

Le Centre national des arts plastiques (DAP) et le Groupe de recherches et d'essais cinématographiques vous convient à une projection des films de

Thomas Bauer

jeudi 20 juin 2002 à 20 heures 30

salle Jean Renoir, La femis

6 rue Francœur 75018 Paris

EN PREMIÈRE PARTIE :

Influence de Louidgi Beltrame

2001, vidéo numérique, 15 minutes

Soudain soulever la poêle au dessus de sa tête, allumer comme possible la cigarette au brûleur

1998, 12 minutes, 16 mm

Hear mud in your eye

2002, 37 minutes, vidéo numérique

Projection organisée en partenariat avec :

La femis



Hear mud in your eye

qui est le film commercial dans toute son horreur. »² Combien de films pour montrer le passé en sa qualité de passé? C'est-à-dire, combien de films pour risquer de prendre pour objet l'immontrable, sans jouer à l'apprenti-sorcier et ressusciter d'un coup de caméra tel fantôme centenaire? La pellicule impressionnée peut-elle rendre compte de ce qui silencieusement lie les choses et leur donne leur poids, ce passé dont elles ne sont que traces? Donc, combien de films pour montrer les profondes ramifications du présent sans les écraser en un *digest* cinégénique?

2. Marguerite Duras, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Ed. Benoit Jacobs, 2001, p. 81.

— 3 —

On n'y retrouve pas la fille de Bob, l'adolescente qui ouvre le film, parce qu'elle agit en sa périphérie. Son personnage ne semble pas prendre part au même processus. Il est en fait le rappel d'une situation antérieure au film. Thomas Bauer hérite de cette histoire particulière, brute, dont il tente de donner la représentation la plus juste. Mais il hérite aussi des règles que le cinéma a édictées au fur et à mesure de son développement. Souvenir du cinéma d'en face, du cinéma d'avant.

Quel est-il, ce cinéma? Classique, linéaire, commercial... Peut-être, mais le définir précisément à partir de ces termes serait fastidieux – il n'est même pas garanti qu'on le puisse. A l'aune de *Hear mud in your eye*, ce cinéma est en tout cas celui de l'homogénéité spatiale. En effet, parmi les scènes de la fille de Bob se trouve la seule où interviewé et interviewer semblent liés par un même mouvement de caméra. Les protagonistes partageraient alors un même espace. Il s'agit là d'une entorse au principe général du film, qui ne donne aucune solution de continuité d'un espace à un autre. Ce cinéma-là procède donc par réduction ou effacement des intervalles entre les plans, pour conférer à leur enchaînement la linéarité propre à susciter une adhésion directe. D'où que la temporalité soit traitée de manière à identifier facilement époques et durées, donc à permettre leur inscription immédiate dans la chaîne chronologique. On tombe alors dans le travers décrit plus haut, c'est-à-dire l'incapacité à révéler l'épaisse doublure du présent.

Hear mud in your eye tente à l'inverse de respecter les distances, de rendre compte des dénivellations spatiales et temporelles. La réalité qu'il veut retranscrire procède par enchaînement ou par accumulation. Deux conceptions s'opposent ici. Pour l'une, un film tisse, à partir d'un simple fil, un écheveau de plus en plus complexe, pour livrer au final une

— 7 —



Hear mud in your eye

eux ne se voient pas. »⁴ Que l'image accueille un complément sonore, ou que des sons prennent appui sur des images en mouvement, est possible au cinéma. Mais cela n'est pas un dû. Il faut trouver à chaque fois le dosage exact, guetter le bon moment, être attentif aux résonances. Savoir ce qui parle dans l'image, ajuster son écoute. Regarder parler, écouter bouger. *Hear mud in your eye* est l'histoire de cet ajustement. C'est au terme de ce processus qu'il parvient à trouver le lieu cinématographique du souvenir.

4. Serge Daney, « L'orgue et l'aspirateur », *La Rampe*, Cahiers du cinéma – Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 1996, pp. 168-169.

— 11 —

Avant d'être le support discret d'une histoire, le cinéma est le mixage laborieux de sons et d'images. Avant d'être contexte, le monde est un texte infini, foisonnant, multidirectionnel. De même que le présent n'est que la pointe du passé, un personnage de cinéma n'est que le sommet d'un polyèdre aux millions de faces. Un film est ainsi l'agencement de plans de coupe pris dans ce polyèdre, agencement auquel on peut donner une allure lisse et régulière (narration linéaire), ou bien accidentée (narration fragmentée, qui accuse l'intervalle entre les plans). Pour évoquer une histoire vieille de dix ans, *Hear mud in your eye* choisit la deuxième option.

La séquence introductive peut ainsi se lire comme l'explicitation d'une démarche qui conduit Thomas Bauer à risquer la multiplication en guise de simplification. Plutôt que de tordre une histoire pour la rendre plus linéaire et la soumettre à l'injonction d'un réalisme clair – plutôt que de se plier aux habitudes énonciatives du cinéma, début, fin, liens de causalité dénués, il opte pour une mise à plat générale.

Ses personnages sont d'abord isolés les uns des autres. La mise en scène en est chaque fois différente. Chacun a son décor propre, son type de discours. Chacun assume un rôle particulier dans cette histoire, qui un bourreau des cœurs, qui une victime, qui un intermédiaire... Mais au lieu de légitimer cette répartition par un long travail d'analyse psychologique, Thomas Bauer a l'intelligence de leur assigner à chacun une position différente dans le schéma de construction narrative. L'histoire de leur rencontre est donc reproduite, sans qu'il s'agisse là d'une redite, par la mixtion de principes narratifs hétérogènes.

Les interviews de Bob et de Dave sont filmées très simplement, en plan fixe, de trois-quarts, au profit d'un



Hear mud in your eye

version particulière du réel, qui est l'asymptote de la courbe narrative. On y utilise la méthode des approximations successives. Pour l'autre, le monde est un creuset dans lequel il faut puiser. A la manière d'un souffleur de verre qui d'un peu de silice en fusion tire une improbable forme, le cinéaste doit alors dégager les lignes de force d'une structure jusque là noyée dans une masse d'éléments indifférenciés. Le principe en est la différenciation.

Fiction contre documentaire? Plutôt, cinéma de l'anecdote contre cinéma de la mémoire. « L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L'histoire consiste essentiellement à passer au long de

Un peu avant la fin du film, Pam se souvient d'un jour de *yom kippour*. Elle avait eu alors la révélation que son mariage était fini. Bob, victime de diarrhée, avait inondé ses draps de merde. Preuve que parfois dans cette histoire, c'est bien le ventre qui parle.

Malgré toute la clarté de ce schéma, une figure entête à force de résistance. Je veux parler de cette femme dont l'image double la voix de Pam. (A moins de pénétrer les arcanes du film, l'incertitude n'est d'ailleurs jamais levée.) Son autonomie grandit tandis qu'elle apparaît plus fréquemment. Elle s'émancipe de la structure d'ensemble autour de laquelle elle commence à papillonner. Elle semble parfois n'être qu'à peine au-dessus des rumeurs urbaines, prise encore dans le minéral. Mais elle semble également garder la haute main sur le film. En témoigne cette histoire en forme de parabole qui clôt les échanges de parole. Peut-on y voir l'explication dernière, et reconnaît-on qui est la taupe et qui l'autruche? Au terme de l'histoire, les fils une fois débrouillés, on prend conscience de ce qui reste encore à défaire. Epilogue sisyphéen qui indique par la négative ce que le réel retire à la compréhension à mesure qu'elle progresse. Mais qu'un film pointe constamment de nouvelles zones d'ombres n'en fait-il pas la qualité? Au meilleur de sa forme, le cinéma ne démontre plus rien, il est une heuristique.

MATHIEU CAPEL

Mathieu Capel poursuit actuellement un doctorat d'études cinématographiques. Il travaille sur le cinéma japonais des années soixante et soixante-dix.

— 12 —

Ventriloquie

« Comment placer [...] l'oreille à l'oree de l'œil la rétine à même le tympan le dedans entre les dents et le dehors dedans? »¹

Le cinéma est à l'extrémité du temps, logé en un présent instable, surplombé par l'imposante masse du passé. Comme la photographie, il atteste, sinon la véricité d'un événement, l'actualité de son enregistrement. Aussi loin qu'il veuille remonter le temps, il reste fatalement contemporain à son objet. Mais il trouve comment donner le change, grâce à des tours enfantins mais éprouvés. D'un côté la reconstitution et ses costumes en plus, et de plus en plus, en guise de caution, la

1. Ghérasim Luca, « D'audiant à voyant », *Paralipomènes*, in *Héros-limite*, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 223.

— 1 —

discours maîtrisé et clairement audible. A Bob et Dave revient donc la charge d'assumer la part la plus classiquement narrative du film, ce que permet leur facilité d'élocution et d'analyse. Le rôle de Tania est similaire bien qu'avec lui s'introduisent certains décalages. Lui aussi contribue au bon déroulement de la diégèse. Mais cette fois-ci, l'image est troublée par le reflet de la rue dans la vitre d'un restaurant, et les paroles sont désynchronisées du mouvement des lèvres. On assiste donc à un feuilletage du plan, comme si l'aveu de la distance imposée par la vitre entre la caméra et son objet empêchait le film d'atteindre (ceci dit sans jeu de mot) à la transparence des séquences de Bob et Dave. Ce processus de distanciation et de



Soudain soulever la poêle au dessus de sa tête, allumer comme possible la cigarette au brûleur

— 5 —

l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans. »³ D'où que la seule parole ne suffise plus. Volatile, instable, elle ne dure que le temps de son émission. S'explique ainsi la soudaine aphonie de Bob et Dave. Tous deux sont présentés dès l'abord comme de simples émetteurs. L'image s'affadit: elle n'est qu'un support du discours. Tania, Nancy, et la supposée Pam, d'abord silencieuses, prennent corps avant de n'être que voix. Ces corps eux-mêmes portent le sens. Ils donnent à lire une histoire écrite par les formes, les volumes, telle façon d'être assis, de fumer, de regarder la caméra. Leur image silencieuse plonge directement dans le souvenir, dont elle indique le poids véritable. L'histoire de fesses prend ainsi une toute autre ampleur parce qu'elle découvre un principe masculin et un principe féminin déterminés, non plus par tel précepte sexiste, mais par une nécessité narrative. Le principe féminin est un principe viscéral, vertical, quand le principe masculin prend pour modèle l'horizontalité de la phrase. De l'image, l'un n'atteste que la fugacité. L'autre au contraire la gonfle d'une puissance implicite, l'épaissit, la feuillette, la rend multiple.

Hear mud in your eye, en les conjuguant, lance autant de coups de sonde dans l'épaisseur de la mémoire. En surface, on rencontre d'abord le discours analytique et linéaire. Le passé rendu présent dans la bouche de Bob, de Dave. On trouve également la scène de la dispute entre Tania et Nancy, pure et simple reconstitution d'un événement antérieur, où corps et

3. Charles Péguy, *Clio*, cité par Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Editions de Minuit, 1985, note 2 p. 132.

— 9 —

BIOGRAPHIE

Thomas Bauer est né en 1968. Il vit et travaille à Paris.

FILMOGRAPHIE

Soudain soulever la poêle au dessus de sa tête, allumer comme possible la cigarette au brûleur

1998, 12 minutes, 16 mm

Production et réalisation :

Thomas Bauer,

avec l'aide du CCC de Tours.

Musique originale :

Martin Magnuson.

Interprétation : Tanja Mordeson,

David Clark.

Une fiction comme une ballade autobiographique. Un cheminement qui succéderait à une dérive.

Finale l'univers est plat

(co-réalisation) documentaire

2000, 35 minutes

Production Dieter

Hear mud in your eye

2002, 37 minutes,

vidéo numérique

Production et réalisation :

Thomas Bauer avec l'aide du

ministère de la Culture, Fiacre.

Musique originale :

Philippe Cam.

Aide générale : P. Laugrand.

Étalonnage : Laurent Desbruères.

Avec par ordre d'apparition :

Talia Pam, Jacqueline Sterba Tori

Fowler Tania Mordeson,

Bob David Clark.

Hear mud in your eye, l'erreur de retranscription de : Here's mud in your eyes. Une compilation de témoignages, des narrations, des convergences, une narration par chacun d'eux, de chacun d'eux ; parfois d'eux-mêmes.

— 13 —



C'était un moment spirituel puisque je jéjénaïs.

Hear mud in your eye

recherche d'un plus grand réalisme. Finis les collants unis de Robin des Bois, place aux culottes de cuir grossier salées. Le cinéma cherche en l'historiographie et l'anthropologie les moyens d'être moins présent et mieux passé. De l'autre côté l'enquête recueille les témoignages, qu'elle entrelarde presque toujours d'images d'archives, animées ou non. Le survivant se souvient quand l'archive tente de donner corps à ses paroles. Mais il s'agit surtout de ne pas démissionner: il faut montrer des images pleines et captivantes, tandis qu'un visage remuant ses lèvres se drapait dans sa sobriété et active l'imaginaire. L'une des obsessions du cinéma est un brillant paradoxe: vouloir montrer le passé, c'est-à-dire le vêtir des oripeaux du présent. On assiste alors à « cette collusion entre le présent et le passé,

— 2 —

désynchronisation s'accroît avec le personnage de Pam, ex-femme de Bob, dont on ne connaît que la voix, superposée à des images sans rapport direct avec elle, quand ce n'est pas à un fond noir. Néanmoins cette voix fait écho à un autre personnage féminin, silencieux, dont l'identité reste mystérieuse tout au long du film – qu'il s'agisse de Pam reste plausible. Quant à Nancy, elle aussi est traitée simplement, à la différence qu'il ne s'agit plus d'une interview mais d'un bref échange avec Dave.

Bob, beau parleur et play-boy vieillissant: discours maîtrisé, facilités rhétoriques. Mais, à la fin du film, Bob-le-rhétor aura perdu la parole. Ses deux dernières apparitions sont en effet muettes. L'interview fait place à l'observation d'un comportement, notamment lorsqu'il est étendu sur son lit. De l'un à l'autre, la différence est de taille puisqu'au lieu de l'écouter, on le regarde parler. Bob se transforme en objet d'analyse. Dave subit le même traitement. Le dernier plan du film le montre qui déglutit: le corps prosaïque devient alors la seule instance énonciative. De la parole au silence, les personnages suivent ainsi un spectre sonore qui se déploie sur un mode syntagmatique, en respectant le déroulement de l'histoire, mais également sur un mode paradigmatique, puisque dès le début il contribue à les caractériser. A ce titre, Tania occupe une position primordiale. Chez elle on trouve encore la faconde de Bob, mais déjà fragilisée par un décalage entre le son et l'image. Elle trace donc une ligne de démarcation entre d'un côté, Bob et Dave, et de l'autre, Pam doublée (et Nancy, pour d'autres raisons: on verra lesquelles); d'un côté, une parole énoncée clairement, filmée simplement; de l'autre, l'asynchronie.



Soudain soulever la poêle au dessus de sa tête, allumer comme possible la cigarette au brûleur

— 6 —

voix, image et son, se neutralisent l'un l'autre. Puis, dans des couches plus profondes, dans l'espace laissé par l'asynchronie, les corps objectivés de « Pam », Tania, Nancy, puis à la fin du film, ceux de Bob et Dave. Corps montrés dans leur mystérieuse épaisseur, lourds d'une mémoire que nulle phrase ne saurait supporter. Enfin, au plus loin de l'exploration, le passé livré dans son étendue, dans ces plans indifférenciés qui alternent paysages minéraux et urbains – représentations aussi justes que partielles d'une réalité brute et originelle.

« La bouche est le lieu où se lit le plus facilement (le plus pareusement aussi) que quelque chose se dit. Mais voilà, la voix intéresse l'ensemble du corps: le cœur, les poumons, qui

— 10 —

DISCOGRAPHIE PHILIPPE CAM

Western ed Traum : maxi 45 t Vinyl 2 2000. Karine Traum : maxi 45 t Vinyl 4 2000. LFO Drive : Traum maxi 45 t Vinyl 9 2000. Canadiens Traum : maxi 45 t Vinyl 17 2001. Balance Traum : CD3 2001. Musique de film : *Autour de Pinget*, réalisation: Ursula Meier 2000



Hear mud in your eye

Centre national des arts plastiques DAP
59 rue des Petits-Champs 75001 Paris
Groupe de recherches et d'essais cinématographiques,
14 rue Alexandre Parodi 75010 Paris

pointligneplan@free.fr

pointligneplan.com (site en construction)

— 14 —