

« La vie ordinaire sans la moindre vulgarité »  
**L'HUMANITÉ**

« Toute l'œuvre ultérieure de Reichardt est  
contenue en germe dans ce très beau film »  
**CRITIKAT**

« Kelly Reichardt, cinéaste essentielle, pour  
aujourd'hui et pour demain »  
**SLATE**

« Son plus beau poème »  
**LE BLEU DU MIROIR**

CINÉMA

## Un roadtrip minimaliste dans l'Oregon

Du 14 au 24 octobre, le Centre Pompidou consacre une rétrospective à la réalisatrice américaine Kelly Reichardt. L'occasion de voir ou revoir *Old Joy*.

**OLD JOY**  
Kelly Reichardt  
États-Unis, 2006, 1 h 16

L'air de rien et peu à peu, Kelly Reichardt est devenue la figure de proue du cinéma indépendant américain. De quoi justifier pleinement la rétrospective que lui consacre le Centre Pompidou. Elle sera suivie le 27 octobre par la sortie de son dernier long métrage, *First Cow* (sur lequel nous avons écrit en juillet lors de sa diffusion en VOD). À cette occasion, on ressort opportunément en salles son deuxième long métrage, *Old Joy*, avec lequel on avait découvert son travail, sans imaginer qu'elle allait devenir la reine de la fiction minimaliste.

### La vie ordinaire sans la moindre vulgarité

Dans *Old Joy*, roadtrip à travers l'Oregon de deux amis, Kurt et Mark, partis en week-end pour découvrir une mythique source d'eau chaude dans une forêt, Reichardt résiste avec une douce violence aux sirènes de la dramaturgie hollywoodienne qui infèrent que la solitude, le silence, la nature ou la nuit sont des entités malsaines recelant inévitablement une somme d'horreurs et de souffrances. Rien de cela dans cette aventure sans anicroches où deux copains devisent tranquillement sur le sens de la vie ou égrènent des anecdotes, traversant des forêts en auto puis à pied pour arriver à une espèce de spa sauvage et désert au milieu d'un sous-bois où ils prennent un bain réparateur.

La beauté du film ne réside pas uniquement dans sa mise en valeur des forêts moussues du Nord-Ouest, au vert éclatant, mais aussi sur sa façon d'assumer la platitude de

certaines situations. Citons entre autres la scène du coffee shop où les deux amis prennent le petit déjeuner sur leur trajet : elle est d'une banalité absolue. Ils se disent quelques mots, font leur commande à la serveuse, Mark téléphone à sa femme, etc. Ce genre d'hyperréalisme sobre rend le cinéma de Reichardt précieux car il restitue la vie ordinaire sans la moindre vulgarité. Cela n'empêche pas *Old Joy*, coécrit par le romancier Jon Raymond, fidèle collaborateur de Reichardt, d'être en même temps un drame diffus teinté de nostalgie et de regret. Comme le dit Kurt, le plus libre et bohème des deux amis (qui fume de l'herbe sans arrêt et porte des boucles d'oreilles), incarné par Will Oldham, célèbre figure du folk rock américain, « le chagrin n'est rien d'autre que de la joie usée » (« Sorrow is nothing but worn out joy »). Il admire son ami Mark, qui a opté pour une vie rangée et responsable et dont l'épouse attend un enfant.

En même temps, tout montre que ce roadtrip est pour Mark un plaisir coupable, une entorse aux règles qui régissent désormais son existence. Le regret n'est jamais explicité mais il reste en suspens, en filigrane du paysage, de la sobriété et de l'évidence des situations.

Le film dévide tranquillement une foule de sentiments et de sensations en demi-teinte. La plus poussée, si l'on peut dire, dans une optique minimaliste, est le récit que fait Kurt d'un trajet à vélo : en allant acheter un carnet dans une papeterie, il a failli renverser un vieil homme sur un trottoir. Le simple fait de narrer par le menu et avec une once de désarroi ce non-événement est représentatif de la finesse de cet instantané d'une Amérique ordinaire à laquelle Reichardt allait donner ses lettres de noblesse dans ses films suivants, subtils et émouvants. ●

VINCENT OSTRIA

DE RIVER OF GRASS (1994) À FIRST COW (2021), KELLY REICHARDT A RÉALISÉ SEPT LONGS MÉTRAGES, PARMIS LESQUELS OLD JOY (2006), WENDY ET LUCY (2009) ET CERTAINES FEMMES (2017).



## LIKE A BIRD ON A WIRE

---

par Alexandre Moussa

La rétrospective consacrée par le Centre Pompidou à Kelly Reichardt et la sortie longtemps retardée de son dernier long métrage, *First Cow*, coïncident avec la reprise par Splendor Films de *Old Joy*, deuxième film de la cinéaste américaine mais véritable point de départ de son œuvre. Si le sardonique *River of Grass* avait déjà reçu un prix à Sundance et un bon accueil de la critique états-unienne, Reichardt ne parvint pas à financer *The Royal Court*, son projet suivant, et pendant huit ans dormit sur les canapés de ses amis tout en tournant une poignée de courts : *Ode* (1999), inspiré par un tube de Bobbie Gentry et les plus expérimentaux *Then, a Year* (2001) et *Travis* (2004)<sup>[1]</sup>. *Old Joy* marque non seulement son retour au long métrage de fiction, mais aussi sa découverte d'un territoire, l'Oregon, celui de son scénariste fétiche, l'écrivain Jon Raymond avec qui elle collabore ici pour la première fois. Issu d'une nouvelle adaptée en un scénario de tout juste 49 pages, tourné en deux semaines, en 16 mm et avec une équipe très réduite, d'une durée finale d'1h16, *Old Joy* se présente d'emblée – et de manière trompeuse – comme un objet modeste, tenu dans son propos et discret dans sa forme. En réalité, toute l'œuvre ultérieure de Reichardt est contenue en germe dans ce très beau film.

*Old Joy* s'ouvre sur le gros plan d'un moineau perché le long de la gouttière d'une maison de ville ; il s'envole presque aussitôt, mais on le retrouvera quelques instants plus tard, juché sur un fil électrique : « *Like a bird on a wire* », chantait Leonard Cohen, « *I have tried in my way to be free* ». En bas, dans le jardin, Mark (Daniel London) est interrompu dans ses velléités de méditation matinale par un coup de téléphone de Kurt, un vieil ami de retour à Portland, qui lui propose de quitter la ville quelques jours pour rejoindre une source chaude perdue au milieu des bois. La vie de Mark semble bercée par un rassurant ronron, tout juste rythmé par quelques notes de gong : ronron du mixeur avec lequel Tania (Tanya Smith), son épouse enceinte, broie ses *smoothies*, ronron de la tondeuse à gazon de la voisine d'à côté. Kurt, à l'inverse, mène une vie, disons, un peu plus rock'n'roll – rien d'étonnant puisqu'il est interprété par Will Oldham – alias Bonnie 'Prince' Billy, alias Palace Music. C'est lui, le *bird on a wire* : à la fois électron libre envié par son ami sédentaire et parasite méprisé en silence, promis à un destin de semi-clochard – n'est-ce pas son double que la vagabonde Wendy (Michelle Williams) croisera au détour d'un feu de camp de fortune dans le film suivant de la cinéaste, *Wendy and Lucy* (2008) ? Tania, qui musardait en arrière-plan tandis que Mark parlait au téléphone, s'avance comme elle entend son compagnon céder aux sollicitations de son ami, et lève les yeux au ciel quand il conditionne sa venue à l'accord de sa femme. Le couple s'affronte en gros plan, chacun cloîtré dans un bord opposé du cadre, détournant le

regard. L'épouse proteste : elle ne souhaite pas qu'il lui fasse jouer ce rôle-là, celui de la mégère castratrice, alors qu'il a déjà décidé qu'il allait partir ; Mark lève les yeux au ciel, contient à grand peine une moue d'agacement. Ce personnage féminin n'existait pas dans la nouvelle originale ; en quelques plans, il installe déjà une légère forme de distance avec le héros, et avec cette tranche de camaraderie masculine sans réel équivalent dans le cinéma de Reichardt.

## *I see a darkness*

Tout est déjà là, ou presque, dans cette séquence inaugurale ; les films de Kelly Reichardt – et c'est, hélas, suffisamment rare pour être souligné – n'ont du reste pas de sujet à proprement parler, ils sont construits autour d'une situation (ici : deux amis partent en randonnée ; ailleurs : une jeune femme cherche son chien, une caravane de pionniers cherche de l'eau, des militants écologistes veulent faire sauter un barrage) développée aussi loin qu'elle peut l'être, dans une logique première de réalisme. Ses personnages nous sont introduits sans véritable *background* biographique et psychologique, ils sont là, voilà tout. Dans ses films suivants, surtout, ils parlent assez peu ; ils agissent, et Reichardt prête une attention gourmande aux gestes nécessaires pour accomplir les objectifs concrets qu'ils se sont fixés. Ce qu'ils font ou disent ne nous raconte pas grand-chose, au fond, de qui ils sont, mais nous le devinons, pourtant, par ce qui affleure entre les mots, entre les gestes ; et derrière eux, ce sont aussi un pays et une société à un moment de son histoire qui se racontent. Dans *Old Joy*, la mise en scène – par des inserts réguliers de plans de détail, des obstructions du cadre qui déstabilisent régulièrement l'appréhension de l'espace, des chevauchements constants du son d'une séquence sur l'image de celle qui la précède – installe en sourdine un décalage qui détend légèrement les coutures du réel pour laisser affleurer ce quelque chose caché derrière les choses.

Donc : deux amis perdus de vue se retrouvent, et ils n'ont rien à se dire ; le film ne raconte pas grand-chose de plus. On sent d'emblée que ces retrouvailles auraient pu ne jamais avoir lieu : « *Je ne savais pas si tu pourrais t'arranger, j'ai prévenu un peu tard – tout le monde est si occupé, maintenant* », marmonne Kurt lorsqu'il débarque en retard, et sans aucune excuse, à leur rendez-vous. D'autres ont probablement reçu le même coup de fil avant Mark, et Kurt semble surpris que ce soit lui qui ait répondu présent ; mais au moins semble-t-il concerné par la perspective de ce moment partagé. Kurt soliloque, blague, évoque ses voyages, ses rencontres avec des amis d'autrefois, ses anecdotes du quotidien, ses rêves et ses cauchemars ; face à lui, Mark acquiesce, sourit, reste coi. S'opposent deux natures d'acteur : d'un côté, Daniel London, comédien professionnel, corps glabre et émacié, regard perçant, voix claire à la diction précise, visage lisse à peine agité de quelques tics qu'il semble chercher à contenir ; de l'autre Will Oldham, visage rond et velu, mobile et volubile, parole traînante mais dont la spontanéité apparente n'est pas nécessairement synonyme de naïveté. On le remarque grâce aux gros plans : cette manière de plisser avec attention ses petits yeux en amande tandis que sa bouche s'ouvre dans un demi-sourire... Non, le personnage n'est pas dupe du mépris silencieux de son ami. La tension sourde qui monte pendant les trois premiers quarts d'heure du film naît presque entièrement de ce silence, de cette forme de constipation émotionnelle du personnage de Mark. L'expédition tourne au vinaigre par la faute de Kurt, mais Mark ne laisse jamais échapper aucune réaction, tout juste

un léger rictus d'agacement ou de mépris, tout juste une manière de s'extirper brusquement de la voiture pour regarder sa carte en s'exclamant : « *J'ai besoin d'un peu d'espace.* » Ces moments ne font que broder sur l'attitude adoptée par Mark envers Tania dans la première séquence du film : cette manière de prendre sur soi, qui se présente comme altruiste (s'effacer devant autrui pour éviter le conflit) mais qui en réalité néantise l'autre et étouffe toute possibilité d'intimité et de dialogue.

Le surplomb orgueilleux dissimulé sous l'affabilité apparente du personnage affleure vers la fin du film, quand il évoque avec fausse modestie sa contribution à un projet caritatif : « *Même toi, tu pourrais faire ça si tu le voulais. Ce n'est pas que tu ne donnes rien à la communauté, hein. C'est juste une communauté différente* », façon peu subtile pour la fourmi de reprocher à la cigale d'avoir dansé tout l'été. Ce reproche voilé explicite aussi le sous-texte politique du film, autre différence notable entre la nouvelle et son adaptation. Nous sommes en 2006, George W. Bush a été réélu deux ans plus tôt et le parti démocrate moribond semble avoir perdu contact avec une partie de son électorat, ne sait plus comment faire corps – une confusion mise en scène assez littéralement à travers les extraits de débats de l'émission *Air America* que Mark écoute en permanence sur son autoradio. Plusieurs Amériques cohabitent tout en s'ignorant mutuellement : on le perçoit à travers l'insistance de Reichardt sur le paysage qui défile à l'extérieur du véhicule. De prime abord, et c'est un sentiment qui provient en partie de la bande originale de *Yo La Tengo* – qui teinte ici sa pop indé d'accents *americana* –, on pourrait croire qu'il s'agit de simples vignettes touristiques typiques du *road movie*. Mais la durée, la récurrence de ces plans excèdent rapidement cette fonction transitionnelle ; les quartiers résidentiels bobos semblables à ceux où réside Mark alternent avec des usines désaffectées, des terrains de sport dévolus aux communautés afro-américaines ou des stations-service dont les clients *rednecks* font l'éloge des militaires revenus d'Irak ou d'Afghanistan. Kurt a sans doute raison d'affirmer qu'il n'existe plus de nette distinction entre la ville et la forêt (« *Il y a des arbres en ville et des débris en forêt* »), mais cette interminable jungle périurbaine n'en semble pas moins constituée de zones étanches les unes aux autres, qui ne communiquent pas, comme le marque le montage tout en coupes brusques qui scinde l'espace plutôt que de le suturer. À l'intérieur de l'habitacle, le dialogue impossible entre les deux personnages reconduit cette division : leur nostalgie commune pour la ville d'avant la gentrification (un lieu qu'ils fréquentaient a été remplacé par un bar à *smoothies*) ne suffit pas à masquer ce qui désormais les sépare. L'un a un emploi et un logement stable, une vie « responsable », l'autre non. Leurs situations respectives leur font porter des regards très différents sur le monde qui les entoure : Kurt évoque une relation commune qu'il a eu le plaisir de croiser lors de ses pérégrinations, Mark se souvient surtout que cet homme a quitté la ville sans payer son loyer.

## *I've got a new partner riding with me*

L'acuité de ce portrait en creux de l'Amérique fracturée des années Bush ne doit cependant pas faire oublier qu'avant d'être une allégorie politique, le film traite plus humblement de la fin inéluctable d'une amitié. Dans la très belle séquence centrale du film, alors que les deux compères ont élu refuge dans une décharge à ciel ouvert à défaut de trouver le camping, Kurt tente de crever l'abcès, et après tant de silence et de non-dits, la nudité de sa confession chuchotée fait l'effet d'une déflagration. Ivre, perdu dans un énième monologue poético-philosophique, Kurt finit par

s'interrompre – Oldham baisse la tête, ferme les yeux, pousse un étrange gémissement. Reichardt coupe alors sur le visage de son partenaire. Isolé à droite du cadre, London ricane et boit une rasade de bière quand la voix de son complice laisse brusquement échapper hors-champ : « *Tu me manques, Mark. Tu me manques énormément. J'ai envie qu'on soit à nouveau amis, il y a quelque chose entre nous et je n'aime pas ça, je voudrais que ça disparaisse.* » Ce n'est pas grand-chose, le léger sursaut de l'acteur en entendant cette première phrase, comme si on venait de lui donner un coup de couteau, et sa façon de se dandiner légèrement et de regarder ailleurs tandis que les flammes du feu de camp dissimulent par instants son visage. Il étend son bras vers la gauche du cadre pour saisir son partenaire avec un sourire forcé, mais Mark nie (« *Qu'est-ce que tu racontes, tout va bien* »), et ce n'est qu'à ce moment-là que Reichardt nous montre le contrechamp. À nouveau, un coup de poignard : pas celui de la franchise, celui du faux-semblant. C'est ça, ce quelque chose entre eux, qui vient un jour nous séparer de ceux qui autrefois ont tant compté ; ce moment où l'on n'ose plus dire les choses telles qu'elles sont. Oldham baisse la tête, accuse le coup, a un bref sursaut de colère et puis le ravale. Face au masque indifférent, aux dénégations de Mark, la confession de Kurt doit immédiatement être annulée, vidée de sa substance, et on tire aussitôt le rideau des convenances sur cette parenthèse gênante de franchise. Entre hommes, on ne parle pas de sentiments.

Lorsqu'un soulagement tardif à la tension entre les deux amis finit par advenir, il faut logiquement qu'il s'exprime par les gestes et non par les mots, au moment où les compères atteignent enfin leur destination. Immergé dans l'eau brûlante, Mark atteint une forme de lâcher-prise qu'il n'avait pas réussi à trouver dans sa méditation au début du film : plan mémorable de son visage extatique, en légère contreplongée. Un nouveau monologue de Kurt berce sa rêverie éveillée ; il se conclut par une phrase que lui a dite pour le rassurer la protagoniste de l'un de ses rêves : « *Ce n'est rien, tout va bien. Le chagrin n'est rien de plus que de la joie que l'on a portée trop souvent (Sorrow is nothing but worn-out joy)* ». Et si c'était simplement ça, mettre un terme à une amitié qui s'éteint ? Se séparer d'un vêtement usé à force d'avoir été porté. Kurt se glisse alors derrière Mark, commence à lui masser les épaules. Mark se contorsionne, résiste à nouveau : « *Hey, qu'est-ce qui se passe ?* ». Et puis, il s'abandonne, ses traits se décontractent et l'alternance de plans au ralenti sur le masseur et le massé, et d'une poignée d'images – plus tôt, une limace sur le sol et l'envol d'un autre oiseau, les pieds nus des deux hommes entremêlés dans une composition qui évoque deux amants allongés côte à côte ; plus tard la main de Mark, alliance au doigt, qui se laisse glisser dans le bain, et l'eau qui s'écoule, encore et encore, tandis que chaque plan nous éloigne pudiquement de la cabane – suggèrent une tension homoérotique qui fait soudain surgir dans l'esprit du spectateur une toute autre idée des liens qui unissent les deux hommes. En réalité, on ne sait pas ce qu'a été leur amitié par le passé ; on sent simplement qu'elle s'est délitée. Reichardt nous montre les symptômes, jamais les causes.

Ce soulagement est de courte durée : après cette acmé en pleine nature, il faut revenir à la ville et le film semble peu à peu se défaire, abandonnant ses personnages à un avenir incertain. Mark reste une seconde de trop assis dans sa voiture avant de rentrer chez lui, et on perçoit comme une forme d'appréhension à l'idée de ce retour au foyer ; une série de plans accompagne Kurt qui, quant à lui, erre sans but dans les rues de la ville. « *C'était... C'était génial Kurt* », s'est exclamé

Mark avec une conviction un peu forcée au moment de leur séparation, et à ce moment-là Oldham a à nouveau plissé ses yeux en amande et décoché à London son demi-sourire entendu ; le spectateur se dit « Tiens, probablement, ils ne se reverront pas ». C'est cette manière de rendre tangible ces déchirements profonds mais imperceptibles dans la toile tendue du quotidien, par l'extrême délicatesse du montage, du travail sonore et de la direction d'acteurs, qui fait depuis près de vingt ans toute la beauté du cinéma de Kelly Reichardt.



[CRITIQUE/RESSORTIE] : Old Joy

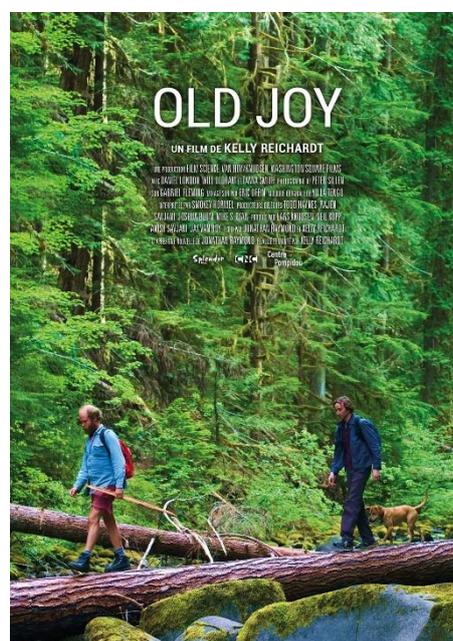
Laura Enjolvy

Réalisatrice : Kelly Reichardt  
Avec : Daniel London, Will Oldham,  
Tanya Smith, ...  
Distributeur : Splendor Films  
Budget : 300 000 \$  
Genre : Drame  
Nationalité : Américain  
Durée : 1h16min

Date de sortie : **25 juillet 2007**  
Date de reprise : **13 octobre 2021**

Critique :

Décidément, octobre est le mois de Kelly Reichardt. À la veille de la rétrospective qu'organise le Centre Pompidou en l'honneur de la réalisatrice ; juste avant la sortie de son septième long métrage **First Cow**, Splendor Films nous ravit en proposant la ressortie de son deuxième long métrage, **Old Joy**. L'occasion rêvée de plonger au cœur de



l'Oregon où la cinéaste pose son regard et sa caméra, à l'intérieur de ces denses forêts, avant de venir l'écouter lors de ses masterclass programmées pendant son séjour à Paris.

Pendant l'été 2007, Kelly Reichardt sortait **Old Joy**, avec un nombre de copies restreints. La cinéaste était encore une inconnue au bataillon dans notre hexagone, **River of grass** — son premier long — n'est sortie en France qu'en 2019 (sortie aux États-Unis en 1995). Et pourtant, dans cette discrétion ténue qui la caractérise, Reichardt insuffle déjà tout son cinéma pendant une heure seize. Il y a bien évidemment les forêts de l'Oregon, un État qu'elle aime et qu'elle filmera dans presque tous ses films (à part **River of grass**, où elle filme sa Floride natale et **Certaines Femmes**, qui explore l'État du Montana). Il y a aussi des personnages en proie à une douce dérivation, soit en plein questionnement existentiel ou dans une froide solitude. Puis surtout, une mise en scène posée, prompte à laisser la vie défiler.



Copyright Splendor Films

Dans **Old Joy**, deux amis perdus de vue se retrouvent lors d'un week-end dans les sources chaudes de Cascade Mountains. L'occasion de faire le point sur le temps qui passe, sur leur éloignement progressif. Mark est sur le point de devenir père, Kurt continue à déambuler dans le monde, sans attache fixe. Autrefois proches, les deux amis ne sont plus sur la même longueur d'onde, n'ont plus le même rythme. L'un s'attache, l'autre ne cesse de se détacher et de parcourir le monde (ou de fuir ses responsabilités du point de vue de Mark).

Leur excursion devient la métaphore de leurs liens et va finir par les briser tout à fait. Les divagations de Kurt

poussent Mark à soupirer et à regretter d'avoir accepté de venir. Perdus dans la forêt, les deux compères campent dans un endroit jonché de déchets. Dans leur pérégrinations se forme un conflit latent, déjà présent depuis le début, mais exacerbé par les manières de Kurt de prendre tout de manière légère. Une dichotomie se forme et les liens éclateront tout à fait à l'intérieur des sources chaudes, fin de leur périple. Avec beaucoup de délicatesse, la cinéaste filme l'écart entre les deux hommes, un gouffre que rien ne peut refermer. Dénudés, chacun dans leur baignoire de bois, ils n'osent se livrer tout à fait. La communication leur est difficile et la mise en scène prend alors le dessus pour montrer la fin de cette amitié. Les silences sont des phrases plus évocatrices qu'un long monologue chez Kelly Reichardt. Ici, la fin de leur relation se pare d'une belle méditation composée par l'eau qui s'écoule, dans un mouvement perpétuel. Si **Old Joy** filme une fin, la vie, elle, continue.



Copyright Splendor Films

Ce n'est pas un hasard si les deux amis s'enfoncent dans la forêt pour mettre fin à leur amitié. Dans la caméra de la cinéaste, le lieu se compose par un doux mysticisme, qu'on ne peut trouver qu'avant d'avoir bien cherché. Ils partent du centre-ville, un lieu urbain froid et âpre, et peuvent trouver au cœur de la forêt le moyen de se réparer malgré la séparation. Alors que les États-Unis sont en proie à la résignation pendant l'ère Bush, comme on le voit avec Mark qui écoute d'une oreille distraite une radio libérale, Mark et Kurt font bouger les choses, à leur façon. En prenant les devants pour arrêter cette relation vouée à être statique dans le temps, ils s'enlèvent le poids monstrueux d'une amitié à la dérive et peuvent, dorénavant, aller de l'avant.

Il ne faut pas attendre d'**Old Joy** de crise ou d'élévation de voix. Tout se passe sur une même ligne, dans une mise en scène épurée, où même les dialogues sont choisis avec parcimonie. Mais ce minimalisme révèle un sens du cadre et du rythme, que la cinéaste ne cessera de repousser, afin d'étendre au maximum le temps et l'espace. C'est dans ce temps étiré, dans ses longs plans que se niche la beauté de son cinéma. Un cinéma de paysage, où les personnages se perdent ou se (re)trouvent, au gré de leurs envies.

Laura Enjolvy



## LE BLEU DU MIROIR

REFLETS CINÉMATOGRAPHIQUES



### OLD JOY

*Deux amis de longue date partent camper le temps d'un week-end. Les deux hommes se retrouvent rapidement confrontés aux différences qui les opposent : l'un est ancré dans la vie adulte, l'autre ne parvient pas à se défaire de la douce insouciance de sa jeunesse.*

### CRITIQUE DU FILM

Il aura fallu pas moins de douze ans à la cinéaste américaine **Kelly Reichardt** pour nous offrir son deuxième long-métrage après [River of Grass](#). Dans *Old Joy*, la réalisatrice quitte la Floride et ses Everglades pour ne plus jamais y retourner, au profit d'une région qui deviendra le personnage principal de son œuvre : le Pacifique Nord-Ouest, avec ici une emphase particulière sur l'Oregon.

Cette région est essentielle dans l'histoire américaine, construite autour la Piste de l'Orégon – abordée de manière encore plus frontale dans le bien nommé [La Dernière Piste](#) – route empruntée par les pionniers pour parcourir et in fine s'installer dans le Pacifique Nord-Ouest. Les vallées et forêts, lacs et montagnes, déserts et ranchs, emblématiques de cette région, finissent par devenir personnages et théâtres dans l'œuvre de Kelly Reichardt. La cinéaste devient autant historienne que topographe.

Les alentours de Portland, dans l'Oregon contemporain deviennent l'environnement que Mark et Kurt vont traverser. D'une virée entre amis de longue dates perdus de vue par les affres du temps, ils se mettent en chemin d'une source chaude. La randonnée devient une quête de connexion humaine, une quête de sens.



## DU SPIRITUEL DANS L'AMÉRIQUE

Le *road-trip* de Mark et Kurt se mue en quête existentielle. Les retrouvailles entre les deux amis sont l'occasion d'une prise de conscience des vies qu'ils ont chacun choisies de mener. Mark est rompu à une vie d'adulte traditionnelle, il vit avec sa femme, son chien, dans une maison pavillonnaire. Kurt, à l'inverse, peine à se remettre de sa précédente relation, à trouver sa voie dans le dédale de la vie d'adulte. Mais le voyage qu'ils font, le temps passé ensemble au diner, à la belle étoile, leur fait atteindre, comme au spectateur, un état de sérénité presque bouddhique.

Au-delà du caractère reposant, la traversée de ces paysages devient un miroir réfléchissant pour les deux hommes. Idée de Kurt, le voyage est l'occasion pour lui de tenter de se reconnecter à Mark, à son passé, une jeunesse révolue où tout semblait plus simple. Mais les conversations le long du trajet ne font que rappeler son incapacité à rentrer dans le moule de la vie d'adulte. A l'inverse, Mark est engourdi par sa vie d'adulte, lui qui est bientôt père. Il ne sourcille aux débats politiques de mauvais augure qui minent son trajet jusqu'à Kurt, et peu aux récits de ce dernier. Il paraît tourmenté, et pourtant incapable d'exprimer son désespoir. Pour les deux hommes, la route vers cette source chaude est surtout une quête d'un refuge, d'une échappatoire au présent.

Cette action-même de traverser se retrouve au cœur de l'œuvre de Kelly Reichardt. Pensez à la fuite à travers la Floride de Cozy et Lee dans *River of Grass*, à Wendy de [Wendy & Lucy](#) qui cherche à traverser l'Oregon pour se rendre en Alaska, à la Piste de l'Oregon littéralement parcourue dans *La Dernière Piste*, aux trajets nocturnes des activistes de [Night Moves](#), aux voitures, trains et chevaux qui peuplent *Certaines Femmes*, jusqu'à l'arrivée triomphante de la vache qui remonte la rivière sur une embarcation dans [First Cow](#). La simple

idée de traverser est une pièce majeure la carrière d'auteure de Kelly Reichardt, mais également un pan essentiel de l'*Americana*. Le pays s'est construit sur ce mouvement, dont l'Oregon devient ici un mémorial. La traversée n'est pas uniquement émancipatrice chez Kelly Reichardt, y compris dans *Old Joy*. Ses personnages fuient quelque chose, et finissent coincés. Ils peuvent bien vagabonder comme bon leur semble, ils finissent naturellement captifs des frontières d'un état, d'un pays, d'une philosophie.

Le cinéma de Kelly Reichardt n'est pas simplement celui du Pacifique Nord-Ouest, c'est aussi celui d'une manière singulière de raconter des histoires. La narration des films de la cinéaste se caractérisent par sa lenteur et l'absence de spectaculaire dans ses péripéties. Il semble que rien ne se passe dans les films de la réalisatrice, et rien ne serait plus faux. *Old Joy* comme le reste de l'œuvre de Reichardt, serait idiot à résumer « point par point », à l'instar du morceau *In a Silent Way* de Miles Davis ou aux films les plus méditatifs de Terrence Malick. Le cinéma de Kelly Reichardt est sensoriel, jusqu'à l'épidermique. Il passe par l'apparente banalité des intrigues, pour atteindre un essentiel, appuyé par une beauté plastique puissamment colorée et une bande-son apaisante.

*Old Joy* s'élève de la simple contemplation, par ses plans, son rythme et son montage – que Kelly Reichardt signe également – en créant un nouvel espace de connexion « naturelle » entre les individus. Ce que propose *Old Joy*, c'est de nous relier, spectateurs et personnages, à notre Nature au détriment de notre Culture. C'est de faire fi des débats politiques prônant l'absence d'alternative qui plombaient Mark par exemple. C'est également, pour nous spectateurs, de ne pas sexualiser la relation, pourtant profondément intime et fusionnelle, entre les deux hommes. Si elle nous apparaît amoureuse par leur proximité, elle n'est jamais montrée comme telle.



Cette connexion entre Mark et Kurt que filme Kelly Reichardt, est davantage le témoignage d'une vision révolue, et très probablement utopique, où la Culture n'avait pas encore pris le pas sur la Nature. Cette relation, si proche et aucunement sexualisée, presque grotesque, illustre cette recherche de refuge hors du temps, hors du monde. Cette idée d'une relation humaine immaculée n'est pas une charge contre la modernité. Le basculement entre ces façons de penser le monde s'opère bien avant. La relation entre Mark et Kurt rappelle à bien

des égards, celle qui dans *First Cow*, presque quinze ans plus tard, s'articule entre Cookie et King Lu, où l'arrivée du capitalisme, symbolisé par l'exploitation d'une vache, opère la perte des deux hommes.

Cette vision du monde révolue, bien qu'atteignable dans des sanctuaires, est impossible à fuir. *Old Joy* est un sanctuaire. Mais pas de ceux qui plongent dans le désespoir. Il est de ceux qui poussent à se demander comment vivre mieux dans le monde structurellement défailant. Certains vivent l'échappée comme une parenthèse onirique, et retournent ensuite à leur posture initiale, en dépit de toute sa pesanteur. D'autres n'abandonnent pas l'idée de trouver à leur tour une posture qui leur siérait. Il n'y a pas de bonne solution, il n'y a que des individus qui choisissent. Kelly Reichardt est une poétesse de ce désespoir moderne, et signe avec *Old Joy* son plus beau poème.

---

DE RETOUR AU CINÉMA LE 13 [OCTOBRE 2021](#)

# Slate

Culture

Kelly Reichardt, cinéaste essentielle, pour aujourd'hui et pour demain

Jean-Michel Frodon — 12 octobre 2021 à 15h56

**La rétrospective consacrée à la réalisatrice américaine et la sortie de «First Cow» scandent la reconnaissance de plus en plus partagée d'une figure majeure du cinéma contemporain.**



*La réalisatrice pendant le tournage de Wendy et Lucy. | Épicentre Films*

Le 14 octobre s'ouvre au Centre Pompidou à Paris une rétrospective intégrale de l'œuvre de la réalisatrice américaine Kelly Reichardt, en sa présence. Le 20 octobre, son nouveau film, *First Cow*, sort dans les salles. Ces deux événements scandent, en France, la reconnaissance progressive d'une figure majeure du cinéma contemporain.

La première et principale raison de s'intéresser aux films de Kelly Reichardt est simple à énoncer: elle est une excellente réalisatrice. Tous ses films sont passionnants. Ils méritent chacun et pris dans leur ensemble l'attention de quiconque s'intéresse au septième art.

Pour s'en convaincre, il faudra voir *River of Grass* (1994), *Old Joy* (2006), *Wendy et Lucy* (2008), *La Dernière piste* (2010), *Night Moves* (2013), *Certaines femmes* (2016) et donc *First Cow*, événement du Festival de Berlin 2020 dont l'arrivée sur nos grands écrans a été retardée par la pandémie –et sur lequel on reviendra au moment de sa sortie.

Simple à énoncer, cette raison est en revanche extrêmement complexe à expliciter, tant les choix de mise en scène qui définissent ce qu'on appellerait le style de Kelly Reichardt reposent sur un ensemble de décisions souvent relativement peu spectaculaires. Prises un à une, elles ne semblent pas spécialement originales. Mais, quand on les remet dans la composition d'ensemble, elles prennent tout leur sens.

### Délicatesse d'une logique intérieure

Cet arrangement change à chacun des films. Films qui méritent, comme toujours avec les grands cinéastes, d'être regardés un par un plutôt que d'emblée subsumés sous quelques généralités.

Oui, elle inscrit chaque long-métrage dans un territoire géographique qui joue un rôle décisif dans le récit. Oui, il s'agit toujours d'y circuler, de l'occuper physiquement. Oui, elle aime laisser advenir les événements, fussent-ils minuscules, dans la durée du plan. Oui, les mots sont souvent pour elle un moindre enjeu que les gestes et les espaces.



*Daniel London, Will Oldham et Lucy dans Old Joy. | Splendor Films*

Oui, elle coécrit le scénario de tous ses films depuis *Old Joy* avec son complice Jon Raymond. Oui, elle semble avoir trouvé avec le chef opérateur Christopher Blauvelt le partenaire idéal pour faire ses images. Oui, elle assure seule le montage.

Oui, elle s'en tient à des économies modestes de production –y compris lorsqu'elle tourne avec des vedettes –Michelle Williams, Jesse Eisenberg, Dakota Fanning, Peter Sasgaard, Laura Dern, Kristen Stewart.

Mais ce qui frappe, en regardant ses films, c'est surtout leur côté «organique», la manière dont chacun semble se développer selon une logique intérieure, aussi impérative que délicate. Cette logique modélise, selon une alchimie indiscernable, tous ses choix –du casting aux mouvements de la caméra et des personnages en passant par la lumière, l'usage des sons et le choix des musiques sans oublier le rythme du montage.

Les mots sont souvent pour elle un moindre enjeu que les gestes et les espaces.

Le cinéma de Kelly Reichardt échappe à ces deux extrêmes périlleux: la prétention à la «mise en scène invisible», crédo du Hollywood classique prêt à toutes les manipulations; et l'affirmation des effets de style, marque d'un cinéma moderne qui trop souvent s'y est enfermé dans la contemplation de ses propres artifices.

Chez elle, les outils et la mémoire du cinéma font partie des ressources mobilisées de manière assumée, mais sans être utilisées comme un procédé ou une fin en soi

#### Une «évasion» et des rencontres

Si chaque film raconte un trajet, sans nécessairement relever de ce qu'on appelle le *road movie*, c'est peut-être qu'elle-même a suivi un singulier parcours.

Née en 1964 dans une morne banlieue de Miami, fille de deux policiers, elle trompe son ennui d'adolescente renfermée en s'initiant à la photo avec l'appareil qu'utilisait son père pour photographier les scènes de crime. Elle décrira comme une véritable «évasion» le fait d'avoir intégré une école d'art à Boston, puis d'avoir pu travailler comme assistante auprès de cinéastes indépendants à New York, notamment Hal Hartley et Todd Haynes.



Lisa Bowman dans *River of Grass*. | Splendor Films

Tourné dans les Everglades de son enfance et de son adolescence, son premier film, *River of Grass*, comporte des éléments autobiographiques, sinon dans l'intrigue, du moins dans l'atmosphère. Il sera achevé grâce à une énergie peu commune et malgré la complète absence de moyens ou d'expérience professionnelle.

Il vaut à la réalisatrice de trente ans la reconnaissance immédiate de son talent après sa sélection au Festival de Sundance. Mais il faudra douze ans à Kelly Reichardt pour arriver à mener à bien le suivant. Entretemps, elle aura enseigné (elle le fait toujours). Elle aura aussi beaucoup exploré les ressources du cinéma expérimental et d'autres formes d'arts visuels.

Elle découvrira également Portland et ses environs, épicentre d'un ample mouvement artistique et sociétal au nord-ouest des États-Unis depuis une vingtaine d'années. L'Oregon deviendra le décor de la plupart de ses films à venir.

Chacun de ses films suit son chemin avec une intensité propre parcourue d'énergies originales.

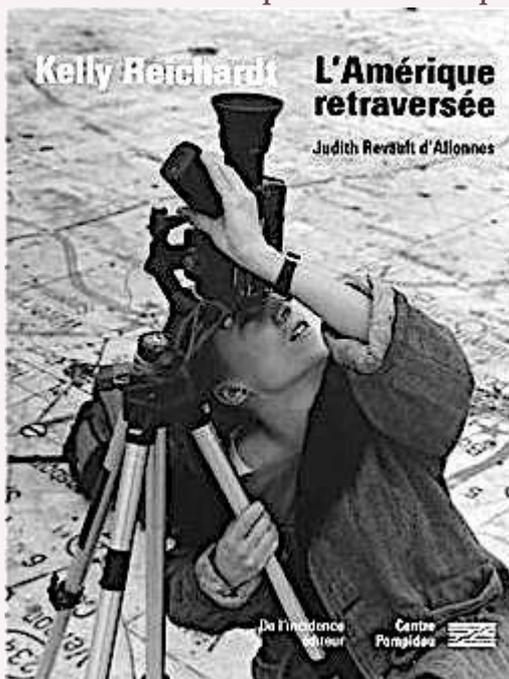
*Old Joy*, qui ressort en salle le 13 octobre, permettra un début de visibilité internationale pour cette autrice dont le ton singulier s'affirme avec cette errance de deux amis dans la forêt. On y fait aussi la connaissance de Lucy,

la chienne de la réalisatrice, qui occupera un rôle essentiel au point de devenir un personnage à part entière, y compris lorsqu'elle disparaîtra, dans le film suivant.

Et ensuite... Ensuite, il y aura des histoires d'amour, des explosions, des solitudes, des coïncidences, des éclats de rire, des dangers mortels, des Indiens, une avocate, des trahisons, toujours la chienne Lucy, des rivières, un Chinois, la forêt, le désert et la ville, la neige et la canicule... Sans tous les résumer, on peut juste écrire que chacun suit son chemin avec une intensité propre parcourue d'énergies originales, qu'inspire le dieu des petites choses et un grand sens de l'état du monde.

### L'Amérique retraversée

Un sens politique donc, même s'il ne se traduit jamais en énoncés –sens qui légitime le titre du livre passionnant qu'a consacré Judith



Revault d'Allonnes à la cinéaste, *Kelly Reichardt – l'Amérique retraversée* (et qui est aussi le titre du programme de la rétrospective du Centre Pompidou). Cet ouvrage, le premier consacré à la réalisatrice, est d'autant plus bienvenu qu'outre les textes précis et sensibles de son autrice, il est composé en grande partie de documents de travail et d'archives de la cinéaste, qui permettent d'entrer dans le détail de ses manières de faire. Il présente en outre plusieurs entretiens importants, notamment ceux de Reichardt avec Todd Haynes et avec un autre de ses alliés, le réalisateur Gus Van Sant.

Retraversée géographiquement par ses films, l'Amérique du Nord l'est surtout historiquement, et comme imaginaire. La cinématographie de Kelly Reichardt, sous ses approches variées, fait bien cet ample travail de réinterroger les images et les histoires que les États-Unis ont fabriquées et continue de fabriquer, pour elle-même et à destination du monde entier.



Michelle Williams dans *La Dernière piste*. | Pretty Pictures

L'exemple le plus explicite serait *La Dernière piste*, qui n'est pas un anti-western, comme on en a connus beaucoup, mais une réinvention critique de tous les codes du genre.

De manière caractéristique chez cette cinéaste, il ne s'agit pas d'inverser les signes: il s'agit de les interroger, de les déplacer, de les reconfigurer – parfois imperceptiblement. Cette approche vaut pour toute son œuvre, même quand elle se montre moins explicite.

Au confluent de trois histoires

Cinéaste de première importance dans le paysage contemporain, Kelly Reichardt est aussi, et du même mouvement, une figure décisive dans trois

registres différents, ce qui achève de lui conférer une place d'exception. Elle incarne simultanément une riche histoire, une autre beaucoup moins peuplée et un enjeu essentiel – pas seulement pour le cinéma. Enjeu qui pour l'instant se formule surtout au futur.

La riche histoire est celle du cinéma indépendant américain, tel qu'il s'est configuré depuis l'établissement du système des studios à Hollywood dans les années 1920. C'est-à-dire dans une relation qui mêle constamment, quoique dans des proportions très variables, antagonisme et collaboration.

**Kelly Reichardt est sans doute la plus importante critique des traductions du patriarcat dans la mise en scène.**

Depuis qu'elle existe, l'industrie lourde des images emprunte – temporairement ou définitivement – ses talents et ses inventions stylistiques au secteur indépendant, utilisé comme un véritable secteur de recherche et développement. Certains auteurs issus du cinéma indépendant trouvent d'ailleurs dans le «système» des moyens de travailler à une autre échelle, au prix de négociations plus ou moins avantageuses, et parfois catastrophiques – les exemples sont multiples, d'Éric Von Stroheim à Michael Cimino. Kelly Reichardt n'a jusqu'à présent pas voulu intégrer le système hollywoodien. Elle ne semble nullement pressée de le faire. Ni d'en avoir besoin.

L'histoire nettement moins peuplée est celle des femmes cinéastes aux États-Unis. Jusqu'aux années 1990, il n'y en a eu aucune dans l'industrie. Et seul un petit nombre dans le cinéma indépendant, parmi lesquelles Ida Lupino, Maya Deren, Shirley Clarke, Barbara Kopple, Barbara Loden ou Elaine May, qui ont fait figure d'exceptions remarquables.

La situation a commencé à évoluer, notamment grâce à l'irruption de réalisatrices de plus en plus nombreuses, sur les traces notamment de Kathryn Bigelow, Sofia Coppola et Ava DuVernay. Parmi celles qui ont ouvert la voie à un cinéma américain au féminin jouissant d'une vaste reconnaissance artistique et publique, ajoutons Jane Campion, une Néo-Zélandaise partie tourner aux États-Unis.

À cet égard aussi, Kelly Reichardt occupe une position particulière: le plus important dans son cas n'est pas seulement qu'elle soit une femme, mais

que son cinéma invente un autre regard, qui est la manifestation la plus convaincante de ce qu'on a pu appeler le female gaze.

Très loin des réglementations douanières établies par les contrôleurs et contrôleuses des genres, c'est en déplaçant les ressorts de domination et les usages de représentation qu'elle est sans doute la plus importante critique, par les moyens du cinéma, des traductions du patriarcat dans la mise en scène.

Construit autour de deux personnages masculins, *Old Joy* aurait un score lamentable au test de Bechdel (comme *First Cow*, d'ailleurs). Pourtant, tous ses choix de mise en scène représentent autant de refus des poncifs machistes, à l'instar de *Certaines femmes*, dont tous les personnages principaux sont féminins.



*Kristen Stewart devant la carte des États-Unis dans Certaines femmes. | LFR Films*

Ce n'est évidemment pas là le plus important – même si le fameux test de Bechdel a pu un moment servir d'arme utile, avant de devenir trop souvent un automatisme paresseux et dangereux, comme toute prétention à réglementer une expression artistique selon des codes généralisateurs.

Kelly Reichardt est aussi, et exactement du même élan, peut-être, la cinéaste au monde, en tout cas du monde occidental, dont la mise en scène est la plus intimement et puissamment travaillée par une pensée du vivant qui ne se réduit pas aux êtres humains.

Sa manière de filmer la continuité entre les ordres naturels est une proposition essentielle.

Si le terme «écoféministe» n'existait pas, il faudrait l'inventer pour elle. Entre son refus des dispositifs de domination modélisés par le patriarcat et sa manière de remettre en question l'anthropocentrisme conquérant et dominateur, la continuité est légitime et dynamique.

Ses films ne sont pas militants. L'un d'eux, *Night Moves*, est même très critique de certaines pratiques activistes. Sa manière de filmer la continuité entre les ordres naturels que l'usage moderne a séparés (humains, animaux, végétaux, minéraux...) comme composants d'un même monde, que n'organise aucune hiérarchie, est une proposition essentielle, pour aujourd'hui et pour demain.

Un autre «Grand Dérangement»

Il y a quelques mois paraissait la traduction en français d'un livre important, *Le Grand Dérangement*, d'Amitav Gosh. Il y était explicité l'enjeu crucial concernant la possibilité de raconter autrement, d'écrire autrement, de composer les récits de toute sorte selon des approches qui feraient enfin place aux non-humains, condition indispensable à la construction de rapports au monde capables d'affronter les catastrophes environnementales actuelles et prochaines.

Face au hiatus entre la reconnaissance désormais très large de la crise majeure liée aux effets de l'action humaine sur l'environnement et la capacité d'y réagir collectivement, il est vital de modifier les imaginaires et les systèmes de représentation. La littérature et les formes de discours y

ont assurément un rôle à jouer. Mais c'est encore plus vrai aujourd'hui des images et des sons.



*Lucy et Michelle Williams dans Wendy et Lucy. | Épicentre Films*

Or, si on a désormais une vaste collection de documentaires avertissant sur telle et telle calamité écologique, ou promouvant des réponses de terrain ponctuelles –toutes choses très respectables–, et s'il existe un ensemble de films (et de séries) de fiction concernées par ces sujets, ils sont réalisés selon les dramaturgies du monde d'avant. Celui de la domination humaine (et mâle), de la conquête, de l'extraction.

Il s'agit pourtant d'inventer une nouvelle esthétique, et très rares sont les cinéastes qui y parviennent. Sans effets de manches, sans grande déclaration, le cinéma de Kelly Reichardt ouvre à cet égard une voie extrême féconde. D'une manière qui n'a rien de punitif, elle incarne une des plus riches possibilités de construction d'un autre rapport au monde, condition clé pour affronter autrement les menaces contemporaines.