

La vague *Mumblecore* Poussière sur la ville

Anne-Marie Auger

Number 153, September 2011

Des villes et des hommes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65060ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Auger, A.-M. (2011). La vague *Mumblecore* : poussière sur la ville. *24 images*, (153), 25–26.



LA VAGUE MUMBLECORE

Poussière sur la ville

par Anne-Marie Auger

DANS LA MARÉE DE FILMS INDÉPENDANTS PRODUITS CHAQUE ANNÉE AUX ÉTATS-UNIS, ON ASSISTE DEPUIS environ une décennie à la naissance d'un sous-genre de films à très petits budgets, réputés comme trop «indies» pour Sundance et dont la circulation est liée de très près aux réseaux sociaux et aux plateformes de diffusion sur Internet : le *mumblecore*. Cette appellation ne fait pourtant pas l'unanimité au sein de l'industrie. Si de nombreux observateurs ont postulé l'existence d'une nouvelle vague cinématographique, plusieurs réalisateurs refusent d'emblée cette étiquette qui réunirait des films jugés trop hétérogènes, caractérisés par l'inaction des personnages ou l'inaccessibilité des dialogues. Les «mumble», ces dialogues hésitants, marmonnés, voire totalement incompréhensibles qui envahissent les récits, constituent la bande-son de films naïfs et déroutants. Devant la difficulté d'apposer une étiquette à un groupe d'œuvres *low-fi* marquées par la solitude et construites autour de lentes scènes d'errance dans la ville, le critique du *New Yorker* David Denby a écrit : « Ces films racontent des histoires, mais ils sont aussi, plus généralement, une sorte de documentaire lyrique sur l'immobilité du peuple américain et sur sa difficulté à s'exprimer. »¹



The Exploding Girl (2009) de Bradley Rust Gray

Denby a bien vu : le mouvement *mumblecore* teste et repousse les limites de la fiction en s'ancrant dans un hyperréalisme troublant. Les œuvres semblent d'abord émerger d'une lassitude, d'une langueur propre à une jeunesse urbaine qui ne s'étonne déjà plus de rien à 25 ans. Ce sont des films bavards qui mettent en scène de jeunes adultes ni tout à fait bohèmes, ni tout à fait rebelles. Cette jeunesse sans flamboyance, centrée sur elle-même, apparaît dénuée de tout artifice : c'est la caméra-vérité de la Nouvelle Vague sans la recherche d'un idéal révolutionnaire (comme si Antoine Doinel se contentait d'épancher ses malheurs installé devant une pinte de *pale-ale* dans un bar de Brooklyn). Essentiellement, on est plutôt du côté du micro-récit que de celui de la grande quête philosophique : la recherche d'emploi (*Funny Ha Ha*), la désillusion professionnelle et amoureuse (*Hannah Takes the Stairs*), la déambulation (*The*

Pleasure of Being Robbed), les rencontres (*Alexander the Last; In Search of a Midnight Kiss*) ou tout simplement l'apathie adolescente (*Dance Party, USA*). Chose certaine, si le mouvement *mumblecore* est souvent associé à un budget réduit, à de longs plans-séquences ou encore à ses images «volées», filmées sans permis dans les rues de New York, la vague dépasse assurément ses qualités esthétiques pour s'articuler à une profonde urbanité, qui relève tant du politique que de la poétique. Ainsi, si le mouvement est né en réaction à un cinéma commercial et se construit matériellement grâce à un réseau de production et de diffusion essentiellement urbain, le *mumblecore* engage également une certaine vision d'un territoire qui favorise une structure particulière de récit. Il se dégage de ces films un rapport extrêmement évocateur entre l'homme et le paysage, dans lequel les images trouvent leur sens à même la géographie urbaine. Plus que des

films *sur la ville*, on pourrait ainsi parler de films *de la ville*, entièrement dépendants d'un réseau d'échanges et d'itinérances.

Plusieurs observateurs ont utilisé le terme de «bedhead cinema» ou encore de «slackavetes»² pour décrire la vague *mumblecore*. Outre un goût prononcé pour le naturalisme, le recours à des acteurs non professionnels et des dialogues partiellement improvisés, c'est peut-être justement dans le rapport qu'entretient ce cinéma avec la ville que les liens avec l'œuvre cassavétienne – où le désarroi de l'homme moderne et l'architecture des villes semblaient se répondre parfaitement – se font le plus sentir. Ici New York devient littéralement le moteur visuel de la narration et, essentiellement, permet les récits d'errance. Comme le soulignait Thierry Jousse au sujet de Cassavetes, «D'une certaine façon, l'œuvre compte moins que le mouvement de l'œuvre»³. La ville participe à la mise en place d'une structure fictionnelle à l'intérieur de laquelle s'insère l'aléa, l'accident. Chaque détail du récit est posé sur le même plan, le scénario n'est pas mû par une logique externe, sauf celle du détour, et le film semble ainsi s'écrire en même temps qu'on le voit à l'écran. Comme Cassavetes, les réalisateurs de *mumblecore* manient habilement les temps morts et font place au silence, voire à l'ennui. De ces dérapages contrôlés, qui sont la source de ce qu'Andrew Bujalski nomme des «heureux accidents»⁴, naît une impression de hasard, de laisser-aller.

Si New York n'est jamais vraiment nommé dans *The Pleasure of Being Robbed* (Joshua Safdie, 2008), la ville apparaît pourtant comme centrale dès les premières secondes du film. Les rues et ruelles de Manhattan sont omniprésentes dans ce film qui met en scène une jeune femme insaisissable (Eléonore Hendricks) qui vole au hasard les gens autour d'elle. Le film s'affiche comme une réflexion sur la vie privée, voire sur l'intimité impossible dans un milieu urbain. À quoi peut renvoyer le concept de propriété pour la génération MySpace? L'anonymat urbain est-il nécessairement synonyme de solitude? Eléonore est foncièrement dérangeante, justement parce qu'elle fait fi de toute règle sociale et sabote constamment l'ordre en place. Chez elle, on ne retrouve pourtant pas de mauvaise intention qui pourrait



The Pleasure of Being Robbed (2008) de Joshua Safdie

justifier ses actions : elle est d'une profonde sincérité et se contente de déambuler librement. Même sa cleptomane semble résulter d'un certain hasard, de quelque chose d'insouciant qui la soustrait à toute analyse psychologisante. Ce personnage étrange ne peut vivre qu'en ville, milieu anonyme qui le nourrit. La mélancolie n'est pas le moteur de *The Pleasure of Being Robbed*; le film obéit plutôt à un troublant premier degré : ce qu'engendre ici New York, c'est précisément une folie anonyme et multiforme qui semble avoir raison de tout le monde. La

ville apparaît comme un grand réseau de fous qui se croisent sans cesse au rythme de leurs déambulations et où les événements n'ont peu ou pas de signification. Les dialogues, perdus dans l'anonymat des murmures, sont relégués à la fonction d'ambiance sonore. Les échanges perdent ainsi toute importance : on fait répéter, on marmonne, on n'écoute pas. Les actions des personnages répondent à la même logique d'errance et de subversion. C'est la ville, et par extension toute la variété d'itinéraires qu'elle permet, qui devient le moteur de la narration.

Alors que chez Safdie, New York ouvre le récit à la déambulation, dans *The Exploding Girl* (Bradley Rust Gray, 2009) la ville agit plutôt comme un espace d'obstruction. New York est une source de stress pour Ivy et Al, étudiants de retour chez leurs parents pour les vacances d'été. L'urbanité prend beaucoup de place dans le film, saturant complètement l'espace ambiant d'un chaos visuel et sonore. New York se vit essentiellement dans l'excès et la congestion. Les échanges des personnages sont constamment interrompus par les voitures qui passent, le bruit des marteaux-piqueurs, les sirènes, les conversations des passants ou les sonneries de cellulaire, brouillant la compréhension du spectateur.

En parallèle à ce chaos urbain, Ivy, jeune épileptique dans la vingtaine, apparaît comme un personnage immobile et silencieux. L'essence du récit se révèle ainsi dans les creux, le silence, la pause. Le spectateur attentif saura trouver du sens aux murmures, aux regards échangés ou aux frôlements des corps et devra démêler lui-même les rapports obscurs qui unissent les personnages. La caméra «désintéressée» de Bradley Rust Gray fait ainsi le pari de suggérer plutôt que d'expliquer. Aux tumultes de la ville s'opposent des passages à vide desquels le film tire tout son sens. New York se tait et se retire un instant, pour laisser place à l'immobilité ou à la tension d'un geste retenu. Paradoxalement, la ville devient, dans *The Exploding Girl*, le lieu de l'implosion. Sous la force de la pression externe, les liens se rompent et quelque chose se brise, mais sans fracas.

Dans un article sur la montée aux États-Unis de ce qu'il nomme le «néo-néoréalisme», le critique A.O. Scott affirme qu'une nouvelle forme de beauté, plus austère, émane des films en temps de crise. La fiction que présentent des œuvres comme *Wendy and Lucy*, *Old Joy* ou *Blue Valentine* colle à un réel sans fantaisie parfois presque insoutenable à l'écran. Scott écrit que la vie ordinaire présentée platement demeure un sujet négligé puisque, en dépit de l'abondance de films américains cherchant à dépeindre des facettes du pays, la plus grande part de la vie américaine reste hors de l'écran⁵. Si la ville n'a rien de mythique ou de magique dans le *mumblecore*, c'est pourtant par elle que s'articule ce rapport au réel présenté sans pathos et sans excès, où de jeunes adultes errent sur les toits, conduisent leur voiture en écoutant du jazz ou mangent de la pizza en silence. Dans ces films lents, la ville impose un rythme aux corps présents à l'écran, c'est elle qui mène la danse : elle devient «something to act with» comme le soulignait en entrevue Bradley Rust Gray⁶. La beauté se construit ainsi dans la portée intimiste de l'image, par la lenteur des gestes et le murmure des mots. 24

1. D. Denby, «Youthquake. Mumblecore movies», *The New Yorker*, 16 mars 2009, p. 114-115. Nous traduisons.
2. En hommage à John Cassavetes et aux dialogues inaudibles de *Slaker*, film de Richard Linklater qui a ouvert la voie au cinéma indépendant des années 1990.
3. T. Jousse, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 58.
4. Michael Koreski, «The Mumblecore Movement? Andrew Bujalski on his *Funny Ha Ha*», *IndieWIRE*, 22 août 2005, en ligne : http://www.indiewire.com/article/dvd_re-run_interview_the_mumblecore_movement_andrew_bujalski_on_his_funny_hh/
5. A.O. Scott, «Neo-Neo Realism : American Directors Make Clear-Eyed Movies for Hard Times», *The New York Times*, 22 mars 2009, p. 38.
6. D. Lim, «Independently Intimate Directors», *The New York Times*, Movies, 15 avril 2009, p. 16.