

Acme

Revue de cinéma interactive

Steven Soderbergh,
Vittorio De Sica,
Raoul Walsh, Ari Folman,
Bryan Singer :
Conteurs de l'Histoire

Max Ophuls met en scène
Wolfgang Amadeus Mozart

L'Échange et Grand Torino,
la dramaturgie selon
Clint Eastwood

Akira Kurosawa et
la peinture

Slap Happy Lion de
Tex Avery,
cartoon en trois actes



DOSSIER
CHARLTON HESTON
LA COLÈRE DU JUSTE



RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITÉ D'ACME SUR LE SITE

WWW.REVUE-ACME.COM

Acme
N°2 – Printemps 2009

**Directeur de la publication
 et Rédacteur en chef :**

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

Rédacteur en chef adjoint :

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

Secrétaire de rédaction :

Anais Kompf

Rédacteurs :

Sylvain Angiboust, Pierre Bas, Vincent Baticle, Pierre Borion, Fabien Delmas, Anais Kompf, Ornella Lantier-Delmastro, Sébastien Léglise, Olivier Legrain, Eric Nuevo, Lydie Quagliarella, Elisabeth Renault-Geslin, Anouchka Walewyk, Alissa Wenz, Danilo Zecevic.

Maquette revue numérique :

Florian de Gésincourt

D'après une conception de :

Pascale Dufour

Webmestre et graphisme du site :

Vincent Baticle

Remerciements :

François Soulard, Alain Aka, Pierre Berthomieu, Alexis Pitallier, 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 consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon. Les textes n'engagent que leurs auteurs.

Edito

La question de la représentation est vieille comme l'art. Les grandes œuvres ont toujours su conjuguer Histoire et histoires avec geste artistique. La fiction s'est faite forte de remplir les blancs laissés par les faits historiques faisant que l'art est à la fois contrainte et espace de liberté qui se stimulent mutuellement.

Les derniers films de Steven Soderbergh, d'Ari Folman et de Bryan Singer dénotent tout autant de manières d'aborder l'Histoire que de la conter et de mettre en scène ses acteurs. **Le Che**, adapté du journal du célèbre guérillero, se veut être un reportage joué. **Valse avec Bachir** opte pour la forme d'un documentaire d'animation introspectif qui s'ouvre sur la situation au proche Orient. **Walkyrie**, le plus hollywoodien des trois, relate la tentative d'assassinat d'Hitler et adopte la structure d'un film de genre à la réalisation classique. Si les styles sont aussi différents que les événements qu'ils relatent, ils demeurent interchangeables. Le spectateur, connaisseur de l'Histoire, anticipe les dénouements mais demeure fasciné par leurs déroulements et leurs répétitions ainsi que par l'accomplissement de la catharsis.

La fiction – car elle est fiction – ne se donne pas comme une retranscription. Elle considère l'Histoire comme une somme de subjectivités. La démarche est à la fois plus artificielle et plus honnête que celle des images issues de reportages journalistiques ou de documentaires dont la dite objectivité est régulièrement contredite par leur parti pris et leur prétention morale. La fiction, celle qui n'est pas de l'ordre du réel mais du réaliste et du plausible, ne se donne ni comme définitive, ni comme englobante. Par sa modestie, elle n'entend pas témoigner mais transmettre une essence. L'art puise aussi sa beauté dans les désordres du monde et un sujet pauvre n'implique pas forcément un traitement pauvre. Pour citer Victor Hugo qui s'y connaissait en matière de fiction historique, « *Commencer à foule et finir à solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous ?* ».

La Rédaction.

DOSSIER *Charlton Heston, La Colère du juste*

p. 6 **Charlton HESTON (1923-2008)**

p. 7 **Et La Lumière Fut**

p.12 **Le Funambule**

p.18 **L'homme Omega**

p.23 **Droit dans des bottes**

p.30 **Sous la plus belle Chapelle
du monde**

p.34 **Ce n'est pas au vieux Singe...**

p.39 **Heston par lui-même**

p.44 **Filmographie**



ACTUALITES

SORTIES CINÉMA

p.52 **Walkyrie**

p.56 **Australia**

p.60 **Che**

p.64 **The Wrestler**

p.68 **Gran Torino**

DVD

L'Echange p.73

Valse avec Bachir p.67

Burn After Reading p.81

Iron Man p.85

Victime du destin p.89

CHRONIQUES

p.94 **PLAN PAR PLAN : Slap Happy Lion**

p.102 **ADAPTATION : Le Jardin des Finzi Contini**

p.108 **MUSIQUE : Wolfgang Amadeus Mozart / Max Ophuls**

p.114 **HORS DE L'ENCRIER : Les dessins d'Akira Kurosawa**

p.120 **BILLET D'HUMEUR**

Dossier

Charlton HESTON *(1923-2008)*

Et La Lumière Fut p.7

Le Funambule p.12

L'homme Omega p.18

Droit dans des bottes p.23

Sous la plus belle Chapelle du monde p.30

Ce n'est pas au vieux Singe... p.34

Heston par lui-même p.39

Filmographie p.44



Quel autre comédien sinon lui peut-il se targuer d'avoir si souvent côtoyé les cieux ? Quelle autre star aurait pu interpréter les rôles de saint, de messie ou d'homme historique avec tant de naturel ? Quel autre homme est-il entré avec tant de force dans les mœurs implicites de la culture américaine ?

Garder de lui la dernière image qu'il laissa serait réducteur. Ce serait faire fi à la fois de toute l'ambiguïté de sa personnalité, de ses engagements démocratiques et de son importance cinéphilique ainsi que de ses qualités de comédien. Cet acteur de théâtre qui fit ses premières armes à la télévision avant d'être repéré par les producteurs savait magnifiquement jouer de sa prestance. Sa présence, évidente et cinégénique par sa violence, fit écrire à Michel Mourlet dans un article des Cahiers du cinéma demeuré célèbre qu'il était un axiome. Pour la mémoire cinéphile, il était, il est et il demeurera toujours le Moïse tel que mis en scène par Cecil B. DeMille. Comme on ne se débarrasse pas facilement d'un tel mythe, durant tout le restant de sa carrière, il resta malgré lui marqué comme au fer rouge par

cette aura biblique et épique qu'il exporta vers d'autres lieux, d'autre temps et d'autres genres. Mais qu'on se le dise, ce qui pour d'autres eut été un fardeau, Charlton Heston l'assuma sans rechigner. Des années 1950 aux années 1980, il sut imposer son personnage et traverser les différentes modes tout en adoptant les standards esthétiques des différents âges hollywoodiens.

Il y a maintenant tout juste un an, la disparition de Charlton Heston laissait un grand vide. Il était l'un des ultimes survivants de l'ancienne Hollywood, l'un des derniers à avoir travaillé avec les hommes qui inventèrent l'industrie du rêve et à pouvoir en témoigner. Les cycles suivent implacablement leur cours. Au devoir de mémoire succède désormais le devoir d'Histoire. Avec Charlton Heston s'en sont allés une partie des souvenirs mais comme Moïse il laisse derrière lui un héritage à l'humanité. Car si la grandeur d'une star se mesure à l'importance des films dans lesquels elle joua et à celle des personnages qu'elle interpréta, alors Charlton Heston est un acteur immense.



Et la lumière fut

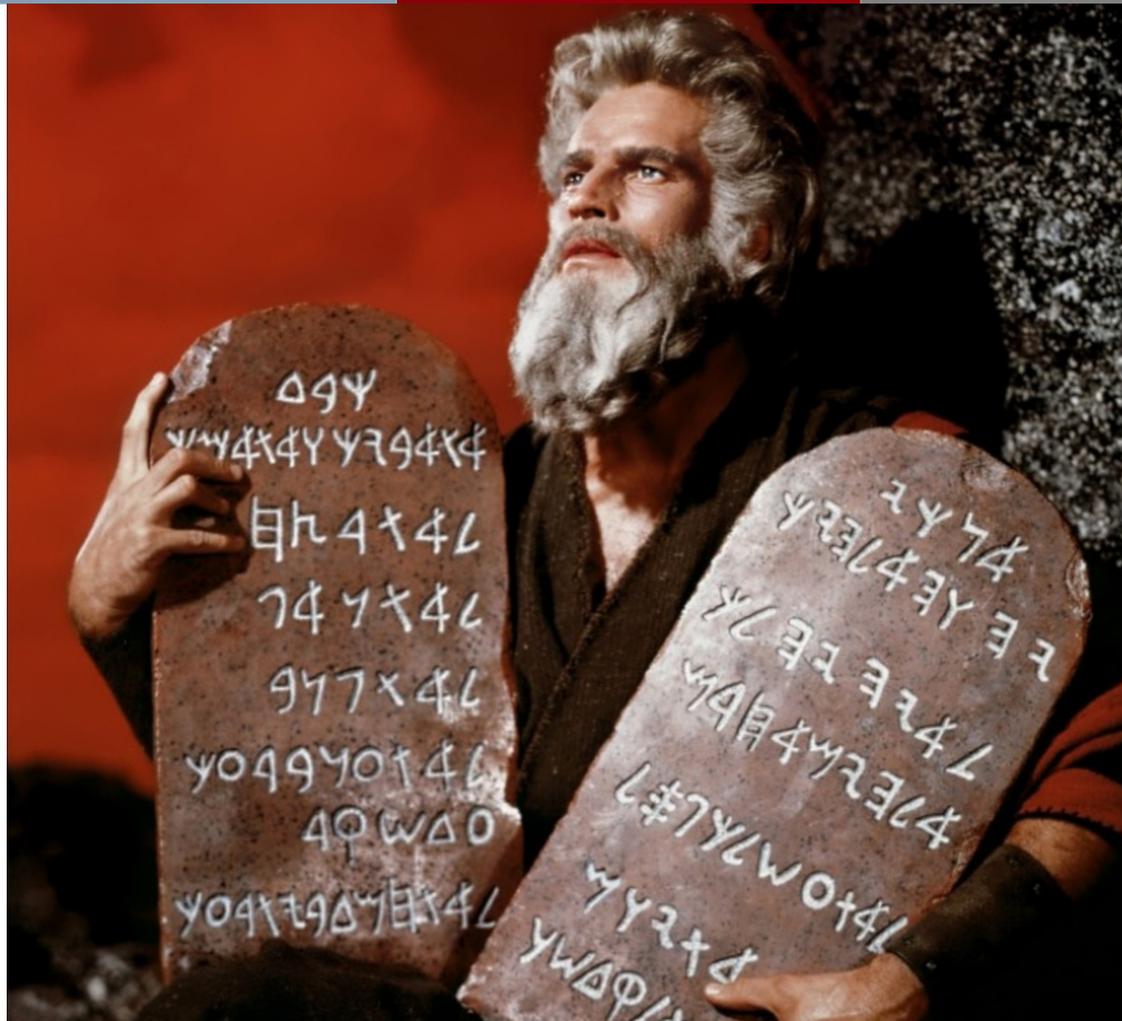
Les résurrections du Christ dans l'œuvre de Charlton Heston

OLIVIER LEGRAIN

De 1956 à 1973, Charlton Heston a traversé tous les âges de l'humanité, donné un visage aux génies et aux anonymes qui se sont succédés pendant des siècles. L'humanité moderne commence aux prémisses de notre civilisation, au Moïse de l'Ancien Testament (**Les Dix commandements**), et s'achève, pour certains, dans un futur proche fantasmé, peuplé d'hommes singes (**La Planète des singes**) et du dernier homme (**Le Survivant**). Cette déchéance de l'humanité correspond d'ailleurs singulièrement à une déchéance dans la carrière du comédien, à partir du milieu des années 70, période pendant laquelle il tente de sauver les hommes de toutes sortes de catastrophes qui entraînent notre monde vers un chaos organisé, autodestructeur (accident d'avion, de sous-marin, alimentation anthropophage) et accéléré par Dieu (tremblement de terre).

Les films clé

L'œuvre entière de l'acteur s'organise autour de trois films qui instaurent des figures fondatrices déclinées par la suite sous d'autres visages, à d'autres époques. **Les Dix commandements** le font accéder à la notoriété mondiale, grâce à son rôle de Moïse, père du peuple juif emmené d'Égypte, où il était captif, à la Terre Promise d'Israël. De ce personnage, les cinéastes suivant retiendront son caractère de meneur, de guide spirituel de toute une communauté. **Ben Hur** s'oppose à l'autorité romaine en vigueur en Judée. Le héros juif doit effectuer un choix cornélien entre son peuple et son amitié pour Messala, un soldat romain. Enfin, dans **La Plus grande histoire jamais contée**, Charlton Heston interprète le



rôle de Jean le Baptiste, une figure solitaire et charismatique, qui prophétise l'avènement d'un Messie et meurt en sacrifiant sa vie à la Vérité. Les trois films ont – en autres – ceci en commun que leurs héros sont des acteurs de l'histoire biblique, rencontrent Jésus sur son chemin ou communiquent avec Dieu, en recevant de ses mains les Tables de la loi.

C'est dire si le mythe biblique est essentiel à la compréhension de l'image du comédien. Dans le cinéma hollywoodien, le sacré s'immisce dans un contexte profane, il se glisse plus qu'il ne s'exhibe. Or, les

Dans le cinéma hollywoodien, le sacré s'immisce dans un contexte profane, il se glisse plus qu'il ne s'exhibe

films matriciels précités, en mettant en scène le Christ ou Dieu lui-même, se confrontent frontalement au sacré religieux. Les films suivants se serviront de ces matrices, les désacraliseront en les secouant au tamis du profane, ce qui leur confèrera une dimension nouvelle, mythique et sacrée aussi, mais au second degré.

Un nouveau messie

Les personnages successifs d'Heston dans les œuvres profanes arborent tous – plus ou moins – une aura christique. L'acteur interprète ainsi souvent des meneurs d'hommes, des chefs d'armée, des capitaines de vaisseau ou des commandants d'avions. Citons ses rôles dans **Les 55 jours de Pékin**, **Major Dundee**, **Khartoum**, **Airport 75**, **Sauvez le Neptune**. Parfois, il touche le mythe du doigt, quand il interprète des figures historiques : le général Andrew Jackson dans **Les Boucaniers**, Thomas Jefferson dans **The Patriots**, **Le Cid**. Il y sauve des âmes humaines ou vole au secours de peuples en rébellion. Son regard englobe le monde, les destinées des peuples, des territoires, voire de l'humanité entière. Il incarne, outre le charisme christique qui déplace les foules au moindre discours, les autres vertus prônées par la tradition judéo-chrétienne, soit la charité, le sens du sacrifice et de l'abandon de





soi. Il est un nouveau Sauveur. D'ailleurs ces meneurs d'hommes historiques sont aussi de nouveaux prophètes, ils sont chargés de transmettre une vérité, un message divin pour une humanité en péril qui mérite un châtement (les films catastrophes). Ils éprouvent la lourdeur du commandement, comme le Christ porte sur ses épaules les péchés des hommes : « *Il porte le fardeau du commandement et je ne le jugerai pas* », constate l'un des compagnons du Major Dundee.

Ailleurs, l'iconographie privilégiée par les cinéastes penche clairement vers un destin christique des héros hestoniens. Dans **Number One**, son quarterback d'antihéros vit son sacrifice final comme un nouveau chemin de croix. **Le Survivant** est crucifié, **Le Cid** répond à des prières adressées à Dieu, Taylor découvre des individus attachés à des croix dans **La Planète des singes**. La punition divine tombe sur des hommes trop vaniteux, trop oublieux des commandements : l'incendie purificateur de **Le Maître des îles**, le cataclysme de **Tremblement de terre** qui évoque le châtement de Sodome et

Gomorrhe, l'attaque des fourmis rouges dans **Quand la Marabunta gronde**, une nouvelle Plaie d'Égypte. L'épopée hollywoodienne ne serait qu'une reformulation de l'épopée biblique, celle de l'Ancien Testament, où l'événement mythique a toujours une dimension transcendante, spirituelle.

Du coup, les héros interprétés par Heston sont de nature biblique, qu'ils soient ancrés dans une temporalité historique lointaine ou dans un futur proche. Il fait partie de ces stars qui sont rattachées à un genre. Difficile d'envisager Humphrey Bogart hors du film noir, Gene Kelly ou Fred Astaire hors du musical, John Wayne hors du western. Il en est de même pour Heston qui reste l'incarnation du genre biblique quelque soient les autres genres auxquels il est associé. Comme Wayne se confondant avec ses rôles de cow-boy, Heston est indistinct de Moïse, Ben Hur ou Saint Jean-Baptiste. Ses autres films parasités par le mythe biblique ne feront que reproduire les schémas de cet acteur condamné à toujours porter le destin du monde sur ses épaules.



La solitude du prophète

En outre, à l'instar du Messie, Charlton Heston est abonné à cette solitude propre aux prophètes qui vivent en marge de la société tant ils sont en avance sur elle. Le Christ est un homme qui erre dans le désert, sans attaches sentimentales, accompagné seulement de quelques disciples qui ont bien voulu le suivre dans ses pérégrinations. Ses paroles déconcertent, scandalisent, fascinent, mais l'éloignent de ses contemporains car elles sont opaques, puissantes par leur franchise et leur profondeur simple. Le Christ est essentiellement un homme solitaire car il est d'essence divine, bien sûr, mais encore parce qu'il est au-delà des contingences du quotidien, des petites faiblesses humaines. C'est un être transcendant.

Pour **La Plus grande histoire jamais contée**, George Stevens envisage le rôle de Jean le Baptiste comme un personnage de western, qui vit à l'écart de la société dans les rochers du Grand Canyon, afin de rétablir une justice d'intuition divine. Dans des films historiques tels que **Le Seigneur de la guerre** et **Antoine et Cléopâtre**, Heston est dans l'accomplissement d'une tâche qui lui a été désignée malgré lui comme le fut le Christ avant lui. Il est sans cesse dans un refus de l'émotion, car ses missions surhumaines et l'amour terrestre ne font pas bon ménage. S'il campe de grands hommes, c'est au détriment de sa vie privée. La posture et l'acte, héroïques et historiques, impliquent un refoulement des désirs. Dans **Le Cid**, il semble en proie à une malédiction qui le pousse au sacrifice de soi. Chimène supplie le peuple de la laisser vivre sa

passion avec Rodrigue mais la foule n'en a cure : Rodrigue, le personnage privé, est rapidement supplanté par la figure publique et mythique du Cid, et c'est au détour de quelques scènes touchantes qu'il réapparaît, dans ses failles et ses lacunes. Dans presque tous les films d'Heston, c'est l'avenir de l'humanité qui se joue et peu importe de se rendre aimable auprès de la populace. Après tout, Jésus s'était lui aussi fait de nombreux ennemis car il assénait des vérités audacieuses. Mais, il s'avéra que ce furent les chemins obligatoires autant que les voies impénétrables qu'il fallut emprunter pour le bien de tous.

Sans famille

Jésus n'avait ni femme, ni enfant, son devoir d'homme supérieur et destiné au sacrifice suprême l'empêchant de mener entièrement une vie d'homme ordinaire, avec sentiments amoureux et vie familiale. Tout occupé à sa mission sacrificielle, Heston est davantage un amant qu'un mari. Ses mariages sont logiquement voués à l'échec : **Tremblement de terre**, **Antoine et Cléopâtre**, **Le Maître des îles**, **Number One**. Avec les femmes, il préfère les relations plus pragmatiques, plus fonctionnelles. Ses maîtresses sont souvent là pour combler un vide physique, plus rarement émotionnel : Ruby Gentry dans **La Furie du désir**, Nova dans **La Planète des singes**, la baronne





Ivanoff dans **Les 55 jours de Pékin**, la prostituée mexicaine dans **Major Dundee**. « *J'ai été présenté à une centaine de femmes et je ne me suis jamais marié* » explique le général Gordon dans **Khartoum**. C'est se rappeler que le commandement implique la solitude.

La figure paternelle est primordiale dans la Bible. Le dogme de la Sainte Trinité proclame que le Père, le Fils et le Saint Esprit sont une entité unique. Jésus est Dieu et le fils de Dieu lui-même. Dès lors, pourquoi s'étonner de trouver tant de figures paternelles dans l'œuvre de Charlton Heston, d'autant que ces pères sont pour la plupart des pygmalions, des inspireurs, même si ce sont des pères adoptifs (Joseph le charpentier n'était-il pas le père « adoptif » de Jésus ?) : Charles Bickford dans **Les Grands espaces**, Richard Boone dans **Le Seigneur de la guerre**, Edward G. Robinson dans **Soleil vert**, Jack Hawkins dans **Ben Hur**, Rex Harrison dans **L'Extase et l'Agonie**, John Gielgud dans **Julius Caesar**. Malgré tout, l'obsession du bien-être de l'enfant à élever demeure primordiale. Il est forcé d'adopter une fillette chinoise dans **Les 55 jours de Pékin**, même si Will Penny refuse le même geste des années plus tard. En épousant une femme qu'ils connaissent à peine ou avec laquelle ils entendent prendre leur distance, les propriétaires terriens de **The**

Hawaiians de **Terre sans pardon**, et de **Quand la Marabunta gronde** espèrent mettre au monde un successeur, de préférence un fils. Certains personnages d'Heston ont une origine floue et lointaine, retranscription à échelle humaine des origines supra-terrestres de Jésus-Christ: il est élevé par des Indiens dans **Le Sorcier du Rio Grande** et **Le Fils de Geronimo**; nourrisson, il est sauvé miraculeusement des eaux dans **Les Dix commandements**.

Au fond, l'image et le physique de Charlton Heston seraient assez proche de la représentation du Christ dans les icônes byzantines : regard grave, solennel, profonde spiritualité intérieure remontant à la surface sur un visage dur, tendu et inspirant cependant la confiance et la sérénité. Ces parallèles démontrent le génie du cinéma hollywoodien dans son ensemble, qui récupère une vision du monde sacrée, empreinte de transcendance et d'absolu, dans un enveloppement fictif et profane. ●



LE FUNAMBULE

Charlton Heston sur la corde raide

DANILO ZECEVIC

Il est de ces acteurs qui ont su traverser les époques et s'adapter aux nouvelles modes tout en gardant leur marque identifiable. Dans les années 1950, Charlton Heston tourne avec les monstres sacrés qui façonnèrent le Hollywood classique, Cecil B. DeMille, William Wyler, King Vidor, George Stevens. Parallèlement, Heston se produit à la télévision qui lui permet de rejouer pour le plus grand nombre le répertoire de Shakespeare. C'est là qu'il rencontre quelques-uns des réalisateurs avec lesquels il collaborera à partir du milieu des années 1960 : Sam Peckinpah, Franklin J. Schaffner, Tom Gries, Ralph Nelson. Entre les deux périodes, il joue dans les films de la génération intermédiaire, Richard Fleischer, Nicholas Ray, Orson Welles, Anthony Mann. Tout au long, les idées politiques et l'esthétique hollywoodienne évoluent et Heston se fait fort de faire le lien entre ces divers intérêts aussi hétérogènes soient-ils. Il jongle avec les idées nouvelles et sa mythologie de star en apportant avec lui le hors-champ qui l'accompagne.



De l'harmonie à la dissonance

Ainsi, Heston est un pont entre les différents stades du cinéma, du classique au moderne, de l'harmonie à la déconstruction, en passant par le baroque, le grotesque et la confrontation des images. A lui seul, il est l'évolution esthétique d'Hollywood. L'harmonie, c'est **Ben-Hur**, **La plus grande histoire jamais contée**, **Les Dix Commandements**. La mise en image est motivée par l'histoire. La stylisation plastique illustre une recherche de l'épique et du spectaculaire. Il n'y a aucun second degré dans ces tentatives picturales de se rapprocher de Dieu. Les valeurs sont données sur un mode binaire : Abel et Caïn sont deux entités différentes. Il y a Ramses et il y a Moïse. Il y a Messala et il y a Ben-Hur. Le charisme d'Heston s'exprime à plein. De prime abord, il est de ces personnages de granit fait d'un bloc sans ambiguïté. La terre promise est la terre promise, la spatialisation ne dépend pas d'une substitution ou d'une métaphore¹. Heston y est un guide, une figure immuable détentrice d'une vérité définitive et absolue.

A la mise en scène émotionnelle succède celle de la confrontation dont le choc des images vise à provoquer une réaction. Le générique de **Soleil vert** est un assemblage d'images qui défilent de plus en plus rapidement jusqu'à devenir indistinctes ayant atteintes une vitesse ne permettant plus à l'œil de les enregistrer. Dans **Number One**, le montage alterné entre Heston, ses souvenirs et les ordinateurs est brutal. Les coupes nettes induisent l'anachronisme du personnage dans le monde dans lequel il vit, l'impossibilité à cohabiter entre un sportif *old school* et la technologie. La réalisation de Schaffner sur **La Planète des singes** hésite entre l'admiration des paysages, l'union de l'homme avec la nature à travers sa déambulation, et l'introduction par bribes puis par flots d'anormalité dans le tableau. La caméra mobile portée à l'épaule, les gros plans, le filmage à travers les cavités, les silences, nourrissent un propos progressiste. La musique de Jerry Goldsmith, à la fois dissonante, animale et impressionnante, distille une atmosphère surnaturelle. C'est davantage une musique d'ambiance qu'une musique illustrative et s'éloigne en cela de l'utilisation opératique de la composition d'Elmer Bernstein dans **Les Dix Commandements**. Charlton Heston, figure déplacée, s'en trouve distendue et remise en question.

¹ Les Dix Commandements ont en effet été tournés au proche Orient.

Claustrophobie et ciels ouverts

Autant Heston était une figure émergente parmi les milliers de figurants de **Ben-Hur** ou des **Dix Commandements**, autant il paraît asphyxié par la foule dans ses films postérieurs. Il évolue à contre-courant, se retrouve souvent isolé, tente d'exprimer des vérités auxquelles personne n'est prêt à adhérer, ce qui rend son action d'autant plus laborieuse – voire inutile. Seul élément sain dans un monde de fous, il est un acteur englué dans la masse humaine de **Soleil Vert**, des **55 Jours de Pékin**, de **Major Dundee** ou de **La Planète des singes**, sortes de prolongements aux plans surchargés de mondes et d'éléments de décors de Cecil B. DeMille dont il se dégageait. Dans **La Soif du mal**, c'est le corps lourd, imposant, grassex de Orson Welles qui maltraitait puis expulsait sa figure athlétique hors du cadre. C'est aussi la récurrence de l'état de siège dans la filmographie d'Heston, **Khartoum**, **Les 55 Jours de Pékin**, **Quand le Marabunta gronde**, **Le Seigneur de la guerre**, ainsi que de l'enferment des passagers d'**Airport 1975** ou des marins de **Sauvez le Neptune**, qui participent à son cloisonnement.

Pourtant, comme afin d'échapper à cet étouffement, c'est dans la contemplation qu'il s'affirme. Heston regarde au loin, rêve sans cesse à un ailleurs et d'horizons lointains - pour reprendre le titre de l'un des deux films qu'il tourna pour Rudolph Maté. Etendues du Mexique (**Major Dundee**), d'un nouveau monde (**La Planète des singes**), du désert (Khartoum), Charlton Heston développe une thématique du jeu de dos de l'acteur, des manières de se **retourner** ou de rester immobile, tout en gardant une identité reconnaissable. Prétention et modestie, Heston est à la fois un géant parmi les hommes et un nain au vu des décors immenses. On pense aux tableaux romantiques, à Théodore Géricault et au **Radeau de la méduse** lorsque Ben-Hur se retrouve échoué en mer ou à Caspar David Friedrich et, notamment à son célèbre **Voyageur au-dessus de la mer de brume** alors que Michel-Ange contemple le levé de soleil depuis une montagne au-dessus des nuages dans **L'Extase et l'agonie**. Perspective, grand angle, plans d'ensembles et de paysages, l'homme Heston, vu de loin, communique avec la nature, qu'il soit un des deux bagarreurs dans la prairie des **Grands Espaces**, Jean-Baptiste au bord du lac de **La Plus grande histoire jamais contée** ou le trappeur sur une cime enneigée dans **The Mountain Men**. Toujours attaché à la relation particulière qu'il entretient avec Dieu, Heston ne pouvait que s'engluer dans la vague cinématographique et sociale des années 1960 et 1970 les « libéraux déliquescents » de beat generation ressuscitant les idéaux d'Henry David Thoreau et de Walt Whitman avec l'intention de contempler la





Heston regarde
au loin,
rêve sans cesse
à un ailleurs et
d'horizons lointains



nature afin de – pourquoi pas – communier avec Dieu. Alors ce furent, pour Heston, les films naturalistes du type **Jeremiah Johnson** – **La Fureur sauvage**, **L'Appel de la forêt**, son propre **La Fièvre de l'or**. Comme il le dit lui-même dans **Terre sans pardon**, ce sont « *des endroits où, si on avait les mots, on pourrait parler de Dieu* ».

A la croisée des frontières

De part ses déplacements, Heston exporte la conquête américaine. Lui-même est un cow-boy déplacé dans un ailleurs. A travers, **Major Dundee**, Sam Peckinpah transpose le western au Mexique. Heston exploitant d'un ranch sud-américain de **Quand la Marabunta gronde** s'accommode de la présence de sauvages autochtones qu'il tente d'instruire car, comme il le dit lui-même, « *la civilisation s'arrête ici* », et tente d'endiguer l'attaque de l'hacienda par une bande de fourmis rouges (*sic*). Le schéma du fort attaqué se reproduit, par ailleurs, dans **Khartoum** et dans **Les 55 Jours de Pékin** où un Heston en uniforme yankee et à cheval débarque en territoire étranger. Antony Mann, « docteur *es* western », filme les paysages et les duels à l'épée du **Cid** comme il le faisait quelques années auparavant dans **L'Appât** ou **L'Homme de la plaine**. Ainsi, la conquête de l'espace américain est sans cesse amenée à se reproduire comme le montre **La Planète des singes**, les trois astronautes, explorateurs de la Nouvelle Frontière, plantant un drapeau américain en signe d'appropriation d'une terre qu'ils croient inhabitée et qui n'est autre que l'ancien territoire états-unien.

Territoires et espaces définissent la nature des personnages. L'immobilisme ne sied point à Heston, sorte de Mustang frétilant d'énergie et de puissance qui ne supporte que très mal d'être mis dans un enclos. Dans **Major Dundee**, c'est car il se sent inaccompli dans son rôle de geôlier en chef, préférant celui d'homme de terrain, qu'il entreprend de poursuivre les Indiens sanguinaires au-delà de la frontière du Rio Grande. Thématique chère à Sam Peckinpah, le déplacement du western des Etats-Unis au Mexique s'accompagne ici du retour des pulsions sexuelles et violentes. « *I'm alive* » s'exclame Dundee lors d'une fête en réponse à Marc Antoine déclarant avant de rejoindre Cléopâtre : « *In the East, my pleasure lies* ». La tentative finale de traversée du Rio Grande dans le sens inverse illustre la volonté de retour aux anciennes valeurs. Ne pas mourir en terre étrangère. Territoire américain, identité retrouvée. Le comportement des hommes semble être déterminé par le milieu dans lequel ils



Le comportement des hommes semble être déterminé par le milieu dans lequel ils évoluent



évoluent. Heston est l'un des **Three Violent People**, homme obstiné allant droit au but à l'instinct sous jacent. Or, chasser le naturel et c'est la tête brûlée, le mâle dominant vivant en accord avec sa propriété, qui réapparaît. « *Je me demande si c'est l'hérédité ou l'environnement. Seuls les hommes bornés viennent-ils au Texas ? Ou est-ce le Texas qui rend les hommes bornés ?* », s'interroge l'une de ses partenaires.

La quête du territoire s'accompagne de celle d'identité. Les personnalités et les espaces de Charlton Heston sont polycéphales. C'est dans de joyeuses cacophonies, de chansons que Dundee entreprend son voyage, et d'hymnes que s'ouvre **Les 55 Jours de Pékin**. Les Etats-Unis de la guerre de Sécession trouvent un drôle d'écho dans le quadrillage de la cité interdite – idée d'autant plus suggestive qu'Heston débarque en Chine sur un cheval en tenue Yankee. Ainsi, le travelling qui ouvre le film répond à celui entamé lors du prologue de **La Soif du mal** durant lequel la caméra et Heston se croisent et se décroisent pour finalement traverser ensemble la frontière entre les Etats-Unis et le

Mexique. Charlton Heston est au carrefour des frontières. Dans la géographie de la chapelle Sixtine de **L'Extase et l'agonie**, c'est encore lui le plus proche de Dieu, l'ultime frontière entre les cieux et le pape. C'est que chez lui, les espaces sont souvent des macrocosmes, des lieux transportés ailleurs ou métaphoriques qui ne disent pas ce qu'ils sont. Le terrain de football américain morcelé via des *split screen* de **Number One** est à la fois la scène d'une bataille, l'espace d'une conquête, l'arène de **Ben-Hur** et un lieu sacré (l'équipe pour laquelle joue Heston se nomme The Saints – *Si*). Comme le suggère un personnage simiesque de **La Planète des singes**, Heston est un chaînon manquant à la fois entre les espèces, les époques, les esthétiques, les ethnies, les territoires ainsi qu'entre Dieu et les hommes. Charlton Heston, c'est la destinée messianique jouée sans cesse, un personnage éternellement chargé de maintenir l'équilibre, d'unir ciel et terre, parfois avec succès, d'autres fois avec moins de réussite.



Charlton Heston passe du cinéma biblique au cinéma épique, fait un saut parmi les principaux genres populaires tels que le western, l'anticipation, l'aventure, avant de clore sa carrière active sur le genre catastrophe. Alors que les dits genres parmi les plus représentatifs du classicisme sont pour beaucoup sur le déclin, l'acteur transpose les espaces qui les caractérisent, les déguise et accompagne le cinéma dans sa mutation mais ne peut résister à la désacralisation dont ils seront finalement victimes. Une telle tournure dénote l'évolution de la manière dont Hollywood dépeint Dieu. Or à partir des années 1980, si la question de Dieu demeure et si elle continue à nourrir les films (de Spielberg et de Scorsese pour ne citer qu'eux), elle n'est plus abordée de manière frontale. La présence d'Heston n'est plus à l'ordre du jour car elle est trop forte pour un cinéma qui préfère aborder les codes dans la légèreté et la distanciation. Car si la présence d'Heston est effectivement référentielle, elle n'est pas pour autant une mise en abîme, l'acteur ne s'incarnant lui-même, et les personnages qui l'habitent, qu'au premier degré. Les spectateurs avaient cessé de regarder vers le ciel. Hollywood avait retiré le balancier de l'artiste qui évoluait sur la corde raide. Le funambule avait fini par redescendre parmi les hommes. ●

L'Homme Omega

Heston, le dernier homme après la fin de l'Histoire

ERIC NUEVO

A l'extinction de l'humanité succède l'avènement d'une nouvelle, peut-être meilleure, en tous les cas différente, humanité : c'est le propos des films de science-fiction dans lesquels a joué Charlton Heston entre 1968 et 1973. Et puisque cet avènement ne peut avoir lieu qu'à travers une figure humaine, une figure de passage, ce sera Heston, qui à la fin du **Survivant (The Omega Man, Boris Sagal, 1973)** termine crucifié, tel un Christ futuriste faisant don de son sang immunisé à l'Homme et lui offrant ainsi une occasion de se racheter. Il y a ici double iconisation : celle du comédien (Heston) autant que des personnages qu'il incarne dans ces films où son corps – endurci, viril, complètement humain – survit à tous les autres corps.

Voici l'homme !

L'homme Omega – c'est Charlton Heston dans toute la puissance d'un torse nu et bombé, offert au crépuscule de l'humanité. **The Omega Man** est le titre original du **Survivant**, qui donne dès l'avant-film le sens latent de celui-ci : son héros en sera, d'une manière ou d'une autre, le dernier des hommes, ou, du moins, le dernier d'une certaine race d'hommes. Le film se présente comme une adaptation très libre d'un roman de Richard Matheson sorti en 1954, Je suis une légende dans lequel Neville est donc l'homme Omega, c'est-à-dire le dernier, « une légende » en ce qu'il reste l'unique représentant d'une catégorie



organique vouée, après sa mort, à la totale disparition, remplacée par des êtres nouveaux, plus évolués, plus forts. Ici l'Omega précède l'Alpha : la chute précède le renouvellement, la mort de l'un légitime l'existence de l'autre. Darwin eut acquiescé. Le roman et le film sont très différents, mais la principale distinction tient dans le dénouement : pessimiste, Matheson imagine la fin de l'humanité telle que nous la connaissons – « Je suis une légende » lance Neville avant d'être exécuté. Plus optimiste, Sagal préfère se figurer un recommencement de cette même humanité, mais sans « ce fichu serpent ». La différence ne tient pas uniquement à l'époque, mais également au type de corps choisi pour l'incarner, celui de l'homme par excellence, du comédien masculin absolu – de Heston, donc, à la fois Homme Alpha (Moïse dans **Les Dix Commandements**, porteur aux hommes des Tables de la Loi et initiateur, ainsi, des débuts du judaïsme) et Homme Omega (dernier **Survivant** ou dernier représentant d'une humanité intelligente dans **La Planète des singes** de Franklin J. Schaffner, en 1968).

Le **Survivant** n'est pas seulement le titre du film de Sagal, c'est aussi un manifeste et

une posture de l'acteur Heston qui traverse, entre la fin des années soixante et le milieu des années soixante-dix, une période de films de science-fiction dans lesquels il joue l'un des derniers survivants de la race humaine, ou l'un des rares corps qui tendent à ne pas disparaître dans les limbes du temps. Comment définir ce corps absolu ? Par la part d'humanité qu'il entretient et diffuse : le dernier des hommes est aussi le dernier « animal social » doté d'intelligence (**La Planète des singes**) ; il donne son sang immunisé pour sauver le reste d'une humanité décimée et toujours en déclin (**Le Survivant**) ; enfin, il s'impose comme l'ultime garant d'une forme d'humanisme moral, en diffusant l'horrible information concernant la vraie nature du Solyent, offrant ainsi à ses compatriotes la possibilité de redevenir des hommes (**Soleil vert**). Le corps d'Heston, barbotant au cœur d'un monde anticipatoire décimé par une catastrophe ou voué à celle-ci, est un signe d'espoir : il propose à chacun de faire fructifier sa part d'humanité afin, à partir d'elle, de reconquérir tout ce qui fait de nous des humains. A travers Heston, il s'agit donc de la reconquête humaine du corps et de l'âme – rien de moins.

Pour cela, il faut redonner à l'homme sa place première dans l'échelle de l'évolution ; le mettre en perspective avec lui-même et avec d'autres espèces, pour lui faire prendre conscience de son immanence d'abord, de ses capacités de survie ensuite. La société que découvre désormais Taylor, le seul astronaute survivant à avoir conservé ses capacités intellectuelles de **La Planète des singes**, est inversée et c'est d'abord la faute des hommes eux-mêmes, qui annihilèrent toute vie sur Terre. Les singes, évolués, n'ont fait que prendre une place laissée vacante : celle de l'intelligence. Tout le processus du film consiste, à partir de là, pour Taylor, à redonner sa place première à l'humain, dont l'intelligence fut bannie de la planète, et pourquoi pas à pérenniser, avec une femme, Nova (« *nouvelle* » en italien), cette place chèrement acquise. N'est-ce pas ce que les singes scientifiques – Zira et Cornélius – ont précisément envie de voir se produire : un accouplement entre ces deux êtres ? Faire de Nova une femme et une future mère (« *Maman* » est le seul mot prononcé par la poupée retrouvée sur le lieu des fouilles archéologiques : déjà un programme de conception) ?

A la toute fin du film, Taylor quitte les singes en compagnie de Nova et s'éloigne le long du rivage, au cœur de cette zone interdite qui effraie tant les locaux ; il y découvre, dans un plan archi-connu mais dont on ne dira jamais assez qu'il est surtout extraordinaire, les restes du buste de la Statue de la Liberté : le brouillage des repères géographiques était donc faussé puisque nous étions bien, depuis le début, sur la Terre. Mais au-delà de ce plan fameux, il y a un geste d'importance, peu commenté : le fait que, à l'exact inverse du début du film où Taylor apercevait, pour la première fois, un gorille monté sur un cheval, c'est ici Taylor, donc l'un de ces humains méprisés, qui surplombe les singes depuis sa propre monture – manifeste magnifique de sa montée dans l'échelle naturelle. Après l'humain parlant et pensant, cette image marque le retour de l'humain dominant ; image que la vision de la statue, ainsi que la prise de conscience du lieu terrestre, relativise totalement : cette volonté de conquête d'une place sociale nouvelle n'était, en réalité, que la reconquête d'une place délaissée.

« Vous qui m'écoutez aujourd'hui êtes une espèce différente. »





« Quand vous serez mort,
le dernier survivant de
l'enfer aura disparu. »



Reconquérir avant de pérenniser : c'est tout l'argument du **Survivant**. Neville y passe pour un être obsolète, totalement en déphasage avec ce « *nouveau temps* » qu'est celui de la Famille, cette communauté formée par les créatures nocturnes. Autrefois des hommes, désormais transformés, transfigurés, mutés en monstres buveurs de sang, ils parlent de lui comme d'un « *esclave de la roue, adorateur de la machine* » qui « *empêste le pétrole* », d'un être « *chargé d'électricité* » faisant « *partie des morts* », comme si nous-mêmes, aujourd'hui, évoquions un homme de l'âge de pierre. Ces zombies ressemblent moralement aux singes du film de Schaffner, plus avancés sur l'échelle de l'évolution mais refusant d'user des mêmes armes et des mêmes machines que leurs prédécesseurs, qui ont « détruit le monde » avec. A charge, pour Neville comme pour Taylor avant lui, de prouver aux êtres dominants (ainsi qu'à toute la planète) que l'humanité n'est pas si mauvaise et qu'elle peut

recommencer, reprendre tout à zéro. Neville doit travailler à redonner aux hommes une place au cœur de l'Histoire ; qu'ils ne soient plus obsolètes mais contemporains ; qu'ils soient des êtres du présent et non plus du passé.

La reconquête est ici essentiellement *physique*, et plus que cela : *spatiale*. La ville de Los Angeles, vidée de ses habitants humains, se voit séparée en deux : l'espace de l'homme (la maison de Neville) contre l'espace des zombies (potentiellement toute la ville), le jour contre la nuit, la sécurité contre le danger. Avec **Le Survivant** débute la reconstruction personnelle de l'Homme, d'abord par la circonscription d'un espace de vie personnel, à savoir, pour Neville, la maison qu'il habitait avant et qu'il protège contre vents et marées des attaques ennemis alors qu'il pourrait simplement fuir, ensuite par l'extension de cet espace, rendue effective par la récupération progressive du territoire contaminé ; à cet effet, Neville parcourt la ville de jour afin de trouver « la Ruche », le nid des zombies, et la détruire pour s'assurer d'une victoire totale. La nature a voulu que l'humanité change de barreau



« Nous recommencerons
tout depuis
le jardin d'Éden ! »



sur l'échelle alimentaire, mais le corps d'Heston est celui qui peut contrecarrer ses plans et relancer le processus à l'envers ; cette bouteille de son sang qu'il transmet à Dutch avant de pousser son dernier soupir, plongé dans une eau colorée en rouge et les bras en croix, c'est une manière de prolonger la reconquête de l'espace par une réappropriation du *sang*.

C'est donc la promesse, à travers le sang, d'un monde nouveau, un monde où peut-être l'humanité retourne à son jardin d'Éden perdu. Charlton Heston est le vecteur de ce monde nouveau, sans doute plus corporel que spirituel. Dans **Soleil vert**, dernier des trois films de science-fiction de l'acteur, la question du corps est centrale : c'est lui qui sature la société (tous ces corps amassés dans l'escalier et que Thorn doit soigneusement éviter d'écraser lorsqu'il veut entrer ou sortir de chez lui) et qui la nourrit une fois dégradé (les personnes âgées se rendent d'elles-mêmes dans les centres d'euthanasie douce, avant d'être transformées en rations de Solyent). Mais ce corps a quelque chose de malsain en ce qu'il est, justement,

sa propre nourriture. Quelle pérennité de l'humain, alors ? Les portions d'humanité se confondent avec les portions de Solyent Green que les masses ingurgitent sans saisir leur véritable composition. Certes, mais il y a ici échec de la morale, donc échec de l'homme, au profit d'un retour à l'animal : manger son prochain, c'est redevenir, à terme, le primitif non-pensant qui fuit devant les gorilles dans **La Planète des singes**. Heston est le dernier homme – du film – à s'en rendre compte ; le dernier homme tout court ? ●



Droit dans ses bottes

Le caractère Heston

DANILO ZECEVIC

Sans doute est-ce à sa formation théâtrale et à son goût pour le répertoire classique que l'on doit la posture d'Heston. L'évidence de son autorité, son art de la déclamation et son sens de la scène et d'une théâtralité positive lui permettent de jouer ces rôles bibliques et grandiloquents tels que Moïse, Ben-Hur ou Saint Jean-Baptiste là où d'autres auraient sombrés dans le ridicule. Fort de son expérience sur les planches, cet être quasiment dénué d'humour s'accomplit dans l'exécution d'une tâche qui lui a été désignée malgré lui et dans le stoïcisme, une foi (in)ébranlable en son jugement. Son goût pour Shakespeare le pousse à interpréter des caractères plutôt que des personnages à la psychologie poussée ce qui l'éloigne d'autant plus des poussifs acteurs estampillés Actor's Studio et, au même moment, le rend archaïque alors que ceux-ci triomphent. Bien qu'il ait interprété de grands personnages romantiques, Heston, de par la solennité de ses rôles, est dans un refus constant de l'émotion qui pourtant par bribes remonte à la surface.

Sacré et profane

Chez Heston, la dramaturgie est tout autant christique qu'elle est shakespearienne, voire antique. Il y a quelque chose d'éminemment tragique chez ces êtres conscients de s'acheminer vers un destin qu'ils ne contrôlent pas tout à fait. **Le Cid**, aussi éloignée soit l'adaptation de l'œuvre de Corneille, n'en garde pas moins l'irréversible enchaînement d'événements qui conduisent le héros vers sa destinée qui se confond avec l'Histoire d'un pays miné par les mensonges et divisé en trois comme l'est le royaume du **Roi Lear**. Avec son décor unique, ses ramifications fratricides, ses rites païens, son inclinaison vers les romances d'**Henri VIII d'Angleterre**, **Le Seigneur de la guerre** assume sa théâtralité. Une aura fataliste plane au-dessus de **Number One**, film construit à partir de son image finale. « *Il ne pouvait terminer sa course nulle autre part qu'à terre* », pouvait-on lire sur l'affiche du film au bas de laquelle Heston gisait inerte. A l'instar des héros des mythologies grecque et romaine, Heston a souvent un point faible physique, porte une blessure fatale qui l'achemine vers son tragique dénouement. **Le Cid** meurt après avoir reçu une flèche dans l'épaule, **Le Seigneur de la guerre** mortellement blessé par une faucille s'en va hors écran accompagné de son fidèle compagnon Bors. De manière générale et pour établir un parallèle avec les pièces de Shakespeare, c'est le péché d'orgueil qui est source de tragédie si ce n'est pas la quête de vérité qui est le moteur du drame. Les individus sont punis car ils se sont vus trop beaux, trop hauts, trop vaniteux. Le cataclysme de **Tremblement de terre** détruit une nouvelle Babylone. La chute de Michel-Ange, dans **L'Extase et l'agonie**, le nez collé à sa fresque céleste depuis son

échafaudage rappelle l'artiste à l'ordre car comme Icare il s'est approché de trop près du ciel et des Dieux. L'antique de **Jules César** et d'**Antoine et Cléopâtre** est un contrechamp au biblique. L'un et l'autre cohabitent dans **Ben-Hur**. Le mélange d'américain, de romain, de grecque, de shakespearien, de profane, avec le biblique, le sacré, confirme une tradition dramatique.

Heston peut être perçu comme une hyperbole d'Hollywood car tous deux, dans leur ensemble, sont une tentative de faire du sacré avec du profane. Chez Heston, des singes assistent à une messe (**La Planète des singes**), les vampires boivent le sang du nouveau messie dans un futur hypothétique (**Le Survivant**), Marie Madeleine est une comtesse russe (**Les 55 Jours de Pékin**), le Christ revit son calvaire dans un stade de football américain devant une foule incrédule à laquelle il faut pardonner car elle ne sait pas ce qu'elle fait (**Number One**). DeMille lui-même ne tente-t-il pas d'accomplir une mission sacrée (convertir et d'éduquer les foules) par le biais d'un médium profane (les films) ? Qu'à cela ne tienne, le western assimilait les américains au peuple élu et le *wilderness* à la terre promise. Mais retournement de situation inattendue : si le western a une aura biblique, on ne s'attendait pas à ce qu'il déteigne sur ce dernier genre. Non seulement le western évoque l'antiquité, mais les films antiques font appel à notre propre mémoire cinéphilique. Les premiers plans de **La Plus grande histoire jamais contée** dans lesquels Heston ressemble davantage à un satyre qu'à Saint Jean-Baptiste sont confondants car le film tourné à Monument Valley évoque les métrages de John Ford – idée qui est confortée ici par la présence de John Wayne en centurion romain. Au final, c'est l'idée d'Egard Morin d'un cinéma comme nouvelle religion qui se trouve ainsi illustrée.





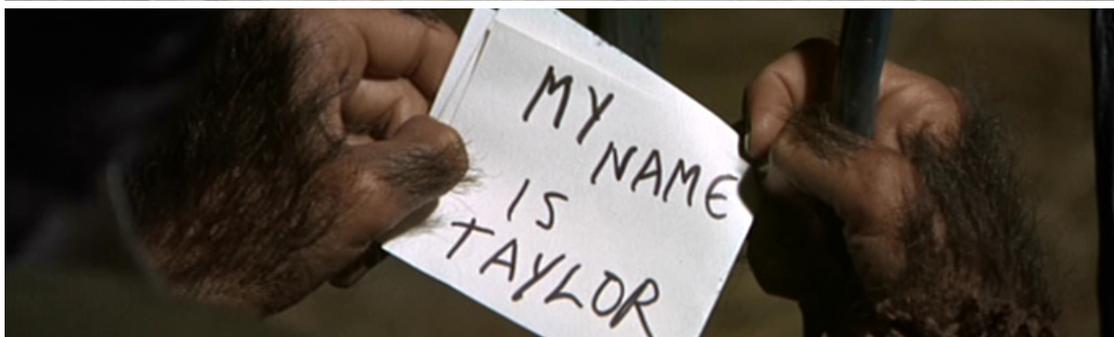
Il y a quelque chose d'éminemment tragique chez ces êtres conscients de s'acheminer vers un destin qu'ils ne contrôlent pas tout à fait.



Visages multiples

Les paysages sont à la fois ce qu'ils sont donnés à voir et ce qu'ils représentent. Les visages d'Heston sont tout aussi multiples. C'est un être prédisposé à l'ambivalence en proie aux affres de la conscience qui souvent se présente à lui. Ce n'est pas pour rien qu'il joua le Cid car chez lui le dilemme cornélien est permanent. A l'instar de **Timon d'Athènes**, Heston hésite constamment entre philanthropie et misanthropie. Il est un être schizophrène qui arbore plusieurs têtes. Dans **Quand le Marabunta gronde**, il se définit lui-même comme « *incertain, complexe, un peu pompeux, même rigolard de temps à autre* » avant d'ajouter que « *chaque homme est trois hommes à la fois : ce qu'il pense être ce que les autres pensent ce qu'il est et ce qu'il est* ». En réponse, n'est-ce-pas le fidèle Cassio qui déclare dans **Othello** « *Etre à présent un homme sensé, tout à l'heure un fou et bientôt une brute* » ?

Charlton Heston interprète souvent un personnage bipolaire, à la fois doux et colérique, un être torturé partagé entre ce qu'il veut et ce qu'il doit faire, finalement à la fois Abel et Caïn. La vie de soldat soumise au régime spartiate laisse place à la faiblesse dionysiaque du **Major Dundee** pour l'alcool et les femmes. Dans **Tremblement de terre**, Heston est écartelé entre deux femmes, deux stades de l'humanité : l'ancienne corrompue par la luxure et stérile (Ava Gardner) et la nouvelle pas encore souillée par le péché, fertile et pleine de promesses d'espoir (Geneviève Bujold). Il est souvent un Ben-Hur qu'un Messala tente de contaminer. A l'instar de **La Soif du mal** où il est confronté à un autre acteur issu du théâtre, Orson Welles interprétant avec délectation une sorte de **Falstaff**, Heston joue avec un partenaire censé être son antithèse. Les films sont souvent des oppositions, deux visions de la vie incarnées : le païen / le chrétien (**Le Seigneur de la guerre**), la liberté / la discipline (**L'Extase et l'agonie**), la guerre / la diplomatie (**Les 55 Jours de Pékin**), le Nord / le Sud (**Major Dundee**). Puis c'est souvent l'indistinction, le retournement des valeurs. La Némésis qui tente d'unir ce qui a été séparé n'est jamais loin.



La colère comme credo

Devant ces brouillements c'est bien la question de l'identité qui est posée. Ben-Hur hésite entre être l'israélite Juda, le galérien numéro 41 ou le romain Arius. Dundee ne sait s'il doit se fier à l'amitié d'hier ou au serment d'allégeance d'aujourd'hui, être un homme civilisé ou enfin assouvir ses pulsions. Le Cid est construit sur un principe de symétrie s'articulant autour de la croix du Christ. Le Cid est tour à tour de part et d'autre de cet axe et à cheval sur l'axe même. Tout est double. Chimène met au monde deux jumelles en écho à Viola et Sébastien, frère et sœur de **La Nuit des rois** de Shakespeare. « L'autre », le maure, l'ennemi devient frère. Le Cid célèbre l'union de l'Espagne mais en oublie celle du personnage avec lui-même espérant le repos du guerrier tant mérité mais n'héritant que du devoir à accomplir.

Pressée, opprimée, ignorée, la personnalité d'Heston demande à éclater à défaut d'éclorre. Malgré ce que l'on pourrait penser, elle n'est pas unique mais ambiguë. C'est alors qu'il est ligoté et qu'on veut le lobotomiser que Taylor laisse échapper le fameux « *Retire tes sales pattes de mois, sale macaque* ». Heston se signale par une colère rentrée qui n'en peut plus de ne pas s'exprimer. Dans **Tremblement de terre**, sa partenaire lui fait d'ailleurs remarquer qu'il « *fait l'amour avec colère* ». Charlton Heston est un acteur ouvertement sexué et violent à la présence hésitant entre charisme naturel et animalité. Il a un goût évident pour la performance physique, n'hésite pas à montrer son torse et à apparaître dans le plus simple appareil. Il aime à montrer la sportivité de son corps que cela soit à travers les personnages de professionnels (**Number One**) ou d'amateurs (**Tremblement de terre**), voire en apparaissant à côté d'eux (**Sous le plus grand chapiteau du monde**). Il est souvent un personnage hirsute et déguenillé, la barbe étant devenue une marque de fabrique, un élément du costume permettant de se glisser plus facilement dans la peau de son personnage. Le look de cet antécédent théâtral définissait le caractère : barbe proéminente de galérien (**Ben-Hur**), barbe anarchique de trappeur (**The Mountain Men**), barbe qui a peu poussée de l'homme civilisé habitué à se raser (**La Planète des singes**), barbe mal entretenue d'artiste en pleine création (**L'Extase et l'agonie**), barbe majestueuse de noble chevalier (**Le Cid**), barbe stylisée de cardinal sadique (**Les Trois Mousquetaires**).



Rêve d'atemporalité

Pour asseoir encore plus la légende hestonienne, c'est dans la mer qu'elle trouve son accomplissement romantique. C'est avec mélancolie baignée d'espoir que les personnages du **Seigneur de la guerre**, de **Soleil vert**, d'**Antoine et Cléopâtre** contemplant l'immensité du territoire marin. La mer, c'est à la fois l'Histoire et le rêve d'atemporalité. Elle est le territoire des apatrides et des **Boucaniers**. La légende du **Cid** se nourrit de sa mort, silhouette majestueuse à contre-jour sur un cheval en voie de statufaction devant le va-et-vient des vagues. Les vagues ce sont un son, une musique, qui remplacent la composition de Goldsmith lors du plan final de **La Planète des singes**, qui suffit à dramatiser de manière réaliste le sort tragique de l'humanité et qui se prolonge au-delà du générique. De générique à générique, il n'y a que 10 ans : **Gray Lady Down** s'ouvre là où **La Planète**

des singes s'était arrêtée, un bruit de vague sur fond noir. Jamais montrée, pourtant évoquée, c'est elle seule qui surpasse **Les Grands Espaces** de la prairie. L'ouverture de **The Hawaiians** n'a d'égal que la frustration qui s'en suit. Heston s'y présente sous les traits d'un capitaine de bateau dont la stature est magnifiée par la musique puissante d'Henry Mancini renforcée par le rythme des percussions autochtones et les travellings avant depuis un hélicoptère sur l'étendue marine. L'homme entier vit pleinement sa liberté, sa passion, son métier, sa place dans la société. Mais, le bateau retiré, le voilà prisonnier de l'archipel. Devenu riche propriétaire terrien, il ne rêve pourtant que de son état passé et la moindre vue de la mer entraîne le flot épique emprisonné, la musique n'attendant que cette vue dégagée pour de nouveau reprendre le thème initial. Secourant les bateaux en perdition (**Cargaison Dangereuse**), séparant la mer rouge en deux (**Les Dix Commandements**), tentant de remettre de l'ordre après une tempête (**Tremblement de terre**),



Pour asseoir encore plus la légende hestonienne, c'est dans la mer que le mythe trouve son accomplissement romantique



généralisant une nouvelle humanité près des eaux régénératrices (**La Plus grande histoire jamais contée**, **La Planète des singes**), il y a du Neptune chez l'interprète de Ben-Hur d'autant plus que le dieu des mers est aussi celui des chevaux et des champs de course.

L'homme incarnant la légende ne s'appartient pas mais la regarde sans cesse. Marc Antoine est renvoyé à sa propre image alors que son histoire d'amour avec Cléopâtre est rejouée devant lui. Le *quarterback* « numéro un » se souvient de son glorieux passé via flashbacks et photographies de sa gloire passée. Les génériques dessinés des productions Samuel Brontson soulignent l'épique du décor et de l'action ainsi que la dimension mythologique des personnages. Général sur chameau veillant sur le Nil (**Khartoum**), Michel-Ange que précède son Moïse (**L'Extase et l'agonie**), corps gelé dans un lac (**L'Appel de la forêt**), épouvantail fixé sur un cheval pour effrayer l'envahisseur (**Le Cid**). Charlton Heston est une évidence institutionnelle et un mythe en voie de statufaction de son vivant.



Les films d'Heston, comme son jeu, sont classiques. Certains les jugeront démodés, d'autres les considéreront comme éternels. Ils sont à la fois à replacer dans un contexte historique et géographique précis et dans une réflexion universelle. Charlton Heston est un témoin de la vision qu'a l'homme de son corps et de son âme. C'est l'homme originel tel que Dieu l'a créé et c'est un pécheur tel que Hollywood voudrait qu'il se rachète. Profane et sacré. Il est un rien. Il est un tout. Devenu une pierre de voûte autour de laquelle gravitent le temps et l'Histoire, l'homme qui n'a nul autre rendez-vous que celui avec lui-même ne mourra jamais. ●

SOUS LA PLUS BELLE CHAPELLE DU MONDE

L'Extase et l'agonie

ALISSA WENZ

Cela a de quoi interpellier les esprits curieux. Le physique Charlton Heston en sensible Michel-Ange, le bougon Rex Harrison en pape, et le très britannique Carol Reed aux commandes d'une grosse production hollywoodienne. Surprenant générique, pour un film qui s'amuse lui-même constamment à détourner les attentes, à commencer par celles qui tiennent au genre du biopic dans lequel le film semble d'abord s'inscrire. L'ouverture qui, en dix minutes retrace les grandes lignes de la vie de Michel-Ange, n'est pas sans rappeler, par son aspect conceptuel, les premiers films d'Alain Resnais – **Le Chant du Styrène** (1958), **Nuit et Brouillard** (1955), **Les Statues meurent aussi** (1953) –, constitués de commentaires qui accompagnent des travellings sur des natures mortes, tuyaux d'une usine de plastique, grillage d'un camp de concentration, et statues primitives. **L'Extase et l'agonie** donne à voir des sculptures auxquelles ne manque que la faculté de parole à la place du sculpteur qui a tout dit à travers elle. L'homme, le monde, Dieu, sont résumés par leurs représentations

artistiques toutes aussi vivantes. Cependant, le film se concentre sur quatre ans, une œuvre – le plafond de la chapelle Sixtine –, et un duo – un duel, si l'on préfère. Soit le pape Jules II demandant à Michel-Ange, sculpteur de son métier, de peindre le fameux plafond. Soit le jeune et indomptable Michel-Ange, décidant que, si la peinture n'est pas son affaire, il fera en sorte qu'elle le devienne. Soit quatre ans de conflits, de travail, de provocations mutuelles, de crises, qui voient naître in extremis la merveille que l'on connaît. Il est difficile de savoir ce qui, plus de quinze ans après **Huit Heures de Sursis** (1947) et **Le Troisième Homme** (1949), a intéressé Carol Reed dans cette histoire – tout comme il est difficile de savoir pourquoi, en 1965, il fut le deuxième cinéaste (après Fred Zinnemann) auquel la 20th Century Fox songea pour mettre en images le scénario de Philip Dunne, adapté d'un roman d'Irving Stone qui, lui, couvre l'intégralité de la vie de Michel-Ange. Deux choses semblent avoir mobilisé toute l'attention de Reed : l'affrontement entre deux hommes, et l'entêtement de l'artiste.



Il semblerait que Charlton Heston et Rex Harrison se soient fort peu entendus sur le plateau. Harrison reprochait à Heston de tirer la couverture à lui, et de se croire unique héros de l'histoire. L'anecdote va sans doute plus loin que la simple querelle d'egos : les traces sinon d'un conflit, du moins d'une rivalité entre les deux comédiens, enrichissent le film et justifient constamment son propos. L'un, très physique, très intuitif, très américain, a fait venir avec son mètre 93 et sa présence athlétique tout le souvenir de **Ben-Hur** (1959) et du **Cid** (1961), et, par conséquent, l'habitude du grand spectacle. L'autre, plus proche de l'univers habituel de Reed pour qui il a déjà tourné, en Angleterre, dans **Train de Nuit pour Munich** (1940), est britannique, distingué, cultivé ; il est encore marqué par l'érudition du Professeur Higgins de **My Fair Lady** (1964). Tout au long de **L'Extase et l'agonie**, on est saisi par le contraste entre l'approche de leurs rôles, intellectuelle chez l'un (Harrison), intuitive chez l'autre (Heston), et par le fossé qui sépare les univers cinématographiques vers lesquels ils font signe. Carol Reed s'intéresse aux rapports de force évolutifs des deux personnages. Sa mise en scène entretient un rapport particulier avec la verticalité, les jeux de regards entre le haut et le bas, la récurrence des plongées et contre-plongées. Tantôt Michel-Ange baise la main de Jules II accroupi à ses pieds, tantôt le pape lève la tête afin d'apercevoir l'artiste et son travail qui le surplombent depuis l'échafaudage et le plafond de la chapelle. Mais cette verticalité implique l'existence d'un troisième acteur de l'affrontement, à la fois l'enjeu, l'arbitre et le modèle, Dieu lui-même. Les travellings s'élevant du sol vers les hauteurs qu'accompagne la musique quasi-ecclésiastique d'Alex North donnent à voir l'infini du ciel, celui de Rome des premiers plans et celui peint de la nef de la chapelle Sixtine. Qui d'autre sinon Lui adopterait ce point de vue depuis un mur immatériel représentant les cieux qui surplombent le peintre touché par la grâce et afféré à son œuvre au sommet de la bâtisse ?



Fort de l'antagonisme entre le pape et l'artiste, le film peut alors développer une parabole sur l'autorité et le rapport à l'instance de pouvoir, très reedienne quant à elle : il n'est pas difficile de lire derrière cette histoire de commande artistique une relation de type père/fils, ce à quoi semblent inviter les seize années qui séparent Charlton Heston de Rex Harrison, le fait que le second – statut pontifical oblige – appelle le premier « *mon fils* » alors que celui-ci arbore une mine boudeuse de gamin puni après avoir fait une bêtise et la nature même de ce qui unit les deux personnages – le pape ne cessant, pour parvenir à ses fins, d'avoir recours à une « *psychologie enfantine de base* »¹. L'artiste se révolte contre celui qui cherche à contenir son élan, qui détient l'autorité. C'est le désir contre le devoir ou, si l'on veut, la création contre la contrainte... Mais, en fin de compte, il faut bien admettre la nécessité d'une instance de pouvoir, agaçante mais efficace, qui le pousse dans ses retranchements, lui fixe des règles – ne serait-ce que pour qu'il les transgresse. Ce rapport complexe et torturé à l'autorité se

retrouve fréquemment¹ dans l'oeuvre de Reed, la plupart du temps sous la forme de la relation parents/enfants, pleinement développée dans des films aussi divers que **Fallen Idol** (1947), ou encore **Oliver !** (1966), et présente en filigrane dans les nombreux personnages d'enfants qui parsèment son oeuvre (souvenons-nous, par exemple, du petit garçon à vélo qui voue au James Mason de **L'Homme de Berlin** (1953) une admiration sans bornes... qui signera la perte du héros).

Sans doute **L'Extase et l'agonie** peut-il être considéré comme une réflexion sur l'art : ses conditions de réalisations, sa parabole sexuelle, ses mouvements conflictuels, ses menaces d'aporie, ses souffrances physiques. C'est cela – les micro-mouvements de l'art, ses engagements intimes – qui intéresse Reed, et pas autre chose. Le choix de se concentrer sur quatre années et une seule oeuvre parle de lui-même. **L'Extase et l'agonie** est une épopée qui n'a rien d'épique –

¹ C'est l'idée avancée par Peter William Evans, Carol Reed, Manchester University Press, 2005



un film qui raconte, non pas les hauts faits d'un héros, mais les microscopiques avancées, les piétinements et la patience d'un homme décidé à aller jusqu'au bout de quelque chose. Reed désamorce constamment les situations qui auraient pu être épiques ou héroïques : les batailles sont reléguées à l'arrière plan, l'entrée du conquérant Jules II dans Rome est sans cesse remise en cause par un contre-champ comique et ce qui aurait pu être la mort du pape est détourné de sa fonction dramatique première au profit du tempérament humoristique d'Harrison. Rien de bien spectaculaire, en somme. Michel-Ange lui-même n'est pas vraiment présenté comme un héros. Un génie, certainement – mais pas un héros. Un héros ne s'acharnerait pas sur une seule action comme il le fait ; il n'accepterait pas de mettre sa fierté de côté (voir à ce titre la pesante mais signifiante tirade de Raphaël sur la nécessaire servitude de l'artiste) ; il ne refuserait pas l'amour d'une gentille dame. Un génie peut se le permettre.

Cette différence n'est pas une simple question de terminologie. L'originalité du film – qui explique sans doute aussi, qu'il ait été éreinté à sa sortie, et boudé par le public –, tient à son refus, constant mais discret, des règles de l'épopée. C'est que l'épique a été déplacé d'un



champ de bataille à une chapelle et que les tiraillements, les angoisses et l'attente qu'implique une création artistique, sont un combat non moins complexe. Le leitmotiv que forment la question de Jules II « *When will you make an end?* » et la réponse de Michel-Ange « *When I am finished* » reste essentiel. L'artiste en aura terminé quand il aura fini. Tautologie ou entêtement, c'est dans cet acharnement à aller jusqu'au bout, dans cette nécessité de l'accomplissement, que le film prend tout son intérêt. Il faut être têtu pour créer, semble nous dire Reed. Être têtu et ne pas s'arrêter avant la fin. C'est dans ce mouvement-là, si infime, si peu spectaculaire soit-il, que se situe l'épopée – artistique, sensible, voire intérieure – de **L'Extase et l'agonie**. C'est là la seule guerre qui l'intéresse. Et c'est déjà beaucoup. ●

Ce n'est pas au vieux singe...

1990-2003 : dernière carrière de Charlton Heston

VINCENT BATICLE

D'abord réticent à l'idée de réaliser une nouvelle version de **La Planète des singes**, Tim Burton livre, en 2001, une oeuvre s'apparentant plus à une nouvelle adaptation du roman de Pierre Boulle qu'à un véritable *remake* du film de Franklin J. Schaffner. Toutefois conscient que son propre film serait inévitablement comparé à la version de 1968, Burton assume sa filiation et, ce faisant, marque ses points de rupture avec son prédécesseur. C'est dans cette optique qu'il confie à Charlton Heston, « inoubliable interprète » du lieutenant Taylor, le rôle, pour le moins surprenant, d'un vieux singe mourrant.



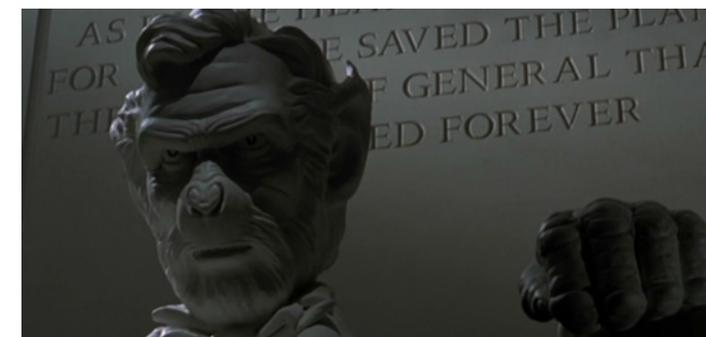
Dans une unique, mais fondamentale, séquence, Heston incarne le père du sanguinaire général Thade (Tim Roth). Allongé sur son lit de mort, celui-ci révèle à son fils que toute leur culture est fondée sur un mensonge, et que, dans les temps anciens, ce sont bien les hommes qui dominaient le monde. Alors, celui qui permettait de révéler la manipulation historique perpétrée par la religion des singes en devient, trois décennies plus tard, le dernier garant¹.

En dévoilant très tôt ce qui constituait l'enjeu même du film de Schaffner, l'acteur permet le glissement du propos vers des questions intéressant davantage Tim Burton. Plutôt que de se focaliser sur l'organisation de leur société, le cinéaste déplace en effet son film sur les personnages de singes – qui jouissent alors d'une véritable *characterisation*. Bien que le film entraîne irrémédiablement une identification aux personnages humains, le récit se joue davantage à travers les personnages de Thade, Attar (Michael Clarke Duncan) et, surtout, Ari (Helena Bonham Carter). Le baiser final que le capitaine Davidson lui donne est alors autrement plus signifiant que celui que Charlton Heston adressait à Kim Hunter (Zari). Alors que Taylor découvrait l'amour avec une femme humaine, le personnage interprété par Mark Wahlberg semblera toujours plus proche de sa protectrice simiesque que de la sculpturale blonde qui l'accompagne.

Si la parabole sur les excès de la société humaine demeure la même d'un film à l'autre, le retournement porté par Heston est également la marque d'un pessimisme tout *burtonnien*. La célèbre séquence finale dans laquelle Taylor et Nova (Linda Harrison²) découvrent la Statue

de la Liberté montrait la consternation d'un homme face à la folie destructrice des siens, mais véhiculait également un espoir d'avenir incarné par le couple. Au contraire, lorsque Leo Davidson retourne dans son époque, à la faveur d'une apparente *happy-end*, il découvre que les singes règnent déjà sur le monde. Plus aucune perspective d'avenir, le mal est déjà là, irréversible.

Messie descendu du ciel, Leo Davidson porte en lui la marque de grandes figures mythologiques (et cinématographiques). Ainsi, tel Moïse, il guide les siens vers la terre promise de Calima – échappant aux singes en traversant une rivière ! Paradoxalement, il se livre alors comme plus *bestionien* que Taylor lui-même... Mais Mark Wahlberg n'est pas Charlton Heston. Le dernier homme sur terre est devenu un singe, et c'est tout le cinéma qui a changé.



¹ Son personnage s'apparente alors à celui du Docteur Zaius, interprété par Maurice Evans dans le film original.

² L'actrice fait également une apparition (qui demeure cependant anecdotique) dans le film de Burton, dans le rôle d'une prisonnière.

A l'instar de Tim Burton, de nombreux cinéastes ont, au cours des années 1990 et 2000, fait appel à Charlton Heston (essentiellement pour de brèves apparitions ou dans des rôles secondaires) autant pour ses qualités d'acteur que pour son passé cinématographique. Pour affirmer son rapport à l'histoire du cinéma, quel meilleur moyen que d'en utiliser l'une des « légendes vivantes » ?

Dans son célèbre essai intitulé **Style et matière du Septième Art**³, Erwin Panofsky souligne les particularités du rapport entre l'acteur de cinéma (par opposition à l'acteur de théâtre) et son personnage. Selon lui, un personnage de film « vit et meurt avec le film » et, de fait, ne saurait exister en dehors de son interprète. Rien de surprenant alors de voir Heston, plus de quarante ans après le film de William Wyler, prêter sa voix au héros d'une version animée de **Ben-Hur** (Bill Kowalchuck, 03).

Dans l'imaginaire collectif, c'est évidemment au personnage de Moïse que l'acteur est intimement associé. Ainsi, l'un des intervenants de **Bowling For Columbine** (Michael Moore, 02) peut évoquer l'intervention de Heston, alors président de la NRA, en lançant un sarcastique « *Et Moïse en personne est venu* »...



En 1997, l'acteur tourne **Charlton Heston Presents the Bible** (Tony Westman), une série de films dans lesquels il raconte les grands récits bibliques. Outre les épisodes sur la Genèse, la vie de Jésus et la Passion, c'est évidemment l'histoire de Moïse qui joue à plein de la référence au film de Cecil B. DeMille. Il s'avère en effet particulièrement réjouissant de retrouver, cinq décennies plus tard, Heston arpentant l'Égypte un bâton à la main et récitant, installé dans un amphithéâtre de Bet She'an, comment Moïse fit s'ouvrir la mer Rouge.

Selon la distinction panofskienne, ce n'est pas *l'entité* Moïse qui fut *interprétée* par Heston, mais bien *l'entité* Heston qui s'est *incarnée* dans un personnage nommé Moïse. Ainsi, au-delà même de toute référence explicite au prophète, l'acteur est en mesure d'apporter à un film une dimension biblique – ou, plus



largement, mythologique. Dans l'introduction de **Armageddon** (Michael Bay, 98), Heston narre (en voix-off) la chute de la météorite à l'origine de l'extinction des dinosaures. Si la séquence, d'une rigueur toute scientifique, n'atteint pas directement la dimension sacrée promise par le titre du film, l'acteur y tient cependant un discours véritablement prophétique, annonçant la prochaine répétition de la catastrophe. Toute la séquence utilise le point de vue extérieur d'un observateur situé dans l'espace et Heston apparaît alors tel le porte-parole d'un être contemplant la terre depuis les cieux (le rôle de Dieu lui fut d'ailleurs directement confié dans le film **Un ange... ou presque** (John Cornell, 90)). A l'instar du film de Tim Burton, **Armageddon** semble utiliser Heston afin d'appuyer, par un effet de retournement, le dramatique de son propos. Celui qui jadis recevait les dix commandements divins et guidait le peuple hébreu vers la terre promise prédit aujourd'hui la destruction de l'humanité toute entière. Nouvelle époque, nouveaux enjeux. Le film catastrophe (un genre auquel Heston s'est d'ailleurs essayé dans les années 70) est passé par là. Heureusement, pour faire face à ce pessimisme rampant, un nouveau type de héros est apparu (ici incarné par Bruce Willis, figure emblématique de ce nouveau cinéma).

³ Erwin Panofsky : *Style et matière du Septième Art* in *Trois essais sur le style*, Le Promeneur, 1998.



Dans **The Order** (Sheldon Lettich, 01), Charlton Heston retrouve la terre israélienne en interprétant, aux côtés de Jean-Claude Van Damme, le rôle d'un professeur d'archéologie. Ce rôle d'homme de science se place dans la directe lignée des personnages « importants » incarné par l'acteur. Si les années 80 ont éloigné Heston du grand écran, il semble retrouver dans les années 90 un statut de « légende vivante du cinéma » et l'aura dont il bénéficie le dirige vers des rôles d'hommes de pouvoir. L'acteur est ainsi, tour à tour, riche propriétaire terrien (**Tombstone**, George P. Cosmatos, 93), chef d'une agence de services secrets¹ (**True Lies**, James Cameron, 94), patron de presse (**L'Antre de la folie**, John Carpenter, 94), président de la ligue football américain (**L'Enfer du dimanche**, Oliver Stone, 99), professeur (**The Order ; Camino de Santiago**, Robert Young, 99), juge en chef de la Cour Suprême (**Au delà du réel**, épisode **Ultime appel**, Jim Kaufman, 00)...

Mais l'aura dont jouit Charlton Heston reste avant tout celle d'un grand acteur de l'âge classique. Au début de **Charlton Heston Presents the Bible**, l'acteur prend soin de rappeler qu'il n'est « *ni un érudit, ni un prêtre, mais un acteur* ». Ce rôle de conteur qui semble tant lui tenir à cœur, Heston le tiendra en se prêtant au jeu de la narration dans **Noel** (Masaki Izuka, 92), **The Dark Mist** (Ryan Carroll, 96), **Armageddon**, ainsi que pour une série de 65 documentaires historiques (chacun d'une durée d'une heure) consacrés aux grands secrets de guerre (**Sworn to Secrecy : Secret of War**, Michael J. Kase et J.V. Martin, 98).

La voix de Charlton Heston ouvre également le **Hercule** des studios Disney (Ron Clements et John Musker, 97). Mais, son intervention y est rapidement interrompue par cinq muses jugeant son style trop classique (« *Non mais écoutez-le ! On croirait qu'il va nous jouer une de ces tragédies grecques !* ») et se lançant, à sa suite, dans un numéro musical endiablé. L'utilisation de l'acteur joue alors ici une nouvelle fois par effet de renversement : la réinterprétation du mythe par le dessin animé (pratique toute disneyenne) implique une rupture avec les formes existantes que revendique ainsi directement le film.

Sur le ton humoristique et volontiers réflexif qui le caractérise, **Wayne's World 2** (Stephen

¹ Ce service, dans lequel opère Harry Tasker (Arnold Schwarzenegger), est nommé « *Omega Sector* ». Spencer Trilby (Heston) en serait alors le « Omega Man » ?

Surjik, 93) rend hommage au talent de Heston. Dans une séquence parodiant **Le Lauréat** (Mike Nichols, 67), Wayne, tentant d'empêcher le mariage de sa bien-aimée, demande son chemin à un vieux pompiste. Celui-ci se lance alors dans un récit émouvant de sa propre expérience de l'amour perdu. Consterné par le jeu du comédien, Mike Myers réclame, dans une énième adresse à la caméra, un acteur de qualité. Un technicien vient alors remplacer le pauvre Al Hansen par Charlton Heston, qui montre toute l'étendue de son talent (émouvant Wayne jusqu'à le faire pleurer). Dans le générique de fin, Heston n'est pas alors crédité comme interprète du pompiste, mais bien comme « *le bon acteur* »...

Dans le même ordre d'idées, Heston apparaîtra dans la sitcom **Friends** en jouant son propre rôle (ce qui le distingue alors de la majorité des très nombreuses *guest stars*, y compris des vedettes telles que Sean Penn, Brad Pitt ou Julia Roberts) : celui d'un acteur légendaire partageant sa grande expérience – à défaut de partager la douche de sa loge personnelle – avec le débutant Joe Tribbiani (Matt LeBlanc).

C'est à Kenneth Branagh que l'on doit le plus bel hommage à l'art de Charlton Heston. Dans sa version intégrale de **Hamlet** (96), l'acteur-cinéaste lui offre le rôle d'un comédien, et deux scènes particulièrement fortes. Dans la première, Heston raconte le meurtre de Priam par Pyrrhus, sa voix faisant apparaître à l'écran les images d'une reconstitution théâtrale de la guerre de Troie où John Gielgud et Judi Dench (tous deux comédiens shakespeariens) prêtent leurs traits à Priam et Hécube. La force avec laquelle il mène son récit est telle qu'il finit les larmes aux yeux, poussant alors Hamlet à s'interroger sur sa propre réaction face à la mort de son père. Puis, c'est sur scène, face à la cour, que Heston se produit dans le rôle du vieux roi, dans une mise en scène permettant à Hamlet d'accuser sa mère de son remariage précipité et de se convaincre de la culpabilité de son oncle. Si l'œuvre de Shakespeare rend ainsi hommage au pouvoir émotionnel et cathartique du théâtre, le film de Branagh semble également énoncer la puissance du cinéma classique (influence notoire du cinéaste) par l'intermédiaire de l'un de ses plus brillants représentants. Immense est la force des acteurs, eux qui sont « *l'abrégé et la brève chronique du temps* ». ●





VINCENT BATICLE

Heston par lui-même

Au fil de différents entretiens accordés par Heston se dessine le portrait d'un acteur faisant preuve d'un recul avisé sur son parcours et d'une grande conscience des enjeux liés à son métier. De son admiration pour Cecil B. DeMille à sa passion pour Shakespeare, autoportrait d'un mythe...

La meilleure école qui soit

Quatre ans après leur première collaboration dans **Sous le plus grand chapiteau du monde**, Cecil B. DeMille, en faisant de Charlton Heston l'inoubliable Moïse de sa seconde version des **Dix commandements**, propulsa l'acteur au firmament des stars hollywoodiennes. Tout commença pourtant par un simple sourire : « *Il préparait Sous le plus grand chapiteau du monde à la Paramount. Je le rencontrai à la sortie de la cantine où il y avait une table spéciale pour lui et son équipe. Je le saluai de la tête. Il me rendit mon salut avec cette courtoisie parfaite, presque désuète qui lui était propre. J'ai appris plus tard qu'il demanda mon nom à sa secrétaire et que, bien qu'il n'ait pas apprécié **La Main qui venge**, il lui dit : « J'ai aimé la façon dont ce garçon souriait. Qu'il vienne me voir ». Depuis, je me suis toujours efforcé de sourire aux réalisateurs ! ».* Mais, aussi belle cette anecdote soit-elle, elle ne saurait pour autant faire oublier l'extrême méticulosité d'un cinéaste qui ne choisissait évidemment pas ses comédiens qu'en fonction de leurs bonnes manières : « *Sur les deux films que j'ai fait avec lui, je n'ai été définitivement engagé qu'après une série de conférences qui, dans le cas des **Dix Commandements**, s'étalèrent sur une période de plusieurs mois. C'était à chaque fois le même rituel : il vous convoquait, se mettait à vous raconter le film du point de vue de votre personnages, vous montrait les dessins*



© J.H.F., J.R. Eyerman, 1958

et les maquettes. Chaque plan était dessiné et on pouvait suivre l'histoire en parcourant ce « script ». Mais attention ! Vous n'avez pas encore le rôle ! Pendant qu'il vous parlait, vous vous efforciez de faire bonne figure. Au bout d'une demi-heure, vous glissiez : « Ca a l'air fantastique ! Quel personnage, quel rôle ! » mais vous n'osiez dire « Je suis sûr de pouvoir le faire ». Il ne fallait pas donner l'impression d'être engagé. Bref, votre contribution était assez limitée, mais lui, de tout évidence, en retirait quelque chose. Généralement les jeunes acteurs sont accompagnés par leur agent, mais ce n'était jamais le cas avec DeMille. On y allait tout seul et jamais il ne vous montrait le scénario. »

De sa double expérience avec le cinéaste, Heston aura beaucoup appris – tant et si bien qu'il estimait qu'un acteur qui ne percerait pas après avoir été à l'école DeMille ne réussirait jamais. Après tout, comme Heston se plaît à le rappeler, DeMille n'était-il pas « *de ces quelques hommes qui ont créé le cinéma* » ! Ainsi, outre la grande préparation qui entourait ses films, l'acteur fait fréquemment référence à la capacité du cinéaste à gérer les grosses productions : « *Il possédait à mon avis un talent extraordinaire pour diriger les masses, et seul Eisenstein avait une aussi grande intelligence de la foule à l'écran. (...) Pour persuader chaque figurant qu'il était attentivement surveillé, DeMille avait l'habitude de crier quelque chose comme « Pourquoi la fille debout sur le douzième chariot ne porte-t-elle pas une écharpe verte ? Remplacez-là ! » Ainsi chacun s'imaginait être observé. Il ne voyait pas tout, mais il voyait mieux et plus que tout autre. (...) DeMille m'a d'ailleurs appris un truc que j'ai utilisé sur les films que j'ai tournés. Quand on dirige un groupe, il ne faut jamais montrer le début et la fin de ce groupe en un plan, sinon, quel que soit le nombre, il paraît moins grand. »*



Un profond respect de son métier

Spectateur du travail d'un homme aussi minutieux que Cecil B. DeMille, Heston aura sans doute également acquis à son contact le profond respect dont il témoignera envers le travail du metteur en scène : *« J'ai toujours pensé que le réalisateur doit être le seul maître à bord. (...) Je crois que certaines stars commettent une grave erreur : lorsque vous avez atteint le stade où vous avez un droit de regard sur le script, le réalisateur, le reste de la distribution, vous devez exercer ces prérogatives avec la plus grande prudence. Sinon, vous risquez de vous détruire. Quand vous avez accepté un réalisateur, c'est lui et lui seul qui doit commander. »* Ainsi, même en dépit de sa grande notoriété, Heston n'aura jamais cherché à s'octroyer un poste qu'il ne considère pas être le sien, refusant par exemple de devenir producteur : *« Je participe de toute manière, en vertu de mes contrats, à l'aspect créatif du travail de production : scénario, décors, castings. Mais les aspects logistiques de la production sont a) terriblement complexes et b) en dehors de mes capacités. Il est vrai que beaucoup de comédiens se donnent le titre de producteur, mais c'est tout ce qu'ils ont. Je ne le fais pas, je considère que c'est stupide. »*

Dès lors, Heston aura toujours chercher à être un acteur exemplaire, appliquant le conseil de Spencer Tracy : *« Soyez à l'heure, connaissez vos répliques et ne vous cognez pas dans le décor. »* C'est notamment lorsqu'il évoque ses participations à de grandes épopées (selon lui *« ce qu'il y a de plus difficile à réussir au cinéma »*) que l'acteur témoigne de son total investissement. Discutant de la disparition du genre (dont il voit en William Wyler et Franklin J. Schaffner parmi les meilleurs spécialistes), Heston met en avant, outre l'aspect financier, certains éléments propres aux acteurs : *« Il faut trouver des acteurs qui se sentent à l'aise dans ces vêtements curieux, et beaucoup ne le sont pas. (...) Je crois que pour se sentir à l'aise, il faut porter le costume du rôle jusqu'à ce qu'il devienne un vêtement comme les autres. Si je dois porter des bas dans un film, par exemple, je les garde en dehors du plateau. Si je tourne un western, je ne me change pas avant de rentrer chez moi. Vous êtes perdu si vous commencez à penser à votre costume. Il en est de même pour le langage. J'ai probablement tenu plus de rôles non américains que tout autre comédien hollywoodien. Ces films ont été tournés en anglais, mais le plus souvent la langue de l'époque concernée était une langue morte. Il m'a fallu tenir compte de ce décalage, mais ma préparation théâtrale a fait que je ne l'ai jamais ressenti comme un obstacle. »*





Son royaume pour du Shakespeare...

« Un film implique des mois de tournage, et une post-production qui prend parfois un an (...) Etre acteur, voilà vraiment ce que je préfère. » En 1972, Heston franchit toutefois le pas et réalisa son premier film, **Antoine et Cléopâtre** (il réalisera ensuite **La fièvre de l'or** en 1982, puis **Un Homme pour l'éternité** en 1988). Il explique ainsi sa décision : « C'est qu'il est difficile de trouver un réalisateur expérimenté qui soit également familiarisé avec Shakespeare. A cette époque j'avais déjà tourné une quarantaine de films, travaillé avec plusieurs grands réalisateurs et, bien sûr, fréquemment interprété Shakespeare à la scène. Par ailleurs, il se trouve que la plupart des films shakespeareiens ont été réalisés par des acteurs. Il est probable que ces pièces sont tellement conçues pour l'acteur que celui-ci estime en avoir une compréhension instinctive, immédiate. Ce n'est qu'une hypothèse. » Quant au choix de la pièce, il semblait s'agir pour lui d'une évidence : « C'est la pièce la plus

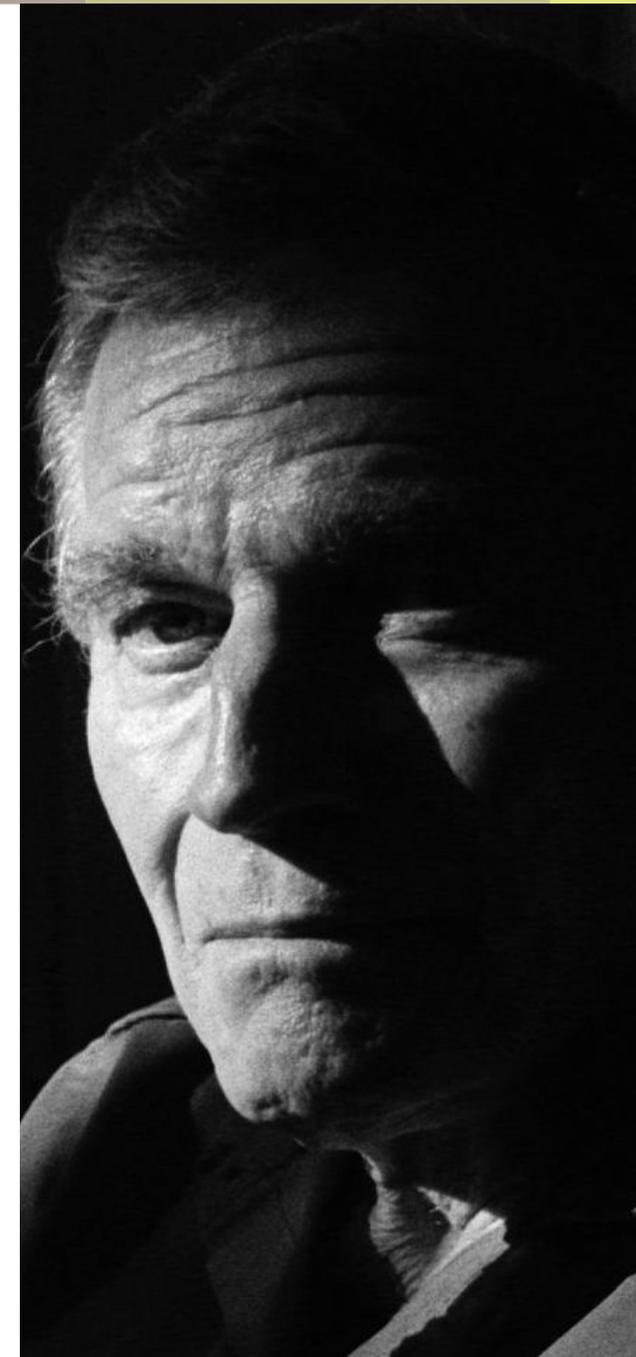
« cinématographique » de Shakespeare (...) c'est une pièce sur des lieux, sur des contrastes et des distances entre des lieux, toutes choses impossibles à suggérer de façon satisfaisante sur scène, ce qui explique que cette pièce soit si rarement montée. L'articulation même du texte, avec ces 53 scènes, parfois fort brèves, suggère par avance le déroulement d'un script. On a l'impression que Shakespeare avait pressenti la caméra et même la grue Chapman. » Il faut dire que la relation qui lie Heston à Shakespeare est extrêmement étroite puisque c'est précisément dans **Antoine et Cléopâtre** qu'il fit, dans le rôle de Proclée, ses débuts sur les planches de Broadway. Lorsqu'il avance que sa première réalisation est « probablement ce [qu'il a] fait de mieux », c'est alors sans aucun doute sous l'influence de sa passion pour le dramaturge anglais – l'acteur déclarant par ailleurs : « les rôles shakespeareiens sont indépassables, et ce sont eux qui m'ont le plus apporté. »



Une évidente conscience de soi

Il y a toutefois un rôle shakespearien que l'acteur n'aura jamais interprété : « *Je n'ai jamais joué Hamlet, je n'aurais pas pu. Tout simplement à cause des attentes du public. A l'époque, on voyait en moi un héros pur et dur. Alors si j'avais interprété Hamlet, personne n'aurait compris qu'après avoir appris que mon oncle était le meurtrier de mon père, je n'aille pas tout simplement trouver ce type pour le tuer ! Je plaisante, mais il y avait un peu de ça.* » Toutefois, même considéré comme un héros pure souche, Heston était également conscient d'avoir eu le privilège d'interpréter un large éventail de rôles : « *Je suis l'un des rares acteurs américains qui aient eu la chance, ou la capacité, de jouer autre chose que les Américains contemporains. J'ai joué toutes sortes de nationalités, sorties d'époques à chaque fois différentes. Des acteurs comme DeNiro [que Charlton Heston estime par ailleurs tout particulièrement] ou pour prendre un acteur de ma génération, Paul Newman, ont rarement, voire jamais, été capables de le faire. Prenez Humphrey Bogart : il a tourné une seule fois un western et tout le monde a cru que c'était une blague !* »

Ce mélange entre la diversité de ses rôles et l'image véhiculée par l'acteur constitue sans doute l'une des plus grandes qualités de Charlton Heston, qualité sur laquelle il s'interrogeait d'ailleurs lui-même : « *On conçoit rarement qu'un acteur ait l'occasion d'exprimer un point de vue ou une philosophie spécifiques : il doit, après tout, se concentrer sur des rôles qu'on lui offre. Pourtant, j'ai de plus en plus conscience que nombre des films ou des pièces que j'interprète tournent autour de la notion de responsabilité individuelle, à laquelle j'attache une signification toute particulière. Will Penny s'échafaudait sur cette problématique, de même que Soleil Vert (parallèlement au message sur l'explosion démographique). Dans Antoine et Cléopâtre, la faiblesse tragique de Marc Antoine s'exprime dans son renoncement aux responsabilités. Le Seigneur de la guerre et Major Dundee explorent le même territoire.* » Conscient du grand pouvoir du cinéma, l'acteur se savait en effet capable d'être le véhicule de questions « sérieuses », que ce soit à travers un récit de science-fiction ou à la faveur d'un grand film épique. C'est donc tout naturellement que l'Histoire constituait pour lui le plus important des sujets : « *C'est la mémoire de l'humanité. Si on ne la médite pas, si on ne la comprend pas, on la répète.* » ●



CHARLTON HESTON

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

SOUS LE PLUS GRAND CHAPITEAU DU MONDE

(THE GREATEST SHOW ON EARTH) - 1952

Réalisé par Cecil B. De Mille.

Avec aussi : James Stewart, Betty Hutton, Cornel Wilde, Dorothy Lamour, Gloria Grahame, Henry Wilcoxon, ...

Directeur d'un grand cirque, Brad Braden décide d'engager un trapéziste renommé, le Grand Sebastian, au risque de mécontenter sa compagne Holly, elle aussi trapéziste. Les deux étoiles entament un dangereux duel dans les airs, mais se font bientôt les yeux doux à terre.

QUAND LA MARABUNTA GRONDE

(THE NAKED JUNGLE) - 1953

Réalisé par Byron Haskin.

Avec aussi : Eleanor Parker, Abraham Sofaer, William Conrad, Romo Vincent, Douglas Fowley, John Dierkes, ...

Christopher Lenningen, riche planteur d'Amazonie, rencontre sa femme, Joanna, avec qui il s'est marié par correspondance. Un homme et une femme, issus de mondes différents, qui doivent apprendre à se connaître tandis qu'une invasion de fourmis les menace.



LA FURIE DU DÉSIR

(RUBY GENTRY) - 1953

Réalisé par King Vidor.

Avec aussi : Jennifer Jones, Karl Malden, Tom Tully, James Anderson, Josephine Hutchinson, Phyllis Avery, ...

Boake Tackman rentre d'un long voyage bien décidé à prendre en main son domaine familial laissé à l'abandon, et ce envers et contre tous, préférant un mariage de raison à celui de son cœur.

TERRE SANS PARDON*(THREE VIOLENT PEOPLE)* - 1956

Réalisé par Rudolph Maté.

Avec aussi : Anne Baxter, Gilbert Roland, Tom Tryon, Forrest Tucker, Bruce Bennett, ...

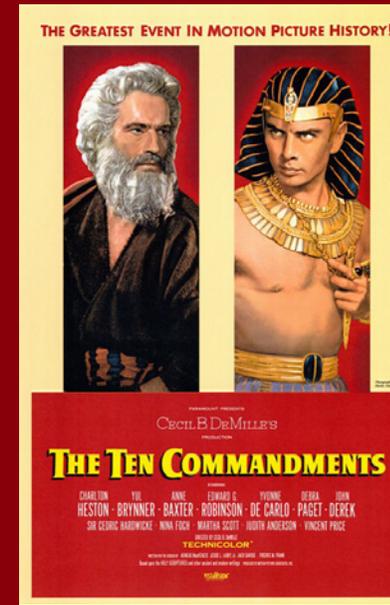
Cold Sanders, grand propriétaire texan ayant dû quitter ses terres pour aller combattre durant la Guerre de Sécession revient au pays à l'issue du conflit. Cependant, un gang de carpetbaggers met tout en oeuvre pour le spolier de son domaine.

LES DIX COMMANDEMENTS*(THE TEN COMMANDMENTS)* - 1956

Réalisé par Cecil B. De Mille.

Avec aussi : Yul Brynner, Anne Baxter, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, Debra Paget, John Derek, ...

Recueilli à sa naissance et élevé à la cour du Pharaon, Moïse découvre ses véritables origines. Il quitte alors sa vie princière pour libérer le peuple hébreu que l'Égypte tient en esclavage. En chemin vers la terre promise, il recevra les dix commandements divins en haut du mont Sinaï.

**LA SOIF DU MAL***(TOUCH OF EVIL)* - 1957

Réalisé par Orson Welles.

Avec aussi : Janet Leigh, Orson Welles, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Moore, Ray Collins, ...

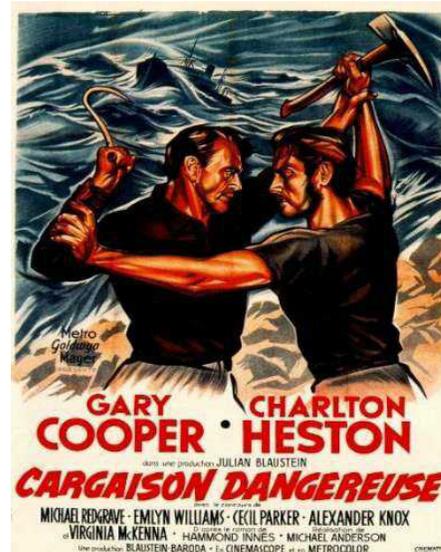
Vargas, policier mexicain, enquête sur l'explosion d'une bombe à la frontière mexicaine. Il se trouve rapidement aux prises avec les méthodes peu recommandables de son homologue américain, Quinlan, lui aussi sur l'affaire.

LES GRANDS ESPACES*(THE BIG COUNTRY)* - 1958

Réalisé par William Wyler.

Avec aussi : Gregory Peck, Jean Simmons, Carroll Baker, Burl Ives, Charles Bickford, Alfonso Bedoya, ...

James McKay, marin de son état, débarque et s'installe dans l'Ouest américain. Héros sans conviction, il doit trouver sa place dans un conflit qui oppose deux familles, dont celle de sa promise.

**CARGAISON DANGEREUSE***(THE WRECK OF THE MARY DEARE)* - 1959

Réalisé par Michael Anderson.

Avec aussi : Gary Cooper, Michael Redgrave, Emlyn Williams, Cecil Parker, Alexander Knox, Virginia McKenna, ...

Le capitaine John Sand croise la route du Mary Deare, cargo en perdition. Il y découvre Patch, le commandant et unique survivant, dont le comportement est pour le moins étrange.

BEN-HUR - 1959

Réalisé par William Wyler.

Avec aussi : Jack Hawkins, Haya Harareet, Stephen Boyd, Hugh Griffith, Martha Scott, Cathy O'Donnell, ...

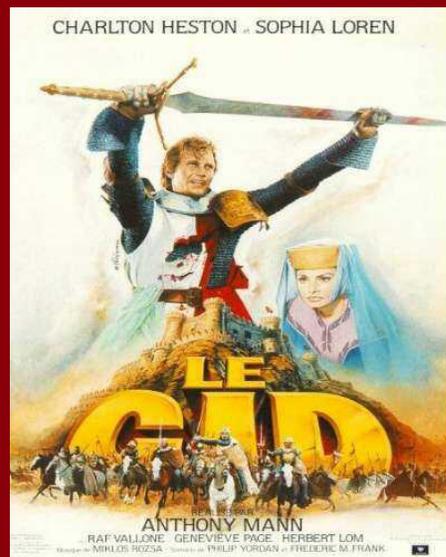
Ben-Hur, personnage éponyme du roman de Lew Wallace, est trahi par son ami d'enfance qui l'envoie aux galères. Prince de Judée, il perd son peuple et sa liberté qu'il jure de reconquérir.

LE CID*(EL CID)* - 1961

Réalisé par Anthony Mann.

Avec aussi : Sophia Loren, Raf Vallone, Geneviève Page, John Fraser, Gary Raymond, Hurd Hatfield, ...

Débordant la trame de la tragédie de Corneille, Rodrigue Diaz, le Cid, se bat pour ranimer une Espagne divisée et sous le joug de l'envahisseur. Sur le chemin de ce héros légendaire s'élève un dilemme lorsqu'il s'agit de choisir entre son honneur et son amour.

**LES 55 JOURS DE PÉKIN***(55 DAYS AT PEKING)* - 1963

Réalisé par Nicholas Ray.

Avec aussi : Ava Gardner, David Niven, Flora Robson, John Ireland, Harry Andrews, Leo Genn, ...

Le Major Matt Lewis arrive en Chine lors de la Révolte des Boxers pour protéger l'ambassade américaine. Il doit faire face au siège du quartier des ambassades qui ne sont plus les bienvenues en terre chinoise.

**MAJOR DUNDEE** - 1964

Réalisé par Sam Peckinpah.

Avec aussi : Richard Harris, Jim Hutton, James Coburn, Michael Anderson Jr., Senta Berger, Mario Adorf, ...

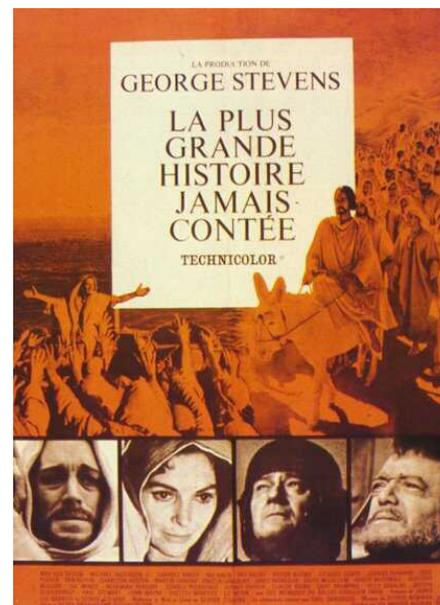
En réponse à l'attaque d'un peloton de cavalerie par les Apaches, le Major Dundee forme une troupe pour le moins surprenante, composée des prisonniers sudistes sous sa surveillance.

LA PLUS GRANDE HISTOIRE JAMAIS CONTÉE*(THE GREATEST STORY EVER TOLD)* - 1964

Réalisé par George Stevens.

Avec aussi : Max von Sydow, Michael Anderson Jr., Carroll Baker, Ina Balin, Pat Boone, Victor Buono, ...

L'épopée d'une ère nouvelle : la vie de Jésus Christ, de sa venue au monde à sa Résurrection.

**LE SEIGNEUR DE LA GUERRE***(THE WAR LORD)* - 1965

Réalisé par Franklin J. Schaffner.

Avec aussi : Richard Boone, Rosemary Forsyth, Maurice Evans, Guy Stockwell, Niall MacGinnis, James Farentino, ...

Le Chevalier Chrysagon de la Cruz reçoit un fief en terre Normande. Il assure protection et justice à ses serfs, à la grande joie de tous, jusqu'au jour où il s'éprend d'une nouvelle épouse qu'il refuse de rendre au mari.

L'EXTASE ET L'AGONIE**(THE AGONY AND THE ECSTASY)** - 1965

Réalisé par Carol Reed.

Avec aussi : Rex Harrison, Diane Cilento, Harry Andrews, Alberto Lupo, Adolfo Celi, Venantino Venantini, ...

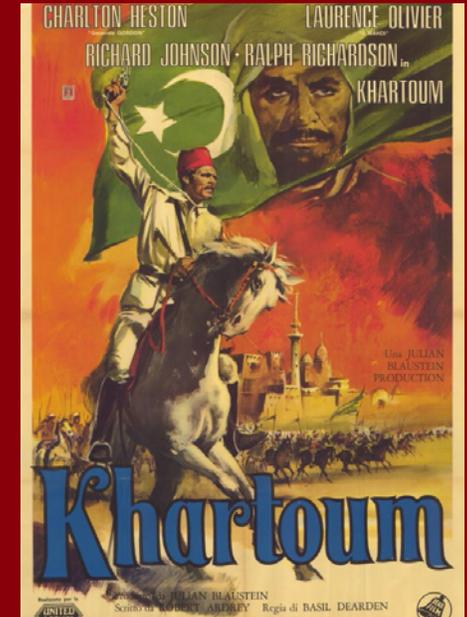
En 1508, le pape Jules II confie à Michel-Ange l'élaboration du plafond de la Chapelle Sixtine. Si la relation entre les deux hommes fut conflictuelle, le peintre y trouva toutefois l'occasion de réaliser l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre.

**KHARTOUM** - 1966

Réalisé par Basil Dearden.

Avec aussi : Laurence Olivier, Richard Johnson, Ralph Richardson, Alexander Knox, Johnny Sekka, Michael Hordern, ...

En 1883, le Général Gordon est envoyé au Soudan par le gouvernement britannique afin d'évacuer les soldats en faction à Khartoum. La ville est sous le joug du Mahdi – fanatique aux prétendues origines prophétiques – qui extermine tous les soldats ennemis.

**WILL PENNY, LE SOLITAIRE****(WILL PENNY)** - 1968

Réalisé par Tom Gries.

Avec aussi : Joan Hackett, Donald Pleasence, Lee Majors, Bruce Dern, Ben Johnson, Slim Pickens, ...

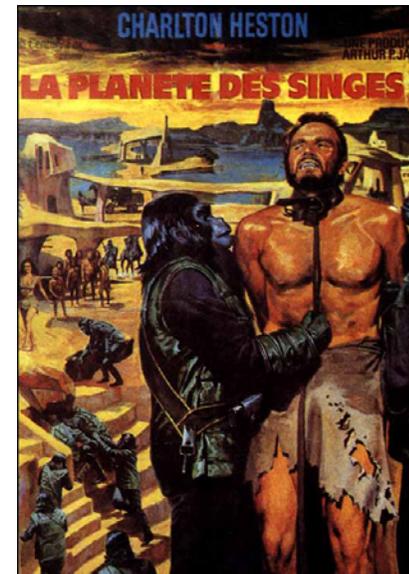
Will Penny doit fuir la ferme où il travaille. Sur son chemin, il croise la route d'une inconnue qui se rend, avec son fils, auprès de son mari.

LA PLANÈTE DES SINGES**(PLANET OF THE APES)** - 1968

Réalisé par Franklin J. Schaffner.

Avec aussi : Roddy McDowall, Kim Hunter, Maurice Evans, James Whitmore, James Daly, Linda Harrison, ...

Au XXe siècle, une expédition spatiale américaine sous les ordres du Capitaine Taylor s'égaré dans l'espace-temps. Le vaisseau échoue sur une planète où règnent les singes.

**LE MAÎTRE DES ÎLES****(THE HAWAIIANS)** - 1969

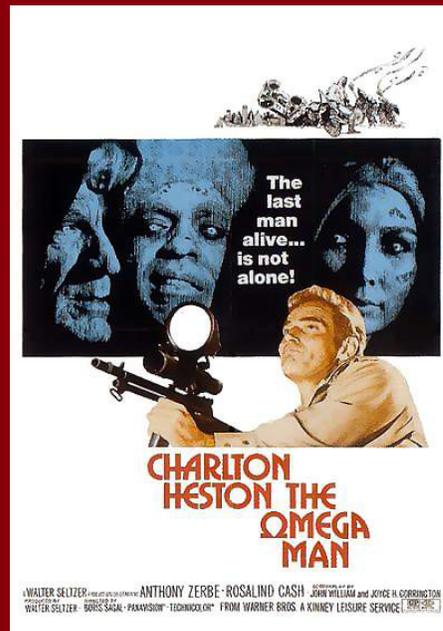
Réalisé par Tom Gries.

Avec aussi : Tina Chen, Geraldine Chaplin, Mako, John Phillip Law, Alec McCowen, Don Knight, ...

Aventurier dans l'âme, Whip Hoxworth a fait de la vieille plantation familiale la plus grosse production d'ananas d'Hawaï. Ce descendant d'une riche famille américaine se sert alors de sa position pour que l'île passe sous le protectorat des Etats-Unis.

NUMBER ONE - 1969

Réalisé par Tom Gries. Avec aussi : Jessica Walter, Bruce Dern, John Randolph, Diana Muldaur, G. D. Spradlin, Richard Elkins, ...
Joueur de football américain vieillissant, Cat Catlan, s'apprête à disputer son dernier match.

**LE SURVIVANT** (The Omega Man) - 1971

Réalisé par Boris Sagal.
Avec aussi : Anthony Zerbe, Rosalind Cash, Paul Koslo, Eric Laneuville, Lincoln Kilpatrick, Jill Giraldi, ...
Le docteur Robert Neville, seul survivant d'une guerre bactériologique, lutte contre les mutants. Mais est-il vraiment le dernier des hommes ?

ANTOINE ET CLÉOPÂTRE

(*ANTHONY AND CLEOPATRA*) - 1972
Réalisé par Charlton Heston.
Avec aussi : Hildegard Neil, Eric Porter, John Castle, Fernando Rey, Juan Luis Galiardo, Carmen Sevilla, ...
Adaptée de la pièce de William Shakespeare, la première réalisation de Charlton Heston dévoile le destin tragique de Marc Antoine et Cléopâtre, celui d'un amour sans espoir de lendemain.

**ALERTE À LA BOMBE**

(*SKYJACKED*) - 1972

Réalisé par John Guillermin.

Avec aussi : Yvette Mimieux, James Brolin, Claude Akins, Jeanne Crain, Susan Dey, Roosevelt Grier, ...

Une bombe sur le point d'explorer, un pirate de l'air... Bientôt le vol 502 pour Minneapolis prend la direction de Moscou.

L'APPEL DE LA FORÊT

(*THE CALL OF THE WILD*) - 1972

Réalisé par Ken Annakin.

Avec aussi : Michèle Mercier, Raimund Harmstorf, George Eastman, Maria Rohm, Juan Luis Galiardo, Sancho Gracia, ...

La ruée vers l'or à la fin du XIXème siècle en Alaska voit naître une grande amitié entre un homme et un chien.



SOLEIL VERT*(SOYLENT GREEN)* - 1973

Réalisé par Richard Fleischer.

Avec aussi : Leigh Taylor-Young, Chuck Connors, Joseph Cotten, Brock Peters, Paula Kelly, Edward G. Robinson, ...

2022. Les ressources naturelles s'épuisent et le « Soleil vert » reste la seule nourriture abordable. Le détective Robert Thorn découvrira que sa fabrication cache d'effroyables secrets.

LES TROIS MOUSQUETAIRES*(THE THREE MUSKETEERS)* - 1973

Réalisé par Richard Lester.

Avec aussi : Oliver Reed, Raquel Welch, Richard Chamberlain, Michael York, Frank Finlay, Christopher Lee, ...

Tout droits sortis du roman d'Alexandre Dumas, les aventures des mousquetaires du roi et de leur combat contre le cardinal de Richelieu.

TREMBLEMENT DE TERRE*(EARTHQUAKE)* - 1975

Réalisé par Mark Robson.

Avec aussi : Ava Gardner, George Kennedy, Lorne Greene, Geneviève Bujold, Richard Roundtree, Marjoe Gortner, ...

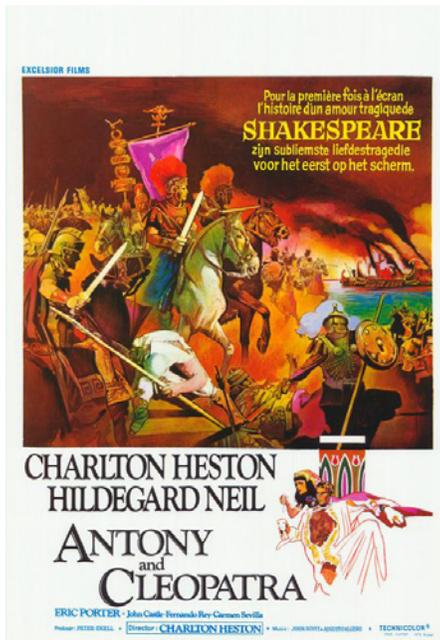
Le plus grand tremblement de terre de tous les temps rase la ville de Los Angeles.

**SAUVEZ LE NEPTUNE***(GRAY LADY DOWN)* - 1977

Réalisé par David Greene.

Avec aussi : David Carradine, Stacy Keach, Ned Beatty, Stephen McHattie, Ronny Cox, Dorian Harewood, ...

Après une collision avec un cargo, le sous-marin nucléaire du capitaine Blanchard est immobilisé dans les profondeurs marines. L'équipage du Neptune dispose seulement d'une réserve d'oxygène de 48 heures.

**LA FIÈVRE DE L'OR***(THE MOTHER LODE)* - 1982

Réalisé par Charlton Heston.

Avec aussi : Nick Mancuso, Kim Basinger, John Marley, Dale Wilson, Rocky Zantolas, Marie George, ...

Jean et Andréa quittent tout pour se lancer à la recherche d'un ami disparu au Canada. Ils y découvrent un vieux chercheur d'or prêt à tout pour protéger son précieux filon.

No grander Caesar... No greater cast!



William Shakespeare's **JULIUS CAESAR**

Commonwealth United presents a Peter Snell production

William Shakespeare's
Julius Caesar starring **Charlton Heston** · **Jason Robards**
John Gielgud · **Richard Johnson** · **Robert Vaughn**
Richard Chamberlain & **Diana Rigg** as Portia
also starring **Christopher Lee** & **Jill Bennett** produced by **PETER SNELL**

HAMLET - 1996

Réalisé par Kenneth Branagh. Avec aussi : Kenneth Branagh, Kate Winslet, David Blair, Brian Blessed, Richard Attenborough, Richard Briers, ...

Avec cette adaptation du texte intégral de Shakespeare, Kenneth Brannagh poursuit son parcours au cœur d'une œuvre intemporelle.

ARMAGEDDON - 1998

Réalisé par Michael Bay. Avec aussi : Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Ben Affleck, Liv Tyler, Will Patton, Steve Buscemi, ...

Lorsqu'un astéroïde se dirige vers la Terre, la NASA fait appel à Harry S. Stamper, spécialiste du forage pétrolier. Accompagné de son équipe d'antihéros, il part pour une mission spatiale qui doit décider du sort de la planète.

L'ENFER DU DIMANCHE

(*ANY GIVEN SUNDAY*) - 2000

Réalisé par Oliver Stone.

Avec aussi : Al Pacino, Cameron Diaz, Dennis Quaid, James Woods, Jamie Foxx, ...

Conspué par les journalistes et les supporters, l'entraîneur des Miami Sharks doit remettre sur pied une équipe de football qui accumule les défaites. Quand le sport ressemble à la guerre...

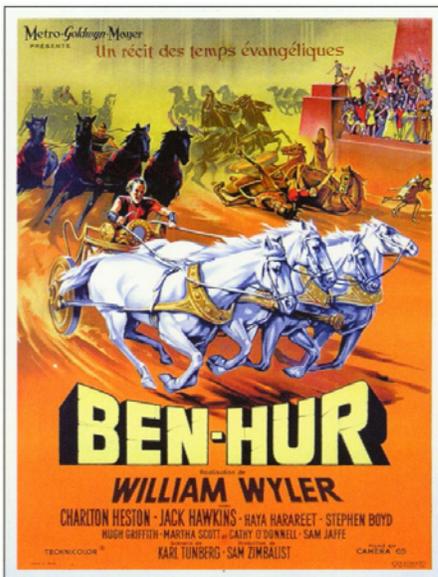
LA PLANÈTE DES SINGES

(*PLANET OF THE APES*) - 2001

Réalisé par Tim Burton.

Avec aussi : Mark Wahlberg, Tim Roth, Helena Bonham Carter, Michael Clarke Duncan, Paul Giamatti, Estella Warren, ...

Leo Davidson est projeté dans un autre monde où les singes tiennent les hommes en esclavage.





Sorties cinéma

Walkyrie p.52

Australia p.56

Che p.60

The Wrestler p.64

Gran Torino p.68

Date de sortie : 28 janvier 2009

Réalisé par : Bryan Singer

Avec : Tom Cruise, Carice Van Houten, Billy Nighy, Kenneth Branagh, Tom Wilkinson, Stephen Fry, Patrick Wilson, Eddie Izzard...

Distributeur : TFM Distribution

Genre : Drame, Historique, Thriller

Pays : Etats-Unis, Allemagne 2008

Durée : 1H50

Titre original : Valkyrie

Production : United Artists, U.S.A.

Scénariste : Christopher McQuarrie, Nathan Alexander

Directeur de la photographie : Newton Thomas Sigel

Compositeur : John Ottman

Monteur : John Ottman

WALKYRIE

« Quand tout sera fini, nous devons être du bon côté »



Exercice périlleux mais engageant que de vouloir évoquer ce **Walkyrie** sans ces à-côtés malheureux (incidents de tournages) ou litigieux (scientologie) qui ont précédé et retardé sa sortie. Si la presse à scandale a aimé en faire ses choux gras, il est regrettable qu'une certaine critique n'ait pu dissocier le produit fini de ses conditions exceptionnelles d'existence, et ne se soit arrêtée qu'à de menus obstacles, au premier rang desquels la constitution d'un suspense autour d'une mission historique dont le dénouement était déjà connu à l'avance. Reproche inefficace et surprenant alors que les *biopics* se multiplient (Che Guevara, Mesrine, ...) et que le Titanic continue de couler au gré des adaptations cinématographiques ou télévisuelles. A l'instar de ces cinéastes qui aiment ainsi à faire se répéter l'histoire, Bryan Singer choisit de déplacer le centre d'intérêt de la fiction et, loin de croire son spectateur inculte et de lui infliger un cours d'histoire inutile ou déplacé, privilégie la mise en scène de la complexité des rapports humains au sein des communautés (l'armée, les comploteurs, les SS), et soumet à chacun de leurs maillons la question de la désobéissance, de l'infidélité au serment prêté à Hitler, serment reproduit à l'écran dès les premières secondes.



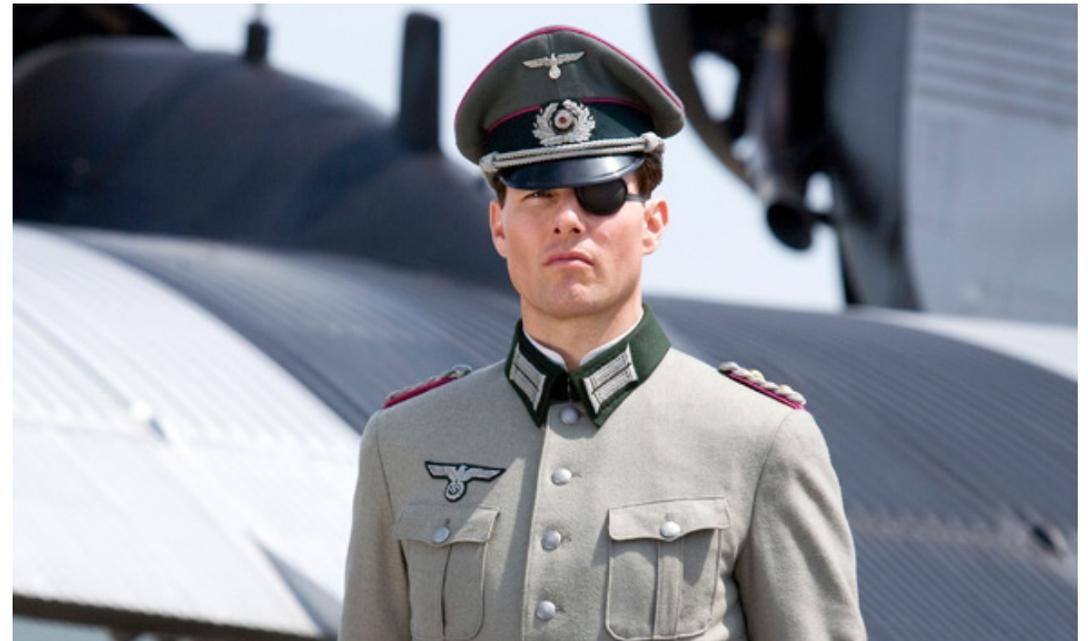
Centré sur l'opération éponyme, sur ce complot du 20 juillet 1944 fomenté par la résistance allemande et dirigé par le colonel Klaus Von Stauffenberg, le projet était d'assassiner Hitler et de déclencher l'état d'alerte, qui aurait paralysé les officiers SS et favorisé le coup d'état d'une poignée de politiciens désireux de mettre fin aux agissements dégradants et totalitaires du Führer. Le film ne va cesser alors de le répéter (parfois lourdement) : au-delà des ignominies subies par les pays agressés et annexés, l'Allemagne elle-même se trouve avilie.

« A Change must be made »

La première séquence du film laisse apparaître Tom Cruise consignant, relayé en voix off, ses nouvelles convictions : le désir d'agir, l'opposition à Hitler

coûte que coûte, motivée par le dégoût d'appartenir à cette Allemagne nazie. Un nouveau texte qui contraste évidemment avec le serment d'obéissance exposé au spectateur dès le début, et qui souligne efficacement sa détermination (qui ne sera en rien ébranlée par la perte d'un œil et d'une main quelques minutes plus tard). Le leitmotiv du clair-obscur imprégnant les tenants du complot est déjà convoqué, et la question centrale du souvenir laissé à l'Histoire et la postérité se pose d'emblée. Elle sera l'objet de l'épithète finale relayée

sur les tombes de chacun des opposants exécutés, confirmant ainsi la justesse de l'action malgré l'échec. Le regard de sa propre condition et la nécessité du choix deviennent alors les moteurs d'un suspense éminemment classique mais efficace. Ne désirant pas isoler un homme et le poser en exception, Singer fait habilement se confronter la parole de Stauffenberg en Afrique du Nord et l'action avortée du Major-General Von Tresckow (Kenneth Branagh) dans sa tentative de meurtre du chancelier. Prémonitoire, cette micro-





séquence impose à moindre échelle les principes dont usera le cinéaste afin de maintenir la tension dans la seconde tentative : la mise en doute de la crédibilité du personnage lors de la mise en place de la bombe – nécessité du face-à-face, l'attente longue, silencieuse et douloureuse de la confirmation de sa réalisation,

enfin la confrontation nécessaire à l'opposant, synonyme de vie ou de mort.

Walkyrie impose à cet égard des personnages à peine *secondaires* tant chacun constitue un jalon essentiel dans la réalisation du coup d'état et se voit offrir au moins une séquence qui souligne la

difficulté du choix. L'attente de la confirmation de la mort d'Hitler suspend ainsi toute certitude et pousse les hommes, soldats ou simples civils, à agir sans filet : falsification de la signature des supérieurs afin d'impliquer l'armée de réserve, rupture des communications, invasion des postes de police et arrestation des SS, la voix de Stauffenberg se fait la voix de l'espoir et de la transgression collective nécessaire. La voix frère d'Hitler au téléphone relayée par Goebbels la fera s'éteindre brusquement. Le complot a échoué, les hommes seront inexorablement punis. Dans son hommage aux soldats-martyrs, Singer n'omet pas la séquence attendue d'exécution portée en sacrifice : Von Tresckow et le politicien Beck (Terence Stamp) se suicident, Von Stauffenberg demande à ses complices de regarder leurs bourreaux dans les yeux afin qu'ils se souviennent d'eux, et criera son amour à l'Allemagne sacrée (non hitlérienne) peu avant que les coups de feu ne retentissent.

Images persistantes

Ainsi le cinéaste aime-t-il à justifier l'héroïsme d'hommes qui eurent le courage de s'opposer à Hitler. Un Hitler affaibli, moins démonstratif et hargneux que son image traditionnelle, mais omniprésent et pesant sur les mentalités à





travers la multiplicité des croix gammées et les tableaux gigantesques qui le représentent dans presque chaque lieu traversé. Les prémisses de la prise de pouvoir après sa supposée mort s'accompagneront ainsi de l'enlèvement d'une de ces toiles. On l'aura compris, Singer reste très classique dans sa mise en scène, fonctionnant fréquemment par inversion systématique (renversement de l'image hitlérienne de **La Chevauchée des Walkyries** en un disque rayé et en un nom de code de conspiration antinazie) ou images fortement signifiantes (la perte de foi suggérée par le salut contraint de Stauffenberg avec son bras amputé). Il n'en reste pas moins efficace, sachant toujours insuffler un rythme haletant aux moments-clés : pour preuve ce montage rapide faisant se

succéder la pose de la bombe dans la Tanière du Loup, la fuite de Stauffenberg, le regard de ses complices, puis la découverte de ses effets laissés à l'abandon, enfin Hitler de dos avant l'explosion fracassante qui le projette violemment en arrière.

Louable également son refus du manichéisme. Malgré la séquence finale quelque peu convenue, le film a le mérite de ne pas apposer de jugement définitif sur les personnages qui ne prennent pas part aux hostilités. En effet, si la propension du cinéaste à favoriser les héros reste indéniable (voir **X-Men** et **Superman Returns**), il n'hésite pas à mettre en scène des standardistes éplorées, la main levée

(pour prévenir leur supérieur et comme une variation sur le salut hitlérien) alors qu'elles viennent d'apprendre la mort du Führer. Plus convaincant encore : les deux hommes chargés de transmettre les communications, dont les conversations récurrentes résument à elles-seules la qualité d'écriture du film : simples civils, neutres alors qu'ils reçoivent des informations contradictoires venant des QG de Hitler et de Stauffenberg, ils passent de simples intermédiaires à pièces maîtresses, plaques tournantes du conflit, devant valider l'une ou l'autre des nouvelles (mort de Hitler ou non) et ainsi sceller le sort de la conjuration. La question cruciale est posée : non pas comment agir pour le mieux, mais de quel côté faudra-t-il être à la fin du conflit ? Elargissant l'interrogation du coup d'état au conflit mondial, et la réponse étant désormais évidente, Singer rend ainsi un hommage vibrant à ceux qui se rendirent capable alors de faire le bon choix. ●

Sébastien LÉGLISE



COME WALKABOUT ! AUSTRALIA

« Peu importe ce qui se passe dans le monde,
si vous êtes avec ceux que vous aimez,
Vous avez le droit de retourner
à Faraway Downs ! »

Baz Luhrman, conférence de presse du 1er décembre 2008 à Paris

Date(s) de Sortie(s) : FRANCE 24 décembre 2008

USA 26 novembre 2008

Réalisé par : Baz Luhrmann

Avec : Nicole Kidman, Hugh Jackman, David Wenham, Bryan Brown, Jack Thompson, David Gulpilil, Brandon Walters, Ray Barrett, Tony Barry, Lillian Crombie, Essie Davis,

Distributeur : Twentieth Century Fox France

Genre : Drame

Pays : USA, Australie

Durée : 2h40

Titre original : Australia

Scénaristes : Baz Luhrmann, Stuart Beattie, Ronald Harwood, Richard Flanagan Sur une idée de Baz Luhrmann

Compositeur : David Hirschfelder





Un kangourou tué au milieu d'un ralenti contemplatif, une valise éventrée et des sous-vêtements luxueux qui s'envolent pendant une homérique bagarre...

Baz Luhrman est de retour ! Après les exercices de haute voltige survitaminés de **Roméo + Juliette** et **Moulin Rouge**, sereine mais toujours inattendue, la foisonnante rupture qui le caractérise donne sa forme à **Australia**. Après avoir poussé à l'extrême le burlesque et la tragédie du drame shakespearien et du *musical*, le réalisateur s'est attelé à réunifier les genres qui faisaient la splendeur de films très peu à la mode aujourd'hui. Ni western, ni comédie, ni film épique ou film d'aventure, **Australia** est tout cela à la fois et perpétue clairement le grand classicisme hollywoodien, dans la lignée d'**Autant en emporte le vent** ou des **Naufrageurs des mers du Sud**. Baz Luhrman invite à s'abandonner au plaisir de conter une histoire, de la multiplier, de faire se croiser les destins et de créer la légende.

Sur fond de Seconde Guerre Mondiale et de choc culturel et ethnique, Lady Sarah Ashley (Nicole Kidman) débarque à Darwin, Australie, pour régler la vente du ranch de *Faraway Downs* que son mari tarde à établir. A son arrivée, elle le découvre mort, assassiné. L'explication est à chercher du côté de King Carney, le plus riche propriétaire du territoire, et de son assistant Neil Fletcher, tous deux avides de pouvoir. Découvrant les richesses de sa terre, Sarah décide de se battre pour garder son domaine, avec l'aide du *Drover* (Hugh Jackman), meneur de bétail solitaire et farouche, et de Nullah, enfant métis orphelin.

La Nature porte secours à celui qui sait l'écouter. C'est ce qui sauvera à de nombreuses reprises Nullah, le jeune héros, dont la voix off narre **Australia**. C'est aussi ce que devra comprendre Lady Sarah Ashley, anglaise engoncée dans ses tenues d'équitation bourgeoises et ses préjugés. Sa rencontre avec Nullah et la découverte de l'*outback* australien et du rustremais séduisant *Drover* lui font prendre

conscience de la loi et des pouvoirs de la Nature. Tout d'abord dans la communion des hommes et des animaux. Nullah est l'apprenti magicien, initié par son grand-père, sorcier aborigène, qui lui enseigne les chants du monde pour communiquer avec les animaux. Le prologue les montre tous les deux évoluer dans une nature belle et paisible. Avec des échos du **Nouveau Monde** de Terrence Malick, la caméra sous-marine filme à ce moment les poissons et Nullah tendant sa main sur la berge. Lorsqu'il se cache sous l'eau pour échapper à ceux qu'il croit être les policiers venus pour l'emmenner à l'orphelinat, la caméra virtuose de Luhrmann révèle pour la première fois au spectateur la présence magique de la Nature. Un ralenti détache et fige les détails : un corps humain tombe sous l'eau

et vient menacer Nullah ; du sang apparaît, un cadavre. L'enfant émerge alors pour découvrir un cheval noir surgi des flots comme par magie pour l'emmenner loin du drame. Ici apparition, le cheval deviendra symbole du passage des saisons. Une horde conduite par le *Drover* surgit une première fois au ranch de Lady Ashley, d'abord comme un bruit de tonnerre, annonçant la saison des ventes de bétail à la ville. La horde réapparaîtra de la même manière au milieu du film, cette fois pour claironner le retour tant attendu du *Drover*.

Le temps du passage au désert et du convoi de bétail, les quatre éléments se croisent et mettent les personnages à l'épreuve. La résolution de ces affrontements affirme à nouveau la réunion de la Nature et l'Homme. Grâce à l'enseignement magique de son





grand-père, Nullah sauve de justesse le bétail effrayé par le feu et se précipitant vers la falaise. C'est King George lui-même, le fameux grand-père sorcier, qui guide la pénible traversée du désert, entre vents de sable et points d'eau empoisonnée. Une fois achevée l'épreuve du bétail, les éléments se réconcilient et s'unissent aux personnages dans la forte pluie qui tombe sur le *Drover* et Sarah en plein baiser. La fête bat son plein, toute la ville danse sous la pluie : seul Neil Fletcher, coupable du feu destructeur et des points d'eau empoisonnée, tombe sur le sol glissant, isolé et humilié.

Loin de l'hystérie réjouissante du montage des deux précédents films, la même ampleur de vue se retrouve pourtant dans **Australia**, qui circule du paysage à la respiration de la structure. On y retrouve les grandes plongées qui rassemblent toute l'action en plan général. Chacune de ces amples vues intègrent des actions qui ont lieu dans des espaces éloignés. La vue du ranch rassemble la vie à *Faraway Downs* et les incantations de King George autour du feu, sur la colline adjacente. La vue de la ville réunit la fête chez King Carney et, quelques quartiers plus bas, la séance de cinéma du **Magicien d'Oz** à laquelle assiste Nullah. Ces instants littéralement suspendus insistent encore sur

l'osmose entre les êtres, les lieux et la Nature. Tout ce monde fait sens et s'ordonne, et l'on peut y chanter *Over the rainbow* aussi bien pour rassurer un petit garçon que pour calmer le bétail. A l'image de cette mélodie qui traverse tout le film, la mise en scène de Baz Luhrman traverse les grandes étendues et les époques pour nous emporter loin, au-dessus du sol, dans un cinéma qui exprime toute sa folie.

Malgré tant de virtuosité et d'élan passionné, **Australia** peine à trouver son public. Des spectateurs de moins en moins habitués aux envolées épiques et lyriques délaissent peu à peu les longues chevauchées dans le désert autant que les récentes découvertes spielbergiennes de soucoupes volantes mayas... Heureusement, Baz Luhrman croit toujours en la Beauté, la Liberté, la Vérité et l'Amour et emporte encore avec lui les inconditionnels *happy few*. ●

Elisabeth RENAULT-GESLIN

L'HOMME À
SON IMAGE
CHE
L'ARGENTIN
LA GUÉRILLA



CHE – 1ÈRE PARTIE : L'ARGENTIN

Sortie(s) : 7 janvier 2009 (France)

Titre original : Che : Part One

Genre : Biopic

Durée : 2h10

Pays : Espagne, USA, France

Réalisé par : Steven Soderbergh

Avec : Benicio Del Toro, Demian Bichir, Santiago Cabrera, Elvira Minguez, Jorge Perugorria, Edgar Ramirez, Victor Rasuk, Armando Riesco, ...

Scénario : Peter Buchman d'après Reminiscences of the Cuban Revolutionary War de Ernesto "Che" Guevara

Directeur de la photographie : Steven Soderbergh

Musique : Alberto Iglesias

CHE – 2ÈME PARTIE : GUERILLA

Sortie(s) : 28 janvier 2009 (France)

Titre original : Che : Part Two

Genre : Biopic

Durée : 2h07

Pays : Espagne, USA

Réalisé par : Steven Soderbergh

Avec : Benicio Del Toro, Carlos Bardem, Demian Bichir, Joaquim de Almeida, Eduard Fernandez, Marc-André Grondin, Oscar Jaenada, Khalil Mendez, ...

Scénario : Peter Buchman d'après Bolivian Diary de Ernesto "Che" Guevara

Directeur de la photographie : Steven Soderbergh

Musique : Alberto Iglesias



La première image n'a pas encore été projetée que déjà le pacte est passé. Ici va nous être montré l'envers de l'image ; son invisible. L'écran est noir. Nous assistons à un test son. La fiction s'institue dans le réel, celui de l'interview attestée par la trivialité du réglage technique. Et déjà le film se dédouble entre ces deux langues, ces deux mondes, qui se rencontrent sans se voir : le timbre glamour d'une américaine à laquelle répond la voix chaude et suave d'un espagnol. L'essence composite du film résonne dans la diégétisation de son dispositif, là où deux espaces

se joignent : la fiction que toute projection cinématographique postule et la réalité d'une vie que nous connaissons tous. **Che**, ou le diptyque d'un être double, dont l'histoire fait partie de l'Histoire. L'argentin et le guérillero ne font qu'un. L'homme et sa légende.

Trafic d'images

Steven Soderbergh ne cherche pas l'image. Il la dénonce. Il ne cherche pas la légende. Il la refuse. Car c'est l'homme, tel



que l'on ne le sait pas, qui l'intéresse. Celui que la Révolution laisse dans l'ombre. Le révolutionnaire ne naît pas *ex nihilo*. Avant d'être dans l'Histoire, d'être ce fait d'image, il est un être de chair et de sang. Curieux de constater que le scénario ignore les grands faits historiques en adaptant le journal intime d'Ernesto, le récit adoptant un point de vue subjectif revendiqué. Ellipse après ellipse, Fidel Castro n'est plus qu'une figure vague apparaissant de manière ponctuelle et furtive, la légende Che rarement évoquée, le commandant Guevara un officier par défaut.

Une botte, une main, un cigare, un œil, des volutes de fumée. Le tout en noir et blanc dans un cadrage vibrant pour la réalité. Les voix off se font in, tantôt médiatisées par un physique, tantôt par une absence : celle de la TV que l'on regarde de biais à la façon inconfortable du gamin collé à son poste. Ces fausses archives, censées reconstituer l'entre-deux du diptyque, montrent un homme absent. Un individu sans son être et dont on ne voit qu'une présence qui est celle de son personnage « *affûté pour la politique* ».



Les discours, l'apparence, ne sont que choses médiatiques de la Révolution. Un passage obligé pour partager des idées avec un monde qui s'éveille à l'image, et où pour être il faut paraître. L'image télévisuelle revient comme un leitmotiv qui s'étiole et disparaît dans la seconde partie du diptyque. Tout en gardant ses caractéristiques visuelles, elle perd son sujet et rejoint dans son propos l'autre

image, en couleur, là où elle ne montre plus les plateaux de TV ou ses entoures, mais l'homme seul, face à soi, où aucune caméra n'aurait pu pénétrer. Dès lors la prise photographique prend le relais, là où l'on voit le Che immortaliser sa famille et les hommes. Ou les hommes qui immortalisent le Che ; le transforment en cliché.

Che, seul contre tous ?

Car c'est un corps mortel que nous dépeint Soderbergh, et ce dès la première apparition du protagoniste qui souffre de son asthme. Le corps du Che, stéréotype de lui-même en noir et blanc, est bien réel dans l'image haute en couleurs. Le film,

en nous projetant dans un monde, fait être ce monde. La nature opulente de la forêt cubaine en est le premier acteur, toujours au premier plan devant lequel se tapit la caméra qui regarde de loin vivre les guérilleros au plus près d'eux-mêmes. Peu de scènes de combat, dans la première comme dans la seconde partie de **Che**. La réalité n'est pas une accumulation de faits historiques quand les hommes se battent pour exister.



Le premier volet est le temps de la germination des esprits. Les hommes doivent savoir se battre, mais surtout s'instruire : « *un peuple qui ne sait ni lire ni écrire est un peuple facile à manipuler* ». Nous suivons le quotidien matériel d'un changement idéologique qui, sous l'impulsion du Che, combat avant tout le mal à sa source en tentant d'unir l'homme, non pas dans le sang, mais dans le savoir. Le second volet, en terre bolivienne où le révolutionnaire continue son combat, est le temps de la survie, à la fois des hommes, et des leurs idées. Même stratégie de combat, même détermination, mêmes idées, mais pas les mêmes hommes, pas le même territoire non plus, le récit n'est plus celui d'une

montée en puissance libératrice mais celui d'un échec glorieux. Le Che, lui, souffre toujours. Son corps méconnaissable se transforme, devient masse informe qui, au final, face à ses geôliers s'efface et creuse un trou sombre dans l'image. Là où il y a quelqu'un, il n'y a déjà plus personne depuis le début du second volet puisque tel que le dit le Che : « *on doit vivre comme si on était déjà mort* ».

Hors du temps

La première partie laisse s'égrainer les années tandis que la seconde s'inscrit dans une course contre les jours. Lorsque le temps est

compté, il se fait présence, non seulement dans les appels chronologiques, mais aussi dans son immatérialité même. Le temps est cet être insaisissable contre lequel le film lutte en nous mettant en présence de faits passés, et en nous racontant l'histoire d'un homme mort prématurément. La vie se consume et les cigares laissent monter des volutes de fumée sur lesquelles l'œil s'attarde. Présence impalpable qui se dissout dans le premier volet, pour s'incarner dans le second sur le corps du Che.

L'homme ne quitte jamais sa montre qui revient sans cesse au premier plan, à tel point que, dans la scène de sa capture, il y en a deux. Une à chaque poignée pour ne jamais perdre de vue l'imminence de la fin et le rappel du début, dans l'anachronisme déroutant de cet objet aux confins de la jungle et qui renvoie à cet ailleurs. Cuba que Che Guevara quitte au début de la seconde partie.

Là, le Che n'est plus un homme, mais sa légende, qu'il faut dissimuler pour passer en Bolivie. Se rendre invisible pour être. Ou justement se rendre visible, retrouver figure humaine. S'abstraire de la légende que le temps a déjà forgée, pour continuer le combat qui n'est pas divin mais humain. L'homme est toujours celui que poursuit Soderbergh et qu'il met en scène

avec sa famille sous le visage d'un autre que ses enfants ne reconnaissent pas. Che, ou un homme sacrifié à lui-même pour faire vivre ses idées ?

Soderbergh nous dépeint un homme multiple, élevant le mythe Guevara à une simple humanité. Celle d'un homme qui meurt mais dont on ne voit pas la fin. Là, le recentrement progressif sur l'individu touche à son apothéose lorsque, la caméra interne au point de vue du Che, à terre, se floute et s'éteint par les yeux de Guevara. ●

Anaïs KOMPF





LE BÉLIER SACRIFICIEL

THE WRESTLER

Date(s) de sortie(s) : France 18 février 2009

USA 17 décembre 2008

Réalisé par : Darren Aronofsky

Avec :

Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood, Mark Margolis, Todd Barry, Wass Stevens, Judah Friedlander, Ernest Miller, Dylan Keith Summers, Tommy Farra, ...

Distributeur : Mars Distribution

Genre : Drame

Pays : USA

Durée : 1h45

Titre original : The Wrestler

Scénariste : Robert D. Siegel

Musique : Clint Mansell

Chansons : Bruce Springsteen

À la vision de **The Wrestler**, on pense beaucoup (trop peut-être) à l'extraordinaire **Rocky Balboa** de Sylvester Stallone. Les points communs narratifs et thématiques, les reprises de scènes et de motifs abondent entre ces deux portraits de sportifs déchus, aux corps aussi brisés que ceux de leurs interprètes respectifs qui décident de remonter sur le ring, pas pour le plaisir, pas pour l'argent, simplement parce que c'est leur seul moyen d'exister dans un monde où ils se sentent anachroniques.

UN ÊTRE TORTURÉ

Le thème de la seconde chance, voire de la résurrection, est de toute façon central au cinéma de Darren Aronofsky : les junkies de **Requiem for a dream** se promettaient à chacune de leurs saisons en enfer de bientôt en sortir alors que le cycle des réincarnations de **The Fountain** ouvrait sur une acceptation du caractère transitoire de l'existence. De façon moins démonstrative, le catcheur essaie ici, sentant l'approche de la mort, de renouer les fils de sa vie. Alors que les précédents films du réalisateur étaient marqués par la fatalité (mathématique dans **Pi**, morale dans **Requiem for a dream**, cosmique dans **The Fountain**), transcrite par une stylisation formaliste de la mise

en scène, **The Wrestler** est l'histoire d'un homme qui parvient à reprendre sa vie en main, suivi par une caméra au service de l'émotion, ouverte sur les hasards et les détails d'un quotidien réaliste.

De **Rocky** à **The Wrestler**, les souffrances physiques mais aussi intimes des sportifs sont évoquées par une métaphore christique. Chez Stallone, la figure du Christ est associée à une représentation monumentale renvoyant au hiératisme de la statuaire classique, alors que dans le film d'Aronofsky, la violence est filmée dans toute sa crudité, à la limite du voyeurisme lors d'une longue scène de « torture » (les catcheurs se mutilant aux barbelés et à la clouteuse) ou plus simplement lors d'un gros plan sur les fesses avachies du héros qui s'y injecte des stéroïdes. Outre Randy (Mickey Rourke), le monde de **The Wrestler** est peuplé de corps hors-normes, excitants (les strip-teaseuses) ou disgracieux





(nains que Randy salue à l'entrée d'une salle de sport, catcheurs obèses ou sourds, recouverts de cicatrices, se déplaçant en fauteuil roulant). Le Christ selon Aronofsky est une créature monstrueuse, un catcheur masochiste, figure sacrificielle dans l'arène d'une culture barbare moderne. Plutôt que la religion chrétienne et l'art d'église, ce sont les images sanglantes du film **La Passion du Christ** qui servent de référence aux personnages (ce qui permet au passage de

constater que la strip-teaseuse Cassidy a sans doute mieux compris le projet de Mel Gibson que bien des « intellectuels » français).

LE VRAI DU FAUX

Cette difficulté à séparer la réalité de ses représentations (scéniques, cinématographiques...) est omniprésente dans

The Wrestler. C'est le principe même du catch – une institution aux Etats-Unis – dont Aronofsky révèle avec précision et tendresse les coulisses : les combats sont certes arrangés dans une optique manichéenne et les coups que se portent les adversaires « scénarisés » à l'avance, mais leur violence n'en est pas moins réelle, profondément douloureuse. Vérité et artifices s'entremêlent, le vrai sang remplace le maquillage de cinéma : au début du film, Randy s'entaille le visage avec une lame de rasoir pour accentuer l'impact spectaculaire d'un faux coup à la tête.

Le couple impossible formé par Randy le catcheur et Cassidy la danseuse repose sur cette indistinction entre vie privée et spectacle : tous deux vivent en exhibant un corps artificiel, modelé pour susciter le désir, tous deux ont une double identité, un nom de scène qui éclipse leur personnalité réelle. Objets de fantasmes, leurs corps sont leur seul moyen de gagner leur vie, sont pour eux à la fois une armure (Cassidy met sa vie privée à distance de ses clients, n'a de contacts avec eux que rémunérés) et une prison (elle se prive ainsi de la tendresse bien réelle qu'éprouve Randy pour elle). Les chemins des deux personnages divergent dans leur relation à ce spectacle. Pour Cassidy, le strip-tease n'est

qu'un moyen de gagner de l'argent pour élever son enfant, une solution de dépannage qu'elle veut abandonner. En remontant sur le ring, Randy choisit pour sa part de faire de sa vie une illusion, lui qui, à l'inverse de son amie, ne voudrait être appelé que par son nom de scène (là où la société – les clients du supermarché, le médecin – continue à faire référence à lui par un peu flamboyant Robin Ramzinski).

BEAUTÉS DE LA FICTION

Randy vit dans un monde d'images, entouré de reproductions fantasmées de lui-même (posters, T-shirts, jeux vidéo, jouets) auxquelles il tente de se conformer, comme pour masquer l'inéluctable altération de ses traits et de ses capacités. Aronofsky montre comment Randy se laisse entraîner du côté de la fiction (au risque de passer à côté de sa vie de famille), modelant son existence sur les attentes de son public, jusqu'à être transformé en objet sexuel par une jeune femme. En déguisant le catcheur en pompier au moment de coucher avec lui, celle-ci opère la fusion de plusieurs fantasmes caricaturaux au travers desquels le film développe une réflexion

sur la culture populaire, ses icônes, leurs valeurs et leur perception (il y a quelque chose du super-héros dans ces personnages à la double identité qui incarnent la volonté de puissance de leur communauté). Dans cette optique, l'Ayatollah, adversaire historique de Randy, est aussi une figure importante et multiple. Dans le monde profane, l'ancien combattant est un vendeur de voitures d'occasion, emploi typiquement américain, mais se transforme dans l'arène en super-islamiste caricatural, cible volontaire des pulsions racistes du public. En insultant l'Ayatollah, celui-ci confond sciemment L'Iran d'hier et l'Irak d'aujourd'hui : le conflit est transformé en jeu pittoresque, une fiction bouffonne qui apparaît en même temps comme la seule façon pour ces gens simples de se réapproprier une réalité politique qui les dépasse.

Aronofsky renverse ces fantasmes de virilité en mettant avec pudeur en avant le comportement presque féminin des combattants qui, pour maintenir leur légende, soignent leur apparence, se teignent les cheveux et se rasent les aisselles. Lorsque Randy et un de ses adversaires se rendent dans un supermarché pour chercher les



accessoires de leur prochain show (poêles pour se taper dessus, fourchettes pour s'entailler le corps...), ils traversent les rayons comme deux commères préparant une dinette.

C'est grâce à ce type de séquences qu'Aronofsky parvient à se distinguer de ses modèles et offre à son film ses meilleurs moments. Alors que les Rocky reposent sur une narration close, au système des personnages parfaitement étudié et unifié par une mise en scène au gigantisme assumé, **The Wrestler** est une œuvre discrète et elliptique, qui privilégie les moments creux et les émotions indiscernables (belle évocation, au travers de quelques photos sur un mur, du couple homosexuel que forment la fille de Randy et sa colocataire), les séquences sans



enjeux apparents (longues descriptions des gestes de Randy à l'entraînement ou dans son travail d'épicier). Par une superbe fin ouverte, comme suspendue, Aronofsky parvient à s'éloigner des démonstratifs crescendos émotionnels auxquels Stallone nous avait habitué et à redonner au corps massif du catcheur une grâce que l'on n'aurait jamais cru y trouver. ●

Sylvain ANGIBOUST



Un vrai américain

GRAN TORINO

Date(s) de Sortie(s) : France 25 février 2009 | USA 09 janvier 2009

Réalisé par : Clint Eastwood

Avec : Clint Eastwood,

Christopher Carley,

Bee Vang,

Ahney Her, Brian Haley,

Geraldine Hughes, Dreama Walker, Brian Howe, John Carroll

Lynch, William Hill, ...

Distributeur : Warner Bros. France

Genre : Drame

Pays : USA

Durée : 1h56

Titre original : Gran Torino

Compositeurs : Kyle Eastwood, Michael Stevens

Scénaristes : Dick Schenk, Dave Johannson



En ce moment, dans le monde, s'il y a bien deux hommes qui attisent tous les agacements liés à la réussite ce sont bien le nouveau président américain et Clint Eastwood. Ce dernier est bon comédien, réalise plutôt (très) bien, joue divinement de la musique, et, en plus, malgré son âge avancé, reste un sacré séducteur et un beau gosse en diable. Les hommes l'admirent, les femmes l'adorent, les intellos, les cinéphiles et les prolos aussi, ses homologues et les critiques du monde entier le saluent et le respectent. Franchement, n'est-ce pas un peu trop pour un seul homme !

S'ARRÊTER LÀ...

La critique justement... Pour reprendre une certaine forme de tautologie explicitée par-ci par-là, car vraie, **Gran Torino** est un film-somme (Eastwood prétend d'ailleurs qu'il pourrait être son dernier en tant qu'acteur). Le cinéaste revient sur les personnages qui ont façonné sa légende de manière à la fois émouvante et joyeuse, orchestre une sortie funéraire lumineuse. On reconnaît, pêle-mêle, **L'Inspecteur Harry**, **Le Maître de guerre**, **le Honkytonk Man**. Dents serrées, phrases-chocs, solitaire, stature de justicier, son Walt Kowalski déteste (pour de faux)

les « basanés »... surtout les asiatiques (« *les pires de tous* » dicit Harry Callahan). Walt qui prend un bain une cigarette dans la main sous le regard de sa chienne, c'est Kincaid qui enlaçait Francesca dans une baignoire dans **Sur la route de Madison**. Walt qui asticote et répare sa voiture, c'est le cogneur Philo Beddoe qui décarcasse les automobiles dans **Doux, Dur et Dingue**. Walt qui se regarde dans une glace après avoir craché du sang dans le lavabo, c'est le **Honkytonk Man** atteint d'une maladie incurable et c'est aussi McCaleb qui contemple la cicatrice sur son thorax dans **Créance de sang**¹. La souffrance a toujours été une donnée essentielle d'Eastwood, acteur-personnage. Les passages à tabac ont au fil des ans laissé place à une sorte d'avilissement de soi (violé dans **La Relève**, essoufflé tel un cachalot **Dans La Ligne de Mire**, traîné dans la boue par des cochons dans **Impitoyable**, alcoolique dans **Jugé Coupable**) accentué par le rappel constant de son vieillissement. Cette thématique de la vulnérabilité du corps en décomposition atteint ici son apogée. Eastwood-réalisateur revient sur le terrain américain et contemporain qui est le sien, après les excursions à la fois géographiques, temporelles et esthétiques que furent ses

« Je suis un vrai américain, combattant pour les droits de chacun

Je suis un vrai américain, combattant pour ce qui est juste, combattant pour votre vie ! »

(Paroles de *The Real American*, Rick Derringer)

précédents films. Exit la structure narrative alambiquée de **Mémoire de nos pères**, les envolées formelles de **Lettres d'Iwo Jima**, les élans maternalistes de **L'Echange**. La mise en scène de Clint, l'acteur, implique ainsi un code graphique et narratif : linéarité du récit, humour, contexte du quotidien, minimalisme apparent qui par sa pureté tend vers les films d'Ingmar Bergman. Eastwood aime à égarer, donc à surprendre. Son film est à la fois une comédie, un récit initiatique, une chronique et un drame. L'affiche du film qui fait appelle à la légende Eastwood est à la fois trompeuse et juste. Le personnage



un fusil à la main devant sa **Gran Torino** est certes un prolongement des anciens flics,

¹ Image par ailleurs reprise dans le récent *The Wrestler* de Darren Aronofsky, chroniqué ci-après.

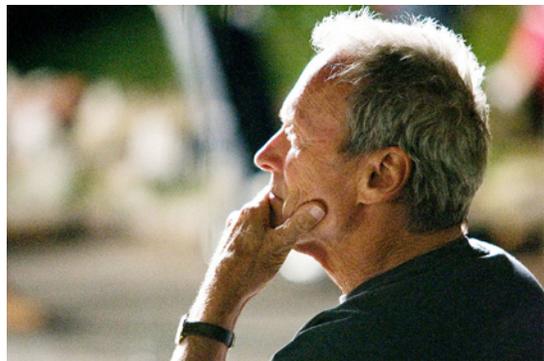
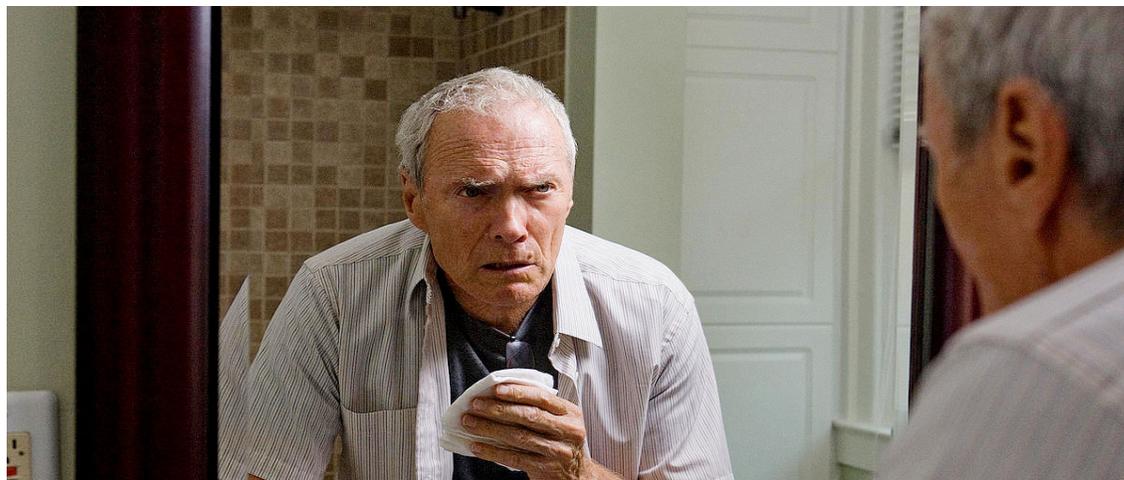
cow-boys, soldats et autres salopards (plus ou moins réactionnaires selon les époques), mais se signale par un dégoût de la violence. Eastwood semble signifier « *Faites ce que je dis, pas ce que je fais* ». Tout le film est un cheminement, un crescendo dramatique, mais ne s'avère pas aussi sombre qu'on

aurait pu le penser. Le sacrifice final n'est pas tant une mise à mort qu'un acte protecteur, l'amorce pédagogique d'une passation, d'une sauvegarde, d'une mutation, car – et Eastwood semble l'avoir aussi compris – rien ne se perd, tout se transforme, aussi bien l'américanité que la vie elle-même.

SI LOIN SI PROCHÉS

Qu'on se souvienne des précédents films d'Eastwood. Depuis **Breezy**, il s'intéresse à la reconstruction d'une cellule familiale et se pose la question de la filiation. A l'instar

de James Gray, la famille chez Eastwood est devenue le noyau du drame. Or, si chez Gray, le sédentaire, les liens sanguins s'enferment dans un fatalisme tragique, ils s'effacent chez Eastwood, qui noue sa dramaturgie autour de familles recomposées ou d'adoption souvent constituées au grès des rencontres. Que ce soit





dans **Un Monde parfait**, **Million Dollar Baby** ou, dans le bien nommé, **La Relève**, la succession est rarement considérée comme un acte passant par la voie du sang. La famille Kowalski est une calamité et les poncifs s'accumulent : les fils ne pensent qu'à se débarrasser du grand-père en le mettant dans une maison de retraite, les belles-filles sont matérialistes, les petits enfants passent leur temps sur iPhone. Bref, que de contrastes avec la famille des voisins Hmong respectueuse des traditions et des aînés. Même s'il est lui-même l'archétype du papy grincheux, grognant comme un bulldog à la moindre contrariété, Kowalski trouve à la porte d'à côté une famille de substitution partageant ses propres valeurs et son expérience de la vie et de la mort. Retournement de situation ironique : « le même », la descendance, est dissemblable tandis que « l'autre », l'ancien ennemi asiatique, est un proche, spatialement, idéologiquement

et émotionnellement².

Or, l'assimilation de « l'autre » se fait par la contamination des espaces. Les nains de jardin sont les premières victimes de la bataille que se livrent la bande de voyous et l'ancien vétéran de la guerre de Corée. Cependant, cette première « invasion » permet aux espaces de s'ouvrir, aux voisins de se rendre les uns chez les autres (à l'instar des réparations de toiture et de jardin qu'effectue Tao dans tout le quartier). La frontière entre « l'autre » et « le même » tendant se à dissiper, leur emplacement spatial sera interverti : Tao prend à la fois la place du prêtre derrière le grillage du sous-sol alors que Kowalski se confesse et celle même de ce dernier lors de l'ultime scène où il s'assoit au volant de la Gran Torino. Et à Clint Eastwood d'entonner le premier couplet de la chanson titre du générique de fin, ensuite reprise par Kyle Eastwood...

Walt Kowalski. Le nom sonne comme une piqure de rappel : Walt comme Disney et Whitman ; Kowalski comme le héros de **Point Limite Zéro**, traversant les Etats-Unis au volant de sa Dodge Challenger. Walt Kowalski est « *le dernier des vrais héros américains* », « *The Vanishing American* », rêve du productivisme des usines Ford et des studios de Burbank, de la liberté sur les routes, de l'homme à la

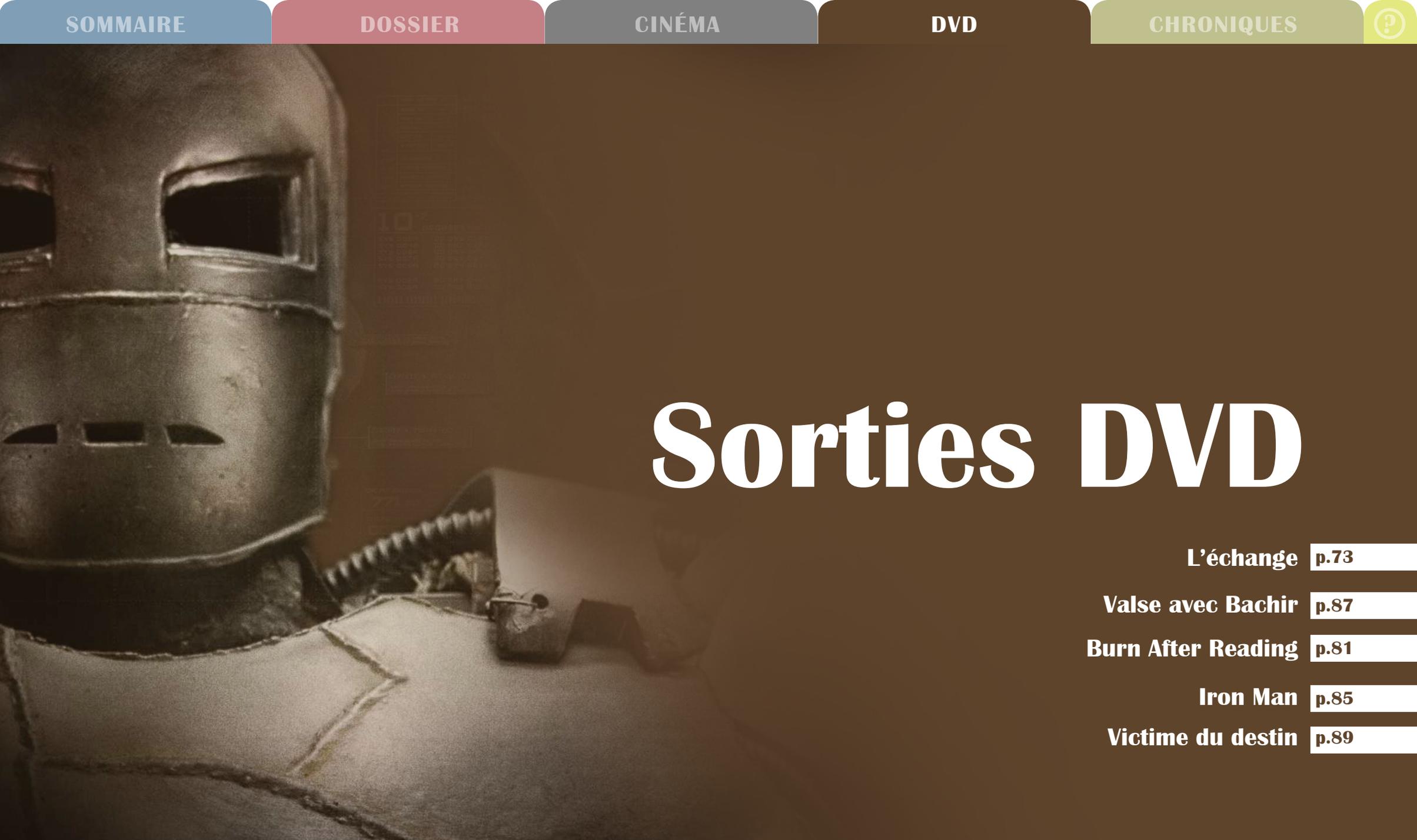
recherche du splendide soleil qui se montre au grand jour. C'est qu'Eastwood est forgé de la plus prestigieuse des matières, celle de la race des seigneurs. Son successeur ne sera pas son fils embourgeoisé capitalisant le travail d'autrui et conduisant (ô horreur !) une voiture japonaise, mais un immigrant en quête de défis qui sait prendre le temps de vivre avant de savoir prendre celui de mourir. Eastwood fait parti de ces grands artistes qui ont su célébrer l'Americana tels que Mark Twain, Johnny Cash

ou Norman Rockwell. Ce que ses œuvres perdent en gigantisme, elles le gagnent en infini délicatesse des détails baignée d'humanisme mélancolique et d'humour tendre. Preuve supplémentaire qu'il n'y a plus (brillamment) agaçant que ce type-là ! ●

Danilo ZECEVIC

² La réciprocité est vraie également : même s'il ne parle pas la même langue qu'eux Kowalski est davantage un membre de la famille asiatique que le cousin voyou commettant un acte incestueux.





Sorties DVD

L'échange p.73

Valse avec Bachir p.87

Burn After Reading p.81

Iron Man p.85

Victime du destin p.89



L'Espoir meurt en dernier

L'échange

Date(s) de Sortie(s) : France 12 novembre 2008

USA 24 octobre 2008

Date de sortie du DVD : 2 juin 2009 (Universal Studio Canal Vidéo)

Réalisé par : Clint Eastwood

Avec : Angelina Jolie, John Malkovich, Jeffrey Donovan, Michael Kelly, Colm Feore, Jason Butler Harner, Amy Ryan, Geoffrey Pierson, Denis O'Hare, Frank Wood, ...

Distributeur : Universal Pictures International France

Genre : Drame

Pays : USA

Durée : 2h21

Titre original : Changeling

Scénariste : J. Michael Straczynski

Directeur de la photographie : Tom Stern

Musique : Clint Eastwood

Monteurs : Joel Cox et Gary Roach

Producteurs : Brian Grazer, Ron Howard, Rob Lorenz, Clint Eastwood



« Hope ». C'est sur cette note que s'achève la dernière symphonie pour femme abandonnée et enfance brisée de Clint Eastwood. Constamment en quête de vérité, refusant systématiquement l'usage d'effets spéciaux et dramatiques inutiles, il retrouve bien ici des thèmes et un univers qui lui sont propres. Le réalisateur de **Mystic River** ne pouvait que tomber amoureux de cette adaptation d'un des faits divers les plus sanglants de l'histoire de Los Angeles tombé dans l'oubli. La ville porte bien mal son nom. Sous les strass et le glamour hollywoodien, règne la violence et la corruption. Situé vingt ans avant les célèbres charges contre le LAPD (Los Angeles Police Department) des années 50 de James Ellroy et leurs excellentes adaptations au cinéma (**L.A.**

Confidential, **Dark Blue**, **Le Dahlia noir**), **L'Échange** dresse à nouveau une critique peu reluisante de cette agence, supposée « protéger et servir » les habitants de L.A., désormais célèbre pour ses abus, ses affaires classées précipitamment et ses altercations avec la presse. Les *flashbacks* qui illustrent le discours de Briegleb quand à ces « protecteurs [qui] deviennent des bourreaux » au début du film annoncent bien la violence et l'injustice sous-jacentes dont la suite sera une mise en lumière jusqu'au procès final.

Un classicisme revendiqué

Le logo Universal en noir et blanc qui ouvre le film, leitmotiv récurrent du cinéaste, affiche d'emblée le classicisme formel reven-

diqué par Eastwood tout au long de son œuvre. Aussi bien le thème musical, subtil et émouvant, composé par le cinéaste, jalonnant les principaux instants dramatiques, que le retour final au noir et blanc, inscrivent Eastwood dans la lignée des grands maîtres classiques hollywoodiens. « Traitez chaque scène comme si c'était la plus importante, et le reste viendra tout seul »¹. On remarque d'ailleurs que les teintes de couleurs de ses derniers films tirent de plus en plus vers le noir et blanc. Les couleurs y sont peu vives, ternes et quasiment sombres : l'obscurité gagne du terrain sur les personnages. Les scènes dans l'appartement de Christine ainsi que celles situées à l'hôpital psychiatrique sont particulièrement marquantes à cet égard. Le perfectionnisme de la mise en scène, du rythme et de la structure narrative, inégalé dans le paysage cinématographique actuel, confèrent à **L'échange** toutes ses lettres de noblesse et sa profondeur. Reparti bredouille, tels ses aînés **Bird** et **Mystic River**, du festival de Cannes, **L'échange** est à l'image de l'œuvre d'Eastwood, une curiosité à la fois vénérée et incomprise des profanes de l'âge d'or hollywoodien

¹ John Huston cité par Clint Eastwood dans le bonus du DVD de **Mystic River** (De la page à l'écran).



auquel le cinéaste se réfère avec insistance en gravant l'année 1935 dans le marbre de **New York - Miami** (Frank Capra). L'homage et la référence au cinéma des années 1930 reviennent avec insistance au point d'être assumées : évocation d'une séance du dernier Chaplin, enfant de substitution rêvant de Los Angeles afin d'y rencontrer la star des westerns du muet Tom Mix, reprise de la scène des parapluies noirs de **Correspondant 17** lorsque Christine s'adresse à la presse sous une pluie battante, le Capitaine Jones va même jusqu'à employer le mot « *happy end* » pour qualifier les retrouvailles de la mère et du « fils ». **New York Miami**, **Charlot**, **Tom Mix**, **Correspondant 17**, soient des figures renvoyant au motif de la route, à un rapport spécifique avec l'espace, aux thèmes de l'errance et de la poursuite, qu'ils partagent avec **L'Echange**.

Portrait de femme au combat

Les portraits de femmes ponctuent la filmographie d'Eastwood comme autant de contrepoints face à l'univers viril qu'il dépeint par ailleurs. De **Breezy** à **Million Dollar Baby** en passant par **Sur la route de Madison**, le cinéaste esquaissa plus d'une fois des rôles féminins coup de poing. Ces femmes luttent contre leur propre destinée et surtout contre des autorités profondément établies dans la culture américaine (le mariage, la famille, la police). Le cinéma d'Eastwood paraît d'ailleurs féministe à bien des égards. A l'instar de la prostituée de **L'Épreuve de force** ou de la psychopathe d'**Un Frisson dans la nuit**, les femmes apparaissent souvent supérieures moralement aux hommes qu'elles fréquentent, luttent contre les préju-

gés, affirment leur liberté de penser et d'agir autrement, mettent à mal, enfin, la virilité et l'idée que se font les hommes d'eux-mêmes.

Les actrices sélectionnées sont par ailleurs souvent utilisées à contre-emploi (Meryl Streep, femme de tête, se métamorphose en femme au foyer docile et discrète). Mais le choix d'Angelina Jolie pour ce rôle met en lumière toutes les qualités de direction d'acteur du cinéaste et une intuition des plus surprenantes : « *Elle me rappelle ces vedettes des années 40, Katharine Hepburn, Bette Davis, Ingrid Bergman, qui avaient chacune une forte individualité, un style original, un type de beauté différent.* »² Qui aurait pensé à une telle comparaison, sinon vous, Mr. Eastwood ? Le rôle de Christine Collins implique une véritable violence verbale et gestuelle qu'elle doit cependant contenir : les altercations avec le capitaine Jones, la scène de prison avec Gordon Northcott, les séquences d'hôpital psychiatrique où l'actrice joue véritablement un jeu dans le jeu face au médecin. Sa force de caractère est d'autant plus étonnante sous une apparence de fragilité et de timidité de cette héroïne au regard apeuré par en dessous un chapeau enfoncé jusqu'aux yeux mais qui finit par relever la tête et se présenter au grand jour.

² « Entretien avec Clint Eastwood », *Positif*, n°573, p.21.



Prédestination et néant

« Tu devras décider. Moi je ne pourrai pas. »

(Francesca à Robert, **Sur la route de Madison**)

« Chacun a un nombre limité de combats. Personne ne vous dit combien. »

(Eddie à Maggie, **Million Dollar Baby**)

« Ne commence pas une bagarre, finis-là. »

(Christine à Walter, **L'échange**)

Robert ne décidera pas, Maggie sera paralysée après son ultime combat et Christine, si elle parvient à finir la bagarre contre les institutions, ne retrouvera pas pour autant son fils. Une instance fatale s'abat sur les personnages dès l'instant même où ils sont créés. Métaphysique et religion sont bien au cœur d'un cinéma hanté par la prédestination de l'être. « C'est passionnant quand les personnages surmontent quelque chose. (...) Soit en prenant sur eux, soit en finissant simplement dans une situation douloureuse. »³ Prendre sur soi ou souffrir, point de demi-mesure dans les alternatives de l'être humain selon Clint Eastwood. Le thème christique, les lieux de culte et les motifs de crucifix se déclinent tout au long de sa filmographie, font écho à une humanité destinée à porter sa croix. Le révérend Gustav Briegleb, seul personnage véritablement

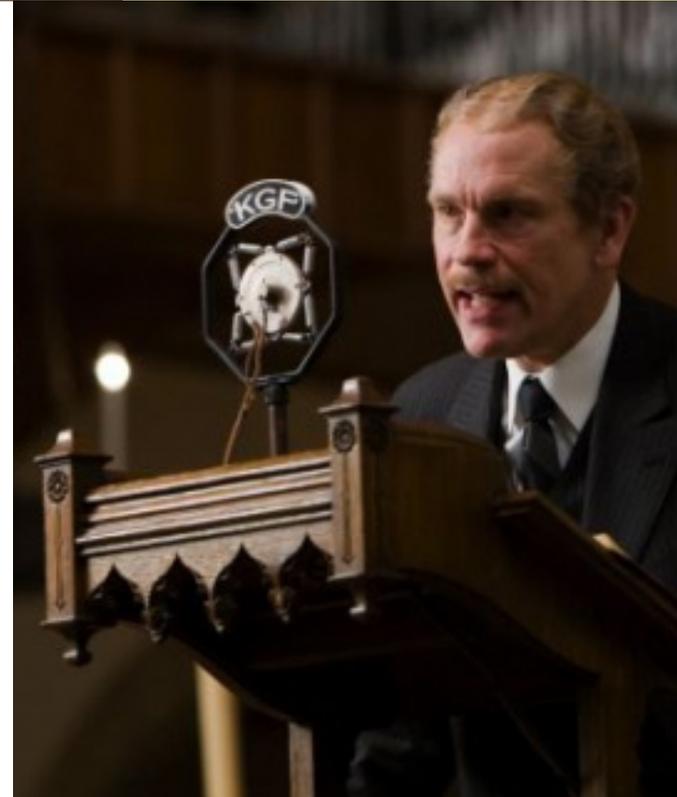
positif aux côtés de Christine, répond bien à cette problématique religieuse en plaçant l'humanité au-dessus du cas particulier. De la même façon, l'ancrage du particulier dans le général, suggéré ici par l'ouverture et la clôture en noir et blanc sur une rue anonyme de Los Angeles et ailleurs par des plans aériens à répétition, souligne bien la visée universelle et le mysticisme en filigrane des films du cinéaste.

Comme l'annonçait la citation de Fitzgerald en exergue de **Bird** : « Il n'y a pas de second acte dans la vie d'un Américain. », l'optimisme final de Christine Collins n'est qu'un leurre. À l'instar de la plupart des personnages *eastwoodiens* elle sera quelques secondes plus tard renvoyée à la fatalité de son existence. La véritable Christine Collins meurt en 1935, l'année sur laquelle se clôt le film. Elle ne retrouvera jamais son fils, enseveli sous le soleil macabre de Wineville. L'œuvre du cinéaste ne peut d'ailleurs se lire qu'à travers le prisme d'un certain pessimisme enfoui sous le masque tranquille de la légèreté. On pense aux retrouvailles de Breezy et Frank auxquelles succède une voix chantant un inévitable « *goodbye* » ou encore au mystérieux geste meurtrier de Sean à l'égard de Jimmy, tout

deux séparés par une joyeuse parade à la fin de **Mystic River**. Mais bien qu'il soit trompeur et renié par le cinéaste, cet espoir n'en est pas moins l'unique instinct de survie de tout être humain. À l'image de Christine et Francesca, tout individu vit et meurt avec lui. ●

Anouchka WALEWYK

³ Clint Eastwood dans le bonus du DVD de *Mystic River* (De la page à l'écran).



VALSE AVEC BACHIR

UN OUBLI À DEUX TEMPS

Sortie Cinéma France : 25 juin 2008

Date de sortie du DVD : 4 mars 2009

(Montparnasse)

Sortie DVD : 4 mars 2009

Réalisé par : Ari Folman

Avec :

Ari Folman, Ori Sivan, Ronny Dayag, Shmuel

Frenkel, Zahava Solomon, Ron Ben-Yishai,

Dror Harazi, Miki Leon, Yechezkel Lazarov, ...

Distributeur : Le Pacte

Genre : Animation

Pays : Israël, Allemagne, France

Durée : 1h27

Titre original : Waltz with Bashir

Producteurs : Ari Folman, Serge Lalou, Gerhard

Meixner, Yael Nahlieli, Roman Paul

Scénariste : Ari Folman

Compositeur : Max Richter



UN DOCUMENTAIRE D'ANIMATION

Valse à deux temps, entre présent et passé ; valse d'identité, entre rêve et réalité ; valse de l'inconscient entre souvenir et traumatisme ; valse esthétique entre documentaire et animation. La valse de Bachir, séquence du film où un soldat israélien valse entre les balles des tirs adverses et entre la vie et la mort. Danse sublime et macabre, fascinante, et métaphore du film qui n'est qu'un passage permanent entre la réalité et la fiction, entre la vérité

et le fantôme, l'individu et le collectif, l'Histoire et l'autobiographie, et surtout entre le présent et le passé.

Valse avec Bachir présente un univers original ; il entre dans un genre quasi-jamais exploité jusqu'ici, *le documentaire d'animation*, renouvelant ainsi les codes du film d'animation. Il fait écho au dessin animé récompensé en 2007, **Persepolis** de Marjane Sartrapi également autobiographique, projetant l'auteur dans sa jeunesse lors du renversement du Shah et de la révolution islamique en Iran. Mais la comparaison s'achève là, autant d'un point de vue esthétique que par leurs tonalités. Le film d'Ari Folman met en scène la dé-

marche autobiographique elle-même. Il se distingue notamment par ce dispositif. L'introspection du réalisateur est le nœud même de l'histoire.

Trois jeunes hommes, ayant pour seul appareil une arme, se laissent porter par la vague, en proie à une profonde inquiétude, dans une mer éclaboussée d'une aveuglante lumière orangée. Ils se relèvent, regagnent le rivage et marchent en direction d'une ville en feu. Image fil rouge. Trace d'un passé revisité. Elle est le point de départ de la quête personnelle du réalisateur. Quel sens donner à cette image ?

La psychanalyse va remuer le passé de l'auteur qui veut se remémorer une époque de sa vie oubliée, présente seulement à son esprit par cette image métaphorique. Tout va resurgir alors qu'un ami, ancien soldat israélien, lui raconte un cauchemar qu'il revêt chaque nuit : une meute de chiens terrifiants, les yeux jaunes, regard injecté de fureur, traversent les rues de la ville et s'arrêtent au pied de sa fenêtre. Il s'agit, en réalité, des 26 chiens qu'il a tués pendant la première guerre au Liban en 1982. Et Ari Folman, que faisait-il dans cette guerre ? Où était-il la nuit du massacre des palestiniens de Sabra et Chatila ? Quel a été son rôle ?



Plus Rien. Trou noir. Absence.

La culpabilité le hante. Par morceaux, par bribes, le passé va resurgir, notamment réactualisé par les témoignages de ses anciens compagnons d'armes.

FREUD AU CHEVET DES SOLDATS

Valse avec Bachir met en abîme la genèse même du film. Un projet artistique qui a duré près de quatre ans pendant lesquels

Ari Folman a vacillé entre création et introspection. Un travail douloureux dont l'effort psychanalytique trouve sa place dans la diégèse. « *Les quatre années pendant lesquelles, j'ai travaillé sur **Valse avec Bachir** ont provoqué en moi un violent bouleversement psychologique* »¹. Ari Folman n'a cependant pas réalisé ce film dans un but purement thérapeutique et personnel mais davantage pour mettre en scène ce voyage dans les méandres de la mémoire.

Valse avec Bachir côtoie effectivement plusieurs genres : le film psychanalytique, le film historique, le film autobiographique, le film de guerre. Des recoupements s'établissent naturellement avec des films comme **Mémoire de nos pères** (**Flags of Our Fathers**, Clint Eastwood, 2006), ou **Taxi Driver** (Scorsese, 1976) portant sur le traumatisme de guerre. Ces personnages luttent contre leur passé dans un simple but de survie mentale. Ari Folman opte pour la psychanalyse tandis que Travis sombre dans la folie.

L'empreinte du passé, le traumatisme provoque l'oubli, l'oubli d'un temps, l'oubli de soi. **Valse avec Bachir** répond à l'injonction philosophique de l'identité : Qui sommes nous ? Le film devient un essai freudien



impliquant le déterminisme de l'homme soumis inmanquablement à son passé. L'identité d'un homme c'est sa mémoire, son passé. L'amnésie lui soustrait une part de lui-même. Fouiller dans sa mémoire, c'est chercher qui l'on est. Ari Folman veut savoir qui il a été pour savoir qui il est. Alors, qu'a-t-il fait lors du massacre de Chatila et Sabra ? Mais la mémoire a le défaut de nous tromper, de transformer le passé, la réalité. Savoir qui l'on est n'est donc pas une mince affaire.

Quels crédits accorder à ces souvenirs ?

¹ Interview de Ari Folman. Site officiel de *Valse avec Bachir* www.valseavecbachir-lefilm.com

L'IMAGE EN CRISE POUR UNE VÉRITÉ INDISCERNABLE

Le genre *documentaire d'animation* pose d'emblée un paradoxe : comment un dessin animé peut-il prétendre être un documentaire ? La démarche relève, certes, du documentaire (témoignage d'anciens soldats ayant réellement participé à la guerre, interview de psychanalyste...) et l'esthétique réaliste y participe également. Les personnages réels sont représentés avec justesse (le réalisateur Ari Folman est reconnaissable sans aucune difficulté). Cependant le choix du dessin animé résulte d'un véritable parti pris esthétique. Pour-



quoi préférer montrer cette guerre et ce parcours personnel en dessin animé plutôt qu'en prises de vues réelles ? L'effet de fiction s'inscrit obligatoirement et éloigne le film de sa volonté documentaire première. Le film entraîne avec lui deux paradoxes : la déformation du souvenir par la mémoire et la distanciation avec la réalité apportée par la forme même du film. Quelle valeur de vérité peut-on alors accorder à ces images ? Cette question a déjà été posée l'année dernière par De Palma avec **Redacted** (2008), film mettant en scène l'histoire vraie du viol et de l'assassinat d'une adolescente irakienne par une unité américaine pendant la guerre en Irak. Mais l'intérêt du film repose plus sur la forme que sur le fond de l'histoire. De Palma

joue avec le spectateur en détournant les images. Il fait mine de n'en avoir tourné aucune comme si elles provenaient de sources diverses (YouTube, télévision irakienne, documentaire français, caméras de surveillance...). La question de la vérité de l'image est posée dans ces deux films. Leurs problèmes sont symétriques. De Palma fait une fiction en faisant croire à des *images réelles*, tandis qu'Ari Folman réalise un documentaire en choisissant l'esthétique *a priori* la plus éloignée de la réalité. Pourquoi ? L'horreur est-elle si complexe à montrer ?

Le dessin animé n'enlève rien à l'horreur, elle est bien présente du début à la fin. Et c'est justement à la fin que s'opère le basculement.

Le dessin animé s'efface pour laisser place aux images réelles de guerre, ponctuées par les cris d'effroi de femmes à la vue de leurs fils inertes et en sang. L'horreur nous fait face dans sa réalité, plus moyen d'y échapper. Comme si la thérapie achevée, les fantasmes expliqués, la confrontation à la violence devait se faire irrémédiablement, sans le voile du dessin animé.

Le parallèle s'établit encore une fois avec **Redacted** où les images documentaires donnent le point final à la fiction. Le procédé est-il efficace ? Pour émouvoir le spectateur aux larmes, sans doute ! Mais le procédé frôle la facilité. L'esthétique préalable n'est pas assumée jusqu'au bout. Le passage à la prise de vues réelles est-il obligatoire comme pour rendre crédible la première heure et demie passée ? Je ne pense pas, mais ce parti pris est discutable. Ainsi la prise de conscience du public serait plus forte. Peut-être ! Mais la fiction ne suffit-elle pas ? Faut-il activer le sentimentalisme et la compassion du public, déjà abondamment sollicités par les médias ?

La question finale n'enlève rien à la beauté du geste d'Ari Folman dans **Valse avec Bachir**. Ce voyage dans les obscurités du passé rend hommage à la complexité de l'homme, hanté



par la culpabilité de ne savoir qui il est et qui il sera face à une guerre, une violence, à laquelle il contribue et contre laquelle il lutte. La nature humaine semble double. Face : on oublie pour survivre. Pile : on se souvient pour se connaître. Être un homme c'est valser de l'un à l'autre. ●

Ornella Lantier DELMASTRO

Date(s) de sortie(s) : FRANCE 10 décembre 2008 | USA 12 septembre 2008

Date de sortie du DVD : 10 juin 2009 (Universal Studio Canal Video)

Réalisé par : Joel Coen, Ethan Coen,

Avec : George Clooney, Frances McDormand, Brad Pitt, John Malkovich, Tilda Swinton, Richard Jenkins, David Rasche, J.K. Simmons, Olek Krupa, Michael Countryman, ...

Distributeur : Studio Canal

Genre : Comédie dramatique

Pays : USA, France, Angleterre

Durée : 1h36

Titre original : Burn After Reading

Producteurs : Tim Bevan, Eric Fellner, Joel Coen, Ethan Coen

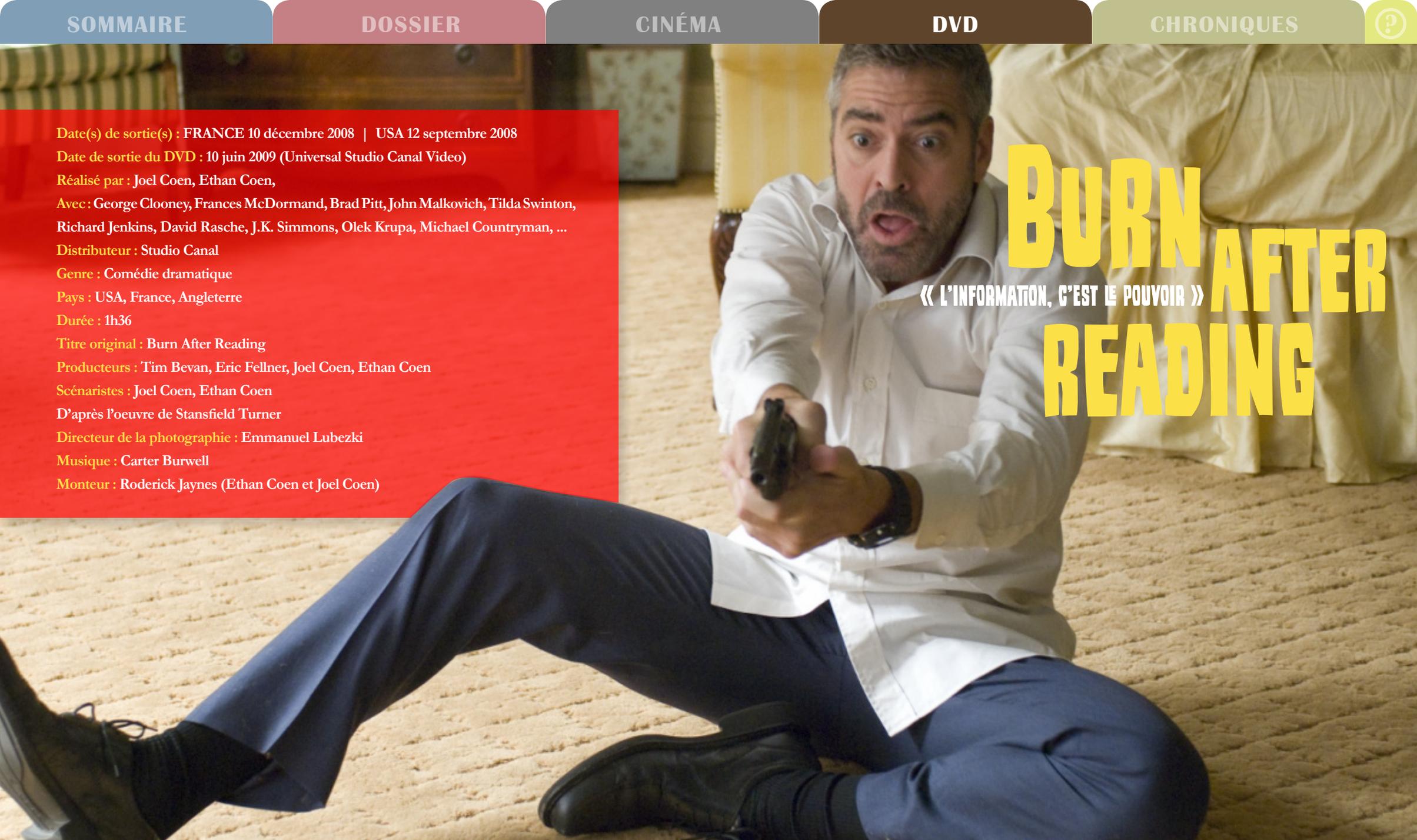
Scénaristes : Joel Coen, Ethan Coen

D'après l'oeuvre de : Stansfield Turner

Directeur de la photographie : Emmanuel Lubezki

Musique : Carter Burwell

Monteur : Roderick Jaynes (Ethan Coen et Joel Coen)



BURN AFTER READING

« L'INFORMATION, C'EST LE POUVOIR »

LE SPECTATEUR, L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP

Les héros des films des frères Coen s'inventent des pièges et foncent dedans. Jerry fait lui-même enlever

sa femme dans **Fargo** et sera victime des conséquences disproportionnées de sa minable entreprise. Dans **The Big Lebowski**, Lebowski sert d'intermédiaire dans un enlèvement fictif où du linge sale remplacera une valise de dollars. Dans **Burn After Reading**, Linda et Chad, employés de la salle de gym

Hardbodies, ont trouvé dans le vestiaire des dames un CD égaré contenant l'ébauche des mémoires sans intérêt d'un ancien agent de la CIA, Osbourne Cox, suivies de l'état des comptes du ménage Cox. Les deux compar- ses se montent la tête et s'auto-persuadent qu'ils détiennent un document top secret.

Au bout d'un chantage stupide, il y aura deux morts et demi puisque Osbourne finira dans le coma. Alertée, la CIA se montrera incapable de résoudre l'affaire. Le seul à pouvoir relier les événements sera finalement le spectateur, mais il ne lui sera demandé aucun compte !

La clé de l'intrigue est en effet donnée dans un plan qui peut rappeler le « Rosebud » de **Citizen Kane** (autre film où le spectateur est seul à détenir la solution de l'énigme). Katie, l'épouse volage en instance de divorce d'Osbourne, est chez son avocat. Celui-ci réclame à sa secrétaire par téléphone l'état des comptes du ménage Cox. Elle ne les retrouve pas. On aperçoit alors dans le bureau de cette secrétaire un sac de sport Hardbodies, indice irréfutable que c'est elle qui a égaré dans la fameuse salle de gym les confidentielles mémoires de l'ancien espion.



LA SOLITUDE PEUT CONDUIRE À QUELQUES ERREURS DE JUGEMENT

Chaque personnage est prisonnier de sa propre bêtise et les drames qu'il va provoquer sont conditionnés par l'idée fausse qu'il se fait de la réalité. Le procédé du quiproquo se répète à l'infini. Le film ne sera qu'une suite de malentendus.

Le comique du film tient à ces dysfonctionnements. Ce comique accentue la solitude de personnages qui créent leurs problèmes en rêvant d'y échapper. Ainsi la paranoïa de Harry, amant de Mme Cox et de Linda, lui fait

d'abord croire qu'il est espionné, puis qu'il est recherché pour un meurtre commis accidentellement, alors que les dirigeants de la CIA ont au contraire décidé de tout étouffer (ils ont brûlé le cadavre et ne feront aucune enquête). La paranoïa de Harry se trouve cependant confirmée lorsqu'il surprend un homme qui le suit pour le compte de son épouse. Cette scène en rappelle une autre : le protagoniste de **The Big Lebowski**, découvre dans sa voiture un espion payé par la famille de la prétendue « victime ». Harry comme Lebowski sont surveillés, mais pas par la source qui nourrit l'état paranoïaque.

Harry est le seul à avoir réellement peur. « *On localisera tout le monde à tout moment.* », dit-il à Linda. C'est par excès de nervosité qu'il com-

mettra accidentellement le premier meurtre du film. De même, Osbourne qui pourtant a été espion descendra chez lui hache à la main et tuera en pleine rue un homme qu'il ne connaît pas. L'humour macabre se moque ouvertement des personnages et le rire n'en est que plus cruel.

C'est parce qu'ils sont isolés que les personnages sont si fragiles. Il y a bien des corporations (les anciens de Princeton, le club de sport et pourquoi pas le site de rencontre que fréquente Linda) mais elles ont tendance à isoler encore plus les acteurs principaux de l'histoire. Lorsque Osbourne retrouve dans un café un camarade de Princeton, celui-ci n'est présent que pour lui donner une injonction de divorce.



Les marginaux de **Burn After Reading** vivent dans un monde intérieur qu'ils croient ordonné et logique alors que le monde réel est un véritable chaos. Il est logique pour Linda, d'aller apporter les mémoires d'Osbourne à l'ambassade de Russie ou, pour Osbourne, de faire une descente dans la maison occupée par sa femme hache à la main. Les situations n'en sont que plus absurdes en cela qu'elles révèlent les illogismes des raisonnements individuels.

LES BUREAUX DE LA CIA : LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

Le film s'ouvre et se referme sur les bureaux de la CIA, anti-chambre du pouvoir ou plutôt théâtre de l'impuissance à donner un sens. La caméra passe du planisphère terrestre aux bureaux puis *vice versa*. Le procédé est subversif puisque la CIA tend à s'observer elle-même : le lien entre l'universel et le particulier est aussi celui d'un satellite de l'agence et de sa base de Langley, l'œil de Dieu et son cerveau. A force d'espionner la moindre parcelle terrestre, il fallait bien que la CIA s'espionne elle-même ! Cependant, n'est-ce pas un hasard complet qu'on suive cette histoire en particulier ? Le monde est absurde, personne ne tient les ficelles. Les hommes s'entre-tuent sans raison et complotent dans le vide. Il y a du cynisme chez les frères Coen qui les regardent ainsi de haut en comprenant la vacuité de leur vie. Les personnages sont tous plus stupides les uns que les autres ce qui facilite la compréhension !

Les trois scènes de CIA remplacent les chœurs antiques dans un monde où il n'y a plus ni Dieux ni hommes. Ces dirigeants qui ont remplacé les Dieux antiques montrent une hiérarchie incompétente qui se désintéresse des affaires qu'elle traite. Osbourne appartenait à un niveau d'habilitation 3, ce qui veut

dire qu'il ne détient aucun secret sensible et que l'affaire des mémoires détournées n'est donc pas d'une haute importance. « *Ce chœur antique* » nous narre la fin du film, nous privant d'images. Celles d'une fin où un agent de la CIA tire sur Osbourne et où Linda est arrêtée par la CIA. Le groupe d'agents du renseignement n'est rien d'autre qu'un *deus ex machina*. Il ne sera jamais identifié par le spectateur. Le patron ferme le dossier, rassuré. « *Qu'est ce qu'on a appris Palmer ? – Je ne sais pas... à ne pas recommencer !* » L'aventure fut éprouvante mais pleine d'enseignement ! ●

Pierre BAS



IRON MAN

SUPER-HERO SHOW

Date(s) de Sortie(s) : France 30 avril 2008 | USA 2 mai 2008

Date de sortie du DVD : 5 novembre 2008 (Warner Home Video)

Réalisé par : John Favreau

Avec : Robert Downey Jr., Gwyneth Paltrow, Jeff Bridges, Terrence Howard, Samuel L. Jackson, Clark Gregg, Jon Favreau ...

Distributeur : Paramount

Genre : Film de super-héros

Pays : USA

Durée : 2h05

Titre original : Iron Man

Scénario : Mark Fergus, Hawk Ostby, Art Marcum et Matt Holloway – d'après les personnages créés par Stan Lee

Photographie : Matthew Libatique

Montage : Dan Lebental

Musique : Ramin Djawadi



« JE SUIS IRON MAN »

Lorsque, à la fin de **Spider-Man** (Sam Raimi, 2002), Peter Parker déclare, dans un monologue intérieur, « *Je suis Spider-Man* », il atteste de la dimension tragique de sa situation. Alors qu'il vient de repousser, afin de la préserver du danger lié à son identité secrète, la femme qu'il aime depuis toujours et qui enfin s'offre à lui, il réaffirme « *[qu'] un grand pouvoir implique de grandes responsabilités* ». Dès lors, le jeune homme apparaît comme condamné à être Spider-Man. À l'inverse, quand Tony Stark clame haut et fort sa double identité devant un parterre de journalistes, il rejette cette idée selon laquelle le fait de devenir un héros constitue avant tout un lourd fardeau. Il scelle alors la rupture de **Iron Man** avec la très grande majorité des films de super-héros contemporains.

L'histoire d'amour impossible, véritable pontif du genre, ne trouve en effet pas sa place dans le film. La relation que Stark entretient avec la pétillante Pepper Potts, son indispensable secrétaire particulière, demeure un jeu de séduction réciproque et amusé. Leur non-rapprochement final, loin d'être traité sur le mode tragique, marque d'ailleurs très direc-

tement cet éloignement d'avec les codes du genre (« *Si j'étais Iron Man j'aurais une fiancée angoissée de me savoir en danger de mort, mais tellement fière de moi...* »). Dès lors, Tony Stark ne semble pas connaître le conflit intérieur qui pousse la plupart de ses congénères à tenter de faire disparaître leur alter-ego héroïque (dans **Superman II** (Richard Lester, 1980)¹, comme dans **Spider-Man 2** (Sam Raimi, 2004), ce n'est qu'en perdant leurs pouvoirs que les héros peuvent goûter aux plaisirs d'une vie normale ; quant à Bruce Banner (**L'incroyable Hulk**), c'est l'enjeu même de sa quête de se débarrasser du monstre vert qui sommeil en lui).

Au contraire, il ne semble pouvoir s'accom-

plir pleinement qu'au travers d'Iron Man, symbole de son salut physique (le mini-réacteur duquel son costume tire toute sa puissance alimente aussi l'aimant qui le maintient en vie) et spirituel (ce même mini-réacteur est, selon les mots de Pepper, la « *preuve que Tony Stark possède un cœur* »).

¹ On lui préférera la version *Director's cut* de Richard Donner, éditée en dvd en 2006.



En construisant son premier costume pour échapper à ses ravisseurs, il aura également échappé à sa destinée et enfin trouvé un noble but à son existence : protéger plutôt que détruire. Stark fait alors véritablement corps avec son armure qui, mue par d'innombrables et minutieux mouvements lui conférant un aspect presque organique, s'assemble pièce par pièce dans une quasi-fusion avec lui. Ainsi, comme en témoignent également les effets de superpositions entre son visage et sa vision informatisée, Tony Stark est Iron Man autant qu'Iron Man est Tony Stark.

En rejetant le thème commun de l'impossible dualité du super-héros, **Iron Man** propose un

déplacement de son message vers un terrain politique global et s'interroge sur la manière dont la guerre actuelle contre le terrorisme doit être menée. Tony Stark découvre que les armes que sa société construit sont utilisées par l'ennemi et perçoit alors le risque, inhérent à tout conflit, d'un retour de flamme à court ou à long terme (c'est d'ailleurs par l'un de ses propres missiles qu'il est blessé). Possesseurs d'une force de frappe d'une puissance quasi-divine (le missile que les afghans – qui remplacent ici les vietnamiens du *comic* original – tentent de l'obliger à construire est nommé « Jéricho »), ce sont ici les Etats-Unis qui sont invités à réfléchir aux responsabilités qu'implique un grand pouvoir.



UN COSTUME DE SCÈNE ROUGE ET OR

De sa première apparition à l'écran (en costume-cravate et lunettes de grande marque, un verre de whisky à la main et vantant, sur fond de musique rock, ses prouesses avec les top-models d'un calendrier sexy... le tout dans un véhicule militaire roulant dans un désert d'Afghanistan !) à son ultime fanfaronnade, Tony Stark demeure le même personnage de play-boy incontrôlable. En cela, le choix de Robert Downey Jr., archétype du *bad boy* hollywoodien, s'avère tout particulièrement judicieux.

Du film retraçant son parcours diffusé lors d'une cérémonie de remise de prix à ses deux déclarations fracassantes face à la presse (la première concernant l'arrêt de la fabrication d'armes), Stark joue volontiers le premier rôle sur la scène médiatique. A l'inverse des vigilante de l'ombre, justiciers solitaires et souvent mal-aimés, il se plaît à se donner en représentation (Pepper ne lui lance-t-elle d'ailleurs pas avant son ultime intervention « *Let's get the show on the road!* » – traduit en français par « *Frappons les trois coups!* »). Dès lors, Iron Man va constituer l'un des rares exemples de super-héros m'as-tu-vu. Issue de la matérialisation des multiples images qui envahissent l'espace de travail de Stark, son armure, d'abord sobrement métallique, revêtira

tout naturellement un étincelant mélange de rouge et d'or inspiré par la plus tape-à-l'œil de ses voitures de collection.

Formellement, **Iron Man** est à l'image de son héros. Le film retranscrit l'essence spectaculaire et ludique des *comics*, ainsi que leur dimension proprement humoristique. Bien que volontiers dramatiques dans leur discours, la trilogie de Sam Raimi et les deux adaptations de Batman réalisées par Tim Burton (**Batman**, 1989 ; **Batman Returns**, 1992) étaient également parvenues à saisir cet aspect particulier du genre. C'était également là la force, autant que la limite, des deux réalisations de Joel Schumacher (**Batman Forever**, 1995 ; **Batman & Robin**, 1997). Pourtant plus réaliste dans la texture de ses images, le film de Jon Favreau s'inscrit dans cette lignée qui rejette le voile noir et froid, pourtant très populaire, qui recouvre des films tels que **The**



Dark Knight (Christopher Nolan, 2008)² et **L'incroyable Hulk** (Louis Letterier, 2008)³.

Bien que retraçant la naissance d'un héros, Iron Man n'emprunte pas (ou très peu) à la forme épique et se lit avant tout comme une genèse technologique et visuelle. Maintenu captif par les terroristes, ou terré dans son atelier, Stark passe la très grande majorité du film à créer, puis tester, son costume de combat. Le film présente donc essentiellement les préparatifs du spectacle que constituera l'affrontement final contre Obadiah Stane. S'il en est l'acteur principal, Tony Stark apparaît donc également comme le créateur omnipotent de sa propre fiction. Costumier, accessoiriste, il est

aussi un metteur en scène qui filme les répétitions et s'affaire derrière ses moniteurs de contrôle. On s'amusera alors de voir Jon Favreau incarner le garde du corps et le chauffeur du héros – le cinéaste, censé effectivement conduire son personnage, ne faisant finalement qu'en suivre les choix (la critique trouverait sans doute là l'opportunité de reprocher au réalisateur un relatif manque de style personnel...).

A l'issue du générique de fin, Tony Stark engage une conversation avec Nick Fury, patron du S.H.I.E.L.D. – agence réunissant différents héros de l'univers Marvel. Celle-ci annonce la prochaine adaptation de **The Avengers** (par ailleurs corroborée par l'apparition de Robert Downey Jr. dans **L'incroyable Hulk**) dont la sortie est fixée au printemps 2012. **Iron Man 2** étant quant à lui déjà en préparation, c'est donc au moins au travers de deux films que le plus design des super-héros devrait retrouver le chemin des salles obscures. *The show will go on.* ●

Vincent BATTLE

² Voir les articles de Sylvain Angisboust et Eric Nuevo dans le précédent numéro de Acmé.

³ **L'incroyable Hulk** succède de près au **Hulk** de Ang Lee (2003) mais n'en constitue pas la suite. Au contraire, le film a pour but de remettre à plat une franchise dont la précédente adaptation fut jugée trop exubérante. On conseillera toutefois la vision du film du réalisateur taïwanais, qui a la qualité de s'attaquer de front au comic en reprenant, par son montage, certains de ses schémas graphiques.



HUNTSVILLE PRISON

VICTIME DU DESTIN

« DEVENIR L'HOMME QUE TU ES... »

Sortie(s) : 23 juillet 1954 (France) ; 3 janvier 1953 (USA)

Date de sortie du DVD : 21 janvier 2009 (Sony Pictures Home Entertainment)

Titre original : The Lawless Breed Genre : Western

Durée : 1h23 Pays : USA

Réalisé par : Raoul Walsh

Avec : Rock Hudson, Julie Adams, Mary Castle, John McIntire, Hugh O'Brien, Dennis Weaver, ...

Scénario : William Alland, Bernard Gordon

Produit par : William Alland (Universal)

Directeur de la photographie : Irving Glassberg

*The Life
of
John Wesley Hardin
I have been tried for
and condemned in a court of
I have been tried by public
and my name connected with
major crime in Texas over a
of years - in the interest of
and justice, I have set down
unvarnished facts of*

Pas de scène spectaculaire ni d'envoie lyrique. Ce « petit » western, très walshien dans le texte, se lit comme une page authentique de la vie d'un homme ordinaire aux prises avec son destin. Là où les « Badmen » de l'Ouest font partie du folklore américain, il n'est pas question de partir à la conquête de l'autre et de ses territoires, mais partir à la conquête de soi. Il ne s'agit pas d'écrire l'Histoire des Etats-Unis, mais la sienne propre. La petite et mineure, celle de John Wesley Hardin, qui sous les traits d'un Rock Hudson en devenir, trouve toute sa superbe dans la construction de sa légende.

SANS FOI NI LOI

Victime du destin s'ouvre sur sa fin, alors que les portes de la prison de Huntsville laissent passer Wes. Après avoir purgé sa peine, il ressort enfin libre, le récit de son passé en main qu'il dépose chez un éditeur pour que « chacun soit juge » de ses erreurs. Alors l'écrit se fait présence dans un flash-back où il n'est pas seulement question de la vie d'un homme, mais également d'un temps révolu.

Fin de la guerre civile et c'est le fils qui fait sécession. Avec la Loi et avec son Père – pasteur –, dont Wes retient pourtant un précepte : ne reculer devant aucun homme. Alors Wes fait front, tire le premier sans presque savoir comment. Meurtrier sans la prétention de l'être, il passe pour la victime de son destin. Ses desseins sont pourtant honorables. Il ne rêve que d'une terre avec quelques bêtes et « une maison peinte en blanc ». Mais pour ce faire le jeune homme s'en remet aux jeux d'argent. Wes se cherche, veut se construire et s'en remet pourtant au hasard. Paradoxe de l'homme d'un entre deux temps, qui a encore les réflexes des générations passées sans en avoir l'arrière-monde.





Si tout le monde dégaine plus vite que son ombre, la question de la légitime défense tourne à l'absurde, là où le moindre litige déclenche des échanges de tirs. Pas de duel en règle. Quelques coups échangés de façons épars. Une scène de montée opératique du suspense où l'on ne voit rien hormis Wes qui attend son destin. Au final, l'on ne sait pas si c'est Wes qui tue, où le vent, instance palpable du tragique de la situation, qui emporte l'autre dans la mort. Tout cela pour mettre en scène un non-sens écrit et dans le destin du protagoniste et dans la Constitution qui donne à l'homme des pouvoirs insensés : le jeu et les armes. Les deux acteurs centraux de **Victime du destin** se placent d'entrée entre le Père et le fils dans l'espace du cadre



dont la construction tient les hommes à distance. Car le non-sens n'a rien d'insensé lorsqu'il est mis en scène par un réalisateur qui ne laisse rien au hasard. Si le retour de Wes à la demeure paternelle se fait de nuit, il en est de même pour son départ. Les deux seules scènes obscures se placent de façon symétrique sur l'axe temporel filmique. Entre les deux, Wes trouve une existence stable, mise à bas par sa fuite forcée. Le film se poursuit, sous le couvert de l'anonymat, pour fuir et la loi et la foi.

SANS DIEU NI MAÎTRE

Lorsque le jeune Wes arrive la première fois à l'écran il joue au cow-boy mais n'en devient jamais un. Car ici, le ciel est vide. On peut toujours attendre l'arrivée des messagers là où il n'y a pas d'ailleurs. Si la mort est partout, c'est sous les traits d'un homme des plus jovial qui s'empresse de mettre tout le monde en terre. Le monde est monde des vivants. Alors on monte les chevaux à cru, mais sur un champ de course. On rêve d'un ailleurs, une jolie petite maison blanche

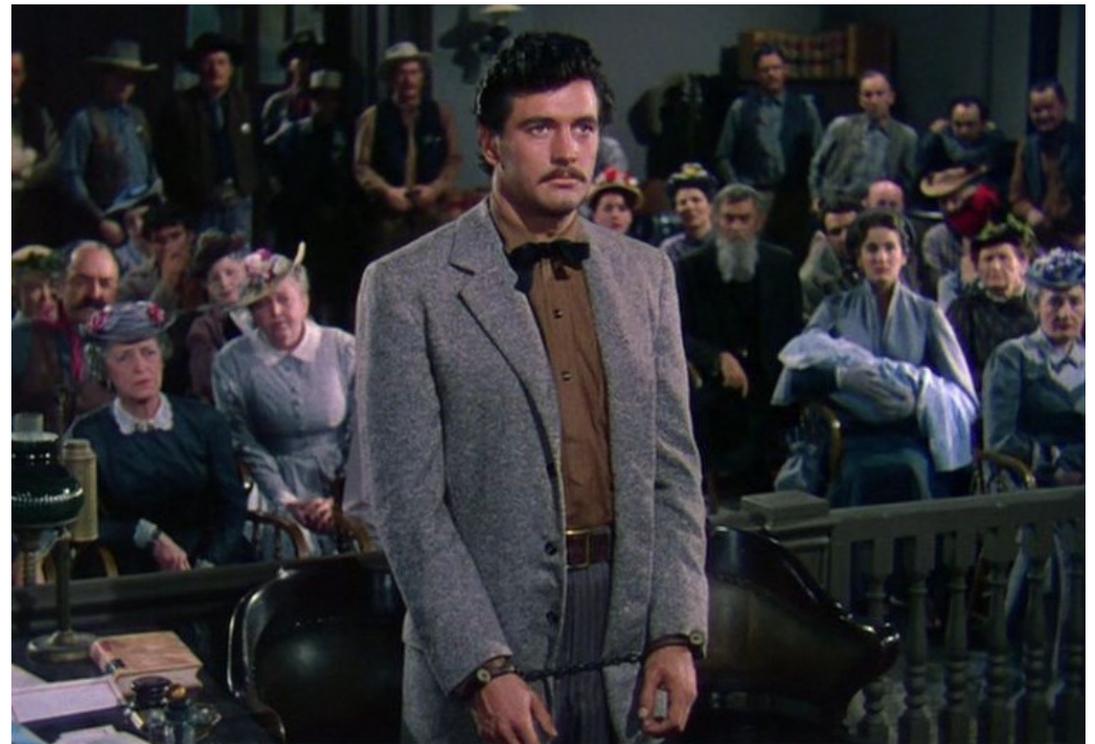


finalement aussi étriquée que la ville, ses rues étroites et son saloon. L'inscription de l'homme dans le gigantisme de sa terre à seulement lieu lorsque Wes se cache, empruntant la vie d'un autre. Dans **Victime du Destin**, Raoul Walsh s'ingénu à éliminer tout hors-champ métaphysique à l'instar de **La fille du désert** (1949) où là, l'homme est sans cesse rappelé à plus grand que lui : le monde et ses espaces sans limites qui débouchent sur une frontière invisible où le ciel rejoint la terre. Ici, la terre et le ciel ne se rejoignent pas car Wes est seulement humain.

Wes doit changer, et ce, de lui-même. D'où un récit initiatique labyrinthique, voire redondant. Alors que l'on croit Wes sauvé, en symbiose avec la nature, on le retrouve, après une longue ellipse, dans une chambre d'hôtel qu'il quitte pour aller jouer l'argent qu'il pourrait pourtant investir dans son fameux rêve. Il apparaît difficile d'écrire sa propre histoire, même si le hasard nous en donne parfois les moyens. Le récit vacille alors entre des scènes aux révélations emphatiques et d'autres à la trivialité claustrophobe. Walsh trouve pourtant le moyen de ménager des pauses oniriques lorsque le cadre devient pictural. L'homme, la future femme de Wes – fille de saloon – et la nature verdoyante ne font plus qu'un dans un tableau qui promet une rédemption qui n'arrive toujours pas. On attend la métamorphose de Wes. Et c'est cette femme qui l'incarne, grâce à un réalisateur qui

sait faire de tout personnage féminin une superbe figure tragique. La Vierge à l'enfant n'est pas loin, tout de bleu vêtue au tribunal, alors que Wes clame son innocence. A moins qu'il ne s'agisse de Marie-Madeleine qui sort de la foule en larme pour approcher le condamné. Mais même alors nous nous trouvons dans l'univers étouffant d'une salle d'audience, loin de l'ouverture métaphysique du final de **La Grande évasion** (1941) où Roy, trouve enfin la liberté dans la mort sous l'oeil éternel de la montagne. Dans **Victime du destin** la dimension emphatique n'est pas spatiale mais gestuelle. Wes échappe à son destin sur terre car tout est irrémédiablement mondain.

Fin de l'histoire, fin du flash-back, mais le film ne nous laisse pas sur notre faim. Wes Hardin retrouve sa maison blanche sa femme et son fils, avec l'espoir que la faute du père ne sera pas celle du fils dans un film qui prouve que le cinéma n'est pas un éternel recommencement : Wes s'écrit pour s'affranchir de son destin, et devenir l'homme qu'il est. ●



Anaïs KOMPF



Chroniques

PLAN PAR PLAN : SLAP HAPPY LION **p.94**

ADAPTATION : Le Jardin des Finzi Contini **p.102**

MUSIQUE : Wolfgang Amadeus Mozart / Max Ophuls **p.108**

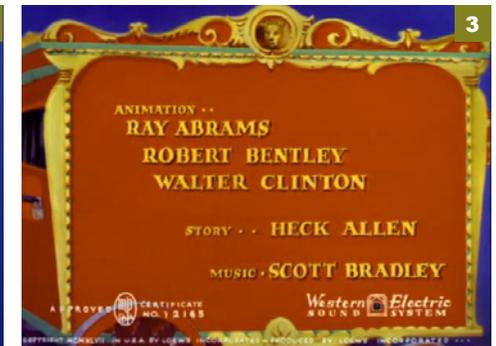
HORS DE L'ENCRIER : Les dessins d'Akira Kurosawa **p.114**

BILLET D'HUMEUR **p.120**

Plan par plan

Qui a peur du grand méchant rat ?

Slap Happy Lion, cartoon en trois actes



Sans être le plus transgressif des cartoons de Tex Avery, **Slap Happy Lion** (**Le Lion flagada**, 1947) n'en donne pas moins l'occasion au « cinéaste frapadingue » d'exposer sa palette thématique et figurative au sein d'une structure narrative linéaire et classique. Il s'appuie pour cela sur la collaboration de son vieux complice Heck Allen au scénario (3). Allen, qui sous le nom de John Henry allait signer des romans adaptés en westerns aussi célèbres que **Les Implacables** (Raoul Walsh, 1956) ou **L'Or de McKenna** (Jack Lee Thompson, 1969), était chargé par Avery de relier les différents gags – rédigés par le réalisateur – entre eux et de donner une cohérence au récit global. Avery aimait à se gausser des contes et des morales mais, pour ce faire, il ne pouvait ignorer leur mécanique et leur construction qu'il savait reproduire (et déconstruire) avec brio avec l'aide d'Allen. Ainsi, il était une fois...

Prologue

... Un générique comme dans tout film hollywoodien donnant le ton du film et anticipant sur le prologue à venir (2). Musique foraine, roulotte à bestiaux rouge et caractère des lettres mènent au plan d'ensemble d'un cirque, le « *Jingling Bros Circus* » (4) dont Tex Avery serait le directeur au vu de l'emplacement de son nom sous le titre du cartoon. Jeu de mots parmi les nombreux d'Avery, « *jingling* » fait le lien entre le gé-

nérique (le « *jingle* » donc), le décor de la jungle à venir et l'état nerveux de son personnage principal : un lion cliquetant des dents (cliqueter est, en effet, l'une des traductions françaises de *to jingle*). Resserrement menant à l'envers du décor : en référence au **Cirque** de Chaplin lorsque Charlot tire un lion hors de sa cage, le garde apparenté à l'infirmier d'un hôpital psychiatrique sort un patient félin et aliéné de sa cellule (5). La suraccumulation de détails visant à caractériser l'état nerveux du lion est la première surenchère comique et baroque parmi d'autres à venir (6,7,8,9). C'est dans le contre-champ que la narration com-

mence : la souris adresse un regard à la caméra et rompt ainsi la règle du classicisme en mettant en abîme le médium (10,11). La voix étonnamment grave de la souris est doublée de grimaces et de gestes mimant les paroles et contraste avec la petitesse de sa taille : procédé de disproportion qui rythmera le reste de l'histoire. Le regard porté vers le spectateur se double d'un regard vers Disney : le lion, « *mouse crazy* », est devenu « *completely goofy* » (complètement dingue). Il s'agit bien d'une bravade lancée à la face du producteur de Burbank : voyons si ton chien Dingo est aussi loufoque et destructeur que mon lion !



Premier Acte

L'acte introduit par son décor (12) se résume à une action unique répétée de multiples fois : le lion rugit, les animaux de la jungle prennent peur et s'enfuient. Dans la plus pure tradition du cartoon, une situation cumulative conduit à un nombre incalculable de variations. La manière de rugir est à chaque fois différente, les animaux changent de contre-champ en contre-champ et s'enfuient diversement. L'aspect du lion détonne avec la réputation qui le précède : il est rendu ridicule par ses accès mimiques ainsi que par le mouvement et la densité du corps qui lui sont imprimés (13). Le corps et bien trop difforme pour être crédible (14,15). Le zèbre qui s'enfuit laissant ses raies le rattraper est un des premiers déshabillages du film (17). La fuite en trois temps des crocodiles se clôt sur une nouvelle disproportion entre la tête trop grande par rapport au corps et à la voix du troisième reptile (19,20,21). Les serpents se





22



23



24



25



26



27



28



29



30



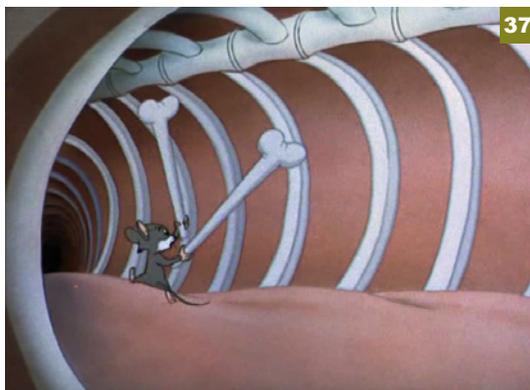
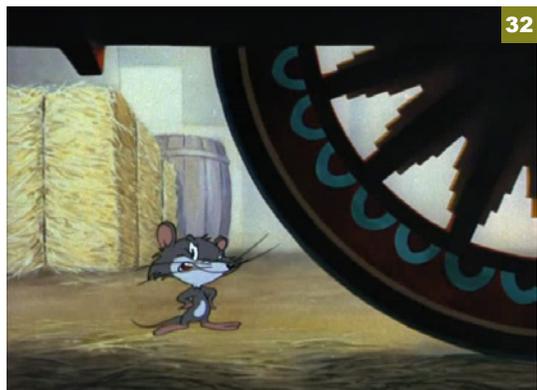
31

transformant en roues de voitures témoignent du goût pour l'hybridation d'Avery (23,24). Les kangourous sautant dans la poche de leur voisin offrent un gag en trois temps qui se termine ici de la plus inquiétante des façons, le néant (26,27,28). Gag de la disproportion encore avec le rapetissement du singe géant, clin d'œil au **King Kong** de Willis O'Brien, anticipation sur la suite de la fable et récurrence chez « Tex » de l'absurdité et de la disparité des tailles physiques (29,30,31). Avery sort le roi des animaux de son contexte de conte et explore la multiplicité d'expressions de son lion (16,18,22), probablement un pastiche de Léo, l'emblème de la maison mère M.G.M (1).

Deuxième Acte

Retour au présent de narration avant la poursuite du récit (32). Le bloc suivant s'organise à nouveau selon un cumul des situations autour d'une nouvelle action, les tentatives infructueuses du lion pour faire peur à la souris. Le dédoublement de la structure s'accompagne d'un dédoublement des situations et des figures (33,47,48).

Disproportion et oxymore une nouvelle fois dans le bruitage entre un menton pendouillant et le son d'une enclume qui tombe au sol (34). Le lion qui soulève sa peau comme si c'eût été une jupe est un nouvel exemple de déshabillage et un premier révélateur de la vraie nature du personnage (35). La souris par sa résistance, sa manière de se tenir et de s'exprimer est présentée comme un débrouillard insolent dans le plus pur style Brooklyn et rappelle Bugs Bunny dont Tex Avery détermina les principaux traits de caractère (36). Au milieu



de cette avalanche de références populaires, le morceau de musique classique joué à même les côtes du fauve instaure une pause nécessaire dans la montée du crescendo comique, reprend la thématique averyenne de l'intériorité (45) et rappelle la récurrente confrontation des deux types de culture chez Avery, et dans le cartoon en général (37). A l'instar du Coyote de Chuck Jones, le lion se doit de gigoter impuissamment puis de visualiser et d'accepter son sort, d'adresser un dernier message empathique à l'adresse du public, avant que son corps n'explose puis

ne se régénère (38,39,40,41). L'action joue sur un tempo comique qui recherche les points limites pour passer d'un état à un autre et pour provoquer la chute. La reconstruction en trois temps du corps du lion détaille le parcours créatif de l'animateur : le squelette (référence explicite à Skeleton Dance, Walt Disney et Ub Iwerks, 1929) imprime le déplacement, la chair détermine la densité du corps (43), la tête l'expressivité du visage (44).



40



41



42



43



44



45



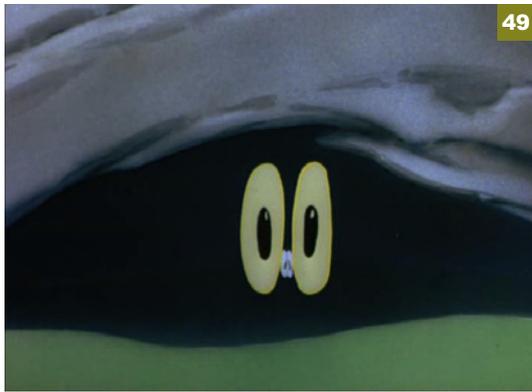
46



47



48



49



50

Troisième Acte

La fin du deuxième acte est marquée par l'intégration d'un intertitre (46) signifiant l'introduction d'un entracte et le basculement de la situation : c'est désormais la souris qui pourchasse le lion. Comme souvent chez Tex Avery ce sont les mots et les expressions qui font naître des situations drolatiques et qui ponctuent les différentes parties. La situation cumulative se répète. La séquence est rythmée par un décor différent, un « Bou ! » identique, calme et profond, des cris de terreur, une multitude d'expressions de la peur (49,50,51). D'agression en agression, de plus en plus proches, c'est la folie qui s'instaure, celle du rythme effréné jusqu'à l'absurde, celle, aussi, qui guette les personnages d'Avery qui tôt ou tard perdent les pédales et révèlent leur vraie nature et leurs pulsions véritables (54). En signe de ponctuation, un fondu au noir clôt l'histoire (55).



51



52



53



54



55

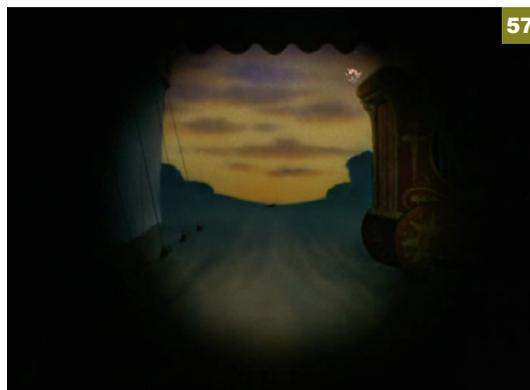
Epilogue

Ultime retour au présent de narration. Le narrateur achève son récit (« *Et c'est ainsi que se finit l'histoire...* ») tout en lui cherchant une morale : comment quelqu'un peut-il avoir peur d'une souris ? Desserrement : une souris encore plus petite reprend le terrifiant « *Bou !* ». Retournement de situation qu'affectionnait tout particulièrement Tex Avery : l'arroseur devient l'arrosé, la souris prend peur devant ce reflet d'elle même (56) comme le lion prit peur devant le sien (52,53). Fuite et clap de fin en forme double en iris (57,58). La morale demeure : on est toujours susceptible d'être effrayé par plus petit que soi.

Et ils vécurent peureux jusqu'à la fin de leur jour...



Danilo ZECEVIC



Adaptation

*Du vert paradis des amours enfantines
au noir enfer du fascisme*

Le Jardin des Finzi-Contini

Le film : Le Jardin des Finzi-Contini

Titre original : Il giardino dei Finzi Contini

Un film de : Vittorio De Sica

Italie - 1970 - 1H33 - Genre : Drame

Date de première sortie : 08/12/1971

Date de reprise : 18/07/2007

Date de sortie du DVD : 11 juin 2008 (Warner Home Video)

Avec : Dominique Sanda, Fabio Testi, Helmut Berger, Lino Capolicchio

Scénaristes : Vittorio Bonicelli, Ugo Pirro

Compositeur : Bill Conti, Manuel De Sica

Le Livre : Le jardin des Finzi-Contini

de Giorgio Bassani

Poche: 372 pages

Editeur : Gallimard (5 mars 1975)

Collection : Collection Folio

Langue : Français

ISBN-10: 2070366340

ISBN-13: 978-2070366347



Des belles-lettres au septième art

Ce « vert paradis des amours enfantines », image reprise par Micòl quant au mur dédié à ses amours juvéniles avec Giorgio, l'autobiographe-narrateur du **Jardin des Finzi-Contini**, est bien la métaphore parfaite de ce roman tout entier voué à la nostalgie et au cruel passage du temps. Celui qui amènera la jeune femme et les siens vers les camps de la mort. La jeune femme admire la littérature française, aussi bien Baudelaire que Dumas et Cocteau. Bien loin d'avoir affaire à des

« enfants terribles », ce sont les jeunes bourgeois et aristocrates lettrés de Ferrare qui occupent les œuvres de Bassani et De Sica. On y parle d'art et de littérature, les livres s'entassent par dizaine de milliers dans la légendaire bibliothèque de la *magna domus*¹, on écrit des maîtrises sur des auteurs d'origines diverses et des poèmes que l'on cite pour agrémenter les soirées d'été.

La mise en scène de De Sica, si elle ne débute qu'à la deuxième partie du roman², reviendra néanmoins régulièrement sur ce vert paradis par le biais de furtifs flash-backs. C'est d'ailleurs le fameux mur des amours enfantines qui sera l'objet du premier. Il s'ouvre sur celui-ci et se referme sur les visages des deux jeunes

gens, dix ans plus tard. La voix ou le visage de Micòl sont systématiquement à l'origine des retours en arrière. Elle insiste sur la préciosité du passé (« Tu t'en souviens ? »), Giorgio regarde une photo d'elle enfant, et pour finir, elle ne dit plus rien et balaie du regard cette salle où, désormais détenue, elle sautillait joyeusement pour rendre sa copie à l'instituteur. Le thème musical composé par Manuel De Sica qui accompagne notamment ces flash-backs souligne bien cette idée de nostalgie et de l'innocence mise à mal. Ce sont cependant le drame historique et le peu de conscience politique de ces classes sociales italiennes aisées

- 1 Norm donné à la résidence des Finzi-Contini, laquelle se situe dans le Barchetto del Duca, le parc.
2 Le roman de Bassani se compose d'un prologue, de cinq parties et d'un épilogue.





qui intéressent en premier lieu le cinéaste.

Plus de vingt ans après Antonio Ricci et sa bicyclette³, c'est un groupe de jeunes gens vêtus d'un blanc virginal ponctué de rouge et paré du même moyen de locomotion qui s'aventure dans la demeure des Finzi-Contini. L'étau ensanglanté de l'Histoire s'empare dès ces premiers plans de leur pure innocence : Juifs, ils ont été exclus du cercle de tennis de Ferrare et s'adonnent à leur sport fétiche dans le jardin aristocratique.

Peu coutumier de la peinture de ce milieu – c'est d'ailleurs Zurlini qui devait réaliser le projet –, on remarque que De Sica y trouve tout à fait ses aises. On note néanmoins une vive sympathie pour les personnages secondaires de classes sociales plus défavorisées – on pense notamment à la jeune femme à la fenêtre qui interpelle Giorgio et à celle qui tient le stand de tir –, personnages à peine esquissés dans le roman et sur lesquels s'attarde la caméra du cinéaste. La comparaison avec Visconti s'impose dans la mesure où le film accumule un certain nombre de thématiques qu'il déclina tout au long de sa filmographie mais traité de façons différentes d'un cinéaste à l'autre. Il y a bien sûr la

présence d'Helmut Berger, pris à contre-pied par rapport aux rôles de mégalomanes excentriques qu'il avait interprété dans **Les Damnés**, **Ludwig** ou encore **Violence et passion**, ici dans le rôle d'Alberto, le frère de Micòl mourant. Mais il y a surtout les thèmes de la contagion et de l'agonie (**Mort à Venise**), la décadence de la noblesse (**Le Guépard**, **Les Damnés**, **L'Innocent**), la présence du nazisme (**Les Damnés**) et le traitement de la temporalité et des flash-backs (**Mort à Venise**, **Ludwig**, projet avorté d'**A la recherche du temps perdu**).

Du souvenir au devoir de mémoire

Le Jardin des Finzi-Contini : Eden perdu ou empreinte d'un passé idyllique ? L'auteur semble se ranger du côté de la seconde hypothèse. Refusant de trop se frotter a posteriori au drame historique qu'il relate entre les lignes, il lui préfère le drame psychologique, celui de l'individu. Le roman est dédié « *A Micòl*⁴ » et l'épilogue insiste encore « *Mon histoire avec Micòl s'achève ici*⁵ ». Histoire d'un amour déçu donc mais une œuvre également dévolue à un thème central : le souvenir, celui dont seul l'écrivain est possesseur⁶. Le passé n'est pourtant pas un sujet de préoccupation réservé aux seuls survivants du drame. Micòl se caractérise elle aussi par son rapport privilégié au passé et par son peu d'intérêt pour le présent. C'est d'ailleurs ce point commun à Giorgio et Micòl (Lino Capolicchio et Dominique Sanda à l'écran) qui rend leur amour *de facto* impossible comme le lui explique cette dernière⁷.

On peut donc comprendre que Bassani reprocha à De Sica les libertés prises avec son livre. Alors que l'Histoire ne sert *a priori* à Bassani que

3 Le Voleur de bicyclette, 1948.

4 Giorgio Bassani, Le Jardin des Finzi-Contini, Editions Gallimard, Paris, 1964, p.9.

5 Ibid., p.371.

6 « Micòl Finzi-Contini est toujours là (...) Au-dessus d'elle, le ciel était bleu et compact, un ciel chaud et déjà estival, sans le moindre nuage. Rien ne pourrait le changer, ce ciel, et rien, effectivement, ne l'a changé, du moins dans le souvenir. », Ibid., p.68.

7 « Elle le sentait très bien : pour moi, non moins que pour elle, ce qui comptait c'était, plus que la possession des choses, le souvenir qu'on avait d'elles (...) Mon désir que le présent devint tout de suite du passé... », Ibid., p.285.



de toile de fond, elle prend clairement le dessus avec le cinéaste engagé qu'est incontestablement De Sica. Dans le film il est bien moins question de souvenir que de « *devoir de mémoire* », ce que De Sica revendique d'ailleurs clairement. Son adaptation est libre et personnelle, notamment à cause du contexte du début des années 70 menacé par un fascisme sur le retour : « *Je crois avoir été très explicite. Lorsque je montre l'espoir de ces gens de revenir en Italie, lorsque je les montre peu soucieux des menaces qui pèsent sur eux, lorsque le père dit « Mussolini, c'est mieux qu'Hitler », lorsque le fils reproche de n'avoir pas levé le petit doigt quand certaines personnes étaient persécutées, je pense avoir bien reflété la situation de l'époque.* »

Les modifications majeures du roman au film vont dans ce sens. L'entrée in medias res dans la narration rend caduc les années d'avant-guerre et surtout le passé partagé par les personnages principaux du roman. De plus, les passages extraits du roman sont en majorité à caractère politique et social ou, du moins, font référence au contexte de l'époque tandis que d'autres sont tus ou à peine suggérés (on pense notamment à l'amitié qui s'installe progressivement entre Giorgio, Alberto et Giampi). De Sica préfère inclure des scènes n'appartenant pas au livre que de se plier au modèle : une manifestation dans les rues de Ferrare, la salle de cinéma, lieu de divertissement en plein air chez

Bassani, se métamorphose chez De Sica en un entonnoir filtrant les insultes antisémites qui seront un prélude à la future arrestation de Bruno Lattes, ou encore une rencontre se situant à Grenoble entre Giorgio et un ancien détenu de Dachau. Cette dernière scène est tout à fait saisissante car l'excursion française a bien lieu dans le livre mais de façon bien différente. Giorgio apporte simplement l'argent à son frère et préfère ne pas rencontrer les fameux amis montrés dans le film.

La dernière demi-heure du film fait se succéder les désillusions de toutes sortes, affirmant des choses qui n'étaient qu'à l'état de supposition dans le roman (par exemple la découverte par Giorgio d'une liaison secrète entre Micòl et Giampi) et surtout met en scène l'arrestation des Finzi-Contini.

*« L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encore d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ? »*

(Charles Baudelaire, Moesta et errabunda)



De Ferrare à Auschwitz

Le très beau et quasi-expérimental générique du film annonce déjà le parti pris esthétique du cinéaste. Celui-ci oppose très clairement deux univers des plus distincts. Les énigmatiques motifs botaniques de ces tous premiers plans alternent entre des couleurs chaudes, floues, surexposées et baignées de soleil et d'autres aux teintes grises et hivernales. Les différents passages entre l'été et l'hiver, tenant bien sûr de la métaphore, seront suggérés avec insistance tout au long du film par l'usage des couleurs, les plans de soleil ou encore le blanc glacial de la neige qui recouvre le parc du jardin.

Mais la mise en scène et surtout la superbe photographie d'Ennio Saraceni tiennent d'un contraste qui ne se limite pas aux saisons mais s'immisce dans le traitement de toutes les facettes du film, des décors aux personnages. Intérieur-Jour : la résidence des Fin-



zi-Contini tient véritablement de l'onirisme, digne des plus belles demeures de la Renaissance italienne. Les longs mouvements de caméra dépeignent un lieu idyllique où se mêlent arbres et fleurs venant des quatre coins du monde, une imposante villa rose, une grange et une cabane gardant secrètement d'anciens véhicules inutilisés et permettant le refuge d'amours adolescentes. Le drame se joue à l'extérieur de ces remparts. On n'y parle peu ou pas de politique et même la maladie d'Alberto, disparu avant les autres en 1942, n'est pas un sujet de discussion pour cette famille aristocratique. Ce n'est d'ailleurs qu'à l'occasion de ses funérailles que les Finzi-Contini consentent à quitter leur royaume. Extérieur-Nuit : c'est bien à l'extérieur de ces murs où le temps s'est arrêté que se joue la tragédie de la guerre et de la persécution antisémite. Le montage y est plus sec, la photographie dénudée de tout esthétisme. Il s'agit de l'appartement de Giorgio où là on s'interroge sur la politique et les lois raciales qui sont bien loin des préoccupations finzi-continiennes, des rues de Ferrare où se succèdent arrestations, gros plans sur les forces du mal faisant intrusion dans la ville (journalaux, drapeau nazi sur une bicyclette...), ou encore Grenoble, le lieu où l'on est au fait de l'actualité contrairement à cette Italie ignorante et faisant encore confiance au fascisme. La scène montrée à deux reprises de la fête foraine est notable quant au retournement de situation politique. La première fois qu'ils s'y rendent Giorgio et Giampi jouent tranquillement au stand de tir sous le regard bienveillant de la gardienne du lieu (on pense à Sophia Loren incarnant le même rôle dans le sketch **La Loterie** réalisé par De Sica pour **Boccace 70**, 1962) ; la seconde fois, Giorgio apprend à cette jeune femme la mort de Giampi au front et celle-ci lui intime de fuir sur le champ car les rafles ont commencé.



Du point de vue du traitement des personnages, la mise en scène confère une aura angélique à Micòl. Son personnage est associé aux miroirs et aux fleurs jusqu'au tragique plan qui précède son arrestation, lequel montre un vase de roses encerclé de pétales flétris. Tout son être, de même que celui de son frère, tous deux blonds aux yeux bleus, est caractérisé par son évanescence, continuellement baigné dans le flou ou dans une atmosphère cotonneuse et surexposée. De Sica dévoile sa nudité en insistant sur l'inaccessibilité de la jeunesse. N'appartenant à personne sinon au passé, Micòl semble être dépeinte par De Sica comme une présence fantasmagorique et de nature divine, ce en quoi il reste particulièrement fidèle au romancier qui rend un ultime hommage aux paroles sacrées de sa bien-aimée : « *Micòl répétait que son avenir démocratique et social la laissait totalement indifférente, qu'elle abhorrait l'avenir en soi, lui préférant de beaucoup « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » et plus encore le passé, le cher, le doux, le charitable passé.* »

Ainsi les derniers plans du film, après nous avoir dévoilé un Ferrare désertique, reviennent sur le court de tennis où Micòl renvoie une balle invisible au ralenti à Alberto, Bruno et Giampi, tous disparus. Jeunesse broyée par l'Histoire ou souvenir toujours vivace de Giorgio ? Le cinéaste ne retrouve-t-il pas ici le point de vue du narrateur avant que le court ne soit lui aussi définitivement déserté ? ●

Anouchka WALEW 



Musique

Et Ophuls invoqua le souffle du Vogelfänger.



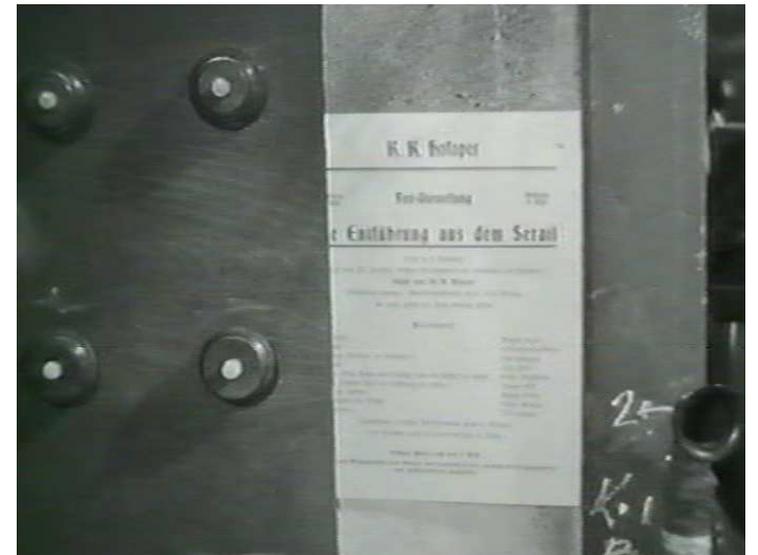
Le Cinéma de Max Ophuls est un cinéma musical. Avant d'être baroque, avant d'évoquer « La vie pour moi c'est le mouvement », réplique emblématique prononcée un jour par Martine Carol, lascivement étendue sur une couchette de roulotte (*Lola Montès*) ; à l'origine d'une maîtrise des mouvements d'appareil qu'on ne cessa d'encenser et qui flirta avec la perfection durant la seconde période française du réalisateur, se trouve un élan dynamique et englobant. Il est soutenu par une inspiration que François Truffaut, au retour d'un tête à tête avec Ophuls dans les salons du Plazza Athénée, appela « Idée Musicale ». D'un point de vue générique, pour employer un gros mot, la contribution d'Ophuls, au *musical*, tel qu'on le dirait du côté de Broadway, est assez mince. Il s'essaye au genre en 1932 avec *Die verkaufte Braut* (*La Fiancée vendue*) adaptation de l'opérette de Smetana, et en 1936 avec la réalisation de deux courts métrages musicaux, deux « clips », *Valse brillante de Chopin* et *Ave Maria de Schubert*. Son imposante liste de projets avortés compte une adaptation du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss, et de *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach. Ophuls aimait les films musicaux. Il adorait *Meet me in Saint Louis*. Voilà qui en dit long sur les qualités de l'homme. Il ne désespérait pas, avant que ses problèmes cardiaques ne le rattrapent durant la préparation de *Modigliani*, dernier projet cinématographique,



de réaliser un second long métrage musical. Était-ce nécessaire ? Pour les groupies du Grand Max, oui, bien sûr ; pour démontrer ses qualités de scénographe-chorégraphe et de rythmicien, non. « L'idée musicale » dont parle Truffaut est omniprésente dans l'œuvre d'Ophuls. Pour s'en assurer il suffit de penser au *Plaisir* et au quadrille désarticulé du coiffeur vieillissant (*Le Masque*), à la présentation de la Maison Tellier, maison close mais vivante, enveloppée par l'obsédante rengaine de Béranger, *Ma Grand-mère*, définitivement chanson de Rosa (« qui ne s'arrêtait de boire que pour chanter et de chanter que pour boire »), ou encore, à la séquence de bal filée de *Madame de* et le duo quasi aérien de Danielle Darrieux et Vittorio de Sica porté par une valse d'Oscar Straus (avec un seul « s »). Le vieux Maître viennois fut l'un des principaux collaborateurs musicaux d'Ophuls pour lequel il travailla à trois reprises (*De Mayerling à Sarajevo*, *La Ronde* et *Madame de*). Mais

plus encore que Straus, Dessau, Joe Hayos, Georges van Parys, ou Daniele Amfitheatrof, il est un musicien que le français-sarrois-mais-surtout-pas-viennois aimait tout particulièrement ; celui là même qui écrivit un jour que l'âme du vrai génie ne réside ni dans l'imagination, ni dans l'intelligence élevée, mais dans l'Amour : Wolfgang Amadeus Mozart. Collègue de travail inhabituel, Mozart était d'abord le compositeur favori de cet exilé qui envisagea un temps de lui consacrer un *biopic*. La collaboration, apparaît, a posteriori, inévitable, évidente, tant les deux œuvres, filmiques et musicales, lient intrinsèquement Art de l'Amour et Amour de l'Art. La rencontre se produit au détour d'une séquence à l'opéra, lors d'une escapade en Normandie, lorsqu'Ophuls pour décupler l'impact de sa mise en scène, décide d'invoquer, pour le mettre au service de son récit, le souffle du *Vogelfänger*.

Tout commence avec *Liebelei*, le film porte bonheur d'Ophuls, au générique entièrement couvert par le Quatuor n°16 qui clôt l'Acte II de *L'Enlèvement au Sérail*, s'achevant sur une apothéose lumineuse et un serment lourd de sens, prêté par les quatre héros de l'Opéra, Belmonte, Constance, Blonde et Pedrillo : « Vive l'Amour lui seul nous est cher ! ». Ouverture de *Liebelei*. Opéra de Vienne, 1900, (« J'adore le passé, c'est tellement plus reposant que le présent et tellement plus sûr que l'avenir »). On attend le *Kaiser*. Son arrivée est prévue au début du troisième Acte de *L'Enlèvement au sérail* qu'on donne ce soir là. Avant que Christine (Magda Schneider) et Fritz (Wolfgang Liebeneiner), (prédécesseurs de Stefan Brand, Lisa Berndl –*Letter from an Unknown Woman*-, Louise et Fabrizio –*Madame de*–) ne se rencontrent, Ophuls place sous la bienveillante bénédiction de Belmonte et Constance la future

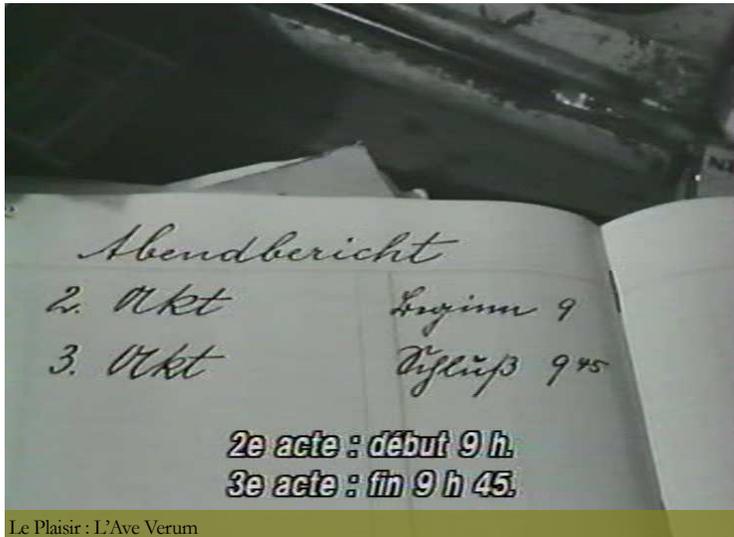


amourette schnitzlérienne, entre un lieutenant de Cavalerie un peu trop intéressé par les femmes mariées et cette jeune chanteuse lyrique, première grande héroïne (et premier membre d'une longue galerie de personnages suicidés), dont la trajectoire et l'aspiration à l'Amour éternel ne trouveront leur total assouvissement que dans la transfiguration toute Romantique de la mort. L'analogie entre les deux œuvres n'est pas neuve. Depuis longtemps déjà, Robin Wood a souligné les ressemblances entre les quatre couples du film et de l'opéra, associant le duo de valets Blonde et Pedrillo à celui des Amis Mizzi et Theo. Ceux-ci illustreraient une vision comédique, pour tout dire terrestre et prosaïque de l'Amour ; alors que les couples Christine/Fritz - Belmonte/Constance seraient, assimilés à une représentation profonde voire grave, de l'Amour.

De même, c'est le célèbre *Ave Verum Corpus* qu'Ophuls convoquera pour porter le mouvement ample et brillant, survenu en marge

d'une communion dans une petite église normande, théâtre de la rencontre du Plaisir et de la pureté (*La Maison Tellier*), lors d'une séquence lyrico-expressionniste initiée par les larmes de Danielle Darrieux. En soi, le fait que Mozart ait été le compositeur favori d'Ophuls, ne saurait constituer un argument probant quant à une éventuelle interaction entre le film et l'opéra, entre la séquence et l'Aria. D'ailleurs l'*Ave Verum* fut régulièrement employé pour restituer l'intense recueillement, de rigueur dans une chapelle ou une cathédrale. Les exemples de « surgissement » de cette pièce musicale liturgique, ne manquent pas : *Going my Way* de McCarrey, *The Miracle* d'Irving Rapper, jusqu'à Mayerling dont la suite officielle, *De Mayerling à Sarajevo*, fut réalisée en 1940 par Max Ophuls, (ancien assistant d'Anatole Litvak sur *Nie Wieder Liebe*), avec Danielle Darrieux et Charles Boyer, futurs Monsieur et Madame de...

C'est en définitive avec *Lettre d'une inconnue*, qu'Ophuls semble déli-



Le Plaisir : L'Ave Verum



Lettre : La fascination de Lisa pour Stefan

vrer son mode d'emploi de la musique de Mozart. Le film de 1948 est l'une de ses quatre « viennoiseries ». Vienne mil neuf cent, vu par Max Ophuls, le maître de cérémonie, est la ville du fantasme. L'histoire de Stefan et Lisa, l'histoire de ce pianiste amnésique qui retrouve la mémoire le temps de la lecture d'une lettre, est, comme souvent chez Ophuls, liée à la question de la connaissance véritable du monde. Dans *Lettre d'une inconnue*, la vérité est inhérente à l'apprentissage et à l'initiation. Elle passe également comme pourrait le dire Cavell, par la re-connaissance, le rétablissement d'un équilibre mis à mal par les erreurs de jugement de Stefan Brand, et un ajustement de la vision, une mise au point. L'amour de Lisa pour Stefan pourrait être celui, commun et bêtement romanesque, qu'éprouve une adolescente pour son voisin de palier, beau dandy ténébreux. Il serait commun et bêtement romanesque si l'amour de Lisa pour Stefan ne s'accompagnait d'un choc passionnel pour la musique. Cette découverte est un bouleversement sensoriel, auditif, symbolisé, dans un premier temps par *Un Sospiro* de Liszt. La connaissance du monde, de sa rythmique et de son mode d'expression le plus pur, la musique, est un parcours initiatique que le spectateur empreinte avec Lisa. Elle, en passant de l'état d'existence élémentaire à celui de conscience musicale, en s'improvisant étudiante en musicologie, acquiert le secret de l'Art de Stefan. L'éducation musicale donc sentimentale de l'héroïne, ne vaut qu'en tant qu'elle permet la reconnaissance et l'initiation de Stefan. Les trajectoires des deux personnages sont complémentaires, interdépendantes. Lisa n'existe



Lettre : Lisa étudiante en musicologie



Qui habite à côté de l'épicerie.



Lettre : La scène de l'opéra



et je ne pouvais leur échapper.



Les années s'effaçaient.



Je vous ai vue quelque part.

que par l'intermédiaire de la lettre. Son existence est subordonnée à son identification (ou non) par Stefan. Lui, ne peut rectifier son défaut caractériel que si Lisa lui révèle son défaut d'appréhension. Il est donc essentiel que l'inconnue soit reconnue. Pour aider Stefan Brand à prendre conscience de son erreur, Ophuls et Daniele Amfitheatrof, au cours d'une des séquences musicales les plus puissantes de l'œuvre du réalisateur, convoquent le souffle mozartien, divin, et chargent Papageno, le *Vogelfänger* (oiseleur) de *la Flûte enchantée*, d'aider ce pianiste à la mémoire qui flanche.

Encore un soir à l'opéra. A l'affiche, non plus *L'Enlèvement au sérail*, mais *La Flûte enchantée*, exceptionnellement donné en italien. Le temps où Lisa écoutait, espionnait Stefan, cachée dans des coins sombres, est loin. Elle, est mariée, lui n'est plus qu'un ancien virtuose qui s'est laissé submerger par son inconstance. On annonce le début du deuxième acte. Une fois le public installé, Ophuls procède à une coupe sévère dans l'opéra, et débute directement l'acte II de sa *Flûte enchantée*, à la scène 23 et l'Aria n°20, *Ein Mädchen oder Weibchen* chantée par le flamboyant Papageno, pour toujours symbolisé par le tintement cristallin d'un *Glockenspiel*. Celui qui incarne dans l'opéra, l'homme imparfait, réclame « une jeune fille pour lui tout seul ». Peu importe qu'elle soit vieille ou jeune, mariée ou non. Le fourmillement mélodique et le livret introduisent un choc visuel et l'irruption d'un gros Plan (tellement rare chez Ophuls) de Louis

Jourdan. Il s'est détourné du spectacle de la scène pour admirer la beauté de Joan Fontaine, à l'abri, croit-elle, dans une loge. Troublée, ne pouvant soutenir le regard de Jourdan, Lisa s'enfuit alors que la complainte joyeuse de Papageno se déploie, imparable. Stefan la poursuivra au-delà du hall de l'opéra. Cette séquence couverte par *Ein Mädchen oder Weibchen* est le point de rencontre de *Lettre d'une inconnue* et de *la Flûte enchantée*, deux œuvres qui font de la reconnaissance de la femme et de l'initiation de l'homme, leurs postulats dramatiques. Comme un contrepoint, un sous titre, Papageno, devient, le temps d'une Aria, le double lumineux du pianiste. Lorsque la séquence débute, Stefan sait qu'il ne sera jamais le virtuose qu'il promettait d'être. Lorsque la scène 23 de l'Acte II débute, Papageno apprend qu'il ne pourra jamais prétendre à la Grande Initiation promise par les serviteurs de la Lumière ; contrairement à Tamino, plus vertueux, mais plus fade. La musique de Stefan n'a jamais trouvé sa pleine expression, faute d'être complète. Malgré un comportement désinvolte, il poursuit tout de même la quête de ce secret qui permettrait à son art d'atteindre son plus haut degré d'expressivité. Il cherche la réponse à cette question sans savoir que Lisa la détient, sans savoir que Lisa est cette réponse. Papageno, quant à lui, sait que cette *Mädchen* ou cette *Weibchen* qu'il appelle de ses vœux est le moyen qui lui permettra de profiter de « la vie en sage et d'être comme dans l'Elysée ». Il sait également que « si aucune ne [il] assiste dans [sa] misère, alors vraiment [il] mourra de chagrin et les flammes le

consumeront». Semblable à celui de Stefan, le salut de Papageno, le succès de son initiation, dépendent inévitablement des femmes. *Ein Mädchen oder Weibchen* et la séquence de l'opéra correspondent à deux instants cruciaux dans le processus de connaissance et de reconnaissance, alpha et omega des deux récits. Dans l'œuvre opératique, l'Aria précède l'apparition de la «Papagena» grimpée, en vieille dame (*Weib*). Dans le film Lisa n'est pas déguisée. Elle porte tout de même un voile, celui de l'amnésie dont la pare Stefan. Lui et Papageno ont une vision faussée de la réalité. La Papagena édentée, s'appuyant sur une canne déclare son amour à l'oiseleur qui reste perplexe face à une telle démonstration. Résigné, il accepte malgré tout sa proposition de mariage. En guise de récompense, elle se métamorphosera en femme sublime, juste avant de disparaître, car pour la mériter, et parachever son initiation Papageno devra souffrir, tout comme Stefan souffrira en apprenant qu'il n'a cessé de chercher ce qu'il possédait déjà. Et c'est seulement lorsqu'il sera sur le point de se suicider que Papageno retrouvera sa Papagena. Stefan Brand s'est-il souvenu de *La Flûte enchantée* au moment de monter dans cette calèche l'emmenant vers un duel qu'on devine fatal ? Voir, Reconnaître, Souffrir, telles sont les trois étapes des initiations de Stefan Brand et du *Vogelfänger*. ●



Fabien DELMAS



Hors de l'Encrier

LA COULEUR DES SONGES

Dessins d'Akira Kurosawa

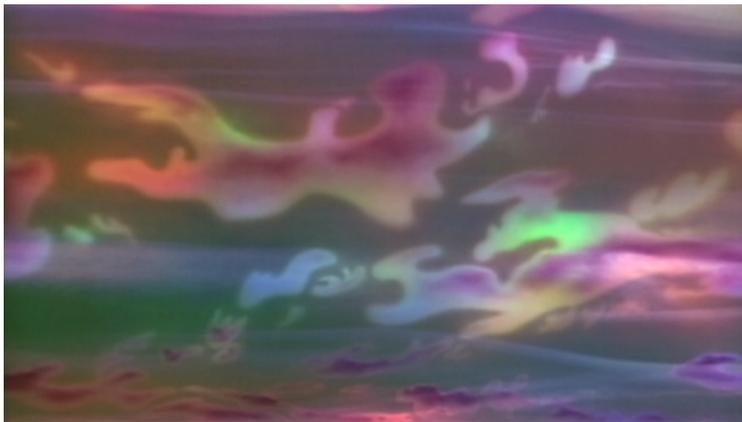
Du 16 octobre 2008 au 11 janvier 2009 au Petit Palais



À la fin de **Madadayo** (1993), le professeur Uchida, mourant, se rêve encore enfant et avance vers un ciel aux teintes vives et irréelles. Le dernier plan du dernier film d'Akira Kurosawa est cette toile peinte aux couleurs changeantes, ouverture sur un Ailleurs poétique, métaphore d'un passage de la vie à la mort envisagé comme un songe dans un songe.

Etudiant aux Beaux-Arts avant d'entrer en cinéma presque par hasard (par besoin d'argent en fait), Akira Kurosawa est l'auteur d'une œuvre où la stylisation picturale fusionne à une représentation attentive du réel (**Un Merveilleux dimanche** en 1947 tient du néo-réalisme alors que **Chien enragé** en 49 porte un regard naturaliste sur la misère de l'après-guerre).

La dernière période de l'œuvre de Kurosawa est la plus ouverte aux visions magiques : celles d'un clochard et de son fils imaginant la maison de leurs rêves (**Dodes'kaden**, 1970) ; le cauchemar du double du seigneur dans **Kagemusha** (1980) ; les rêveries et les souvenirs du cinéaste lui-même, regroupés dans **Rêves** (1989). Dans ces moments, les personnages se retrouvent face à des images dessinées : des maisons (**Dodes'kaden**) ; l'urne contenant le corps du seigneur (**Kagemusha**), le ciel peint (**Madadayo**) ; les tableaux de Van Gogh dans lequel se promène le personnage de **Rêves** ; dans **Rhapsodie en Août** (1991), les nuages qui annoncent l'orage final sont visiblement figurés par une nappe de peinture. De même que rêve et réalité sont alors mis sur un pied d'égalité (Kurosawa n'oppose pas ces deux espace-



temps, tout comme il démontrait dans **Rashomon** (1950) et **Les Bas-fonds** (1957) que le mensonge fait autant partie de la vie que la vérité), le cinéma et la peinture s'alimentant mutuellement : dans l'épisode des **Corbeaux (Rêves)**, les paysages de Van Gogh raccordent naturellement avec des décors réels et, dans **Rhapsodie en Août**, Kurosawa insère l'image d'un œil dessiné sur un tableau noir entre deux plans d'enfants jouant au bord de l'eau



pour évoquer la présence d'une créature magique à leurs côtés. L'art de Kurosawa est dans cette synthèse poétique qui abolit les frontières : on a aussi souvent constaté comment le cinéaste était à la croisée d'influences asiatiques et occidentales, de Van Gogh au Douanier Rousseau (ses dessins sont d'ailleurs signés de son nom écrit à l'occidentale). L'évolution stylistique du cinéaste tend à une maîtrise progressive

des diverses composantes technique du Septième Art, en parallèle de l'élargissement constant du rapport au monde proposé dans ses films. Ses 18 premiers films sont en noir et blanc et au format 4/3. En 1958, **La Forteresse cachée** offre à Kurosawa l'occasion d'élargir son cadre au Cinémascope qui sera le format de ses derniers films en noir et blanc, avant le passage à la couleur pour **Dodes'kaden** et tous ses films suivants. Cette ouverture à



« Dame Kaede » (Ran)

la couleur correspond également à un retour à un cadre resserré (à l'exception notable de **Dersou Ouzala**, en 1975, où les paysages sauvages de Russie sont à nouveau filmés en Scope), comme si les deux innovations formelles (écran large et couleur) ne pouvaient cohabiter entre elles. La couleur fait définitivement basculer le ci-



« Hiderota erre dans l'enceinte du château d'Asuza au milieu des ruines » (Ran)

néma de Kurosawa du côté de la peinture en mouvement, et c'est presque naturellement que l'écran prend le format d'une feuille de papier couchée, de celles sur lesquelles le cinéaste dessinait ses plans en amont du tournage.

Pour les dix ans de la mort de l'empereur du cinéma mondial, ces trésors sur feuilles volantes ont été réunis au Petit Palais dans une exposition réduite (une salle) mais aussi émouvante que passionnante. Les dessins de Kurosawa ne sont pas vraiment des *storyboards* (le découpage dessiné d'une séquence) mais plutôt de petits tableaux indépendants où le cinéaste teste des idées de cadrages, des alliances de matières et de couleurs, définissant ainsi l'atmosphère du film à venir (la violence chaotique du trait des esquisses de **Ran** (1985), les couleurs chaudes des dessins préparatoires de **Rêves** ou **Madadayo**). Certains dessins reproduisent des scè-



nes du film, d'autres servent d'études de détail. Dans la section consacrée à Ran, on constate un nombre important de portraits saisissants, gros plans de visages pour ce film où Kurosawa réalise un travail sur le masque, la théâtralisation des expressions faciales de ses acteurs grâce à des maquillages très marqués. Pour **Ran** encore, de nombreux croquis d'accessoires ou de costumes (casques, étendards, coiffes de paysans...). Pour **Umi Wa Miteita (La mer regarde)** plusieurs études de kimonos dont le cinéaste définit le drapé et jusqu'aux motifs du tissu. Ce dernier projet, que Kurosawa ne put mener à bien avant sa mort (le film fut finalement réalisé en 2002 par Kei Kumai), n'existe donc que sous la forme de bribes dessinées, tout comme une séquence inédite de **Rêves** (où le narrateur s'envole au-dessus d'une ville et d'une forêt, comme dans un film de Miyazaki).

L'exposition débute avec **Kagemusha** : peinant à trouver des fi-



« Le toit de la maison d'Ashinoya sous un ciel étoilé après l'orage » (Umi Wa Miteita)

nancements au Japon après les échecs successifs de **Barberousse** (1965) et **Dodes'kaden** (**Dersou Ouzala** fut lui financé par la Russie), Kurosawa se voit obligé de visualiser sur le papier les grandes scènes de sa fresque historique afin de démarcher des producteurs occidentaux. On devine sans mal ce qui dans ces illustrations foisonnantes et colorées a séduit George Lucas et Francis Ford Coppola (qui servirent de caution pour réunir un budget international), autres chantres d'un cinéma de synthèse aux panoramas picturaux et artificiels (**Coup de cœur** et **Dracula**, la prélogie **Star Wars**).

Dès lors, l'exposition pêche par son manque d'information en omettant de préciser si Kurosawa avait déjà auparavant réalisé des dessins préparatoires pour d'autres de ses films. C'est qu'on ima-



« Intérieur de maison close : miroirs » (Umi Wa Miteita)

gine mal qu'une œuvre aussi picturale que **Dodes'kaden** (dont il signa d'ailleurs la superbe affiche originale) ait pu se passer de ses illustrations. Kurosawa y poussait l'invention plastique jusqu'à définir ses personnages par des motifs visuels (les couples de voisins échangistes, aux vêtements assortis à leurs maisons). De même, d'un point de vue chronologique, l'absence d'illustrations issues de **Rhapsodie en août** réalisé entre **Rêves** et **Madadayo** reste inexplicquée. Si Kurosawa n'a réellement pas fait de dessins

pour ce film, c'est peut être que la simplicité réaliste du sujet n'exigeait pas ; mais, une fois encore, quelques éclaircissements sur ce point n'auraient pas été superflus.

Plusieurs dessins exposés ici ont leur double quasiment à l'identique dans les films. Cette identité première entre les dessins du cinéaste et ses films ne doit pas masquer leurs grandes différences. Dans les films, la couleur est flamboyante mais très « cadrée »,



« La lune rousse sur l'enceinte sacrificielle du château de Takatenjin » (Kagemusha)



« Dame Kaede se jetant sur Jiro dans le donjon du premier château » (Ran)

chaque élément coloré occupe une place parfaitement définie dans l'image et n'en déborde pas, à l'image des différents morceaux (pelouse, grille, murs...) de la maison idéale de **Dodes' Kaden**, collés les uns sur les autres à partir d'un fond vert uni. Dans la plupart des dessins, au contraire, la couleur déborde de sa surface à la manière des impressionnistes ou de Van Gogh (auquel Kurosawa rendra hommage dans **Rêves**) : le geste dynamique de l'artiste est

rendu visible par un trait marqué, bien loin de la simplicité des lignes des estampes japonaises. Alors que la mise en scène des films enferme les couleurs dans des cadres et des surcadres, elles sont complètement libres dans les dessins, s'épanouissant en des touches plus ou moins larges, plus ou moins précises. L'image des films apparaît finalement plus clairement dessinée que les dessins eux-mêmes, qui conservent une part de flou dans leur exécution.

La couleur est, dans les films, majoritairement utilisée de façon pure, sans mélange ni superposition : lorsque Kurosawa filme les armées de **Ran**, la distinction entre les armures noires qui recouvrent les corps des soldats et les couleurs de leurs étendards est parfaitement nette, dessinant là encore une ligne claire. Dans ses dessins, au contraire, Kurosawa superpose les matières (aquarelle, pastels, parfois du feutre) et les teintes, laisse « baver » les couleurs



les unes sur les autres, ce qu'il ne fait que rarement dans les films (bien que ce soit par exemple le cas pour les ciels peints de la scène onirique de **Kagemusha**). Comme pour compenser la fixité de la page par rapport à l'image de cinéma, Kurosawa superpose les traits et les couleurs de façon à transmettre par le dessin une impression de mouvement souvent complexe : des dessins comme « *Concubines et servantes dans un champ sous le soleil brûlant* » (**Ran**) ou « *La Mort de Baba* » (**Kagemusha**) sont tellement saturés de formes entrelacées qu'il devient difficile d'y distinguer les silhouettes qui les composent.

L'œuvre picturale du maître s'avère en cela très différente des peintures d'un Takeshi Kitano (que l'on peut voir dans ses films à partir d'**Hana-Bi**, 1997), œuvres naïves, elles-aussi très colorées, mais surtout empruntes d'une fixité dans leurs cadres et leurs formes à laquelle Kurosawa se refuse. Par leur trait vif et libre, les dessins de Kurosawa illustrent ce bruissement constant de l'univers à l'œuvre dans tous les films du réalisateur : les hautes herbes battues par le vent de **La Légende du grand judo** (1943), les tempêtes de neige de **La Légende du grand judo 2** (1945) ou de **L'Idiot** (1951), les rideaux de pluie des 7 Samouraï (1954) ou de **Rhapsodie en Août** et la pluie de flèches du **Château de l'araignée** (1957), jusqu'à la trajectoire en zigzags à travers les soldats endormis du messenger dans **Kagemusha**... Un mouvement pictural libéré des limites de la feuille de papier et étendu au cosmos tout entier. ●



Sylvain ANGIBOUST

Billet d'humeur

Le média c'est le medium

Mac Luhan

*Je trouve que la télévision
est très favorable à la culture.*

*Chaque fois que quelqu'un l'allume chez moi,
je vais dans la pièce à côté et je lis.*

Groucho Marx



Ah... La brillante démonstration que l'on pourrait faire ici. Quelle tentation que celle d'explicitier les propos de Mac Luhan. Qu'est-ce qui est le plus important ? Est-ce la lumière ou l'ampoule qui la diffuse ?

Et quelle tentation encore plus grande que celle d'approfondir les propos de Groucho qui sentait déjà à l'époque, et bien avant d'écrire **Le Capital**, que la télé allait nous inonder d'un tsunami nauséeux de thermobrossages (le mot français du brushing) et de sourire trop blancs pour être sincères. Toujours est-il qu'elle est là et qu'il faut faire avec. Alors on se met tous à regarder des séries en boucle... Des **Prison Break** dont les scénarii sont plus téléphonés que les chansons de Nino Ferrer. Et nous regardons tout cela avec des regards niais et de la bave qui coule. Ce qui est le plus étonnant, c'est qu'au cinéma nous sommes tous incroyablement critiques, on nous parle de morale, d'auteur, de mise en scène. Mais c'est pareil, à mon sens, devant un cassoulet en boîte, on est plus indulgent que devant la table d'un chef étoilé. Est-ce que les myrtilles avec le sanglier ce n'est pas un peu trop ?

On a beau dire mais le fait est établi, la série c'est l'avenir nous dit-on et j'avoue que moi-même il m'est arrivé de plonger jusqu'à en perdre le sommeil. Et que celui n'a pas été accroc de la série **Les Soprano** me jette la première pierre.

Il est vrai que la qualité des séries s'est considérablement améliorée et l'on ne me taxera pas d'anti-germanisme si je vous dis qu'il existe un certain fossé entre **Derrick** et **Heroes**. Bien que d'un point de vue purement formel, il existe une certaine pureté de mise en scène dans la série allemande. Et, après tout, pourquoi ne pas parier sur la

contemplation ? Certaines mauvaises langues diront peut-être que ces deux séries sont incomparables, que ce ne sont pas les mêmes enjeux, que c'est comme si l'on comparait Duras et Spielberg. Non pas que j'associe Duras et Derrick, le seul point commun qu'il existe entre les deux c'est le potentiel *marchand de sable*. Mais je m'égare...



J'en reviens au sujet duquel que je me sera pas écarté si je ne serai pas parlé de **Derrick** comme le dirait « si bien » Duras. Je disais donc que la critique s'efface devant les séries et qu'un spectateur lambda accepte plus volontiers une mise en scène médiocre, un discours ultra-conservateur ou un scénario aussi profond qu'une chanson de Carlos (Dieu garde son âme) à la télévision. Je connais des gens très bien, normalement intelligents et convenablement cultivés qui sont capables à la fois d'apprécier la poésie étrange de Tarkovski et qui ne rateraient pour rien au monde un épisode de **Plus belle la vie**. Pourquoi ? Et bien je pense que c'est une histoire de format ou de medium si vous préférez. Pour ceux qui ne connaissent pas Mac Luhan, il défend l'idée que le medium est plus important que le média c'est à dire que l'appareil de diffusion a plus d'impact que le message qu'il diffuse. Il donne l'exemple de la Révolution Française en disant que sans l'imprimerie, les philosophes des lumières n'auraient pas pu diffuser leurs idées et, au passage, ne nous auraient pas infligé la douloureuse



lecture des **Confessions**. Et bien c'est la même chose avec la télévision, il existe quelque chose à l'intérieur, dans sa fabrication même, qui nous transforme d'un être humain avec un cerveau et ce qui va avec (un sens critique, une certaine tolérance au mauvais goût) en un être hybride mi homme-mi mammifère bovin.

Allons plus loin et posons-nous la vraie question, celle que les théoriciens n'osent pas se poser. Quelles sont les vraies différences entre la télévision et le cinéma ? A ce stade de l'analyse, je conseille aux lecteurs qui ont moins de 165 de QI de retourner regarder la télé tant le niveau intellectuel va atteindre un paroxysme jamais encore égalé, avec un peu de chance, il doit y avoir au moins un épisode des **Experts** qui passe en ce moment.

1. Devant la télévision, sauf si vous la regardez chez un de ces intégristes militant pour la pureté de l'air, vous avez le droit de fumer.
2. Devant la télévision, vous avez le choix de l'accompagnement gastronomique, vous pouvez choisir de manger du mauvais pop-corn avec un litre de Coca et une paille ou alors de déguster un merveilleux saucisson d'auvergne et du Figeac 79.
3. Vous avez le choix du voisinage et si, comme moi, vous aimez voir un Dreyer dans de bonnes conditions le fait de ne pas entendre quelqu'un qui ronfle à côté et qui cale ses cheveux gras sur votre épaule aide énormément à ne pas polluer votre vision du film.
4. Vous ne dérangez personne quand vous allez pisser.

Mais, il reste au cinéma cette mystique incomparable, le rideau qui s'ouvre, l'attente dans le noir que la fille vous laisse lui prendre la main et la gueule de Bogart sur plusieurs mètres. Et puis surtout le fait

que vous avez payé 8 euros l'entrée, qui a tendance à exacerber mon sens critique. Skorecki pense que le cinéma n'est qu'une étape vers la télévision et qu'un jour les films ne sortiront plus que sur un petit écran. Peut-être que ce jour viendra. Nous sommes déjà noyés dans un flux d'images permanent, sur les pancartes, les ordinateurs, à la télé, ces milliers d'images à un rythme effréné de 25 par seconde que nous regardons sans voir, les yeux dans le vague, indifférents à tout. Le spectateur est chez lui « figé dans un sourire jaune sale et des mains qui applaudissent jusqu'à n'être plus qu'une plaie ouverte d'os et de cartilage. Il est content, il est au spectacle. » (Stephen Right, **Etat sauvage**).

Il y a pire encore je connais quelqu'un qui, quand il écoute les **Gros Têtes**, regarde la radio. ●

Pierre BORION



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.

SOMMAIRE

DOSSIER

CINÉMA

DVD

CHRONIQUES



*Cliquez sur la zone désirée
pour y accéder*



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



A suivre...