



LAURA REVUE

N°29

# CINÉMA CHRONIQUE

YVAN PETIT

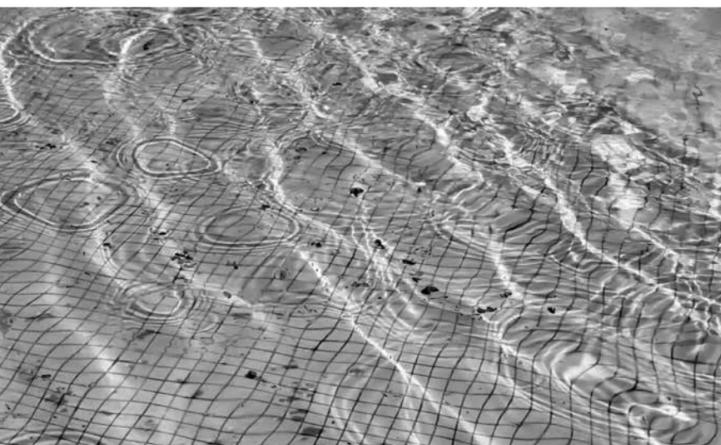
PAR THOMAS ANQUETIN

**N**UL COMMENTAIRE, à peine quelques intertitres, la seule voix qui s'exprime est la parole politique et son revers intime. Voilà que se déploient les batailles d'égos de ceux qui désirent diriger Tours, ville dont la presse nationale a fait l'un des enjeux des élections municipales. Nous sommes en 2001 et dans *Politique chronique*, avec Xavier Selva, Yvan Petit maintient une méthode : une manière d'entre-deux où se jouent tout à la fois le cinéma direct et le documentaire politique, l'ironie ainsi que, comme dans toute élection, et dans toute bonne histoire, l'hybris et le tragique.

Dans ce film de deux heures, parmi les séquences de meetings, de négociations internes, de tractations sous-marines et de résultats que l'on attend, nombreux sont les plans fixes sur la ville, ses bâtiments, ses églises, ses vieilles pierres ; ce qui reste au-delà des années, ce qui demeure et ne s'offusque ni des batailles électorales, ni des mutations de la société et de l'espace. Cette attention à ce qui est permanent se niche sans cesse dans les films d'Yvan Petit : une fontaine de rochers artificiels dans le parc des Prébendes, un pont sur l'autoroute, un chat qui s'ébroue au soleil, des automobiles qui passent au loin, des blés qui s'agitent au vent, des graines que l'on prépare, que l'on plante et que l'on arrose, la plage et la mer. Cette permanence, c'est celle qui stabilise l'angoisse, permet de dépasser son caractère transitoire et de s'ancrer à des objets pérennes, ceux qui de l'enfance à l'âge adulte forment des bouées. Car si ce sont des moments de rupture sur quoi se déploient les films, les amers sont là aussi pour dire que quelque chose perdure au moment même où cela change. Filmer, c'est saisir au quotidien ce qui bouge en soi et autour de soi ; faire des films, c'est donner à tout cela un contour. Cinéaste, filmeur et passeur, Yvan Petit est un artiste singulier. En 1999, il a contribué à créer à Tours SCF (Sans Canal Fixe), un collectif de cinéastes et de programmeurs pour lesquels se jouent les formes multiples du cinéma du réel. C'est dans un compagnonnage serré avec SCF que se font presque tous ses films. Il a raconté l'histoire du quartier du Sanitas grâce à un film participatif fondé sur des ateliers d'écriture destinés à ses habitants (*Quartier de mémoire*, 2001) ; il a filmé des cheminots et leur a proposé de se filmer eux-mêmes (*Rue des ateliers*, 2003 ; *La Remise de la caisse*, 2006) ; il a réalisé un documentaire sur son père, qui présente cette entreprise de façon réflexive (*Papa est*

**« I live therefore  
I make films...  
... I make films  
therefore I live. »**

**Cette phrase fameuse  
de Jonas Mekas dans  
Walden pourrait être  
le leitmotiv de tout  
cinéaste qui s'adonne au  
journal filmé.  
Sous le compagnonnage  
de Boris Lehman, de  
Joseph Morder, ou  
d'Alain Cavalier, entre  
autres, la pratique  
d'Yvan Petit est celle qui  
consiste en ce que rien  
n'est achevé, que tout est  
sujet, et surtout, que le  
cinéma se fait au jour le  
jour : « I live therefore I  
make home movies. »**



*cosmonaute*, 2012) ; il a proposé une bonne dizaine de films de longueurs variables, parmi lesquels des films-journaux, matrice récente et centrale de son travail.

On trouve trois occurrences majeures de cette forme dans l'œuvre d'Yvan. D'abord *Juste avant la guerre* (2015), un « film-journal » qui présente en un montage de cinquante minutes le journal filmé entre 2007 et 2013 au téléphone portable. L'outil a son importance, et le film thématise avec insistance sa prééminence. Les images au fil des achats et des remplacements des téléphones devient plus nette, moins granuleuse, presque oppressante de propreté. Serait-elle le signe de ce que le cinéma saisit ce que l'œil ne peut voir : la netteté des choses, leur classement précis dans l'organisation du réel ? Le flou, l'incertain, les contours indéfinis, c'est précisément là que se loge le dialogue entre l'image et la mémoire. Que faire alors d'un objet technique qui propose une image trop nette ? D'abord et avant tout en faire une image, justement. Restituer à l'outil son statut d'objet et l'enclure dans le continuum des impressions. Ensuite l'appivoiser en le faisant danser, vibrer, trembler, et aimer le grain comme on aime la rugosité du présent. Or le présent ici est une attente, celle de la guerre ; comme chez Julien Gracq, le combat est ce que l'on attend mais qui ne vient pas et demeure hors champ. Ce film présente, avant la catastrophe, une subjectivité amoureuse et pleine du désir de faire un film sur son père. Les deux conduisent à une impasse. D'une part *Papa est cosmonaute* ne sera jamais produit comme le cinéaste l'espérait et sa forme malgré tout « finale » en 2012 n'est que le résultat de compromis douloureux. D'autre part la relation amoureuse personnelle du réalisateur achoppe : la voix de la femme aimée, celle dont le cinéaste dit en off dès les premiers plans qu'elle « va entrer dans le cadre », pour l'occuper longtemps, disparaît. Sa voix est de plus en plus lointaine et son corps s'efface de l'espace auquel la caméra accède. Pourtant nulle guerre donc – puisque comme dans tout film autobiographique, ce qui n'entre pas de la vie elle-même dans l'espace filmique a le rôle important de laisser au spectateur une chance de s'y retrouver lui-même. Les plans sélectionnent dans le réel et le restituent en une chronologie qui n'est rien d'autre qu'une succession d'ellipses : six ans d'une vie en cinquante minutes. Ce qu'il y a d'important, c'est que les images saisissent entre les lignes, et que les modulations de la voix, ou des intertitres, ou encore la musique d'Emmanuel Rousseau, l'éternel complice, soulignent discrètement. La constance, ici et ailleurs, des plans filmés dans une voiture, derrière l'écran du pare-brise, montre combien sont vives non seulement l'aspiration au mouvement presque immobile, et la tentation de saisir l'essentiel dans l'entre-deux.

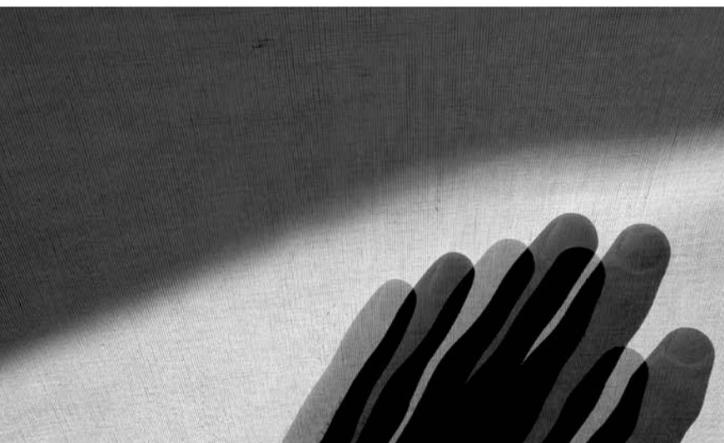
Mais qu'est-ce qui perdure dans l'opération qui consiste à filmer tous les jours ? C'est justement le « au jour le jour », le geste qu'on réitère, refait, la compulsion de répétition – caresser son chat, boire un café en terrasse lorsque c'est autorisé, dire par des images qu'on aime quelqu'un, ouvrir des portes, aimer les fermer. Ce qui demeure, c'est qu'on cherche son chez soi ; une place, une maison. Alors Yvan filme ses espaces et ses lieux, ses êtres chers, son père, et quand il assemble les images et des textes de ce dernier, dans *Papa est cosmonaute*, il fait dire sur des photographies le commentaire à sa grand-mère, « la mère à [s]on père ». Dans cette parole, la mémoire et les mots saisissent exactement l'endroit d'où le cinéma parle ici : la jonction de ce qui reste et de ce qui s'oublie – et de ce qu'on doit oublier relativement à ceux qu'on aime ou a aimés.

## « Ce pas de géant de la bataille qui les avait enjambés. »

Et c'est bien l'endroit d'énonciation d'où procédera le second film-journal qui ne cesse de commencer à s'écrire au montage : *De la résistance des digues*. On en connaît deux tentatives de prologue, et gageons qu'on y regardera d'abord depuis une voiture, derrière un pare-brise, la pluie tomber après que la crue sera passée comme « ce pas de géant » qu'évoque Gracq dans *Un balcon en forêt*.

Au commencement, une commande du POLAU (Pôle des arts urbains à Saint-Pierre-des-Corps) à propos du risque de crue de la Loire. Le film-journal débute à cette période et devient le miroir d'un homme en proie à des peurs originelles : l'angoisse de la vague, de la submersion, de l'enfouissement... Troubles autant redoutés qu'espérés parce que métaphoriquement vécus : « Il y a quelques années / j'ai disparu / au bord d'un fleuve », dit l'une des étapes de travail. La vague, comme la guerre, a déferlé, mais l'on s'attend toujours à ce qu'elle revienne. Ériger des digues, c'est reconstruire sur les fondations du passé tout en étant attentifs, avec Gaston Bachelard, à la poétique de l'eau. Car le film tient ici ses espaces : la Loire, vive et vivante, une autoroute qui fut un canal, et des digues, absorbées par le paysage. Entre eux, l'espace mental et l'espace intime se reconstruisent au cœur du chaos du monde : le film couvrira la période 2013-2016. « De la résistance des digues », ou de ce qui les fait céder. Le film-journal est une





recherche, à partir du journal filmé, des points de rupture qui précisément poussent à envisager le montage. Une forme que l'on donne à la succession des plans faits – sans plan – et où se lisent les sensations, les états intérieurs et le fracas du dehors. Mais une forme surtout face à laquelle le spectateur puisse se sentir en terrain inconnu mais familier, selon une « inquiétante étrangeté » dont le filmeur est le support – « Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! », écrivait Victor Hugo dans sa préface aux *Contemplations*. Il faut avoir le bon sens de le croire pour accepter, cinéaste et spectateur, qu'on est au cœur d'une expérience commune.

On comprend alors l'intérêt porté à ce qui se déconstruit et se construit à quelques encablures du domicile ces derniers mois : une rivière, le Cher, à qui l'on offre un affluent de contournement. Cinéaste en gilet fluo, casque de chantier sur la tête, bottes aux pieds, Yvan Petit a choisi pour ce projet de s'équiper d'un matériel plus lourd qui donne au réel une définition de haute qualité. Sa caméra est juchée sur l'aplomb d'un trépied et saisit ce bras de rivière que l'on creuse pour laisser une meilleure chance à la faune d'accomplir sa migration. Il y a des camions, des tractopelles, des pelleuses, des trous dans la terre, des hommes qui au loin s'agitent avec précision et des machines qui dansent dans un ballet mécanique : l'homme qui filme retrouve l'enfant qui joue avec des figurines et prévoit de proposer un film stable sur l'instabilité du paysage qu'on pensait immuable. C'est l'une des occupations du moment que de s'y affairer, au moment même où le chantier a repris après que la crue l'avait contraint à se mettre à l'arrêt. Cet hiver, l'eau a déferlé et n'a pas permis qu'on termine le contournement du barrage. Avec ce chantier et cette crue, ce sont d'autres digues qui ont cédé, notamment celles qui empêchaient de faire de « belles images ». Ce plaisir recouvré de dire la fragilité du réel qui se reconstruit solidement par un type d'images en partie délaissé semble creuser un nouveau sillon dans l'expression inchangée d'un rapport au monde.

## Revenir burlesque

La troisième occurrence du journal filmé, chez Yvan, c'est, depuis quelques années, une chaîne YouTube. Celle-ci, outre des projets anciens, outre des étapes du travail sur les *Digues* ou *Contourner*, contient de courtes vidéos commentées par quelques cartons où se mêlent ironie et informations, le lot quotidien du journal. Forme brève et immédiate, qui saisit dans l'instant ce que l'instant réserve, qui s'émerveille chaque



jour de se « partager », cette forme de diffusion est le terreau sur lequel les montages des films-journaux se font. Ainsi tout à la fois le cinéaste agite au 1<sup>er</sup> Mai 2020 un drapeau du SFA (le Syndicat français des artistes-interprètes, affilié à la CGT) et rend visible, dans une délectation non feinte, le quotidien de ses images sur une chaîne des GAFA. Cette ironie interroge notre rapport présent à la consommation des images et aux lieux où elles se diffusent, et, surtout, elle permet un perpétuel immédiat. YouTube, c'est l'inscription dans le champ global des vidéos qui circulent, tout autant que des rushes accumulés sur la fragilité du présent. Ce sont des films qui bourgeonnent et c'est une fiction : celle d'un personnage qui raconte sa vie à la première personne. YouTube, c'est le paradoxe, la fixation électronique dans les réseaux du monde de ce qui est doublement amené à disparaître : le journal en tant qu'il est journal, et soi.

C'est une sorte de retour originel au cinéma des frères Lumières : faire des vues (au double sens du terme

dorénavant, donc), de quelques minutes à peine dans lesquelles le mouvement de la vie se déploie. Montrer celle d'un homme, qui fixe l'éphémère avec constance selon un devenir de la mise en scène de plus en plus burlesque, comme on le sent dans quelques journaux récents et dans des tentatives mises en ligne sur une autre chaîne YouTube : Pneumatic cinéma. Le temps du confinement du printemps 2020, une cinquantaine de filmeurs y a documenté son quotidien enfermé. Yvan, qui a contribué à créer cette chaîne, y a proposé quelques dizaines de vidéos, qui lui ont d'ailleurs valu les faveurs des *Cahiers du cinéma* en juillet dernier, et qu'il a réunies dans un film-journal, *Portail*. Le burlesque se loge alors dans l'alliance d'anciens airs de jazz ou des chœurs de l'armée rouge et des images du quotidien, dans la syncope de plans rapides, dans les répétitions et les redites. Surtout, il permet une nouvelle origine, celle qui de Keaton à Tati ne peut se passer d'un apprivoisement problématique du corps par l'espace, ou inversement, pour dire le monde.



## Filmer les seuils

« Portail » : une sortie et une entrée, une frontière, la promesse d'un retour lorsqu'il y a départ. Or ce départ sans cesse est recommencé. L'un des journaux l'affirme : « Il y a souvent un déménagement au début d'un journal filmé ». Et de fait, ils sont constants dans les films où il s'agit souvent de trouver un lieu. Chaque déménagement est une rupture, et chaque rupture est un mouvement que saisit le film, qui prend ses aises dans leurs ressacs et change de format à leur gré. De la même manière qu'il y a des trajets en voiture ou à vélo, des portes et des fenêtres, il y a des miroirs, des écrans, des rives, des routes, des ponts – ces multiples lieux du passage. Or, le passage qu'opère Yvan Petit, c'est celui aussi d'un cinéma vers un autre. Les seuils sont à franchir qui lient et délient des manières d'écrire, de filmer et de monter, dans lesquelles se loge toujours quelque chose d'une anthropologie et sans doute le souhait que cela ne fasse qu'un. Ces passages-là se font, comme le

disent Yvan et d'autres, « en douce ». Filmer par la bande et délicatement, faire se tenir l'intime et l'extime, le soi et l'ailleurs, et ne jamais penser qu'il est possible d'être objectif. Voilà peut-être l'un des fondements de son travail parce que d'un film à l'autre c'est finalement toujours le même fil qui est tiré : d'un documentaire sur le père, *Papa est cosmonaute*, émanent deux autres films, *La Mère à mon père* et *Juste avant la guerre* ; de *Rue des ateliers* provient *La Remise de la caisse* ; d'un projet sur la Loire sortent un film-journal et un chantier filmé sur le Cher. Tous sont enfin issus des films compulsés depuis l'enfance et dont des traces subsistent souvent : il s'agit de relire à chaque fois les images des autres et de s'y lover. Tout circule dans cette manière de filmer et le cinéma d'Yvan Petit est celui d'un grand enfant qui n'a pas terminé de s'émerveiller du réel, des outils dont il dispose, et opère des passages comme on s'accroupit sous une haie pour couler d'un champ à l'autre et tenter de saisir la cohérence du paysage. Chaque projet se construit sur le précaire de ce qui fuit ; Yvan filme d'abord, fait des films ensuite et dans ceux-ci saisit toujours quelque chose qui a déjà disparu. ■



PATRICK PION / SÉRIE "LA PERTE DU BONHEUR"

1/ "L'AVÈRE" : FORMULES BRUTES D'ANTIDÉPRESSEURS, VIDÉO 16/9, DURÉE 00:04, PROJETÉE EN BOUCLE. 2020.

2/ "ELAVIL" : TIRAGE LAMBDA SOUS DIASEC, 200X150MM.2020.