



HAL
open science

Planète Mandico : une exploration de l'écosystème fragmenté et fantasmé du cinéaste Bertrand Mandico

Jeanne Cadic

► To cite this version:

Jeanne Cadic. Planète Mandico : une exploration de l'écosystème fragmenté et fantasmé du cinéaste Bertrand Mandico. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03830489

HAL Id: dumas-03830489

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03830489>

Submitted on 26 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

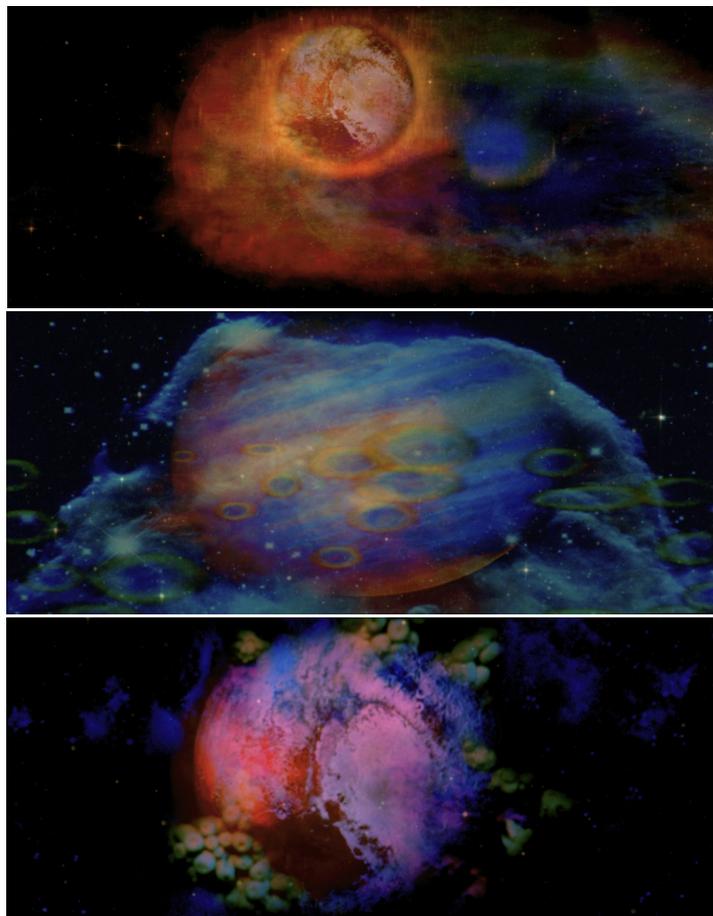


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Département Arts du Spectacle –
Mémoire de Master en Histoire et Esthétique du cinéma – année 2021-2022 –

PLANÈTE MANDICO,

Une exploration de l'écosystème fragmenté et fantasmé du cinéaste Bertrand Mandico



Jeanne CADIC

Sous la direction de Priska MORRISSEY

PLANÈTE MANDICO,
Une exploration de l'écosystème fragmenté et fantasmé du cinéaste
Bertrand Mandico

Jeanne CADIC

Sous la direction de Priska MORRISSEY

À Maëva,

*Un jour une femme,
j'aimerais que ce soit une femme,
ni trop jeune, ni trop vieille, ni trop belle, ni laide
une femme blême, avec de longs bras doux,
de fines articulations, des cheveux volatiles.
Elle se recoiffèra les yeux mi-clos comme si de rien n'était.
Elle tira lentement sur ses cheveux avec application.
Puis, elle sourira.
J'aimerais réussir à la faire sourire, doucement, presque rien,
une dernière fois, pour voir encore un peu.*

– Élina Löwensohn dans *Living Still Life*, Bertrand Mandico, 2012 –

REMERCIEMENTS

À l'issue de l'écriture de ce mémoire, je tiens à remercier ma directrice, Priska Morrissey qui m'a inspiré ce sujet de recherche, lors d'un cours de licence, en évoquant le travail du décor dans les films de Bertrand Mandico. Puis, à travers un article qu'elle a dédié, cette fois-ci, au costume dans les réalisations de ce même cinéaste. Au fil de ses relectures, elle m'a aussi aidée à orienter, étoffer ma réflexion, en me conseillant un panel d'ouvrages et en me faisant part de ses observations. En cela, elle a été dynamisante et soutenante. Je souhaiterais également souligner sa disponibilité, sa patience et son élégance quand mes interprétations furent assourdies d'un trop-plein de fantaisie.

Je souhaite aussi, à cette occasion, remercier les enseignants, passionnés et passionnants, du département Arts du spectacle de l'Université Rennes 2. Ils ont, durant mes études, éveillé ma curiosité et animé des réflexions, tant sur les arts, que sur l'organisation de notre monde.

Pour les encouragements, le soutien moral, les promenades et la fête (quand le temps s'y prêtait), je remercie mes ami.e.s, de Rennes et d'ailleurs, qui se reconnaîtront. Je tiens aussi, pour cela, à saluer affectueusement Agathe Plantey, avec qui, j'ai parcouru ces années études. Je remercie aussi tendrement mon compagnon Jean-François Martin, mes parents Nathalie et Philippe Cadic, ainsi que, Marie-Laure et Bruno Martin, pour les relectures, mais aussi, pour tout.

Enfin, je transmets ma sympathie à Bertrand Mandico pour son œuvre qui m'a troublée et me trouble encore. Je tiens également à le remercier pour les réponses qu'il a apportées à mes questions au moment d'un entretien. En espérant que ce mémoire diffuse, à son tour, les vertus de ses images.

INTRODUCTION

Ce mémoire est consacré à l'œuvre singulière d'un cinéaste français contemporain, Bertrand Mandico dont les premières réalisations datent de 1996. Je débiterai en évoquant – une fois n'est pas coutume – un objet à la fois commun et qui m'aura été utile tout au long de cette étude : les quatre coffrets DVD de ses films édités à ce jour, rassemblant la quasi-intégralité des œuvres filmiques accompagnées de textes rédigés par des artistes qui lui sont proches, de livrets de recherche et autres « films invisibles »¹. Seront englobés dans cette présentation, l'ensemble de ces coffrets. Je m'autoriserai, au vu de la similarité de leur mise en forme, bien exposant quelques singularités, à passer de l'un à l'autre sans le préciser.

En effet, leur conception même illustre parfaitement l'œuvre du cinéaste et la manière dont Bertrand Mandico nous invite à explorer, strate après strate, son écosystème. Le disque se met en route. Extraites de différents films, apparaissent successivement, des séries d'images animées entrecoupées par des noirs. Pour la plupart, elles sont elles-mêmes, par l'emploi d'effets d'optiques, composées de plusieurs images. On retrouve par ailleurs ces superpositions sur les collages imprimés sur des transparents et glissés dans la pochette de l'un des coffrets. Le menu propose au spectateur un premier choix révélant une forme de classement, d'ordre conçu par le réalisateur : *hormona* ou *vanités* ? Chacune des portes d'entrée ouvre sur un panel de films rassemblés non pas exactement par une chronologie mais par thème. Mais ce classement, déjà éloquent, ne serait rien sans les films invisibles et que l'on découvre par hasard, au gré d'une

1 Voir filmographie, DVD, p. 162.

errance ou plutôt d'une *exploration* du menu. Il est ainsi possible de visionner des films absents de la liste affichée dans le menu, en cliquant sur une icône elle-même invisible.

Ces images cachées concernent les premières réalisations du cinéaste qui surgissent par surprise et qui figurent seulement sur les coffrets physiques sous le nom de « films perdus ». On s'en doute : Mandico joue un rôle crucial dans cette aventure éditoriale et cette construction témoigne de sa réflexion sur le mode de transmission et de visibilité de ces films. Ce qui frappe au demeurant, c'est l'organigramme, la classification de ces films qui apparaissent en fragments agencés sous forme de groupes, sous-groupes, grandes familles. Dans cet organigramme, la découverte des images animées dissimulées, cachées dans les profondeurs souterraines du DVD, les fantômes de cette généalogie semblent hanter ces disques et lui donne un souffle obscur venu du passé. Les coffrets – comme tous ceux regroupant de nombreux films d'un auteur – rendent compte d'une conception auteuriste qui fabrique un tout à partir de films hétérogènes. Ces derniers peuvent exister seuls, mais aussi dans un ensemble. C'est parce que ces films sont la partie d'un tout et éclairent ce tout qu'on parle d'œuvre formelle, stylistique, etc.

En m'attaquant à la planète Mandico, j'explore un ensemble disparate de films qui, au-delà des coffrets, forment en effet un tout. J'ai navigué entre ses films et je me suis demandé quels points d'accroche, quels liens demeurent entre ces fragments, comment les images dialoguent, au-delà du morcellement par titres et unités de production : en bref, ce qui leur permet d'exister ensemble. Or ce dialogue, cette union, cette fabrique unitaire se révèlent particulièrement prégnants dans l'œuvre de ce cinéaste. C'est d'ailleurs peut-être l'une des caractéristiques qui fondent son travail et l'un des fils rouges de cette recherche et ce qui m'a conduit à proposer le titre de ce mémoire : la planète Mandico.

Pour s'en convaincre, il suffit de visionner son dernier long métrage, *After Blue Paradis sale*, sorti le 16 février 2022 et qui semble vraiment regrouper, retravailler un peu de chacun des films précédents du réalisateur. En ce film, le récit nous plonge dans la découverte d'une planète et son écologie que je définirais ici de manière synthétique comme les relations des êtres vivants à leur milieu. Son prologue convie

le spectateur à son exploration. À la suite du générique, une musique composée pour le film, inspirée des bandes originales de western, est entrecoupée par l'écho lointain d'un son de cloche et l'on peut entendre :

*Vous allez écouter ma voix. Ma voix va vous aider.
Vous n'êtes plus sur votre planète. Vous êtes dans l'espace [...].*

Énoncée par une voix off, cette invitation accompagne celui qui regarde dans un état d'hypnose. À l'image se succède en fondus enchaînés une série de plans. On y aperçoit en mouvement la Terre « pourrie » puis son recouvrement par une masse bleue. Les planètes se superposent, fusionnent peut-être, du moins, la seconde nommée After Blue, issue d'un « autre système », se dépose tel un filtre sur la première. S'accumulent ensuite, toujours en fondus enchaînés, éclairés par des lumières rouges et vertes, des portraits de femmes. Arborant des colliers de poils, elles contextualisent le récit à la manière d'un film de science-fiction, nous laissant une sensation de déjà vu, bien qu'ici aucune référence n'ait été reconnue. Puis, dans la scène qui suit, par le cadrage et le jeu d'actrices, Mandico fait renaître la violence des *Garçons sauvages* (2018), son premier long métrage. Le spectateur les observe du point de vue de la victime, enterrée dans le sable. Filmées en contre-plongée et regardant la caméra, les trois femmes insultent, pointent une arme sur leur proie avant de lui uriner dessus. Largement évocatrice d'une séquence d'agression de ce deuxième film, cette séquence expose pareillement trois jeunes acolytes, furieuses et cruelles, qui pourraient être la réincarnation des adolescents.

En réalité, ce à quoi le spectateur assiste en ces premières minutes – en tout cas le celui qui est coutumier des images réalisées par Mandico – c'est la remise en place, la réactivation d'un « système » mandicien et c'est ce système que je souhaite étudier maintenant. Qu'on songe seulement à la musique composée par Pierre Desprats, « rivières souterraines qui gronde sous le sol que forment les images² » qui joue à la fois de l'hybridation et de la revisite des films de genre (ici le western) et de la rupture

2 Bertrand Mandico, « Interview B.O : Bertrand Mandico & Pierre Desprats (Les Garçons sauvages) », entretien réalisé par Benoit Basirico, pour la chaîne *Cinezik*, mis en ligne le 27 février 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=j7TIOdtOAG0> (consulté le 26 août 2022).

(le western est remplacé par une harmonie se rapportant à la science-fiction). La voix off invite à pénétrer un univers (le spectateur est clairement et toujours interpellé par le cinéaste dans de nombreux films). Quant à l'usage d'illusions et d'artifices visibles, il est, lui aussi, typique de son œuvre. La transformation de la Terre au contact d'After Blue est représentée par des effets optiques et la métamorphose des actrices qui s'est produite lors de leurs périples – de la Terre vers After Blue, mais aussi, des films précédents vers celui-ci – est signifiée par la toison qui orne leur cou. Pour finir, le rappel aux *Garçons sauvages*, inclut le film dans la continuité de sa filmographie. On trouve certainement mille autres extraits qui se répondent et se font écho et disent quelque chose du système mandicien : tel est bien l'un des objectifs de ce mémoire. Ce prologue, en tout cas, me semble synthétiser et de manière parfaitement éloquente, ce qui fait l'œuvre et, partant, par sa répétition et sa potentiellement systématisation, système. C'est donc autant probablement ma connaissance intime de ses œuvres – au terme de ces trois années de recherche en Master – que le fait qu'il s'agit de son dernier film sorti à son jour (avec ce que cela implique en termes de renforcement de traits de plus en plus marqués car réinvestis et retravaillés, redessinés).

Dans le sous-titre de ce mémoire, j'évoque la notion d'écosystème. Donnons sa première et plus élémentaire définition géographique. L'écosystème est un « support à la continuité du vivant [qui] se caractérise (1) par une structure (définie par le biotope, ou milieu physique, et la biocénose, ou assemblage d'espèces présentes en un lieu défini) ; et (2) par un assemblage de processus dont la fonction est de promouvoir des flux d'énergie et de matière dans le système³ ». Autrement dit, un écosystème repose sur un ensemble formant un tout cohérent, composés d'êtres vivants et de leur environnement, au sein duquel se produisent des échanges. Ces interactions étant nécessaires à la continuité du vivant, les acteurs de cet ensemble sont interdépendants. Selon moi, c'est une notion opérante pour explorer l'œuvre de Mandico – même s'il est tout à fait possible de voir et d'apprécier un film isolé du cinéaste bien sûr. Au visionnage des films, on est frappés par les interactions et les formes d'échange qui se tissent entre ses travaux, jusqu'à, peut-être, les rendre d'une certaine manière interdépendants entre eux (du moins du point de vue de celui qui veut comprendre son œuvre). Dans le champ de l'art, la notion d'écosystème se rapporte aussi à la

3 Définition du terme « écosystème » issue de Géoconfluences [en ligne].

cohérence d'une œuvre. Par définition, elle peut renvoyer aux formes d'harmonie, à des liens logiques, une absence de contradiction dans l'enchaînement des parties de ce tout. Pour faire écosystème, les matériaux ou les idées qui constituent une œuvre doivent former une unité.

On peut également prendre ce cadre de réflexion à un autre niveau, à savoir comprendre ce que propose Mandico sur le vivant, l'objet et leur milieu. En ce sens, je perçois dans l'œuvre de Mandico un surcroît de cohérence, dans la mesure où, au-delà de la faire fonctionner comme un écosystème, il imagine au sein de ses films et d'un film à l'autre une écologie. Autrement dit, il crée des relations d'interdépendance entre les fragments de son œuvre, c'est-à-dire les parties d'un tout, soit l'intégralité des composantes de celle-ci.

Tout écosystème repose avant tout sur un système. Terme qui se rapporte une « construction de l'esprit, [un] ensemble de propositions, de principes et de conclusions, qui forment un corps de doctrine, construction théorique cohérente, qui rendent compte d'un vaste ensemble de phénomènes⁴ ». Ainsi, peut-être plus que l'idée d'une systématisation de caractéristiques qui fonderait un système, comme je l'ai indiqué plus haut, c'est peut-être ici l'extrême cohérence, de l'œuvre. On peut même se risquer à parler ici de dogme (sans y voir le moins du monde quelque chose ici d'enfermant, de péjoratif ou d'appauvrissant). L'affirmation de ce dogme est soulignée par la publication d'un manifeste rédigé par Mandico et Katrin Olafsdottir en 2012 autour, justement, de l'incohérence, exposant des règles de création⁵. J'y reviendrai plus longuement dans ce mémoire. Dans cet écrit – comme dans une liste, qu'il publie dans un livret DVD, en réponse à la question « Comment réalisez-vous vos films, techniquement, artistiquement, économiquement ?⁶ » – l'incohérence est érigée à rebours comme principe même de cohérence. Ainsi, les règles mises en place par Mandico et par extension, ses films, trouvent leur harmonie, dans l'absence de logique. La dissonance doit advenir notamment avec ce qu'il considère comme des

4 Définition du terme «système» issue du CNRTL [en ligne].

5 Bertrand Mandico et Katrin Olafsdottir, manifeste *Internationale / Incohérence / Reykjavik / Barcelone / Paris / Berlin* /, le 12 octobre 2012, disponible sur : <http://internationalincoherence.blogspot.com/> (consulté le 26 août 2022), voir *infra*, annexe , p. 139.

6 Bertrand Mandico *MANDICO IN THE BOX*, films de 1998 à 2012, France : Malavida Films, Édition limitée 2 DVD, couleur et noir & blanc, 13 décembre 2016.

cinémas « codifiés » : ceux envahis par des effets spéciaux numériques ou, à l'inverse, à la recherche de l'épure et du « réalisme ». C'est aussi en raison de ce principe de distanciation avec les systèmes de création mis en place par l'industrie cinématographique que son œuvre fait écosystème.

Mais c'est aussi par la manière dont le cinéaste souhaite établir et travailler cette distanciation qu'on peut parler de cohérence. En effet, Mandico, explore les possibilités infinies du collage et du Cadavre exquis surréaliste : autant de formes qui, elles aussi, trouvent leur cohérence dans l'incohérence, ou plus précisément l'assemblage d'éléments disparates. Ces collages et montages servent la réinterprétation des interactions entre le vivant, l'objet et leur milieu. Je les qualifie aussi dans mon sous-titre de « fantasmées ». Je fais ici référence à la définition large du fantasme comme « construction imaginaire, consciente ou inconsciente, permettant au sujet qui s'y met en scène, d'exprimer et de satisfaire un désir plus ou moins refoulé, de surmonter une angoisse⁷ ». Cette notion m'a parue la plus adéquate pour rendre compte de l'effet souterrain et presque subconscient des collages qui peuvent créer du neuf, du dérangent à partir du connu et du quotidien.

Ce sentiment de cohérence est encore augmenté par les (fidèles) acteurs engagés dans la conception de cet écosystème. En effet, le cinéaste collabore régulièrement avec les mêmes artisan.e.s, technicien.ne.s et acteur.rice.s, créant une troupe. Astride Tonnelier (décoratrice), Pascale Granel (directrice de la photographie), Laure Saint-Marc, Georges Cargg (monteur.e.s), Pierre Desprats (compositeur), pour ne citer qu'eux, apportent leur imaginaire et reconstituent une sorte de puzzle à partir de leurs propres univers. Quant aux acteur.rice.s, Anne-Lise Maulin, Vimala Pons, Lola Créton, Nathalie Richard, Sam Louwyck, Élina Löwensohn, Pauline Jacquard, Pauline Lorillard, Christophe Bier entre autres, quand iels n'incarnent pas d'un film à l'autre le même personnage, iels se métamorphosent à chaque film. Cela dit, il faut aussi souligner qu'en termes de casting, on trouve aussi des acteurs.rices venu.e.s d'ailleurs révélant l'aspect méta de son univers. En effet, il n'hésite pas à faire intervenir par exemple Michel Piccoli pour la voix off de *Notre Dame des hormones* (2015) ou David Patrick Kelly dans *The Return of Tragedy* (2020). C'est ici faire écho

7 Définition du terme «fantasme» issue du CNRTL [en ligne].

à un cinéma ou des œuvres. Ce dernier, en plus de jouer des effets de distanciation, ne cesse d'intégrer à ces films des références, rappelant encore et aussi sa propre posture de spectateur.

Dans ce mémoire, je vous propose d'examiner à mes côtés la planète Mandico. Cette exploration se fonde sur une analyse croisée des productions livrées au spectateur par le cinéaste. Si, dans la liste certains demeurent non répertoriés ou inaccessibles, l'abondance restante, nous permettra, je l'espère, d'être au plus proche de son œuvre et d'en déceler des caractéristiques. Le corpus ne rassemble pas moins d'une cinquantaine de films depuis les habillages pour la télévision, publicités, clips musicaux, courts, moyens puis longs métrages, tous travaux réalisés entre 1996 et 2022. Notons d'ailleurs que ce qui est énoncé dans ce mémoire, même s'il y est question de « l'œuvre » mandicienne, concerne uniquement les films sortis jusqu'à *After Blue Paradis sale*. C'est aussi en ce sens et pour son caractère d'œuvre ouverte qu'il s'agit « d'une » exploration. Je m'appuie donc sur la filmographie accessible la plus complète de Mandico, mais aussi ses publications – deux manifestes collectifs, un « roman pour l'œil » aussi appelé « film figé », un recueil de dessins, deux textes publiés dans des ouvrages collectifs, la préface d'un roman, des dessins pour la presse – et enfin, les quatre coffrets DVD⁸. Au vu de la quantité des travaux lus, visionnés et analysés (je pense notamment aux films), leur traitement sera évidemment inégal. Certains seront tout juste évoqués quand d'autres, en raison de leur durée, de leur complexité ou tout simplement de l'éclairage qu'ils peuvent apporter sur le sujet, font l'objet d'une longue analyse.

En raison de l'absence d'ouvrages consacrés à l'œuvre de Bertrand Mandico, cette étude s'appuie essentiellement sur les articles critiques et le grand nombre d'entretiens conduits avec celui-ci, mais aussi avec les actrices Élina Löwensohn ou Vimala Pons, ainsi qu'avec des collaborateurs de création tels le compositeur Pierre Desprats. Nous verrons tout au long de cet écrit que l'œuvre du cinéaste est difficilement détachable de sa parole. La distance par rapport aux œuvres a constitué l'un des soucis de ce travail. D'autre part, si la singularité et l'autonomie de l'univers de Mandico sont indéniables et permettent l'étude même de son œuvre sous le prisme

8 Voir filmographie, DVD, p. 162.

de l'écosystème, il est évident que celle-ci s'inscrit dans son époque. Dans une perspective historique, un effort de recontextualisation devait donc être fait et il en sera notamment question dans la première partie. Ce geste permet de comprendre où se situe Mandico par rapport aux autres œuvres, artistes et arts qui le précèdent et l'entourent.

L'analyse a été nourrie de nombreux textes critiques et théoriques, portant ou non sur le cinéaste et, qui m'ont permis de mieux appréhender son œuvre. En ce qui concerne le travail de Mandico : l'article de Priska Morrissey « Un volcan dans la poche », sur le travail du costume dans l'œuvre de Mandico [à paraître] porté sur le principe du collage et de l'altération des frontières, un entretien réalisé par Élias Hérody, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés » (2019), retraçant son parcours depuis son enfance, et l'ensemble de textes, riches et variés, rédigés par Pacôme Thiellement depuis 2015. Pour ce qui concerne la théorie : Teresa Castro et son ouvrage codirigé avec Perig Pitrou et Marie Rebecchi, *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique* (2020), notamment pour ces réflexions autour de la « plante médiée », Pascal Vimenet, *Un abécédaire de la fantasmagorie variations* (2017), pour ces écrits sur les films de Walerian Borowczyk, Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde, de l'espace cinématographique comme milieu* (2019), précisément la partie concernant le décor et ses interactions avec le corps et Éric Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinéma des années 20* (2010), pour l'éclairage qu'il apporte sur la notion de transparence.

L'enjeu de ce mémoire est de comprendre, en nous appuyant à la fois sur l'analyse des films et leur fabrique (ce qu'on peut en percevoir et comprendre au fil des entretiens, documents, dessins, etc.), dans quelle mesure la filmographie stratifiée de Mandico forme un ensemble en même temps cohérent et hybride. Et de voir comment, à partir de ce système ou de ce qui fait l'unité de ce tout, il retravaille et remodèle les rapports entre le vivant, l'objet et leur milieu. L'objectif est de faire ressortir la dimension dialoguée et la relation d'interdépendance de fragments *a priori* disparates de son œuvre. Comme le spectateur qui trouve au gré de sa navigation sur les films perdus, je m'attacherai à extirper les fils visibles ou invisibles qui dessinent une complexe toile d'araignée autour et à partir des films mandiciens. Il s'agit de saisir en quoi le cinéaste

systematise ces méthodes de création tout en les adaptant au fil des projets. Dans cette perspective, nous révélerons la présence d'un méta-système lié au dévoilement même de son processus de création, de ses inspirations jusqu'aux modes de transmission de son œuvre. Il s'agit encore de voir de quelle manière Mandico nous propose une écologie fantasmée dont la mise en scène repose sur le principe du collage et de l'inversion.

Nous tenterons, dans une première partie, d'explicitier sa posture du cinéaste, depuis les fragments de films aperçus à la télévision dans l'enfance jusqu'à sa formation d'animateur et son passage à la réalisation. Il s'agira aussi d'analyser l'articulation entre et les types de groupements possibles de ses films : publicités, clips musicaux, courts, moyens et longs métrages. La multiplicité de format, l'évolution de ses idées et l'exploration de techniques permettent une lecture stratifiée de sa filmographie. Cette stratification, qu'on peut relier à ce qu'on pourrait appeler l'affirmation d'un style et d'un univers, est clairement balisée par l'émergence d'un dogme, ce dont témoignent notamment ses écrits. Enfin, nous constaterons que la réalisation de films hybrides à la croisée des genres cinématographiques, des styles, en usant d'artifices et trouvant leur cohérence dans l'incohérence le conduit à systématiser ses méthodes de création. Sans figer ces dernières pour autant, autrement dit, en acceptant leur adaptation à chaque film (au budget, aux technologies disponibles, etc.), nous verrons qu'il s'affirme comme cinéaste auteur, concepteur et artisan d'un monde, fruit de son imaginaire, innervé par un rapport poétique aux images ainsi qu'à leur création.

Cette exploration se poursuivra avec l'étude du rapport que Mandico entretient avec le spectateur et la transmission fragmentée de son œuvre par l'intermédiaire d'un méta-système. De là, il s'agira d'approfondir la notion de fantôme, de la présence du vivant dans ce qui pourrait sembler mort et des pouvoirs animistes du cinéma : autant d'éléments qui irriguent le cinéma du réalisateur. Cette deuxième partie s'ouvre sur une observation des modalités d'intégration dans ses films de ses références, souvenirs et publications. Nous verrons qu'au-delà d'étoffer son œuvre, ses réflexions et productions éclairent l'analyse de ses films, surtout sont à l'origine des récits, fantômes de son écosystème. Nous découvrirons ensuite avec son film de fin d'études, *Le Cavalier bleu* (1999) comment le cinéaste rend hommage aux œuvres des

cinéastes-plasticiens (Walerian Borowczyk, Jan Švankmajer et les frères Quay) qui ont déployé leur fascination partagée pour les pouvoirs animistes du cinéma. Nous évoquerons les croyances du cinéaste en l'âme des objets et les récits qu'ils racontent une fois animés. Pour finir, nous verrons au travers de quatre films *Mie l'enfant descend du songe* (2007), *Sa majesté petite barbe* (2009), *Essai 135* (2007) et *Lif Og Daudi Henry Darger* (2010) que Mandico révèle des récits communs à l'humain et la nature, perçus par des personnages doués d'une intuition ésotérique équipés d'objets ou dispositifs parfois étranges. Cette étape de la démonstration nous permettra de comprendre dans quelle mesure il entame, dans la première et deuxième strate de son écosystème, un remodelage des rapports entre l'objet, la nature et l'humain.

Enfin, dans une troisième et dernière partie, nous tâcherons de comprendre dans quelle mesure Mandico livre dans la troisième strate de son écosystème un monde plus autonome et comment nous glissons vers une appréhension écologique (cette fois au sens politique du terme) de la nature et de l'humain. D'abord, nous nous intéresserons à son appropriation de la nature morte (à laquelle renvoie la notion de « vanités » évoquée en début d'introduction) pour son caractère composé puis sa migration, dans l'œuvre de Mandico vers une nature malade (et visiblement rendue malade à la suite du contact avec les hommes et femmes). Dès lors, nous interrogerons les liens entre corps et décors dans ses films, la façon dont il les fait interagir, s'inverser et, de fait, comme il en vient à troubler les frontières qui les séparent habituellement. Cette abrogation des cadres donne lieu à l'incarnation du corps par le décor et du décor par leur corps, soit la métamorphose simultanée des actrices (puisque'il s'agit essentiellement d'actrices ici) et de l'environnement dans lequel elles évoluent et circulent, tant à l'échelle d'un film que d'un film à l'autre. Cette dernière étape de la démonstration permettra d'explicitier ce que l'on peut caractériser de fluidité fantasmée.

PARTIE I : GENÈSE D'UNE POÉTIQUE

Je fais partie d'une génération de cinéastes qui digèrent des déferlantes d'images animées et films en tout genre. Inévitablement perméable donc. Mon style m'est venu par défaut, je fabrique comme je peux, contournant un certain académisme, pour libérer mes obsessions, dans un rituel de fabrication qui me porte. Quand un film est terminé, je l'observe comme une mue abandonnée sur une branche, je finis par me sentir étranger à mon propre travail.

– Bertrand Mandico, entretien avec Morgan Pokée, *Critikat*, 2015 –

Dans cette première partie, nous allons tenter d'explicitier les tenants et les aboutissants de l'attrait de Mandico pour l'illusion, à l'origine de sa poétique, depuis son enfance jusqu'à ses films les plus récents. Dans le premier chapitre, nous étudierons les premiers rapports de fascination que le cinéaste entretient avec le cinéma et comment sa pratique des arts plastiques l'a conduit vers une formation d'animateur aux Gobelins. Retracer ce parcours sert à comprendre son appréhension du médium comme créateur d'images sensorielles et du cinéaste comme artisan, qui crée de ses mains à partir de matériaux. Le second chapitre revient sur sa filmographie en proposant, selon un plan chronologique, la création progressive d'un écosystème. L'identification de strates, amorcée par un constat du cinéaste lui-même, permet de mieux caractériser les mutations de ses obsessions de l'objet vers le corps et la nature. Puis, de comprendre les interactions entre les films et entre les ensembles de films relatifs à ce découpage. Enfin, dans le troisième chapitre, nous présenterons les méthodes de création du cinéaste et son rapport au romantisme, à partir, notamment, du manifeste *International/Incohérence* (2012) qu'il rédige au côté de Katrin Olafsdottir, et du manifeste *Flamme* (2018) co-écrit avec Yann Gonzales et le duo Caroline Poggi, Jonathan Vinel.

CHAPITRE 1 : UNE FENÊTRE VERS LE CINÉMA

Enfant, Mandico visionne ses premiers films et retient des images qui le marquent. Il développe son imaginaire par le dessin et le collage. Son goût pour cette pratique le guide vers une formation d'animateur. De cette période, il garde des souvenirs de spectateur et un élan créatif qui innervent son œuvre encore aujourd'hui. Étudiant aux Gobelins, dans les années 1990, il découvre plusieurs cinéastes-plasticiens en suivant les cours de Pascal Vimenet. Parmi eux, Jan Švankmajer, les frères Quay ou Walerian Borowczyk attirent son attention par leurs travaux (supports, techniques, narration) et leurs liens, plus ou moins directs avec le surréalisme. Nous pourrions, également citer Ladislav Starewitch, Patrick Bokanowski, Youri Norstein, Caroline Leaf ou René Laloux mais il n'en sera pas question dans les prochaines pages. Les œuvres hybrides de ces cinéastes-plasticiens l'invitent à explorer les possibles du cinéma et particulièrement Borowczyk qui travaille l'esthétique du collage, ainsi qu'en témoigne son court métrage d'animation, *Renaissance* (1964). Ils produisent des films qui naviguent dans des dualités, des contradictions conceptuelles et émotives, entre autres, invoquant de multiples lectures. Nous verrons que l'apparition de ces sous-textes est à l'origine d'un contournement de l'expression de principes moraux et un appel à une libération de la créativité. Pour finir, nous comprendrons que cette dernière va, pour ces cinéastes, de pair avec la considération de l'animation comme procédé de trucages.

A. L'enfance et le tourment des premières images de cinéma

Dans plusieurs entretiens, Bertrand Mandico explique que, durant son enfance, il fantasmait le cinéma et que son désir de création était associé à un sentiment exacerbé de frustration. Habitant à la campagne, dans une ville dépourvue de ciné-club, son accès aux films était restreint. Il se construit une culture cinématographique grâce à la télévision, puis, l'été, dans les stations balnéaires. Ces découvertes sur petit écran impliquent un mode d'accès fragmenté et fragmentaire aux œuvres. En effet, Mandico

se souvient tout particulièrement qu'enfant, avant d'être contraint d'aller se coucher à la demande de ses parents, il visionne seulement des prologues de films. Certains débuts le marquent par leur singularité : *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*, Franklin Schaffner, 1968) ou encore *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933)⁹.

Dans ces deux cas, les dernières images qu'il voit précèdent la scène cruciale de l'apparition du singe. Privé du déroulement du récit, il fantasme à partir de ces quelques images la suite, écoutant la bande-son du film depuis sa chambre. Ce sentiment de frustration sert de moteur au cinéaste qui explique : « On ouvre un peu la porte du cinéma, on la referme, puis l'imaginaire fait le reste¹⁰. » Sur le moment, ces extraits le touchent par les émotions fortes qu'elles procurent et l'on peut dire qu'encore aujourd'hui ces films le hantent. La figure du singe demeure d'ailleurs l'une de ses obsessions qui avec le temps s'est enrichie de nouvelles significations. Le singe est d'abord, pour lui, une créature monstrueuse dont le surgissement se fait attendre. Il devient un symbole d'« Hollywood, les producteurs dégueulasses, le fantasme¹¹. » Dans *Le Sacre* (2001), un film d'une minute tourné en image par image, Mandico met en scène le sacrement d'un singe en peluche. Caché dans la pénombre, on aperçoit un œil puis des fragments de corps avant de découvrir la bête dans son entièreté. Cette figure est également au centre d'*Ultra pulpe* (2018), inhérente à la caméra, elle y incarne le cinéma et est l'allégorie du désir des créateurs pour leurs actrices. Joy D'Amato, cinéaste, jouée par Élina Löwensohn, cinéaste, raconte à *Apocalypse* (Anne-lise Maulin), une actrice avec qui elle entretient une liaison, ces projets de récits. Le film est composé de sept scènes se déroulant sur un plateau de tournage qui transitionnent par l'intermédiaire d'un singe androïde, émanation de *La planète des singes* et de *King Kong*. Il est le personnage qui relie les scènes et guide le spectateur selon son bon vouloir. La relation actrice/cinéaste/cinéma est ambiguë

9 Bertrand Mandico, « L'appeau aux chimères : rencontre avec le cinéaste Bertrand Mandico », entretien réalisé par François Angelier, *Mauvais genres*, pour France Inter, émission diffusée le 18 février 2017, disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/lappeau-aux-chimeres-rencontre-avec-le-cineaste-bertrand-mandico> (consulté le 25 juillet 2022).

10 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *Répliques*, n°12, avril 2019, p. 11.

11 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Eva Bester, *Remède à la mélancolie*, pour France Inter, émission diffusée le 9 septembre 2018, disponible sur : <https://www.franceinter.fr/emissions/remede-a-la-melancolie-09-septembre-2018> consulté le 25 juillet 2022).

dans le film, si ce n'est malsaine (fig. 1), cette représentation rappelle la bande dessinée *Pour en finir avec le cinéma* (2011) de Blutch¹² où, sur l'une de ses planches (fig. 2) précisément, un gorille libidineux, roi d'Hollywood, manipule les actrices sans défense pour répondre à ses propres désirs. D'après Mandico¹³, tous deux partagent cette obsession pour les singes.

Pour ce film, Mandico dit avoir invité, également, le fantôme d'*Histoires extraordinaires* (1968), dont les images sont restées présentes dans sa mémoire. Ce film composé de trois segments a été réalisé par Louis Malle, Roger Vadim et Federico Fellini. Il conserve un « souvenir fiévreux » de l'un d'entre eux :

Étant malade, chez moi, j'ai découvert que l'après-midi la télévision française diffusait des films très particuliers. J'ai vu, en pleine fièvre, le *Toby Dammit* de Fellini qui est déjà un film fiévreux en soi. C'est un film qui m'a énormément marqué¹⁴.

Joy D'Amato (fig. 3) est dans son comportement, sa posture et dans son goût pour le whisky, inspiré du personnage, lui aussi cinéaste, Toby Dammit (fig. 4) incarné par Terence Stamp. La coiffure et le maquillage d'Ulli (fig. 5)¹⁵ évoquent pareillement un protagoniste (fig. 6) du film. On retrouve également d'un film à l'autre, des scènes de tournage en studio laissant apparaître le matériel : grosses caméras, projecteurs, etc.

Plus tard, il fréquente les salles et développe des affinités avec certains réalisateurs. De l'appétit né à la télévision, c'est désormais dans les ciné-clubs que le cinéaste se rassasie. Sa passion pour David Lynch en est un bon exemple. Il découvre un extrait d'*Eraserhead* (1977) réalisé par ce dernier dans un épisode de *Temps X*¹⁶ qu'il résume ainsi : « la scène de repas avec le poulet qui défèque du sang. J'étais persuadé qu'il y avait des pendules avec des aiguilles qui tournaient très vite, mais ça, je l'avais rêvé¹⁷. » Se joue ici, encore une fois, le visionnage partiel d'un film qui l'intrigue et

12 Voir *infra*, annexe, p. 137.

13 *Ibid.*

14 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD d'*Ultra Pulpe et autres chairs*, à la boutique POTEMKINE à Paris, animée par Manfred Long, le 17 septembre 2021, disponible sur : <https://vimeo.com/621634096> (consulté le 26 août 2022).

15 Fig. 3 à 5, voir *infra*, annexe p. 138.

16 *Temps X*, une émission télévisuelle de pop culture des années 80, présentée par Igor et Grichka Bogdanoff.

17 Bertrand Mandico, « À la gloire de Bertrand Mandico, docteur en sauvagerie partie 3 », entretien réalisé par François Cau, *Vice*, mis en ligne le 29 septembre 2017, disponible sur : <https://www.vice.com/fr/article/43anjn/bertrand-mandico-garcons-sauvages-partie3> (consulté le 25 juillet 2022).

ouvre son imaginaire. Le poulet rôti d'*Eraserhead* qui s'agite dans son plat au beau milieu de la table et déverse du sang semble d'ailleurs inspirer à Mandico « la chose » de *Notre-Dame des hormones* (2015). Dans ce récit, deux actrices répètent une pièce de théâtre à la campagne. Alors que l'une déterre une étrange créature à l'apparence de poulet, devenant le fruit de leur rivalité, l'autre nourrit cette dernière de sang. Depuis cette rencontre marquante, Mandico guette chaque sortie des films de Lynch :

Pour *Elephant Man* [1980], je n'étais pas très âgé, mais j'ai demandé à mes parents de m'y emmener. J'étais fasciné. J'ai vu *Dune* [1984], *Blue Velvet* [1986], tous en salles, lors de leur sortie. *Blue Velvet*, c'était l'adolescence : mon père m'a emmené dans un cinéma de station balnéaire où la pellicule s'est enflammée pendant la projection, au moment d'une scène avec Dennis Hopper. Ça m'est d'ailleurs arrivé deux fois avec des films de Lynch ! L'autre, c'était *Twin Peaks: Fire walk with me* [1992]¹⁸.

Ces événements marquent le cinéaste disant, après coup, qu'il imagine, que Lynch lui « parle directement, lui délivre des messages en déchirant la pellicule¹⁹ ». Selon moi, il dévoile par ces mots, le rapport ésotérique qu'il entretient avec le cinéma. Il annonce également la passion qu'il développe par la suite avec la pellicule et souligne son attachement à l'œuvre de Lynch qui, encore aujourd'hui, le « pousse à rester inventif, sensible, habité, à rester soi-même tout en ouvrant l'imaginaire²⁰. »

Au fil de ce mémoire, nous verrons que Mandico conserve un lien étroit avec les premières images qui l'ont fasciné, les cinéastes qui ont suscité sa curiosité, ainsi qu'avec les souvenirs auxquels il les rattache. La place que Mandico accorde à ces images mémorielles illustre l'envoutement du jeune spectateur : « Quand la fenêtre du cinéma s'ouvrait, c'était quelque chose d'extraordinaire, comme une déferlante qui m'enivrait²¹ » et lui donne envie « d'en voir plus²². » Il lit, durant cette période de découvertes cinématographiques, des revues et ouvrages spécialisés, y collecte des

18 *Ibid.*

19 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box* à la boutique POTEMKINE à Paris, animée par Manfred Long, le 19 janvier 2017, disponible sur : <https://vimeo.com/201267031> (consulté le 26 août 2022).

20 Bertrand Mandico, « À la gloire de Bertrand Mandico, docteur en sauvagerie partie 3 », entretien réalisé par François Cau, *op. cit.*

21 Bertrand Mandico, « Cryptekeeper 106 Bertrand Mandico part 1 interview » entretien réalisé par Vincent Dirosa, pour la chaîne *Cryptekeeper*, le 15 décembre 2016, mis en ligne le 18 décembre 2016, disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=cdChwomIDUk> (consulté le 26 août 2022).

22 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 12.

images et à partir d'assemblages de papiers découpés imagine et raconte ses premiers récits rêvés.

Qu'il s'agisse d'inventer la suite du film depuis son lit en écoutant la bande-son, d'un extrait découvert monté à l'intérieur d'une émission, de films fantasmés à partir d'un magazine ou encore d'une séquence des *Histoires extraordinaires*, on est frappés par l'importance de la notion de fragments, de la forme courte (subie ou volontaire) et du voyage qu'ils opèrent dans l'imaginaire du cinéaste. Forme courte qui appelle à créer, à songer, à ramifier et s'incruster dans la mémoire. Comme il le dit lui-même, le cinéma lui donne « envie d'en voir plus ». Mandico invente alors de premiers récits, se servant de découpages et collages à partir de souvenirs d'images. Le cinéma suscite sa créativité plastique et, en retour, c'est par ce travail de la matière qu'il revient au cinéma.

En effet, alors qu'il s'apprête à se lancer dans ses études supérieures, Mandico n'imagine pas pouvoir intégrer le milieu du cinéma. Il pense le monde de la prise de vues « réelles » comme un monde inaccessible, fermé, auquel il n'a pas droit : « réservé à des gens déjà introduits dans le milieu²³. » Il apprend l'existence d'une école d'animation et décide de tenter le concours. Celle-ci lui permettrait de faire des films en exploitant sa pratique du dessin, du collage et, plus généralement, sa connaissance des arts plastiques. Après son baccalauréat, au début des années 1990, Mandico intègre donc l'école des Gobelins à Paris. Rétrospectivement, le cinéaste dit avoir fait ce choix en ayant en tête la volonté de petit à petit, laisser tomber le cinéma d'animation pour travailler avec des acteurs²⁴. Selon lui, entrer dans cette école était un moyen de découvrir le cinéma dans sa dimension la plus manuelle, artisanale.

B. Le creuset de l'animation *underground*

Aux Gobelins, Mandico suit les cours de Pascal Vimenet, réalisateur, critique de cinéma et écrivain. Ce spécialiste « plus sensible aux cinémas d'auteurs et

23 Bertrand Mandico, « Cryptkeeper 106 Bertrand Mandico part 1 interview » entretien réalisé par Vincent Dirosa, *op. cit.*

24 *Ibid.*

expérimentaux qu'au cinéma industriel »²⁵ lui fait découvrir « tout un pan de l'animation lié au surréalisme : Jan Švankmajer, les frères Quay, Walerian Borowczyk²⁶. » Ces cinéastes ont en commun de venir également des arts plastiques. Ils s'intéressent à une grande diversité de formes d'arts – la peinture, la sculpture, la littérature, la musique – et pratiquent le cinéma pour ce qu'il offre comme possibilité en matière d'animation de l'inerte. Ils mettent leurs autres pratiques artistiques au service de ce dernier et proposent des films artisanaux, plastiques, aux personnages et aux décors composites. Il y a eu, au moment de la découverte de leurs films, selon ses propos « un déclic très fort, une vraie connexion » avec ses « obsessions » et son « univers plus ou moins enfoui²⁷. »

D'abord, ils réalisent des films à partir de ce qu'ils ont sous la main, méthode qui parle au jeune Mandico qui emploie le collage pour raconter des récits. Ensuite, en recyclant des objets préexistants, du quotidien, ils réveillent le rapport enfantin, de l'étudiant, la croyance en l'enchantement de l'inerte, qu'il met en scène dans son film de fin d'études, *Le Cavalier bleu* (1999). Puis, ils créent un espace temporel, souvent distordu, en intégrant à leurs univers des horloges détraquées, accélérant, rembobinant les événements. L'utilisation de matières organiques ancre également le récit dans une temporalité : décors saupoudrés de poussière, fruits altérés par leur vieillissement, chair animale fraîchement découpée. Ces éléments s'organisent et interagissent. En illusionnant leur réveil par le cinéma, ces films abordent la vie, la décrépitude et la mort qui permettent aux univers de ces cinéastes-plasticiens, Mandico compris, de faire monde. Des mondes qui contournent la distinction entre cinéma d'animation et prise de vues « réelles » en entremêlant les arts et techniques. Des mondes fantasmagoriques²⁸, au sens donné par Pascal Vimenet, c'est-à-dire, qui révèlent l'inconscient du cinéma, une pulsion secrète, intime et primaire. Et pour finir, des mondes surréels qui, d'après André Breton, résultent du mélange des états du rêve et

25 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 15.

26 Bertrand Mandico, Table ronde dans le cadre de la rétrospective Walerian Borowczyk au centre Pompidou, animée par Pascal Vimenet, captation diffusée sur la chaîne Centre Pompidou, le 11 mars 2017, mise en ligne le 11 mars 2017, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=HVWJ2> (consulté le 25 juillet 2022).

27 *Ibid.*

28 Pascal Vimenet, *Un abécédaire de la fantasmagorie : texte de 1985 à 2015 prélude*, Paris, L'Harmattan, 2015.

de la réalité²⁹. Cette dimension est par ailleurs soulignée dans la filmographie de ces cinéastes-plasticiens par l'intégration, ponctuelle ou continue, d'acteurs créant des jeux scalaires. C'est pourquoi, ce courant d'animateurs est guidant pour Mandico qui souhaite tourner des films avec des acteurs.

Des œuvres polymorphes

Jan Švankmajer étudie la création de décors à l'école d'art appliqué de Prague de 1950 à 1954, puis l'art dramatique à la faculté des Beaux-Arts de la même ville, dans la section marionnettes. Il anime poupées et meubles pour *Jabberwocky* (*Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta*, 1971). Il imagine des personnages constitués avec des fruits ou des ustensiles de cuisine dans *Les Possibilités du dialogue* (*Možnosti dialogu*, 1982) – (fig. 7) puis, à partir de chair animale dans *Viandes amoureuses* (*Zamilované maso*, 1989). Ensuite, il façonne des créatures à partir de glaise dans *Obscurité, Lumière, Obscurité* (*Tma/Svetlo/Tma*, 1989) et s'essaie à la pixilation (désigne une technique d'animation qui consiste à filmer des corps humains en image par image) avec *Nourriture* (*Jídlo*, 1992). Avec *Alice* (*Něco z Alenky*, 1988) – (fig. 8), il poursuit sa quête créative en mêlant *stop motion* (ou animation image par image) et prise de vues « réelles ». Une hybridation créant un univers profondément surréel où le corps d'Alice, incarné par une actrice, rapetisse et se transforme en poupée pour pouvoir explorer ce monde fait de petits objets.



Fig. 7 *Les Possibilités du dialogue*, Švankmajer [00:00:23]



Fig. 8 *Alice*, Švankmajer [00:17:46]

29 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924, réédité en 1929.

L'univers de ce cinéaste fait naître la curiosité des frères Quay (Stephen et Timothy Quay, nés en 1947) qui se passionnent pour le cinéma d'animation d'Europe de l'Est. Ils étudient au *Royal College of art* de Londres en section dessin et obtiennent leur diplôme en 1969. Ils réalisent pendant leurs études deux films d'animation basés sur le collage puis se tournent vers celle de marionnettes avec *Nocturna Artificialia* (1979). Ils associent de la chair à des rouages et animent de minuscules objets en insert : des vis et des yeux, par exemple, dans *La Rue des crocodiles* (*Street of Crocodiles*, 1986) – (fig. 9). Les deux frères rendent hommage à l'œuvre Švankmajer dans *Le cabinet de Jan Švankmajer* (*The Cabinet of Jan Švankmajer*, 1984) – (fig. 10). Dans ce film, une poupée, au crâne coupé, figure récurrente des films des deux



Fig. 9 *La rue des crocodiles*, Les frères Quay [00:14:27]



Fig. 10 *Le cabinet de Jan Švankmajer*, Les frères Quay [00:04:06]

frères, reprise par ailleurs dans *L'Amour à la sauvette* (1996) par Mandico, rencontre un personnage au corps fait d'objets disparates dans son atelier, il s'agit du cinéaste tchèque. À l'arrière-plan est affiché l'huile sur bois de *Vertumne*, Guiseppe Arcimboldo, 1590 qui a probablement inspiré Švankmajer pour la composition des protagonistes constitués de fruits dans *Les Possibilités du dialogue* (fig. 7). Une fois encore, Mandico poursuit ces enchevêtrements d'œuvres, dans un habillage qu'il réalise pour *Arte*, on aperçoit un personnage de ce type. D'autre part, dans la quasi-intégralité de leurs films, ils ont recours au mélange de l'animation d'objets et du travail avec des acteurs. La

présence de ces derniers renforce, à chaque fois, le sentiment d'étrangeté en rendant possible la pénétration ou l'observation d'univers souterrains, que l'on ne soupçonne pas. Dans *La Rue des crocodiles*, un homme entre dans un théâtre et relance le mécanisme d'un kinéscope ancien. Par l'intermédiaire de l'œilleton, il intègre un monde peuplé de créatures qui se réveillent sous les toiles d'araignées et les épaisses

couches de poussière. Il coupe ensuite les fils d'un pantin déjà en mouvement qui emmène le spectateur dans l'exploration d'un labyrinthe de pièces toutes plus sombres les unes que les autres où des âmes endormies s'animent.

Pour Mandico, Borowczyk a un statut un peu à part. Ancien concepteur d'affiches de cinéma dans la deuxième moitié des années 50, à Varsovie, Walerian Borowczyk réalise ses premiers films à partir de 1945. Le cinéaste s'installe à Paris en 1958, à partir de collages photographiques, il réalise *L'École* (1958) et *Les Astronautes* (1959) (fig. 11) avec l'aide de Chris Marker. Il recourt à la manipulation d'objets dans *Le Phonographe* (1969) et *Renaissance* (1964) – (fig. 12). Il lui arrive aussi de combiner les deux pratiques. Ainsi, il mêle l'animation de photographies et d'objets dans *Rosalie* (1966) et réalise *Le Concert de M. et Mme Kabal* (1967) par le dessin. Avec *Goto île d'amour* (1968), il s'essaie à une autre manière de faire du cinéma, une équipe plus large et surtout composée d'acteurs. Les années suivantes, il s'y consacre davantage. Mandico est fasciné par son parcours qui le conduit à faire de la publicité et qui passe « dans les années 60, sans vergogne » de la réalisation de films animés surréels faits de décors peints, de papiers découpés ou d'objets, au tournage de films érotiques - eux aussi surréalistes - avec acteurs. Mandico précise : « Parallèlement à ses films, il continue de faire des recherches plastiques³⁰. » Sa liberté créative suscite l'admiration de l'étudiant, selon ses mots Boro était :

Une île dans l'océan du cinéma, une île lointaine, exotique, étrange, qui a été une île d'amour. Petit à petit, j'ai commencé à voir ses films et j'ai adoré son parcours : délaissier l'animation pour faire de la prise de vues réelles, c'était ce que je voulais faire. Borowczyk était un phare qui me montrait la direction à prendre.



Fig. 11. *Les Astronautes*, Borowczyk [00:04:03]



Fig. 12. *Renaissance*, Borowczyk [00:06:49]

30 *Ibid.*

Il découvre dans un premier temps ses films d'animation et le perçoit comme « le père des trois autres cinéastes³¹ » qui marque, avec notamment *Renaissance* (1964) « la naissance de ce style, de ce cinéma du collage. » On retrouve dans ce court métrage de neuf minutes, en noir et blanc, les caractéristiques des films de Borowczyk décrites par Mandico : « Économie du mouvement, fragmentation du récit, esprits surréels, érotisation des matières, expérimentations jouissives. Borowczyk utilise le mouvement image par image avec parcimonie – une économie au service de l'élégance et d'un humour incisif³² ». Pour Daniel Bird, « *Renaissance* marque l'apothéose de ce travail consistant à insuffler une âme aux objets : une tragédie perce à travers ces bibelots de famille qui se reconstruisent et se déplacent tous seuls image par image³³. »

Ce huit clos anime la reconstitution d'une pièce réduite en cendres suite à une explosion. Afin de reprendre leur apparence initiale, les matières se meuvent et coagulent. La régénération surréelle de ces objets incarne l'histoire³⁴ : chouette empaillée, poupée, tuba, panier en osier, grappe de raisins, livre. Le spectateur est frappé par l'expressivité de ses éléments qui se déplacent, à la fois autonomes et dissimulant sous les coutures du montage, la présence de Borowczyk. Leur gestuelle et leur apparence énigmatique perturbent le spectateur. Pour Pascal Vimenet, la poupée « est particulièrement troublante. Mannequin désarticulé, son visage à la sérénité confiante de l'enfance, tandis que son corps habillé de frous-frous équivoques et son bras droit empêtré dans un collier de perles suggèrent une sensualité ambiguë³⁵. » De son côté, la bande sonore minimaliste, constituée de bruitages et d'une musique, contrebalance la noirceur du film par une dimension burlesque. Chaque mouvement est matérialisé par des bruitages. Alors que la chouette a absorbé sous sa peau la paille donnant du volume à son corps, elle se pare de plumes, leur agglutination est rythmée par des bruits ressemblant à des fermetures éclair. L'animal

31 Bertrand Mandico, Table ronde dans le cadre de la rétrospective Walerian Borowczyk au centre Pompidou, animée par Pascal Vimenet, *op. cit.*

32 Bertrand Mandico, « L'érotique du cadre », *Caméra Obscura*, textes réunis et présentés par Daniel Bird et Michael Brooke accompagnant le coffret Dvd, Boro WALERIAN BOROWCZYK, France, Carlotta Films, 2017, p. 141.

33 Daniel Bird, *Le dico de Boro*, édité en complément du coffret DVD, Boro Walerian Borowczyk, Paris : *Carlotta Films*, 2014, p. 23.

34 Daniel Bird, *Caméra Obscura*, textes réunis et présentés par Daniel Bird et Michael Brooke accompagnant le coffret DVD, Boro Walerian Borowczyk, Paris : *Carlotta Films*, 2014, p. 35.

35 Pascal Vimenet, *Un abécédaire de la fantasmagorie : texte de 1985 à 2015 prélude*, *op. cit.*, p. 182.

se métamorphose en prenant des formes parfois saugrenues, jusqu'à retrouver la vie puis la vie, signifié par un gazouillis. La restitution des objets est suivie d'une musique de fanfare orchestrée par le tuba soulignant la vitalité renaissante.

Borowczyk trouble par l'ambiguïté et l'opposition : la mise en mouvement de l'inerte dans un environnement humain, la vie et la mort, le tragique et le comique, le chaos et l'harmonie (retranscrite par l'émulation décrite du film et la sérénité de la figure 4.). Ces dualités, entraînant une confusion surréaliste, sont soulevées par une imagerie contrastée de nuances de gris, d'ombre et de lumière ainsi que de textures variées dont la sensorialité est transmise par le son : bois brut, métaux rigides, plume douce, porcelaine émietlée et paille rèche. Si Borowczyk est dans l'expérimentation, elle ne s'arrête pas à une recherche exclusivement formelle que l'on pourrait associer à une démonstration technique, il s'agit de la forme au service du fond. Cette caractéristique est le fil conducteur de sa filmographie brisant la frontière entre ce que l'on associe à son travail dans l'animation d'un côté et de l'autre la prise de vues réelles : comment l'image (décors, lumières, costumes, cadrages, etc.) peut-elle raconter le récit ?

Dans les années 1990, les films avec acteurs de Borowczyk attisent toujours les foudres de la critique en raison de leur dimension érotique. Perçus comme obscènes, voire pornographiques, ils sont difficiles à voir pour Mandico qui est également exalté par cette dimension sulfureuse. Si ce rapport au corps se développe dans les films tournés avec des acteurs, l'érotisme de Boro est présent dès ses films d'animation. Comme le souligne Mandico dans « *Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal*, tout en papiers découpés, Borowczyk n'a pas pu s'empêcher d'y mettre des corps de femmes³⁶ ». C'est pour Boro une manière de détourner l'usage de l'animation, traditionnellement, destiné aux enfants, de créer un contraste avec ce qui se fait, notamment dans les grands studios, avec les animations réalistes et « sages ». Ce rapport politique à l'industrie de l'animation est quelque chose qui, là encore, parle à l'apprenti cinéaste.

Si ces énumérations vagues et ces brèves analyses ne divulguent que peu d'éléments sur le parcours de ces quatre cinéastes, elle donne une idée de leur manière

36 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, le 23 février 2021.

d'appréhender le cinéma et de faire des liens avec ce qui intéresse Mandico dans leurs travaux. Ces cinéastes explorent un large panel de techniques et supports à la croisée des arts. Ils voient le cinéma comme un médium permettant la mise en mouvement d'images graphiques ou photographiques, d'objets, de matières organiques, de corps humains enregistrés en temps réel ou non. Dans un rapport animiste au cinéma, ils insufflent la vie à la matière dans des assemblages engageant « le corps et le collage du corps³⁷ » pour former des mondes fantasmagoriques, surréels, fabriqués et libres d'interprétations.

Une aversion pour le réel et la morale

Aux Gobelins, il y avait un fort clivage entre : « les élèves [qui] se destinaient à rejoindre l'animation des grands studios [...] [et ceux], plus rares [qui] ne juraient que par le cinéma animé *underground*³⁸. » Mandico fait évidemment partie de ceux qui se veulent en marge de l'industrie cinématographique traditionnelle, refusant la norme et la codification, appréhendant le médium comme un moyen d'élargir et de stimuler la création.

Pour Mandico, les œuvres produites par les grands studios (dont *Walt Disney* pourrait être présenté comme le parangon) sont prévisibles dans leur forme et dans leur contenu. Il regrette : « la façon de formater les personnages³⁹ », un graphisme qui le rebute, mais aussi « des manies d'animation mouvements grandiloquents et le jeu des personnages ampoulé ». Constamment à la recherche de l'imitation photographique, ces films seraient lissés par des mouvements qui tendent vers une fluidité. Dans cette même idée, l'animation disneyenne sert souvent d'illustration à un scénario manichéen. Mandico souligne : « Certains films de Disney, comme *Pinocchio* [Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, 1940], beaux, mais il y a une niaiserie et une morale qui [l]'étouffent. »

37 Bertrand Mandico, « L'appeau aux chimères : rencontre avec le cinéaste Bertrand Mandico », entretien réalisé par François Angelier, *op. cit.*

38 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 15.

39 *Ibid.*

À ses yeux, les films des frères Quay, de Jan Švankmajer et de Walerian Borowczyk se situeraient à l'inverse, développant un langage personnel, propre à un cinéma « d'auteurs », dans des univers créés de bout en bout et surtout assumant, « des styles qui ne ressemblent à rien d'autre ». Qualifiés de plasticiens ou de « fabricants » – par Mandico, entre autres – ils imaginent leurs films à partir de ce qu'ils ont sous la main et animant jouets, mannequins et autres viandes, ancrent leur film dans une certaine réalité. Ce faisant, ils produisent « une étrangeté qui surgit du quotidien⁴⁰ ». Mandico y voit des plasticiens qui partent de ce qui a été fait depuis les origines du cinéma et lâchent prise pour aller ailleurs. Explorant les possibilités que le cinéma offre, ils sont à la quête du trouble par l'inattendu. Cette émotion est le fruit de liberté de l'expérimentation. C'est donc tout autant leur démarche politique et poétique qui influent et servent de modèle au cinéaste.

Les frères Quay perçoivent l'animation comme un terrain de jeu permettant de s'affranchir des codes préétablis : « L'animation n'a pas les restrictions du cinéma classique et permet d'être un peu plus libre. Lorsqu'on écrit un scénario, on fait en sorte de libérer l'erreur. C'est un moyen de bifurquer, contourner la logique du scénario offre des choses beaucoup plus larges⁴¹. » Lorsqu'ils évoquent le « cinéma classique », ils font référence au cinéma en prise de vues « réelles » ou au cinéma d'animation des grands studios, tous deux présentés comme régis par des codes stricts et institutionnalisés. Le scénario qui détaille par écrit les étapes d'une histoire s'écarte de la transmission d'une émotion par les images. Détourner la logique scénaristique leur permettrait d'éviter l'énonciation d'une morale, d'adopter une linéarité prononcée de la narration et d'exploiter davantage le langage cinématographique par des formes comme des images métaphoriques.

Švankmajer ne commence jamais l'écriture d'un film à partir d'une idée de départ, mais d'une recherche réflexive. Selon ses propos « c'est l'erreur de la plupart des réalisateurs surtout en animation, la création vient du plaisir⁴². » La richesse d'un film

40 Marcel Jean, « Les frères Quay, la chambre obscure », *Cinéma d'animation*, n°43, été 1989, p. 34-35.

41 Stephen et Timothy Quay, « L'étrange *stop motion* des frères Quay », entretien réalisé par Valérie Paillé, *Tracks*, pour Arte, le 6 mars 2020, disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/096090-000-A/l-etrange-stop-motion-des-freres-quay-tracks-arte/> (consulté le 26 août 2022).

42 Jan Švankmajer, « Jan Švankmajer », entretien réalisé par Adrián Encinas, pour la chaîne *StopMotia*, mise en ligne le 14 juillet 2019, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=jk-h_47fEGc (consulté le 26 août 2022).

est, pour lui, le résultat d'une expérimentation qui se déploie au moment de l'élaboration et construit le récit. L'écriture d'un film vient après un geste instinctif, une impulsion. Il met en œuvre avant d'aboutir à des pensées multiples instables et donc fertiles. Ainsi, le sujet « résonne avec l'enfance, les rêves et l'érotisme. » L'artiste s'empare de supports, de techniques afin de raconter une histoire générant des émotions incertaines. Finalement, ce qui rassemble aussi ces cinéastes, c'est l'acceptation de la part de hasard due à l'artisanat, à ce que Borowczyk appelle des « méthodes non scientifiques », et expérimentales au sens où les méthodes scientifiques seraient celles qui tentent de représenter la réalité. Ces artistes sont tous à la recherche de « l'explosion », c'est-à-dire d'une émotion brute inconsciente qui surgit des images et les rend vivantes. Pour Borowczyk, « chaque film est une excursion, une aventure, chaque artiste est artisan, un alchimiste. On fait une mixture en mélangeant différentes choses et en ressort quelque chose d'inattendu⁴³ ». Nous verrons à quel point ces propos résonnent avec les films et l'appréhension du cinéma par Mandico.

C. L'animation, un procédé de trucage

La scission entre la production des studios et le cinéma indépendant résulte de deux approches extrêmement différentes du cinéma liées à ce que l'on met derrière le terme « animation ». Aux Gobelins, Pascal Vimenet introduit des réflexions sur la question en partant du pré-cinéma et du cinéma expérimental. Selon Mandico, « ce qui ressortait était que l'animation était un procédé de trucage à l'origine du cinéma et que tout est donc animation, car succession d'images fixes⁴⁴ ». Ce cours proposait de revenir aux premiers dispositifs : Jules Marey, Thomas Edison, Georges Méliès etc. De fait, à la magie d'une image assumée qui fascine. Durant les premières années d'exploitation des vues cinématographiques, la représentation du mouvement et les trucages sont au cœur du spectacle. L'émotion engendrée par l'illusion est l'attraction principale et c'est exactement ce que ces cinéastes-plasticiens, Mandico compris,

43 Walerian Borowczyk, entretien réalisé par Keith Griffiths, 1985, exploité par Philippe Puicouyoul, dans une production pour le centre Pompidou, mise en ligne le 31 mars 2017, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v+5Y2HaEk_dJo (consulté le 8 août 2022).

44 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 23.

mettent au premier plan. Ainsi qualifiée, l'animation redevient un moyen d'expression permettant de créer une illusion. Comme Mandico le dit, l'animation « n'est pas une fin en soi⁴⁵ ». Dès lors, envisager le cinématographe comme un moyen d'animation permet d'acquérir une liberté de création plus grande. Walerian Borowczyk explique :

Le film est une rangée d'images, si l'on remplace des images photographiques par des images dessinées c'est la même chose, par succession ça devient animation. Je me demande toujours comment je peux m'exprimer en 24 images qui défilent et qui créent un mouvement, une illusion de mouvement. C'est mon guide et quand j'ai compris cela, j'ai trouvé beaucoup d'idées⁴⁶.

Cette conception du cinéma comme animation efface certaines contraintes formelles en suggérant une labilité entre, ce que l'on associe à la prise de vues « réelles » – c'est-à-dire, le mouvement créé par une série de photographies enregistrée en temps réel – et ce que l'on considère comme animation, autrement dit, l'illusion du mouvement résultant d'une savante organisation d'images de toutes sortes (dessin, journaux, peinture, objets, etc.).

Historiquement comme l'affirme Jean-Baptiste Massuet, à l'ère de la cinématographie-attraction, la prise de vues réelles et l'animation de dessins, n'entament aucun processus de séparation. Cette dernière ne s'opère que d'un point de terminologique et institutionnelle. Il dit :

L'animation de dessins est un truc parmi d'autres, et surtout, une forme d'animation parmi d'autres – pas de distinction à faire, par exemple avec l'animation volumique – alors que dans l'autre cas, elle paraît se dissocier du cinéma en adoptant le nom, ou l'appellation caractéristique de “dessins animés”. [...] à partir des années 1910, les expériences d'animation de dessins s'affilient moins au système de production cinématographique qu'à un autre domaine : celui de la presse illustrée⁴⁷.

Ainsi, du point de vue de la création, cinéma et animation sont le même médium qui a recourt à différents types de trucages, dessins, volumes, par exemple. Il paraît donc

45 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box*, animée par Manfred Long, *op. cit.*

46 Walerian Borowczyk, entretien réalisé par Keith Griffiths, 1985, exploité par Philippe Puicouyoul, *op. cit.*

47 Jean-Baptiste Massuet, « Quand le dessin animé rencontre cinéma en prises de vues réelles : modalités historique, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation », thèse dirigée par Laurent Le Forestier, soutenue le 28 novembre 2013, p. 80, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00935335/document> (consulté le 12 août 2022).

logique que, même des décennies plus tard, les cinéastes-plasticiens (Švankmajer, les frères Quay, Borowczyk) qui souhaitent s'exprimer en explorant les techniques ne fassent pas cette distinction et s'inscrivent dans cette continuité. Abroger cette frontière suppose un mélange des techniques, ouvre des portes à de nouvelles représentations et invite à rechercher d'autres formes cinématographiques. Selon Mandico, c'est grâce à l'expérience que Borowczyk acquiert dans l'animation qu'il peut prendre des libertés par rapport au médium et qu'il invente son propre langage :

Durant cette période [de l'animation] il développe sa grammaire cinématographique : plans ponctuels en macros, travellings latéraux rapides sur textures, cadres verrouillés, abstraction du détail, rythme morcelé en morse. Boro passe allégrement du volume à la photo, des objets tactiles aux peaux délicieusement duveteuses de ses actrices sublimes...⁴⁸

Borowczyk continue à exploiter des procédés d'animation dans ses films avec des acteurs lui permettant de briser la monotonie du récit et de surprendre le spectateur. Mandico explique :

Chez Borowczyk les animations sont très *speed*. Elles sont de l'ordre du plan subliminal qui passe sous nos yeux, mais qu'on n'a pas le temps d'attraper. Il est dans une dynamique d'animation de plans très courts, brefs, en macro qui viennent fragmenter l'image. Il avait trouvé un système pour faire des films peu chers : mettre en scène une action globale et y intégrer ces fragments pour dynamiser le tout. La beauté surgit de cet érotisme qui renvoie au collage, au surréalisme qu'on vit comme dans le rêve sans pouvoir l'attraper. Il incorpore aussi ces propres dessins érotiques qu'il va rapidement faire passer à l'image, de manière fougueuse, dans l'instant⁴⁹.

On notera, de nouveau, la référence au fragment et au collage/montage comme moyen de création et ici, de dynamisme. S'inspirant de cette pratique, Mandico se libère dans la forme comme dans le contenu de ses images. Il se débarrasse de la contrainte liée à l'imitation graphique de ce que perçoit l'œil. Il mise sur l'imaginaire de l'inconscient, considère l'animation comme un outil au service du cinéma qui transforme la réalité visuelle pour rendre visible, ce qui ne l'est pas et produit sensorialité et émotion.

48 Bertrand Mandico, « L'érotique du cadre », *Caméra Obscura*, textes réunis et présentés par Daniel Bird et Michael Brooke accompagnant le coffret Dvd, *Boro WALERIAN BOROWCZYK*, France, Carlotta Films, 2017, p. 140.

49 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

De son enfance Mandico garde un goût pour l'esthétique du collage et des images de films qu'il réinvestit, plus tard, dans ses films. Du sentiment de frustration, du visionnage interrompu ou fragmenté, est né chez Mandico un désir de création qu'il concrétise dans un premier temps par les arts plastiques, puis dans l'animation. Les travaux de Borowczyk, Švankmajer et des Frères Quay rendent accessibles, aux yeux de Mandico, le monde du cinéma qui devient l'objet d'une exploration plastique. Ces cinéastes-plasticiens mélangent les techniques (la peinture, le dessin, la sculpture, la photographie, le collage) et travaillent directement la matière. C'est pourquoi l'on peut dire que leurs travaux relèvent d'une « fabrication artisanale ». De cette manière, ils créent, grâce à leurs méthodes personnelles, des univers nouveaux, surprenants, étranges et développent leur signature de cinéaste-auteur. Pour finir, en considérant le cinéma comme un procédé de trucage, ils lèvent la frontière entre le cinéma d'animation et celui en prise de vues « réelles ». Dès lors, ils passent facilement de l'un à l'autre donnant à leurs films une dimension fantasmatique et surréelle qui influence Mandico dans sa pratique.

CHAPITRE 2 : LA FILMOGRAPHIE ET SA GÉOLOGIE

Les films de Mandico sont en perpétuelle communication, objets, formes, techniques, thématiques se retrouvent de film en film. Ces récurrences donnent de la cohérence à sa filmographie et lui permettent de fonctionner comme un système. Bien que cette caractérisation sous-entend l'harmonie de cet ensemble, il n'en est pas lisse pour autant. Au contraire, ce système est sans cesse contrarié, remis en question, malmené par le cinéaste. Si Mandico reconnaît « constater des récurrences⁵⁰ », créant un dialogue, qu'il dit toujours garder, dans un nouveau film, une partie du précédent⁵¹, il affirme n'avoir jamais le sentiment de faire deux fois le même. À l'intérieur de cette cohérence, certains films fonctionnent comme une grappe qui témoigne d'une plus grande cohésion encore. Lui-même explique en réaliser plusieurs autour d'une même idée puis passer à autre chose. Ainsi, après *After Blue paradis sale* (2022) et *Conan la Barbare* (en post-production), il affirme qu'il arrive au bout d'un cycle, il va falloir [qu'il] casse plein de principes [qu'il se] renouvelle⁵². C'est pourquoi son écosystème filmographique est jalonné de sous-ensembles qui seront identifiés dans ce chapitre et qualifiés de « strates ». Du latin *stratum*, ce terme fait référence à un niveau, une plate-forme « se qui est étendu sur le sol » et est également employé en géologie pour décrire les superpositions de couches sédimentaires. Elles sont distinctes, mais se confondent à certains endroits, d'où leur interdépendance. Cette notion est, à mon sens, intéressante pour imaginer le squelette de cette filmographie liée par des formes, des réflexions qui mutent. Cette division en trois moments, établi à partir d'un constat du cinéaste, est proposé à titre d'exemple. Il aurait, en effet, été possible de créer des binômes ou trinômes de films, à l'image d'*After blue paradis sale* relié aux *Garçons sauvages* (2017) et à *Conan la barbare* en post-production à ce jour. Ce découpage est conduit par le sujet qui m'intéresse et qui, permet, à mon sens, d'interroger la notion d'écosystème, à savoir la place de l'inerte, de la nature, du corps et leurs interactions.

50 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico nous révèle comment faire de la SF en France ! », entretien avec François Theurel, *op. cit.*

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

A. Une filmographie stratifiée

Alors que je l'interrogeais sur les rôles des personnages solitaires et observateurs, centraux dans plusieurs de ses films, citant le personnage d'Andrei Moldar dans *Essai 135* (2009) qui interroge la mémoire des plantes, celui d'Élina Löwensohn dans *Living Still Life* (2012) qui redonne vie à des cadavres d'animaux, puis, celui qu'elle incarne dans *Prehistoric Cabaret* (2013) qui lors d'une coloscopie, révèle une nature au fond de ses entrailles, Mandico me répondit ceci :

Il y a presque des strates dans mon travail. Ces films sont plus anciens : dans *Essai 135* c'est un personnage qui va interroger la mémoire des plantes et dans *Living Still Life* qui va redonner vie à la mort. Ces personnages sont en périphérie et observent la nature. Un peu comme des sorciers ou des sorcières, ils se connectent à celle-ci et essaient de rentrer dans l'invisible. Ils vont chercher la vie là où l'on ne la perçoit pas directement. Plus tard dans mes films je franchis le pas et révèle des natures fantastiques qui sont autonomes. Elles apparaissent de façon beaucoup plus décalée, je reste beaucoup moins comme un observateur⁵³.

Mandico perçoit donc une stratification qui découpe sa filmographie, décidée par des formes communes à plusieurs films, ici un type de protagoniste, et par un abandon ou une adaptation de ses éléments à ses récits. Autrement dit, après avoir écrit des courts métrages autour d'observateurs qui fantasment, nous y reviendrons, l'intériorité de la nature. Il rend les mouvements internes de la nature visible et par ce processus d'exagération crée des natures fantastiques où les interactions entre les éléments sont démesurées. Le cinéaste distingue ici deux « moments » de sa filmographie où la figuration de la nature et son interaction avec les personnages changent. Tous deux ont muté vers des rôles différents. Dès lors, la filmographie de Mandico est morcelable en grappes de films, à l'intérieur desquelles ces derniers sont liés plus intensément les uns aux autres par des modes de représentation, mais entre chaque strate, comme des couches de sédiments qui se succèdent à aucun moment le contact n'est rompu.

53 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

Afin de mieux comprendre, ces enchevêtrements, qui fondent l'écosystème, nous allons, en partant de la remarque de Mandico, identifier d'autres strates. Puis, nous analyserons comment s'effectue la transition de l'une à l'autre, tout en défendant l'idée qu'il n'existe pas de rupture entre ces strates. Ce découpage permet d'éclairer la progression de son œuvre (inachevée), des premiers films du cinéaste jusqu'à aujourd'hui, en tenant compte de la publication de deux manifestes relatifs à l'affirmation d'une esthétique, qui, elle, fera l'objet du chapitre suivant.

B. Expérimenter la fabrication artisanale et les effets spéciaux numériques

Mandico débute sa carrière par la réalisation de films d'animation. Son film de fin d'études, *Le Cavalier bleu* (1999) met en scène, au moyen du *stop motion*, la vie d'un cavalier, sa naissance dans une marmite (où son corps se forme par un assemblage d'objets recyclés), son périple à travers un monde souterrain animé, jusqu'à sa disparition. Peu après, Mandico se voit proposer « par un curieux hasard⁵⁴ » des projets de films de commande, notamment pour la télévision. Pour le jeune cinéaste, c'est à la fois une manière d'assouvir sa soif de réalisation et, faisant « feu de tout bois⁵⁵ », un moyen de subsistance. Ces projets lui fournissent l'occasion de s'essayer à la réalisation. On lui accorde pour chaque film un budget assez conséquent et il bénéficie d'une grande liberté de création. Il réalise ainsi des habillages pour *Arte* et *Canal J*, tournés, montés et étalonnés en une journée. Il passe ainsi d'un projet à un autre rapidement et développe « des univers bizarroïdes⁵⁶ », avec des personnages chimériques mi-humains, mi-objets lui permettant d'expérimenter une multitude de techniques.

Dans la deuxième moitié des années 90, Mandico explore des méthodes d'animation « artisanales » et notamment le *stop motion*, qui engage la manipulation des éléments par les mains. Mais il a également recouru à des effets numériques :

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

J'ai fait beaucoup de films avec des trucages numériques, des images de synthèse dans une autre vie où je faisais des films de commande. J'ai essayé beaucoup de choses, mais passer du temps derrière un ordinateur à attendre que l'image surgisse n'était pas mon souhait. D'autant plus que, ce que je cherchais constamment à restituer, c'était une certaine poésie, une magie que je n'arrivais pas à avoir. Avec le numérique les films étaient toujours trop froids⁵⁷.

À travers ces essais, il affine ses désirs de cinéma et cerne les méthodes de création qui lui conviennent, réfléchissant tout particulièrement à l'émotion suscitée par telle ou telle technique. Ainsi, Mandico pointe une incompatibilité entre le recours aux images de synthèse et ce qu'il souhaite faire émaner de ses films. Ce qui lui déplaît concerne à la fois l'acte créatif informatisé qui demande de rester longtemps derrière un bureau et l'imagerie qu'il produit « métallique, évidente, mathématique⁵⁸ ». Le tournage et les effets spéciaux numériques sont pour Mandico « de l'ordre de la captation du flux enregistré, il y a quelque chose de mort dans la nature de l'image⁵⁹ ».

Ce point de vue n'est pas propre au cinéaste. Dans son article « Les images de synthèse ont-elles une âme ? La performance capture ou le “ ghost in the shell ” de l'animation numérique », Jean-Baptiste Massuet analyse cette tendance des spectateurs et artistes, à laquelle Mandico s'identifie, à ressentir une froideur de l'image informatique. D'après l'auteur, « il y a dans les images de synthèse une élimination du geste créateur, sa pleine simulation par la machine, et donc, une perte de “l'élan vital”, pour reprendre le terme de Vivian Sobchack, de l'âme à proprement parler des êtres filmés⁶⁰ ». C'est exactement cette idée que nous retrouvons dans le discours de Mandico.

En revanche, Mandico se rapproche de la prise de vues « réelles », et notamment par le choix des objets filmés. L'usage d'éléments « végétaux, fourrures, photos et objets

57 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box*, animée par Manfred Long, *op. cit.*

58 Bertrand Mandico, « Vimala Pons et Bertrand Mandico, “Les Garçons sauvages” », entretien avec Xavier de La Porte l'Heure de pointe, pour la chaîne *Radio Nova*, le 16 février 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=JFFbvz7i-9c> (consulté le 26 août 2022).

59 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 23.

60 Jean-Baptiste Massuet, « Les images de synthèse peuvent-elles avoir une âme ? La performance capture ou le “ ghost in the shell ” de l'animation numérique », *op. cit.*

manufacturés »⁶¹ constitue pour le cinéaste un moyen de s'échapper du dessin et de trouver des substituts qui se rapprochent de la prise de vue « réelles », de l'humain sans l'humain⁶² ». C'est une manière de convoquer « la trace de l'humain⁶³ ». En effet, le tournage en image par image d'objets préexistants, caractérisé de « rituel » par Mandico, induit la manipulation de la matière et la composition de décor se rapprochant de la mise en scène cinématographique. Nous verrons également dans la deuxième partie que Mandico croit en l'âme des objets qui racontent à travers leur matérialité des récits et que cette technique pointe tout autant, quoique reléguée au hors-champ, la présence de l'animateur qui apporte à ses personnages une gestuelle. Leur mise en mouvement incompréhensible à l'écran apporte à ces matières vitalité et étrangeté, restituant la magie de l'illusion. Ainsi, Mandico abandonne rapidement les effets spéciaux numériques qui se mettent en place en post-production pour se concentrer sur une fabrication plus artisanale.

La production de ces premiers films réalisés en stop motion et notamment pour la télé, s'étend de 1996 à 2003. Tous ses travaux ne sont pas visibles, mais certains le sont, leurs modalités de production et de diffusion leur confèrent un statut un peu à part. On le constate même dans leur édition et leur présence fantomatique, évoquée en introduction, sur le premier coffret DVD qui est consacré à Mandico. En effet, ces films d'animation, le cinéaste choisit de les montrer puisqu'ils font partie de son travail⁶⁴. En 2016 et 2019, ils sont édités en DVD par *Malavida* parmi une trentaine de ses films. Comme il n'en possède pas les droits, il était donc compliqué de les faire paraître et il choisit « de ne pas faire de sentiment avec ce monde-là [celui de l'entreprise] et de les cacher dans les DVD ». Destinés à la télévision, s'ils ne sont visibles sur DVD, ils risquent de disparaître et d'être oubliés. Les éditer permet de les conserver, comme des archives, sans les mettre au premier plan. C'est le « cadavre sous le tapis ». À l'image d'un vieux jouet abandonné dans un grenier, ils sont mis de côté, mais peuvent toujours s'animer. Fantômes de l'écosystème de Mandico, ils sont présents, mais invisibles, hantent ces disques dissimulés dans un collage du passé.

61 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 12-13.

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

64 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.* (les citations qui suivent proviennent de la même source)

C. Une exploration de la nature

Après avoir travaillé dans le monde de la télévision pendant cinq ans, il s'arrête et se consacre plus intensément à l'écriture de ses films. Le cinéaste exprime : « Il y avait une incohérence, un rapport schizophrénique entre mon travail un peu plus radical, politique et le domaine de la publicité. J'ai donc arrêté du jour au lendemain⁶⁵. » Ainsi, on voit émerger dans sa filmographie de plus en plus de courts métrages tournés avec des acteurs, en temps « réel » et petit à petit, il s'éloigne du studio d'animation pour explorer de véritables décors de nature : « L'organique – dit-il – a pris le dessus sur l'objet hanté⁶⁶ ».

À cette période, Mandico commence à mettre en scène ce qu'il appelle « la nature malade ». *Osmose* (2003) en constitue un bon exemple. Ce film est un clip musical, en couleurs, fantastique et comique qu'il réalise pour Étienne Charry, compositeur et artiste plasticien. Il y met en scène un couple qui se rend au bord d'un lac, habité par une créature mutante. Elle agit sur leurs corps et les couvre d'excroissances étranges. La nature malade est une nature polluée capable de se « venger » des déboires humains. Dans *Essai 135* (2007), la végétation est douée d'une conscience. Ce court métrage en couleurs de quatre minutes, aux allures de western, présente les travaux de recherche d'Andrei Moldar, sur la mémoire sonore des végétaux. Dans une prairie, le personnage met en place un dispositif expérimental pour écouter les souvenirs des plantes. Deux voix off superposées accompagnent le film, elle énonce une description étrange faite de banalités, ne nous apprenant rien sur cet homme. Ce dernier reste mystérieux, dans ce reportage qui semble lui-même inachevé et ne donne que peu d'information. Seule certitude, il rentre en communication avec la nature et que la prairie est l'endroit de cette rencontre.

D'autres films de cette période présentent la nature comme un lieu d'ouverture de l'imaginaire. *Mie l'enfant descend du songe* (2007) est un film musical sans paroles de dix minutes tiré en sépia. Il se découpe en cinq parties disjointes. Mandico y met en scène l'imaginaire de l'enfant lié aux mouvements de la nature, sa capacité à les

65 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

66 *Ibid.*

contempler et à les imiter. Il montre comment le jardin est un espace réconfortant où la nature est familière tandis que les espaces inconnus et vastes – une vallée, par exemple – sont à la fois effrayants et majestueux. Dans la même lignée, *Sa majesté petite barbe* (2009) est un triptyque de cinq minutes trente secondes, en noir et blanc, qui présente « trois tentatives d’hypnose sur les enfants ». Le film se déroule dans un jardin puis dans une barque sur une rivière. Il propose une représentation de l’émerveillement des enfants qui imaginent à travers la nature, des récits poétiques.

À travers ces exemples, on remarque la diversité des genres que Mandico s’approprie tout comme la fragmentation de la bande sonore, qui est une caractéristique récurrente. Le cinéaste n’utilise jamais le son synchrone. Il privilégie le muet, la voix off, les bruitages matérialisant les mouvements de la nature et plonge ces images dans des univers musicaux.



Fig. 13 *Mie l'enfant descend du songe*
[00:01:54]

Les récits sont, eux aussi, morcelés en plusieurs parties à l’instar des films d’animation. Pour finir, Mandico livre à chaque fois une représentation de la nature différente : polluée, consciente, poétique, effrayante, sensorielle. Alors qu’il mêlait le corps à l’objet quand il faisait de l’animation, dans cette grappe de films, il le représente en interaction avec



Fig. 14 *Sa majesté petite barbe*
[00:00:31]

la nature. Mandico conserve tout de même durant cette période un lien à l’objet lui permettant de révéler la nature et ses mouvements. Ainsi, dans *Mie l’enfant descend du songe*, une enfant s’amuse avec une créature faite de matériaux recyclés et de branchages (fig. 13) s’agitant pour imiter le mouvement des arbres. Ou bien, dans *Sa majesté petite barbe*, un miroir (fig. 14) est utilisé pour refléter les rayons du soleil. On songe encore à la nature transitoire et instrumentale d’*Essai 135*, du dispositif (fig. 15) qui sert à entrer dans la mémoire des végétaux.



Fig. 15. *Essai 135* [00:01:33]

D. *Boro in the box* (2011) : vers des mondes plus autonomes

À partir de *Boro in the box* (2011), un « tournant » s'opère dans la filmographie du cinéaste. En 2008, par un concours de circonstances⁶⁷, il organise aux côtés de Pascal Vimenet une rétrospective des films et une exposition d'œuvres de Borowczyk, à Varsovie. À la suite de cet événement, Mandico réalise un moyen métrage de quarante minutes, faux biopic qu'il intitule *Boro in the box* (2011). Mandico n'a jamais rencontré Borowczyk. Lorsqu'il se plonge dans l'écriture du scénario, il ne connaît finalement pas grand-chose de sa vie⁶⁸. Au lieu de faire croire à une histoire – la vie du cinéaste, truquée par son imaginaire – il choisit d'utiliser ce qu'il connaît de lui, de son cinéma. Ainsi, le film n'est pas un biopic habituel, mais une représentation fantasmée d'une vie, à travers les yeux d'un spectateur enjoué par l'œuvre du cinéaste. Le film prend la forme d'un abécédaire. Les scènes sont chacune liées à un mot évocateur de l'œuvre du cinéaste – *lanterna magica*, *mort*, *nue*, *obscène*, *pornographe*, etc. – à partir desquels il déroule un récit.

Si *Boro in the box* est un virage dans la filmographie sinueuse de Mandico, c'est en raison de l'évocation frontale de son propre rapport au cinéma. En effet, aux côtés des obsessions de Borowczyk, il convoque les siennes. Souvent communes, il y est question d'enfermement, de vie et de mort, d'érotisme, de voyeurisme, de nature

67 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico [et Löwensohn] pour *Boro in the box* », entretien réalisé dans le cadre du Festival de cinéma de Brive, 2012, pour la chaîne du festival, disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/xqlcjk> (consulté le 26 août 2022).

68 *Ibid.*

morte et surtout d'un rapport organique au cinéma. Ce dernier point caractéristique de l'œuvre de Mandico se trouve renforcé par une publication qui marque également ce tournant : le manifeste *International/Incohérence* (2012), dont il sera question dans le prochain chapitre. Le cinéaste rédige cet écrit avec Katrin Olafsdottir, productrice et réalisatrice islandaise, avec qui il travaille à l'occasion de tournage en Islande.

Il est néanmoins ici important de rappeler qu'il ne s'agit pas d'une rupture, mais d'une orientation qui va de pair avec l'affirmation d'une parole, d'un discours, ainsi que de l'affleurement progressif d'une empreinte visuelle et sonore perceptibles dans ce dogme. Bien qu'ils peuvent avoir été tournés après *Boro in the box* (2011), *Lif og daudi Henry Darger* (2010) et *Burlesque et froid* (2010), sortis avant le faux biopic, qu'il co-réalise avec la même réalisatrice islandaise, empruntent déjà cette direction.

Ces deux films s'accompagnent l'un l'autre. Ils mettent en scène les mêmes personnages dans les mêmes décors. Le récit se fonde sur une même rencontre, celle d'un vieil homme qui se demande combien de temps il lui reste à vivre et une voyante censée l'aider. Dans *Lif og daudi Henry Darger*, cette dernière l'invite à rentrer chez elle et lui propose ses services. Tandis que dans *Burlesque et froid*, le vieil homme fragile et peu vêtu reste dehors sous la neige, tape à la vitre de la femme qui l'observe, mais ne lui ouvre pas. Mandico mêle la couleur et le noir et blanc. Il altère, avec le personnage de la voyante, la frontière du costume et de la peau, par un maquillage bleu couvrant toutes les parties visibles de chair et une robe de la même couleur. Dans ce film, bien que les personnages et les décors doivent pour Mandico toujours être pensés conjointement, il commence, avec ce film à les associer visuellement créant une connexion forte entre les deux. Avec ces deux films, le cinéaste explore davantage les contrastes provenant du passage d'une imagerie à l'autre : celle du vieil homme fatigué, fantomatique en noir et blanc, traversant un chemin escarpé recouvert de neige et celle de la femme bleue cruelle, en couleurs. Il crée également des décalages à l'image du titre *Burlesque et froid* : la solennité et un humour grinçant, la poésie de la fin de vie et la lassitude de rencontre commune. Ainsi se dessinent les prémices d'un autre mouvement de sa filmographie, fait de voilages, de voyages, d'opacités et de transparences, et encore, de couleurs et de noir et blanc.

Si, dès ses débuts, Mandico fait un pas de côté par rapport à toute tentative de représentation de la « réalité », son exploration des outils de mise en scène (costumes, décor, lumières, maquillage) et de ce que permet la pellicule en termes de trucages est exponentielle. De cette manière, le sentiment hallucinatoire, de décalage par rapport à la réalité (et lié à une hybridation des genres et des époques), devient, selon moi, au sein des films de plus en plus intense. Il pare ses personnages de tenues d'époque, de mues régénérantes, de bijoux imposants et d'accessoires en tous genres. Il couvre les peaux de maquillage, les corps nus de paillettes. Il fabrique des créatures poilues, fige des acteurs pour en faire des statues vivantes, invente des décors de nature qui écoutent, qui bougent, des caméras organiques, des androïdes. Il utilise un grand nombre de filtres colorés, de filtres stars, de surimpressions et de rétroprojections. Il crée des effets de scintillements à outrance et étouffe ses mises en scène sous d'épaisses fumées. Dès lors, comme nous le verrons dans les deux prochaines parties, les frontières – du conscient et de l'inconscient, du vivant et de l'inerte, de l'animé et de l'inanimé, du visible et de l'invisible, du récit et de la création, du maquillage et de la peau, de la chair et du costume, du personnage et du décor – sont altérées.

À ce stade de la démonstration, on se demande si les démarches créatives, qui éloignent ses films d'une représentation de la réalité en la remodelant, peuvent être caractérisées, dans les différentes strates de sa filmographie, de manière différente. Ce qui se joue lorsqu'il utilise des trucages dits d'« animation » puis lorsqu'il étudie l'intériorité de la nature (soit les deux premières strates, ici dessinées, de son écosystème) est la création d'illusions. Autrement dit, Mandico y dévoile une perception erronée de la réalité, visuelle et sonore, principalement par le montage. Puis, dans la troisième strate de sa filmographie, Mandico poursuit cette quête de l'illusion tout en fouillant les possibilités de représentation grâce à l'organisation d'artifices. Quand l'illusion découle d'un mensonge, ici, celui du montage, l'artifice est un ajout sublimatoire. Par ailleurs, ces deux concepts s'inscrivent dans la continuité du collage. Dans « Éloge du maquillage », Charles Baudelaire évoque l'artifice au travers de la mode, du maquillage et lui donne un sens qui entre en résonance avec son emploi chez Mandico. Il s'agit pour le poète d'une « déformation sublime de la nature, ou plutôt un essai permanent et successif de reformation de la

nature ». L'artifice altère et transforme la nature afin de la transfigurer, d'après Baudelaire, il s'agit du propre de l'art :

La peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature, et de rivaliser avec jeunesse. On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur⁶⁹.

Cet épanouissement de l'artifice semble attester d'une affirmation des envies et choix esthétiques du cinéaste. Cependant, ce phénomène est conjoint à la diversification de ses projets. Il passe du court, au moyen, puis au long métrage, du film de commande, aux travaux personnels. Il acquiert une nouvelle reconnaissance lui permettant d'accéder à d'autres modes de production avec des moyens humains et matériels plus importants.

Avant *Les Garçons sauvages* (2018), l'artifice était déjà au cœur de sa poésie, à ce sujet nous pouvons citer *Hormona*⁷⁰(2015). Néanmoins, comme l'exprime Pacôme Thiellement, à la sortie de ce premier long métrage, un changement est remarquable :

Jusqu'à présent, Bertrand Mandico avait fait du court métrage le laboratoire de ses plus grandes expériences : chaque film avait le sublime de la foudre qui annonce l'orage dans le ciel trop serein du cinéma actuel. Maintenant, il pleut des diamants⁷¹.

Le format long permet au cinéaste de déployer son récit dans la durée, de développer des personnages complexes, de laisser parler la mise en scène, le rythme des images et de jouer avec ces artifices. Il n'abandonne pas pour autant le format de ses débuts. Pour le cinéaste, « le format court c'est une façon de pouvoir explorer des modes de narration plus fragmentés de l'ordre de l'essai ou de l'évocation⁷². » Ainsi, à côté de ses projets plus ambitieux, il poursuit ses expérimentations. Autrement dit, il réalise

69 Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », *Le peintre de la vie moderne*, tome III, L'Art romantique, Calmann Lévy, 1863, p. 99.

70 Programme qui regroupe trois films de Mandico, *Prehistoric Cabaret* (2013), *Notre Dame des hormones* (2014), *Y'a-t-il une vierge encore vivante ?* (2015).

71 Pacôme Thiellement, « Maintenant il pleut des diamants », texte écrit pour le dossier de presse du film, *Les Garçons Sauvages*, 2017.

72 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : "C'est par l'érotisme que je rentre dans le fantastique" », entretien avec Olivier Rossignot, *Culturopoint*, le 1 mars 2018, disponible sur : <https://www.culturopoint.com/cinema/entretiens-cinema/bertrand-mandico-cest-par-lerotisme-que-je-rentre-dans-le-fantastique/2018031> (consulté le 26 août 2022).

des longs métrages autour desquels gravitent ses courts métrages satellites. L'un accompagnant l'autre, dans la mesure où, le film court permet l'exploration de formes qu'il ré exploite dans les films longs. D'autre part, en fonction de la durée du film réalisé, le nombre de personnes formant l'équipe de tournage diffère ce qui change aussi son rôle de cinéaste :

C'est important de passer de projets extrêmement financés avec de grosses équipes à des choses très réduites, expérimentales, à très peu. J'ai toujours besoin de passer de l'un à l'autre. C'est un très bon équilibre, faire des films ambitieux et d'autres qui le sont moins dans le dispositif pour me remettre à ma place de cinéaste-fabricant⁷³.

Lorsque j'observe dans son ensemble la filmographie de Mandico, j'identifie dans un premier temps, un découpage en trois moments qui ont, ici, été décrits. La réalisation de films de commande, relative à une expérimentation de techniques, période durant laquelle il interroge les interactions de l'humain et de l'objet. À cette période, il essaie différentes méthodes d'animation, mais également, les effets spéciaux numériques, qu'il écarte par la suite pour échapper à la post-production. Nous verrons dans le prochain chapitre que cela lui permet de retrouver une poésie et une magie pendant le tournage ainsi qu'au moment visionnage qui, selon lui, peut se perdre avec le numérique. Plus tard, en travaillant sur ses projets personnels, il explore les mouvements internes de la nature. Il soulève, grâce au cinéma, son caractère fantastique, qui nourrit l'imaginaire : sa capacité à se régénérer, à muter et atteindre le corps des humains. Ces recherches lui permettent finalement, de développer dans ses longs métrages, des récits ancrés dans des natures autonomes fantastiques où ce caractère est exagéré par l'artifice.

73 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

CHAPITRE 3 : L'« ARTIFICE » COMME DOGME

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, *Boro in the box* (2011) marque un tournant dans la filmographie du cinéaste, puisqu'à travers le portrait de Borowczyk, Mandico exprime son propre rapport au cinéma. À l'image de la rédaction d'une autobiographie, on imagine que les réflexions intimes apportées par ce travail lui permettent d'affiner ses désirs de cinéma et d'amorcer une réflexion sur son propre univers. Dès lors, ses recherches, expérimentations visuelles et sonores, semblent le conduire à remodeler son rapport à la réalité pour proposer, me semble-t-il, la vision de mondes plus autonomes. En premier lieu, en partant de ses premiers travaux nous allons découvrir comment le cinéaste transfigure le commun, par la mise en abyme de la création comme acte de vie. Puis, dans un second temps, nous allons étudier le manifeste *International/Incohérence* qu'il publie un an après la sortie de *Boro in the box* et qui met au premier plan l'artifice au travers de règles qu'il s'impose. Je terminerai en abordant le rapport romantique que Mandico entretient avec le cinéma et notamment pendant le tournage. En clôture de cette première partie, ce chapitre a pour objectif de resserrer les « mailles » de sa filmographie qui viennent d'être quelque peu décosues, en mettant en lumière la poésie de sa démarche créative.

A. Du commun au merveilleux : ou l'influence du surréalisme

Ce qui relie Mandico au surréalisme est sa manière de s'emparer du commun, de ce qui est à disposition de tous, et de le rendre – grâce à l'illusion – merveilleux. On songe ici, à Michel Leiris qui explique que, pour atteindre ce merveilleux, il faut « partir du banal et l'agrandir⁷⁴ ». Mandico ne fait pas autre chose lorsqu'il prend pour point de départ des objets préexistants et les anime d'une étrange vitalité, lorsqu'il révèle une intériorité fantasmée de la nature et imagine des mondes où les frontières entre les éléments s'altèrent.

74 Michel Leiris, *Le Merveilleux*, édition établie présentée et annotée par Catherine Maubon, Didier Vilez Éditeur, 2002.

À l'occasion d'un entretien, Élias Hérody, souligne, la mise en scène de « la création cinématographique comme acte de vie » dans les films du cinéaste. Il cite trois exemples : « Dans *Salon Brésil* [2002], un personnage sort de la caméra, celle de *Boro in the box* [2011] est faite de matière organique et le cinéma est incarné en un singe dans *Ultra pulpe*⁷⁵ [2018]. » Mandico répond de la manière suivante :

Je veux mentir avec ferveur au spectateur. Pas en faisant croire que je capte le réel du quotidien avec une caméra invisible, une lumière crue et de vraies personnes. Non, c'est le panache de l'artifice qui me meut, le mensonge pour l'émotion juste. Sentir les strates, le strass, percevoir les projecteurs, juste croire au cinéma. J'ai beaucoup plus de facilités à avaler quand on me fait boire un récit allégorique cousu de lumière que quand on essaie de me faire gober une réalité brute⁷⁶.

Ainsi, le cinéaste choisit d'assumer la nature proprement illusionniste et artificielle du médium choisi. Tous les moyens mis en place concernant l'image et le son sont envisagés comme des dispositifs de transformation de la « réalité » au service du récit et de la construction d'univers parallèles où les émotions sont exacerbées ou atténuées. Dans une démarche de sincérité, Mandico va jusqu'à intégrer à la fiction, les techniques employées à sa propre construction. Ces mondes naissent au travers de la caméra, le cinéaste les intègre dans ses films pour servir de mise en abîme de la création cinématographique. Cet objet comme allégorie du cinéma invoque le trajet de l'œil du marionnettiste, du créateur vers son imaginaire, et accompagne celui du spectateur. En effet, l'œilleton est le premier filtre faisant naître l'image, le premier intermédiaire entre le monde « réel » et celui qui est projeté sur l'écran. Il permet de pénétrer la fiction, sa présence est la révélation de l'origine du mouvement associé à la vitalité. Pour illustrer cela, prenons l'exemple de *Salon Brésil* (2002), un film musical animé que Mandico réalise pour le morceau *Brazil* du groupe de musique Pink Martini.

Dans ce film, avant de percevoir un monde fantastique, le spectateur est au sein de la fiction confronté à la caméra qui permet d'y accéder. Ce n'est qu'à travers celle-ci qu'il est possible d'observer ces objets animés. La mise en scène de ce geste rappelle le début de *La Rue des crocodiles*, réalisé par les frères Quay, où dans un théâtre un

75 Élias Hérody, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 15.

76 *Ibid.*, Bertrand Mandico.

homme place son œil devant l'œilleton d'un kinétoscope afin d'observer une émulation souterraine. Dans *Salon Brésil*, un homme se place derrière la caméra, tourne la manivelle et enclenche le mécanisme (fig. 16), une référence explicite aux débuts du cinéma, à l'attraction de l'illusion et au cinéaste comme marionnettiste. Le corps de rouages d'un automate placé à l'intérieur de celle-ci s'actionne. Le personnage chute depuis l'intérieur de l'objectif (fig. 17), traverse une couche de nuages et découvre une vie cachée (fig. 18). Cet automate apparaît comme un guide faisant le lien entre le monde des humains et celui des objets animés ou une excroissance de la caméra liée par son corps mécanique, permettant de sonder cet espace. À travers cette mise en scène, Mandico montre comment il accède à ce monde fantastique. Grâce à une mise en abîme, il soutient et assume le cinématographe comme créateur d'illusion.



Fig. 16 *Salon Brésil* [00:00:08]



Fig. 17 *Salon Brésil* [00:00:07]



Fig. 18 *Salon Brésil* [00:00:10]

Dans *Boro in the box*, la caméra est un organe dans le prolongement du cerveau du cinéaste. Une boîte liée au visage permettant de visualiser et de montrer les rêves. D'autre part, le singe d'*Ultra pulpe* a déjà été évoqué précédemment, mais dans le contexte de la mise en abîme de la création cinématographique, il peut amorcer une analyse qui sera approfondie dans la dernière partie. Comme nous l'avons vu, le film est construit par une succession de scènes de tournage qui se déroulent dans des décors différents. D'un plateau à l'autre, les actrices sont métamorphosées. Ce que Mandico évoque entre autres dans ce film est l'incarnation des personnages facilitée

par le décor et les artifices corporels (coiffure, maquillage, costume). De cette manière, le cinéaste délivre son attachement aux interactions du corps, du décor et, de fait, à l'artificialité. Ce dévoilement l'incite à être en accord avec son médium :

Rien n'est plus artificiel qu'un cinéaste voulant faire croire à une réalité en mettant sa caméra dans une situation soi-disant réaliste. Tout cela est quoiqu'il arrive recréer de façon artificielle. C'est pourquoi j'assume de faire du cinéma, je montre que je fais du cinéma et comment je le fais. C'est pour moi une forme de réalisme que d'assumer le support⁷⁷.

Pour prendre un autre exemple, son film de fin d'études *Le Cavalier bleu* (1999) retrace le récit d'un personnage qui naît à l'image dans une marmite et disparaît dans un annuaire. Ainsi, pour rendre le commun merveilleux, créer un lien entre la réalité et l'illusion, Mandico met en scène la création à travers l'intégration au récit de la naissance et la disparition. En effet, le cinéaste dit : « Éros et Thanatos sont présents dans tous mes films. Ce sont les deux ingrédients qui créent la première étincelle pour que le feu prenne et que le moteur se mette en route. C'est la première détonation dans tout ce que je fais⁷⁸. » Pour le dire grossièrement, Éros et Thanatos sont deux concepts d'opposition, la vie et la mort, d'un côté l'instinct de survie et d'amour (la création et la sexualité), l'unification des idées et sentiments, de l'autre, la pulsion de mort, de destruction, la dissociation et l'annihilation. Ces deux notions renvoient à des états primaires. En les faisant apparaître dans ces films, il fait de ces univers des environnements accueillants des cycles de « vies », de la naissance à la mort en passant par divers états. Les personnages vivent le temps d'un film puis se réincarnent dans le suivant, faisant de cet agglomérat d'images et de récits un écosystème.

Pour résumer, reprenons le constat initial. Pour créer du merveilleux, Mandico agrandit le banal grâce à l'artifice, ceux proposés par le cinéma c'est-à-dire, ce qui compose la mise en scène. En y faisant apparaître, l'acte de création, entre autres, Mandico convoque Éros et Thanatos. Il y a donc dans cette mise en abyme de la

77 Bertrand Mandico, « Rencontre(s) avec Bertrand Mandico LES GARÇONS SAUVAGES », réalisé pour la chaîne *Les vidéos du GNCR*, janvier 2018, mis en ligne le 19 février 2018, disponible sur : <https://youtube.com/watch?v=KyY0aWzAXt8> (consulté le 26 août 2022).

78 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 21.

création un retour aux origines, à l'accès et à la composition de ces mondes fantasmés.

B. Des règles de mise en scène

La contrainte, l'affinement d'une grammaire personnelle

En rejetant certaines techniques telles que les effets spéciaux numériques en post-production et en s'imposant des contraintes, Mandico se restreint dans la création afin d'être plus inventif. Pour stimuler son imaginaire lors de l'écriture, il s'oblige, par exemple, à renouveler un genre cinématographique, le poussant à creuser au plus profond de lui pour en faire quelque chose de nouveau. Ces privations sont donc motrices.

Dans l'émission d'Eva Bester, *Remède à la mélancolie*, Mandico cite le peintre Francis Picabia : « un esprit libre prend des libertés, même à l'égard des libertés⁷⁹ ». Paradoxalement, pour sortir de sa zone de confort, le cinéaste s'impose des règles. Il explique ainsi sa démarche : « J'aime bien la contrainte, mettre des obstacles m'oblige à être encore plus libre. En la contournant, je ne prends pas le chemin qui m'emmènerait tout droit vers ce que je sais déjà faire⁸⁰. » La contrainte peut être l'idée première d'un film. Il lui arrive par exemple de partir d'un genre qui ne le lui plait pas, qu'il trouve « démodé », de le questionner pour l'adapter à l'époque contemporaine, Mandico explique que ses idées naissent suite à un défi, un dialogue intérieur :

« Et si je faisais un péplum ? Ça changerait un peu, finalement est-ce que j'aime vraiment ce genre ? [...] Quelles préoccupations modernes peuvent être portées par le genre péplum ? » C'est ainsi que ça peut commencer, je rassemble des notes autour de ce défi qui me gratte dans le dos. Un défi part toujours d'une piqûre dans le dos. C'est de l'ordre du jeu urticant, qui se transforme en envie et désir⁸¹.

79 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Eva Bester, *op. cit.*

80 *Ibid.*

81 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 17.

Il se lance ainsi, dans la réalisation d'un western, genre qui « l'intimide⁸² », avec *Il dit qu'il est mort* (2006). Il décide de tourner un film, en une journée, en 16mm, en Islande et en islandais pour *Lif og Daudi Henry Darger* à partir de l'un de ses rêves⁸³. Il s'accapare un film comme *Conan le barbare* (*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982), qui ne lui plait pas vraiment et le transforme en le féminisant pour donner *Conan la barbare*, en post-production à ce jour⁸⁴.

Le manifeste Internationale/Incohérence (2012)

Le style de Mandico repose donc sur des contraintes qui le poussent à explorer, expérimenter, « c'est en essayant plein de choses » qu'il écarte, par exemple, au cours de ses travaux d'animation d'objets de l'utilisation de traitement numérique. Il dit : « J'ai créé mon propre dogme en fermant des robinets et c'est comme ça que mon univers est né⁸⁵. »

Avec Katrin Olafsdottir, réalisatrice islandaise ayant produit *Lif og Daudi Henry Darger* et *Burlesque et froid*, Mandico écrit le manifeste *Internationale/Incohérence*⁸⁶. Le texte publié en 2012 sur un site Internet qui lui est dédié, répertorie douze règles rédigées autour de l'incohérence, d'une absence de logique, de continuité par rapport à ce qui se fait au cinéma. La forme de ce manifeste rappelle évidemment celle de *Dogme95*⁸⁷, mouvement lancé par Thomas Vinterberg et Lars Von Trier. Il repose, lui aussi, sur la publication d'un texte, *Vœu de chasteté* (*The Vow of Chastity*, 1995) mais a également fait l'objet d'une proclamation publique au théâtre de l'Odéon à Paris. Alors que ce dernier, prenant une dimension officielle par sa récitation, exprime une opposition aux grosses productions qui abusent des effets spéciaux, afin de,

82 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box*, animée par Manfred Long, *op. cit.*

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

85 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Olivier Rossignot, *Culturopoing*, le 25 février 2022, publié le 2 mars 2022, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xUO8ce2WIH4> (consulté le 26 août 2022).

86 Bertrand Mandico et Katrin Olafsdottir, manifeste *Internationale/Incohérence/Reykjavik/Barcelone/Paris/Berlin/*, le 12 octobre 2012, disponible sur : <http://internationalincohenrence.blogspot.com/> (consulté le 26 août 2022), voir *infra*, annexe, p. 139.

87 Lars Von Trier et Thomas Vinterberg, « *The Vow of Chastity* », Copenhague, le 13 mars 1995, disponible sur : <https://archive.org/web/2008042016320163820/http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm> (consulté le 21 août 2022), voir *infra*, annexe, p. 140

rassembler des cinéastes autour d'une sorte de cinéma du réel, celui de Mandico rejette à la fois la facticité numérique et l'épure.

Règle n°	<i>Vœu de chasteté – Dogme95</i>	<i>International/Incohérence -Mandico et Olafsdottir</i>
1	« Le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être apportés (si l'on a besoin d'un accessoire particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent). »	« Refus de toute règle scénaristique/ <i>Incohérence scénaristique.</i> »
2	« Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée). »	« Le son réalisé après le tournage/ <i>Incohérence de fabrication.</i> »
3	« La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement, ou non-mouvement possible avec la main est autorisé. (Le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve ; le tournage doit se faire là où le film se déroule). »	« Le tournage exclusivement sur support pellicule périmée/ <i>Incohérence de sophistication.</i> »
4	« Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra). »	« Utilisation de trucages à condition qu'ils soient visibles, réalisés au tournage (surimpressions, projections, etc.). Bannir la post-production/ <i>Incohérence d'effets.</i> »
5	« Tout traitement optique ou filtre est interdit. »	« Utilisation d'effets optiques à la prise de vue (filtres, etc.)/ <i>Incohérence de style.</i> »
6	« Le film ne doit pas contenir d'action de façon superficielle. (Les meurtres, les armes, etc. ne doivent pas apparaître). »	« Le film doit être intemporel dans une géographie incertaine, bannir tout effet de réalisme/ <i>Incohérence temporelle et géographique.</i> »
7	« Les détournements temporels et géographiques sont interdits. (C'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant). »	« La fabrication du film (décors, costume et régie) doit uniquement s'appuyer sur de la récupération/ <i>Incohérence de goût.</i> »
8	« Les films de genre ne sont pas acceptables. »	« Les films doivent être des hybrides, contenant au minimum deux genres cinématographiques/ <i>Incohérence de style</i> »
9	« Le format de la pellicule doit être le format académique 35mm. »	« La pellicule utilisée, peut être le 16mm, le 35mm, le super 8mm/ <i>Incohérence économique.</i> »
10	« Le réalisateur ne doit pas être crédité. »	« Le réalisateur doit être l'auteur, le cadreur et le directeur artistique du film/ <i>Incohérence créative</i> »
11		« Les acteurs devront alterner inexpressivité et sur-expressivité/ <i>Incohérence de jeu.</i> »
12		« Le film ne doit appartenir à aucune tendance esthétique, narrative. Il doit être profondément cinématographique et donc fragile/ <i>Incohérence cinématographique.</i> »

Le manifeste *Internationale/Incohérence* vient quasiment contredire mot pour mot *Vœu de chasteté*. Ce dernier par souci de réalisme soutient l'effacement de toute présence créatrice, tout geste. Le cinéaste ne doit pas intervenir sur l'environnement qu'il filme et tenter de le reproduire le plus fidèlement possible. Dans le manifeste rédigé par Olafsdottir et Mandico, à l'inverse, le cinéaste affirme sa place d'auteur. Il se mêle à différents postes et a un œil sur tout. Ainsi, l'univers qu'il a imaginé prend vie et atteint une harmonie. Il s'agit de la cohérence à partir de l'incohérence, qui prend sens par la validation ou l'arrangement de chaque élément de mise en scène par le créateur.

La règle est, dans le manifeste *Internationale/Incohérence*, une anti-règle. Elle consiste à ne pas suivre la dynamique générale et ce, dans l'optique de réaliser des films ambitieux avec des petits budgets, d'être dans une recherche de formes cinématographiques et de bannir les conformités qui prétendent tendre vers une représentation du réel. Ces règles rompent ou réinventent les codes de réalisation classique et vont à l'encontre des pratiques relatives à une industrie cinématographique de masse et/ou codifiées. C'est ce que Pacôme Thiellement exprime lorsqu'il décrit le cinéma de Mandico :

Malgré les cinéastes du Nouveau Monde qui, de Tod Browning à David Lynch, se retrouvent, en énigme, dans ses images, le cinéma de Bertrand Mandico est délibérément déshollywoodianisé. C'est le cinéma d'un monde miroir où la Californie n'existe pas. En soustrayant de son Histoire la Géographie principale du cinéma, Bertrand Mandico a fait de sa pratique un messianisme sans terre promise. Polonais, russe, italien, japonais, il en fait un médium méconnaissable qui tourne le dos aux années 80-90-00-10 [...]. Un médium qui tourne également le dos à la production « intimiste » française [...]. Les films de Bertrand Mandico sont le cinéma de cet univers parallèle où la France a suivi la ligne magique représentée par Cocteau et Rivette plutôt que la pente « roman bourgeois » de Truffaut et Desplechin. Le cinéma d'un univers parallèle où Walerian Borowczyk et Andrei Zulawski qui ont influencé les jeunes apprentis réalisateurs des années 80 plutôt que Steven Spielberg et Georges Lucas. Le cinéma d'un univers parallèle qui aurait célébré les dessins de Topor, les bandes dessinées de Fred. Le cinéma d'un monde où Nerval serait roi⁸⁸.

88 Pacôme Thiellement, « L'Homme de Mandico », texte publié dans le livret du DVD *Mandico in the Box*, France : Malavida, 2016.

L'auteur cite certaines influences du cinéaste et écarte toute ressemblance avec les cinémas les plus visibles en France : états-uniens et français. Il souligne que ce dernier évite de reproduire ce qui se faisait dans les décennies passées, ou du moins les mélange pour qu'ils mutent vers quelque chose de nouveau. Mandico dit vouloir réaliser « des films libres, hybrides, intemporels et apatrides [...] Les conventions engourdissent le cinéma. Un film peut se périmer très vite, j'essaie » dit-il « d'enlever les éléments que je juge périssables ⁸⁹ ». Il y a donc dans sa démarche le désir de produire une œuvre la plus universelle possible, qui traverse les époques, les frontières. Si de fait un film vieillit quoiqu'il arrive, et sera empreint, dans le cas de Mandico, d'un prisme occidental, passer par la mise en scène du fantasme, du rêve et de la magie est peut-être une manière de se rapprocher des expériences émotionnelles communes à tout être humain.

Au-delà du discours de Mandico, le manifeste *International/Incohérence* expose un dogme. Pour comprendre ses enjeux et les différences formelles entre celui-ci et *Flamme*, dont il est question plus loin, il est intéressant de revenir à ce concept. Si la forme de ce premier écrit témoigne d'une recherche de liberté, elle est paradoxalement guidée par ce dont il souhaite s'éloigner. En effet, ce type d'énonciation s'appuie sur ce qui existe et s'inscrit de cette manière dans une continuité en annonçant par la même occasion, une possible adaptation à de nouvelles envies créatrices. Comme l'affirme Anthony Feneuil et Yves Meessen, le dogme, « réalité aussi certaine qu'indéterminée »,

n'est pas seulement une contrainte, mais une manière d'ouvrir à la pensée une nouvelle voie, de lui donner une prise à laquelle s'accrocher pour s'engager dans un travail d'élaboration, de réflexion, de critique, avec la conscience de décider non seulement pour elle-même, mais pour une forme de vie. Car toute proposition dogmatique, en tant que « construction, est toujours dérivée d'un « exercice » dans lequel elle trouve sa formulation (Gisel). Ils [les dogmes] sont forgés à partir d'un fond universel qui les rend aussi dépendants de l'évolution de la vie de l'esprit, et de l'histoire. On peut donc évoquer à l'égard des dogmes, non seulement une notion de

89 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *Critikat*, 2015, disponible sur : <https://www.critikat.com/panorama/entretien/bertrand-mandico/>, consulté le 25 juillet 2022.

« développement » (Newman) mais aussi la notion de « plasticité » qui les rend adaptables à la nouveauté des événements.⁹⁰

C. *Flamme*⁹¹ (2018), un second manifeste pour un cinéma romantique

Mandico a un rapport romantique au cinéma qu'il envisage comme une religion⁹². On entend ici par romantisme un souhait de retrouver de la poésie, de l'intime dorée de pudeur, du fantastique, une recherche de contraste et un mélange des genres. Cette vision du cinéma, il la partage en France avec des cinéastes tels que Yann Gonzales et le duo Caroline Poggi, Jonathan Vinel. De leur rencontre naît une collaboration un assemblage de trois de leurs courts métrages : *After School Knife Fight* (2017) de Caroline Poggi et Jonathan Vinel, *Les Îles* (2017) de Yann Gonzalez, *Ultra Pulpe* (2018) de Bertrand Mandico à l'origine du triptyque *Ultra Rêve* (2018). Le cinéaste décrit leur articulation ainsi :

On est allés de la sobriété, du film le plus dépouillé, fébrile, vers celui qui était le plus onirique, aux ramifications complexes et sensibles, jusqu'au troisième, le mien, plus long, plus baroque, avec une incandescence des sentiments. Comme les différents paliers du sommeil et du rêve, ou un crescendo allant du quatuor vers une orchestration plus fournie⁹³.

Si chacun des trois courts métrages s'imprègne des personnalités de chaque cinéaste, leurs styles s'unissent dans « un rapport à un certain romantisme, un onirisme, le fait que la musique joue un rôle primordial dans [leurs] films, comme un tuteur des sensations. Et [leur] penchant pour le non-réalisme, le rêve éveillé, les cicatrices intérieures et extérieures. » Cette expérience aboutit à l'écriture d'un second manifeste intitulé *Flamme*⁹⁴ (2018), publié dans *Les Cahiers du cinéma*. Pour la seconde fois, ici de manière plus poétique, Mandico s'appuie sur un écrit qui fournit

90 Anthony Feneuil et Yves Meesen, *Lexique de théologie : ressourcements*, Genève Labor et Fides, 2022, p. 43.

91 Voir infra, annexe, p. 141-143.

92 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico nous révèle comment faire de la SF en France ! », entretien avec François Theurel, *op. cit.*

93 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 7 (la citation qui suit provient de la même source).

94 Yann Gonzales, Bertrand Mandico, Caroline Poggi, Jonathan Vinel, manifeste *Flamme*, *Cahiers du cinéma*, n° 746, juillet-août 2018, p 110-111, voir infra, annexe, p. 141-143.

un cadre à son rapport au cinéma et il le fait avec d'autres cinéastes témoignant aussi d'un désir de partager tout cela sur un plan collectif et générationnel :

C'était pour nous une façon d'acter notre association et notre envie commune de proposer un cinéma enflammé, romantique, sans cynisme, irréel, quitte à être un peu naïfs, peut-être puérils. On a fait un pot commun de nos désirs, nos envies, tout ce qui nous réunit et c'est comme une incantation, une invitation à nous rejoindre pour faire un cinéma libre de toute entrave et empli d'amour incandescent et de griffures aussi⁹⁵.

Cet écrit « qui n'est pas un dogme. Juste une flamme dans la nuit » prend la forme d'une liste poétique spontanée. Le rythme, presque incantatoire, et la ponctuation donnent le sentiment qu'elle a été écrite avec ardeur, d'un seul mouvement. Elle témoigne d'une réflexion impétueuse autour de la notion transgression et du dépassement des frontières :

Nous poursuivons un cinéma qui traverse les genres, les émotions, le temps qui traverse la rétine et la chair, qui traverse les désirs, qui traverse les désordres, qui traverse lorsque tout est rouge, qui traverse les idées reçues, qui traverse l'écran, qui traverse les étoiles, qui traverse les actrices, les acteurs, les frontières et les sexes, qui traverse sans se retourner, qui traverse la peur et les plaies qui traverse l'esprit, qui traverse la lumière et les flammes⁹⁶.

Deux manifestes, l'un qui prend le contre-pied du Dogme95 ; le second, davantage prospectif qui décrit plus qu'il n'impose, la quête de ces cinéastes. Si le premier tente de s'extirper des contraintes préétablies par le cinéma, le second affirme cette prise de liberté. Ainsi, l'un accompagnant l'autre, ils entrent en résonance et s'inscrivent dans une continuité. En tout cas, on note l'importance de l'écriture qui guide le geste du cinéaste, flambeau qui éclaire et balise le chemin de ce qui se trouve devant.

B. Retour sur les deux manifestes : la magie du tournage en pellicule

Si les deux manifestes témoignent de l'influence de la formalisation d'une pensée qui sert de matrice, il est important de souligner que tous deux insistent sur l'importance

95 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 7.

96 Yann Gonzales, Bertrand Mandico, Caroline Poggi, Jonathan Vinel, manifeste *Flamme*, *op. cit.*

du tournage. À travers les lectures des deux manifestes se dessine un langage, la grammaire d'un cinéma de plasticiens. Dans le manifeste *International/Incohérence*, Olafsdottir et Mandico évoquent l'usage exclusif de la pellicule, la réalisation de trucages et d'effets optiques à la prise de vues, les rôles multiples du cinéaste (auteur, cadreur, directeur artistique) et le jeu des acteurs. La post-production n'est insinuée qu'à une reprise et concerne la réalisation de la bande sonore. Ainsi, ces règles se mettent en place lors de la création et plus particulièrement au moment du tournage qui est le « foyer brûlant de son film⁹⁷ ». De son côté, le manifeste *Flamme* invite à honorer un cinéma romantique, magique, lié d'après Mandico à la pellicule et rappelle sa dimension collective, fédératrice : « Nous poursuivons un cinéma enflammé. Un cinéma pour les rêveurs transpirants, les monstres qui pleurent et les enfants qui brûlent. [...] Et nous invitons tous les cœurs enflammés à venir souffler sur les braises⁹⁸. »

La pellicule et les trucages réalisés à la prise de vues

La pellicule est un support photo-sensible, une matière vivante à laquelle Mandico « voue un culte⁹⁹ ». Il a besoin que « la lumière soit absorbée par la chimie de la pellicule¹⁰⁰ ». Il explique que, sans elle, il a l'impression de ne rien filmer. Au-delà de l'imagerie granuleuse qui le touche, il aime « sentir ce pincement au cœur¹⁰¹ » engendré par le temps de filmage limité et la part laissée au hasard qui suppose une montée d'adrénaline¹⁰²:

Quand on tourne en argentique, il y a toujours un doute, on ne sait jamais si ça va marcher, si la pellicule va accepter de jouer le jeu de retenir l'image et la lumière. Quand je découvre les *rushes*, je retrouve toujours la même émotion, celle de la première fois où j'ai filmé et où j'ai vu mes images bouger, le cœur qui bat la chamade.

97 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 7.

98 Yann Gonzales, Bertrand Mandico, Caroline Poggi, Jonathan Vinel, manifeste *Flamme*, *op. cit.*

99 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *op. cit.*

100 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : "C'est par l'érotisme que je rentre dans le fantastique" », entretien avec Olivier Rossignot, *op. cit.*

101 Bertrand Mandico, « Cryptekeeper 106 Bertrand Mandico part 1 interview » entretien réalisé par Vincent Dirosa, *op. cit.*

102 *Ibid.*

Mandico tire parti de tout ce que la pellicule peut rendre possible en termes de trucages mis en place pendant le tournage. Il utilise, par exemple, la surimpression qui facilite la superposition d'images en direct et la réalisation de « films ambitieux à moindre coût¹⁰³ ». Elle s'obtient après avoir passé plusieurs fois le même morceau de pellicule dans la caméra : « Cela m'oblige à limiter mes prises et implique une concentration sur le plateau très importante pour l'équipe¹⁰⁴. » Cela lui permet d'obtenir les images qu'il souhaite tout en évitant de « subir¹⁰⁵ » la post-production et de travailler avec des informaticiens qui, pour le cinéaste, « refroidissent le monde¹⁰⁶ ». On voit ici qu'il s'agit tout autant de plébisciter l'argentique et ses contraintes que de rejeter les possibilités induites par la vidéo et le numérique : multiplier les prises, retour sur le plateau de l'image en train de se faire, etc. Pendant le tournage, comme Méliès bien avant lui, il se sert d'aquariums remplis d'eau et filme à travers pour, par exemple, simuler l'éclosion rapide d'une fleur. Il utilise des filtres colorés, qu'il place devant la caméra. Il exploite l'avant-plan pour garnir l'image, en agitant comme sur la figure 19 (photographie prise sur le tournage de *Prehistoric Cabaret*, 2013) des cristaux ou pampilles suspendues à des fils pour créer des reflets lumineux.



Fig. 19 Élina Lowensöhn, Bertrand Mandico et un technicien sur le tournage de *Prehistoric Cabaret* (2013)

103 Bertrand Mandico, sur le film *Les Garçons sauvages*, entretien réalisé par Léa Aliamus, Gilles Audé, Maria Lacherez et Simon Soerensen, au cinéma LUX, pour la chaîne *L'art Régnait*, le 6 mars 2018, publié le 15 mars 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?> (consulté le 26 août 2022).

104 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : "C'est par l'érotisme que je rentre dans le fantastique" », entretien avec Olivier Rossignot, *op. cit.*

105 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *op. cit.*

106 Bertrand Mandico, « Vimala Pons et Bertrand Mandico, "Les Garçons sauvages" », entretien avec Xavier de La Porte, *op. cit.*

Attention, si Mandico tourne ses films en pellicule, cela ne veut pas dire qu'il exclue totalement le numérique et autres procédés contemporains. En réalité, il recourt plutôt à une hybridation des techniques : « Je remets au goût du jour de vieilles techniques que je retravaille avec d'autres, plus actuelles¹⁰⁷. » Des technologies récentes qui accompagnent d'autres, plus anciennes. Il s'intéresse ainsi aux lumières télécommandées pouvant, par exemple, faire varier les nuances colorées à distance¹⁰⁸, pour des raisons de praticité et de mise en situation de l'équipe qui vit le film durant le tournage.

Un bon exemple de cette hybridation est son usage de la projection d'images numériques. En effet, au lieu de se servir de fonds verts, le cinéaste pratique la rétroprojection. Le principe consiste à projeter des images tournées au préalable derrière les acteurs. L'opération est facilitée grâce à de petits projecteurs numériques de pointe, légers et facilement manipulables. Mandico trouve un intérêt dans leur portabilité : « Ils peuvent se mettre en place partout, je peux directement travailler dans la nature, transformer un extérieur en studio¹⁰⁹. » C'est aussi selon ses propos, pour les acteurs et techniciens plus confortable, « plus gratifiant que de s'en remettre à un fond vert nauséeux... Cette mise en abyme de la projection a un effet enivrant. La fusion technique est assez salvatrice, il faut détourner l'outil ou du moins le questionner¹¹⁰. » La rétroprojection fait partie des techniques qui permettent de donner forme au film dès la prise de vues. Les corps sont plongés dans des décors filmés qui forment déjà un fragment de l'image, les mettant en condition. Les trucages réalisés au tournage permettent à Mandico d'être « dans la captation de quelque chose qui existe vraiment¹¹¹ ». Si c'est un confort pour les techniciens et acteurs, c'est aussi surtout en pensant à ce que percevra le spectateur sur l'écran que ce dispositif est conçu :

C'est important de sentir de la fabrication, de percevoir l'artifice palpable qui ressort de l'image. Cela me rassure de pouvoir imaginer comment ça a été fait au tournage.

107 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Maxence Reigner, pour la chaîne *Récits de Cinéma*, mis en ligne le 25 février 2020, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LwQGFaI-808> (consulté le 22 août 2022).

108 *Ibid.*

109 *Ibid.*

110 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *op. cit.*

111 Bertrand Mandico, sur le film *Les Garçons sauvages*, entretien réalisé par Léa Aliamus, Gilles Audé, Maria Lacherez et Simon Soerensen, *op. cit.*

Que le spectateur sente la « magie » générée par la méthode de fabrication. Il y a un onirisme, une fragilité qui naît de ça¹¹².

L'argentique qui implique un nombre de prises réduit et la réalisation des trucages à la prise de vues¹¹³ impose une préparation en amont et une attention particulière de la part de l'équipe.

Une préparation nécessaire au lâcher-prise

Mandico n'aime pas « figer la caméra¹¹⁴ », être dans un « contrôle absolu », il trouve cela « étouffant en tant que spectateur ». Pour des raisons économiques, pour que tout s'enchaîne de manière chorégraphique pendant le tournage, une rigueur organisationnelle est nécessaire :

J'ai les moyens d'un film d'auteur qui normalement se passe dans un café ou dans un appartement. Comme j'ai des ambitions formelles assez fortes, je dois solutionner ça sur le plateau avec des équipes qui m'aident à rendre ses choses possibles. [...] On crée l'univers avec les décorateurs, les costumiers, etc. tout en tenant compte du fait qu'il faut que je puisse un peu déborder. La cheffe opératrice Pascale Granel sait qu'il faut éclairer le plateau plus large qu'annoncé comme je risque de me déplacer avec la caméra davantage que prévue. Une fois que tout est millimétré, j'aime pouvoir casser ce qu'on a mis en place pour être dans quelque chose de beaucoup plus ressenti, sensitif. D'une prise à l'autre, je peux choisir d'aller ailleurs, chercher l'accident. C'est beaucoup plus facile d'improviser une fois que tout est calibré¹¹⁵.

Pour les mêmes raisons, Mandico prépare un storyboard qu'il s'efforce ensuite d'oublier : « Je sais qu'il existe, il est là pour me rassurer¹¹⁶ ». Cette préparation permet d'avoir une idée de la direction à suivre en termes d'image, de prendre de l'avance pour se décharger d'une charge de travail. Il en va de même avec les actrices et acteurs : « Sur le plateau, je n'ai pas le temps, c'est avant que tout se joue, au

112 Bertrand Mandico, « Rencontre(s) avec Bertrand Mandico LES GARÇONS SAUVAGES », réalisé pour la chaîne *Les vidéos du GNCR*, *op. cit.*

113 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 7.

114 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Olivier Rossignot, le 25 février 2022, *op. cit.*

115 *Ibid.*.

116 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box*, animée par Manfred Long, *op. cit.*

casting, aux lectures, aux répétitions¹¹⁷ ». Ce travail en amont permet d'optimiser le temps et de lâcher prise sinon ce serait « trop raide »¹¹⁸ : « Je maîtrise tout pour ensuite trouver mon espace de liberté¹¹⁹ ». Pendant la prise, Mandico cadre lui-même et confère à la caméra d'avoir une sorte de rôle d'actrice, afin : « de jouer avec [les actrices], de leur parler, de répondre, de suggérer des regards caméra. Il n'y a personne entre moi et les actrices donc je peux me perdre dans cet univers en flirtant avec les bords du décor¹²⁰ ».

L'organicité du tournage

En effet, Mandico entretient un rapport quasi mystique avec la caméra analogique qu'il conçoit comme une « salle de cinéma¹²¹ » portée sur son épaule. Ce qu'il voit dans l'œil de la caméra incarne déjà l'image qui sera projetée sur l'écran, tandis que sur le plateau, l'équipe vit le film. Le tournage fait figure de « performance, [d']acte païen¹²² ». Tout se joue sur le plateau, chaque élément est à sa place et l'ensemble : « se cristallise comme une sorte d'épiphanie¹²³ ». Le tournage est pour le cinéaste « le foyer brûlant d'un film, son cœur [...]. C'est de l'ordre du rite magique, voire de la dévotion, avec une concentration particulière dans l'instant, du jeu et de la mise en scène¹²⁴. » Il s'agit d'une communion, d'une forme de transe, d'un « abandon »¹²⁵

117 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

118 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box*, animée par Manfred Long, *op. cit.*

119 Bertrand Mandico, « J'attrape l'onirisme et le réalisme magique », entretien avec Jérémy Piette, *Libération*, mis en ligne le 27 février 2018, disponible sur : https://www.liberation.cinema/2018/02/27/bertrand-mandico-j-attrape-l-onirisme-et-le-realisme-magique_1632724/ (consulté le 26 août 2022).

120 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Olivier Rossignot, *Culturopoing*, le 25 février 2022, *op. cit.*

121 Bertrand Mandico, Elina Löwensohn, Pacôme Thiellement et Barbara Carlotti, « À la Dérive avec Bertrand Mandico » échange avec Aurélie Sfez, pour Radio Nova, publié le 1 juin 2020, disponible sur : <https://www.nova.fr/news/la-derive-avec-bertrand-mandico-39258-01-06-2020/> (consulté le 27 août 2022).

122 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *op. cit.*

123 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Maxence Reigner, pour la chaîne *Récits de Cinéma*, *op. cit.*

124 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 7.

125 Bertrand Mandico, « J'attrape l'onirisme et le réalisme magique », entretien avec Jérémy Piette, *op. cit.*

durant lequel il doit faire « avaler à la caméra tous les efforts des acteurs, des techniciens¹²⁶. »

Pendant le tournage, une organicité se met en place entre les membres : technicien.ne.s, acteur.rice.s, etc. Elle se manifeste par une concentration collective : « Comme on n'a pas beaucoup de pellicule, toute l'équipe retient son souffle [...] nous sommes en osmose¹²⁷. » Au tournage, la mise en scène choisie, fabriquée, étudiée pour le film prend forme et devient cohérente. Comme on peut le voir sur la figure 19, chacun est occupé à sa tâche, et est en même temps focalisé sur ce qui se déroule du point de vue collectif : l'élaboration du film qui restera gravé sur la pellicule.

Pour citer un deuxième exemple, sur le tournage du premier long métrage de Mandico *Les Garçons sauvages* (2018), en octobre 2015 sur l'île de la Réunion, Élina Löwensohn tourne *À côté du volcan* (2018). À travers ses images, enregistrées sur le plateau « à côté du film qui prenait corps », commentées en off par l'actrice, s'illustre la description du rapport osmotique, faite par Mandico, entre les membres de l'équipe du tournage. La dernière scène d'*À côté du volcan* révèle les dessous d'un plan des *Garçons sauvages*, où, sous une fumée et les scintillements des strass de son déshabillé, le corps d'une femme à moitié nue est emporté sur le dos d'un cheval. On voit alors la scène en train d'être tournée et les différents membres de l'équipe qui s'affairent. D'abord les actrices, Nathalie Richard incarnant le personnage attaché sur le cheval puis, Anaël Snoek incarnant l'un des garçons. Frédérique Plateau, la dresseuse qui est chargée de tenir l'animal et de le cabrer lorsque la caméra fonctionne. Pascale Granel la cheffe opératrice, Bertrand Mandico derrière la caméra et de multiples techniciens qui humidifient le corps de l'actrice, règlent la machine à fumée ou encore d'autres s'occupant des réglages caméra. L'œuvre filmique de Löwensohn apporte, au côté des discours de Mandico, et de ce qu'il partage par les différentes mises en abîme, des informations les méthodes de création de ce dernier. Dans cette mesure, si l'actrice fait partie intégrante de l'écosystème du cinéaste par son travail d'actrice, avec ce film, elle y prend une autre posture en se plaçant comme observatrice de sa construction.

126 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico nous révèle comment faire de la SF en France ! », entretien avec François Theurel, *op. cit.*

127 Bertrand Mandico, « Les Garçons sauvages de Bertrand Mandico, Les bijoux maléfiques », *Cahiers du cinéma*, n°741, février 2018, p. 32-33.

Le romantisme de Mandico implique donc autant de poésie, que d'intimité, de contraste que d'hybridation que, probablement un rapport à la figure de l'artiste-auteur, et enfin qu'un lien singulier à l'acte de création. Nul doute que l'écriture, en amont, nourrie d'influences diverses est décisive, mais se joue clairement – et notamment dans les discours du cinéaste – une valorisation extrême du tournage, moment de rencontre, de métamorphose et véritable espace-temps du geste cinématographique.

Intéressés par les arts, fasciné par le cinéma puis, admiratif de la figure du cinéaste-auteur, Mandico – produit d'une génération ensevelie par les images – est guidé depuis toujours, en premier lieu par sa position de spectateur. Il le dit lui-même : les films qu'il réalise sont avant tout ceux qu'il souhaite voir. Des films qui livrent un imaginaire singulier, qui reposent sur une inventivité dans le choix des formes, préexistantes ou non – du moins en permanence renouvelées – et dont l'interprétation se nourrit au fil des visionnages. Dans cette démarche, il établit son propre dogme autour de la figure de l'auteur permettant prise de liberté et cohérence. Il l'expose par écrit et remodèle les principes de narration, de conceptualisation sonore, d'implantation géographique du récit, de jeu d'acteur, de trucages, d'effets optiques de composition de décor, costumes et accessoires de mise en scène. De cette manière, il systématise l'élaboration de ces films, créer un espace-temps au moment de la création puis au sein de ses films, servant de base à l'organisation de son écosystème.

**PARTIE II : RÉFÉRENCES
ET RÉCITS FANTÔMES,
DE L'INVISIBILITÉ ET DU MÉTA-SYSTÈME**

À l'occasion du tournage du clip de François Hadji-Lazaro, *L'Amour à la sauvette* (1996), Mandico filme pour la première fois un être humain¹²⁸. Il s'agit de l'un de ses artistes fétiches, Roland Topor. Ce dernier meurt trois semaines après la réalisation du clip, Mandico imagine alors que la caméra est capable de « voler l'âme des gens¹²⁹. » Si poétique soit-elle, cette déclaration fait écho à l'un des pouvoirs du cinéma arborant son caractère magique, théorisée entre autres, par Jean Epstein :

L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. À l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage. Les décors se morcellent et chacune de leurs fractions prend une expression particulière¹³⁰.

Ainsi, chaque élément de la composition d'un plan prend vie et raconte des récits sous-jacents. Dans cette partie, nous verrons que Mandico laisse apparaître des fantômes, qui ont construit et ouvert son imaginaire. Il s'agit d'aborder ses références (œuvres littéraires, plastiques, graphiques ou cinématographiques), qui font naître son inspiration avant l'étape de la conceptualisation d'un film, puis, de ses souvenirs (intime, de spectateur et de cinéaste) qui animent l'écriture de ses films, et enfin, de ses publications employant divers médiums, liées à ses recherches créatives. Chacun de ces fragments éclaire l'analyse de ses films et raconte des histoires cachées. Nous verrons ensuite qu'à travers l'animation d'objets, il retrace des récits contenus dans la matière. Puis, dans un dernier temps, nous verrons comment la nature cache des récits, ceux imaginés par les enfants, ceux provoqués par l'humain et la pollution. Par la révélation de ses mouvements cachés, le cinéaste nous permet de voir au-delà du visible, d'exaler l'âme des objets et celle de la nature. Finalement, cette partie nous mène à une lecture interne de l'écosystème de Mandico. Ici, nous comprendrons dans quelle mesure l'interdépendance des films de Mandico à d'autres œuvres, d'autres récits est mise en scène, et comment le cinéaste montre leurs origines. Autrement dit, quelles ramifications trouve-t-on en deçà de l'écosystème, sous la terre et dans chaque strate ?

128 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

129 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Eva Bester, *op. cit.*

130 Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna » (1926), *Écrits sur le cinéma*, vol 1, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 134.

CHAPITRE 4 : LES FANTÔMES DE L'IMAGINAIRE DE MANDICO

À l'image des trucages visibles qui laissent les coutures du film apparentes, Mandico révèle les fantômes de son imaginaire. Comme nous l'avons évoqué au travers de la figure du singe dans *King Kong* et *La Planète des singes* ou du poulet d'*Eraserhead*, Mandico est hanté par ses souvenirs de cinéma et les intègre constamment à ses films, de différente manière en fonction du lien tissé avec telle ou telle œuvre. Dans un premier temps, nous verrons que ce rituel s'inscrit dans une fétichisation de la référence puis nous analyserons leur incorporation au film. Dans un second temps, il sera question de l'écriture des scénarios et des multiples ressources qu'il convie. Pour finir, à la suite de cette étape de la rédaction, nous verrons que le cinéaste fait appel à d'autres médiums (collage, dessin, photo, etc.) pour composer son univers et les dévoile à l'occasion d'expositions ou par des publications. Ces documents vestiges de l'œuvre en cours de création, dans le cas de *Fleur de Salive* (2012), ou images figées prises sur des lieux de tournages, racontant un récit, retracent celui de la fabrication du film et divulgue des informations sur la construction de cet écosystème.

A. Une « cartographie » de références

Les films de Mandico sont jonchés de références et cette richesse, ce puits sans fond est redoublé par celles qu'il divulgue, lui-même, dans ses interventions et entretiens. Citations explicités dans un film, remerciements au générique, flot de références qui semble grossir et muter d'entretien en entretien les œuvres cinématographiques, littéraires, plastiques musicales ou picturales qui influencent le cinéaste sont indiscernables de sont œuvres. En post-scriptum de l'entretien réalisé avec Élias Hérody, Mandico énumère des « auteurs et cinéastes qui [m]'ont porté et [me] portent toujours » avant de finir sur ces mots : « Je m'arrête là, je ne vais pas faire le tour du monde des cinéastes amants ni un guide... Mais il m'est impossible, dans un entretien fouillé, de ne pas citer des listes de gens dont j'aime profondément le travail¹³¹. » Au vu de leur importance, la place des références dans les films de Mandico mériterait de

131 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 26.

faire l'objet d'une recherche à part entière, l'étude ci-après de leur intégration n'est que superficielle.

Comme l'écrit Gilles Ménégald : « L'étude du réseau citationnel d'un film permet d'interroger la dimension génétique, les sources et influences¹³² ». Lorsqu'il cite d'autres œuvres, Mandico met en avant les coulisses de son imaginaire, ce qui l'a construit et éclaire la généalogie de ses films. Il dit être « fait et construit » de beaucoup d'images et souhaite partager « ce panel de références » qu'il compare à « une sorte de cartographie¹³³ ». Ce geste s'inscrit dans un désir de transparence auprès du spectateur, de reconnaissance envers les artistes et dans une volonté de dévoiler les racines d'une image ou d'une émotion nouvelle :

Plutôt que de les cacher, je préfère l'assumer. Certains cinéastes s'évertuent à gommer, à essayer d'être vierge de toutes influences, pour moi ce n'est pas possible et c'est un pécher d'orgueil. Autant assumer les aînés, les artistes qui nous ont nourris pour en faire autre chose¹³⁴.

Ainsi, il s'agit d'inscrire ces films dans une continuité de ce qui a déjà été fait, de révéler l'envers d'un imaginaire et surtout, selon moi, de convoquer les personnages, artistes, images qu'il aime pour répondre au fantasme de leur rencontre et les faire vivre à nouveau. Ce phénomène rappelle les premiers rapports de Mandico aux images, lorsqu'enfant, il rassemblait celles trouvées dans des revues de cinéma. Il décrit d'ailleurs cet automatisme, celui d'intégrer ses références aux films, comme « un plaisir adolescent, un mur d'images, avec des citations, clins d'œil, fait pour que ceux qui connaissent reconnaissent, et que les autres aient envie de découvrir ces univers derrière le mien¹³⁵ ». Il y a donc à nouveau ici la sensibilité d'une œuvre de collagiste. En faisant s'entrechoquer une multitude d'entités référencées, Mandico donne au spectateur qui les repère une sensation de familiarité évocatrice qui, parfois, le sort du cours du récit en le troublant. Le regardant accède alors à une autre dimension du film, l'imaginaire du cinéaste et s' imagine rêver avec lui.

132 Gilles Ménégald, « La citation filmique : quelques modalités et enjeux », mis en ligne le 12 août 2013, disponible sur : <http://journals/openedition.org/map/1266> (consulté le 26 août 2022).

133 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

134 *Ibid.*

135 Bertrand Mandico, « J'attrape l'onirisme et le réalisme magique », entretien avec Jérémy Piette, *op. cit.*

Fétichisme

Les œuvres qui touchent Mandico, à l'instar de l'objet fétiche selon Massimo Fusillo, « sont investis de valeurs symboliques, affectives, émotionnelles¹³⁶ ». C'est pourquoi il les intègre à ses films. Les références sont dans cette mesure des formes ou assemblages d'idées qui se transmettent d'un film à l'autre semblable à des totems. Dès lors, ces entités apparaissent comme des liants, entre deux œuvres entièrement distinctes ou au sein de la filmographie d'un cinéaste.

Dès ses premiers films, Mandico intègre ses influences. Dans *Le Cavalier bleu* (1999), on retrouve le personnage de la poupée, les décors manipulables par des fils reliés à des systèmes de poulies et une matérialité sonore rappelant *La Rue des crocodiles* (1986) des frères Quay. L'utilisation de chair, de fruits, légumes pourris et d'éléments aux différentes échelles créant des disproportions évoquent *Alice* (1988) de Švankmajer. On aperçoit également un escargot rampant sur la tête d'un chien (fig. 20) renvoyant directement à *La Bête* (1975) de Borowczyk. Film dans lequel un gastéropode glisse sur un escarpin (fig. 21), image elle-même inspirée du travail de Luis Buñuel et d'une image tirée du film *Le Journal d'une femme de chambre* (1964) – (fig. 22). Se produit alors un hommage à tiroirs multiples qui fonde et



Fig. 20 *Le Cavalier bleu* [00:00:02]



Fig. 21 *La Bête*, Borowczyk [01:18:00]



Fig. 22 *Le Journal d'une femme de chambre*, Buñuel [00:51:18]

souligne l'influence de ces œuvres dans l'épanouissement de ses travaux. D'autre part, la figure de l'escargot qui voyage du film de Buñuel à celui de Borowczyk puis à ceux de Mandico (étant une figure récurrente dans sa filmographie) pointe ici un

136 Massimo Fusillo, *L'objet-fétiche, littérature, cinéma, visibilité*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 7.

attachement, voire une appartenance, au courant surréaliste. La méthode d'intégration de cette figure étant elle-même surréelle, car elle donne la sensation d'un périple infini au travers d'époques et d'univers différents par ce personnage commun. Finalement, cette figure dont l'origine se perd petit à petit devient un motif fréquent qui se passe de mains en mains. Ce type de forme se transforme au cours de ce périple. Elle traverse différents filtres qui modifient son sens premier.

L'insertion de ces références renvoie à des motifs plus ou moins souterrains, secrets. Mandico est parfois l'un des rares à connaître l'existence de ces fragments renvoyant à d'autres œuvres. Dans cette lignée, nous pouvons citer un accessoire porté par Nathalie Richard dans *Ultra Pulpe*. Fasciné par le « cache-sexe chauve-souris¹³⁷ » qu'arborent des personnages de la peinture *Mon tombeau* (1947) de Clovis Trouille (fig. 25), il reprend l'idée et pare, dans l'avant-dernière séquence du film, l'actrice incarnant Frieda Boher d'un bijou du même type. La scène est amorcée par la cinéaste Joy D'Amato (Löwensohn) en off : « les morts peuvent parfois nous donner du plaisir ». Un plaisir lié à ce que les morts laissent derrière eux, leurs créations. Ici,



Fig. 23 *Ultra pulpe* [00:26 :16]

Mandico exprime, selon moi, le rapport fétichiste qu'il entretient aux œuvres en mettant en scène un auteur (Konstantine

Raudive), qui a le pouvoir de communiquer avec les morts, fascinés par les histoires que lui raconte Frieda Boher, personnage nécrophile (mort), inspiré de celui de la bande dessinée *Nécron* (1981) de Magnus et Ilaria Volpe. Cette conversation se déroule par téléphone, Raudive décroche, en se saisissant de l'objet fixé aux entrailles de Gisou, le singe. Ainsi, le cinéma, incarné par ce dernier, a le pouvoir de réveiller les morts. Devant un film, les acteurs nous semblent vivants. L'écrivain allemand et Boher partagent alors l'écran (fig. 23).

137 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Eva Bester, *op. cit.*

Il lui demande de prouver son identité. Elle commence par lui donner des informations absurdes, par exemple, souligne l'absence de ses poils pubiens, puis raconte une anecdote sur son passé d'actrice et sa rencontre avec Cocteau. Elle lui explique comment Cocteau s'est donné la mort, après qu'elle lui ait raconté un souvenir érotique nécrophile. Ce souvenir est illustré à l'image, à ce moment, est dévoilé le motif de la chauve-souris. Sur un tombeau, Boher s'extasie de plaisir, en relevant son bassin, elle laisse apparaître, sous la fumée, le postiche (fig. 24), faisant référence à *Mon tombeau*

(fig. 25). S'il est difficile, à mon sens et à première vue, de reconnaître l'œuvre à travers ce détail, lorsqu'on apprend son existence par l'intermédiaire de Mandico,



Fig. 24 *Ultra pulpe* [00:30:02]

on se rend compte qu'elle innerve bien plus la scène que ce qu'il dit. On remarque le téléphone, la dominante de violet et de rouge, les corps nus lascifs ainsi que l'humour, commun aux deux œuvres. Perdu au milieu de ces enchevêtrements, par la mise en scène, et au travers d'un accessoire en particulier, Mandico ajoute une histoire, celle d'un cinéaste qui a imaginé à travers un tableau un récit.



Fig. 25 *Mon tombeau*, Trouille, 1947

Des références omniprésentes ou détournées

Pour Mandico, ces références sont de l'ordre du souvenir, « un fragment que [son] esprit a amalgamé à d'autres images qui remontent à la surface. Un peu comme une poterie qui a sommeillé au fond de l'océan, recouverte de coquillages et coraux. Cet

amalgame me stimule¹³⁸ ». Ces influences sont, avec le temps et l'accumulation, transpercées d'autres images, amputées de leur essence originale, mais parées d'autre chose. Qu'elles deviennent le point de départ d'un film, qu'elles l'enivrent du début à la fin ou que seule une image ait été reprise par Mandico, plongées dans le récit qu'il invente, ces références apparaissent dans leur accumulation, à l'échelle d'un film, puis de l'écosystème, de manière diffuse.

Pour illustrer cela, prenons l'exemple des *Garçons sauvages*. Du roman éponyme de William Burroughs, Mandico n'en garde que le titre et « de courts passages » qui l'« ont guidé » : une séquence où les jeunes garçons s'accouplent avec des végétaux hypersexués, puis une autre plus lyrique, où ils s'en vont conquérir le monde¹³⁹ ». Fasciné par certains éléments de l'œuvre ne prenant finalement que peu de place dans le roman initial, il se les approprie en les modelant pour tisser son récit. Dans ce même film, on retrouve d'autres influences en gravitation. De Jules Verne à Lewis Carroll, ou des mangas érotico-grotesques de Suehiro Maruo¹⁴⁰, leur présence est manifeste sans être littérale. On les perçoit au travers de concepts abordés : le voyage initiatique, l'exploration sexuelle organique par exemple. Quant à Maruo, il est lui aussi célèbre pour les références qu'il incorpore à ses œuvres ce qui renforce l'importance du collage, la dimension fétichiste, palimpseste.

Plus tard dans la création, d'autres sont apparues « comme des évidences [...] des graines qui ont besoin d'être arrosées pour pousser¹⁴¹ » : « J'ai une écriture libre, je raconte mon récit de façon extrêmement sensitive. Comme j'ai absorbé plein de choses quand je me relie, des liens transparaissent entre le récit et les images que j'ai pu voir¹⁴². » Le cinéaste les découvre au fur et à mesure de l'écriture et choisit d'appuyer leur présence. C'est ainsi qu'il intègre des éléments de *Querelle* (1982) de

138 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p.12.

139 Bertrand Mandico, « J'attrape l'onirisme et le réalisme magique », entretien avec Jérémie Piette, *op. cit.*

140 Le genre érotico-grotesque plus communément appelé Ero Guro, vient du mouvement artistique et littéraire japonais du même nom qui mêle l'érotisme à des éléments macabres et grotesques. Le romancier Edogawa Rampo est considéré comme le chef de file de ce mouvement, il est l'auteur de *L'île panorama* (1926) et *La chenille* (1929) qui seront adaptés par Suehiro Maruo en Manga.

141 Bertrand Mandico, « Poésie Plateforme // « Imager » avec Emmanuelle Bayamack-Tam et Bertrand Mandico », échange animé par Jérôme Mauche, publié sur la chaîne de la Fondation Pernod-Ricard, le 26 mars 2021, disponible sur : <https://vimeo.com/529409430> (consulté le 26 août 2022).

142 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

Rainer Werner Fassbinder qui intervient à la fin des *Garçons sauvages*. Dans une scène homoérotique, il remobilise les personnages de marins, aux torses nus, plongés dans les couleurs chaudes crépusculaires du film tiré du roman de Jean Genet. Il fait également apparaître *Zéro de conduite* (1933) de Jean Vigo, lorsque les cinq adolescents sur la plage se roulent dans le sable sous une pluie de plumes blanches, rappelant la scène du dortoir, où les enfants éventrent les polochons dans leur bataille. Pour finir, citons encore *Orange mécanique* (1972) de Stanley Kubrick Mandico explique :

C'était une référence inévitable par rapport à la nature du récit : une bande de garçons violents, qui commettent un crime et qui sont repris en main. Il n'était surtout pas question de faire du *Orange mécanique* mais de souligner la parenté. Elle est identifiable au début avec l'idée des masques, les costumes, puis je vais à l'opposé de ce que raconte Kubrick¹⁴³.

Au début du film, pour moi, le cinéaste guide le spectateur vers l'ultraviolence, la crudité, le malaise, puis dévie vers une méthode de punition bien plus onirique que celle du film de Kubrick. Il provoque ainsi une forme de surprise, qui finit par effacer et faire oublier ce lien au spectateur. Il déporte le caractère d'une œuvre en l'associant à d'autres créant un autre ensemble, où chacune se pare d'une nouvelle robe de sens, de significations. Ainsi, dans ce cadavre exquis d'œuvres naît une harmonie qui les fait chanter ensemble en devenant autre chose.

Des références désincarnées

Pour Ménégaldo, la citation renvoie :

À un ou des fragments d'une œuvre exogène et donc implique le retour à cette œuvre, son auteur et son contexte de production. La citation nécessite donc un travail d'investigation, d'identification et d'analyse de l'hypotexte¹⁴⁴.

D'après l'auteur, pour qu'elle prenne sens, l'œuvre citée est à considérer avec l'ensemble de ses caractéristiques. Chez Mandico, les informations qui la concernent ne sont pas à chaque fois indispensables à la compréhension de son intégration. La

143 Bertrand Mandico, sur le film *Les Garçons sauvages*, entretien réalisé par Léa Aliamus, Gilles Audé, Maria Lacherez et Simon Soerensen, *op. cit.*

144 Gilles Ménégaldo, « La citation filmique : quelques modalités et enjeux », *op. cit.*

référence est parfois désincarnée, dépouillée de ce à quoi elle est associée en premier lieu. Elle n'est qu'en apparence ce qu'elle devrait être et mène ainsi à l'imagination du spectateur et ses créations illusives. C'est ce qui se joue avec les titres des films du cinéaste qui créent des liens incontestables avec des artistes ou des œuvres pouvant être cependant effacées, invisibles ou insensées dans le récit. Le cinéaste dit aimer jouer avec les titres¹⁴⁵. Il en écrit des listes avant de les associer à des films. Cette démarche souligne la sensation de hasard pouvant émaner de ses alliances. Il pense :

que le titre apportera une certaine aura, s'il y a cohérence [...]. Surtout dans le format court, le titre nourrit le film et l'imaginaire du spectateur. Si un titre est évocateur, une partie du cheminement est faite, et à partir de là, on verra autrement. [...] Le spectateur va essayer de faire le pont entre le film et le titre du film et construire un univers, toute la partie manquante. Peut-être ce que je me raconte et que je ne dirai jamais¹⁴⁶. »

Ainsi, le cinéaste utilise le nom d'Henry Darger pour son film *Lif og daudi Henry Darger* et le justifie comme un simple emprunt. Un spectateur non informé de ce choix, connaissant le peintre et écrivain américain, va naturellement y chercher un sens. Ici, le spectateur joue de son imaginaire en tentant d'éclairer le récit par l'intermédiaire de cette référence, néanmoins, son implication restera un mystère puisqu'il l'aura rêvée. Dans le cas de *S... Sa... Salam... Salammbô* : « Le titre renvoie forcément au roman de Flaubert, on peut imaginer des choses avant de voir, mais on a un récit expérimental qui ne fait jamais lien avec le roman. Le personnage d'Élina renvoie à une figure des *Mille et Une nuits*¹⁴⁷ ». Ici aussi, d'après Mandico, l'analyste fait fausse route lorsqu'il va chercher du côté du réalisme. Pour finir, prenons l'exemple de deux films liés par la référence ; *HUYSwoMANS* (2021) qui avec *À rebours* (2018) évoque l'écrivain Joris-Karl Huysmans et son roman *À rebours* (1884). Si l'on perçoit un lien entre le roman, considéré comme un manifeste de la décadence, valorisant l'artifice aux dépens du naturel, et la filmographie de Mandico, les deux films aux titres qui le citent explicitement n'ont pas de liens plus étroits avec l'œuvre de Huysmans que les autres films du cinéaste. Cette méthode d'appropriation, par les titres, à l'exception de *S... Sa... Salam... Salammbô* est un hommage rendu à

145 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 18.

146 *Ibid.*

147 *Ibid.*

ceux que Mandico appelle des « artistes oubliés¹⁴⁸ ». Ceux qui auraient été évincés de l'Histoire, ou du moins mis de côté, souvent en raison de la dimension inconvenante de leur œuvre à l'image de Walerian Borowczyk ou Henry Darger. Ainsi, le cinéaste invite celui qui regarde à découvrir ceux qu'il fait vivre à travers ces films. D'autre part, comme l'affirme Mandico, elle nimbe chaque film de l'aura d'un auteur, d'une époque ou peut-être pour celui qui la connaît, de l'émotion liée au souvenir de l'expérience conférée par l'œuvre citée. S'il n'y a pas de cohérence, la signification de cet emprunt reste un mystère, noie le spectateur dans des lectures multiples et ouvre la porte aux interprétations les plus farfelues.

C'est aussi de la présence de ce paratexte que viennent l'hybridité et l'intemporalité des films du cinéaste. Ils rassemblent une multitude de genres, d'époques et d'esthétiques. *Ultra Pulpe* (2018) est un drame de science-fiction, empruntant au cyberpunk comme au baroque. Il raconte la relation d'une réalisatrice et de son actrice traversant différentes scènes de tournages. Le film invite des romans de science-fiction, des bandes dessinées et des films, associe *Métal Hurlant*, Richard Corben et Max Ernst. Pour le cinéaste, « des références nobles avec des références plus discutables. Mettre Jean Cocteau en couple avec Frieda Boher ou Hulk par exemple¹⁴⁹ ». Selon ses dires, il relie ces collages incongrus au *pop art*. Parfois ces rapprochements n'ont pas de sens et sont à l'origine d'un mystère stimulant l'imaginaire. L'incompréhension naissant de ses collages permet de sentir les œuvres, de les vivre et de les faire exister dans le temps. Pour le réalisateur : « Certaines choses peuvent nous échapper, toute une vie durant, ce qui peut être beau, puissant et magique. [...] Chez David Lynch les films échappent à toute logique et garderont une part de mystère. Il faut ressentir avant tout¹⁵⁰. »

À elles seules, les références qui se retrouvent d'un film à l'autre proposent un axe de lecture. Elles se rencontrent, s'intègrent au récit sans être remarquées du premier coup ou se transforment. Dès lors, la filmographie de Mandico ressemble à un jeu de piste, une énigme sans réponse. D'une œuvre, Mandico ne peut garder qu'un nom, un titre, une expression ou un accessoire. Il s'agit pour lui d'un jeu fondé sur la puissance

148 Bertrand Mandico, « Cryptekeeper 106 Bertrand Mandico part 1 interview » entretien réalisé par Vincent Dirosa, *op. cit.*

149 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 9.

150 *Ibid.*, p. 10.

évoque des images, ce qu'elles sont capables de suggérer en stimulant l'inconscient, sur ce qui va être perçu ou laissé de côté, ce qui va créer de faux éléments d'interprétation. Ce tisse ici un lien avec le potentiel du hors champ imaginé, rêvé et qui, comme on l'a vu, fonctionne, pour lui, tel un moteur. Finalement, il propose un même jeu prodigieusement onirique au spectateur. En fonction de la culture cinématographique ce dernier discernera ces références au premier, deuxième ou au troisième visionnage et ainsi de suite. À chaque fois, notre mémoire, nourrie d'images plus nombreuses, reconnaît de nouvelles œuvres inspiratrices du cinéaste. Pacôme Thiellement décrit ainsi le coffret DVD *Mandico in the box* comme un « temple portatif », dont les films « pourront se revoir et se vivre en boucle chez vous¹⁵¹ ». Si les films peuvent être vus plusieurs fois c'est en partie grâce à ce jeu labyrinthique du paratexte qui livre de nouvelles surprises au fil des visionnages. Enfin, s'il s'agit d'un temple, c'est donc, en raison de la multitude de références filmiques qu'il contient, au cinéma qu'il appartient.

B. Le scénario : un cadavre exquis de songes

Malgré la recherche d'incohérence, de trouble par l'exploration de formes cinématographiques complexes à déchiffrer au premier coup d'œil, on trouve toujours, bien que parfois sinueuse, une ligne narrative en fil conducteur. En fonction du format du film, la méthode d'écriture est différente. Les courts et moyens métrages sont fondés sur une déstructuration du récit et travaillent l'idée du fragment. Pour des scénarios plus longs, une trame relativement classique est développée à partir de laquelle il fait des « digressions formelles ». Le cinéaste explique: « Je gonfle mon scénario pour créer des difformités qui me semblent fonctionner tout en gardant le fil conducteur. Le spectateur doit être surpris par le cours du récit et ne doit jamais devancer la narration¹⁵². » Une manière d'éviter les récits à message.

151 Pacôme Thiellement, « L'Homme de Mandico », texte publié dans le livret du DVD *Mandico in the Box*, France : Malavida, 2016.

152 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico nous révèle comment faire de la SF en France ! », entretien avec François Theurel, *op. cit.*

Croiser les souvenirs

Au sein du processus de création, Mandico décrit l'étape de l'écriture comme la phase durant laquelle il expérimente le plus¹⁵³. Il tente d'y retrouver des plaisirs d'enfant – faire un western, un film d'aventure, un conte de fées – en donnant libre « recourt à ses pulsions, idées tordues, élans érotiques ou morbides¹⁵⁴ ». À partir d'une impulsion première, il compose un collage en lâchant prise : « laisse la porte ouverte¹⁵⁵ » à ses pensées éparses puis, effectue un tri afin de « créer un cheminement organique ». C'est le moment de réunir les souvenirs, des références, comme de s'imposer des contraintes.

Au moment de l'écriture, Mandico convoque ses souvenirs comme s'il faisait « une séance de spiritisme¹⁵⁶ » avec sa mémoire. Liés à son imaginaire, il s'agit de rêves, de fantasmes, de sensations. Ces derniers lui permettent de construire un univers intime, d'explorer le cinéma et les possibilités imaginatives qui nous sont offertes par les objets et la nature, entre autres. Pour la réalisation du *Cavalier bleu* (1999), il part d'un souvenir d'enfance de chez sa grand-mère où il imaginait la nuit les objets se réveiller. *Living Still Life* (2012), mettant en scène une nature contaminée mutante, évoque la catastrophe nucléaire de Tchernobyl qui a été pour Mandico très marquante¹⁵⁷. Ses éléments mémoriels croisent d'autres souvenirs : ceux qu'ils gardent de ses années d'étude. *Le Cavalier bleu* évoque la découverte des œuvres de cinéastes-plasticiens dont il a été question dans le premier chapitre. Quant à *Living Still Life*, qui anime en *stop motion* des cadavres d'animaux morts récupérés dans cet environnement pollué, il s'agit d'un pied de nez à l'hymne des animations *Disney* : « The illusion of life ». Ainsi, Mandico mêle ses souvenirs liés, ou non, au cinéma assimilant l'imaginaire du quotidien à celui de la création à l'origine du trouble et de la confusion ressentie par le spectateur.

153 *Ibid.*

154 Bertrand Mandico, « Cryptekeeper 106 Bertrand Mandico part 1 interview » entretien réalisé par Vincent Dirosa, *op. cit.*

155 Bertrand Mandico, « Rencontre(s) avec Bertrand Mandico LES GARÇONS SAUVAGES », réalisé pour la chaîne *Les vidéos du GNCR*, *op. cit.*

156 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : "C'est par l'érotisme que je rentre dans le fantastique" », entretien avec Olivier Rossignot, *op. cit.*

157 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

Souvenirs d'adolescent et de lectures, l'exemple des Garçons sauvages (2017)

Pour des scénarios plus longs, avant de se lancer dans l'écriture, il dit produire « une sorte de nouvelle fiévreuse ¹⁵⁸ ». *Les Garçons sauvages* retrace le périple de cinq adolescents, qui, à la suite du viol et du meurtre de leur professeur de théâtre, sont emmenés par un étrange capitaine dans une croisière initiatique. Au moment de sa conceptualisation, il se laisse guider par le désir « de faire un long métrage, un film d'aventure, romanesque, trouble, érotique, surréel ». Il réveille des souvenirs inspirants de cette période, « quand on abandonne l'enfance pour devenir adulte¹⁵⁹ ». Il se rappelle des récits comme ceux de Lewis Carroll, *Le Voyage au centre de la Terre* (1864), Jules Verne, ou *Les Voyages de Gulliver* (1726), Jonathan Swift qui dévoilent une « lecture cryptée d'une exploration sexuelle organique¹⁶⁰ ». Des récits qui le hantent à l'instar des *Garçons sauvages* (1971) de Burroughs dont il reprend le titre. Il emprunte également à ce livre les images des garçons qui ont des relations sexuelles avec des plantes.

Sans les englober dans leur intégralité, il emprunte à plusieurs genres cinématographiques et littéraires : l'aventure, l'érotique, le fantastique. *Les Garçons sauvages* s'apparente aussi au conte sans pour autant livrer de morale. En effet, pour Vimala Pons qui interprète l'un des adolescents, il s'agit plutôt : « d'un poème déroutant soulevant plein de questions [...], un recueil de sensations organiques, où chacun est libre d'y voir de l'excitation, du trouble, un album concept¹⁶¹.

Finalement, on se demande si ce vampirisme, relatif à l'absorption/contamination de ses films par des souvenirs de lecteur ou de spectateur, annihile la possibilité d'une œuvre autonome. Le cadavre exquis, art de la création par association est une manière de livrer de la nouveauté par la transformation de ces fragments. Ces derniers, ayant traversé le filtre de l'imaginaire de Mandico, ont perdu leurs vertus originelles bien qu'ils colorent les films du cinéaste par leur aura.

158 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *op. cit.*

159 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : "C'est par l'érotisme que je rentre dans le fantastique" », entretien avec Olivier Rossignot, *op. cit.*

160 *Ibid.*

161 Bertrand Mandico, « Vimala Pons et Bertrand Mandico, "Les Garçons sauvages" », entretien avec Xavier de La Porte, *op. cit.*

Des jeux narratifs

Pour échapper à une structure narrative linéaire, Mandico « essaie de trouver des jeux narratifs qui renvoient souvent à la littérature ¹⁶²». Dans *Boro in the Box*, il choisit la forme de l'abécédaire lui permettant d'imaginer un récit à partir de terme souvent associé à l'univers de Borowczyk. En effet, l'abécédaire d'après le cinéaste « renvoi au dictionnaire, tout le monde en a tenu un dans ses mains et a joué à chercher un mot au hasard. La structure est donc évidente, mais je peux prendre beaucoup plus de liberté». *Living Still Life* est divisé en trois parties assez distinctes les unes des autres rappelant le squelette des cartoons découpés en scènes séparées par des fermetures à l'iris.

Notre-Dame des hormones met en scène deux actrices à la campagne qui répètent une pièce de théâtre. Ce film interroge le pouvoir incantatoire des actrices, leur rivalité relative à leur vieillissement et leur envie de désirer et d'être désirée. Lors d'une répétition, l'une déterre une créature étrange qu'elles nomment « la chose » devenant l'objet d'un conflit. Le cinéaste décrit l'émergence du film ainsi :

C'est la première fois que j'écrivais pour un duo d'actrices, soit Elina Löwensohn et Nathalie Richard. J'ai commencé à écrire une continuité dialoguée sans préciser le lieu et l'action. Puis j'ai fait un montage dans ces dialogues [...]. Dès qu'il m'a semblé avoir une ligne de dialogues qui construisait un récit, j'ai commencé à morceler en plans et à décrire l'action, les images¹⁶³.

Pour ce film, le cinéaste utilise un tout autre dispositif de jeux narratifs, il a recours à un chapitrage précédé d'une annonce de ce qui va se dérouler en voix off, compensant la déstructuration du récit, Mandico dit :

Je me suis beaucoup amusé avec la voix de Michel Piccoli, le narrateur devin, nous résumant de façon laconique les situations à venir, comme dans les bouquins de Jules Verne. C'est un procédé littéraire qui m'a toujours amusé. Comme un tue-l'amour, brisant l'effet de surprise et nous titillant comme un teaser. J'aime bien utiliser des procédés littéraires pour les films. C'est comme un jeu avec la voix off, la musicalité des mots : tout cela participe à créer des rythmiques particulières et dynamise¹⁶⁴.

162 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 18.

163 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *op. cit.*

164 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p.18.

Pendant toute la durée du film, elles énoncent un dialogue drôle, absurde. Les scènes sont détachées les unes des autres, les répliques de la pièce se mêlent à la conversation des actrices et troublent le spectateur qui peine à différencier les deux. Ici, l'indistinction est liée aux automatismes quasi inconscients de ce dernier. C'est peut-être grâce à ses propres expériences que Mandico arrive à en faire un jeu et à rendre le spectateur actif. Bien que guidé par la voix off, dans l'enchaînement des événements, celui qui regarde reste malgré lui dérouté par ce trouble. Le film ressemble à une pièce de théâtre, en construction, assumant ses parties manquantes. Le cinéaste explore cet entre-deux qui s'insère et existe entre l'incarnation d'un personnage et la personnalité propre de l'actrice qui persiste pendant la performance théâtrale. Ainsi, il met en scène directement des questionnements introspectifs de l'actrice.

C. Des recherches intimes employant divers médiums

Pendant l'écriture, Mandico s'appuie sur d'autres supports de création afin d'avancer dans sa recherche et construire son univers. Cette démarche rappelle ses activités d'enfant, lorsqu'il imaginait la suite de films par le dessin, le découpage d'images. Comme un rituel personnel qu'il n'aurait jamais abandonné, il passe par « la photo, le collage, le dessin dans des carnets de manière très impulsive au stylo-bille¹⁶⁵ ». Par ces outils, il répond à une volonté de création pulsionnelle, instinctive, sur le vif, formant des fragments qui une fois rassemblés permettent de transmettre les idées et les émotions d'un film. Ce sont d'ailleurs ces recherches qu'il présente aux équipes de tournage pour partager son désir de film autrement que par les mots : « À tous les postes, je fournis de nombreux documents pour qu'ils puissent cerner l'univers¹⁶⁶ ». De nature différente, ces éléments dans leur juxtaposition donnent chacun une idée de l'atmosphère du futur film. Outil de communication efficace, le dessin témoigne aussi du fait que ses films sont des expériences sensorielles et émotionnelles dans la mesure où ils ne « sont pas forcément formulables intellectuellement¹⁶⁷ » et ce, dès l'écriture.

165 *Ibid.*, p. 11.

166 *Ibid.*, p. 8.

167 Vimala Pons, « Vimala Pons et Bertrand Mandico, "Les Garçons sauvages" », entretien avec Xavier de La Porte, *op. cit.*

Régulièrement, on lui demande d'exposer ses travaux, pièces puzzle de l'œuvre alors en gestation, même si pour le cinéaste, « la valeur est dans le film. Ce qui lui précède est un magma de recherches plutôt qu'une fin en soi¹⁶⁸ ». Mandico ne conçoit pas ces éléments comme des œuvres puisqu'elles ne sont pas destinées à être vues par un public, mais plutôt comme des fragments de réflexion intime. Il lui arrive néanmoins de les exposer, à l'occasion d'une rétrospective à la villa Médicis (2014) ou à la Cinémathèque pour « Vampires, de Dracula à Buffy » (2019), entre autres.

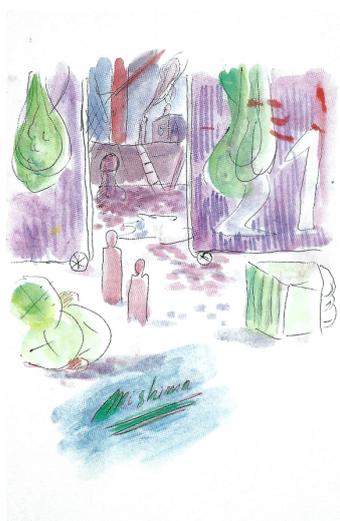


Fig. 26.

Ici, une ambiguïté est à soulever dans sa démarche. Lorsqu'il participe, de son vivant, à l'élaboration de ces expositions ou qu'il publie ses dessins dans les livrets des DVD (fig. 26), Mandico doit effectuer un tri et est nécessairement actif dans la formation de l'image d'une œuvre composite. S'il a la sensation d'offrir à ces occasions « une tranche de [sa] tête », c'est aussi, là encore, un moyen de sédimer l'œuvre, de lui construire un soubassement hétérogène qui fait écho à cette notion d'« œuvre ouverte » et qui accompagne le spectateur. Le cinéaste prend alors un

rôle de guide. Dès lors, au moment de la quatrième édition de *Laterna Magica*, en décembre 2007, Mandico présente son film *Mie l'enfant descend du songe* (2007) et expose des polaroids glanés sur « ses tournages et repérages [...] qui constituent une série d'images poétiques et de films figés comme il aime les appeler¹⁶⁹ ». Pour l'occasion, Pascal Vimenet écrit un texte qui présente les travaux de son ancien élève, il y évoque l'accompagnement du visiteur dans cet univers, par le cinéaste lui-même :

Bertrand Mandico a donc décidé depuis longtemps d'aller voir ailleurs (et peut-être de nous envoyer nous y faire voir). Avec sa nouvelle exposition se dévoile un auteur qui a mis un pied plus fermement sur cette rive qui commence à en connaître la géographie. Il est si rare de pouvoir entrer en communication avec ces voyageurs... Avec un peu de chance, nous pourrions nous faufiler à sa suite, accompagnée d'une *Musique maladroite*, répétitive et flottante, qu'il a composée...

168 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 10.

169 Geneviève Gilbert dans « *Éditions Fotokino Ouvrages, affiches, cartes* », 2016.

Des publications satellites

À l'instar des deux manifestes publiés par le cinéaste, *International/Incohérence* et *Flamme*, à son œuvre cinématographique, sont assortis, des ouvrages qui gravitent autour de ses films et leur apporte des pistes de lectures, des interprétations nouvelles, des récits cachés. Ainsi, de l'exposition de 2007 sort un petit livre *Mie*, publié par *Fotokino* la même année, un « film figé » ou « roman pour l'œil », construit à partir des polaroids exposés. Il décrit ainsi sa démarche :

Les phrases qui soulignent les polaroids de *Mie*, ont été découpées de façon aléatoire dans le roman de hall de gare *Madame Atomos croque le marmot* [d'André Caroff (1967)]. Ces assemblages de mots tentent de faire émerger un récit, engloutis dans le hors-champ de mes images¹⁷⁰.

Ainsi, à partir d'un collage de phrases racontant un récit, qu'il imagine au travers de ses images instantanées, il éclaire la lecture de *Mie l'enfant descend du songe* en révélant notamment l'identité de la créature avec laquelle joue la petite fille nommée dans le livre *Croque le Marmot*. À côté de cela, on retrouve des images du lieu de tournage d'*Essai 135* (2009) créant un autre lien à l'intérieur de sa filmographie satellitaire.

Le recueil *Fleur de salive*, 2012 publié chez Cornélius, regroupe un panel de dessins réalisés dans la perspective d'un éventuel film. Pour le cinéaste, il s'agit d'une « digression autour d'un monde cruel lié à l'enfance, convoquant la Comtesse de Ségur, Lewis Carroll, Henry Darger, des figures un peu perverses ou perversies dans un monde tordu¹⁷¹ ». Ne sachant pas comment « les transformer » au cinéma, ils sont « restés en suspens ». Conseillé par « des amis qui évoluent dans la bande dessinée, comme Blutch et Appollo¹⁷² » Mandico a choisi



Fig. 27. *Fleurs de salive*

de les éditer. Lorsque l'on feuillette le livre, on retrouve ses obsessions. Chaque page semble évoquer un film. On y aperçoit l'émergence des *Garçons sauvages* (fig. 27),

170 Geneviève Gilbert dans « *Éditions Fotokino Ouvrages, affiches, cartes* », 2016.

171 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p.11.

172 *Ibid.*

ce voyage initiatique tourné sur l'île de la Réunion, abordant la découverte de la sexualité. Sur le dessin ci-dessous un enfant-oiseau vole vers une île volcan à forme phallique qui s'apprête à rentrer en éruption métaphorisant, comme indiqué, la puberté.



Fig. 28 *Fleurs de salive*

De la même façon, on devine les prémices de sa collaboration avec Élina Löwensohn autour du duo actrice/réalisateur et la relation entre l'actrice et son propre corps. La figure 28 fait référence à la fois à la puberté caractérisée par la

croissance de la poitrine et aux transformations du corps pouvant s'opérer tout au long de la vie. On pense à *Souvenir d'un montreur de seins* (2014) – (fig. 29), un monologue poétique en huis clos, où l'actrice face caméra évoque la croissance soudaine de sa poitrine :

Je suis pas... Je suis pas du genre que vous croyez moi. Je suis juste un montreur de seins. On m'appelle pour ça, on me paye pour ça même. Shiva mon cul. Les miens ils ont poussé d'un coup après une soirée bien arrosée. J'étais partie pour explorer le monde tendre des forêts rondes et des hormones verdoyantes. On peut très bien travailler nu, ivre et allongé dans des fleurs ensanglantées et puis... pouf ! Mes mamelles sont montées d'un coup comme la sève au printemps. [...]

Par ailleurs, *Souvenir d'un montreur de seins* est un prologue aux *Garçons sauvages*. Élina Löwensohn actrice



Fig. 29. *Souvenir d'un montreur de seins* [00:06:33]

dans les deux films y porte la même veste de tailleur. Alors que dans le second, elle

incarne Séverin/Séverine, un homme qui s'est métamorphosé en femme, dans le premier elle raconte la croissance de sa poitrine. Ainsi, le dessin ci-dessus fait peut-être écho à ce personnage et, de fait, est probablement lié aux deux films.

Citons encore *Féminisme, rafale et politique... les écrits du cinéma incohérent n°1* publié en juin 2013 et qui fonctionne comme une genèse du film *Féminisme, Rafale et politique* (2016), tous deux nés de sa collaboration avec Élina Löwensohn. Tiré en une centaine d'exemplaires, ce dernier ouvrage est difficile à se procurer et ne pourra faire, ici, l'objet d'une analyse.

Là encore, le cinéaste construit son œuvre et ses ramifications. Il confirme également son intérêt pour des explorations hors cinéma en publiant un petit livre de polaroids, un recueil de dessin ou encore ce dernier essai.

Mandico est le co-auteur de son œuvre, de l'image qu'il en donne. Il multiplie les entretiens, participe à l'organisation d'expositions et publie ses travaux de recherche qui construisent et épaississent le hors-champ de ses films tout en continuant à tisser des liens d'un film à l'autre. Tout ceci contribue hautement à l'idée qu'on est face au système créatif d'un artiste. En effet, à travers son œuvre on perçoit ce qui la précède l'œuvre ainsi que sa gestation, par les références et les publications, voire même inconsciemment ce qui la succède, dans la mesure où, pour rappel, il incorpore toujours dans le film qu'il est en train de réaliser, une partie du précédent. Dans cette même idée, le caractère composite, fragmentaire est systématisé pour faire œuvre et compensé par le tissage de liens.

CHAPITRE 5 : DES OBJETS HANTÉS

Dans l'écosystème de Mandico, et en particulier dans ses films tournés en images par images, les objets prennent vie comme dans ces rêves d'enfant. À l'instar des fantômes de son imaginaire dissimulés dans les entretiens, publications, mises en scène, des récits se cachent dans la matière animée. Par ailleurs, l'évocation de ces films par Mandico le mène souvent à exprimer son propre rapport aux objets, une vision qui leur adresse autant de pouvoir magique que de poésie. L'analyse de son film de fin d'études *Le Cavalier bleu* (1998) permet de découvrir comment l'animation d'objets permet d'exorciser les fantômes des mauvais rêves. Il sera ensuite question de la matière recyclée et des histoires qu'elles racontent à travers les traces du temps qui la recouvrent, puis de l'animation image par image comme un rituel de sorcellerie révélant l'âme des objets par leur mise en mouvement. Ce chapitre se terminera sur la présence du cinéaste dans le hors-champ dont le fantôme apparaît à l'écran.

A. *Le Cavalier bleu* (1998) : la renaissance d'un rêve

Les films qu'il découvre étudiant rappellent à Mandico ce qu'il vivait dans le grenier de sa grand-mère avec ses oiseaux déplumés et ses vieux mannequins¹⁷³. Dans cette grande bâtisse du sud de la France composée d'une trentaine de pièces son imaginaire s'est ouvert. Il erre dans la demeure le jour et imagine la nuit les objets bouger. Cette maison qui aurait appartenu à la famille de D'Artagnan recèle sous ses toits tout un tas d'objets étranges et « a tout d'une maison hantée¹⁷⁴ ». Il y passe beaucoup de temps enfant et se dit effrayé par les bruits de pas qu'il entend la nuit. Ces esprits contenus dans la matière, Mandico les ressent uniquement dans ses rêves, fruits de son imaginaire. Il finit par leur donner vie sur pellicule en *stop motion*, lorsqu'il réalise son film de fin d'études *Le Cavalier bleu* qui fait écho à ces souvenirs.

173 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

174 Bertrand Mandico, « L'appeau aux chimères : rencontre avec le cinéaste Bertrand Mandico », entretien réalisé par François Angelier, *op. cit.*

Mandico construit ce film comme un rêve que le spectateur introduit par l'intermédiaire du cavalier. On assiste à la naissance de ce dernier qui lui permet d'entrer dans ce songe puis à sa disparition le fait en sortir. À ces deux moments clefs, intervient une sorte de sorcier, gardien de l'inconscient, qui fait apparaître et s'éteindre le cavalier. À travers ce personnage-objet, Mandico met en scène ce qu'il imaginait la nuit enfant dans ses rêves et nous en propose un, durant lequel on découvre au côté du protagoniste un monde d'objets animés pièce par pièce. Au cours de son périple, le cavalier rencontre des personnages qui le font voyager à travers des espaces étranges. Ceux-ci transitent de manière fantasmagorique. Après sa naissance, le cavalier quitte le « laboratoire » à dos de cheval et se retrouve hissé sur une plateforme (fig. 30) avant d'atterrir dans un autre lieu allongé sur le sol (fig. 31). Ou encore, alors qu'il souhaite échapper aux personnages qui l'effraient et le suivent en surimpression comme des fantômes, il traverse un corps de bois et se retrouve téléporté dans un espace différent. Ces déplacements non expliqués sont propres à l'imaginaire du rêve dans lequel s'entrechoquent des incohérences et une forme de magie. Avec ces décors composés de plusieurs espaces, Mandico recrée un univers labyrinthique faisant écho aux nombreuses pièces de la maison. Il déambule dans son rêve comme dans ses souvenirs d'enfant. Un souvenir lui-même rêvé.

Le Cavalier bleu (1998)



Fig. 30 [00:03:26]



Fig. 31. [00:03:51]

Dans chacun de ces espaces, le cavalier est confronté à une émotion différente. La peur surgit après une scène de diner. Alors qu'il est couché, ses compagnons viennent le troubler dans son sommeil. Il s'enfuit sur son cheval pour les éviter et comme pour sortir de ce cauchemar traverse le corps d'un autre protagoniste. Il arrive dans un autre lieu où il se retrouve face à un mannequin en tissu doté de seins volumineux. Il

se retourne et sur son dos est accrochée une poupée aux cheveux longs. Elle est munie d'une paire d'ailes et d'un hippocampe en bois sculpté placé au-dessus de son pubis poilu. En dessous, sa vulve intrigue le cavalier. Filmé en gros plan, rappelant les inserts brefs de Borowczyk, il l'examine avec une fourchette pour voir à l'intérieur, approche un petit poisson. C'est alors que la chevelure de la poupée se détache de son corps pour envelopper le personnage et l'emmitoufle comme celle de *Dom* (1958), de Borowczyk qui avale tout sur son passage. Le sorcier l'enferme dans un annuaire et le songe se finit. Apeuré, le cavalier peine à sortir de son l'inconfort. Quand il se retrouve dans un autre espace excitant sa curiosité, où il découvre le désir. Il en sort. Cette dimension suggestive se lie à l'univers du rêve à son instabilité lorsqu'il donne l'impression d'être écourté dans un moment d'émotion forte.

Dans ce film, Mandico met en scène ses peurs d'enfant et notamment sa peur de voir des objets abandonnés roder près de lui pendant son sommeil. Il imagine un personnage-objet qui s'intègre au décor, chargé de traverser ces espaces. Comme les marionnettes décrites par Dick Tomasovic, ces personnages en mouvement « réactivent le rapport enfoui du spectateur à son imaginaire enfantin, à la croyance permanente en l'enchantement possible des choses *a priori* inertes¹⁷⁵ ». Les faire vivre dans un récit, à l'écran, est une manière de chasser les objets de ses cauchemars de son esprit en les laissant occuper un espace filmique. De cette manière, il exorcise ses fantômes. C'est un moyen de se confronter à ceux qui le troublent et de les délivrer. Le cinéaste dit convoquer ses démons pour cohabiter avec eux : « Il faut les embrasser pour les endormir, pour les apaiser¹⁷⁶ ».

B. L'objet recyclé, des histoires contenues dans la matière

Lorsque des objets du passé sont entreposés dans un espace déserté par les vivants, ils l'habitent et attestent d'une vie antérieure. En fonction de leur nature et de leur ancienneté, ils nous rappellent nos propres souvenirs ou nous renvoient à des époques

175 Dick Tomasovic, « Hors scène et sans fil : les faux-semblants de la marionnette affranchie au cinéma », p.90-97, Actes du colloque, La marionnette, objet de musée et patrimoine vivant, Les Éditions de la Province de Liège, 2019.

176 Bertrand Mandico, entretien réalisé par Eva Bester, *op. cit.*

que l'on a connues ou non. Les objets anciens stimulent les sens : la vue, l'odorat, le toucher. Il suffit de flâner dans une brocante pour se rendre compte de la sensation que ces éléments disparates diffuse. Couleurs, formes, matières démodées les rendent dissonants avec l'époque actuelle. Ils sont parés d'un reliquat du passé comme d'une couche de poussière ou d'une odeur particulière que l'on imagine. Rayés, troués, tordus, usés, soumis à la patine du temps, déformés par leur altération, de multiples récits sont imaginables à travers la lecture des marques du temps visibles sur leur enveloppe. C'est par ailleurs ces fantômes du geste, de l'émotion passée qui nous rend sensibles face à ces derniers, leur donnent une valeur liée aux traces créées par le temps.

Mandico ne souhaite pas, lorsqu'il réalise des films d'animation, être « dans la fabrication d'un monde miniaturisé stylisé, comme Tim Burton, en faisant des petites marionnettes, des petites poupées » qui lui font penser à des crèches, mais préfère utiliser, dit-il, « des masques, des jouets cassés, des éléments de farces et attrape, des mannequins [...] pour créer un monde parallèle plausible¹⁷⁷. » En utilisant des objets préexistants, disparates, Mandico anime un collage magique de dessein qui nous sont familiers. Animer des objets est un moyen de faire vivre ces présences fantomatiques. Dans *Le Cavalier bleu*, Mandico met en relief par de gros plans : un numéro griffonné à l'arrière de la tête du cavalier, la photographie d'un petit garçon enlaçant un tas de jouets, un dessin représentant un cavalier, ou encore, dans un film plus récent, *Le Sacre* (2001), un nom écrit sur une caisse de vin. Ces images énigmatiques racontent un passé au-delà du récit et qui fait écho à la possibilité de s'inventer, là encore, une suite – en tout cas – d'extrapoler un ailleurs, d'autres ramifications narratives.

Dans *Le Cavalier bleu*, on assiste à une scène de repas durant laquelle les personnages-objets utilisent de la vaisselle et des couverts à taille humaine. L'espace déserté par l'humain semble avoir été investi par des objets animés. Le sentiment d'étrangeté se développe autour d'un monde invisible crédible aux yeux du spectateur puisqu'il peut exister dans n'importe quel grenier. Comme les frères Quay, Mandico donne un « effet de réalisme » décrit par Marcel Jean, qui par la mise en scène de poupées usées et de marionnettes : « animées d'un mouvement inexplicable, leur

177 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 12.

permet de faire naître une angoisse palpable, menaçante, une étrangeté surgie du quotidien¹⁷⁸ ».

C. L'âme des objets révélée par l'image par image : un acte de sorcellerie

Les films d'animation rendent visibles ces fantasmagories, récit que l'on se raconte, enfant, pour frissonner dans le noir avant de se coucher. En les mettant en scène, ces films se rapprochent de l'un des rêves de Borowczyk décrit par Philip Strick qui fait écho à celui de Mandico: « La vision d'un objet inanimé qui, enrichi par les souvenirs et les pensées que les hommes ont accumulées sur lui, finit par devenir un être sensible¹⁷⁹. Mandico croit en l'âme des objets qui ont vécu. Répondant aux questions d'Aurélié Sfez¹⁸⁰ à propos de ceux disposés dans son appartement, il affirme qu'ils « ne sont pas animés, mais qu'ils portent la mémoire de ce qu'ils ont été¹⁸¹ ». Ainsi, il en collectionne une quantité importante, à la manière d'un musée. Au même titre que les nombreux disques et ouvrages évoqués dans l'entretien ces objets sont des fétiches qui : « me parlent » dit Mandico, « m'inspirent » ajoutant : « le mur blanc m'angoisse ». La journaliste décrit une main dans une jardinière, une chouette qui porte un collier, un masque de sorcier, deux têtes de poupées coupées d'enfants horribles, pour lesquelles Mandico précise qu'il s'agit des « restes d'*Ultra pulpe*, les crânes en feu », une vitrine avec des doudous "crado" qui sont des résidus de films d'animation et un os de baleine. S'il perçoit la matière comme une entité incarnée, il croit de la même façon à la sorcellerie permettant de réveiller la mémoire qu'elle contient. Il raconte pour celui-ci comment une sorcière a ressenti la présence de baleines dans son antre tout en ignorant la présence d'ossements. Cette femme était ensuite capable de raconter ce qu'elles avaient vécu. Les histoires contenues dans la matière inerte sont impossibles à connaître. À moins qu'elles nous aient été

178 Marcel Jean, « Les frères Quay, la chambre obscure », *Cinéma d'animation*, n°43, été 1989, p. 34-35.

179 Philip Strick, « Le théâtre de Walerian Borowczyk », *Sight and Sound*, 1969, traduit et adapté de l'anglais par Abel Ségrétin et Frédéric Albert Lévy, publié dans le livret du coffret DVD, *Boro Walerian Borowczyk*, Paris : *Carlotta Films*, 2014, p. 103.

180 Bertrand Mandico, Elina Löwensohn, Pacôme Thiellement et Barabara Carlotti, « À la Dérive avec Bertrand Mandico » échange avec Aurélié Sfez, *op. cit.*

181 *Ibid.*

transmises par une tierce personne, d'avoir vécu quelque chose avec eux ou, d'être doté de l'intuition ésotérique de cette femme. La mise en mouvement de ces objets permet de révéler leur vitalité et de rendre visible ce qui ne l'est pas. Elle donne l'illusion de pénétrer leur âme et permet la lecture d'un monde parallèle imaginé à travers ces derniers. Dans cette mesure, l'animation peut figurer un acte de sorcellerie.

Pour Mandico, animer des objets c'est donner un souffle nouveau à des matières qui n'ont plus d'autre utilité, leur donner une fonction autre, un statut de personnage, en les faisant bouger : « Je ne voulais pas singer le monde réel, mais prendre des éléments de la marge, ceux que l'on délaisse, et les mettre en scène. Faire bouger l'inerte, comme on fait tourner les tables, révéler l'esprit contenu par ses objets¹⁸². » Dans cette dynamique, il est question dans ses films d'objets fétiches. En son sens profond, ce terme utilisé par Daniel Bird pour évoquer le cinéma de Borowczyk désigne « l'adoration d'objets inanimés auxquels on confère des pouvoirs magiques, ou qu'on croit habités par des esprits¹⁸³. » Ces bibelots anciens, générateurs d'émotions et, de fait, habités, sont des fétiches. Étymologiquement, ce terme renvoie au portugais *feitiço* qui signifie « artificiel » et par extension « sortilège », c'est-à-dire le charme magique. Avec le temps, les objets acquièrent des pouvoirs. Traditionnellement, ces entités transmises de génération en génération sont transcendées par une puissance invisible liée à l'esprit des ancêtres. Plus ils sont nombreux, plus ces objets sont habités et cultivent une fascination. L'animation permet de rendre visible le pouvoir qu'ils exercent. Elle les met en scène pour qu'ils racontent une histoire de l'être humain.

Comme les fétiches, le cavalier naît d'un agglomérat de matières hétérogènes anciennes. Il prend vie à partir d'une mixture magique qui révèle l'incarnation de la matière. Dans une marmite, une sorte de sorcier entrepose des fragments de jouets en plastique cassés : un nez, un buste, une mâchoire. Il assaisonne le mélange de sel et de poils puis une tête gonfle dans la cocotte jusqu'à dépasser le bord. À l'aide d'un couteau, il tranche cette poche pour laisser apparaître le cavalier. La création de ce personnage se fait à partir d'un collage de bric et de broc. En mettant en scène ces

182 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p.14.

183 Daniel Bird, *Le dico de Boro* édité en complément du coffret DVD, Boro Walerian Borowczyk, *Carlotta Films*, 2014, p. 23.

plastiques abimés que l'on aurait facilement jetés, Mandico interroge leur capacité à se métamorphoser en étant associés à d'autres éléments. Lorsque le cavalier tombe et se casse le nez, il est remplacé par un autre morceau de plastique lui permettant de continuer sa course. De la même manière, la poupée qu'il rencontre a des fourchettes à la place des mains et semble pourtant être le personnage le plus féroce. Leurs blessures rafistolées les rendent encore plus inquiétants. D'abord, elles montrent que leur autonomie va bien au-delà de leurs mouvements, ces objets sont organisés et capables de réparer leurs propres corps. Leur pouvoir aussi effrayant que fascinant est donc de se régénérer et de revêtir une infinité de figures qui se développent dans l'imaginaire. En lien avec le principe du fétiche, en traversant le temps, les objets peuvent incarner un personnage autre dans un nouvel espace.

D. Dans le hors-champ le marionnettiste qui apprête et manipule

L'usage de matières organiques, objets et autres bibelots est pour Mandico un moyen de s'échapper du dessin et de pratiquer la prise de vues « réelles » avec, « de l'humain sans l'humain », de convoquer, dit-il, « la trace de l'humain¹⁸⁴ ». Comme nous l'avons vu précédemment, ils sont chargés d'histoire, témoins d'une époque et ombres d'une culture passée. Ils sont dans cette mesure le reflet de l'être humain. Borowczyk disait qu'il souhaitait « donner une fonction aux objets. Dans la vie, nous les choisissons, vivons en leur compagnie ainsi, ils révèlent la nature humaine. Il est bien rare qu'un objet produit par la nature ait quelque lien que ce soit avec l'homme. Pour cela, il faut l'intervention d'un artisan¹⁸⁵ ». Ce dernier fait partie de ce récit, il apparaît entre les saccades de l'image dans le laps de temps nécessaire à la manipulation.

L'animation image par image d'objets préexistants nécessite le recours à l'image photographique. Si l'enregistrement ne se fait pas en « temps réel », les éléments du décor sont photographiés comme des corps de chair. On leur assigne une position dans un espace en profondeur. Mandico décrit ce lien à l'objet quand il dit que

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Citation de Walerian Borowczyk par Daniel Bird, *Le dico de Boro* édité en complément du coffret DVD, Boro Walerian Borowczyk, *Carlotta Films*, 2014, p. 54.

« l'animation image par image me semblait parfois être de l'ordre du rite magique et de la transe¹⁸⁶ ». Il est par nature un élément matériel en trois dimensions que l'on intègre à un décor. La technique du *stop motion* implique le corps, elle engage un contact direct avec la matière, un rapport osmotique. Dans *Le Sacre* mettant en scène le sacrement d'un singe en peluche orchestré par une assemblée d'objets animés, le principal concerné est comme un acteur vêtu d'un ras-de-cou et d'une robe de cérémonie. Sur sa tête est déposée en guise de couronne une main métallique. L'animateur habille, maquille ses personnages et les rend mouvants par la manipulation. Il leur donne une gestuelle, un souffle.

À partir d'un assemblage de parcelles de matières existantes, Mandico crée des personnages et leur transmet sa propre sensibilité d'animateur en les mettant en mouvement. Sur le film projeté à l'écran, les personnages deviennent autonomes, l'humain est dissimulé. Comme pour les films de marionnettes décrits par Hélène Beauchamp : « le spectateur est frappé par l'illusion de la vie qu'elle suscite, soumis à la fascination qui naît de l'impression de mouvement vital produit par l'inanimé¹⁸⁷. » En raison de ces élans inexplicables, les objets dégagent une profonde vitalité et deviennent expressifs. Ainsi, l'animateur fait partie des fantômes présents dans les films d'animation et divulgue un autre récit, celui de sa propre création.

En mettant en scène son mauvais rêve, Mandico illustre cette peur ou capacité, commune aux enfants, de voir en la matière des personnages, des expressions et de croire en la faculté des objets à se régénérer, à s'organiser, vivre dans un univers fantomatique pour l'humain qui ne peut l'intégrer que par le rêve. En effet, le film construit comme tel retranscrit les phases du songe, où les émotions se condensent et passent au rythme de la traversée du personnage de l'euphorie, à la peur, puis au désir. Telle que Mandico la conçoit dans *Le Cavalier bleu*, l'animation d'objets préexistants

186 *Ibid.*

187 Hélène Beauchamp, « La marionnette contre l'acteur : enjeux et apports d'un débat théâtral (du romantisme aux avant-gardes) », Actes du colloque, *La marionnette, objet de musée et patrimoine vivant*, Les Éditions de la Province de Liège, 2019, p. 99.

lui permet de raconter, un rêve d'enfant, sa croyance en l'âme des objets et son rapport à l'animation, un moyen de se rapprocher de l'humain au cours de ce rituel qui l'intègre au récit en tant que marionnettiste.

CHAPITRE 6 : DES NATURES HABITÉES

Après s'être intéressé à l'animation de la matière en image par image, dans un rapport animiste au cinéma, Mandico passe de l'objet animé pour contempler, toujours avec ésotérisme, les mouvements de la nature et y révéler des récits fantasmés. Chaque court métrage, faisant l'objet de ce chapitre, se déroule dans un environnement différent où plusieurs récits cohabitent : un jardin, une vallée, une prairie ou des plaines enneigées. D'après Perig Pitrou : « la magie du cinéma est d'instaurer un cadre spatio-temporel dans lequel les végétaux partagent l'existence des autres êtres vivants¹⁸⁸ ». Mandico joue de cela et va plus loin en favorisant la coexistence du visible et de l'invisible, du passé et du présent, du vivant et des morts. Ainsi se révèle le caractère habité de la nature. À travers l'analyse de *Mie l'enfant descend du songe* (2007) et *Sa majesté petite barbe* (2009), nous allons voir comment les enfants se nourrissent de la nature pour imaginer des récits, puis, avec celle d'*Essai 135* (2007), comment la nature permet de faire ressurgir des souvenirs. Pour finir, nous découvrirons avec *Lif Og Daudi Henry Darger* (2010), comment Mandico crée un pont entre deux personnages et leurs fantômes.

A. Une nature poétique et sensorielle à travers deux films : *Mie l'enfant descend du songe* (2007), *Sa Majesté petite barbe* (2009)

Du jardin merveilleux à la dangereuse vallée

Mie l'enfant descend du songe, court métrage musical d'une dizaine de minutes, révèle une nature poétique, vivante et effrayante servant de nourriture à l'imaginaire enfantin. Le film se découpe en cinq parties: « Mie », « morte et humide », « un enfant rêvant d'une moto couverte de plume », « enfant en fuite dans la vallée » et « l'enfant descend du songe », des sous-titres commentent par ailleurs, les images.

188 Perig Pitrou, chapitre « La vitalité du végétal révélée par la technique », de l'ouvrage dirigé par Teresa Castro, Perig Pitrou et Marie Rebecchi, *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*, Dijon : les Presses du réel, 2020, p. 27.

Les premières minutes du film se déroulent dans un jardin, lieu de vie personnelle, intime et réconfortante, pour reprendre la belle expression d'Anne Cauquelin, un « dehors qui est un petit dedans¹⁸⁹ ». Une enfant couronnée de végétaux et munie d'une baguette magique joue sous un auvent. Elle tourne autour d'une femme déguisée, nommée dans l'ouvrage connexe, *Mie*¹⁹⁰ : Croque le Marmot. Son costume est conçu à partir de divers objets recyclés ou provenant du jardin ; un carton troué pour dissimuler le visage surmonté d'une coiffe végétalisée ; une parabole blanche ornée d'antennes et garnie d'un bouquet pour recouvrir le ventre. La petite fille secoue son bâton dans sa direction comme pour lui jeter un sort, la créature se déhanche et agite ses bras.

La scène est entrecoupée par des images du hors-champ qui mettent au jour un jardin, véritable lieu d'inspiration. Il est à l'origine du jeu qui vise à reproduire un phénomène naturel sublime, suscitant l'admiration par sa majestuosité : le comportement des arbres ensoleillés qui oscillent sous un vent léger. Mandico met en lumière le geste de la petite fille qui, par mimétisme, le reproduit. Pour cela, reprenant le principe de l'effet Koulechov¹⁹¹, le cinéaste accole le plan séquence du jeu se terminant par un regard face caméra (fig. 32)¹⁹², à celui des arbres environnants (fig. 33). Puis un autre, où les rayons du soleil dissimulés derrière un flanc de montagne se découvrent (fig. 34) à celui où la créature accompagnée par l'enfant s'écarte de l'abri (fig. 35) comme pour capter la lumière (fig. 36). L'enfant et son personnage miment un fragment de la nature et en exaltent la poésie.

L'espace du jardin est aussi un endroit délimité et singulier au sens où il se distingue de la ville « il se sépare aussi d'une nature furieuse, tempétueuse ou désertique¹⁹³ ». Dès lors au-delà de la clôture, la nature champêtre découvre son imprévisibilité. Ce caractère menaçant entretient aussi les songes des enfants qui, à la recherche de sensations, se racontent des histoires effrayantes. La troisième partie du film est construite à partir d'une série de plans de paysages auxquels sont associés des sous-

189 Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 41.

190 Bertrand Mandico, *Mie*, Marseille : Fotokino, 2007.

191 Effet Koulechov, d'après Vincent Pinel dans le *Dictionnaire technique du cinéma* (Armand Colin, 2012), ce mythe cinématographique est censé illustrer l'idée selon laquelle : « le simple collage de deux images permet le surgissement d'un lien ou d'un sens, absents des images élémentaires ».

192 Fig. 32-36, voir *infra* annexe p.144.

193 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*

titres faisant récit. Un « enfant-chien » s'évade pour découvrir de nouveaux paysages, on apprend qu'« il n'a jamais franchi les limites de l'île » nommée « à perte de vue » et que « les récifs dangereux » lui restent inconnus. Décors, musique et cadre construisent un paysage d'un tout autre registre. L'image s'assombrit, la chaleur que diffusait le soleil éblouissant a disparu, une lourde brume efface les flancs de montagne plongeant la vallée dans un paysage incertain. Les roches abruptes, sur lesquelles sont nichés des arbres fouettés par le vent, semblent regorger d'inquiétants secrets. L'horizon nébuleux nous immerge dans une nature où l'être humain se sent petit, vulnérable et devient « silencieux comme une ombre¹⁹⁴ ». En caméra portée, le cadre tremble tout en s'efforçant, semble-t-il, de rester fixe ou longe lentement les courbures de la vallée. Corps grelottant et regard qui guettent, le filmant transmet ses émotions changeantes, provenant de la transformation de l'environnement et de l'adéquation entre le personnage et cette nature, tantôt poétique, tantôt hostiles, qui semble déteindre sur lui et le contaminer. *Sa majesté petite barbe* faisant l'objet de l'analyse suivante s'inscrit dans la lignée de *Mie l'enfant descend du songe*. Le personnage est incarné par la même enfant, plus âgée. Après avoir imité la nature et imaginé ces mystères, elle la contemple et lit sa sensorialité.

La nature ou le récit des sens

Sa majesté petite barbe est un triptyque d'environ cinq minutes et qui présente « trois tentatives d'hypnose sur les enfants ». Dans chaque partie, Mandico imagine différentes méthodes pour matérialiser la lumière, l'eau et l'air et raconter leurs récits. La première partie « Les enfants éblouis » se déroule dans un jardin fleuri, une enfant s'approche de la caméra tenant dans ses mains un miroir (fig. 37) qui réfléchit les rayons du soleil. Ces reflets dirigés vers la caméra sont retranscrits à l'image par des flashes lumineux éblouissants ou des faisceaux décomposés. Dans le contre-champ apparaissent un éléphant, puis le miroir (cette fois-ci suspendu à une branche placée dans un vase, sur une table). La lumière reflétée dans le miroir se déplace sur le visage de la fillette qui tente de l'esquiver. Par alternance, Mandico présente successivement la source, la surface réceptrice et, en hors-champ, modifie des éléments. Jouant sur l'apparition et la disparition –encore une fois, un peu – à la manière de Méliès, il

194 Citation tirée des sous-titres du film.

place le faisceau lumineux comme le sujet central du film, le magicien qui transforme les éléments.

Sa Majesté petite barbe (2009)



Fig. 37 [00:00:27]



Fig. 38 [00:02:18]

Une mise en scène proche de celle-ci est utilisée pour la troisième partie, intitulée « Au royaume du vent le vide et roi ». Dans un jardin pourvu d'arbres et d'herbes hautes ballotées par le vent, surgissent à la manière d'un tour de magie des chaises immobiles. Alors que le jardin est désert, Mandico apparaît de la même façon, assis sur un siège, figé, un bébé dans les bras. L'enfant, joue avec son étoffe et regarde autour de lui intrigué par ce qui l'entoure. Dès lors, le cinéaste montre comment « le vide » ou la nature soumise aux mouvements des quatre éléments peuvent être chez l'enfant source de distraction. Sous leur regard, chaque chose triviale est personnifiée et devient merveilleuse à l'image de l'énumération de la voix de Mandico en off, ouvrant le film : « sa majesté petite barbe, sa majesté endormie, sa majesté aspirine, sa majesté bonne à rien, sa majesté bicarbonate, sa majesté cristalline, sa majesté rabougrie ».

Dans la deuxième partie, un cours d'eau est filmé depuis une barque (fig. 38) et s'attarde sur différents éléments tandis que des instructions sont données par la voix off :

- 1 regardez la rivière — 2 laissez-vous flotter — 3 vous glissez sur l'eau — 4 des araignées grimpent sur vous — 5 les feuilles vous caressent — 6 le courant vous porte — 7 le souffle est coupé — 8 imaginez vous en un instant à huit kilomètres — 9 laissez-passé deux secondes — 10 pincez vos lèvres — 11 à 13 h elle vous dira.

Guidé par les sens, le spectateur immergé dans le décor est hypnotisé. Il devient personnage de l'histoire et invente son propre récit sensoriel. La voix est claire, posée et le rythme répétitif le berce. Ici, la lumière est matérialisée par des ombres. Les rayons du soleil incandescents traversent l'air, puis transpercent le miroir de l'eau et génèrent par les zones éclairées, et celles d'obscurité, un scintillement. De la même manière, lorsque les rayons du soleil passent à travers un bosquet, la lumière est entrecoupée par l'ombre des arbres. Partiellement retenu par la végétation, l'éclairage est mystique. Ce mélange d'obscurité et de clarté fait apparaître la brillance des bribes de poussières ou de pollen qui oscillent dans l'air éclairé, que l'on retrouve dans la prairie d'*Essai 135*. Au-delà de la sensorialité de l'image, les récits de la vie aquatique, celui des arbres et de leur reproduction est dissimulée au travers de la mise en image de la rencontre des quatre éléments. Dans *Essai 135* Mandico se tourne vers un autre type de personnage doué, lui aussi, d'une intuition ésotérique. Grâce à un étrange dispositif il entre en communication avec la nature et y révèle ici encore, des récits internes partagés avec l'humain.

B. *Essai 135* (2007) : du hangar déserté à la prairie du souvenir

Essai 135, court métrage de quatre minutes, présente les travaux de recherche d'Andrei Moldar, sur la mémoire sonore des végétaux. Le film fait converger plusieurs paysages : un hangar où le protagoniste se confronte à la caméra, une prairie où il étudie la mémoire des végétaux, ainsi qu'un espace de représentation de celle-ci, permettant de lier la plante à l'humain par le souvenir. Le peu d'informations nous est communiqué à la manière d'un reportage, par une voix off et sa doublure :

Andrei Moldar n'est ni un saint homme ni un fou. Il travaille depuis bientôt 27 ans sur la mémoire sonore des plantes. Chants, cris, bruits, conversations et chuchotements dorment dans les grandes tiges agitées par le vent. Andrei utilise des fréquences radio vibratoires pour faire ressurgir les sons du passé. Andrei que ce passe-t-il ? Andrei... ? Andrei... ? Andrei Moldar n'a pas voulu répondre à nos questions. Il nous a juste priés de le laisser travailler.

Sous un hangar où sont entreposés : conteneurs fumants, bidons en plastique et barils métalliques, Andrei Moldar se tient face à la caméra et s'en approche. Il marche jusqu'à ce que son visage apparaisse en gros plan. Alors que la mise au point est faite sur le décor industriel ressortent les fluides témoignant clairement d'une appropriation de la nature. Les fumées qui s'appesantissent dans les couleurs bleues, grisâtres, les sols boueux éclairés par le reflet des flaques. La



Fig. 39 *Essai 135* [00:00:04]



Fig. 40 *Essai 135* [00:00:34]

froidueur de l'atmosphère est intensifiée par la matérialité de la musique¹⁹⁵. Cette dernière au rythme irrégulier est caractérisée par des sons grinçants, brefs, métalliques et saturés du frottement des cordes. C'est dans ce même endroit qu'Andrei Moldar fuit la caméra à la fin du film ; a-t-il été troublé dans son activité ? Est-il réticent à l'idée d'être filmé dans cet environnement détérioré ou dans son intimité ? Le mystère reste entier. Quoiqu'il en soit, cet espace anthropomorphe, déserté par l'être humain en dehors du personnage, de son ombre – et de l'opérateur dont imagine la présence – n'a rien du charme envoutant d'une nature vierge. De ce paysage industriel (fig. 39), se dégage tout de même une forme de beauté liée au calme, à l'activité suspendue, à la sensibilité et à l'énigme d'Andrei Moldar.

À la suite d'un flash lumineux faisant office de transition, le personnage dans une prairie s'adonne à son activité (fig.40). Il s'agit de l'espace de rencontre entre l'humain et les fameux végétaux. Panoramiquant, la caméra suit Andrei Moldar agenouillé dans les herbes hautes, puis navigant au milieu des végétaux, les sélectionnant minutieusement pour former un bouquet. L'image est engloutie par leur couleur verte. Éclairées par le crépuscule, les particules de pollen flottantes occupent l'air et emplissent le cadre. Ici, Andrei Moldar se meut dans un espace champêtre : les plantes envahissent tout le cadre, il y est l'intrus. Ses recherches sur la mémoire

195 Radiohead, « Hunting Bears » de l'album *Amnesiac*, 2001.

sonore des plantes visent à démontrer la possibilité d'un lien, d'une interaction entre l'humain et cet environnement *a priori* autonome et insensible. Comme l'exprime Perig Pitrou : « Dès lors qu'on attribue à des êtres la capacité d'exprimer une intériorité et d'être sensibles aux mouvements externes, une voie s'ouvre, tant sur le plan visuel qu'épistémologique, pour que les végétaux communiquent avec des humains, voire entretiennent des relations de sociabilité avec eux¹⁹⁶. »

Pour rendre intelligible la capacité des végétaux à se souvenir de sons, Andrei Moldar les relie à un dispositif d'écoute. Un drap blanc accroché par des épingles délimite l'espace de l'expérience. Il permet de mettre en valeur le sujet de l'étude au milieu de cette verdure. Les végétaux sont attachés en bouquet par un câble qui fait le lien avec un détecteur de fréquences. Andrei Moldar est muni d'un casque audio raccordé lui aussi à l'appareil. Cette image fait écho aux propos de Teresa Castro pour qui l'accès à qui toute plante sentiente doit forcément être « médiée par des technologies visuelles et autres¹⁹⁷ ».

Andrei Moldar entre ainsi en connexion avec les végétaux et revit un instant du passé. Encore une fois, le hors-champ rejoint l'invisible et le temps écoulé. La magie est liée au souvenir et à la mémoire. Ces temporalités s'accordent dans un espace-temps fictif, auquel le spectateur accède par une fermeture à l'iris. Ce mode de transition organique qui suggère l'obstruction manuelle du diaphragme accompagne le spectateur dans l'intériorité des végétaux ou celle du personnage. Cet espace, sphère de la mémoire, est caractérisé par une unité visuelle et une composition des plus épurées, à l'image d'un souvenir flou constitué de bribes relatives aux sensations. Sur l'ensemble des plans, ressort sur un fond noir une pluie de particules fines éclairée semblable à de la neige. Se superposent à celle-ci un bouquet agité, puis Andrei Moldar portant son casque (fig. 18). Il regarde en face de lui et apparaît une femme se dirigeant vers lui (fig. 19) en apportant un gâteau recouvert de bougies. Cet instant est comme suspendu dans le reste du film, le personnage revit un souvenir dans lequel une femme fantomatique surgit. Seul son visage est éclairé par les flammes qui oscillent, à l'instar d'une apparition sa présence se révèle exceptionnelle et éphémère. En effet, rapidement Andrei Moldar sort de ce songe. La voix off juxtaposée à ses

196 Perig Pitrou, chapitre « La vitalité du végétal révélée par la technique », *op. cit.*

197 Teresa Castro, « À l'écran le végétal s'anime, cinéma animiste et sentience des plantes », *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique, op. cit.*, p. 43.

images, construite à la manière de celle d'un reportage, semble signifier l'existence de l'équipe de tournage, mise en abîme du filmeur/manipulateur. À la fin, le protagoniste fuit le cadre comme troublé par la présence de celle-ci. Elle apparaît ainsi, comme l'élément perturbateur de son rêve.



Fig. 41 [00:02:25]

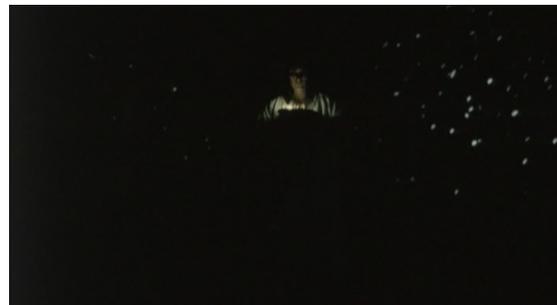


Fig. 42 [00:02:19]

Dans chacun de ces trois lieux, des récits différents sont déployés, portant tous un lien entretenu par l'humain avec la nature. Le hangar s'apparente à l'exploitation, à la mort d'une forêt détruite par l'humain. La prairie sauvage est le lieu de la rencontre où rien ne vient interférer entre les échelles du vivant. Puis, l'espace de mémoire des végétaux, qu'Andrei Moldar intègre par l'intermédiaire du dispositif d'écoute crée une véritable connexion par le partage d'un souvenir, lui permettant de visualiser un fantôme, finalement troublé par la caméra. Les caractéristiques d'un espace connu par un humain, ici, sa végétation lui rappelle des histoires passées, à l'instar des objets. Dans les deux cas, la magie du cinéma s'opère et répond au fantasme de révéler les récits contenus dans les matières, les entités non humaines le temps d'un film.

C. *Lif og Daudi Henry Darger* (2010) : la rencontre de deux personnages vaporeux

Lors d'une rencontre organisée autour de la sortie du DVD¹⁹⁸, Mandico raconte sa démarche. À l'occasion d'un festival, le cinéaste se rend en Islande pour la première fois. Il se donne pour objectif de réaliser un film avec peu de moyens, en s'imposant des contraintes : un tournage d'une journée, en 16 mm, en Islande et en islandais. Au lieu de construire un scénario en réveillant son imaginaire conscient, il se met à

198 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box*, animée par Manfred Long, *op. cit.*

« guetter » ses rêves. Il s'arrête sur celui d'un vieil homme marchant sur les routes qui rejoint une femme bleue pour lui demander combien de temps il lui reste à vivre. Il expose donc son projet à Katrin Olafsdottir et lui propose de partir en quête d'une actrice, d'un acteur et d'une bâtisse isolée. Au gré de la conversation, elle lui parle d'une maison bleue sur une péninsule. Il s'agit de celle d'un peintre décédé, tenu par son fils faisant aujourd'hui office de musée. Elle prend contact avec ce dernier qui refuse. Puis, troublé par une coïncidence au moment où elle lui raconte le scénario, il accepte. Mandico qui relate cette conversation affirme que : « Son père était visité par l'esprit d'une femme bleue qui lui inspirait ses tableaux ». Cette contextualisation éclaire l'interprétation du film qui met en scène des personnages et leurs fantômes.

Le titre du film et nom du protagoniste est emprunté à l'artiste américain, Henry Darger. Au-delà du simple hommage, le choix de ce nom est une manière de faire revivre ce peintre et écrivain, de rappeler son œuvre à travers le film. Par cet emprunt, il mêle l'histoire de Darger à celle du peintre qui a réellement habité la maison et une confusion se crée entre les personnages. Le spectateur ne peut s'empêcher de s'interroger sur l'identité du vieil homme : s'agit-il d'Henry Darger ou de l'ancien habitant ? S'il n'est pas évoqué dans le film, il transparait à travers la toile représentant une femme bleue que l'on aperçoit fixée au mur du salon où se déroule la rencontre. Dès lors, le personnage de la « voyante » à la peau bleue, semble être, elle aussi, tout droit sorti de ce tableau (fig. 44). De multiples récits se confrontent, d'abord celui d'Henry Darger, puisque le personnage porte son nom, puis celui de Mandico qui raconte son rêve, ou encore la rencontre du fantôme du peintre décédé et de sa muse. On se demande alors de quelle manière Mandico sème le trouble et met en scène deux personnages semblant à la fois morts et vivants.

La rencontre de ces deux personnages puis leurs interactions dans la maison se traduisent par le mélange de deux imageries. En noir et blanc (fig. 43), le vieil homme traverse à pied une route escarpée déserte sous une tempête de neige. Au loin, il aperçoit l'habitation (fig. 45). Subitement, l'image se colore (fig. 48), la façade bleue et le toit de tuiles rouges ressortent dans ce paysage enneigé. Ainsi se juxtaposent l'univers du vieil homme et celui de la femme bleue. Nous retrouvons ces teintes dans la maison : la couverture étalée sur le canapé en tartan marine, le mur et le tapis

brique (fig. 46), ainsi que les deux pierres posées sur le bec de l’oiseau empaillé (fig. 47). Tous sont assortis à la peau et la chevelure de celle qu’il vient voir.

Lif og Daudi Henry Darger (2010)



Fig. 43 [00:00:13]



Fig. 44 [00:02:43]



Fig. 45 [00:00:46]



Fig. 46 [00:00:55]

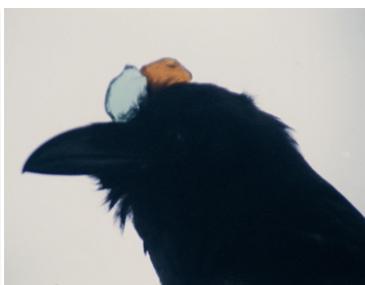


Fig. 47 [00:02:09]



Fig. 48 [00:00:53]

Ce contraste entre le noir et blanc et l’image en couleurs interpelle : le vieil homme serait-il déjà mort ? Cette question est d’ailleurs posée par la voix off en ouverture du film : « Cet homme qui marche sur les routes voudrait savoir combien de temps il lui reste à vivre, c’est Henry Darger. Il avance vers son destin, peut-être est-il déjà mort ». Alors qu’il s’approche de la maison, son corps, essoufflé, légèrement vêtu, balayé par l’air glacial est fantomatique. Lorsqu’il observe au loin la maison avant que le plan ne se colore (fig. 48), l’image est en négatif (fig. 45). Le personnage est-il caché dans l’envers de celle-ci qui exposerait le monde des morts ? Puis, dans la maison pour attirer l’attention de la voyante, il tape du pied sur le sol. Son regard se tourne vers le vieil homme : émettre des sons est-il son seul moyen de manifester sa présence aux vivants ? Dans *Burlesque et froid*, second film issu de ce même tournage, il toque à la vitre du salon. La jeune femme, installée devant la fenêtre, une cigarette à la main, ne détourne pas le regard. On se demande si elle l’entend ou non. Dans le premier cas, sur un ton humoristique, il s’agit d’insister sur la cruauté de la femme, qui ne porte de l’attention à ce vieil homme fébrile sous la neige, dans le deuxième cas, il est mort, sa présence visuelle est illusoire.

Pour ce film, Mandico entremêle fantômes souvenirs et son propre rêve. Celui d'Henry Darger, celui du peintre ayant vécu dans la maison et l'esprit de la femme bleue. Néanmoins, il n'y a dans le film que deux personnages, leurs identités se mêlent. Incarnent-ils à eux deux tous ces possibles ? La voyante susceptible d'entrer en contact avec des éléments imperceptibles par le commun est tout aussi troublante, cette capacité lui fait voir les morts. On se prête à douter de l'existence physique du vieil homme. La mise en scène renforce l'effacement des personnages dans leur environnement comme s'il leur appartenait, qu'ils avaient été absorbés par ce dernier, désincarnant leurs allures. Alors qu'il traverse la vallée noire et blanche, le vieil Henry Darger, fébrile et chahuté par le vent, ne semble plus qu'être l'ombre de lui-même. Quant à la cruelle voyante, dont les émotions s'avèrent envolées, son apparence concorde avec les couleurs de la décoration de la maison et par la présence du tableau représentant une femme bleue, elle semble pour ainsi dire, faire partie des meubles. Cette mise en scène interroge le spectateur sur la vitalité de ses personnages.

Dans ces quatre films, cet ensemble fragmenté et fragmentaire d'œuvres, Mandico propose quatre manières d'observer, de communiquer avec la nature et de raconter les récits dont elle regorge. Ces films sont reliés par l'intermédiaire de trois personnages doués d'une intuition ésotérique, entrant en communication avec la nature afin de révéler la propension des plantes, des objets à s'animer, ressentir des émotions et, en retour, les humains – enfant contemplateur, homme secret ou voyante espiègle – sont traités en transparence, ignorent la caméra ou la rejettent. Ils ne prennent à aucun moment la parole ou sont en partie effacés dans le décor. La caméra et le cinéaste, par le cadrage ou en voix off, guident le regard posé sur ces personnages en interaction avec leur environnement, donnant une fois de plus un sentiment de distance. Un lien fort est noué entre les protagonistes et leur lieu d'évolution par les récits qu'ils partagent et qui « accordent » – pour reprendre les termes de Teresa Castro– « les temporalités différentes ».

À travers l'inclusion de ses références et ses publications, Mandico raconte sa propre histoire en tant que cinéaste/cinéphile passionné, engagé et inspiré par de nombreuses œuvres. Par cette visibilisation de ses fantômes, il lève la frontière entre le film et sa fabrication. Dans une idée proche de celle-ci, *L'archipel des oubliés* (2018) réalisé à partir de *rushs* non utilisés des *Garçons sauvages*, à l'image du film de Löwensohn, *À côté du volcan* (2018), nous permet de constater une nouvelle dimension du film et aurait pu faire l'objet d'une analyse. Mandico altère alors la frontière de l'écran de cinéma propulsant le spectateur dans ses recherches et sur le plateau de tournage. Dans le hors-champ, le cinéaste, qui fait aussi, de ponctuelles apparitions, assemble, met en mouvement et observe, afin de dévoiler des espaces palimpsestes fantomatiques faits de rêves et de souvenirs, des personnes mortes ou fictives. En intégrant les spectres de son imaginaire à ses films – par les références et l'idée d'une œuvre ouverte infinie, la matrice poétique que constituent rêves, souvenirs, dessins – Mandico répond à un désir cinéphile, celui d'accéder à l'envers du décor. Spectateur en premier lieu, il se fait acteur et engage l'action du spectateur invité à rêver lui aussi. Dynamique, ce dernier est, à son tour, inventeur de l'écosystème lorsqu'il éclaire son interprétation par la lecture du méta-système. Finalement, cet écosystème est aussi fantasmé par le spectateur.

PARTIE III : MATIÈRE ET ÉVANESCENCE, FUSION DU CORPS ET DU DÉCOR

L'univers tout entier est une immense bête dont les pierres, les fleurs, les oiseaux sont des organes exactement cohérents dans leur participation à une unique âme commune.

Tant de classifications rigoureuses et superficielles, que l'on suppose à la nature, ne constituent qu'artifices et illusions. Sous ces mirages, le peuple des formes se révèle essentiellement homogène et étrangement anarchique.

– Jean Epstein, « *L'intelligence d'une machine* », 1946 –

Mandico approfondit ce que peut le cinéma pour rendre trouble, toute idée de frontière, une notion qui lui est insupportable¹⁹⁹. Jusqu'à maintenant, ont été analysés quelques récits fantômes des films du cinéaste, ceux racontés par : les personnages-objets/l'âme de la matière, par la nature/l'exploration de ses mouvements et par les personnages fantômes/souvenirs d'expériences cinématographiques ou encore de rêves. Par ses enchevêtrements, il altère, nous l'avons vu, les frontières du visible et de l'invisible, du passé et du présent, du vivant et des morts. La constitution du décor et les corps de chair ont quelque peu été laissés de côté. Alors qu'il affronte le fantastique, la science-fiction, qu'il pénètre l'intériorité de la nature, des corps et de la matière, il ne peut se contenter de méthodes de réalisation qui tendent vers une représentation de ce que perçoit l'œil. Afin de satisfaire ses envies narratives et formelles, se rattachant à la proposition d'univers parallèles, il s'empare de cet outil aussi originel qu'indispensable aux cinéastes auteurs : le décor. Tout en respectant le budget, il le réalise de manière artisanale, sans s'en remettre à la post-production, ce qui lui permet d'y intégrer ses acteurs dès le tournage et de réfléchir aux corps et aux décors. Cela revient à penser le fond et la figure simultanément. Ces deux éléments sont l'essence même des films, Mandico dit : « Je n'arrive pas à travailler le corps sans décors, j'ai besoin de l'inscrire dans un environnement et que celui-ci interagisse avec le corps pour le révéler, le questionner, c'est comme ça que j'arrive à créer²⁰⁰. »

199 Bertrand Mandico, « Hormona », entretien réalisé par Morgan Pokée, *op. cit.*

200 Bertrand Mandico, « On n'en a jamais fini avec son adolescence, on lui court toujours après », entretien avec Marie Richeux, *Par les temps qui courent*, pour France Culture, le 22 février 2018, disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/bertrand-mandico-on-n-en-a-jamais-fini-avec-son-adolescence-on-lui-court-toujours-apres-6559260> (consulté le 26 juin 2022).

CHAPITRE 7 : DE LA NATURE MORTE À LA COMPOSITION DES CORPS/DÉCORS

D'après Benjamin Thomas, « le monde d'un sujet n'existe au sens le plus fort du terme que par cette interaction dans laquelle les deux parties comptent également, et de laquelle aucune ne peut être congédiée ; “être au lieu”, c'est “être au monde”²⁰¹ ». Imaginer un nouvel espace peuplé, c'est envisager une relation entre des corps et un lieu, ou transposée au cinéma, entre un personnage et un décor. Il s'agira, dans un premier temps de comprendre l'expression « décor composé » qu'on applique à l'intégralité de la filmographie du cinéaste, en partant de la nature morte et de l'esthétique du collage. On verra ensuite qu'il met en valeur les détails de la matière, entre autres, par leur sensorialité. Enfin, en nous intéressant au lieu de tournage, nous tâcherons de comprendre comment le décor est composé, aussi bien dans des espaces naturels extérieurs qu'en studio.

A. L'empreinte de la nature morte

Au sein d'un même film, Mandico navigue entre le studio et les tournages en extérieurs naturels. Dans les deux cas, ses personnages, créatures vivantes, actrices et acteurs interagissent avec des matières organiques comme avec des objets inertes. En studio pour *Le Cavalier bleu*, il peint des décors, agence des petits meubles, ajoute de la végétation afin de créer l'environnement de ses personnages. Dans *Sa majesté petite barbe* la caméra installée sur une barque observe la nature, raconte un récit jusqu'à s'arrêter sur la préparation d'un repas en extérieur, dénué de présence humaine. Puis, dans ses autres films, qui vont faire l'objet des analyses suivantes, les natures sont composées, par des déplacements de végétaux ou des ajouts de pièces décoratives. À celles-ci se superposent lumières, filtres colorés et fumées sublimant leurs détails. Ces décors intérieurs ou extérieurs composés sont en partie liés à la nature morte. Pour toutes ces raisons et parce qu'ils sortent de l'imaginaire, des

201 Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde, de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, Université de Strasbourg, 2019, p. 66.

fantasmes de Mandico qu'il va puiser dans la nature, il compose et filme ces décors dans une démarche proche de celle d'un peintre.

Comme le souligne Géraldine Sfez, l'expression « nature morte » porte en elle un paradoxe : comment la nature associée à l'origine de la vie, du mouvement, de l'abondance peut-elle être dite « morte »²⁰² ? La peinture, la plupart du temps, assimilée au genre donne une réponse finalement assez franche. La nature morte serait apparue au XVII^e siècle²⁰³, aux Pays-Bas. Les peintres hollandais la nomment en néerlandais « *still-leven* » dont la traduction littérale est « nature immobile », une représentation figée sur une surface plane. Le cinéma, médium qui anime, semble alors en être l'antithèse. Souvenons-nous des propos de Jean Epstein qui déclarait qu'« à l'écran, il n'y a pas de nature morte²⁰⁴ ». Pourtant, comme Sfez le démontre dans son article, elle est, de temps à autre, présente sur grand écran. Mandico s'empare de ces enchaînements de paradoxes pour détourner le genre et faire du cinéma un art capable de donner vie à ces « natures immobiles ». Cette obsession, il la partage avec Borowczyk dont le film *Renaissance*, analysé plus tôt, est l'exemple même de son appropriation cinématographique de ce genre pictural.

Le lien principal qui s'opère entre la nature morte et les films du cinéaste est le caractère composé de ses décors et de ses personnages qui condensent objets et substances organiques. Le *Cavalier bleu* naît d'une mixture magique permettant l'agglomération de matières hétérogènes. Dans une marmite, une sorte de sorcier, au corps d'objets, entrepose des fragments de jouets en plastique cassés : un nez, un buste, une mâchoire et assaisonne le mélange de sel et de poils. Dans *Salon brésil*, l'automate sorti de la caméra traverse une couche de nuage, découvre un salon souterrain agencé et habité par diverses créatures : dans une cage, la tête d'une poupée recouverte d'une chevelure végétale, le squelette d'un reptile ailé de plumes violettes, un oiseau à trois têtes.

202 Géraldine Sfez, « Natures mortes au cinéma. L'intranquillité des choses », *Ligeia*, n° 77 - 80, 2007, p. 92-100.

203 Robert Fohr, « NATURE MORTE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/nature-morte> (consulté le 11 juin 2022).

204 Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna », 1926, *Écrits sur le cinéma*, vol 1, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 134.

Ces objets recyclés en personnages évoluent dans des environnements confectionnés à partir de décors peints, de roches, de sable et d'éléments anciennement vivants. Dans *Le Cavalier bleu*, sur les sols recouverts d'herbes, de mousses séchées et de terre parsemée, reposent des fruits et légumes pourris. À l'inverse de la nature morte où généralement la régularité, des fruits ronds et brillants, des viandes rouges et juteuses, est valorisée, le spectateur est fasciné, par les collages de matières abandonnées. En régénérant la matière, ils donnent vie à des personnages qui se nourrissent d'éléments pourris et organisent des mondes parallèles. Si ces éléments anciens ou en cours de putréfaction nous ravissent, ce n'est pas pour leur éclat, mais plutôt leur capacité à habiter un espace dépourvu de vie et parfois même à s'y mouvoir.

Finalement, on en revient à cette étape de l'analyse à une œuvre collagiste. Chez Mandico, les décors se mettent en place par cette technique, proche du cadavre exquis, issue du surréalisme. Elle consiste à juxtaposer plusieurs éléments de nature différente afin de créer une entité nouvelle et est, ici, utilisée pour former des personnages et leur environnement à partir du recyclage. Une manière de dérouler le récit dans un espace où le temps semble s'être figé, qui a été dépourvu de vie durant



Fig. 49 *Cigarettes, Street Findings* (1999)

un long moment, puis où certains éléments restés à leur place sont désormais capables de s'activer, de renaître, grâce à la métamorphose. On pense alors, dans le domaine de la photographie de natures mortes contemporaines, aux œuvres d'Irving Penn mettant en scène des mégots de cigarettes comme *Cigarettes, Street Findings* (1999) – (fig. 49). Avec cette image, il métaphorise par la nature même du sujet l'écoulement du temps, le changement de forme, la courte vie par sa dimension éphémère et en même temps la persistance de ces déchets. La cigarette étant par ailleurs, un élément récurrent des films de Mandico. Puis, en animation à ceux de Švankmajer, *Les Possibilités du dialogue* (*Možnosti dialogu*, 1982) dans lequel, il compose des visages, comme on l'a vu précédemment, inspirés du travail de Giuseppe Arcimboldo

avec des fruits, ici à partir d'objets de quantification – outils mathématiques ou accessoires de cuisine –. Ainsi, leur fonction est détournée, « mise en pause ». Ils ont perdu leur rôle premier et pourtant, formant un personnage, sont plus expressifs et vivants que jamais. Dès lors, on remarque les répercussions du procédé de composition sur les éléments, quels qu'ils soient. Pourris, sales ou communs, ils sont transcendés par l'agencement, diffusent une poésie, par leur changement de fonction et leurs détails que le médium met en relief.

B. De l'importance des détails et de la sensorialité

Auteur d'images en mouvement, Mandico décuple la valorisation de ces détails par leur sensorialité. Dans ses films, il met en évidence les textures : le bois patiné, les plastiques sales, les voilages aériens ou l'éclat de verres cristallins. Le cinéaste apporte la même attention aux écoulements de liquides, aux courbures de l'eau, aux mouvements de l'air et aux particules volatiles que ce soit du pollen de pollution ou des paillettes. Il souligne les variétés des matières des décors, costumes, accessoires et les reliefs de la peau ou encore les mouvements éphémères, insaisissables. Grâce à des jeux d'ombres, de lumières et l'utilisation de filtres stars²⁰⁵, il accentue les scintillements. Il crée parfois des vibrations lumineuses en agitant, dit-il : « devant l'optique, des cristaux, des pampilles suspendues à des fil, comme un sourcier, et joue avec la fragmentation de la lumière en direct sur l'avant-plan²⁰⁶. » Cette matérialisation est audible par les bruitages et le son. Le spectateur entend les frottements, les scintillements, jouant parfois de décalages ou de dissociation entre le son et le sujet. De cette manière, il valorise la dimension haptique de ses films. Pour cela, il effectue un travail de composition, d'assemblage et utilise de nombreux artifices. Là où la nature morte figée trouve sa limite sensorielle, Mandico l'accentue par des dissonances créant un trouble manifestant la formation d'écosystème nouveau, à découvrir.

205 Le filtre star est une plaque transparente quadrillée que l'on place devant l'objectif pour fragmenter la lumière.

206 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, *op. cit.*

Dans *Le Cavalier bleu*, le personnage commence à s'animer dans la marmite, l'effet de fluides qui se rependent dans l'eau (fig. 50). Sa respiration est matérialisée par des bulles d'air qui s'échappent de son nez (fig. 51). Puis, lorsqu'il en sort un nuage de coton entrant et sortant de ses narines prend le relais. En faisant figurer ses mouvements de substances impalpables, Mandico expose un phénomène invisible et exagère l'énergie de son personnage. Ces différentes substances et leurs mouvements se produisent en temps en « réel » et contrebalancent la saccade de l'image par image. Ainsi, ce monde d'objets est relié, lui aussi, par des fluides. En matérialisant cette respiration de manière différente dans l'eau et dans l'air, et en faisant figurer des gouttes perlant sur le visage du sorcier durant la même scène (fig. 52)²⁰⁷, Mandico met en valeur un éventail de textures qui impliquent le sens du touché. Par ailleurs, le masque en bois change d'aspect, sous la lumière qui se reflète sur les chemins tracés par des gouttelettes. La rigidité du support semble désormais beaucoup plus souple, vivante, elle donne la sensation d'une peau aussi en partie, grâce à l'image que cela produit – un personnage qui pleure–.

Dans *Hormona* (2015), Mandico met en scène une « nature hormonale », qui sera plus amplement analysée plus loin. Ce que je souhaiterais évoquer ici est la place que cette nature tient dans le film. Véritable actrice, elle est l'une des sources d'intrigue du spectateur et fait partie intégrante du récit. Dans *Prehistoric Cabaret* (2013), Élina Löwensohn examine l'intérieur de ses entrailles avec une caméra organique. Les images sont projetées derrière elles et dévoilent des fragments de nature et sont couplées à des vrombissements. Filmés en gros plan, des rochers recouverts de végétaux forment des cavités renfermant des ténèbres. Comme un corps, pour les découvrir, il faut s'y aventurer. Dès lors, il y a ici deux manières de rendre ces images sensorielles, d'abord par la proximité avec ces matières minérales et végétales, offrant leurs détails, et par le son organique qui contraste, d'une certaine manière avec l'image, mais est évocateur à la fois du corps et de la nature. Ensuite, dans *Notre Dame des hormones* (2014), lorsque les deux actrices, rivales, se promènent dans la forêt, la bande sonore est composée d'une musique largement surpassée par des bruitages, d'insectes et d'animaux. À plusieurs reprises, on discerne des grommellements et des cris de femmes, provenant de la nature et ramenant à la

207 Fig. 50-52, voir infra annexe p. 146.

souffrance des deux femmes. Pour finir, *Y'a-t-il une vierge encore vivante ?* (2015), propose une réinterprétation du mythe de Jeanne D'Arc, comme précisé par la voix off : sa version anglaise. Löwensohn incarne *Joan the slut* (Jeanne la putain). Cette fois-ci Jeanne n'est pas morte sur le bûcher, elle s'est fait brûler les yeux et dépuceler par un étalon anglais avant d'être jetée de la nature. Puis, elle fut contrainte à rôder dans les champs de bataille à la recherche de vierges encore vivantes. Dans la forêt, elle découvre des corps éventrés, griffés, couverts de sang. À l'instar du précédent film, les bruits de la nature sont très présents, les pas dans les herbes hautes, les grenouilles et animaux en tout genre, le bourdonnement des mouches attirées par les restes ainsi que le son de l'arbre qui «dépucèle» une vierge.

Si ces effets de texture, aussi bien visuels que sonores, sont disséminés dans les films, ils sont particulièrement présents dans certains types de décors où les objets s'accumulent. Dans de très nombreux films, les rappelant à la nature morte, le cinéaste compose un décor autour de grandes tablées chargées on y trouve : vaisselle, bougies, bouquets floraux ou fruités, mais aussi de chairs éventrées (fig. 59). On y aperçoit divers bibelots disparates aux fonctions détournées, une chaussure ou de nombreuses pierres décoratives (fig. 57). Ces éléments inspirent la vanité à l'image du crâne dans *Les Garçons sauvages* dont la valeur symbolique est n'est plus celle de la mort. Nommé Trévor et agrémenté de strass, il est ici l'allégorie de la pulsion des adolescents. Il apparaît au moment du viol de Nathalie Richard, leur professeure de théâtre, posé sur la table (fig. 61), puis ponctuellement en plan subliminal dans le reste du film.

On remarque aussi que ces scènes se déroulent souvent dans des lieux naturels. L'humain y est objet, fantôme ou cadavre (fig. 59)²⁰⁸. Il est alors reconduit, à quelque chose de mondain, à l'être instruit ou, à l'inverse, de primitifs. Dans la nature, il est à la fois prédateur et proie. Ce qui se joue ici est le glissement d'un décor de studio à l'extérieur. Ainsi, la nature devient le lieu de rencontre entre les personnages et le monde vivant. Ces mises en scène donnent le sentiment d'un équilibre entre les protagonistes et leur environnement redonnant l'importance de ce dernier. Par ailleurs, ces scènes réveillent, entre autres, par une esthétique de l'accumulation, matérialiste, le caractère baroque des films.

208 Fig. 53-62, voir *infra* annexe p. 145.

C. Le choix des lieux de tournage et l'alternance du studio/ extérieur naturel

Pendant les repérages, Mandico tente de trouver des endroits, en extérieur, dans la nature, qui se rapprochent le plus de l'image qu'il se fait d'un film, tout en se laissant guider par la découverte de lieux auxquels il adapte de temps à autre son récit²⁰⁹. Dès lors, les lieux de tournage nus, avant l'implantation du décor, en sont déjà une partie et leur sélection est cruciale puisqu'ils accueillent, imprègnent le récit et les personnages. Quand bien même ces espaces concordent avec ses attentes, par des ajouts d'artifices, au sens baudelairien du terme, il les maquille et garde seulement l'essentiel, pour les transcender.

Imaginer dans la nature des décors de cinéma

Si Mandico attache une grande importance au choix des lieux de tournage, il ne les sélectionne pas pour leur géographie ou ce qu'il représente. Au contraire, il souhaite plutôt détruire l'imagerie attendue, l'évidence iconique d'un espace extérieur, répondant ainsi à la règle 6 du manifeste *International/Incohérence*²¹⁰ : « Le film doit être intemporel dans géographie incertaine, bannir tout effet de réalisme ».

Après avoir tourné en Islande, où il met en scène un rêve²¹¹, puis une coloscopie organique dans un sombre cabaret²¹², pour, à chaque fois, contourner les paysages caractéristiques de l'île puis dans cette même idée, à la Réunion, où, pour échapper à la végétation verdoyante, il choisit le noir & blanc, Mandico tourne *After Blue Paradis sale* en France. Le cinéaste est fasciné par la multiplicité de décors qu'offrent les paysages de l'Hexagone. Il tourne une partie du film sur le plateau de Millevaches dans le Limousin, en Aquitaine sur les plages très étendues de la pointe Espagnole, puis à Brive-la-Gaillarde dans une ancienne carrière d'ardoise « qui rappelait les peintures romantiques allemandes²¹³ ». Pour finir, il se rend en Auvergne dans une

209 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the box 2 : Hormona et Vanités*, à la boutique POTEMKINE à Paris animée par Manfred Long, *op. cit.*

210 Katrin Olafsdottir, Bertrand Mandico, « Manifeste *Internationale/Incohérence* », *op. cit.* voir *infra*. Annexe, p. 139.

211 *Lif og Daudi Henry Darger*

212 *Prehistoric Cabaret*

213 Bertrand Mandico, lors d'un échange avec les spectateurs suite à la projection en avant première d'*After Blue Paradis Sale* au TNB à Rennes, le 10 Février 2022, retranscription inédite.

ancienne mine mise à nue où les reliefs lui rappellent les volcans islandais. Il dit « avoir l'impression de faire un voyage immense » alors qu'il n'a fait que quelques kilomètres. Il voit en ces lieux des décors de cinéma, qu'il relie à des genres cinématographiques, des récits ou contrées lointaines et chacun propose de multiples films.

Lors de repérages pour un western, Mandico est fasciné par le plateau de Millevaches. Surnommé, d'après le cinéaste, de « petite Sibérie ou de petit Canada²¹⁴ », il choisit cet endroit pour ses tourbières, ses bouleaux, ainsi qu'une scierie semblable à une maison polonaise. Alors que ce projet est avorté, à cet endroit, il tourne en premier *Boro in the box* (2011). Finalement, le western initial se transforme, nous verrons plus tard de quelle manière, et donne naissance à *After Blue Paradis sale* (2022), pour ce film, il revient sur le plateau de Millevaches pour d'autres de ses caractéristiques « ses grandes forêts de conifères », dit-il, « de la mousse à perte de vue et le climat pluvieux ». Pour deux projets extrêmement différents, celui d'un faux biopic de Walerian Borowczyk, cinéaste polonais pour le premier, et celui d'un western, science-fiction, qui se déroule sur une planète extraterrestre dont la nature est en déliquescence, le cinéaste tourne au même endroit. D'un film à l'autre, la nature est par les éclairages, la composition et le cadrage métamorphosé.

Le tournage de *Boro in the box* se déroule « sous une neige démoniaque, il faisait - 20°, on n'a pas eu besoin – dit Mandico – de saupoudrer les décors, il y a vraiment de la neige²¹⁵ ». Sans ajouts et filmés en noir et blanc, ces extérieurs laissent croire à une campagne polonaise, celle qui accueille la naissance de Boro, qui devient ensuite, pour lui, un décor de cinéma, puis une terre familière qu'il retrouve quand il quitte de nouveau la France. Ce qui est retransmis du plateau du Limousin dans le film, est la diversité de la végétation filmée en gros plans, les grandes herbes, l'écosse des arbres couchés, les prairies et bosquets. Les personnages sont filmés couchés dans la boue, les mains et le visage couverts de Terre tantôt sous le soleil perçant de l'hiver, tantôt sous un ciel gris. De leurs bouches, aucune parole ne sort, la bande sonore retranscrit les bruits de ces matières organiques. Ce film narre également, de manière fantasmée,

214 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box*, animée par Manfred Long, *op. cit.*

215 *Ibid.*

les premières expériences de Boro avec les femmes, cinématographiques, mais aussi sexuelles.



Fig. 63 *Boro in the box* [00:19:36]

Une scène en particulier le raconte de manière détournée, celle de sa rencontre avec Olga qui se déroule dans la nature. Grâce à la surimpression Mandico superpose trois images. Celle d'une femme, le corps recouvert partiellement d'un tissu blanc, caressant son

corps, qui apparaît en haut de l'image finale, et celle de Boro traversant l'écran en courant de droite à gauche. Pour orner cette image, Mandico y ajoute de la fumée et des feux d'artifice suivant la trajectoire de Boro. Ainsi, dans une même image, le cinéaste englobe l'état émotionnel de chaque personnage, ici, rassemblé dans la jouissance.

Si l'on s'en tient à la description de Mandico, alors, la séquence tournée sur le plateau du Limousin est celle du diner entre Zora, Roxy, Veronika Sternberg et l'androïde (fig.62)



Fig. 64 *After Blue Paradis sale* [01:14:50]

qui sera contextualisée plus loin. Comme évoqué précédemment, a été installé dans cette nature, une grande table recouverte d'une nappe blanche sur laquelle s'accumule de petits objets et de la vaisselle. À proximité du festin, sont dispersées sur le sol habillé de mousse des sphères métalliques et autres sculptures futuristes. Des lampions couverts d'un liquide verdâtre sont accrochés dans les arbres et des statues d'hommes à taille humaine, démembrés sont éparpillés dans le jardin (fig. 64). Au-dessus est suspendu un lustre paré de globes de verre. Ce décor intégré à la nature et filmé cette fois-ci, de nuit et en couleur, est caractérisé par un camaïeu de verts, englobant chaque élément de la composition jusqu'aux visages des personnages. Ces teintes et les quelques touches de couleur qui s'immiscent, ponctuellement, dans le décor rappellent celles utilisées par la peintre surréaliste Leonor Fini dans sa toile,

L'Eau endormie (1962). Pour créer cet effet, le cinéaste a inondé ces décors de lumières bleues. Ce qui est intéressant à souligner, c'est que cet excès de vert ne concerne pas seulement les plans de la scène de diner, il s'étale sur l'ensemble de l'espace habité par la peintre et sa muse. S'il s'estompe sur le chemin (fig. 64) menant Sternberg et Zora au bain de jouvence, dans le brouillard de la fumée, il est tout aussi présent dans les alentours de la maison.

Adapter le récit au décor

Quand cela est nécessaire, Mandico, sensible et perméable aux décors qu'il trouve, peut adapter son récit à un endroit. Prenons l'exemple d'*Ultra Pulpe*. Élina Lowensöhn y incarne la cinéaste Joy D'Amato qui annonce ses projets de films à l'une de ses actrices. En véritable mise en abîme de la création cinématographique, on assiste à des séquences de tournage racontées par Joy D'Amato. Ce dernier cherche surtout un lieu se rapprochant de l'idée qu'il se fait de la science-fiction et du surréalisme, proches d'après Mandico, « des souvenirs de lecture de *Métal Hurlant*, comme Richard Corben ou des peintures de Max Ernst. » Quand il découvre Trégastel, pendant les repérages avec ces « rochers étonnants (fig. 67), comme modelés par des géants » et ce « parvis au bord de mer, qui donnait sur une piscine avec un grand globe de verre (fig. 65). [...] j'ai voulu », dit-il, « en tirer parti en adaptant mon scénario aux décors²¹⁶. »

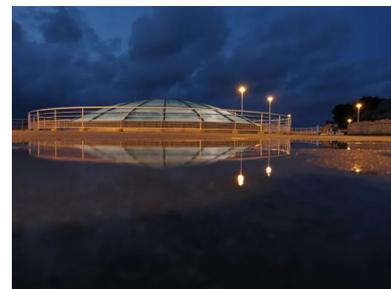


Fig. 65

Pour ce film, « on avait envie », dit Mandico, « de pouvoir passer d'un décor en studio aux décors naturels sans pour autant sentir les passages de l'un à l'autre,



Fig. 66 *Ultra Pulpe* [00:46:56]

216 Bertrand Mandico, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », entretien réalisé par Élias Hérody, *op. cit.*, p. 8.

l'idée était de créer une artificialité dans tout ce qu'on allait faire et tout ce qu'on allait filmer²¹⁷. » Sur le parvis de la piscine de Trégastel, le tournage de Joy D'Amato vient de se finir (fig.66). Apocalypse lui tourne le dos et se dirige vers la borne de jeu rocheuse. On découvre autour d'elle le décor de cinéma : des barrières attachées avec du rubalise, des échafaudage et bâches en plastique. Le projecteur tourné vers la caméra et les fumées donne la sensation d'être en intérieur. La séquence, où l'une des actrices, Vul, est envoyée sur Mars, fonctionne sur le même principe (fig. 68). Filmée

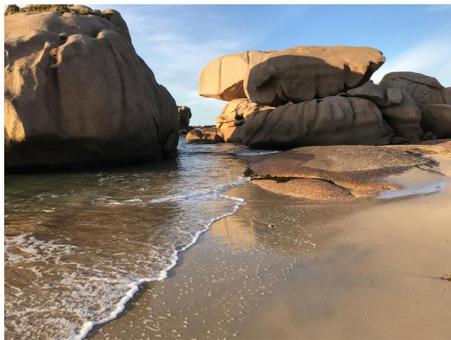


Fig. 67

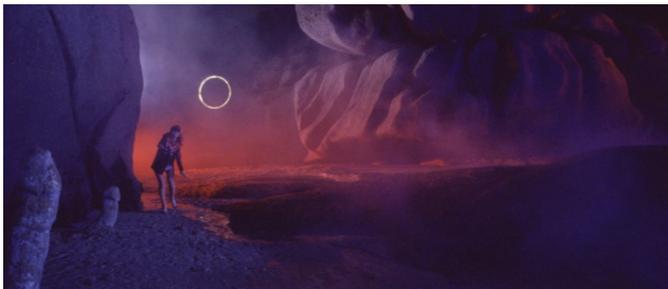


Fig. 68 [01:05:58]

de nuit sur la plage, à marée basse, un puits de lumière rouge jaillit depuis le derrière des rochers. Sous la fumée, une autre source lumineuse apparaît en forme de cercle et à l'avant plan, deux plots à forme phallique ont été installés. Dès lors, l'esthétique du studio est reconstituée par des éclairages, des fumées

et l'ajout de pièces décoratives qui donnent la sensation d'un espace clos. Ainsi, le spectateur a le sentiment de passer, au rythme des différentes scènes, d'une vignette de

bande dessinée à une autre et surtout d'être face à de spectaculaires décors fabriqués. Finalement, ces décors que le spectateur suppose tournés en intérieur le troublent par leur réalisme. Cette recherche d'artificialité, ces excès de couleurs et de textures, sont à l'origine d'une harmonie entre le studio et les décors extérieurs, mais aussi, au sein d'une même imagerie. Cet effet, d'éléments assortis par une colorimétrie, de combinaison parfaite donne une cohérence à l'écosystème.

Pour des raisons pratiques, les scènes de navigation dans *Les Garçons sauvages* ont été tournées en studio²¹⁸. Pour faire croire à une tempête, le bateau est monté sur des

217 Bertrand Mandico, entretien à propos d'Ultra Pulpe pendant La semaine de la critique, Cannes, 2018, 9-17 mai 2018, publié le 13 mai 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LoycgEMm5T0> (consulté le 13 janvier 2021).

218 Bertrand Mandico, rencontre à l'occasion de la sortie du DVD *Les Garçons sauvages* à la boutique POTEMKINE à Paris animée par Manfred Long, le 4 décembre 2018, disponible sur :

roues. De l'eau est envoyée sur les actrices et des ventilateurs actionnés pour simuler des rafales. Quant à la houle, elle est reproduite par la gestuelle des actrices ainsi que par les mouvements de caméra. Le spectateur sent la dimension fabriquée de ces scènes, mais n'arrive pas forcément à expliquer la méthode utilisée. S'interrogeant sur la possibilité d'un tournage de ce type en mer, il est impressionné par l'illusion créée. Il ne se doute pas que ce trouble est généré, en grande partie, par le noir & blanc qui solutionne la transition des décors extérieurs au studio. Ainsi, Mandico réserve la couleur à des scènes sur l'île, où les images colorisées jaillissent et traduisent des émotions fortes.

Finalement, le passage du studio au décor extérieur est facilité par la composition et le type d'imagerie. Pour gommer ses transitions et inverser les esthétiques, Mandico a recours à des artifices à l'origine de la confusion chez le spectateur. Ce dernier peine à déceler la méthode de fabrication, est perturbé par l'illusion créée rendant le récit à la fois crédible et surréaliste.

Depuis les premiers films animés du cinéaste, le décor et les personnages sont pensés ensemble pour être assortis et profondément liés l'un à l'autre. Dans ces films dits « animés », ces personnages-objets naviguent dans des décors faits de meubles et de matières organiques donnant aux films un aspect de nature morte paradoxalement emplis de vitalité. Ce genre pictural innerve l'ensemble de sa filmographie, ne serait-ce que par la mise en évidence de textures et matières sensorielles. La peau, le bois, les végétaux, les tissus, les matières organiques, les liquides « partagent l'écran », du point de vue des sons et des images. Ils sont tous aussi présents les uns que les autres. Alors que notre monde est fait de temporalités dissonantes propres à chaque espèce, ici, l'objet, le vivant et le milieu entretiennent une relation de proximité. Ces personnages extralucides emmènent le spectateur avec eux en mettant ses sens en éveil.

<https://vimeo.com/307126893> (consulté le 7 juillet 2022).

CHAPITRE 8 : INCARNATION, INTÉRIORITÉ ET INVERSION

La frontière floue entre le décor et le corps permet une incarnation de ces deux parties. En effet, le spectateur accède à l'intériorité de ces deux choses. Le décor est révélé par le corps et inversement. Ainsi, ce choix de mise en scène les rend interdépendants. Nous allons maintenant nous pencher plus frontalement sur les interactions de l'objet, de l'humain avec le milieu. En partant de la nature morte, ou plus précisément de l'une de ces mutations initiées par Mandico, la nature malade, nous allons voir comment il imagine une mise en scène de la pollution causée par l'humain sur la nature et ses conséquences sur ce dernier. Cette analyse est basée sur deux films, il sera question de créatures mutantes dans *Osmose* (2003), puis de contamination dans *Living Still Life* (2012). Dans un second temps, nous verrons qu'*After Blue Paradis sale* (2022) est agencé en séquence fragmentée par les espaces traversés par Zora et Roxy, comme des boîtes qu'elles pénètrent, et que chacune d'entre elles est à l'origine des métamorphoses de leur corps. Enfin, avec l'exemple de *Boro in the box*, nous allons voir comment une boîte peut-être à la fois un élément de costume et de décor.

A. De la nature malade et ses interactions avec l'humain

L'expression « nature malade » est récurrente dans les films de Mandico. Elle apparaît pour la première fois dans le film *Tout ce que vous avez vu est vrai...* (2004) dans lequel Mandico raconte la réalisation du clip musical *Osmose* (2003). Puis, elle est présente, sans être nommée dans *Essai 135*, à travers la zone industrielle désertique, dont il ne sera pas question ici. *Living Still Life* (2012) fait le lien entre le genre de la nature morte que Mandico se réapproprie (abordé plus haut) et la nature malade. Le film met en scène visuellement la contamination d'un paysage et anime en image par image des cadavres atteints par cette pollution. Ensuite, elle est citée dans *Notre-Dame des Hormones* (2014) où deux actrices trouvent dans la forêt une créature monstrueuse qui deviendra le sujet de leur conflit. Enfin, dans *After Blue Paradis sale*

où la Terre est devenue invivable pour les humains en raison de sa dégradation. Ces derniers quittent la Terre pour coloniser une nouvelle planète qui se montrera elle aussi dangereuse. Cette expression le cinéaste l'explique ainsi :

C'est une nature qui se fait manger par des plastiques, qui coagule avec des matières organiques dégueulasses. Une nature en pleine mutation qui peut devenir monstrueuse et est capable de produire des aberrations en se régénérant. Tout autour de moi, je vois une nature malade, au travers d'éléments qui révèlent ce mal. Les algues prenant le pas sur les autres végétaux dans les océans dévoilent une nature mutante.

Il décrit ici, un milieu sous la prédation de déchets créés par l'être humain. Polluée, étouffée et souffrante, cette « nature malade » révèle sa mauvaise santé en s'adaptant à ses parasites qui font désormais corps avec celle-ci. Des espèces y meurent tandis que d'autres pullulent et fusionnent avec des matières impropres. Ce déséquilibre écosystémique engendre une nature traumatisée, qui en raison de son altération se métamorphose. La caractériser ainsi est d'abord une manière de la faire exister en tant que telle. En effet, cette nature malade est là, continuellement, autour de nous sans que nous prêtions une véritable attention. C'est aussi une manière de la considérer comme un organisme vivant, nécessaire à la survie de l'humain, qui pourtant l'a détruite et continue de la détruire. Un système où chaque chaînon a un rôle singulier et inaliénable, qui respire et s'alimente. En l'objectivant et en la désignant comme un espace autonome, l'être humain se pense détaché de cet ensemble (dont il fait pourtant partie), ensemble qui regroupe le reste des espèces végétales, animales et minérales. Corrompue, cette « nature » tente de se défendre dans les films de Mandico. À l'instar de celle de *Living Still Life* où marqué par ce qui s'est passé à Tchernobyl, le cinéaste dévoile une nature robuste capable de se régénérer dans d'atroces conditions et de s'emparer des infrastructures.

Chewing-gum et excroissances mutantes

Dans le film *Osmose*, la nature, maltraitée par des êtres humains, s'empare de leur corps. Le film met en scène un couple se rendant au bord d'un lac pollué où se développent une faune et une flore détraquées. À sa surface flottent bulles crasseuses et fluides visqueux noirs ou rouges qui s'entremêlent ainsi que d'étranges végétaux.

Le lac est habité par une créature extraterrestre qui observe le couple et un voyeur. Les deux amoureux arrivent sur leur moto couverte de saletés et dégageant une épaisse fumée noire. Ils s'installent au milieu de la crasse et des phénomènes surnaturels se produisent. Du chewing-gum que l'homme a pris soin d'écraser sur son bolide sort une mousse blanchâtre. Puis, apparaît sur son dos une sorte d'excroissance fleurie en plastique (fig. 69). Alors que la femme plonge ses mains dans le lac, elles ressortent avec deux grosses masses terreuses armées de longues racines (fig. 70). Ces deux éléments de décor ont été fabriqués et intégrés à la pour rendre de ces mutations et déformations découlant des agissements des humains. Malgré la monstruosité de ses événements, le couple imperturbable fait l'amour au pied d'un arbre. De l'autre côté de la rive, simplement vêtu d'une veste imperméable et d'un slip de bain, un homme les observe. Il les suit du regard, s'approche d'eux à la nage ou se suspend à un arbre, pour récupérer dans sa bouche le chewing-gum que l'homme s'amuse à cracher en l'air. Ce confronte ici deux rapports à la nature le couple s'accaparant l'espace et ne portant aucune attention à leurs gestes. Puis, l'homme qui semble considérer son lien à la nature, ou qui, du moins, est concerné par ce qui s'y passe. Il est surtout au courant du fait qu'elle regorge d'espèces vivantes, qu'il lui appartient et sourit face à l'inconfort du couple.



Fig. 69. *Osmose*, [00:01:38]



Fig. 70. [00:02:47]

Osmose (2003)

Pellicules, terres contaminées et réincarnation

Living Still Life ou *La résurrection des natures mortes* (deuxième titre) met en scène Elina Löwensohn dans un paysage dépeuplé, en déliquescence où le temps semble

s'être arrêté. Elle navigue entre des fourrés fleuris, enneigés, sillonne une décharge de végétaux, explore une plaine, enfin traverse une rivière dans la nuit éclairée par des lumières rouge et vertes. Sur son passage, elle ramasse des cadavres d'animaux avant de se rendre dans son laboratoire où elle leur redonne vie en animation image par image. Puis, elle rencontre un homme et fera de même avec le corps de son amie.

C'est le désir d'explorer le principe de la contamination qui a poussé Mandico à réaliser ce film²¹⁹. Il avait été intrigué par le travail de deux artistes en lien avec la catastrophe de Tchernobyl. Le blog d'une photographe ukrainienne qui capturait des images de la nature renaissante, ainsi qu'un film tourné près de la centrale au moment de la fuite. Selon le cinéaste, « la pellicule avait enregistré la radioactivité, qui se manifestait à l'image par des taches colorées absolument extraordinaires²²⁰ ». Ces particules invisibles à l'œil nu produisaient des images rappelant le technicolor et les expérimentations de Stan Brakhage visibles dans *The Dante Quartet* (1987) par exemple. Mandico s'est emparé de ce phénomène – la contamination de la pellicule par des particules radioactive – et a imaginé une méthode permettant de créer l'illusion de cette contamination.

Le film se découpe en quatre parties précédées des intertitres suivants : « 1 le lièvre mort », « 2 le chien fleuri », « 3 le cheval noyé », « 4 l'homme en deuil ». Ils surgissent comme des signaux d'alarme, des néons lumineux clignotants évoquant la centrale nucléaire. Le récit se déploie en terre contaminée. Chacun des espaces examinés par Löwensohn est encombré par des artifices sonores et visuels, autrement dit, des éléments que Mandico a superposés à cet espace pour le rendre malade. Alors qu'elle énonce un monologue face caméra, son visage est chahuté par des particules floues, éclairées d'une lumière rouge, que le cinéaste crée en agitant des pampilles devant la caméra. Les végétaux qui composent la nature qu'elle explore sont à la fois dépourvus de feuille, habillés de morceaux de plastique aux couleurs vives, imitant des fleurs. Dans la plaine, la verdure s'étend aux ruines d'une maison, dont il ne reste qu'un coin de mur. La nature s'empare des constructions humaines. C'est à cet endroit qu'elle aperçoit pour la première fois « l'homme deuil ». Elle le croise une

219 Agathe Demanneville, « Bertrand Mandico : » J'ai un rapport très tactile au film, j'ai vraiment l'impression de faire des films avec mes mains », *Format Court*, le 31 décembre 2012, http://www.formatcourt.com/2012/12/bertrand_mandico-jai-un-rapport-tres-tactile-au-film-jai-vraiment-limpression-de-faire-des-films-avec-mes-mains/ (consulté le 26 août 2022).

220 *Ibid.*

seconde fois alors qu'elle treuille le corps du cheval pour l'extirper de la rivière sous d'épaisses fumées colorées. Dans la dernière séquence, Löwensohn le retrouve chez lui dans son intimité. Attablés face à face, les murs de la maison se recouvrent progressivement d'abondantes coulures noires, visqueuses, dégoulinant depuis le plafond. L'homme silencieux, accablé, s'isole dans une pièce attenante. Derrière le pas de la porte, nous apercevons sa silhouette, puis son visage en gros plan couvert de ses liquides suggérant sa tristesse.

En parallèle des scènes narratives, interviennent insidieusement des plans « interludes » matérialisant la contamination de l'espace. Ils fragmentent le film en séquence avec les intertitres lumineux. Sur fonds noirs, le cinéaste filme « des panaches de liquides colorés [qu'il] envoie dans des aquariums d'eau, et enregistrent à travers la vitre toujours en pellicule²²¹ ». Ainsi sont créées des formes abstraites polychromes, qui se répandent sur l'écran sous forme de volutes et semblent l'absorber. Mandico nous fait pénétrer dans le support film et nous donne à voir ces tâches de pollution. Au-delà de ce que perçoit notre œil (fig. 72), le mouvement est présent et impacte la vie. Ces volutes produisent une sensation de vide, de néant (fig.71). Reliées par une concordance des couleurs, avec le monde « visible » de la diégèse, ces images révèlent leur intériorité. Les objets et sujets ont été gommés, seuls apparaissent ces fluides.

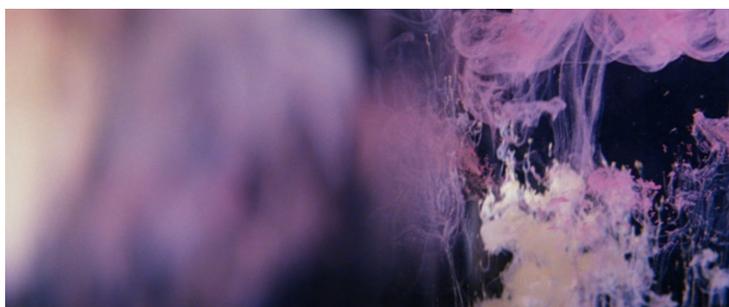


Fig. 71 [00:03:24]



Fig. 72 [00:03:25]

Living Still Life (2012)

221 Bertrand Mandico, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », entretien inédit, réalisé par l'auteure, le 23 février 2021.

Tout au long de l'expérience du personnage, la bande sonore est parasitée par des sifflements, des sons d'interférence et des nappes enveloppantes qui s'amplifient quand surgissent les plans abstraits. Ceux-ci évoquent le bruit d'insectes mutants, d'une contamination profonde de l'espace par des particules polluantes. À ces motifs se superposent des bruits augmentés de la nature : branches qui cassent, pas dans la neige puis dans l'eau, bourdonnement du vent, derniers battements du cœur du chien. Cette ambiance sonore vient contraster la dévitalisation de ce paysage. Le film est habité par la contamination et la végétation obstinée, dégénérée qui en découle. Dans cet environnement détraqué le personnage, Fièvre, incarné par Löwensohn tente de retrouver la vie là où elle a disparu.

Le film s'ouvre sur une citation, l'hymne de Walt Disney et titre du recueil sacré des studios écrit par Frank Thomas et Ollie Johnston : *The Illusion of Life*. Pour Mandico, il s'agirait d'une « forme de lapalissade : "l'animation est l'illusion de la vie" ». C'est à partir du détournement de cette citation, teintée de niaiserie par l'hypocrisie du propos, que Mandico construit son film. Il s'agissait pour lui « de prendre le contre-pied total de la vision du cinéma d'animation selon Disney et d'en avoir une approche Tarkovskienne, ésotérique ». Le cinéaste exacerbe le principe du cinéma comme illusion de la vie en reprenant l'étude d'Étienne Jules Marey qui décomposait et recomposait par des photographies le mouvement d'un cheval au pas. Grâce à ce principe proche du *stop motion*, il anime une dernière fois ses corps morts et les rend à l'image fantomatique. Ces scènes animées répondent au fantasme de Fièvre qui souhaite voir une dernière fois le mouvement de ces corps. Fragmentant le film, elles semblent en effet repeupler cet espace dont les terres désertiques sont souillées. C'est donc au moyen de trucages artisanaux que Mandico fait accéder le spectateur à l'intériorité de la nature et que grâce au stop motion il réanime le temps d'un film cette nature morte.

B. À l'intérieur d'une boîte, une nature toxique, l'exemple d'*After Blue Paradis sale*

Pour amorcer l'analyse d'*After Blue Paradis sale*, et comprendre de quelle manière Mandico fragmente le film par des séquences correspondant chacune à un espace, à

une boîte, reprenons le récit initial. À l'image du cinéma de science-fiction, le film débute par une contextualisation. Une voix off questionne Roxy (l'un des personnages principaux) incarnée par Paula Luna. Par ses réponses, elle raconte le point de départ du récit. Alors que la planète bleue se désagrège en pourrissant, les humains sont contraints de désertter. Ils découvrent, dit-elle :

After Blue dans un autre système, une sorte de paradis, avec des fruits, des bêtes, des créatures sans défense. On a colonisé en essayant d'établir les règles [voix off : quelles règles?] ... pas les mêmes horreurs, pas de machines, pas d'électroniques, pas d'écrans, pas d'ondes, pas de chimie, en vivant dans des micros communauté par pays, à l'ancienne, avec des chevaux ramenés de la Terre, le minimum, de quoi chasser [et les lois?] Couper les mauvaises herbes, dès que le mal apparaît, on coupe à la racine. [Parlez-nous des mâles] Les hommes sont tous morts très vite. Des poils leur poussaient à l'intérieur, à cause de l'atmosphère. Il n'y a que les porteuses d'ovaires qui survivent sur After Blue. [Et la reproduction?] On insémine les femmes, c'est comme ça que je suis née : avec du bon sperme terrien. [Comment ça a commencé ? racontez-nous, décrivez-vous.] J'ai une trop grosse tête je trouve, alors je teins mes cheveux en jaune pour que ça se voit moins. [Quel est votre nom?] Je m'appelle Roxy, mais les femmes du village, mais les filles du village m'appellent Toxic.

À partir de cette intrigue, le scénario se déroule. Alors qu'elle est sur la plage avec trois filles de la communauté, Roxy découvre une femme enfermée dans le sable. Il s'agit de Kate Bush. Une fois déterrée, celle-ci assassine les trois amies parties se baigner. La milice du village demande à Roxy et à sa mère Zora (Élina Löwensohn), la coiffeuse, de partir la recherche de Kate Bush pour la tuer. Néanmoins, cette dernière a ensorcelé Roxy qui ne cesse de rêver d'elle et arrive à visualiser le monde des morts. Accompagnées d'un cheval nommé Reine du Pérou, Zora et Roxy entament leur périple. Elles quittent pour la première fois la côte ondulée pour sillonner des espaces de nature inconnus qui vont s'avérer mauvais. Une sorte de poison qui atteint leurs corps.

Après s'être éloigné de la côte ondulée (fig. 73), elles se rendent sur la montagne Anxia (fig. 74) et y passent la nuit. Elles sont affaiblies par l'air empli de Gaz toxiques et de particules volantes. Roxy compare cette nature à une boîte pleine de moisissures. Zora part à la recherche de nourriture et revient avec une étrange

créature. Après la première nuit, cet environnement et alimentation qu'il offre leur provoquent des hallucinations. Elles voient passer, un « cheval presque mort et des chenilles hurlantes ». Elles rejoignent la mine (fig.75), un refuge. À leur arrivée, Zora est méfiante. Elle est effrayée par tout ce qui l'entoure. Roxy découvre une table dont les pieds sont habillés de véritables jambes coupées de moitié.

Elles font alors la rencontre de Veronika Sternberg (Vimala Pons), nom qui rend hommage au réalisateur, Josef von Sternberg. Artiste peintre, elle vit avec un chien et un androïde doté d'un sein et d'un sexe tentaculaire. Dérogeant aux règles d'After Blue, Sternberg le décrit, non sans arrogance, ainsi : « C'est un Louis Vuitton, un androïde nouvelle génération. C'est la réplique exacte de mon ex-chagrin d'amour. Si tu veux tout savoir, je l'ai eu avec le chien. » Ces deux personnages, gracieuse caricature humoristique de la figure de l'artiste, riche et privilégié, vivent dans un environnement rappelant l'ancien temps, celui des hommes et de la nature luxuriante. Dans la forêt, Roxy découvre des cadavres et statues d'hommes, traces de leur



Fig. 73. [00:25:50]



Fig. 74. [00:35:47]



Fig. 75. [00:47:12]



Fig. 76. [01:06:23]

passage sur After Blue (fig. 76). La nature est ici, par rapport aux endroits qu'elles ont traversés, plus apaisante. Ils y dînent tous ensemble (fig. 62). Puis, Sternberg invite Zora à prendre un bain de jouvence. Elles partent dans la forêt, abattent un arbre qui se métamorphose en bassin rempli d'un liquide visqueux, bulleux et fumant. À

l'exception de la forêt de Sternberg, plus elles s'éloignent du village, plus la nature devient austère et abîme leur corps. À leur retour, les femmes de la milice ont été tuées, leurs corps gisent sur la plage. Zora s'approche de l'une d'entre elles pour lui couper les cheveux, elle entend sa voix au loin qui lui dit : « Tu as mauvaise mine, je trouve Zora ». Puis, elle répond, désespérée : « J'ai plus d'acidité dans mes entrailles, l'air de la montagne... la poudre de la mine... ».

À l'exception du village de la côte ondulée et du monde des morts²²², le film a été tourné, comme on l'a vu précédemment, sur les plages d'Aquitaine, à Brive-la-Gaillarde dans une carrière d'ardoise, dans le Limousin sur le plateau de Millevaches et dans une ancienne mine en Auvergne. Si chacune de ses régions semble correspondre aux différentes étapes du voyage, on ne saurait confirmer ce lien. On peut néanmoins dire que ces espaces extérieurs ont été aménagés en exploitant leurs caractéristiques.

Non loin de la côte ondulée, les sols sont recouverts de matières plastiques et des rochers mous rejetant des gaz ont été installés. Sur le chemin, Mandico crée une tempête à partir de roseaux. Avec son équipe, il fait virevolter les fleurs grâce à des ventilateurs, technique qu'il a déjà utilisée sur le tournage des *Garçons sauvages*. Sur la montagne Anxia, l'air pollué est accentué par des fumées. D'étranges végétaux ont été fabriqués et rejettent des matières visqueuses dégoulinantes. Le refuge de la mine qui évoque *Nausicaä de la Vallée du Vent* (1984), Hayao Miyazaki a lui aussi été construit spécialement pour être intégré à la nature. L'intérieur est habité par la mort, les jambes coupées faisant office de pied de table, les livres cimentées dans les parois semblent être les restes du mode de vie terrien, à l'image des statues dispersées dans la forêt de Sternberg et du dîner aux chandelles.

Par le décor, Mandico aménage les lieux de tournage en extérieur. Il crée son univers en intégrant au décor des corps et objets qui souvent évoquent un passé lointain et révolu : les statues, les armes, les livres, les œuvres de Sternberg peintes auparavant, l'androïde (personnage mi-homme, mi-objets), ainsi que les plastiques éparpillés. Par des artifices en mouvement, fumées, particules volantes, liquides, il accentue la

222 Bertrand Mandico, lors d'un échange avec les spectateurs suite à la projection en avant première d'*After Blue Paradis Sale* au TNB à Rennes, le 10 Février 2022, retranscription inédite.

pollution de ces espaces de nature et la rend extrêmement toxique pour les deux femmes, qui se métamorphosent au cours de leur voyage.

C. À l'intérieur d'une boîte un corps l'exemple de *Boro in the box* (2011)

Boro naît avec une boîte sur la tête, excroissance de son corps, il est donc fait de chair et de bois. Au fil du récit, le personnage vieillit et la fonction de cette boîte change. Symbole de l'enfermement de son imaginaire, ce dernier s'épanouit quand elle devient caméra, alors que son cinéma meurt, elle se transforme en cercueil.

Dans le film, Boro, joué par Löwensohn, naît alors que sa mère, jouée par la même actrice, se tient debout dans un ruisseau et brosse le dos d'un cheval. Son visage se crispe, les bruitages de l'eau ruisselante dominent la bande sonore. Un liquide sort de son corps et enfin, une boîte reliée à ce dernier par une attache faisant office de cordon ombilical. Depuis le fond de la rivière, la boîte flotte, il s'agit de Boro toujours lié à sa mère (fig. 77). Cette rivière devient un corps accueillant l'enfant. En voix off, Boro dit :

J'étais le portrait craché de mon père. Il fallait se rendre à l'évidence, je n'étais pas ce qu'on appelle un bébé rond et joufflu, à peine libéré du ventre de ma mère, je me retrouvais enfermé dans mon propre corps, je pris vite conscience que j'étais enfermé dans un corps, qui lui-même, était enfermé dans une maison, elle-même enfermée dans un pays.

Boro in the box (2011)



Fig. 77. [00:10:36]



Fig. 78. [00:15:49]

Au fil du récit, il grandit puis acquiert des membres, tout en gardant ce cube en bois sur la tête. Il devient l'objet par l'intermédiaire duquel il se cache et regarde le monde, spectacle qui se déroule devant ses yeux. Son champ de vision, rétréci par l'orifice, lui impose de n'observer précisément que ce qui attire son regard, de cadrer ce qui l'entoure. Cette boîte prend la fonction d'une caméra, avec laquelle, il peut imaginer des récits. Dans cette même idée, elle est le symbole du voyeurisme, elle lui permet d'observer sans être vu. C'est pourquoi dans la précédente citation, Boro explique ironiquement qu'il est « le portrait craché de son père », personnage qui dans le film, cache des photos de femmes nues sous la table pour les lorgner discrètement. Lorsque Mandico emploie le point de vue omniscient, le spectateur regarde le film à travers cette paroi de bois (fig. 78). Elle devient ainsi un décor et une mise en abîme de la création cinématographique, un décor dans le décor.



Fig. 79. [00:36:23]



Fig. 80. [00 :39:58]

De cette manière, Mandico interroge la notion de décor, de costume, d'accessoire et de corps ; auquel de ces trois éléments appartient cette boîte ? Habitée par une actrice (dont elle dissimule le genre), elle est mouvante et expressive. C'est aussi un ajout au corps de Löwensohn mais pouvons-nous considérer qu'elle éclaire l'identité du personnage de manière significative ? Cette boîte reste, quoiqu'il arrive, un objet et reste finalement à la croisée des trois composantes d'un film.

Le récit se poursuit en France. La dimension érotique, malaimée des films de Boro attire les foudres des critiques. Le personnage dit que son « cinéma attrapa une maladie », mais il continue à suivre ses inspirations et notamment la beauté des corps de femme nus ou dissimulés à travers des voiles transparents, des bas en résilles (fig. 79). Dans le film, Mandico lie ce besoin, de faire un cinéma qui lui plait, sans trahir ces envies, à son retour en Pologne. Dans cette scène du trajet en voiture, Boro est

guidé par ses désirs de cinéma imagés par une femme lui indiquant le chemin. Il la suit jusqu'à la voir disparaître et arrive en Pologne auprès de ses parents. En choisissant de suivre son imaginaire, il fait mourir ses créations cinématographiques qui deviennent les proies des critiques et revient à son point de départ. Là où il ne peut dévoiler fidèlement son imaginaire, en Pologne où ses films n'ont jamais été vus de son vivant. Cette boîte est alors le cercueil de son cinéma. Par ailleurs, le film traite également de la relation que Mandico entretient avec le cinéaste polonais. Un artiste qu'il n'a jamais rencontré, dont il ne fait qu'imaginer la vie au travers d'interviews et de films, comme s'il venait d'une époque lointaine. D'ailleurs, après le générique, par un zoom arrière Mandico laisse découvrir ce cercueil surplombé de bougies et de fleur (fig. 80), comme celui du grand-père décédé plus tôt dans le film. En voix off, Löwensohn annonce cette phrase : « C'était Walerian Borowczyk. » Depuis sa tombe à travers ses œuvres et ce film notamment, il continue de vivre.

Dans ces films Mandico touche un peu à chaque élément de ses réalisations, du costume, à la musique en passant par le maquillage, il est à la fois peintre, musicien et constructeur. Bien qu'il travaille avec des professionnels de chacun de ces corps de métiers, il a un œil à chaque poste et peint avec la lumière, compose avec les bruitages, construit avec la nature, l'objet et le corps. De ce travail découle un ensemble harmonieux et sensoriel, que l'on pénètre par ses interactions avec l'humain, ou quelques plans furtifs faisant apparaître leur intériorité. C'est donc, grâce au cinéma et à la multiplicité d'artifices que propose cet art que Mandico parvient à offrir un écosystème où les temporalités des espèces et des éléments, du personnage, à la particule en passant par l'eau, sont accordées.

Conclusion

Personnages aux corps faits d'un assemblage d'objets naviguant sur des végétaux séchés ; île miniature conçue dans une bassine et pourtant visitée par un acteur ; mouvements de la nature révélés par un miroir ; actrice incarnant un cinéaste avec une boîte sur la tête ; île-huitre habitée par sa perle : un personnage à la fois homme et femme ; traque de Kate Bush sur une planète inconnue ; l'œuvre de Bertrand Mandico trouve sa cohérence dans l'incohérence, comme dans les jeux scalaires et la notion d'exploration. Le collage et l'hybridation sont à l'origine d'une harmonie dont il établit les principes par l'intermédiaire d'un dogme-manifeste. Ce dernier clarifie et explicite un système créatif qui permet au cinéaste de mettre en scène une écologie fantasmée. Ce système pourrait être imagé par une boîte, dans laquelle on superposerait, dans la profondeur, plusieurs niveaux de calques, chacun correspondrait par exemple à : un lieu de tournage extérieur, une végétation, des meubles et bibelots décoratifs, des actrices, leur maquillage, leurs costumes, une fumée, une lumière colorée, un filtre star. Parmi les calques, on trouverait la bande sonore, elle-même stratifiée et composée d'une musique qui ne s'arrête jamais vraiment, de nombreuses couches d'ambiance, des voix et des bruitages. Chacun de ces éléments appartiendrait à des époques, des styles différents. Ils feraient référence à des personnages de film ou de bande dessinée, des artistes ou encore à d'autres films du cinéaste.

Si nous avons au cours de ce mémoire remarqué une stratification de la filmographie du cinéaste, elle retrace la genèse de cet écosystème. À travers ce découpage, j'imagine différentes ères. Comme cela a été évoqué, il n'existe aucune rupture entre chaque strate et cela est rendu possible par des déplacements progressifs : de l'objet vers le corps, puis du corps et de l'objet vers la nature, pour finalement considérer le corps comme une nature, la nature comme un corps, l'objet étant l'élément capable de relier les deux, voire d'être leur contenant.

Finalement, on peut dire que, ce qui fait écosystème dans l'œuvre de Mandico, ce sont les mouvements qui s'y produisent d'un film à l'autre : le voyage d'une moquette jaune d'*Ultra pulpe* vers *After Blue Paradis sale*, la même actrice mais métamorphosée par une coupe de cheveux, la transformation d'un même lieu de tournage ou la réutilisation d'un objet décoratif. Ces événements créent une interdépendance des films entre eux, dans la mesure où, souvent, ils en éclairent l'analyse. En cela, on peut les considérer comme des fluides chargés d'une énergie. Par ailleurs, ces mouvements sont de l'ordre de la mutation, de la métamorphose et la transformation des composantes de l'écosystème atteste de leur capacité à se régénérer. Elle assure, ainsi, leur survie dans le temps et donc une continuité du vivant – principe premier du concept d'écosystème –.

Au-delà de ce système, existe un méta-système, visible ou audible, parfois quasi indécélable, mais nécessitant une attention particulière. Ce dernier renvoie aux références, aux récits souvenirs du cinéaste qu'il divulgue hors écran, à ceux racontés par la matière et à la multiplicité des lectures que le cinéaste révèle ici et là. À travers son œuvre et ses prises de parole, Mandico transmet les dessous de ses créations. Cet ensemble forme une sorte d'immense (et, semble-t-il, infini) puzzle à reconstituer. De cette manière, il invite le spectateur à participer à cet écosystème, en jouant de son imaginaire, pour le fantasmer à son tour. En cela, son écosystème prend la forme d'une œuvre ouverte. Elle conserve donc ses mystères et par la même occasion convie le spectateur à y retourner. C'est aussi ce qui assure la dimension ludique (et effrayante de par son infinitude) de l'analyse de son œuvre.

Si, quelques lignes plus haut, l'idée du calque m'a paru intéressante et permet en un certain sens de « boucler la boucle », c'est qu'elle renvoie à *After Blue Paradis sale* déjà convoqué en introduction. Souvenons-nous, dans un premier temps, de Roxy et de ce qu'elle dit d'After Blue, elle appartient à un « autre système », puis, de l'image de la planète Terre recouverte d'une masse bleutée transparente. Se pose alors la question du lien entre la « planète Mandico » et notre monde. Cette question a été abordée de plusieurs manières dans cette étude, mais nécessiterait sans nul doute de plus amples recherches. Ici, nous avons étudié la construction de cet écosystème et les interactions qui s'y produisent, nous avons entamé un travail qui consistait à établir des liens entre l'œuvre de Mandico et d'autres travaux d'artistes, de fait, à quelque

chose qui nous est proche, mais quel message nous livre-t-il sur notre monde ? Je pense notamment aux enjeux écologiques qui sont les nôtres, mais aussi aux questions de genre ou encore au traitement des femmes actrices dans l'industrie des images. Autant d'enjeux et de questionnements qui sont âprement actuels et qui engagent à une lecture plus politique encore de son œuvre et qui redessinent Mandico en artiste et être humain de son temps, de notre temps.

ANNEXES

100 % BERTRAND MANDICO

© l'Autre Ciné-Club / la Cinémathèque française / petit questionnaire

Table ronde du 22 juin 2013

Comment réalisez-vous vos films, techniquement, artistiquement, économiquement ?

1 En impliquant autant mon esprit que mon corps. 2 En laissant libre cours à mon imaginaire. 3 En me laissant guider par mes émotions. 4 En essayant d'éviter les lieux communs cinématographiques. 5 En prenant les films à bras le corps : cadrant, fabriquant, guidant, maquillant (le plus que je puisse faire). 6 En contournant le manque financier par des illusions. 7 En solutionnant les problèmes techniques par des solutions primitives et artisanales, propres au cinématographe. 8 En m'inventant un cadre pourvu de contraintes libératrices. 9 En tournant toujours sur support pellicule, sans prise de son direct. 10 En refusant la post-production numérique et en tordant la réalité filmée. 11 En mentant à mon entourage. 12 En étant conscient d'être inconscient. 13 En me laissant porter par une équipe talentueuse. 14 En étant perméable et poreux, sans jamais lâcher mon cap. 15 En évoquant sans cesse les films qui m'ont marqués. 16 En fusionnant avec mon sujet, la caméra, le décor et les acteurs. 17 En volant des idées aux cinéastes morts. 18 En usant de tous les artifices que m'offrent le tournage pour impressionner. 19 En fuyant le naturalisme. 20 En donnant l'illusion de savoir un peu tout faire. 21 En restant un amateur. 23 En essayant d'être brut et lyrique. 24 En étant imperméable aux modes. 25 En me reposant sur mon actrice préférée. 26 En prévoyant le pire. 27 En contournant les obstacles par des écrans de fumée colorée. 28 En étant économe. 29 En utilisant de la pellicule périmée, que je surimpressionne à outrance. 30 En accommodant les restes. 31 En pensant à Cocteau qui réinventa le travelling et le cinéma. 32 En créant un cinéma hybride, bouturant le bon et le mauvais goût. 33 En alternant ellipses et dilatations. 34 En rêvant mes bandes sons. 35 En étant souple et tenace. 36 En m'en remettant au hasard et aux dieux du cinéma. 37 En pactisant avec mes pulsions les plus basses. 38 En misant sur le fait que les films sont faits pour être revus. 39 En me nourrissant quotidiennement de films. 40 En faisant des listes. 41 En me remplissant de musiques inspirantes. 42 En inventant un film perdu, par jour. 43 En prenant mon temps pour ne jamais vraiment terminer. 44 En ne faisant confiance qu'à mon œil droit. 45 En me lançant des défis. 46 En prenant

des risques inutiles. **47** En partant du principe que personne à part moi, ne verra mon film. **48** En portant la caméra, sans jamais la confier à qui que ce soit. **49** En essayant de ne pas faire perdre de temps à tous ceux qui m'aident. **50** En rêvant du cinéma japonais et italien (d'après-guerre) : sadique, érotique, artistique et plastique. **51** En cherchant de l'argent dans d'autres pays que la France. **52** En dormant. **53** En mettant en scène ce que j'aimerais voir. **54** En étant persuadé de faire des films qui toucheront un vaste public. **55** En refusant tout compromis stratégique. **56** En puisant dans mes origines de contrebandier, mes modes de fabrication. **57** En cherchant à filmer le crépuscule de la vie. **58** En jouant au sorcier de pacotille, du cinématographe. **59** En essayant d'être marquant, l'air de rien. **60** En manquant de modestie, malgré mes modestes moyens. **61** En imitant les grands singes du cinéma. **62** En étant déconnecté de l'actualité cinématographique. **63** En me rinçant l'œil 24 fois par secondes. **64** En étant toujours à côté. **65** En n'ayant pas peur des excès cinématographiques. **66** En utilisant tout le temps mes mains lorsque je tourne. **67** En évitant de pêcher dans des eaux trop fréquentées. **68** En me perdant dans un territoire restreint, qui m'inspire. **69** En racontant toujours la même histoire : le besoin vital de faire un film. **70** En mentourant de garde-fous. **71** En oubliant que je suis français. **72** En oubliant l'époque où je vis. **73** En oubliant mes peurs. **74** En oubliant que je tourne. **75** En étant toujours en première ligne. **76** En tentant l'impossible. **77** En ayant des aides fidèles et généreuses. **78** En ayant un rapport au récit, totalement organique. **79** En évitant de formater mes scénarios. **80** En écoutant les histoires extraordinaires d'amis inspirants. **81** En mêlant professionnels désinhibés et amateurs inspirés. **82** En truquant sans cacher. **83** En ayant que la caméra entre l'acteur et moi-même. **84** En essayant de ne pas perdre la fébrilité qui m'envahit, lors de ma première image filmée. **85** En jonglant avec savoir faire et lacunes assumées. **86** En évitant de noyer les acteurs sous des mots. **87** En faisant dense et court. **88** En me contentant de ce que j'ai. **89** En dormant l'illusion d'avoir plus que je n'ai. **90** En me fixant des règles pour mieux les bafouer. **91** En imaginant que je tourne mon ultime film. **92** En étant incohérent. **93** Sans me poser de question, mais en tentant d'y répondre.

94 Pour vos films, vous entourez-vous de personnes venant d'autres univers ou pratiques artistiques ? J'essaye de travailler avec des personnes sans frontières (artistiques ou professionnelles). **95** Vous sentez-vous solitaire dans votre démarche ? J'avance sans trop regarder autour de moi (le nombre de gens faisant des films m'angoisse). **96** Aimez-vous les collaborations ? Je n'aime pas le mot collaboration. Je vis la fabrication d'un film comme

13

un acte créatif solitaire, échafaudé grâce à un cercle de personnalités qui me sont absolument indispensables, car talentueuses, inspirantes et porteuses. Plutôt fusion que collaboration... **97** D'où vient votre première relation avec le cinéma ? Du manque de cinéma... Des films rêvés lorsque j'étais enfant loin des cinémas... À partir d'extraits qui étaient montrés dans le téléviseur et dont j'imaginai l'avant et l'après. Des débus de films que l'on me laissait entrevoir avant de me coucher et dont je rêvais l'intrigue. Des photographes dans des revues ou livres, qui excitaient mon imaginaire... **98** Quel fantasme le cinéma représentait pour vous quand vous étiez adolescent-jeune adulte et que vous avez commencé à vous y intéresser ? Un moyen d'expression vital et flamboyant, complet et absolu. **99** Quel conseil donner à de jeunes gens qui aimeraient aujourd'hui faire des films ? Rester libre, être des cinéphiles autodidactes, poreux aux arts et aux émotions en tout genre, ne pas chercher à plaire, être prêt à mourir pour le cinéma, la fleur au fusil... **100** Quelles différences selon vous avec vos débus ? Aucunes... Juste plus d'images et de bruits. Et l'odeur de la pellicule qui s'estompe.



14



Fig. 1 *Ultra Pulpe*, [00:13:55]



Fig. 2 *Pour en finir avec le cinéma*, Blutch, 2011



Fig. 3 *Ultra Pulpe* [00:07:57]



Fig. 4 *Toby Dammit* [00:14:07]



Fig. 5 *Ultra Pulpe* [00:11:31]



Fig. 6 *Toby Dammit* [00:15:19]

INTERNATIONAL / INCOHÉRENCE

1. Refus de toute règle scénaristique / *Incohérence scénaristique*
2. Le son réalisé après le tournage / *Incohérence de fabrication*
3. Le tournage exclusivement sur support pellicule périmée / *Incohérence de sophistication*
4. Utilisation de trucages à condition qu'ils soient visibles, réalisés au tournage (surimpressions, projections etc). Bannir la post-production / *Incohérence d'effets*
5. Utilisation d'effets optiques à la prise de vue (filtres etc) / *Incohérence de style*
6. Le film doit être intemporel dans une géographie incertaine, bannir tout effet de réalisme / *Incohérence temporelle et géographique*
7. La fabrication du film (décors, costume et régie) doit uniquement s'appuyer sur de la récupération / *Incohérence de goût*
8. Les films doivent être des hybrides, contenant au minimum deux genres cinématographiques / *Incohérence de style*
9. La pellicule utilisée, peut être le 16mm, le 35mm, le super 8mm / *Incohérence économique*
10. Le réalisateur doit être, l'auteur, le cadreur et le directeur artistique du film / *Incohérence créative*
11. Les acteurs devront alterner inexpressivité et sur-expressivité / *Incohérence de jeu*
12. Le film ne doit appartenir à aucune tendance esthétique, narrative. Il doit être profondément cinématographique et donc fragile / *Incohérence cinématographique*

Manifeste de l'Internationale Incohérence / Reykjavik/ Barcelone/ Paris/ Berlin/ 12 octobre 2012/// >

Katrin Olafsdottir et Bertrand Mandico

Disponible sur : <http://internationalincohenrence.blogspot.com/> (consulté le 26 août 2022).

Vœu de chasteté

Je jure de me soumettre aux règles qui suivent telles qu'éditées et approuvées par Dogme 95.

1. Le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être apportés (si l'on a besoin d'un accessoire particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent).
2. Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée).
3. La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement, ou non-mouvement possible avec la main est autorisé. (Le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve ; le tournage doit se faire là où le film se déroule).
4. Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra).
5. Tout traitement optique ou filtre est interdit.
6. Le film ne doit pas contenir d'action de façon superficielle. (Les meurtres, les armes, etc. ne doivent pas apparaître).
7. Les détournements temporels et géographiques sont interdits. (C'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant).
8. Les films de genre ne sont pas acceptables.
9. Le format de la pellicule doit être le format académique 35mm.
10. Le réalisateur ne doit pas être crédité.

De plus, je jure en tant que réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel. Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une « œuvre », car je vois l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est de faire sortir la vérité de mes personnages et de mes scènes. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et au prix de mon bon goût et de toute considération esthétique.

Et ainsi je fais mon Vœu de Chasteté.

Copenhague, Lundi

Au nom du Dogme 95

Lars Von Trier, Thomas Vinterberg

disponible sur :

<https://archive.org/web/2008042016320163820/http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>

MANIFESTE FLAMME

Manifeste cinéma 2018

Caroline Poggi/Jonathan Vinel/Yann Gonzalez/Bertrand Mandico/

Nous poursuivons un cinéma qui traverse les genres, les émotions, le temps...

qui traverse la rétine et la chair
qui traverse les désirs, les désordres
qui traverse lorsque tout est rouge
qui traverse les idées reçues
qui traverse l'écran,
qui traverse les étoiles qui traverse les actrices, les acteurs, les frontières et les sexes
qui traverse sans se retourner
qui traverse la peur et les plaies
qui traverse l'esprit
qui traverse la lumière et les flammes

Nous poursuivons un cinéma enflammé. Un cinéma pour les rêveurs transpirants, les monstres qui pleurent et les enfants qui brûlent.

Un cinéma qui jouit et se consume sans compter...

Et nous invitons tous les coeurs enflammés à venir souffler sur les braises.

Ces mots actent notre volonté commune de faire des films, de les rêver, de les penser, de les désirer, de les tourner, de les révéler. Ce n'est pas un dogme, juste une flamme dans la nuit, notre état du moment.

On raconte que certaines nuits froides d'hiver ; nos films se réunissent dans la forêt. Ensemble, ils allument un feu et dansent jusqu'à l'AUBE. Pour faire brûler nos coeurs.

FLAMME

Manifeste cinéma 2018

Caroline Paggi / Jonathan Vinel / Yann Gonzalez / Bertrand Manolico /

Nous poursuivons un cinéma qui traverse les genres, les émotions, le temps -
qui traverse la rétine et la chair
qui traverse les désirs, les désordres
qui traverse lorsque tout est rouge
qui traverse les idées reçues,
qui traverse l'écran
qui traverse les étoiles
qui traverse les actrices, les acteurs, les frontières et les sexes
qui traverse sans se retourner
qui traverse la peur et les plaisirs
qui traverse l'esprit
qui traverse la lumière et les flammes

Nous poursuivons un cinéma enflammé.

un cinéma pour les rêveurs transpirants, les monstres qui pleurent
et les enfants qui brûlent.

un cinéma qui joue et se consume sans compter...

Et nous invitons tous les cœurs enflammés à venir
souffler sur les braises.

Ces mots actent notre volonté commune de faire des films,
de les rêver, de les penser, de les désirer, de les tourner,
de les révéler. Ce n'est pas un ologme, juste une

Flamme dans la nuit, notre état du moment.



on raconte que certaines nuits froides d'hiver, nos films se réunissent
dans la forêt. Ensemble, ils allument un feu et dansent jusqu'à l'aube.
pour faire brûler nos cœurs.

Mie l'enfant descend du songe (2007)



Fig. 32 [00:01:15]



Fig. 33 [00:01:16]
pendant ce temps...



Fig. 34 [00:01:16]
quand enfin...

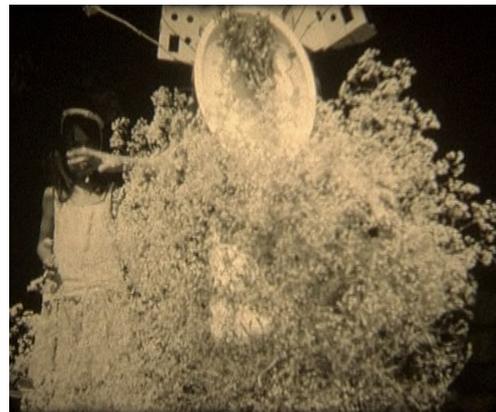


Fig. 35 [00:01:16]



Fig. 36. [00:01:16]

Le Cavalier bleu (1998)

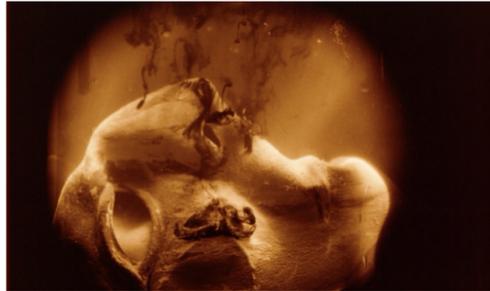


Fig. 50 [00:01:44]



Fig. 51 [00:01:59]



Fig. 52 [00:01:53]



Fig. 53 *Le Cavalier bleu* [00:07:31]



Fig. 54 *Sa majesté petite barbe* [00:03:38]



Fig. 55 *Il dit qu'il est mort* [00:00 :43]



Fig.56 *Boro in the box* [00:07:20]



Fig. 57 *Prehistoric cabaret* [00:00 :51]



Fig. 58 *Notre Dame des hormones* [00:13:39]



Fig. 59 *Y'a-t-il une vierge encore vivante ?* [00:02:00]



Fig. 60 *Apprivoisé* [00:00:50]



Fig. 61 *Les Garçons sauvages* [00:05:56]



Fig. 62 *After Blue Paradis sale* [01:11:52]

FILMOGRAPHIE

BERTRAND MANDICO

Filmographie complète (dans l'ordre chronologique de production)

- 1996 Habillages pour *Canal J*
- 1996 Habillages pour *Arte*
- 1996 *L'Amour à la sauvette* – Françoise Hadju-Lazaro – [Clip]
- 1996 Van Houten [Publicité]
- 1997 Le 7 de Cegetel : Si loin, si proche [Publicité]
- 1997 *La chanson du jardinier fou* [Court métrage]
- 1998 *Ça m'a fait plaisir de te voir* – Superflu – [Clip]
- 1998 *Le Cavalier bleu* [Court métrage]
- 2000 mesfinances.fr [Publicité]
- 2000 *Monsieur Flupersu* [Court métrage]
- 2000 ING direct [Publicité]
- 2001 *Primagaz* [Publicité]
- 2001 *L'île de la corne* [Court métrage]
- 2001 *Le sacre* [Court métrage]
- 2001 *Chris Dangoisse* [mini-série – 2 épisodes]
- 2002 *Sponge* [mini-série]
- 2002 *Salon Brésil* – Pink Martini – [clip]
- 2003 *Osmose* – Étienne Charry – [clip]
- 2003 *C'était le chien d'Eddy* [Court métrage]
- 2004 *Tout ce que vous avez vu est vrai...* [Court métrage]
- 2006 *Il dit qu'il est mort* [Court métrage]
- 2007 *Essai 135* [Court métrage]
- 2007 *Mie L'enfant descend du songe* [Court métrage]
- 2009 *Sa majesté petite barbe* [Court métrage]
- 2010 *Lif og daudi Henry Darger* [Court métrage]
- 2010 *Burlesque et froid* [Court métrage]

2011	<i>Boro in the box</i> [Moyen métrage]
2012	<i>Living Still life</i> [Court métrage]
2013	<i>Prehistoric Cabaret</i> [Court métrage]
2013	<i>Odile dans la Vallée</i> [Court métrage]
2013	<i>S... Sa... Salam... Salammbo</i> [Court métrage]
2014	<i>Souvenirs d'un montreur de seins</i> [Court métrage]
2014	<i>Notre dame des Hormones</i> [Moyen métrage]
2015	<i>Y a-t-il une vierge encore vivante?</i> [Court métrage]
2015	<i>Petite fille timide</i> (2015) [Bande-annonce du FFF]
2016	<i>Féminisme, Rafale et politique</i> [Court métrage]
2016	<i>Depressive cop</i> [Court métrage]
2017	<i>Apprivoisé</i> – Calypso Valois – [Clip]
2017	<i>Les Garçons sauvages</i> (2018) [Long métrage]
2018	<i>L'île aux Robes</i> [Court métrage]
2018	<i>L'archipel des oubliés</i> [Court métrage]
2018	<i>Ultra Pulpe</i> [Moyen métrage]
2018	<i>À rebours</i> [Bande-annonce du FIFIB]
2019	<i>Niemand</i> – Kompromat – [Clip]
2019	<i>Extazus</i> (2019)– M83 – [Clip]
2020	<i>The Return Of Tragedy</i> [Court métrage]
2020	<i>HUYSwoMANS</i> [Court métrage]
2020	<i>A black Sunset Upon A Violet Desert</i> [Court métrage]
2021	<i>Dead Flash</i> [Court métrage]
2022	<i>After Blue Paradis Sale</i> [Long métrage]

Fiche technique des films

[Sans titre] (Habillages pour *Canal J*)

Co-réalisé avec Aline Ahond
 Année de Production : 1996
 Pays : France
 Langue : Sans paroles
 Genre : Animation, expérimental

[Sans titre] (Habillages pour *Arte*)

Co-réalisé avec Aline Ahond
Année de Production : 1996
Pays : France
Langue : Sans paroles
Genre : Animation, expérimental

L'Amour à la sauvette (Clip musical, François Hadji Lazaro)

Année de Production : 1996
Pays : France
Durée : 3'45
Format : 35mm/couleur
Langue : Sans paroles
Genre : Animation, expérimental
URL : <https://www.dailymotion.com/video/x2jhzw>
(consulté le 26 août 2022)

Fiancés (Film publicitaire pour Van Houten)

Année de Production : 1996
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'15
Langue : Français
Genre : Animation
URL : <http://www.culturepib.fr/videos/van-houten-cacao-fiances/>
(consulté le 26 août 2022)

Marché (Film publicitaire pour Van Houten)

Année de Production : 1996
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'15
Langue : Français
Genre : Animation
URL : <http://www.culturepub.fr/videos/van-houten-cacao-marche/>
(consulté le 26 août 2022)

Gâteau (Film publicitaire pour Van Houten)

Année de Production : 1996
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'15
Langue : Français
Genre : Animation
URL : <http://www.culturepub.fr/videos/van-houten-cacao-gateau/>
(consulté le 26 août 2022)

Si loin, si proche (Film publicitaire pour Cegetel)

Co-réalisé avec Aline Ahond
Année de Production : 1997
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'30
Langue : Français
Genre : Animation
URL : <http://www.culturepub.fr/videos/cegetel-le-7-si-proche-si-loin>
(consulté le 26 août 2022)

La Chanson du jardinier fou

Co-réalisé avec Aline Ahond
Année de production : 1998
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 2'30
Format : « information non disponible »
Langue : Sans paroles
Genre : Animation, expérimental
Inspiré du livre éponyme de Lewis Carroll

Ça m'a fait plaisir de te voir (Clip musical, SUPERFLU)

Année de Production : 1996
Pays : France
Durée : 3'52
Langue : Français
URL : https://www.youtube.com/watch?v=_Dvk6AR7kPk
(consulté le 26 août 2022)

Le Cavalier bleu

Année de Production : 1998
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 11'
Format : 35mm
Langue : Sans paroles
Genre : Animation, expérimental/sépie
Sous-genres : Fantastique, Conte & Mythe

Offrez-vous un expert à tout faire

(Film publicitaire pour mesfinances.fr)

Année de Production : 2000
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 1'10
Langue : Français

Monsieur Flupersu

Année de Production : 2000
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 2'35
Format : Super 8/couleur
Langue : Français
Genre : Fiction, expérimental
Sous-genres : Fantastique, Science-fiction

La Porte (Film publicitaire pour ING direct)

Année de production : 2000
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'30
Langue : Français
URL : <http://www.culturepub.fr/videos/ing-direct-la-porte/>
(consulté le 26 août 2022)

4,20 (Film publicitaire pour ING direct)

Année de production : 2000
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'30
Langue : Français
URL : <http://www.culturepub.fr/videos/ing-direct-420>
(consulté le 26 août 2022)

Primagaz (Film promotionnel pour Primagaz)

Année de Production : 2001
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 5'00
Format : 16mm/couleur
Langue : Sans paroles
Genre : Expérimental

L'Île de la corne

Année de Production : 2001
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'52
Format : 35 mm/couleur
Genre : Fiction, Animation
Sous-genre : Fantastique, Étrange, film musical

Le Sacre

Année de Production : 2001
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 0'52
Format : 35 mm/couleur
Langue : Sans paroles
Genre : Animation, Fiction
Sous-Genres: Film musical, Conte & Mythe

Chris Dangoisse - Rave Party (Mini-série)

Co-réalisé avec Olivier Babinet
Année de Production : 2001
Produit par : made in polska production
Pays : France
Durée : 2'24
URL : <https://www.dailymotion.com/video/x2qy4ef>
(consulté le 26 août 2022)

Chris Dangoisse – De droite (Mini-série)

Co-réalisé avec Olivier Babinet
Année de Production : 2001
Produit par : made in polska production
Pays : France
Durée : 2'15
URL : <https://www.dailymotion.com/video/x2qy4ed>
(consulté le 26 août 2022)

Sponge

Co-réalisé avec Olivier Babinet
Année de Production : 2002
Produit par : made in polska production
Pays : France
Durée : 2'08
URL : <https://www.dailymotion.com/video/x2qy4ml>
(consulté le 26 août 2022)

Salon Brésil (Clip musical, Pink Martini)

Année de Production : 2002
Produit par : Les Télécréateurs
Pays : France
Durée : 54'
Format : 35 mm/couleur
Langue : Anglais
Genre : Animation, Fiction/couleur
Sous-Genres: Fantastique, Étrange

Osmose (Clip musical, Étienne Charry)

Année de Production : 2003
Produit par : Le Village
Pays : France
Durée : 4'32
Format : Super 16/couleur
Langue : Français
Genre : Fiction
Sous-genres : Fantastique, Humour noir, Étrange
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jdS5NkR1Jdc>
(consulté le 26 août 2022)

C'était le chien d'Eddy...

Coréalisé avec Olivier Babinet
Année de Production : 2003
Produit par : Les Films Hatari
Pays : France
Durée : 15'
Format : 35 mm/couleur
Langue : Français
Genre : Fiction

Tout ce que vous avez vu est vrai...

Année de Production : 2004
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 2' 15
Format : Super 8/couleur
Langue : Français
Genre : Fiction, Documentaire, expérimental
Sous-genres : Documentaire de création, humour noir, portrait

Il dit qu'il est mort

Année de Production : 2006
Produit par : Centrale Électrique
Pays : France
Durée : 11'20
Format : Super 16/noir & blanc
Langue : Français
Genre : Fiction

Essai 135

Année de Production : 2007
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 4'
Format : 35 mm
Langues : Français, Russe
Genre : Fiction /noir & blanc et couleur
Sous-genres : Recherche -Essai

Mie l'enfant descend du songe

Année de Production : 2007
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 11'
Format : Super 8/noir & blanc
Langue : Sans paroles
Genre : Expérimental
Sous-genres : Étrange, Recherche -Essai

Sa majesté petite barbe

Année de Production : 2009
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 5' 30
Format : Super 8/noir & blanc
Langue : Français
Genre : Expérimental
Sous-genres : Étrange, Recherche -Essai

Lif Of Daudi Henry Darger

Année de Production : 2010
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France, Islande
Durée : 6'20
Format : Super 16/couleur
Langue : Islandais
Genre : Fiction, Expérimental
Sous-genres : Comédie dramatique, Étrange, Recherche-Essai

Burlesque et froid

Année de Production : 2010
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France, Islande
Durée : 1 min
Format : Super 16/couleur
Langue : Sans paroles
Genre : Fiction, Expérimental
Sous-genres : Comédie dramatique, Étrange, Recherche-Essai

Boro in the box

Année de Production : 2011
Produit par : Coproduction Office
Pays : France
Durée : 40'
Format : Super 16 / noir & blanc
Langue : Français
Genre : Fiction
Sous-genres : Étrange, Recherche -Essai

Living Still Life

Année de Production : 2012
Produit par : Coproduction Office
Pays : France, Belgique
Durée : 15'41
Format : 35 mm/couleur
Langue : Français
Genre : Fiction
Sous-genres : Étrange, Science-fiction, Recherche -Essai

Prehistoric Cabaret

Année de Production : 2013
Produit par : Ecce Films
Pays : Franc, Islande
Durée : 9'54
Format : Super 16/couleur
Langues : Anglais, Islandais
Genre : Fiction
Sous-genres : Humour noir, Étrange

Odile dans la Vallée

Année de Production : 2013
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 2'8
Langue : Anglais
Format : noir & blanc
Genre : Expérimental

S...Sa...Salam...Salammbô

Année de Production : 2014
Produit par : L'Œil qui Ment et Le Septième Continent
Pays : France, Islande
Durée : 7'
Format : Super 16/couleur
Genre : Expérimental

Souvenirs d'un montreur de seins

Année de Production : 2014
Produit par : L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 10'
Format : Super 8/noir & blanc
Langues : Français, Anglais
Genre : Fiction
Sous-genre : Étrange

Notre dame des Hormones

Année de Production : 2014
Produit par : Ecce Films
Pays : France
Durée : 31' 22
Format : Super 16/couleur
Langues : Anglais, français
Genre : Fiction
Sous-genres : Fantastique, Étrange

Y'a-t-il une vierge encore vivante ?

Année de Production : 2015
Production : Ecce Films et L'Œil qui Ment
Pays : France
Durée : 9'
Format : 35mm/couleur
Langues : Anglais, Français
Genre : Fiction
Sous-genres : Étrange, Fable

Petite fille timide (Bande-annonce du Festival du Film de Fesses)

Année de Production : 2015
Pays : France
Durée : 1'13
Format : Super 16
Langue : Sans paroles
Genre : Expérimental

Féminisme, Rafale et Politique

Année de Production : 2016
Produit par : Ecce Films
Pays : France
Durée : 11'
Format : couleur
Langue : Français
Genre : Fiction, Expérimental

Depressive Cop

Année de Production : 2016
Produit par : Aka Productions
Pays : France
Durée : 16'35
Format : Super 16/noir & blanc et couleur
Langue : Anglais
Genre : Expérimental
Sous-genres : Policier, Fantastique, Étrange

Apprivoisé (Clip musical, Calypso Valois)

Année de Production : 2017
Produit par : Venin Films
Pays : France
Durée : 5'
Format : Super 16
Langue : Français
Genre : Fiction
Sous-genres : Fantastique, Étrange
URL : https://www.youtube.com/watch?v=S0_pnc0GSKo
(consulté le 26 août 2022)

Les Garçons sauvages

Année de Production : 2017
Produit par : Ecce Films
Pays : France
Durée : 1'50'00
Format : 35 mm/noir & blanc et couleur
Langues : Anglais, Français
Genre : Fiction
Sous-genres : Aventure, Fantastique, Érotique

L'île aux Robes

Année de réalisation : 2018
Pays : France
Durée : 3'11
Format : Super 16
Langue : Sans paroles
Genre : Expérimental

L'archipel des oubliés

Année de Production : 2018
Produit par : Ecce Films
Pays : France
Durée : 17'
Format : 35/couleur et noir & blanc
Langue : Sans paroles
Genre : Test

Ultra Pulpe

Année de Production : 2018
Produit par : Ecce Films
Pays : France
Durée : 38'17
Format : 35 mm/couleur
Langue : Français
Genre : Fiction
Sous- genres : Fantastique

À Rebours

(Bande-annonce du Festival international du film indépendant de Bordeaux)

Année de Production : 2018
Produit par : Ecce Films
Pays : France
Durée : 2'
Format : 35 mm/couleur
Langue : Sans Langues
Genre : Expérimental

Niemand (Clip musical, Kompromat)

Année de Production : 2019
Produit par : Citizens Records et Affreux, sales et méchants
Pays : France
Durée : 6'
Format : 35 mm/couleur
Langue : Français

Extazus (Clip musical, M83)

Année de Production : 2019
Produit par : Eddy
Pays : France
Durée : 19'25
Format : 35 mm/noir & blanc et couleur
Langue : Anglais
Genre : Fiction
Sous-genres : Fantastique, Science-fiction

The Return of the Tragedy

Année de Production : 2020
Produit par : Venin Films
Pays : France
Durée : 24'34
Format : Super 16
Langue : Anglais
Genre : Fiction
Sous-genres : Fantastique, Étrange

HUYSwoMANS

Année de Production : 2020
Pays : France
Durée : 3'12
Format : couleur
Langue : Français
Genre : Expérimental

A black Sunset Upon A Violet Desert

Année de Production : 2020
Pays : France
Durée : 12'40
Format : 35 mm/couleur
Genre : Test

Dead Flash

Année de Production : 2021
Produit par : Venin Films
Pays : France
Durée : 37'
Format : 35 mm/couleur
Langues : Anglais, Français
Genre : Fiction, Expérimental
Sous-Genres : Étrange, Fantastique, Recherche - Essai

After Blue, Paradis sale

Année de Production : 2022
Produit par : Ecce Films
Pays : France
Durée : 2'07'00
Format : 35 mm/couleur
Langue : Français
Genre : Fiction

DVD

MANDICO IN THE BOX, films de 1998 à 2012, France : Malavida Films, Édition limitée 2 DVD, couleur et noir & blanc, 13 décembre 2016.

Disque 1 (2010-2012) *Boro in the box, Living Still Life, S...Sa...Salam...Salammbô.*

Disque 2 (1998-2009) *Le Cavalier Bleu, Sa majesté petite barbe, Mie l'enfant descend du songe, Monsieur Flupersu, Osmose, Tout ce que vous avez vu est vrai..., Chris Dangoisse (2 épisodes), Il dit qu'il est mort, Essai 135, Lif og daudi Henry Darger, Burlesque et froid, Odile dans la vallée.*

Livret, textes de THIELLEMENT Pacôme, GONZALES Yann, Löwensohn Elina, HARTLEY Hal.

MANDICO IN THE BOX 2 HORMONA ET VANITÉS, films de 2013 à 2017, France : Malavida Films, Édition limitée 2 DVD, couleur et noir & blanc, 11 février 2020.

HORMONA (disque 1), *Notre Dame des Hormones, Prehistoric Cabaret, Y a-t-il une vierge encore vivante ?*

VANITÉS (disque 2), *Depressive Cop, Souvenir d'un montreur de seins, Féminisme, rafale et politique, L'île aux Robes, Petite fille timide, Apprivoisé.*

Livret, textes de THIELLEMENT Pacôme, Blutch, notes, 126 recommandations pour être un cinéaste incohérent (mais sincère).

Les Garçons Sauvages, France : UFO distribution, Édition collector Blu-ray + DVD, couleur et noir & blanc, 4 décembre 2018.

En supplément, *À côté du volcan* (2018), un film de LÖWENSOHN Élina. Journal et impressions filmés en Super 9 sur le tournage des *Garçons Sauvages*.

L'Archipel des oubliés (2018), un film englouti de MANDICO Bertrand. Plans et séquences inédites des *Garçons Sauvage*.

Livret de 60 pages, entretien et carnet de recherche.

ULTRA PULPE ET AUTRES CHAIRS, 7 films 2017-2020, France : UFO Distribution, DVD + Blu-ray, couleur, 4 avril 2021.

Ultra Pulpe, Extazus, Niemand, À Rebours, A black Sunset Upon A Violet Desert, HUYSwoMANS, The Return of Tragedy.

Texte de THIELLEMENT Pacôme, « *Missing Pieces* ».

AUTRES FILMS CITÉS

Dans l'ordre chronologique du déroulement de cette étude

- Renaissance*, Walerian Borowczyk, 1964
- La planète des singes [Planet of the Apes]*, Franklin Schaffner, 1968
- King Kong*, Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933
- Histoires extraordinaires*, Louis Malle, Roger Vadim et Federico Fellini, 1968
- Eraserhead*, David Lynch, 1977
- Elephant Man*, David Lynch, 1980
- Dune*, David Lynch, 1984
- Blue Velvet*, David Lynch, 1986
- Twin Peaks: Fire walk with me*, David Lynch, 1992
- Jabberwocky [Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta]*, Jan Švankmajer, 1971
- Les possibilités du dialogue [Možnosti dialogu]*, Jan Švankmajer, 1982
- Viandes amoureuses [Zamilované maso]*, Jan Švankmajer, 1989
- Obscurité, Lumière, Obscurité [Tma/Svetlo/Tma]*, Jan Švankmajer, 1989
- Nourriture [Jídlo]*, Jan Švankmajer, 1992
- Alice [Něco z Alenky]*, Jan Švankmajer, 1988
- Nocturna Artificiala*, Stephen et Timothy Quay, 1979
- La Rue des crocodiles [Street of Crocodiles]*, Stephen et Timothy Quay, 1986
- Le cabinet de Jan Švankmajer [The Cabinet of Jan Švankmajer]*, Stephen et Timothy Quay, 1984
- L'École*, Walerian Borowczyk, 1958
- Les Astronautes*, Walerian Borowczyk, 1959
- Le Phonographe*, Walerian Borowczyk, 1969

Rosalie, Walerian Borowczyk, 1966

Le Concert de M. et Mme Kabal, Walerian Borowczyk, 1967

Goto île d'amour, Walerian Borowczyk, 1968

Pinocchio, Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, 1940

Conan le barbare [Conan the Barbarian], John Milius, 1982

After School Knife Fight, Caroline Poggi et Jonathan Vinel, 2017

Les Îles, Yann Gonzalez, 2017

À côté du volcan, Élina Löwensohn, 2018

DVD

Boro WALERIAN BOROWCZYK, coffret incluant : courts métrages & animation 1959-1984 et 6 longs métrages, France, Carlotta Films, Édition Collector, DVD + Blu-ray, couleur et noir & blanc, le 22 février 2017.

Goto l'île d'amour (1968), *Blanche* (1971), *Contes immoraux* (1974), *La Bête* (1975), *Histoire d'un péché* (1975), *Dr Jekyll et les femmes* (1981).

Deux livrets, Textes réunis et présentés par BIRD Daniel et BROOKE Michel dans *Caméra Obscura* et rédigés par les mêmes auteurs *Le Dico de Boro*.

BIBLIOGRAPHIE

GÉNÉRALITÉS

Dictionnaires et encyclopédies

CNRTL (Centre national et ressources textuelles et lexicales) – [En ligne].

Glossaire de la base de données Géoconfluences [En ligne].

PINEL Vincent, Vocabulaire technique du cinéma, Paris : Armand Colin, 2005.

Encyclopédie Universalis [En ligne].

Modèles théoriques

BAUDELAIRE Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », *Le peintre de la vie moderne*, tome III, L'Art romantique, Calmann Lévy, 1863, p. 99.

BEAUCHAMP Hélène, « La marionnette contre l'acteur : enjeux et apports d'un débat théâtral (du romantisme aux avant-gardes) », Acte du colloque, *La marionnette, objet de musée et patrimoine vivant*, Liège : Les Editions de la Province de Liège, 2019.

BOURCIER Charline, COËLLIER Sylvie, M'RABET Khalil, *L'altération dans la création contemporaine*, Aix-en-provence : Presses universitaires de Provence, 2019.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles : De Boeck Université, coll. « Art et Cinéma, 1998.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013.

COCCIA Emanuele, *Métamorphoses*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2020.

COCCIA Emanuele, *La Vie sensible*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2020

DAGOGNET François, *Considérations sur l'idée de nature*, Deuxième édition revue et augmentée de la question de l'écologie par Georges Canguilhem, Paris : Éditions Pour demain, 2000.

DOUGLAS Marie, *De la souillure : essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris : Éditions La Découverte, 2005.

DURAND Régis, *Cindy Sherman* : [exposition, Paris, Jeu de paume, 16 mai-3 septembre 2006, Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 25 novembre 2006-14 janvier 2007, Kumlenaæk, Louisiana Museum of Modern Art, 9 février-13 mai 2007, Berlin, Martin-Gropius-Bau, 15 juin-10 septembre 2007], Paris : Fammarion Jeu de paume, 2006.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1979.

FENEUIL Anthony et MEESEN Yves, *Lexique de théologie : ressourcements*, Genève Labor et Fides, 2022.

FOHR Robert, « NATURE MORTE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/nature-morte/> (consulté le 26 août 2022).

FUSILLO Massimo, *L'objet-fétiche, littérature, cinéma, visualité*, Paris : Honoré Champion, 2014.

LAGRANGE Pierre, « Les ovnis : une histoire de sciences », Les mardis de l'Espace des sciences à Rennes, le 22 janvier 2008, mis en ligne le 26 mars 2014, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=BgIf6HrUq58> (consulté le 26 août 2022).

LEIRIS Michel, *Le merveilleux*, Éditions établies présentées et annotées par Catherine Maubon, Bruxelles : Didier Villez Éditeur, 2002.

PATTERSON Jade, « Du "monstre-humain" au "monstre-objet" : l'évolution du monstre (in)visible dans *Notre-Dame de Paris* et *À rebours* », p. 12-25, *Convergences francophones*, University of Albertra Libraries, 2018.

SFEZ Géraldine, « Natures mortes au cinéma. L'intranquillité des choses », *Ligeia*, n° 77- 80, 2007.

TOMASOVIC Dick, « Hors scène et sans fil : les faux-semblants de la marionnette affranchie au cinéma », p.90-97, Actes du colloque, *La marionnette, objet de musée et patrimoine vivant*, Liège : Les Éditions de la Province de Liège, 2019.

LE CINÉMA

Écrits sur le cinéma

AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris : Librairie Philosophique, 2012.

- AUMONT Jacques, *L'image : peinture, photographie, cinéma des origines au numérique* [4ème édition], Paris : Armand Colin, 2020.
- BERTHOMÉ Jean-Pierre, « Décors et technologie numérique, Une fausse révolution peut en cacher une vraie », *Positif*, Paris, n°603, mai 2011.
- BEUGNET Martine, *L'attrait du flou*, Crisnée (Belgique) : Éditions Yellow now, Coll. Côté cinéma / Motif, 2017.
- CASTRO Teresa, PITROU Perig et REBECCHI Marie, *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*, Dijon : les Presses du réel, 2020.
- CHION Michel, *Le son, ouïr, écouter, observer*, 3^e édition revue et actualisé, Paris : Armand Colin, 2018.
- EPSTEIN Jean, « Le cinématographe vu de l'Etna », vol 1 (1926), *Écrits sur le cinéma*, Paris : Éditions Seghers, 1974.
- GORKI Maxime, « Hier soir j'étais au royaume des ombres », 1896
- GORKI Maxime, « Le Cinématographe Lumière », 1895, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2006, mis en ligne le 1 décembre 2009, disponible sur : <http://journals.openedition.org/1895/497> (consulté le 26 juillet 2022).
- JEAN Marcel, *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*, Montréal : Les 400 Coups, 2006.
- KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris : Éditions Arcanes, 1953.
- LACHAUD Maxime, *Potemkine et le cinéma halluciné : une aventure du DVD en France*, Aix-en-Povence : Rouge profond, 2020
- LEMANT Aurélien, *Héros et Thanatos*, Lyon : Éditions Fage, 2020
- MASSUET Jean-Baptiste, « Quand le dessin animé rencontre cinéma en prises de vues réelles : modalités historique, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation », thèse dirigée par Laurent Le Forestier, soutenue le 28 novembre 2013, p. 80, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00935335/document> (consulté le 12 août 2022).
- MASSUET Jean-Baptiste, « Les images de synthèse peuvent-elles avoir une âme ? La performance capture ou le « ghost in the shell » de l'animation numérique », *Intermédialités*, n°22, automne 2013, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2013-n22-imà1309/1021ar/> (consulté le 26 août 2022).

- MÉNÉGALDO Gilles, « La citation filmique : quelques modalités et enjeux », *Mise au point*, 2013, disponible sur : <http://journals/openedition.org/map/1266> (consulté le 24 mai 2022).
- MOUREN Yannick, « Les femmes dans le nouvel Hollywood », *Positif*, Paris, n°677/678, juillet-août, 2017.
- MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel (dir.), *Filmer la peau*, Rennes : PUR, 2017.
- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde, de l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg : Circé, Université de Strasbourg, 2019.
- THOUVENEL Éric, *Les images de l'eau dans le cinéma des années 20*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- VIÉ Caroline, « Où sont les femmes ? Actrices et réalisatrices à Hollywood », *Positif*, Paris, n°677/678, juillet août, 2017.
- VIMENET Pascal, *Un abécédaire de la fantasmagorie prélude*, Paris : L'Harmattan, 2015.
- VIMENET Pascal, *Un abécédaire de la fantasmagorie variations*, Paris : L'Harmattan, 2017.
- VIVIANI Christian, « Actrices, âge et personnages », *Positif*, Paris, n°677/678, juillet-août, 2017.

Borowczyk, Švankmajer, Les frères Quay

Documents audiovisuels

- ENCINAS Adrián, entretien avec Jan Švankmajer pour la chaîne *StopMotia*, diffusée en ligne le 14 juillet 2019, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=jk-h_47fEGc (consulté le 26 août 2022).
- GRIFFITHS Keith, entretien avec Walerian Borowczyk, 1985, exploité par Philippe Puicouyoul, dans une production pour le centre Pompidou, mise en ligne le 31 mars 2017, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v+5Y2HaEk_dJo(consulté le 8 août 2022).
- PAILLÉ Valérie, « L'étrange stop motion des frères Quay », *Tracks*, diffusé sur *Arte* le 6 mars 2020, disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/096090-000-A/l-etrange-stop-motion-des-freres-quay-tracks-arte/> (consulté le 26 août 2022).

VIMENET Pascal, Table ronde dans le cadre de la rétrospective Walerian Borowczyk au centre Pompidou, captation diffusée sur la chaîne Centre Pompidou, le 11 mars 2017, mise en ligne le 11 mars 2017, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=HVWJ2_lia7c&ab_channel=CentrePompidou (consulté le 25 juillet 2022)

Écrits

BINÉTRUY Pascal, « Walerian Borowczyk Par-delà le bien et les mâles », *Positif*, n°685, mars 2018, p. 86-88.

BIRD Daniel et BROOKE Mickael, *Le dico de Boro*, édité en complément du coffret DVD, Boro Walerian Borowczyk, Paris : *Carlotta Films*, 2014.

BIRD Daniel et BROOKE Mickael, *Caméra Obscura*, textes réunis et présentés par Daniel Bird et Michael Brooke accompagnant le coffret DVD, *Boro Walerian Borowczyk*, Paris : *Carlotta Films*, 2014.

GRAHAM Peter, « Deux films de Walerian Borowczyk », traduit et adapté de l'anglais par Abel Ségrétin et Frédéric Albert Lévy, publié dans le livret du coffret DVD, *Boro Walerian Borowczyk*, Paris : *Carlotta Films*, 2014.

JEAN Marcel, « Les frères Quay, la chambre obscure », *Cinéma d'animation*, n°43, été 1989, p. 34-35.

STRICK Philip, « Le théâtre de Walerian Borowczyk », *Sight and Sound*, 1969, traduit et adapté de l'anglais par Abel Ségrétin et Frédéric Albert Lévy, publié dans le livret du coffret DVD, *Boro Walerian Borowczyk*, Paris : *Carlotta Films*, 2014.

BERTRAND MANDICO

Écrits critiques sur le cinéaste Bertrand Mandico

ANONYME, « Bertrand Mandico – Paradis sale », *Cahiers du cinéma*, n°762, janvier 2020, p. 36-37.

BRETEAU-SKIRA Gisèle, « Collages numériques / peints / croquis / photos de films, *24 Images*, n°196, septembre 2020, p. 62-69.

BRETEAU-SKIRA Gisèle, « *Boro in the Box, Living Still life* », *Jeune Cinéma*, n°360, été 2014, p. 91-92.

- DEMANNEVILLE Agathe, « Bertrand Mandico : "J'ai un rapport très tactile au film, j'ai vraiment l'impression de faire des films avec mes mains". », *Format Court*, le 31 décembre 2012, http://www.formatcourt.com/2012/12/bertrand_mandico-jai-un-rapport-tres-tactile-au-film-jai-vraiment-limpression-de-faire-des-films-avec-mes-mains/ (consulté le 26 août 2022).
- DU MESNILDOT Stéphane, « Les Garçons sauvages de Bertrand Mandico, Les bijoux maléfiques », *Cahiers du cinéma*, n°740, janvier 2018, p. 32-33.
- DU MESNILDOT Stéphane, « Dans la tête de Bertrand Mandico », *Cahiers du cinéma*, n°741, février 2018, p. 64-73.
- DU MESNILDOT Stéphane, « Fantaisie héroïque », *Cahiers du cinéma*, n°759, octobre 2019, p. 86.
- DU MESNILDOT Stéphane, « Cinéma chimérique », *Cahiers du cinéma*, n°765, avril 2020, p. 57.
- LEPASTIER Joachim, « Rêve party », *Cahiers du cinéma*, n°746, juillet/août 2018, p. 93.
- MORRISSEY Priska, « "Un volcan dans la poche" : réflexions sur les frontières du costume dans l'œuvre de Bertrand Mandico », colloque « *Le Costume sur un plateau* » organisé par Muriel Delamotte, Myriam Fouillet, Kira Kitsopanidou et Catherine Treilhou-Balaudé, université Paris 3, le 13 mars 2019.
- GILBERT Geneviève dans « *Éditions Fotokino Ouvrages, affiches, cartes* », 2016.
- RONCERAY Sébastien, « Saint Bertrand, vivant ! », *Bref*, n°116, août-octobre 2015, p. 46.
- THIELLEMENT Pacôme, « L'Homme de Mandico », texte publié dans le livret du DVD *Mandico in the Box*, France : Malavida, 2016.
- THIELLEMENT Pacôme, « Mandico au cinéma », 2016, disponible sur : http://www.pacomethiellement.com/corpus_texte.php?id=304 (consulté le 28 août 2022).
- THIELLEMENT Pacôme, « Maintenant il pleut des diamants », texte écrit pour le dossier de presse du film, *Les Garçons Sauvages*, 2017.
- TOBIN Yann, « Hormona », *Positif*, n°656, octobre 2015, p. 54.
- TOBIN Yann, « Les Garçons sauvages : rigoureusement surréaliste ! », *Positif*, n°685, mars 2018, p. 45.
- TOBIN Yann, « After Blue – Paradis sale », *Positif*, n°732, février 2022, p. 48.

VIMENET Pascal, « [165] Bertrand Mandico ou l'intraperception », *Un abécédaire de la fantasmagorie variations*, Paris : L'Harmattan, 2017, p.120-122.

Écrits et paroles du cinéaste et ses collaborateurs

Manifestes collectifs

OLASFSDOTTIR Katrin, MANDICO Bertrand, « Manifeste *Internationale/Incohérence* », le 12 octobre 2012, consulté le 20 juin 2020, disponible sur : <http://internationalincohenrence.blogspot.com/> (consulté le 26 août 2022). ou publié dans *Revolver*, n°42, 2020, p. 16-21.

GONZALES Yann, MANDICO Bertrand, POGGI Caroline, VINEL Jonathan, « Manifeste Flamme », *Cahiers du cinéma*, Paris, n°746, juillet-août 2018, p. 110-111.

MANDICO Bertrand, *Féminisme, rafale et politique... les écrits du cinéma incohérent 1*, Lille : La Belle Epoque, Collection Or, juin 2013.

MANDICO Bertrand, « L'érotique du cadre », *Caméra Obscura*, publié dans le livret du coffret DVD, *Boro Walerian Borowczyk*, Paris : Carlotta Films, 2014.

MANDICO Bertrand, 44 auteurs et 44 lettres, *Pourquoi les cinémas sont essentiels*, Maison Dulac Cinéma, 2020.

Recueils et publications

MANDICO Bertrand, *Mie*, Marseille : Fotokino, 2007.

MANDICO Bertrand, *Fleurs de Salive*, Paris : Éditions Cornélius, 2012.

MANDICO Bertrand, « Vision du futur », *Cahiers du cinéma*, n°750, décembre 2018, p. 10-11.

MANDICO Bertrand, « Vimala Pons vue par Bertrand Mandico », *Répliques*, n°11, octobre 2018, p. 24.

MANDICO Bertrand, [Dessin en couverture à l'occasion du 70ème anniversaire de la revue], *Cahiers du cinéma*, n°775, avril 2021.

MANDICO Bertrand, « Gloria, ange de l'histoire du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°775, avril 2021, p. 6.

MANDICO Bertrand, Préface du roman de Franck Beauvais, *Ne croyez surtout pas que je hurle*, Nantes : Capricci Éditions, 2019.

MANDICO Bertrand, « Carnet de recherche pour film – Lacryma Érotica, succube et bestialité, 2018 », « Image d'un film inanimé – Les buveuses de fleurs, 2017 », publié dans, *Vampires*, catalogue de l'exposition éponyme à la cinémathèque française et « la Caixa » Banking Foundation, Paris : Une coédition Réunion des musées nationaux - Grand Palais / La Cinémathèque française, 2019.

Entretiens

Entretiens écrits publiés

CAU François, « À la gloire de Bertrand Mandico, docteur en sauvagerie partie 3 », *Vice*, mis en ligne le 29 septembre 2017, disponible sur : <https://www.vice.com/fr/article/43anjn/bertrand-mandico-garcons-sauvages-partie3> (consulté le 26 août 2022).

CHAMPALAUNE Mathieu, « Vimala Pons Spectaculaire », entretien avec Vimala Pons, réalisé en juin et août 2018, Paris, *Répliques*, n°11, octobre 2018, p. 4-27.

HÉRODY Élias, « Bertrand Mandico : les yeux arrachés », en janvier 2019, *Répliques*, n°12, avril 2019, p. 4-35.

MOLLARET Marie-Pauline, « Entretien avec Bertrand Mandico : à propos de After Blue (Paradis sale), *Avant-Scène Cinéma*, n°690, février, 2022, p. 94 -103.

ORLÉAN Matthieu, « Entretien avec Bertrand Mandico », *Vampires*, catalogue de l'exposition éponyme à la cinémathèque française et « la Caixa » Banking Foundation, Paris : Une coédition Réunion des musées nationaux - Grand Palais / La Cinémathèque française, 2019.

PIETTE Jérémie, « entretien avec Bertrand Mandico », *Libération*, mis en ligne le 27 février 2018, disponible sur : https://www.liberation.cinema/2018/02/27/bertrand-mandico-j-attrape-l-onirisme-et-le-realisme-magique_1632724/ (consulté le 26 août 2022).

POKÉE Morgan, « Hormona », *Critikat*, 2015, consulté le 8 avril 2022, disponible sur : <https://www.critikat.com/panorama/entretien/bertrand-mandico/> (consulté le 26 août 2022).

TAMAYO Élodie, entretien avec Bertrand Mandico à l'occasion d'un tournage au théâtre Nanterre-Amandiers à Paris, le 6 mars 2021, Paris, rubrique « Cinéastes au travail », *Cahiers du cinéma*, n°775, avril 2021.

Entretiens radiophoniques

ANGELIER François, « L'appeau aux chimères : rencontre avec le cinéaste Bertrand Mandico », *Mauvais genres*, pour France Inter, émission diffusée le 18 février 2017, disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/lappeau-aux-chimeres-rencontre-avec-le-cineaste-bertrand-mandico> (consulté le 25 juillet 2022).

BESTER Eva, entretien avec Bertrand Mandico, *Remède à la mélancolie*, pour France Inter, émission diffusée le 9 septembre 2018, disponible sur : <https://www.franceinter.fr/emissions/remede-a-la-melancolie-09-septembre-2018> (consulté le 25 juillet 2022).

RICHEUX Marie, « On n'en a jamais fini avec son adolescence, on lui court toujours après », *Par les temps qui courent*, pour France Culture, diffusé le 22 février 2018, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/bertrand-mandico-on-n-en-a-jamais-fini-avec-son-adolescence-on-lui-court-toujours-apres-6559260> (consulté le 26 juin 2022).

SFEZ Aurélie, échange avec Bertrand Mandico, Elina Löwensohn, Pacôme Thiellement et Barbara Carlotti, « À la Dérive avec Bertrand Mandico » pour Radio Nova, publié le 1 juin 2020, <https://www.nova.fr/news/la-derive-avec-bertrand-mandico-39258-01-06-2020/> (consulté le 13 janvier 2021).

Entretiens filmés

ALIAMUS Léa, AUDÉ Gilles, LACHEREZ Maria et SOERENSEN Simon, entretien avec Bertrand Mandico suite à la projection des *Garçons sauvages*, au cinéma LUX, pour la chaîne *L'art Régnait*, le 6 mars 2018, mis en ligne le 15 mars 2018, disponible sur : <https://youtube.com/watch?v=EBKv8bs1eGg> (consulté le 26 août 2022).

BASIRICO Benoît, « Interview B.O : Bertrand Mandico & Pierre Desprats (Les Garçons sauvages) », pour la chaîne *Cinezik*, mis en ligne le 27 février 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=j7TIOdtOAG0> (consulté le 26 août 2022).

DE LA PORTE Xavier, « Vimala Pons et Bertrand Mandico, "Les Garçons sauvages", *l'Heure de pointe*, pour la chaîne *Radio Nova*, le 16 février 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=JFFbvz7i-9c> (consulté le 26 août 2022).

DIROSA Vincent, « Cryptekeeper 106 Bertrand Mandico part 1 interview », réalisé le 15 décembre 2016, pour la chaîne *Cryptekeeper*, mis en ligne le 18 décembre 2016, disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=cdChwomIDUk> (consulté le 26 août 2022).

GNCR (Groupement Nationale des Cinémas de Recherches), « Rencontre(s) avec Bertrand Mandico LES GARÇONS SAUVAGES », réalisé en janvier 2018, pour la chaîne *Les vidéos du GNCR*, mis en ligne le 19 février 2018, disponible sur : <https://youtube.com/watch?v=KyY0aWzAXt8> (consulté le 26 août 2022).

HAMEL Patrice, « Métamorphoses, transitions, insinuations dans le film "Les Garçons sauvages" », entretien avec Élina Löwensohn pour la chaîne *galerie-s-mortier*, mis en ligne le 3 juillet 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=GTwcnOQC9o> (consulté le 26 août 2022).

MAUCHE Jérôme, Poésie Plateforme // « Imager » avec Emmanuelle Bayamack-Tam et Bertrand Mandico, publié sur la chaîne de la Fondation Pernod-Ricard, le 26 mars 2021, disponible sur : <https://vimeo.com/529430> (consulté le 26 août 2022).

REIGNER Maxence, entretien avec Bertrand Mandico, pour la chaîne *Récits de Cinéma*, mis en ligne le 25 février 2020, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LwQGFaI-808> (consulté le 22 août 2022).

ROSSIGNOT Olivier, « Bertrand Mandico : "C'est par l'érotisme que je rentre dans le fantastique" » pour *Culturopoint*, le 1 mars 2018, disponible sur : <https://www.culturopoint.com/cinema/entretiens-cinema/bertrand-mandico-cest-par-lerotisme-que-je-rentre-dans-le-fantastique/2018031> (consulté le 26 août 2022).

ROSSIGNOT Olivier, entretien avec Bertrand Mandico, pour *culturopoint*, le 25 février 2022, publié le 2 mars 2022, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xUO8ce2WIH4> consulté le 26 août 2022).

THEUREL François, « Bertrand Mandico nous révèle comment faire de la SF en France ! », pour la chaîne *Le fossoyeur de Films*, mis en ligne le 16 février 2022, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=KnT1Wa1NZ7o> (consulté le 26 août 2022).

« Bertrand Mandico [et Löwensohn] pour *Boro in the box* », entretien réalisé dans le cadre du Festival de cinéma de Brive, 2012, pour la chaîne du festival, disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/xqlcjk> (consulté le 26 août 2022).

Entretien avec Bertrand Mandico à propos d'*Ultra Pulpe* pendant La semaine de la critique, Cannes, 2018, 9-17 mai 2018, publié le 13 mai 2018, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LoycgEMm5T0> (consulté le 26 août 2022).

Rencontre avec Bertrand Mandico à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the Box* à la boutique POTEMKINE à Paris, animée par Manfred Long, le 19 janvier 2017, disponible sur : <https://vimeo.com/20126703> (consulté le 26 août 2022).

Rencontre avec Bertrand Mandico et Pierre Desprat à l'occasion de la sortie du DVD *Les Garçons sauvages* à la boutique POTEMKINE à Paris, animée par Manfred

Long, le 4 décembre 2018, disponible sur : <https://vimeo.com/30711268993> (consulté le 26 août 2022).

Rencontre avec Bertrand Mandico à l'occasion de la sortie du DVD *Mandico in the box 2 : Hormona et Vanités*, à la boutique POTEKINE à Paris, animée par Manfred Long, le 21 février 2020, disponible sur : <https://vimeo.com/621634096> (consulté le 26 août 2022).

Rencontre avec Bertrand Mandico à l'occasion de la sortie du DVD d'*Ultra Pulpe et autres chairs*, à la boutique POTEKINE à Paris, animée par Manfred Long, le 17 septembre 2021, disponible sur : <https://vimeo.com/621634096> (consulté le 26 août 2022).

Inédit

Entretien avec Bertrand Mandico réalisé par l'auteure, « L'œuvre de Bertrand Mandico, l'expérimentation d'un écosystème fantasmé », le 23 février 2021.

Retranscription d'un échange entre Bertrand Mandico et les spectateurs suite à la projection en avant première d'*After Blue Paradis Sale* au TNB, Rennes, le 10 Février 2022.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
PARTIE I : GENÈSE D'UNE POÉTIQUE.....	15
CHAPITRE 1 : UNE FENÊTRE VERS LE CINÉMA.....	17
A. L'enfance et le tourment des premières images de cinéma.....	17
B. Le creuset de l'animation <i>underground</i>	21
C. L'animation un procédé de trucages.....	30
CHAPITRE 2 : LA FILMOGRAPHIE ET SA GÉOLOGIE.....	34
A. Une filmographie stratifiée.....	35
B. Expérimenter la fabrication artisanale et les effets spéciaux numériques.....	36
C. Une exploration de la nature.....	39
D. <i>Boro in the box</i> (2011) : vers des mondes plus autonomes.....	41
CHAPITRE 3 : L'« ARTIFICE » COMME DOGME.....	46
A. Du commun au merveilleux : ou l'influence du surréalisme.....	46
B. Des règles de mise en scène.....	50
C. <i>Flamme</i> (2018), un second manifeste pour un cinéma romantique.....	55
D. Retour sur les deux manifestes : la magie du tournage en pellicule.....	56
PARTIE II : RÉFÉRENCES ET RÉCITS FANTÔMES, DU MÉTA-SYSTÈME À L'ANIMISME.....	64
CHAPITRE 4 : LES FANTÔMES DE L'IMAGINAIRE DE MANDICO.....	66
A. Une « cartographie » de références.....	66
B. Le scénario : un cadavre exquis de songes.....	75
C. Des recherches intimes employant divers médiums.....	78
CHAPITRE 5 : DES OBJETS HANTÉS.....	84
A. <i>Le Cavalier bleu</i> (1999) : la renaissance d'un rêve.....	84
B. L'objet recyclé, des histoires contenues dans la matière.....	86
C. L'âme des objets révélée par l'image par image : un acte de sorcellerie ...	88
D. Dans le hors-champ le marionnettiste qui apprête et manipule.....	90

CHAPITRE 6 : UNE NATURE HABITÉE.....	93
A. Une nature poétique et sensorielle à travers deux films : <i>Mie l'enfant descend du songe</i> (2007), <i>Sa Majesté petite barbe</i> (2009).....	93
B. <i>Essai 135</i> (2007) : du hangar déserté à la prairie du souvenir.....	97
C. <i>Lif og Daudi Henry Darger</i> (2010) et <i>Burlesque et froid</i> (2010) : la rencontre de deux personnages vaporeux.....	100
PARTIE III : MATIÈRE ET ÉVANESCENCE,	
FUSION DU CORPS ET DU DÉCOR	105
CHAPITRE 7 : DE LA NATURE MORTE À LA COMPOSITION DES CORPS/DÉCORS.....	107
A. L'empreinte de la nature morte.....	107
B. De l'importance des détails et de la sensorialité.....	110
C. Le choix des lieux de tournage et l'alternance du studio/ extérieurs naturels.....	113
CHAPITRE 8 : INCARNATION, INTÉRIORITÉ ET INVERSION.....	119
A. De la nature malade et ses interactions avec l'humain.....	119
B. À l'intérieur d'une boîte, une nature toxique, l'exemple d' <i>After Blue Paradis sale</i>	124
C. À l'intérieur d'une boîte un corps, l'exemple de <i>Boro in the box</i>	128
CONCLUSION.....	132
ANNEXES.....	135
FILMOGRAPHIE.....	147
BIBLIOGRAPHIE.....	165