



Fiche technique	1
Réalisatrice Portrait des marges de l'Amérique	2
Genèse La stylisation du réel	3
Contexte Une Amérique en panne économique	4
Découpage narratif	6
Thème Portrait des invisibles	7
Récit Le <i>road movie</i> impossible	8
Mise en scène Un personnage obstiné et insondable	10
Motif La fille et le chien	12
Son Une construction mentale	14
Séquence Criminalisation de la pauvreté	16
Document Wendy et l'Amérique en déclin	18
Influences « La beauté d'un décor moche »	20

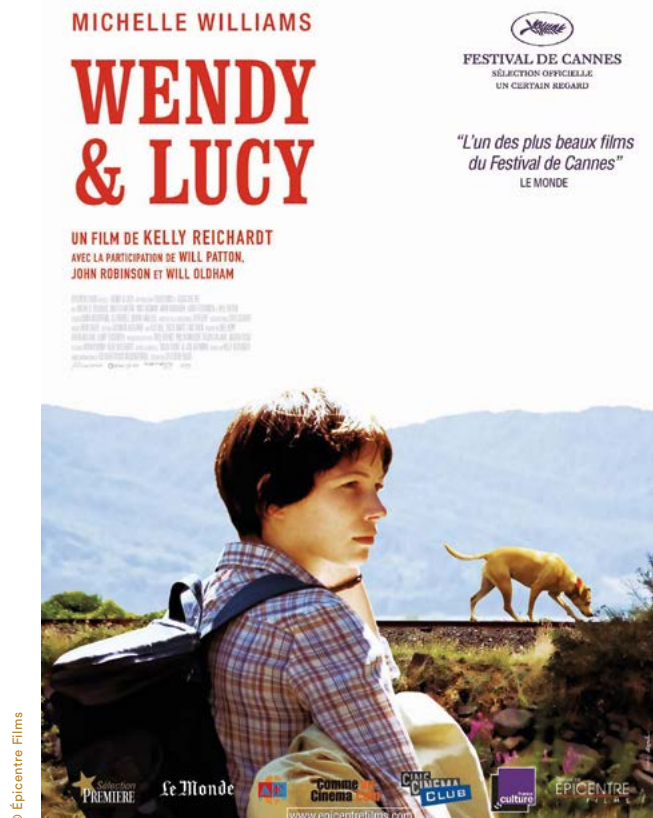
● Rédactrice du dossier

Raphaëlle Pireyre est critique pour la revue de courts métrages *Bref*. Elle a été rédactrice en chef adjointe du site Critikat de 2015 à 2018. Elle est l'auteure avec Quentin Mével de *Henri-François Imbert, libre cours* (Playlist Society, 2018) et a également collaboré à l'ouvrage *L'Internationale straubienne* (Éditions de l'œil, 2016). Elle est programmatrice du Mois du film documentaire et coordonne la commission d'aide à la diffusion du documentaire pour l'association Images en bibliothèques. Elle a rédigé les dossiers pédagogiques de *Max et les maximonstres* (Spike Jonze) et *Little Bird* (Boudewijn Koole) pour *École et cinéma*, de *Sur la planche* (Leïla Kilani) pour *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France et de *Haute Pègre* (Ernst Lubitsch) pour *Collège au cinéma*. Elle intervient régulièrement pour la formation des enseignants dans le cadre des dispositifs scolaires.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Synopsis

Wendy s'arrête pour la nuit avec sa chienne Lucy dans une petite ville de l'Oregon. Elle a quitté en voiture le domicile de sa sœur chez qui elle vivait pour gagner l'Alaska en espérant y trouver du travail. Mais au matin, sa voiture tombe en panne et sa chienne disparaît pendant qu'elle passe quelques heures en cellule pour avoir volé dans un supermarché. Durant les jours qui suivent, elle tente de faire réparer sa voiture, s'efforce de retrouver Lucy et de survivre seule dans cette cité inconnue et déserte. Dans ses déplacements dans la ville, elle se heurte à des figures de l'autorité qui freinent son désir de prendre la route et fait la rencontre de laissés-pour-compte comme elle qui l'aident à leur mesure. Ayant laissé sa voiture au garage, elle passe une nuit dans la forêt où elle est menacée par un vagabond délirant et psychopathe. Elle parvient à s'enfuir. Le lendemain, elle retrouve sa chienne grâce à un agent de sécurité qui l'a prise en amitié. Mais lorsqu'elle apprend que la réparation de sa voiture sera trop onéreuse, elle décide de partir. En allant chercher Lucy, elle comprend que sa chienne sera plus heureuse dans la famille qui l'a recueillie et lui promet de revenir la chercher quand elle en aura les moyens. Avec les quelques affaires qui lui restent, elle embarque dans un train de marchandises.

● Générique

WENDY ET LUCY (WENDY AND LUCY)

États-Unis | 2008 | 1h 20

Réalisation

Kelly Reichardt

Scénario

Jonathan Raymond et

Kelly Reichardt

Directeur de la photographie

Sam Levy

Décors

Ryan Smith

Costumes

Amanda Needham

Casting

Lara Rosenthal, Ali Farrell,

Simon Max Hill

Musique

Smokey Hormel, Will Oldham

Montage

Kelly Reichardt

Sound design

Leslie Schatz, Eric Offin

Directeur de production

Jeff Harding

Producteurs

Larry Fessenden, Neil Kopp,

Anish Savjani

Producteurs exécutifs

Joshua Blum, Todd Haynes,

Phil Morrison, Rajen Savjani

Sociétés de production

Field Guide Films, Film Science,

Glass Eye Pix

Distribution France

Épicentre Films

Formats

1.85:1, couleur

Sortie

10 décembre 2008 (États-Unis)

8 avril 2009 (France)

Interprétation

Michelle Williams

Wendy

Will Patton

le garagiste

John Robinson

l'employé du supermarché

Will Oldham

Icky

Walter Dalton

l'agent de sécurité

Réalisatrice

Portrait des marges de l'Amérique

● De l'expérimental au minimalisme

Depuis le début de sa carrière, Kelly Reichardt a réalisé des films d'une absolue rigueur esthétique en toute indépendance vis-à-vis des grands studios, tous sélectionnés dans les plus grands festivals internationaux. Au cours de ses études de photographie à la School of the Museum of Fine Arts de Boston, la cinéaste fait ses premières rencontres artistiques importantes et découvre un univers culturel — notamment la contre-culture — absent de sa jeunesse à Miami. Après avoir fait de la photographie (dont elle gardera un sens aigu du cadrage), elle réalise des courts métrages expérimentaux en Super 8 ainsi que des clips aux tout débuts de la chaîne musicale MTV. Elle travaille sur des films de Hal Hartley (*L'Incroyable Vérité*, 1989) et Todd Haynes (*Poison*, 1991) — cinéaste dont elle restera très proche —, avant de retourner en Floride pour y réaliser en 1994 son premier long métrage, *River of Grass*. Ce polar contemplatif qui raconte la fugue de Cozy, jeune mère de famille en manque de sentiments et d'aventure, n'est pas autobiographique, même s'il évoque le désir de quitter la Floride. Dans ce qu'elle qualifie de «road movie sans route, film d'amour sans amour, aventure criminelle sans crime», on trouve déjà un désir de retrancher, une attention aux détails et une attirance pour les personnages non séduisants.

Pendant les douze années qui lui sont nécessaires pour monter son deuxième long métrage, elle reprend son projet de fin d'études, *Ode* (1999), moyen métrage tourné en 8 mm, puis réalise deux autres films courts et expérimentaux, *Then a Year* (2001) et *Travis* (2004), qui critiquent directement l'Amérique de George W. Bush et sa politique étrangère. Elle attribue la difficulté de financer ses films en partie au fait qu'elle est une femme. Les refus successifs la poussent à trouver une économie qui lui permette de monter ses projets comme elle le souhaite, notamment en gagnant sa vie comme professeure de cinéma au Bard College à New York depuis 1998 [Genèse].

● Découverte de l'Oregon

C'est par *Old Joy* (2006) que le public français va découvrir la cinéaste en salle. Deux amis trentenaires se retrouvent le temps d'un week-end dans une forêt de l'Oregon. L'un attend un enfant tandis que l'autre peine à s'installer dans une vie d'adulte. Le film marque la première collaboration avec l'écrivain Jonathan Raymond, avec lequel elle écrira ensuite à quatre reprises [Genèse]. Raymond situe ses histoires dans l'Oregon où il vit. Reichardt y tournera ce film et les suivants car elle aime particulièrement les couleurs du ciel et de la nature de cette région du nord-ouest des États-Unis. Son intérêt pour la marge passe aussi par le fait de filmer des endroits du pays auxquels le cinéma s'intéresse peu habituellement. C'est sa colère contre la réaction du gouvernement américain à la catastrophe de l'ouragan Katrina [Contexte] qui lui inspire le point de départ de *Wendy et Lucy*: un personnage contraint à un déplacement économique.



● Les mythes fondateurs revisités

Kelly Reichardt retrouve Michelle Williams (qui joue Wendy) dans *La Dernière Piste* (2010), qui suit un convoi de trois familles traversant le désert de l'Oregon en tentant de rejoindre le grand Ouest. Ce western dénué de grandes actions se concentre sur les gestes et regarde la conquête de l'Ouest du point de vue des femmes.

Night Moves (2013) suit un groupe de jeunes militants écologistes en proie à une profonde culpabilité après avoir causé la mort d'un homme en sabotant un barrage électrique. Le film creuse une question déjà abordée différemment dans *Wendy et Lucy*: comment vivre en dehors du système économique dominant (par choix, cette fois), comme cette communauté autogérée habitant dans des yourtes?

Adapté de trois nouvelles de Maile Meloy, *Certaines femmes* (2016) croise les vies de quatre femmes solitaires dans le Montana: deux femmes de loi, une élèveuse de chevaux dans un ranch, et Michelle Williams, encore, qui construit une maison en pierres. Le film peut apparaître comme une continuation contemporaine de *La Dernière Piste*, une façon de subvertir les codes du western en le féminisant. Toutes les quatre résistent pour trouver leur place dans une société taillée pour les hommes.

Enfin, *First Cow* (2019), le dernier film de la réalisatrice, reprend cette période des pionniers en 1820 et suit la vie de Cookie Figowitz, un cuisinier engagé pour travailler sur une chasse dans le territoire de l'Oregon. Il se lie d'amitié avec King-Lu, un «Natif Américain». À travers chacun de ses films, ce sont les images de l'Amérique forgées par le cinéma, la photographie, la littérature, que retravaille Kelly Reichardt, tout en approfondissant une réflexion sur la solitude, l'isolement, l'autarcie.

«Ça m'intéresse beaucoup de filmer les corvées»

Kelly Reichardt

Genèse

La stylisation du réel

● De Katrina à Wendy

«L'ouragan Katrina a été un élément déclencheur de notre projet. Après cet événement dramatique, on s'est demandé comment les gens qui n'ont pas d'aides peuvent franchir l'étape qui les aidera à sortir de la pauvreté. Quand on n'a pas de filet de sécurité, comment fait-on pour ne pas partir à la dérive?» confiait Kelly Reichardt à l'occasion de la sortie du film en France¹. C'est à partir de cet événement qu'elle entame les discussions avec son coscénariste Jonathan Raymond. Très vite, ils conviennent que c'est le motif du rapport entre les classes sociales qui les intéresse, davantage que celui de la ségrégation raciale. Ainsi, la référence à la catastrophe de La Nouvelle-Orléans disparaît du scénario, faisant place à un déplacement économique indéterminé.

Pour presque tous ses films, Kelly Reichardt a travaillé ses scénarios à partir d'un matériau littéraire préexistant. Après avoir lu son roman *The Half-Life* (2005), elle a contacté l'écrivain Jonathan Raymond en lui demandant de lui écrire une «histoire située en extérieur et la plus minimaliste possible». C'est devenu *Old Joy*. Sur *Wendy et Lucy*, leur méthode est assez particulière puisque deux œuvres distinctes sont nées de leur travail commun. Un recueil de nouvelles, d'une part, dont *Train Choir* qui raconte l'histoire du film; *Wendy et Lucy*, né parallèlement. Pouvons-nous nous suffire à nous-mêmes dans une économie mondialisée, peut-on s'exclure de ce système? Quel lien existe entre les décisions et les actes? C'est de ce type d'interrogations communes qu'est née l'histoire de Wendy.

● Un scénario du concret

«J'aime le travail de Jon, car il met en valeur les espaces. Ses personnages ont un rapport fort à leur lieu de vie, ils font souvent des activités très physiques — ça m'intéresse beaucoup de filmer des corvées», dit la cinéaste dans un entretien au magazine *Trois couleurs*.

«Bien que les dialogues soient très réussis, je considère le travail de Jon en tant que scénariste comme dans la lignée du travail d'écriture de Waldo Salt², où le cœur du scénario réside essentiellement en dehors des dialogues». Même si cette citation de Kelly Reichardt évoque leur travail commun sur *La Dernière Piste*, elle s'adapte parfaitement à *Wendy et Lucy* dans lequel l'histoire est racontée par bien d'autres éléments que les dialogues ou qu'une classique caractérisation des personnages.

● Une réalisatrice indépendante

Les difficultés à financer ses films ont conduit Kelly Reichardt à trouver une économie à son échelle propice au maintien de ses exigences esthétiques. Enseigner le cinéma à l'université lui permet d'être indépendante de l'industrie: «C'est assez confortable comme situation: tourner en été et monter en automne alors que les cours reprennent.» Après le tournage, elle passe de longs mois à monter seule chez elle. Ce choix s'est initialement fait pour trouver un équilibre entre l'économie réduite du film et la haute ambition artistique de son auteure. Mais on peut imaginer aussi que cette cinéaste qui vient de l'expérimental aime à manipuler elle-même les plans et à prendre seule les décisions. «Sur le plateau, nous ne sommes qu'une poignée, chacun occupe plusieurs postes, personne n'est payé. Je travaille toujours avec les mêmes personnes.» Depuis *Old Joy*, elle s'entoure d'une famille de collaborateurs fidèles, dont ses producteurs Neil Kopp et Anish Savjani. Les tournages concentrés sur une durée très courte (14 journées très denses pour ce film) ne laissent place à aucune répétition.

La réalisatrice prend en revanche un temps démesuré pour la préparation de ses films: elle a coutume de parcourir les routes, seule avec sa chienne, traversant le pays pour des repérages qui sont aussi un moment de documentation. Les rencontres qu'elle fait avec la géographie et la population américaine à cette étape-là sont décisives et nourrissent de leur authenticité ses films et ses personnages. Kelly Reichardt s'imprègne personnellement de la réalité qu'elle veut raconter. «J'essaie de penser au plan de tournage du film pendant que je suis en train d'adapter les nouvelles de Jon en scénario», dit la réalisatrice qui accorde l'économie du tournage au minimalisme de ses sujets. Si bien que sur *Wendy et Lucy*, elle met une forme d'éthique à faire coïncider les moyens matériels du tournage avec ceux de sa protagoniste. Bien entendu, cela n'est que temporaire et la réalisatrice ne lutte pas pour sa propre survie, mais simplement pour celle du film. Ces repérages et plans de travail de tournage ressemblent au récit de la prof de droit (Kristen Stewart) dans *Certaines femmes*: d'interminables journées occupées par des trajets solitaires et nocturnes, quelques heures de classe où elle a l'impression de ne pas maîtriser son sujet, puis la nuit passée à préparer les cours du lendemain.

1 Entretien avec David Hurl dans le dossier de presse du film.

2 Waldo Salt a été scénariste à Hollywood de 1940 à 1980. Il a écrit notamment *Indiscrétions* de George Cukor, *Macadam Cowboy* de John Schlesinger et *Serpico* de Sidney Lumet.





Contexte

Une Amérique en panne économique

Alors que le moteur de sa voiture lâche, Wendy se voit encore plus précarisée qu'elle ne l'était déjà. Cette panne, c'est la menace de voir ses maigres ressources dilapidées sans pouvoir avaler la grosse portion de route qui lui reste entre l'Oregon et l'Alaska et donc atteindre la terre promise d'une vie salariée. Mais plus profondément, l'arrêt, puis la perte de la voiture (qu'elle croit temporaire lorsqu'elle la dépose au garage en vue d'une réparation, puis qu'elle comprend définitive lorsqu'elle apprend que la pièce de rechange coûterait plus cher que le véhicule lui-même) signifient pour Wendy le renoncement à la propriété et donc son exclusion d'une société matérialiste. Sa voiture est sa seule possession.

● Économie du recyclage

La question de la propriété privée et de la ligne de partage qu'elle trace entre confort et dénuement est d'emblée au cœur du récit : même si sa voiture est en panne, Wendy ne peut continuer de stationner sur le parking du supermarché Walgreens où elle s'était garée. Le gardien de nuit l'aide à sortir de ce territoire qui lui est interdit. Elle ne pourra même pas être cliente de cette enseigne trop chère, et ira faire ses courses un peu plus loin, chez Jack's. C'est dire si le mode de consommation de Wendy renseigne sur sa place dans la société. Elle vit plutôt de vol, de réparation, de recyclage que d'une économie classique où l'on achète des biens avec de l'argent. Elle se penche elle-même sur le moteur de sa voiture ou ramasse des canettes qu'elle rapporte à la consigne. Wendy, comme ceux qu'elle croise, use jusqu'à la corde tout ce qui peut l'être, tout ce qui peut servir une seconde fois. Même les corps semblent se plier à cette règle de décroissance : blessés, ils continuent à fonctionner. C'est le cas des hommes en fauteuil roulant que l'on croise ici ou là, de Icky (le marginal joué par Will Oldham qui a déjà travaillé en Alaska) dont le bras est plâtré, et de Wendy elle-même qui porte un bandage à la cheville. Cette

dernière ne semble néanmoins pas encore assez installée dans la pauvreté pour être bien organisée dans cette façon de gagner sa vie par le recyclage. Le personnage de Wendy est si mutique, si impénétrable, que rien dans son attitude ne nous apprend si elle appartient depuis longtemps à cette frange marginale de l'Amérique démunie, ou si un événement tragique vient de la faire basculer dans la pauvreté. Le film commence précisément au moment où son déclassement se fait indéniable : la perte de sa voiture la met sur le même pied que les marginaux de la ville. Elle continue de s'adapter, pourtant, à chaque nouveau revers.

« Ils n'auraient pas dû se trouver dans une telle situation de pauvreté »

Kelly Reichardt

● Sans propriétés

Ainsi, l'obsolescence du véhicule de Wendy raconte une panne plus générale de l'économie américaine, du manque d'emploi qui laisse sur le bord de la route nombre de personnes. « Il y avait un moulin avant, ici, mais il a fermé il y a bien longtemps. Je ne sais pas ce que font les gens toute la journée », déplore le gardien de Walgreens. Le manque d'emploi régit leur vie à tous les deux : il influe sur le temps du gardien soumis à des horaires impossibles ; il contraint l'espace pour Wendy qui préfère traverser tout le pays plutôt qu'attendre un job inespéré dans l'Indiana.

Dans ce vaste territoire que sont les États-Unis, la voiture incarne plus qu'un bien : un moyen d'accéder à la liberté, de contrôler les distances. Perdre cette possibilité de se déplacer par ses propres moyens, c'est pour Wendy ne plus avoir sa place dans l'urbanisme à l'américaine. Wendy ne croise presque aucune âme, dans cette petite ville de l'Oregon qu'elle parcourt en tous sens pour retrouver Lucy ou trouver



un endroit où dormir. Car ce qui est filmé de l'Amérique bien portante, ce ne sont pas des personnes, mais des biens : les jardinets, les clôtures devant lesquelles passe Wendy, les voitures que l'on voit et surtout que l'on entend, les supermarchés. Leur omniprésence semble presque narguer Wendy et son immobilisme.

Si le film de Kelly Reichardt parle d'une certaine manière de confort, de consommation, d'économie, de travail, de famille, c'est toujours par la négative, en soulignant leur absence, en les maintenant hors-champ. C'est que le mode de vie de cet endroit est individuel : chacun aspire à se déplacer dans sa voiture et à vivre dans sa maison. La cellule familiale, la propriété sont les piliers de ce *way of life*. Kelly Reichardt ne fait jamais entrer sa caméra dans l'intimité d'un foyer — non seulement parce qu'elle filme du point de vue de Wendy, mais aussi pour faire ressentir au spectateur le manque que cela représente de ne pouvoir jamais rentrer chez soi.

● Les Américains qui marchent

Il y a presque quelque chose d'apocalyptique dans cette ville quasi déserte. Wilsonville est montrée comme un non-lieu, une ville fantôme, l'inverse d'un espace habitable. C'est cela que Kelly Reichardt retient de la catastrophe qu'a causé l'ouragan Katrina à La Nouvelle-Orléans en 2005 [Encadré] : pour les populations les plus pauvres, il n'est d'autre solution que de se débrouiller seul, tant les pouvoirs publics sont sourds à leur sort. Là où le film touche à quelque chose de la façon de vivre à l'américaine, c'est qu'il prend acte, très concrètement, d'une absence de porosité entre le groupe des Américains qui conduisent et celui des Américains qui marchent. Ils ne sont pas voués à se rencontrer. Wendy côtoie dans cet épisode de sa vie uniquement des laissés-pour-compte ou des représentants de l'ordre : les employés du supermarché, le gardien du parking, la police, les employés de la fourrière. De façon plus violente encore qu'en confrontant l'Amérique bien portante et celle des exclus, Kelly Reichardt, en montrant à quel point ces deux classes n'habitent pas le même espace, fait le constat de l'indifférence des premiers pour les seconds, littéralement invisibles à leurs yeux.

● Aux sources de *Wendy et Lucy* : l'ouragan Katrina

Le 29 août 2005, l'ouragan Katrina s'abattait sur les côtes américaines du nord du golfe du Mexique, faisant plus de 1800 morts. À l'époque, le président Bush et son administration ont tardé à intervenir, laissant des centaines de milliers de personnes sans nourriture, sans eau potable, blessées et en proie à des flambées de violences. Il a été très difficile de chiffrer les conséquences réelles du sinistre en pertes matérielles comme humaines. Ce qui a choqué l'opinion publique, c'est l'idée que la population de Louisiane (où se concentre la grande majorité des victimes) pouvait être laissée à l'abandon par les pouvoirs publics. Une grande partie des habitants de La Nouvelle-Orléans n'ont pu fuir avant la catastrophe et se sont retrouvés prisonniers des eaux. Alors que rien n'avait été fait par l'État pour anticiper la catastrophe, l'armée fut envoyée pour empêcher les pillages et reçut l'ordre de tirer sur les pillards. Cet esprit de criminalisation de la pauvreté a profondément choqué la population. À l'indifférence et la défiance envers les plus modestes s'ajoute le contexte aggravant de la ségrégation raciale dont ont fait preuve les publics envers une population en majorité noire.

«Au moment du cyclone, j'ai été frappée du peu d'empathie que les politiciens manifestaient à l'égard des victimes. Ils estimaient qu'elles n'auraient pas dû se retrouver dans cette situation de pauvreté. L'important était de mettre à l'épreuve ce mythe américain selon lequel il suffit de se prendre en main pour améliorer son sort», raconte Kelly Reichardt. *Wendy et Lucy* est un film profondément politique, mais il l'est en creux, sans revendication ni thèse. Pour exprimer la violence des décisions politiques, Reichardt fait disparaître totalement de la vie de Wendy toute aide étatique possible. Comme tous ceux qu'elle croise, elle ne peut compter que sur elle-même.

Découpage narratif

- 1 BALADE EN FORÊT**
00:00:00 – 00:02:55
Le casting principal s'affiche sur des plans de trains qui s'arrêtent dans une gare de triage. Non loin des voies ferrées, dans les bois, Wendy joue avec sa chienne Lucy sous un soleil de fin de journée. Elle murmure une chanson.
- 2 L'ALASKA**
00:02:55 – 00:08:01
À la nuit tombée, Wendy rejoint un groupe de jeunes sans abris qui fument et boivent autour d'un feu. Elle explique qu'elle vient d'arriver dans la région et qu'elle s'apprête à repartir pour l'Alaska pour y chercher du travail. Icky, l'un des garçons du groupe, raconte qu'il a séjourné là-bas. Il y décrit une vie plus facile qu'il a dû quitter précipitamment suite à une nuit arrosée et à la destruction accidentelle d'un chantier. De retour à sa voiture, Wendy étudie la route qu'elle devra prendre pour quitter l'Oregon et rejoindre sa destination. Elle étale sur son siège les quelques billets qui lui restent et fait ses comptes dans un cahier d'écolier. Elle masse son pied endolori tandis que Lucy s'endort sur la banquette arrière.
- 3 PROPRIÉTÉ PRIVÉE**
00:08:01 – 00:16:12
Le matin suivant, Wendy, qui a dormi dans sa voiture, est réveillée par un agent de sécurité qui lui demande de quitter le parking du supermarché. La voiture refuse de démarrer : ils la poussent tous les deux jusqu'à la rue. Après avoir grignoté et nourri son chien sur le bord de la route, Wendy fait sa toilette dans les sanitaires d'une station-service. Elle se rend ensuite à la consigne pour récupérer quelques pièces en échange de bouteilles qu'elle a ramassées dans la ville. Découragée par l'affluence, elle offre son butin à un homme en fauteuil roulant et s'en va.
- 4 VOL À L'ÉTALAGE**
00:16:12 – 00:30:03
Wendy attache Lucy devant le supermarché. En se baladant dans les rayons, elle fourre quelques articles dans sa poche. À sa sortie, elle est empoignée par un employé qui l'a vue. La police l'embarque. Elle donne ses empreintes, patiente dans une cellule, paie pour sa libération et prend le bus pour rejoindre le supermarché. Mais Lucy a disparu. Les vendeuses ont peut-être vu une camionnette l'emmener, mais sans certitude. Wendy insulte le jeune employé qui a provoqué son arrestation. L'agent de sécurité du Walgreens, la voyant paniquée, tente de la rassurer.
- 5 SEULE AU MONDE**
00:30:03 – 00:46:27
Wendy téléphone à sa sœur chez qui elle vivait auparavant, mais qui ne souhaite pas lui parler. Elle échange quelques mots avec son beau-frère. Endormie dans sa voiture, elle croit entendre Lucy et sort en criant son nom. Le lendemain, elle se lave dans la station-service avant de se rendre à la fourrière. Mais Lucy ne se trouve dans aucune des cages devant lesquelles elle passe. Avant de confier sa voiture au garage pour la faire réparer, elle prend quelques affaires dans son coffre pour la nuit. Devant le mur de briques du Walgreens, le gardien lui prête son téléphone pour appeler la fourrière, laquelle n'a toujours pas retrouvé Lucy. Ils évoquent tous deux la difficulté d'avoir un bon travail.
- 6 À LA RECHERCHE DE LUCY**
00:46:27 – 00:59:03
Wendy fabrique puis placarde les avis de recherche qu'elle a imprimés. Ensuite, elle disperse dans la ville et dans la forêt ses vêtements pour attirer Lucy avec son odeur, comme le lui a conseillé le gardien. Dans la forêt, là où elle a joué avec sa chienne, en arrivant, elle croit entendre Lucy. Elle s'endort dans les buissons. La nuit, elle reste tétanisée lorsqu'un vagabond délirant qui se prétend tueur en série s'approche tout près d'elle. Elle parvient à s'enfuir. Paniquée, elle court jusqu'à la ville et rejoint les sanitaires de la station-service où elle éclate en sanglots.
- 7 LES RETROUVAILLES**
00:59:03 – 01:10:33
Le lendemain, elle attend le gardien qui lui prête à nouveau son téléphone et lui donne quelques billets en cachette de sa compagne qui l'attend dans une voiture. Lucy a été retrouvée. Le garagiste apporte quant à lui de mauvaises nouvelles : la panne est bien plus grave que prévu et le coût des réparations supérieur à la valeur de la voiture. Wendy prend un taxi pour aller chercher Lucy chez la famille qui l'a recueillie. Mais en la découvrant dans un environnement confortable qu'elle ne peut lui procurer, elle décide de la laisser et de gagner l'Alaska sans elle. Elle pleure en lui promettant de revenir dès qu'elle aura gagné assez d'argent.
- 8 LE DÉPART**
01:10:33 – 01:12:07
Wendy sort de la ville, suit les voies ferrées, et grimpe dans un train de marchandises en marche. Depuis le wagon, elle regarde défiler la forêt en fredonnant sa mélodie. Générique.

Thème

Portrait des invisibles

● Le peuple des marginaux

Tandis que Wendy s'est installée dans un café pour dessiner un avis de recherche pour Lucy, la caméra s'attarde sur un jeune homme, à quelques tables de là, qui lit *Sometimes a Great Notion*¹. Ce second roman publié en 1964 par Ken Kesey, auteur de *Vol au-dessus d'un nid de coucou* deux ans plus tôt, fait le portrait d'une famille de bûcherons autarciques de l'Oregon, ostracisés par leur communauté d'ouvriers syndiqués parce qu'ils ont refusé la grève. Le livre évoque une lutte syndicale de soutien des travailleurs face à la mécanisation de leurs tâches. Depuis les années 1960, le combat collectif pour sauvegarder les conditions de travail a disparu là où l'emploi non qualifié se raréfie. La misère est bien plus profondément ancrée. Wendy croise sur sa route une société de la précarité. Son trajet forme le portrait de groupe de la marginalité de cette ville, et par extension, de «l'Amérique de la démerde» («*Bootstrap America*»), pour reprendre l'expression de Linda Tirado, auteure d'un best-seller sur la pauvreté : les vagabonds rencontrés près du feu d'abord, dont les visages illuminés par les flammes dans la nuit noire font penser à des feux follets, les hommes qu'elle croise à la consigne, et enfin le gardien du parking.

● La douceur de l'entraide

Kelly Reichardt fait le choix, pour décrire une réalité d'une dureté absolue, d'en chercher la douceur. Cette tonalité permet d'éviter tout pathos : les personnages ne sont pas misérables, seules leurs conditions de vie le sont. Wendy reste par exemple parfaitement digne lorsqu'elle doit s'expliquer dans le bureau du manager de la supérette. L'employé qui l'arrête à sa sortie et la dénonce est le seul personnage du film à s'en prendre à elle et à condamner sa pauvreté. «Les personnes qui n'ont pas les moyens d'acheter de la nourriture pour chiens ne devraient pas avoir de chiens», dit-il, péremptoire. Il incarne à lui seul la vision sûre d'elle-même de l'Amérique de George W. Bush. Wendy croise sur sa route des gens plutôt bienveillants, qui cherchent à l'aider dans la mesure où ils le peuvent : la vendeuse de la supérette en la renseignant sur le passage de la voiture de la fourrière, un homme en lui proposant de vendre ses canettes à sa place, Icky en lui donnant des tuyaux pour l'Alaska et le gardien du parking en l'écoutant, en lui prêtant son téléphone et en lui donnant deux billets de 5 et 1 dollars lors de leur dernière rencontre. Ces aides sont d'autant plus touchantes qu'elles sont très modestes, hors de toute charité, témoignages d'une solidarité sincère.



«Je me pose toujours ces questions : qu'est-ce que chacun doit aux autres ? Sommes-nous reliés, unis, ou est-ce que c'est chacun pour soi ?», confiait la réalisatrice à la sortie du film². Loin du clochard céleste dont les écrivains Jack Kerouac ou William Burroughs ont fait l'éloge, ses personnages sont dans une détresse financière quotidienne. La cinéaste s'empare du mythe du *hobo*, qui a tendance à présenter le vagabond sous un jour romantique, pour le démythifier et le féminiser. Elle ne projette ni emphase ni misérabilisme dans la situation de sa protagoniste. «Reichardt parla à Williams d'une Mexicaine d'une quarantaine d'années qu'elle avait rencontrée pendant ses repérages au Texas. Elle avait crevé, ne portait pas de chaussures et pas plus de 20 \$ en poche. Elle était à court de forfait de téléphone. Pourtant, elle ne paniquait jamais, elle ne regardait jamais sa situation dans son ensemble. Elle gérait juste une chose après l'autre» rapporte Chris Holmlund³. Wendy se rapproche du courage de cette femme, de sa discrétion. Le versant profondément sombre de ce portrait kaléidoscopique de l'extrême pauvreté surgit la nuit, comme une vision cauchemardesque : «Ils me traitent comme un moins que rien, mais ils n'en ont pas le droit», hurle le vagabond psychopathe.

● Filmer pour les laissés-pour-compte

On pense au philosophe Gilles Deleuze qui dit dans *L'Abécédaire*, une longue conversation filmée avec sa disciple Claire Parnet autour de ses grands concepts, que le rôle des écrivains est d'écrire «pour», dans le sens de «à la place de». C'est ce travail que fait Kelly Reichardt : elle filme pour les laissés-pour-compte, ceux que l'on ne voit pas dans les villes, ceux que les médias ne montrent pas. «Je suis portée sur les *outsiders*. Qui a vraiment envie de voir un film sur ceux qui réussissent ? [...] Ce qui me passionne, ce sont les choses insignifiantes, et les personnes qui vivent sans filet de sécurité mais qui aident comme ils peuvent. J'ai réalisé *Wendy et Lucy* sous les années George W. Bush, dans une période où il était de bon ton d'avoir du dédain pour les pauvres et de tout faire pour favoriser les nantis.»⁴



1 Traduit en français en 2013 chez Monsieur Toussaint Louverture sous le titre *Et quelquefois j'ai comme une grande idée*.
2 Marie-Élisabeth Rouchy, «Escale en Oregon», *TéléCinéObs*, avril 2009.
3 Chris Holmlund, *Indie Reframed: Women's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema*, Edinburgh University Press, 2016.
4 *Ibid.*

Récit

Le road movie impossible

● Comme l'oiseau sur la branche

On peut faire tenir le récit de *Wendy et Lucy* entre deux plans en apparence anodins, mais qui se répondent d'un bout à l'autre du film. Le premier matin où Wendy se réveille sur le parking de Walgreens, un plan montre, dans un ciel bleu qui semble glacial, une ribambelle d'oiseaux, immobiles, massés les uns contre les autres sur un fil électrique et serrés dans le bord gauche du cadre [séq. 3]. À la fin du film, alors que Wendy sort du garage où elle vient d'apprendre que sa voiture était irrécupérable, des oiseaux s'envolent librement dans le ciel [séq. 7]. Entre l'un et l'autre, Wendy a appris à se débrouiller, lutté pour s'accrocher à ce qu'elle possédait (sa voiture, son moyen de locomotion et sa seule possession; Lucy, son seul lien affectif), puis s'est résolue à les laisser derrière elle pour avancer. Elle s'en trouve à la fois appauvrie et libérée. Le film se concentre sur la façon dont Wendy décide de ce qui compte le plus pour elle: prendre son envol, quoi qu'il en coûte. Il existe une dimension de récit d'apprentissage dans cet aspect du scénario: le personnage évolue et apprend de l'aventure qu'elle vit durant ces quelques jours. Cet imperceptible mouvement intérieur se dissimule derrière l'enfermement de Wendy dans cette ville qui ne devait être qu'une brève étape de son long voyage: derrière l'apparent surplace auquel le personnage semble condamné, le film raconte en effet autre chose qu'un immobilisme.

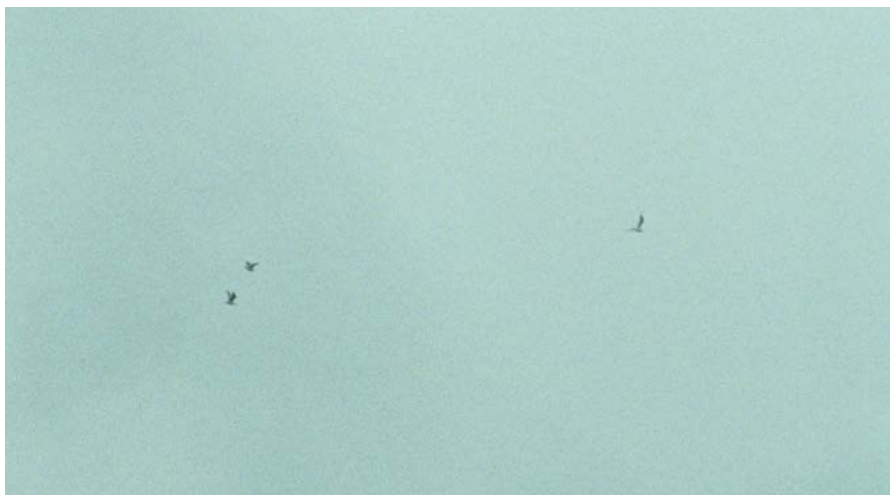
● Wilsonville, Oregon, gare de triage

Le récit de *Wendy et Lucy* est celui d'un accident de parcours, d'un arrêt subi. Scénario de la désillusion, le film s'attache à un personnage volontaire, plein de courage, mais ne cesse de semer des embûches sur son chemin. Cette décélération dans sa traversée du pays se manifeste dès les premières secondes, avant même que la panne ne survienne, comme un mauvais augure: le film s'ouvre ainsi par quatre plans de trains qui entrent dans la gare de triage de Wilsonville. Quatre plans longs (11 secondes, précisément, chacun), qui se succèdent à un rythme métronomique et dans lesquels des wagons décélèrent. Le premier plan, assez large, dévoile quelque peu la ville, mais la succession des trois suivants va resserrer le regard et faire disparaître complètement le paysage. Le cadre serré représente comme un enclos où viennent se loger les wagons. Ce regard rapproché est aussi un regard de biais. L'angle de la caméra se poste un peu plus haut que ce qu'on attendrait, filmant le toit d'un train, puis un peu trop bas pour le suivant, embrassant ses roues. Ces étranges effets de décalage indiquent déjà que c'est l'observation de la marge et non du centre qui intéresse Kelly Reichardt. Ces quatre plans muets (mais bien sonores: le son strident du train qu'on y entend sera omniprésent pendant tout le film) colorent d'emblée le récit avant l'entrée en scène

de sa protagoniste. Sans rien dire, ils racontent pourtant tout de ce qui attend Wendy en passant par Wilsonville: un moment de pause, un ralentissement dans son parcours. Ou pour être plus exact, un changement d'allure.

● Étude sur le mouvement

Car, si la trajectoire de Wendy se brise, la jeune femme ne s'immobilise pas pour autant. Bien au contraire, elle est sans cesse en mouvement, même si elle repasse toujours par les mêmes lieux, répète les mêmes gestes souvent inutiles (elle met de l'énergie à ramasser des canettes, mais les abandonnera au premier venu une fois arrivée à la consigne). Son parcours ressemble dès lors plus à un piétinement qu'à un coup d'arrêt. Wendy n'est jamais prostrée ou inactive. Ce qui intéresse la cinéaste dans les déplacements de son personnage, c'est avant tout l'observation de la variation de son allure: Wendy se promène en jouant avec Lucy, rentre doucement la nuit à sa voiture, peine à pousser son véhicule sur le bord de la route, marche le regard au sol pour collecter les canettes, arpente la ville en cherchant Lucy, court à perdre haleine la nuit où elle échappe au vagabond... C'est comme si chaque scène consistait pour l'actrice à expérimenter le jeu d'une allure totalement nouvelle. On peut dès lors apercevoir dans le film une veine expérimentale qui s'intéresserait à la forme filmique plutôt qu'au récit et qui tendrait à observer, comme dans un protocole scientifique, toutes les vitesses de déplacements du corps humain ou animal — comme dans les tout premiers films tournés par Étienne-Jules Marey au XIX^e siècle dans le but de comprendre comment fonctionnait le mouvement des muscles. Paradoxalement, on voit Wendy se démener en vain dans le tout petit périmètre de la ville, mais c'est un





plan d'une grande modestie qui révèle l'ampleur du voyage qu'elle a accompli : la caméra balaie le champ d'un léger mouvement de gauche à droite et dévoile en gros plan la carte routière du pays [séq. 7]. L'itinéraire marqué en jaune correspond au chemin, colossal, parcouru par Wendy de l'Indiana à l'Oregon. Plutôt que la longue vue qui filmerait les grands espaces américains, Reichardt choisit le microscope qui modélise ce trajet sur la carte et ce simple trait de feutre jaune suffit à réaffirmer la détermination inaltérable de la jeune femme. Reichardt sait qu'elle n'a pas besoin de filmer son personnage au volant, car l'imaginaire collectif est si plein de récits embarqués sur la route américaine que le spectateur comble sans peine les trous de ce hors-champ. Le *road movie* de Wendy est impossible parce que,

sans qu'elle le comprenne encore, il est en fait déjà terminé quand s'ouvre le film. Au garagiste qui lui fait remarquer qu'elle est loin de chez elle, Wendy répond modestement : « Mais il me reste un long chemin encore. »

« Mes films sont comme des coups d'œil furtifs à des gens de passage »

Kelly Reichardt

● Une fin ouverte sur l'inconnu

« Reichardt ne sait pas pourquoi ses films ont toujours tendance à former des boucles. Elle rejette la faute sur son collaborateur régulier, l'écrivain Jon Raymond, tout en admettant qu'elle est tout aussi responsable que lui. Elle formule une hypothèse : « J'ai peut-être trop de défiance envers l'absolu. C'est sûr que c'est gratifiant, quand on regarde un classique, d'entendre la musique s'élever et de voir le mot FIN s'inscrire sur l'écran... Mais ce serait si absurde dans mes films. Cela leur donnerait un air bancal, parce qu'ils sont si courts, s'intéressent à des laps de temps si brefs... Personne ne sait où étaient mes personnages auparavant. On passe une semaine avec eux, et puis ils s'en vont. Mes films sont comme des coups d'œil furtifs à des gens de passage ». » Dans cet extrait d'un article du *Guardian* à l'occasion de la sortie de *Night Moves*, la cinéaste évoque le motif de la fin ouverte qu'elle affectionne dans ses films. Il est vrai que, comme *Wendy et Lucy*, la plupart de ses films s'achèvent sur une suspension, une indétermination. C'est le cas par exemple de *La Dernière Piste* qui se clôt sur l'incertitude de ce que le groupe de pionniers va trouver au terme de son chemin. *Old Joy* dure le temps de la balade en forêt de deux vieux amis et se

termine abruptement, quand l'un d'eux descend de la voiture une fois de retour en ville : les contraintes du réel obligent les deux hommes à rentrer chacun chez eux et reprendre le cours de leur vie. Il existe de nombreux points communs entre Wendy et le personnage de Kurt interprété par Will Oldham dans *Old Joy*. Tous deux solitaires, ils sont en équilibre entre une bohème faite de liberté et la menace de la misère. C'est comme si la réalisatrice, avec *Wendy et Lucy*, creusait la situation de précarité qu'elle ne faisait qu'effleurer dans *Old Joy* avec le personnage de Kurt. Ainsi, la fin du film de 2006 n'est-elle pas si évanescence, puisqu'elle se poursuit dans l'opus suivant. De même, dans *Old Joy*, Kurt et son ami Mark passent une bonne partie du film à sillonner les routes de l'Oregon pour rejoindre la forêt. En voyant successivement ce film, puis *Wendy et Lucy*, on peut avoir le sentiment que la réalisatrice n'a pas besoin de filmer Michelle Williams au volant, puisque les plans de route existent déjà dans son film précédent. La réalisatrice avoue qu'elle « pense souvent à ce que sont devenus ses personnages après le récit, après qu'elle les a saisis à un moment précis de leur vie... » Comme s'ils continuaient à exister quelque part... dans ses films suivants, ou dans l'imagination du spectateur.

Mise en scène

Un personnage obstiné et insondable

Dans ce pur récit au présent, on ne sait rien de Wendy. On comprendra qu'elle vivait chez sa sœur, à la remorque d'un foyer qu'elle a quitté parce qu'elle n'y était pas tout à fait bienvenue. Mais sa solitude, son mutisme, font d'elle un bloc insondable pour le spectateur. Personnage renfermé, qui s'exprime peu, qui réagit peu, Wendy est filmée davantage dans l'action que dans la psychologie. Difficile dès lors de s'identifier à elle et à ce qu'elle vit. Elle est d'abord un physique, menue comme une adolescente, androgyne « parce qu'elle n'a probablement pas eu le temps de penser à la question », comme l'écrit Marie-Élisabeth Rouchy¹. Bermuda, chemise à carreaux, sweat à capuche et baskets : Michelle Williams a choisi elle-même cette tenue unique qui définit



par défaut son personnage de fille maigrelette et mal coiffée. Son physique, ses paroles, ses gestes la caractérisent très peu. Sa classe sociale ou son passé, qui ne sont quasiment pas évoqués, ne fonctionnent pas comme des explications à ses agissements. On ne saura rien par exemple de cette blessure à la cheville, qui transparait par le bandage qui l'entoure et par les plans dans lesquels Wendy masse un pied visiblement endolori. Cette blessure n'est qu'une petite faiblesse de plus, un élément qui s'ajoute à la solitude ou au dénuement. Mais sans que ce détail fasse l'objet d'un enjeu scénaristique : la blessure ne s'aggrave pas malgré des conditions d'hygiène difficiles, ni n'empêche Wendy de poursuivre sa marche incessante dans les rues. Elle indique simplement la détermination du personnage à ne pas se laisser aller face aux difficultés.

● Sans empathie

Le comportement de Wendy n'est pas toujours explicable ; ses attitudes inquiètes ou obstinées peuvent la placer à la bordure de la folie, comme lorsqu'elle sort de sa voiture en pleine nuit pour appeler son chien disparu ou lorsqu'elle éparpille ses vêtements sur des branches en pleine forêt. Wendy est-elle simple d'esprit ? Elle partage l'étrangeté de la petite *Mouchette* de Robert Bresson (1967), que Kelly Reichardt a fait voir à son actrice pendant la préparation du film. Renfrognée, déterminée, éternelle victime du mauvais sort, habituée à une solitude mi-contrainte, mi-choisie, elle affronte ses relations avec les autres dans une attitude à la limite entre hostilité et résignation. Le film ne provoque pas l'empathie du spectateur à son égard, tout comme Wendy ne recherche pas celle des gens qu'elle croise. Depuis son premier long métrage, Reichardt met en scène des personnages pour lesquels il est difficile d'avoir de l'empathie sans qu'ils soient pourtant franchement désagréables. L'identification du spectateur à Wendy s'ancre dans l'unique moment joyeux où elle joue avec Lucy dans la forêt, tout au début du film.

● Un rapport concret au monde

Ce que filme Kelly Reichardt, c'est le comment et non le pourquoi de l'anti-aventure de Wendy. Personnage de gestes et de déplacements plutôt que d'affects et de parole, elle passe d'une action à la suivante, opiniâtre. Le film fait le récit de ce renoncement qui n'en est pas un : pour parvenir à son but obsessionnel, elle doit abandonner les conditions

¹ Art. cit.

qui lui semblaient indispensables à sa réalisation. Toutes ses actions sont dirigées vers cet unique but dont elle ne dérive ni ne se décourage jamais.

Comment filmer les émotions d'un personnage qui n'en exprime aucune? Telle est la question que semble creuser le film. On peut alors voir Wendy comme une pure figure de cinéma, dont les réactions passent non pas par des notations psychologiques, mais par des effets de cadre ou sonores [Son]. Marie-Élisabeth Rouchy a raison de se demander si «Wendy est un fantôme». Malgré son rapport ultra concret au monde, Wendy semble toujours à côté des réactions ou attitudes habituelles. Elle ne semble jamais vraiment écouter ceux qui lui parlent: lorsque Icky part en élucubrations sur son séjour en Alaska qui a tourné court, la séquence coupe sèchement, comme si Wendy, qui ne lui répond pas, avait cessé de l'écouter. Cette surdité aux hommes se double d'une écoute aux bruits de la nature: par deux fois, elle croit à tort entendre Lucy (la nuit, elle sort de sa voiture et l'appelle; dans la forêt, elle se retourne et observe le paysage, à l'affût d'un signe de sa chienne), comme si son esprit était en proie à des voix.

● Un jeu minimaliste

Le personnage de Wendy tient beaucoup à la rencontre de la réalisatrice avec Michelle Williams. C'est Todd Haynes, que Reichardt connaît bien et qui a fait jouer l'actrice dans son biopic de Bob Dylan, *I'm Not There* (2007), qui lui a transmis le scénario. Elle a été si impressionnée par le jeu des acteurs dans *Old Joy* qu'elle a tenu à participer au film, même si le budget était largement inférieur à ceux des productions dans lesquelles elle tournait à l'époque: «J'ai vu *Old Joy*, les performances m'ont épatée, Will Oldham est éblouissant. Tu en sais encore moins sur lui après l'avoir vu pendant deux heures... Il reste un mystère complet. Je voulais apprendre cela, comment c'était possible de faire une chose pareille.»² À la question du réalisateur français Bertrand Bonello, à l'occasion de la sortie de *Certaines femmes* en France: «Le film est très minimaliste. À quel moment devinez-vous qu'il y a assez pour faire une scène?», Kelly Reichardt répond: «C'est un vrai défi pour moi de rassurer les acteurs là-dessus. Je passe mes tournages à retrancher, à pousser à en faire moins, à enlever des répliques. Évidemment qu'en secret je doute, je ne suis pas sûre que ça fonctionne, mais je l'espère...»³ Au-delà de l'écriture d'un récit très simple et de sa mise en scène, c'est par le jeu de son actrice que la cinéaste cherche à amener le film vers le minimalisme qui correspond à la modestie de son personnage. «Par moments, Michelle était nerveuse et elle me demandait si ce qu'elle faisait était suffisant. Mais malgré cette inquiétude, elle avait le courage d'aller dans mon sens, de me faire confiance, même si elle n'était pas sûre d'avoir donné assez. Elle était sans cesse en train de chercher à exprimer des choses à travers une performance la plus minimaliste possible, c'est-à-dire de composer dans l'immédiat avec ce qu'elle avait devant elle sans chercher à extérioriser son jeu au-delà de ce périmètre réduit» décrit la réalisatrice⁴.

2 Discussion entre Michelle Williams et Richard Peña suite à la projection de *Wendy et Lucy* au 46° New York Film Festival:

↳ [youtube.com/watch?v=WNOMrgUz4As](https://www.youtube.com/watch?v=WNOMrgUz4As)

3 Jean-Marc Lalanne et Théo Ribeton, «Kelly Reichardt par Bertrand Bonello», *Les Inrockuptibles*, 21 février 2017:

↳ [lesinrocks.com/2017/02/21/cinema/cinema/kelly-reichardt-bertrand-bonello](https://www.lesinrocks.com/2017/02/21/cinema/cinema/kelly-reichardt-bertrand-bonello)

4 Entretien avec David Hurll dans le dossier de presse du film.

● La ritournelle de Wendy

«Elle prend beaucoup de temps à s'investir dans son rôle. Elle aime faire taire tout ce qui se passe autour d'elle, et se plonger lentement dans son personnage, au fur et à mesure que le film progresse», dit la réalisatrice à propos de son actrice. Dans un entretien suite à une projection de *Wendy et Lucy* à New York, Michelle Williams revient sur sa méthode de travail et la façon dont elle a construit son personnage, car non seulement celui-ci est mutique, renfermé, mais de plus, l'actrice doit la plupart du temps jouer seule, comme dans un film survivaliste: «Tout est tellement interne chez Wendy, je cherchais, pendant la préparation comment serait le personnage: est-ce qu'elle marmonnerait, par exemple? Mais ça ne marchait pas, ça tournait le personnage vers quelque chose de trop idiosyncrasique. Je me suis beaucoup préparée toute seule, sans être vue de personne et je voulais quelque chose de sonore pour le personnage. Je voulais une mélodie, mais je n'en trouvais pas. J'ai demandé à Will Oldham de m'en composer une, mais je ne parvenais pas à m'en souvenir au moment du tournage.» En effet, l'acteur de *Old Joy*, qui fait une apparition dans *Wendy et Lucy*, est surtout un musicien, connu sous plusieurs identités (Palace Brothers ou Bonnie 'Prince' Billy notamment). «Donc l'air est un mélange entre ce qu'il m'a écrit et ce que j'ai recomposé», poursuit l'interprète de Wendy. Cette mélodie très simple, murmurée, a quelque chose de lancinant, de mélancolique, et de très doux à la fois. Elle donne bien plus d'humanité à Wendy que les conversations qu'elle a avec ceux qu'elle rencontre, où on la sent toujours sur la défensive. C'est comme si cette ritournelle coïncidait avec sa voix intérieure, celle qu'elle ne fait entendre à personne. Kelly Reichardt utilise cette mélodie, qu'elle monte en *off* sur certaines séquences, comme un élément qui nous fait basculer dans la pensée pourtant insondable de son personnage.

Cette chansonnette peut faire penser à un court métrage qui fut très important pour la réalisatrice: *Saute ma ville*, que Chantal Akerman tourna en 1968, à seulement 18 ans, et dans lequel elle se met en scène dans une cuisine, dans une chorégraphie de gestes domestiques hystérisés, sur fond d'une mélodie bouche fermée joyeusement forcée. Les airs burlesques que se donne le film au commencement prennent ensuite une teinte de plus en plus grave, jusqu'au final tragique.

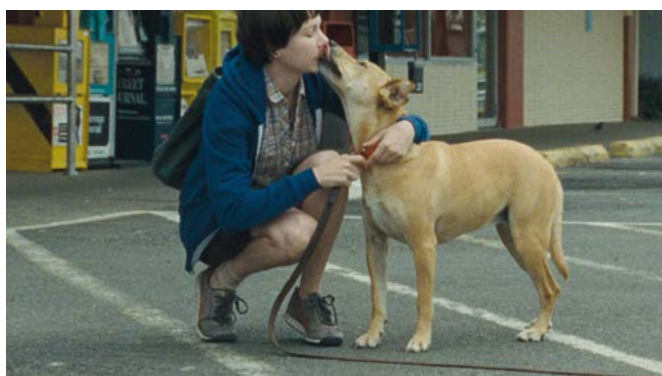
Saute ma ville (1968) © DVD Carlotta Films





« Il y a dans les films néoréalistes l'idée que certaines personnes sont inutiles à la société. Ce sont des parasites car ils sont trop vieux ou trop pauvres — comme des chiens errants »

Kelly Reichardt



Motif

La fille et le chien

Après le prologue de quelques plans de la gare de Wilsonville, *Wendy et Lucy* s'ouvre sur le seul moment heureux et sans nuage du film : la jeune femme joue avec sa chienne dans une forêt, sous un beau soleil de fin de journée. C'est l'un des mouvements de caméra notables du film : un long travelling sur rails qui suit tranquillement leur trajectoire. La longueur du plan, qui nous donne à voir cet unique instant paisible, tranche avec tout le reste de la mise en scène du film qui comprend peu de soleil, peu de mouvements de caméra, peu de plans longs, peu de joie et de rires. La fluidité du mouvement d'appareil suit de loin les allées et venues de la chienne derrière une rangée de buissons. Cette distance, tout comme le côté éthéré de la mélodie murmurée en *off* par Wendy, donnent le sentiment d'une scène volée, d'un instant de bonheur capté à la dérobée, ou même d'un moment un peu irréel, comme un souvenir que Wendy se remémorerait après la perte de Lucy. Le raccord qui suit les retrouve bien dans la forêt, mais la nuit est soudainement tombée et l'ambiance du feu de camp autour duquel se rassemblent des jeunes gens n'est plus du tout à l'atmosphère édénique de la balade inaugurale hors du monde. Toute interaction paraîtra moins heureuse, moins pure pour Wendy après cet instant de bonheur simple.

● Solidarité homme-animal

Si la scène n'a évidemment pas été tournée à l'insu de l'actrice, on peut imaginer que la distance de la caméra a pour fonction très prosaïque de s'éloigner de la chienne et de ne pas interférer dans la spontanéité entre les deux protagonistes. « J'aime beaucoup les animaux et je n'en utilise presque jamais qui soient dressés, ce qui engendre souvent un chaos difficile à juguler, lequel nécessite un dispositif très ouvert sur la spontanéité. Je ne sais pas pourquoi je m'inflige ça », confiait Kelly Reichardt en 2017¹. Le film est

¹ Julien Gester, « Kelly Reichardt : "Ne pas chercher à rendre les choses cool" », *Libération*, 21 février 2017.

dédié à Lucy, chienne de la réalisatrice qui n'en est pas à son premier rôle, puisqu'elle apparaissait déjà dans *Old Joy*. On sait que la chienne l'accompagne partout, dans tous ses repérages. Lui donner des rôles, c'est placer au cœur de ses films l'être qu'elle aime le plus au monde (elle lui a dédié *Certaines femmes* à sa mort).

Au-delà de cette relation particulière à sa chienne, la présence récurrente d'animaux dans son cinéma traduit deux idées au cœur des préoccupations de la réalisatrice. La première est un lien à la nature qui est au centre de tous ses films. La nature américaine ne se trouve pas seulement dans les décors de forêts ou de déserts qu'affectionne la cinéaste, mais aussi dans le rapport homme/animal. Le soin apporté par Lily Gladstone à ses chevaux dans *Certaines femmes*, les chevaux qui tirent les wagons de *La Dernière Piste* témoignent de ce lien de solidarité entre hommes et animaux. C'est pour permettre à nouveau la reproduction des saumons mise en péril par les barrages que les personnages de *Night Moves* dynamitent un site électrique. C'est aussi le motif de son dernier film en date, *First Cow*, qui s'intéresse à l'arrivée de la première vache sur le sol américain et avec elle, la consommation du lait avec lequel un cuisinier, Cookie, va exceller à confectionner des pâtisseries. L'autre raison, c'est que le motif privilégié de Reichardt est la solitude : la compagnie des animaux donne des situations d'interaction à des personnages profondément isolés, tout en racontant leur distance à leurs semblables. La complicité de Laura Dern avec son chien envahissant dans *Certaines femmes* est tout à fait emblématique de personnages pour qui les relations humaines, professionnelles ou affectives semblent constamment décevantes. Wendy n'a pas l'air d'écouter l'anecdote d'enfance du gardien qui explique comment son père posait sa veste dans les bois chaque fois qu'il y perdait son chien de chasse : l'animal finissait toujours par revenir se coucher sur l'habit de son maître, sensible à son odeur familière. Pourtant, elle applique ce conseil et dispose ses affaires sur tout un tas de buissons, convaincue qu'il existe un lien quasi mystique entre elle et son compagnon.

● Partenaires de jeu

Dans *Wendy et Lucy*, les scènes que partage Michelle Williams avec Lucy travaillent sur les effets de jeu entre les deux. Dans ce moment initial, tout comme dans leur dernière rencontre [séq. 7], c'est à l'actrice de s'adapter pour trouver comment jouer avec la chienne, comment exprimer une complicité avec elle. Avant d'entrer dans la supérette, Lucy embrasse réellement Michelle Williams. Devant le centre de recyclage, la comédienne est en train de jouer sa scène avec les collecteurs de bouteilles quand Lucy l'entraîne et la force à faire un tour sur elle-même. C'est l'animal qui donne le rythme de la scène, qui force l'actrice

professionnelle à s'adapter à des situations qu'elle n'a pas anticipées. C'est déjà ce rôle que tenait Lucy dans *Old Joy* : un accessoire vivant qui vient donner de l'inattendu dans les scènes, comme un accessoire que se renverraient les deux acteurs Will Oldham et Daniel London.

● Un néo-néoréalisme ?

Le néoréalisme italien fait partie des influences revendiquées par Kelly Reichardt «qu'elle essaie d'appliquer au cadre américain», au point que le critique du *New York Times*, A.O. Scott, a parlé du cinéma de Reichardt comme d'un «néo-néoréalisme». Ces films, tournés avec de très faibles moyens techniques et des acteurs non professionnels qui jouent des rôles proches de leur vie, ont tracé dans l'urgence le portrait d'une Italie en ruines après la Seconde Guerre mondiale. Emmené par Roberto Rossellini et Vittorio De Sica, ce mouvement s'affranchit des règles cinématographiques habituelles pour filmer en décor naturel des histoires d'hommes et de femmes ordinaires rarement montrées sur grand écran. L'équation de Wendy (avoir une voiture pour rejoindre l'Alaska, là où la main d'œuvre est recherchée) rejoint complètement celle du *Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica : un père ne peut accomplir le travail de colleur d'affiches qu'il a eu la chance de trouver que s'il possède un vélo. Lorsqu'on lui vole le sien, il se tient à l'idée fixe de le retrouver. Si Kelly Reichardt ne fait pas tourner des acteurs non professionnels, elle se montre néanmoins fidèle au type de récit néoréaliste : un film tourné en décors naturels qui met en scène un enjeu de récit très simple (retrouver sa bicyclette/son chien) et qui s'attache, avec autant d'opiniâtreté que son protagoniste, à en suivre le déroulement très concret.

La relation entre Wendy et sa chienne rappelle aussi une autre film de De Sica, *Umberto D.* (1952), dans lequel un fonctionnaire retraité refuse de mendier malgré ses difficultés à rembourser ses dettes. Il connaît la solidarité de l'employée de maison de la pension où il vit, et surtout, la complicité avec son chien qu'il voudrait faire adopter lorsqu'il se rend compte qu'il n'a plus les moyens de s'en occuper. Après un séjour à l'hôpital, Umberto va chercher à la fourrière son chien qui s'est enfui. Reichardt emprunte à ce film son travelling dans la fourrière et son découpage qui alterne les plans sur le visage du vieil homme et ceux sur les chiens en cage. Dans ce décor carcéral, on ne peut s'empêcher de voir un parallèle entre les animaux enfermés et les hommes démunis. Les agents de la fourrière redoublent les figures de la loi que Wendy comme Umberto redoutent, parce que leur dénuement les pousse aux limites de la légalité et leur font craindre l'expulsion ou l'arrestation. C'est aussi une autre frontière qui se fait jour dans ce compagnonnage entre les personnages pauvres et vulnérables et leurs animaux : exclus des règles que leur pauvreté les empêche de respecter, ils ne peuvent tout à fait vivre dans la société des hommes. Umberto et Wendy ont la même volonté de faire adopter leur chien par une bonne famille : l'homme y renonce, Wendy s'y résout, permettant à Lucy d'obtenir ce qu'elle sait qu'elle n'aura peut-être jamais — un foyer.

Umberto D., (1951) © DVD Me Vidéo



Son

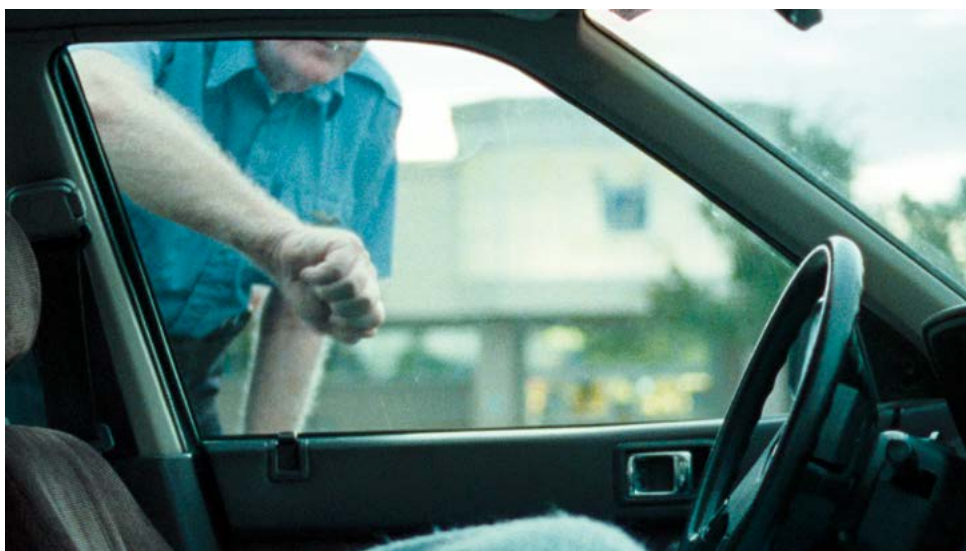
Une construction mentale

● Une cinéaste bressonienne

Kelly Reichardt pourrait bien être la plus fidèle des disciples de Robert Bresson. Dans *Notes sur le cinématographe*, le petit ouvrage d'aphorismes qu'il fit paraître en 1975, le réalisateur français exposait les principes fondamentaux de sa mise en scène. Parmi eux, le précepte suivant : toujours montrer l'effet avant la cause. Ainsi, il écrit : « L'autre jour, je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par-dessus moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé ; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention. »

« Toujours montrer l'effet avant la cause »

Robert Bresson



Lorsque le gardien du Walgreens arrive, on l'entend cogner à la vitre de la voiture avant de le voir apparaître [séq. 3]. La mise en scène privilégie l'effet (le réveil de Wendy par le son) sur la cause (le gardien qui s'approche et toque). Cette intrusion sonore nous permet de rester du point de vue de Wendy, mais est aussi l'affirmation d'une simplicité de moyens. La réalisatrice fait ainsi l'économie d'un plan où l'on verrait le gardien arriver et rend plus efficace la rencontre entre les deux. Plus tard, un gros plan suit le doigt de Wendy qui parcourt sur la carte routière l'itinéraire qu'il lui reste à accomplir, on entend distinctement la pluie battante tomber sur la vitre de la voiture [séq. 2]. Ce n'est qu'au plan suivant que les gouttes seront visibles. La pluie est d'abord mise en exergue par le son. Kelly Reichardt prête une grande attention à ce que le son soit traité pour lui-même et non comme une illustration de l'image, ce qui est d'autant plus important dans un récit où la protagoniste est seule la plupart du temps et ne parle quasiment pas. Ainsi, la cinéaste montre son respect de la règle de Bresson qui veut que l'image et le son s'efforcent de ne pas être redondants, mais de chacun porter une information. C'est le cas, tout au long du film, des vrombissements de véhicules qui restent hors-champ. Le son n'est pas utilisé par Kelly Reichardt comme une toile de fond ou un élément de contexte réaliste, mais plutôt comme une matière mentale. Quand Wendy rejoint le groupe de jeunes marginaux qui boivent et fument en lisière de la forêt, les bruits de train s'évanouissent pour laisser place au son de la fête qui se fait entendre progressivement. Les craquements du feu, les bruits de pas, les rires et les cris auraient logiquement dû être audibles plus tôt, mais ils ne le deviennent que lorsque Wendy voit le groupe.

● Le son comme perception du monde

« Quand je monte, je me permets d'incorporer tous les sons que je désire. Sur le tournage de *Wendy et Lucy*, nous n'avions que deux micros », explique la cinéaste dans un entretien donné à l'occasion de la sortie française de *La Dernière Piste*¹. Dans ses cours au Bard College, Kelly Reichardt montre certains films en obstruant l'objectif du projecteur afin que seul le son soit perceptible, pour forcer les étudiants à en percevoir la richesse et l'artificialité. Si l'on prête attention spécifiquement à la bande-son de *Wendy et Lucy*, on remarque vite à quel point elle n'est pas traitée de façon réaliste. Dès la première séquence se mêlent les sons *in* de Wendy jouant avec sa chienne et en *off* de la mélodie qu'elle fredonne bouche fermée et qui, ainsi, retentit en surplomb, comme posée par-dessus l'image. Cet effet à peine audible donne une touche presque surnaturelle à

¹ Dossier de presse de *La Dernière Piste* : prettypictures.fr/uploads/2012/11/LaDernierePiste_dossier_presse.pdf



cette ritournelle [Encadré : « La ritournelle de Wendy »]. La bande-son, très riche et subtile, composée par Leslie Schatz (également *sound designer* pour Gus Van Sant), ne traduit que rarement la réalité de la situation, mais a plutôt le rôle de l'expression d'une sensation qui renseigne sur le monde intérieur de la protagoniste.

Alors que Wendy est empêchée de reprendre la route, les voitures se font entendre incessamment tout au long du film. Dans cette ville quasi déserte, le flux de circulation est ininterrompu et semble narguer la jeune femme. Les sirènes de train, les crissements de roues sur les voies ferrées peuplent également très fréquemment la bande-son, sans logique apparente dans la géographie de la ville. Ce sont les bruits du train qui font germer progressivement dans l'esprit de la jeune femme et du spectateur l'idée de sa fuite solitaire. Si bien que le revirement de la dernière scène est finalement moins abrupt qu'il en a l'air, puisque le film nous a préparés de façon quasi subliminale à ce qu'il advienne.

Il en va ainsi également du coup de fil que Wendy passe à sa sœur. Filmée de l'extérieur de la cabine téléphonique, la conversation est parasitée par les bruits de la circulation qui confèrent à cette discussion quelque chose de malaisé, donnant à ressentir la distance qui sépare Wendy de sa sœur plus fortement encore que par leur absence de complicité. La réalisatrice travaille également très finement la différence sonore entre la ville et la forêt. Lorsque Wendy joue avec Lucy dans la forêt, ou quand elle y retourne dans l'espoir d'y retrouver sa chienne, le bruit des pas sur les feuilles mortes et du vent dans les arbres vient se substituer au vacarme de la circulation des rues.

**« Quand je monte,
je me permets
d'incorporer tous les
sons que je désire »**

Kelly Reichardt

● Le bruit des émotions

Mais plus encore, le son vient exprimer les émotions que Wendy semble toujours contenir en elle. De retour devant le supermarché Jack's après avoir été arrêtée pour vol, Wendy se rend compte que Lucy n'est plus sur le parking où elle l'avait attachée [séq. 4]. Elle ne dit rien, son visage reste impassible et son corps immobile. Le moyen que trouve Kelly Reichardt pour nous donner à ressentir à quel point la jeune femme est bouleversée malgré ce stoïcisme de façade ne passe pas par le cadrage ou le montage mais par le son. Au moment qui succède à la découverte retentit le crissement de pneus d'une voiture que l'on ne voit pas. Le son, aigu, strident, constitue comme un cri intérieur, celui que, dans sa réserve, Wendy ne prononce pas à voix haute. Mais ce son évoque aussi un freinage brusque, un accident, un bouleversement du cours des choses. Bien plus tard, dans les bois où Wendy passe la nuit, un vagabond vient délirer près d'elle [séq. 6]. Elle ne bouge pas, ne fait rien, ne le regarde pas. Sa panique passe par ses yeux, fixes, mais aussi par le bruit du train : accélération de l'allure, sirène, crissements. Une fois tirée d'affaire, elle va s'effondrer en larmes dans les toilettes de la station-service. Mais face au danger, c'est comme si son émotion était exprimée par le film lui-même.

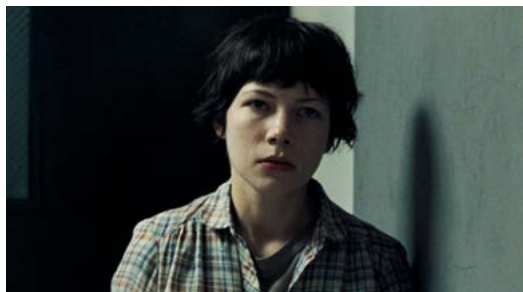
Par deux fois, Wendy sursaute, croyant entendre Lucy. Une première fois lorsqu'elle dort dans sa voiture, dont elle sort brusquement avant de constater que la rue est déserte. Puis lorsqu'elle cherche sa chienne dans les bois, elle se retourne tout aussi soudainement sur un magnifique paysage d'arbres jaunissant. Lors de cette deuxième occurrence où Wendy semble entendre ce qui est inaudible pour le spectateur, ce dernier peut se demander si elle entend des voix, si elle n'est pas dans un rapport ultrasensible au monde.



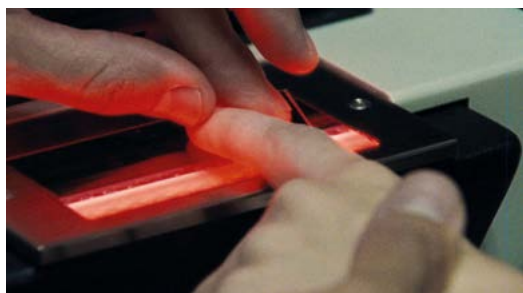
1



2



3



4



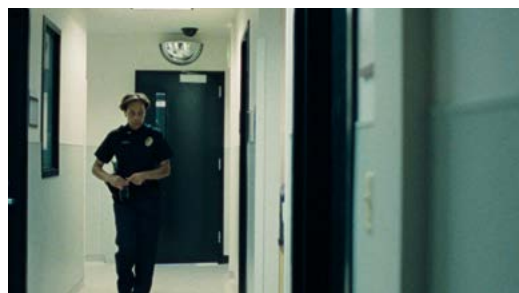
5



6



7



8

Séquence

Criminalisation de la pauvreté

[00:20:46 – 00:23:45]

Wendy a été surprise volant de la nourriture pour Lucy au supermarché. Le gérant de Jack's a appelé la police qui la garde quelques heures en détention, le temps de prendre des renseignements sur elle et lui administrer une amende.

● Un anti-portrait anthropométrique

La séquence s'ouvre par trois plans de la tête de Wendy [1, 2, 3] pendant que le policier la prend en photo, de face et sur ses deux profils, pour le dossier qu'il va constituer sur elle. Ensuite, ce sont ses empreintes digitales qui sont enregistrées par une machine [4, 5]. La police s'attache à faire le portrait anthropométrique¹ de celle qui a enfreint la loi en volant. Mais si trois plans de portraits se succèdent, il faut bien remarquer que le premier est un plan du dos de Wendy. Cela signifie que la cinéaste détache son point de vue de celui du policier et de la loi. Elle ne filme pas Wendy comme une criminelle, mais plutôt la façon dont la société

criminalise la pauvreté de Wendy et la réduit à quelques données élémentaires (photos, empreintes, casier judiciaire). Ainsi, cette séquence explicite le projet du film. Kelly Reichardt se propose de faire un anti-portrait anthropométrique : elle s'attache à montrer toute l'humanité de son personnage pour ne pas la réduire à ce que le fichier de la police ou les statistiques révèlent d'elle, mais pour nous faire partager quelques jours de son quotidien.

● Wendy empêchée

Deux plans d'horloge, au début et à la fin de la séquence, marquent successivement 12h35 et 14h40, indiquant la durée du séjour de Wendy dans le commissariat [6]. On retrouve dans ces deux plans fixes toute la sécheresse du style de Kelly Reichardt. Plutôt que de montrer l'ennui de Wendy ou son énervement, l'horloge suffit à suggérer le temps (et donc l'énergie) perdu par la jeune fille. Elle qui est

1 Cette technique d'identification criminelle et de fichage, inventée par le criminologue Alphonse Bertillon en 1883 afin de prévenir la délinquance, ciblait très spécifiquement les sujets populaires suspectés de troubles.



9



12



10



13



11

prise d'une activité perpétuelle tout au long du film, enchaînant les gestes utiles sans jamais s'arrêter (même quand elle est à l'arrêt dans sa voiture, elle fait ses comptes ou étudie son itinéraire), se voit pendant deux heures contrainte à l'inaction et à l'arrêt. Voir Wendy immobile [7], la tête dans les mains [11], est plus éloquent que tous les signes d'impatience qu'elle pourrait manifester. Le contraste entre ce que nous savons d'elle, de sa façon de rationaliser son temps, et ces quelques plans d'elle contrainte à l'arrêt nous laisse devant son bouillonnement intérieur. C'est encore un bel exemple du minimalisme de la mise en scène de Kelly Reichardt: donner à comprendre tout en retranchant le plus possible de dialogues (Wendy ne parle qu'à la fin de la séquence), d'expressions de visage, de mouvements inutiles.

● Humains robotisés

Les policiers sont accaparés par des tâches très concrètes: aller chercher Wendy [8, 9], faire fonctionner la machine qui enregistre les empreintes [10], faire remplir un formulaire [12]. Cette litanie de gestes, d'actions, les rapproche du caractère besogneux de Wendy. Mais alors que la jeune femme est occupée à des actions qui lui sont vitales, celles des policiers semblent totalement vides de sens, dévolues à un contrôle un peu vain d'une simple contrevenante. Wendy et les policiers n'appartiennent pas à la même classe sociale, mais ils ne semblent pas si éloignés les uns des autres. Aucune relation ne s'établit entre Wendy et ses geôliers: elle tourne la tête à celui qui prend ses empreintes [5] et est séparée des autres par des vitres ou des portes [9, 12, 13]. Les humains s'en remettent à des protocoles, des machines qu'ils maîtrisent mal (il faut s'y reprendre à deux fois, avec le guide d'utilisation, pour bien prendre les empreintes de Wendy), ce qui leur évite de penser ou de prendre des décisions.

● Espaces clos

Le commissariat est l'une des rares scènes d'intérieur de *Wendy et Lucy* qui emboîte une série de petites pièces, couloirs, cellule [8, 9], etc., que le cadre resserré renferme encore un peu plus. Il y a dans toute la ville un esprit sécuritaire jusqu'à l'absurde: le supermarché, le parking du Walgreens, tout est surveillé, protégé, dans une ville où rien ne semble pourtant se produire. Cette séquence où Wendy est emprisonnée résonne évidemment avec celle de la fourrière où elle traversera le long couloir passant devant chaque cage [séq. 5]. Elle-même est ici comme ces chiens en cage [Encadré: «Un néo-néoréalisme»] et le film trace discrètement un parallèle entre la chienne et sa maîtresse. Mais la notion d'espace fermé est double dans le film. Si cette séquence du commissariat montre sans équivoque les barreaux comme un empêchement, une privation de liberté, l'idée va se propager progressivement qu'avoir une clôture signifie aussi avoir un lieu de protection. Les palissades qui se dressent devant Wendy lorsqu'elle retrouve Lucy dans sa maison d'accueil seront tout autres que les grilles de la prison. Ce sont des enclos dans lesquels la chienne est en sécurité. À mesure que la détresse de Wendy augmente, les barrières apparaissent comme des remparts salvateurs et l'ouverture de l'espace dans lequel couraient Wendy et sa chienne semble dorénavant inaccessible.

Document

Wendy et l'Amérique en déclin

Gus Van Sant vit à Portland dans l'Oregon où il tourne certains de ses films, comme son ami le réalisateur Todd Haynes. Ami de Kelly Reichardt, il partage avec elle un début de carrière dans l'expérimental, des tournages en Oregon ainsi qu'une partie de son équipe, en particulier le producteur Neil Kopp. *Bomb Magazine* les a fait s'entretenir en octobre 2008 à l'occasion de la sortie de *Wendy et Lucy* aux États-Unis.

Gus Van Sant: Tes deux derniers films se passent en Oregon.

Kelly Reichardt: Mes trois derniers. Avant *Old Joy*, j'ai fait un court, *Then a Year*. Je tourne dans cet État parce que c'est le décor des histoires de Jon Raymond [son coscénariste], à partir desquelles je travaille. *Wendy et Lucy* ne se passait pas forcément à Portland, juste dans une petite ville d'Oregon. Par contre, l'histoire d'*Old Joy* a été écrite spécifiquement sur les Bagby Hot Springs.

Pendant un moment, je voulais tourner *Wendy et Lucy* ailleurs qu'à Portland. J'ai fait des repérages partout, dans au moins vingt États. En plein mois de février, je me suis retrouvée assise sur un parking de supermarché à Butte, dans le Montana. Je me suis dit: « Qu'est-ce que je fous ici? Pourquoi déplacer l'équipe de Portland à Butte pour tourner dans un parking qui ressemble à celui de Portland décrit par Jon? » Jon est donc parvenu à ses fins. Nous avons tourné sur le parking de Walgreens, juste en bas de chez lui.

C'est à cet endroit précis qu'il pensait en écrivant?

Oui. Il a toujours gain de cause pour les lieux de tournage. Ce n'est pas un problème: faire des repérages, rouler à travers tout le pays, cela m'aide à me faire une idée du film. Même si je reviens toujours à Portland, le processus est salutaire. Il y a très peu d'argent ici. On peut faire des choses qui sont impossibles ailleurs. Il y a trente ans, il y avait des coopératives de cinéma. Quoi qu'il en soit, il restait cette structure, dont on a besoin pour faire un film. C'est un endroit formidable, les gens sont heureux d'arriver ici. Si on réussit à contourner la pluie, c'est extraordinaire. Et puis, il n'y a pas ce machisme exacerbé chez les hommes de l'équipe comme c'est le cas à New York.

J'ai été impressionné par le roman de Jon Raymond *The Half-Life* qui a été l'assistant de Todd sur *Loin du paradis*.

The Half-Life, *Old Joy* et *Wendy et Lucy* ont en commun un élément qui me fascine lorsque j'écris une histoire: le déclin. Celui des habitants des marais et des parents des deux filles dans *The Half-Life*, celui de l'hôpital où ils vont lorsqu'ils sont sous acides, celui de l'amitié dans *Old Joy*. C'est dans *Wendy et Lucy* qu'il est le plus fort. On finit par atteindre un désespoir abyssal. L'idée de *Wendy et Lucy* est née après l'ouragan Katrina: Wendy est locataire, sans assurance, réussissant à peine à joindre les deux bouts, puis elle perd sa maison dans un incendie dont elle n'est pas responsable. Dans le film, on ne sait pas d'où elle vient, mais c'est ce genre de situation que nous avons en tête.

Cette histoire se démarque de tes autres films. Elle donne l'impression d'une spirale infernale, jusqu'à la désolation.

Ce qui m'intéresse, c'est la dépression. Il me semble que c'est un point de vue valable lorsqu'on raconte des histoires.

Tes personnages savent que d'autres vivent différemment mais qu'ils n'atteindront jamais cette vie-là.

Wendy et Lucy a fait naître en moi une sensation nouvelle, que je rattache à certaines situations du néoréalisme italien. Il y a dans ces films l'idée que certaines personnes sont inutiles à la société. Ce sont des parasites car ils sont trop vieux ou trop pauvres — comme des chiens errants. Lorsque je tournais le film, j'ai eu l'impression d'avoir la tête dans un étau pendant un an. C'était très lié au lieu de tournage: le bruit incessant du trafic, les tentatives de fuir la nature par tous les moyens, la sensation d'être emprisonné. Je vis à New York, mais la ville donne une impression très différente de celle qui émane des zones périurbaines, qui sont un entre-deux sans âme. Les

contraintes financières auxquelles nous avons été confrontés pendant le tournage reflétaient également la situation de Wendy. Ce n'était pas une expérience particulièrement exaltante.

C'est certainement la seule façon de réussir.

Pendant le tournage de *Wendy et Lucy*, j'avais en tête un film de Fassbinder dont j'ai oublié le titre. Je crois qu'il l'a tourné pour la télévision. C'est l'histoire d'un type qui fait semblant d'aller travailler tous les jours alors qu'il a perdu son travail. Il ne l'a pas dit à sa femme. On le voit acheter des choses pour impressionner sa femme au lieu d'aller travailler. Il est de plus en plus endetté: on sait que son mariage va finir par s'effondrer. Tout au long du film, on endosse sa dette comme si c'était la nôtre [NDT: le film en question est certainement *Je veux seulement que vous m'aimiez*, diffusé à la télévision allemande en 1976]. J'essayais d'atteindre quelque chose comme ça avec Wendy.

On se rend bien compte de ses limites et de la façon dont elles jouent contre elle de manière catastrophique. Je me suis senti proche d'elle.

Pendant les repérages pour *Wendy et Lucy* à Tucson, je roulais sur le *Highway Ten* au milieu de nulle part. Le camion juste devant moi s'est retrouvé dans le fossé parce que son pneu avait crevé. Je me suis rangée. La conductrice était une Mexicaine d'une quarantaine d'années, à peu près mon âge. Je l'ai conduite jusqu'à la sortie suivante qui était à environ une demi-heure. Nous avons emprunté un cric à un routier puis fait demi-tour. J'avais déjà perdu une heure. Je me suis demandé jusqu'où tout cela allait me mener. Elle ne paniquait pas du tout. Elle était en route pour aller voir son mari et elle avait l'habitude de ce genre de merde qui lui faisait perdre du temps. Elle était agenouillée au bord de la route, en train d'enlever le pneu, quand un



© Epicentre Films

flic est passé. Il n'a pas fait le moindre effort pour l'aider, mais il m'a conseillé d'être prudente. Ce qu'elle faisait était bien plus dangereux mais il restait à la regarder et c'est à moi qu'il disait de ne pas rester là. Elle prenait les choses si naturellement. J'étais impressionnée.

Le flic voulait te mettre en sécurité parce qu'il avait vu que tu n'étais pas de ceux à qui il a l'habitude de s'adresser avec mépris.

Oui, je pense. Je conduis une Subaru. Je suis blanche. Il m'a tout bonnement conseillé de passer mon chemin. Il ne l'a pas aidée du tout, alors qu'il faisait au moins 40 degrés. La société ne donnera rien à cette femme, alors que si elle avait été blanche, issue des classes moyennes, les gens l'auraient aidée — sinon les flics, du moins les types de la station-service. Il faut dire ce qui est, Michelle Williams trouverait quelqu'un pour l'aider. Je me demande jusqu'à quel point je l'aiderais moi-même. C'est la question que se posent le mécanicien et l'agent de sécurité dans *Wendy et Lucy* : combien une personne est-elle prête à donner à une autre ? Dans quelle mesure sommes-nous responsables les uns des autres ?

C'est la chaîne alimentaire.

Oui. Après avoir vu *Wendy et Lucy*, l'amie de Jon, Betsy, a dit qu'au fond, tout se résume à l'opposition entre flics et hippies (*rires*). Elle a raison.

Quand je fais des films à moindre coût, je n'ai pas à m'inquiéter de ce qu'on projette sur moi. Puisque le projet est déjà une bonne affaire, je peux me sentir libre en tant qu'artiste.

Et puis c'est formidable de faire un film sans que tout le monde soit au courant. C'est une bonne chose que peu de gens interfèrent, que personne ne nous impose de faux délais. On peut gérer le montage chez soi, prendre son temps, car cela ne coûte rien. C'est après qu'on a besoin de plus d'argent. Todd [Haynes] pense que c'est un mauvais raisonnement, qu'il n'est pas forcément plus facile de faire des petits films. Il dit qu'au contraire, cela rend les choses plus difficiles, que je pourrais travailler avec des gens plus expérimentés, que mon producteur, Neil Kopp — le tien sur *Paranoïd Park* — et moi ne serions pas obligés de tout faire nous-mêmes. Dans la version de Todd, je n'aurais pas à apporter des bobines — plus lourdes que moi — jusqu'en Californie pour économiser un livreur. Le débat est en cours...

Tu ressens donc le besoin d'avoir plus ?

Peut-être. Pas beaucoup plus. Je redoute cette configuration horrible, quand ce sont les financiers qui choisissent les acteurs. Lorsqu'on travaille sur des petits films, les gens qui s'investissent le font pour les bonnes raisons. C'était une chance de faire jouer Michelle Williams dans un film de cette taille. Quand elle avait fini de tourner une scène,

elle s'occupait de transporter le matériel où il fallait. Daniel London et Will Oldham faisaient la même chose sur *Old Joy*. Il y avait très peu de différence entre les acteurs et l'équipe technique. Ce genre de situation peut créer une intimité agréable. En même temps, je ne peux pas vraiment bouger la caméra. Avant, je disais à l'équipe de ne pas construire de rail de travelling. Je pensais que cela demandait trop de travail, mais je me suis rendu compte qu'ils avaient envie de faire bouger la caméra. Fabriquer puis poser des rails prend du temps et de l'argent.

Le temps, c'est de l'argent.

Oui, toujours. En même temps, une équipe moins expérimentée peut mettre trois heures à installer un seul projecteur.

Lequel de tes films as-tu préféré tourner ?

C'est toujours exactement la même chose. On ne sait jamais ce que cela va donner.

Entretien initialement paru dans *BOMB Magazine* n° 105, Fall 2008, p. 76-81.
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Pauline Soulat.

Influences

«La beauté d'un décor moche»

On a dit combien l'étape des repérages était particulière pour la cinéaste, l'occupant personnellement pendant un temps disproportionné, mêlant une étape d'enquête sociale pour le film [Genèse]. C'est aussi avec un œil de photographe qu'elle parcourt son pays. Mais c'est également un moment où la cinéaste réfléchit à son film en termes de cadrages. Pour *La Dernière Piste*, elle a effectué ses repérages avec son scénariste Jonathan Raymond, mais également avec un peintre afin de s'inspirer de ses tableaux pour ses cadres. Kelly Reichardt n'oublie pas sa formation initiale

et se documente aussi auprès des œuvres de photographes qu'elle aime pour concevoir l'image de ses films. Pour les attitudes de jeune femme, elle s'inspire des clichés d'Alice Neel qui prend des photos extrêmement composées de jeunes filles en groupes, souvent dans des décors naturels.

Mais ce que la réalisatrice a cherché pendant longtemps pour *Wendy et Lucy*, c'est comment cadrer un parking : «J'ai visité trente-neuf États, notamment pour trouver le parking qui tient une grande place dans le film. Au fil du temps, j'ai vu s'étendre les horribles centres commerciaux au-delà des abords de l'autoroute. Maintenant, il faut beaucoup s'en éloigner pour trouver la nature», confiait Kelly Reichardt au magazine *Trois couleurs* en 2017¹. Elle ajoute : «Je voulais trouver de la beauté dans la vision d'un décor moche, qui

ne soit romancisé en rien. En tant que cinéaste tournant des fictions ancrées dans le présent, il faut savoir embrasser la laideur. Car les voitures d'aujourd'hui sont assez affreuses, tout comme une bonne part de l'architecture moderne de ces villes.»

C'est le photographe Stephen Shore qui lui sert principalement d'inspiration, lui qui a documenté des décennies durant ce paysage si américain de la route. «Ce sont les voitures qui datent les photos», dit le photographe, dont Kelly Reichardt s'est beaucoup inspirée pour les plans de parking de *Wendy et Lucy*. Pourtant, dans le film, la protagoniste roule avec un modèle de 1988 qui la place à contretemps de son époque.



1 Timé Zoppé, «Kelly Reichardt, le guide de la routarde», *Trois couleurs*, février 2017.

● Motif de la variation

Le dénuement de Wendy la contraint à refaire quotidiennement les mêmes actions nécessaires à sa survie. Kelly Reichardt traduit plastiquement cet effet de répétition par un travail de variation autour des décors, tous traversés plusieurs fois. C'est particulièrement sensible avec les trois plans de la station-service, cadrés exactement de la même façon, dont chaque occurrence présente une lumière légèrement différente (de nuit, au lever du jour). On peut évidemment penser à Monet et à la façon dont il peint la cathédrale de Rouen ou les meules de foin selon différentes lumières du jour. Cette variation de luminosité traduit aussi dans *Wendy et Lucy* une grande sensibilité de la cinéaste à la météo. Elle dit aimer tourner dans l'Oregon en raison de la beauté du ciel dans cet État. Mais si le temps qu'il fait est si important, c'est aussi parce que Wendy, sans domicile, est soumise aux aléas du ciel.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Wendy et Lucy, DVD, Épicentre Films.

Autres films de Kelly Reichardt

River of Grass (1994), DVD/Blu-ray, Extralucid Films.

Old Joy (2006), DVD, Épicentre Films.

La Dernière Piste (2010), DVD, Studiocanal.

Night Moves (2013), DVD, Potemkine Films.

Quelques influences

Le Voleur de bicyclette (1948) de Vittorio De Sica, DVD, Panoceanic Films.

Umberto D. (1951) de Vittorio De Sica, DVD, M6 Vidéo.

Sans toit ni loi (1985) d'Agnès Varda, DVD, Arte Éditions.

Wanda (1970) de Barbara Loden, DVD, M6 Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Entretiens avec Kelly Reichardt

- Damien Bonelli, entretien avec Kelly Reichardt, *Répliques* n° 14, automne 2020.
- Julien Gester, « Kelly Reichardt : "Ne pas chercher à rendre les choses cool" », *Libération*, 21 février 2017 :
↳ next.liberation.fr/cinema/2017/02/21/kelly-reichardt-ne-pas-chercher-a-rendre-les-choses-cool_1550091
- Jean-Marc Lalanne et Théo Ribeton, « Kelly Reichardt par Bertrand Bonello », *Les Inrockuptibles*, 21 février 2017 :
↳ lesinrocks.com/2017/02/21/cinema/cinema/kelly-reichardt-bertrand-bonello
- Timé Zoppé, « Kelly Reichardt, le guide de la routarde », *Trois couleurs*, février 2017 :
↳ troiscouleurs.fr/cinema/kelly-reichardt-le-guide-de-la-routarde

Articles sur le film

- Hervé Aubron, « Chien perdu, cœur solitaire », *Cahiers du cinéma* n° 644, avril 2009.
- Jacques Mandelbaum, « En panne sur la route vers le rêve américain », *Le Monde*, 7 avril 2009
↳ lemonde.fr/cinema/article/2009/04/07/wendy-lucy-en-panne-sur-la-route-vers-le-reve-americaain_1177764_3476.html
- Jérôme Momcilovic, « Wendy et Lucy », *Chronic'art*, 7 avril 2009 :
↳ chronicart.com/cinema/wendy-lucy
- Marie-Élisabeth Rouchy « Escale en Oregon », *TéléCinéObs*, avril 2009.

SITES INTERNET

Interview de Kelly Reichardt et Michelle Williams par Richard Peña au 46° New York Film Festival, septembre 2008 :
↳ [youtube.com/watch?v=AZM-oeG0fZM](https://www.youtube.com/watch?v=AZM-oeG0fZM)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com/film/wendy-et-lucy



- Lettre de Kelly Reichardt aux lycéens
- La cellule et l'enclos

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Wendy voudrait gagner l'Alaska pour y trouver un travail plus stable et mieux payé que ce à quoi elle pourrait aspirer dans l'Indiana dont elle est originaire. Elle a déjà traversé une bonne partie du pays, mais, alors qu'elle arrive en Oregon, sa voiture tombe en panne, l'obligeant à interrompre sa route. Sa chienne Lucy est enlevée par la fourrière et elle peine à la retrouver. Décrit par de nombreux critiques comme une charge contre l'administration de George W. Bush et sa politique de criminalisation de la pauvreté, *Wendy et Lucy* s'attache à observer minutieusement comment on survit sans aucune aide. Kelly Reichardt tourne ce *road movie* impossible en Oregon, entourée d'une équipe restreinte dans des conditions de tournage marquées par une ambivalence entre profonde liberté et grande précarité. La cinéaste américaine indépendante la plus passionnante de ces vingt dernières années adapte ses conditions de travail à la vie de son personnage.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA