



Mensuel
T.M. : 35 500

☎ : 01 40 29 83 30
L.M. : 68 000

NOVEMBRE DECEMBRE 2010

chronic art

Cinéma



QUENTIN DUPIEUX

EN ROUE LIBRE

AVEC *RUBBER*, QUENTIN DUPIEUX TAILLE LA ROUTE CALIFORNIENNE SUR LES TRACES D'UN PNEU PSYCHOPATHE. EN MÊME TEMPS QU'UN PITCH AHURISSANT, C'EST UNE CERTAINE IDÉE DE L'AMÉRIQUE QUI SE JOUE ICI. UNE AMÉRIQUE QUE DUPIEUX, DANS LA LIGNÉE DU *NON FILM* ET DE *STEAK*, N'EN FINIT PAS DE RÉSUMER À CE QU'ELLE EST VRAIMENT : UNE IMAGE.

Par Sébastien Bénédic

On le sentait dans *Steak*, c'est évident dans *Rubber* : le cinéma de Quentin Dupieux est tout entier tourné vers l'Amérique. Rien à voir pourtant avec le syndrome, très répandu chez nous, du *wannabe filmmaker* - et c'est peu dire que ce cinéma, dont l'irruption est précieuse, tranche avec le reste de la production hexagonale. Le rapport de Dupieux à l'Amérique

RUBBER SEMBLE CHERCHER UNE VÉRITÉ DE L'AMÉRIQUE SELON DIVERSES FOCALES. PARMIS LES SIGNES QU'ELLE OFFRE À L'IMAGINAIRE COLLECTIF

est plus singulier. D'ailleurs, il n'a que faire de ses paysages. Dans *Steak*, il délocalise un campus américain au Canada (et ça se voit). Dans le *Non Film*, la plage où s'évadent dans le jeu des acteurs livrés à eux-mêmes, n'est qu'entrevue : le centre de gravité des images reste le seul corps des acteurs, saisis en gros plans tremblés. Dans *Rubber* aujourd'hui, le désert californien est vu à hauteur d'un pneu, lui aussi le plus souvent tronqué par des gros plans, dans l'idée que le film se regarde avec des jumelles. C'est comme si Dupieux avait violemment zoomé une image d'Épinal : le paysage américain, mythologique, est ici rendu au réel par la promiscuité du regard et des matières filmées (de la poussière et du sable). Entre le très près (gros plan) et le très loin (des spectateurs sont intégrés au film, ce sont eux qui regardent, à travers des jumelles : distance induite par les jumelles, distanciation impliquée par le dispositif), *Rubber* varie les approches, semble chercher une vérité de l'Amérique selon diverses focales, parmi les signes qu'elle offre à l'imaginaire collectif. Route, motels, désert, voitures, sheriff, femme fatale en fuite, sont autant de figures figées, que Dupieux réinvestit pour ce qu'elles sont : des images fondatrices.

Juste une image

Steak lui aussi se conformait à l'imaginaire américain par des images que l'Amérique avait déjà fabriquées, des images que l'on peut trouver dans tous les films de campus : terrains de sports où des bandes s'affrontent, grosses voitures, blousons de football. Des images non seulement figées mais également passées (on pense entre autres à *Happy Days*), que Dupieux réactive en les confrontant à un mode d'incarnation (Eric et Ramzy) qui

produit sans cesse du décalage. Pour autant, même rendue à ses archétypes, même bousculée par les deux acteurs, l'Amérique est à demeure dans *Steak* - le goût du *freak* est très américain. Cette Amérique déterritorialisée, rendue à ses images, est peut-être la seule qu'il soit possible de représenter. Parce que c'est le seul pays dont l'histoire se confond avec celle de son cinéma, la seule nation qui s'est nourrie à ce point de ses propres images, au point que sa réalité a fini par faire corps avec elles, dans un présent perpétuel. L'Amérique, c'est aussi Steve Jobs et la possibilité d'emporter ses images avec soi, c'est encore Mark Zuckerberg ou l'avènement de nos propres mises en scène, du présent comme seul espace-temps possible, inlassablement commenté (et *The Social Network* sorti le mois dernier, dit ça très bien). L'Amérique, c'est désormais du direct après avoir été de l'histoire, le changement de nature d'un récit qui devient proliférant, momentané, en lieu et place des grands récits qui fondaient les mythes autrefois. Soit : du commentaire, un redoublement permanent. Le réel et sa représentation se confondent, s'influencent, se regardent : *Rubber* ne dit rien d'autre. Contrairement à l'Europe, fondée par des textes et donc plus sceptique, qui a choisi de mettre l'image en crise à un moment donné pour accéder à cette rupture qu'implique toute modernité, l'Amérique s'est enfermée dans sa croyance absolue en l'image : une foi inébranlable, qui l'a conduite à ne jamais être moderne car toujours contemporaine. A ne jamais jouer vraiment le réel contre sa représentation, elle a fait du monde une image (comme elle), sans cesse interrogée, relancée, mouvante, mais jamais remise en cause fondamentalement, en tant qu'image.

Pneu d'artifice

Aujourd'hui, *Rubber* s'offre au spectateur comme une double fausse piste. La première serait celle d'une série Z, genre réputé rigolo mais souvent ennuyeux à mourir, ce qu'évidemment le film n'est pas. La seconde est dans le regard qu'un cinéaste français porte sur l'Amérique en allant vers un dispositif de distanciation : le film s'ouvre à ses spectateurs, dénonce son artifice en faisant intervenir les acteurs tandis qu'ils jouent leurs personnages, sans que jamais, pourtant, le tournage ne soit montré – ni perche ni caméra dans le champ. Et si Dupieux n'a pas recours à cette vieille ruse baroque du film dans le film, c'est qu'il sait bien que le moment est passé. *Rubber* ne sera donc pas non plus un film dont le dispositif serait de dénoncer le faux au

profit du vrai. En ne montrant pas le tournage, Dupieux s'accorde à l'Amérique dans l'idée qu'il ne sort jamais de l'image, fût-elle montrée comme fabriquée. Il sait que son procédé de distanciation n'a plus vocation à dénoncer l'image : au contraire, tout, par elle, doit advenir. La mise en abyme d'un film en train de se faire sous nos yeux, c'était déjà le fait du *Non Film*, qui malmenait le dispositif propre aux films de tournage justement, où le réel est censé advenir entre les prises, à travers le jeu d'une frontière bien définie entre ce qui est joué et ce qui ne l'est pas. Pour autant, tout reste jeu puisque même le soi-disant « documentaire » sur le tournage appartient à la fiction. Dans le *Non Film*, on ne sort pas du tournage, même lorsque l'on croit être dans un moment de pause. Les personnages y sont des acteurs, et les acteurs en retour ne sont jamais autre chose que des personnages : ils n'ont plus pied dans le réel parce qu'il ont fini par faire du jeu, de la soumission au film, leur seul espace de réalité. Dupieux ne sort par conséquent jamais de l'artifice, et surtout ne feint jamais d'infuser du réel dans sa fiction. Le réel advient de lui-même, c'est le paradoxe de l'artefact ainsi dénoncé : dans l'acte de création en lui-même, dans le jeu en tant que jeu.

DANS RUBBER, CE N'EST PLUS LA CAMÉRA QUI DÉNONCE L'ARTIFICE MAIS LES SPECTATEURS QUI, INTÉGRÉS AU FILM, ORIENTENT SON DÉROULEMENT

Un film qui voudrait finir

Dans *Rubber*, ce n'est plus la caméra qui dénonce l'artifice mais les spectateurs qui, intégrés au film, orientent son déroulement. Et c'est là que le film dit également quelque chose de l'Amérique : désormais, ses récits seront des *work in progress* inévitables, passés au tamis du commentaire qui les accompagnera en continu. De quoi s'agit-il ? Au final, d'un film qui voudrait finir tellement son pitch est débile (un pneu naît à la vie, et découvre qu'il est capable de faire exploser des choses et des gens), mais ne le peut pas car il est soumis à la volonté de savoir de son dernier spectateur encore en vie (les autres, trop intrusifs, ont été empoisonnés par la production). Savoir quoi ? Très simplement ce qui va venir ensuite, comment, parti sur l'idée de faire vivre à l'écran un pneu tueur, le film va se débrouiller pour tenir une heure et demie. Les acteurs,

désireux d'en finir, doivent pourtant continuer à faire semblant : Dupieux institue ainsi de la croyance (en somme, il faut que son pneu tienne la route), il faut faire croire, vaillie que vaillie, à cette histoire et cela par le truchement d'un regard qui lui-même dénonce l'ensemble de ce qu'il voit comme un jeu. C'est cela, la foi des Américains dans leurs images : le « faire semblant » importe peu. Le réel, c'est le jeu. Quentin Dupieux fait comme eux, c'est-à-dire comme si.

Rubber, de Quentin Dupieux

En salle le 10.11.10

RUBBER, LA MUSIQUE

Et la musique dans cette affaire ? Moins singe que par le passé, Dupieux a convié Gaspard de Justice et fricoterait presque avec un certain classicisme 70's...

Le cas des réalisateurs / musiciens mettant en sons et musiques leurs propres films est rarissime (Hal Hartley, John Carpenter). Interrogé sur le sujet, Quentin Dupieux répondrait probablement qu'il n'est pas Mr. Oizo et que Mr. Oizo n'est pas lui. Il n'empêche qu'au-delà des affres hagiographiques de l'artiste multitâches, les tunnels et les passerelles entre les deux pratiques abondent chez lui : l'accommodement des restes, l'amour pour les effets de montage hirsutes et l'entertainment contraint... Le cas de la BO de *Rubber*, co-composé avec Gaspard Augé (of Justice fame) est plus complexe encore : Oizo y fait certes encore le singe sur quelques tracks boombastiques typiques (*TV Slut*, *Rubber*), mais se repose surtout sur le savoir-faire mélodique très « qualité française 70's » d'Augé. Même passé dans les gros compresseurs d'Ed Banger et interrompus au cutter, les thèmes mini-symphoniques et synthétiques de *Rubber* évoquent surtout Alain Goraguer et François de Roubaix et ça nous a tout l'air d'être un pari sur l'avenir. **Olivier Lamm**

Mr Oizo & Gaspard Augé

Rubber Soundtrack

(*Ed Banger / Because*)