisant une large variété de supports contemporains – DSLR, VHS, Go Pro, Mini DV, HDV –, Rashidi n'en a pas moins revisité l'histoire de la photographie avec ses techniques d'expérimentation. Les multiples refilmages conduisent souvent à un vignettage des bords de l'image qui rapprochent sa photographie du sténopé ou de la *box*. L'étrange saturation des couleurs fait parfois penser aux premières photographies utilisant le procédé de l'autochrome. L'estompage des contours, le flou et le ton oniriques renvoient encore à l'esthétique pictorialiste de la fin du XIXe siècle. Les différents moyens utilisés par Rashidi pour donner une vie intérieure à l'image fade du matériau numérique l'ont aujourd'hui conduit du côté d'une pratique radicale du cinéma expérimental, qui donne peut-être une orientation nouvelle au remodernisme.



Utilisation du photocopieur et insertion des images fixes dans le film. Rouzbeh Rashidi, *First Alley*, 2001-2008

Par-delà les discours et la philosophie du mouvement remoderniste, ce quatrième et dernier chapitre s'est proposé d'examiner les films, pour voir ce qu'ils pouvaient avoir de commun. Comment le rejet de l'ultra-modernité pouvait-il se ressentir dans les films ? Comment la « philosophie remoderniste » se manifestait-elle sur des personnages fictifs ? En retour, que ceux-ci pouvaient-ils nous apprendre sur le remodernisme, qui n'était pas déjà compris dans les déclarations ? En fin de compte, comment s'établissait le rapport ? La pratique déterminait-elle une philosophie ou l'inverse ? Quel pouvoir la fiction avait-elle sur le « réel » ?

Compte tenu du discours remoderniste, ancré sur le passé, nous aurions eu tôt fait de conclure à la « nostalgie », au « passéisme » ou à la « dépolitisation » de ses films. Nous avons plutôt voulu comprendre comment le rythme des films et la posture des personnages étaient reliés à cette fameuse

406 FOREMAN Donal, *op. cit.* : « Trying to express this cinematically pushes each filmmaker to experiment with different ways of refreshing and estranging our perceptions. Although each has worked with HD video, they have all in different ways rejected the fetishisation of resolution and clarity that is de rigueur in discourse around new film technology—whether through the use of hand-made lens filters (Rashidi), obsolete formats such as VHS or Pixelvision (Higgins) or the projection and re-filming of imagery (Kavanagh and *Le Cain*). It's a principle of distortion that foregrounds the unreliable, hallucinatory nature of perception and memory, as well as reflecting on the nature of cinema itself. »

« spiritualité » – qui nous apparaît maintenant comme un syncrétisme de désintéressement amateur et de philosophies orientales et chrétiennes –, et chercher, par-delà la posture de retrait certaine des personnages, des pistes qui nous permettent d'être confiant en l'avenir de cette pensée remoderniste. On a peut-être vite enterré le remodernisme. On l'a peut être figé dans son passé de références en oubliant de le considérer à partir de la société ultra-technologique de son temps. Or, ce qui apparaît en définitive, c'est sa grande réflexivité : le doute existentiel sur l'évanescence de toutes choses a engagé un questionnement sur l'avenir du cinéma et sur la place de l'homme dans une telle société. Les possibilités du médium sont questionnées à l'aune de mouvements contemporains – l'hantologie, la foto povera, le lo-fi – et le rejet initial du numérique s'est finalement changé en l'utilisation décomplexée d'un mélange de supports récents et anciens. De cette rencontre entre des idées et techniques du passé et notre monde technologique naît peut-être l'image de demain.



Dean Kavanagh, *Girl in Garden, Winter*, photographie Holga, 2011
Rouzbeh Rashidi dans son film *Circumcision of Participant Observation*, 2013

CONCLUSION

Si le remodernisme n'a jamais eu d'ambition que celle de l'amateur, amoureux de l'ombre, de l'art en douce, s'il n'a jamais été question de faire partie du milieu ou de révolutionner l'histoire du cinéma, cette étude a néanmoins proposé de *le prendre au sérieux* – écrire l'histoire du mouvement remoderniste, en dégager les sources et les principes, présenter les principaux cinéastes et offrir une analyse des films représentatifs. À l'heure de ces dernières lignes, quels enseignements tirer d'une telle étude ? Quelle est finalement l'originalité du remodernisme ?

Nouveau cinéma personnel, cinéma underground à l'heure du numérique, cinéma transcendantal amateur, cinéma punk lyrique, le cinéma remoderniste est encore si jeune, en pleine mutation, qu'il est difficile de tirer de conclusion qui ne soit pas provisoire. Pourtant, il doit apparaître clair, après la lecture de cette étude, que nous venons d'assister à l'émergence d'*une nouvelle génération* de cinéastes expérimentaux. Excepté Billy Childish, qui fait plutôt figure de père spirituel au mouvement, les cinéastes remodernistes sont tous nés entre 1974 (Peter Rinaldi) et 1992 (Scott Barley). Leur situation géographique dispersée à l'international, leur attitude originale – parfois ambiguë – vis-à-vis de la technologie, les questionnements qu'ils ont permis d'engager sur la place d'un nouvel esprit amateur, tout cela concourt à en faire des cinéastes de leur époque – des vrais cinéastes du XXI^e siècle.

Car en dépit du discours parfois passéiste du remodernisme (qu'il nous était nécessaire de dépasser), ce qui apparaît en définitive, c'est l'enjeu *extrêmement contemporain* de ses questionnements et pratiques. Dès le départ, les propos de Richards sur le numérique dénotaient un profond besoin d'interroger les œuvres et les images dominantes. Elles se plaçaient dans la filiation directe des idées punks de Childish et de l'expressionnisme qui privilégiait les matériaux rugueux et expressifs. En même temps, ces questions ne pouvaient se poser qu'aujourd'hui – à l'heure de la disparition annoncée de la pellicule et du remplacement du monde par un équivalent virtuel et insipide. Si Richards est revenu sur ses propos, c'est heureusement fort logique : le remodernisme *ne rejette pas son époque en bloc* – il se pose

la question de l'existence d'un cinéma marginal, amateur et spirituel à l'heure de Facebook, des *blockbusters* et de l'image de très haute définition.

Preuve en est, les cinéastes remodernistes ne rechignent pas à utiliser le principal outil de communication de notre époque – Internet. Ce fut même l'instrument indispensable au développement du mouvement. N'oublions pas que dès les origines stuckistes, Internet a facilité la création de groupes à l'international, et les racines du cinéma remoderniste sont à trouver dans la création d'un groupe stuckiste à New Haven. Le *Manifeste du cinéma remoderniste* a été publié sur *un blog*. Richards a diligenté le premier film collectif *In Passing* en contactant les réalisateurs par Internet ; ils ont réalisé le film sans même se rencontrer. Ils communiquent *via les réseaux sociaux*, créent des pages Facebook pour leurs projets à venir, gèrent leurs *profils Vimeo* et *Mubi*, leurs sites officiels, mettent leurs films en ligne – c'est presque là d'ailleurs toute leur diffusion – et lancent des appels à dons par le procédé du *crowdfunding*. Le remodernisme n'aurait jamais pris forme (et il n'est pas jusqu'à la revendication des nombreuses influences –artistes, films– qui n'aient été permises) sans l'existence d'Internet.

En voulant retrouver « l'authenticité » et l'amateurisme de la modernité, le remodernisme permet finalement la rencontre entre des conceptions artistiques du passé et des moyens de réalisation contemporains. Ce *choc des époques* engage une série de questionnements déterminants sur l'avenir du cinéma et la place de l'homme dans une telle société. Au lieu d'une fuite en avant aveugle vers le développement d'une technologie qui n'épargne pas le massacre de l'histoire du cinéma *en pellicule*, au lieu de courir benoîtement après les menaçants canons brandis par le cinéma à gros budget, les remodernistes s'arrêtent un instant, respirent profondément et se posent la question : comment peut-on faire un cinéma qui nous ressemble, à nous qui ne leur ressemblons pas vraiment ?

Sans céder à la lecture symptomatique, on doit pouvoir constater que la génération remoderniste est mal à l'aise dans son époque. Si elle tire partie de la technologie, c'est toujours quelque part à regret. Si encore, tout ce qui ne plie pas aux exigences de la course au progrès et de l'égoïsme est aujourd'hui suspect, alors les remodernistes ont couru le risque d'être dit « passéistes » ou « nostalgiques ». Or, il semble que leur mal les dépasse de beaucoup. Leur profond scepticisme sur les valeurs de notre temps dénote plus largement le mal d'une génération (de cinéphiles mais aussi d'une

certaine jeunesse) à vivre dans ce monde-là. Finalement le mot en lui-même est de peu d'importance, ce qu'il faut saisir, c'est le caractère contemporain de ce doute, qu'il soit *remoderniste* ou non.

Historiquement, le remodernisme apparaît encore comme l'un des rares mouvements de cinéma d'avant-garde dont la naissance n'a pas été déterminée par l'existence d'un lieu ou circonscrite à un territoire donné. La technologie d'aujourd'hui a permis à des cinéastes de s'entendre non pas sur la base d'une pratique ou d'une lutte locale mais de se regrouper internationalement à partir d'influences communes. C'est une chose nouvelle que des cinéastes puissent réaliser *un film collectif* sans travailler jamais que *seuls* avec leur caméra, sans même avoir besoin de se rencontrer. Le Manifeste de Richards n'a jamais proposé de fonder un *collectif* remoderniste, plutôt d'encourager les potentiels cinéastes, où qu'ils soient, à faire de petits films avec leurs moyens, fauchés et maladroits, mais « authentiques » et « sincères » parce que dignes du désintéressement de l'amateur. Si par la suite, des cinéastes se sont regroupés, ce ne pouvait être que sur la base d'une même *sensibilité*.

Bien entendu, le Manifeste a permis le regroupement de cinéastes sur la base d'un lieu commun virtuel – Internet. Bien sûr, une partie des cinéastes se connaît seulement par le moyen des réseaux sociaux. Aujourd'hui, pourtant, à la dispersion initiale semble suivre la reconstitution de groupes à l'échelle locale. Le plus passionnant d'entre tous, l'Experimental Film Society – rattaché au remodernisme mais qui existe depuis le début des années 2000 – basé en Irlande, est un véritable foyer de cinéastes inventifs et captivants, qui parent le numérique d'oripeaux merveilleux – Rashidi, Kavanagh, Le Cain, Higgins, Clavadetscher. Leurs films poétiques et mystérieux réalisés entre amis – en famille – ont jeté les bases d'un nouveau cinéma numérique, inspiré par les pratiques *underground*, mais qui cherche à doter ce nouveau médium d'une vie propre. Mêlant allègrement des appareils anciens et contemporains, ils définissent l'image d'aujourd'hui – ou celle de demain. En retour, le numérique leur offre la possibilité de tenir leur rythme frénétique de production – Rashidi a déjà réalisé 65 films dont une trentaine de long-métrages à seulement 35 ans, et le film *Homo Sapiens Project*, réalisé collectivement et de manière anonyme depuis août 2011, compte déjà à ce jour 182 segments.

Si Kavanagh et Rashidi ont récemment dit « quitter » le

remodernisme, ils ont sans doute pensé que celui-ci n'était en fait qu'un *mouvement*. Or, comme nous l'avons suggéré, il se pourrait que le remodernisme soit avant tout *une tournure d'esprit*. C'est en partie ce qui le rend insaisissable. À y bien regarder, ce qui relie ces cinéastes, par-delà leurs pratiques et leurs origines diverses, c'est la proximité de *leurs goûts*. Remarquons que tous se revendiquent d'un certain cinéma – Tarkovski et Tarr sont cités par tous les remodernistes sans exception, Mekas et Brakhage par la grande majorité. Tous se tiennent à l'écart du *monde du cinéma*, réalisent seuls, sans grands moyens techniques ou financiers, rejettent les réalisateurs *à la mode*. Ils se positionnent encore contre les *installations muséales*, qu'ils jugent peu compatibles avec leur *désir de cinéma* et préfèrent tourner avec leurs amis, à l'abri des « professionnels », ou cherchent encore des lieux alternatifs de diffusion.

Si les remodernistes se sont surtout regroupés sur la base d'ancêtres communs, qu'allait révéler l'examen de leurs films ? Un sens qui leur échappait même ? Qu'allaient dire les *personnages* remodernistes et le *rythme* des films que ne disaient pas les cinéastes ?

Pour l'heure, il est certain qu'une partie des films remodernistes cède à la tentation cinéphilique de l'imitation. Quand, bien en peine de se départir de leurs influences auteuristes, qu'ils mélangent avec leurs moyens de réalisation amateurs, ils ressemblent à des *films d'auteurs amateurs*, gauches et clichés, ils ne manquent pas d'agacer (ou de charmer, malgré tout). Pourtant, il est aussi une quantité de films admirables réalisés avec des moyens modiques, spontanément, naïvement, en famille, entre amis, de façon réfléchie ou improvisée, par jeu ou avec tout le sérieux du monde. Les remodernistes sont de formidables anti-héros et de superbes anti-vedettes de cinéma. Leurs films réjouissants, à la croisée du cinéma amateur et expérimental, en ramenant la pratique cinématographique à une dimension plus simple, en recherchant dans le passé des moyens d'éclairer notre époque, doivent permettre d'envisager un renouvellement des avant-gardes cinématographiques de ce nouveau siècle.

S'opposant à la *définition parfaite* du monde, les remodernistes prennent le contre-pied des images dominantes pour en proposer d'autres, moins tape-à-l'oeil, floues et oniriques, bricolées et travaillées selon l'exactitude de leurs goûts. Cette nouvelle quête d'une image primitiviste, qui se retrouve dans deux mouvements esthétiques contemporains – *l'hantologie*

et *la foto povera* – , se justifie par le besoin d'un retour à une forme d'artisanat, en partie constitutive de l'amateurisme. Face à la fonte du monde dans le virtuel et la disparition programmée des objets du cinéma, de la photographie ou de la musique – à l'heure où tout se fait *en ligne*, ces esthétiques ont pris des chemins détournés. Refusant de courir dans le sens du progrès, elles ont mis en péril les certitudes empressées de notre époque. Elles proposent au contraire, par leur rythme plus tranquille, par leurs œuvres patinées, une mise en doute fondamentale sur le sens de nos valeurs. Fabriquant un art à rebours, refusant le monde tel qu'il va, engageant une réflexion nouvelle sur la place du médium et de « l'artiste » dans notre époque, le remodernisme s'inscrit dans une histoire à venir.

FILMOGRAPHIE

Le lecteur trouvera, en complément de celle-ci, les filmographies complètes des neuf cinéastes remodernistes composant le corpus principal de ce travail au Chapitre III.

1. PRINCIPAUX FILMS REMODERNISTES

Ces films sont de premier intérêt pour le lecteur qui s'intéresse au remodernisme.

The Man With Wheels (Billy CHILDISH & Eugene DOYEN, 1979, Angleterre)

Youngblood (Harris SMITH, 1995, États-Unis)

Lost (Heidi Elise BEAVER, 1996, États-Unis)

Shooting at the Moon (Jesse RICHARDS & Nicholas WATSON, 1998, États-Unis)

Nucleus (Rouzbeh RASHIDI, 2000, Iran)

Peter Rinaldi (Self Portrait) (Peter RINALDI, 2002, États-Unis)

Tulp (Roy REZAÄLI, 2009, Pays-Bas)

Days Gone Not Forgotten (Jesse RICHARDS, 2011, États-Unis)

In Passing (Heidi Elise BEAVER, Christopher Michael BEER, Dean KAVANAGH, Rouzbeh RASHIDI, Roy REZAÄLI, Peter RINALDI & Kate SHULTS, 2011, États-Unis)

Trust (Heidi Elise BEAVER, 2011, États-Unis)

One White Balloon (for Jafar Panahi) (RINALDI Peter, 2011, États-Unis)

Immanence Deconstruction of Us (Rouzbeh RASHIDI, 2011, Irlande)

Closure of Catharsis (Rouzbeh RASHIDI, 2011, Irlande)

Reminiscences of Yearning (Rouzbeh RASHIDI, 2011, Irlande)

The Ethereal Melancholy of Seeing Horses in the Cold (Scott BARLEY, 2012, Pays-de-Galles)

Abandon (Dean KAVANAGH, 2012, Irlande)

History of Water (Dean KAVANAGH, 2012, Irlande)

Nightwalk (Scott BARLEY, 2013, Pays-de-Galles)

2. AUTRES FILMS REMODERNISTES

Ces films sont des films remodernistes réalisés par des cinéastes qui ne font pas partie du corpus principal.

Medway Bus Ride (Wolf HOWARD, 1999, Angleterre, indisponible)

So Long (Jann CLAVADETSCHER, 2005, Irlande, 0h07)

The War (Mahdi SAFARALI, Iran, 2006, 0h04)

Seaside (Jann CLAVADETSCHER, 2007, Irlande, 0h05)

The Mistake (Matt R. NICASTLE, 2007, Irlande, 0h04)

I Have to Create (Matt R. NICASTLE, 2008, Irlande, 0h08)

Remembering (Jann CLAVADETSCHER, 2008, Irlande, 0h07)
Erw Dinmael (Juan Gabriel GUTIÉRREZ & Denise ROWE, 2010, États-Unis, 0h07)
Roadside Picnic (Michael HIGGINS, 2010, Irlande, 1h06)
The Passengers (Fred. L'ÉPÉE, 2010, Suisse/Grèce, 0h09)
Birds on a Wire (Michael HIGGINS, 2012, Irlande, 1h03)
Palefroi (Guillaume EYMENIER & Irina DE BEYRTIER, 2011, France, 0h04)
Elegia (Fred. L'ÉPÉE & Dimitra POULIOPOULOU, 2011, Suisse/Grèce, 0h07)
Based on Decay (Jason MARSH, 2012, Angleterre, 0h14)
29 Twyn Star (Jason MARSH, 2012, Angleterre, 0h10)
Some Must Watch While Some Must Sleep (Michael HIGGINS, 2012, Irlande, 1h01)
Your Time's But Short (Wolf HOWARD, sans date, Angleterre, 0h16)
Ascending (Mikel GUILLEN & Nick BLOCK, 2012, États-Unis, 0h23)
A White Balloon (Nick BLOCK, 2012, États-Unis, 0h06)
Les yeux disparus (Bahar SAMADI, 2012, France, 0h10)
2 Poems For My Son (Wolf HOWARD, 2011-2013, Angleterre, 0h03)
Rhombus (Chris MARSH, 2013, Angleterre, 0h20)
Minus (Aaron OLIVER-CARTER, 2013, Angleterre, 0h10)
Lung (Aaron OLIVER-CARTER, 2013, Angleterre, 0h08)
Auf dem dorfe, in der stadt (Dirk FOSTER, 2013, Allemagne, 0h04)
The Testament (Fred. L'ÉPÉE & Dimitra POULIOPOULOU, 2013, Suisse/Grèce, 0h08)

3. FILMS PRÉCURSEURS ET ASSIMILÉS REMODERNISTES

3.1. FILMS REVENDIQUÉS COMME DES INFLUENCES

Ces films ont été désignés comme des influences par les remodernistes, en particulier par Jesse Richards.

La chute de la maison Usher (Jean EPSTEIN, 1928, France, 1h03)
Zéro de conduite : Jeunes diables au collège (Jean VIGO, 1933, France, 0h41)
L'Atalante (Jean VIGO, 1934, France, 1h29)
Odd Man Out /Huit heures de sursis (Carol REED, 1947, États-Unis, 1h56)
Banshun /La fin du printemps (Yasujirô OZU, 1949, Japon, 1h48)
Journal d'un curé de campagne (Robert BRESSON, 1951, France, 1h55)
Tôkyô monogatari /Voyage à Tokyo (Yasujirô OZU, 1953, Japon, 2h16)
Un condamné à mort s'est échappé (Robert BRESSON, 1956, France, 1h39)
Il grido /Le cri (Michelangelo ANTONIONI, 1957, Italie, 1h56)
Pickpocket (Robert BRESSON, 1959, France, 1h15)
Shadows (John CASSAVETES, 1959, États-Unis, 1h21)
Les yeux sans visage (Georges FRANJU, 1960, France, 1h28)
L'eclisse /L'éclipse (Michelangelo ANTONIONI, 1962, Italie, 2h06)

Sanma no aji /Le goût du saké (Yasujirô OZU, 1962, Japon, 1h52)
Il deserto rosso /Le désert rouge (Michelangelo ANTONIONI, 1964, Italie, 1h57)
Au hasard Balthazar (Robert BRESSON, 1966, France, 1h35)
Andrey Rublyov /Andrei Roublev (Andreï TARKOVSKI, 1966, Russie, 3h25)
Mouchette (Robert BRESSON, 1967, France, 1h18)
Necronomicon - Geträumte Sünden /Les yeux verts du diable /Succubus (Jesús FRANCO, 1968, Allemagne, 1h24)
Sie tötete in Ekstase /Crimes dans l'extase /She Killed in Ecstasy (Jesús FRANCO, 1971, Allemagne, 1h13)
Vierges et vampires (Jean ROLLIN, 1971, France, 1h35)
Le frisson des vampires (Jean ROLLIN, 1971, France, 1h35)
La nuit des étoiles filantes /Christina chez les morts vivants /A Virgin Among the Living Dead (Jesús FRANCO & Jean ROLLIN, 1973, Belgique, 1h32)
Zerkalo /Le miroir (Andreï TARKOVSKI, 1975, Russie, 1h48)
Professione: reporter /Profession: reporter (Michelangelo ANTONIONI, 1975, Italie, 2h06)
Alucarda (Juan López MOCTEZUMA, 1977, Mexique, 1h25)
The Foreigner (Amos POE, 1978, États-Unis, 1h17)
Les raisins de la mort (Jean ROLLIN, 1978, France, 1h25)
Stalker (Andreï TARKOVSKI, 1979, Russie, 2h43)
La morte vivante (Jean ROLLIN, 1982, France, 1h26)
À nos amours. (Maurice PIALAT, 1983, France, 1h35)
'Je vous salue, Marie' (Jean-Luc GODARD, 1985, France, 1h47)
Ariel (Aki KAURISMÄKI, 1988, Finlande, 1h13)
Tulitikkutehtaan tyttö /La fille aux allumettes (Aki KAURISMÄKI, 1990, Finlande, 1h08)
Van Gogh (Maurice Pialat, 1991, France, 2h38)
Sátántangó (Béla TARR, 1994, Hongrie, 7h30)
Mat i syn /Mère et fils (Aleksandr SOKUROV, 1997, Russie, 1h13)
Werckmeister harmóniák /Les Harmonies Werckmeister (Béla TARR, 2000, Hongrie, 2h19)
Russkiy kovcheg /L'arche russe (Aleksandr SOKUROV, 2002, Russie, 1h39)
Mies vailla menneisyyttä /L'homme sans passé (Aki KAURISMÄKI, 2002, Finlande, 1h37)
+ la plupart des films de Samuel FULLER, Jules DASSIN, Nicholas RAY et TSAI Ming-Liang, l'ensemble des films de Yasujirô OZU ; divers films du cinéma *no wave*, du « cinéma de la transgression » et du « cinéma impressionniste français » (précision de Jesse Richards).

3.2. FILMS ASSIMILÉS REMODERNISTES

Ces films ne sont ni cités comme des influences ni proprement dits « remodernistes » mais peuvent être considérés comme ayant plus ou moins fortement influencé la philosophie et l'esthétique remoderniste ou s'en inspirant.

Meshes of afternoon (Maya DEREN, 1943, États-Unis, 0h14)
The Private Life of a Cat (Alexander HAMMID & Maya DEREN, 1944, États-Unis, 0h22)
Le tempestaire (Jean EPSTEIN, 1947, France, 0h23)

Ugetsu monogatari / Les contes de la lune vague après la pluie (Kenji MIZOGUCHI, 1953, Japon, 1h36)
Desistfilm (Stan BRAKHAGE, 1954, États-Unis, 0h07)
Anticipation of the Night (Stan BRAKHAGE, 1958, États-Unis, 0h42)
 « Triptico Elemental de España » (José VAL DEL OMAR, 1953-1961, Espagne, 1h02)
Le stagioni (Franco PIAVOLI, 1961, Italie, 0h25)
Notebook (Marie MENKEN, 1963, États-Unis, 0h10)
A Legend for Fountains (Joseph CORNELL, 1957-1965, États-Unis, 0h19)
Elégia / Élégie (Zoltán HUSZÁRIK, 1965, Hongrie, 0h19)
Faces (John CASSAVETES, 1968, États-Unis, 2h10)
Capriccio (Zoltán HUSZÁRIK, 1969, Hongrie, 0h18)
The Hart of London (Jack CHAMBERS, 1970, Canada, 0h39)
Cuadecuc, vampir (Pere PORTABELLA, 1971, Espagne, 1h06)
Reminiscences of a Journey to Lithuania (Jonas MEKAS, 1972, États-Unis, 1h28)
Edvard Munch (Peter WATKINS, 1974, Norvège, 3h30)
Im lauf der zeit / Au fil du temps (Wim WENDERS, 1976, Allemagne, 2h55)
Lost, Lost, Lost (Jonas MEKAS, 1976, États-Unis, 3h00)
Permanent Vacation (Jim JARMUSCH, 1980, États-Unis, 1h15)
Csontváry (Zoltán HUSZÁRIK, 1980, Hongrie, 1h52)
New York Portrait (Peter HUTTON, 1980-1981, États-Unis, 0h47)
Yoman / Diary (David PERLOV, 1983, Israël, 5h30)
Moy drug Ivan Lapshin (Aleksey GERMAN, 1984, Russie, 1h35)
Stranger Than Paradise (Jim JARMUSCH, 1984, États-Unis, 1h29)
Offret / Le sacrifice (Andreï TARKOVSKI, 1986, Russie, 2h22)
Amžinoji šviesa / Eternal Light (Algimantas PUIPA, 1987, 1h24)
Remains To Be Seen (Phil SOLOMON, 1989, États-Unis, 0h17)
Praejusios dienos atminimui / In Memory of the Day Passed By (Šarūnas BARTAS, 1990, Lituanie, 0h40)
The Passing (Bill VIOLA, 1992, États-Unis, 0h54)
Libera me (Alain CAVALIER, 1993, France, 1h15)
Koridorius / Corridor (Šarūnas BARTAS, 1994, Lituanie, 1h25)
La vallée close (Jean-Claude ROUSSEAU, 1995, France, 2h24)
Snowman (Phil SOLOMON, 1995, États-Unis, 0h08)
Le filmeur (Alain CAVALIER, 1995, France, 1h37)
Leçon de vie (Boris LEHMAN, 1995, Belgique, 1h45)
Xiao Wu (JIA Zhang-ke, 1997, Chine, 1h45)
As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (Jonas MEKAS, 2000 (1970-2000), États-Unis, 5h20)
Five (Dedicated to Ozu) (Abbas KIAROSTAMI, 2003, Iran, 1h15)
Krišana / Nightfall (Fred KELEMEN, 2005, Lettonie/Allemagne, 1h30)
Dong (JIA Zhang-ke, 2006, Chine, 1h06)
Honor de cavallería (Albert SERRA, 2006, Espagne, 1h35)

Insaisissable image (Marcel HANOUN, 2007, France, 0h20)
Kagadanan sa banwaan ning mga Engkanto (Lav DIAZ, 2007, Philippines, 9h00)
365 Days Project (Jonas MEKAS, 2007, États-Unis, 365 ép. de durée variée)
Haiku (Alain CAVALIER, 2008, France, 0h01)
J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un (Joseph MORDER, 2008, France, 1h25)
Melancholia (Lav DIAZ, 2008, Philippines, 7h30)
Un lac (Philippe GRANDRIEUX, 2008, France, 1h24)
Boundary (Devin HORAN, 2009, Lettonie, 0h17)
Trains Are For Dreaming (Jennifer REAVES, 2009, États-Unis, 0h07)
Late and Deep (Devin HORAN, 2011, Norvège, 0h17)
Two Years at Sea (Ben RIVERS, Angleterre, 2011, 1h26)
A torinói ló /Le cheval de Turin (Béla TARR, 2011, Hongrie, 2h26)
In film nist /Ceci n'est pas un film (Jafar PANAH, 2011, Iran, 1h15)
Autrement, la Molussie (Nicolas REY, 2012, France, 1h21)
Notre espoir est inconsolable (Florian MARICOURT, 2013, France, 2h22)

BIBLIOGRAPHIE

Comme pour la filmographie, le lecteur se reportera au Chapitre III où les écrits *de et sur* les neuf cinéastes de notre corpus sont répertoriés. Nous proposons au point 1.1 les textes essentiels pour appréhender le cinéma re-moderniste.

– Les liens Internet ont été vérifiés pour la dernière fois le 20 mai 2014.

1. CINÉMA REMODERNISTE

1.1. PAR DES RÉALISATEURS REMODERNISTES

Tous les documents ci-après nommés sont en anglais.

RICHARDS Jesse, Remodernist Film Manifesto, in *When the Trees Were Still Real*, 27 août 2008 - <http://jesse-richards.blogspot.fr/2008/08/remodernist-film-manifesto.html?zx=4a9f6387ef08b0a1>

RICHARDS Jesse, « A Quick Primer and History », in MungBeing Magazine, octobre 2009, p. 31 - http://mungbeing.com/issue_28.html?page=31&sub_id=1567#1567

RICHARDS Jesse, « Concepts and Craft in Remodernist Film », in MungBeing Magazine, octobre 2009, p. 32 - http://www.mungbeing.com/issue_28.html?page=32#2220

REZAÄLI Roy, « Chill'm Guerrilla Cinema », in MungBeing Magazine, octobre 2009, p. 35 - http://www.mungbeing.com/issue_28.html?page=35#2222

RINALDI Peter, « The Shore as Seen from the Deep Sea: My Personal Thoughts on the Remodernist Film Manifesto », in MungBeing Magazine, octobre 2009, p. 34 - http://mungbeing.com/issue_28.html?page=34&sub_id=1568#1568

Remodernist Film Podcast 1, «Jesse Richards & Peter Rinaldi», document audio, 2010 – disponible à l'écoute - <https://archive.org/details/RemodernistFilmPodcast1>

Syndromes and a Cinema à propos de «The Remodernist Film Manifesto», épisode n°4, document audio, décembre 2011 – disponible à l'écoute - <http://syndromesandacinema.com/episode-4-the-remodernist-film-manifesto>

In Passing Q&A, « Heidi Beaver and Peter Rinaldi Answer Questions About In Passing », in *www.ustream.tv*, document vidéo, 2012 – visible en ligne - <http://www.ustream.tv/recorded/22993510>

1.2. CRITIQUES DE FILMS ET ESSAIS SUR LE MOUVEMENT

Tous les documents ci-après nommés sont en anglais.

MARTIN Véronique, « 'Remodernist Shorts' at Café Kino (Tuesday 4th October 2011) » in *Cinekosis*, 15 novembre 2011 - <http://cinekinosis.tumblr.com/post/12839495477/remodernist-shorts-at-café-kino-tuesday-4th-october>

MARTIN Véronique, « *Closure of Catharsis* at Café Kino (Tuesday 11th October 2011) » in *Cinekosis*, 17 novembre 2011 - <http://cinekinosis.tumblr.com/post/12921130569/closure-of-catharsis-at-café-kino-tuesday-11th>

MARTIN Véronique, « 'Experimental Shorts' at Café Kino (Tuesday 18th October 2011) » in *Cinekosis*, 22 novembre 2011 - <http://cinekinosis.tumblr.com/post/13153351632/experimental-shorts-at-café-kino-tuesday-18th>

- MOUSOULIS Bill, « In Passing », in *Senses of Cinema.com*, 2011
- NASH Cara, « Cinema With Soul », in *Filmink magazine*, 25 février 2010 - <http://filmink.com.au/news/cinema-with-soul/>
- RILEY John A., « Remodernist Film », in *Apengine.org*, 28 octobre 2010 - <http://www.apengine.org/2010/10/remodernist-film-by-john-a-riley/>
- RILEY John A., « In Passing (2011) and the Remodernist Film Manifesto », in *Bright Lights Film Journal*, n°76, mai 2012 - http://brightlightsfilm.com/76/76passing_riley.php#.U3upWCjDXeM
- RILEY John A., « Remodernist Adventures in the Uncanny Valley », in *The Phantoms Came to Meet Him*, septembre 2012 - borgopass.tumblr.com/
- SARGEANT Jack, « The New Personal Cinema: From Lyrical Film to Remodernism », in *Filmink Magazine*, novembre 2011, pp. 74-77

2. SUR LE STUCKISME ET LE REMODERNISME

Tous les documents ci-après nommés sont en anglais. À ceux-ci s'ajoutent ceux concernant Billy Childish disponibles au Chapitre III.

- Anonyme, « The Quality of Our Work », in *Skinnyzabby's Blog*, 23 décembre 2009 - <http://skinnyzabby.wordpress.com/2009/12/23/the-quality-of-our-work/>
- BLEDSOE Richard, « Commentary: The Phoenix Remodernist Manifesto », in *Remodern America : The Art Blog*, 9 octobre 2012 - <http://remodernamerica.wordpress.com/2012/10/09/commentary-the-phoenix-remodernist-manifesto/>
- CHILDISH Billy, *Hangman Manifestos*, 1997-2000
- CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *The Stuckists*, 3 août 1999
- CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *An Open Letter to Sir Nicholas Serota*, 26 février 2000
- CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Remodernism. Towards a New Spirituality in Art*, 1er mars 2000
- CHILDISH Billy & THOMSON Charles, *Handy Hints*, 11 avril 2000
- CHILDISH Billy & THOMSON Charles, entretien avec Richard Dean, « What is a Stuckist ? », 2000 - <http://www.stuckism.com/Interviews/1-BC-CT-Dean-00.html>
- COLLINS Carson, « Why I am a Remodernist », in *The Ocean Series*, 1er avril 2008 - <http://theoceanseries.blogspot.fr/2008/04/why-i-am-remodernist.html>
- COLLINS Carson, « Deconstructing Post-Modernism », in *Redbubble.com*, 2011 - <http://www.redbubble.com/people/hamlet279/writing/1070325-deconstructing-post-modernism>
- DeSTEFANO Vince, « Stuckism », in *IUP Sculpture*, 16 décembre 2012 - <http://sculptureiup.blogspot.fr/2012/12/stuckism.html>
- DONAR Erin, « Stuckists Protest War With Art », in *Yale Daily News*, 27 mars 2003 - <http://yaledailynews.com/blog/2003/03/27/stuckists-protest-war-with-art/>
- EVANS Katherine (dir.), « *The Stuckists, the First Remodernist Art Group* » (catalogue d'exposition), Berkshire: Victoria Press, 2000
- HARVEY Paul Arthur & THOMSON Charles, *Stuckism and Punk*, 1er juin 2010
- HARVEY Paul Arthur, *Stuckism, Punk Attitude and Fine Art Practice: Parallels and Similarities*, Thèse de doctorat, Université de Northumbria, 2011, 218 p. - http://nr1.northumbria.ac.uk/8431/1/harvey.paul_phd.pdf
- MACHINE Joe, « Collective Remodernism Manifesto », non daté (probablement 2010) - <http://edgeworthjohnstone.co.uk/icr/manifesto.html>

- MACHINE Joe, « Secondary Maxims of Collective Remodernism », 2010 - <http://edgeworthjohnstone.co.uk/icr/secondarymaxims.html>
- MILNER Frank (dir.), « *The Stuckists Punk Victorian* » (catalogue d'exposition), Liverpool: National Museums Liverpool, 2004
- JANÁS Robert, *Stuckism International: The Stuckist Decade 1999-2009*, Londres: Victoria Press, 2009
- The Los Angeles Stuckists Group, « Against National Chauvinism in Art », in *Stuck in L.A.*, 17 décembre 2006 - <http://www.la-stuckism.com/blog/2006/12/against-national-chauvinism-in-art.html>
- JONES Nicolas, « Why Remodernism ? 2007, a sort of manifesto », 2007 - <http://likeobscurevainefforts.com/whyremodernism.html>
- JONES Nicolas, « Spirituality, Religion, and Remodernism », 11 août 2007 - <http://likeobscurevainefforts.com/spiritualityreligionremodernism.html>
- JONES Nicolas, « Defining the Identity of Remodernism », 20 octobre 2007 - <http://likeobscurevainefforts.com/definingremodernism.html>
- JONES Nicolas, « Traditions & Remodernism », 20 octobre 2007 - <http://likeobscurevainefforts.com/traditionsremodernism.html>
- RADLEY Kevin, « RE MODernism: Trajectories Towards the NU Modern », in *Magnifico.org*, 1er janvier 2002 - http://web.archive.org/web/20021119031536/http://www.magnifico.org/exh_pgm/2002/ReMo_essay.html
- THOMSON Charles, « A Stuckist on Stuckism », 2004 - <http://www.stuckism.com/Walker/AStuckistOnStuckism.html#TwoStarts> (repris dans MILNER Frank, *The Stuckist Punk Victorian*, *op. cit.*)
- THOMSON Charles, « Charles Thomson on Stuckism », entretien avec Natalie Shooter, in *TrakMarx*, n°14, avril 2004 - http://trakmarx.com/2004_02/09_charles_f.htm
- THOMSON Charles, « The Quest for Authenticity », entretien avec J. Flinn Akroyd, in *MungBeing*, n°2, 2005 - http://www.mungbeing.com/issue_2.html?page=36&full_article=yes
- THOMSON Charles, JANÁS Robert & LUCIE-SMITH Edward, *The Enemies of Art: The Stuckists*, Londres: Victoria Press, 2011
- VALLEN Mark, « Stuckists at CBGB's », in *Art for a Change*, 2 août 2005 - <http://web.archive.org/web/20051031075818/http://www.art-for-a-change.com/blog/2005/08/stuckists-at-cbgs.html#112301849170081070>
- VALLEN Mark, « Stuckism: The Re-Modernist Art Revolution », in *Art-for-a-Change.com*, janvier 2003 - <http://art-for-a-change.com/News/stuckist.htm>

3. CINÉMAS, ARTS ET ESTHÉTIQUE

Tous les documents sont maintenant en français, sauf mention contraire.

3.1. MODERNES, MODERNITÉ, POST-MODERNISME ET ESTHÉTIQUE

- BALDNER Jean-Marie & VIGOUROUX Yannick (dir.), *Les pratiques pauvres : du sténopé au téléphone mobile*, Créteil: SCEREN-CRDP ; Paris: Isthme, 2005, 87 p.
- BARRER Patrick (dir.), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, Lausanne: Favre, 2000, 358 p.
- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne (1859-1860)*, Paris: Mille et une nuits, 2010, 101 p.
- BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu (1864)*, Genève: Droz, 2001, 48 p.
- BAUDRILLARD Jean, *Le complot de l'art* précédé de *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris: Sens & Tonka

(Essais 11/Vingt), 2005, 161 p.

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par J. Lacoste, Paris: Payot (Petite bibliothèque Payot), 1974, 287 p.

BENJAMIN Walter, *Œuvres. Tome III*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris: Gallimard, 2000, 482 p. (en particulier le chapitre « Sur le concept d'Histoire, pp. 427-444)

BENJAMIN Walter, *Sur la photographie*, traduit de l'allemand par J. Cambreleng, Arles: Photosynthèses (Argentine), 2012, 204 p.

CALLINICOS Alex, « Postmodernism : A Critical Diagnosis », traduit de l'anglais par J-M. Guerlin, in DOREN J. van (dir.), *The Great Ideas of Today 1997*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1997 (pp. 206-256)

CHÉROUX Clément, *Fautographie : petite histoire de l'erreur photographique*, Cislée: Yellow Now (Côté photo), 2003, 183 p.

CLAUDON Francis (dir.), *Encyclopédie du romantisme: peinture, sculpture, architecture, littérature, musique*, Paris: Somogy, 1980, 302 p.

COMPAGNON Antoine, « Péguy antimoderne », in *Le Débat*, n°128, 2004, pp. 156-192

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris: Galilée, 1993, 278 p.

FOGEL Benjamin & Ulrich, « L'hantologie: Trouver dans notre présent les traces du passé pour mieux comprendre notre futur », in *Playlist Society*, juin 2012, 40 p. - <http://www.playlistsociety.fr/2013/10/notre-essai-sur-lhantologie-en-telechargement-gratuit/19219/>

FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » (« Das unheimliche », 1933), traduit de l'allemand par M. Bonaparte & E. Marty, 1933, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris: Gallimard (Idées), 1971, 254 p. (pp. 163-210)

FRIZOT Michel & DE VEIGY Cédric (dir.), *Photo trouvée*, Londres: Phaidon Press, 2006, 320 p.

FRIZOT Michel, « La modernité instrumentale. Notes sur Walter Benjamin », in *Études photographiques*, n°8, novembre 2000 - <http://etudesphotographiques.revues.org/228>

FROIDEVAUX Gerald, « Modernisme et modernité: Baudelaire face à son époque », in *Littérature*, n°63, 1986 (pp. 90-103)

GABLIK Suzi, *The Reenchantment of Art*, Londres: Thames and Hudson Ltd, 1991, 192 p. (en anglais)

GOLOMB Jacob, *In Search of Authenticity: Existentialism from Kierkegaard to Camus (Problems of Modern European Thought)*, Londres: Routledge, 1995, 232 p. (en anglais)

GREENHALGH Paul, *The Modern Ideal: The Rise and Collapse of Idealism in the Visual Arts from the Enlightenment to Postmodernism*, Londres: Victoria & Albert Museum, 2005, 272 p. (en anglais)

GUIBET LAFAYE Caroline, « Esthétiques de la postmodernité », non daté - http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf

HAMSUN Knut, *De la vie inconsciente de l'âme et autres textes critiques* (1890), traduit du norvégien par R. Boyer, Nantes: Joseph K, 1994, 151 p.

HARPER Adam, « Hauntology : The Past Inside the Present », in *Rouge's Foam*, 27 octobre 2009 - <http://rougesfoam.blogspot.fr/2009/10/hauntology-past-inside-present.html>

HESSE Herman, *L'art de l'oisiveté (Kleine Freuden. Die Kunst des Müsiggangs, 1899-1959)*, Paris: Calmann-Lévy, 2002, 278 p.

- ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les manifestes symbolistes », in *Littérature*, n°139, 2005, pp. 93-113
- JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris: L'Harmattan (Champs visuels), 1997, 203 p.
- KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier (Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, 1910)*, Paris: Denoël, 1989, 214 p.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu [1908-1922]*, Paris: Gallimard (Quarto), 1999, 2400 p.
- LÉLU Thomas, *Manuel de la photo ratée*, Paris: Léo Sheer, 2002, 90 p.
- LEWIN Philip & WILLIAMS J. Patrick, « The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture », in VANINI Phillip & WILLIAMS J. Patrick, *Authenticity in Culture, Self, and Society*, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009, 292 p. (pp. 65-83) (en anglais)
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris: Minuit (Critique), 1979, 109 p.
- ORTEGA Y GASSET José, *La déshumanisation de l'art [1925]*, Paris: Allia, 2011, 96 p.
- RAGON Michel, *L'art, pour quoi faire ?* Paris: Casterman (Mutations. Orientations), 1971, 144 p.
- REYNOLDS Simon, *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur [2011]*, trad. Jean-François Caro, Paris: Le mot et le reste, 2012, p. 305
- RICHARD Lionel, *Encyclopédie de l'expressionnisme: peinture et gravure, sculpture, architecture, littérature, théâtre, la scène expressionniste, cinéma, musique*, Paris: Somogy, 1993, 28 p.
- RILKE Rainer-Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge [Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910]*, Paris: Club des libraires de France, 1960, 324 p.
- RILKE Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète [Briefe an einen jungen Dichter, 1929]*, traduit de l'allemand par B. Grasset et R. Biemel, Paris: Bernard Grasset, 1983, 150 p.
- ROBERTSON Paul D., « The Art World », in *Redbubble.com*, non daté - <http://www.redbubble.com/people/hamlet279/writing/6738477-the-art-world>
- RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte [1892]*, Arles: Actes Sud, Bruxelles: Labor, 1989, 166 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire [1776-1778]*, Paris: Garnier-Flammarion, 1964, 185 p.
- RODOWICK David Norman, *The Virtual Life of Film*, Cambridge: Harvard University Press, 2007, 193 p. (en anglais)
- TAYLOR Charles, *The Ethics of Authenticity [1991]*, Cambridge: Harvard University Press, 2003, 142 p. (en anglais)
- TRILLING Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Londres: Oxford University Press, 1972, 198 p. (en anglais)
- VIGOUROUX Yannick, « Du doute comme outil créatif et critique », in *Journal des boutographies de Montpellier*, 18 mai 2011

3.2. JAPONISMES ET SPIRITUALITÉ

- ANDO Tadao, « What is wabi-sabi ? », non daté - <http://nobleharbor.com/tea/chado/WhatIsWabi-Sabi.htm>
- BASHÔ, *Bashô. Seigneur ermite. L'intégrale des haïkus*, traduit du japonais par M. Kemmoku & D. Chipot, Paris: La Table Ronde, 2012, 476 p.
- BURCH Noël, *Pour un observateur lointain: Forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris: Gallimard, 1982, 392 p.

KIERKEGAARD Søren, *La répétition [Gjentagelsen, 1843]*, Paris: Payot & Rivages, 2003, 197 p.

LAMBERT Gisèle & BOUQUILLARD Jocelyn (dir.), *Estampes japonaises, Images d'un monde éphémère*, Paris: Bibliothèque nationale de France ; Barcelone: Fundacio Caixa Catalunya, 2008, 279 p.

PARKES Graham, « Japanese Aesthetics », in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), 2005-2011 - <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/japanese-aesthetics/>

SCHRADER Paul, *Transcendental Style in Film [1972]*, Cambridge: Da Capo Press, 1988, 194 p.

SPINNER Albin, « ABCDaire franco-japonais Kichigai », in *kichigai.com*, 2003-2005 - <http://www.kichigai.com/ABCDaire.htm>

TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre [In'ei raisan, 1933]*, traduit du japonais par R. Sieffert, Lagrasse: Verdier, 2011, 90 p.

SCHRADER Paul, « Ozu et le zen », in *Cahiers du cinéma*, n°286, mars 1978, pp. 20-29

WATTS Alan W., *L'esprit du zen [The Spirit of Zen, 1936]*, Saint Jean de Braye: Dangles (Horizons spirituels), 1976, 119 p.

WATTS Alan W., *Éloge de l'insécurité [The Wisdom of Insecurity, 1951]*, Paris: Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2003, 168 p.

3.3. CINÉMAS EXPÉRIMENTAUX, ASSIMILÉS REMODERNISME ET AMATEURISME

ALLARD Laurence, « L'amateur: une figure de la modernité esthétique », in *Communications*, n°68, 1999, pp. 9-31

ANTONIONI Michelangelo, *Écrits (1960-1985)*, Paris : Images Modernes, 2003, 300 p.

BOUHOURS Jean-Michel, *L'art du mouvement: Collection cinématographique du Musée national d'art moderne (1919-1996)*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, 495 p.

BRAKHAGE Stan, « Défense de l'amateur » [« In Defence of Amateur », 1982], traduit de l'américain par P. Camus, in BEAUVAIS Yann & BOUHOURS Jean-Michel, *Le je filmé*, Paris: Centre Pompidou, 1995, 98 p.

COLLETT-WHITE Mike, « Bleak hungary film is dark horse at Berlin festival », in *Reuters*, 16 février 2011 - <http://in.reuters.com/article/2011/02/16/idINIndia-54939620110216>

COUGHLIN Paul, « Sublime Moments », in *Senses of Cinema*, n°11: Philosophy, Criticism & Film, décembre 2000 - <http://sensesofcinema.com/2000/11/sublime/>

DE BAECQUE Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris: Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1989, 127 p.

DREYER Carl Theodor, « L'art doit décrire la vie intérieure », extraits de divers entretiens, 1962-1964 - www.derives.tv/l-art-doit-decrire-la-vie

DEREN Maya et al., conférence « Poetry and the Film: A Cinema 16 Symposium », 28 octobre 1953 (en anglais) - disponible à l'écoute en ligne : youtube.com/watch?v=HA-yzqykwcQ

DEREN Maya, *Écrits sur le cinéma [1946-1960]*, Paris: Paris Expérimental (Les Cahiers de Paris Expérimental), 2004, 113 p.

DORSKY Nathaniel, *Devotional Cinema [2003]*, Berkeley : Tuumba Press, 2005, 54 p. (en anglais)

DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard, 1973, 442 p.

GUILLÉN Michael, « Béla Tarr's Man from London », entretien avec Béla Tarr, in *GreenCine*, 29 septembre 2007 - www.greencine.com/central/belatarrlondon

GUNNING Tom, « Towards a Minor Cinema », in *Motion Picture*. Vol. III, n°1-2, hiver 1989-1990 (en

anglais)

- JARMUSCH Jim, « My Golden Rules », in *MovieMaker Magazine*, n°53, 22 janvier 2004 (en anglais)
- JIA Zhang-Ke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois (1996-2011)*, Paris: Capricci, 2012, 251 p.
- KALLAY Jasmina, « Tales from the Blank generation », in *Film Ireland*, 20 septembre 2008 - <http://filmireland.net/2008/09/20/tales-from-the-blank-generation/>
- KELEMEN Fred, « Local Heroes », in *Filmkonst* (Festival du Film de Göteborg), n°31, 1995 - http://fredkelemen.com/pdf/Local_Heroes_engl.pdf
- KELEMEN Fred, « The End of Cinema is Nigh », in *The Guardian*, 29 septembre 2006
- KELEMEN Fred, « The Images Still Remain », discours de Kelemen, président du jury, à la cérémonie de clôture du Manaki Brothers International Cinematographers' Film Festival 2012, 21 septembre 2012
- LEPERCHEY Sarah, *L'esthétique de la maladresse au cinéma*, Paris: L'Harmattan (Champs visuels), 2011, 279 p.
- MEKAS Jonas, *Ciné-journal : Un nouveau cinéma américain (1959-1971)* [*Movie Journal. The Rise of a New American Cinema (1959-1971)*, 1972], traduit de l'anglais par D. Noguez, Paris: Paris Expérimental (Classiques de l'Avant-Garde), 1992, 398 p.
- MITRY Jean, *Le cinéma expérimental: Histoires et perspectives*, Paris: Seghers (Cinéma 2000), 1974, 309 p.
- MOORE Kevin Z., « Reincarnating the Radical: Godard's «Je vous salue Marie» », in *Cinema Journal*, vol. 34, n°1, 1994 (pp. 18-30)
- MORREALE Emiliano, *L'invenzione della nostalgia : il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Rome: Donzelli (Saggi. Arti e lettere), 2009, 295 p. (en italien)
- NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental* [1979], Paris: Paris Expérimental, 2010, 382 p.
- NOGUEZ Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma underground américain : histoire, économie, esthétique* [1985], Paris: Paris Expérimental, 2002, 379 p.
- ODIN Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, 235 p.
- PAQUETTE Jean-Marcel, « Tarkovski, cinéaste cynique », in *Cinemas: Revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n°3, 1994 (pp. 15-23)
- RANCIERE Jacques, *Béla Tarr; le temps d'après*, Paris: Capricci, 2011, 88 p.
- RILEY John A., « Tarkovsky and Brevity », in *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network*, vol. 3, n°1, hiver 2012 (pp. 1-16) (en anglais)
- RUOFF Jeffrey, « Home Movies of the Avant-Garde : Jonas Mekas and the New York Art World » in JAMES David E. (dir.), *To Free the Cinema, Jonas Mekas and the New York Underground*, pp. 294-311
- SITNEY Paul Adams, *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine, 1943-2000* (*Visionary Film: The American Avant-Garde*, 1974, éd. originale), traduit de l'américain par P. Chodorov & C. Lebrat, Paris: Paris Expérimental, 2002, 440 p.
- ROBLES Amanda, *Alain Cavalier, filmeur*, Le Havre: De l'incidence, 2011, 305 p.
- SWIEZYNSKI Matthew, « The Art of Memory », blog en ligne – <http://theartofmemory.blogspot.fr/>
- TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé: de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice* [*Sapetschatljonnoje vremja*], Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, 301 p.
- TARR Béla, « Why Do I Make Films ? », 1987
- THOMSON Derek, « Béla Tarr – The Big Wave », entretien avec Béla Tarr, in *Some/Things Magazine*, n°4 :

The Wings of a Locust, mai 2011, 380 p. (pp. 34-47)

VOGEL Amos, *Le cinéma, art subversif (Film as a Subversive Art, 1974)*, traduit de l'américain par C. Frégnac, Paris: Buchet-Chastel, 1977, 330 p.

WATKINS Peter, *Media Crisis* (2003), traduit de l'anglais par P. Watkins, Paris: Homnisphères, 2007, 210 p.

WENDERS Wim, *La vérité des images [The Act of Seeing]*, Paris: L'Arche, 1992, 309 p.

YOUNG Paul, *Le cinéma expérimental*, traduit de l'anglais par A. Le Bot, Paris: Taschen, 2009, 191 p.

ANNEXES

-1-

HANGMAN MANIFESTOS

Hangman Communication 0001

7.7.1997

Crimes of the future: The role of the artist against conceptualism and the idiocy of ideas.

1. Good taste is fascism. "Either all are special or none."
2. It is the artist's responsibility to smash style.
3. Artistic talent is the only obstacle.
4. We must embrace the unacceptable in all spheres.
5. We use the tough language that only children can bear.
6. Art is made to impress, but we are not in awe.
7. Artists don't laugh in case the mob should discover that they are pathetic.
8. Western art has been stupefying its audience into taking the position of an admiring doormat. We, at Group Hangman however, intend to wipe our mud-encrusted boots on the face of conceptual balderdash.
9. Fashion and its role in art. The artist as social terrorist or on the pay-roll of the conservatives and the Saatchi's ?
10. Art can achieve nothing.
11. The negative and bogus posture of being positive. To like something or 'be positive' has always been held up as a laudable attribute. We, at Group Hangman however, believe that it takes consciousness and intelligence to dislike something. As if being a fan of some moronical half-wit artist or musician is an achievement. How often in life have we met 'a fan' who by their violent devotion to the god-like status of their chosen infatuation is really only puffing up their own shabby ego and trying to allude to some vast expansion of their pathetic brain.
12. The conceptual artist arrives on the scene and frozen with fear, like some anal retard, is too scared to transmute their ideas into paint and commence a string of unacceptably pathetic canvasses and thereby experience themselves as crap. It is essential for every artist to paint a succession of unacceptably bad paintings.

SUMMARY OF COMMUNICATION 0001

People have allowed themselves to be robbed of their child's right to paint by giving up their power to communicate to the pathetic professionals. We at Group Hangman denounce the violence of the so-called 'professionals' and stand firm by the rights and laudability of the intrepid explorer. In short the critic without and within must be smashed and trampled underfoot. Above all else we uphold the individual's right to remain ignorant.

Hangman Communication 0002/b

11.8.97 ammended: 17.6.98

Sex Crimes of the future: The artist's role in modern sex, the castration of our offspring and the fear of sincerity. 1. The inheritance of sexual neurosis: the curse of impotency and the deafening applause of society.

2. Parents and the distruction of creativity: The castration of offspring and the fear of sincerity: The mother as heinous spider and the father in rabid fear of his daughters sexual organs.
3. It is the artist duty to explore and display his/her sexual neurosis in the market place.
4. The librel as passive fascist in fear of expression, sexuality and the shadow.
5. The curse of impotency, artistic and sexual.
6. The innocent have become implicated. "Either all are guilty or none!"
7. The role of of the pornography in modern sex: Toppling the Goddess from her pedestel and dragging her through the dirt.
8. All publicity is bad publicity.
9. Under no circumstances should the artist ever justify him/her self!
10. The artist must allways indevouir to understand the threads of implication and, when nessissary, be

prepaireid to stand guilty in front of a baying and pious public.

11. The artist in his pathetic attempts to become the phallus of creation.

12. All crimes against the life, liberty and sex will be forgiven.

SUMMARY OF COMMUNICATION 0002/b

The expression of personal truth has always been viciously censored by family, teachers and friends. For too long the artist has allowed great chunks of his/her personality to be hacked off and thrown to the dogs. We, at Group Hangman however, believe that the artist, like a sheep in wolf's clothing, has the duty to nurture their own neuroses then unleash it on an unsuspecting society. We hereby reclaim the right for every mongrel dog to dream themselves king and be patted on the head and fed a biscuit.

Hangman Communication 0003

18.6.98

Crimes of the professional against society and creativity and the artist's role as saviour and underdog.

1. The true artist, by nature, is always an amateur and never a professional.

2. In a world populated by experts the artist must be a forever moving target.

3. The professional's violence against creativity and his rewards for his cowardice must be exposed and finally ridiculed.

4. The professional is weak because of his need to be respected, honoured and adored. The true artist, on the other hand, must have the courage to remain unimpressive, shallow and obvious.

5. The lie of originality, the ignorance of its champions and the intrinsic dishonesty of plagiarism.

6. The inherent provincialism of professionals and the intrinsic cosmopolitanism of the amateur.

7. It is the professional's obsession with good taste that obliterates all creativity. It is actually this fear of life itself that forces the professional to become a neurotic expert and crush the intrepid amateur.

SUMMARY OF COMMUNICATION 0003

We have allowed the right of expression to be hijacked by a suspect body of so called professionals and experts. Humiliated in our artistic dreams as children, only a very select few of us go on to participate in the making of our culture. In ignorance we have allowed ourselves to be bullied into becoming passive and admiring doormats to the good taste of these so called professionals, who then spoon feed us on a constant drip-feed diet of de-natured, un-nutritional pap! It seems that we have somehow been tricked into believing that our own personal expression is inadequate when compared to the gaudy hype of these professionals. We, at Group Hangman however, believe that rather than being the poor brother of professionalism, amateurism is in fact the ultimate form of artistic expression, and is far more worthy of praise than the sheep-like professionals' pathetic devotion to accolade and success. Our proposals for the rejuvenation of society are three fold.

1. In all areas of life the violence of the professional must be questioned and where necessary smashed. It must be seen that amateurism is the only creed that invites participation, stimulation and ultimately, personal growth.

2. Just as the professional footballer ruins football, so too does the professional musician destroy the joy of music. We, at Group Hangman call for the immediate and total disbandment of all professional bodies and organisations and the installation of a purely amateur society, where people are encouraged at all levels to express themselves regardless of their ability or so called lack of it. e.g. If a child wishes to sing in the school choir, that is reason enough for that child to do so.

3. We further demand the disbandment of the current school curriculum and the installation of a syllabus that places the advancement of creative thought and expression at the heart of its activities and objectives, and finally chucks society's heinous and odious obsession with professionalism on the dung heap of history.

Hangman Communication 0004

19.6.98

Crimes of the Critic: The critic as expert and the artist as amateur. The artist's role as social terrorist. 1. The artist creates, the critic bleats.

2. The critic is in search of certainty and the artist is in search of uncertainty.

3. It is the artist's duty to explore and display his/her sexual neurosis in the market place.

4. It is the critic's wish to always be correct, whereas it is the artist's duty to always be wrong.

5. The critic as disapproving parent, in fear for his job, his mortgage and his resulting hatred of creativity and sex.

6. The critic at lunch and at rest, but still somehow odious.

7. The critic as hideous parasite, caught luncheoning on the neck of art and grinning through the fat and blood.
8. The role of the critic in modern art: His desire to fondle and be fondled.
9. Under no circumstances should the artist ever stroke the vile critic, even when being stroken.
10. Be ware! The odious critic will not only scoff the rose but will also devour the shit it grows in!
11. The critic must be forced to his knees and made to apologise in public for his deceitfulness and the error of his ways.

SUMMARY OF COMMUNICATION 0004

For too long now the critic has been allowed to ride rough-shod over the sensibilities of others, these parasites on the carcass of art. Only a pompous fool would de-sky a hawk, tack out its mortal guts, rummage around in its very entrails and then declare themselves to now understand beauty. These so called arbitrators of good taste then sit back on their gargantuan behinds, stuff yet another lunch into their ever open gobs and, talking with their disgusting mouths full, pronounce themselves still a little peckish. For this arrogance these foul parasites are lorded, lunched and watered. This odious 'sheep', rather than accepting its place in the flock, has somehow elevated itself to the office of shepherded. We, at Group Hangman however, believe that their pompous time has come and that the artist, like a wolf in sheep's clothing, is ready to leap upon the throats of these loathsome self appointed shepherds and bleed them behind a stone wall. We hereby declare war on the critic and his pathetic band of friends and admirers, and vow, once and for all, to smash them and their foul ideology from the field of play.

Hangman Communication 0005

19.6.98

Crimes of the Art against art: Our culture in the hands of thieves, cowards and bureaucrats.

1. In a civilised society art should come before a frightened tutor's mortgage.
2. The male tutor and the destruction of creativity: Our sons and daughters at the mercy of the fragile ego's of aspiring and often failed artists. Rather than seeing their role as one of fatherly compassion and understanding the ever fearful tutor first castrates any male students, who he perceives as competition, before endeavouring to bed the daughters of the pathetic middle classes.
3. The tutor in fear of his job, his mortgage and his desperate, and often committal, attempts to appear liberal and broad minded.
4. Without a single teaching qualification, the pathetic art student graduates, and then with no life experience takes his official and indoctrinated views on art and stuffs them down the throats of another hungry generation of middle class children. With no other aim or benefit than the fear and the ability to say yes to the pathetic system.
5. The curse of education, the artists right to remain ignorant and the liberals buried, yet violent, anger.
6. The innocent have become implicated. "Either all are guilty or none!"
7. The role of the pornography in modern sex: Toppling the Goddess from her pedestal and dragging her through the dirt.
8. The artist must always endeavour to understand the threads of implication and, when necessary, be prepared to stand guilty in front of a baying and pious public.
9. Under no circumstances should the artist ever justify him/herself!
10. All crimes against the life, liberty and sex will be forgiven. Not only does an art form for those deemed to be intelligent benefit from participating in the cultural debate, but also

SUMMARY OF COMMUNICATION 0005

Instead of promoting the advancement of personal expression and thereby enriching society, the art school system has become a tied, bureaucratic monster, that in supplying a slanted, and ever animic, art education for a select segment of society only, damns society with the burden of their tame, dim witted and castrated version of our inner selves. We, at Group Hangman however, call for an open policy of admission to all art schools and further education in general, based on the individuals work, aspirations and commitment. Regardless of their academic record, or so called lack of it. We further call for the vile and gutless policy of entrapping rich and untalented students from at home and abroad for the purely financial gain of art schools and colleges to be halted forthwith. We also demand that all college buildings be available for further education and recreational use of the indigenous population of its respective catchment area. If a school or college is unable to offer benefits to the community it is geisting in, then why should its pathetic administration and draconian views on art be listened to or tolerated. We hereby reclaim the right of artistic education for all, from the cradle to the grave.

Hangman Communication 0006

23.6. 98

Crimes against the soul: The creed of success, the elevation of the ego and the destruction of art.

1. It is only possible to win by failing.
2. In a world motivated by the lie of success the true artist must always endeavour to fail.
3. The true artist doesn't fail in the same dumb way as the compulsive individual, who in his continual striving for success inadvertently fails. The true artist fails mindfully and willfully. And whereas the failure of the compulsive individual invariably brings about sadness and self loathing, the failure of the true artist propels him ever onwards towards the true understanding of the futility of all striving.
4. Success is pathetic because of its need to be respected, honoured and adored. Failure, on the other hand, is glorious in its courage to be loathed, hated and despised.
5. The lie of success, the ignorance of its champions and the intrinsic honesty of failure.
- 6 Rather than being a pathway to a pathetic career in the arts, personal expression should instead allow the artist to experience him/herself as crap.
7. It is the societies obsession with success that leads to the stillbirth of all creativity.

SUMMARY OF COMMUNICATION 0006 For too long now, the cult of the ego, and its pathetic band of stars and hero's, have been given leave to ride rough-shod over the rights of the useless. Artistic expression has been strangled by the hands of these insatiable and bombastic sycophants of success. It is in protecting the rights of the useless that we, at Group Hangman, have been forced to call into question the sheep-like devotion of society to the barren masters of accolade and success. We propose an immediate and mass devolution of all global corporations and a severing of concepts and ideas. On inspection it would appear that the hold that this noxious gang have on society is only made tenable by the adoration of the even more loathsome hoards of the aspiring famous. This Adoration will have to be neutralised at sauce. It will only be by destroying the hopes and dreams of this violent and malevolent undercurrent in society that a true renaissance of creativity can be brought to fruition. Our proposals for the destruction of the vile creed of success are as follows.

1. The true patheticness of the artists shabby ego must be exposed and the violence of his/her success smashed. It must be understood that failure is the only true path to understanding and growth.
2. Just as devotion to success will destroy the finest poet, so to does the awarding of pathetic and demeaning prizes. We, at Group Hangman restate our call for the immediate and total disbandment of all professional bodies and organisations and the installation a purely amateur society, where people are encouraged at all levels to express themselves regardless of their ability or so called lack of it.
3. We here by demand the installation of an art that is anti-thought, anti-language and devoid of all accountability.

Hangman Communication 0007

11.3.2000

It is time for art to grow up. Against the bloodlessness of art.

REMODERNISM « TOWARDS A NEW SPIRITUALITY IN ART »

Through the course of the 20th century Modernism has progressively lost its way, until finally toppling into the pit of Postmodern balderdash. At this appropriate time, The Stuckists, the first Remodernist Art Group, announce the birth of Remodernism.

1. Remodernism takes the original principles of Modernism and reapplies them, highlighting vision as opposed to formalism.
2. Remodernism is inclusive rather than exclusive and welcomes artists who endeavour to know themselves and find themselves through art processes that strive to connect and include, rather than alienate and exclude. Remodernism upholds the spiritual vision of the founding fathers of Modernism and respects their bravery and integrity in facing and depicting the travails of the human soul through a new art that was no longer subservient to a religious or political dogma and which sought to give voice to the gamut of the human psyche.
3. Remodernism discards and replaces Post-Modernism because of its failure to answer or address any important issues of being a human being.
4. Remodernism embodies spiritual depth and meaning and brings to an end an age of scientific materialism, nihilism and spiritual bankruptcy.
5. We don't need more dull, boring, brainless destruction of convention, what we need is not new, but perennial. We need an art that integrates body and soul and recognises enduring and underlying principles which have sustained wisdom and insight throughout humanity's history. This is the proper function of tradition.
6. Modernism has never fulfilled its potential. It is futile to be 'post' something which has not even 'been' properly something in the first place. Remodernism is the rebirth of spiritual art.
7. Spirituality is the journey of the soul on earth. Its first principle is a declaration of intent to face the truth. Truth is what it is, regardless of what we want it to be. Being a spiritual artist means addressing unflinchingly our projections, good and bad, the attractive and the grotesque, our strengths as well as our delusions, in order to know ourselves and thereby our true relationship with others and our connection to the divine.
8. Spiritual art is not about fairyland. It is about taking hold of the rough texture of life. It is about addressing the shadow and making friends with wild dogs. Spirituality is the awareness that everything in life is for a higher purpose.
9. Spiritual art is not religion. Spirituality is humanity's quest to understand itself and finds its symbology through the clarity and integrity of its artists.
10. The making of true art is man's desire to communicate with himself, his fellows and his God. Art that fails to address these issues is not art.
11. It should be noted that technique is dictated by, and only necessary to the extent to which it is commensurate with, the vision of the artist.
12. The Remodernist's job is to bring God back into art but not as God was before. Remodernism is not a religion, but we uphold that it is essential to regain enthusiasm (from the Greek, en theos to be possessed by God).
13. A true art is the visible manifestation, evidence and facilitator of the soul's journey. Spiritual art does not mean the painting of Madonnas or Buddhas. Spiritual art is the painting of things that touch the soul of the artist. Spiritual art does not often look very spiritual, it looks like everything else because spirituality includes everything.
14. Why do we need a new spirituality in art? Because connecting in a meaningful way is what makes people happy. Being understood and understanding each other makes life enjoyable and worth living.

Summary

It is quite clear to anyone of an uncluttered mental disposition that what is now put forward, quite seriously, as art by the ruling elite, is proof that a seemingly rational development of a body of ideas has gone seriously awry. The principles on which Modernism was based are sound, but the conclusions that have now been reached from it are preposterous.

We address this lack of meaning, so that a coherent art can be achieved and this imbalance redressed.

Let there be no doubt, there will be a spiritual renaissance in art because there is nowhere else for art to go. Stuckism's mandate is to initiate that spiritual renaissance now.

Billy Childish, Charles Thomson, 1.3.2000

REMODERNIST FILM MANIFESTO

1. Art manifestos, despite the good intentions of the writer should always “be taken with a grain of salt” as the cliché goes, because they are subject to the ego, pretensions, and plain old ignorance and stupidity of their authors. This goes all the way back to the Die Brücke manifesto of 1906, and continues through time to this one that you’re reading now. A healthy wariness of manifestos is understood and encouraged. However, the ideas put forth here are meant sincerely and with the hope of bringing inspiration and change to others, as well as to myself.

2. Remodernism seeks a new spirituality in art. Therefore, remodernist film seeks a new spirituality in cinema. Spiritual film does not mean films about Jesus or the Buddha. Spiritual film is not about religion. It is cinema concerned with humanity and an understanding of the simple truths and moments of humanity. Spiritual film is really ALL about these moments.

3. Cinema could be one of the perfect methods of creative expression, due to the ability of the filmmaker to sculpt with image, sound and the feeling of time. For the most part, the creative possibilities of cinema have been squandered. Cinema is not a painting, a novel, a play, or a still photograph. The rules and methods used to create cinema should not be tied to these other creative endeavors. Cinema should NOT be thought of as being “all about telling a story”. Story is a convention of writing, and should not necessarily be considered a convention of filmmaking.

4. The Japanese ideas of wabi-sabi (the beauty of imperfection) and mono no aware (the awareness of the transience of things and the bittersweet feelings that accompany their passing), have the ability to show the truth of existence, and should always be considered when making the remodernist film.

5. An artificial sense of “perfection” should never be imposed on a remodernist film. Flaws should be accepted and even encouraged. To that end, a remodernist filmmaker should consider the use of film, and particularly film like Super-8mm and 16mm because these mediums entail more of a risk and a requirement to leave things up to chance, as opposed to digital video. Digital video is for people who are afraid of, and unwilling to make mistakes.** Video leads to a boring and sterile cinema. Mistakes and failures make your work honest and human.

6. Film, particularly Super-8mm film, has a rawness, and an ability to capture the poetic essence of life, that video has never been able to accomplish.

7. Intuition is a powerful tool for honest communication. Your intuition will always tell you if you are making something honest, so use of intuition is key in all stages of remodernist filmmaking.

8. Any product or result of human creativity is inherently subjective, due to the beliefs, biases and knowledge of the person creating the work. Work that attempts to be objective will always be subjective, only instead it will be subjective in a dishonest way. Objective films are inherently dishonest. Stanley Kubrick, who desperately and pathetically tried to make objective films, instead made dishonest and boring films.

9. The remodernist film is always subjective and never aspires to be objective.

10. Remodernist film is not Dogme '95. We do not have a pretentious checklist that must be followed precisely. This manifesto should be viewed only as a collection of ideas and hints whose author may be mocked and insulted at will.

11. The remodernist filmmaker must always have the courage to fail, even hoping to fail, and to find the honesty, beauty and humanity in failure.

12. The remodernist filmmaker should never expect to be thanked or congratulated. Instead, insults and criticism should be welcomed. You must be willing to go ignored and overlooked.

13. The remodernist filmmaker should be accepting of their influences, and should have the bravery to copy from them in their quest for understanding of themselves.

14. Remodernist film should be a stripped down, minimal, lyrical, punk kind of filmmaking, and is a close relative to the No-Wave Cinema that came out of New York’s Lower East Side in the 1970’s.

15. Remodernist film is for the young, and for those who are older but still have the courage to look at the world through eyes as if they are children.

** The only exceptions to Point 5 about video are Harris Smith and Peter Rinaldi; to my mind they are the only people who have made honest and worthwhile use of this medium. (Aug. 2008)

This manifesto may be appended/added to in the future, as further ideas develop.

Jesse Richards - August 27, 2008

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7	
CHAPITRE I	HISTOIRE DU MOUVEMENT REMODERNISTE	11
1. 1975-1999 – « YOUR PAINTINGS ARE STUCK ! STUCK ! STUCK ! STUCK ! »		
– LE STUCKISME		12
1.1. 1975-1987 – AU TEMPS DES MEDWAY POETS		12
1.2. 1983-1997 – BILLY CHILDISH ET LE GROUPE HANGMAN		15
1.3. 1997-1999 – NAISSANCE DU STUCKISME		17
2. 1999-2001 – « VERS UNE NOUVELLE SPIRITUALITÉ EN ART »		
– LE REMODERNISME		20
2.1. 1999-2000 – MANIFESTE REMODERNISTE ET CONSEILS PRATIQUES		20
2.2. 2001 – LE DÉPART DE BILLY CHILDISH		23
3. 2001-2014 – « TROUVER LA BEAUTÉ ET L'HUMANITÉ DANS L'ÉCHEC »		
– LE CINÉMA REMODERNISTE		26
3.1. 2001-2008 – LE TEMPS DES PRÉMICES		26
3.2. AOÛT 2008 – UN MANIFESTE COMME ACTE DE NAISSANCE		33
3.3. 2009-2014 – ALLIANCES, LANCEMENTS DE FILMS ET PROJETS		38
CHAPITRE II	SOURCES, PHILOSOPHIE ET PRINCIPES DU REMODERNISME	49
1. « YOU'LL BELIEVE ANYTHING »		
– LE REMODERNISME COMME MISE EN QUESTION DE SON ÉPOQUE		51
1.1. UNE CRITIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN		52
1.2. UNE ATTAQUE DU CINÉMA « POST-MODERNE »		56
2. « VERS UNE NOUVELLE SPIRITUALITÉ »		
– LE REMODERNISME OU LE RETOUR D'UN ART COMME RÉVÉLATION		62
2.1. FILMER NOTRE CROYANCE À CE MONDE		62
2.2. LES INFLUENCES « FIN DE SIÈCLE »		65
3. « DÉCOUVRIR LE BEAU AU SEIN DE L'OMBRE »		
– LE RETOUR À LA MODERNITÉ OU L'ÉPHÉMÈRE BEAUTÉ		69
3.1. LA MODERNITÉ DE BAUDELAIRE ET DE BENJAMIN		70
3.2. VERS UNE ESTHÉTIQUE DE L'OMBRE		72
4. « L'ÈRE DES FILMS AMATEURS EST SUR LE POINT DE REVENIR »		
– LE MOINDRE GESTE OU LE CONTRE-DISCOURS AMATEUR		76
4.1. « DO IT YOURSELF ! » ET MODÈLE DE SOCIÉTÉ AMATEUR		77
4.2. REMODERNISME ET « NEW AMERICAN CINEMA »		78

CHAPITRE III	BIO-FILMOGRAPHIES DES RÉALISATEURS REMODERNISTES	81
	1. SCOTT BARLEY	83
	2. HEIDI ELISE BEAVER	87
	3. BILLY CHILDISH	93
	4. DEAN KAVANAGH	100
	5. ROUZBEH RASHIDI	116
	6. ROY REZAÄLI	136
	7. JESSE RICHARDS	141
	8. PETER RINALDI	151
	9. HARRIS SMITH	160
CHAPITRE IV	ANALYSE DE FILMS REMODERNISTES : CARACTÉRISTIQUES, RÉCURRENCES ET SPÉCIFICITÉS	163
	1. DU CINÉMA PUNK À L'AMBIENT CINÉMA	
	– RYTHME, TRANSCENDANCE ET PASSAGE DU TEMPS DANS LES FILMS REMODERNISTES	166
	1.1. COULEUR DE LA MÉLANCOLIE, ONIRISME ET MONDE FLOTTANT	167
	1.2. LA BANDE-SON OU LE REMODERNISME COMME AMBIENT CINÉMA	171
	1.3. LA PATINE OU LA PEUR DE LA DISPARITION	174
	2. DU « CORPS DE RÉSISTANCE » AU « CORPS DE REPLI »	
	– FIGURATION DU CORPS ET DE L'HUMAIN DANS LE CINÉMA REMODERNISTE	178
	2.1. SURVIVANCE ET DISPARITION DU CORPS PUNK	179
	2.2. L'IMPOSSIBLE VIE PRÉSENTE	182
	2.3. APPEL AU SPIRITUEL ET/OU DÉSENGAGEMENT POLITIQUE ?	187
	2.4. DES FIGURES D'HANTOLOGIE	193
	3. LE BONHEUR REMODERNISTE	
	– PUISSANCE DE L'IMPROVISATION ET PETITS MOMENTS DANS LES FILMS REMODERNISTES	199
	3.1. TECHNIQUES DE « L'ACTEUR »	200
	3.2. PETITS MOMENTS ET ENCHANTEMENT DE L'ORDINAIRE	206
	3.3. LES « PRATIQUES PAUVRES » REMODERNISTES	210
CONCLUSION		216
FILMOGRAPHIE		221
BIBLIOGRAPHIE		226
ANNEXES		234

Résumé

Le cinéma remoderniste se développe dans les années 2000 à la suite d'un courant pictural : le stuckisme. Il propose d'insuffler une nouvelle spiritualité au cinéma, de le dégager des contraintes liées au professionnalisme en le ramenant à la dimension de l'amateur. Contre l'art « contemporain » et le cinéma « post-moderne » qu'il juge superficiel et égocentrique, le remodernisme se veut le retour d'un art « authentique », subjectif et personnel. La simplicité, l'erreur ou l'improvisation sont encouragées.

Ce travail revient sur l'histoire de la constitution du mouvement remoderniste – depuis les Medways Poets de Billy Childish et Charles Thomson jusqu'au *Manifeste du cinéma remoderniste* de Jesse Richards, interroge ses sources et ses principes, présente les principaux réalisateurs et propose une analyse des films représentatifs. On découvrira une nouvelle génération de cinéastes expérimentaux, leurs films poétiques et mélancoliques, les collectifs et les projets qu'ils ont formés, on interrogera le sens du mot remodernisme et la place d'un tel cinéma dans notre époque.

Mots-clés : remodernisme, stuckisme, Medway Poets, cinéma expérimental, punk, spiritualité, amateurisme, cinéma transcendantal, cinéma underground

Abstract

The remodernist cinema was born in the wake of the year 2000 arising from a pictorial movement : Stuckism. It proposes to inject a new spirituality into the art of cinema, to liberate it from its professional constraints by bringing it back to the realm of the amateur. Positioned against « contemporary art » and « post-modern cinema » which it finds to be superficial and self-absorbed, remodernism strives to return to an « authentic », subjective and personal artistic expression. Simplicity, mistakes and improvisation are all encouraged.

This dissertation traces the founding of the remodernist movement – from the Medway Poets Billy Childish and Charles Thomson to the *Remodernist Film Manifesto* of Jesse Richards. It examines the origins and principles of remodernism, presents its principal filmmakers and offers an analysis of a range of representative films. We will thus find a new generation of experimental filmmakers, explore their poetic and melancholic films and the collectives and projects which they formed. We will inquire into the meaning of the word remodernism and the place of such a cinema in our day and age.

Tags : remodernism, stuckism, Medway Poets, experimental cinema, punk, spirituality, amateurism, transcendental cinema, underground cinema