

# Acme

Revue de cinéma interactive

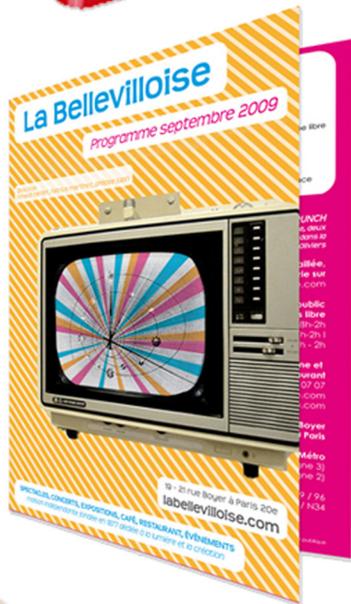
**Shutter Island**  
*L'Enfer est intérieur*

**Les mythes à Hollywood**  
*Monstrueux Olympe*

**Jim Carrey**  
*Derrière le masque*

## NINE

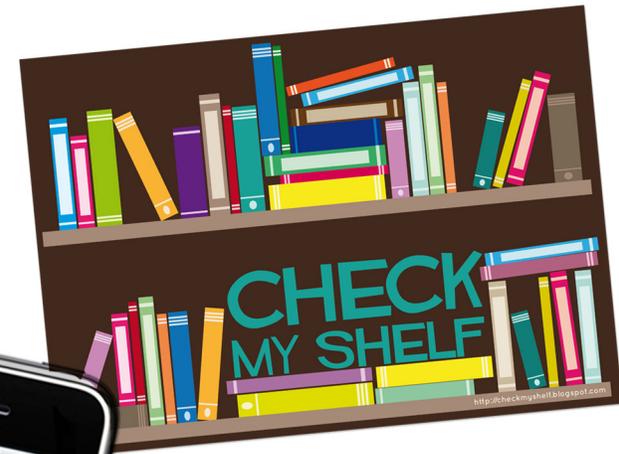
Les muses  
du 7ème Art



# DESIGN GRAPHIQUE

Brochures  
Catalogues  
Packaging  
Webdesign  
Posters  
Mise en Page  
Flyers

www.ookah.com  
contact@ookah.com





**Acme**  
**HIVER 2010 - N°5**

**Rédacteur en chef :**

Anaïs Kompf  
(anaïs.kompf@revue-acme.com)

**Rédacteur en chef adjoint :**

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

**Rédacteurs :**

Vincent Baticle, Anaïs Kompf, Ornella Lantier-Delmastro, Eric Nuevo, Elisabeth Renault-Geslin, Solène Touly, Danilo Zecevic.

**Maquette revue numérique :**

Pascale Dufour  
(contact@ookah.com)

**Webmestre et graphisme du site :**

Vincent Baticle

**Directeur de la publication :**

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

**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 captures de DVD des éditeurs et distributeurs suivants : Bac Films, EuropaCorp Distribution, SND, Metropolitan FilmExport, Paramount Pictures France, StudioCanal, TF1 Vidéo, Twentieth Century Fox France, Universal Pictures Vidéo France, Vidéodis, Wild Bunch Distribution. Tous droits réservés.

© Les auteurs, Acmé, 2010.

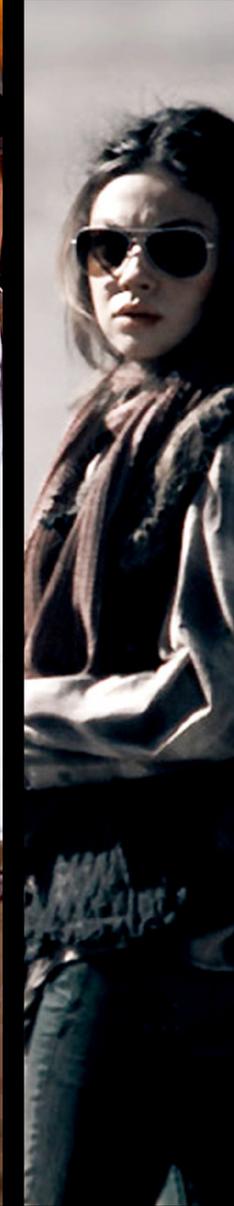
Tous droits réservés pour tous pays. Toute reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon. Les textes n'engagent que leurs auteurs.

## EDITO

Chaque début d'année apporte au cinéma son lot de statuettes. Alors que les Césars ont consacré Jacques Audiard et son **Prophète**, la course aux Oscars 2009 semble dominée par **Démineurs** de Kathryn Bigelow et **Avatar** de James Cameron. La lutte entre les deux films est à l'image de l'ambivalence de l'industrie cinématographique dont un pan immortalise le monde dans sa réalité, tandis que l'autre s'ingénie à l'imaginer à grands renforts d'effets spéciaux. Mais que l'image soit celle du réel ou celle du rêvé, il s'agit toujours de transmettre une certaine vision du monde. Un monde qui se détruit et détruit les hommes.

Certains films osent faire un tout autre pari, celui de la chaleur glamour des corps vivants. Ainsi en est-il de **Nine** qui sort sur nos écrans cette semaine. Casting de rêve, le film fait se succéder les tableaux où l'on se noie dans les regards de braises, les attitudes lascives et les charmes ingénus de Nicole, Penélope, Marion, Kate, Judi et les autres. Envoûtantes muses d'un 7<sup>ème</sup> Art qui sait encore nous présenter toutes les beautés du monde.





**NINE**

L'Enfance de l'art

**PAGE 6****Shutter Island***« Vivre en tant que monstre ou mourir en homme bon ? »***PAGE 10****Jim Carrey**

True Man Show

**PAGE 16****Des hommes trop sérieux**

Itinéraires et correspondances

**PAGE 22****Mythes et monstres hollywoodiens**

Parcours mythiques, parcours monstrueux

**PAGE 28****Elementaire, cher spectateur !**

Marple, Poirot et Holmes jouent au détective

**PAGE 34****Demineurs**

Les 900 jours de Bagdad

**PAGE 38**



# NINE

## L'Enfance de l'art

**Sortie(s)** USA : 25.12.2009 / France :  
03.03.2010

**Distributeur** : SND

**Durée** : 1h58

**Pays** : Etats-Unis / Italie

**Réalisation** : Rob Marshall

**Avec** : Daniel Day-Lewis, Nicole Kidman,

Marion Cotillard, Penélope Cruz, ...

**Scénario** : Michael Tolkin & Anthony Minghella,  
d'après la comédie musicale d'Arthur

Kopit & Maury Yeston

**Photographie** : Dion Beebe

**Musique** : Andrea Guerra





« *My husband makes movies* »... Comment allier sa vie d'artiste et sa vie intime ? Comment se renouveler et à nouveau trouver l'inspiration ? Après **Chicago**, Rob Marshall revient à la comédie musicale et adapte une pièce de Broadway elle-même inspirée de 8 ½ de Federico Fellini. Daniel Day-Lewis incarne Guido Contini, un réalisateur célèbre, mais frustré et capricieux, effrayé devant l'éternel recommencement. Quel sera son prochain succès ? Et comment trouvera-t-il le temps de se concentrer sur son art lorsque tant de femmes rôdent autour de lui ? Si la trame reste semblable à celle de 8 ½, Marshall

apporte une mélancolie et une angoisse traitées de manière plus légère et loufoque chez Fellini.

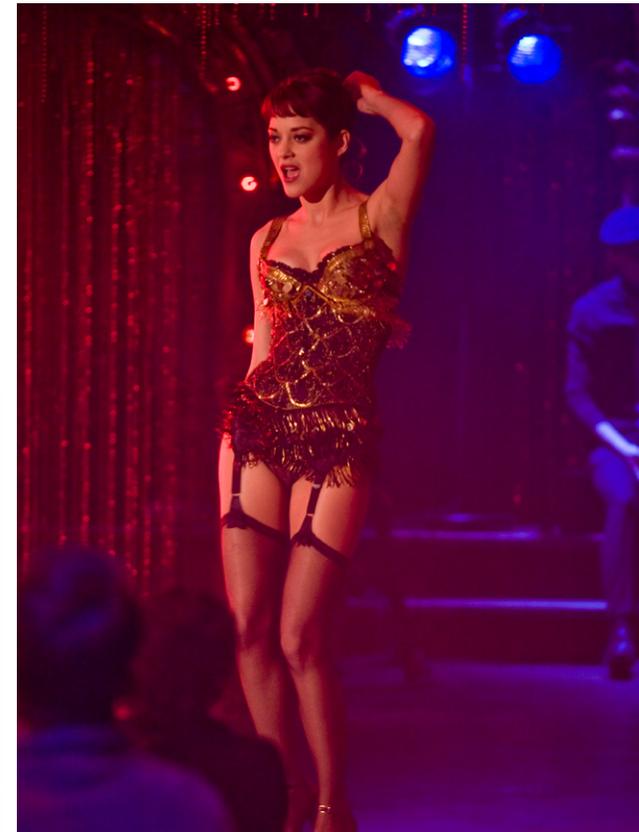
## SOLITUDE ET SÉDUCTION

**Nine** reprend le principe de **Chicago** avec des numéros musicaux fantasmés, en parallèle de la réalité, mais cette fois-ci pour mettre en avant l'absence de communication entre les personnages, malgré tout le tapage et le foisonnement de paroles. En effet, si la séduction est le point fort de Guido, la solitude est son revers.

Les chansons ne comportent d'ailleurs aucun duo. Chaque interprète principal est seul, avec Guido comme unique spectateur. Chacune des femmes qui l'entourent s'adresse à lui en chanson, lui qui toujours reste passif.

Guido fuit l'action, évite toute narration (il délaisse son plateau de tournage, son équipe de production, les journalistes, sa maîtresse) pour devenir spectateur de sa propre vie afin d'y puiser l'inspiration. Mais cette fuite s'accompagne d'un repli sur soi-même. Guido ne vit que dans sa tête. La première chanson de sa femme Luisa (Marion Cotillard) explique clairement la situation: « [...] *can't distinguish what's his work and what's his home* », « *My husband only rarely comes to bed, My husband makes movies instead* »<sup>1</sup>. Les reproches de cette chanson se font sous forme d'un soliloque où la table et les convives - dont Guido lui-même - sont statufiés. Luisa chante dans l'ombre alors qu'une douche de lumière éclaire son mari immobile. L'échange est impossible, tout

1. « incapable de distinguer son travail de son foyer. », « Mon mari vient rarement au lit, à la place, il fait des films. »





comme dans le numéro virtuose de volants affriolants et de séduction tapageuse de Carla (Penelope Cruz) dont, cette fois, Guido est exclu. Si Carla hurle son nom de manière lascive, lui reste extérieur à la scène, derrière son téléphone, insensible à toute cette agitation et à ce déploiement de charme. L'enfermement mental de Guido se traduit par l'échafaudage du décor de plateau où il s'isole et où lui apparaissent ses muses. Echafaudage déjà présent dans **8 1/2**, mais de manière moins explicite que dans **Nine** où il apparaît comme un labyrinthe dans lequel le héros s'introduit, court, saute, cherche, s'assoit...

### ENFANCE ET CRÉATION

Dans un recoin de cet échafaudage apparaît Guido enfant, déjà fourré dans

les jupons des filles de cabaret. Cette rime de l'enfant apparaît comme un élément clé du fonctionnement mental de Guido. Ses deux numéros, qu'il chante seul, incarnent une angoisse introspective et une nostalgie de l'enfance. Pendant la chanson « *Guido's Song* » qui alterne avec la conférence de presse inaugurale, n'avoue-t-il pas : « *My body is nearing fifty as my mind is nearing... ten!* »<sup>2</sup>. Guido joue au petit garçon capricieux lorsqu'il vient se cacher chez sa confidente Lilli (Judi Dench). Il se couche sur son bureau et se recroqueville. Le génie flirte avec la régression. Aux figures féminines de la séduction s'opposent celles de la maternité. Outre Lilli, Guido est constamment accompagné de fantômes familiaux : sa mère (Sophia Loren) et Saraghina (Fergie), la prostituée qu'il venait voir avec ses copains. Plusieurs *flash-backs* ponctuent la narration. Celui de Saraghina pendant la chanson « *Be Italian* » reprend quasi exactement

celui de **8 1/2**, avec son noir et blanc, sa plage et ses enfants. Pour retrouver confiance et inspiration, Guido doit retrouver son enfant intérieur, perdu au fil des inquiétudes et des frustrations de son ego.

### FOLIE TRISTE ET PASSÉ POUSSIÉREUX

« *Page One, Page Nothing!* »<sup>3</sup> Ego surdimensionné et impuissance créatrice vont ici de pair. Dans un numéro apocalyptique et épuré, Guido

2. « *Mon corps approche les cinquante ans quand mon âme approche les dix !* »

3. « *Page Une, Page rien du tout !* »



**Ego surdimensionné  
et impuissance créatrice  
vont de pair.**



chante « *I can't make this movie* ». Seul devant la projection de ses rushes sur une toile, il finit par déchirer l'écran. Telle Shosanna Dreyfus projetée dans les flammes à la fin de **Inglourious Basterds**, la nouvelle muse de Guido, double et remplaçante de Luisa, se retrouve alors projetée sur l'échafaudage mental du réalisateur.

Le film de Rob Marshall crée bien sûr un parallèle entre le personnage de Guido et Fellini lui-même. Le projet de film de Guido s'appelle « *Italia* », celui de Fellini, **Roma**.

Mais l'amour du cinéma européen va bien plus loin dans la mise en scène. Le *musical* n'a pas ici la rutilance provocante et les accents américains de **Chicago**, même si l'esthétique de « *Be Italian* » fait naturellement écho au « *Cell Block Tango* ». Daniel Day-Lewis, dans une nouvelle et parfaite performance stanislavskienne, joue avec l'accent italien. Judi Dench joue une française, ancienne meneuse de revue aux Folies Bergères. Penelope Cruz, Marion Cotillard et Sophia Loren complètent le tableau européen.

De son côté, Kate Hudson incarne une Amérique vulgaire flirtant avec l'esthétique MTV. Blondeur californienne, maquillage outrancier, robes bien trop courtes. « *Cinema*

*Italiano* », son numéro musical, est le seul à être filmé comme un clip, avec zoom frénétique et montage stroboscopique. La séduction dure un temps, mais Guido ne la mettra finalement pas dans son lit. Le goût du suranné gagne sur la culture « bling » actuelle. **Nine** n'est pas un film à la mode. D'où, peut-être, son relatif échec aux Etats-Unis.

Le film s'ouvre et se ferme sur deux séquences symétriques et magistrales. Le début introduit chaque personnage avec son thème musical sur un théâtre mental rappelant celui de **All That Jazz** de Bob Fosse. Chaque femme apparaît devant Guido qui joue avec elle selon la nature de leurs relations singulières. La fin voit réapparaître ces mêmes femmes,

sur le même principe, mais cette fois-ci, ce sont elles qui regardent Guido. Il est revenu sur le devant de la scène, au travail, sur le plateau avec ses comédiens. Ses femmes et ses démons ne sont plus face à lui, à bloquer son avancée, mais derrière lui, comme autant de fées bienveillantes, par-dessus son épaule. Le petit garçon peut enfin reprendre sa place, sur les genoux du réalisateur emporté derrière sa caméra sur une grue montant vers un soleil de projecteur.



# SHUTTER ISLAND

« VIVRE EN MONSTRE  
OU MOURIR EN HOMME BON ? »

Sortie USA :

19.02.2010

Sortie France : 24.02.2010

Distributeur : Paramount Pictures

Durée : 2h18

Pays : Etats-Unis

Réalisation : Martin Scorsese

Avec : Leonardo DiCaprio, Mark Ruffalo, Ben Kingsley,  
Michelle Williams, ...

Scénario : Laeta Kalogridis, d'après le roman de Dennis Lehane

Photographie : Robert Richardson

Musique : Robbie Robertson

**Ornella Lantier-Delmastro**



Homme et monstre ne font qu'un dans **Shutter Island**. Chacun détient en soi sa part de monstruosité et d'humanité. L'une parfois domine l'autre mais, dans le dernier opus de Martin Scorsese, tous les personnages évoluent dans cette ambivalence. Manipulateurs et victimes, criminels et martyrs, fantômes et vivants, réalité et visions, traumatismes et fantasmes, vérité et mensonges se confondent et s'entrechoquent. La vérité est mise à mal, seul le doute est garanti, tant pour les personnages que pour les spectateurs – même une fois le film achevé. Scorsese parvient sans aucune difficulté à nous précipiter dans l'ambiance inquiétante et sépulcrale du roman de Dennis Lehane, dans lequel tous ces éléments sont déjà

présents. L'écriture cinématographique du romancier a déjà été adaptée au cinéma ; après **Mystic River** adapté par Clint Eastwood et **Gone Baby gone** par Ben Affleck, **Shutter Island** semblait destiné à Scorsese. Folie, culpabilité, confusion entre réel et fantasmes sont autant de thèmes que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste.

## A L'OMBRE DES GENRES

Ici, Scorsese troque le flamboyant et l'opératique de ses films antérieurs pour un sombre baroque. Il quitte la mafia italo-américaine et pénètre dans un nouvel univers, celui de l'étrange et de la folie. S'il s'était déjà appliqué dans le registre du pur thriller avec le remake des **Nerfs à vif**, on le retrouve ici dans un univers mêlant gothique, film d'horreur et



fantastique. En grand cinéphile, il emprunte son inspiration aux films noirs, de **Laura** (Otto Preminger) aux films de Jacques Tourneur (**La Griffes du passé**, **La Féline**, **Vaudou**). Passant par le film gothique (**Les Innocents** de Clayton, **La Maison du diable** de Robert Wise) il revisite des films d'horreur comme **Rosemary's baby** ou **Répulsion** de Roman Polanski. **Shutter Island** se déploie également dans les sillons de **Shock Corridor** de Samuel Fuller. Le film se déroule dans une atmosphère funèbre où la pluie, s'abattant continuellement sur Shutter Island, pénètre sous la peau et glace les os. L'angoisse saisit le spectateur avant même l'ouverture des grilles d'Ashecliffe, accentuée par une musique atonale et stridente. L'image est intensifiée par les partitions de Ligeti et Penderecki, des musiques marquées par les stigmates de

l'Holocauste et de la mort, dont la dissonance est le résultat. C'est sous le signe de l'anxiété que va avoir lieu ce spectacle qui se joue du spectateur, le menant au bord de l'asphyxie, tandis que l'étau se resserre progressivement autour du marshal Daniels. Scorsese mise cependant moins sur le plaisir de la peur que sur une profonde angoisse existentielle.

## SHUTTER ISLAND, UNE SUITE LOGIQUE

Dans **Aviator**, on quittait Howard Hughes face à son miroir, au bord de la démence répétant « *the way of the future* ». Sept ans plus tard, on retrouve Leonardo DiCaprio toujours face à un miroir, tentant de se maîtriser : « *Reprend toi !* ». Dans une continuité logique, la névrose caractérise le personnage scorsesien. Bien



que l'hôpital psychiatrique soit une première pour Scorsese, la folie n'en est pas à ses débuts. Déjà dans **Taxi Driver**, Travis, exclu du monde, laissait largement percevoir des signes de déséquilibre, présents également dans le personnage de Max Cady des **Nerfs à vif**, et celui de Franck d'**A Tombeau ouvert**. Mais plus qu'à la folie, Scorsese s'intéresse à la perception que ces personnages ont du monde. Une vision sans nul doute déformée et unique. Pour tous les personnages scorsesiens le monde est chaotique, étouffant, proche de l'autodestruction, à l'image de leur propre personne. Dans **Shutter Island**, la question

de la perception et celle de la vérité sont cruciales. Teddy Daniels, bien plus que d'être à la recherche de la patiente disparue, est à la recherche de lui-même, de son humanité ou de sa monstruosité. C'est alors que tout se brouille : son passé ressurgit à l'expérience du temps présent. La tempête qui s'abat sur Shutter Island, la peur ambiante ne sont que le résultat de la paranoïa du marshal. Le monde est ce que voit Teddy, et donc ce qu'il est : une île isolée, refermée sur elle-même, sans moyen de communication avec le monde extérieur, un véritable labyrinthe. Quel crédit conférer à ce que l'on voit ? Où la vérité se



cache-t-elle ? Dans les *flash-backs*, témoins d'un temps passé traumatique et fantasmé, ou dans la sombre « réalité » de Shutter Island ? Scorsese mène l'ambiguïté jusqu'au bout, ballotant le spectateur d'une certitude à une autre. Seul persiste un doute cartésien ; à se demander si le cinéaste lui-même sait qui est véritablement Teddy Daniels.

## DE LA CULPABILITÉ AU SACRIFICE

Dans cette intrigue, qui n'est pas celle que l'on croit, Scorsese s'intéresse surtout à la personnalité complexe et double de Teddy.



**Scorsese s'intéresse à la perception que ces personnages ont du monde.**



culpabilité qui les dépasse. Teddy Daniels en est la synthèse. Témoin de l'ouverture du camp de Dachau, il revoit indéfiniment les mêmes images, celles de cadavres entassés, glacés par le froid. Dans ses rêves, ces corps se réveillent et lui demandent pourquoi il ne les a pas sauvés. Teddy vit avec cette culpabilité insoutenable. Il se pense en partie responsable des morts de la Shoah. Comme tous les autres personnages scorsesiens, il est alors en quête de rédemption : tel un sauveur, il veut secourir les patients qu'il pense victimes d'horribles expériences psychiatriques, au prix de sa propre déchéance mentale et physique. Sauver les autres plutôt que se sauver soi-même, c'est le prix du salut.

Nouveau Christ portant la culpabilité du monde sur ses épaules, il est en proie à ses fantômes et se rend coupable de l'état actuel du monde. Qu'il s'agisse de Jésus (**La Dernière tentation du Christ**), d'un chauffeur de taxi (**Taxi Driver**), d'un millionnaire hollywoodien (**Aviator**), d'un boxeur italo-américain (**Raging Bull**) ou d'un aristocrate new-yorkais (**Le Temps de l'innocence**), Scorsese met à chaque fois en scène des personnages marginaux, esseulés, insoumis ; des personnalités troublées, à la limite de la schizophrénie (**Les Infiltrés**) ; des hommes accablés par un sentiment de

Scorsese, en grand homme de foi, interroge continuellement la religion catholique et en exploite la partie masochiste. L'imagerie religieuse, si présente dans son œuvre, est également présente dans **Shutter Island**. Harvey Keitel dans **Mean Street**, Travis



dans **Taxi Driver**, Sam Ace dans **Casino**, Howard Hugues dans **Aviator** et Teddy Daniels s'éprouvent par le feu et sont tous des martyrs. Douleur symbolique ou vécue, elle est signe de pénitence car, chez Scorsese, la culpabilité ne peut trouver de rédemption que dans la souffrance. L'esprit mène un combat avec le corps, toujours mis à feu et à sang.

## UN NOUVEAU PAS VERS UNE MONSTRUEUSE BEAUTÉ

Bien que **Shutter Island** embrasse les thématiques chères à Scorsese, cette réalisation présente des signes atypiques dans la filmographie de son auteur. Les mouvements amples de caméra ont disparu. Les cadrages sont fixes, signes de l'enferment mental du personnage qui parfois se fait surprendre par de violents panoramiques traduisant le déséquilibre inhérent à la perception subjective de Teddy. Le montage, toujours

aussi nerveux, participe à la déconstruction du monde réel au profit d'un monde fantasmé et névrosé. Scorsese opère de nombreux glissements dans l'intériorité du personnage qui prennent la forme de *flash-backs*. C'est à l'intérieur de ces parenthèses spatiales et temporelles que l'on retrouve la signature du cinéaste : son esthétisme et son goût pour la beauté spectaculaire. Les couleurs chatoyantes resurgissent, le rouge sang coule à flot, la splendeur visuelle s'affirme dans le contraste entre un présent obscur et un passé entaché





d'une « monstrueuse » beauté. Trop beau pour être vrai, parjure de la vérité jusqu'au *flash-back* final qui demeure ambigu. Pour la première fois, Scorsese aborde la question de la Shoah. Elle apparaît en filigrane dans des *flash-backs* d'une poésie glaciale. Pour ces plans, le cinéaste fait référence aux images documentaires de George Stevens (**Nazi Concentration Camps**) tournées à l'ouverture du camp de Dachau en 1945. Les images de Scorsese sont d'une beauté effroyable, presque dérangeante. Mais comme souvent chez le cinéaste, la beauté naît de l'horreur, de l'abjection, de l'immoral. Dans **Shutter Island**, la beauté de ces plans, particulièrement remarquables, est proportionnelle à l'horreur qu'elle contient.



Hasard ou coïncidence, **Adam Resurrected**, le dernier film de Paul Schrader, acolyte de Scorsese (il fut scénariste de **Taxi Driver**, **La Dernière tentation du Christ** et **A Tombeau ouvert**), traite également du traumatisme de

la Shoah. Leurs derniers opus respectifs se déroulent dans un hôpital psychiatrique situé en milieu hostile. Les deux protagonistes, bien que forts différents, sont poursuivis par les horreurs dont ils ont été les témoins. Déjà,

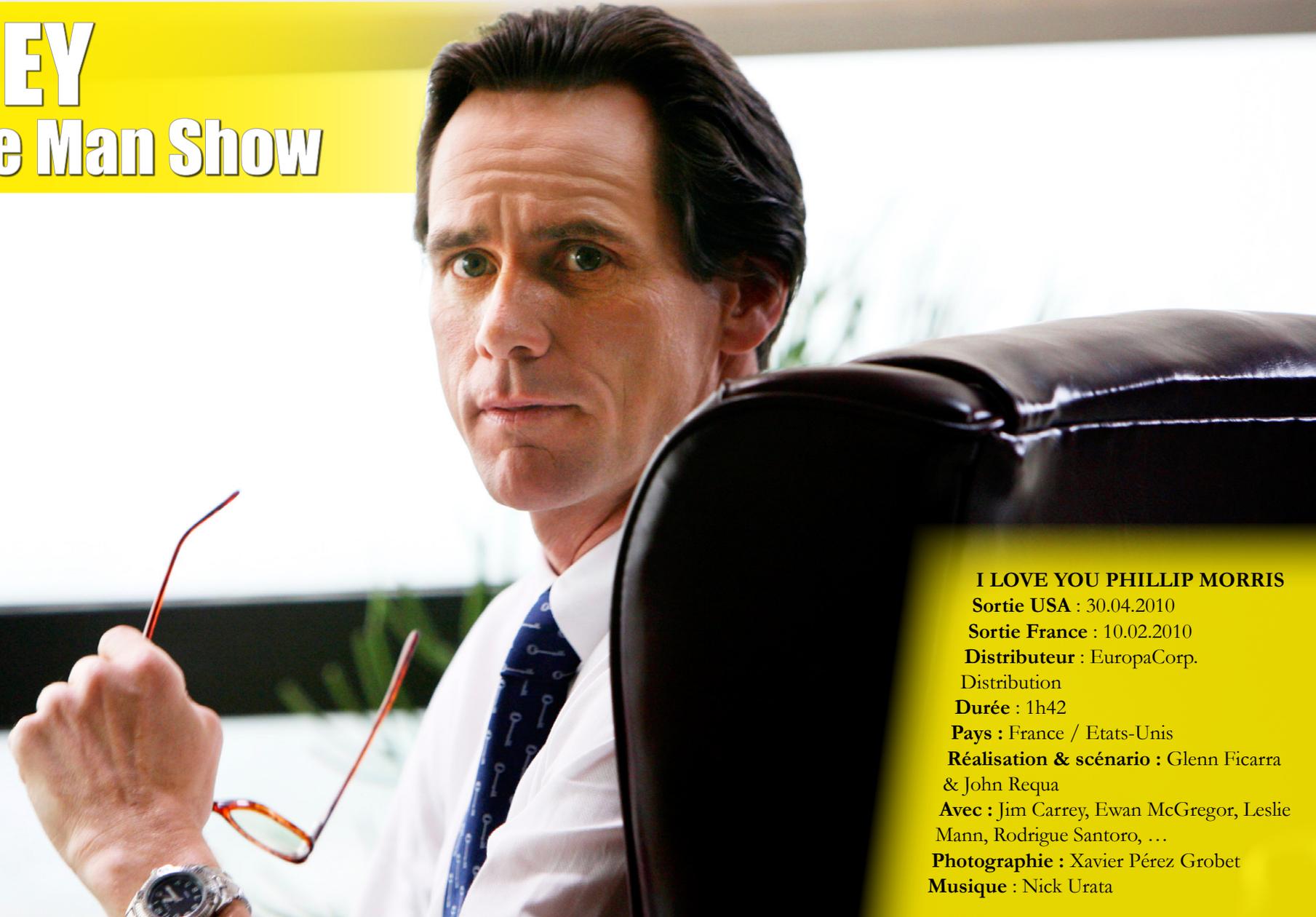
dans **Taxi Driver**, le personnage de Travis, marqué par les traumatismes de la guerre du Vietnam, ne parvenait pas à s'adapter à la réalité et tentait de sauver un monde déchu, comme le feront les autres personnages scorsesiens.

« *Vivre en monstre ou mourir en homme bon ?* » Cette dernière phrase prononcée par Teddy Daniels jette l'ambiguïté sur tout le récit. Absente du roman, elle confère une nouvelle dimension au film. Une réflexion typiquement scorsesienne où la mort d'un esprit malade dans un corps meurtri semble être signe d'une libération à venir. La vérité n'est pas la clef de l'énigme. La connaître n'y changerait rien.



# JIM CARREY

## True Man Show



Vincent Baticle

**I LOVE YOU PHILLIP MORRIS**

**Sortie USA :** 30.04.2010

**Sortie France :** 10.02.2010

**Distributeur :** EuropaCorp.

Distribution

**Durée :** 1h42

**Pays :** France / Etats-Unis

**Réalisation & scénario :** Glenn Ficarra  
& John Requa

**Avec :** Jim Carrey, Ewan McGregor, Leslie  
Mann, Rodrigue Santoro, ...

**Photographie :** Xavier Pérez Grobet

**Musique :** Nick Urata

## L'HOMME AU MASQUE DE FOU

Lorsque Stanley Ipkiss enfle son masque magique, il se change en un personnage extravagant digne d'un cartoon de Tex Avery. Paradoxalement ce n'est qu'après cette transformation que se révèle la véritable nature de Jim Carrey. Élastique et malléable à souhait, le visage de l'acteur jouit d'une capacité expressive hors du commun que le maquillage et les effets spéciaux de **The Mask** ne font qu'exacerber. Une expressivité si naturellement inscrite dans le jeu du comédien qu'on peine à savoir si sa transformation en Clint Eastwood-Harry Callahan lors d'une courte, mais mémorable, scène de **Bruce Tout-Puissant** est le fruit d'un quelconque

trucage. Sa prestation devant Steven Spielberg lors d'un hommage rendu au cinéaste par l'American Film Institute, où il mima avec brio E.T.



et un vélociraptor tout droit sorti de **Jurassic Park**, ne permet que d'entretenir le doute... Ce visage protéiforme est le lieu privilégié d'un jeu d'acteur où la sobriété n'est guère de mise – y compris dans les rôles les plus « sérieux ». Fièrement revendiquée, la *performance* s'affiche. Ainsi, en 1994, dans **Ace Ventura, détective chiens et chats**, **The Mask** et **Dumb & Dumber** le style du comédien s'offre au grand public dans sa version la plus outrée et l'inscrit durablement dans la tradition du comique burlesque – et dans une évidente filiation avec Jerry Lewis, dont Carrey avoue volontiers être un admirateur.

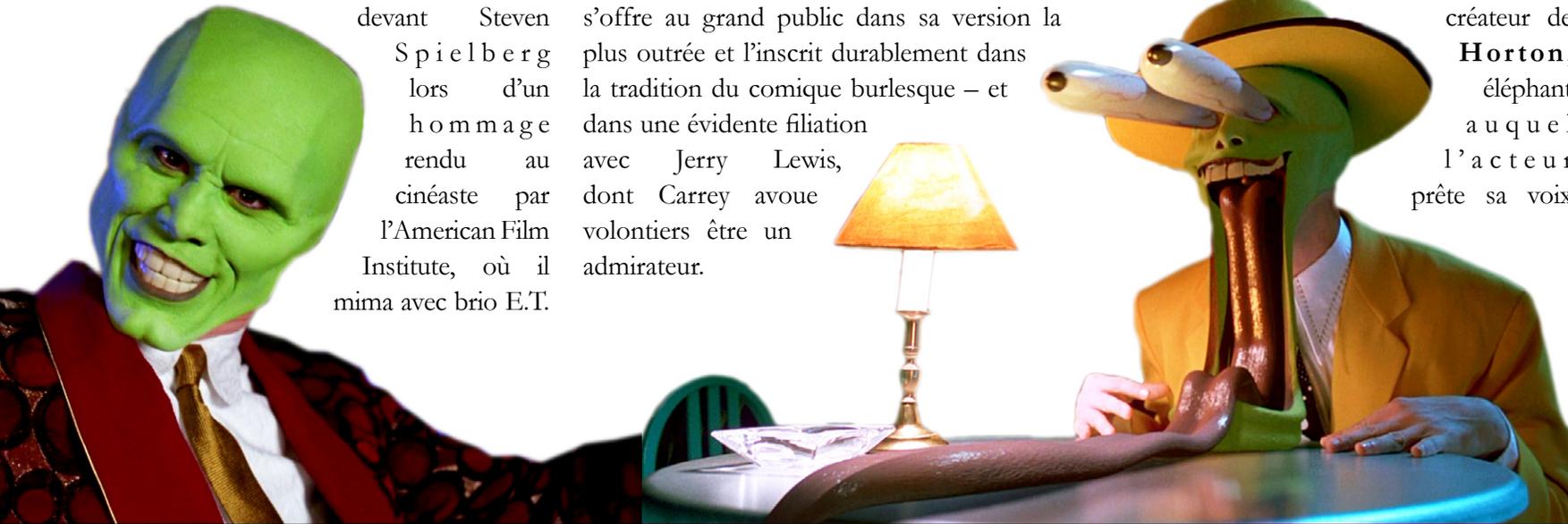
Comme Lewis, Jim Carrey semble directement emprunter ses incroyables propriétés physiques au cartoon. Ainsi le Mask réagit-il à l'apparition de Tina Carlyle tel le Loup de Tex Avery face à la pin-up de **Red Hot Riding Hood**. Dans **Le Grinch**, l'acteur incarne un autre monstre vert cartoonesque. Plus qu'une adaptation des illustrations du Dr.

Seuss (également créateur de **Horton**, éléphant auquel l'acteur prête sa voix



dans une récente version en images de synthèse), le film de Ron Howard semble en effet donner vie au cartoon réalisé par Chuck Jones. Mi homme-mi toon, Jim Carrey est également le modèle des héros des séries animées adaptées de **Ace Ventura** et **The Mask** (des personnages auxquels il ne prête en revanche pas sa voix).

En 2009, l'acteur assume son caractère hybride en se prêtant au jeu de la *performance capture* dans l'adaptation du **Conte de Noël** de Dickens par Robert Zemeckis. Du vieil Ebenezer Scrooge (dont l'aspect visuel n'est pas sans rappeler l'un de ses déguisements dans **Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire**) aux trois esprits qui viennent le hanter à la veille de Noël, il réaffirme dans le même temps son goût du travestissement.



## VERTUS DU SPECTACLE

C'est lorsque ses personnages vont, volontairement ou malgré eux, endosser un nouveau rôle que s'exprimera le mieux le pouvoir comique de Jim Carrey. Dans un évident écho graphique au Mask, le docteur Edward Nygma (**Batman Forever**) devient l'Homme Mystère, bouffon vert grâce auquel peut éclore la folie du personnage et de son interprète. Il en est de même pour Hank, l'alter-ego psychopathe du héros de **Fous d'Irène** (dont le titre original, **Me, Myself & Irene**, est bien plus explicite). Charlie Baileygates fait en effet partie d'un faisceau de personnages qui vont perdre le contrôle de leur propre destinée et de leurs propres actes : le père de famille de **Menteur, menteur** obligé de dire la vérité, le journaliste de **Bruce Tout-**



**Puissant** qui se voit octroyer des pouvoirs divins... Autant de situations qui se prêtent de manière évidente à la démonstration des talents de Jim Carrey.

De réalisateur en réalisateur, de film en film, la dimension performative du jeu de l'acteur semble rejaillir sur les personnages. A son instar, ceux-ci sont en représentation. Contraints ou volontaires, ils jouent un rôle. Dans **Man On the Moon** – sans doute sa prestation la plus impressionnante – Jim Carrey redonne vie à Andy Kaufman, comique dérangé et dérangeant. Kaufman, aidé de son alter-ego, le crooner ringard Tony Clifton, s'emploie sans cesse à mettre en doute la réalité de ses actes, jusqu'à permettre de considérer sa mort comme l'ultime canular d'une vie construite telle une gigantesque comédie. Comique provocateur ou véritable fou furieux, au spectateur d'en juger.



**Contraints  
ou volontaires,  
les personnages  
jouent un rôle.**

Ces personnages en représentation témoignent d'un problème identitaire. Le fou magnifique de **Disjoncté** calque sa vie sur les images télévisuelles devant lesquelles il a grandi. S'il prend pour pseudonymes ceux de personnages de séries télévisées, son véritable nom ne sera jamais donné. Il restera pour toujours **The Cable Guy** (le titre original du film, encore une fois bien plus pertinent).



Ne plus pouvoir mentir, vivre ses rêves de cartoon ou choisir de dire « *oui* » à tout (**Yes Man**)... le parcours initiatique des personnages passe par l'expérimentation d'un autre soi-même, souvent doué d'une folie salutaire. L'extravagance de Jim Carrey, capable de se battre avec lui-même (**Fous d'Irene**), leur permet de sortir d'eux-mêmes et de devenir spectateurs de leur propre vie. En prenant alors conscience du rôle qu'ils jouent, ils accepteront de retirer leur masque et de vivre une vie aux valeurs essentielles retrouvées. Le héros de **The Majestic**, scénariste amnésique, usurpe malgré lui l'identité d'un soldat disparu. L'existence heureuse qu'il mène alors dans la petite ville de Lawson le transforme profondément et lui apprend quelle est sa véritable place sur Terre. Réaffirmant les valeurs américaines autant que les valeurs humaines, le faux héros deviendra à la fin du film un véritable enfant du village après avoir affronté la commission qui l'accuse d'être communiste. Dans **Eternal Sunshine of the Spotless Mind**, comme Scrooge, Joel Barish revit les grandes étapes de sa vie. Spectateur d'une mémoire dont il tente d'empêcher l'effacement, il retrouve grâce à cette expérience un amour nouveau pour sa compagne oubliée.

### JIM QUI RIT, JIM QUI PLEURE

**The Majestic** et **Eternal Sunshine of the Spotless Mind** appartiennent à la seconde partie de la carrière de Jim Carrey, l'acteur s'étant vu offrir des rôles dramatiques sans pour autant abandonner les comédies. En 2007, Joel Schumacher lui offre même de s'essayer au thriller paranoïaque dans **Le nombre 23**, un film où apparaît une nouvelle fois la question du double et de la crise d'identité. Le tournant s'opère en 1998 sous la direction de Peter Weir. Dans **The Truman Show**, l'acteur incarne le héros d'une gigantesque émission de télé-réalité à laquelle il participe à son insu





depuis le jour de sa naissance. Le parcours de Truman Burbank offre un possible parallèle avec celui de Jim Carrey. Enfermé dans une routine médiatique, dans des expressions et *gimmicks* que le monde entier aime le voir accomplir, Truman va se libérer de sa propre image. Dans le même temps, en exprimant les différentes facettes d'un jeu d'acteur que l'on découvre pouvoir se prêter tant à la comédie qu'au drame, Carrey se libère de ses rôles loufoques. L'ultime séquence du film, où Truman place une dernière fois sa réplique la plus symbolique et la plus *carreyesque* avant de

saluer son public et de sortir de scène, est sur ce point exemplaire.

Présenté en ouverture de la rétrospective que la Cinémathèque française a consacrée à l'acteur, **I Love You Phillip Morris** navigue entre drame et comédie. Jim Carrey, en apparence plus sobre, demeure fidèle à lui-même. Une nouvelle fois, il campe un personnage en constante représentation. Steven Russel est un père de famille qui, à plusieurs reprises, choisit de changer de vie. Le rôle du respectable policier et fervent

croyant qu'il joue au début du film vole en éclat lorsqu'il est victime d'un accident de voiture. Alors la folie commence à s'insinuer. Puis il quitte sa famille pour vivre pleinement son homosexualité. La représentation clinquante et caricaturale de la communauté gay offre alors à Jim Carrey ses premiers moments véritablement comiques. Steven ne parvient pourtant jamais à quitter l'autre jeu de rôle dans lequel il s'est enfermé. Vivant d'escroqueries, il emprunte différentes identités, signe sans doute qu'il ne s'est

encore véritablement trouvé. Emprisonné, il tombe éperdument amoureux de l'un de ses codétenus, Phillip Morris (Ewan Mc Gregor). Souhaitant offrir la vie idéale à son nouveau compagnon, il poursuit, à leur sortie de prison, sa grande mascarade. C'est alors dans quelques séquences où Steven se glisse dans la peau d'un autre – tantôt avocat, tantôt responsable financier – que le jeu de Carrey se voit offrir le plus de place. Le schéma du personnage-acteur met en avant la *performance*. Ainsi en va-t-il également de la mise en scène





de sa fausse mort du sida.

Mais ce spectacle constant n'est jamais qu'une étape, vers le salut ou vers la perte. S'il le conduit à son emprisonnement final et définitif, il lui offre aussi de trouver enfin sa vérité profonde, la certitude d'avoir trouvé en Phillip le véritable amour. Dans l'humour comme dans les larmes se livre alors le spectacle d'un homme vrai.



### FILMOGRAPHIE SELECTIVE :

- 1994 : **Ace Ventura, détective chiens et chats** (Ace Ventura) de Tom Shadyac  
 1994 : **The Mask** (Stanley Ipkiss / The Mask) de Chuck Russell  
 1995 : **Batman Forever** (Dr. Edward Nygma / l'Homme Mystère) de Joel Schumacher  
 1996 : **Disjoncté** (Cable Guy / Chip Douglas) de Ben Stiller  
 1997 : **Menteur, menteur** (Fletcher Reede) de Tom Shadyac  
 1998 : **The Truman Show** (Truman Burbank) de Peter Weir  
 1999 : **Man on the Moon** (Andy Kaufman / Tony Clifton) de Milos Forman  
 2000 : **Fous d'Irene** (Charlie Baileygates / Hank Evans) de Peter et Bobby Farrelly  
 2003 : **Bruce tout-puissant** (Bruce Nolan) de Tom Shadyac  
 2004 : **Eternal Sunshine of the Spotless Mind** (Joel Barich) de Michel Gondry  
 2008 : **Yes Man** (Carl Allen) de Peyton Reed  
 2009 : **Le Drôle de Noël de Scrooge** (Ebenezer Scrooge / L'Esprit des Noël passés / L'Esprit du Noël présent / L'Esprit des Noël à venir) de Robert Zemeckis



# DES HOMMES TROP SÉRIEUX

## ITINÉRAIRES ET CORRESPONDANCES

### IN THE AIR

(Up in the Air)

Sortie(s) USA : 11.12.2009 / France : 27.01.2010

Distributeur : Paramount Pictures

Durée : 1h49

Pays : Etats-Unis

Réalisation : Jason Reitman

Avec : George Clooney, Anna Kendrick,  
Jason Bateman, Vera Farmiga, ...

Scénario : Jason Reitman & Sheldon  
Turner, d'après le roman de Walter Kirn

Photographie : Eric Steelberg

Musique : Rolfe Kent

### A SERIOUS MAN

Sortie(s) USA : 02.10.2009 / France : 20.01.2010

Distributeur : StudioCanal

Durée : 1h46

Pays : Etats-Unis / Royaume Uni / France

Réalisation & scénario : Joel & Ethan Coen

Avec : Michael Stuhlbarg, Sari Lennick, Richard Kind,  
Fred Melamed, ...

Photographie : Roger Deakins

Musique : Carter Burwell



Comme une invitation au voyage, le titre du dernier film de Jason Reitman évoque déjà la rêverie, bercée par le ronflement doucereux d'un moteur dans une cabine pressurisée, quelque part au milieu des nuages. C'est pourtant sur Terre que nous atterrissons bien vite. Comme **A Serious Man**, **Disgrace** et **Brothers**, **In the Air** se pose sur les mécanismes défaillant de notre réalité... sans ceinture de sécurité.

### REGARDER PAR LE HUBLOT

Vue d'en haut, quoi de plus semblable à la Terre que la Terre ? **In the Air** s'ouvre sur une succession de plans aériens. Les espaces désertiques succèdent aux espaces cultivés qui laissent place aux villes et autres mégapoles surpeuplées. On apprécie l'aspect graphique du monde vierge ou redessiné par la main humaine, sans que l'on en ressente la présence. Tout est comme vide. Dans **Disgrace**, une voiture trace son



chemin sur une route unique qui ne semble mener nulle part, dans des plans ouverts sur des étendues perdues. De la ville aux teintes froides au marché lumineux d'un arrière-pays riche en teintures et fleurs colorées, Steve Jacobs donne accès à un lieu à première vue idyllique. Toute la beauté du monde est celle de ce monde lui-même. La poésie s'arrête néanmoins ici, en deçà des contingences humaines : le panorama enneigé s'avère être une base militaire (**Brothers**), tandis qu'on essaie vainement de faire d'un « parking » un lieu d'émerveillement (**A Serious man**). Jason Reitman fait ainsi le choix de nous montrer que la beauté de la réalité est celle de sa laideur, en déconstruisant progressivement une ligne visuelle irréprochable (plan, coupe, lumière et grain de l'image) jusqu'au mariage, à la limite de la vidéo amateur. Le moment d'union (matrimoniale et familiale) change physiquement notre façon de voir en ouvrant



nos perspectives, plus seulement centrées sur notre individualité. L'esthétique n'a plus rien du glamour qu'incarne en soi Georges Clooney. Il s'agit de revenir au monde vrai, aussi désagréable soit-il pour Ryan dont la solitude est une philosophie de vie. Une vie à plusieurs que l'on filme alors avec des zooms, un grain épais, une lumière d'un orange âcre, par une caméra tremblante sur des cadres incertains. La vie telle qu'elle est, faite d'imperfections.

Tous ces films discourent sur la nécessité de voir les choses autrement. **Disgrace**, comme **In the Air** présentent d'emblée le monde tel que nous ne le voyons pas, à échelle globale et universelle, qui n'est pourtant que celle de notre solitude. Ce paradoxe sous-tend ces films. Ils en travaillent les chocs. Dans **In the Air**, à peine arrivés sur Terre nous affrontons de façon brutale et inattendue une suite de plans où différents anonymes agressent



verbalement un personnage hors champ. Les anonymes, suites de particuliers, tiennent tous des propos similaires, d'une violence égale. L'un se perd alors dans la multiplicité car, quoi de plus semblable qu'un humain qui parle à un autre humain ? Remplacés par leurs propres images, les hommes ne communiquent plus que par écrans interposés (**In the Air**), alors qu'une parole tant recherchée, tant espérée, s'avère être aussi insipide que toutes les autres (**A Serious man**). Le monde n'est qu'un fantôme avec lequel nous tentons de nous soustraire à notre réalité.

### PERDRE SA VALISE

Retrouver l'impossible image, celle d'un individu mort, est ainsi le centre de **Brothers**. Grace (Natalie Portman) recherche les traces de son mari déclaré mort au combat. Photos, vidéos de famille, message d'accueil du répondeur, etc. Du corps, à la voix, jusqu'à la façon d'être et de se mouvoir dans la vie, la moindre image fait l'objet d'une quête qui s'épuise dans le retour du défunt. Bien vivant, Sam (Tobey Maguire) n'en est pas moins mort, le réalisateur démontrant que l'homme, tel que nous le connaissons, n'est



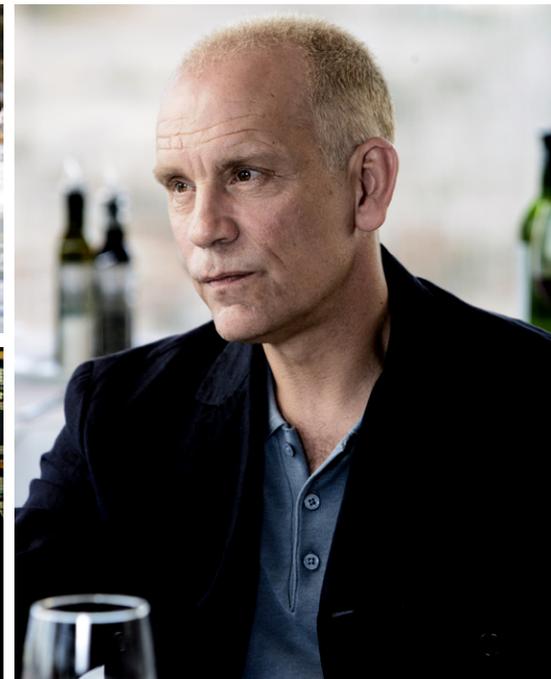
qu'une certaine somme de vécus que la guerre (ou tout autre événement) peut anéantir, et qu'un autre homme peut remplacer. Le film reproduit ainsi les scènes de bonheur père-filles avec l'oncle – le substitut. Le frère est semblable au frère, comme les lieux et situations s'emboîtent les uns dans les autres dans **Disgrace**, où le Professeur David Lurie (John Malkovich) voit sa famille être victime d'un drame dont il était, peu auparavant, le déclencheur dans une situation similaire. Loin de parler de justice, il est plutôt question de fatalité. Celle d'un monde où tout est

répétition car tout y est interchangeable : situations, lieux, individus.

Ryan se plaint pourtant dans l'engance répétitive de sa vie où tout est minutieusement chronométré, dépersonnalisé grâce à un montage rapide, des coupes franches sur des gestes et des objets aux lignes parfaites. Tout changement est potentiellement dangereux. Le moindre élément peut remettre en question l'équilibre précaire d'une mécanique bien huilée. Dans **A Serious man**, les frères Coen font se succéder les événements les plus invraisemblables pour perturber la vie

de Larry. Ce *crescendo* tend vers l'absurde cher aux réalisateurs qui, comme les autres cinéastes, construisent leur film sur un processus de détournement des répétitions et autres échos internes à chaque film. Le retour du même est néanmoins sous le joug d'un principe « *d'incertitude* », ainsi exposé de façon mathématique par Larry. Ce principe est l'élément moteur d'une instabilité générique qui déstabilise tout mode de vie, toute philosophie ou toute croyance propre à chaque personnage, et toujours mise en exergue par l'intrusion d'un tiers dont la façon de vivre remet en doute la nôtre.

L'angoisse de Larry débute lorsque sa femme décide subitement de mettre un terme à leur mariage. Elle passe sans douleur d'un mari à un autre, l'individu étant réduit à une chose que l'on peut mettre dans son sac. Cette métaphore existentielle, qui fait de la vie une accumulation de processus utilitaires, est la fierté de Ryan jusqu'à ce qu'il en perçoive toute l'absurdité. « *Le mouvement c'est la vie* » dit-il à une assemblée de faces incrédules à qui il conseille de délaissier toute charge superflue – pack familial et social inclus. Pour Ryan, la vie est mesurable en terme de poids (« *Combien votre vie pèse-t-elle ?* ») de distance (il collectionne les *miles*), tandis que l'individu se réduit à une accumulation de cartes aux



utilisations aussi diverses que variées. Tout être souffre donc, par défaut, d'un manque d'identité puisque tout est question d'acquis et de dûs. Une identité perdue à la guerre pour Sam, quelque part dans les airs pour Ryan. Ce dernier commence par demander « *qui suis-je ?* », tandis que le premier finit par se demander s'il pourrait « *continuer à vivre* ». De l'un à l'autre, la question est la même et appartient à Larry qui la pose directement en demandant conseil autour de lui alors qu'il avoue ne plus savoir « *quoi penser [ou] comment réagir* », tandis que David, lui, se plaint de n'être personne : « *Ils oublient mon nom* ».

### RATER SES CORRESPONDANCES

Les problèmes identitaires découlent de problèmes de communication. **A Serious man** débute par un mouvement de caméra qui suit le fil d'un écouteur : de l'oreille à la radio portable. Relier ainsi au monde, le jeune homme en est pourtant déconnecté, totalement inattentif au cours qui lui est prodigué. Ce même jeune homme n'aura de cesse de se plaindre que la retransmission de la télévision est mauvaise, et ira jusqu'à téléphoner à son père pour lui mander de réparer l'antenne de réception ; réitérant sa plainte alors que sa mère est en proie au désespoir après la mort de son amant. C'est à



**La déshumanisant des échanges, un leitmotiv du cinéma de ces trente dernières années.**



un ailleurs qu'il faut être relié. L'immédiat de notre propre vie ne nous concerne pas. Dans **In the Air**, Jason Reitman se sert ainsi de ce qui est maintenant un poncif du genre, où deux personnes communiquent par messages électroniques instantanés, dessinant déjà en filigrane la fin d'une relation présentée comme virtuelle. **Brothers** s'ouvre sur l'écriture d'une lettre ouverte trop tardivement. Quant à **Disgrace**, il nous présente l'impossible communication entre une fille et son père.

Le non-dit devient morbide et gangrène le film en déconstruisant le contraste entre la campagne et ses couleurs chaudes et la ville et son ambiance froide : les deux espaces sont pareillement viciés. Rien n'est à l'image de ce que l'on croit voir : la femme seule est une mère de famille (**In the Air**) et le revenant s'avère être bien vivant (**A Serious man**). Là encore, tout problème découle d'un manque de visibilité, d'un refus de voir la vérité en ne s'arrêtant qu'aux apparences.



C'est avec aplomb que Ryan affirme qu'il faut se fier aux stéréotypes. Inversement, **A Serious man** donne une lecture difficile du statut de l'image, dont on ne sait si elle est issue du réel ou si elle est rêvée de façon rétrospective, et toujours sans grande certitude sur le point de jonction exact entre rêve et réalité. Le problème de communication est ainsi, tout simplement, celui de soi avec le monde, dès lors qu'on ne sait plus où il commence et comment notre façon de l'aborder est capable de le transformer – jusqu'à totalement le grimer. Ryan a ainsi l'habitude de s'exprimer par métaphores (qui distordent le réel), tandis que son interlocutrice parle du monde en termes de vecteurs et autres tableaux statistiques et mathématiques. Tout processus de partage est pour cette dernière réduit à une arborescence, où toute information est histoire de transit d'un point A à un point B – totalement dépersonnalisés.



La déshumanisant des échanges est un *leitmotiv* cher au cinéma de ces trente dernières années. L'idée n'en a cependant jamais été aussi pessimiste, tout progrès vers un plus de communauté se résolvant dans la négativité de l'absurde (**A Serious man**), de la fatalité (**In the Air**) ou la cruauté des images.

**Brothers** présente sur un même plan esthétique les images vidéos d'un passé chéri entre un père et sa fille, et celles de la violence de

la guerre. Seule la propension à pardonner définit et sépare les deux mondes, comme c'est le cas dans **Disgrace**. Film en apparence plus enjoué, **In the Air** est cependant le plus noir, tout changement étant potentiellement

impossible là où le film se referme sur son point de départ, alors que **A Serious man** se définit par tous les possibles qu'il propose... aussi invivables soient-ils. Le possible le plus immédiat restant celui de la mort, ombre latente qui surplombe tout le film, de la visite médicale du début au diagnostic fatal de la fin – invitation à l'ultime voyage.





# MYTHES ET MONSTRES HOLLYWOODIENS

Parcours mythiques, parcours monstrueux

## DAYBREAKERS

Sortie(s) USA : 08.01.2010 / France : 03.03.2010

Distributeur : Metropolitan Filmexport

Durée : 1h38

Pays : Australie / Etats-Unis

Réalisation & scénario : Michael & Peter Spierig

Avec : Ethan Hawke, Sam Neill, Willem Dafoe, Isabel Lucas, ...

Photographie : Ben Nott

Musique : Christopher Gordon

## LE LIVRE D'ELI

(The Book of Eli)

Sortie(s) USA : 15.01.2010 / France : 20.01.2010

Distributeur : Metropolitan Filmexport

Durée : 1h57

Pays : Etats-Unis

Réalisation : Albert & Allen Hughes

Avec : Denzel Washington, Mila Kunis, Gary Oldman, Jennifer Beals, ...

Scénario : Gary Whitta

Photographie : Don Burgess

Musique : Atticus Ross, Leopold Ross & Claudia Sarne



bitumée plutôt que de s'enfoncer dans les vastes espaces sauvages et naturalistes qui les entourent, dans le but de rejoindre un paradis symbolisé par « *le Sud* ». La voie tracée plutôt que l'inconnu.

Le voyage, dans **La Route**, n'a rien d'un retour à la maison, d'un *nostos* odysseén. Le film se signale au contraire par un parcours qui s'éloigne de la demeure familiale sans regret ni possibilité de retour, car le lieu originel n'a désormais plus rien à offrir. Les héros cherchent à (re)découvrir des espaces traditionnels transformés ; ils rêvent de valeurs antiques et rassurantes, au bout d'un chemin qui les amène à parcourir les entrailles de l'Amérique, de son cinéma, de ses mythologies. Parcours bien connu qu'il s'agit de *reconnaître* et de *réactiver*.

En allant dans le sens de ce *retour*, en observant les manifestations du cinéma fantastique américain des deux premiers mois de l'année, un triple constat s'impose : premièrement, l'apocalypse se porte toujours aussi bien, ainsi que nous le prouvent les frères Hugues en proposant de suivre *la route* chaotique d'un héros prophétique dans **Le Livre d'Eli** ; mais c'est moins ici le thème de l'apocalypse qui nous

semble faire sens, que l'utilisation du texte sacré (biblique, en l'occurrence) comme assise d'une possible rédemption de l'humanité entière. Deuxièmement, il apparaît que la quête de ce texte sacré puisse s'exprimer par l'évocation d'autres formes de croyances, notamment ramenées à l'antiquité gréco-romaine et à ses divinités (**Percy Jackson, le voleur de foudre** de Chris Columbus) ; et que ces autres formes de croyances nécessitent de réactiver l'essence mythique des espaces américains. Troisièmement, il faut rappeler que le cinéma

de genre s'exprime souvent au travers de références

g o t h i q u e s ,  
particulièrement  
reliées à la

l i t t é r a t u r e  
fantastique du  
XIX<sup>ème</sup> siècle qui  
puise elle-même

dans la figuration  
monstrueuse, et agit  
comme le fondement  
d'une autre forme de  
sacralité. En conflit avec  
le développement

exponentiel de l'imagerie numérique, qui fabrique moult créatures synthétiques paradoxalement enlaidies par une volonté de perfection, quelques rares cinéastes répondent par la réactivation de figures monstrueuses traditionnelles, fabriquées par le talent des maquilleurs : loup-garou dans **Wolfman** de Joe Johnston et vampire dans **Daybreakers** de Michael et Peter Spierig, créatures venues de la mythologie grecque (le lycanthrope d'Ovide), ou promulguant leur propre mythologie (les suceurs de sang de **Dracula**). Mythe, parcours, monstres – ou la trinité du cinéma de genre.



Les nouvelles trajectoires du cinéma fantastique hollywoodien, en ce début d'année 2010, cherchent à rejoindre des sentiers déjà maintes fois battus. Comme si la nécessaire répétition des anciennes traditions esthétiques, narratives et symboliques permettait de rentrer de plain-pied dans la seconde décennie du XXI<sup>ème</sup> siècle, après dix années d'inventions formelles et d'exploration des points de vue, pour un cinéma en quête d'un *renouveau ancien*. Une image illustre bien cette tentation du retour : les protagonistes de **La Route** de John Hillcoat choisissant, dans une Amérique post-apocalyptique baignée de lourds nuages cendreaux, de suivre la route

## LES TRACES DU MONDE D'AVANT

Hommes et objets se confondent, au creux de la mythologie, dans l'expression de la reconnaissance d'un monde d'*avant* – avant l'apocalypse, l'industrialisation, les monothéismes. Puisque les nouvelles mythologiques explorées par le cinéma fantastique ne sont que des avatars des anciennes, il est naturel qu'un véhicule organique, ou synthétique, en traduise les préceptes jusqu'au temps présent.

Bien que médiocre, **Percy Jackson** se détache de la masse des productions hollywoodiennes pour adolescents par son projet narratif, Chris Columbus et son co-scénariste Craig Titley proposant au spectateur de suivre les traces des héros de l'antiquité grecque. Il suffit d'une astuce étymologique – Percy découlerait du nom de Persée, fils de Zeus et de Danaé – pour installer définitivement une passerelle entre l'Amérique des années 2000 et la Grèce mythique de l'Olympe et de ses dieux, de leurs créatures hybrides et de leurs enfants illégitimes. Ici, fils et filles de divinités lubriques pullulent comme autant de demi-dieux cachés aux yeux de leurs contemporains. On découvre avec stupéfaction que les dieux du Panthéon n'étaient pas des inventions des mythographes, et qu'ils surveillent le monde depuis leur bastion céleste, prêts à entrer en

guerre. Ce sont les adolescents perturbés, victimes d'une cassure familiale, orphelins de leur parent divin, qui relaient ces mythes anciens au cœur de la société moderne : dans les mains du fils d'Hermès, les sandalettes ailées sont devenues des *Converse* très chics ; et la fille d'Athéna se bat merveilleusement bien aux côtés des belliqueux rejetons d'Arès.

Ainsi, l'homme devenu objet se fait le traducteur de convictions fausement obsolètes, à l'image de Percy transposant instantanément le grec ancien en langage moderne et compréhensible. Le loup-garou n'est pas bien différent, qui porte en sa chair les preuves de la réalité des croyances

ésotériques, les nuits de pleine lune agissant comme le moment de la révélation des secrets. Si les mythes se transmettent par tradition orale, la lycanthropie se communique par coutume buccale : c'est en se faisant mordre par un loup-garou que la victime se transforme elle-même en monstre. Dans **Wolfman**, le châtelain interprété par Anthony Hopkins relate à son fils comment il fut attaqué, lacéré par une créature légendaire vivant recluse dans les montagnes : un fils lui-même victime de la malédiction. Il en va de même pour les vampires, dont les morsures sont telles des bactéries mauvaises passant de proche en proche non à travers l'espace, comme

une épidémie, mais à travers les âges. Dans **Daybreakers**, les vampires sont devenus la norme et les humains la minorité. La société a été entièrement assimilée par la mythologie vampirique traditionnelle : ces suceurs de sang brûlent au soleil et meurent si on leur plante un pieu dans le cœur.

La matérialité de la tradition se transporte en l'homme, mais sa *connaissance* reste l'apanage des livres et de l'oralité – une seule et même chose. Face au loup-garou, Gwen (Emily Blunt) parcourt les ouvrages spécialisés et consulte les sorcières gitanes. D'une façon proche, dans **Le Livre d'Eli**, face à une société en pleine déliquescence après l'apocalypse (au





sens littéral, ici, de « révélation »), Carnegie (Gary Oldman) désespère de trouver quelque part un livre qui lui permettrait d'étendre la connaissance de la tradition chrétienne, et ainsi de profiter de son pouvoir de persuasion. Mais où trouver une **Bible** quand toutes ont été brûlées après l'Événement ? Le prophète Eli (Denzel Washington) a précisément pour mission d'amener un exemplaire des Saintes Écritures dans un Ouest mythique, entre les murs d'une prison transfigurée en lieu de conservation d'un patrimoine culturel. Il

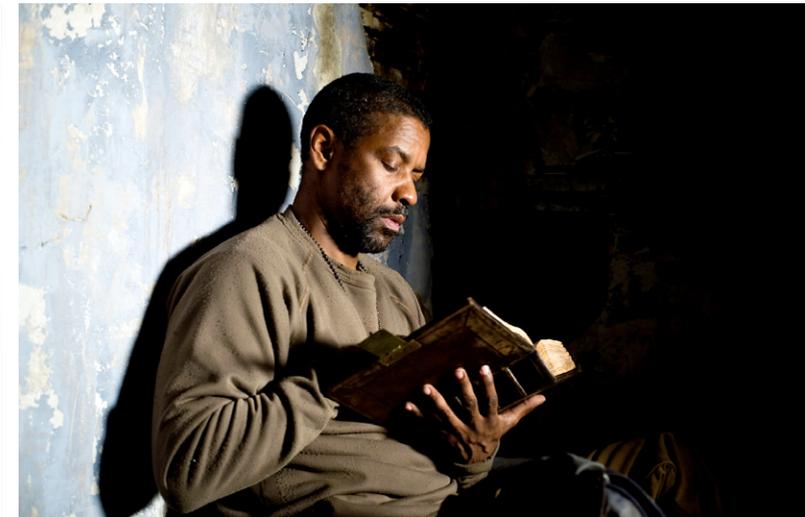
ya là affrontement des textes profanes (un échantillon du **Da Vinci Code**) et des livres sacrés (**Bible, Torah, Talmud, Coran** sur l'étagère finale) ; il y a, surtout, dissolution de l'objet dans l'homme, puisque la geste finale d'Eli consiste à restituer oralement, de mémoire, un texte sans cesse lu, afin qu'il soit transmis aux générations futures.

## MONSTRUEUX TERRITOIRES

Ce qui se joue, c'est donc la transmission de connaissances antiques – dogmes, croyances, malédictions – qui renseignent sur le monde et aident à en franchir les obstacles modernes. Ce qui se trame derrière ces histoires peu originales, c'est la volonté de pérenniser d'anciennes valeurs par le biais du véhicule-homme. Mais la collusion de plusieurs époques implique certains combats, certains sacrifices.

Les mythologies qui se croisent dans ces films sont avant tout purement américaines, rejouant les trajets historiques et démographiques de l'Amérique récente : le parcours vers l'Ouest idéalisé ; la découverte du territoire par Lewis et Clark et son exploration par le western ; les allers-retours constants

entre la ville et la campagne, entre l'urbain et le rural, qui eurent tellement d'importance dans la définition démographique du pays et dans l'usage des paysages par le cinéma de genre. **Le Livre d'Eli** et **Percy Jackson** usent massivement du parcours symbolique. Eli marche vers l'Ouest sans savoir ce qu'il y trouvera, uniquement parce qu'une voix le lui a demandé. Il redécouvre au passage les motifs du western classique (arrivée dans un village dominée par des truands, passage au bar / saloon, combat autour du zinc, fusillade dans la rue principale). C'est donc une régression temporelle qui s'additionne à son voyage spatial comme pour Percy et ses compagnons qui traversent les espaces hautement symboliques du territoire et de la culture de leur pays : Nashville (ville de





naissance du rock) où les attaque l'Hydre, Las Vegas (ville de la débauche et du jeu) où les Lotophages de **L'Odyssée** les prennent en otages, puis Hollywood (lieu de l'illusion et du simulacre) où les lettres mythiques ne dissimulent rien de moins que l'entrée des Enfers. L'Éden se situant à l'Est, dans les grandes métropoles du front atlantique, le seuil de l'Olympe est accessible depuis le sommet de l'Empire State Building... Quant à **Wolfman**, il remet en scène cette tension toujours très vive qui existe entre la grande

ville – ici, Londres – et la campagne – le domaine des Talbot. L'affrontement nécessaire avec les monstres se confond avec l'exploration de ces territoires eux-mêmes monstrueux, boursoufflés, viciés. A la débauche des créatures mythologiques récupérées et parodiées par les scénaristes de **Percy Jackson** (Méduse jouée par Uma Thurman ; le Minotaure en images de synthèse) répondent les brigands de grands chemins qu'Eli combat patiemment au cours de sa quête de l'Ouest – car le monstre, c'est





**Le monstre  
c'est l'Autre.**



l'Autre. Mais c'est aussi soi-même : lorsque la société entière s'est littéralement vampirisée, lorsque tous les humains sont devenus les monstres, les dénominations permutent et les vivants deviennent les abominations.

En proposant une parabole astucieuse de la société contemporaine, où toutes les valeurs se trouvent inversées (les écoles sont affublées de panneaux : « *Sorties nocturnes d'élèves* »), **Daybreakers** parvient à synthétiser notre propos de départ autant

que l'usage syncrétique des motifs mythiques et monstrueux : la métaphore mythologique, légendaire ou sacrée n'a de sens que lorsqu'elle décrypte les mécanismes d'aujourd'hui, lorsque le recours ostensible aux traditions anciennes souligne les carences actuelles. Ainsi les vampires traitent-ils les humains comme une espèce en voie de disparition, tandis que sur une affiche l'habituel « *We need you* » de l'Oncle Sam fait place à une adjuration : « *Capture humans* » ; ainsi relèguent-

ils les affamés dans les sous-sols comme nous le faisons des pauvres et des marginaux ; ainsi les émeutes de la faim connaissent-elles leur pendant vampirique : les émeutes du sang, etc. Ce qui se joue, décidément, c'est un retour au monde d'*avant* l'épidémie : trouver un remède à la maladie vampirique, non par la science comme c'était le cas dans **Je suis une légende**, mais, encore et toujours par le concept de transmission au sens propre comme au figuré. N'est-ce pas,

également, le propos du cinéma : transmettre une connaissance, une mythologie, une manifestation du monde ?



# ELEMENTAIRE, CHER SPECTATEUR !

## Marple, Poirot et Holmes jouent au détective

### MEURTRE PAR DECRET

(Murder by Decree)

Sortie en salle : 1979

Sortie DVD : 23.02.2010

Editeur : StudioCanal

Durée : 2h04

Pays : Royaume-Uni / Canada

Réalisation : Bob Clark

Avec : Christopher Plummer, James Mason,  
David Hemmings, Susan Clark, ...

Scénario : John Hopkins, d'après l'œuvre d'Arthur Conan Doyle

Musique : Paul Zaza & Carl Zittler

### LE MIROIR SE BRISA

(The Mirror Crack'd)

Sortie en salle : 1980

Sortie DVD : 23.02.2010

Editeur : StudioCanal

Durée : 1h45

Pays : Royaume-Uni

Réalisation : Guy Hamilton

Avec : Angela Lansbury,  
Geraldine Chaplin, Elisabeth  
Taylor, Rock Hudson, ...

Scénario : Jonathan Hales &  
Barry Sandler, d'après l'œuvre  
d'Agatha Christie

Musique : John Cameron

### MEURTRE AU SOLEIL

(Evil Under the Sun)

Sortie en salle : 1982

Sortie DVD : 23.02.2010

Editeur : StudioCanal

Durée : 1h54

Pays : Royaume-Uni

Réalisation : Guy Hamilton

Avec : Peter Ustinov, Jane Birkin,  
Nicholas Clay, Diana Rigg, ...

Scénario : Anthony Shaffern,  
d'après l'œuvre d'Agatha Christie

Musique : Cole Porter



« Dans le monde du cinéma, au village, tu vois que partout c'est pareil » dit Miss Marple à sa femme de ménage... Dans le film policier, genre fortement codifié, l'intégration d'un spectacle abymé, film ou pièce de théâtre, n'est guère anodine. Dans les univers de Sherlock Holmes, Hercule Poirot et Miss Marple, tout est déjà mensonge. Quoi de plus naturel alors que d'y intégrer le cinéma et d'en faire un espace visible de présentation d'une fiction !

### Comme au cinéma

Lorsque les personnages sont eux-mêmes des acteurs, il devient difficile de démêler le vrai du faux. Dans **Meurtre au soleil**, Diana Rigg (l'inoubliable Emma Peel de **Chapeau melon et bottes de cuir**) se livre ainsi à un exercice où les couches d'interprétation se superposent, démultipliant à l'infini les allers-retours entre réel et fiction. Actrice, elle interprète une actrice qui elle-même joue

un rôle. Arlena est une manipulatrice notoire qui se sert de ses talents de comédienne pour tromper son entourage. Il faut alors toute la perspicacité d'Hercule Poirot pour démontrer qu'elle n'est pas la plus grande des actrices au casting des coupables présumés. La performance d'Elizabeth Taylor dans **Le**



**miroir se brisa** est encore plus complexe : son rôle d'actrice renvoie à sa propre vie. Lorsqu'elle accepte le rôle, elle se fait rare au cinéma et sa carrière a décliné en raison d'une santé fragile. Or, elle joue dans ce film une actrice vieillissante dont la carrière a été mise entre parenthèses à cause d'ennuis



de santé et qui tente un *come-back* en jouant Marie reine d'Ecosse – un rôle faisant évidemment écho au plus grand succès de Liz Taylor : **Cléopâtre**. Le personnage de Marina mélange sa vie avec les fictions dans lesquelles elle a joué autrefois. Lors d'un interrogatoire, elle récite un monologue extrait de son plus grand rôle. Plus tard, elle meurt comme une héroïne de péplum. Les acteurs ne sont cependant pas les seuls à tromper leur monde. Dans **Meurtre au soleil**, Arlena est elle-même victime des personnages qui, sans être des acteurs, jouent eux aussi un rôle.

### Rideau !

Au royaume du film policier, tout est représentation. La multiplication des miroirs est symbolique de ce règne du faux semblant. Arlena et Marina n'ont de cesse de s'y refléter. La caméra saisit alors le

regard qu'elles posent sur elles-mêmes. Le **Sherlock Holmes** de Guy Ritchie utilise ce même procédé dans sa dernière séquence. Bien que d'autres personnages soient présents, le héros se parle à lui-même, pensant à voix haute devant son miroir. En filmant le reflet du personnage plutôt que le personnage lui-même, le cinéaste interroge alors la place du spectateur. Le film se termine peu après et lui laisse ainsi la possibilité de devenir enquêteur à son tour : le spectateur et le reflet de Sherlock sont du même côté du miroir.

De la même façon, **Meurtre par décret** (Bob Clark) s'ouvre dans un théâtre où se joue **Lucrece Borgia**. Or, pas un seul plan ne donnera à voir le spectacle. Sherlock Holmes et le Dr Watson ne parlent pas de la pièce, même lorsqu'ils sortent du théâtre. Et pour cause, ce qu'il faut voir n'est pas sur la scène. La représentation se joue du côté du public. Un peu plus tard, Holmes observera d'ailleurs, dissimulé derrière un rideau rouge qui rappelle celui d'un théâtre, son « public » se presser devant sa porte. Un

public constitué d'actants à part entière du film. La représentation a bien lieu, de notre côté du rideau.

### Au jeu des chaises musicales

« *Inspecteur, vous regardez trop de films policiers* ». Par cette simple phrase Guy Hamilton ouvre subtilement une porte vers une autre dimension de son film. Dès les premières minutes de **Le miroir se brisa**, le réalisateur décontenance son public en jouant avec ses attentes. Qui est ce malappris qui mène l'enquête alors que l'on attend Miss Marple ? La question se pose dans une première séquence qui nous présente un vieux film policier en noir et blanc, auquel assiste la petite bourgade dans laquelle vit notre célèbre détective du dimanche. La bobine défailante, qui empêche la projection de la fin du film, permet à Miss Marple d'entrer en scène en résolvant l'énigme laissée en suspend. Elle se prive ainsi toutefois du premier rôle qu'elle est censée tenir par la suite. *Dura lex, sed sex*. Blessée et immobilisée, Marple doit se contenter de suivre les événements de

sa propre enquête à distance. Un neveu que les exploits de sa tante auront incité à faire carrière à Scotland Yard mènera alors l'affaire à sa place. Mais le rôle de l'enquêteur est de nouveau vacant lorsque l'on s'aperçoit que ce dernier est un cinéphile confirmé qui, face aux stars auprès desquelles il enquête, est renvoyé au rang de spectateur. Le problème se pose alors encore de savoir qui trouvera la solution. Ne serait-ce finalement pas le spectateur du film de Guy Hamilton lui-même ? Mais au jeu des chaises musicales, la détective est une championne incontestée et finit toujours par reprendre sa place. La blessure se guérit : c'est bien Miss Marple, de nouveau en pleine forme, qui résout l'enquête en reprenant son rôle.

### Tenir son rôle

C'est peut-être cette tension, ici poussée à son paroxysme, qui caractérise le film policier. Le spectateur connaît le rôle des personnages avant même que le film ne commence, mais ceux-ci vont-ils accepter de le jouer ? Le Sherlock Holmes interprété par Christopher Plummer, en 1978, hésite à accepter l'affaire qui lui est proposée et retarde son propre accomplissement en tant que détective. Dans le film de Guy Ritchie, c'est le Dr Watson qui tente de se soustraire à l'enquête pour l'amour



**Dans les univers de Sherlock Holmes, Hercule Poirot et Miss Marple, tout est mensonge. Quoi de plus naturel que d'y intégrer le cinéma ?**

d'une femme. Mais pour que le film puisse exister, il se doit de tenir son rôle. Le film se termine lorsque Sherlock Holmes accepte enfin que son partenaire dépose les gants : en offrant un cadeau à la fiancée de Watson, il donne sa bénédiction au choix de ce dernier – rien qu'un détail, mais qui fait sens. Le film de Guy Ritchie joue en permanence sur la fêlure, et cherche à faire craquer les coutures du fragile contrat de fiction passé entre un spectateur qui connaît les personnages et un cinéaste qui joue minutieusement avec leur réalisation. « *Ce sont les plus petits détails qui sont les plus importants* »

nous dit Sherlock Holmes. Le décalage entre les attentes du public et le bon vouloir du réalisateur est un travail de détails. Le méchant est d'abord identifié par sa dent de travers qui fait de lui un vampire un peu raté, comme s'il s'était trompé de film. Tous les personnages semblent d'ailleurs s'être presque trompés de film en jouant d'un paradoxe de taille : être un personnage à la « Guy Ritchie », tout en faisant du « Sherlock Holmes ».

Néanmoins, la parenté du **Sherlock Holmes** version 2010 avec le film de Bob Clark, une des plus grande mise en film du célèbre détective,

est indéniable. Tout ce que contient le film de Guy Ritchie est déjà en germe chez Clark. Le réalisateur de **Snatch** livre un **Sherlock Holmes** boosté aux amphétamines et à la testostérone. Tout y prend des proportions gigantesques, le moindre trait est grossi, les actions sont accélérées, et le tout est parcouru d'une dimension sexy qui n'est pas étrangère au film de 1979. Les partis-pris de réalisation de Clark lors des séquences de meurtres (déformation de l'image et du son) exacerbent l'aspect charnel, bestial qui sied évidemment à merveille à l'univers de Ritchie, et qu'il exploite particulièrement. Cet aspect est donc notamment pris en charge par le

choix des acteurs principaux. Jude Law et Robert Downey Jr, indéniablement estampillés « sexy », donnent une nouvelle dimension à l'aura des personnages d'Arthur Conan Doyle, inventeur des deux acolytes. Robert Downey Jr est cependant un habitué du décalage et du petit jeu des poupées russes : dans **Tonnerre sous les tropiques**, il incarnait déjà un acteur... qui incarnait un noir. Au jeu des chaises musicales, les acteurs trichent, n'acceptent pas de s'en tenir à leur rôle, et s'assoient à plusieurs sur la même chaise... dès le départ de la musique.





# DEMINEURS

## Les 900 jours de Bagdad



### DEMINEURS

(The Hurt Locker)

Sortie en salle : 23.09.2009

Sortie DVD : 24.02.2010

Editeur : Warner Home Video

Durée : 2h04

Pays : Etats-Unis

Réalisation : Kathryn Bigelow

Avec : Jeremy Renner, Anthony Mackie,  
Brian Geraghty, Guy Pearce, ...

Scénario : Kathryn Bigelow et Mark Boal

Photographie : Barry Ackroyd

Musique : Marco Beltrami et Buck Sanders

**Danilo Zecevic**



La première séquence de **Démineurs** est aussi la négation de son titre original<sup>1</sup>. Le scaphandrier protégeant le démineur n'est pas plus un pare-douleur que le soldat qui le revêt n'est immortel – qu'il soit joué par un acteur relativement connu comme Guy Pearce ou un anonyme. Contradiction encore, les plans filmés depuis un robot ne situent pas l'action sur le sol lunaire mais sur le territoire dévasté irakien. Voilà le décor posé. Toute anticipation est superflue : **Démineurs** prend le contre-pied d'un déroulement traditionnel et s'inscrit dans une scénographie de l'inconfort.

### Face au danger

Le décompte des jours avant la rotation de soldats structure le film et mime le compte à rebours des bombes désamorçées. Il n'y a pas de réelle trame à l'histoire, juste des missions qui succèdent aux moments de désœuvrement. Mensonge encore, il n'y a pas de rotation : chaque jour est un renouveau. Les déminages sont aussi divers que les bombes elles-mêmes. Il faut sans cesse s'adapter, ne jamais s'endormir sur les acquis précédents au risque de périr – d'ennui ou d'une balle ennemie. Les gestes ne se répètent point, la

routine est inexistante, les habitudes sont à éviter. Kathryn Bigelow semble avoir opté pour une instabilité rythmique. Les séquences et les plans se terminent après ou avant le pic dramatique. Elle crée de la tension en dépassant le point de rupture (« point break ») ou en l'écourtant. Après un déminage réussi, l'équipe s'apprête à rentrer à la base mais une autre bombe explose soudainement, déchiquetant leur supérieur hiérarchique. Le dispositif de suspense est perverti. Le point critique (la bombe explosera-t-elle ?) est dépassé mais des événements se produisent

de manière inattendue, sèche et brutale. La réalisatrice a choisi une caméra instable, portée sur l'épaule, pour illustrer son propos. A force de zooms, elle va droit à l'essentiel d'une action prise en cours de route. Les scènes filmées à l'intérieur de la voiture des trois soldats rappellent inexorablement l'émission culte de la télévision américaine **Cops**. Le quotidien des militaires en patrouille est perçu sous l'angle du reportage. **Démineurs** est un vague cousin irakien de **New York Police**

1. **The Hurt Locker**



**Blues** et de **The Shield**. À l'exception d'une scène capitale, rares sont les séquences qui n'utilisent pas le décor de la ville comme toile de fond. Kathryn Bigelow filme les rues de Bagdad comme le ghetto d'une mégapole américaine. Précédemment, dans **Strange Days**, elle représentait la violence urbaine qui menace la célébration de l'an 2000. Pour celle qui avait participé au déblayage des rues de Los Angeles après les émeutes de



1992, la référence n'est pas neutre. Évitant tout discours politique, Kathryn Bigelow construit moins un film sur la guerre en Irak qu'un suspense basé sur le chaos ambiant et la description du travail d'une unité spéciale, d'hommes au cœur de l'action face au danger.

### Explosion de points de vue

Tout en demeurant clairement une fiction, **Démoneurs** a le potentiel journalistique des grandes émissions d'information mais élude toute objectivité. Les changements, d'angle plus ou moins rapides selon la dramatisation, induisent des points de vue différents sur l'action. Les plans se succèdent à un rythme soutenu jusqu'à brouiller la perception mais sans jamais rendre l'action incompréhensible. Grâce à l'urgence et à la diversité des cadrages,

Bigelow adopte ainsi un procédé innovant de simultanéité des points de vue en lieu et place du *split screen*. Lors de l'ouverture, elle étend à toute la séquence le procédé de multiplication des axes pratiqué couramment dans le cinéma d'action traditionnel dans le but de rendre les explosions plus impressionnantes. En amplifiant le montage de la sorte, un simple geste revêt le caractère spectaculaire d'une bombe à retardement. Bigelow n'applique cependant pas ce principe à tout le film, la seconde moitié abandonnant l'idée de trois visions parallèles au profit de l'unique point de vue du sergent James. Dès lors, le montage devient moins alerte, la caméra plus fluide.

Reprenant l'idée majeure de **Strange Days**, tous les protagonistes de **Démoneurs** sont potentiellement des caméramans. Les plans de balles touchant la terre aride, ou ceux du sol se soulevant sous l'effet du souffle des engins de destruction représentent les rares fois où intervient l'omniscience de la réalisatrice. De manière détournée et cinégénique, ces ralentis viennent décentrer et contrebalancer rythmiquement la brièveté des plans filmés caméra à l'épaule. En jouant à la fois de la dilatation et de la condensation du temps, Bigelow renvoie à Sergio Leone. L'attente des soldats dans le désert, la configuration westernienne du siège, les duellistes qui





## L'isolement des individus

Les différentes focalisations isolent les individus incapables de se mettre à la place les uns des autres. Dans la seule séquence nocturne du film, James tente bien de s'imaginer en terroriste contemplant les dégâts causés par un attentat mais il demeure profondément imperméable à toute empathie. Les images partagées des jeux vidéo ou de *Youtube* sont le seul moyen d'avoir une expérience commune, d'accorder et de superposer les points de vue. Les personnes et les groupes sont refermés sur eux-mêmes. Pour les trois démineurs, les irakiens, la hiérarchie, leur famille, voire leurs propres coéquipiers, sont des abstractions. Les poseurs et déclencheurs de bombe se cachent dans la masse, demeurent indistincts. Il n'y a pas de *bad guys* dans **Démineurs**. A l'instar du **Désert des Tartares**, le seul ennemi de ces hommes confrontés au danger permanent est la mort elle-même. Les espaces clos figurent un enfermement, une allégorie. Le scaphandre, la voiture, le camp militaire, la ville de Bagdad, sont des lieux claustrophobes qui étouffent et limitent les soldats dans leurs déplacements. Barrière de langue, barrière de langage et de vocabulaire, la communication orale est défailante. Eldridge est incapable de partager ses émotions avec un psychologue autrement qu'en lui faisant

gardent les yeux ouverts malgré la poussière qui tourbillonne et les mouches qui se posent sur leur visage font indéniablement penser à l'ouverture de **Il était une fois dans l'Ouest**. Bigelow relève même le pari que Leone n'a pas réussi à tenir : filmer la mort des têtes d'affiches (Guy Pearce, Ralph Finnes). La cinéaste réalise sans doute un fantasme de cinéphile en tournant sa propre version des **900 jours de Leningrad** dont le héros devait justement être un cameraman. Leone s'imaginait commencer son ultime film sur un gros plan des mains de Chostakovitch au piano. Bigelow lui emboîte le pas et remplace les mains du compositeur par celles de soldats manipulant à distance un robot et une caméra.



ressentir l'expérience du terrain. De fait, l'action s'avère le seul moyen de communication viable. Bigelow décrit la vie d'un groupe de professionnels, leur difficulté à s'accorder, dans un premier temps, et leur complémentarité spontanée, dans un second temps. Certains gestes sont indéniablement hawksiens. James donnant à boire à Sanborn, alors que celui-ci tient en joue son fusil, est un lointain écho de John T. Chance roulant les cigarettes pour le Dude (**Rio Bravo**). Comme chez Hawks, les personnages s'accomplissent dans leur utilité. Il n'y pas plus de sentimentalisme chez Bigelow que chez le réalisateur de **Hatari !** Dans ce contexte exclusivement masculin, agir c'est être. Comme l'indique la citation initiale, la guerre est une drogue. A l'image des surfeurs de **Point Break** attendant la vague ultime,



l'adrénaline est une addiction. Habités des sensations fortes, James, Sanborn et Elridge jouent leur vie sur des coups de dés. Plus ils sont proches de la mort, plus ils se sentent en vie. Le choix binaire (la vie ou la mort ?) les stimule, le choix multiple (quelle boîte de cornflakes acheter ?) les ennue. Lorsqu'ils se battent entre eux dans les dortoirs, c'est pour avoir mal, se sentir plus forts, exulter en écoutant du heavy metal et prolonger la même émotion que celle ressentie sur le champ de bataille. Mais malgré cette interaction de groupe, les motivations restent purement égoïstes. Il ne s'agit de sauver de la mort ni ses camarades ni les civils mais de désamorcer pour le simple plaisir de désamorcer. L'action pour l'action. Pour exister.





# 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.



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

SOMMAIRE

AIDE



*Cliquez sur la zone désirée  
pour y accéder*



*RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITÉ D'ACME SUR LE SITE*

**WWW.REVUE-ACME.COM**



**Au printemps,  
rejoignez le clan des  
anarchistes zen.**