

UN COMTÉ APOCRYPHE
DE GEOFFREY LACHASSAGNE



Trente paysages minuscules, trente évocations du comté imaginaire de William Faulkner — et au fil du voyage, la chronique d'un morceau de campagne, du temps des Indiens à celui des spéculateurs.

TRIPTYQUE

TRIPTYQUE FILMS

23 RUE ANTIGNA / 45000 ORLÉANS

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ - PAGE 3

SUR LE BOUT D'ESSAI - PAGE 3

FICHE TECHNIQUE - PAGE 3

PRÉSENTATION - PAGE 4

ITINÉRAIRE (SCÉNARIO) - PAGE 5

NOTE D'INTENTION - PAGE 43

NOTE DE RÉALISATION - PAGE 56

RÉSUMÉ

Yoknapatawpha. C'est le nom d'une rivière, et celui du comté apocryphe de William Faulkner. *Apocryphe*, c'est lui qui le dit, et ça signifie *tenu secret, caché, à l'écart*. Ou encore *dont l'authenticité n'est pas avérée*. Authentique ou pas, Faulkner y a situé toutes ses histoires. Il en a même dessiné la carte. Et puis il a prétendu que c'était le Mississippi. Alors que c'était la Corrèze.

J'avais su, dès les premières lignes de *Lumière d'août*. J'avais reconnu la longue route poussiéreuse, le regard un peu torve de Lena, ce quelque chose de poisseux dans l'air et l'écoulement du temps... Tout ça, c'était chez moi. Alors, pour vérifier, j'ai superposé les cartes du Yoknapatawpha et de la Corrèze. Strictement. À l'échelle. Et je suis allé y voir de plus près.

Trente paysages minuscules, trente évocations du Yoknapatawpha — et au fil du voyage, l'histoire tragique et apocryphe d'un morceau de campagne, du temps des Indiens au règne des spéculateurs. Une enquête à la croisée de la Corrèze et du Yoknapatawpha, de la mémoire et de l'imaginaire.

FICHE TECHNIQUE

Durée estimée	45 minutes
Format	Vidéo 4K format carré
Réalisation, image	Geoffrey Lachassagne
Création sonore	Félix Blume
Montage	Léa Masson
Production	Guillaume Massart

PRÉSENTATION

Ce projet trépigne dans les limbes. Il n'en peut plus d'attendre. J'ai pris le temps de l'écrire. De le réécrire. Surtout, j'avais besoin de l'éprouver : superposer les cartes, tester grandeur nature le dispositif, me coltiner ces paysages minuscules... C'était l'objet du bout d'essai. Je suis parti seul, avec un matériel léger, et j'ai tourné ce qui pourrait être un début de film.

Évidemment, je ne bénéficiais pas de conditions matérielles optimales, et les circonstances (canicule, sortie de confinement) rendaient l'expérience très particulière. Mais ça n'empêchait pas de se faire une idée de ce que pouvait ou ne pouvait pas le dispositif. En quelque sorte, le bout d'essai est la première partie de ma note de réécriture, et ce dossier son prolongement, voire une tentative de dépassement. Je veux dire par là que cette expérience a renforcé ma foi dans le dispositif, mais aussi suscité des désirs que je n'avais jusqu'ici qu'entraperçus : davantage de présence humaine, en particulier.

Maintenant, je voudrais juste vous dire ma hâte, et mon plaisir. Ce film me donne l'occasion de redécouvrir le pays où j'ai grandi. D'aller explorer un territoire à la croisée du réel, de l'imaginaire, de la mémoire. D'aller interroger des formes, des couleurs, des textures, des visages et des corps, des modes d'être qui se sont comme engravés dans mon regard. Une sorte d'archéologie de ma sensibilité. Vous me direz : on est content pour vous. Mais j'espère que cette exploration du presque rien qui fait un territoire, de ces paysages minuscules, de ce réel hanté par des bribes de mythologies désuètes ou empruntées, tout ce fatras qui fait notre expérience du monde, je parviendrai à le faire résonner au-delà de mon propre pays natal.

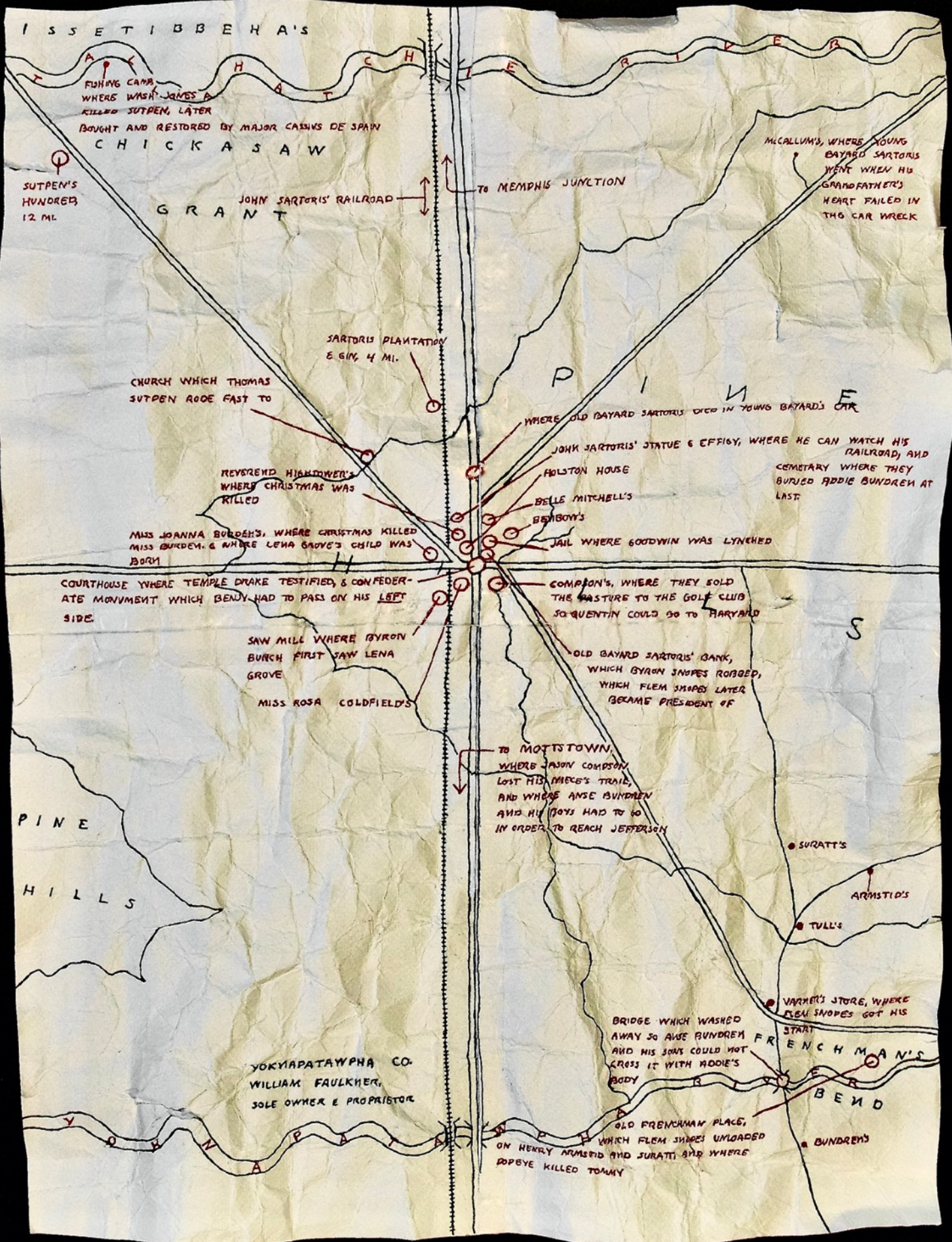


ITINÉRAIRE

Je recommande vivement de voir le bout d'essai avant de suivre cet itinéraire. Plus qu'un scénario, il est une hypothèse formulée à *partir* du bout d'essai. Je n'y reprends donc pas le bout d'essai à l'identique, mais tâche d'en déployer les leçons sur la longueur d'un film, et de les pousser plus loin.

On y retrouve le même cadre narratif (lieux et histoires du Yoknapatawpha) et la même scansion (alternance de cartons sur fond noir et de paysages), mais aussi des paris sur la matière vive qu'ils accueilleront (lumière, présence humaine). Je crois que cela dit bien la façon dont je conçois ce travail : élaborer un dispositif aussi rigoureux que possible, pour accueillir d'autant mieux la vie, dans ses manifestations les plus discrètes et les plus spectaculaires.

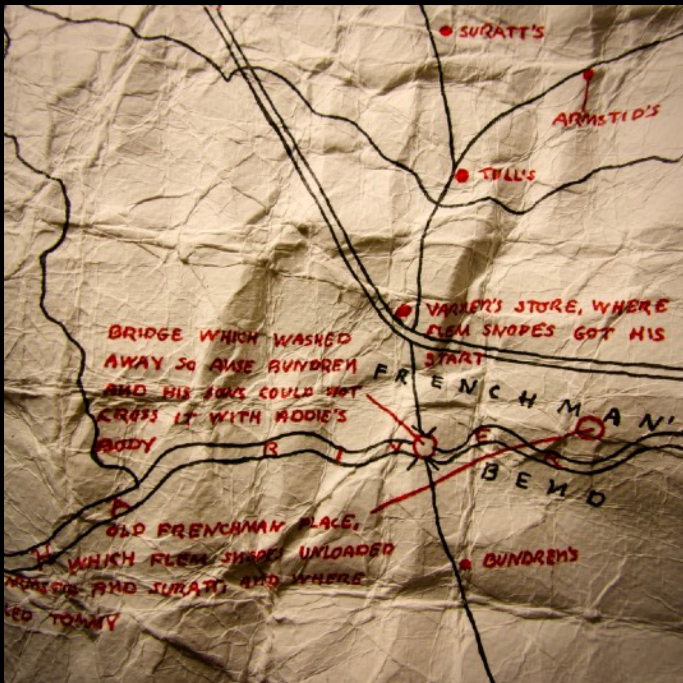
J'ai essayé de traduire le montage dans la mise en page. À gauche, les textes encadrés sont des cartons. Un même texte pourra être divisé en plusieurs cartons — question de rythme et de confort de lecture — comme le suggère la division en paragraphes. Toujours à gauche, les photographies donnent une idée générale des lieux. Des précisions sur la façon dont ils seront filmés apparaissent en vis-à-vis, à droite. Les extraits d'archives sonores figurent aussi à droite, en italique.



[GÉNÉRIQUE DE DÉBUT]

APOCRYPHE

1. Tenu secret, caché, à l'écart,
2. dont l'authenticité n'est pas avérée,
3. dont l'attribution à un auteur est douteuse



Le souffle grésillant d'un vieil enregistrement se mêle au chœur des insectes, un soir d'été. Baignée dans la lueur orangée du couchant, une carte, dessinée à la main sur un papier vieilli.

De plus près, on peut en lire la légende :

YOKNAPATAWPHA CO.
MISSISSIPPI
WILLIAM FAULKNER,
SOLE OWNER & PROPRIETOR

Travelling au-dessus de la carte, si proche que nous discernons la matière même du papier. Les plis et les creux à sa surface dessinent de larges ombres, évoquant des plaines et des collines au crépuscule. Nous suivons le tracé d'une route. De part et d'autre, des noms défilent : Issetibbeha, John Sartoris, Flem Snopes...



VOIX MASCULINE ¹

C'est toujours un grand plaisir pour moi de présenter le plus grand romancier vivant au monde : Mr. William Faulkner !

[Applaudissements]

WILLIAM FAULKNER

Oui, M'dame.

VOIX FÉMININE (LOIN)

M. Faulkner, comment prononcez-vous le nom de votre comté mythique ? [Rires]

WILLIAM FAULKNER

Si vous le décomposez en syllabes, c'est simple : YOK-na-pa-TAW-pha. C'est un mot des Indiens chickasaws, qui signifie L'eau s'écoule lentement à travers la plaine.

*Le travelling nous a mené au-delà de la carte.
Nous plongeons dans la nuit.*

¹ Ces extraits d'archives sonores sont en version originale sous-titrée dans le film. On peut tous les entendre dans le bout d'essai.

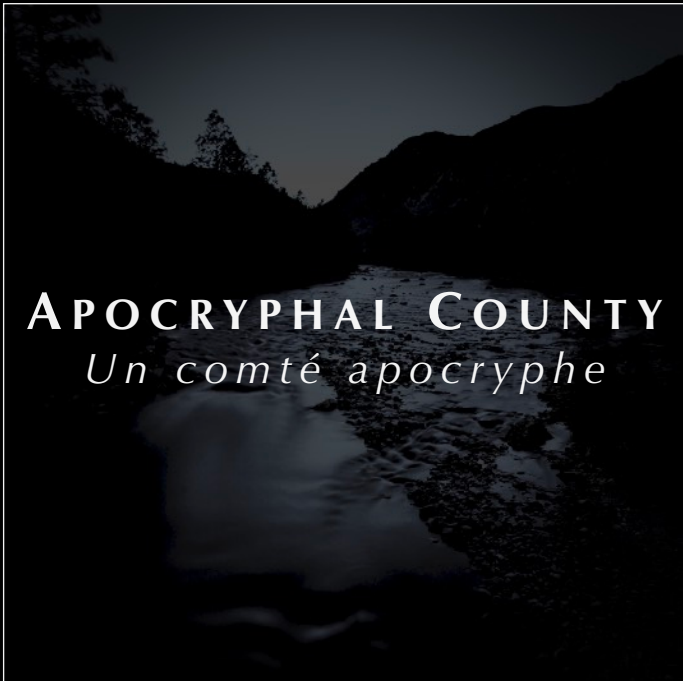


YOKNAPATAWPHA RIVER

Rivière Yoknapatawpha

[TRAVELLING]

Le travelling se poursuit dans une semi obscurité. Peu à peu apparaissent le ciel étoilé, des reflets bleutés sur l'eau, la silhouette des arbres sur le rivage. Les insectes rageurs du soir laissent place à ceux de la nuit, aux grenouilles, aux clapotis de l'eau. Nous avançons sur une rivière, à bord d'un canot que nous ne voyons pas, de plus en plus profondément dans la forêt. Quelque chose d'un rêve.



APOCRYPHAL COUNTY

Un comté apocryphe

PINE HILLS

Collines aux pins

*où les Indiens chickasaws vivaient,
où ils enterraient leurs morts*



Collines boisées, pas une trace de présence humaine, souffle des grands espaces — et pourtant les arbres ne bougent pas.

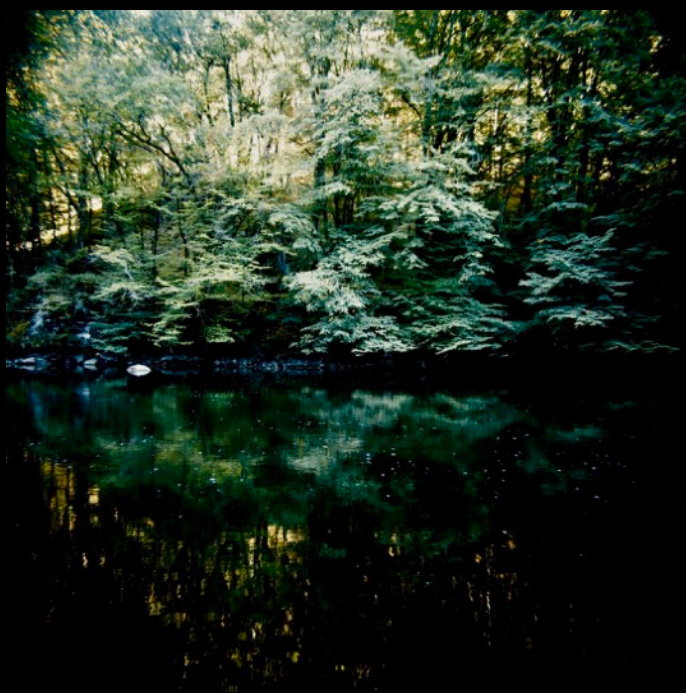
AND THEN CAME THE PIONEERS

et puis vinrent les pionniers

TALLAHATCHIE RIVER

Rivière Tallahatchie

*à laquelle Issetibbeha,
le dernier roi des Chickasaws,
fit arracher un bateau-vapeur
pour en faire son palais*



[TRAVELLING]

Très doucement, nous dérivons sur une rivière. Ses rivages boisés défilent. Toujours aucune présence humaine. Le chant des insectes semble parfois se mêler à des percussions tribales. Comme si elles étaient là, juste derrière le rideau de végétation.

FRENCHMAN'S BEND

Le méandre du Français

*premier morceau de terre
concédé aux colons par Issetibeha*



Une route déserte. Une futaie famélique. Des rangées de pommiers, couvertes de voiles d'argent. Au loin, comme flottant dans le vent, on entend un âne braire, des chiens aboyer, des claquements métalliques, etc.

Mais rien ne bouge.

HOLSTON HOUSE

Taverne Holston

*premier établissement
du comptoir colonial,
d'où déferleraient bientôt
la prospérité, la liberté, la paix*



Une clairière immobile. À une distance incertaine, parfois très lointaine, parfois très présente, une ambiance de saloon, de strip bar. Un DJ éructe, des hommes l'encouragent...



Série de portraits d'hommes à chapeaux et de femmes à fichus. Tou-te-s nous regardent, parfois avec un air amusé, d'autres fois plus timides. Ils sont dehors, leurs visages portent les marques du travail, et du soleil. L'ambiance de strip bar laisse place aux grands souffles de la plaine, au chant des trains de marchandise au loin...

ISSETIBBEHA'S CHICKASAW PATENT,
WHERE BY 1820 HIS PEOPLE HAD LEARNED TO CALL
IT THE PLANTATION, JUST LIKE THE WHITE MEN DID
Concession chickasaw d'Issetibbeha,
que dès 1820 son peuple avait appris à nommer
La Plantation, à la manière des blancs



où Issetibbeha découvrit
que la terre était une marchandise,
que l'homme aussi était une marchandise,
dont les blancs étaient avides,

[TRAVELLING]

Des plaines défilent, couvertes par les rangs de pommiers, sous leurs voiles argentés. Le chant des trains de marchandise devient de plus en plus présent, comme une symphonie concrète.

Chaque fois que la végétation au premier plan assombrit l'image, du texte apparaît et poursuit l'histoire d'Issetibbeha.



*alors il leur vendit la terre,
et il leur vendit des esclaves,
et il s'enrichit
au-delà de toute mesure,
et dépensa plus encore,
pour conjurer l'ennui*



JAIL

Prison

*second établissement
du comptoir de commerce*



C'est la nuit. Ambiance de lotissement. Des chiens aboient au loin. Une ampoule grésille. Pas un mouvement, sauf celui des insectes autour du lampadaire.

COURTHOUSE SQUARE

Place du Palais de justice

*où reposent les traités de paix,
les reconnaissances de dette
et les actes de propriété,*

*l'entière chronique
de la dépossession d'Issetibbeha,
le dernier roi des Chickasaws*



Et puis soudain le son d'une fanfare qui s'accorde, mêlé aux bruits d'une fête foraine, aux claquements des feux d'artifice. Éclats de voix, accents du sud des États-Unis.

De jeunes personnes montent à bord d'un manège. Visages hagards ou joyeux. Casquettes et t-shirts NYPD. Le manège se met en marche. Il laisse apparaître une grande fresque représentant le rappeur 50 Cent. La fête bat son plein, mais la note tenue par la fanfare se maintient indéfiniment, et le reste du son reflue. Des musiciens jouent et se balancent, mais la note tient toujours. Et encore. Jusque dans le noir.

MISS ROSA COLDFIELD'S

Chez Mademoiselle Rosa Coldfield

*qui avait vu les pionniers, les premiers,
et qui sans fin nous disait leur légende*

*à l'ombre des persiennes,
dans l'odeur de glycine*



Un intérieur décrépi. Une lumière matinale oblique projette des ombres de végétation sur les motifs floraux de la tapisserie. Au sol, des écailles de peinture tombées du plafond. Impression d'abandon. Pourtant on entend le plancher craquer, et des tintements de couverts sur de la faïence. Comme si quelqu'un préparait un thé, tout près, mais hors de notre vue...

SARTORIS PLANTATION

Plantation Sartoris

*fondée par un fils de rien à partir de rien,
sinon un capital modeste,
un travail acharné,*

*l'exploitation des esclaves africains
et la dépossession des Chickasaws*



[PANORAMA]

Notre regard glisse lentement sur un paysage chaotique, de bois et de prés. Des chants, des bruits de moteur au loin...



SARTORIS GIN

Égreneuse à coton

*monument à la gloire du Roi Coton,
fortune invraisemblable des Sartoris*



La forêt s'épaissit à mesure que notre regard glisse.
Sur le sombre des arbres, la légende *Sartoris Gin*
apparaît : c'est le second pan de ce paysage.

Une usine. Toujours ces voix, ces moteurs au loin,
mais personne en vue.

AND THEN CAME THE WAR

et puis ce fut La Guerre

OLD FRENCHMAN PLACE

Vieux domaine du Français

*Joyau du Sud d'avant La Guerre,
péristyle et jardins à la française,
dont ne reste aujourd'hui qu'une ruine,
et la légende du trésor qui y serait enterré*



Lignes électriques et pommiers. Le vent semble nous porter quelques mesures d'un quatuor à cordes. À moins que ce ne soient les fils qui sifflent dans le vent, ou les arbres qui grincent ?



[TRAVELLING]

Nous sommes dans la cabine d'une locomotive, mais tournée vers l'arrière du train. Comme si nous reculions. Le paysage qui se dévoile peu à peu a quelque chose de désolé. Arbres abattus. Friches. Tristesse automnale. Le train lui-même semble pousser une lamentation...

Chaque fois que nous traversons un tunnel, un peu de la légende de John Sartoris apparaît sur le noir de l'écran.

JOHN SARTORIS' RAILROAD

Chemin de fer de John Sartoris

*qui sut tirer profit de l'abondance
de main-d'œuvre affamée*

*pour ouvrir le deuxième chapitre
de la domination de sa famille
sur le comté*



MISS JOANNA BURDEN'S

Chez Mademoiselle Joanna Burden

*dont le père et le frère se prononcèrent
en faveur des droits civiques,
pour cela furent abattus par John Sartoris,
et bientôt oubliés*



Un carrefour que personne n'emprunte.
Grincements lugubres. Des pas sur un plancher.
Ou dans les graviers. Des murmures. Ou le vent.

JOHN SARTORIS' STATUE & EFFIGY WHERE HE CAN WATCH HIS RAILROAD

*Statue de John Sartoris & Effigie
d'où il peut observer son chemin de fer*

*hommage au fameux planteur esclavagiste,
colonel défait, criminel de guerre notoire,
entrepreneur rapace et sans scrupule,*

*assassin, fondateur du Ku Klux Klan local,
parangon de l'aristocratie sudiste,
romancier à ses heures,*

*tué par un associé qu'il avait roulé et humilié,
ou, comme il est inscrit sur sa tombe,
par l'ingratitude des hommes*

Une fanfare joue une marche mortuaire autour de nous. Cuivres, tambours, voix puissantes...

Et face à nous les dérisoires entrelacs de plantes grimpantes, sur un arbuste chétif.



OLD BAYARD SARTORIS' BANK

Banque du vieux Bayard Sartoris

*fondée grâce à la revente du chemin de fer,
ouvrant ainsi l'ultime chapitre de la domination
de sa famille sur le comté,*

*après la terre et l'acier,
le papier*



Bruits feutrés, froissements de papier, mêlés à ceux du feuillage. Les fougères et les ronces frémissent sous le vent, comme si quelque chose bougeait, en-dessous...

FISHING CAMP

Pavillon de pêche

*où le Vieil Ours Ben, seigneur et maître des forêts,
fut abattu par un chasseur du dimanche
et son chien nommé Lion*



On est plongé dans la pénombre, au fond de ce qui pourrait être la cave d'une maison en construction. Impression de grotte : au loin, on entend une meute de chien hurler et, tout près de nous, la respiration rauque d'un gros animal.

SAWMILL

Scierie

*où finirent les derniers arbres de nos forêts,
le souvenir des Chickasaws
et celui de l'ours Ben*



Rugissements de moteurs. Scies, chutes de bois, alarmes, cliquetis de grue.

Une scierie un peu déglinguée, entourée par la boue et des troncs couchés. À l'intérieur, des hommes travaillent le bois au milieu des projections de sciure. L'un d'eux pose au premier plan. Son visage est marqué par une vie de travail.

PINE HILLS

Collines aux pins

*nid présumé des Snopes,
d'où ils se sont répandus
comme un prurit sur la terre*



Longue série de portraits d'adolescents et d'enfants. Ils nous regardent fixement. Parfois regroupés par fratrie. Mais de plus en plus proches, comme si leur visage même devenait un paysage. En même temps que les portraits, les noms des Snopes se succèdent.

[Photo de Dorothea Lange - un modèle, une inspiration, pas une archive à inclure.]

*Et voici l'engeance d'Abner Snopes,
Flem, Colonel Sartoris, Net et Lizzy
et son cousin IO engendra Byron et Virgil,
et encore Clarence, Doris, Montgomery Ward,
les jumeaux Bilbo et Vardaman, et Saint Elmo
et son cousin Eckrum engendra
Wallstreet Panic et Admiral Dewey,
et il y eut Isaac, Launcelot, Mink,
Orestes, Watkins Products,
Wesley, Yettie*

**VARNER'S STORE,
WHERE FLEM SNOPE GOT HIS START**

Magasin de Varner, où Flem Snopes fit ses débuts

*où il abolit le crédit à l'achat,
qui enchaînait les acheteurs
à Varner,*

*et le remplaça par des prêts usuriers,
qui enchaînaient les emprunteurs
à lui-même*



Une radio, au loin, pour l'ambiance. Des frappes sur un clavier, le claquement d'un tiroir-caisse.

Une carrière — terre rouge et ocre, bassin vert émeraude. Soudain, un grand nuage de poussière s'élève : une explosion a ébranlé le sol, mais nous n'en entendons que la résonance sourde, comme si elle venait de très loin. Peu à peu, elle avale le crachotement de la radio, le bruit du tiroir-caisse.

**OLD FRENCHMAN PLACE
WHICH FLEM SNOPE UNLOADED
ON HENRY ARMSTID & SURATT**

*Vieux domaine du Français,
que Flem Snopes refourgua
à Henry Armstid & Suratt*

*en la lui vendant
non pour la valeur de la ruine,
mais pour celle du trésor imaginaire*



Retour dans le verger industriel, mais cette fois sous le voile argenté qui protège des pommiers. Les sons d'intérieurs refluent peu à peu sous les froissements des feuilles, et les gestes rapides d'une équipe de cueillette qui remplit sa hotte à mesure qu'elle approche de nous...

ARMSTID'S

Chez Armstid

*qui céda à Flem son dernier dollar
en échange d'un cheval
dont il n'avait pas besoin,
puis sa ferme et sa raison
en échange d'un trésor
qui n'existait pas*



Un entrepôt abandonné. Au fond, une grande fresque représentant les buildings de New York ou Chicago. Au premier plan, un cageot avec un cendrier qui fume et des bouteilles de bière vides. Plus loin, peut-être juste derrière la façade, le piétinement et le souffle nerveux des chevaux.

SURATT'S

Chez Suratt

*qui céda à Flem son restaurant
pour la beauté d'une légende
à laquelle il n'a jamais cru*



Un arbuste, coincé au fond d'un parking de zone.
Les plantes semblent jaillir des crevasses, et nous
faire signe chaque fois qu'une bourrasque de vent
les tourmente. Derrière le mur, peut-être, le
staccato d'une machine à coudre...

**OLD BAYARD SARTORIS' BANK
WHICH BYRON SNOPEs ROBBED**

*Banque du vieux Bayard Sartoris,
que Byron Snopes dévalisa*

*et d'où Flem retira son argent,
jugéant indigne de confiance une banque
que même un Snopes pouvait voler*



Retour à la banque. Toujours cette ambiance feutrée, mêlée à celle d'une forêt humide.

BRIDGE

Pont

*où Jack Houston humilia Mink Snopes,
parce que Jack était un Houston,
et Mink n'était qu'un Snopes*

*où Mink Snopes abattit Jack Houston,
parce que Mink était un Snopes
et pour Mink quarante ans de prison,
autant de haine envers son cousin Flem,
qui aurait pu l'aider, mais n'en a rien fait*



Une étable gigantesque. Un homme distribue à la fourche du fourrage à ses vaches. Deux rangées se font face. On entend les cliquetis métalliques des enclos, mais pas de meuglements.

Tout au fond, l'étable est ouverte sur un vaste panorama, et le vent des grandes plaines. Les froissements d'un fleuve puissant.
De plus en plus. Rageur.

AND THEN CAME THE WAR

et puis ce fut La Guerre

ATELIER MONTY

(Lieu tenu secret)

*fondé par Montgomery Ward Snopes,
à son retour de la Grande Guerre,*

*où il projetait la nuit,
pour une clientèle de choix,
des films français un peu cochons*

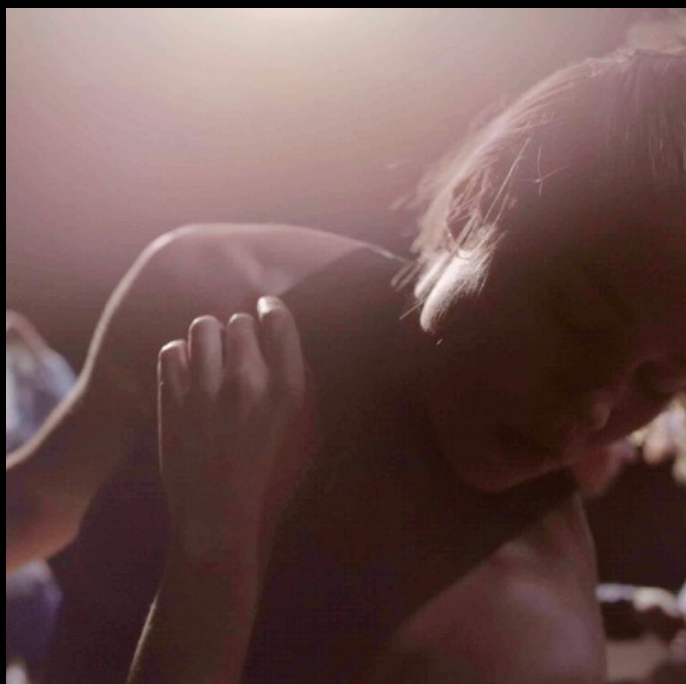


Retour à la fête foraine, mais cette fois dans les auto-tamponneuses. Des regards s'échangent, les regards se perdent dans les brumes de l'alcool. On en fait trop, on roule des mécaniques. Casquettes NY, bandanas, t-shirt imprimés d'aigles à tête blanche. Les forains habillés comme des sosies de Johnny Halliday, les foraines en robes à frange country. On fait ronfler des Harley Davidson. Les musiciens de la fanfare jouent à s'en exploser les jugulaires. Leur morceau, d'abord typique d'un marching band de la Nouvelle-Orléans, se mêle à des ronflements de moteurs et de trains, se fige sur des accords et bascule peu à peu dans une symphonie bruitiste et minimale. Brutale.



Comme une lente montée en pression, nous revisitons de nuit plusieurs lieux du film — cette fois, ils sont peuplés, voire surpeuplés. Entre les caravanes des cueilleurs de pommes, on chante à pleine gorge, on boit de la Vodka, on titube autour du feu. Sur le parking de la zone, un rodéo de voitures tunées, les visages de jeunes hommes au crâne rasé, torses nus, qui se tordent d'excitation. Sous l'entrepôt vide, une free party dans les phares d'une voiture. Dans une clairière, des corps — ou non : des ombres qui dansent dans les projections de lumière. Les images sont de plus en plus abstraites, les présences spectrales. La symphonie bruitiste continue de monter, les accords s'étirent au point de devenir un bourdon seulement rythmé par une pulsation lente et sourde.

[Les photos sont des inspirations. Photo du haut, Rezviral ; photos du milieu et du bas issues de spectacles de Gisèle Vienne]



**WHERE OLD BAYARD SARTORIS
DIED IN YOUNG BAYARD'S CAR**

*Où le vieux Bayard Sartoris mourut
dans la voiture du jeune Bayard*

*et où prit fin un siècle de domination
des Sartoris sur le Comté*



Après la montée sonore, le silence. Peut-être un léger grésillement, une roue qui tourne dans le vide, une tôle qui joue sous le vent. Les hautes herbes couchées devant nous, comme une invitation à s'allonger.

**McCALLUM'S,
WHERE YOUNG BAYARD WENT
AFTER HIS GRANDFATHER'S HEART
FAILED IN THE CAR WRECK**

*Chez McCallum, où le jeune Bayard vint
après que le cœur de son grand-père
eut défailli dans l'accident de voiture*

*pour boire et se souvenir et boire encore,
tandis que Flem Snopes rachetait
la banque de son grand-père*



Un jardin abandonné. Des tintements, des voix étouffées. Mais on ne voit personne.

**OLD BAYARD SARTORIS' BANK,
WHICH FLEM SNOPEs LATER
BECAME PRESIDENT OF**

*Banque du vieux Bayard Sartoris,
dont Flem Snopes devint plus tard le président*

*où il passa ses dernières années,
prostré, n'ayant plus rien à désirer,
et rien d'autre à attendre*

*que la mort dont il savait quelle elle serait,
et de qui elle viendrait*



Retour à la banque. Toujours plus profondément.
Bientôt noyés sous les ronces et les fougères. Leur
surface qui ondule lentement au vent.



TO MEMPHIS JUNCTION

Vers Memphis Junction



[TRAVELLING]

Une petite route de campagne, le chuintement des roues, mêlé au grésillement d'un vieil enregistrement. Et puis la voix commence :

VOIX MASCULINE

M. Faulkner, vous parlez d'écrire LE grand livre, mais dans vos œuvres, vous revenez chaque fois au comté fictionnel que vous avez créé. Vous ne considérez pas ça comme une chronique, l'œuvre entière, depuis les Indiens en passant par les premiers colons ?...

WILLIAM FAULKNER

Non. Je n'avais pas l'intention d'écrire la chronique d'un comté. J'utilisais simplement l'outil que j'avais sous la main. J'utilisais ce que je connaissais le mieux, qui était le territoire où j'étais né et où j'avais passé la plupart de ma vie. C'était comme le charpentier qui construit une palissade : il utilise le premier marteau qui vient. Je ne me suis jamais dit que je faisais la chronique d'un endroit particulier de la terre.²

² En version originale sous-titrée dans le film.

**(SOMEWHERE NEAR)
FRENCHMAN'S BEND**

(Quelque part près du) Méandre du Français

*où Mink Snopes vint se réfugier
après avoir accompli sa vengeance
et tué son cousin Flem,
où il s'allongea à même le sol
et s'endormit*



Comme une collection d'impression. Des textures, quasi abstraites, réminiscences d'un lieu ou l'autre du Yoknapatawpha. La voix de Faulkner continue, mais peu à peu reviennent aussi des bribes de voix lointaines, des échos, des éléments de notre symphonie minimale...

[Photo du feuillage par William Eggleston]

WILLIAM FAULKNER

Pour moi, pour les gens de mon pays, il y a cette qualité particulière que la lumière d'août possède, et qu'elle n'a à aucun autre moment. Une luminosité dans laquelle quelque chose de païen pourrait surgir et s'épanouir, juste l'espace de quelques jours. Ça ne voulait rien dire de plus.³

[GÉNÉRIQUE DE FIN]

³ En version originale sous-titrée dans le film.

NOTE D'INTENTION

Les paysages faulknériens s'altèrent d'une mauve fragrance, d'une puissance de mélancolie qui font que vous avez envie, quand vous les voyez évoquer, d'en revenir à peindre votre propre paysage, proche ou lointain. Que ce soit des grands bois dans les matins froids de brume, ou des bas de collines à mi-destin de la sécheresse et de l'inondation, ce paysage évoque pour moi un relent, et c'est l'odeur froide des magnolias. Je la distingue assez nettement de l'odeur de vezou qui a baigné la campagne de mon enfance, [pourtant] les deux arômes se rapprochent jusqu'à se superposer, l'un en mémoire, l'autre en imagination...

Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*

Il y a cette chose qui se passe, dans le meilleur des cas, avec la littérature, quelque chose comme un coup de hache dans le crâne — et ces mots : c'est ça, c'était bien ça, cette chose que je cherchais sans même le savoir, et sans laquelle je ne pouvais pas vivre, pas *vraiment*.

Ce coup de hache, je l'ai reçu dès l'ouverture de *Lumière d'Août*, le roman de [William Faulkner](#). Une jeune femme enceinte marchait le long d'une route, s'étonnait elle-même d'être arrivée si loin, depuis l'Alabama jusqu'au Mississippi, avisait une charrette, d'abord par *l'entendre* puis par *le voir*, voyageait avec elle par *l'entendre* jusqu'à Jefferson, où elle espérait bien retrouver le père de l'enfant qu'elle portait, revenait au *voir* incertain de la charrette au loin, apparaissant d'abord au sommet de la colline prochaine, dans l'air vibrant de ce jour de chaleur, approchant si lentement qu'elle semblait figée dans le décor, comme ces deux paysans accroupis à l'ombre d'une grange, qui eux se demandaient d'où venait cette fille et d'où elle tenait l'arrondi de son ventre, tandis qu'elle les ignorait, et marchait, et marchait encore, voyageant par *l'entendre* jusqu'à Jefferson, jusqu'au père de son enfant, jusqu'au moment où il la trouverait là, face à lui, apparue *dans son voir* avant même que *dans son souvenir*.

Et cette première page, au lieu de me faire voyager depuis l'Alabama jusqu'au Mississippi, au lieu de me plonger dans cet état d'abandon et d'oubli que donnent la mauvaise littérature et les analgésiques, m'avait brutalement réveillé, et ramené à la maison. Littéralement. J'avais reconnu la jeune femme. J'aurais pu la nommer, c'était une voisine. J'avais reconnu la longue route poussiéreuse, sa pente douce et le sommet où apparaissait la charrette. J'avais reconnu le rayon de soleil où flottait du pollen, l'odeur de la glycine, et ce quelque chose de poisseux dans l'air, et l'écoulement du temps. J'aurais pu sortir, livre en main, et dire : c'est là, cette route, cette rivière, ce pont. Là que ça s'est passé. Précisément. *Particulièrement*.



Un coup de hache. Un type qui se prétendait américain et mort venait de faire irruption chez moi, et de poser ses mots à lui sur des choses qui jusqu'ici n'appartenaient qu'à moi, et curieusement des mots de sa langue, sur les deux paysans des noms comme Armstid et Winterbottom, alors que c'était Bernard et Mimile, sur la ville Jefferson, alors que c'était Objat, et le pays la Corrèze.



CARTE DU COMTÉ DE LAFAYETTE, MISSISSIPPI —
Faulkner est né et a passé l'essentiel de sa vie dans le comté de Lafayette. C'est ce comté bien réel qu'il a *sublimé en comté apocryphe*, et renommé Yoknapatawpha. Il y a situé toutes ses histoires : des dizaines de romans et nouvelles dessinant sur 150 ans la chronique pleine de bruit et de fureur de ce bout de campagne. Sur la carte, on reconnaît les rivières Yokona et Tallahatchie...

Alors je me suis rendu compte que mon timbre-poste de pays natal valait bien qu'on écrive à son propos, et que je ne vivrais jamais assez longtemps

pour l'épuiser, et qu'en sublimant le réel en apocryphe j'aurais toute licence de pousser jusqu'à son sommet quelque talent que je puisse avoir. Et cela m'a ouvert une mine de personnages — un cosmos intérieur. Et que je puisse déplacer ces gens, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, a confirmé mon intuition : il n'y a pas de passé, il n'y a que du présent. Si le passé existait, il n'y aurait ni douleur ni chagrin.

William Faulkner, entretien in *Paris Review*

Alors je l'ai fait. J'ai pris acte. J'ai superposé les cartes — comme on plante un drapeau, comme on revendique une terre. À l'échelle, avec tout le sérieux qu'exigent les jeux d'enfants. J'ai aligné Jefferson et Objat, mon village. Puis je me suis rendu en chacun des lieux répertoriés par Faulkner, tels que projetés sur ma carte IGN.

Vous vous dites peut-être que c'était absurde. Pas seulement ; c'était aussi pénible : il fallait parfois trouver des chemins invraisemblables pour déboucher, le corps hérissé d'échardes, trempé jusqu'à la taille, sur... rien. Un roncier. Un taillis famélique. Une combe boueuse. Mais au bout de ces périples, face à ces paysages banals, infâmes, disgraciés, je me surprenais à leur murmurer, avec un certain plaisir, une impression d'accomplissement, *c'est bien vous que je suis venu voir*. Pour la première fois depuis longtemps, pour la première fois peut-être, je voyais mon bout de pays.

Une statistique : sur une quarantaine de lieux, la moitié m'a menée dans les broussailles, un quart dans des ruines. Rien de mieux qu'un tirage au sort pour savoir de quoi est fait votre monde. Dans mon cas, de ronces et de fougères. De poussière, aussi.

Pour le reste, j'atterrissais dans... les pommes — vergers industriels et zones logistiques. Et ça ressemblait à mon expérience du monde. Ça me ramenait aux longues stations stuporeuses dans des paysages écorchés par la monoculture, à regarder danser le pollen dans la lumière dorée. Ça me ramenait aux soirées pluvieuses sur les parkings de la zone, à fumer des pétards en écoutant du trip-hop. Et ça me faisait réaliser que, peut-être, *mon propre timbre-poste de pays natal valait bien qu'on le filme*.

Pour tout dire, c'était quelque chose qui me travaillait depuis longtemps. J'ai passé une partie de mon enfance en Corrèze, c'est l'origine de ma famille paternelle, et j'y suis toujours revenu pour écrire. Mais pour écrire sur autre chose, d'autres lieux. Et lorsque j'ai commencé à photographier et filmer, je suis allé chercher des horizons dégagés dans le Midwest, le Canada, les pays baltes, la Beauce, les Highlands écossaises, l'Océan pacifique. En Corrèze, c'était impossible : on avait toujours un mauvais taillis, une colline pour nous obstruer la vue. Et je ne savais pas cadrer sans horizon ni ciel. Ma seule tentative, *La Capture*, avait terminé en débâcle : j'avais prévu de filmer le plateau de Millevaches en juillet, mais une vague de froid avait transformé le tournage en huis-clos angoissé, dans la maison de campagne de l'écrivain Pierre Bergounioux. Ça ne voulait pas.

Peut-être avait-il fallu que je ramène de l'ailleurs, du Yoknapatawpha en Corrèze, pour enfin parvenir à la voir ? Peut-être fallait-il les contraintes du jeu pour parvenir à cadrer ? Si c'était ça, on pouvait penser ce qu'on voulait du pari, le gain était infini. C'est que le jeu impliquait une forme d'attention et... d'acceptation ? d'accueil ? de consentement ? J'ignore le mot que John Cage aurait posé sur ses expériences de tirage au sort par le Yi King. Suspension de la volonté ? Dans mon cas, je le formulerais plutôt ainsi : « Il va bien falloir se débrouiller avec ça. » Parce que je ne crois pas à une totale suspension de la volonté. Le jeu désignait bien des lieux — restait une infinité de manières de les filmer. Ce que j'en retenais, c'était une éthique de l'attention, pas une fascination pour l'aléatoire.



NOW THESE ARE THE NAMES

La superposition des cartes ne se contentait pas de générer des coordonnées aléatoires ; elle leur donnait aussi des noms. Tel roncier devenait subitement *La demeure du Français*, tel verger *La plantation d'Issetibbeha*. Et ces associations produisaient des effets. Elles dirigeaient mon regard. Parce que me rendre sur un lieu en voulant croire qu'il s'appelait *Plantation* faisait que, fatalement, j'allais chercher cette plantation. Et donc la trouver. Ou ne pas la trouver. Et ça changeait tout. Ça signifiait que, déjà, insensiblement, j'avais basculé dans un territoire tiers, qui n'était ni la Corrèze, ni le Yoknapatawpha.

J'ai dit *en voulant croire qu'il s'appelait...* Il s'agit bien de cela : un acte de foi. Les noms évoquaient des personnages de légende, des rois indiens, des ogres planteurs de coton, des martyrs mulâtres et des vierges sudistes. Et ces légendes semblaient naturellement trouver leur place dans les paysages de Corrèze — privilège du vide, peut-être, que d'accueillir si bien. J'explorais un pays que j'étais seul à voir, et je pouvais vraiment croire que les Indiens chickasaws avaient vécu sur telle colline — non parce qu'une présence démontrait qu'il y avait bien eu des Indiens à cet endroit, mais parce que leur absence confirmait qu'ils n'y étaient plus. On pouvait douter d'eux, mais pas de leur disparition. Et c'était déjà une manière d'exister — dans la tension entre un nom et l'absence de la chose qu'il désigne. Et ce n'est peut-être que ça, après tout, les fantômes, et l'esprit : la conviction qu'il y a quelque chose ici, et le constat qu'on ne voit rien.

L'idée même de hantise me parlait. Parce que lors de mes longues marches à travers le pays, c'était mon expérience : le paysage comme polyphonie, coexistence des temps, entrelacs de la mémoire et de l'imagination, s'il y a bien lieu de distinguer. Alors... ça peut sembler joli, formulé comme ça. Mais ce que je vois, ce sont des cohortes d'ombres, jouant sans cesse les mêmes scènes, jactant sans cesse les mêmes histoires. Ce que j'entends, ce sont des lambeaux de mythologies défaits, désuètes, empruntés.

L'aspect polyphonique de cette expérience est sans doute largement partagé. Mais sa part de pathétique, je crois, est propre aux régions périphériques, qui ne sont plus ni les sources, ni les maîtresses des récits qui les hantent. Il faudrait faire une histoire des histoires. En Corrèze, toutes les légendes locales, telle prouesse d'Hercule de Foire ou tel fait d'arme du Maquis, se sont dissipées avec l'ouverture des routes, des chemins de fer, des moyens de communication. Nos titans et leurs gloires sont devenus dérisoires, à l'échelle du monde. On trouvera toujours, sur internet, un homme plus fort, une plus grande montagne.

Il se passe la même chose dans le Yoknapatawpha : la scène inaugurale de notre chronique, c'est Issetibbeha qui arrache un bateau-vapeur de la Tallahatchie pour en faire son palais ; la dernière, c'est Jason Compson qui s'achète de la soupe en boîte à l'épicerie, et va surveiller les cours de la bourse dans son deux-pièces. Je ne suis pas sûr que les humains se soient amoindris entretemps. Mais l'univers s'est dilaté, son centre s'est déplacé. Les cosmologies de fond de vallée ont volé en éclat, ont été frappées de désuétude. Et l'on vit dans ce champ de ruines narratives, faute de pouvoir écrire notre propre histoire. C'est ailleurs qu'elle s'écrit — peut-être même plus à Paris.

J'écris ça dans une maison bâtie de ses mains par mon arrière-grand-père, avec la roche qu'il avait sous les pieds, et l'ardoise de la carrière voisine. On me racontait, enfant, ces exploits titanesques ; on n'en parle presque plus. Mon père est dans le salon. Il est rentré fourbu d'une journée en forêt, à faire du bois. Alors il regarde *Zorro* — des histoires d'aristocrates latifundaires épris de justice, de Mexicains suants et de señoritas perfides. Après le repas, il sortira d'un coffret un western à deux sous. Ce n'est pas qu'il voyage en Amérique : c'est qu'il retourne en enfance. Cet après-midi, je suis certain qu'il s'enfonçait dans la forêt en revivant une aventure de Davy Crockett plutôt que des FTP, qui pourtant s'y sont cachés... Et là, je dois bien me demander si, en ramenant le Yoknapatawpha en Corrèze, je n'ai pas fait que mettre au jour notre rêve éveillé.



COURTHOUSE SQUARE —
Sur la place de l'Hôtel de
Ville, pendant la fête foraine,
j'ai filmé ce monument
polysémique à l'effigie du
rappeur 50 Cent. Je ne sais
toujours pas (tout) ce que j'y
vois : un homme, un homme
noir, un homme noir

menaçant, un produit marketing, etc. Ce que je sais en
revanche, c'est ce que je ressens, à voir cette représentation
utilisée en arrière-plan de la fête : une impression
malaisante de *comme si de rien n'était*. En face, un autre
manège, tenu par deux sosies de Johnny Hallyday, arborait
des peintures à l'aérographe de la Route 66, d'aigle à tête
blanche et de Harley Davidson. À l'époque, je ne l'avais
pas filmé, pensant m'épargner un cliché. Aujourd'hui, je
sais que c'est aussi mon sujet. Et au tournage, je ne ferai
certainement pas l'impasse sur ce *quelque chose de*
Yoknapatawpha qu'il y a en nous, cette volonté de
prolonger la nuit, etc.

AND THE LORD CALLED UNTO MOSES

Tout ça dessinait un univers, pas encore un itinéraire. Mais à y regarder de plus près, la plupart des noms figurant sur la carte ne désignaient pas des lieux : ils situaient des événements. On pouvait donc aussi bien les ordonner dans l'espace que dans le temps. C'est ce que j'ai fait : j'ai repris les romans, daté et classé ces événements... Et ce que j'ai vu émerger, c'est *une* histoire du Yoknapatawpha.

Cette histoire, on pouvait la structurer en trois grands mouvements, trois familles connaissant chacune son ascension, sa splendeur et sa décadence, commettant pour s'enrichir des fautes qui précipiteraient sa déchéance morale et matérielle, avant de disparaître en ne laissant derrière elle que des ruines, et sa légende. C'étaient les Indiens chickasaws, les Sartoris et les Snopes. Bien qu'il s'en défende, Faulkner avait dressé, par petites touches désordonnées, la très cohérente chronique d'un petit bout du Mississippi entre 1800 et 1946.

Restait à savoir si les histoires respectives du Yoknapatawpha et de la Corrèze avaient des choses à se dire. Chez Faulkner, chaque cycle marquait une transition dans le rapport des hommes à la terre : appropriation, marchandisation, exploitation, spéculation... Ça me parlait, mais le décor demeurerait celui des plantations de coton, et du Sud esclavagiste. On était loin de la maison. J'avais encore du mal à comprendre comment, pour revenir à Édouard Glissant, les paysages de l'imagination pouvaient si bien se superposer à ceux de la mémoire.

Dans le cas de Glissant, le point de rencontre était évident : deux fautes originelles (la dépossession des Amérindiens et l'esclavage des Africains) hantaient toujours les paysages de plantation — qu'ils soient sudistes ou antillais. Mais la Corrèze ? L'idée paraissait tirée par les cheveux, mais si on la prenait au sérieux, elle débouchait sur une question troublante : se pourrait-il que notre histoire coloniale, l'esclavage, les spoliations foncières, des événements surgis à des milliers de kilomètres, hantent aussi les campagnes françaises ?

Alors, quelque chose m'exploda au visage. J'avais grandi entouré d'anciens d'Indochine et d'Algérie. Vécu moi-même en Nouvelle-Calédonie et en Guyane. Mes parents avaient fait partie des bataillons d'ouvriers spécialisés, de petits fonctionnaires et de soldats que nos hameaux offraient à l'Empire depuis le XVIII^e. Tout le monde ici avait dans sa famille de ces petits coloniaux partis chercher meilleure fortune à l'autre bout du monde. Certains y étaient restés, mais on colportait leur légende noire ou dorée. D'autres étaient revenus, parfois amers et silencieux. Mais d'une manière ou d'une autre, *ils étaient là*, et avec eux tout un exotisme de bazar : affiches Banania, copies de masques africains aux murs, etc. Ramener le Yoknapatawpha colonial et esclavagiste ici, ce n'était finalement que *rapatrier* une part de notre refoulé.

Cette persistance coloniale, j'en ai recueilli les marques sur le visage même de cette campagne écorchée. Ça peut paraître aller loin — Faulkner parle de plantations de coton, et moi d'une région de mauvaises terres, trop accidentées pour qu'une agriculture massivement industrielle s'y soit développée — mais il faut se souvenir que le modèle de la plantation a d'abord été expérimenté dans les colonies, avant de s'imposer partout dans le monde, y compris en Europe occidentale, à partir de la seconde moitié du XX^e. Elle est une forme paysagère qui a métastasé, et qui charrie avec elle un rapport à la terre et à l'homme. Et c'est peut-être aussi cette histoire que nous murmurent les paysages.



J'utilise le mot plantation dans son sens le plus large, pour évoquer des écologies simplifiées, conçues dans l'unique but de créer des actifs économiques, et supprimer tous les êtres qui n'en sont pas. Ces plantations sont le support de nouvelles écologies de prolifération, qui génèrent la propagation incontrôlable de maladies et de pollutions menaçant la vie sur Terre. Les organismes y sont retirés de leurs écologies natales, et conditionnés pour se coordonner seulement avec des répliques – et avec le temps du marché.⁴

Anna Tsing, Résurgence holocénique contre plantation anthropocénique, in Multitudes n°72

⁴ Voir aussi *Survivre dans les ruines du capitalisme* sur la façon dont les plantations coloniales ont pu servir à l'Europe de laboratoire industriel, social et politique aux XIX^e et XX^e.

LUMIÈRE D'AOÛT

Ce sont des paysages ingrats. Des lieux de rien du tout. Le genre de lieux qui n'arrêtent personne, et qui n'appellent ni la peinture ni le cinéma. Ce sont pourtant ceux que je voudrais montrer. Et c'est là, je crois, que la boucle se referme... Parce que même si ce film n'est pas *sur* Faulkner, son geste m'aide à comprendre le mien.

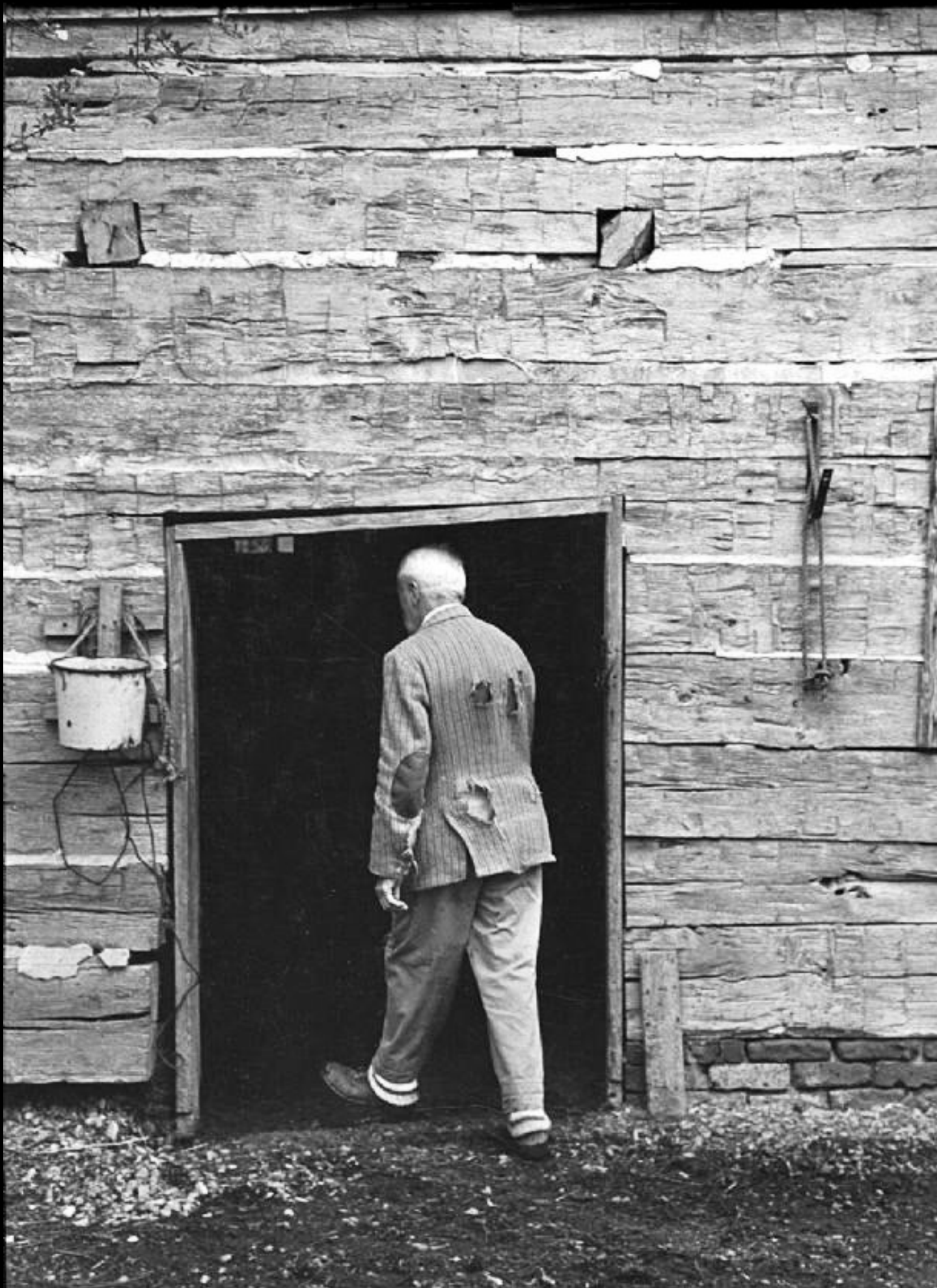
Faulkner lui-même est un plouc qui a renversé l'indignité en son contraire — chanté le minuscule avec la voix de Shakespeare et le souffle de la *King James Bible*. Son œuvre, c'est une tapisserie de rage et de noirceur, pathétique et grotesque, drôle souvent, belle surtout. Une mosaïque de subjectivités, de récits fragmentaires, livrés par des personnages confus, irrationnels, dépassés par les événements et leurs propres désirs, prisonniers de leur rage et de leur mauvaise foi. Il a fait ça avec nos pères et nos mères, nous-mêmes et nos amours. Il a peint les combes et les mauvais taillis, les carrefours qui ne mènent nulle part, le regard éteint de nos héros, les yeux bovins de nos Vénus. Il n'a pas cherché à faire œuvre sociologique. Ni acte de justice. Pas consciemment.

Le livre dont il était le plus fier, son « plus splendide échec », c'était *Le bruit et la fureur*. Tout avait commencé par une image : celle d'une petite fille grimpant dans un arbre, et dévoilant ses caleçons maculés par la terre. J'imagine Faulkner arrêté par la vision. Et comme il l'a peu à peu complétée. Il a nommé l'enfant Caddie. Il est devenu son frère simplet, stupéfait au pied de l'arbre. Par lui, il a senti l'odeur des arbres dans les cheveux de sa sœur. Par sa voix, il a tenté de dire ce qu'il voyait, ce qu'il sentait. Et ça n'a pas suffi. Alors il est devenu son autre frère, aux côtés du premier. Il a encore essayé. Et ça n'a pas suffi. Il est devenu son troisième frère. Et il a encore échoué. Mais, ce faisant, il a capturé autre chose. Peut-être pas l'image qu'il poursuivait, mais son reflet, son empreinte.

J'ai dit les échos que j'espérais recueillir, à rapprocher ainsi deux pays si distants. Je sais aussi que la chose entraperçue dans les premières pages de *Lumière d'août* ne s'y laissera pas piéger. Trop infime. Mais je veux croire que, de paysage en paysage, on en verra le reflet. Ou peut-être que Faulkner le dit mieux, en disant autre chose : parce que, lorsqu'il répond sur le pourquoi du titre *Lumière d'août*, j'ai envie de croire qu'il parle de plus — du livre entier, de toute l'œuvre — ou de ce film et de ce que moi, au fond, je cherche à capturer. Une certaine vibration. Une certaine lumière. Un nuance de cendre et d'or dans les verts. Et peut-être rien de plus.

Pour moi, pour les gens de mon pays, il y a cette qualité particulière que la lumière d'août possède, et qu'elle n'a à aucun autre moment. Une luminosité de laquelle quelque chose de païen pourrait surgir et s'épanouir, juste l'espace de quelques jours. Ça ne voulait rien dire de plus.

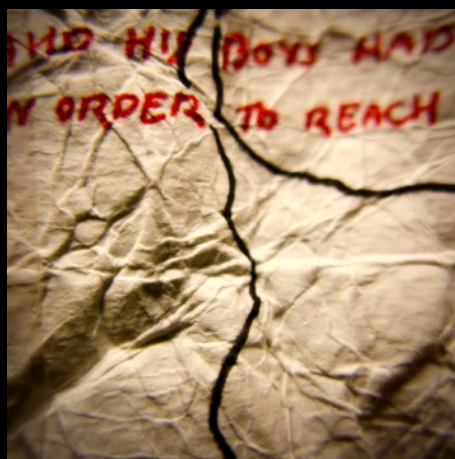
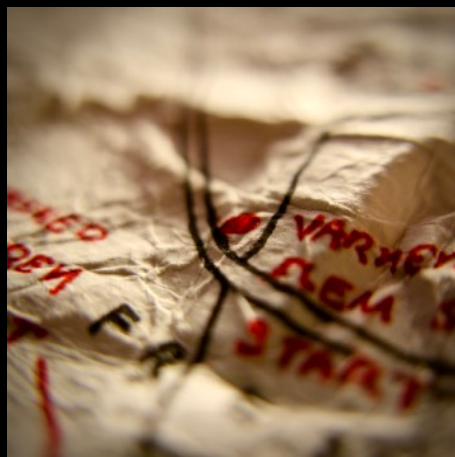
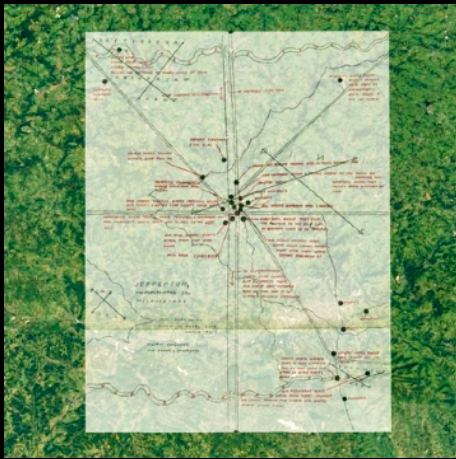
William Faulkner, rencontre à l'Université de Virginia



WILLIAM FAULKNER, APRÈS LE PRIX NOBEL — « *I'm just a farmer who likes to tell stories...* »
[Photographie de Martin J. Dain]



PHOTOGRAPHIES DE WILLIAM EGGLESTON — J'ai pensé à [William Eggleston](#) pour son usage de la couleur et sa capacité à capter la beauté des espaces les plus banals. Et puis j'ai réalisé qu'il était lui aussi du Mississippi. Découvert que son père était un planteur de coton raté, et sa mère une fille de bonne famille. Comme les parents de Faulkner. Appris encore qu'ils avaient étudié dans la même université. Enfin, réalisé qu'un de ses derniers livres était *Faulkner's Mississippi* — sa propre visite du Yoknapatawpha et, j'ai envie de croire, un hommage. La photographie du haut en est issue, les autres de travaux plus tardifs. Dans tous les cas, les compositions laissent au sol assez de place pour exister en tant que *texture* — surface où s'inscrivent les traces de l'activité humaine.



CARTES HYBRIDES — La première colonne est une superposition réalisée à l'aide de Google Map. Précise, mais immatérielle. Tout en haut, la superposition « maison » d'une carte d'état-major et d'une carte du Yoknapatawpha imprimée sur un calque. Matérielle, mais pas très maniable. L'idée est de bénéficier de la précision du numérique et de la matérialité du papier. Ci-contre, une carte « vieillie », qui porterait les marques de sa propre histoire, c'est-à-dire de notre voyage.

NOTE DE RÉALISATION

J'ai tenté, avec ces quelques notes, de raconter la réalisation de ce film, de l'écriture au montage. C'est un récit, mais aussi un memento, une règle du jeu, un imagier... Autre chose : encore une fois, j'écris à *partir* du bout d'essai. Je ne cherche donc pas seulement à en énoncer les options, mais à les clarifier et, parfois, les pousser plus loin.

PRÉPARATION - PRÉSENCE DU YOKNAPATAWPHA

Le Yoknapatawpha préexiste au tournage : il est à la fois notre paysage intérieur et notre grille d'interprétation du réel.

UNE CARTE HYBRIDE

Je veux matérialiser le geste qui fonde ce film : la superposition des cartes. Jusqu'ici, j'ai travaillé avec des calques ou des logiciels de cartographie. Les premiers étaient trop imprécis, et les seconds manquaient de chair. Pour le tournage, je vais passer commande d'une carte hybride à l'IGN. L'Institut possède en effet un service d'édition de cartes personnalisées, qui pourra fusionner le fond d'une carte d'état-major de la Corrèze (sans les noms) et la carte du Yoknapatawpha (l'emplacement des lieux et leurs noms). L'échelle et l'orientation seront scrupuleusement respectées, et Jefferson alignée sur Objat (mon village). Le résultat sera la carte d'un territoire tiers, à la croisée du réel et de l'imaginaire.

L'objet mesurera plus de 2x1,5m. Il permettra un degré de finesse décisif : les lieux y sont situés assez précisément pour me cantonner à un périmètre très réduit, et déjouer la tentation d'aller chercher plus loin du pittoresque ou de l'anecdote. L'idée est de me confronter aux paysages les plus banals, les moins cinégéniques, et chaque fois me demander... ce que je vais bien pouvoir en faire.

L'autre intérêt de produire un objet physique est de pouvoir le transporter, le chiffonner, le déchirer... et le filmer. C'est cette carte, qui témoigne du voyage dans sa matière même, dans son corps, que je vais filmer en ouverture du film.

CHRONIQUE DU YOKNAPATAWPHA

Les lieux répertoriés sur la carte correspondent à des événements : je les ai classés chronologiquement — de 1800 à 1946. Un voyage à travers le temps qui dessine un itinéraire dans l'espace, et réciproquement. Surtout, j'ai vu émerger de cette succession de lieux une histoire économique du Yoknapatawpha.

À partir de là, j'ai fait deux choix d'écriture. Le premier est éditorial : la carte répertorie une quarantaine de lieux, je n'en ai retenu que 30, afin de densifier notre histoire autour de trois grands mouvements historiques, et des familles qui les incarnent — les Indiens chickasaws, les Sartoris et les Snopes. J'ai ainsi sacrifié l'exhaustivité au profit de la clarté et de la densité de notre chronique du Yoknapatawpha. Elle n'est pas un bout-à-bout des romans de Faulkner, mais un récit original, non prémédité, qui *émerge* de l'œuvre.

Le second choix est d'avoir augmenté les noms des lieux de quelques lignes ; elles sont de ma composition, mais dans un style qui prolonge celui des noms. L'enjeu est de rendre la carte et la chronique narrativement auto-suffisantes. Juste assez d'information pour suggérer des enjeux, initier un dialogue avec le paysage et stimuler notre imagination. Je veux surtout éviter que le spectateur ait l'impression qu'il faudrait avoir lu Faulkner pour comprendre. De fait, il n'y a rien de plus à savoir que ce qu'énoncent les cartons. Je suis même à peu près sûr de continuer à les réduire jusqu'à la fin du montage. Leur succession doit composer un poème épique — ou mosaïque, au sens biblique et pictural du terme — auto-suffisant.

PRÉSENCE DE WILLIAM FAULKNER

Toujours dans cette idée d'auto-suffisance narrative, j'ai décidé d'inclure dans le film quatre échanges de William Faulkner avec des lecteurs et étudiants de l'Université de Virginie. Que nous disent ces entretiens ? D'abord que Faulkner est un humain. Qui cherche, doute, s'avoue parfois vaincu. Ensuite, le strict minimum concernant son travail : qu'il est écrivain, qu'il s'est inventé un territoire imaginaire, qu'il y a situé toutes ses histoires, que l'œuvre entière dessine la chronique d'un bout de campagne et... qu'il n'est guère plus avancé que nous pour en dire le fin mot. Sa création lui a échappé. Elle nous appartient maintenant.

Se libérer de Faulkner... Ou du moins, de l'idée que ce film est *sur* lui. Qu'il ne soit pas plus avancé que nous le met à nos côtés, plutôt qu'en face. Et ce qui me touche, dans ces échanges, est qu'il n'y commente pas sa création en tant qu'objet inerte, mais en tant qu'univers bouillonnant de vie. D'où un certain trouble : on n'est jamais bien sûr qu'il parle de son pays réel, le comté de Lafayette, ou de sa sublimation apocryphe, le Yoknapatawpha. Ce doute vient se superposer à celui du spectateur, à qui rien n'indique qu'on est en... Corrèze. Je souhaite le laisser libre de croire, et puis douter, et puis décider que ce n'est ni Lafayette, ni le Yoknapatawpha, ni la Corrèze, mais autre chose encore.

PAYSAGES INTÉRIEURS

Ce trouble est au cœur de ma collaboration avec [Félix Blume](#). Je lui ai demandé de créer les paysages sonores du Yoknapatawpha. Dans un premier temps, il ne dispose que du nom des lieux et d'une brève description par Faulkner. À lui de composer leur paysage sonore à partir de sa [sonothèque](#), particulièrement riche en sons nord-américains. Ces paysages sont donc des fictions, qui convoquent l'univers de Faulkner sans présumer de leur adéquation avec les images. Ils sont le territoire souverain des fantômes du Yoknapatawpha : on y entend battre les tambours des Chickasaws, tinter le service à thé de Miss Coldfield, éructer les cowboys...

Dans le montage, ces paysages sonores commencent avec l'apparition du nom des lieux (ce qui dit bien à quel univers ils appartiennent), et donc sur fond noir. Insensiblement, ils conditionnent notre regard, le tirent vers les États-Unis — une façon pour moi de partager l'expérience du tournage : arriver face à des lieux inconnus avec l'esprit hanté par les murmures du Yoknapatawpha.

Exemple de texte confié à Félix, et de ce qui me hante en découvrant une maison abandonnée sur le lieu *Chez Rosa Coldfield*. Il ne s'agit pas de rechercher la conformité pour elle-même. Ce ne serait jamais qu'un clin-d'œil adressé aux lecteurs de Faulkner. L'idée est que, s'il y a bien quelque chose de commun entre Yoknapatawpha et Corrèze, c'est en cherchant le premier dans la seconde que je le trouverai. Et cette trouvaille nous racontera bien plus sur la Corrèze que sur le Yoknapatawpha.



Depuis un peu après 2 heures jusqu'au déclin du long et torride après-midi de septembre, immobile torpide et mort, ils restèrent assis dans ce que Miss Coldfield continuait d'appeler le bureau parce qu'autrefois son père l'appelait ainsi — pièce obscure torride et sans air dont les persiennes demeuraient toutes fermées et verrouillées depuis quarante-trois étés parce que du temps où elle était petite fille quelqu'un avait cru que la lumière et le déplacement de l'air véhiculaient la chaleur et que l'obscurité était toujours plus fraîche, et que traversaient (à mesure que le soleil frappait de plus en plus directement ce côté de la maison) des rais jaunes chargés de grains de poussière que Quentin prenait pour des particules de la vieille peinture morte et desséchée, détachées des persiennes écaillées comme si le vent les eût projetées à l'intérieur. Sur un treillage de bois devant l'une des fenêtres fleurissait pour la

deuxième fois de l'été une glycine où de temps en temps s'abattaient fortuitement des volées de moineaux qui l'emplissaient de leur bruissement sec et poussiéreux avant de s'envoler; et en face de Quentin, Miss Coldfield, dans l'éternel noir qu'elle portait depuis quarante-trois ans pour sa sœur, son père ou son absence de mari, nul ne le savait, assise tellement raide sur la dure chaise au dossier droit si haute pour elle que ses jambes pendaient aussi droites et rigides que si elle avait eu des tibias et des chevilles de fer, sans toucher le plancher, avec cet air d'immobile et impuissante fureur qu'ont les pieds d'enfants, et parlant de cette voix sévère effarée étonnée jusqu'à ce qu'enfin l'écoute cessât et que la faculté d'entendre se troublât, et que l'objet depuis longtemps défunt de son impuissante et insurmontable frustration apparût, comme évoqué par la répétition scandalisée, paisible distrait et inoffensif, surgi de la patiente rêveuse et victorieuse poussière.

Première page d'*Absalom Absalom*



PHOTOGRAPHIES DE DOROTHEA LANGE —
 Pendant la Grande Dépression, la Farm Security Administration emploie des photographes pour documenter la crise dans le monde rural. Au-delà de la valeur inestimable du témoignage, cela donnera des chefs-d'œuvre comme [*Let us know praise famous men*](#) de [Walker Evans](#) et James Agee, et quelques-unes des plus célèbres photographies de [Dorothea Lange](#), comme *Migrant Mother*. Pour des raisons que j'ignore, ces images serviront plus tard de couvertures aux éditions françaises des romans de Faulkner. Aujourd'hui, je ne peux m'empêcher de penser que ces couvertures ont profondément influencé ma vision du Yoknapatawpha.

TOURNAGE - UN FILM D'ARPENTEUR

Le dispositif dessine une éthique de tournage : accepter les lieux désignés par la superposition des cartes, les traiter avec les mêmes égards — les meilleurs. Mais un cadre existe autant par ce qu'il accueille, que par ce qui le déborde. J'ai tenté d'anticiper ces ruptures.

PAYSAGES MINUSCULES

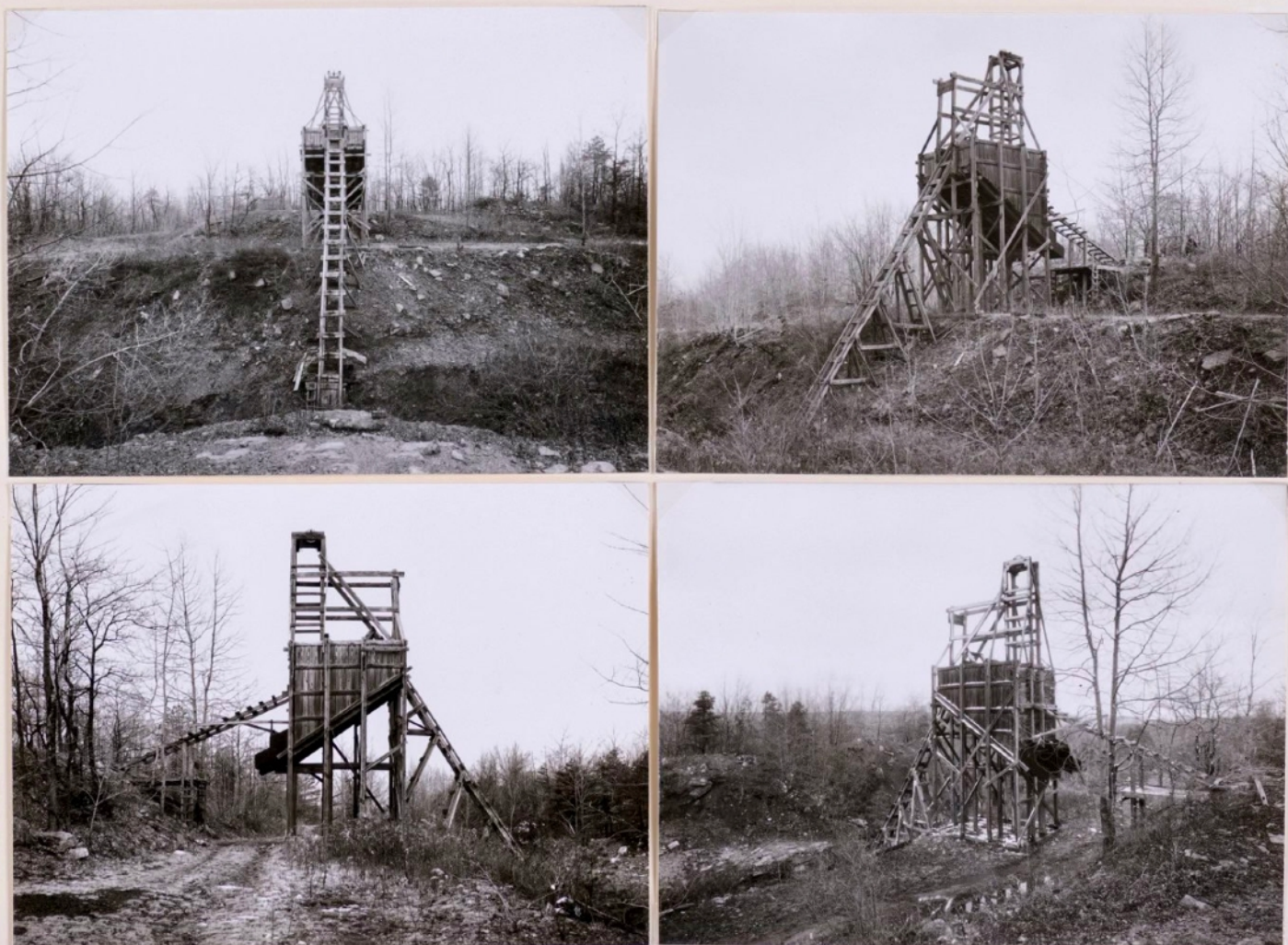
Tout part donc de la carte. La première épreuve consiste à accéder aux lieux. C'est très souvent difficile, souvent à cause des ronces. Une fois sur place, et aussi précise que soit la carte (même en générant des coordonnées GPS, on obtient une zone de 10m de rayon), on a encore une marge de manœuvre : un décalage de quelques mètres peut nous faire basculer de l'intérieur d'une cuisine à la lisière d'une forêt ; on peut ensuite choisir de regarder dans la direction que l'on veut, avec les mêmes conséquences... Il faut donc assumer un choix.

Celui-ci est guidé par le fait que, lorsque j'arrive sur un lieu, je ne suis pas vierge. J'ai en tête un nom, un bout d'histoire, voire le paysage sonore créé par Félix. Chez *Rosa Coldfield*, par exemple, je cherche sa maison. Et s'il n'y a pas de maison dans la zone, je cherche *l'absence de maison*. C'est-à-dire un vide, un creux qui aurait pu l'accueillir. Un chemin qui pourrait y mener. Un bâtiment qui aurait pu la remplacer. Si je cherche la *Statue de John Sartoris* dans un sous-bois, un buisson broussailleux pourra à la fois être celui qui a recouvert la statue, ou... la statue elle-même — monument dérisoire à ce parangon de l'aristocratie sudiste. Mon Yoknapatawpha intérieur guide mon regard.

ÉGARDS MAJUSCULES

D'abord, traiter ces paysages de façon égalitaire : focale courte, hauteur de buste et horizontalité. Il s'agit du regard d'un humain, debout face à un paysage. Cela dit, les lieux répertoriés sur la carte sont de deux ordres : ponctuels (maison, monument, etc.) ou étendus (rivière, route, etc.). Dans le premier cas, majoritaire, le plan est fixe. On filme l'objet nommé (ou son absence). Dans le second, je réalise un travelling (tout en conservant les critères formels déjà cités) afin d'embrasser cette étendue. Je regrette par exemple de n'avoir pas filmé un travelling en canoë sur les rivières lors du bout d'essai, mais ce sera un des beaux moments du tournage — à l'aube, sur certaines sections de la Vézère où se succèdent lisières préservées, ruines et berges industrialisées...

Ensuite, me consacrer à ces lieux de rien du tout. Y passer du temps, leur donner l'attention qu'ils n'obtiennent jamais, y revenir dix, vingt, trente fois dans l'année, les connaître sous toutes les lumières, tous les climats, à toutes les heures. Je pense qu'il n'y a que cet entêtement qui puisse me mettre en situation de capturer le presque rien qui fait la beauté de ces lieux — telle lumière, tel événement météorologique ou surgissement d'un animal, etc.



Coal Tippler Joleux Rd.

LES SÉRIES DE HILLA & BERND BECHER —

Très souvent, les cartons annoncent un bâtiment et le paysage qui leur répond est désertique. Cette absence résonnera d'autant plus que je fixerai une référence forte dans mes compositions : horizontalité, hauteur du regard, fixité. Un cadre conçu autour d'un objet... absent. Il faudrait imaginer les séries des [Becher](#) (châteaux d'eau, silos, etc.) reprises par un maniaque qui en aurait effacé tous les objets.



DEUX MAÎTRES — Le dispositif peut aussi bien me mener face à un paysage dégagé, ouvert, qu’au cœur d’un roncier inextricable. J’en reviens à l’éthique : traiter avec les mêmes égards un panorama majestueux et un taillis famélique.

À gauche, une *Lisière* d’[Éric Poitevin](#)
En bas, une des *Campagnes françaises* de [Thibaut Cuisset](#)



Un film d'arpenteur, donc, tourné seul, au fil du temps, avec un matériel léger. Ce qui n'empêche pas de filmer ces lieux avec le soin et les moyens qu'on donnerait à des paysages majestueux. Pour le bout d'essai, j'ai choisi de combiner un capteur numérique 4K et des optiques Kern et Angénieux (originellement conçues pour des Bolex 16mm). Pour le tournage, je vais passer au plein format afin d'obtenir une plus grande impression de profondeur, de tridimensionnalité dans mes plans. En tous cas, haute définition, optiques de cinéma et étalonnage méticuleux, même si — *surtout si* — il s'agit d'un paysage ingrat.

En ce qui concerne le son, mon approche est très similaire : légèreté et patience. Je vais réaliser des paysages avec du matériel apparenté à celui de Félix, afin que nos sons respectifs « recoupent » le mieux possible. Je prélèverai aussi des échantillons, des gros plans dans ces paysages. Par exemple, si je filme un champ sous les giclées d'un arroseur automatique, j'irai aussi enregistrer le cliquetis de l'arroseur, isolé de tout le reste. Il y aura enfin un micro sur la caméra, pour capturer le son direct. La remarque paraît aller de soi, et pourtant... Le son synchrone est loin d'être un enjeu majeur dans ce film. Pour moi, l'intérêt de disposer de ces paysages et détails est surtout d'ouvrir la possibilité de troubler les frontières entre réel et imaginaire au moment du montage. Je ne l'avais pas fait pour le bout d'essai, me contentant d'explorer ce rapport incertain entre image et son qu'amène une recreation complète. Aujourd'hui, il me semble que le recours à des surgissements de son synchrone peut provoquer un saisissement dont je ne voudrais pas me passer. Imaginons : au cœur d'un paysage sonore entièrement décalé de l'image, la survenue d'un détail synchrone, isolé. Ou d'une voix.

PRÉSENCES HUMAINES

Les paysages pourront être peuplés. On peut tout à fait imaginer qu'une activité humaine y trouve sa place, voire qu'une personne pose *dans son paysage*. Dans ces cas, les présences s'imposent d'elles-mêmes. Imaginons que nous filmions à la scierie : je ne vois aucune raison de demander aux ouvriers de quitter les lieux. Dans un verger industriel, je peux cadrer un paysage en respectant les règles habituelles, tout en anticipant l'avancée des cueilleurs de pommes à l'intérieur du cadre. Dans un potager, il me semble pertinent que celui ou celle qui le cultive pose fièrement devant son œuvre. Ce paysage lui appartient, et réciproquement. La présence humaine ne se heurte donc pas à l'unité de regard.

Par ailleurs, je voudrais réaliser, au fil de mes arpentages, une série de « portraits-paysages ». Appliquer les mêmes exigences de fixité, hauteur de regard et horizontalité à un visage filmé plein cadre. Les laisser libres de nous retourner un regard, ou pas. Nous donner le temps de les contempler, de voir des sourcils tressaillir, un regard s'inquiéter, etc. Je voudrais qu'ils soient de plus en plus présents dans le film : dans mon esprit, ce n'est pas tant qu'ils se substituent aux paysages qu'ils les complètent, leur répondent. Ils sont autant de regards possibles sur ces paysages. Et le rappel qu'un paysage est toujours, par définition, un paysage humain : pas de paysage sans regard, pas de forme paysagère qui ne soit œuvre humaine.

Accueillir une présence humaine, c'est se vouer à ce que des événements débordent le cadre. Des moments, rares mais nécessaires, où le cœur du film s'emballe. Je prendrai l'exemple de la fête foraine, dans le bout d'essai. Elle a lieu tous les ans au même endroit, fin août. Je devais filmer le *Courthouse Square* et savais qu'un manège y serait installé à cette date. J'ai d'abord filmé un plan fixe, face à la peinture du rappeur 50 Cent. Comme prévu. Et puis... et puis j'ai senti que *j'y étais*. Que j'avais basculé dans ce monde à la croisée du Yoknapatawpha et de mon bout de pays. Ou plutôt : que la Corrèze se mettait à secréter du Yoknapatawpha, la mémoire de l'imaginaire... Il y avait la fanfare, tout ce décor d'Amérique de carton-pâte, les Harley des forains, les sosies de Johnny Halliday... L'ironie, c'est que j'avais en tête la bande-son de Félix, composée à partir de marching-bands de la Nouvelle-Orléans, soit un morceau de France bouturé aux États-Unis. Alors j'ai filmé, un peu plus que prévu, et sans bien savoir quoi.

C'est qu'à l'époque, je n'avais pas prévu de m'autoriser ces ruptures. Aujourd'hui, je plongerais plus profondément encore dans la fête. Je filmerais notre Amérique rêvée, bien sûr, mais j'irais aussi chercher, au cœur de ce délire symbolique, ce qui fait sa vérité : le désir, je crois. Le visage épuisé d'un adolescent. Un regard embrumé par l'alcool. Une goutte de sueur qui roule sur la pommette d'une danseuse. Et peut-être qu'il n'en serait resté qu'un éclat, un plan fugitif dans la séquence « festive » ou l'embarquée finale. Mais alors on aurait aperçu ce quelque chose de païen qui s'épanouit dans les nuits d'août, et qui pourrait bien être le fin mot de toute cette histoire.

Ces ruptures resteront, par nature, exceptionnelles. Je leur imagine quatre déclencheurs potentiels, quatre signaux qui doivent attirer mon attention, en écho à l'histoire du Yoknapatawpha :

- notre désir obsessionnel d'écorcher la terre, de laisser notre marque (travaux publics ou agricoles), qui résonne avec la part tragique du film, ces lieux et événements absents, disparus ;
- la hantise coloniale sous toutes ses formes (décorations ou références « exotiques », travailleurs émigrés, modèle de la plantation) ;
- nos mythologies américaines (des plus ambiguës aux plus évidentes) ;
- le désir (de chair, de beauté, de liberté, etc.), *vérité irréductible du cœur humain* selon Faulkner, qui nous arrache à la nécessité matérielle.

MONTAGE - À LA CROISÉE DES MONDES

Pour que le dispositif nous informe et nous surprenne, il faut accepter de suspendre un moment notre jugement, et observer le libre jeu du cadre narratif faulknérien et des paysages corrèziens. Monter ces éléments mécaniquement, sans chercher à les rapprocher ni les contraster, et accueillir ce que ces rencontres aléatoires produisent. Ce qui n'empêche pas, ensuite, de sculpter cette matière pour lui imprimer une dynamique narrative, au sens le plus ouvert du terme.

SCANSION

La mécanique du film est simple. Nous découvrons 30 lieux répertoriés sur la carte du Yoknapatawpha, l'un après l'autre : un premier carton dit leur nom, un deuxième les replace au sein de la chronologie faulknérienne, enfin apparaît le paysage correspondant. Ces cartons sur fond noir sont à la fois source de continuité (la chronique qu'ils composent est le seul lien « logique » entre ces paysages disparates) et de discontinuité (ils séparent les paysages).

La scansion du film est basée sur ces effets de dévoilements : l'alternance de noirs et d'images fait l'effet d'une série de boîtes qu'on ouvrirait, sans que nous puissions jamais être sûrs de ce qu'on va y trouver. D'abord, parce que la grammaire a beau être élémentaire, elle a ses variantes : plans fixes, rares travellings, exceptionnelles séquences de rupture. Ensuite, parce que la nature des paysages est imprévisible et sans corrélation avec leur nom. On n'a aucun moyen de prévoir si l'on va débarquer dans une forêt ou une maison, si le paysage sera ouvert ou obstrué, désert ou habité, etc.

Ce qui m'intéresse dans ce libre jeu, ces décalages entre noms et paysages, est de l'ordre de l'incantation : faire résonner l'absence, suggérer la disparition, figurer un réel hanté par son passé, parcouru par des lambeaux de mythologies actuelles et révolues...

TROUBLER LES FRONTIÈRES

Les paysages sonores de Félix vont là encore jouer un rôle décisif dans ce trouble. Ils commencent avec le nom, mais se poursuivent sur les images de Corrèze. A priori, on pourrait penser que cela engendre des décalages spectaculaires. Le bout d'essai nous a montré que ce n'était presque jamais le cas. Lorsque la nature du son est clairement identifiable (une voix humaine), nous nous racontons instinctivement que la source est hors-champ — qu'ils soit spatial (une personne derrière le mur ou la végétation) ou temporel (un fantôme). Lorsque la nature du son est plus ambiguë, notre esprit le reconnecte à ce que nous voyons : par exemple, si la bande-son contient du vent dans un feuillage, et que nous voyons une rivière... on jurerait entendre l'eau couler. Notre inconscient travaille sans cesse à reprendre les écarts entre ce qu'on voit et qui est privé de son, et ce qu'on entend et qui est privé d'image — mais il y a un reste, une impression d'irréalité diffuse...

La frontière entre réel et apocryphe sera d'autant plus difficile à situer que nous allons travailler sur des textures ambiguës, insérer des détails synchrones dans des paysages sonores par ailleurs décalés, ou créer des allers-retours au sein d'un même plan, reproduisant les flux et reflux de l'intériorité. C'est donc un outil formel très expressif, dont l'usage devra être modulé sur la longueur du film.

Nous allons par ailleurs collaborer avec des musiciens pour pousser encore plus loin les harmonies déjà présentes dans les paysages sonores, altérer insensiblement des ambiances « riches » (vents, trains, etc.), créer des unissons avec des drones (contrebasse, basse), révéler ou subvertir leurs rythmes internes (synthétiseurs modulaires)... Ce travail, qui permet de troubler la frontière entre sons bruts et musique, est dans la continuité de *La Capture* et *Caledonia*. Je crois que ce que je poursuis, de film en film, c'est le fantasme d'une musique qui serait issue du paysage, qui serait son chant, brut et concret, plutôt qu'une voix tombée du ciel, venue d'ailleurs. Une musique immanente.

J'aimerais que, de lieu en lieu, cette symphonie s'enrichisse, qu'elle conserve la trace de telle note tenue par un train de marchandise, tel tintement de porcelaine glâné chez Rosa Coldfield, et que ces éléments reviennent, composant une musique de plus en plus complexe et affirmée au fur et à mesure du film... jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse dans la scène finale.



ITINÉRAIRE — Dans *D'Est*, Chantal Akerman traverse l'Europe de l'est et la Russie avec une grammaire aussi élémentaire que puissante : plans fixes, 360°, travellings. Ce faisant, elle mène une enquête sensuelle et instinctive sur une façon d'être au monde en pleine mutation, au lendemain de la chute du mur.

Akerman utilise de la musique instrumentale, mais toujours à partir d'une source synchrone (un orchestre, un tourne-disque, etc.). La musique peut toutefois s'en affranchir et se poursuivre sur les plans suivants, accédant ainsi à un autre statut. Si ces plans sont privés de son direct, c'est alors nous qui basculons dans un rapport plus distant aux images : elles semblent s'éloigner — comme ces visages qui nous parlent en vain sur les bobines muettes des films de famille... Il y a de ça dans mon rapport à la Corrèze : l'impression de filmer du déjà-révolu.

UNE COMPOSITION MUSICALE

On peut envisager notre récit sous deux angles. Le premier, discursif, logique, serait celui de la chronique, égrenée dans les cartons. Il exige du spectateur l'effort de lire et d'imaginer... Autant dire qu'il est *très* fragile. Toute surcharge d'information risquerait de le briser, et nous perdriions le spectateur. Je vais donc limiter autant que possible la survenue d'éléments signifiants parasites : privilégier des paysages visuels et sonores contemplatifs, utiliser avec parcimonie les archives de Faulkner... Je ne veux surtout pas qu'une autre voix, trop présente, vienne interférer avec la seule qui importe ici — celle, toute intérieure, du spectateur. Mais il y a une autre façon — plus sensuelle, moins discursive — d'envisager notre récit. Une approche plus musicale des thèmes, rythmes, textures, qui vont permettre d'imprimer un mouvement au film.

Les heures et les saisons

D'abord, chaque lieu aura été filmé plusieurs fois. On pourra donc choisir d'épouser le déroulement d'un jour ou le passage des saisons, pour accompagner un mouvement narratif. Pour prendre un exemple prosaïque : midi pour les heures de gloire des Chickasaws, puis une lumière de plus en plus rasante, et la nuit à l'heure de leur dépossession. Mais ces rythmes dans le rythme ne sont pas cantonnés à un rôle décoratif. Le retour des saisons permet aussi de faire ressentir des durées, un brusque saut de l'été à l'hiver une ellipse, etc.

Situation

Autre dynamique : l'identification du lieu où se déroule le film. Je vais dans un premier temps éviter les décalages trop évidents, ou les signaux qui ancreraient définitivement le film dans la campagne française (pancarte, langue, gendarme). Laisser donc au spectateur la liberté de se croire dans le Yoknapatawpha, puis d'en douter, enfin de se dire que ce n'est pas le problème. Alors, je pourrais laisser exister la Corrèze. Elle n'entravera plus notre imagination.

La présence humaine

Enfin, je vais construire une lente montée en puissance des désirs humains, et de leur incarnation. Les paysages seront probablement de plus en plus peuplés. Les portraits-paysages apparaîtront surtout vers la fin. Les quelques ruptures devront chaque fois nous entraîner un peu plus près des corps. La séquence « festive », où des revenants (c'est en tous cas ce que je me raconte) dansent dans la nuit pourrait en ce sens paraître le sommet de ce crescendo... mais je crois que la séquence finale va encore au-delà — justement parce qu'elle n'est plus qu'une collection de sensations. Nous sommes si proches des corps que nous ne les voyons plus. Nous sentons avec eux.

Je ne sais pas encore ce que sera l'image de fin de ce film. Je veux laisser le tournage la susciter. Mais j'ai une série de *glimpses* en tête, comme un rêve en train de m'échapper : le pollen flottant dans un rayon de soleil, ses teintes d'émeraude et d'or, une trace de doigts dans la terre rouge, les frémissements d'un chêne à l'automne, un ciel bleu cobalt. Des éclats qui porteraient la trace de ce *quelque chose de païen* que Faulkner attribue à la lumière d'août...



ÉCHANTILLONS — La séquence finale comme collection d'échantillons, de « sensations » recueillies tout au long du tournage. Qu'est-ce que cela signifie, concrètement ?

C'est le petit matin. Par la fenêtre, je vois les premiers rayons du soleil frapper une rangée de chênes. Je la photographie avec mon smartphone. La qualité est mauvaise, mais ce n'est pas grave : il ne s'agit pas de capturer le détail d'une scène particulière, seulement un jeu de lumière.

Je pense à la photo de feuillage d'Eggleston. Mais, plus encore, à [William Turner](#).

Comme un encouragement à aller plus loin. Plus profondément dans la lumière.

Dans la matière — au point où elle se fait texture, où elle devient peau. Finir sur une palette de sensations. Mes couleurs primaires.



NOTE DE PRODUCTION

Mesdames et Messieurs les membres de la Commission,

J'ai l'honneur de solliciter auprès de vous une aide à la production de documentaire d'un montant de 30.000 euros, pour le projet de film de Geoffrey Lachassagne, **UN COMTÉ APOCRYPHE**, que j'ai le plaisir de produire pour **Triptyque Films**.

Les univers que Geoffrey filme ne me sont curieusement jamais familiers ; c'est précisément pour cela que j'aime tant les arpenter.

Je n'ai, par exemple, jamais lu la moindre ligne de Pierre Bergounioux et il me semble pourtant connaître intimement l'homme et son œuvre, depuis que je l'ai vu épingler des insectes dans **La Capture**.

Et je suis persuadé, de ce qu'il m'a laissé en entrevoir, que **Caledonia**, son premier long-métrage actuellement en post-production, carnet de voyage rêvé, fera un merveilleux poisson-pilote pour découvrir ces terres d'outre-mer.

Pourtant, l'écrivain-entomologiste mène certainement une toute autre vie ; la Nouvelle-Calédonie n'a jamais livré tous ses secrets à Geoffrey ; et la Corrèze d'**UN COMTÉ APOCRYPHE** n'est probablement pas le Yoknapatawpha...

Probablement.

Probablement, car elle l'est aussi, tout de même, le temps d'un film.

Geoffrey Lachassagne vous invite en des lieux qu'il connaît bien et aime à agir comme si vous les connaissiez aussi bien que lui. Ce n'est pas une mascarade : vous les connaîtrez en effet aussi bien que lui, car il n'y a bien qu'à l'écran qu'ils existeront comme tels.

Et c'est parce que je n'ai jamais lu Faulkner que j'ai, paradoxalement, voulu poser le pied dans le Yoknapatawpha où Geoffrey veut nous faire voyager. De même, c'est parce que je ne connais de la Corrèze qu'un certain « folklore chiraquien », qu'il me plaît de la découvrir pour la première fois sous cette forme fantasmée, parée du costume que l'écrivain américain lui a cartographié sans le savoir.

À ce jeu, Geoffrey est obstiné. Son dossier vous révélera combien son travail de relevé topographique est minutieux. L'axe singulier de son regard vous téléportera en un bayou poisseux, dont le trouble géographique semble confirmer son intuition têtue.



Siège Social :

23, rue Antigna
45000 ORLÉANS

Bureaux :

87 bis rue de Paris
93100 MONTREUIL

Voici donc la Corrèze sous un angle inattendu, soudain mythologique. Les corps qui la traversent plongent dans un temps et dans un espace qui ne sont pas le leur et dont, pourtant, ils sont chargés. Car Geoffrey *y croit*. Il invoque les esprits du Yoknapatawpha et ceux-ci se manifestent. Tout son talent de magicien réside dans cet aplomb : le prestidigitateur ne réussit son tour que s'il parvient à convaincre son auditoire que le doute n'est pas permis.

Où Geoffrey va-t-il, dans cette quête ? Quelle sera la fin de cette traversée ? Les quelques minutes qui composent le bout d'essai, réalisé grâce à votre soutien liminaire en développement, renforcent mon envie de producteur de mener ce voyage jusqu'à son terme inconnu — dans l'immobilité confinée qui est depuis un an trop souvent la nôtre, une telle invitation ne se refuse pas...

Il faut regarder ce *teaser* comme un croquis préparatoire au film à venir. Il est un premier pas pour tenter de vous convaincre, lecteurs et spectateurs, que les Appalaches se dressent bel et bien dans le Limousin. Il vous laissera voir également, à l'occasion d'une échappée sur une fête foraine par exemple, qu'un assouplissement du dispositif autorise aussi bien le trouble que les ruptures fertiles.

Il vous permettra aussi d'entendre le *sound design* de Felix Blume, que le dossier laisse d'abord à imaginer. J'espère que vous aurez le loisir de vous y immerger dans de bonnes conditions, afin d'expérimenter par vous-mêmes les écarts et les raccords qu'il produit.

S'y mêlent les archives sonores : les syllabes détachées du nom indien YOK-NA-PA-TAW-PHA claquent sur le Plateau des Millevaches. Ces sonorités, qui fondent l'Amérique, déposent sur le territoire les traces d'une appropriation perdue et révèlent un sens curieux, étrange sans être étranger.

Cette étrangeté d'association forme une entreprise passionnante, dont le dossier ci-joint constitue la promesse. Promesse évidemment risquée, nous en avons conscience : la démarche de Geoffrey relève de l'essai documentaire et elle peut dérouter. Elle est pourtant d'ores et déjà parvenue à convaincre deux diffuseurs, TV7 Bordeaux et Bip TV, d'y ajouter chacun un apport numéraire de 9.000€ — complété par la chaîne bordelaise d'un apport en industrie de 4.375 euros, sous la forme d'un accueil pour 5 semaines de montage image.

Je suis heureux et fier d'avoir pu convaincre ces deux chaînes de s'engager sur un film si ambitieux. Le cinéma documentaire qu'il me plaît de produire permet le genre de déplacements imaginaires auquel Geoffrey nous convie.

Je pense aux plages vertigineuses de Normandie, transformées en tableaux vivants par Jacques Perconte pour ses *Impressions*.

Je pense aux rives polluées de la ville de Grande-Synthe, telles que Thomas Jenkoe les fait envahir par les flammes de l'enfer dans *Souvenirs de la Géhenne*.

Ou encore aux univers de rouille, de lichen et de sable que réinvente le peintre-ermite Philippe Le Gay (*Lenz Élégie & Sfumato* de Christophe Bisson)...

Tout lieu filmé peut aussi bien en être un autre. C'est le regard qui décide.

La contrée où nous accueille Geoffrey, même si elle semble émaner de la littérature, est donc d'abord une contrée de cinéma. Si Geoffrey m'y guide, je peux y voyager sans crainte, sans boussole — sans connaître ni Faulkner, ni la Corrèze.

Nul besoin d'être spécialiste : son regard saura me guider. Je trouverai mon chemin.

Et le spectateur avec moi, j'en suis convaincu.

Aussi, après avoir tourné comme possible ce *teaser* au cours d'une année de pandémie particulièrement complexe, le tournage nous semble-t-il désormais, à force de persévérance, à portée de mains. Nous sommes par conséquent dans l'ébullition des derniers dépôts avant mise en orbite.

Outre le présent dépôt, nous venons, encouragés en cela par Fabienne Moris, de solliciter le *FIDLab*, que nous connaissons bien pour en avoir été lauréats en 2015, avec le film *Silêncio* de Christophe Bisson (prix des lycéens au FIDMarseille 2016).

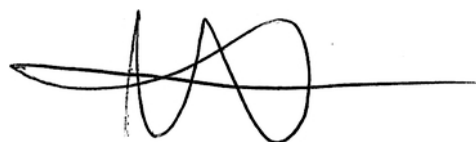
Nous sommes du reste dans l'attente des résultats de notre demande de soutien auprès de la *PROCIREP/ANGOA*.

D'ici quelques jours, nous demanderons par ailleurs l'aide du Ministère de la Culture, au titre du soutien aux films documentaires en anthropologie visuelle et sur le patrimoine culturel immatériel.

En parallèle, comptant sur notre jambe en Nouvelle-Aquitaine autant que sur notre jambe en région Centre, nous préparons un prochain dépôt à l'aide à la production documentaire de *CICLIC*. Et, d'ici l'été, nous déposerons évidemment au Fonds de Soutien Audiovisuel du *CNC*.

Et j'espère, Mesdames et Messieurs les membres de la Commission, que vous vous laisserez à votre tour guider dans cet improbable *road trip*, quelque part entre Tulle et le Pays Chickasaw...

Guillaume MASSART, producteur

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and a long horizontal stroke extending to the right.