

Pour une poignée de docs #04 : Le sud états-unien de Bill et Turner Ross

Jordan Mintzer : Je pense que non fiction, comme définition, c'est peut-être plus intéressant que documentaire. Mais en même temps ils disent eux-mêmes que, eux, ils documentent des choses qui se passent. Mais que ces choses soient inventées ou non, c'est une autre question, en fait.

Générique musical de début

Marion Carrot : *Pour une poignée de docs* explore des sujets qui traversent les films programmés par la Cinémathèque du documentaire à la Bpi. Je suis Marion Carrot, rédactrice en chef du magazine *Balises* et, dans cet épisode, je vous emmène dans le sud des États-Unis tel que le représentent les frères Bill et Turner Ross, dont les films sont projetés au Centre Pompidou du 12 avril au 9 juin 2023.

Extrait de *Western*

Marion Carrot : On est dans *Western*, un film de 2015, et on est en voiture avec Chad Foster, le maire de la ville d'Eagle Pass au Texas. Il vient d'une réunion officielle juste de l'autre côté de la frontière, à Piedras Negras au Mexique, et il rejoint un élevage de bétail. C'est un endroit qu'on a déjà vu dans le film. Le maire aussi connaît l'endroit, et il déambule à l'aise, une main dans la poche, son Stetson sur la tête. La fille du propriétaire joue dans les enclos vides, en santiags...

Et puis, pendant que le bétail est parqué, une discussion informelle commence entre le maire et un éleveur. On est du côté américain, mais l'éleveur est mexicain, alors la discussion a lieu en espagnol. Chad Foster a l'habitude de passer d'une langue à l'autre.

Ça commence par plaisanter, mais le sujet est grave. L'éleveur parle des problèmes de trafic de drogue qui s'amplifient à la frontière. Pour les deux hommes, les médias renvoient la faute sur le Mexique, alors que les États-Unis sont eux aussi responsables. L'éleveur a peur, il ne veut plus se déplacer pour acheter du bétail. Il en a marre d'être stigmatisé, et de recevoir des menaces. Chad Foster l'écoute, acquiesce, tente de relativiser... Alors l'éleveur rappelle que des Mexicains sont retrouvés assassinés.

Fin de l'extrait

Marion Carrot : Dans cette séquence du film *Western*, il y a le cinéma des frères Ross : il y a des personnages charismatiques, il y a des discussions qui abordent, l'air de rien, des sujets de société... Et puis, les images et les sons font surgir sous nos yeux un espace particulier. L'accent anglais traînant et la langue espagnole placent la scène à la frontière mexicaine. L'univers, c'est celui du western, avec les vaches qui s'agitent, les barrières qui claquent, la poussière qui se soulève, l'éolienne de pompage qui tourne en grinçant, les santiags aux pieds, les bandanas au cou et les Stetsons sur la tête...

On sent, chez les frères Ross, qu'il y a un grand plaisir à jouer avec les clichés du genre pour faire poindre, derrière, un réel qui n'est pas manichéen et des personnages subtils. Dans *Western* avec ses cow-boys et ses Mexicains, mais aussi dans *Tchoupitoulas* avec son folklore de carnaval, ou dans *Bloody Nose, Empty Pockets* avec sa galerie de *white trash*, ils s'emparent de représentation éculées du sud américain, pour recomposer un portrait de ces territoires.

Mais pourquoi le sud ? D'autant que Bill et Turner Ross ont grandi dans le Midwest... On trouve assez peu d'informations sur leur parcours, alors pour connaître un peu mieux leur vie, je suis d'abord allée voir Harry Bos, programmateur pour la Cinémathèque du documentaire à la Bpi, qui a organisé le cycle qui leur est consacré.

Harry Bos : Turner et Bill Ross sont nés à Sidney, dans l'Ohio. Après des études au Savannah College of Art and Design, ils partent, comme beaucoup de gens, en Californie, pour travailler dans l'industrie du cinéma. Bill est monteur et enseignant de cinéma. Turner travaille dans les *art departments*, ce qui veut dire qu'il était dessinateur avant tout. Mais, en 2006, ils font un pas radical : ils tournent le dos à Hollywood et ils décident de faire ce qu'ils ont fait depuis leur jeunesse, faire des films ensemble.

Leur premier film, c'est un film qu'ils tournent dans leur ville de naissance, Sidney. 45365, c'est le code postal de cette ville, petite ville dans le Midwest américain. Ce film est immédiatement reconnu comme important et sélectionné dans le festival d'Austin, SXSW, et leur film d'après, qui est donc *Tchoupitoulas*, est même sélectionné ici, au Cinéma du réel, en 2012. Là, commence à se dessiner une vraie thématique dans leur cinéma, parce qu'après ils font un troisième film, *Western*, et ces trois films sont aujourd'hui caractérisés comme la « trilogie américaine » des frères Ross.

Entretemps, ils décident de déménager. Après Katrina, l'ouragan Katrina, en 2005, La Nouvelle-Orléans, curieusement, attire beaucoup de jeunes artistes, en général sans le sou, pour s'installer. Donc il y a tout un milieu de cinéma qui, après 2005, s'installe à La Nouvelle-Orléans, et les frères Ross font le même pas. Symboliquement, ils reflètent ça dans un de leurs films les plus beaux et les plus drôles, *River*. C'est le passage en bateau – enfin, même pas un bateau, mais une péniche ou, on dit un *house boat* aux États-Unis... Et donc, en bateau, ils descendent l'Ohio et le Mississippi avec ce bateau, bateau qui échoue... Mais c'est extrêmement symbolique et, pendant ce voyage, ils rencontrent à peu près tout le monde, ils se font aider par tout le monde... C'est leur traversée de l'Amérique profonde. Donc en fait, c'est un quatrième film sur l'Amérique.

Depuis, ils ont fait plusieurs autres films. Leur film le plus important est sans doute *Bloody Nose, Empty Pockets*, qui a eu le malheur d'être terminé en plein milieu de la pandémie. Il a quand même été sélectionné à Berlin, mais le film n'a pas trouvé de distributeur en France. C'est le récit de la clôture d'un bar pas très chic dans la banlieue de Las Vegas et les frères Ross filment les douze dernières heures de l'existence du bar. Ce qui est très particulier dans ce film, c'est que non seulement le décor du bar n'était pas véritablement Las Vegas, ils ont tourné à La Nouvelle-Orléans, mais aussi que les personnages du film ont été sélectionnés, donc il y a eu un casting. Néanmoins, ils défendent cette méthode comme authentique, et ils disent surtout ne pas vouloir s'imposer pendant le tournage. Ils sélectionnent les personnages, ils mettent un décor en place, mais après tout se déroule comme ça se passe dans la vie.

Virgule sonore

Marion Carrot : Vous l'aurez compris, Bill et Turner Ross ne filment pas seulement le sud des États-Unis, mais cette région reste bien, dans leur filmographie, un territoire de prédilection, notamment la Louisiane et le Texas. Et, en arpentant ces espaces, c'est en effet un certain portrait du pays qu'ils cherchent à brosser.

Mais alors justement, puisque les États-Unis sont un sujet central dans leurs films, qu'est-ce qu'ils en montrent, qu'est-ce qu'ils en racontent ? J'ai posé la question à Jordan Mintzer, qui est producteur, journaliste et critique de cinéma, notamment pour le *Hollywood Reporter*, et qui connaît bien l'œuvre des frères Ross.

Marion Carrot : Bonjour Jordan Mintzer.

Jordan Mintzer : Bonjour.

Marion Carrot : Pour commencer peut-être, pour contextualiser, est-ce que vous pouvez expliquer comment les frères Ross décident pour la première fois d'aller tourner à La Nouvelle-Orléans avec *Tchoupitoulas* ?

Jordan Mintzer : Comme beaucoup de cinéastes américains, il faut trouver une ville, il faut trouver une base. Les États-Unis, c'est un grand pays. La base classique pour les cinéastes, c'était New York et Los Angeles, mais depuis un certain temps, j'ai remarqué que, parce que ces villes deviennent trop chères en fait pour des jeunes cinéastes, des étudiants sortant de l'école qui cherchent à faire des films, des films indépendants, il faut trouver des alternatives.

Ce qui s'est développé depuis vingt ou trente ans, peut-être quarante ans, c'est, en fait, des universités, des facs où il y a des programmes cinéma ou arts, dans le Sud. Et en fait, à un moment donné, ça attire des jeunes cinéastes. Et au lieu, parfois, de tout de suite quitter l'école et d'aller à Hollywood, parfois ils restent ou ils retournent. Donc il y a l'University of Texas, où il y avait trois ou quatre cinéastes qui sont sortis de cette école dans les années 1990, notamment il y a Wes Anderson, c'est peut-être le plus connu, mais il y a aussi Robert Rodriguez qui faisait du cinéma indépendant, et en fait il y avait tout une scène indépendante qui se créait un peu autour de cette école.

Il y a aussi, dans l'University of North Carolina, plusieurs cinéastes – David Gordon Green, Jeff Nichols... – qui sont sortis de cette école-là et qui sont retournés beaucoup travailler en Caroline du Nord. Et on voit les frères Ross, j'ai appris qu'ils étaient au Savannah College of Art and Design, donc c'est intéressant comme choix, de ne pas aller à New York ou Los Angeles, où il y a beaucoup d'écoles de cinéma, mais plutôt d'aller dans le Sud. Et je pense que c'est parce que, au moins aujourd'hui, comme j'ai dit tout à l'heure, les jeunes cherchent des alternatives aux grandes villes trop chères, où la possibilité de s'inventer comme cinéaste ou artiste est plus compliquée si on n'a pas beaucoup de moyens. Donc aujourd'hui, on trouve des jeunes cinéastes qui s'installent à Détroit, à Baltimore, et beaucoup à La Nouvelle-Orléans, surtout après Katrina.

À la fois, La Nouvelle-Orléans, c'est une destination un peu mythique. C'est une ville américaine, mais complètement à part du reste du pays, parce que c'est une ville américaine qui est aussi une ville européenne, une ville française, une ville avec une culture complètement unique par rapport au reste des États-Unis. Après, il y a tout le mythe du Sud, qui traverse la littérature américaine, le cinéma américain aussi. Et je pense que, même si on cherche une certaine authenticité américaine, je dirais qu'on la trouve peut-être plus dans le Sud que dans le Nord. Il y a Clint Eastwood qui a dit : « Il y a seulement deux choses qui sont authentiquement américaines dans l'art, c'est le western et le jazz. » Et on peut dire que ce sont deux formes d'art qui ont été complètement inventées aux États-Unis – j'ajouterais le

hip hop, le rap aussi, troisièmement. Et donc, le jazz, c'est une invention musicale de La Nouvelle-Orléans, et le western, c'est le Texas, donc juste à côté, l'État d'à côté.

Et donc, ils s'installent là-bas, où il y a déjà d'autres cinéastes installés, notamment les membres d'un collectif qui s'appelle Court 13, des étudiants qui étaient à Wesleyan dans une fac ensemble, et dont le plus connu est Benh Zeitlin, un cinéaste qui a fait son premier film justement à La Nouvelle-Orléans, qui a eu beaucoup de succès, qui s'appelle en anglais *Beasts of the Southern Wild*. Et en fait, quand Benh Zeitlin s'est installé là-bas, il avait tout un collectif avec lui, de techniciens, d'autres auteurs, et les Ross Brothers descendent là-bas pour faire partie aussi de ce groupe. D'ailleurs, ils vont travailler plus tard avec ce groupe.

Marion Carrot : Oui, ils ont travaillé sur *Les Bêtes du Sud sauvage*, d'ailleurs...

Jordan Mintzer : Exactement. Ils ont fait deuxième équipe, d'après ce que j'ai compris, et ils ont fait ce très beau documentaire de making of – le titre est un peu long, c'est *Second Star to the Right and Straight on 'Til Morning*, qui est une citation du livre *Peter Pan*. C'est un making of assez unique aussi. Donc voilà, il y a ce collectif, et je pense que c'est l'idée aussi de s'opposer un peu à Hollywood, aux studios... Mais aussi je pense, il y a quelque chose de pratique là-dedans, c'est que New York et Los Angeles deviennent juste trop chères en fait pour des jeunes artistes, aujourd'hui.

Et en fait il y a deux écosystèmes à La Nouvelle-Orléans. Il y a les cinéastes indépendants qui font de « petits » films là-bas, mais il y a aussi les studios hollywoodiens qui ont un pied dans la région, dans l'État, parce que l'État de Louisiane est l'un des États les plus généreux avec leur crédit d'impôt de production. Donc il y a beaucoup de tournages hollywoodiens, de séries et de longs métrages, qui se passent à La Nouvelle-Orléans et dans l'État. Et donc, il y a déjà une infrastructure de production, il y a beaucoup de techniciens qui vivent là-bas. Donc il y a ça, et à côté il y a effectivement ces artistes, jeunes cinéastes, qui font des films en dehors du système là-bas.

Marion Carrot : Et ce qu'ils décident d'aller filmer là-bas, c'est même un... Ils vont chercher des jeunes à la périphérie en fait, de La Nouvelle-Orléans. Donc ils vont chercher des personnages qui sont même à la marge de cette ville-là. Pourquoi est-ce qu'ils décident d'aller plutôt du côté de la marge pour faire le portrait de cette ville ?

Jordan Mintzer : En fait, ce sont de vrais gens de La Nouvelle-Orléans, ce ne sont pas des gens qui sont venus aussi, on peut dire gentrifier une partie de la ville, parce que je sais que maintenant, il y a une partie plus chère. Donc ils sont de la vraie banlieue de La Nouvelle-Orléans et, quand on voit tous les films des Ross Brothers, on voit que ce qui les intéresse, ce sont les vrais gens qui habitent de vrais endroits, qui sont là depuis très longtemps. Donc j'ai l'impression que focaliser sur des gens comme ça, c'est essayer de montrer la vraie vie qui existe en dehors de la ville où pourraient habiter les artistes et des gens de Los Angeles et de New York.

Marion Carrot : Et en même temps, ils les confrontent justement à certains clichés : ils vont dans le centre, ils vont au carnaval, ils vont sur Canal Street...

Jordan Mintzer : C'est ça qui est fascinant, c'est qu'on voit dans le film que, même s'ils habitent à La Nouvelle-Orléans, ils n'ont pas forcément accès à cette Nouvelle-Orléans qui

est touristique, culturelle, avec toute la musique. Donc ils découvrent pour la première fois leur propre ville, comme quelqu'un de la banlieue parisienne qui pourrait venir au centre de Paris. Pour eux, ce n'est pas très facile de venir. On voit qu'il n'y a pas vraiment beaucoup de transports en commun, tout est un peu galère. Le film raconte ça : ils ratent le bateau pour rentrer chez eux, donc ils passent la nuit là-bas, et c'est comme ça qu'ils découvrent vraiment la ville, parce que c'est une ville de la nuit, quand même.

Mais je trouve ça très beau et touchant, parce que c'est une réalité aussi. Moi par exemple, j'ai grandi en banlieue new-yorkaise, dans le Queens, qui est quand même à 45 minutes de Manhattan, et on n'allait jamais à Manhattan, on restait dans notre quartier, dans notre petite rue en fait. Je trouve que c'est quelque chose de très honnête de montrer dans le film que ces enfants de La Nouvelle-Orléans, ils ne connaissent pas leur ville, vraiment. Et donc, ils vont la découvrir. Et pour moi, le film est une espèce de *coming-of-age* movie, où ils vont grandir avec cette aventure qu'ils vivent dans la ville.

Extrait de *Tchoupitoulas*

Voix d'enfant : C'est tout ce que j'espérais : des photos de femmes nues, des clubs. Vous voyez ce que je veux dire ? Faudrait qu'on trouve une boîte de nuit.

Fin de l'extrait

Marion Carrot : Cette notion de traversée, on la retrouve dans les autres films des frères Ross. Littéralement, dans *River*, quand ils descendent l'Ohio et puis le Mississippi, où ils vont à la rencontre des gens sur les rives. Mais même dans *Western*, il y a vraiment cette idée de traverser sans cesse la frontière. Est-ce qu'à chaque fois, il y a cette idée de montrer des réalités différentes par des traversées ?

Jordan Mintzer : C'est vrai que dans *Western*, qui est un documentaire sur une ville frontière, ou deux villes frontière, une ville au Mexique, une ville aux États-Unis, et comment les deux vivent une crise qui est les narcos et les trafiquants de drogue et les meurtres qui sont commis surtout au Mexique... on voit une frontière qui sépare le pays, deux villes, et d'un côté il y a ceux qui vivent sur la marge, plutôt du côté du Mexique, qui ont beaucoup moins de ressources, mais en même temps, ceux qui vivent aux États-Unis sont obligés d'aller au Mexique pour faire leur travail qui est le bétail, en fait, l'élevage de bétail.

Là, je pense que c'est un très beau résumé de leur façon de voir les choses dans ce film. Il y a deux villes avec deux réalités très différentes, où il y a à la fois la marge et pas la marge. Parce qu'en fait on suit surtout le maire de la ville du Texas et lui, qui est censé avoir un peu le pouvoir de la ville, n'a aucun pouvoir, n'arrive à rien contrôler, parce que ça le dépasse complètement, et c'est plutôt le gouvernement de l'État ou le gouvernement fédéral américain qui décident pour lui.

Mais je trouve qu'en général, dans tous leurs films, leur façon de faire des films, c'est de créer des situations où un film peut se faire, une histoire peut se faire. Et donc, quand on fait un road movie par exemple, eh bien il faut partir sur la route et il faut voir ce qu'il se passe. Et ça, c'est le cas de *River*... Et même dans un film comme *Bloody Nose, Empty Pockets*, ils créent une situation aussi pour que quelque chose se passe. Et là, c'est la fermeture d'un bar à Las Vegas, mais tournée à La Nouvelle-Orléans, où ils vont mettre des personnages dans une situation et des choses vont arriver. Donc ce n'est pas scénarisé, ce n'est pas non plus du documentaire, parce que dans un documentaire classique, on peut dire, on est censé rester un peu en dehors des situations et laisser les choses se passer, alors qu'eux créent souvent

eux-mêmes les situations de leurs films. Dans *Tchoupitoulas*, c'est pareil, c'est-à-dire que ça n'a pas été filmé en une nuit. Ils ont tourné ça comme un vrai film, mais on est quand même dans une situation de documentaire aussi. Il n'y a pas de répliques qui sont données aux enfants, les enfants inventent leurs propres répliques. Une traversée, c'est une façon de créer ce genre de situation, parce quand on part en voyage, quelque chose va se passer, en espérant que ça va être intéressant.

Marion Carrot : Quand ils mettent en place ces situations pour que quelque chose se passe, ils jouent justement aussi avec des motifs de fiction pour que le spectateur se projette, reconnaisse. Est-ce que vous pouvez expliquer un peu plus précisément comment ils jouent justement avec certains clichés, avec certaines situations fictionnelles ?

Jordan Mintzer : *Western*, c'est encore un bon exemple, parce que d'une certaine manière, *Western*, c'est un documentaire, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas créé la situation des narcos qui allaient assassiner des gens. Ça, c'est vraiment ce qu'il se passe. Et ils ont suivi un peu ce qu'il se passait, le résultat de ça, et la politique, et tout ça. Mais ce qui donne un peu de fiction dans tout ça, pour moi c'est plutôt la mise en scène. C'est-à-dire qu'ils utilisent la musique comme dans un western, les plans, les images ça fait beaucoup penser aux westerns, c'est monté plus comme de la fiction que comme un documentaire. Il y a des petits moments de fiction, on peut dire, qui surgissent au milieu du documentaire, et vice-versa en fait...

Je pense que non fiction, comme définition, c'est peut-être plus intéressant que documentaire, mais en même temps ils disent eux-mêmes que, eux, ils documentent des choses qui se passent. Mais que ces choses soient inventées ou non, c'est une autre question, en fait. Mais dans un autre film comme *Bloody Nose, Empty Pockets*, là ils sont vraiment là à créer une fiction. Ce bar, je crois, n'est pas vraiment fermé. Ils ont trouvé que c'était juste une façon de créer une histoire, la tension, ce moment un peu où on est à la fin de quelque chose, qu'est-ce qu'il va se passer après... Mais tout ça, c'est faux, ça a été inventé. Mais les réactions des personnages, qui sont, pour la plupart, des gens qui étaient vraiment dans ce genre de bar, des vraies personnes, ça, est-ce que c'est de la fiction ou pas ? Je pense que eux, les frères Ross, diraient que non. Ils ont réagi complètement honnêtement à la situation. Et dans *River* aussi – parce que *River*, c'est un voyage documenté où eux-mêmes, les frères Ross, et leur troisième frère, et un ami, ils sont quatre, ils sont les principaux personnages de cette histoire.

Extrait de *River*

Voix d'homme : Mesdames, messieurs, votre attention s'il vous plaît. Bienvenue sur le *Rosemary*. Voilà ! Nous entamons aujourd'hui un grand voyage. Un voyage dont l'issue nous aura transformés. Les nombreux kilomètres encore inconnus, mais bientôt balayés, de fond en comble. Les nombreux visages inconnus, bientôt souriants. Nous n'irons pas vers des terres inexplorées, ce sont des sentiers connus. Non, nous allons vers la frontière du cœur et de l'esprit. Un voyage épique le long de la grande aorte d'Amérique.

Fin de l'extrait

Jordan Mintzer : Mais ils ont créé une situation : on va descendre le Mississippi River dans une petite péniche. Donc ça, c'est la situation, qui est on peut le dire, d'une certaine manière, fictive. Parce que ça fait penser surtout à Mark Twain, et des grands récits de la

fiction. Mais ils rencontrent, sur le chemin, des gens qui sont des vrais gens, et qui ont des vraies réactions. Mais ils sont habillés eux-mêmes, les frères Ross et leur pote, comme des personnages de fiction. Donc voilà, c'est toujours un entre-deux, mais je trouve qu'en fait, au lieu de faire ce qu'on fait classiquement dans le cinéma, cinéma américain peut-être surtout – écrire un scénario où tout est dit d'avance, et après tourner le film, c'est juste une façon d'enregistrer ce qui a déjà été décidé un peu d'avance –, eux c'est autre chose : on va créer une situation, et on va la documenter, on va la capter, et après, le résultat sera un film qui n'est ni documentaire, ni fiction complètement.

Marion Carrot : Oui, ça permet de donner de l'épaisseur au récit et au réel en même temps.

Jordan Mintzer : En fait, j'ai trouvé une authenticité dans leurs films qu'on voit assez rarement dans le cinéma américain. Le cinéma hollywoodien, bien sûr, mais même le cinéma indépendant américain a une tendance à suivre les codes hollywoodiens, mais avec moins d'argent. Donc, on va juste faire un polar, un film d'horreur, une comédie, avec moins de moyens, mais on va suivre les mêmes règles en fait. Les frères Ross sont beaucoup plus héritiers d'un cinéma vraiment indépendant, je dirais qui commence aux États-Unis avec John Cassavetes, qui a vraiment complètement changé la façon dont les cinéastes de la narration, qui faisaient des films de fiction, faisaient leurs films. Lui, il écrivait ses films quand même, mais il improvisait énormément avec ses acteurs, et il créait des situations où il mettait cinq acteurs dans sa maison, sa femme, Gena Rowlands, qui jouait souvent dans ses films... Et ce qui sortait de ça, c'était des fictions, c'était... mais d'une authenticité des personnages et des performances qu'on a rarement vue en fait aux États-Unis. Pour moi, les frères Ross sont plus les héritiers de cette tradition-là, plus ça qu'héritiers du documentaire.

Marion Carrot: Qu'est-ce que vous voyez d'autres comme influences dans leur cinéma ?

Jordan Mintzer : Là, justement le festival – la rétrospective – à la Bpi, ils sont couplés avec Les Blank. Les Blank, c'est un cinéaste que je ne connaissais pas très bien. Je connaissais *Burden of Dreams*, son film sur le tournage de Werner Herzog de *Fitzcarraldo*, qui est un des grands films de making of, légendaire. Et je connaissais son documentaire sur Lightning Hopkins. Mais je ne connaissais pas le reste de son œuvre. Et là, j'ai découvert avec beaucoup de plaisir *Always for Pleasure*, documentaire sur La Nouvelle-Orléans où, là, on n'est pas dans la fiction, pour moi, on est dans le documentaire : il est vraiment là, à enregistrer des événements, des personnages, les interviewer, d'une manière comme on fait dans le documentaire. Mais, chez Les Blank, il y a aussi beaucoup de mise en scène. Par exemple, il utilise beaucoup de zooms, ce que font aussi les frères Ross, j'ai remarqué. C'est-à-dire que ça va du détail au plan large, où on va en fait découvrir la ville après un petit détail. C'est des choses comme ça qui sont plus des mouvements de cinéma que, pour moi, des mouvements de documentaire. Après, c'est l'utilisation de la musique, dans les films de Les Blank, il y a énormément de musique tout le temps et je trouve qu'avec les frères Ross, c'est pareil.

Après, il y a quelques autres influences. En fait, ils ont publié sur Criterion la liste de leurs dix films préférés, et c'est intéressant parce qu'il y a très peu de documentaires, alors qu'on les associe toujours au documentaire. Mais il y a, effectivement, Cassavetes, il y a Altman... Ils ont mis *Nashville*, mais je pense que toute l'œuvre des années 1970 d'Altman, ça a eu une influence énorme. Et c'est un peu pareil, quand on voit chez Altman des scènes de bar, tout

le monde parle en même temps et il y a quelque chose de très réel et très naturel, on trouve ça dans *Bloody Nose, Empty Pockets*, et donc je pense que ce cinéma-là, surtout le cinéma des années 1970 a eu un impact sur eux, plus que le monde classique, le monde du documentaire.

Un autre film que je voulais citer, j'ai vu dans une interview qu'ils ont parlé de ce film, c'est un documentaire des années 1990. Donc là, on est dans le documentaire, mais très particulier ; il s'appelle *Hoop Dreams*. C'est un film qui a eu beaucoup de succès aux États-Unis, mais qui est quasiment inconnu en France. C'est l'histoire de deux jeunes basketteurs, dans un lycée à Chicago, parmi les meilleurs basketteurs de l'État, donc ils sont très prometteurs pour jouer plus tard dans la NBA. Et en fait, le cinéaste, c'est Steve James et il travaille avec quelqu'un d'autre, il était envoyé juste pour documenter pour un petit truc de trente minutes, mais il a fini par passer cinq ans avec ces deux gamins. Et en fait, c'est un film incroyablement triste, parce qu'on va voir que, même s'ils sont très doués, c'est tellement dur de réussir dans le sport, surtout dans le basket aux États-Unis, qu'on va voir leur parcours qui ne vont pas du tout dans la direction qu'ils auraient espérée. Et donc, c'est un film un peu, on peut dire aussi, comme les frères Ross, d'une situation, c'est-à-dire que... Là, c'est documenté, c'est-à-dire que le cinéaste n'a pas inventé ce qu'il se passe avec ces deux garçons, mais il s'installe dans un lieu avec eux, et on va voir ce qu'il se passe. Et ce qui se passe a toute l'émotion de la fiction, en fait. Donc ça, ça a eu beaucoup d'impact sur beaucoup de gens aux États-Unis. Moi, je l'ai vu à dix-sept ans, et j'en parle toujours, je parle toujours de ce film.

Marion Carrot : Et puis, ce documentaire dont vous parlez, ça montre aussi que leur influence c'est de construire des portraits, en fait. C'est à partir de personnages charismatiques qu'ils vont raconter une situation, qu'ils vont raconter la réalité d'un territoire ou plus largement d'une région...

Jordan Mintzer : Oui, ça je pense qu'on le voit dès leur premier film, je vais bien dire le code postal, donc c'est 45365, c'est le code postal de leur ville natale dans l'Ohio, Sidney, Ohio. Et ça, j'ai été assez frappé par ce film. Parce que, normalement, quand on va faire un film sur sa *hometown*, comme on dit en anglais, soit on va être dans une nostalgie, peut-être, soit on va trouver un incident pour documenter... Mais en fait, eux, c'est une espèce de portrait, justement, de personnages : on voit des jeunes comme eux, mais aussi de tout, des flics... C'est un portrait assez global du lieu, qui aussi penche parfois vers la fiction, même si c'est un documentaire, mais dans le style encore, dans l'utilisation de la musique, le montage où on a l'impression qu'ils choisissent parfois plus pour la beauté des plans que pour forcément ce que ça veut dire. Mais ce qui sort de tout ça, c'est un portrait très émouvant, finalement, de la jeunesse de cette ville – donc de leur jeunesse, d'une certaine manière, parce que c'est beaucoup sur les lycéens. Donc c'est ni un documentaire froid sur là où ils ont grandi, ni une fiction où ils vont inventer une histoire, c'est encore entre les deux.

Marion Carrot : Est-ce qu'être dans cette logique de non fiction, on va dire, plutôt que documentaire, est-ce que ce n'est pas aussi la meilleure façon de raconter les États-Unis, qui sont justement un territoire qui travaille beaucoup sur le mythe, qui se fictionne beaucoup ?

Jordan Mintzer : Oui, et même dans le documentaire, ça fictionne beaucoup. Aujourd'hui, si vous dites aux Américains : quels documentaires vous aimez ? Ils vont parler, à mon avis, des

documentaires sur des crimes qu'on voit sur Netflix, on des documentaires qui sont nommés aux Oscars, où en fait, il y a beaucoup de mythes, là-dedans aussi. Il y a peut-être pas assez de réalité, parfois. Parce que même ces documentaires, qui se définissent complètement comme documentaires, ils utilisent des outils de la fiction : la musique, la narration, le montage pour inventer des choses qui ne se passaient vraiment pas en fait, ou qui se passaient dans un autre ordre. Donc je trouve qu'eux, au lieu de faire ça, ils sont, d'une certaine manière, plus honnêtes. Ils disent tout de suite : OK, on sait qu'on utilise ces outils de la fiction, mais on va peut-être trouver une authenticité plus grande que la plupart des documentaires qui sont faits aujourd'hui aux États-Unis.

C'est une façon, peut-être d'être plus authentique, d'avoir des performances qui sont plus réelles, on est moins dans le mythe hollywoodien ou dans la fiction pure, mais aussi, il ne faut pas oublier, c'est aussi une façon de faire des films pas trop chers. Parce que le cinéma indépendant, aux États-Unis, reçoit zéro financement de l'État, zéro aide, donc il faut que les cinéastes trouvent des moyens de faire des films pour pas très cher. Je trouve que, eux, ils ont trouvé un système de production qui, justement parce qu'on est un peu dans le documentaire, on ne va pas se plaindre, en tant que spectateurs, si un plan n'est pas parfaitement éclairé. On va dire : c'est du documentaire, donc c'est pas grave si c'est un peu sombre. Et ça, ça économise beaucoup sur le tournage, sur le temps que ça peut prendre avec même des films indépendants, il peut y avoir des équipes de cinquante personnes. Mais avec eux, on voit qu'ils ne sont que cinq à faire les films. Cassavetes, il avait ses cachets d'acteur, donc c'est ça qui payait ses tournages, en partie. L'autre chose, c'est qu'il tournait... quasiment tous ses films sont tournés dans sa maison et avec sa femme, donc c'est un peu moins cher... Donc il faut toujours trouver des alternatives, et ces alternatives, finalement, donnent la possibilité d'inventer quelque chose de nouveau, et je pense que c'est ça que font les frères Ross.

Virgule sonore.

Ambiance de bibliothèque.

Marion Carrot : Je termine cet épisode en compagnie de Gilles, bibliothécaire à la Bibliothèque publique d'information. On avait envie de prolonger cet entretien avec Jordan Mintzer en vous recommandant des livres autour de la manière dont le sud des États-Unis est représenté au cinéma. Gilles, qu'est-ce que tu as à nous conseiller ?

Gilles d'Eggis : Je vous recommande trois livres. Le premier, c'est *Le Sud au cinéma, de The Birth of a Nation à Cold Mountain*. C'est un ouvrage universitaire dirigé par Marie Liénard-Yeterian et Taina Tuhkanen, paru à l'École polytechnique en 2009, et il s'agit du premier ouvrage en France sur le sujet. Il y a d'abord une introduction qui analyse les fantasmes historiques sur lesquels s'appuient les représentations du Sud au cinéma. Puis, une série de treize articles, certains en anglais et d'autres en français, propose des approches par thématiques, par film ou par cinéastes. Donc on peut lire aussi bien une étude sur le traitement de la guerre de Sécession, qu'une autre sur le « cinéma de *rednecks* », mais aussi un article sur la Floride dans *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder ou un autre sur l'adaptation de *Odyssée* d'Homère dans *O'Brother* des frères Coen. Ça s'appelle *Le Sud au cinéma, de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, c'est un ouvrage scientifique, donc, mais qui est aussi une vraie traversée cinématographique.

Marion Carrot : Le deuxième livre dont tu nous parles analyse plus spécifiquement les personnages féminins dans les films sur le sud... Des personnages qui ont été incarnés par des actrices hollywoodiennes célèbres, comme Bette Davis, Vivien Leigh, Shirley Temple ou Elizabeth Taylor.

Gilles d'Eggis : Oui. Le deuxième ouvrage que j'ai à vous conseiller, c'est *Demain sera un autre jour. Le Sud et ses héroïnes à l'écran*, paru chez Rouge profond en 2013. Il est lui aussi écrit par Taïna Tuhkunen, spécialiste de la littérature et du cinéma états-unien. En introduction, Taïna Tuhkunen nous explique que les personnages de « Belles du Sud » matérialisent un espace historique, mais aussi fantasmatique : celui de la « Cause perdue », qui est une idéologie ségrégationniste revendiquée depuis la guerre de Sécession.

L'ouvrage est organisé en sept chapitres thématiques. D'abord, Taïna Tuhkunen analyse les adaptations du roman *La Case de l'oncle Tom* à travers ses personnages féminins. Puis, elle s'arrête sur *Naissance d'une nation* à travers le personnage fondateur de Belle du Sud qu'incarne Lillian Gish. Ensuite, elle souligne une mutation des représentations de la Belle du Sud à l'arrivée du cinéma parlant, en étudiant notamment *Autant en emporte le vent*. Dans le chapitre suivant, elle évoque la figure de la Mammy, esclave noire loyale à sa maîtresse, notamment incarnée par Hattie McDaniel. Les trois derniers chapitres parlent des enjeux du métissage, de la manière dont les portraits de Belles du sud sont remodelés à partir des années 1950, et dont elles peuvent devenir des figures inquiétantes dans les films qui mettent en crise les représentations du Sud. Le titre, c'est donc *Demain sera un autre jour. Le Sud et ses héroïnes à l'écran*. Là aussi, c'est un ouvrage universitaire, mais il souligne de manière claire comment s'entrelacent les approches esthétiques, historiques et politiques, en s'appuyant sur un corpus de films qui ont marqué l'histoire du cinéma.

Marion Carrot : Et pour finir, un petit ouvrage, très court, sur la frontière entre les États-Unis et le Mexique ?

Gilles d'Eggis : Oui, le dernier livre que je vous conseille s'appelle *Le Rio Grande et la Frontière USA-Mexique mis en scènes*. C'est un livre de la collection « Ciné voyage », paru chez Espace et signes en 2020, et écrit par deux journalistes, Clément Brault et Romain Houeix. Ils s'arrêtent donc sur le Rio Grande, le fleuve qui sépare le Texas du Mexique, à travers ses enjeux cinématographiques, et en replaçant sur des cartes les lieux où se déroulent plusieurs films.

Les deux auteurs proposent d'abord une introduction sur les représentations filmiques de la frontière, et puis ils structurent le livre en quatre chapitres. Le premier chapitre rappelle que le Rio Grande a été montré comme un lieu de naissance de la nation états-unienne, en opposition aux peuples autochtones et aux Mexicains et Mexicaines. Le deuxième chapitre explique comment le personnage stéréotypé du Mexicain est venu remplacer celui de l'« Indien » dans une certaine mythologie cinématographique. Le troisième chapitre analyse les représentations des forces de l'ordre, en lien avec le trafic de drogue. Et enfin, le dernier chapitre évoque les récits de migrations. L'ouvrage s'appelle *Le Rio Grande et la Frontière USA-Mexique mis en scènes*, le style est simple, la lecture est fluide, et le propos est vraiment éclairé par de nombreuses descriptions de films.

Marion : Vous pouvez bien sûr consulter ces ouvrages à la Bibliothèque publique d'information, à Paris. Toutes les références, ainsi que d'autres articles sur les frères Ross, sont à retrouver sur notre site balises.bpi.fr. Quant au cycle « Les Blank et les Ross Brothers. Americana », il est à découvrir au Centre Pompidou, du 12 avril au 9 juin 2023.

Générique musical de fin

Marion Carrot : Merci d'avoir écouté *Pour une poignée de docs* ! Cet épisode a été réalisé par Marion Carrot, avec l'aide de Harry Bos, et avec la participation de Jordan Mintzer et Gilles d'Eggis. *Pour une poignée de docs* est produit par *Balises*, le magazine de la Bpi, en partenariat avec le SAE Institute. Vous pouvez écouter tous les épisodes sur balises.bpi.fr et sur les plateformes de podcast habituelles.