

Acme

Revue de cinéma interactive

Ames à la mer et
Le Port des Passions :
Gary Cooper et James Stewart,
aventuriers des océans

Frost/Nixon,
Silver City...
Politique et médias

Inglorious Basterds :
Entretiens croisés avec
Diane Kruger,
Mélanie Laurent et Eli Roth



**CORALINE,
L'ÂGE DE GLACE 3,
LÀ-HAUT,
NUMÉRO 9 :**
A la recherche
des mondes perdus
de l'animation



RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITÉ D'ACME SUR LE SITE

WWW.REVUE-ACME.COM

Acme
AUTOMNE 2009 - N°3

Rédacteur en chef :

Danilo Zecevic
(danilo.zecevic@revue-acme.com)

Rédacteurs en chef adjoints :

Vincent Baticle
(vincent.baticle@revue-acme.com)
Anaïs Kompf

Rédacteurs :

Sylvain Angiboust, Vincent Baticle, Pierre Borion, Anaïs Kompf, Olivier Legrain, Eric Nuevo, Ana Otasevic, Danilo Zecevic.

Maquette revue numérique :

Pascal Dufour

Webmestre et graphisme du site :

Vincent Baticle

Remerciements :

Pierre Berthomieu, Pier Paolo Crobeddu, Fabien Delmas, Jessy Gaudin, Florian de Gesincourt, Hervé Joubert-Laurencin, Sébastien Légglise, Alexandre Roy, Hélène Thoron, Vojislav Zecevic.

Rédaction et Edition :

Association Acme
4, rue Pierre Midrin
92310 Sèvres
Mail : contact@revue-acme.com

L'icongraphie est issue de photos d'exploitations ou de capture de DVD des éditeurs suivants : Warner Home Video, Universal Pictures Video, Fox Pathé Europa, G.C.T.H.V., Gaumont Columbia Tristar, Pixar, Buena Vista Home Entertainment, Wilde Side Video, Paramount, MK2. Tous droits réservés.

© Les auteurs, Acmé, 2009.

Tous droits réservés pour tous pays. Toute reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit sans le onsentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon. Les textes n'engagent que leurs auteurs.



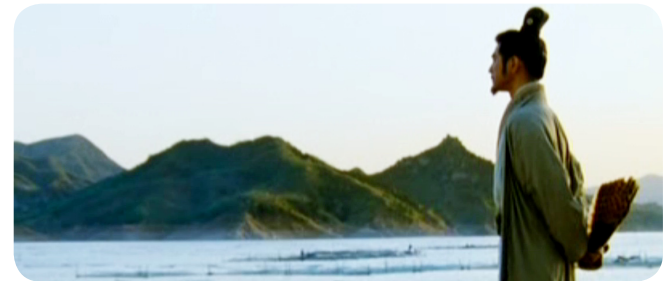
EDITO

Les vacances sont finies.

Comme la plupart d'entre nous, le cinéma sort comateux d'un été dont il aurait aimé poursuivre la feria. Cette rentrée française du cinéma est aussi grise – pour ne pas dire sinistre – que le ciel francilien. Qu'il nous paraît loin le temps du mois d'août où nous allions voir les nouveaux maîtres de la comédie américaine dans les « stupides » mais néanmoins poilants **L'An 01** et **Le Monde (presque) perdu**. Pour citer un éminent rédacteur de la revue, comment ne pas ressortir grandi d'un film qui fait se côtoyer les deux choses les plus *cools* et cinégéniques qui soient : Will Ferrell et un T-Rex en image de synthèse. Ajouté à cela le régale devant les bourrins **G. I. Joe**, **12 Rounds** ou **Ultimate Game**, qui à défaut d'être entièrement crédibles témoignent d'un réel respect de la culture populaire, nous ne pouvons que confirmer le célèbre adage selon lequel « plus c'était con, plus c'était bon ».

Et puis vint cette maudite rentrée aussi folichonne que la crise, la grippe A, l'équipe de France de football et Margaret Thatcher réunis. La récréation est finie. Heureusement, l'exception confirme la règle et c'est comme la plupart du temps de l'étranger que vient le salut. *La Mostra de Venise* a su reconnaître le talent en remettant, des mains de George Lucas, un Lion d'argent au révolutionnaire créateur de *Pixar* John Lasseter, et en rendant un hommage juste et mérité à ce grand Monsieur qu'est Sylvester Stallone. *Le Festival de Deauville* a vu concourir quelques films sur lesquels nous comptons dans les mois à venir tout en programmant (en parallèle de *La Cinémathèque française*) un intégral Robert Aldrich. Du côté des sorties cinéma, quelques dates sont gravées dans le marbre : le 23 septembre (**Démineurs**), le 7 octobre (**Funny People**) ou encore le 14 octobre (**Panda Petit Panda**). D'ici là, il faudra se contenter de *La Rentrée du cinéma* dont les prix réduits mériteraient d'être appliqués tout le long de l'année car il devient de plus en plus difficile d'expliquer que la qualité des films se réduit cependant que les coûts de production et d'exploitation augmentent.





**P.6**

Les mondes perdus de l'animation (Coraline, l'Âge de Glace 3, Là-haut, Numéro 9)

P.10

Aucun compromis possible (Inglorious Basterds)

P.14

Il était une fois la seconde guerre mondiale (Walkyrie, Miracle à Santa Anna, Les Insurgés, Inglorious Basterds)

P.20

Les auréoles ombragées (Ames à la mer, Le Port des Passions)

P.26

Les Arts de la guerre (Les Trois royaumes)

P.32

Du bon port de la moustache (Dillinger, Public Enemies)

P.38

L'image ou la mort (Frost/Nixon, l'heure de vérité, Silver city)

P.42

Billet d'humeur : Jusqu'au bout du rêve





Les mondes perdus de l'animation

Coraline, l'âge de glace 3 : Le Temps des dinosaures, La-haut, Numéro 9

Anaïs Kompf

CORALINE

Date(s) de Sortie(s) : USA : 5 février 2009 / France : 10 juin 2009

Réalisé par : Henry Selick

Avec les voix de : Dakota Fanning, Teri Hatcher, Jennifer Saunders ...

Production : Laika Entertainment / Pandemonium

Pays : USA

Durée : 1h40

Scénario : Henry Selick, d'après un conte de Neil Gaiman

Photographie : Pete Kozachik

Montage : Christopher Murrie, Ronald Sanders

Musique : Bruno Coulais

L'ÂGE DE GLACE 3 :

LE TEMPS DES DINOSAURES

Date(s) de Sortie(s) : USA : 1 juillet 2009 / France : 3 juillet 2009

Réalisé par : Carlos Saldanha

Avec les voix de : Ray Romano, John Leguizamo, Denis Leary ...

Production : Blue Sky Studios

Pays : USA

Durée : 1h40

Titre original : Ice Age : Dawn of the Dinosaurs 3D

Scénario : Michael Berg, Peter Ackerman, Mike Reiss, Yoni Brenner

Direction de l'animation : Juan Carlos Navarro-Carrión

Montage : Harry Hitzner

Musique : John Powell

LÀ-HAUT

Date(s) de Sortie(s) : USA : 29 mai 2009 / France : 29 juillet 2009

Réalisé par : Pete Docter, Bob Peterson

Avec les voix de : Edward Asner, Jordan Nagai, Bob Peterson ...

Production : Walt Disney Pictures / Pixar Animation Studios

Pays : USA

Durée : 1h35

Titre original : Up

Scénario : Bob Peterson, Pete Docter

Montage : Katherine Ringgold

Musique : Michael Giacchino

NUMÉRO 9

Date(s) de Sortie(s) : USA : 9 septembre 2009 / France : 19 août 2009

Réalisé par : Shane Acker

Avec les voix de : Elijah Wood, Jennifer Connelly, Crispin Glover, Martin Landau, ...

Production : Focus Features / Relativity Media / Starz Animation

Pays : USA

Durée : 1h20

Titre original : 9

Scénario : Pamela Pettler, Shane Acker

Direction de l'animation : Joe Ksander

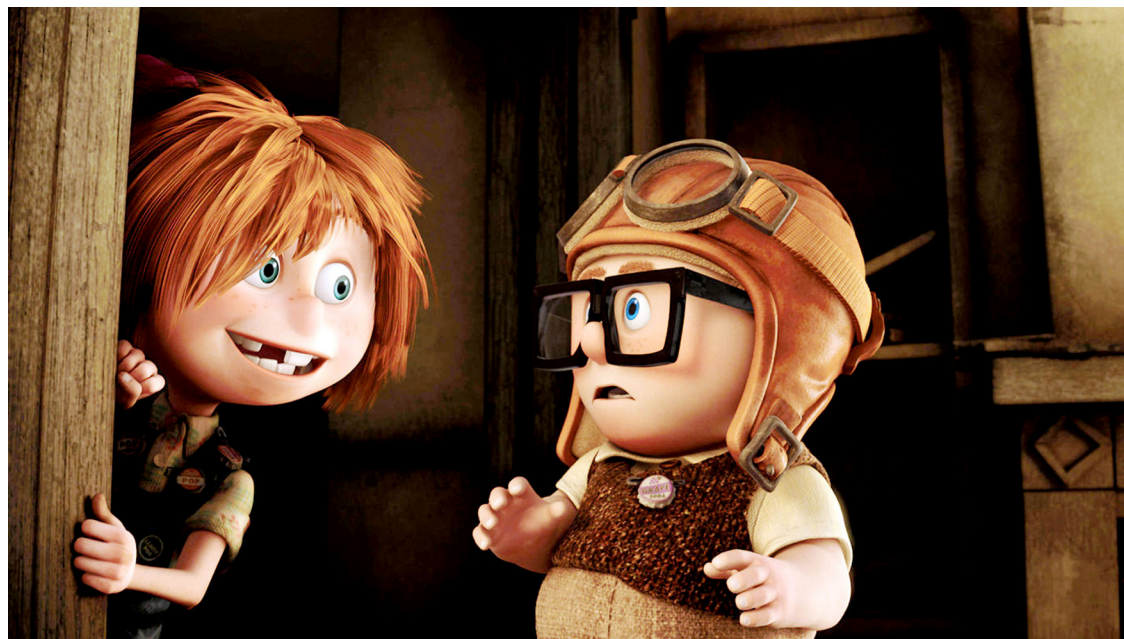
Montage : Nick Kenway

Musique : Deborah Lurie





Le monde nous est perdu. C'est sur ce constat que s'ouvrent les quatre films d'animation de cet été 2009. **L'Âge de glace 3**, comme ses deux précédents opus, déplace son propos existentiel en mettant en scène une bande d'animaux préhistoriques. Henry Selick fait des parents de **Coraline** des êtres obnubilés par leurs ordinateurs. Dans le dernier Pixar, **Là-haut**, la maison de Carl Fredricksen est menacée de démolition. Quant à Shane Acker, il nous présente, pour son premier film **Numéro 9**, une Terre où la race humaine s'est éteinte. Le merveilleux est apocalyptique, mais la fable cosmogonique. L'animation est à la recherche de ses mondes perdus.



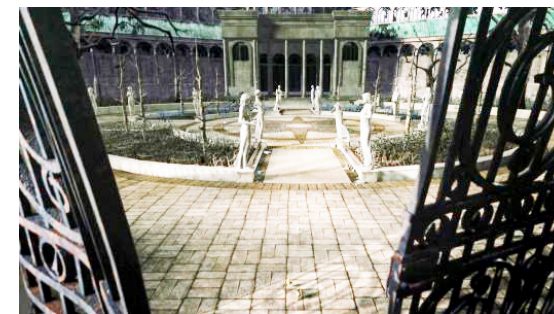
TECHNOLOGIE ET NOSTALGIE

Les quatre films évoquent la nostalgie d'une ère perdue, à l'instar de **Là-haut** qui retourne aux sources du cinéma en construisant son intrigue sur une longue séquence muette qui résume la vie du personnage principal avec sa bien aimée. Cette histoire sans paroles ne se passe pas de musique, et le thème principal permet au film de revenir sur la nostalgie de Carl dès que les quelques simples notes cuivrées rétro font retour. L'équipe Pixar cultive ainsi une ambiance simple et intimiste autour de Carl, vieil homme bougon mais attachant, et dont la seule ingéniosité, quelques bouts de ficelles et des ballons, permet

de faire s'envoler une maison. Sans technologie superflue, Carl anime son existence. Ainsi, dans un monde arraisonné par la technique, c'est la simplicité de l'acte humain, l'art, qui permet à l'homme de perdurer. Dans **Numéro 9**, les furtifs cadavres de la guerre encore fraîche répondent aux statues sculptées de main d'homme. La main, possibilité de préhension du monde toute humaine, dont on ne sait plus si elle est de pierre ou si elle est de chair lorsque Shane Acker la porte à l'écran, tant le marbre des couleurs et la rigidité des poses sont similaires aux matières organique

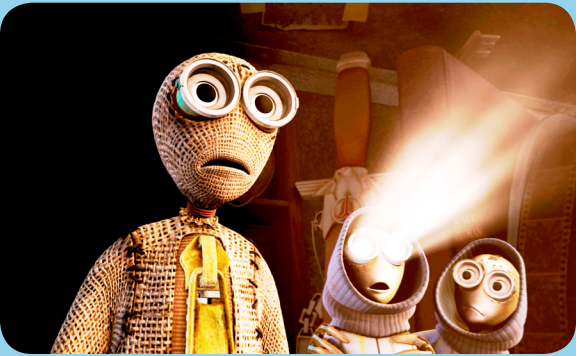


et minérale. L'homme n'est plus à l'image que de ses représentations et notamment grâce au cinéma, par le biais duquel nous retournons aux sources de la ruine de **Numéro 9** et voyons encore l'humanité en mouvement



RETOUR AUX SOURCES

L'homme, même absent est toujours présent à travers ses récits. Ceux qu'évoque **L'Âge de glace 3** en multipliant les références cinématographiques. Les sources vers lesquelles retourne ce film sont celles de son inspiration. La référence spielbergienne explicite nous mène de **E.T.** à **Jurassic Park**, dont les thèmes récurrents étaient déjà au centre des précédents opus. La reconstruction de la cellule familiale, la rencontre, l'échange. Cette fois-ci l'immersion est totale puisque c'est dans le monde perdu, celui du jurassique, que nous allons. Alors que **Là-haut** préfère l'exploration de contrées célestes, **L'Âge de glace 3** s'enfonce dans les profondeurs de la Terre. Les deux s'offrent comme des récits d'aventure verniens. **Là-haut** en propose même un personnage type avec Charles F. Muntz, explorateur et savant que sa misanthropie a éloigné des hommes.



Les films d'animation retrouvent les textes fondateurs de notre imaginaire contemporain. Deux retours aux sources du roman d'aventure avec Jules Verne, un retour à celles du conte moderne avec l'essence carrollienne de **Coraline** qui n'est pas sans rappeler la petite Alice de Lewis Carroll, et un retour aux sources de la science-fiction grâce à Shane Acker qui met en scène une guerre entre humains et machines telle que la déclina Philip K. Dick. Mais l'idée n'est pas seulement littéraire, à l'exemple de **Numéro 9** qui reprend l'imagerie développée par le cinéma. L'œil rouge mécanique rappelle celui du Terminator, à la différence qu'ici le crâne de la machine est celui d'un dinosaure. Shane Acker compose de nouvelles formes temporellement synthétiques. Il illustre un présent, où l'humain n'est plus, grâce aux images d'un passé (jurassique) où l'homme sera et celles d'un futur (**Terminator**) où l'homme pourrait encore être. Si **Numéro 9** présente l'avenir de l'humanité qui semble pourtant scellé, il ne tranche pas, et l'interroge par le biais de combinaisons iconographiques.

GENÈSES D'UNE CRÉATION

Car s'il n'y a plus d'homme sur Terre, l'humanité n'est pas pour autant perdue. Si ailleurs les

humains se rendent compte qu'ils ne sont que des machines, ici, au contraire, les poupées de chiffon, nommées grâce à des numéros selon leur ordre de création, apprennent leur humanité. Les neuf Numéros sont les fragments de l'âme de leur créateur. **Numéro 9** tient ainsi un discours sur le procédé d'animation. Animer ne veut pas seulement dire donner du mouvement ou la vie, mais insuffler une âme. A savoir ici une identité, une façon d'être, puisque issu d'un même homme les neuf Numéros ont des personnalités bien distinctes, voire stéréotypées selon les différentes facettes d'un être humain. Lorsque Numéro 9 s'éveille à la vie, il est aphone. Sa véritable naissance a lieu lorsque l'un des siens lui donne la possibilité de parler, une voix, une façon particulière d'être au monde et d'y résonner humainement. Cette mise en abyme du processus d'animation est également présente chez Selick. Le discours est du même ordre mais s'affiche en son contraire puisque **Coraline** est le récit de la vie d'une petite fille qu'il s'agit de *désanimer*, lui enlever son âme, en

la déshumanisant. Perdre son âme en perdant la vue, puisque la transformation s'effectue avec le remplacement des yeux par des boutons. Les yeux, ou une autre possibilité d'ouverture sur l'extérieur et de préhension du monde, tout en relief et en couleur grâce à la 3 dimensions que tous utilisent hormis **Numéro 9**.

A juste titre puisque **Numéro 9** construit l'image dans sa profondeur et non pas en surface, et porte une esthétique romantique apocalyptique grâce à une palette chromatique peu étendue au sein d'un même tableau. Les autres films misent tous, eux, sur l'exubérance des couleurs et le modelage des fausses perspectives que crée la 3D. Le relief envahit l'espace du spectateur alors que **Numéro 9** joue sur l'aspect lisse et glacé de ses représentations. Tous travaillent les propriétés spatiales et picturales de l'animation numérique, et en *stop-motion* pour **Coraline**, à l'instar de **Là-haut** dans la scène de l'envol de la maison, que nous découvrons à travers ses ombres sur le sol et grâce aux couleurs des ballons qui repeignent l'espace de projection. D'autres scènes sont ainsi étalonnées selon les états d'âme des personnages. Notamment lorsque la nostalgie refait surface, affadissant le naturel lumineux du film. La projection de la maison, comme celle de l'intériorité des personnages, donne un nouvel aspect à notre monde, que les films

DONNER L'EXISTENCE À ;
TIRER DU NÉANT...

d'animation ancrés dans la réalité, comme **Là-haut** et **Coraline**, revisitent.

DE LA CHÛTE AU PARADIS

Coraline propose deux mondes à première vue identiques. Celui où vit la fillette avec sa famille, et le second, de l'autre côté du couloir, création de la sorcière. Selick joue avec l'*inquiétante étrangeté* que créent les similitudes des deux espaces. L'un réel, l'autre imaginaire où tout, dans un premier temps, s'accorde aux souhaits de la petite Coraline. Tout comme **Coraline**, **Là-haut** s'interroge sur l'enfance et ses illusions. C'est vers une promesse, un rêve d'enfant, que Carl s'envole avec sa maison, jusqu'aux « *Chutes du Paradis* ». Mais les rêves, qui ont tout de vrai, ne sont pas à la hauteur de leur réalité, telle la 3D dont la présence physique ne s'accorde pas à notre monde, mais nous en donne seulement un spectre. Les rêves sont ainsi faits pour être rêvés tandis que la vie demande à être vécue. Constat qui clôt les films qui plaident pour une ouverture au réel, c'est-à-dire à l'autre : à la famille mammoth qui s'agrandit à la fin de **L'Âge de glace 3**, à **Coraline** qui au terme de son périple se trouve entourée de ses proches, à Russell qui trouve en Carl un grand-père d'adoption.

Notre capacité à faire communauté inspire le monde de l'animation à l'instar de **Numéro**

9 qui pousse l'idée en imaginant un nouveau mythe fondateur post-apocalypse. Numéro 9 y recherche ses origines, son créateur. Des interrogations métaphysiques de base qui manquèrent aux humains décimés par un monde entièrement régi et voué à sa technique. **Numéro 9** retourne donc aux sources de nos croyances, en posant la question d'un nouveau départ, d'une nouvelle humanité sous l'impulsion des poupées de chiffon qui

« LES CHÛTES DU PARADIS,
UNE TERRE OÙ LE TEMPS
S'EST ARRÊTÉ »

éradiquent le démon technologique, promettant aux microorganismes, présents dans le plan final du film, un développement possible. **Numéro 9** réécrit la lutte originelle du bien contre le mal dans ce monde d'après l'Apocalypse. L'homme, figure démiurgique, y est présenté comme un simple actant à l'écriture de son histoire, et n'atteint pas la résonance transcendante des peintures de Shane Acker.

Car le film de Shane Acker s'intéresse aux traces du sacré. La cathédrale qui se dresse encore au milieu d'un champ de ruines est le refuge



des poupées de tissu. Sa structure massive répond à celle de l'usine où sont assemblées les machines qui décimèrent l'humanité. La destruction de l'une suit celle de l'autre et les créatures de chiffon font alors communauté autour de rites emprunts de spiritualité. Le corps sans vie d'une poupée est laissé au bon soin des eaux avec, sur les yeux, la pièce pour s'acquitter du droit de passage vers l'au-delà. **Numéro 9** mêle dogmes et croyances diverses, rites païens et chrétiens, sciences et religion, autour d'une idée centrale : celle de

l'existence de l'âme, l'essence même d'une humanité qui nous dépasse. Dans un monde qui nous est perdu, nos créations restent les gardiens de notre âme, de notre présence sur Terre, pour instruire un nouveau collectif qui trouve en nous, malgré tout, sa source. Le discours salvateur reste humain et il s'agit de prendre garde à ce que d'autres « Il était une fois » puissent toujours être contés. ●



AUCUN COMPROMIS POSSIBLE

Inglorious Basterds :
Entretiens croisés avec
Diane Kruger,
Mélanie Laurent
et Eli Roth.

PROPOS RECUEILLIS ET
MIS EN FORME PAR
Ana Otasevic

Inglourious Basterds

Sortie France : 19 août 2009

Sortie Etats-Unis : 21 août 2009

Avec : Brad Pitt, Michael Fassbender,
Christoph Waltz, Samuel L. Jackson, Til
Schweiger, Diane Kruger, Mike Myers, Eli
Roth, B.J. Novak, Mélanie Laurent...

Réalisé et écrit par : Quentin Tarantino

Produit par : Lawrence Bender

Photographie de : Bob Richardson

Distribué par : Universal Pictures
International France

Pays : Etats-Unis

Durée : 2h28





qui y virent un Tarantino en pleine possession de ses moyens et ceux qui déplorèrent « la stupidité de la violence », la critique se montra partagée. Mais ce qui la mis d'accord fut certainement la volonté de Tarantino de séduire un large public européen qui reconnaîtra son héritage cinématographique dans les citations de nombreux films français sur la Résistance, de films italiens des années 1960 et 1970 ou de drames de guerre britanniques.

DES FEMMES DE CARACTÈRE

Voulant faire un film susceptible de plaire au plus grand nombre, Quentin Tarantino recruta un large panel d'acteurs européens, parmi lesquels Mélanie Laurent et Diane Kruger. Par leur rôle et leur présence, elles confirment une nouvelle fois l'obsession de Tarantino pour les personnages de femmes au caractère bien trempé. « *Quentin (Tarantino) est l'un des rares réalisateurs à réellement apprécier les femmes de caractère. Au contraire des productions habituelles, les femmes qu'il met en scène ne sont jamais présentées comme des victimes* », déclare ainsi Diane Kruger qui ajoute avoir refusé nombre de projets de films ayant trait à la Seconde Guerre Mondiale avant la proposition de Tarantino. « *Je ne voulais pas me limiter à ce type de rôle. Trop de films ont été faits sur ce sujet. Mais*

quand j'ai lu le scénario d'Inglorious Basterds, je n'ai pas pu m'empêcher de penser que je tenais là un film vraiment marrant qui était aussi un conte. »

Pour construire son personnage de star du cinéma allemand qui s'improvise espionne pour le clan allié, Diane Kruger a voulu éviter le cliché de Marlene Dietrich et s'est inspirée d'une actrice allemande non moins célèbre, Hildegard Knef, la seule comédienne allemande ayant connu la gloire à Broadway. « *Bridget von Hammersmark est une star glamour, pas James Bond, ni une machine à tuer, mais un personnage aussi vulnérable que drôle. Je me suis inspirée d'Hildegard Knef qui était une vraie femme de tempérament. Tout en étant très belle, elle avait un côté masculin affirmé et une voix très grave qui lui venait sûrement des deux paquets de cigarettes qu'elle fumait par jour. De son côté, Quentin – qui est connu pour donner beaucoup d'indications à ses actrices – avait une idée précise du personnage et m'a montré au moins une vingtaine de films pour que je visualise les personnages féminins qui l'avaient influencé et qu'il avait en tête.* »

Mélanie Laurent interprète la jeune femme juive dont la famille a été massacrée par les nazis. Shoshanna Dreyfus – « *ma protagoniste du film préférée* » dit Tarantino – est une blonde frêle, dotée d'une volonté de fer qui à elle seule réussit à renverser le Troisième Reich. Dans une scène fantaisiste, Hitler, Goebbels, Goering et les autres périssent brûlés dans



l'incendie d'un millier de pellicules alors qu'est projeté sur un écran de cinéma le gros plan du visage ricanant de Shoshanna : métaphore de la puissance de l'art cinématographique.

« Quand Tarantino est arrivé à Paris pour le casting du film, tout le monde était excité, chaque actrice de la capitale était prête à tuer rien que pour pouvoir se montrer à l'audition. A la lecture du scénario, je me suis faite la réflexion qu'il réalisait là l'un de mes fantasmes : en finir avec les nazis et les dictateurs en général afin de faire cesser les guerres. Je me suis tout de suite sentie proche de Shoshanna. Bien que Quentin ait hésité entre deux actrices, c'est finalement moi qu'il a choisi. Il m'a témoigné une grande confiance, ce qui a rendu la collaboration avec lui plus facile », déclare Mélanie Laurent qui dut apprendre l'anglais presque du jour au lendemain pour les besoins du film.

UNE PRODUCTION INTERNATIONALE

Même si le plurilinguisme d'*Inglorious Basterds* contribue à son cachet international, la communication sur le plateau fut compliquée, Tarantino lui-même ne parlant aucune langue étrangère. « Même si un traducteur était présent en permanence sur le plateau, il est tout aussi difficile de jouer dans un film sans en parler la langue principale couramment que de le mettre en scène quand vous ne comprenez pas ce que les comédiens sont en train de dire. Le travail de Tarantino s'est avéré d'autant plus



difficile qu'il accorde une grande attention au texte, allant même jusqu'à arrêter une scène si vous avez oublié une réplique ou un simple mot », explique ainsi Diane Kruger qui vint souvent à l'aide de ses collègues grâce à sa parfaite connaissance des trois langues du tournage, l'anglais, l'allemand et le français.

Alors qu'elle travaille pour la première fois avec un réalisateur américain, Mélanie Laurent souligne que l'expérience ne fut pas tant « américaine » qu'« internationale » puisque les prises de vue se déroulèrent à Berlin. « Le décor n'était pas spécialement grand mais, derrière, c'étaient

« QUAND JE TOURNAIS CES SCÈNES, JE PENSAIS AUX MEMBRES DE MA FAMILLE QUI ONT ÉTÉ DÉCIMÉS ET JE ME METTAIS À LA PLACE DE CELUI QUI PERPÉTRAIT CES ACTES EN LEUR NOM ».

des centaines de personnes qui s'affairaient. C'est ce qui explique la rapidité avec laquelle le tournage s'est déroulé. Quentin se comportait comme un vrai capitaine de vaisseau, nous insufflant de la confiance en nous-même, tout en expliquant de manière très pédagogique comment les scènes allaient se dérouler et comment

elles allaient être tournées. C'est un type de motivation qui fait pas mal défaut en France et qui devrait être davantage répandu. »

Les acteurs décrivent Tarantino comme un réalisateur qui observe chacun de leurs mouvements et sur lequel ils peuvent s'appuyer. « C'était lui la star de ce projet. Il m'a davantage impressionné que Brad Pitt ! Après un certain temps d'adaptation pendant lequel je l'appelais Tarantino, il est simplement devenu Quentin », dit à son propos Mélanie Laurent tandis que Diane Kruger parle de lui comme d'un réalisateur aussi « exigeant que précis ».

Interrogée sur la manière dont le film allait être perçu en Allemagne, cette dernière répond : « La réception du film par les allemands dépendra de leur sens de l'humour. Je ne sais pas si Quentin a voulu envoyer un message politique. Il n'est pas juif. Je ne pense donc pas qu'il ait dirigé le film avec l'intention de réaliser une sorte de vengeance personnelle. Ce qui est sûr, c'est que si j'avais eu l'occasion de faire tomber le Troisième Reich je me plais à croire que j'aurais eu le courage de le faire. Pour moi, ce film est avant tout un divertissement. C'est à la fois un film noir et un western en plus d'être un film de guerre. »

« L'INCARNATION DE LA VENGEANCE JUIVE »

Eli Roth qui interprète l'un des *Inglorious*



est entré au Koweït, il devait être arrêté car il y a des gens avec lesquels aucun compromis n'est possible. » Le jeune réalisateur / acteur, qui campe un sergent particulièrement zélé dont la spécialité est de tuer les nazis avec une batte de baseball, ajoute que les racines de ce combat se trouvent dans « un nécessaire hommage aux morts ». « Quand je tournais ces scènes, je pensais aux membres de ma famille qui ont été décimés et je me mettais à la place de celui qui perpétrait ces actes en leur nom ». Il explique que la génération actuelle d'allemands porte les traces des crimes nazis. « Ce n'est pas seulement Hitler qui a perpétré ces crimes mais tout un pays de 50 millions d'habitants, de gens normaux qui y ont participé. Ce qui interpelle l'actuelle génération d'allemands, c'est le souvenir de leurs grands-parents qui parquaient d'autres personnes dans des chambres à gaz et qui immolaient des enfants par le feu. Cette idéologie est vieille de 400 ans. Martin Luther, qui est devenu un héros national, écrivait déjà en 1543 **Des juifs et leurs mensonges**, pamphlet qui inspira plus tard **Mein Kampf**, et qui disait en substance qu'il fallait

retirer l'argent aux juifs, incendier les synagogues et expulser les israélites hors des cités pour finalement les tuer. Hitler n'a fait qu'apporter une dimension scientifique à cette idée qui a germé durant des siècles et qui a culminé lors de l'Holocauste. » Eli Roth ajoute que Tarantino demanda aux acteurs durant le tournage d'écrire les noms des membres de leur famille pour lesquels ils se sentaient inquiets. « Dans la dernière scène, Shoshanna devient l'incarnation de la vengeance juive. La haine la pousse à créer un véritable enfer dans lequel les nazis sont brûlés vifs et ainsi renvoyés à leur propre création, le crématorium. » A en croire Roth, le film de Quentin Tarantino prit une dimension politique sous son influence. « Nous sommes devenus bons amis et j'ai invité Quentin à passer du temps avec ma famille afin qu'il s'imprègne de la vision juive des événements. Il ne savait pas comment finir l'histoire de Shoshanna et se demandait si elle pourrait jamais pardonner aux nazis. Je lui ai alors parlé de cette haine accumulée au fil des ans, des discussions que nous avons avec mes parents à propos de l'esclavage sous les Egyptiens,

des proches tués lors de l'Holocauste mais aussi de la répression dans le monde actuel et de la manière de l'arrêter en tant que citoyen actif. » Evoquant la scène où un officier allemand accepte de collaborer avec les alliés, en échange de son asile aux Etats-Unis, mais qui se fait finalement graver une croix gammée sur le front, Eli Roth évoque un acte symbolique du ressentiment juif toujours prégnant. « Les américains et les allemands veulent aujourd'hui en finir avec le passé afin de regarder en direction d'un avenir pacifié. Mais de nombreux juifs restent aigris et indignés que des officiers de ce type aient simplement enlevé leurs uniformes pour vivre une vie normale alors qu'ils auraient dû être marqués à vie. »

Eli Roth conclut que le message de résistance au mal, sous quelque forme que ce soit, a une valeur universelle et s'adresse en cela au monde d'aujourd'hui. Malentendu ou manipulation ? Tarantino qui, avant le début des prises de vue, conseillait à ses comédiens de ne pas trop se prendre au sérieux, affirmait de son côté – il n'y a pas si longtemps que cela – avoir voulu faire un film divertissant débarrassé de tout didactisme. Comme quoi, les motivations ne furent pas les mêmes pour tout le monde. ●



IL ÉTAIT UNE FOIS
LA SECONDE GUERRE
MONDIALE

WALKYRIE

**MIRACLE
A
SANTA ANNA**

LES INSURGÉS


**INGLORIOUS
BASTERDS**

Danilo Zecevic

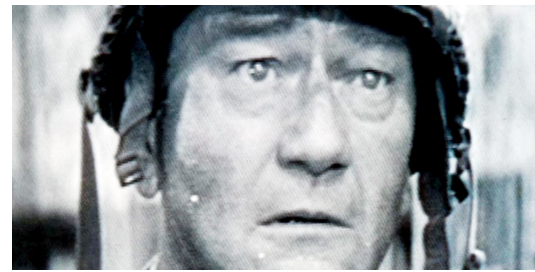


Depuis une quinzaine d'années, la production hollywoodienne s'intéresse de nouveau à la Seconde Guerre Mondiale. Non que cette production soit significative mais il est important de souligner la résurgence aussi modeste soit-elle de l'un des genres majeurs des années 1940 et 1950. Réalisés sur un an, **Miracle à Santa Anna**, **Walkyrie**, **Les Insurgés** et **Inglorious Basterds** s'inscrivent ainsi dans cette tendance de relance. En s'emparant à nouveau du conflit de 1939-45, les objectifs d'Hollywood sont aussi multiples que ses visages : à la fois rendre hommage aux morts (**Il faut sauver le soldat Ryan**) et entretenir la mémoire (**Mémoire de nos pères**), éclairer le public sur le rôle joué par les communautés (**Windtalkers**) et témoigner de l'humanité des ennemis d'hier (**Iwo Jima**), tenir un propos philosophique universel (**La Ligne rouge**) et déguiser le

conflit pour en faire un « film de genre » (**U-571**). Se mêle également à la production remakes respectueux (**Chungkai, le camp des survivants** inspiré par **Le Pont de la rivière Kwai**) et pastiches inavouables (**The Good German**, démarcage du **Troisième Homme** sur fond d'affiche calquée sur celle

**DONNER VIE À LA
PETITE HISTOIRE DANS
LA GRANDE QUI NE PEUT
ÊTRE CONTÉE QUE SOUS
FORME DE FICTION**

de **Casablanca**). Or, si jadis la majorité des films étaient réalisés et interprétés par des contemporains, voire des témoins directs des événements décrits avec plus ou moins de véracité mais avec toujours un fond de mythification, Hollywood ne peut plus



désormais s'appuyer que sur les souvenirs fuyants des derniers vétérans et sa propre représentativité de ce passé pas si ancien.

TOI AUSSI MON FILS

La reconstruction passe par l'héritage

cinématographique et la réappropriation de ses codes dramatiques et stylistiques. Partant d'extraits du **Jour le plus long**, **Miracle à Santa Anna** prend le parti non pas de contredire la mythologie hollywoodienne mais de la prolonger et de la compléter. Au champ du film projeté à la télévision répond un contrechamp filmique qui est aussi un hors champ historique : un vétéran noir. Tout en s'adressant à John Wayne, l'alfa et l'oméga de cette mythologie, il interpelle les spectateurs : « *Pèlerins, nous aussi nous nous sommes battus pour ce pays* ». De même, **Les Insurgés** s'ouvre sur des images d'archive dont le basculement est amorcé par le plan d'un soldat allemand tenant une caméra. Le noir et blanc fait place à la couleur et la pigmentation de la pellicule disparaît alors que le contrechamp a pour vocation de donner vie à la petite histoire dans la grande qui ne peut être contée que



sous forme de fiction.

Réalisé 70 ans plus tôt, **Les Insurgés** aurait sans doute été estampillé Warner, la russophilie en moins. Le film de Zwick n'est pas sans rappeler **Juarez**, **La Vie d'Emile Zola** ou **L'Aigle des mers**, cinéma d'aventure de la fin des années 1930 engagé et enrichi d'un message anti-nazi sous-jacent. **Les Insurgés** illustre la manière dont Hollywood mélange les genres, hier, la guerre déguisée en aventure, aujourd'hui, l'aventure déguisée en guerre. Sans doute est-ce à cela que nous

devons de retrouver du Robin des bois et ses joyeux compagnons dans ce Tuvia et ses insurgés. Zwick remplace l'expressionnisme de Curtiz par un académisme de bon aloi et un art consommé de la picturalité. Il rythme et structure sa narration autour du passage des saisons accordant à chacune d'entre elles une tonalité esthétique propre. La loi naturelle faisant foi en milieu hostile, l'ancien paysan – tel l'admirable Crichton – prend le pas sur les aristocrates d'hier. De Tuvia sur son cheval blanc, Zwick fait un roi combattant pour son

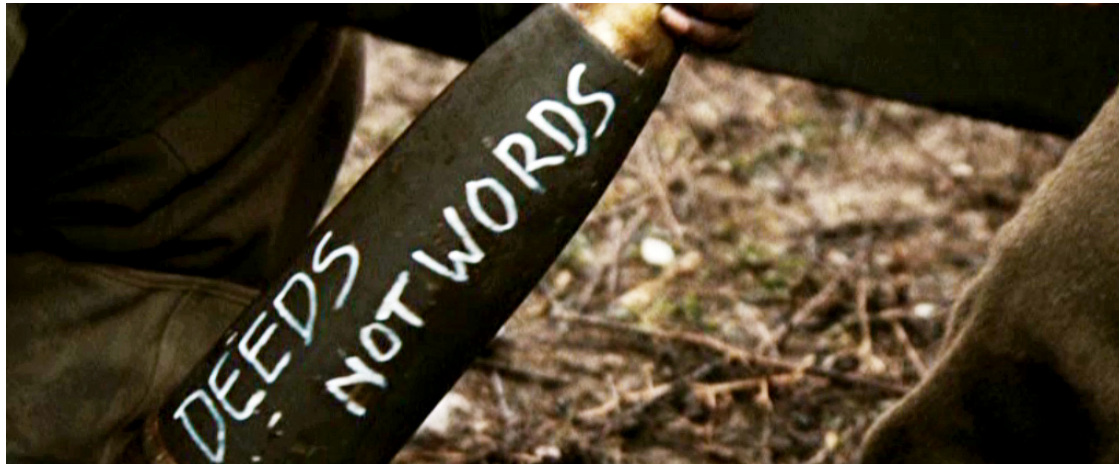
trône tout en haranguant la foule. Car si le fond est religieux, la dramatisation avec ses ramifications et ses enjeux familiaux est toute shakespearienne. De sorte, **Les Insurgés** a des réminiscences d'**Henry V**, tout comme **Walkyrie** peut être perçu comme une adaptation de **Jules César** où la mort du dictateur (César / Hitler) doit permettre de sauver l'empire (Rome / Berlin) des griffes de la tyrannie afin que la paix et la République soient restaurées.

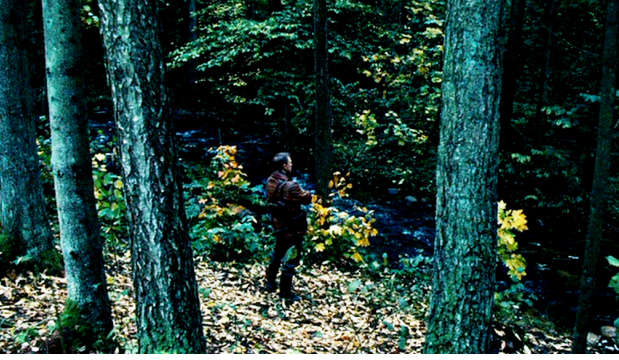
LES HOMMES DE PEU DE MOTS

Suivant un principe du théâtre antique, Hollywood est à la fois théorie et pratique. **Walkyrie** rend son tribut à la mythologie hollywoodienne en plaçant l'action au centre de son discours. Tout en opposant la parole des politiciens aux actes des militaires, Singer met en scène la réserve de l'armée si éloignée du front qu'elle a hâte d'en découdre et scinde son film en deux parties bien distinctes : un premier temps pour réfléchir et préparer et un second temps pour agir et évacuer toute la frustration accumulée. Les répliques telles que « *Un changement doit intervenir* », « *L'action reflète le cœur de l'homme* » ou « *Nous sommes en guerre et nous devons agir* » soulignent la nécessité de l'entreprise et le besoin d'une action. Le

même genre d'opposition sous tend **Les Insurgés** : rester sur place et mourir, fuir et survivre misérablement ou s'engager au risque de devenir inhumain ? De manière stéréotypée, l'intellectuel et l'homme d'Eglise s'opposent à l'homme d'action. Lui-même est partagé entre désir d'en faire davantage et attente du moment propice. A des débats de théologiens, il répondra d'ailleurs par un laconique « *toutes ces paroles me tuent* ».

La parole qui est inaction est cependant la marque d'une identité. Suivant une autre convention toute hollywoodienne, l'identification se fait par l'intermédiaire de la langue. Parler anglais, de préférence avec un accent américain, est un signe de reconnaissance. Les biélorusses juifs de Zwick parlent ainsi anglais affublés d'un improbable accent slave, les collaborateurs et





les communistes s'expriment en russe tandis que les allemands débâtèrent en... allemand. L'esthétique n'est pas juste sonore et le basculement d'une langue à une autre devient un élément de mise en scène. La manière avec laquelle Singer glisse de l'allemand vers l'anglais évoque les procédés utilisés par John McTiernan dans **A la poursuite d'Octobre Rouge** et **Le 13ème Guerrier**, le générique en « double langue » n'étant pas sans rappeler celui de **Double détente** de Walter Hill.

ALTERNANCE

Spike Lee fait des langues parlées un enjeu majeur de **Miracle à Santa Anna**. Tout en montrant les salauds de tous bords, la démarche du metteur en scène se révèle profondément humaniste. Le montage alterné est non seulement un moyen de faire cohabiter des lieux ensemble mais aussi différentes temporalités et diverses subjectivités. Le récit à cet égard s'avère complexe : le *flashback* n'est pas conté à la première personne mais fait cohabiter plusieurs points de vue sur une même histoire – se permettant des retours en arrière au sein de la structure du récit même. Variété de discours et variété de langues se télescopent. Dans la magnifique séquence de la prière, tous récitent les mêmes versets qu'ils reprennent chacun dans leur propre langue.

La foi unit là où les préjugés séparent car comme le dit l'un des soldats « *Quelle différence entre eux et nous devant le Seigneur ?* ».

Et tandis que Spike Lee utilise le montage alterné pour unir ce qui à la base est différent, Edward Zwick en use à des fins inverses, pour dissocier ce qui est semblable. S'il montre deux frères, c'est pour signifier leur éloignement à la fois par le confort et par le mode de vie, opposant le froid d'un côté et la chaleur de l'autre, le mariage auquel assiste l'un et l'embuscade à laquelle prend part le second. De manière providentielle, c'est du ciel que viendra la réconciliation : un avion survolant la zone fait la jonction et annonce la réunion.

HOLLYWOOD BABYLONE

Toute la gymnastique d'Edward Zwick – dont on connaît le goût pour l'ancien Testament – tient entre la tentation de la convention judéo-chrétienne et sa mise en abyme. Persécuté durant l'Antiquité comme durant la Seconde Guerre Mondiale, le peuple juif des **Insurgés** se cherche une terre d'accueil et un leader. Il est en perpétuelle fuite et la forêt dans laquelle il se réfugie n'est qu'un *no man's land* avant le départ vers la terre promise – qu'on devine forcément être les Etats-Unis

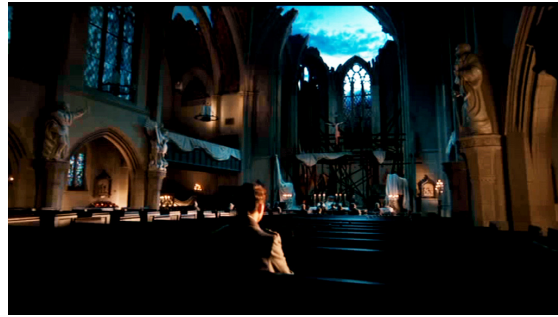
où deux des frères termineront leur vie. Par conséquent, **Les Insurgés** fonctionne sur un procédé d'équivalence entre les époques : Tuvia / Moïse, Allemands / Egyptiens, marais / mer rouge, typhus / plaie d'Egypte, etc. Non dupes, les personnages sont eux-mêmes conscients de rejouer l'Exode. « *Tu es Moïse, maintenant ?* » lance ainsi Zus à Tuvia. Egalement marqué par ses origines religieuses, Brian Singer fait de l'Holocauste une récurrence thématique de sa filmographie. Alors même que le contexte de **Walkyrie** permettait de l'aborder de manière frontale, le traitement s'y avère toutefois plus tortueux. Drôle de retournement de situation : des officiers allemands brandissant un carton jaune sont des martyrs. Mais convention hollywoodienne oblige : par cet acte où un carton se substitue à une croix, ils deviennent les tenants de la judaïté. A la peur et à la corruption ambiantes, les « traîtres » de **Walkyrie** substituent la foi inébranlable. Explicitement, Berlin est présenté comme un cloaque, une nouvelle Sodome que des justes tentent de sauver par leur action héroïque.

L'ESPRIT ET LA LETTRE

Tout est affaire d'interprétation. L'opéra de Wagner et la mythologie nordique qui donnent leur nom au film de Singer ont été détournés au

profit d'une idéologie xénophobe par le régime en place. Le nazisme est donné à voir comme le pendant ultra orthodoxe d'une religion germanique dont les officiers réfractaires seraient des libéraux. Hitler lui-même s'érige en icône de cette religion. « *Décoller le portrait et pendre l'homme* » (« *Unbung the portrait. Hung the man* »). Le message est clair : cessons de célébrer de fausses idoles. Les officiers n'ont d'autres idées en tête que de rendre des comptes au peuple, à l'Histoire et à Dieu, seuls à même de les juger – là où la justice des hommes ne se limite qu'à une perception dominante et limitée. De manière ironique, ils détournent la propagande à leur profit alors que – pour une fois – la vérité sort de la bouche de Goebbels. La guerre des communiqués et des moyens de communication devient un enjeu majeur du film.

Pour Spike Lee, la désinformation, plutôt que l'absence d'informations, est à l'origine des malentendus et des préjugés. En trois plans montrant des affiches américaines et allemandes ainsi que les soldats noirs en train de les regarder, Lee fait l'amalgame entre propagandes nazi et yankee, coupables aussi bien l'une que l'autre de prêcher un discours d'intolérance. Si les habitants du village ne rejettent pas les *Buffalo Soldiers* pour une question d'ethnicité, c'est surtout parce qu'ils n'ont jamais entendu parler



**UNE NOUVELLE
SODOME QUE DES
JUSTES TENTENT DE
SAUVER PAR LEUR
ACTION HÉROÏQUE**

des gens noirs. Parallèlement, Lee met en cause les films classiques représentatifs d'une Amérique blanche, bien portante, à la conscience tranquille¹, qui ont forgé une vision détournée du conflit. Le cinéma des



vainqueurs a écrit l'Histoire et a effacé le soldat noir de la mémoire et de l'inconscient collectifs. Il a également évacué l'ambiguïté de la Seconde Guerre Mondiale en faisant de celle-ci le dernier conflit armé où les traits du visage du Mal sont aussi distincts.

INGLORIOUS BASTERDS

Pour sa part, Quentin Tarantino s'enfoncé dans la brèche de ce système binaire. L'ignominie du nazi étant acquise, voilà un « méchant » qui ne risque pas de faire de procès ! A partir de là pourquoi ne pas bâtir une histoire aussi simple et touffue qu'un scénario de jeu vidéo de *shoot'em up* : celui qui tue le plus d'uniformes nazis avec le plus de cruauté remporte un maximum de points. Chérie, tu as encore laissé le petit abuser de la Playstation ! Mais la démarche de Tarantino toute infantile qu'elle soit ne s'inscrit pas moins dans une posture de postmodernité. Témoignage du désenchantement, de la

disparition des repères moraux, de l'échec des utopies, elle marque la fin « *des grands récits* » bien qu'elle en emprunte les chemins. Persévérant dans son exploration des formes narratives originales, Tarantino construit une histoire en cinq actes et deux récits alternés qui, même s'ils se rejoignent dans l'acte final, n'ont à aucun moment conscience de l'existence de l'autre. A son habitude, le dialogue (qui aime se faire monologue) revêt une qualité d'action. Profitant de son expérience de comédien, le réalisateur / scénariste / dialoguiste – dans sa tentative de se rapprocher de la *cool attitude* – met en scène des séquences au rythme et à l'intonation déclamatoires marqués. Par là même, il filme ces scènes de la même manière qu'il filmerait des scènes d'action et fait, selon le ton, du basculement des langues une source de comédie ou la source du drame. Affaire d'interprétation vous dis-je.

1. Si l'on excepte les films de Fred Zinnemann.



Les changements de tons et de rythme d'**Inglorious Basterds** sont aussi nombreux que ses références : Sergio Leone², le « walshien » Aldo Ray, **Les 12 Salopards**, **De l'or pour les braves** et **Enfants de salauds**, l'original **Inglorious Bastards**³, John Milius et bien d'autres qu'il serait difficile de recenser. Dans son dernier acte, **Inglorious Basterds** prend la dramaturgie hollywoodienne à rebrousse poil. Faisant fi de toute vraisemblance, Tarantino fait de la Seconde Guerre Mondiale un décor

de cinéma débarrassé de sa dette envers l'Histoire et d'Hitler un bouffon proche de la représentation qu'en fait Chaplin dans **Le Dictateur**. A l'instar de Zwick, Tarantino fait se réveiller la victime qui n'assiste plus passive à l'exécution de son sort⁴. A tout saigneur tout honneur, il s'intéresse à la guerre pour sa violente cinégénie tout en revendiquant le cinéma pour du cinéma. Qu'est ce dernier sinon un moyen de faire revivre les morts ? En dernier lieu, Quentin Tarantino prouve sa

dévotion au sacré en faisant du cinéma même la dernière religion digne d'être célébrée, l'unique lieu de culte qui unit autant de fidèles. C'est que le gamin deviendrait presque sentimental... ●

2. Tarantino tente-t-il d'imaginer ce qu'aurait donné **Les 900 jours de Leningrad** que préparait Leone avant sa mort ?

3. D'Enzo G. Castellari qui fait ici de la figuration.

4. Le credo est exprimé par l'un des personnages juifs des **Insurgés** : « On ne peut ni boire ni se battre. Ne nous reste plus qu'à mourir. »



Les Auréoles ombragées

Sur Gary Cooper dans *Âmes à la mer*
et James Stewart dans *Le Port des passions*



Ames à la mer

Pays : Etats-Unis

Durée : 1h32

Titre original : Souls at sea

Avec : Gary Cooper, George Raft, Frances Dee, Henry Wilcoxon, Harry Carey, Olympe Bradna, Robert Cummings...

Réalisé par : Henry Hathaway

Écrit par : Grover Jones

Produit par : Adolph Zukor

Sortie cinéma Etats-Unis :

03 septembre 1937

Sortie DVD France : 20 mai

2009 (Sony Pictures Home Entertainment / Opening)

Audio : Anglais (Stéréo 2.0)

Format Image : Noir et Blanc, 4/3

LE PORT DES PASSIONS

Pays : Etats-Unis

Durée : 1h39

Titre original : Thunder Bay

Avec : James Stewart, Joanne Dru, Gilbert Roland, Jay C. Flippen, Dan Duryea, Marcia Henderson, Robert Monet, Antonio Moreno...

Réalisé par : Anthony Mann

Écrit par : Gil Doud et George F. Slavin

Produit par : Aaron Rosenberg

Musique : Frank Skinner

Sortie cinéma Etats-Unis :

21 Mai 1953

Sortie DVD France :

20 mai 2009 (Sony Pictures Home Entertainment / Opening)

Audio : Anglais (Mono 1.0)

Format Image : Couleurs, 4/3



Les mirifiques jardins de la mythologie hollywoodienne sont plantés de stars. Elles ne tombent certes pas d'un ciel étoilé, mais sont façonnées et lancées, génération après génération, par des studios rassemblés sous la bannière d'une morale et d'une vision du monde commune. Cela équivaut à penser

que les stars elles-mêmes sont reliées par un réseau de fils compliqué qui les conduit vers cette morale supérieure, absolue, capable de transfigurer leurs écarts infimes et leurs particularités individuelles. Prenons Gary Cooper dans **Ames à la mer** et James Stewart dans **Le Port des passions**. La première de

ces œuvres fut produite par la Paramount, l'autre par Universal, les cinéastes respectifs possèdent, outre une génération d'écart, des styles que nul ne penserait à faire coïncider, et les deux récits se déroulent à des milliers de kilomètres d'intervalle à un siècle de distance. Et en dépit de ces éloignements, on s'ingénie à dessiner entre eux d'improbables parallèles, sous l'inspiration de deux acteurs à la majestueuse stature d'aventuriers des mers.

La Terre promise et ses prophètes

Fidèle au mythe biblique qui irrigue avec hégémonie l'esthétique du cinéma sacré hollywoodien, **Ames à la mer** convoque dans le personnage du marin anglais Michael Taylor (Gary Cooper) une figuration christique. Prisonnier d'un patrouilleur anglais et suspendu torse nu par les pouces au-dessus des eaux, Taylor semble la réincarnation de Jésus, condamné sur une méprise et crucifié, entouré de deux larrons dont l'un renaît sous les traits gémissants de Powdah (George Raft), son compagnon, qui doute dans son agonie et se plaint de son sort. Il en va un peu autrement dans **Le Port des passions**, où la présence de Dieu serpente en creux, aussi souterraine et néanmoins précieuse que le



CES INCIDENTS DICTÉS DE LA MAIN DE DIEU RÉSOLVENT LES TRACAS HUMAINS PAR L'APAISEMENT ET LA COMMUNION NOUVELLE D'ADVERSAIRES D'HIER

pétrole chèrement convoité qui finit par jaillir et tarir les querelles entre pêcheurs de crevettes et pétroliers. Steve Martin (James Stewart) et Michael Taylor sont adoués d'une mission mystique. Johnny Gambi, le partenaire de Steve, lui reproche de considérer ce travail non comme un gagne-pain, mais comme la quête du Graal. Dans le dernier segment du film, Steve prend la tête de ses ouvriers et les exhorte comme des disciples à qui il réclame une confiance aveugle pour accomplir une

grande action, qui tient d'ailleurs du miracle (le pétrole s'élève en colonne dans le derrick alors que tout espoir semble perdu). Les deux hommes se jetteraient dans le sacrifice pour mener leur combat à terme, vertu christique par excellence qui leur vaut pourtant les brimades de leurs contemporains. Mais Jésus lui-même n'eut-il pas à endurer le dédain populaire ? Voici le premier paradoxe de ce couple de héros, stars universelles aux exploits héroïques et avant-gardistes (lutte contre la traite des noirs, exploitation du pétrole en pleine mer), mais incompris par les leurs.

L'influence diffuse de la Bible dans les formes hollywoodiennes se distingue à son tour dans l'incendie d'**Ames à la mer** et l'ouragan du **Port des passions**, déclinaisons de l'irruption de la catastrophe naturelle qui, dans l'Ancien Testament, s'interprète comme un châtement divin.

Ils portent à leur paroxysme les peurs, les passions, les frustrations de chacun. Ces incidents dictés de la main de Dieu résolvent les tracasseries humaines par l'apaisement et la communion nouvelle d'adversaires d'hier. Ainsi, les deux obstacles aux rêves de nos héros tombent à l'eau, l'un au cours de l'incendie du **Blackbird**, l'autre sur la plateforme pétrolière au moment où se lève la tempête. Ils deviennent des boucs émissaires échappés d'un rituel hébreu de l'Ancien



LE RÊVE D'UN PUIT DE PÉTROLE EN PLEINE MER NE SERAIT QU'UNE MODERNISATION DU MYTHE DE LA FRONTIÈRE

Testament, dont la noyade purifie les fautes de toute une communauté repentante.

L'héroïsme romantique

En périphérie de leur assimilation conventionnelle à la mythologie biblique, Coop et Jimmy entretiennent le monument de leur mythologie personnelle tout en l'enrichissant de ciselures nouvelles. Ils lustrent leurs auréoles. **Ames à la mer** commence par une scène de procès, au cours



duquel Gary Cooper siège dans le box des accusés, comme l'année précédente dans **L'Extravagant monsieur Deeds** de Frank Capra. Quant au **Port des passions**, il se cale dans la continuité de la première série de westerns tournés par Anthony Mann avec James Stewart (**Winchester 73**, **Les Affameurs**, **L'Appât**) : le rêve d'un puits de pétrole en pleine mer ne serait qu'une modernisation du mythe de la Frontière. Le



défi lancé à la nature et perçu par les ruraux de Louisiane comme une invasion des démons de l'Enfer personnifiés par le disgracieux assemblage des barres métalliques de la plateforme surmontée du derrick, remémore autant la Ruée vers l'or que la construction du chemin de fer et travaille en filigrane le motif éternel du western, le passage de l'Ancien monde (ici la pêche artisanale à la crevette) au Nouveau monde (le forage du pétrole). Comme dans un western aussi, la discorde ne saurait se régler autrement que par un duel entre les deux chefs de clan, Steve Martin et Dominique Rigaud (Antonio Moreno), avorté à la dernière seconde par la formidable éruption du précieux or noir.

Choyés par les femmes de leurs rêves, les princes Gary Cooper et James Stewart sont précédés de leur serviteur, un partenaire qui

agrémentent leur personnalité par le système du contrepoint. Sur le négrier où ils sont retenus captifs, Taylor raconte à son ami l'histoire d'**Hamlet**. De fait, il se révèle un homme lettré, fin. *A contrario*, Powdah a des obsessions viriles. Dans les affaires de l'amour, il a le sourire plus carnassier qu'intimidé, il sait être plus enjôleur, loquace et adroit que son compagnon. Tout comme James Stewart dans **Le Port des passions**, Coop' souffre



d'une relative vulnérabilité, déglagée par sa haute silhouette dégingandée dont il ne sait pas toujours faire bon usage. Les deux hommes sont empruntés et gauches devant les femmes qui leur plaisent. Le chassé-croisé amoureux du **Port des passions** reflète le même équilibre affectif. Johnny Gambi (Dan Duryea), le beau parleur, exerce ses charmes saoulés de succès sur une jeune femme du village. En revanche, Steve passe le film à jouer au chat et à la souris avec Stella, entretenant avec elle une relation de passion et de haine mêlées. Ces quelques réflexions sur le pouvoir de séduction des deux stars, pas si évident ni glorieux que ce que nous pouvions imaginer, augurent des failles et des faiblesses plus profondes qui entachent insidieusement leurs comportements. C'était comme si les lignes droites de leurs vertus



et de leurs charmes bifurquaient de temps à autre vers des lignes brisées, où les attitudes s'épaississent, deviennent chaotiques et descendent l'icône de son piédestal.

Le côté obscur

Michael Taylor et Steve Martin sont des prophètes, des aventuriers triomphants et des séducteurs couverts de regards langoureux et de baisers embrasés. Tout cela, ce sont les projecteurs éblouissants braqués sur la star, ses attributs royaux, qui l'embellissent, lui insufflent de la puissance et inspirent aux autres de la dévotion. C'est la face Jekyll de leur *image*. Mais il coexiste en eux une tendance sombre, qui incite à fuir plutôt qu'à se lover dans leurs bras. Cette face inquiétante de leur *image*, leur face Hyde, sort de sa tanière devant

l'orgueil blessé, les échecs, les remontées incontrôlables de pulsions de mort.

Taylor et Martin dont personne ne connaît vraiment le passé ont un côté insaisissable, inconstant, qui les pousse auprès de leurs contemporains à la controverse. Ils pénètrent neufs dans la fiction. Que faisait Michael Taylor sur le Blackbird ? Est-il un négrier ou au contraire un actif pourfendeur de cette activité honteuse ? La lumière est faite plus tard : outre d'avoir libéré les esclaves en leur permettant de rejoindre la côte à la nage, les services secrets lui demandent de prendre la direction de Savannah puis des négriers du



capitaine Granley, afin qu'un patrouilleur les arrête en flagrant délit. Taylor n'est donc pas un négrier mais un traître, et même pour la bonne cause, cette duplicité ne redore pas son blason d'un éclat pur. Des scories demeurent incrustées. Les données sont similaires dans **Le Port des passions**, la vie de Steve Martin se voilant continuellement d'un halo de cette incertitude qui fait naître les suspicions plus que la confiance. Sur les routes poussiéreuses de Thunder Bay, il apparaît comme un escroc, un aventurier sans un sou vaillant en poche. Son passé est incertain dans la mesure où on apprend seulement qu'il a servi dans la

marine pendant la guerre, notation amusante qui renforce l'habituelle indistinction à Hollywood entre l'acteur et son personnage, quand on sait que James Stewart lui-même a défendu sa patrie lors de la Seconde guerre mondiale comme officier de l'armée de l'air. L'homme qui hume une fleur laissée tomber par la femme de ses rêves et qui tue ensuite sans scrupules le frère de cette femme est-il le même homme ? Gary Cooper paraît changer de peau de temps en temps, aborder des expressions et des gestes contradictoires. Il dégage en un rictus des sentiments très divers et pourquoi pas incompatibles. Ses attitudes sont alors féminines : humer la fleur, la caresser, la poser avec délicatesse dans un verre d'eau puis la contempler avec un sentiment presque religieux. D'ange céleste, il se transforme en démon. A la fin du film, lors du naufrage, à rebours des conventions, il fait tout le contraire de ce qu'on attend d'un héros : il tue le frère de Margaret sur le vaisseau en flammes qui pique du nez puis, dans la barque surpeuplée ensuite, il l'allège de quelques naufragés balancés à coups de poing par-dessus bord pour sauver l'embarcation. Quand les malheureux, s'accrochant à grand-peine aux rebords, ne suivent pas ses indications, il les tue froidement d'un coup de pistolet. Au fond, le véritable héros sacré



d'**Ames à la mer** serait plutôt Powdah, qui se sacrifie en ne rejoignant pas la barque trop étroite des rescapés, mais son amour, Ophélie flottant inerte dans le cercueil de sa cabine inondée.

Pareillement, James Stewart joue la tension constante entre la robustesse, l'ambition, l'affirmation intransigeante de tout ce qu'il croit être juste, et le besoin de toujours se



L'HOMME QUI HUME UNE FLEUR LAISSÉE TOMBER PAR LA FEMME DE SES RÊVES ET QUI TUE ENSUITE SANS SCRUPULES LE FRÈRE DE CETTE FEMME EST-IL LE MÊME HOMME ?



justifier, de plaider sa cause, de trouver du soutien. De petit aventurier ingénieux qui monte des combines vouées à l'échec, il se transforme en terroriste furibond. Sa face obscure explose quand il menace les villageois qui s'avancent au-devant de lui pour protester de ses agissements dans la baie, et qu'il brandit des bâtons de dynamite enflammés, prompts à réduire en poussière ses contradicteurs.

Cependant, comme un énième revirement, il n'hésite pas à sauter dans une mer déchaînée pour sauver Philippe de la noyade, son pire ennemi. La star, parce qu'elle change selon son exposition de teinte comme un cristal aux multiples faces, évolue dans le récit, passe d'un état d'âme à un autre en fonction des combats – nombreux – qu'elle va être amenée à remporter. L'acteur secondaire lui,

reste immuable car c'est autour de sa fixation archétypale que le héros, par opposition, balance d'un sentiment à l'autre.

Cette réflexion est vraie pour Gary Cooper, moins pour James Stewart dont le rêve tellement obsessionnel le bride un brin dans sa progression. Il demeure entêté tandis que ce sont les gens qui gravitent autour de lui en adversaires qui changent.

En dépit de l'opinion répandue, les stars ne sont pas des dieux, elles ne sont pas toutes-puissantes, invincibles, ni ne sont frappées d'une vérité innée, et ce serait un contresens qu'elles le soient. Dieu seul incarne la perfection. Dans le cinéma sacré hollywoodien, les stars côtoient cette grandeur spirituelle accessible aux prophètes et aux saints, que ne ternit que le sursaut dissonant de pulsions, de vices mineurs qui rappelle que ces icônes ne sont que des hommes de chair et de sentiments. Leur faiblesse, autant que leur mérite. ●



LES ARTS DE LA GUERRE

LES TROIS ROYAUMES (RED CLIFF)
DE JOHN WOO EN DVD

Sylvain Angiboust

LES 3 ROYAUMES

PAYS : CHINE
DURÉE : 2H25

AVEC : TONY LEUNG CHIU WAI,
TAKESHI KANESHIRO, ZHANG
FENGYI, CHANG CHEN, ZHAO WEI,
HU JUN, SHIDOU NAKAMURA,
CHILING LIN, YOU YONG, HOU
YONG, TONG DAIWEI, SONG JIA...

RÉALISÉ PAR : JOHN WOO
PRODUIT PAR : TERENCE CHANG
PHOTOGRAPHIE DE : YUE L, ET LI
ZHANG

MUSIQUE DE : TARÙ IWASHIRO
CHORÉGRAPHIE DES SCÈNES
D'ACTION : COREY YUEN

SORTIE CINÉMA FRANCE : 25
MARS 2009 (METROPOLITAN
FILMEXPORT)

SORTIE DVD ET BLUE RAY FRANCE :
13 OCTOBRE 2009 (SEVEN7)

AUDIO : FRANÇAIS / MANDARIN DD 5.1
SOUS-TITRES : FRANÇAIS
FORMAT IMAGE : 2,35 : 1

THE RED CLIFF

TITRE ORIGINAL : CHI BI
DURÉE : 2H26

SORTIE CINÉMA CHINE :
10 JUILLET 2008

SORTIE DVD ET BLUE RAY

HONG KONG : 10 SEPTEMBRE 2008

AUDIO : MANDARIN DD 5.1 ET DTS

SOUS-TITRES : ANGLAIS

FORMAT IMAGE : 2,35 : 1

RED CLIFF II

TITRE ORIGINAL : CHI BI XIA, JUE
ZHAN TIAN XIA
DURÉE : 2H22

SORTIE CINÉMA CHINE :
10 JUILLET 2008

SORTIE DVD ET BLUE RAY

(HONG KONG) : 27 MARS 2009

AUDIO : MANDARIN DD 5.1 ET DTS

SOUS-TITRES : ANGLAIS

FORMAT IMAGE : 2,35 : 1



UN FILM, DEUX VERSIONS

L'édition DVD française des **Trois royaumes** ne comporte que la version internationale du film, vue dans nos salles et plus courte de moitié que celle destinée au public asiatique. Celui-ci a pu voir la dernière œuvre de John Woo sous la forme de deux films de 2h30 chacun, sortis en salle à six mois d'intervalles¹. Ce remontage, supervisé par le réalisateur lui-même, est un modèle de concision qui préserve le déroulement et la plupart des enjeux de la version intégrale.

La vision de la version complète permet de porter un autre regard sur les personnages et leur univers qui s'en trouve élargi. Là où **Les Trois royaumes** a pour personnages

principaux le général Zhou Yu (Tony Leung) et le stratège Zhuge Liang (Takeshi Kaneshiro), **Red Cliff** (la version intégrale) accorde également beaucoup d'importance au prince Sun Quan (Chang Chen). Celui-ci est un héros en devenir dont le film illustre le passage de seigneur écrasé par le poids de sa généalogie (son père et son frère furent de grands héros alors que lui, qui n'a encore rien accompli, hésite d'abord à entrer dans la bataille contre le premier ministre Cao Cao (Zhang Fengyi) à combattant émérite qui mettra fin à la guerre en une seule flèche.

Sa sœur, la princesse Sun Shangxiang (Zhao Wei), gagne également en importance : guerrière et espionne dans **Les Trois**

LA VERSION COURTE DU FILM FAIT DISPARAÎTRE LE GOÛT DU CINÉMA ASIATIQUE POUR LES RUPTURES DE TON, L'ALTERNANCE DU COMIQUE ET DU PATHÉTIQUE ET LE TRAITEMENT HUMORISTIQUE DES PERSONNAGES ÉPIQUES.

royaumes, elle devient dans **Red Cliff** un personnage féminin en lutte contre le patriarcat. Elle ridiculise les hommes qui la rabaissent, refuse un mariage arrangé et démontre que l'on peut être l'égal d'un homme sans pour autant perdre sa féminité. Elle se déshabille avec grâce devant son frère et ses généraux pour leur communiquer les plans de bataille de l'armée ennemie inscrits sur ses vêtements, provoquant ainsi la surprise

et le malaise de ces mâles guerriers, soudain émus comme de petits enfants.

Le rôle de la femme n'a jamais été aussi important auparavant dans un film de John Woo : la princesse et la femme enceinte de Zhou Yu, désirée par Cao Cao, sont des protagonistes essentielles, ainsi que la servante du premier ministre, personnage tragique obligé de se conformer en silence aux attentes d'un homme qui voit une autre à travers elle. Une séquence de la version longue montre l'accouchement d'une jument



¹. Lorsqu'on lui demande les raisons de ce remontage Woo, pragmatique, explique que « on nous a dit que le public occidental ne pouvait pas voir un film asiatique de plus de deux heures. Il se fatigue à cause des sous-titres ». De plus, « le grand public occidental a parfois du mal à reconnaître les personnages asiatiques. Or, dans ce film, il y a beaucoup de personnages ». (Positif n°578, p.20)



dont le poulain sera, dans la dernière scène du film, un symbole d'apaisement.

L'infiltration du camp de Cao Cao par la princesse est bien moins développée dans **Les Trois royaumes** que dans **Red Cliff** où il occupe bien un tiers de la seconde partie. C'est l'occasion pour John Woo d'esquisser une romance entre l'espionne, déguisée en homme, et un soldat du camp adverse qui la prend pour un bon compagnon (selon l'ambiguïté sexuelle propre à nombre de récits épiques chinois) : ce lien nouveau entre les deux camps (qui accentue la portée



pacifiste du film) est l'occasion de plusieurs scènes de comédies naïves. La version courte du film fait disparaître le goût du cinéma asiatique pour les ruptures de ton,

l'alternance du comique et du pathétique et le traitement humoristique des personnages épiques.

LES TROIS ROYAUMES EST UNE ŒUVRE SOMME SUR LA GUERRE, QUI MULTIPLIE LES POINTS DE VUE ET ABORDE TOUS LES ASPECTS DU CONFLIT.



L'ART DU STRATÈGE

Les Trois royaumes est une œuvre somme sur la guerre, qui multiplie les points de vue et aborde tous les aspects du conflit. Les combats de masse alternent avec les exploits individuels, les batailles navales avec les luttes terrestres. Le stratège et l'espion jouent un rôle aussi important que les fantassins, et les généraux sont montrés, en dehors du champ de bataille, comme appartenant à l'échiquier politique. Dès la première bataille, Woo place la sauvegarde des civils (paysans, enfants, femmes) comme un enjeu



primordial qui nuance les idéaux politiques et militaires. Le film va jusqu'à mettre en scène une guerre biologique (Cao Cao contamine le camp adverse avec des cadavres atteints de la typhoïde) et des expérimentations de nouvelles technologies (les arbalètes à répétition, de nouvelles bombes explosives). Woo déplace les enjeux de son film des batailles en elles-mêmes vers leur préparation et impose le personnage du stratège comme une figure centrale. Le personnage de Takeshi Kaneshiro ne se bat pas ; il pense. Il n'est pas moins un héros de film d'action qui organise la bataille en un regard ou un geste d'éventail. Ce que filme John Woo dans **Les Trois royaumes**, c'est autant les affrontements épiques qu'une forme intellectuelle de duel, une opposition d'intelligences tactiques. Lorsque Yu et Cao Cao préparent – chacun dans leurs camps – leur stratégie, le cinéaste compose un montage alterné, passant de l'un à l'autre avec un effet de volet. Il organise un duel symbolique entre deux penseurs qui décryptent mutuellement leurs tactiques avant même de les avoir mises en œuvre. Cette séquence renvoie à de semblables moments « télépathiques » dans **The Killer** ou **A Toute épreuve** (Tequila, découvrant le cadavre à la bibliothèque, devine tous les gestes de l'assassin).



WOO FAIT SE FONDRE L'IMAGE D'UN BOL DE THÉ AVEC CELLE DE LA LUNE, RÉUNISSANT, POUR LES PRÉPARATIFS DE L'ULTIME BATAILLE, LE MICROCOSME ET LE MACROCOSME.



Les affrontements guerriers apparaissent comme la finalité d'un processus intellectuel, ce qui amène Woo à filmer les séquences « calmes » de dialogue avec la même rhétorique que ses séquences d'action. Les dialogues sont chorégraphiés comme des joutes car, du point de vue du stratège, même une conversation est un acte de guerre, avec

ses feintes et ses attaques. Dès le début du film, le contrôle de Cao Cao sur la cour est évoqué par une série de brusques zooms avant qui écrasent littéralement le jeune empereur. Lorsque le stratège convint le prince Sun Quan de s'engager dans la bataille, la caméra, très mobile, s'enroule autour des personnages et la brusquerie du montage,

aux raccords inattendus, dynamise la scène et rend compte de l'importance vitale des enjeux. A la cour comme au combat, les personnages sont caractérisés par leurs actes. Lors de sa première apparition, Zhou Yu est filmé de dos, ce qui permet à Woo de retarder l'apparition de sa star Tony Leung. Il suffit pourtant au réalisateur de filmer les interactions de ce personnage encore inconnu avec son environnement (immobile, il commande son armée d'un mouvement d'éventail) pour le désigner comme un grand héros.

HARMONIES DE LA GUERRE

Les moyens de communication sont autres que verbaux. L'implication de Yu dans la

bataille se décide lors d'un concert de harpe improvisé avec Liang : la parole est superflue, c'est dans l'harmonie de leurs notes que se noue une amitié toujours teintée de défi. Dans **Windtalkers**, déjà, la fraternité entre les soldats s'exprimait par la musique : ceux qui peuvent jouer ensemble peuvent aussi se battre ensemble. Les généraux des **Trois royaumes** sont tout à la fois poètes, calligraphes, musiciens, grands connaisseurs



des rythmes de la nature... Hors du champ de bataille, ils tressent des semelles de corde ou font l'école aux enfants. Il ne s'agit pas de qualités indépendantes mais des facettes d'un même idéal aux multiples terrains d'application. Devant un texte écrit par un de ses généraux, Cao Cao lui lance : « *j'espère que votre stratégie est meilleure que votre grammaire* », car les qualités intellectuelles correspondent aux qualités morales ou physiques.



Tissant des liens entre des éléments a priori distincts, le cinéma de John Woo est métaphorique : ses héros sont caractérisés de façon métonymique par leur association à une arme, une force de la nature ou un instrument de musique. Le processus est ici décuplé par le nombre important de personnages. Le ralenti est pour une fois peu utilisé par le cinéaste et il organise ici sa mise en scène autour de ses deux autres figures de style favorites : le

**LES QUALITÉS INTELLECTUELLES
CORRESPONDENT AUX QUALITÉS MORALES
OU PHYSIQUES.**



montage alterné et la surimpression.

Le montage alterné oppose les armées disposées de part et d'autre de la rivière : c'est la séquence, déjà évoquée, où les stratégies de Cao Cao et Yu entrent en conflit et se complètent par le montage. La surimpression, c'est le motif de l'union : durant la séquence de communion musicale entre Liang et Zhou Yu, leurs visages se superposent. C'est par la surimpression que Woo rend ses métaphores

explicites. Lorsque Sun Quan chasse le tigre, le visage de son ennemi se superpose à celui de l'animal qu'il abat. Le cinéma d'arts martiaux regorge de techniques aux noms d'animaux (technique du singe, du serpent, etc.) : dans **Les Trois royaumes**, Woo superpose une tortue à la formation militaire éponyme et la technique de l'aile de grue est mise en perspective avec un éventail en forme d'aile. Woo fait se fondre l'image d'un bol de thé

ils essuient un déluge de feu. Les éléments naturels prennent une grande importance, au point que Liang base sa stratégie sur le sens du vent. L'issue de l'immense combat repose finalement sur des éléments microscopiques : le sens dans lequel tombe une goutte poussée par le vent, le détail de la cérémonie du thé qui permet de détourner Cao Cao du champ de bataille.

L'art de John Woo a toujours été de faire ressortir d'infimes beautés au sein d'une frénésie spectaculaire. Dans **Les Trois royaumes**, son attention se porte sur l'environnement géographique et culturel chinois. Plutôt qu'un film au nationalisme politique, **Les Trois royaumes** prend la culture chinoise pour sujet, conformément à l'humanisme de son réalisateur qui fait surgir, de la simple flûte de bois d'un petit berger, des images et des sons devant lesquels se recueille un peuple tout entier. ●

avec celle de la lune, réunissant, pour les préparatifs de l'ultime bataille, le microcosme et le macrocosme.

Bien au-delà du politique, ce sont des enjeux cosmiques qui intéressent John Woo. Lorsque le camp de Yu est touché par la typhoïde, une éclipse assombrit le ciel. La bataille finale convoque les quatre éléments : les bateaux, sur l'eau, sont poussés par le vent puis les combattants mettent pied à terre où



DU BON PORT DE LA MOUSTACHE

A propos de trois films sur le bandit John Dillinger

Eric Nuevo

PUBLIC ENEMIES

Date(s) de Sortie(s) :

USA : 1 juillet 2009 / France : 8 juillet 2009

Réalisé par : Michael Mann

Avec : Johnny Depp, Christian Bale, Marion Cotillard, Channing Tatum, Billy Crudup, Giovanni Ribisi, Stephen Dorff, ...

Production : Universal Pictures

Pays : USA

Durée : 2h30

Scénario : Ronan Bennett, Michael Mann, Ann Biderman

Photographie : Dante Spinotti

Montage : Jeffrey Ford et Paul Rubell

Musique : Elliot Goldenthal





« *He looks better with a mustache* »

Dans son commentaire du **Dillinger** de Max Nosseck, alors que le film s'approche de la fin, John Milius lance cette remarque sur le comédien incarnant le célèbre braqueur de banques : « *He looks better with a mustache* ». Il suffit parfois d'un détail pour que la

mayonnaise prenne et cette barbiche en est un d'importance : Lawrence Tierney partage enfin des traits communs avec le personnage qu'il joua en 1945. A cet instant, cela fait six mois que le braqueur se cache dans sa chambre d'hôtel, six mois concentrés en une ellipse qui nous fait passer, d'un saut, d'un *faux* Dillinger à un Dillinger *simulé*. Le faux servait



mieux le film dans la mesure où le projet de Nosseck s'éloignait considérablement de la vraisemblance historique pour pénétrer sur les terres de l'hommage au genre ; mais le vrai, via sa moustache, donne au dénouement, l'une des seules séquences vraiment respectueuses de la vie du bandit, un peu de *poil* factuel. Milius sait de quoi il parle : lui-même a

tourné une fiction sur John Dillinger, sortie en 1973. Choix de casting pour le moins judicieux, Warren Oates ressemble tant à John Dillinger que les deux hommes auraient pu être frères jumeaux. Poussant jusqu'au bout la correspondance, Milius choisit volontairement de jongler avec les identités et fait s'apparenter sa proie à son chasseur – si Dillinger porte sa fameuse moustache, Melvin Purvis, l'impénitible agent fédéral qui le poursuit, arbore la sienne propre. Intraduisible liaison morale entre le *bon* et le *mauvais* ? Outre leur attribut poilu, les deux hommes partagent une figure de style, la personnification : Dillinger *est* la marginalité, Purvis *est* la loi. Johnny Depp, dans la version

de Michael Mann, **Public Enemies**, n'arbore presque aucun trait commun avec le vrai Dillinger, sinon cette moustache, toujours la moustache, qui agit indubitablement comme *un signe de reconnaissance du vrai*.

En regardant successivement trois des films consacrés à John Dillinger – ceux de Nosseck, Milius et Mann, tournés à trente ans d'écart à chaque fois – on peut intuitivement penser qu'à travers la question de l'identification du personnage avec son modèle, chacun d'eux ouvre une fenêtre inédite sur son contexte de production et de diffusion, contexte qui à son tour éclaire grandement les mœurs d'une époque. Ce n'est certes pas un hasard si Dillinger s'est régulièrement frayé un chemin jusqu'à nos écrans de cinéma ; peut-être parce qu'il se fait, d'une manière ou d'une autre, le

baromètre de la popularité du marginal dans nos sociétés ; et parce que son sens aigu de la liberté de mouvement s'oppose à la sclérose qui corrompt les articulations sociales de nos habituelles hiérarchies. Autrement dit, Dillinger symbolise le bandit que mérite toute société.

Dillinger, USA, 1945

Dans sa version sortie en 1945, **Dillinger** s'apparente aux films de gangsters de la Warner du début des années trente tant par son esthétique que par sa structure. Nosseck filme son Dillinger avec fascination et condescendance, tout en faisant de lui un gangster résolument urbain alors que le vrai bandit courait la campagne. Ce qui fait de **Dillinger** une création doublement anachronique : d'abord parce qu'Hollywood

LES SIGNES DU RÉEL ONT DÉFINITIVEMENT DÉTRÔNÉ LE RÉEL, LA SIMULATION DE DILLINGER A GAGNÉ PARCE QU'ELLE EST MEILLEURE QUE DILLINGER LUI-MÊME.

ne produit plus tellement de films sur les gangsters, au profit de films sur les policiers ; ensuite, parce que l'époque des années quarante est au film noir, heureux successeur des codes esthétiques du film de gangsters, et que la forme même de **Dillinger** ne répond pas à cette évolution. Et cet anachronisme, prégnant dans le personnage lui-même, est précisément ce qui rend le film passionnant : alors que les gangsters des films noirs sont devenus des businessmen, couverts par des

sociétés ou des pyramides mafieuses, le vent de liberté soufflé par un braqueur de banques volatile et incontrôlable a quelque chose de rafraîchissant.

Dillinger, chouchou du pays en son temps, est ici transformé en brute mégalomane et assoiffée de sang. On se souvient de cette scène de violence haineuse, dans **L'Ennemi public**, où James Cagney écrase un pamplemousse sur le visage de sa compagne au petit déjeuner ; son équivalent ici pourrait bien être l'agression par Dillinger de ce serveur de bar qui refusa jadis d'encaisser son chèque, événement qui dans le film est à l'origine de la carrière criminelle du personnage. Dillinger n'est plus un modèle mais une honte et, de fait, l'homme qualifié d'« *ennemi public numéro un* » par le F.B.I. est ici appelé, par les médias, la « *honte publique numéro une* » (en référence





au **Scarface** de Hawks sous-titré **La honte d'une nation**).

Cette vision négative du bandit de grand chemin concourt naturellement à l'élévation d'une juste moralité pour le public. Nosseck préfère transfigurer son personnage en martyr d'une société qui ne lui laisse aucun choix : puisqu'il n'a pas les moyens d'offrir un verre à sa compagne et que son chèque est refusé, John, avide de trouver quelques sous, braque une petite épicerie qui lui vaut immédiatement plusieurs mois de prison. La source du mal est ainsi nettement signifiée, et sa valeur n'est que de 2 dollars... L'ironie de cette volonté moralisatrice réside dans le fait que Dillinger, le vrai, envoya avant sa mort un courrier à son père dans lequel il reprochait à la société son intransigeance : « *Si on avait été moins sévère avec moi quand j'ai commis ma première faute, rien de tout ça ne serait arrivé* ». A la toute fin du film, alors que le corps du bandit repose sur le sol, une voix off nous apprend que les



policiers ont retrouvé, dans les poches de sa veste, une somme de 7 dollars et 20 cents, soit exactement le produit du braquage de sa première épicerie des années plus tôt...

Dillinger, USA, 1973

John Milius s'intéresse à Dillinger avant tout pour son aura contre-culturelle. Non pas que le **Dillinger** de 1973 s'affranchisse de toute référence au contexte des années trente : la Grande Dépression en reste le décor privilégié et l'on peut s'en rendre compte au détour de quelques scènes simples, comme celle où les membres du



CETTE MOUSTACHE, TOUJOURS LA MOUSTACHE, QUI AGIT INDUBITABLEMENT COMME UN SIGNE DE RECONNAISSANCE DU VRAI.

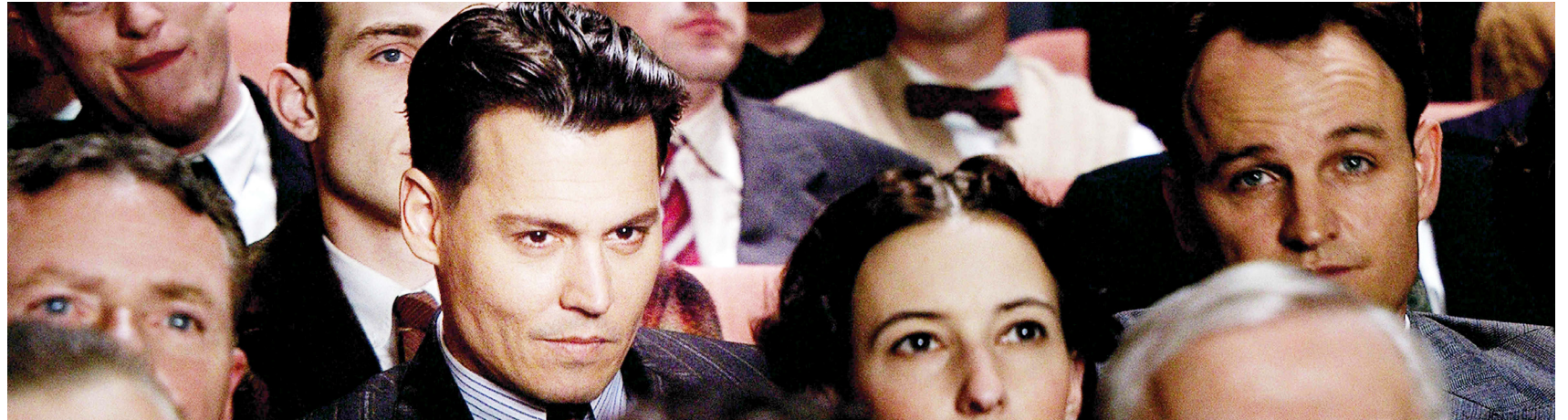
gang observent un édifice abandonné qui renfermait autrefois les locaux d'une banque. Dillinger tire aussi sa popularité du fait qu'en cette époque difficile, les gens aiment à rêver sur les exploits d'un franc-tireur ambitieux et audacieux. Dans une très belle séquence tout à fait fictionnelle, Milius filme un échange entre Melvin Purvis (Ben Johnson) et un jeune garçon qui exprime son envie de ressembler au célèbre bandit. Purvis : « *Il faut que tu ailles à l'école* ». L'enfant : « *Dillinger n'y est pas allé, lui* ». Dillinger provoque chez les citoyens une sorte de stimulation grégaire, une

envie primitive d'atteindre le sommet de l'échelle sociale par l'audace plutôt que par le respect des règles.

Désireux de déterrer les racines du personnage, Milius réalise une œuvre aussi proche que possible de la réalité historique. L'esthétique de son film renvoie explicitement aux westerns crépusculaires qui pullulent en cette décennie, particulièrement à ceux de Sam Peckinpah, ainsi qu'aux *road movies* – les premiers pour l'utilisation de la profondeur de champ, les seconds pour l'importance visuelle et narrative de la géographie nationale. Milius

livre un film rural, projection parfaite du caractère pastoral de son personnage. La géographie est ici ce qui établit la distinction entre crime étatique et crime fédéral. L'enjeu devient frontalier : quand Dillinger traverse les états au volant d'une voiture volée après avoir quitté Crown Point, le moment est enfin venu pour Purvis d'entrer en jeu ; et cet instant est souligné par la conversation téléphonique entre Dillinger et lui, symbole du lien inébranlable qui désormais les réunit.

La trame géographique et la moustache de Dillinger sont intimement liées. L'une ne va pas sans l'autre. Suite au fiasco de la First National, durant lequel Dillinger tue son premier policier, Warren Oates apparaît désormais sans moustache. L'effacement de ce détail distinctif semble essentiellement symbolique. La moustache, alors, peut être perçue comme signe mortifère, l'horizon de la mort pour Dillinger qui invariablement l'arbore au moment de son exécution, jusqu'à la faire pousser précisément pour cet instant (dans le film de Nosseck). Signe de mort, mais aussi signe de reconnaissance ; puisque le vrai Dillinger portait sa moustache en fin de vie, Oates la récupère pour la vraisemblance du simulacre. Milius en revient à la moustache



de son héros afin d'accentuer le retour aux sources mythologiques d'une fin de parcours profondément cinématographique dans l'âme : Dillinger se fit exécuter par les agents fédéraux alors qu'il sortait d'une séance d'un film de gangsters à Chicago. Ce

piéd de nez à sa vie de braqueur de banques a concouru à sa mythologie personnelle, car non content d'avoir vécu comme tel, Dillinger est également mort comme un bandit de cinéma.

Public Enemies, USA, 2009

Johnny Depp ne ressemble pas plus à Dillinger que Lawrence Tierney. Mann ne souhaite pas seulement donner à voir un Dillinger analogue au vrai ; son objectif est plutôt de nous montrer Dillinger tel qu'il pouvait être perçu, à l'époque, par le pays, et spécifiquement par une population admirative. Mais dans quel but ? Pour convoquer les grands mythes en cette période de crise. Pour accentuer le parallèle entre la crise actuelle et la Grande Dépression du début des années trente, pour s'interroger sur le devenir d'une société qui a interverti simulation financière et réalité économique. Johnny Depp en Dillinger le prouve bien : les signes du réel ont définitivement détrôné le



réel, la simulation de Dillinger a gagné parce qu'elle est meilleure que Dillinger lui-même. L'originalité apportée par cette version réside dans le nœud médiatique entourant Dillinger. L'homme est une figure admirée par la population et les autres gangsters, mais aussi



intensément recherchée pour la symbolique qu'elle véhicule : en braquant des banques, Dillinger commet des crimes qui le placent sur le devant de la scène publique et qui lui valent le titre honorifique d'« *ennemi public* ». L'étau médiatique se resserre corrélativement à la disparition progressive des hommes de Dillinger, jusqu'à l'isolement ; son image est diffusée aux actualités, partout, et Mann joue avec l'expansion de cette image médiatique à travers la séquence presque burlesque où, dans la salle de cinéma, le commentaire des informations demande aux spectateurs de vérifier autour d'eux si Dillinger ne s'y trouve pas.

Amadouant journalistes et policiers lors de son transfert à Crown Point (séquence montrée également par Milius), Dillinger devient ainsi une image publique, mais une image absurde : parce que le F.B.I. en a fait l'ennemi public numéro un pour de fallacieuses raisons, alors qu'au même moment sévissent de plus dangereux criminels au cœur de la mafia ; parce qu'il devient l'égérie du peuple en même temps que le symbole qu'il faut abattre afin que l'autorité restaure sa légitimité ; parce qu'en tant que dernier des grands gangsters ruraux, il laissera une marque indélébile sur l'histoire américaine, à tel point que les agents du Bureau s'entraînent

encore à tirer sur des cibles à son effigie. Il est donc fatal que la « personne » et l'« image » finissent par se différencier. La séquence où Dillinger visite le bureau des enquêteurs, au cœur de l'immeuble de la police de Chicago, et observe sa photo sur le panneau, illustre parfaitement ce schisme entre l'homme et son reflet médiatique : personne ne semble le reconnaître. Invraisemblable ? Pas dans l'aboutissement d'un système filmique qui a fait du bandit une icône totalement détachée de sa personne matérielle, causant l'impossible *reconnaissance* d'un visage pourtant *connu*, mais tellement inséparable de son contexte mythologique (signifié par la traque, l'action criminelle, le déplacement en groupe) que ce corps solitaire et audacieux ne fait plus sens pour les forces de l'ordre, trop attachées à poursuivre une image. ●



L'IMAGE OU LA MORT

POLITIQUE ET MÉDIAS

FROST / NIXON, L'HEURE DE VÉRITÉ

Sortie(s) cinéma : USA : 23 janvier 2009 / France : 1 avril 2009

Sortie DVD France : 22 septembre 2009

Réalisé par : Ron Howard

Avec : Frank Langella, Michael Sheen, Sam Rockwell, Toby Jones, Matthew MacFadyen, Kevin Bacon, Oliver Platt, Rebecca Hall ...

Distributeur : Studio Canal

Pays : USA / UK / France

Titre original : Frost/Nixon

Durée : 2h02

Scénario : Peter Morgan

Photographie : Salvatore Totino

Montage : Daniel P. Hanley et Mike Hill

Musique : Hans Zimmer

SILVER CITY

Dates de Sortie(s) : USA : 17 septembre 2004 / France : 22 juillet 2009

Écrit, Réalisé et Monté par : John Sayles

Avec : Danny Huston, Richard Dreyfuss, Chris Cooper, Kris Kristofferson, Maria Bello, Thora Birch, Tim Roth, Darryl Hannah, Sal Lopez ...

Production : Anarchist's Convention Films

Pays : USA

Titre original : Silver City

Durée : 2h09

Photographie : Haskell Wexler

Musique : Mason Daring



LA QUEUE REMUE LE CHIEN

Biographies (**Vers sa destinée**, **Nixon**), carnets de campagnes (**Votez Mc Kay**, **Primary Colors**), stratégies administratives (**La Guerre selon Charlie Wilson**¹, la série télévisée **A la Maison Blanche**), scandales (**Les Hommes du président**)... Par les multiples facettes qu'il lui offre d'explorer, le monde politique constitue l'un des sujets privilégiés du cinéma hollywoodien. Figure cinématographique à part entière, le politique navigue de manière transgénérique. Garant symbolique des valeurs nationales, le Président des Etats-Unis apparaît dans les productions les plus variées – allant même jusqu'à lutter contre l'envahisseur extraterrestre aux commandes d'un avion de chasse dans

Independance Day ! Dès lors, même le film politique à proprement parler² semble en mesure de s'accorder avec la plupart des genres traditionnels : comédie (**Président d'un jour**), romance (**Le Président et Miss Wade**), comédie dramatique (**Mr Smith au Sénat**) ou drame social (**Gabriel au-dessus de la Maison-Blanche**).

Quelque soit son orientation, le film politique peut s'appuyer sur la dimension auratique de son sujet. Les coulisses des institutions, naturellement cachées aux yeux du public, exercent la fascination des grands secrets. Le cinéma s'offre de les dévoiler. Ainsi nombre de films contemporains proposent de révéler les dessous de la communication politique.

Si le sujet n'est pas nouveau, il est cependant pleinement d'actualité dans la mesure où la surmultiplication, l'accélération et la globalisation de l'information ont conduit à un renouvellement de ses pratiques. Dans le monde contemporain du village planétaire en prime-time, l'aphorisme wildien est plus que jamais réactivé. La réalité prend modèle sur la vérité fictionnée de l'image télévisée, représentation plus rapide et plus efficace que toute autre. Dès lors, son contrôle constitue désormais l'enjeu majeur de l'exercice politique.

Ainsi, dans **The Second Civil War**, Joe Dante montre comment la question médiatique constitue le cœur véritable de la gestion d'un événement national majeur (une guerre civile engendrée par la fermeture des frontières de l'état de l'Idaho par un gouverneur refusant d'accueillir un groupe d'orphelins pakistanais). Quant à Barry Levinson, il développe dans **Des Hommes d'influence** l'idée selon laquelle l'image permet de donner l'impression de faire de grandes choses sans pour autant les faire nécessairement. Un conseiller politique (Robert DeNiro) chargé de trouver la riposte médiatique à un scandale sexuel impliquant le Président décide, afin de détourner l'attention, de créer une guerre fictive contre l'Albanie avec l'aide d'un producteur hollywoodien (Dustin Hoffman). Le titre original du film



est éloquent : **Wag the Dog**, ou quand c'est la queue qui remue le chien...

SILVER CITY : « DICKIE PILAGER VOUS MENT ! »

Cinéaste (**Lone Star**, **Les Coulisses de l'exploit**), scénariste (**Piranhas**, **Hurlements**, **Les Chroniques de Spiderwick**), *script doctor*

1. Voir le premier numéro d'Acmé.

2. On nomme « film politique » tout un film dont le sujet principal à trait au monde politique.





(*Apollo 13*, *Le Fugitif*) et acteur à ses heures (*Malcolm X*, *Panique à Florida Beach*, *Dans la brume électrique*), John Sayles a réalisé *Silver City* en 2004. Le film ne fut pourtant diffusé dans quelques rares salles françaises que le 22 juillet dernier (alors même que Sayles a depuis réalisé un autre film, *Honeydripper*, en 2007). Le fait est d'importance car il permet de comprendre le relatif anachronisme de cette attaque contre la famille Bush (le gouverneur sudiste Dickie Pilager, ancien drogué et fervent religieux, est soutenu par les amis financiers de son père sénateur) alors que s'ouvre l'ère Obama. S'il perd alors sans doute de sa pertinence, le film – qui fait se croiser un ensemble de personnages servis par un casting à toute épreuve autour d'un enquêteur lancé sur la piste d'un complot politico-écologique – n'en demeure pas moins efficace.

Silver City participe pleinement du discours sur les rapports entre politique et médias. Le film s'ouvre sur l'intertitre «*Richard Pilager cares about Colorado* » puis se poursuit sur le lieu de tournage d'un spot de campagne de Pilager – rapidement perturbé par l'apparition du cadavre d'un travailleur clandestin sud-américain. Des cartons similaires, commentés par la même voix-off publicitaire, réapparaissent au fil du film :

«*Richard Pilager cares about the family* », «*Richard Pilager cares about the American worker* », «*Richard Pilager cares about YOU* ». Chargé d'enquêter sur le meurtre, Danny O'Brien va peu à peu découvrir la vérité qui se cache derrière les images de campagne. Le film propose alors de démonter pas à pas chacune de ces affirmations. Le principe culmine dans son ultime séquence – où l'image de centaines de poissons empoisonnés se donne en contrepoint du discours final du candidat et de la chanson vantant la pureté de l'Amérique ancestrale qui le relaye.

Mais s'il dénonce les affres de la communication politique, le film fait aussi le terrible constat de sa toute-puissance et décrit le cercle vicieux dans lequel s'est durablement enfermé le système. Si les responsables politiques craignent par dessus tout le scandale médiatique, ils demeurent *in fine* les plus habiles utilisateurs de la force des images. Les médias – ceux-là même qui pourtant sont censés les produire et les contrôler – se révèlent impuissants, abandonnant même peu à peu toute ambition politique. Ainsi O'Brien est-il un brillant journaliste politique déchu contraint de mener des enquêtes qu'il ne lui est pas permis de mener à terme. Nora Allardyce, journaliste tenace se voit elle-même contrainte d'abandonner son article sur Pilager à l'instant où son journal

**LA RÉALITÉ PREND
MODÈLE SUR LA VÉRITÉ
FICTIONNÉE DE L'IMAGE
TÉLÉVISÉE**



est racheté par la multinationale qui finance le candidat. Pas totalement pessimiste, *Silver City* fonde toutefois quelques espoirs sur les nouveaux médias numériques indépendants, seuls encore capables de «*semmer la graine du doute* ».

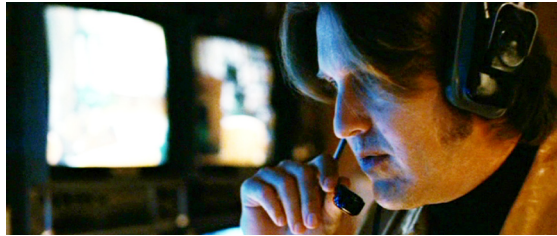
FROST/NIXON OU LA PUISSANCE DU GROS PLAN

Frost/Nixon montre que parfois les images se retournent contre ceux qui tentent de les utiliser. Sorti sur nos écrans quelques semaines à peine avant *Anges et Démons*, le film de Ron Howard propose de découvrir les coulisses d'un événement historico-médiatique majeur : l'interview de Richard Nixon par David Frost, trois années après la démission de l'ancien



Président touché par le scandale du Watergate. Animateur de talk-show britannique, plus porté sur les célébrités que la chose politique, Frost décida de se lancer dans l'enregistrement d'une longue interview-vérité du Président déchu – persuadé de tenir là un sujet porteur. Nixon y trouvait le moyen d'exister encore médiatiquement, donc d'exister tout simplement. Il le savait : disparaître des écrans, c'est mourir. Il savait aussi que les images sont en mesure de provoquer de la sympathie pour celui qui y apparaît – fait qui ne manque d'ailleurs pas d'inquiéter les collaborateurs de David Frost (le risque est d'ailleurs également encouru par le film de Ron Howard qui présente un homme cynique, obsédé par l'argent, mais souvent sincère et même profondément pathétique lors de la cruciale séquence du coup de téléphone entre les deux protagonistes).

Le film livre le récit de ce duel médiatique à travers de saisissantes scènes de face à face où l'ancien homme d'état développe tout son art de la déstabilisation et de la manipulation, s'accaparrant méticuleusement le temps d'antenne afin de ne pas laisser son adversaire l'entraîner en terrains glissants. Echaudé par une mésaventure télévisuelle (il aurait perdu le débat de 1960 contre Kennedy parce qu'il transpirait de la lèvre supérieure) et conscient que « *la télévision et les gros plans créent leur propre réalité* »,



Nixon prend soin de contrôler son image dans les moindres détails et s'essuie méthodiquement la lèvre avant que ne soit filmées ses réponses. L'expérience finira néanmoins par se retourner contre lui et il se verra contraint à effectuer une confession aussi sincère qu'inattendue. L'émission permettra alors une réhabilitation du système politique américain miné tant par le Watergate que par le pardon absolu accordé à son prédécesseur par le Président Ford. Persuadé de pouvoir facilement manipuler son interlocuteur, Nixon n'avait pas compté sur une donnée essentielle, un constat sur lequel s'ouvre d'ailleurs le film : Frost « *comprendait la télé* ».

La confrontation entre Frost et Nixon, si elle fut finalement positive, annonce un mélange des genres plus que jamais d'actualité, mais qui n'a aujourd'hui pas d'effet bénéfique quant à la perception du monde politique. Après **Des Hommes d'influence**, Barry Levinson montre dans **Man of The Year** comment la popularité d'un animateur de talk-show (Robin Williams) lui permet de s'insinuer durablement dans le jeu politique et devenir un acteur à part entière de l'élection présidentielle américaine. Une telle fiction fut d'ailleurs réalité en France lorsque Coluche décida de se lancer dans la course à la présidentielle de 1981 – un sujet qui



est d'ailleurs, signe des temps, au cœur du *biopic* qu'Antoine De Caunes a récemment consacré à l'humoriste. Poussant l'association entre politique et divertissement à son paroxysme, **American Dreamz** va jusqu'à mettre en scène un Président des Etats-Unis (autre parodie de George W. Bush, ici interprété par Dennis Quaid) participant à une émission de télé-réalité (façon **Nouvelle Star**) afin de soigner une côte de popularité en chute libre. A l'heure de la *pop communication* et du *bling bling* politique, le cinéma s'interroge sur les risques inhérents à la toute-puissance de l'image. Mais que peut-il y changer ? En France, un candidat qui refusa d'aller s'asseoir dans un fauteuil rouge à côté d'un chien apathique ne vit jamais le second tour de l'élection présidentielle. Mieux vaut en rire devant un bon film, sous peine d'en pleurer. ●

Billet d'humeur Jusqu'au bout du rêve

« Pour réaliser une chose vraiment extraordinaire, commencez par la rêver. Ensuite, réveillez-vous calmement et allez d'un trait jusqu'au bout de votre rêve sans jamais vous laisser décourager. »
Walt Disney

Pierre Borion



Ah ! Walt ! Qu'est-ce que c'est beau ce que tu dis ! Ca me bouleverse, surtout moi qui, comme beaucoup de mes compatriotes occidentaux, ne rêve plus dans cette triste société post-moderne.

Depuis **Shrek**, il n'y a plus de prince charmant, la princesse est une obèse verdâtre et à cause de **Monstres & Cie**, les enfants n'ont plus peur des monstres du placard.

Est-ce à dire que l'époque de Disney est révolue ? Les rêves honnêtes du petit garçon que j'étais sont tournés en dérision. Ce genre de film n'est d'ailleurs plus réservé aux petits mais s'adresse à un public plus large. Métadiscours et clin d'oeil à tout un pan de l'histoire du cinéma y sont monnaie courante. Les dessins animés ont grandi. Ce sont maintenant des « films d'animation » qui sont regardés par un hybride d'âme d'enfant et de cerveau de vieux cinéphile de la rue Mouffetard.

Mais revenons un instant sur la magie merveilleuse qui a bercé l'enfance de ceux qui ont entre 25 et 77 ans aujourd'hui. Rappelons simplement que **Blanche-Neige et les sept nains** a fêté ses 70 ans en 2008 ! Il me semble qu'hier encore mon village en organisait une projection pour Noël. C'était la toute première fois que j'allais au cinéma. Ah nostalgie d'une époque merveilleuse où les magnétoscopes ne s'étaient pas encore

démocratisés ! Aller voir un film au cinéma, c'était quelque chose, on s'en faisait une fête trois jours avant. Je me vois encore tenir la main de ma première fiancée sur « *un jour mon prince viendra* ». On était jeune, on était beau, on avait les abdos plats et les dents blanches, comme nos héros d'alors.

Malheureusement, on grandit et on découvre que le Père Noël n'existe pas, que les princes et les princesses, poursuivis par des paparazzis, s'explodent sous le pont de l'Alma, ou pire encore qu'ils se lancent dans la chanson. Et que, parfois, les histoires que nous regardions petits peuvent être particulièrement tordues.

Celle de Blanche-Neige par exemple. Je vous invite donc à suivre le lapin blanc et à tenir fermement le rêve dont parlait Disney :

Blanche-Neige est une princesse qu'on a essayé de tuer mais qui se retrouve dans la forêt. Elle est élevée dans une cabane par sept handicapés qui lui font faire la bouffe et le ménage pendant qu'ils vont bosser à la mine. Ces sept handicapés, non content d'être des amalgames de Robert Hue et de Mimi Mathy, portent des noms à coucher dehors. Cela dit, même si Dieu n'a pas vraiment été sympa avec eux, nous pouvons dire qu'ils sont « heureux » de leur condition.

Ils vont à la mine et reviennent en sifflotant. On imagine assez bien qu'avec leur petite taille ils peuvent aller dans des cavités inaccessibles. Je pense qu'il s'agit là d'une sorte de réponse bizarre au **Germinal** de Zola. La femme, de son côté, fait le ménage avec des oiseaux en espérant un prince hypothétique. Pendant ce temps, la reine se fait traiter de mocheté par son miroir magique et décide de se déguiser en vieille bohémienne, style caricature de juif sous le 3^{ème} Reich, pour refiler une pomme pourrie à Blanche-Neige qui ne se réveillera que quand le prince lui roulera une pelle. Genre l'amour est plus fort que tout.

Je ne sais pas ce qui me choque le plus dans cette histoire. D'abord, elle véhicule une vision de la femme assez rétrograde. Ensuite, je ne comprends pas pourquoi les oiseaux viennent l'aider. Les gens qui ont la chance d'habiter dans cette ville merveilleuse qu'est Paris, que l'on appelle astucieusement la ville lumière parce qu'elle consomme en une nuit avec l'éclairage de la tour Eiffel l'équivalent de la consommation de toute l'Afrique de



P'ouest en une année, ceux qui habitent à Paris disais-je savent bien que les oiseaux sont plutôt « salissants » et aident rarement aux travaux ménagers.

Je ne comprends pas d'avantage ce que travailler à la mine peut avoir de réjouissant. Mais j'imagine notre cher Président voyant les sept nains enthousiasmés à l'idée de donner des coups de pioche dans des rochers dire : « et bah voilà ! »

Je passe sur la banalité affligeante du Prince Charmant et son utilité purement narrative. Son mythe est potentiellement dangereux et le célèbre « ils vécut heureux et eurent beaucoup d'enfant » devrait être remplacé par « c'est là que les emmerdes ont commencé. »

J'imagine assez bien Blanche-Neige vingt ans plus tard. Elle regarde le « Big Deal » une boîte de Xanax sur la table basse et un verre de Margarita dans une main. Elle a pris 15 kg, le prince charmant vient de perdre son emploi de tourneur-fraiseur à l'usine Renault et le petit dernier, en échec scolaire, sèche le collège pour aller sniffer de l'éther avec ses potes. Voilà le bout du rêve dont parlait Disney. On croit au prince charmant jusqu'au jour où on regarde le ventre de son mari tomber sur son maillot de bain Ricard, on allume la télévision et on voit des rappeurs agiter des billets devant le string d'une danseuse.

Le passage de la pomme n'est pas mal non plus.



Je préfère vous prévenir que si une bohémienne vient frapper à votre porte pour vous refiler une pomme « gratos » c'est qu'il y a une entourloupe. Et de façon générale, mieux vaut ne jamais accepter les pommes que l'on vous propose. Adam était tellement content de pouvoir gambader tout nu dans son jardin merveilleux avant de bouffer une pomme donnée par la première pouffiasse venue. C'était avant qu'on soit tous obligé de culpabiliser.

Il y a pire encore que Blanche-Neige. Pensons à **La Belle et le Clochard**. Une chienne pétasse bourgeoise, pure race, s'encaille avec un chien bâtard et clodo. Ils tombent amoureux

et se roulent des pelles dans un plat de pâtes pendant que deux ritals jouent la sérénade. C'est assez hardcore comme pitch, avouez-le. Parlons aussi des **Aristochats** où une chatte aristo, ayant des enfants de trois pères différents (un noir, un roux et un blanc) est kidnappée sur un scooter par son domestique puis, tombée en province (quelle horreur !), s'encaille (là encore...) avec un chat prolo tirant sur le Dean Moriarty de **Sur la Route**. Ils rencontrent sur leur chemin des oies anglaises probablement lesbiennes qui ont un oncle alcoolique, et des chats de gouttières musiciens. Ils finissent tous par



vivre comme des aristos et font des enfants. Cela dit, à quoi faut-il s'attendre de la part de Walt Disney ? Il faut dire que l'emblème de cet « amoureux du rêve » est une souris en short militant pour « l'american way of life » puisque ces trois histoires ne parlent que d'une seule chose : comment vont-ils s'extirper de leur condition sociale ? Peut-être que Mickey porte des gants pour ne pas laisser d'empreintes et qu'il est pote avec Ronald McDonald. Il y en a un qui te maintient les yeux ouverts et te fait un lavage de cerveau dès l'enfance (déjà trois générations) pendant que l'autre te gave de cholestérol.

A mon avis, si complot mondial il y a, ce n'est pas du côté des juifs et des islamistes qu'il faut chercher, mais plutôt du côté des rongeurs et des clowns. ●



Comment utiliser la revue interactive ?

L'icône  (en haut à gauche dans Acrobat Reader) vous permet d'accéder à tous les articles de la revue.

P.6 Les mondes perdus de l'imagination (Coraline, l'Age de Glace 3, Là-haut, Numéro 9)	P.26 Les Arts de la guerre (Les Trois royaumes)
P.10 Aucun compromis possible (Inglorious Basterds)	P.32 Du bon port de la moustache (Dillinger, Public Enemies)
P.14 Il était une fois la seconde guerre mondiale (Valkyrie, Miracle à Santa Anna, Les Insurgés, Inglorious Basterds)	P.38 L'image ou la mort (Frost/Nixon, l'heure de vérité, Siler city)
P.20 Les auréoles ombragées (Ames à la mer, Le Port des Passions)	P.42 Billet d'humeur : Jusqu'au bout du rêve



Chacun des titres vous permet d'accéder à l'article en question

SOMMAIRE

AIDE



Cliquez sur la zone désirée pour y accéder



A suivre...