

L'Étrange dans le Cinéma en Noir et Blanc

l'article conclusif du cycle cinéma



« The strange story [...]. »

Par ces mots, s'ouvre le film *L'Homme qui rétrécit*, réalisé par Jack Arnold et écrit par Richard Matheson. Il s'agit du premier film que j'ai eu la chance de présenter au public mardi 4 avril 2023, au **Cinéma Lapérouse** (Albi, France). C'est donc dans ce lieu hors du temps et dans ses salles obscures que s'est déroulé le cycle *L'Étrange dans le Cinéma en Noir et Blanc*. Pour m'avoir épaulé tout au long de sa conception et mise en œuvre, je remercie Juliette Laporte, cinéphile, ainsi que l'équipe du Cinéma Lapérouse, composée notamment de Sandra Bravo, directrice, Mariyam et Eva.

Retour, donc, sur les quatre films magnifiquement étranges que sont : *L'Homme qui rétrécit* (1957), *Si loin, si proche !* (1993), *Dead Man* (1995) et *Quand nous étions sorcières* (1990).

Les quatre œuvres cinématographiques mettent en images des personnages étranges. Pourquoi le sont-ils ? Pour deux raisons. D'abord, les personnages et précisément les *main characters* sont en dehors d'eux-mêmes. Autrement dit, une part d'opacité échappe à leur lecture de leurs états d'âme. D'autre part, il sont sans famille et loin de leur pays, c'est-à-dire de leurs repères identitaires. Il s'agit donc d'une double impasse, psychique et géographique. Mais plus encore, je parlerais de failles affectives car **il est difficile d'être étranger en un lieu et étranger en soi-même.**

Thèmes & motifs transversaux

L'errance humaine : *L'Homme qui rétrécit*, *Si loin, si proche !*, *Dead Man*, *Quand nous étions sorcières*

Le récit mythologique : *L'Homme qui rétrécit*, *Si loin, si proche !*, *Dead Man*, *Quand nous étions sorcières*

L'eau comme motif du trouble : *L'Homme qui rétrécit*, *Si loin, si proche !*, *Dead Man*, *Quand nous étions sorcières*

Le monde du cirque : *L'Homme qui rétrécit*, *Si loin, si proche !*

Les ombres chinoises : *Si loin, si proche !*, *Quand nous étions sorcières*

La figure prophétique : *Si loin, si proche !*, *Dead Man*

Pourquoi le noir et blanc pour parler de l'étrange ?

Le noir et blanc est un filtre pour les personnages qui s'y meuvent. C'est un mur esthétique et poétique placé entre réel et irréel, entre commun et extraordinaire. Le réel est caractérisé par les quatre éléments cardinaux que sont **le poids du temps, l'échéance de la mort, les couleurs et les sensations**. L'irréel se conceptualise ainsi via **l'absence au temps, la possibilité de l'infini, le noir et blanc et la résistance au ressenti**. C'est alors que le noir et blanc donne le ton d'un discours étranger au nôtre, qui n'appartient pas à l'ordinaire. Étrange.

***L'Homme qui rétrécit* : un récit philosophique**

Réalisé en 1957, *L'Homme qui rétrécit* est un film symbolique et philosophique au sein duquel Scott Carey descend progressivement vers lui-même : physiquement il rétrécit et psychologiquement il se découvre. Car Scott Carey ne se connaissait pas. Il était étranger à son existence. Balayant les motifs du piège (boîte, vêtement, maison, grillage, piège à rat), de la peur (araignée), et du mystère de soi (la mer), le film est simple d'accès mais reste riche sémantiquement. Ainsi, en deux occurrences, la mer vient précisément raconter la perte de repères et l'inquiétude d'un homme qui se débat dans l'eau comme avec lui-même. Et puis, c'est la manifestation explicite du *sentiment océanique* de **Rolland** : se sentir petit au milieu du monde et être étreint par son infini. Une pensée déjà clairement formulée par **Pascal** dans ses *Pensées* : « Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. » Une des transcriptions françaises du script de Matheson semble faire dire la même chose à Scott Carey à la fin du film, durant la **phase de l'élucidation** : « L'infiniment grand et l'infiniment petit n'étaient peut-être, comme le prétendaient certains philosophes, que les deux faces d'une même réalité, se rejoignant quelque part dans l'Univers, comme dans un cercle où le centre serait partout et le bord nulle part [...] et l'incommensurable se révéla à mes yeux. » Évidemment, la philosophie de **Spinoza** traîne ses chaussures. *Deus Sive Natura*. Car Scott, en combattant son *inconscient* freudien, en pénétrant dans son micro monde, effrayant, saisissant, en lisant son *grimoire* nietzschéen, parvient à peser la justesse de son existence, au milieu du lierre, au milieu du Tout parfait qu'est la nature. *L'Homme qui rétrécit* est pour ainsi dire une chimère philosophique passionnante. Pour préciser l'influence de la pensée de **Nietzsche**, il faut s'emparer du concept de *volonté de puissance*. L'homme aspire au plus, et s'il se met en action c'est uniquement pour atteindre un but toujours plus haut et idéal. La phase de l'élucidation de Scott – lui qui a combattu auparavant ses démons, son *dionysiaque*, qui a escaladé les cagettes du garage de sa maison telles des montagnes – prenant place en hauteur et donnant à comprendre la dimension divine du cosmos, sonne comme l'accomplissement de la *volonté de puissance*.

Paradoxalement, c'est aussi à ce moment-là que Scott apprend à considérer la petitesse de sa puissance. Mais, il n'est plus bloqué en lui-même, s'est éveillé au monde et peut valoir en son sein. **Il n'est plus étranger puisqu'il se connaît et qu'il considère les frontières spatiales éclatées.**

Le film est aussi pétri par une dimension mythologique. Comme plongé dans une odyssée d'insecte, le spectateur se laisse guider par le voix de Scott Carey récitant sa quête épique. S'éloignant toujours un peu plus de son territoire, il traverse défis et péripéties. Aussi **le parallélisme entre les forces humaines et les forces extraordinaires évoque le diptyque hommes/Dieux des textes homériques.** L'intérêt est que la mythologie est marquée par des valeurs viriles et que cela souligne la ridicule vie d'un homme écrasé par son frère Charlie et qui croit ne pas manifester assez de testostérone devant ses partenaires puisque plus petit. Dès l'ouverture du film, l'homme-pacha que souhaite être Scott est décrédibilisé par sa femme Louise qui refuse de lui apporter de la bière de façon servile. Esthétiquement, le rétrécissement ramène l'homme à terre : dans le domicile conjugal, il est enfermé dans une autre maison à ses dimensions et est observé par Louise qui s'apprête à sortir. La domination masculine est tuée. Je note dans ce sens un plan allusif : Scott s'échappe d'une boîte dans laquelle il est tombé via une brèche impressionnante évoquant un sexe féminin. Et la brèche le surplombe.



Du fait du **changement d'échelle** de Scott, le film de Jack Arnold est rattaché au genre de la science-fiction. En fait, il s'agit davantage de dépassement du commun et donc d'étrangeté. D'ailleurs, la science est mise à mal dans l'œuvre cinématographique car elle est incapable de cerner le rétrécissement de Scott. Tout lui échappe, lui est étrange.

Le noir et blanc dans ce film est caractérisé par des contrastes forts. Les masses noires s'associent aux tâches claires. Une opposition qui vient traduire, peut-être, la dualité de nos vies, battues par le vent de notre intériorité et happées par le dehors. Un dehors qui est aussi dans le film celui de la médiatisation télévisuelle et journalistique. Je relève aussi le quadruplement de Scott formée par la technique de l'ombre portée et qui vient dire la **fragmentation identitaire** du personnage : est-il un marginal, à la manière de la circassienne, Clarice, bête de foire rencontrée en ville ? Est-il un héros ? Un homme ? Un rêveur ?



« Il y a quelque chose à dire des vêtements. Progressivement, Scott délaisse son identité d'américain idéal au profit d'une tenue très rustique, en lambeaux, quasiment inexistante, précise Muriel, spectatrice, qui souligne ainsi la nécessaire progression vers l'essentiel de Scott qui pour y parvenir ne doit plus se rendre perméable à l'influence de sa société sur sa personne. »

Si loin, si proche ! : monumental

Réalisée par Wim Wenders, l'œuvre est de loin la plus complexe que nous ayons donné à comprendre au public du Cinéma Lapérouse. Suite et fin du film *Les ailes du désir* qui a tant marqué le cinéma de sa poésie et son discours prédictif quant à l'effondrement du Mur de Berlin, *Si loin, si proche !* remporte en 1993 le Grand Prix du Jury au Festival de Cannes.

- « Le mur de Berlin est tombé. Cassiel est un ange, comme Daniel autrefois, qui a préféré devenir humain par amour pour Marion, la trapéziste. Cassiel décide de devenir humain lui aussi, mais tout se passe mal. » **Wikipedia**
- « Le film raconte l'histoire de Cassiel, "l'ange des larmes". Comme Raphaela sa compagne, Cassiel est l'un des anges gardiens qui veillent sur Berlin, la métropole réunifiée. Tous deux sont invisibles, doux et aimants – mais bien sûr, dépourvus du moindre pouvoir : ils ne peuvent que parler à leur cœur. Un jour, pour sauver la vie d'une petite fille, Cassiel renonce à sa vie éternelle et devient un homme. » **Festival de Cannes**

Le premier personnage qu'il faut commenter est celui de Cassiel car il est initialement hors réel. Il est **étranger aux réalités humaines**. Il se sent coupé des vivants, du vrai, du sens immédiat du monde. Et le noir et blanc raconte esthétiquement l'absence au monde de Cassiel qui n'a pas la conscience de son corps, qui n'a **pas de poids**, et qui ne connaît que l'immobile mouvement de l'éternité. Lorsqu'il se métamorphose en mortel, Cassiel perd 1/des cheveux et 2/l'armure qui existait auparavant en lui-même. Métaphoriquement, Cassiel se retrouve donc démuné de ses ailes et ne peut plus prétendre à l'invulnérabilité. Du moins, il tient l'armure dans ses mains et peut ainsi encore la disposer sur son corps. Seulement, le troublant personnage prophétique Emit la lui rachète dans le métro berlinois, espace souterrain qui s'oppose dramatiquement au ciel des anges non incarnés. Dévoilé par choix et par la force des choses, Cassiel n'est plus un ange. Aussi le passage à la couleur lors de son **humanisation** caractérise la nouveauté de la sensation comme moteur de vie : il reçoit physiquement une saturation colorée.

« Cassiel est un ange qui refuse d'être angélique, souligne Olivier, spectateur. »



Dans ce film où l'esthétique est capitale, où la caméra survole tel un ange, il faut dire un mot sur la présence à l'image de l'**architecture néoclassique**. Effectivement, la première scène du long-métrage se focalise sur la Colonne de la victoire de Berlin dont la structure et la statue en surplomb de la déesse Victoria revisitent les codes architecturaux et architectoniques des Anciens. Plus tard, deux scènes majeures prennent pour décor une architecture néoclassique. Mais alors, pourquoi ? Tout simplement parce que le style néoclassique ramène au cœur des villes l'équilibre, la perfection, et la justesse des formes antiques, immuables. Dans le bruit urbain, une construction néoclassique inspire l'apaisement et la disparition du mouvement baroque. Aussi, l'architecture classique (et ses répliques) est capable de recevoir le hiératisme des dieux gréco-romains et des figures de la chrétienté. Immortalité. Éternité. Ce style architectural vient donc souligner ou rappeler la condition d'existence de Cassiel. Lui qui tente de la fuir. Seulement, **la solitude, la contrainte du corps et l'attribution au visible ne conviennent pas** à Cassiel qui sombre, sous l'œil malavisé d'Emit, dans la détresse humaine.

La dimension individuelle est dans *Si loin, si proche !* mise en perspective avec la dimension sociétale. Gorbatchev, lui qui s'est essayé à une politique de reconstruction (*perestroïka*) et de transparence (*glasnost*) en URSS, tient ainsi son propre rôle dans le film, alors qu'il ne dirige plus le bloc rouge. Il se demande de quoi l'avenir sera fait : **de sang ou d'amour ?** Gorbatchev semble être dans la vie, dans ce qui se joue réellement, en témoigne le choix de la couleur à l'image. Et Cassiel lui-même est sans cesse, en tant qu'homme, testé : doit-il se laisser aller aux vices ou doit-il se comporter en homme bon ? Et, comment être un homme bon, bon après le Mur de Berlin, bon si tout est faux, malavisé, *Why Can't I Be Good* comme se le demande **Lou Reed** ? La réponse de Wim Wenders est particulièrement défaitiste mais je lui reconnais sa lucidité.

Le personnage d'**Emit** mérite lui aussi un commentaire. Il est une figure prophétique qui annonce la mort de Cassiel. Il est une figure allégorique qui semble maîtriser la machinerie du temps. Il est aussi, comme le précise Clémence, spectatrice, le seul personnage capable de passer de la couleur au noir et blanc. Il n'est pas un étranger et semble prendre du plaisir à dévoyer Cassiel de sa conscience sereine de lui-même. Personnage paradoxal, peu commun et en ce sens étrange, il donne l'impression de sentir et de ne rien sentir. Magistrale interprétation de l'acteur **Willem Dafoe**.

■ **Emit Flesti** : Let me explain a couple of things. Time is short. That's the first thing. For the weasel, Time is a weasel. For the hero, Time is heroic. For the whore, Time is just another trick. If you're gentle, your Time is gentle. If you're in a hurry, Time flies. **Time is a servant, if you are its master.** Time is your god, if you are its dog. **We are the creators of Time, the victims of Time, and the killers of Time.** Time is timeless. That's the second thing. **You are the clock, Cassiel.**

Have you heard the prophecy? "**In the Year of Hate, when all that is foreign is despised, dark riders will enter the harbor, seize the ship and everyone on it and sail them straight into hell**"

■ **Cassiel** : I know all prophecy, but not this one. You made it up.

■ **Emit Flesti** : What's the difference? **It just happened.**

>

Emit incitant Cassiel à se tuer par la boisson, comme s'il devait payer pour être devenu homme.



Si loin, si proche ! est un film monumental et il m'est impossible de tout dire de lui. En vrac : le **fondus à l'iris**, en tant que procédé technique et symbole, vient dire la présence de l'observateur, de ce qui est vu et de ce qui regarde ; de multiples **langues** sont parlées comme pour témoigner à la fois d'une société ouverte et de la fragmentation identitaire des personnages ; il est dit de l'homme qu'il considère plus l'image trompeuse que **l'irréel du monde**, ce qui n'est pas sans évoquer le discours sensible de Maupassant dans *Le Horla* ; la rencontre de Cassiel avec le tableau *Ter Tod* de Max Backman – artiste classé comme *dégénéré* par le NSDAP – fait courir sur l'écran les réminiscences du nazisme et rappelle combien l'art fut stigmatisé, pensé fou et traité comme un étranger menaçant. L'étrange n'est-il pas une construction mentale problématique ? Car, est étrange ce qui est étranger pour soi mais aux yeux du monde, de cet œil qui ouvre le film, l'étrange, qu'est-ce ?

« Le film m'a convaincu mais la fin...je ne peux pas...on lit Lui et Lui c'est Dieu. Comme si Dieu était la solution, m'a confié Christine, spectatrice, après la projection du film en VOST. »

A cela j'ai répondu qu'il n'était pas question du Dieu chrétien ni d'un appel à pratiquer une religion monothéiste mais bien d'une invitation à **penser l'invisible et le mystère du monde**. Le sacré fait parler le Divin mais ne revendique aucun Dieu, il s'attache à ces sphères mouvantes et impondérables qui déportent la difficulté d'être des hommes sur la beauté du Ciel. Il faut y voir un message poétique puis philosophique, et non prédicateur. **Lui c'est l'invisible, étrange étranger, si loin et pourtant si proche !**



Mise en garde *Si loin, si proche !* est un chef-d'œuvre labyrinthique... Il est possible qu'il entraîne chez l'habitué des séries Netflix un choc esthétique et intellectuel.

Dead Man : un voyage aux confins de soi

Réalisé en 1995 par Jim Jarmusch, *Dead Man* expose l'histoire d'un homme qui isolé puis guidé traverse, en passager, la mort. **L'ouverture du film est capitale** : le personnage principal, William Blake, est le passager d'un train ; le train est un enfer mécaniste et annonce la ville de Machine, terminus ; au fur et à mesure des arrêts du train, les gens qui environnent le protagoniste paraissent de plus en plus éloignés de lui sur le plan culturel ; on assiste à la métamorphose de William Blake en étranger. Devenu étranger aux yeux de l'Autre, il devient ensuite sa propre obsidienne quand la figure prophétique du chauffeur lui annonce la fin de sa vie, qu'il ne connaît pas encore.

Les enfers

La première étape de l'itinéraire infernal de William Blake est la ville de Machine. Elle symbolise la bêtise de l'homme blanc, jugée comme telle par le personnage de Nobody, l'amérindien qui tient le second rôle. Machine est un concentré violent, sale, urbanisé et absurde. Aussi, elle abrite la technique, à travers la sidérurgie Dickinson. Il y a dans la caractérisation péjorative de la ville un discours engagé en défaveur des *maîtres et possesseurs* occidentaux. **C'est à Machine que le destin de William Blake bascule** puisqu'il y tue un homme et y entraîne la mort d'une femme. Ce dont témoigne la chute d'une rose blanche en papier dans la boue. La suite de l'itinéraire est davantage mythologique : on retrouve la présence des eaux ainsi que le bois de Perséphone. Et Nobody se fait passeur.



Réincarnation

La résistance du film à la simplicité tient à l'idée de la réincarnation à laquelle croit nombre d'amérindiens. Ainsi, William Blake est le nom d'un poète et Nobody pense que le protagoniste est une nouvelle mise en corps de l'esprit de celui qui fut le poète. Et Nobody accompagne cet esprit à se retrouver, à ne plus être étranger à lui-même. Dépersonnalisation. Surprenant ou poétique, il s'agit du fil rouge du long-métrage. Dès le départ, le chauffeur prophétique a le visage plein de charbon, celui qui vient d'être jeté dans les flammes. Et la réincarnation passe par la calcination du corps. Et comme un leitmotiv, on entend les personnages demander à William s'il a du **tabac** et lui répondre qu'il ne fume pas. Le tabac comme manière de se consumer soi. La mort de William Blake est donc clairement scellée quand Nobody lui donne du tabac et que les moyens de le refuser sont absents, alors que le protagoniste flotte sur des eaux qui ressemblent au ciel. Les espaces se télescopent comme les vies. Et tout se fond dans le cycle du vivant qui est aussi celui de la mort. Et l'esprit voyage. Et le corps change.

La barque est immobile. C'est le monde qui bouge, c'est le paysage qui tremble. William, dans sa barque-tombe, est ébranlé par le réel. Lui qui demande le changement. Lui qui se nourrit de mutations.

Ce lien que les amérindiens ont pensé avec le sacré, et qui se caractérise par des rituels animistes et des constructions totémiques, se heurte à la relation entretenue par les hommes blancs avec le sacré. Les tueurs à gage envoyés pour tuer William Blake écrasent toute la poésie du religieux et le plus terrible des trois brigands éclate ce qui semble être une icône, posée sur le sol comme par miracle. Ainsi les valeurs morales de la chrétienté, rappelées par la violence, deviennent lointaines, absurdes.

« La bande originale de Neil Young m'évoque le triton qui permettrait d'invoquer Diabolus in musica, précise Louis, spectateur après la projection du film. »



En introduction à cet article, j'ai nommé les traits signifiants d'un monde étranger au nôtre, et notamment la résistance au ressenti. Un point que l'on retrouve parfaitement dans *Dead Man* qui donne à voir un homme capable de vivre avec une balle dans la poitrine. La singularité de l'œuvre de Jim Jarmush est qu'elle donne à entendre, et ce malgré le noir et blanc, l'échéance de la mort.

« Dans ce long-métrage, même la mort est une hors la loi, précise Juliette Laporte lors de sa présentation du film. » Un constat qui **« s'explique par l'influence du genre du western en première intention. »**

Terminons cette analyse filmique sur une scène. William Blake veut porter ses lunettes car il est en quête de sa lucidité, lui qui reste opaque à son destin, étranger à lui-même. Nobody dit à William Blake qu'il n'en a pas besoin, les lunettes étant pour lui le produit de la bêtise de l'homme blanc, cet homme blanc qui le voit comme un étranger, qui le classe dans les cases de l'inhabituel, de ce qui effraie le commun, qui laisse intranquille. A-t-il seulement fait quelque chose d'étrange pour s'appeler **Personne** ?

Quand nous étions sorcières (*The Juniper Tree*) : un discours esthétique

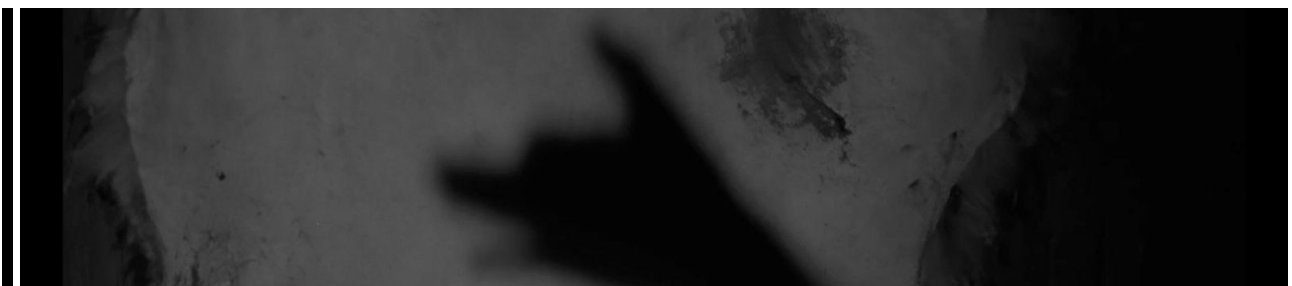
Le dernier film que j'ai présenté au Cinéma Lapérouse est un bijou esthétique, réalisé par Nietzchka Keene dès 1986, en Islande. Il engage une réflexion sur l'étrange à travers le nouveau prisme de la magie liée au sentiment. La magie, ou sorcellerie, semble être un filtre posé entre le regard et le réel, l'ordinaire aussi, mais dont les capacités d'influence affective le font muter en un philtre capable de tisser des liens extraordinaires entre les individus, qu'ils soient vivants ou disparus.

Quatre personnages vivants, remués par les vents, sans domicile fixe ou égarés suite à la disparition d'un proche : **Johann** (le père), **Jonas** (le fils), **Katla** (la belle-mère), et **Margit** (la sœur de Katla). Ajoutez à cela quatre présences symboliques : la mère de Jonas, la mère de Margit, une femme lapidée au début du film et Margit éteinte dans une cage de verre. Dans cet univers mort-vivant, la cruauté du conte *The Juniper Tree* des Grimm se mêle à la poésie visuelle de Nietzchka Keene.



« J'ai vu des répliques esthétiques de La nuit du chasseur de Charles Laughton, précise Audrey, spectatrice. »

> La main de Margit est plongée dans le corps de sa mère, morte lapidée, qui existe dans son esprit par le biais de ses visions. Margit voit sa mère apparaître en Madone. La mère est irréaliste, pur rêve. Pour signifier cette projection mentale, un trou noir remplace le cœur : aucune vie, juste une anti-vie, un dépassement de la vie ? La main tendue semble disparaître, se couper. C'est la fracture nette entre le commun et l'extraordinaire. Le corps semble n'être plus qu'une entrave dont on se débarrasse pour prolonger l'existence en fantôme absolu. Le cœur – métonymie des sentiments – devient le portail d'une dimension nouvelle, surnaturelle. Et cet étrange se raconte en noir et blanc.



Aussi, un commentaire sur l'ouverture du long-métrage me paraît essentiel. Un poème :

« Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining

Sous un genévrier les os chantaient, éparpillés et brillants

We are glad to be scattered, we did little good to each other,

Nous sommes heureux d'être dispersés, nous avons fait peu de bien à l'autre,

Under a tree in the cool of day, with the blessing of sand,

Sous un arbre dans la fraîcheur du jour, avec la bénédiction du sable,

Forgetting themselves and each other, united

Oubliant eux-mêmes et les uns les autres, unis

In the quiet of the desert. »

Dans le calme du désert.

T.S. Eliot

Ces vers sont extraits du poème *Ash Wednesday*, écrit par **Thomas Stearns Eliot** après sa conversion en 1927 à l'Anglicanisme. Il traite du lien entre l'individu égaré et le sacré. Deux éléments esthétiques construisent l'essence du poème et trouvent leurs répliques dans les images en noir et blanc de Keene.

1. **Le genévrier / « juniper-tree »**. Il tranquillise le désert immense et vide (« the quiet ») et il embellit l'horreur (« the bones sang »). Il est un symbole d'apaisement.
 - *Dans les images* : l'arbre est l'ultime apaisement face au chaos affectif engendré par Katla et ses pulsions de mort ; on cherche son ombre, au sens figuré ; son apparition dans le paysage vient conclure les nombreux rituels menés tout au long du conte. L'arbre est la beauté qui finit le drame.
2. **Le désert / « desert »**. Il est un topos littéraire dans les Saintes Écritures. Il vient qualifier la perte de repères et le non-sens de l'existence qui ne sait plus d'où elle vient et vers quoi elle glisse. Il souligne la recherche du sacré et de Dieu comme repères et stabilités.
 - *Dans les images* : le conte se déroule au sein de vastes paysages islandais battus par le vent qui sont une forme romantique du désert. Et les personnages, en ces lieux, sont en quête perpétuelle du mystère du monde et du Dieu chrétien.

Aussi la dimension **mystique** du film est comme soulignée d'un liseré d'or par la présence du désir, dont l'intervention de Sophie, spectatrice, rappelle l'importance. En effet, le contraste entre les plaisirs charnels et les envolées d'oiseaux fonctionne parfaitement. Et plus encore, l'extase de la rencontre mystique peut, comme le montre l'œuvre écrite de Sainte Thérèse d'Avila, se confondre avec l'extase de la rencontre des corps.

Quand nous étions sorcières est une suite de scènes très pensées et dont la simplicité parfois n'abîme pas la richesse. En train de jouer avec Margit, Jonas, le petit ange blond que l'on pensait si bon, lui jette des cailloux au visage avec une colère puérile. Sauf que ce geste en apparence anodin rappelle la lapidation de la mère de Margit et la marginalisation systématique des femmes libres, désignées en un mot : « sorcières ».

Je conclus désormais en rappelant mon court discours de clôture.

Nous sommes toutes et tous étrangères et étrangers à nous-mêmes. Quelque chose de notre identité nous résiste. Nous sommes incapables de totalement nous lire. Et il est bon, effectivement, d'arroser la fleur du mystère. Mais nous sommes nos propres obsidiennes et donc nos propres impasses. Et l'art a cette faculté de donner des clés de lecture, de nous ouvrir poétiquement une voie vers nous-mêmes. L'art, et les films précisément, sont les rouages qui font fonctionner le mécanisme de notre élucidation. Alors continuons d'aimer l'art, car si l'on vit, autant ne pas s'ennuyer, et pourquoi pas apprendre à penser le voyage...

Matis Leggiadro

Mai 2023

