

**Wall-E,
L'émotion de l'artifice**
**The Dark Knight,
le retour du chaos**

**No Country For Old Men,
L'Adaptation du roman
de Cormac McCarthy par
les frères Coen.**

**La disparition
du cinéma d'animation**
**La musicalité du cinéma
classique français**



DOSSIER
ROBERT ZEMECKIS
CONTES, CROYANCES ET TECHNOLOGIES

IL EST LÀ, IL VOUS ATTEND...

... CHAQUE TRIMESTRE DANS VOS KIOSQUES

De nombreux entretiens :

Spike Lee, Fernando Mereilles, Fabrice du Welz, Alain Jessua

Deux dossiers passionnants :

James Bond, SF française

Une actu haute en couleurs :

Clint Eastwood, Woody Allen, James Gray, Ben Stiller

Et plein de curiosités :

Cinéma marseillais, Robert Ryman, festivals, musique, dvd, etc.



SPLIT SCREEN

www.revuesplitscreen.com
www.trouverlapresse.com
contact@revuesplitscreen.com

Directeur de la publication et rédacteur en chef :

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

Rédacteur en chef adjoint et secrétaire de rédaction :

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

Rédacteurs :

Sylvain Angiboust, Pierre Bas, Vincent Baticle, Pierre Borion, Fabien Delmas, Ornella Lantier-Delmastrò, Hervé Joubert-Laurencin, Olivier Legrain, Eric Nuevo, Lydie Quagliarella, Alexis Pitallier, Elisabeth Renault-Geslin, Anouchka Walewyk, Danilo Zecevic.

Maquette revue numérique :

Pascale Dufour

Webmestre et graphisme du site :

Vincent Baticle

Remerciements :

Alain Aka, Pierre Berthomieu Pierre De Parscau, Masa Krivokapic, Sébastien Leglise, Marc Obregon, Alexandre Roy, François Souldard, Hélène Thoron, Alissa Wenz, 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, *Acme*, 2008.

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

A l'heure d'abondantes lectures sur le cinéma, périodiques ou pas, de qualité et d'autre, imprimées ou numériques, les informations et les analyses pertinentes et justes sont noyées dans la masse. Ni pavé scientifique pour initiés, ni pamphlet populiste pour internautes égarés, **Acme** ne prétend ni révolutionner, ni surpasser, le déjà existant mais se positionne comme un modérateur vulgarisant les pensées trop alambiquées au profit d'un plus grand confort du lecteur, n'omettant de mettre en valeur ni les idées les plus simples ni les plus paillardes si elle s'avèrent leur pertinence. La revue entend s'inscrire dans une continuité et être un passeur entre une presse papier en crise et un média virtuel qui ne s'est pas encore affirmé. Il ne s'agit pas de clamer la supériorité d'un support sur un autre, encore moins, d'un cinéma sur un autre, mais de rassembler le plus possible.

Consacrer un dossier à un cinéaste comme Robert Zemeckis lors du premier numéro n'est pas fortuit. Cet ancien collaborateur de Steven Spielberg est un coutumier des avancées technologiques du cinéma mais n'en oublie pour autant ni son héritage ni la nécessité d'inventer des formes originales adaptées aux paysages nouveaux. Chez lui, la subversion des débuts a laissé place aux observations historiques et esthétiques. Qu'à cela ne tienne, ses films – toujours aussi distrayants – se parent désormais d'une aura d'introspection et de réflexion.

En rendant hommage au cartoon et à la dramaturgie classique, tout en clignant de l'œil vers un film représentatif de Zemeckis et de son état d'esprit, la revue ne nie pas son caractère « bâtard ». Elle redonne sa place à des cinémas de moins en moins marginaux comme l'animation et se positionne à mi-chemin d'une publication en kiosque et d'un site Internet réactif mais s'accorde le temps du recul avant de s'exprimer sur des sujets d'actualité choisis moins pour leur réputation que pour leur qualité. **Acme** se veut un lieu d'expression à la fois irrévérencieux et flamboyant, analytique et instinctif, d'autre fois maladroit et pataud, mais toujours sincère et passionné dans son approche.

La Rédaction.

DOSSIER Robert ZEMECKIS



p.8 Croire c'est Voir

p.22 Le voyage

p.34 Sur La Mort vous va si bien

p.44 Les paradoxes temporels

p.54 Filmographie

Sur Contact p.16

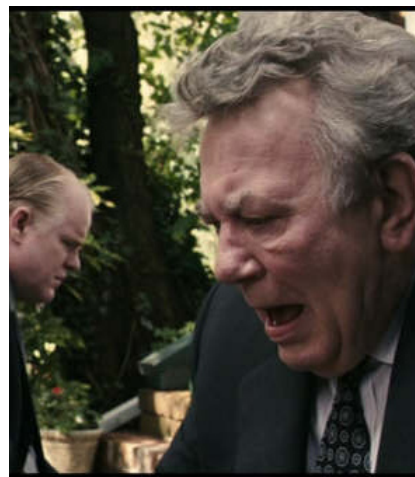
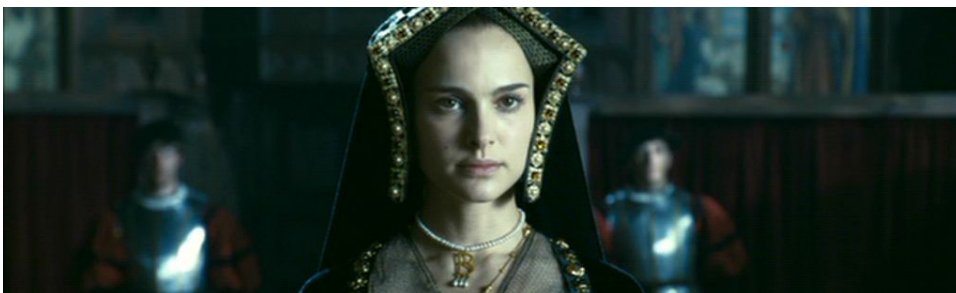
Zemeckis et le cinéma d'animation p.28

Sur Forrest Gump p.38

Zemeckis et les mythes modernes p.48

ACTUALITES

CHRONIQUES



SORTIES CINÉMA

Wall-E p.61

Dark Knight p.66

DVD

p.75 7H58 ce samedi-là

p.78 Deux Sœurs pour un roi

p.80 La guerre selon Charlie Wilson

p.84 No Room For The Groom & Qui donc a vu ma belle ?

p.89 PLAN PAR PLAN : Remorques

p.92 L'ADAPTATION : No Country For Old Men

p.98 BLOC-NOTES : Le spectateur qui en savait trop

p.102 MUSIQUE : Musicalité de la mise en scène chez Max Ophüls

p.106 ANIMATION : La fin du cinéma d'animation

p.112 BILLET D'HUMEUR



Robert ZEMECKIS, Contes, croyances et technologies

(Dossier dirigé par Vincent Baticle & Danilo Zecevic)

De son premier court-métrage d'étudiant, mettant en scène l'affrontement entre un homme et son ascenseur, à sa récente adaptation de **La légende Beowulf**, Robert Zemeckis n'aura eu de cesse d'exploiter les possibilités du cinéma à la recherche de formes nouvelles.

Celui qui fut le protégé de Steven Spielberg à sa sortie de l'Université Southern California est devenu – en trente ans, quinze long-métrages et un Oscar du meilleur réalisateur (pour **Forrest Gump**) – l'une des figures de proue du cinéma hollywoodien. Producteur de ses derniers films, il est aussi à l'origine de la série télévisée **Les contes de la crypte**, ainsi que le co-fondateur de la Dark Castle Entertainment, société spécialisée dans la production de films d'horreur, et notamment de *remakes* de films de William Castle. L'influence de Zemeckis sur l'esthétique de la production contemporaine est réelle : le succès de **Qui veut la peau de Roger Rabbit** a repopularisé le mélange entre animation et prise de vues réelles, alors que ses trois projets en *performance capture* ont rendu

populaire cette nouvelle manière de faire du cinéma que Steven Spielberg, Peter Jackson et Tim Burton ont d'ores et déjà adopté pour leurs nouveaux projets.

Parce qu'il se trouve toujours au cœur des révolutions technologiques les plus spectaculaires, Zemeckis est souvent considéré avant tout comme un cinéaste-technicien. Bien que dénoncée, cette vision pour le moins réductrice semble toutefois persister. La technique, qu'il parvient effectivement à intégrer à son langage cinématographique de manière toute naturelle, n'est pourtant pour lui qu'un outil de mise en scène parmi d'autres. Outil qu'il sait également mettre de côté, comme en témoignent certains des plus beaux moments de **Seul au monde** dans lesquels le cinéaste parvient, par le jeu du seul montage, à magnifier le rapport entre le héros et son alter-ego en forme de ballon de volley-ball.

Les thématiques du cinéma de Robert Zemeckis (métamorphoses corporelles, voyages spa-

tio-temporels, expériences fantastiques...) sont nombreuses et relativement bien définies. Des Beatles (**I Wanna Hold Your Hand**) au Père Noël (**Le Pôle Express**) en passant par le Vieil Ouest (**Retour vers le futur 3**), ses films s'intéressent aux croyances et aux grands mythes historiques et culturels. Très référencés et volontiers réflexifs, ils développent également une pensée relative à l'histoire du cinéma et aux modalités de leur propre création. Autant de directions dont témoignent les textes de ce dossier.

DOSSIER

- Fauses machines, vrais effets
- J'ai vu
- Horizons perdus
- It's alive
- Marylin becomes Madeline
- Qui veut la peau du soldat Gump ?
- Déjà vu
- N'être personne ou devenir quelqu'un



Fausses machines, vrais effets

VINCENT BATICLE

«Rien n'est plus proche
du vrai que le faux»

Albert Einstein

Le cinéma s'affiche

Dès les tous premiers instants de **I Wanna Hold Your Hand**, Robert Zemeckis dénonce le caractère fictionnel de son film. Dans les coulisses du **Ed Sullivan Show** où se prépare la venue des Beatles, au milieu des caméras et des techniciens qui s'activent, le présentateur s'adresse aux différents responsables de la sécurité. Lorsqu'il les informe de l'hystérie qui va animer les fans du groupe, son discours agit également à destination du spectateur comme une présentation du film à venir. A l'issue de cette introduction – qui semble s'offrir en écho aux séquences de la série **Alfred Hitchcock présente** dans lesquelles apparaissaient le cinéaste¹, ainsi qu'aux interventions de William Castle au début de ses films – le générique,

¹ L'idée sera employée dans la série télévisée **Les contes de la crypte**, chaque épisode étant encadré par les interventions du gardien de la crypte. Dans **You, Murderer**, Zemeckis affichera directement la filiation avec Hitchcock en plaçant – par trucage – le cinéaste au côté du présentateur mort-vivant.



I Wanna Hold Your Hand, Les Contes de la Crypte, Qui Veut la Peau de Roger Rabbit



Contact & Retour vers le Futur 3

puis le film à proprement parler, peuvent enfin débiter. Le premier long-métrage du cinéaste annonce ainsi le principe de dévoilement de la nature cinématographique de la fiction qui, de manière plus ou moins directe, apparaîtra dans les films qu'il réalisera par la suite : le western à l'eau de rose qui débute **A la poursuite du diamant vert** se révèle n'être finalement que la mise en images de l'histoire qu'est en train d'écrire l'héroïne ; le cartoon qui ouvre **Qui veut la peau de Roger Rabbit** est en fait un film dont on découvre rapidement le plateau de tournage ; la première séquence de **La mort vous va si bien** place notre regard au niveau de celui des spectateurs d'un théâtre de Broadway ; les éphémères compagnons d'attente de Forrest Gump sont comme autant de figures spectatoriennes mises face à la projection des souvenirs du héros et narrateur du film...

A plus large échelle, les expériences vécues par les héros *zemeckissiens* peuvent se lire comme métaphores du cinéma. Ainsi le voyage intersidéral qu'effectue l'héroïne de Contact la transporte-t-elle au cœur de l'un de ses dessins d'enfant, un paysage qui, privé de véritable profondeur, semble inscrit sur une pellicule souple qui ondule lorsqu'elle la touche du doigt. L'expérience d'Ellie, qu'elle ne peut véritablement appréhender que par le regard (« *Pas de mots*

! Pas de mots... pour le décrire ! »), s'apparente alors à celle d'une spectatrice qui aurait quitté son fauteuil et pénétré le film. Dès lors, la sphère qui la véhicule à travers l'espace-temps – et sur les parois de laquelle elle projette littéralement des images à l'aide de sa lampe torche – est telle une salle de cinéma totalement immersive, *une machine à voyager dans les images*.

Dans **Retour vers le futur 3**, Marty McFly lance la DeLorean vers l'écran d'un drive-in décoré à la mode western et, de manière symbolique, le traverse. Lorsqu'il franchit la barrière temporelle, la horde d'indiens en colère qui orne le mur sous l'écran se voit matérialisée à travers le pare-brise (l'écran) de la machine à voyager dans le temps (les films). C'est alors moins vers le passé que dans un western que le héros est projeté. D'abord immédiatement plongé au cœur du paysage *fordien* de Monument Valley (dans le saloon apparaîtra même Harry Carey Jr., l'un des acteurs fétiches de Ford), il intègre ensuite l'univers de Sergio Leone. Lorsqu'il arrive à Hill Valley, il entre dans la gare et la caméra qui passe au dessus du toit dévoile la ville de la même manière qu'elle le faisait en suivant le personnage de Claudia Cardinale dans **Il était une fois dans l'Ouest**². En voyageant dans le passé, Marty **...➤**

² Le fait qu'il arrive à pieds en marchant sur les rails alors que Jill McBain descendait du train introduit d'ailleurs l'enjeu du film : parvenir à monter à bord afin de repartir vers 1985.



En haut : *Retour vers le Futur 3*



A droite : *Forrest Gump*



...➤ se change en un cowboy de cinéma : d'abord affublé, à la manière de Roy Rogers, d'un ridicule accoutrement à franges aux couleurs criardes, il endosse ensuite le costume plus adéquat de Clint Eastwood, tel qu'il apparaît dans les films de Leone. Poussant le mimétisme à son maximum, il va même jusqu'à utiliser le nom du comédien (cela valant aux spectateurs quelques répliques improbables telles que : « *Partout tout le monde dira que Clint Eastwood est le pétochard qui a le plus les foies de l'Ouest* ») et, lors de son affrontement final avec « Mad Dog » Tannen³, rejoue la scène finale de **Pour une poignée de dollars** en improvisant un gilet pare-balles avec la plaque d'un poêle.

Les films de Zemeckis signalent également leur caractère cinématographique en mettant en avant l'arbitraire de leur développement. Ainsi, la plume emportée par le vent qui encadre Forrest Gump effleure, avant de s'arrêter aux pieds du héros, plusieurs voitures et piétons, se posant même un instant sur l'épaule de l'un d'entre eux. Son parcours dévoile alors la

³ « Mad Dog » est aussi le nom du bandit dans le jeu vidéo *Wild Gunman*, auquel joue Marty dans *Retour vers le futur 2*.

somme de toutes les autres fictions possibles. Le fait qu'elle termine sa course près de Forrest, et ce de manière presque évidente, constitue la marque d'un hasard truqué et l'affirmation de la présence du cinéaste (ou tout au moins d'une instance récitante extradiegétique). Dans le dernier plan du film, elle effectuera le chemin inverse : retombant aux pieds de Forrest puis s'envolant à nouveau, elle referme alors la parenthèse enchantée. Dans un ultime mouvement, elle viendra signaler une dernière fois la nature fictionnelle du récit en se posant sur l'objectif et en provoquant le passage au noir final. Le procédé est repris, dans une auto-citation de **Forrest Gump**, quand s'envole le billet du jeune passager du **Pôle Express**. De même, dans **La Légende de Beowulf** c'est lorsque, de manière anodine, un rat est emporté par un aigle que débute le magistral mouvement de recul qui mène le spectateur de la fête du village jusqu'à l'autre de Grendel.

L'ouverture de **Seul au monde**, en accompagnant le parcours d'un colis FedEx depuis le cœur des Etats-Unis jusqu'à Moscou, participe également de cette idée. Mais, plus encore,



“Zemeckis aime notamment faire traverser des espaces solides à sa caméra”



De gauche à droite :
Seul au monde
Pôle Express
Apparences



le film intègre des plans qui semblent décrire ce que voit le paquet. Ce type de plans extraordinaires est souvent employé par Zemeckis qui aime notamment faire traverser des espaces solides à sa caméra. Ainsi, dans *Contact*, elle pénètre et sort de la maison des Arroway à travers une fenêtre fermée. Dans *Le Pôle Express*, alors que le jeune garçon cherche des informations sur le Pôle Nord dans son encyclopédie, c’est au travers du livre que le spectateur peut lire les mots « *Devoid of life* » (« *Dépourvu de vie* »). Ces angles de vue ne correspondant à aucune vision naturelle – ni celle d’un personnage, ni celle de la narration omnisciente – permettent de renvoyer le spectateur à son propre regard, lui indiquant ainsi qu’il est le témoin privilégié d’une fiction qui lui est directement destinée. Cette focalisation spectatorielle⁴, si elle induit irrémédiablement un effet de distanciation, permet également d’impliquer le spectateur. Ainsi dans *Apparences*, la caméra franchit librement les murs et les sols de la maison des Spencer et permet de donner au public une avance sur les

personnages – principe même du suspens – et, de fait, un sentiment de puissance et de contrôle. Lorsque Claire, tentant d’échapper à Norman, cherche son téléphone puis ses clefs de voiture, d’impressionnantes contre-plongées donnent à voir la scène depuis le dessous du parquet et livrent une vision privilégiée des objets qui sont la condition même de la survie de l’héroïne (elles permettent alors au spectateur de partager un point de vue véritablement inédit : celui d’un fantôme qui, du dessous, observe le monde des vivants).

Croire c’est voir

Face à des fictions qui rappellent sans cesse leur nature cinématographique, quelle marge reste-t-il au spectateur pour croire à la fiction qui lui est proposée ?

Cette interrogation quant à la prise de distance par rapport aux images apparaît au cœur même des fictions zemeckissiennes. Ainsi le jeune héros du *Pôle Express* est-il à ... ➤

⁴ Voir : Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Seuil, 1972 et François Jost, *L’Œil-caméra*, P.U.L., 1987.



•••➤ l'âge fatidique où les enfants commencent à douter de l'existence du Père Noël. Mais, plus encore, c'est la réalité même de son aventure qu'il remet en cause, l'envisageant à plusieurs reprises comme un simple rêve. Le film exploite d'ailleurs cette idée dès sa toute première séquence : alors que le garçon est allongé dans son lit, immobile et les yeux fermés, le commentaire explique « *La nuit de Noël, il y a des années, j'étais couché tranquillement dans mon lit. Je ne froissais pas les draps. Je respirais doucement et en silence* » et invite alors le spectateur au scepticisme. Le train dans lequel les enfants voyagent se livre d'ailleurs comme une autre métaphore du cinéma (parallélisme entre le défilement des wagons sur les rails et celui de

la bobine dans le système du projecteur⁵; nécessité de se munir d'un billet⁶...) et lorsque le héros découvre dubitatif, dans sa fenêtre-écran, le mécanisme qui active le Père Noël, il partage la position du spectateur auquel Zemeckis, en marquant sa présence de metteur en scène, renvoie l'image de sa propre existence.

A la fin du film, la réapparition du grelot accompagné d'une carte du Père Noël vient finalement infirmer l'hypothèse du rêve. Mais à cet instant, personnages et spectateurs

⁵ Cette idée est directement développée dans la séquence-logo de la compagnie de production de Zemeckis (Image Movers) puisqu'un train s'y change véritablement en pellicule. Une séquence du **Pôle Express** poursuit cette analogie : lorsque le billet du jeune héros s'envole, ce dernier le suit depuis l'intérieur du wagon et, passant de fenêtre en fenêtre – comme d'un photogramme à l'autre – il semble pris dans une décomposition chronophotographique de son mouvement.

⁶ Le billet doré du **Pôle Express** est d'ailleurs semblable au ticket de cinéma magique qui projette le jeune garçon de **Last Action Hero** (John Mc Tiernan, 93) au cœur du film de son idole, Jack Slater (Arnold Schwarzenegger).

Le billet et le grelot du jeune garçon dans Pôle Express



auront appris à dépasser les seules notions de vrai et de faux et à chercher des réponses, non pas dans des preuves matérielles, mais en eux-mêmes. Sur le billet du jeune garçon le contrôleur inscrira, à l'issue de ce voyage initiatique, un mot qui résonne telle une formule magique : « BELIEVE » (« CROIRE »). Dès le début du film, les doutes du héros l'empêchent d'entendre le son des grelots. De même, il ne parvient pas à apercevoir le Père Noël caché par l'agitation de la foule des lutins. Mais, lorsqu'il choisit d'y croire – se répétant plusieurs fois « Je crois », telle une incantation – il finit par entendre le tintement du grelot puis, dans celui-ci, découvre enfin le visage du Père Noël. Alors, la logique n'est plus « voir c'est croire » mais croire c'est voir. La voix du garçon, devenu adulte, conclue alors ainsi le film : « Autrefois la plupart de mes amis entendaient le grelot. Mais au fur et à mesure des années, il devint silencieux pour tous. Même Sarah découvrit un jour de Noël qu'elle n'entendait plus son

doux tintement. Bien que j'ai grandi, le grelot tinte toujours pour moi. Comme il le fait pour tous ceux qui croient ». Le dernier plan du film laisse apparaître une vision quasi-subliminale du visage du Père Noël dans le grelot. Au spectateur de décider de la voir ou non... Tout est question de croyance.

C'est une conclusion similaire qui s'impose à Ellie Arroway. Privée d'images permettant de convaincre clairement les membres de la commission d'enquête de la réalité de son périple interstellaire, cette scientifique agnostique et rationnelle fait l'expérience de la foi. Lors de son audition, elle expose une théorie reposant sur la croyance, racontant son voyage comme Palmer sa découverte de Dieu (ce dernier, en lui demandant des preuves concrètes de l'amour qu'elle portait à son père, lui avait déjà fait comprendre que certaines choses ne ... ➤



“Le faux peut parfois être plus efficace qu’un absolu réalisme”

réaffirmant au vieux roi son attachement profond à sa légendaire bravoure, permettra au mythe de devenir (redevenir ?) réel. Alors, Beowulf pourra pourfendre la bête comme dans les histoires (qui, finalement, étaient peut-être bien réelles...) où il terrassait les monstres marins. Accepter ce que l’on sait être faux, c’est se donner la chance de voir la fiction se muer en une nouvelle réalité. Telle est la leçon de **La Légende de Beowulf**.

...> peuvent être expliquées). **Contact** insiste ainsi sur le libre arbitre dont chacun – personnage comme spectateur – dispose. Evoquant les 18 heures d’enregistrement brouillé tendant à prouver que l’expérience d’Ellie était bien réelle, le personnage interprété par James Woods interpelle le public et l’invite à se forger sa propre opinion (« *C’est très intéressant, non ?* » lance-t-il face-caméra) alors qu’Ellie, s’adressant à de jeunes enfants qui la questionnent sur l’existence d’une vie extra-terrestre, les incite à réfléchir par eux-mêmes (« *L’important, c’est de continuer à chercher vos propres réponses* »).

Wiglaf, le compagnon d’armes de Beowulf représente le croyant zemeckissien par excellence. En acceptant consciemment de croire à des récits dont, pourtant, tout laisse à penser qu’ils ne sont qu’affabulations, il porte en lui la réalité même de la légende. Au moment du combat final entre Beowulf et le dragon – symbole d’une vie bâtie sur le mensonge – Wiglaf, en

Telle est aussi la demande que Robert Zemeckis semble adresser à son spectateur. En effet, le cinéaste, en dénonçant clairement la nature cinématographique de ses films, semble vouloir passer un pacte avec le public : en ne cherchant pas à le tromper sur le caractère fictionnel du récit, il lui offre la possibilité de suspendre volontairement son incroyance et de vivre alors pleinement la puissance de création du cinéma (l’idée apparaît, dans **Le Pôle Express**, lorsque dialoguent le jeune garçon et le vagabond : « *J’ai envie d’y croire, mais... / Mais tu ne veux pas te faire embobiner. Tu ne veux pas te laisser embarquer sur une voie trop facile. Tu ne veux pas qu’on te roule, qu’on te dupe...* »).

Le cinéaste se souvient de sa réaction lors de la projection-test des Dents de la mer : « *Je regarde le début du film et je trouve ça fabuleux, je suis stupéfait de voir à quel point Steven a réussi à monter un tel suspense sans même que l’on voie le requin. Et, en même temps, il y a cette peur grandissante que,*



**Page de gauche
et ci-contre :**

Retour vers le Futur 2

lorsque je verrais enfin le requin, sachant que c'est un faux, ça me gâcherait tout. Mais finalement, lorsque le requin est apparu et qu'il a dévoré Robert Shaw, j'étais tellement content que ça fonctionne que je me suis levé et que j'ai applaudi. Le lendemain, je vais voir Steven pour le féliciter. Il n'avait pas pu assister à la projection, mais le studio avait filmé les réactions du public en vidéo, pour qu'il puisse se rendre compte. Et la première chose qu'il me dit, c'est : « Je suis très contrarié. Au moment où Robert Shaw se fait manger par le requin, il y a un type qui s'est levé dans la salle pour applaudir. » Et donc je lui dit qu'en fait c'était moi et il me répond : « Quoi ?! Mais, tu n'étais pas triste qu'il se fasse manger ? ». Et j'ai répondu : « Si, mais c'était tellement bien fait... »⁷. L'attitude de Zemeckis face à l'attaque du requin témoigne du fait que la connaissance du truquage, loin de freiner la projection du spectateur dans la fiction, peut au contraire renforcer son implication. Le faux, s'il ne cherche pas à se donner pour vrai, peut être plus efficace qu'un absolu réalisme.

Fausse machines, vrais effets. Dans **Retour vers le futur 2**, lorsque Marty McFly découvre émerveillé le Hill Valley de 2015, il est effrayé par l'attaque d'un requin holographique faisant office de publicité pour le dix-neuvième opus des **Dents de la mer** (réalisé par Max

Spielberg, le fils de Steven...). Recroquevillé de peur après l'attaque de ce requin géant qui fond sur lui, il se relève et, réalisant que ce n'était qu'un effet spécial, fanfaronne : « Le requin a toujours l'air aussi faux ». Pourtant sa peur, elle, était bien réelle.

⁷ Chris Willman, « Duel ou duo ? – Rencontre Tarantino - Zemeckis », Studio, n°78, mai 1995, pp. 78-82.



J'ai vu...

A propos de Contact

SYLVAIN ANGIBOUST

« J'ai vu des choses que vous autres ne croiriez pas. Des vaisseaux en flammes sur le boudrier d'Orion. J'ai vu des rayons cosmiques scintiller près de la porte de Tannhäuser.»

Roy Batty (Rutger Hauer) dans Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Le succès public et les 6 Oscars de **Forrest Gump** ont ouvert à Robert Zemeckis de nouveaux horizons. Avant cela, les obsessions du cinéaste (l'Histoire et l'Éternité, les mutations physiques...) et ses expériences formelles (la rencontre des *toons* et des humains dans **Qui veut la peau de Roger Rabbit**, les multiples avatars de Michael J. Fox dans **Retour vers le futur 2...**) étaient cantonnées au cadre de la comédie populaire dont il repoussait régulièrement les limites en termes de lisibilité du récit et des images, saturées d'informations et de trucages.

Avec **Forrest Gump**, Zemeckis goûte pour la première fois aux « grands » sujets, aux formes « nobles » du cinéma classique : fresque historique (**Forrest Gump**), histoire vraie édifiante (**Seul au monde**), adaptation littéraire de prestige (**Le Pôle Express**, **La Légende de Beowulf**, **Un Conte de Noël**, son prochain film). Avec **Apparences** et **Contact**, Zemeckis œuvre dans le thriller et la science-fiction mais se refuse à des traitements de série



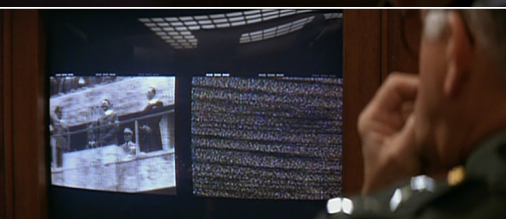
B. **Apparences** masque ses effets macabres façon William Castle derrière le raffinement des citations hitchcockiennes, dans un balancement entre exubérance et discrétion qui caractérise désormais le style du cinéaste. Avec **Contact**, Zemeckis embrasse le canon de la S.F. métaphysique hérité de Stanley Kubrick (le film s'ouvre sur un gros plan d'œil, citation explicite de **2001, l'odyssée de l'espace**), prolongé par Steven Spielberg (**Rencontres du troisième type**) et Brian De Palma (**Mission To Mars**).

L'incroyable au quotidien

Contact inscrit sa fiction dans un cadre vraisemblable, tant au niveau des techniques et des théories scientifiques exposées, que de l'image. Zemeckis filme en plans longs, de façon à transmettre aux événements une sensation de durée réaliste. La photographie est volontairement neutre, discrète, à deux exceptions près : la rencontre entre Ellie Arroway

(Jodie Foster) et le mystérieux S.R. Hadden (John Hurt) et, évidemment, le voyage spatial d'Ellie. Pour retarder la surprise de l'embarquée finale vers Vega, Zemeckis opte pour une narration majoritairement factuelle, à la fois épique dans sa durée (on suit les répercussions mondiales du contact de l'humanité avec une intelligence extra-terrestre, des années durant) et sobre dans son déroulement.

Le passage du temps et ses répercussions sur les individus obsède Zemeckis : les multiples allers-retours et paradoxes temporels des **Retour vers le futur**, le vieillissement progressif de Meryl Streep dans la première partie de **La Mort vous va si bien**, les années passées par Chuck Noland sur une île déserte (**Seul au monde**), la foudroyante ellipse centrale de **La Légende de Beowulf** qui fait passer le personnage de héros vantard à seigneur mélancolique. Dans **Contact**, la jeunesse tragique d'Ellie pousse celle-ci à se passionner pour l'astronomie, établissant un lien direct entre le passé (la mort de ses parents) et l'avenir (la nécessité pour l'enfant devenue adulte d'établir d'un contact avec l'Autre ... ➤)



... ➤ pour combler sa solitude. La structure romanesque du film fait graviter autour d'Ellie un nombre important de personnages secondaires dont le film rend compte de l'évolution avec précision : journaliste en bermuda, Palmer Joss (Matthew McConaughey) devient en quelques années conseiller spécial de Bill Clinton, alors que le prédicateur incarné par Jake Busey se fait de plus en plus menaçant au fil de ses apparitions, jusqu'à l'irréparable. La structure du film est complexe et elliptique, comprimant en quelques scènes de longues plages temporelles (le décryptage du message, la construction de la machine spatiale), alors qu'au contraire le temps du voyage vers Véga est dilaté (du point de vue d'Ellie, dure 18 heures) par rapport à sa réalité terrestre (tellement bref qu'il en est imperceptible). Zemeckis fait rendre visible le temps qui passe en juxtaposant des *flashes* télévisés qui chroniquent en condensé les événements tout en leur donnant une résonance mondiale (les images utilisées ne sont pas seulement américaines mais internationales). Ces fausses émissions sont rendues crédibles par l'emploi de présentateurs bien réels (Jay Leno et Larry King entre autres) ainsi que par le choix d'utiliser des images du « vrai » président Clinton plutôt que de lui inventer un double fictionnel ressemblant comme dans la plupart des films faisant intervenir des chefs d'état.



“Les écrans sont partout, diffractant les plans en de multiples cadres”



Le vrai et (est) le faux

Zemeckis renouvelle le paradoxe à l'œuvre dans **Forrest Gump** : mieux exprimer la réalité grâce à un trucage généralisé de la représentation. Le cinéaste altère le contenu des images et leur matière même, reproduisant la trame et le contraste propre aux divers types d'écrans et de retransmissions télévisées.

L'image d'actualité qui se donne brute, saisie en direct de l'évènement, est transformée pour les besoins de la fiction. Une image n'est jamais simple chez Zemeckis. Elle est d'ailleurs rarement « une » image mais plutôt une création composite où se superposent plusieurs réalités, plusieurs moments du tournage. La coprésence à l'image de James Woods et de Bill Clinton n'a bien sûr pas plus de réalité que celle de Tom Hanks et Richard Nixon ou de Bob Hoskins et Roger Rabbit. Ces rencontres sont réalisées avec un système de cache/contre-cache nécessitant d'impressionner à plusieurs reprises la même portion de pellicule, comme si plusieurs films étaient présents sur la même bande.

La stratification du plan truqué est littérale dans **Retour vers le futur 2** lorsque Zemeckis juxtapose plusieurs réalités dans la profondeur de champ : au premier plan, Marty regarde un autre lui-même parler avec Lorraine et George. La vitre qui sépare le premier de l'arrière-plan fait office de cadre de cinéma, et Marty est présenté comme un spectateur des évènements déjà vécus par lui dans le premier film. Zemeckis désigne ainsi son film comme multiple, feuilletage de plusieurs couches d'images.

Contact offre au cinéaste une autre métaphore de sa démarche : le message envoyé par les Végans est justement une image truquée contenant plus d'informations qu'il n'y paraît. La transmission télévisée est renvoyée aux humains complexifiée (elle passe de 25 à 50 images par seconde), entrelacée d'informations secrètes.

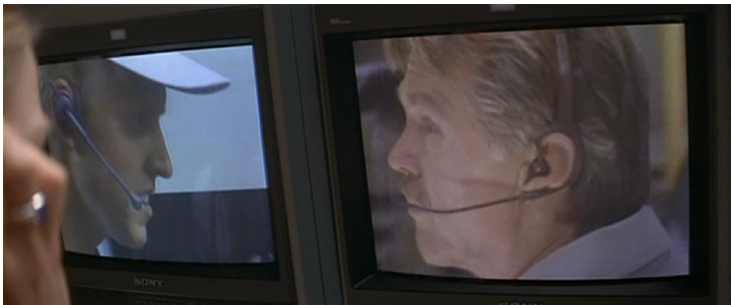
Dans **Le Pôle Express** et **La Légende de Beowulf**, la technique de *Performance Capture* abolie l'hétérogénéité de l'image truquée : plus d'incrustations, plus de maquette ni même de maquillage prosthétique, tout le film est un seul et unique effet spécial. Dans ces derniers films, Zemeckis retrouve pourtant la perception différentielle des différentes strates d'images composant le plan grâce à la projection en 3 dimensions qui creuse la profondeur de champ et invite au voyage de l'œil à travers les différentes dimensions du cadre.

Du poste de télévision à l'écran de contrôle de la NASA, en passant par le système de visioconférence interne de la Maison Blanche, les écrans sont partout dans **Contact**, diffractant les plans en de multiples cadres. Ermite de génie condamné à l'exil par la maladie, Hadden ne voit la réalité que derrière des moniteurs et agit sur le monde grâce aux moyens de communication moderne (Internet, fax, satellite), croisement fantasmagique d'Howard Hughes et du Docteur Mabuse.

Dans **Forrest Gump**, Zemeckis désignait déjà la télévision comme le réceptacle de l'Histoire contemporaine, une fenêtre ouverte sur le monde et son mouvement. Dans **Contact**, la télé fait plus que de porter témoignage des grands évènements : elle « fait » littéralement l'Histoire. C'est en effet la première émission envoyée dans l'espace par l'Homme qui amène les Végans à s'intéresser à notre planète. L'image, terrible, d'Hitler inaugurant les jeux olympiques de Berlin en 1936 traverse l'univers et nous reviens, heureusement dotée d'une signification nouvelle : la provocante volonté de puissance est renversée en humble prise de contact, ouverture d'un dialogue interculturel. Débarrassée de sa signification politique, l'image d'Hitler devient un artefact culturel ouvrant à l'exploration des formes de la culture de masse moderne. Les images voyagent, et s'imposent comme le lien entre les êtres : entre Ellie et Hadden qui communique par écrans interposés, entre les Végans et les ... ➤



“ Le cadre de l'écran
comme une prison
pour les personnages ”



...> Terriens, entre les Terriens réunis autour des journaux télévisés.

Zemeckis rejoint le Spielberg de **Rencontres du troisième type** sur la nécessité de trouver un langage non verbal dépassant la contingence des langues humaines pour établir le contact avec une civilisation extra-terrestre. « 70 pour cent de la population mondiale ne parle pas anglais. Les mathématiques sont le seul langage vraiment universel » nous rappelle Ellie. La musique

de **Rencontres** devient ici une série de pulsations battant au rythme des nombres premiers avant de s'incarner en images.



S'évader de la prison du cadre

Le mouvement positif de communication par l'image s'inverse lorsque Zemeckis présente le cadre de l'écran comme une prison pour les personnages, une limitation de

leur rapport au monde. Lorsqu'Ellie ne parvient pas à sauver la vie de son père, son reflet s'inscrit dans le cadre d'un miroir qui l'enferme dans son échec. C'est par écrans interposés que les savants assistent impuissants à l'attentat qui coûtera la vie à Drummon. Lorsqu'Ellie découvre le site du contact envahis par une foule d'illuminés en tous genres, elle les observe à distance au travers de la fenêtre de sa voiture ; comme pour se protéger du prédicateur, elle remonte la vitre, frontière illusoire entre elle et le futur terroriste.

Ellie est à tout niveau un être distant qui écoute et regarde les événements au lieu d'y prendre part. Séparée de ses parents par la vie (sa passion pour la radio et l'Espace est une façon de déplacer l'au-delà métaphysique de la Mort dans un au-delà géographique), elle ne peut non plus vivre librement son amour pour Palmer Joss du fait de leurs croyances et de leurs fonctions respectives.

Contact offre finalement à Ellie l'occasion d'agir et de se retrouver au centre de l'image. Le voyage final vers Véga place la scientifique au cœur d'une sphère qui la libère de tous les cadres quadrangulaires auxquels elle s'est heurtée depuis le début du film. Lorsqu'elle se retrouve sur la plage, elle flotte au cœur d'un monde virtuel créé à partir de ses propres souvenirs. Ce monde d'images n'est plus mis à distance, projeté face à elle (principe des écrans



de télévision ou de cinéma, surfaces à deux dimensions). Au contraire, elle y est tout entière enveloppée, dans une sorte de retour à la matrice maternelle (Ellie arrive sur la plage en position de fœtus, nouvelle citation kubrickienne).

Cette rencontre au-delà des perceptions humaines (et des images puisque la caméra d'Ellie n'enregistre à ce moment que des interférences), seule la foi peut en témoigner. Si le débat théologique est au cœur du film, il est dépassé par la quête avant tout intime d'Ellie (faire la paix avec le souvenir de ses défunts parents et vaincre sa solitude pour vivre son amour avec Palmer Joss). Zemeckis filme donc sa rencontre avec la transcendance (divine et/ou extra-terrestre) comme une plongée en elle-même. C'est le sens du plan d'ouverture du film, montrant toutes les galaxies de l'univers contenues dans l'œil de la petite Ellie.

Critiquant toutes les formes de dérives dogmatiques (des néo-nazis aux religieux conservateurs), **Contact** réconcilie la religion et la science au travers du couple Ellie/Palmer et refuse de trancher entre le doute raisonnable et l'intime conviction. Comme dans **Forrest**

Gump – auquel il avait parfois été reproché le flou de ses positions politiques et morales – « *l'important, c'est de continuer à chercher vos propres solutions* ».

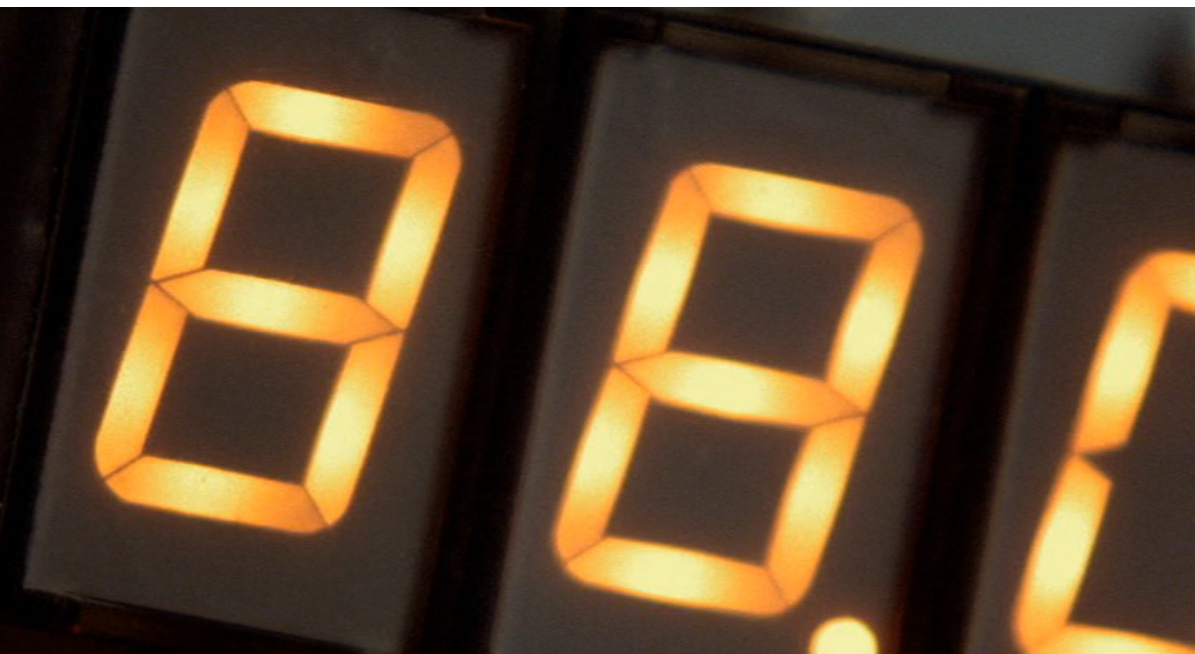
Contemplant les galaxies, Ellie reste sans voix, son pragmatisme scientifique dépassé par la beauté du spectacle : « *Pas de mots pour le décrire. Ils auraient du envoyer un poète* ». Et pourquoi pas un cinéaste, tant le 7^{ème} art selon Zemeckis apparaît comme la synthèse de l'ingénierie et de la poésie ?





Horizons perdus

Contact et autres voyages



Départ pour Shangri-La. Le cinéma de Zemeckis, est énergique, en mouvement. C'est un cinéma du voyage dont l'emblème serait l'aiguille du compteur de la Delorean filant avec un entêtement tout mécanique vers la marque, ô combien fatidique, des 88 miles à l'heure. Point de non retour et premier cap à franchir avant de se projeter dans le temps, cette image-symbole d'un cinéma de l'exploit technologique, est l'une des quelques déclinaisons de la thématique du voyage chez Zemeckis. Posture idéale que celle du voyageur, car incertaine, donc prometteuse. Posture idéale que de filmer le voyage lorsque le lien intrinsèque entre l'espace et le temps est une obsession, lorsque se demander « *Où sommes nous ?* » va de paire avec « *Quand sommes nous ?* », tout cela pour, en bout de course, en savoir un peu plus sur ce que nous sommes. **Contact** est l'histoire du périple d'une femme solitaire mais convaincue. Son aventure apparaît comme archétypique d'une oeuvre où pour voir, il faut d'abord croire, où l'amateur crédule vaut souvent mieux qu'un professionnel trop cartésien. La destination d'Ellie Arroway est un endroit vierge, inconnu du reste du monde, un Shangri-La qu'elle quitte initiée via l'introspection, confortée dans son humanité perfectible. Elle appartient à un cinéma où le hasard s'est érigé en science.



Fantaisistes malgré tout

« *S'il n'y a que nous, ça fait beaucoup d'espace perdu* ». *Punch line* comme les affectionne Zemeckis, cette maxime jalonne l'évolution d'Ellie. C'est un héritage, plus encore une règle de conduite intellectuelle acquise aux côtés de son père, et qu'elle transmettra à son tour, *in fine*. Ellie s'inscrit dans la lignée d'une galerie d'amateurs, au sens propre du terme, débarrassé de toute connotation péjorative. Elle est une femme « qui aime », qui ne fonctionne pas en termes de résultats ou de productivité. Elle agit, simplement motivée par une passion enfantine pour l'astronomie, plus complexe à justifier qu'une collection de timbres ou de pin's. Loin d'être une simple toquade de jeune fille, son ardeur à émettre des signaux s'explique d'abord par le désir d'établir un contact avec sa mère disparue. Chimère romantique, cette base affective précède la vocation scientifique du personnage. En cela, elle est « conforme » aux contrats initiaux des films réalisés par Zemeckis durant les années 80. Ce cinéma fait la part belle aux

fantaisistes. Ils sont maladroits, à la limite de la marginalité, mais décomplexés et poussés par une énergie sans borne. Cette « première période » est résumée par la formule « *Trust Me* », slogan de campagne choisi par Rudy (**Used Cars**), arnaqueur à la petite semaine, dopé à **Stars and Stripes forever**, fourguant à tour de bras ces épaves roulantes et mal maquillées. C'est aussi **I Wanna Hold your Hand**, où quatre filles du New Jersey, fanatiques des quatre garçons de Liverpool, prennent d'assaut les studios de CBS. Elles s'y emploient avec une maladresse toute juvénile, typique d'un cinéma où innovation formelle et comédie vont de paire. On y trouve entre autre pour la première fois, par le biais de combinaisons d'amorces et de caches, ce goût pour le mélange, au sein du même cadre, de l'image d'archive savamment manipulée, à l'image fictionnelle.

Au regard des films qui les précèdent, Ellie et **Contact**, surviennent comme une transition dans la carrière de Zemeckis. L'agitation et le bouillonnement toonesques ont laissé place à une profondeur plus solennelle, plus assumée, remisant le temps de quelques films ... ➤



...➤ (série en cours), la comédie comme premier support narratif. La figure de l'amateur suit cette mutation. Une évolution vers un registre plus emphatique, est d'emblée signalée. La séquence d'ouverture et ce plan, qui tient davantage du vol interstellaire que du travelling, et tellement éloquent quant aux récentes orientations de l'œuvre de Zemeckis, préfigurent la maîtrise totale de **Le Pole Express** et **Beowulf**. Evoquant l'abstraction kubrickienne de **2001**, le plan originel, élan visuel autant que métaphysique, assouvissement du fantasme du

mouvement infini (comprenez sans coupe), abandonne la terre et son vacarme magmatique pour la beauté du silence incommensurable. Il distille un bref aperçu du poème optique du Shangri-La, théâtre de la rencontre du troisième type. Le mouvement prend fin malgré tout, et c'est dans l'œil de la jeune Ellie qu'il s'achève.

Le contraste heurte. Il prélude pourtant à la contradiction entre recroquevillement introspectif et élan centrifuge, synonyme de mise en contact, de connexion. Paradoxe lyrique, l'immensité de l'univers est tout entière contenue dans l'œil de la future astronome. Fabuleux savoir inconscient, point de vue d'ores et déjà fascinant. Le souci de Zemeckis d'élaborer sa fluide mise en scène autour du regard de Jodie Foster, trouve sa pleine justification. Ellie comme l'a peut être été Emmett Brown, est d'abord filmée dans une posture de néophyte à la curiosité insatiable, premier élément de caractérisation. Seconde donnée : elle sonde l'espace grâce aux ondes. Elle décrypte, fouille recherche, bref, une scientifique en herbe. Pour l'instant, à l'image de Joan Wilder (**Romancing the Stone**) elle est encore uniquement *Hopefully Romantic*. La différence avec la scientifique qu'elle sera, future ambassadrice de l'humanité, est le niveau d'expertise. En greffant à l'affect une méthodologie rigoureuse, la professionnalisation permet de réduire au minimum l'impact du hasard. Vœu pieux lorsqu'il est question de Zemeckis. Le mélange entre amateurisme et professionnalisme différencie Ellie du Doc, autre grand scientifique de la galerie zemeckissienne. Bien sûr le flamboyant

chevelu aux yeux exorbités eut l'inspiration géniale, de convertir une DeLorean en machine à voyager dans le temps. Le joujou eighties, devenu depuis, symbole d'un nouvel esprit pionnier n'était pourtant à l'origine qu'une vision, une pulsion dénuée de raisonnement préalable. Le savant eut le bon goût de se cogner la tête contre ses toilettes, un jour de novembre 1955. Le choc lui révéla ce qui restera l'œuvre de sa vie.



Croire, oui. Mais croire en quoi ?

Le principal conflit de *Contact* ne repose pas tant sur le clivage entre scientisme farouche et élucubrations religieuses, que sur l'opposition entre croyants et non croyants. Le point de désaccord est probablement plus élémentaire, mais certainement pas simpliste. Le contraste est plus nuancé. Dans cette perspective, l'antithèse d'Ellie n'est pas Palmer Joss (Matthew McConaughey), le religieux, conseiller spirituel de Bill Clinton (fonction improbable quoique certainement plus inoffensive que sous l'administration Bush), mais David Drumlin (Tom Skerritt), l'opportuniste, croyant par devoir plus que par conviction. Carriériste, négativement

connoté, cet Elmer Gantry de la science pervertit *In God We Trust*, en vulgaire sésame, passeport pour les étoiles. Mauvaise perception du moment historique, il l'appréhende comme un phénomène de masse, une news grossière relayée par Larry King ou Jay Leno. En vérité l'universel est immanquablement associé à



l'intimité de l'individu, à la domination d'un point de vue fort et unique comptant pour tous les autres, celui d'Ellie. Contrairement aux autres films «de contact», produits entre 1994 et 1998 (*Stargate*, *Independance Day*, *Deep Impact*, *Armageddon*), l'épopée émane de l'itinéraire individuel non de la masse-nation, de l'être faillible pris comme tel et non comme symbole ou allégorie. «Souviens de toi de moi, non comme un roi ou un héros, mais comme un homme, un homme faillible et plein de défauts» sera la dernière volonté de Beowulf, roi scandinave implorant qu'on efface sa légende.

Palmer et Ellie, les croyants, manquent de preuves tangibles, peu importe. Ellie ne ramène aucune image de son voyage immobile, peu importe, elle s'est rendue à Shangri-La. Elle a vu. Au delà de la technologie, le véritable vecteur, point de franchissement des deux mondes, est le regard tout puissant d'Ellie, donné comme la clef dès la séquence d'ouverture et le « travelling astronomique ». Preuve de l'omnipotence du point de vue, le Shangri-La de *Contact*, carrefour des univers, est une image mentale. La science cède la place à l'onirisme et son ode optique. La photographie évolue, le cadre se pare de teintes extrêmes. Les visages de Jodie Foster et David Morse subissent une délicate désincarnation, la *Motion Capture* n'est plus très loin. Sur la plage idéalisée l'enfance réapparaît, Ellie l'orpheline solitaire assiste à la résurrection fugace de son père, en récompense de sa foi, celle la même qui la clouait jadis durant des heures à son émetteur, une foi d'amateur. La fin du film n'est pas aussi ouverte qu'on le prétend. Zemeckis n'est ni sceptique, ni cynique. En cela, sa sincérité le rapproche d'un Shyamalan.

Le cinéma de Zemeckis fourmille de Shangri-La, mirages ou utopies. L'apparition de ces songes, parfois fruits de l'imagination, coïncide avec la résolution du conflit dramatique ou un simple retour à l'équilibre. C'est d'un point de vue exemplaire, la *ToonTown* de **Qui**

veut la peau de Roger Rabbit, ou sous un angle plus expérimental Hill Valley de **Back to The Future** (quoique relativement éloignée de l'idée originale d'un Hilton ou d'un Capra), et bien entendu le pôle Nord de *Polar Express*. Le parcours du jeune sceptique ●●●➤





...> y est assez semblable à celui d'Ellie. Encore un voyage qui s'achève sur une idée, un épilogue inscrit, ou plutôt perforé sur un ticket de train pas banal : «*Believe*», et cette devise officieuse du «Croire pour voir». De l'aller retour express il demeure une trace, audible, le tintement d'une clochette, variation cristalline des séquences mathématiques et rythmiques émises par Vega dans **Contact**.

« Je devais continuer à respirer »

L'image mentale engendrée par Ellie, plage paradisiaque, mince bande sableuse nimbée de turquoise et d'émeraude, annonce l'île déserte où s'échoue Chuck Noland, autre explorateur, malgré lui cette fois, autre solitaire. Les odyssées quasi érémitiques de Chuck et Ellen ne comblent pas les mêmes vides. Leurs aventures ne sont pas non plus souhaitées avec la

même ferveur. L'escapade exotique de Chuck, subie plutôt qu'espérée, n'est pas exactement l'aboutissement professionnel de la mission intersidérale dont Ellie prend la tête. **Cast Away** soit l'histoire de la conversion d'un homme qui voit son monde ultra balisé dominé par une métrique implacable et sans fausse note, lui filer entre les doigts. Les colis se perdent parfois. Chuck, ex-roi de l'expédition postale voit sa caractérisation initiale voler en éclats. Son itinéraire est inversé par rapport à celui d'Ellie. Lui, est un professionnel qui s'initiera à l'art du tâtonnement, à l'amateurisme, à l'immobilité. Il apprend à composer avec le hasard et ses fluctuations.

Le Shangri-La de **Cast Away** est hostile, mais salutaire. Il reconditionne, il ré-initialise un personnage bouffi de certitudes. Le filmage suit ce bouleversement. Chuck Noland évolue parmi le fourmillement, le pullulement, le grouillement foisonnant, obnubilé par le temps,



sans répit. Il semble téléguidé dans ce circuit jalonné d'enseignes FedEx, balises mercantiles d'un monde qui ne connaît plus le silence. La vertigineuse séquence d'ouverture est un tourbillon, une propulsion dans un quotidien agité. La poésie sidérante de **Contact** est à des années lumière de ce professionnel qui demandera la main de celle qu'il aime sur un tarmac d'aéroport. Sûr de lui, il lance un « *I'll be right back* » trop péremptoire. Rupture. Retour sur la plage, après le naufrage, le brouhaha s'est tu. Chuck métamorphosé, amaigri, n'est plus ce professionnel, roi du timing. Contraint, il devient un expérimentateur de l'art nautique, un ingénieur de la pyrotechnie élémentaire, englué dans un cadre qui se meut avec parcimonie. Peu après son retour, il révélera une piètre tentative de suicide, avortée au bout de quelques essais infructueux. Une idée l'a retenu : « *Je devais continuer à respirer...qui sait ce que la marée peut apporter* ». Fidèles à l'axiome de Gump aussi appelé « théorie de la boîte ou de la plume blanche », **Contact** et **Cast Away** se font échos. Pourvu que le regard soit fixé intensément, le contrechamp surviendra nécessairement.

Dernière séquence : A un carrefour déjà célébré par le cinéma, et aperçu dès la première séquence du film, Chuck qui s'est acquitté de la livraison d'un ultime colis, cherche sa route. Le retour à l'identique souligne l'évanouissement des vieilles convictions, fragiles fondations



de l'ancienne vie du héros. Entre temps, il y a eu Wilson. Une belle rousse s'arrête. Chuck cherche sa route. Avant de poursuivre la sienne, l'inconnue conclue la conversation brève par un « *Good luck Cow Boy* » plein de promesses. Bien sûr c'est à elle qu'était destiné le colis. « Je devais continuer à respirer »... la marée est jolie. Un dernier plan, le regard de Chuck est rivé sur le hors champ et la belle rousse. Apologie de l'approximation, partie de poker originale où le « payer pour voir » s'est transfiguré en « Croire pour voir ».



IT'S ALIVE

Robert Zemeckis et le cinéma d'animation

Vers un néo-classicisme hollywoodien

Les films de Robert Zemeckis semblent provoquer un émoi semblable à ceux des pionniers du cinématographe. Même si le logo de train représentant sa boîte de production, ImageMovers, n'est pas sans évoquer **L'Arrivée d'un train à la Ciotat** des Lumières, les innovations techniques des films de Robert Zemeckis seraient plutôt à rapprocher des films à trucs de Méliès. Chaque nouveau métrage du réalisateur de **Qui veut la peau de Roger Rabbit** est une bravoure technique à lui tout seul qui oblige le spectateur à redéfinir ses référentiels cinématographiques. Mais pour époustouflantes qu'elles soient, les nouvelles technologies de l'animation permettent au réalisateur d'enfin libérer sa caméra des contraintes physiques et d'aboutir à de réels projets de mise en scène - désormais de l'ordre du fantomatique.

Les simulacres de caméras traversent la matière à leur bon vouloir et adoptent des angles de prise de vue depuis n'importe quelle position de l'espace. Un film de Zemeckis, ce n'est plus, comme le pensait Truffaut, « *un scénario contrarié par un tournage, contrarié à son tour par le montage* ». Une fois débarrassé de l'aléatoire, l'empreinte du créateur sur l'œuvre est totale, son omnipotence et son omniscience omniprésentes. Zemeckis se pose en une nouvelle sorte de conteur de mythes et légendes, dont le patrimoine ne se transmet plus par la voix mais par les images – animées à plus forte raison. Or, si ces images ont été conçues, il est impératif qu'elles soient vues et admirées. Au montage déstructuré et incompréhensible, l'animation oppose le montage du mouvement et restitue la flamboyance dessinée des technicolors d'antan.

Dans les derniers films de Robert Zemeckis, la caméra a laissé place aux capteurs. Le cinéma



Retour Vers le Futur 3 & La Mort Vous Va Si Bien

n'est plus ontologique mais pénètre dans l'ère du sensitif qui permet cependant un retour aux sources du cinéma hollywoodien. Le cinéma d'animation emprunte aux modes de tournage classiques. Après avoir filmé dans les lieux réels, le cinéma reprend le chemin du studio qui reproduit, comme au temps de jadis, les décors de Casablanca, de Shanghai ou d'autres horizons perdus. Les acteurs ne doivent plus faire de régime draconien – dans un sens ou dans l'autre. Leurs corps sont transformés grâce à une performance technique et non plus physique. Ils s'enferment désormais dans des hangars où s'opère un retour en enfance : le terrain de jeu est délimité à la craie. Les acteurs de **Dogville** et de **Beowulf** ne se concentrent plus que sur l'essence du jeu devant des murs peints en noir. Mais qu'ils ne s'inquiètent pas, ils ne seront pas oubliés dans la nouvelle aventure numérique. Ils sont les modèles et les squelettes d'un corps dont l'animation représente la chair.

Un cinéma dessiné

À l'instar de la technique de la *performance capture* – comparable au rotoscope des frères Fleischer – qui calque les gestes d'acteurs afin de les retranscrire sous forme dessinée et animée, le cinéma de Robert Zemeckis semble s'organiser en couches. Le juge Doom

(Christopher Lloyd) est un toon au masque humain, feignant la folie sous une apparence de sobriété sadique, figurant le mélange des genres même du film, cartoon et film noir. Zemeckis reproduit un schéma déjà existant chez Chuck Jones : Ralph le loup et Sam le chien berger enlèvent à tour de rôle et à l'infinie des masques à l'effigie de l'autre (**Double or Mutton**). Dans **La Mort vous va si bien**, Ernest Menville (Bruce Willis) est embaumeur et applique une peau synthétique par dessus la peau (morte) déjà existante. La grosse dame s'écartant, Helen (Goldie Hawn) apparaît derrière son imposante masse grasseuse. En version française, c'est bien à « la peau » de Roger Rabbit qu'en veut le coupable. Quand au personnage de **You Murderer** qui arbore un nouveau visage après une opération de chirurgie esthétique, le voilà affublé du masque de Humphrey Bogart. Comme en atteste l'exemple de la lettre d'amour de Roger à Jessica cachant le testament de Marvin Acme écrit à l'encre invisible, gratter la surface en explorant les différentes couches de la réalité revient à découvrir une vérité cachée.

Les films de Robert Zemeckis, y compris les films s'appuyant le moins sur l'animation, sont de l'ordre d'un cinéma dessiné. Les décors en carton pâte qui ouvrent **La Mort vous va si bien** et qui évoquent ceux du Hollywood des années 1930, les demeures gothiques rendant hommage aux **Frankenstein** de James Whale, les vitrages et tableaux qui ornent ... ➤



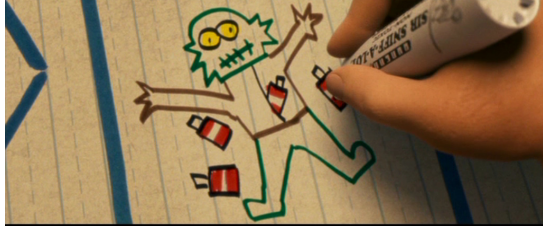
les murs des pièces sont tout autant d'éléments fantasmés appelant le cinéma d'animation à venir. Les contours dessinés d'un cadavre sur la tête duquel est venu s'écraser un piano anticipent sur la cartoonisation d'Eddie Valiant (**Qui veut la peau de Roger Rabbit**), le corps du mort étant déjà assimilable à celui d'un *toon*. L'univers du **Pôle Express** est idéalisé. Tributaire de l'atmosphère des années 1950, le décor dépeint une Amérique chère à Norman Rockwell¹, lieu propice à un conte de Noël.

Le corps des deux protagonistes principales de **La Mort vous va si bien** – auquel ont été soustraites souplesse et faculté d'absorption des *toons* – est immortel mais friable et cassable. « *On ne sent pas la douleur. On ne peut pas se faire mal.* » Chair froide et cœur glacial, les protagonistes féminines sont des mortes-vivantes qui tenaient peu de l'humain avant leur décès et qui rappellent les origines de l'animation au cinéma : la reproduction des mouvements de vie à partir de cadavres². Les corps des personnages et des acteurs subissent des transformations : Tom Hanks amaigri pour les besoins de **Seul au monde** ; Holdie Hawn obèse et Meryl Streep rajeunie dans **La Mort vous va si bien** ; Eddie Valiant aplati sous la poussée de l'ascenseur et affublé d'une tête de cochon dans une scène coupée de **Qui veut la peau de Roger Rabbit** ; Loren McFly, adolescente, mère de famille puis grand-mère, sobre ou ivre selon l'occasion (**Retour vers le futur**). Les visages sont déformés en plan rapproché sous la pression d'objets menaçants et contigus : face à face avec une momie (**Monster House**), pointe d'une lance frôlant in extremis un nez de lutin (**Pôle Express**), flèche éraflant une joue guerrière (**Beowulf**).

A l'instar d'Andy Warhol, personnage furtif dans **La mort vous va si bien**, l'animation se veut une reproduction d'une image originale. Zemeckis utilise souvent des acteurs connus pour leurs prestations « habitées ». Anthony Hopkins et John Malkovitch ne sont pas les moindres des cabotins, tandis que Tom Hanks et Jim Carrey (bientôt dans **A Christmas Carol** adapté de Charles Dickens), sont connus pour l'élasticité de leur visage ainsi que pour leurs transformations physiques. A travers les exemples de Bob Hopkins, de Christopher

¹ « Si vous essayez de raconter une histoire à la Turner par exemple, la meilleure solution est de créer une texture particulière qui ressemble aux peintures du maître, puis de créer des personnages qui seraient stylisés comme le peintre aurait pu le faire. Là, la Performance capture est tout à fait adaptée ». (Steve Starkey, Producteur de Pôle Express, in S.F.X. Décembre 2004 / Janvier 2005)

² A titre d'exemple citons La Danse des cadavres d'Ub Iwerks, La Sauterelle et la fourmi de Ladislav Starewitch ou Jason et les Argonautes de Ray Harryhausen.



Lloyd³ ou du duo Meryl Streep / Goldie Hawn, les acteurs sont destinés par leur jeu et par l'univers dans lesquels ils évoluent à être contaminés par l'esthétique de l'animation. La *performance capture* et les autres techniques de l'animation clonent les acteurs, leur attribuent des doubles virtuels et multiples.

De l'animation pour l'animation

A l'intérieur même de ses films d'animation, Zemeckis ajoute une autre couche d'animation, dédouble son propos. La partie du jeu vidéo de **Monster House** fait référence à l'origine du procédé de *performance capture* : la simulation sportive sur console de jeu vidéo. A une technique d'animation se superpose une autre technique d'animation. Les personnages animés sont projetés sous forme d'ombres : femme sculpturale sur une porte vitrée de détective (**Qui veut la peau de Roger Rabbit**), Père Noël au sortir de son palais (**Pôle Express**), duel à la pelle projeté sur un pilier rappelant l'expressionnisme des films de cape et d'épée de Michael Curtiz (**La Mort vous va si bien**). La technique d'animation de silhouettes s'ajoute au dessin animé et à la *performance capture*. Finalement, le double réclame lui aussi son droit à l'existence et tient à le prouver. La projection des ombres des personnages induit la possibilité que les personnages dessinés se révèlent être des êtres

³ Il est notable que la trilogie Retour vers le Futur a été adaptée à la télévision sous forme d'une série animée qui reprend les personnages sous forme de dessins.

matériels. A l'instar des flatulences, des éructations et autres odeurs désagréables produites par les personnages virtuels dans la saga **Star Wars**, Roger Rabbit clame son organicité par les échanges de fluides (mouchoir trempé, baiser, rituel mortel de la « trempette »).

Qui veut la peau de Roger Rabbit développe les références aux films d'animation mais n'oublie pas d'aller au-delà de celles-ci. Le prologue du film triche avec l'esthétique du cartoon classique. Pas plus que les producteurs à la R. K. Maroon ne participaient au montage des dessins animés (à l'exception notable de Walt Disney), les cartoons n'ont été mis en scène dans des univers en trois dimensions. L'intégration du dessin animé à un film *live* datait du temps du muet mais Zemeckis innovait par le refus de donner une nouvelle fois aux personnages un aspect plane. Le juge Doom se faisait aplatiser par un rouleau compresseur, devenait un personnage en deux dimensions, puis, reprenait sa forme initiale de *toon* en trois dimensions en inhalant de l'hélium, ce qui permettait, par la même, à Zemeckis de créer son premier *buzz* technologique.

Pour preuve que les films d'animation actuels ne se font pas indépendamment de l'œuvre de Robert Zemeckis (et inversement), une sorte de partie de ping-pong thématique semble se jouer entre le cinéaste et le studio Pixar. Les jouets usés et abandonnés par les enfants mais s'appêtant à être recyclés puis réutilisés de **Pôle Express** sont un prolongement positif de la psychose des jouets de **Toy Story**. Le rire capable de tuer dans **Qui veut la peau de Roger Rabbit** trouve une réponse dans le rire salvateur et plus fort que la terreur de **Monster Inc**. La solitude de **Wall-E** répond, quant à elle, à celle de Tom ... ➤



...➤ Hanks dans **Seul au Monde**. Tout au long de son œuvre, Robert Zemeckis développe une thématique de la vitesse et de la route. D'une part, la vitesse est associée à la folie de ces personnages quelque peu *looney* (**Retour vers le futur**, **Qui veut la Peau de Roger Rabbit**, **I Wanna Hold Your Hand**, etc.). D'autre part, l'icône de la route se conjugue chez lui avec la nécessité pour les personnages de faire un choix qui influencera leur destin (**Retour vers le futur**, **Seul au Monde**, **Used Cars**). Nostalgiques des années 1940, Zemeckis et Lasseter s'interrogent, par le biais de l'apparition de l'autoroute, sur la déformation de l'espace américain et la fin de sa contemplation. Aussi bien dans **Qui veut la peau de Roger Rabbit** que dans **Cars**, le développement des autoroutes est désigné comme l'un des vecteurs du changement de l'*american way of life*. Leur apparition est désignée comme coupable de la disparition des petites villes typiques (Toonville / aire de repos pour voyageur) au profit de villes fantômes.


Trajet aérien d'une plume blanche se posant aux pieds de Tom Hanks (**Forrest Gump**), billet de train doré s'échappant des mains d'un garçonnet (**Pôle Express**), feuille d'un arbre aux couleurs automnales frôlant les roues d'un tricycle (**Monster House**). Les objets inanimés au parcours à priori arbitraire seraient-ils étrangement dotés d'une vie ? Si animés ils sont alors la manière qu'ils ont de se déplacer et de se mouvoir induit la possibilité d'une âme. Au même titre que la maison qui menace d'engloutir les personnages de **L'œil dans le ciel** de Philip K. Dick ou la demeure des trois sorcières dans **Inferno** de Dario Argento, la **Monster House** agit comme un personnage à part entière, respire, mange, meurt. Les



produits estampillés Acmé, aussi bien ceux utilisés par Eddie Valiant chez Zemeckis que les appareils se retournant sans cesse contre le pauvre Wile E. Coyote chez Chuck Jones, ont une vie propre et agissent à leur guise.

La Création de la vie

Capable d'insuffler la vie et de donner la mort, d'influer sur les destins et les récits, de jouer sur la temporalité, la figure de l'animateur apparaît au détour de personnages secondaires : le clochard marionnettiste du **Pôle Express**, la mère de Grendel (Angelina Jolie) ensorcelant **Beowulf**, l'écrivaine Joan Wilder (Katherine Turner) partant **A la Poursuite du diamant vert**, la passeuse d'entre deux mondes Lisle (Isabella Rossellini) dans **La Mort vous va si bien**. Cette dernière s'improvise déesse. Le plafond de sa demeure gothique est garni d'un vitrage représentant **La Création de la vie** de Michel-Ange. En appliquant une pointe de son sérum magique sur un doigt, elle espère bien reproduire le geste de ce Dieu plafonné qui confère la vie à l'homme. Une créature qui se transforme et commence à se mouvoir dans sa nouvelle peau, un éclair en cette nuit pluvieuse, une contre-plongée sur le rebelle défiant les lois de la nature. L'icône est la même. Cet autre Elvira est une transposition contemporaine du docteur Frankenstein. Cependant, les créatures ne sont plus ce corps composite constitué de membres morts de provenances diverses qui se meurt mais, au contraire, proviennent de corps originaux que se morcellent. L'exclamation



Gauche : *Retour vers le Futur 2*
& *La Mort Vous Va Si Bien*
Droite : *Pôle Express*

de Frankenstein « It's alive ! » est remplacée par la constatation « Death becomes her ». L'animation ne donne plus la vie à partir du moment où le mouvement cesse. La démarche rigide bientôt remplacée par l'immobilité indigne, effectivement, que la mort a fait son oeuvre et a contaminé les corps.

Les personnages zemeckisiens sont immortels mais stériles. Ceci explique sans doute cela. Engendrés par la technologie, ils ne peuvent eux-mêmes donner une vie autre qu'artificielle. La question de l'hérédité, de la descendance et des liens familiaux se répète chez Zemeckis : réapparition d'une fille disparu quinze ans plus tôt (**Used Cars**), possibilité que les parents ne se rencontrent pas et que le héros n'eut jamais existé (**Retour vers le futur**), stérilité royale (**Beowulf**), disparition du frère ou de la sœur (**Qui veut la peau de Roger Rabbit, A la Poursuite du diamant vert**), famille qui aurait pu être celle du héros mais qui ne l'est pas (**Seul au monde**), etc. Le double est le plus souvent issu d'un clonage par l'artifice – en d'autres termes, par la cinématographie et l'animation. Il faut sans doute voir, dans la difficulté des personnages à avoir des successeurs naturels, une revendication du cinéma

d'animation. Au fur et à mesure que les héritiers de la grande forme classique hollywoodienne disparaissent, l'enfant bâtard et turbulent des grands studios désire enfin être reconnu. Il se considère être l'un des derniers à préserver la mémoire du géniteur. Non matériellement, mais bien spirituellement. Il n'entend pas remplacer le grand frère en prises de vues réelles corrompu malgré lui mais désire co-exister à ses côtés, le compléter et rappeler la diversité de ses origines. Le leitmotiv du **Pôle Express** « *Voir pour croire* » est un principe qui lui est applicable. A la fois absent physiquement et existant visuellement, le cinéma d'animation demande au spectateur son empathie pour des personnages numériques, sa croyance en un monde fantasmé où la mort est dotée de vie. « *Believe* » peut être déformé en « *be alive* » car « il » est bien vivant et il faut bien y croire ! Comme le disait le héros de **Merton of the Movies** « *Rien ne serait réel... Rien n'était plus réel.* » Les choses les plus réelles seraient celles qu'on ne voit pas. « *Fin de la magie* » ? Non, juste le commencement.

Marilyn becomes Madeline

La Mort vous va si bien,
Une satire hollywoodienne.

ANOUCHKA WALEWYK



Doux oiseaux de ma jeunesse

Broadway, 1978. Au vu du spectacle, Marilyn Monroe n'est pas morte quinze ans plus tôt. L'icône mythique – au même titre qu'Andy Warhol, la « Divine » Garbo, Jimmy Dean ou Elvis, tous entraperçus lors d'une sauterie commune – vit recluse dans l'immortalité de sa beauté juvénile. Pour avantageuse qu'elle soit, l'immortalité a aussi ses inconvénients parmi lesquels un corps dont il convient désormais de prendre le plus grand soin comme suggéré par la machiavélique administratrice de la potion magique, Lisle von Rhoman¹. Tous suivirent donc les instructions à la lettre... à l'exception de deux chimères égocentriques amenées à se transformer en êtres hybrides et dignes des monstruosités qui peuplent l'univers de Robert Zemeckis.

¹ Incarnée par l'énigmatique Isabella Rossellini qui avait déjà revêtu son costume de sorcière deux ans auparavant dans *Sailor et Lula* (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990).

Le début de **La Mort vous va si bien** marque d'emblée la décadence inéluctable de Madeline (Meryl Streep), le point de non-retour du second acte de la vie des stars. « *Madeline Ashton in Songbird* » affichent à deux reprises les néons criards de la devanture du Fairbanks sur lesquels glisse un travelling depuis le ciel chutant au sol pour dévoiler un public qui délaisse une idole dont le visage gît déjà à terre sur un programme de la revue. À l'intérieur du temple de *music-ball*, le plagiat d'une Marilyn Monroe vieillissante qui exhibe narcissiquement son corps tandis qu'elle chante **I See Me** est peu réussi : mêmes *boys* qui entouraient autrefois la belle, même tenue aguichante, même blondeur platine. Cependant, le charme et le naturel n'y sont plus. Zemeckis n'hésite pas à forcer le trait du faux glamour. Les clichés s'empilent comme des assiettes sales au bord de l'évier du *show-business*. Ampoules de loge sur scène et dans le refuge de l'« artiste », costumes à paillettes, attitude dédaigneuse et superficielle de celle qui se croit encore désirable malgré les rides qu'elle entrevoit dans le miroir. Toutes ces



“ La farce burlesque
tourne rapidement à
la tragédie ”



Une satire qui ne fait pas rire

« J’ai toujours aimé la manière dont l’humour noir donne une tournure satirique à un concept naturellement sérieux » expliquait le cinéaste à propos du film. S’il peut être envisagé comme une comédie du fait de l’absurdité de certaines situations – notamment empruntées au *cartoon*, comme le trou dans le ventre de Goldie Hawn ou le cou disloqué de Meryl Streep – le spectacle grotesque qu’est **La Mort vous va si bien** est davantage grinçant que réellement drôle. La farce burlesque tourne au contraire rapidement à la tragédie, d’abord, celle de l’apparence comme valeur primordiale, enfin et surtout, celle de l’immortalité. En faisant appel à l’imaginaire culturel et générique du spectateur, le cinéaste parvient à créer un film unique.

La Mort vous va si bien mêle des influences aussi éloignées que le *cartoon*, le gothique (la terrifiante demeure de Lisle), le film policier (le projet d’assassiner Madeline) ou encore le *backstage musical* perçu au travers de la séquence d’ouverture. Lieu d’action (Beverly Hills), références cinéphiliques, protagoniste principale présentée comme une grande star oubliée des années soixante, **La Mort vous va si bien** s’inscrit en filigrane du métafilm – ou film sur l’univers du cinéma. À cet égard, Madeline est à l’image de la vieille Norma Desmond du **Boulevard du Crépuscule (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950)**. Elle aussi s’accrochait désespérément à cette jeunesse partie en fumée, admirait ses photographies et ses propres films ressurgis d’une autre époque, s’offrait les services d’un gigolo afin de lui renvoyer cette image d’une splendeur passée, avait recours à la chirurgie esthétique et se perdait dans une demeure démesurément grande pour elle.

La satire du monde hollywoodien et du monde moderne gouvernés par l’obsession ...>

supercherries parodiant Broadway et Hollywood ne sont que des éléments d’une satire mise en place par le cinéaste dès l’entame de son film.

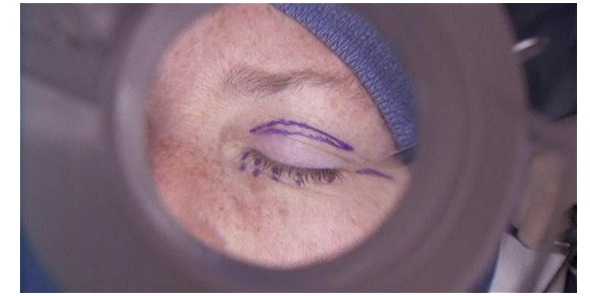
Contre-champ : tapie dans l’obscurité, Helen (Goldie Hawn) est en compagnie de son fiancé qui se pâme devant la beauté et le talent de Madeline. Ils apparaissent à première vue comme les antithèses de la femme fatale qui se trémousse sur scène. Vêtue de couleurs ternes oscillant du gris au marron, la jeune femme, écrivain, est à l’image des héroïnes intellectuelles de Woody Allen. Il n’en est rien. Helen s’apprête à épouser un chirurgien esthétique de renom, Ernest Menville (Bruce Willis) qui finira par la tromper et épouser son amie et rivale de toujours, l’ensorcelante Madeline. Les apparences ne sont que trompeuses comme le confirmera l’évolution d’Helen qui deviendra elle aussi une vamp diabolique.



... ➤ de la beauté et de la jeunesse est acerbe. A la sortie de **La Mort vous va si bien**, la critique a reproché à Zemeckis la froideur, l'artifice et le cynisme du film. « *Le style de Zemeckis s'est spielbergisé... presque toutes les scènes sont lisses, fourre-tout et exagérées* » pouvait-on lire sous la plume d'Owen Gleiberman². C'est oublier que cette forme apparemment superficielle et grandiloquente justifie toute la profondeur du propos des auteurs. Avec le recul N. Kagan remarque : « *Les récents développements technologiques façonnent le film, transformant plus ou moins les personnages comiques en cartoons. De manière significative, l'histoire et la technique semblent avoir été poussées si loin que l'identification en devient impossible, ce qui provoqua le rejet de nombreux critiques et spectateurs* »³. Il n'est pas question pour le cinéaste de faire preuve de prouesses techniques dont il aurait pu se passer. Elles sont inhérentes à l'univers et aux questions soulevées par le film. L'exagération en est une donnée essentielle. C'est elle qui permet, sur le mode de la moquerie et de la dérision, de toucher le point sensible, celui d'un monde devenu lui-même risible et superficiel. Comment rendre compte d'un corps maintenu en vie malgré sa

² Cité in N. Kagan, *The Cinema of Robert Zemeckis*, Taylor Trade Publishing, 2003, p.131.

³ Ibid. p.131.



mort biologique ? Il doit devenir une curiosité inhumaine (qui infligera d'ailleurs une crise cardiaque au malheureux médecin incarné par Sydney Pollack). Puisque le sujet suppose des mutations corporelles, les innovations technologiques et formelles s'imposent d'elles-mêmes.

On rêve ici d'amour, gloire et beauté, mais l'amour ne peut être au rendez-vous car les personnages sont désespérément seuls et se haïssent les uns les autres. De même, la gloire est fugace et n'a plus de sens passé un certain âge. « Une histoire de cupidité, de sexe et de meurtre », telle est résumée par Eddie Valiant (Bob Hoskins) la sombre affaire qui l'occupe dans **Qui veut la peau de Roger Rabbit**. Sans oublier la solitude et la revanche, cette funeste sentence est également le fondement de **La Mort vous va si bien**. La solitude est, d'ailleurs, l'une des données majeures de l'œuvre du cinéaste peu enclin au romantisme. Le titre même de **Seul au monde** souligne l'inspiration du réalisateur. Si **Forrest Gump** retrouve Jenny, c'est au prix d'une grande solitude et d'un rejet de la part des autres tout au long de sa vie. Enfin, la mort de l'être aimé le laissera définitivement seul avec son fils.

L'insoutenable vieillissement de l'être

La mise en scène et l'innovation d'effets spéciaux pour **La Mort vous va si bien** nous plongent véritablement au cœur du sinistre processus. Tout passe par le corps, ce corps que l'on veut parfait et qui va se décomposer sous nos yeux. Grâce aux prouesses numériques, il se métamorphose de façon surnaturelle. Un être nouveau, à mi-chemin entre le corps incarné et le personnage de *cartoon*, vient d'être créé. « C'est un *toon*, il supporte tout » nous apprend-t-on dans **Qui veut la peau de Roger Rabbit**. A l'instar d'un Eddie Valiant



“Le rêve inaccessible prend fin.”

transformé en *toon*, tous les chocs et les meurtrissures sont autorisés aux héroïnes sans que mort s'ensuive car on y apprend que les personnages sont incapables de ressentir la moindre souffrance (fut-elle morale). Mais de la même façon que les *toons* peuvent tout supporter sauf la « trempette » et le fou rire, il convient pour les immortelles de ne pas souffrir le moindre laisser-aller. Si **Qui veut la peau de Roger Rabbit** mêlait animation et prise de vue réelle, c'est ici la prise de vue réelle qui devient animation sans avoir recours au dessin animé mais en y puisant ses références (la robe rouge et la chevelure rousse d'Helen sont dignes de celles de Jessica Rabbit). Les personnages y deviennent des corps plastiques incassables tout en restant en chair et en os. L'attrait de Zemeckis pour l'animation ne cesse d'ailleurs de se développer et lui permet d'expérimenter d'autres techniques du genre (la *performance capture* dans **Le Pôle Express** et **La Légende de Beowulf**).

La filmographie de Zemeckis est peuplée de corps brisés ou morcelés. Qu'il s'agisse du petit Forrest Gump handicapé ou des jambes amputées du Lieutenant Dan Taylor (**Forrest Gump**), des corps déchiquetés par Grendel dans **Beowulf**, du corps meurtri et fantomatisé – telle ceux d'Helen et Madeline – de Claire Spencer (Michelle Pfeiffer) dans **Apparences** ou des jouets désarticulés et abandonnés dans le train du **Pôle Express**, les corps de Zemeckis souffrent et se décomposent. Celui de Goldie Hawn dans **La Mort vous va si**

bien, d'abord normal, anticipe sur son devenir *toon* lors la phase d'obésité avant d'être finalement cartoonisé pour finalement être perforé et se retrouver en pièces détachées... comme s'il s'agissait du robot C3PO de la saga **Star Wars**.

Beverly Hills, 2029. Madeline et Helen assistent aux funérailles d'Ernest. Sortant du lieu de culte, les deux femmes se brisent en mille morceaux. Le rêve inaccessible prend fin. Des sérigraphies de Madeline façon Andy Warhol qui tapissent les murs de sa maison à la reproduction du plafond de la chapelle Sixtine dans la piscine de Lisle symbolisant la beauté éternelle, tous ces personnages courent après la vanité de leurs désirs. Et ce sont justement des vanités qui sont données à voir dans ces corps démembrés des derniers plans. Seules les stars (et les *toons*) peuvent vivre cette cure de jouvence éternelle mais celle-ci implique des limites fatales⁴. Si le monde moderne a décidé de fermer les yeux sur la vieillesse et la laideur, Miss Monroe, vous avez disparu à point. La mort vous allait si bien.

⁴ « Alors que la star s'était toujours nourrie de son « double », de son image, peut-être les temps sont-ils venus où le double, au lieu d'apporter l'immortalité, devient un rappel de la mort, comme le portrait de Dorian Gray, le double hoffmannien ou dostoïevskien ». Edgar Morin, *La Tragédie Marilyn*, in *Les Stars*, Ed. du Seuil, 1972, p. 159.

Qui veut la peau du soldat Gump ?

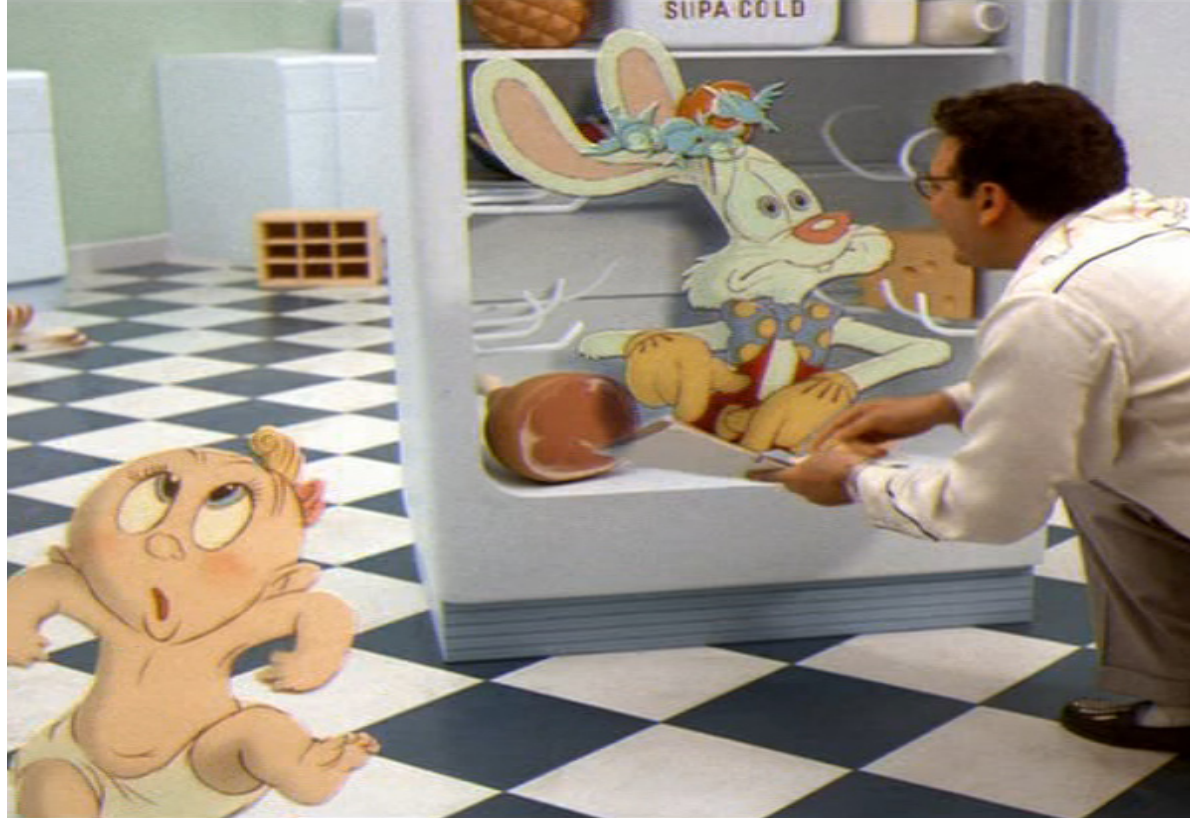
Sur la nature cartoonesque de Forrest Gump

Qui veut la peau de Roger Rabbit commence par un effet de trompe-l'œil : le cartoon inaugural masque la deuxième nature des images du film, en prises de vues réelles. Quelques années plus tard dans la filmographie de Robert Zemeckis, vers la fin de **Forrest Gump**, survient un nouveau trompe-l'œil, variation du précédent: le visage boueux de Forrest se métamorphose, au contact d'un t-shirt jaune, en un dessin primitif composé de deux ronds pour les yeux et d'un arc fin en guise de bouche, le *smiley face*. De la même manière, le rendu *dessiné* de ce faciès masque la vraie nature des images du film, en prises de vues réelles.

Dans les deux occurrences, Zemeckis se joue de la dissociation fréquemment faite entre film d'animation et film de prise de vue réelle, puisqu'il les combine¹. Dans **Qui veut la peau de**

¹ Cette dimension ludique se dévoile dans une judicieuse mise en abîme du travail du cinéaste d'animation: lorsque Roger Rabbit regarde les photos compromettantes de sa femme volage, il les fait tourner tellement vite entre ses mains qu'il crée une impression de mouvement produite par la fameuse persistance rétinienne.

Roger Rabbit surtout, il ambitionne de persévérer sur une voie tracée par Walt Disney dans le muet (**Alice in Wonderland**) et poursuivie par le classicisme (**Escale à Hollywood** de George Sidney), fantasma d'un nouveau langage cinématographique par la création d'une forme harmonieuse, supérieure, qui briserait les frontières entre animation et réalité. Cependant, **Qui veut la peau de Roger Rabbit** ne réalise pas entièrement ce défi fou : les personnages animés et les personnages humains se mêlent mais ne se fondent pas. Or, sans doute sans s'en rendre compte, le cinéaste concrétise enfin ce rêve ancien dans **Forrest Gump**, qui ne contient paradoxalement aucune séquence d'animation. Il faut dire que la partie cartoon de l'entreprise ne réside pas dans la technique elle-même, mais dans l'essence du personnage humain de Forrest Gump. Selon une hypothèse plausible, Gump serait un toon échappé de Toontown, errant



dans un monde d'humains dont il a endossé la cuirasse.

Roger / Forrest : l'inversion des rôles

Le cartoon qui ouvre **Qui veut la peau de Roger Rabbit** aboutit, sitôt le « *coupez !* » du réalisateur lancé sur le plateau, sur une réflexion sur le statut de l'acteur de cinéma. Le lapin marrant n'est pas un acteur *réel*, puisqu'il fut créé de toutes pièces, à partir de croquis qui se sont affinés et auxquels les animateurs ont insufflé une vie factice. Quand le film s'achève, le lapin n'existe plus. Néanmoins, l'acteur dit *réel*, qui existe même par conséquent dans le hors-cadre du film, est-il réel à l'écran? Toutes deux, ces incarnations ne sont au fond que des formes mouvantes posées sur des images en deux dimensions. Au cinéma, la réalité



ne saurait être qu'un fantôme, elle procède de la même illusion que les costumes au bal masqué. Poursuivant un paradoxe, le cinéma découvre sa nature la plus élevée lorsqu'elle se proclame illusion parfaite, et non reflet calqué de la réalité. Partant de là, Zemeckis s'amuse à inverser les rôles: Roger Rabbit, bien que non réel, souffre à l'écran des affres de son rôle de cascadeur chahuté, alors que les acteurs humains, bien que réels, ne souffrent jamais vraiment à l'écran car ils jouent la comédie.

Or, manœuvrant avec sa compagnie en plein cœur du Vietnam, le GI Forrest Gump expérimente lui aussi la délicate causalité agression / souffrance. Il ressent ainsi comme une "piqûre" la balle ennemie qui vient se loger dans son fessier, niant la douleur au même titre que les toons, dont l'indestructibilité s'avère être l'une des spécificités. Comme sur eux, les actes de violence paraissent n'avoir aucune répercussion durable sur lui. Son ... ➤

•••➤ corps a d'ailleurs des vertus hors du commun. Enfant, il brise l'armature fixée à ses jambes en courant pour échapper aux gamins, et soulève un nuage de poussière qui rappelle les accélérations de Bip Bip. Le corps se libère de la résistance du réel, accomplissant ainsi un fantôme du héros de cartoon. La séquence se répète plus tard, lors des années d'université: Forrest s'enfuit, harcelé à coups de pierres par ses camarades. On rejoint ici le principe du cartoon de rejouer une poursuite à l'infini (**Bip Bip et Coyote**), la course-poursuite étant un élément constitutif du dessin animé américain. Comment ne pas parler aussi, en dépit de ses déficiences mentales, de ses capacités physiques surhumaines dignes de ses ancêtres animés? Il court plus vite que n'importe quel joueur de football américain, il bat des records de rapidité pour charger son fusil à l'armée, il joue au ping-pong avec la dextérité de quelqu'un qui a fait cela toute sa vie, muni de deux raquettes et de deux balles, il court pendant des mois à travers les Etats-Unis, d'un océan à l'autre...

« My name is Forrest »

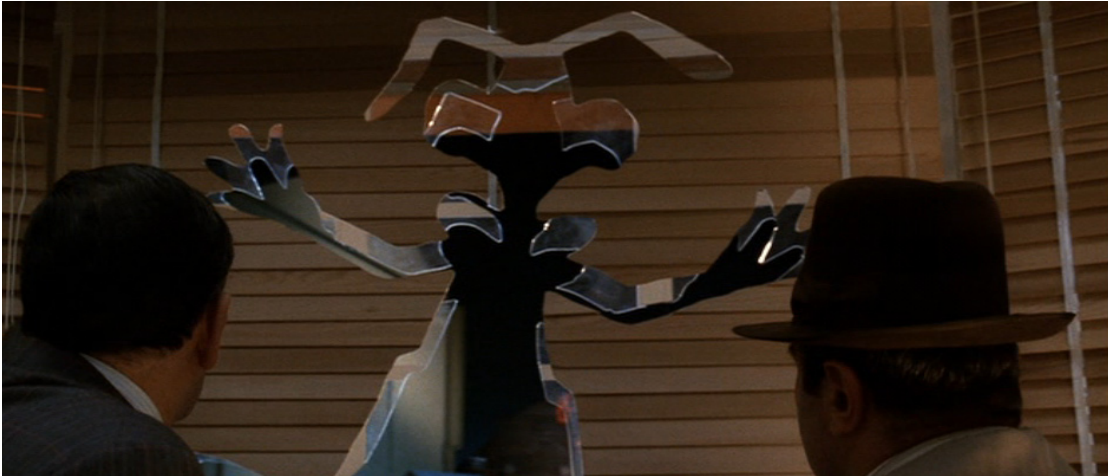
Dès son apparence extérieure, Forrest Gump se conduit comme un toon. En premier lieu, il se reconnaît à son costume caractéristique (chemise à carreaux attachée jusqu'au dernier bouton du col, pantalon un brin trop court, coupe de cheveux invariable de GI); il vit à cent à l'heure, comme les toons courent à toute blinde pour échapper à leurs agresseurs.

Il se retrouve pris comme eux dans un cyclone de vitesse qui remue tout sur son passage. Il se distingue par une phrase leitmotiv, « *My name is Forrest* », Forrest Gump, qui interpelle par sa parenté avec le « *You know what? I'm happy* » de Droopy. Quant à ses attitudes, elles sont grotesques, appuyées jusqu'à la caricature, parfois subjuguées d'émotion, comme quand il plonge du crevettier tout habillé pour rejoindre la maison familiale et sa mère mourante.

Perdu au milieu de l'océan, comment Forrest peut-il nager jusqu'à la côte, puis courir éperdu jusqu'à la propriété de Greenbow, comme si une minute s'était écoulée? L'exploit semble fabuleux mais, en tant que spectateur, on n'y prend pas garde. Cette réflexion prouve cependant que les toons, Gump compris, peuvent s'adapter dans un monde réel et passer inaperçus. Dans les cartoons, les actes des toons se percutent et s'annulent entre eux car ils sont dépourvus de conséquences: on y meurt et on renaît le plan suivant. A l'inverse, dans **Qui veut la peau de Roger Rabbit** et à plus forte raison dans **Forrest Gump**, les *toons* ont une réalité palpable car leurs actes rejaillissent sur les personnages réels. Il y a une constante interaction entre les deux types de personnages. Les toons évoluent parmi les humains, dans un monde et un décor dévolus aux humains, dans lesquels ils sont considérés comme des intrus, et d'ailleurs reclus dans un ghetto. Pourtant, grâce à leur pouvoir d'accélération, de déformation, de contorsion, ils malmènent les hommes et font des trous dans le réel, au



“ Le corps s’inscrit dans un univers fantasmagorique qui confond réalité et illusion ”



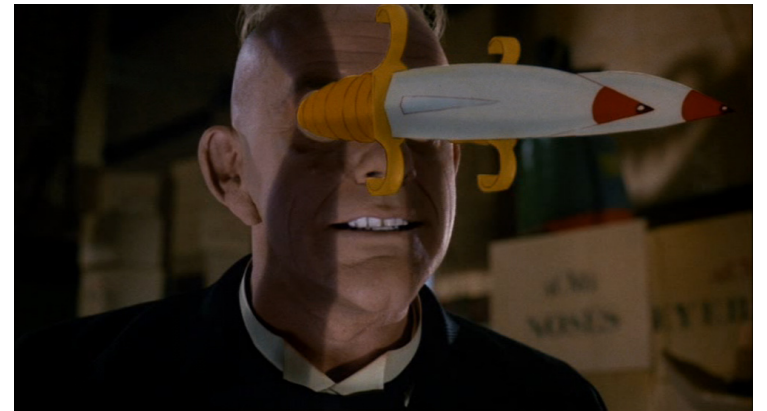
sens propre autant que figuré (la vitre brisée à travers laquelle se découpe la silhouette de Roger Rabbit); les objets, surtout, tournoyant, volant en éclats, se mettent à s’animer d’une vie propre, incontrôlable, tels des feuilles d’automne dansant sous le vent.

Contaminations

Bientôt, dans cet univers où tout va sens dessus dessous, une nouvelle inversion s’opère : alors que Valiant poursuit Jessica qu’il soupçonne d’un meurtre crapuleux, il se retrouve, comme embrigadé au cœur d’un rêve, dans un royaume entièrement dessiné où se côtoient les créatures de Disney et de la Warner. Du coup, voici l’homme obligé de s’acclimater au monde délirant des toons, où les lois physiques dont il a l’habitude ne sont plus en vigueur. Très vite, par contamination, le détective devient un personnage burlesque de toon,

il délaisse sa condition humaine et se revêt du costume déformant d’un héros animé (il se retrouve aplati dans l’ascenseur conduit par Droopy, puis tombe dans le vide quand ses pieds ne touchent plus la terre ferme, aux côtés de Mickey et Bugs Bunny). Cette séquence représente la vengeance sadique des toons qui rendent à l’homme tous les cataclysmes qu’il leur fait subir image après image.

Dans la réflexion sur le traitement du corps du toon et son inscription dans l’image, **Forrest Gump** va plus loin que **Qui veut la peau de Roger Rabbit** car il opte pour le défi de récuser le cinéma d’animation. Ce qui n’empêche nullement les analogies de poindre. Dans un cartoon, où les libertés prises avec les corps sont infinies, les chairs sont malaxées, distendues, réduites en bouillie, soumises à une fantaisie débridée. Et dans **Forrest Gump**, il y a un même plaisir de jouer avec les corps (images d’archives trafiquées et mêlées ... ➤)



à de images créées pour le film, allers-retours vertigineux entre le documentaire revisité et la fiction pure, association de personnalités réelles et de personnages inventés, voire de personnalités réelles recrées par un comédien : Forrest et le faux Elvis Presley, Forrest et les vrais présidents américains de Kennedy à Nixon). Dès lors, le corps ne s'inscrit plus dans la recreation d'un réel plausible, mais dans un univers fantasmagorique qui confond réalité et illusion, et fait fusionner les temporalités tout en affirmant le caractère hybride de l'image cinématographique (Forrest vagabonde insensiblement du noir et blanc à la couleur). La mixité noir et blanc / couleur correspondrait d'ailleurs assez bien à celle à l'œuvre dans **Qui veut la peau de Roger Rabbit**, images dessinées / images réelles.

Partant du principe que Forrest Gump serait un toon, on découvre en amont que certains personnages humains de **Qui veut la peau de Roger Rabbit** sont déjà en phase avancée

de *toonisation*. Acme, le propriétaire de Toontown qui ne tarde pas à disparaître, a un comportement des plus burlesques quand il asperge d'encre effaçable une chemise claire ou quand il crée un électrochoc en serrant des mains. Les conséquences de ses gags sont toutes éphémères. Il se range du côté des toons car il partage avec eux une philosophie du rire à tout prix, contre les autres humains, tenants d'une morosité ô combien sinistre, qui passent leur temps à contrer la folie des animaux animés et à dramatiser chaque situation. Ailleurs, Valiant glisse à son tour sur la pente de la déshumanisation lorsque, dans le cabaret où chante et se trémousse Jessica, il évoque le loup lubrique de Tex Avery matant la superbe créature qui danse langoureusement sur scène. Enfin, l'identité du juge Demort corrobore les propos précédents, puisque réel dans un premier temps, il s'avère *in extremis* être un toon. Mais on eût pu s'en douter; il ressemble quand même beaucoup au professeur Fate

de **La Grande course autour du monde** (Blake Edwards, 1965), lui-même inspirateur du personnage de cartoon Satanás – avec son costume rigide tout noir, du chapeau aux gants sans oublier la cape, et ses attitudes caricaturales, sans mesure dans la cruauté. Sa nature double remémorant les sortilèges des contes, il est le protagoniste qui anéantit la barrière entre la féerie de l’animation et l’âpre texture de la réalité.

Robert Zemeckis ne croit à l’invincibilité d’aucune espèce. Au bout du compte, même les toons sont faillibles. A la fin de **Qui veut la peau de Roger Rabbit**, les fouines à la botte du juge Demort meurent littéralement de rire. Elles sont prises au piège de leur propre condition de toon. En abandonnant leur carapace invincible, c’est un peu comme si elles devenaient humaines. Non loin de là, lors d’un épilogue aussi bouleversant qu’imprévu, Forrest pleure sous l’arbre où repose à jamais sa Jenny. Pour la première fois, un toon éprouve une tristesse non feinte. Revient alors à nous la constatation de **Qui veut la peau de Roger Rabbit**: « *C’est un toon, il supporte tout. Mais il a le cœur fragile comme nous* ».



ALEXIS PITALLIER & DANILO ZECEVIC

Déjà-vu

Paradoxes temporels, répétitions et dédoublements

« Cela fait une heure qu'il est minuit moins cinq »

Drôles de voyages que ceux effectués par Marty McFly et son ami Doc Brown. Passé proche et imparfait, passé composé et lointain, futur simple et antérieur, époques diverses. Que de vains sauts dans le temps puisque le but ne vise qu'à rester dans les limites du compté de Hill Valley et à revenir au point de départ du présent. C'est que la temporalité est un paradoxe chez Robert Zemeckis. Elle offre un double niveau de lecture : un temps linéaire qui passe et un temps qui reste figé et immuable. Les événements paraissent devoir

se reproduire à l'infinie : la malédiction se transmet avec la couronne royale (**Beowulf**), les trains tournent en boucle (la maquette du **Pôle Express**), les attributs et les défauts familiaux se répètent (trilogie **Retour vers le futur**). Les décors de **La Mort vous va si bien** figurent une atemporalité tandis que les personnages rejouent sans cesse le printemps de leur existence. Les films du cinéaste regorgent de protagonistes sans âge et hors du temps : Doc Brown, Lisle Von Rohman, le Père Noël, etc. Nier le cycle des saisons revient à tenter d'arrêter le renouvellement perpétuel et à enrayer la mécanique de l'univers. Zemeckis donne à voir un temps qui avance mais qui patine dans la semoule. La durée de temps du voyage d'Ellie (Jodie Foster) est double : à la fois quelques secondes et des heures (**Contact**). Le



Retour vers le Futur 2, You Murderer, Retour vers le Futur 3

machiniste du **Pôle Express** les yeux sans cesse rivés sur sa montre est obsédé par la peur du retard alors que, de fait, « *Cela fait une heure qu'il est minuit moins cinq* ». Chuck Noland (Tom Hanks), préoccupé, lui aussi, par le chronométrage puis **Seul au Monde**, s'adapte à une nouvelle temporalité, celle qui n'en finit pas. L'île, isolée du monde, en oublie de suivre le cours général du temps, comme si la Terre, durant le temps de la « captivité » de Chuck avait suspendue son mouvement. Finalement, émergeant de sa solitude, Chuck se confrontera au temps mode lecture, celui qui avance et qui emporte ses idéaux du quotidien, trop vieux, dans les flots.

Le voyage sur place

La trilogie **Retour vers le futur** repose sur un principe de voyage immobile. L'action se limite à un même lieu fermé et unique, la ville de Hill Valley. Doc et Marty font des sauts dans le temps tout en restant dans le même espace. Les voyages révèlent d'une répétition dans les situations ainsi que dans les codes dramatiques et formalistes. Un même travelling partant du personnage pour s'élargir à la place principale accompagne Marty alors qu'il pénètre à Hill Valley, que cela soit en 1955, 2015 ou 1885. Dans ces scènes, d'une époque à l'autre, les bruits de fond (comme la musique des élections au poste de maire) et le thème musical se répètent alors que Marty est amené à sans cesse redécouvrir une ville – ici saisie dans son processus d'évolution – qu'il pensait portant connaître. Le procédé de répétition visuelle et sonore est décliné tout le long de la trilogie : visites au lotissement pavillonnaire Lyon Estates, réveils comateux auprès de la figure maternelle ou activités autour du principal bar la ville. Zemeckis applique ici un principe du cartoon : jouer sur une même situation cumulative avec un nombre incalculable de variations¹.

Doc et Marty sont condamnés à ne connaître aucun autre décor que Hill Valley. Le lieu unique dont le hors champ états-unien et mondial ne sera jamais perçu est clos sur lui-même. Dès lors, s'aventurer au-delà de ces limites préétablies relève de la transgression. Le cinéma de Robert Zemeckis dans son ensemble fonctionne sur un principe d'abolition des dites frontières. Le mur séparant Toon Town de Los Angeles détruit, les toons envahissent

¹ Interrogé à propos de la simplicité de la trame dans *Bip Bip et Vil Coyote*, Chuck Jones déclarait : « Si j'étais resté un an de plus à la Warner je crois que j'aurais pu faire un Road-Runner ou un Sheepdog avec un gag unique, c'était faisable. »

l'espace, le dessin animé contamine définitivement le film en prise de vue direct (**Qui veut la peau de Roger Rabbit**). La gloutonnerie de la **Monster House** s'arrête au trottoir qui entoure la propriété. La vitesse de 88 miles à l'heure délimite les sauts dans le temps (**Trilogie Retour vers le futur**). La route sépare les deux concessionnaires de voitures d'occasion et représente une sorte de no man's land entre frères ennemis (**Used Cars**).

Mouvements d'appareils et effets de montage rendent abstraites les frontières filmiques. La coupure entre deux époques ou deux lieux demeure souvent invisible. L'ellipse au centre de **Beowulf** relie deux époques entre elles par un pivotement autour de la couronne du roi. Le meurtre fantasmé de Madeline s'ouvre et se clôt sur une superposition de flammes (**La Mort vous va sien bien**) alors qu'aucune ponctuation ne délimite le moment présent et celui du récit des affabulations héroïques de **Beowulf**. Se dirigeant avec sa De Lorean vers une affiche des années 1950 où figurent des indiens belliqueux dessinés à même l'écran de cinéma, Marty McFly est littéralement projeté au devant de ces mêmes indiens en chair et en os lors de son arrivée dans le Far West (**Retour vers le futur 3**).

Habitué à la thématique de la vitesse et du déplacement, Robert Zemeckis s'emploie à abolir les frontières par la mobilité. Le mouvement de caméra est rarement arbitraire, souvent motivé par un élément sensoriel ou narratif. Le plan d'ouverture de **Retour vers le Futur** décrit les horloges de la demeure de Doc Brown selon la rythmique plus ou moins ...➤



Retour vers le Futur 3

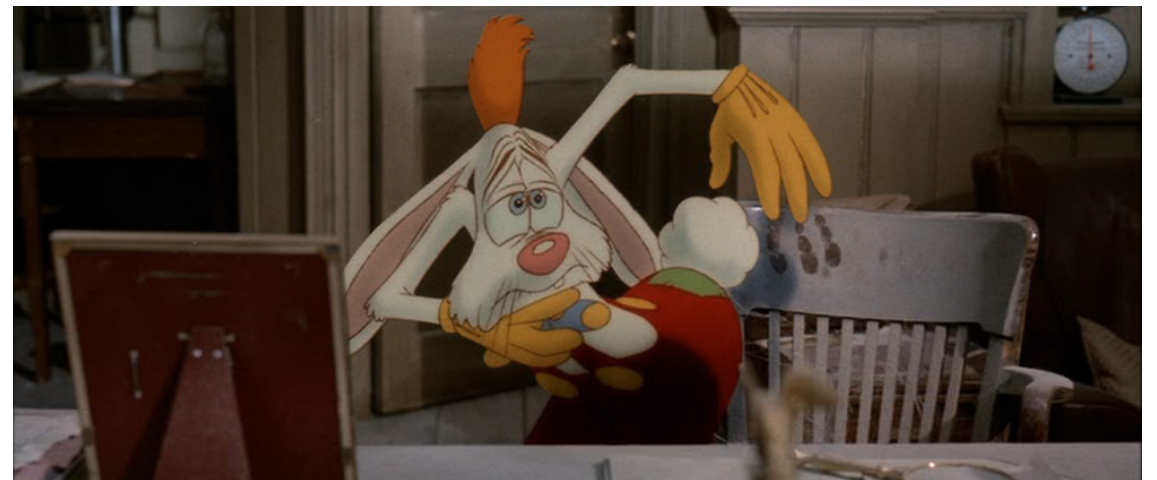
appuyé des tic tac. Le travelling qui relit la salle des fêtes au repère caverneux de Grendel suit à la fois le parcours d'une souris happée par un aigle et celui du son qui relit les deux endroits et donne une explication à la présence rageuse du monstre (**Beowulf**). Le fulgurant zoom avant depuis les yeux colériques d'un vieillard jusqu'à l'œil inquiet de son jeune voisin traversant le télescope de celui-ci suit le jeu de regards entre les deux personnages qui s'observent mutuellement (**Monster House**). Le cadre d'une fille courant vers la boîte à pharmacie se révélant *in fine*, grâce à la technique, être le reflet d'un miroir annonce un basculement du destin du personnage (**Contact**). L'apparition du père Noël dans **Le Pôle Express** suit un dispositif et un cheminement de la croyance (croire, entendre, voir) qui motivent la mise en scène et qui répètent les figures zemeckisiennes : vue immatérielle d'en dessous, plan très rapproché sur les éléments sensitifs (oreille et œil), amples mouvements de caméras, chromatisme laiteux fait de bleu et d'or. Par ses effets, tout le cinéma de Zemeckis semble s'être donné comme objectif de conquérir le hors champ². Pour lui, le spectateur se doit d'être immergé dans la représentation afin de saisir toute la complexité du monde qui la régit³.

2 Ce hors champ demeure toutefois théorique. Le spectateur ne découvrira jamais l'envers du décor cinématographique. C'est un autre point de convergence d'avec le cinéma d'animation qui à travers ses mises en abîmes ne représentera jamais le contre champ de l'animateur, juste son intervention dans le champ même.

3 Le cas de Beowulf conçu pour la projection en 3D en est le plus parfait exemple.

La réalité dédoublée

La trilogie **Retour vers le futur** met en perspective les redites et les échos qu'elle emploie. Non seulement Marty rejoue les scènes d'un film à l'autre mais est aussi amené à se regarder lui-même en tant qu'acteur de ces dernières. Tour à tour, il devient le spectateur de sa poursuite d'avec des terroristes libyens sur un parking désaffecté (**Retour vers le futur**) puis de sa propre interprétation de Johnny Be Good devant les lycéens de 1955 (**Retour vers le futur 2**). Zemeckis joue ici sur la profondeur de champs. Un Marty spectateur au premier plan contemple un Marty acteur (et musicien) à l'arrière-plan dont il est souvent séparé par un élément de cadre (une fenêtre, une porte vitrée, une entrée en scène). Le surcadrage est récurrent dans l'œuvre du cinéaste : hublots d'un train s'encadrant les uns dans les autres (**Le Pôle Express**), miroirs et cadres photographiques retranscrivant le narcissisme des personnages (**La Mort vous va si bien**), vitre d'une ambulance s'éloignant avec le blessé et photographie d'une femme obèse prenant vie dans le cadre même (**Monster House**), etc. Il affectionne particulièrement les visionnages à travers des formes rondes : serrure (**Polar Express**), objectif du télescope (**Monster House**), tonneau (**Beowulf**), troue dans le corps (**La Mort vous va si bien**), etc. Confrontés à des écrans perméables, les personnages sont projetés de plein pied dans un spectacle en trois dimension et prennent part à l'action mais ce n'est que quand l'image d'eux-mêmes disparaît qu'ils peuvent intervenir. En multipliant les références diverses (au cartoon dans **Qui veut la peau de Roger**





Rabbit, à James Whale dans **La Mort vous va si bien**, aux **Passagers de la Nuit** dans **You Murderer**, à Alfred Hitchcock dans presque tous ses films), le cinéma de Robert Zemeckis est un double en soi mais les figures ne sont reprises que pour mieux leur donner un prolongement via la mise en scène. Ses personnages appellent eux aussi un double afin que celui-ci remplisse l'espace laissé vacant. Le bureau du frère trop tôt décédé d'Eddie Valiant est un espace désolé, laissé à l'abandon. Le vis-à-vis est à la recherche d'un partenaire afin que le genre populaire dans les années 1980 du *buddie movie* puisse s'accomplir. Il ne sera de fait jamais comblé physiquement mais cinématographiquement par un subterfuge, un personnage animé qui prend place sur la chaise en face du détective et qui laisse son empreinte sur la chaise de Teddy. Le film insiste sur la dualité, la complémentarité et la contamination des éléments du cartoon avec ceux de la réalité⁴. Le principe de la mise en scène de **I Wanna Hold Your Hand** repose sur la multitude de procédés visant à

4 « Il a fallu – et ça a été l'une des principales difficultés de mon travail – donner l'impression que le personnage d'Eddie Valiant était aussi, du moins dans une certaine mesure, tout droit sorti d'un dessin animé. Pour que les dessins puissent sembler réels, il fallait, inversement, que le héros réel ressemble à un dessin. » (Bob Hopkins, interprète d'Eddie Valiant, in Starfix octobre 1988)

remplacer l'absence des vrais Beatles : pochettes d'album, figurines, écrans de télévision. De même, le smiley face décalque du visage de Forrest Gump ainsi que le ballon Wilson et le mannequin « suicidé » de Chuck Noland sont des reproductions dessinées et sculptées des protagonistes. A l'instar d'un Eddy Murphy, Michael J. Fox et Lea Thompson interprètent une multiplicité de membres de la famille McFly à des époques différentes tandis que Tom Hanks personifie six personnages différents dans **Polar Express** et que Ray Winstone est à la fois **Beowulf** et son fils, le dragon à la morphologie faciale proche de la figure paternelle⁵. Dans **Used Cars**, Kurt Russel qui salue une figurine à l'effigie d'Elvis Presley se souvient qu'il venait d'interpréter le King dans un film de John Carpenter⁶. L'acteur comme le personnage est amené à se confronter à l'image qu'il dégage de lui-même.

La réalité elle-même finit par se dédoubler. Des maquettes reproduisent l'enchaînement idéal d'événements qui précèdent le saut temporel (**Retour vers le futur 1 et 3**) tout comme un circuit de train miniature rappelle le précédent voyage vers le pôle Nord (**Pôle Express**). Mythes et légendes sont transmis par une mise en scène théâtrale : un nain et un épouvantail reproduisent le combat de **Beowulf** contre Grendel. Grâce à la vitesse, la représentation acquiert son autonomie et finit par se rattraper elle-même : l'ombre d'Eddie devient indépendante (**Qui veut la peau de Roger Rabbit**) et l'écrivaine Joan Wilder dépasse les aventures de son alter ego littéraire (**A la Poursuite du diamant vert**). Le personnage fictionnel est renvoyé à sa propre représentation. Le clochard du **Pôle Express** imite le père Noël en lui imprimant des gestes et des expressions mécaniques et robotiques avant de se saisir d'une marionnette du Scrooge qui questionne le jeune héros sur sa nature : « *Tu es comme moi* ».

5 Ainsi, l'ombre du père de famille du Pôle Express au rez-de-chaussée de la maison familiale anticipe sur celle du père Noël qu'il interprète » Hanks. De son côté, Beowulf lui-même sera décrit comme un personnage double à qui une voix éloignée signale qu'il n'est « qu'une coquille vide » tandis qu'il observe narcissiquement son reflet dans une flaque d'eau.

6 Le comédien jouant physiquement Presley dans Forrest Gump est doublé par la voix de Kurt Russel.



N'être Personne ou devenir Quelqu'un : Zemeckis et les mythes modernes

« Pour moi, je m'appelle Personne,
et Personne est le nom
Que mon père et ma mère
et tous mes compagnons me donnent. »
(*L'Odysée, Chant IX*)

« *Je suis Forrest, Forrest Gump* » : c'est la phrase leitmotiv du film éponyme de Robert Zemeckis, répétée par un Tom Hanks transfiguré en simple d'esprit naïf. Qu'il soit citoyen banal assis sur un banc de l'Alabama, joueur de football dans l'équipe nationale ou dirigeant d'une entreprise de crevettes au succès exponentiel, Gump offre à ses interlocuteurs son nom en guise d'empreinte identitaire. Mais au carrefour de plusieurs existences et de divers modes de vie, il pourrait aussi bien dire : « *Je suis Personne et Personne est mon nom* », comme naguère s'en vantait le preux Ulysse prisonnier de la

grotte du cyclope Polyphème, dans **L'Odysée** d'Homère. Entrer dans la mythologie, donc dans l'imaginaire collectif, implique le sacrifice de son individualité : c'est accepter de n'être Personne afin de devenir tout le monde. Gump a donc quelque chose du héros mythologique, en ce que l'utilisation de son nom comme carte de visite lui permet de dépasser son handicap. Lui qui passe son temps à se défendre d'être « stupide » ou « différent » se sent justement « comme un coq en pâte » dans l'armée, puisque ses supérieurs lui intiment d'oublier son nom, de gommer son identité, de se fondre dans la masse. Perdu dans la foule, le héros pourra ainsi mieux se révéler, sortir du lot ; après la disparition progressive aura lieu la reconnaissance. « *Où donc est-il ? / Cet homme qui disait qu'on l'appelait Personne ?* »¹

Quête identitaire

Les personnages qui parsèment la filmographie de Zemeckis recherchent tous à gagner cette universalité. Soucieux de s'inscrire au cœur de ces mythes modernes que sont la consommation de masse, la propagande politique ou les rapports sociaux, ils partagent avec leurs prédécesseurs antiques une interrogation fondamentale sur l'identité. Et puisque l'une des caractéristiques essentielles de celle-ci repose sur le nom, les héros de Zemeckis ne cessent de répéter le leur : les Tannen pères et fils de **Retour vers le futur** réclament toujours un « McFly ! », Gump rabâche constamment son patronyme, et Beowulf affirme son identité de héros via un emphatique « Je suis Beowulf ! ».

¹ Jorge Luis Borges, « *Odysée Livre XXIII* », in *Œuvre poétique, 1925-1965*.



“ Le héros marginal se transforme en modèle ”



Le spectateur se reconnaît alors dans cette inquiétude identitaire, il se coule dans la peau du héros de Zemeckis comme le plâtre dans le moule, en épousant parfaitement les contours de ces messieurs-tout-le-monde qu’il voit déambuler à l’écran : Gump est parfaitement identifiable pour le public parce que son physique est banal et son objectivité complète, donc parce qu’en son individualité il devient un protagoniste universel. C’est précisément parce que Gump s’affirme comme le chantre d’un rêve américain symbolisé par « pouvoir, c’est vouloir »², et parce que son rapport au monde passe par la pure innocence du geste et de la pensée, c’est justement parce que dépouillé de son nom de famille Gump ne devient plus, très vite, que Forrest (« Cours, Forrest ! » est l’expression à la mode à la sortie du film), c’est pour toutes ces raisons que ce héros marginal se transforme en modèle pour ses contemporains et en exemple à suivre – littéralement – pour les générations futures : plus qu’un mythe vivant, il est un véritable vecteur de cette mythologie que notre époque moderne croyait avoir étouffée.

Plutôt que d’en créer de toutes pièces, Zemeckis s’évertue à étudier et décortiquer les mythes modernes existants en s’appuyant sur ceux qui les observent quotidiennement. Le mythe, vivant et se perpétuant à travers des modes d’expression multiples – l’arrivée des Beatles à New York dans **I Wanna Hold Your Hand**, la confrontation de plusieurs époques au cœur d’un même espace (la trilogie **Retour vers le futur**), des protagonistes hors normes confrontés à la concrétisation des mythologies et des fables (**La légende de Beowulf**, **Le Pôle Express**) – subsiste grâce à ceux qui l’entourent, groupies ou électeurs, témoins ou

chroniqueurs. Partie intégrante du quotidien même s’il ne se confond jamais avec le banal, le mythe peut s’incarner en n’importe qui, pourvu qu’il devienne exemplaire : un Forrest Gump affable et bavard assis sur le banc d’une ville de l’Alabama, métamorphosé en orateur improvisé, transcende sa condition d’être humain de par son discours et grâce à ses auditeurs involontaires, ceux-là-même qui perpétueront le « mythe Gump ». Zemeckis n’oublie pas que la mythologie est avant tout un art oratoire, et que l’Histoire se raconte à haute voix ; c’est pourquoi il prend soin d’en revenir régulièrement, dans **Forrest Gump**, au plan de son héros sur son banc ; c’est pourquoi, surtout, il s’interroge non seulement sur l’action des mythes sur le public, mais aussi sur leurs nouveaux modes de diffusion et d’expression. On retrouve cette interrogation en filigrane aussi bien dans le choix de ses sujets, souvent portés sur la *communication* (d’une intelligence extraterrestre aux Terriens, d’un homme naïf au reste de l’humanité, d’un être du présent avec ses homologues d’autres temporalités), que dans son travail sur l’image et le son – on connaît le goût du cinéaste pour les technologies de pointe en termes de création audiovisuelle, à l’instar d’un Spielberg et d’un Lucas.

Le devenir-mythe par l’image

C’est en ce sens que Zemeckis s’est essayé aux techniques de mise en scène les plus diverses. L’une de ses marques de fabrique concerne les plans dits « impossibles » : traversée des murs dans **Apparences**, travelling qui s’avère être le reflet d’un miroir ou mouvement ... ➤

² Ou le « Yes, we can » prôné par le candidat Barack Obama dans sa campagne actuelle.



“ Détourner
les héros de la
réalité pour les
superposer à
un arrière-plan
mythologique ”



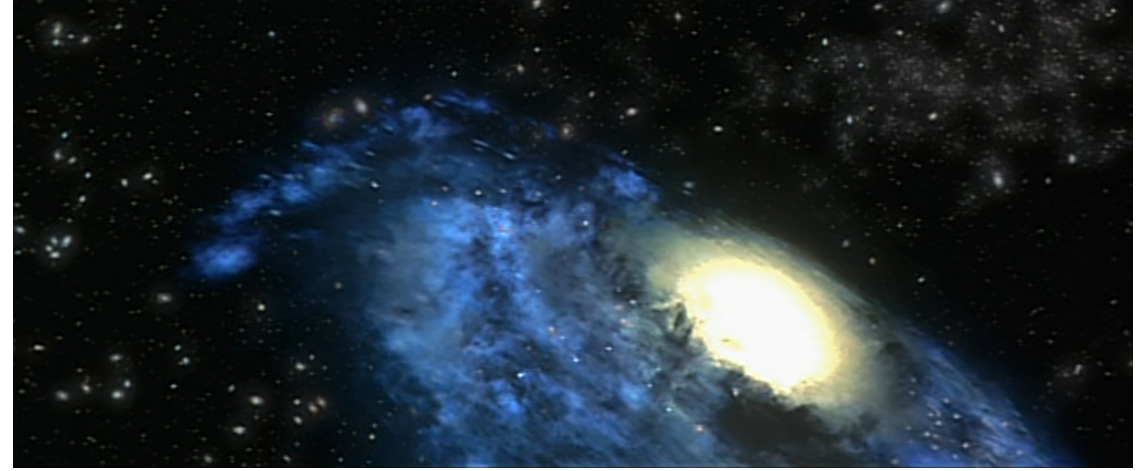
d'appareil cosmique dans **Contact** – autant de preuves que la matière physique, opposée à la caméra, devient poreuse et perméable. L'appareil de prises de vues se fait le témoin d'un événement ponctuel et personnel qui devient le modèle de tous les événements situés en tous points de l'univers et à tous les moments possibles. Cette caméra, qui dans **Apparences** nous donne à connaître la culpabilité de Norman Spencer ou qui voyage avec Ellie Arroway dans la capsule à travers les galaxies et, à défaut de capter des images enregistre bel et bien une durée concrète, cette caméra est le réceptacle de l'exemplarité universelle, qui se donne pour mission de transmettre au fil des temps sa vision du monde comme autrefois le discours oral des chanteurs léguait aux générations futures les actes de bravoure des héros de Troie.

L'esthétique de Zemeckis trahit en outre un goût certain pour l'utilisation des images d'archives et autres photogrammes anciens, que le cinéaste bricoleur s'amuse à intégrer de manière virtuose dans ses fictions. En fait d'amusement, Zemeckis déploie une énergie considérable pour donner corps à ces images venues du passé et les confondre magistralement avec le présent. C'est un autre leitmotiv de son œuvre, peut-être le plus célèbre : enregistrements des Beatles qui viennent s'ajouter à des acteurs sans visages dans **I Wanna Hold Your Hand**, documentaires phagocytés par la présence d'un Forrest Gump qui sert la main des présidents défunts, conférences de presse de Bill Clinton détournées au

profit du signal extraterrestre dans **Contact** – et ce, pied de nez fascinant, alors même que le président est toujours en fonction et que ces lignes de texte lui appartiennent encore au *présent*. L'utilisation et la manipulation de ces images préenregistrées entérine la création d'un mythe nouveau autour d'un mythe ancien : les protagonistes mêlés aux figures légendaires de notre Histoire deviennent eux aussi, à leur tour, légendaires. C'est pour cette raison que Zemeckis, dans **I Wanna Hold Your Hand**, ne filme jamais plus haut que la ceinture les comédiens qui jouent les Beatles, préférant remplacer leurs visages par des images d'époque : ainsi n'importe qui peut potentiellement placer son visage sur ces corps dénués de tête, et se métamorphoser en mythe nouveau. C'est bien ce qu'il advient de Forrest Gump : en phagocytant une image qui ne lui appartient pas, en s'intégrant numériquement au cœur d'un événement historique, le plus grand naïf de l'Amérique atteint à l'exemplarité.

Photoréalisme contre Histoire

Le soin apporté au travail de l'image chez Zemeckis contribue à détourner ses héros de la réalité pour les superposer à un arrière-plan mythologique : depuis ses débuts il n'a de cesse d'intégrer à ses fictions un goût certain pour les nouvelles technologies, qu'il s'agisse de la collusion entre comédiens de chair et de sang et de personnages de



dessins animés (**Qui veut la peau de Roger Rabbit**), des effets spéciaux à la pointe des avancées techniques (on se souvient du ventre troué de Goldie Hawn dans **La mort vous va si bien**), ou bien, plus récemment, de son travail sur les images photoréalistes, qui transforment radicalement la vision que nous pouvons avoir du film en réduisant la frontière qui existe entre réalité et animation. Le photoréalisme, bâti à l'aide d'une technique appelée *performance capture*, et dernier cri de la création artistique total en ce qu'il cumule tous les avantages du tournage de prises de vues réelles tout en permettant de gommer les infimes défauts de l'image et des comédiens – offrant ainsi à Ray Winstone le corps d'un athlète dans **La Légende de Beowulf** – trouve son intérêt aux yeux de Zemeckis dans sa manière de désancrer la fiction de toute époque et de tout contexte. L'image photoréaliste aide à métamorphoser une réalité individuelle en mythe universel, surtout quand les sujets (ceux du **Pôle Express** et de **La Légende de Beowulf**) s'y prêtent.

Cet arrière-plan mythologique révèle ou souligne l'existence de protagonistes hors du commun : les personnages ne sont plus entourés d'hommes et de femmes normaux mais côtoient des musiciens légendaires, des immortels, des protagonistes de cartoons, un ballon de volley transformé en compagnon de route grâce à un brin de maquillage, un roi du Danemark... Ou encore ils deviennent eux-mêmes des exemples pour le reste de la société, à l'instar d'Ellie Arroway passagère d'une capsule destinée à rencontrer les extraterrestres

ou Forrest Gump prononçant un discours anti-guerre du Vietnam devant une foule silencieuse. Le premier plan du film donne souvent des informations essentielles quant au devenir mythique du protagoniste : si **Forrest Gump** s'ouvre sur le parcours aérien et hasardeux d'une feuille qui vient se poser précisément au pied du héros, **Contact** débute par un travelling arrière partant d'un plan d'ensemble de notre planète et traversant étoiles et galaxies pour se terminer dans l'œil de la jeune Arroway. Le sens est explicite : Ellie contient en elle la totalité du Cosmos autant que celui-ci contient en lui la jeune femme et tout ce qui l'entoure. A la fin du film, Ellie retrouve la figure du père à des milliards d'années-lumière de chez elle, précisément parce que le Cosmos est aussi une part de chacun de nous. C'est en cela que le message de **Contact** est universaliste, et qu'Ellie se change en une sorte de mythe vivant.

Toujours lors de ce même travelling, alors que la caméra s'éloigne de la Terre, la bande sonore nous restitue, à rebours, des extraits de discours prononcés par diverses figures importantes du XXe siècle jusqu'en 1936, date de l'ouverture des J.O. de Berlin, essentielle dans le film. Puis, alors que la bande sonore s'est arrêtée, ayant atteint puis dépassée sa limite historique, la caméra, elle, continue de glisser vers l'arrière : comment mieux résumer la sortie définitive de l'Histoire au profit de l'entrée dans le mythe ?

Beowulf : fondation et gommage du mythe

Un mouvement d'appareil identique ancre **La légende de Beowulf** dans une problématique assez proche : dans les premières minutes un long travelling arrière suivant le parcours d'un oiseau en vol nous fait découvrir la vaste campagne enneigée qui entoure le village, jusqu'à atteindre l'ancre du monstre que nous entendons souffler. Ce plan, qui a pour effet majeur d'isoler les habitations au milieu d'un lieu sauvage et hostile, permet surtout d'ancrer définitivement le film dans l'univers mythologique ; comme dans **Contact**, il découpe l'espace mythologique où va se jouer le drame, péripéties comprises – l'Univers tout entier dans le premier cas, la nature danoise dans le second.

Curieuse adaptation que celle de ce poème épique anonyme qu'est le **Beowulf**, daté de plus d'un millénaire et connu pour être le premier en langue saxonne, et que les scénaristes Neil Gaiman et Roger Avary ont modifié en substance pour l'accorder aux desideratas de la production cinématographique actuelle et des choix artistiques de Zemeckis, qui signe ici sa première confrontation directe avec un mythe historique. Les trouvailles ingénieuses des scénaristes apportent au récit une épaisseur psychologique inédite qui tourne autour



de la culpabilité et de la transmission bafouée entre un roi et son fils illégitime : alors que Zemeckis s'évertuait auparavant à décortiquer les mythes contemporains, il s'attaque dans le **Beowulf** à l'analyse de la chute des mythes anciens, indispensable prémisse à l'élévation d'icônes nouvelles.

Ce qui se transmet ici, en même temps que la couronne qui passe d'une tête de héros à une autre, c'est donc le symbole de la chute des mythes païens – et son corollaire : le risque inéluctable du gommage de l'héroïsme au profit du politique. Décadence des figures héroïques : une fois devenu roi du Danemark, Beowulf ne participe plus à des combats qu'il observe en arrière-plan. En échangeant la gloire contre le pouvoir et les biens matériels – un royaume, des richesses, et une reine – Beowulf brise tout velléité nouvelle d'héroïsme et, de par sa relation sordide avec la sorcière, annule à jamais la possibilité d'engendrer une descendance. Cette *stérilité métaphorique* liée à l'absence de transmission prend toute son importance dans le contexte mythologique d'époque : l'absence d'un héritier implique la non perpétuation du nom, donc la *disparition historique*. Aucun fiston ne lancera à la cantonade qu'il est fils de Beowulf à l'instar de celui-ci se présentant comme « fils d'Ecgtheow » dès son arrivée sur le rivage danois. C'est la fin de la lignée légendaire, métaphore magnifique de la disparition



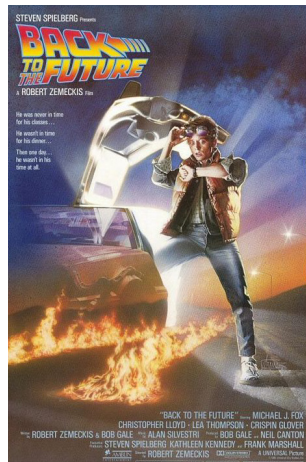
progressive de l'époque mythologique au profit de l'extension graduelle, en ce royaume du Nord, de la religion chrétienne – le fidèle du roi, Unferth, en faisant valoir auprès de celui-ci Jésus Christ et l'institution catholique, participe indéniablement de l'effritement du paganisme et des légendes héroïques qui l'accompagnent. Pouvoirs politiques et religieux se mêlent désormais en un même désir de domination, et place nette est faite au surgissement futur de nouveaux mythes, engendrés par et pour un monde moderne qui existera sans plus d'héroïsme ni d'honneur.

La transmission mythologique, alors, ne peut plus se faire qu'à travers l'image et ses modes d'expression : reproduit en *performance capture*, Beowulf gagne en épaisseur légendaire ce qu'il

perd en ancrage historique. Et tant pis pour la perte du nom, tant pis pour la descendance flouée : une fois devenu Personne, Beowulf quitte certes les traditions mythologiques anciennes, mais c'est pour mieux pénétrer de plein fouet dans les mythologies modernes, aux côtés de Forrest Gump et d'Ellie Arroway. La boucle artistique de Zemeckis est bouclée.

RETOUR VERS LE FUTUR, BACK TO THE FUTURE, 1985

Scénario : Bob Gale et Robert Zemeckis. **Photographie** : Dean Cundey . **Montage** : Harry Keramidas et Arthur Schmidt . **Musique** : Alan Silvestri. **Avec** Michael J. Fox (Marty McFly), Christopher Lloyd (Dr. Emmett Brown), Lea Thompson (Lorraine Baines McFly), Crispin Glover (George McFly), Thomas F. Wilson (Biff Tannen), Claudia Wells (Jennifer Parker).



1985. Le jeune Marty McFly, ami de l'excentrique professeur Emmett Brown, accompagne ce dernier pour tester sa nouvelle invention : une DeLorean transformée en machine à voyager dans le temps.

Marty se retrouve transporté par accident en 1955. Là, il empêche malgré lui la rencontre de ses parents, et doit tout faire pour les remettre ensemble, sous peine de ne plus exister...

HISTOIRES FANTASTIQUES, AMAZING STORIES

(GO TO THE HEAD OF THE CLASS), 1986

Scénario : Bob Gal, Mick Garris et Tom McLoughlin. **Photographie** : John McPherson . **Montage** : Wendy Greene Bricmont . **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Christopher Lloyd (Professeur B.O. Beanes), Scott Coffey (Peter Brand), Mary Stuart Masterson (Cynthia Simpson).



Afin de se venger du sadique professeur Beanes, Peter se laisse entraîner par Cynthia, la jeune fille dont il éperdument amoureux, dans une expérience de magie noire. Celle-ci tourne mal et le professeur se réveille **Avec** la tête séparée de son corps...

QUI VEUT LA PEAU DE ROGER RABBIT, WHO FRAMED ROGER RABBIT, 1988

Scénario : Jeffrey Price et Peter S. Seaman, d'après le roman de Gary K. Wolf . **Photographie** : Dean Cundey . **Montage** : Arthur Schmidt . **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Bob Hoskins (Eddie Valiant), Christopher Lloyd (Le juge Demort), Charles Fleischer (Roger Rabbit / Benny le taxi – voix), Joanna Cassidy (Dolores), Kathleen Turner (Jessica Rabbit – voix), Mel Blanc (Daffy Duck / Titi / Bugs Bunny / Porky Pig – voix), Stubby Kaye (Marvin Acme), Mae Questel (Betty Boop – voix).



Hollywood, 1947. Roger Rabbit, un lapin *toon* star de cinéma est accusé du meurtre du producteur Marvin Acme, prétendu amant de sa femme Jessica. Poursuivi par le juge Demort et ses agents Fouines, Roger se réfugie chez Eddie Valiant afin que celui qui fut autrefois le détective officiel des *toons* l'aide à prouver son innocence et à échapper au supplice de la trempette...

RETOUR VERS LE FUTUR 2, BACK TO THE FUTURE PART II, 1989

Scénario : Bob Gale et Robert Zemeckis. **Photographie** : Dean Cundey . **Montage** : Harry Keramidas et Arthur Schmidt . **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Michael J. Fox (Marty McFly / Marty McFly Jr / Marlene McFly), Christopher Lloyd (Dr. Emmett Brown), Lea Thompson (Lorraine McFly), Thomas F. Wilson (Biff Tannen / Griff Tannen), Elisabeth Shue (Jennifer Parker).

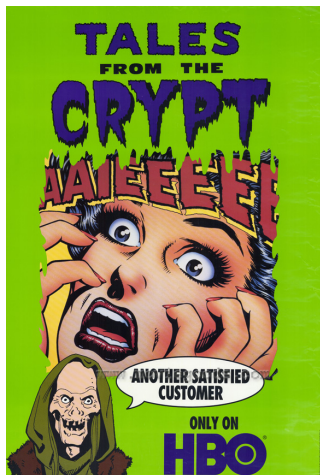


Lorsqu'il effectue un voyage en 2015 afin d'améliorer la vie de son futur fils, Marty commet l'erreur d'acheter un almanach recensant les résultats sportifs de la seconde moitié du vingtième siècle. Le livre tombe entre les mains de Biff Tannen qui l'utilise afin de changer l'Histoire. Pour corriger ce changement de l'espace-temps Marty et Doc doivent de nouveau se rendre en 1955...

LES CONTES DE LA CRYPTTE,
TALES FROM THE CRYPT
(AND ALL THROUGH THE HOUSE), 1989

Scénario : Fred Dekker, **photographie** : Dean Cundey . **Montage** : Stephen Semel . **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Mary Ellen Trainor (La femme), Larry Drake (Le Père Noël), John Kassir (Le gardien de la Cryptte – voix).



Une femme venant d'assassiner son mari est attaquée par un tueur en série déguisé en Père Noël...

RETOUR VERS LE FUTUR 3,
BACK TO THE FUTURE PART III, 1990

Scénario : Bob Gale et Robert Zemeckis. **Photographie** : Dean Cundey . **Montage** : Harry Keramidas et Arthur Schmidt. **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Michael J. Fox (Marty McFly / Seamus McFly), Christopher Lloyd (Dr. Emmett Brown), Mary Steenburgen (Clara Clayton), Thomas F. Wilson (Buford « Molosse » Tannen / Biff Tannen), Lea Thompson (Maggie McFly / Lorraine McFly), Elisabeth Shue (Jennifer Parker).



Doc Brown est accidentellement projeté en 1885. Découvrant que son vieil ami va être abattu par « Molosse » Tannen, Marty décide de voyager vers le far-west afin de le sauver. Mais en endommageant la

DeLorean, le jeune homme compromet ses chances de pouvoir retourner vers 1985...

LES CONTES DE LA CRYPTTE,
TALES FROM THE CRYPT
(YELLOW), 1991

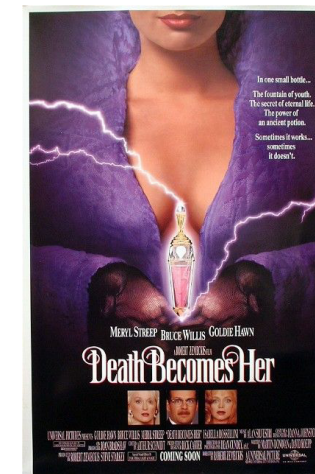
Scénario : Jim Thomas, John Thomas, Gilbert Adler et A.L. Katz. **Photographie** : Don Burgess . **Montage** : Harry Keramidas . **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Kirk Douglas (Général Kalthrob), Eric Douglas (Lieutenant. Martin Kalthrob), Dan Aykroyd (Capitaine Milligan), John Kassir (Le gardien de la Cryptte – voix).

France, 1918. Le général Kalthrob, militaire intransigent condamne un soldat froussard au peloton d'exécution. Il s'agit de son propre fils...

LA MORT VOUS VA SI BIEN,
DEATH BECOMES HER, 1992

Scénario : Martin Donovan et David Koepp. **Photographie** : Dean Cundey. **Montage** : Arthur Schmidt. **Musique** : Alan Silvestri. **Avec** Meryl Streep (Madeline Ashton), Bruce Willis (Ernest Menville), Goldie Hawn (Helen Sharp), Isabella Rossellini (Lisle von Rhoman).



Star sur le déclin, Madeline Ashton vole le fiancé de sa meilleure amie, Helen Sharp. Cette dernière, après être devenue obèse et dépressive, se reprend en mains et décide de se venger. Re-

splendissante, Helen fait un retour en force tandis que Madeline se risque à consulter Lisle von Rhuman qui semble posséder le secret de l'éternelle jeunesse..

FORREST GUMP, 1994

Scénario : Eric Roth, d'après le roman de Winston Groom. **Photographie** : Don Burgess. **Montage** : Arthur Schmidt. **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Tom Hanks (Forrest Gump), Robin Wright Penn (Jenny Curran), Gary Sinise (Lieutenant Dan Taylor), Mykelti Williamson (Benjamin Buford « Bubba » Blue), Sally Field (Mrs. Gump).



Trois décennies de l'Histoire américaine vues à travers les yeux de Forrest Gump, simple d'esprit au grand cœur. Star du football, héros du Vietnam, champion de ping-pong, roi de la crevette...

Il connaîtra à plusieurs reprises les honneurs de la Maison-Blanche. Mais rien ne remplacera jamais le bonheur d'être auprès de Jenny...

LES CONTES DE LA CRYPTTE, TALES FROM THE CRYPT (YOU, MURDERER), 1995

Scénario : Gilbert Adler et A.L. Katz. **Photographie** : Rick Bota. **Montage** : Arthur Schmidt. **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Humphrey Bogart (Lou Spinelli – images d'archives), Isabella Rossellini (Betty Spinelli), John Lithgow (Oscar Charles), Sherilyn Fenn (Erika), John Kassir (Le gardien de la Cryptte – voix), Robert Sacchi (Lou Spinelli – voix).

Un ex-détenu, souhaitant échapper à son passé, se fait refaire le visage. De retour chez lui il découvrira que sa femme et son chirurgien plastique ont programmé son assassinat...

CONTACT, 1997

Scénario : Michael Goldenberg et James V. Hart, d'après le roman de Carl Sagan. **Photographie** : Don Burgess. **Montage** : Arthur Schmidt. **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Jodie Foster (Eleanor Arroway), Matthew McConaughey (Palmer Joss), John Hurt (S.R. Hadden), Tom Skerritt (David Drumlin), David Morse (Ted Arroway), James Woods (Michael Kitz), Angela Bassett (Rachel Constantine), Rob Lowe (Richard Rank), William Fichtner (Kent Clark).



Ellie Arroway est animée depuis son plus jeune âge par une curiosité insatiable, un désir passionné de connaître l'univers, d'approcher l'infini, d'entrer en communication **Avec** d'autres mondes.

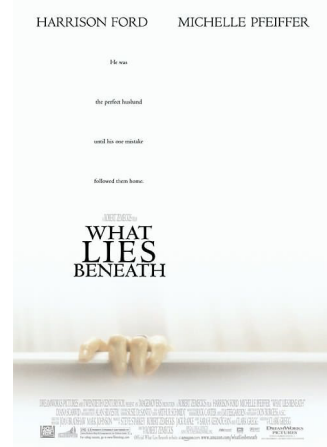
Devenue une jeune et brillante astronome, Ellie reste à l'écoute du ciel, guettant **Avec** une équipe de chercheurs un signe d'intelligence extraterrestre. Après de longues recherches, Ellie et ses compagnons captent un signal en provenance de l'étoile Véga...

THE 20TH CENTURY : THE PURSUIT OF HAPPINESS, SMOKING, DRINKING AND DRUGGING IN THE 20TH CENTURY, 1999

Cigarettes, whisky et petits pétards... une vision troublée de l'Amérique du vingtième siècle.

APPARENCES,
WHAT LIES BENEATH, 2000

Scénario : Clark Gregg. **Photographie** : Don Burgess. **Montage** : Arthur Schmidt. **Musique** : Alan Silvestri.
Avec Michelle Pfeiffer (Claire Spencer), Harrison Ford (Norman Spencer), Amber Valletta (Madison Elizabeth Frank).

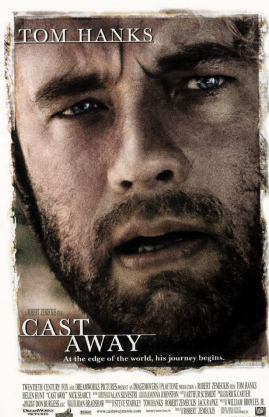


Claire et Norman Spencer habitent une vaste demeure au bord d'un lac de Nouvelle-Angleterre. Après le départ à l'université de sa fille unique, Claire se retrouve seule et confron-

tée à d'étranges phénomènes. La mystérieuse disparition de sa voisine l'amène à penser qu'elle a été assassinée et que son fantôme cherche à entrer en contact **Avec** elle...

SEUL AU MONDE,
CAST AWAY, 2000

Scénario : William Broyles Jr. **Photographie** : Don Burgess. **Montage** : Arthur Schmidt. **Musique** : Alan Silvestri.
Avec Tom Hanks (Chuck Noland), Helen Hunt (Kelly Frears).



Chuck Noland, un cadre de FedEx, sillonne le monde pour améliorer les performances de son entreprise. A la veille de Noël, il embarque à bord d'un petit avion qui se crashe au-dessus de l'océan

Pacifique. Chuck s'échoue sur une île déserte. Le naufragé va apprendre à s'adapter à cet environnement sauvage et à la solitude...

LE PÔLE EXPRESS,
THE POLAR EXPRESS, 2004

Scénario : William Broyles Jr. et Robert Zemeckis, d'après le livre de Chris Van Allsburg. **Photographie** : Don Burgess et Robert Presley. **Montage** : R. Orlando Duenas et Jeremiah O'Driscoll. **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Tom Hanks (le garçon / le père / le contrôleur / le vagabond / le Père Noël),

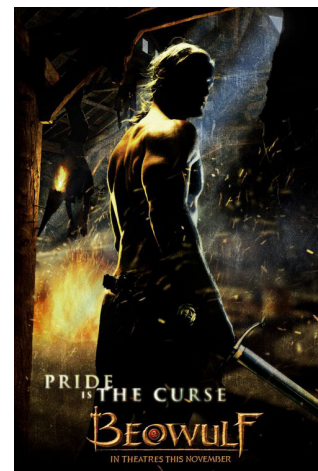


Un jeune garçon qui se met à douter de l'existence du père Noël embarque à bord d'un train mystérieux en partance pour le pôle Nord...

LA LÉGENDE DE BEOWULF,
BEOWULF, 2007

Scénario : Roger Avary & Neil Gaiman. **Photographie** : Robert Presley. **Montage** : Jeremiah O'Driscoll. **Musique** : Alan Silvestri.

Avec Ray Winstone (Beowulf / le dragon), Brendan Gleeson (Wiglaf), Robin Wright Penn (Wealthow), Anthony Hopkins (Hrothgar), Crispin Glover (Grendel), Angelina Jolie (la mère de Grendel), John Malkovich (Unferth).



Ecrit au 8ème siècle, Le **Beowulf** est un vieux poème épique qui narre les histoires d'un héros scandinave. Répondant à l'appel du roi Hrothgar, Beowulf terrasse le démon Grendel et affronte la redoutable et séduisant mère de la bête. Sa victoire lui confèrera pouvoir et richesse, mais toute légende possède ses zones d'ombre...

COMME SCÉNARISTE POUR D'AUTRES RÉALISATEURS (LISTE NON EXHAUSTIVE) :

1941, Steven Spielberg, 1980

Les pilleurs, *Trespass*, Walter Hill, 1992

COMME PRODUCTEUR (LISTE NON EXHAUSTIVE) :

Les Contes de la crypte, *Tales From the Crypt*, 1989-1996

Fantômes contre fantômes, *The Frighteners*, Peter Jackson, 1996

La Maison de l'horreur, *House on Haunted Hill*, William Malone, 1999

13 Fantômes, *Thir13en Ghosts*, Steve Beck, 2001

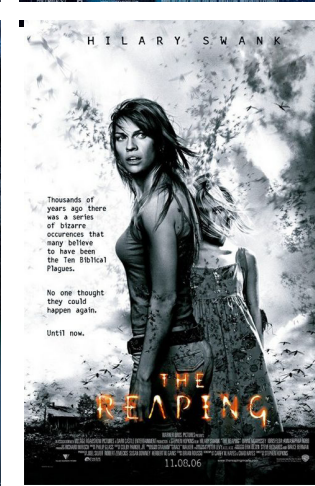
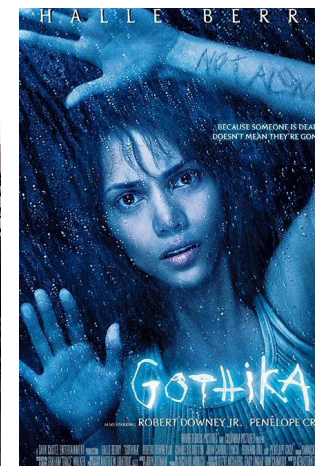
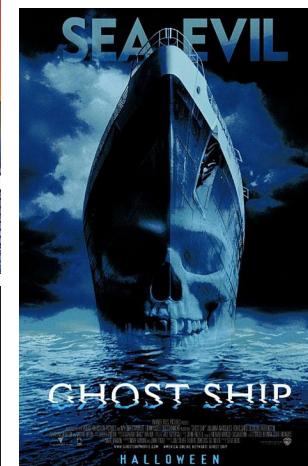
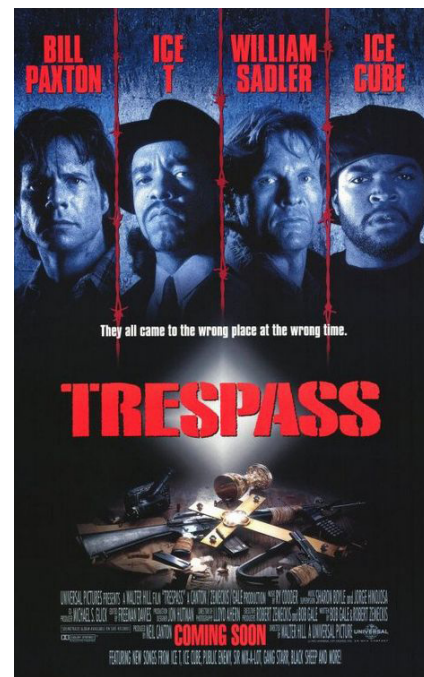
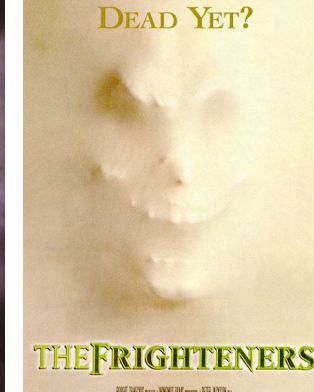
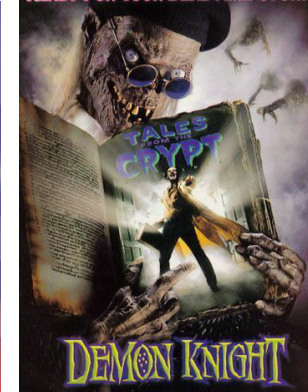
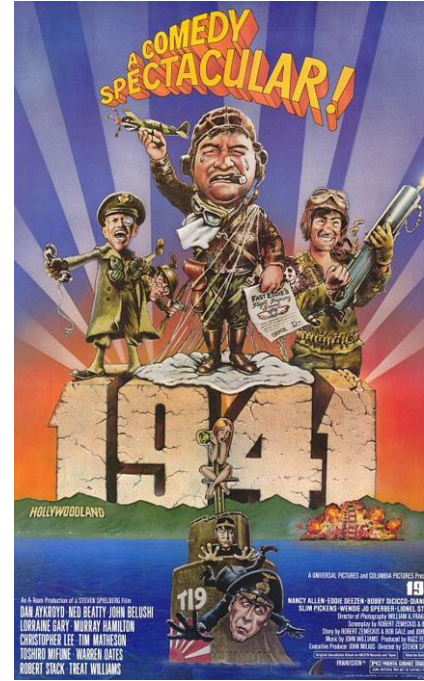
Le Vaisseau de l'angoisse, *Ghost Ship*, Steve Beck, 2002

Les Associés, *Matchstick Men*, Ridley Scott, 2003

Gothika, Mathieu Kassovitz, 2003

Monster House, Gil Kenan, 2006

Les Châtiments, *The Reaping*, Stephen Hopkins, 2007



Sorties cinéma

WALL-E

J'ai même rencontré des robots heureux 61

Une modernité primitive 64

THE DARK KNIGHT

L'Ombre portée du terrorisme 66

Tout brûle 70



WALL-E



Sortie(s) : 30 juillet 2008 (France) ; 27 juin 2008 (USA)

Titre original: Wall-E

Genre: Animation, Comédie, Durée: 1h37 Pays: USA

Réalisé par: Andrew Stanton

Avec: En VO, Ben Burtt, Elissa Knight, Jeff Garlin, Fred Willard, John Ratzenberger, Kathy Najimy, Sigourney Weaver, Paul Eiding ; En VF, Philippe Bozo, Marie-Eugénie Maréchal, Emmanuel Jacomy, Herve Jolly, Patrick Osmond, Brigitte Virtudes, Pascale Clark.

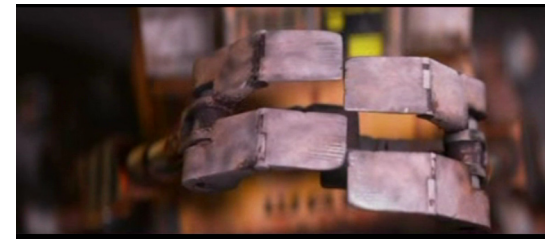
Scénario : Andrew Stanton et Jim Reardon d'après une idée de Andrew Stanton et Pete Docter

Musique : Thomas Newman

Chaque été amène avec lui sa cuvée Pixar. Découvrir un film du studio de John Lasseter, reviens à déguster un grand cru de Bourgogne. La base reste la même mais la proportion des cépages peut changer selon le vigneron. 2007 fut une année exceptionnel avec le goûteux et millésimé Ratatouille. De l'avis des spécialistes, le cru de cette année est d'une très bonne facture. Wall-E est une bouteille de Nuits-Saint-Georges, robuste et élégant dans la forme, intense et parfumé par son bouquet. Le breuvage tient au corps et s'améliore au fil des visionnages tout en préservant un esprit léger et fruité.

J'AI MEME RENCONTRÉ DES ROBOTS HEUREUX

Précedemment réalisateur du Monde de Némó, Andrew Stanton sait narrer un propos grave (hier, le handicap, aujourd'hui, le désastre écologique) sous les apparences d'une comédie enlevée. Le prétexte écologique est un décor qui n'empiète ni sur la virtuosité de la mise en scène ni sur celui d'une thématique ô combien universelle.



La première partie mutique du métrage encourage la création d'expressions visuelles et gestuelles et baigne dans une mélancolie cafardeuse. La seconde, à bord du vaisseau spatial Axiom, se veut plus référentielle mais aussi plus énergique et transcendante. Le travelling des premières images où s'empilent des tours de détritrus plante le décor d'une planète

abandonnée baignée dans une lumière jaunâtre et saturée. Le resserrement sur Walle-E laisse deviner, au milieu de la poussière désertique, un nouveau Sisyphe obligé d'accomplir à l'infinie une tâche qui lui a été désignée. De Wall-E à Wile E. il n'y a qu'un pas... La sonorité du nom et la situation tissent un lien évident entre le petit robot de Stanton et le coyote affamé de Chuck Jones.

BOUGER POUR VIVRE

Comme Jones, inspiré à son époque par Buster Keaton, Andrew Stanton met en avant l'expressivité des yeux des personnages robotiques qui véhiculent leur état d'esprit. La gestuelle répond à des caractéristiques physiques. Les formes opposées s'attirent : Wall-E, ferraille rectangulaire et rampante, personnage naïf dont les déplacements sont laborieux et heurtés, aime Eve, jet supersonique à l'aspect arrondi, femelle méfiante, aux fluides acrobaties. Tant dans les yeux que dans le corps, c'est le mouvement qui induit



la possibilité d'une âme. Il suffit que Wall-E ne bouge plus ses yeux de haut en bas et que l'obturateur de l'objectif à l'intérieur de ses jumelles ne soit plus actif pour que l'idée

d'un Wall-E redevenu simple automate soit transmise.

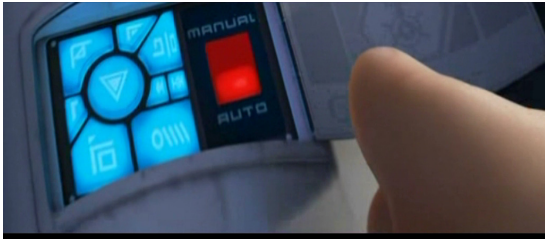
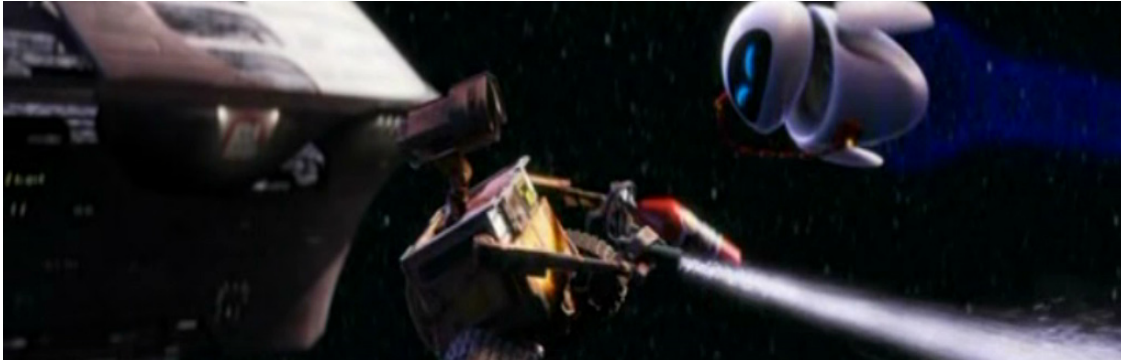
Au milieu des étoiles et de la voie lactée, la chorégraphie tourbillonnante de Wall-E et d'Eve

nous rappelle que le cinéma d'animation et la danse sont deux formes d'art proches et souvent liées l'une à l'autre. Gene Kelly esquissait quelques pas de danse avec la souris Jerry dans *Escalade à Hollywood* (Anchors Aweigh, George Sidney, 1945) alors que Disney imita par le biais du dessin les mouvements d'une vraie danseuse pour les besoins de *Blanche Neige et les sept nains*. Il est vrai que l'animation aussi bien que la danse (voir, la comédie et le burlesque) se basent sur une synchronisation entre le son et les gestes et sur l'harmonie des mouvements naissant à partir du rythme et de la vitesse. Ils expriment tous deux l'effet de la pesanteur sur les corps et l'impératif d'une chorégraphie. A chaque corps son déplacement. Les robots ne

peuvent imiter la souplesse humaine de *Hello Dolly* (Gene Kelly, 1969) mais sont sensibles à l'esprit qui s'en dégage et tentent de le reproduire.

LE RETOUR DE L'HUMAIN

Or, dans *Wall-E*, l'harmonie passe par la remise en cause des axiomes et de l'ordre pré-établi. Malgré lui, le robot gaffeur agit comme un élément anarchiste. Lors de son débarquement sur le navire spatial, il se signale par sa faculté à ne pas suivre les lignes tracées au sol et à transgresser les frontières. Cet élément subversif rend possible par sa candeur l'alliance de l'organique et du robotique – toutefois, sans les faire fusionner. En reproduisant le comportement de l'homme, les robots permettent à ce dernier de redécouvrir l'humain. *Wall-E* fait explicitement référence à *2001, Odyssée de l'espace* mais plus qu'un simple pastiche, *Wall-E* est un double inversé. Le passage des morceaux musicaux du film de Kubrick se fait ici dans un ordre symétriquement contraire. Le début de l'humain, ce n'est plus la faculté à faire du feu et à fabriquer des armes mais à se remettre debout, à agir de nouveau. L'humain se définit par son action. C'est sur les actes que les êtres sont jugés. Les mains réapprennent



vindictive de HAL, en forme de gouvernail . Les fréquents jeux d'optique qui parsèment signalent l'importance du regard et de la profondeur de champ dans la prise du pouvoir. En maîtrisant le gouvernail grâce à un subterfuge visuelle, le capitaine du vaisseau cesse de n'être qu'un consommateur infantilisé dont le gobelet a remplacé la tétine et reprend son destin entre les mains. Son regard était partagé entre les images d'archive en prise de vue réelle mais immuables et les images choques d'une Terre dévastée en synthèse qui montraient la nécessité d'une évolution. Une décision fut enfin prise.

Alors, l'homme se réappropria la vie, et, avec cela, l'expression (artistique) bien que ces dons fussent désormais partagés. Le générique de fin est un condensé de l'histoire de l'art, le futur vu sous le prisme du passé, l'apparition de la main dans le processus de

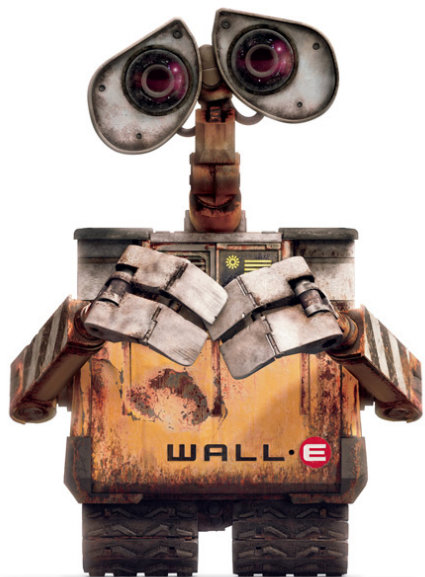
à se frôler, les pieds à marcher, les yeux à voir d'eux-mêmes.

Les regards posent les bases de la nouvelle humanité : voir l'autre à côté de soi mais aussi contempler l'infini de l'univers. Les yeux – animés – accompagnent le retour des signes de vie. La première image du film se reflète dans le regard de Wall-E, passager clandestin d'une navette qui le ramène de la Terre à l'Axiom : la création interstellaire. A contrario, l'œil (rouge et unique) est un motif récurrent à connotation négative : le logo de la compagnie Buy'n Large, la piscine recouverte de l'Axiom ou l'ordinateur de bord, sœur

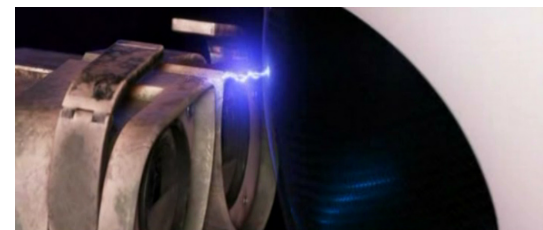
création. Wall-E, lui, est une mémoire vivante de l'humanité, le gardien d'un musée consacré au mode de vie l'homme, le témoin de l'humain, une relique du robotique, un nostalgique de l'informatique de papa et un généalogiste de l'image animée. Les hommes sont des manuels. Les robots sont heureux. L'artifice crée des émotions réelles. La vie n'est qu'un mauvais fonctionnement.

Danilo Zecevic

UNE MODERNITÉ PRIMITIVE



La danse est l'expression humaine et cinématographique de l'amour. C'est ce qu'apprennent Wall-E et le commandant de l'Axiom, l'un en regardant tous les soirs la même comédie musicale, Hello Dolly, l'autre en découvrant le mot « danse » dans le dictionnaire numérique de son vaisseau. Devenir humain demande un apprentissage, d'un état primitif à un état conscient, et le film développe ainsi la quête et la reconquête de la trace et du sentiment humain. Une chanson jazz débute le film, accompagnant une traversée de l'espace jusqu'à la Terre. Là où Contact de Robert Zemeckis nous faisait traverser le temps et l'Histoire



humaine à travers les ondes radio envoyées dans l'espace, Wall-E nous montre l'absence de signal marquant une présence humaine, car la chanson s'avère être celle qu'écoute Wall-E en travaillant. De même, les hauts buildings des plans de situation, sont en fait des ordures, en piles si denses que l'on croirait des immeubles. La typique ville américaine se résume alors un paysage apocalyptique d'or-

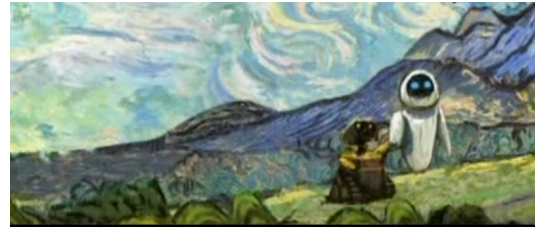


dures et de matériels abandonnés, où les signes reconnaissables perdent leur sens. C'est Wall-E, robot nettoyeur survivant, qui tente de redonner un sens à ce désordre. Il empile les ordures en petits cubes, récupère certains objets pour ajouter à sa collection, mais en ignore l'utilisation. Il se retrouve ainsi à mettre un soutien-gorge sur ses yeux ! Tout comme un enfant, Wall-E apprend en imitant. Il dé-



couvre ainsi l'amour et la danse en regardant les êtres humains de la comédie musicale. Il récupère dans sa collection un couvercle de poubelle en guise de chapeau et s'essaye au tap dance. Il développera son imitation devant le robot Eve dont il tombe amoureux. La communication ne passe pas par la parole, primaire chez les robots, mais par le geste – Wall-E tente par tous les moyens de prendre la « main » d'Eve – et par le regard – on comprend les émotions des deux robots par leurs « yeux ». C'est ce que les humains ont perdu. Lorsque l'on découvre l'intérieur du vaisseau parti de la Terre depuis 700 ans, les supposés humains le sont finalement moins que les deux robots héros. Ils ne bougent plus, sont tous obèses, un fauteuil volant les amenant où ils veulent. Tout est automatisé, même le

parcours de leurs fauteuils qui suit une ligne au sol, pas de place pour le libre arbitre. Ils ne regardent plus, un écran numérique avec lequel ils communiquent avec leurs voisins de fauteuil est devant leurs yeux en permanence. Wall-E, gaffeur comique digne de Jerry Lewis, va bouleverser tout cela par accident, dans le seul but étant de sauver Eve. Et il bouscule ainsi deux personnes qui lèvent enfin les yeux et découvrent le monde. Wall-E transmet ainsi son émerveillement du monde et ses yeux levés vers le ciel : première étape. La deuxième est de retrouver le mouvement, et pour cela, réussir à se mettre debout. Ainsi parlait Zarathoustra accompagne le premier homme qui se lève. Modifiant Kubrick, le monolithe devient l'être humain. L'obésité et l'immobilité rabaisent l'homme à un état larvaire et



uniforme (ils se ressemblent tous), malgré la modernité – les humains du vaisseau sont en images de synthèse alors que ceux qui apparaissent dans les publicités en hologramme de la ville d'ordure sont de vrais acteurs, tout comme ceux de la comédie musicale ou comme le message du président de l'époque, avant le départ de la Terre. La modernité et la technologie uniformisent et aseptisent. L'entrée de Wall-E dans le vaisseau provoque une panique du robot nettoyeur. Wall-E est donc lui-même primitif malgré son statut de robot. Il est sale, mécanique, usé, tombe en panne... Contrairement à Eve, blanche et tout en rondeur... La technologie avancée est aussi une menace. Outre le caractère autoritaire du pilote automatique (autre référence à 2001, Odyssée de l'espace reprenant l'œil rouge de

HAL, vide et pourtant capable d'action), Eve, sous sa couleur virginale et son nom originel, est une arme dangereuse qui détruit tout dès qu'elle perçoit un mouvement anormal ou un obstacle. La technologie n'est donc pas la solution.

Le redevenir humain passe par le regard, le geste et la culture primitive : la danse et l'agriculture. Le retour des humains sur Terre annonce un recommencement, aux origines de l'homme, développé par le générique de fin, montrant les étapes de la reconstruction de la Terre en même temps que l'Histoire de l'art. Chaque étape est associée à une époque, peintures rupestres, égyptiennes, gravure, aquarelle, impressionnisme, pointillisme, Van Gogh jusqu'au graphisme numérique des premiers jeux vidéos, en gros pixels, encore forme primitive par rapport au graphisme du film lui-même. Une telle thématique ne pouvait que s'épanouir dans le contexte du développement de l'image numérique la plus proche possible du réel, mêlé à l'anthropomorphisme de Disney.

Elisabeth Renault-Geslin

THE DARK KNIGHT



Sortie(s) : 13 Aout 2008 (France) ; 27 juin 2008 (USA)

Titre original: The Dark Knight

Genre: Action

Durée: 2h32 Pays: USA

Réalisé par: Christopher Nolan

Avec: Christian Bale, Michael Caine, Heath Ledger, Aaron Eckhart, Gary Oldman, Maggie Gyllenhaal, Morgan Freeman

Scénario : Jonathan Nolan

Musique : James Newton Howard, Hans Zimmer

Décors Peter Lando

Photographie Wally Pfister

L'Ombre portée du terrorisme

L Le renouveau de la franchise **Batman**, le plus torturé des super-héros, débuta en 2005 avec **Batman Begins** et son gommage systématique des motifs plus ou moins brillamment instaurés dans les opus précédents. Loin du gothique expressionniste de Burton, plus loin encore de la mascarade clownesque et du kitsch assumé de Schumacher, Christopher Nolan proposait un super-héros plus prosaïque en naturalisant son environnement, puis en rapportant celui-ci au contexte mondial d'un XXI^e siècle gangrené par les violences nouvelles qui accompagnent son avènement. Le film nous présentait ainsi un Bruce Wayne courant le monde en quête d'une réponse au Mal suite à l'assassinat de ses parents, et rencontrant de l'autre côté de la planète une forme de sagesse basée sur le contrôle de la destruction.

Une fois les démons de Wayne libérés, Nolan avait toute latitude pour développer et exacerber sa vision de l'homme chauve-souris



évoluant dans Gotham City en proie à ses passions. Le résultat, **The Dark Knight**, fait froid dans le dos. Gotham est certes une ville imaginaire, mais elle concentre les grandes caractéristiques des métropoles modernes et décadentes, dotées d'immeubles titillant les nuages, de rues obscures transformées en coupe-gorge le soir venu, de la corruption galopante des élites ainsi que d'une irrépressible violence. Cette métaphore de toute la société occidentale contemporaine explose ici dans un délire paroxystique composé de barbarie, de sang et d'explosions qui révèlent les multiples failles d'un système en bout de course – le nôtre, bien sûr. La destruction d'un hôpital en est un bon exemple : produite par de



nombreuses et infimes explosions qui finissent par faire s'effondrer l'ensemble du bâtiment comme un vulgaire château de cartes, elle doit se lire moins comme une soumission aux diktats de la production spectaculaire (laquelle réclame son lot de feux d'artifices) que comme une explicite métaphore de l'affaissement, d'abord progressif puis cataclysmique, des deux vertus qui fondent le ciment de la justice humaine – la morale et la raison. Plus qu'une œuvre de fiction, **The Dark Knight** est aussi un avertissement : prenons garde à ce

que l'expansion de l'obscurité (voire de l'obscurantisme, qu'il soit politique ou religieux) n'éteigne à jamais nos Lumières si chèrement gagnées.

C'est pourtant un Gotham diurne que filme en grande partie Nolan, et cela afin de mieux souligner le paradoxe d'une violence qui désormais ne craint plus d'apparaître de jour, et en fait même une question de survie. Depuis les attentats du 11-Septembre les heures nocturnes ne sont plus le décor privilégié du Mal et, à l'image des avions frappant les tours

du World Trade Center aux lueurs d'un soleil matinal, c'est de jour que débute **The Dark Knight** avec l'audacieux braquage d'une banque par le Joker et ses sbires éphémères. C'est que la lune, devenant le témoin des activités justicières de Batman, a repoussée dans leurs retranchements les gangsters de Gotham qui, ainsi que le souligne ironiquement le Joker



lors d'une apparition magistrale, craignent maintenant de perpétrer leurs crimes une fois le soleil couché. Obscurité contre lumière, justice primitive et passionnelle contre justice molle et règlementaire : c'est l'autre combat qui régit le film, les deux faces d'une même pièce – d'un côté l'homme chauve-souris régnant sur les ombres, à la fois héros et hors-la-loi, et de l'autre le procureur idéaliste Harvey Dent régnant sur les tribunaux, en croisade contre gangsters et voyous notoires. Au cœur de cette opposition dont la finalité n'est autre que la paix, l'étonnant personnage du Joker se fait l'acteur d'un pari chaotique : reconquérir le monde de la nuit, restaurer la dimension angoissante traditionnellement

due à l'obscurité. Ce n'est d'ailleurs nullement un hasard si le film, débutant en plein jour, se termine de nuit par une défaite en demi-teinte du justicier.

Plus proche, esthétiquement et narrativement parlant, du polar froid que du film classique de super-héros, **The Dark Knight** se concentre sur le Joker, l'un des méchants les plus effrayants vus au cinéma depuis longtemps, pour traiter de l'expansion urbaine d'un virus qui s'appelle chaos, et dont le bras armé n'est autre que l'action terroriste la plus vile : celle qui s'en prend aussi bien aux hauts fonctionnaires qu'aux civils innocents. L'ombre de cet être énigmatique, superbement interprété par le regretté Heath Ledger, plane sur Gotham

et donne au film sa noirceur pessimiste, son obscur épanchement. Le Joker possède toutes les caractéristiques d'un chef de guérilla ou d'un leader de groupuscule terroriste : apparitions calculées, sbires fanatiques (il engage des malades mentaux), localisation impossible, menaces diffusées par le biais des nouveaux médias – ses envois de bandes vidéos aux chaînes de télévision rappellent les enregistrements de Ben Laden et consorts. A l'image de ces hommes qui font aujourd'hui trembler notre monde moderne par l'action mêlée de leur pouvoir et de leur nihilisme, le Joker n'a d'autre finalité que de produire le chaos, au-delà de toute prétention financière, géopolitique ou étatique. « Certains hommes sont sans but logique, comme l'argent. On ne peut les acheter, intimider, raisonner ou amener à négocier. Certains hommes veulent juste voir le monde en feu » explique Alfred, répondant à un Bruce Wayne persuadé qu'il fait face à un voyou matérialiste comme tous les autres. Mais le Joker est en-deçà : il incarne explicitement la menace latente du terrorisme urbain, cette nouvelle forme de violence appliquée au monde dans son entier. Cette rébellion inédite, dirigée contre le pouvoir en place et contre toutes les institutions, peut faire de tout un chacun sa prochaine victime et ne désire rien de mieux qu'étendre son





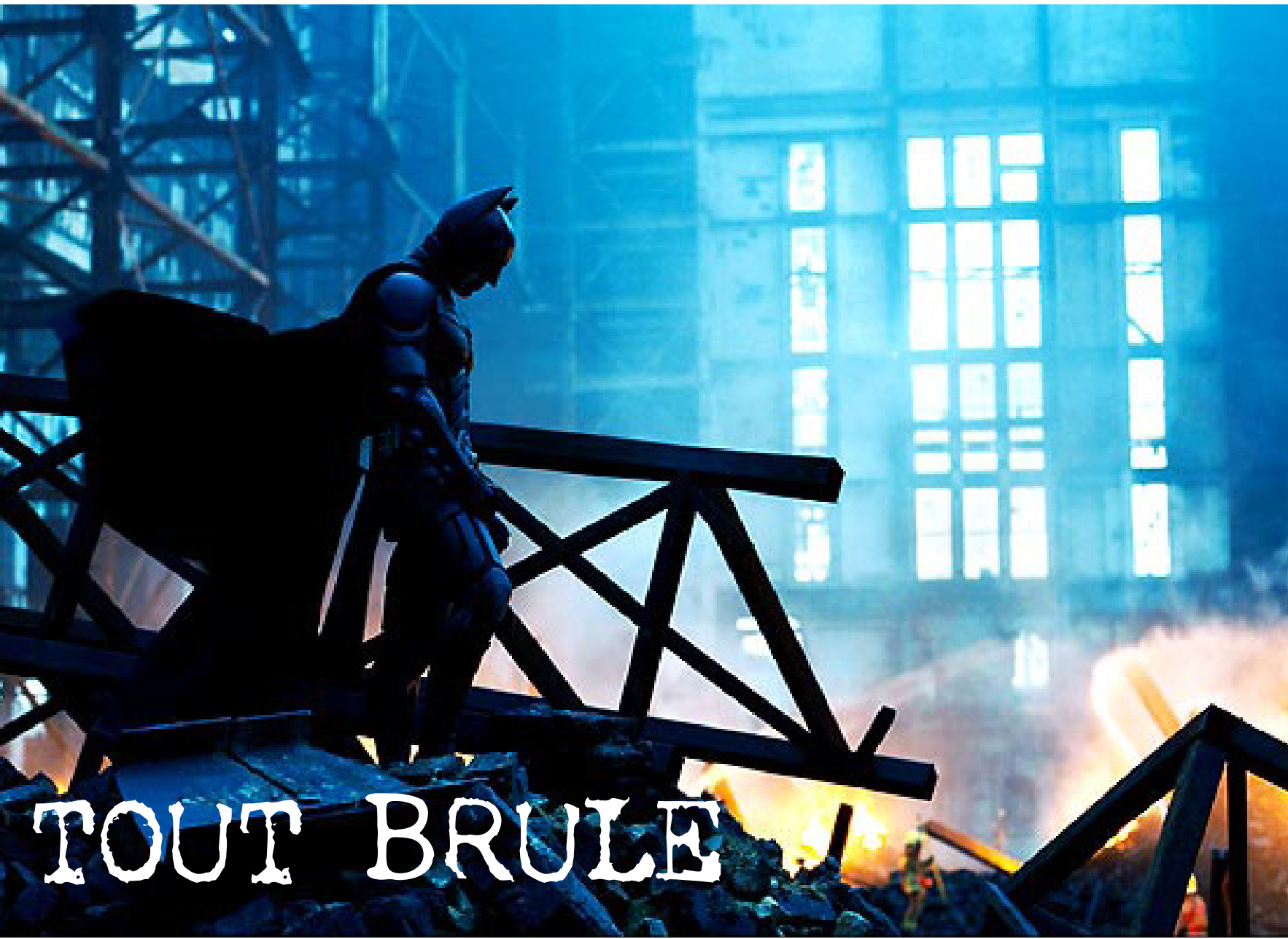
nihilisme à la population entière. C'est pourquoi son mode d'action passe par la contagion : contagion des mafieux, de plus en plus fascinés par cette figure virale boursouflée de cicatrices ; contagion des citoyens, poussés à dynamiter un plein ferry de prisonniers avant d'être eux-mêmes détruits ; contagion, enfin, de la morale et de la loi, les deux instances fondamentales du sauvetage de Gotham incarnées en la personne de Harvey Dent, dont le parcours malheureux atteste de la possible corruption du plus vertueux des caractères.

Harvey Dent, justement, s'incarne dans une allégorie de cette Justice qui se définit par sa dualité : le procureur de Gotham suit le même parcours que sa pièce de monnaie truquée, dont les deux faces identiques se transforment en faces opposées après un accident qui lui laisse une moitié de visage complètement brûlée.

Le rôle du Joker est précisément d'entériner cette transformation, ainsi que de prouver que la Justice, comme la vertu humaine, possède deux facettes bien distinctes qui fonctionnent sur le modèle du 50-50. C'est là l'idée maîtresse de **The Dark Knight** et l'essence de la semi-victoire du Joker : nous montrer que tout Chevalier Blanc – c'est le surnom donné à Dent – peut se changer irréversiblement en Chevalier Noir – c'est celui de l'homme chauve-souris et de sa justice primitive, située au-delà des lois.

Eric Nuevo





TOUT BRULE

La trajectoire de **Batman Begins** était un crescendo vers le mythe, ou comment une approche des plus « réalistes » (description étape par étape de la formation de Bruce Wayne, attention portée au milieu politique et social de Gotham City, précision scientifique de tous les gadgets...) aboutissait paradoxalement à la vision hallucinée d'une créature ailée survolant la ville en crachant des flammes. Christopher Nolan y traitait le polar urbain à l'aune du film d'horreur, réinventant l'un par l'autre dans une constante hésitation entre approche démystificatrice centrée sur l'humain, et fantasme iconique issu de la bande dessinée. **The Dark Knight** délaisse d'emblée cette approche : alors qu'il provoquait le basculement dans le fantastique du premier film, l'Épouvantail n'est désormais plus qu'un vulgaire trafiquant de drogue, criminel prosaïque dans un univers que Nolan envisage désormais sous le seul angle de la réalité présente. D'un film à l'autre Gotham City n'est d'ailleurs plus la même ville : le métro aérien, les buildings art déco éclairés dans des teintes sépia de **Batman Begins** ont tout bonnement disparu au profit de la sobriété minérale du panorama de Chicago. La Peur, thème central du premier film qui en traitait les aspects fantasmagoriques et



légendaires, est ici actualisée sous une forme en prise directe avec le quotidien américain : la menace terroriste. **The Dark Knight** aborde frontalement les images traumatiques de l'Amérique contemporaine, sans presque les altérer par sa fiction de super-héros : assassinat en pleine rue d'un homme politique par un tireur embusqué, façon Kennedy, alors qu'un faux coupable est piégé à la fenêtre d'un immeuble ; torture filmée en vidéo et retransmise à la télévision ; attaques violentes portées contre la population, les infrastructures (hôpitaux) et les symboles de l'Ordre (juges, policiers,...).

Les actions du Joker représentent la forme la plus terrifiante de terrorisme, celle qui n'est motivée ni par l'argent ni par une quelconque idéologie. Alors que les origines de Batman ont été explorées dans le premier film, Joker est mystérieux jusqu'à l'abstraction : il

donne une version chaque fois différente des siennes et met en échec les méthodes rationnelles d'enquête policière. Il est l'agent d'une violence d'autant plus imprévisible qu'elle s'exprime sur le mode de l'arbitraire, un jeu de hasard prolongé par Double-face et ses lancés de pièce. Joker se définit lui-même comme un mouvement perpétuel opposé à

la force inamovible du Batman, figé dans sa morale rigoriste : le premier est filmé en plans très longs et mobiles (qui respectent le caractère viscéral de la prestation d'Heath Ledger) alors que le second est régulièrement cadré immobile, bloc de rage intériorisée.

Chaos rampant, le Joker pousse les êtres et les institutions dans leurs derniers retranche-

ments

(ce que souligne une pertinente référence à la tyrannie romaine). Il teste les limites de l'ordre social en invitant les habitants de Gotham à s'entretuer, à détourner sur le ferry le principe du vote démocratique à des fins meurtrières. Il est frère du Tyler Durden de **Fight Club**, principe anarchique d'inversion des valeurs et double du héros. Si les origines du Joker son inconnues et s'il se maquille, c'est moins pour marquer son individualité que pour être potentiellement n'importe qui et tout le monde à la fois, idée hautement paranoïaque. Dès le début du film, il se fond dans la masse des cambrioleurs déguisés en clowns. Il défigure ses victimes pour en faire ses sosies, il contamine Harvey Dent avec ses idées. À l'inverse, Batman, confronté à la masse de ses imitateurs, réaffirme sa singularité tragique, se heurte à l'impossibilité de trouver un successeur pour un combat qu'il ne peut pourtant mener seul.

Le mouvement arbitraire du Joker contamine jusqu'à la structure du film. Le récit se déroule de façon convulsive, enchaîne et enchâsse les morceaux de bravoure, l'intrigue constamment relancée par de nouvelles péripéties sadiques : une longue réaction en chaîne amorcée par la scène d'ouverture où



les clowns s'éliminent les uns après les autres, comme une chute de dominos. Nolan ménage ses effets à grands coups d'ellipses et de retardements, masquant volontairement des portions du récit pour mieux perdre et surprendre le spectateur. Le cinéaste est aussi manipulateur que ses personnages : lors du double sauvetage de Rachel Dawes et Harvey Dent, la mise en scène accentue la confusion des points de vue voulue par le Joker.

Au même titre que **Memento** ou **Le Prestige**,

The Dark Knight est un film sombre mais organisé de façon ludique, plaçant le spectateur au sein d'un univers fictionnel dont il est amené à reconstituer la forme, puzzle mental à base de flash-back et, ici, de longs montages alternés dont les fragments se complètent peu à peu pour aboutir à une inéluctable conclusion.

Christopher Nolan est un homme de structure qui conçoit son film sur le modèle de l'architecture géométrique des rues de Gotham

que sa caméra survole dès le premier plan du film (où l'explosion d'une surface vitrée désigne d'emblée la tension entre ordre et chaos qui infuse tout le film). La froideur élégante de son style témoigne d'une approche purement cérébrale de la mise en scène, toute entière tributaire de sa maîtrise narrative, et d'où tout élément physique est banni (contre toute attente, la violence sadique du film se déroule intégralement hors-champ). **The Dark Knight** s'avère une œuvre moins lyrique que

Batman Begins, cet aspect un peu figé de l'ensemble différenciant Nolan d'un Michael Mann, modèle avoué dans la conception de ce film noir épique.

Nolan s'intéresse moins à montrer l'acte héroïque qu'à développer une réflexion sur les enjeux de celui-ci, et ne traite finalement pas tant du super-héros que du concept d'héroïsme. Dans un monde au bord du chaos, le héros lui-même ne peut plus être entier, il se diffracte entre plusieurs entités : Batman est



peu présent dans le film, il laisse souvent la vedette au commissaire Gordon ou à Dent, et surtout à Bruce Wayne lui-même (qui, dans un beau parallélisme, protège de sa Lamborghini le fourgon cellulaire qui transporte Coleman Reese exactement comme il avait défendu celui d'Harvey Dent avec la batmobile). Bruce Wayne/Batman et Harvey Dent sont les deux faces de la figure classique du chevalier. Ils sont à la fois inséparables et irréconciliables

: Gotham ne peut être sauvée que par le chevalier noir qu'elle abhorre, tout en encensant le chevalier blanc dont elle se refuse à voir les faiblesses. La mise en scène de la mort de Dent (écho de la fin ambiguë d'Insomnia) souligne le pessimisme de la vision de Nolan pour qui la victoire sur le Bien n'est qu'un (nécessaire ?) mensonge manichéen.

Réalisé par Nolan entre ses deux **Batman**,

Le Prestige offre, par ses récurrences thématiques et stylistiques, un éclairage sur le reste d'une œuvre des plus cohérentes : des personnages obsessionnels, un goût pour les structures complexes, les doubles et le travestissement, un questionnement moral sur la fin et les moyens... Comme les magiciens du **Prestige**, Bruce Wayne sacrifie une part de lui-même pour accomplir le but qu'il s'est fixé. Son héroïsme découle d'une souffrance

volontaire, seul moyen d'échapper aux limites du commun des mortels. Cet ultime sacrifice renverse jusqu'à la figure du héros puisque Batman accepte de devenir symboliquement le méchant de son propre film, assumant la part d'ombre d'un monde qu'il a échoué à faire revenir vers la lumière.

Sylvain Angiboust

A woman in a red and gold medieval dress stands in a doorway, looking out. The scene is dimly lit, with light coming from a window behind her.

Sorties Dvd

7H58 CE SAMEDI-LÀ

Vos enfants se détourneront de vous 75

DEUX SOEURS POUR UN ROI

Derrière les fenêtres 78

**LA GUERRE SELON
CHARLIE WILSON**

Charlie s'en va-t-en guerre 80

**NO ROOM FOR THE GROOM &
HAS ANYONE SEEN MY GAL ?**

Tutti Frutti & Delicio ! 84

VOS ENFANTS SE DETOURNERONT DE VOUS 7h58 ce samedi-là



Une famille est un groupe d'inconnus qui essaient de cohabiter tant bien que mal. **Before the Devil Knows You're Dead** est l'illustration d'une incapacité à créer des liens familiaux et à les préserver. Hank, Andy, son frère aîné, Charles, leur père, et tous les autres personnages du film sont enfermés dans une même solitude. Cette solitude, la famille la renforce au lieu de la conjurer.

DES PERSONNAGES PRISONNIERS DE LEUR SITUATION

Le film est composé de plans d'ensemble pris dans des bureaux ou des appartements où les héros dérisoires semblent suffoquer, prisonniers d'un espace étriqué. Sidney Lumet mul-

tiplie les cadres : fenêtres, miroirs, télévisions, rétroviseurs. Autant de cases où enfermer des personnages qui ne sont presque plus libres de leurs déplacements. Et si toute famille provenait du désir de mettre les hommes dans des cases, afin de les canaliser ? Et si la famille était une prison où chacun a une fonction bien délimitée ?

LA FUIITE EST IMPOSSIBLE, UNE SEULE ISSUE : LA VIOLENCE

Before the Devil Knows You're Dead c'est l'histoire d'un couple de paumés qui le temps d'une étreinte dans un hôtel de touristes à Rio rêve d'un ailleurs, de vacances prolongées éternellement où ils pourraient fuir cet enfermement qui les oppresse. Cette séquence est

le seuil du film, le point de départ de cette fuite impossible, cette même échappée qu'Andy va aussi chercher pour quelques minutes chez son dealer. Il y a tellement de bonnes raisons de commettre de mauvaises actions ! Raskolnikov peut en témoigner. Parmi les motivations d'Andy et Hank, la famille est évoquée. L'argent permettra à Andy d'être un vrai mari pour Gina et à Hank d'être un vrai père pour sa fille.

Lorsque Andy propose le coup à son frère, il évoque leur lien familial : « *You are my little brother. Now trust me* ». Pourtant, ce lien ne signifie rien pour eux. Au contraire, toutes les tensions ont lieu à l'intérieur même de la famille. Le braquage raté, suivi de la mort de la mère, sert de révélateur des vrais

rapports à l'intérieur de ce groupe d'inconnus. Charles considère Hank comme un bébé et Andy comme une brebis galeuse.

Le désir d'Andy de braquer la bijouterie de ses parents n'est pas seulement calculé par rapport au faible risque de l'entreprise et à ses gains, il provient d'une rancœur profonde et refoulée. La violence devient une échappée. Le basculement d'Andy dans le meurtre se fait avec résignation : « *There are no choice* ». La scène où Andy met à sac son appartement témoigne de cette fatalité : il n'y a presque plus de colère en lui, ses mouvements sont méthodiques. Hank n'appréhende pas les réactions de son frère devenu incontrôlable. L'homicide est la dernière solution. Tirer dans le tas : descendre chez son dealer et l'abattre, réserver le même



sort à l'homme qui fait chanter son frère. Il y a un point limite : cette conversation avec un père qui ne l'a jamais aimé et, à partir de ce point, la folie meurtrière découle plus d'un sentiment de déprime, de dégoût du monde que de cruauté ou de colère. « *There are no choice.* » Lorsque Andy pénètre dans l'antre de son dealer, il voit allongé sur le lit, à la place où il attend que l'effet de la drogue se dissipe, un homme corpulent en caleçon. On l'a vu dans la même situation vingt minutes auparavant. Face à ce double, Andy n'a jamais été aussi inutile : en son absence le monde continue sa marche imperturbable. Un homme comme lui (un peu plus gros tout de même) va accomplir les mêmes actions. Au moment où Andy le tue, il ne se tue pas lui-même mais va à l'encontre du fonctionnement d'un monde malade où l'on cherche en vain du réconfort autour

d'un fix dans une pièce qui surplombe la ville, tour d'ivoire illusoire. Andy se révolte contre un système entier et contre l'hypothétique présence qui le régit.

UN MONTAGE QUI ACCENTUE L'ENFERMEMENT

Le hold-up va lamentablement foirer : on le sait au bout de cinq minutes. Lumet refuse l'effet « puzzle » où le spectateur découvre la pièce manquante à la fin pour enfin comprendre le sens du film. Le montage de **Before the Devil Knows You're Dead** est un dédale où le spectateur revient sur ses pas. Les flash-back sont parfois précédés d'un effet de cassure avec un arrêt sur image et un bruit de verre brisé. Mais la plupart du temps, ils sont introduits en cut, sans aucun effet de montage. Cette fissure ne se fait pas sur la pellicule mais bien dans l'âme

des personnages. Elle tient compte de plaies qui ne cicatriseront jamais.

L'objectif n'est pas de perdre le spectateur mais de créer une chronologie qui échappe aux personnages. Le sens de ces flash-back et flash-forward n'existe que pour les spectateurs et le réalisateur. Les personnages ne perçoivent donc pas la toile d'araignée dans laquelle ils sont pris. Ils sont condamnés à ne pas comprendre ce drame absurde, observés de loin par des spectateurs en plongée. Le projet de Lumet est de brouiller le temps, d'assembler logiquement des événements dans le désordre chronologique. Le montage impose un ordre qui semble inhérent au film : comme s'il ne pouvait pas être raconté autrement.

On ne transige pas avec la morale. C'est ce que nous apprend ce montage qui invite à un itinéraire de cette dernière. L'idée est aussi de comprendre le cheminement des personnages, savoir pourquoi ils en viennent à ces extrémités. Même s'ils n'ont aucune excuse, le spectateur apprend à les connaître.

Les retours dans le temps s'effectuent souvent par des travellings arrières comme s'ils sortaient tout droit de la psyché des personnages. Il y a comme une extériorisation de toute cette souffrance, toutes ces cicatrices, qui donne l'impression que les personnages ne peuvent plus contenir ce passé qui les torture. Dans une in-

terprétation contraire, on pourrait considérer que ces travellings éloignent les spectateurs des personnages pour leur faire accéder à ce que eux seuls sont amenés à comprendre.

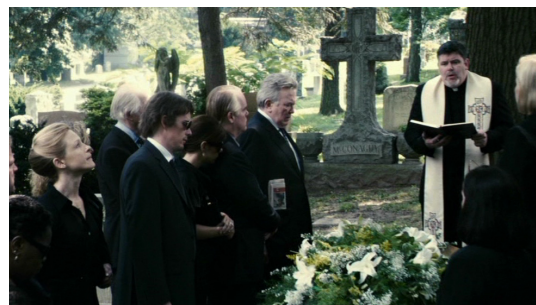
Lumet avait expérimenté ce type de montage dans la séquence du cambriolage de **The Anderson Tapes**. Dans ce polar l'utilisation de flash forward a pour effet d'accentuer le suspense. Pendant qu'Anderson et ses comparses effectuent leur forfait, le montage crée des connections entre le visage des victimes (sur lesquels Lumet cristallise l'attention par un arrêt sur image) et leurs récits des faits. Lumet et son monteur effectuent avec des images la même mise en relation que les opératrices téléphoniques qui sont d'ailleurs présentes dans la séquence. Si la technique est identique, l'effet sur le psychisme du spectateur est très différent. Il s'agit dans **The Anderson Tapes** d'une manipulation qui vise à déstabiliser le spectateur qui en sait plus que les personnages puisqu'il sait ce qui se passe après le casse ce qui lui donne l'impression qu'il a réussi (alors qu'en fait la presque totalité de la bande d'Anderson est morte). Cette désorientation est accentuée par le montage alterné qui superpose l'intervention de la police au cambriolage de la bande d'Anderson. Dans **Before the Devil Knows You're Dead**, le montage aide le spectateur à mieux comprendre quelque chose

qui dépasse le simple récit des faits : les véritables raisons qui expliquent les agissements des personnages. Ces raisons sont intérieures mais passent par des images ou mieux par un enchaînement d'images qui délivre un cheminement.

Le rapport au temps dans **Before the Devil Knows You're Dead** est assez inhabituel. Le fondu enchaîné est utilisé une unique fois pour suggérer qu'un certain temps a séparé la discussion de Andy avec Gina sur son père et leur rupture. Une fois de plus, le montage nous permet de comprendre les réactions des personnages; la décision de Gina de quitter Andy pour se préserver et le naufrage d'Andy, qui ne peut plus que se tourner vers la violence.

LA TRAGÉDIE DES BRAS CASSÉS

Se concluant par l'assassinat du fils par le père, **Before the Devil Knows You're Dead** est une tragédie grecque où les divinités ont laissé leur place à une bande de minables. Sidney Lumet insiste sur la médiocrité de l'esprit humain, la nullité des combines des personnages. Le projet d'Andy et Hank de faire un casse chez leurs parents rappelle celui de Jerry, le vendeur de voitures de Fargo, de faire enlever sa propre femme afin de demander une rançon à son beau-père. Dans les deux cas, les protagonistes se retournent contre leur propre famille (qui de-



vrait être un soutien dans un monde hostile) par appât du gain. Dans les deux cas, le recours à des « professionnels » vire au bain de sang. Mais là où Fargo se terminait par le renforcement de la cellule familiale composée par la femme flic, son mari et leur futur enfant; **Before the Devil Knows You're Dead** s'achève par son éclatement.



ET DIEU DANS TOUT ÇA?

Before the Devil Knows You're Dead débouche sur un infanticide. Andy ne peut pas échapper à la loi du père. Cette même loi qui oppresse tous les personnages. L'enfant est projeté dans un monde qu'il ne comprend pas pour être ensuite sacrifié.

ACME // Actualités // Dvd

Dans les quelques plans d'extérieur, nos héros semblent minuscules au milieu d'une foule d'inconnus. À l'étroit en intérieur, perdus en extérieur, ils n'ont de salut nulle part. Charles disparaît littéralement lors d'un dernier plan baigné de lumière surnaturelle. Preuve en est qu'une instance supérieure a régi les événements. Les héros de **Before the Devil Knows You're Dead** ne se débattent plus : le cœur d'Andy a cessé de battre, Charles a disparu au bout d'un couloir, Hank a quitté le cadre. Le constat d'échec est complet. L'erreur de nos héros est d'avoir cru être libres. **Before the Devil Knows You're Dead** est un film profondément janséniste : il suggère que tout a été écrit d'avance. Andy, Hank et Charles n'ont plus qu'à s'exécuter..

Pierre Bas

Sortie(s) : 26 septembre 2007 (France) 26 octobre 2007 (USA)

Titre original: Before the Devil Knows You're Dead

Genre: Thriller **Durée:** 1h56 **Pays:** USA

Réalisé par: Sidney Lumet

Avec: Philip Seymour Hoffman, Ethan Hawke, Albert Finney, Marisa Tomei, Michael Shannon, Rosemary Harris, Aleksa Palladino, Amy Ryan, Arija Bareikis, Sakina Jaffrey, ...

Writer (WGA): Kelly Masterson

Original Music by Carter Burwell

DERRIERE LES FENETRES

Deux Sœurs Pour Un Roi

Symétrie : ce film hollywoodien « britannique », chronique dynastique peuplée par trois stars, s'ouvre et se referme sur une séquence de campagne idéalisée, abondamment dorée, où joue un groupe d'enfants insouciant. Uniques images de liberté naïve sur lesquelles plane déjà un lourd destin. Alors que les enfants de la première séquence courent à travers champs, leurs parents, à contre-jour, prévoient déjà de possibles alliances et mariages qui pourraient les enrichir. **Deux Sœurs pour un roi** se clôt là où s'ouvre **Elizabeth** de Shekhar Kapur : la petite fille rousse jouant dans les hautes herbes est une reine en devenir. Mais la comparaison s'arrête ici. Là où **Elizabeth** est romantique et épique, **Deux Sœurs pour un Roi** reste sombre et cloîtré entre les murs de son château. Aucune place n'est laissée au sentiment pur et spontané. Chacun agit

contre son gré. La symétrie dans la lumière, l'action et l'espace de ce début et de cette fin, s'oppose à la noirceur du reste du film, dont la lumière et l'espace s'amenuisent peu à peu pour se terminer en prison.

Les deux sœurs Boleyn s'affrontent et se trahissent pour l'amour du même roi, Henry VIII (Eric Bana). L'opposition accentuée par les chromatismes de leurs tenues reprend l'archétype de la brune contre la blonde : Anne (Natalie Portman), manipulatrice et séductrice qui use de tous ses atouts pour arriver à ses fins, et Mary (Scarlett Johansson), îlot de pureté simple et naturelle. Bleu électrique, vert émeraude ou orange vif, seule la couleur de leurs robes tranche avec le gris et le sépia des décors et des autres costumes. Cette parade de couleurs les pointe du doigt comme des bêtes curieuses, les empêchant de se fondre dans la masse sombre des ma-

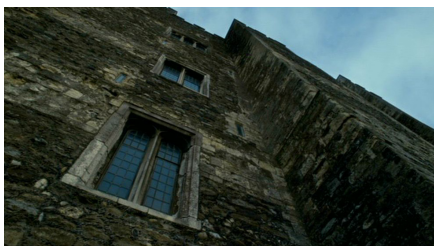


nigances.

En dehors du prologue et de l'épilogue, le récit se déroule dans des intérieurs qui enferment les personnages dans un destin historique que l'on sait fatal. La chasse du début et l'accident de cheval du roi, ne sont pas montrés : l'on voit seulement revenir le cortège à travers la vitre déformante d'une fenêtre. L'emprisonnement des personnages s'exprime par une permanente impression d'espionnage. La caméra souvent portée cadre l'action à travers les cloisons. La première apparition du roi se fait à travers des grilles en acier qui entourent la grande salle. Obliger de rester au lit pendant sa grossesse, Mary est filmée à travers les rideaux du bal-

daquin, les grilles des cloisons, les barreaux du lit. La caméra portée augmente l'effet de subjectivité du cadre, incarnant l'observation constante des faits et gestes du roi et de ses maîtresses. Elle filme toujours de derrière un objet qui la détache des personnages (un pilier, un vase, etc.) D'abord anonyme et sans lien avec aucun réel observateur, ce point de vue finit par s'incarner pour précipiter la chute de Anne devenue reine (un contre-champ dénonce un personnage dissimulé).

Anne prend à son tour cette position d'observateur caché lorsque, une fois déchue, elle espionne d'une fenêtre le roi et sa nouvelle



maîtresse. Lors de son jugement et de sa mise à mort, elle porte la même coiffe, enfermant tête et cheveux, que portaient sa mère et la première femme du roi, toutes deux impuissantes face à la volonté de leurs maris. Anne se retrouve alors dans la même situation de victime, jugée comme l'a été avant elle, et à cause d'elle, la première femme du roi. La faveur première des sœurs Boleyn par rapport au reste de la Cour n'est qu'illusoire. Si leurs couleurs les différencient, les situations se répètent et se font écho, marquant les manipulations dont elles sont victimes. Les allers et retours à cheval se multiplient. Chacune est envoyée loin de la Cour, puis rappelée pour sauver la situation. Ainsi l'accumulation et la répétition expriment une perte de sens. Alors que Mary accouche, le roi la

laisse pour Anne, et lorsque Anne accouche, le roi la méprise. Les mêmes plans, de fuite dans la forêt, d'accouchement, de jugement se répètent. Les deux sœurs croyant maîtriser leur destin, l'une en aimant le roi, l'autre en le manipulant, voient celui-ci se retourner contre elles. Anne sera condamnée à mort et Mary obligée de s'enfuir définitivement. Tout en ayant changé l'Histoire de l'Angleterre (Henri VIII se sépare de l'Église catholique pour pouvoir épouser Anne), leurs décisions ne s'imposeront jamais contre celles de la Cour.

Impuissantes, elles se retrouvent enfermées dans les murs du château et dans le cadre, par des bâtiments régulièrement filmés en contre-plongée, qui imposent au cadre leur

masse menaçante. Les surcadrages sont nombreux, du baldaquin des lits aux embrasures de portes. Certaines compositions placent même le personnage à l'arrière-plan, encadré à la fois par le lit et par une porte ou un mur, créant un effet de miniature et de forte profondeur de champ. Cet étouffement se radicalise encore lorsque ce sont des caches noirs qui viennent isoler le personnage dans le cadre. La première victime de ce cadrage est la reine qui vient d'accoucher d'un enfant mort-né : vision prémonitrice pour les sœurs Boleyn, femmes faibles et déchues face au pouvoir des hommes. Mais la dernière scène annonce un retournement, avec un arrêt sur image qui montre, insouciant, le visage de la future reine Elizabeth qui règnera durablement sur l'Angleterre.

L'impression finale est celle du prélude d'Elizabeth, celle d'un épisode de la saga, moins fougueux que les films de Shekhar Kapur, mais qui marie la rigueur avec la liberté pathétique du feuilleton.

Elisabeth Renault-Geslin

Sortie(s) : 02 avril 2008 (France) 29 février 2008 (USA)

Titre original : *The Other Boleyn Girl*

Genre : Drame, Histoire, Durée : 1h55 Pays : Angleterre

Réalisé par : Justin Chadwick

Avec : Natalie Portman, Scarlett Johansson, Eric Bana, Jim Sturgess, Mark Rylance, Kristin Scott Thomas, David Morrissey, Benedict Cumberbatch, Oliver Coleman, ...

Scénario : Peter Morgan d'après le roman de Philippa Gregory (Éd. Archipel, Paris, 2008)

Musique : Paul Cantelon

CHARLIE S'EN VA-T-EN GUERRE

La Guerre selon Charlie Wilson

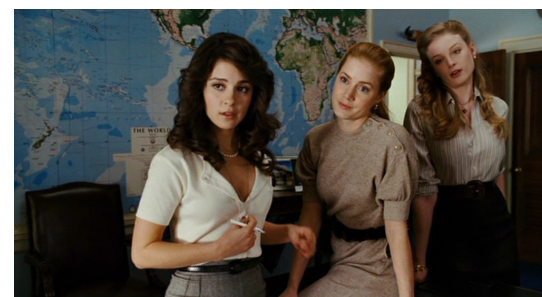
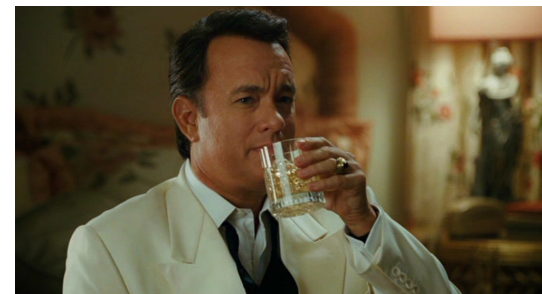


Après avoir dépeint l'accession à la Présidence des Etats-Unis d'un sénateur sudiste (John Travolta en véritable clone de Bill Clinton) dans Primary Colors (1998), Mike Nichols explore à nouveau les coulisses de la politique

américaine dans La Guerre selon Charlie Wilson – film inspiré de l'histoire vraie du congressman à l'origine de l'aide apportée aux moudjahidins afghans dans leur lutte contre l'armée Soviétique...

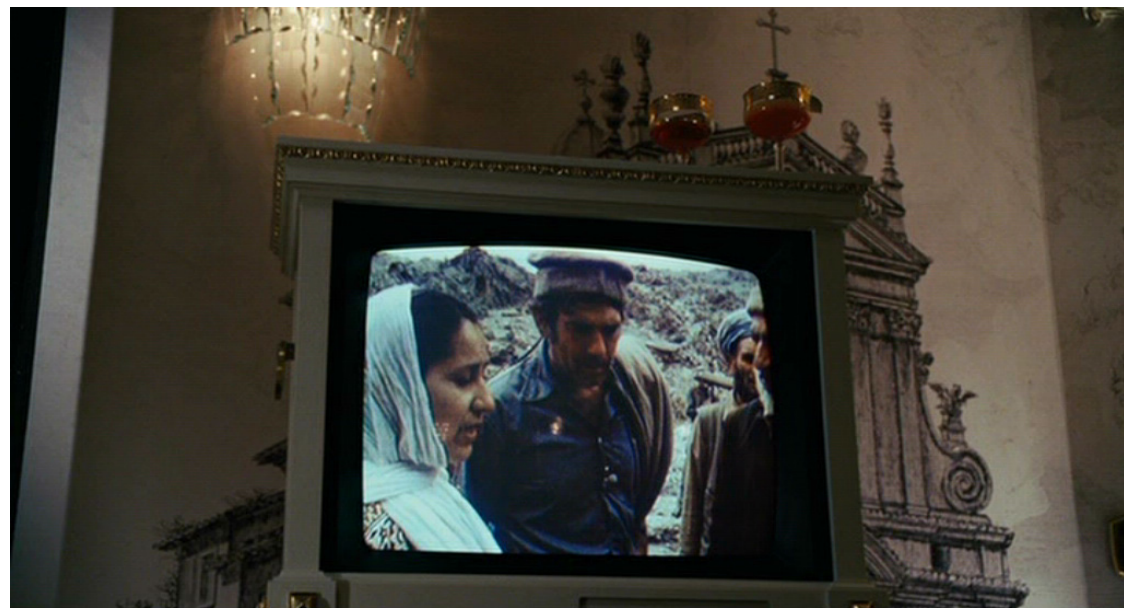
DALLAS... À WASHINGTON

En dépit de dialogues technocratiques très denses et au rythme particulièrement soutenu La Guerre selon Charlie Wilson se livre avant tout comme une comédie. La grande complexité de la chose politique y est sans cesse contrebalancée par des réparties ciselées dont l'humour fait mouche (on reconnaît là la griffe du scénariste Aaron Sorkin, créateur de la série télévisée A la Maison-Blanche). Ainsi l'enjeu majeur de l'action menée par le représentant de la deuxième circonscription du Texas – suivre, voire même précéder, les évolutions d'une situation internationale instable – est-il parfaitement résumé dans un échange de bons mots avec son assistante : « Voyons les dépêches... / Vous ne pouvez pas attendre les journaux comme tout le monde ? / C'est bien de connaître les nouvelles du jour. Je suis plus malin que vous d'une journée... j'adore ça ! ». La gestion simultanée de différents problèmes (réunir autour d'un même projet des nations antagonistes ; obtenir le soutien du président du sous-comité à la défense ; faire s'accorder démocrates et républicains, etc.) trouve quant à elle son écho dans un réjouissant chassé-croisé vaudevillesque où Charlie Wilson (Tom Hanks) jongle entre sa discussion avec l'agent Avrakotos (Phi-



lip Seymour Hoffman) et sa condamnation pour prise de stupéfiants.

Grand buveur de scotch devant l'éternel (il va même jusqu'à demander un whisky au sein du palais présidentiel pakistanais !) « Good Time Charlie », toujours entouré de sa horde d'assistantes sexy (les Charlie's Angels), constitue



surtout l'enjeu principal de l'action de Charlie Wilson – dont le caractère visionnaire doit être appréhendé dans son sens premier : il est « celui qui sait voir ». Dès le début du film, alors qu'il se prélassait dans un bain à remous en compagnie d'une playmate et de deux strip-teaseuses, il porte toute son attention au reportage de Dan Rather consacré à l'Afghanistan. [05a/05b dans l'idée de reproduire le champ-contrechamp] Marqué par ces images fondatrices, il s'agira pour lui de permettre leur altération. Le film est alors ponctué de séquences d'archives marquant l'avancée des opérations militaires et la véritable fin du conflit ne sera certifiée que par l'apparition sur l'écran d'une télévision des images de la débâcle soviétique.

Charlie Wilson se pose ainsi en véritable producteur, collectant les fonds nécessaires (du « doublez-là » lancé entre deux portes au milliard de dollars final) à la mise en place d'un spectacle médiatique. Ainsi peut-on lire le titre original du film (Charlie Wilson's War) à la manière de « David O. Selznick's Gone With The Wind »... Ce rôle de producteur lui est d'ailleurs directement proposé dès le début du film lorsqu'on lui présente un projet de série télévisée définie comme « Dallas... à Washington ». Il correspond également à la position officielle des Etats-Unis qui, bien

le parfait support du décalage entre le fond et la forme. Le film montre alors que l'univers impitoyable de la politique est avant tout un jeu humain : le sort du monde se scelle dans une baignoire et pour les charmes d'une jolie femme (Joanne Herring – Julia Roberts) ; on distrait des ministres avec une langoureuse danse du ventre ; on use de flatteries pour convaincre un vieux député un peu sénile en apparence...

LA GUERRE À L'ÉCRAN

Ce lien entre histoire et Histoire se caractérise, de manière formelle, par le mélange entre images fictionnelles et séquences d'archives. Si ces dernières permettent d'ancrer le récit dans la réalité historique, elles constituent

que puissance à part entière au sein du conflit, n'y apparaît pas directement.

RETOUR DE FLAMME

Ironie du sort, les images que le film utilise comme gage de victoire sont celles-là mêmes qui sont aujourd'hui le signe de l'enlèvement américain en Irak et en Afghanistan. Emancipée de son masque médiatique, la réalité a fait sa brutale réapparition. Les images se sont retournées contre leurs créateurs. Au milieu d'un montage d'archives apparaît un homme

qui effectue sa prière à côté d'un missile Stinger, c'est cette même figure qui ouvre le film – à cette différence près que l'homme tire en direction du spectateur et du drapeau américain apparaissant au plan suivant.

Les Etats-Unis qui applaudissaient la chute des hélicoptères soviétiques se retrouvent aujourd'hui dans la position de leur ennemi d'antan. Difficile en effet d'imaginer un congressman américain voir encore, comme « Doc » Long, son discours scandé par les « Allah Akbar ! » d'une foule de réfugiés... Cet-

te translation constitue le fond d'un discours sur l'attitude de l'Amérique de George Bush. Si le film illustre de manière plutôt caricaturale la cruauté russe (plans des attaques aériennes façon shoot-them-up, détachement total des soldats face au massacre perpétré, etc.), celle-ci semble surtout renvoyer aux abus actuels des troupes américaines (voir *Redacted* (2007) de Brian DePalma). Sous prétexte de fiction historique, *La Guerre* selon Charlie Wilson s'interroge donc sur le bien-fondé et sur les véritables motivations de cette nouvel-

le « lutte du Bien contre le Mal » (l'expression « Good against Evil » est utilisée par Long lors de sa visite dans les camps de réfugiés) dans laquelle il semble parfois bien difficile de différencier « Good » de « God » (un problème pointé du doigt par une discussion entre Wilson et Avrakotos : « Les Etats-Unis ne font pas de guerres religieuses / Ah non ? »). Même si Charlie Wilson semble sincèrement touché par la misère endurée par le peuple afghan, les modalités de l'interventionnisme américain se trouvent durement stigmatisées

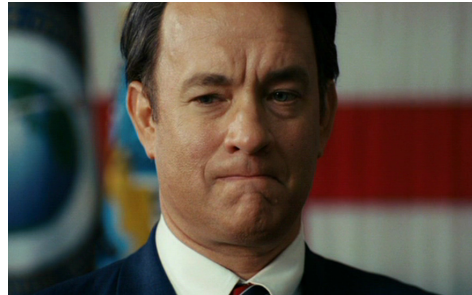


: religion, anti-communisme, contrôle du globe ou du pétrole... rien n'est jamais désintéressé.

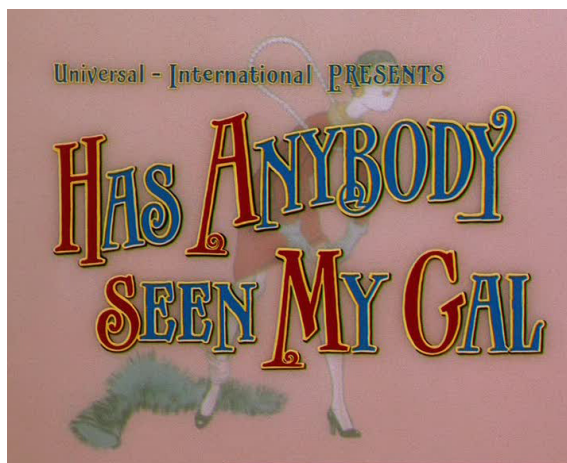
S'inscrivant dans un discours post-11 septembre, le film met également en lumière la part de responsabilité des Etats-Unis dans l'émergence du terrorisme islamiste. La dernière séquence, dans laquelle Charlie Wilson se voit refuser le financement de la reconstruction d'une école, se livre comme fondatrice de la situation actuelle l'échiquier international. Pensant avoir gagné et ne voyant plus d'intérêts à défendre, les Etats-Unis ont abandonné la partie trop tôt... et les tours sont tombées. Les mots de Charlie Wilson concluent le film sur la constatation de cette erreur lourde de conséquences : « Ces événements se sont vraiment produits. Ils furent marqués par la gloire et changèrent le monde... et puis on a foiré la fin du match ». Telle est la morale de l'Histoire.

Vincent Baticle

Sortie(s) : 16 janvier 2008 (France)
21 décembre 2007 (USA)
Titre original: Charlie Wilson's War
Genre: Drame DurÉE: 1h37Pays: USA
Réalisé par: Mike Nichols
Avec: Tom Hanks, Julia Roberts, Philip Seymour Hoffman, Amy Adams, Emily Blunt, Rachel Nichols, Shiri Appleby, Ned Beatty, Erick Avari, Jud Tylor, Maulik Pancholy, ...
Scénario : Aaron Sorkin d'après le roman de George Crile «Charlie Wilson's War: The Extraordinary Story of How the Wildest Man in Congress and a Rogue CIA Agent Changed the History of Our Times» (Éd. Grove Press, NYC, 2004)
Musique : James Newton Howard
Directeur de la photographie : Stephen Goldblatt



TUTTI FRUTTI & DELICIO !



Mr. Sirk, avec vous on ne mange pas une glace, on déguste un Tutti Frutti Delight; on ne boit pas du champagne, on savoure du Delicio. Et ce sont en effet deux délicieuses comédies quasi-inédites et en copies restaurées que l'on découvre dans ce coffret double DVD paru en juillet. Connue pour la série des mélodrames flamboyants de la fin de sa carrière, amorcés

en 1954 avec **The Magnificent Obsession (Le Secret magnifique)** et clôturés en 1959 avec le magistral **Imitation of Life (Mirage de la vie)**, Douglas Sirk n'en réalisa pourtant que sept sur plus d'une quarantaine de films. Car l'immigré allemand a pratiqué la majorité des genres proposés par les studios hollywoodiens. Du western (**Taza, Son of Cochise, Taza, fils de Cochise, 1954**) au film en cos-

tumes (**A Scandal in Paris, 1945**) en passant par la comédie, l'homme avait bien plus d'une corde à son arc. Mais la «Sirk Touch» demeure présente d'un genre à l'autre. Le goût des miroirs, des reflets, la précision des décors et des cadrages, et surtout la brillante utilisation du Technicolor annoncent déjà la virtuosité des films à venir.

ENTRÉE OU DESSERT ?

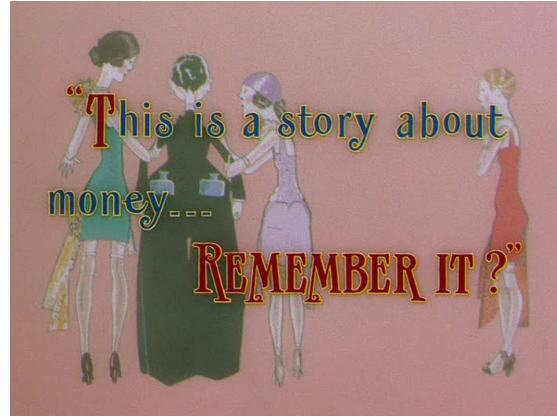
Sortis au cinéma à un mois d'intervalle l'un de l'autre, **No Room for the Groom** et **Has Anybody Seen My Gal ?** apparaissent pourtant comme deux films relativement distincts. L'un, en noir et blanc, se rapproche de la screwball comedy telle qu'immortalisée par Howard Hawks ou Preston Sturges. **No Room For The Groom** reprend les figures majeures du genre : le burlesque ponctué de chutes (Tony Curtis tombant du deuxième étage de sa maison ou s'écroulant dans l'es-

calier lors d'une escapade nocturne), le comique de répétition (formule coquine « *Make yourself comfortable* », mimétisme romantique et érotique dans les gestes des deux époux dans la garçonnière) et de situation (l'envahissante famille de Lee). La trivialité du sujet – la nécessité de l'acte sexuel – est annoncée d'emblée par les premiers plans : une vue de Las Vegas, l'apparition de Curtis derrière une vitre de bus sur laquelle se reflète un néon « Eldorado », les mains du couple fondue dans un panneau publicitaire de mariage et le choix entre une union « *cheap* » ou « *fast* ».

Has Anybody Seen My Gal ?, premier film en couleur du cinéaste, est un patchwork de genres et un avant-goût de ses mélodrames futurs. Le rare burlesque s'y limite à l'apprentissage par le vieux Samuel G. Fulton / John Smith (Charles Coburn) au dur métier de barman. Que de dégâts et d'éclaboussures impliquant le milkshake Vésuve et les fameux



Les gens sont si occupés
à faire de l'argent et à le dépenser,



ice cream Tutti Frutti Delight et Strawberry Surprise ! Optant pour un ton proche de la comédie dramatique, le film a une portée satirique, préfigurée par les dessins du générique de John Held JR. , plus **virulente que No Room For The Groom. Has Anybody Seen My Gal ?** conserve cependant ce lyrisme poétique qu'il partage avec Le Chant du Missouri (Meet Me in St.Louis, 1944) de Vicente Minnelli, autre cinéaste connu pour ses mélodrames chatoyant prenant comme décor les petites villes de l'Amérique quasi-pastorale. A l'instar du film de Minnelli, poulailler de l'écurie Arthur Freed, le film se veut aussi comédie musicale, chose assez rare chez Douglas Sirk pour être signalée. Si le cinéaste s'est rapproché du musical dans sa période allemande et par les numéros de cabaret d'**Imitation of Life**, c'est bien au travers de **Has Anybody Seen My Gal ?** que le genre s'exprime le plus pleinement chez lui. Les numéros de danse

(l'emblématique charleston y côtoie le tango et l'opérette) et de chant (une Piper Laurie, doublée, demandant en chanson un Kiss à Rock Hudson succède à la reprise de but en blanc du titre **Has Anybody Seen My Girl ?** par les clients d'une pharmacie) se succèdent et remplissent le cahier des charges de l'opérette.

« THIS IS A STORY ABOUT MONEY »

L'acquisition d'argent sera à l'origine d'événements malheureux pour l'ensemble des membres de la famille : Millie (Piper Laurie) se voit réduite à une prostitution conjugale alors qu'elle aime l'infortuné Dan (Rock Hudson) ; le fils, Howard, perd au jeu ; le père est ruiné par ses actions ; la cadette, Roberta, est démunie de son chien adoré tandis que la mère voit son rêve de richesse partir en fumée. Les paysages de Hilverton, d'abord automnaux puis enneigés annoncent ceux de la « Smalltown »



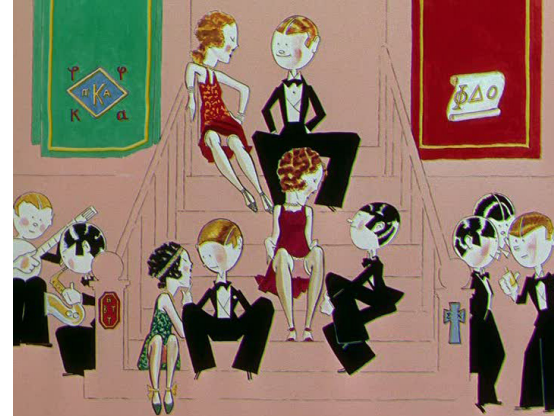
d'**All That Heaven Allows (Tout ce que le ciel permet, 1955)**. « *This is a story about money. Remember it ?* » L'adresse directe au spectateur à la fin du générique annonce le caractère moral du film. Et pour insister sur ce point le vieux Smith ne manquera pas une piquette de rappel finale déclinée du bon vieux adage « *l'argent ne fait pas le bonheur* » avant de rejoindre son manoir : « *Ce n'est pas l'argent qui rend heureux mais ce qu'on en fait avec ce qu'on a* ».

Le poids des conventions sociales et l'importance de la possession matérielle jalonnent l'œuvre de Sirk comme autant de leitmotifs visant à dépendre la société américaine (voir l'impossible union entre Carey et son jardinier dans **All That Heaven Allows** où Rock Hudson jouera un rôle similaire, refusant le mirage du gain, ainsi que les difficultés d'être noir dans la société des années cinquante, sujet d'**Imitation of Life**). Le mariage arrangé



des deux protagonistes principales établit un lien supplémentaire entre **No Room for the Groom** et **Has Anybody Seen My Girl ?**. Mama Kingshead (Spring Byington) et Mrs. Blaisdell (Lynn Bari) refusent catégoriquement que leur fille Lee / Millie (Piper Laurie) – soumise et refusant toute confrontation avec sa chère maman vénale – s’unisse avec l’homme de son choix. De la même façon qu’Otto Kruger jouera ce rôle dans **The Magnificent**

Obsession, l’ami d’Alvah, Will Stubbins, et Samuel G. Fulton viennent à point nommé rétablir le destin romantique de la belle et permettre l’incontournable Happy End lors duquel l’héroïne pourra enfin retrouver l’homme de ses rêves. Preuve par l’exemple ci-dessus, la situation du deus ex machina est une convention du mélodrame, autant que de la comédie. **Has Anybody Seen My Gal ?** apparaît vé-



ritablement comme une fable dans la lignée des comédies de Capra ou de Lubitsch. On y retrouve le Charles Coburn de **Heaven Can Wait** (**Le Ciel peut attendre**, E. Lubitsch, 1943) qui jouait également sur les registres moral et social. Spring Byington, la mère de Lee dans **No Room for the Groom**, partageait également l’affiche du film et apparaît plusieurs fois chez Capra (**You Can’t Take It with You**, **Vous ne l’emporterez pas avec vous**, 1938, et **Meet John Doe**, **L’Homme de la rue**, 1941). Le décadre final de **No Room for the Groom** sur le poisson au-dessus de la cheminée tandis que les époux s’apprêtent enfin à consommer leur mariage rappelle, d’ailleurs, les célèbres métaphores de Lubitsch qui « *en faisait plus avec une porte fermée que la plupart des réalisateurs avec une braguette ouverte.* » (Billy Wilder). À « Smalltown » évolue donc cette famille parfaite, heureuse et sans histoires dans laquelle vient s’immiscer



un élément perturbateur avant que le calme et le bonheur ne reviennent en puissance. On retrouve dans les deux films la même vision du monde mise en valeur dans de nombreuses comédies de l’époque, tel **Holiday** de George Cukor, 1938, pour n’en citer qu’une. Le jeune homme y apparaît comme un idéaliste parfait dont le seul rêve est de réaliser ses propres projets, quitte à renoncer à sa dulcinée, sans que la quête vaine de l’argent ne vienne entraver ses desseins. Cary Grant dans **Holiday** comme Tony Curtis dans **No Room for the Groom** épilogaient longuement sur cet idéal. L’Amérique de la liberté et des illusions y faisait face à celle du profit et de la corruption. Une leçon de vie pour le spectateur.

Anouchka Walewyk



No Room for the Groom

1952 - Etats-unis - Comédie - 1h19

Réalisation : Douglas Sirk

Auteurs & scénaristes : Joseph Hoffman (auteur) et Darwin L. Teilhet (d'après son roman 'My True Love')

avec : Tony Curtis, Piper Laurie, Don DeFore, Spring Byington, Lillian Bronson, Paul McVey, Alden 'Stephen' Chase, Lee Aake, Jack Kelly, Frank Sully

Producteur : Ted Richmond

Musique : Frank Skinner

Has Anyone Seen My Gal ?

1952 - Etats-unis - Comédie - 1h28

Réalisation : Douglas Sirk

Auteurs & scénaristes : Joseph Hoffman et Eleanor H. Porter (histoire)

avec : Piper Laurie, Rock Hudson, Charles Coburn, Gigi Perreau, Lynn Bari, Larry Gates, William Reynolds, Skip Homeier, Paul Harvey, Frank Ferguson

Writers: Joseph Hoffman (writer)

Musique : Henry Mancini et Herman Stein

Directeur photographie : Clifford Stine

Chroniques

PLAN PAR PLAN

Variations temporelles 89

LIVRES ET CINÉMA

*Adaptation : Le sheriff Bell n'empêchera pas le mal
de faire sa besogne 92*

*Bloc Notes : Où s'en vont tous ces souvenirs
et toutes ces images? 98*

ANIMATION

La fin du cinéma d'animation 106

MUSIQUE

Rêves d'intemporalité 102

BILLET D'HUMEUR

Faire l'acteur c'est difficile 112



Plan par plan

Formes du cinéma fantastique français (1) *Variations temporelles*

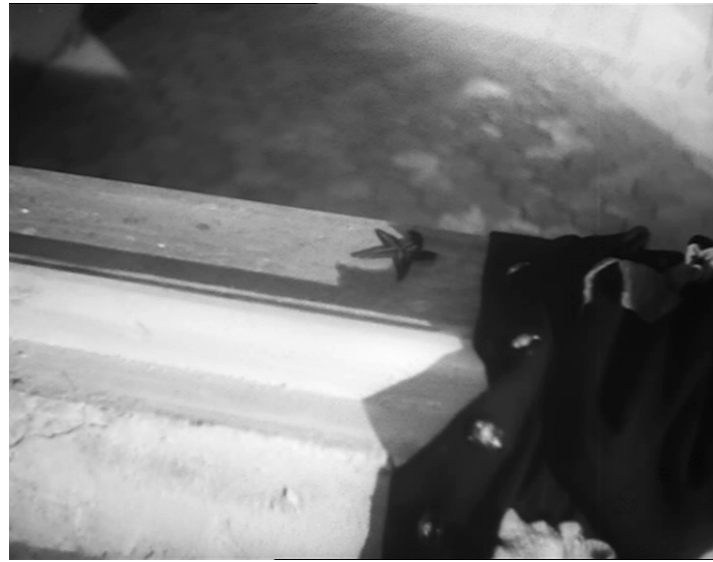


Un film onirique réaliste :
Remorques, Jean Grémillon

Pour commencer, prenons **Remorques** de Jean Grémillon, film représentatif de cette période pour son esthétique hybride, qui mêle réalisme et onirisme. Apparemment peu attaché aux formes du fantastique, ce film met pourtant en scène une vision subjectivée qui parvient à rendre au réel un aspect autre. Il se trouve alors « habité ». Ce basculement peut parfois être très sensible comme c'est le cas dans la séquence de la plage. Rien en apparence n'est irréaliste dans cette scène, Grémillon choisit de tourner en extérieur, Morgan et Gabin ont des jeux sobres et nuancés et en même temps, un vent souffle, emplí de mystère. Dans le fond du champ, un homme et son cheval passent ou plutôt leur ombre, tant ils semblent dématérialisés par leur noirceur. Ils s'apparentent plus à des fantômes errants, que leur marche lente ne fait qu'amplifier. Les voix des personnages ont l'air de venir d'ailleurs, presque trop audibles, trop proches de nous. Même le vent n'est plus perçu comme tel, il est autre chose. Il semble exprimer de manière sensible le temps qui passe, par son souffle puissant et lancinant qui berce la scène.



Une impression mystérieuse se dégage pour le spectateur, un sentiment de décalage, comme si le présent de l'action ne l'était pas réellement, qu'il était déjà en quelque sorte passé. Comme si la présence d'une puissance supérieure, souvent à rapprocher du destin, se glissait insidieusement dans le présent. Certains personnages en ont d'ailleurs conscience comme c'est le cas de Catherine. Le réel a des allures fantomatiques. Une étoile de mer trouvée sur la plage prend un sens métaphorique : Catherine est venue jusqu'à André par la mer et repartira par la mer, comme elle est venue. La découverte de cette étoile provoque ainsi un basculement dans la séquence qui occasionne à la fois un changement de plan et d'échelle que la musique souligne par la montée de notes plus aigües. Et en effet, d'un plan réunissant les deux protagonistes nous passons dans un champ- contre champ qui sépare Catherine et André par son alternance que le fond lumineux et le sens du vent –qui diffère pour les deux- ne font qu'amplifier. Plus loin, dans la maison désertée qu'ils visitent, Catherine elle-même devient une sorte d'apparition lumineuse : c'est lorsque André ouvre les volets qu'elle apparaît. Mais le moment sans doute le plus signifiant s'avère être les deux derniers plans. Après un très beau dialogue sur les sentiments et leur expression qui bouleverse André, ils en viennent à s'embrasser. Le couple sort du cadre à droite, en marchant, pendant que la caméra effectue un mouvement tournant faisant voir l'ombre du couple s'en allant, pour finir sa courbe sur l'étoile de mer posée sur le rebord de la fenêtre. Fondu enchaîné sur le plan d'ensemble en plongée de la plage nue, sur laquelle



se projette la course perpétuelle des nuages- plan qui avait auparavant ouvert la séquence. Fondu au noir.

Ainsi, le couple de chair sort du cadre pour se métamorphoser en ombre, comme s'il n'était voué qu'à disparaître. Le retour final sur l'étoile de mer renforce ce sentiment en renvoyant à son sens symbolique évoqué plus haut. Quant au dernier plan, il signe par sa circularité un inéluctable retour au néant, d'où Catherine vient. Il exprime aussi de manière plastique le temps qui passe, inlassablement, comme le signifiait précédemment le vent de manière sonore.

Cette séquence de *Remorques*, qui diffère un peu du reste du film, exprime ainsi à la fois le présent du bonheur tout en gardant présent qu'il est un passé futur. L'aspect fantomatique que nous avons relevé donne ainsi à l'instant

une autre facette, qui dénonce déjà sa disparition. Cette duplicité de visions temporelles se retrouve dans la plupart des films des années 1940, exprimant l'élan désespéré et illusoire vers l'éternité du bonheur. Aspiration qui ne peut cacher son envers, l'angoisse terrible de sa fuite.

Lydie Quagliarella



Adaptation

**Le shérif Bell
n'empêchera pas
le mal de faire
sa besogne**

« Tout ça pour quoi?

Pour une poignée dex billets. La vie vaut plus qu'une poignée de billets. Vous ne le savez pas? Voilà où vous en êtes et c'est une belle journée.»

Marge Gunderson à Gaer Gimsrud dans **Fargo** des frères Coen

« Toute sa vie réduite à vingt kilos de papier dans une sacoche »

No Country For Old Men
de Cormac McCarthy



Les frères Coen se confrontent (enfin) à la littérature

Jusqu'à présent, les frères Coen tiraient plus leur inspiration de mythes cinématographiques que d'œuvres littéraires: Capra pour **Le Grand Saut**, **Le Privé** et **Le Grand Sommeil** pour **The Big Lebowski**, **Le voyage de Sullivan** pour **O'Brother**, le Film Noir en règle générale pour **Miller's Crossing**. Ils avaient jusqu'ici réalisé un remake (**Lady's Killer**) mais jamais d'adaptation littéraire. Il est vrai que le Film Noir s'est en grande partie imprégné de l'univers de Dashiell Hammet ou de celui propre à Raymond Chandler et que **O'Brother** s'inspire très librement de **L'Odyssee**. Les deux frères ont cependant réussi à se construire une mythologie, un univers personnel qui s'alimente de clichés véhiculés par le cinéma plutôt que par la littérature. Lorsqu'ils s'attellent au roman de Cormac McCarthy, ils ne renoncent cependant pas à cet univers qui est le leur tout en étant récupéré et qu'ils se sont construit film après film à travers leurs références. Hasard ou pas, l'œuvre cinématographique des Coen trouve un écho dans certaines figures présentes dans le roman de McCarthy : Aton Chigurh (Javier Bardem, dans le film) est un cousin du motard d'**Arizona Junior** et du shérif mystique d'**O'Brother**, tandis que la femme flic de **Fargo** renvoie ici à son homologue masculin, Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones).

Les Coen sont moins préoccupés de s'appropriier le roman que de transformer par les moyens du cinéma (la voix

off, le montage alterné, l'action) une œuvre qui utilise des procédés littéraires (le monologue intérieur, la transmission des pensées, la polyphonie, la description).

Le shérif Ed Tom Bell, témoin du drame

No Country For Old Men, ce sont les destins respectifs de trois hommes liés par un magot commun de deux millions de dollars : Llewelyn Moss (Josh Brolin), le vétéran de la guerre du Viêt-Nam, qui s'enlise dans mécanique qui le





dépasse ; Chigurh, le tueur lancé à ses trousseaux, qui contrôle son destin et celui des autres personnages ; le shérif Bell qui tente tant bien que mal de faire son travail mais impuissant devant l'enchaînement des événements.

McCarthy connaît et dévoile les pensées de ses personnages. Il y a, dans cette épopée sanglante, d'un côté les hommes d'action qui agissent (par définition), et, de l'autre, les hommes conscients, ceux qui relateront les faits (même s'ils ne les ont pas compris). Bell est de ceux là. Conscient de son impuissance, conscient de la disparition du monde qui était le sien. En parallèle du récit, McCarthy retranscrit en italiques le monologue intérieur du shérif, ses considérations sur son passé et le temps des anciens. Le personnage n'a aucune utilité dramatique. Il n'a rien su empêcher et n'interfère en rien sur le déroulement. Ce qui intéresse les auteurs, c'est seulement son regard. S'il ne fait jamais avancer le récit, toute la signification de **No Country for Old Men** passe par lui. Bell est une mémoire vivante. Il n'est d'ailleurs plus que cela.



« J'ai envoyé un homme à la chambre à gaz. »

Les pensées de Bell encadrent le film comme elles encadrent le roman. Les frères Coen ont recours une fois à la voix off, une fois à la musique (de façon très effacée, mais qui donne tout de même une tonalité à un spectateur souvent perdu, pour la découverte du cadavre de Moss). Pourtant, loin de s'arrêter à de tels procédés, la retranscription du monologue intérieur passera par une mise en scène variée.

No Country For Old Men commence comme **The Big Lebowski** par la présentation du décor en plans de situation par le shérif Bell, qui aurait pu avoir le même rôle de narrateur que le cow-boy de **The Big Lebowski**. Bell est en effet comme ce dernier déplacé dans un monde qui n'est plus le sien. Mais le ton est d'emblée plus grave que **The Big Lebowski**, qui fonctionne uniquement sur la dérision. Contrairement au cow-boy, Bell aura le premier rôle et arrête sa fonction de narrateur au bout de cinq minutes.



La voix off est d'abord une prise à partie des spectateurs. Toute la première partie est une réécriture qui ne figure pas dans le roman, histoire de donner, dès le départ, des repères aux spectateurs. Bell évoque ses vingt-cinq ans de service pour son conté et parle de son père (personnage primordial de **No Country For Old Men**, bien qu'il soit mort des années avant que le récit ne commence) qui arrive beaucoup plus tard dans le roman.

Le livre et le film débutent tous deux par la confrontation d'un individu « normal » avec le mal : Bell a arrêté un meurtrier qui a, ensuite, été condamné à la peine de mort. Si ce prologue n'a aucun lien direct avec le récit, il permet cependant d'établir une filiation du mal reprise par Chigurh, personnage que Bell ne rencontrera jamais (bien qu'ils n'aient été séparés que par une porte lorsqu'ils sont revenus sur les lieux du meurtre de Moss). « *Peut être est-ce un fantôme ?* », s'interrogera le shérif lors d'une rencontre manquée.

La voix off chevauche, se superpose aux images d'une autre arrestation, celle de Chigurh par un policier (à qui il ne

reste guère de temps à vivre). Les frères Coen respectent une règle d'or : la voix off ne commente pas, elle met en parallèle. Ainsi, le son et l'image relatent deux événements différents (le son évoque un événement qui a eu lieu dans le passé et l'image évoque le présent immédiat) qui ont la même signification: la rencontre de l'ordinaire avec le mal personnifié (scène déjà tournée à la fin de **Fargo** quand Marge, la policière, coffre Gaear, le criminel psychotique). Cette rencontre avec le mal ne peut être nourrie que par des moyens cinématographiques: l'association du son et de l'image.

Une mise en scène au cordeau

Le monologue intérieur de Bell dans le roman sera par la suite retranscrit cinématographiquement par les dialogues. Les frères Coen vont jusqu'à mettre les propos du shérif dans la bouche d'autres personnages. Les pensées de Bell orientent le lecteur, révèlent le sens profond du drame. Le shérif Bell est co-auteur du roman de McCarthy.

Si il y a un véritable message dans le roman **No Country For Old Men**, il est délivré par le personnage de Bell et non directement par l'auteur McCarthy. Ce message est un constat d'échec et la cruelle expérience de l'absurdité de l'existence.

Le romancier est le plus factuel possible. La mise en scène des frères Coen restitue l'extrême précision du romancier. En effet, McCarthy décrit parfaitement le type d'armes à feux utilisés, les vêtements... Rien n'est laissé dans le vague.



À l'image du personnage de Wells, qui compte le nombre exact d'étages du building et qui se souvient du jour exact où il a vu pour la dernière fois Chigurh, les auteurs (du film comme du roman) considèrent que tout détail a son importance. Ainsi, les frères Coen utilisent une focale qui permet de distinguer le moindre objet avec une grande netteté. Le flou est proscrit.

Ce que le spectateur ne verra jamais

Adoptant le point de vue de Bell, le spectateur et le lecteur se doivent d'ignorer certains éléments narratifs du récit. McCarthy traite par l'ellipse la mort de Moss. C'est à travers Bell que l'on découvre son cadavre. Le traitement de cet assassinat par les frères Coen se fait par fondu au noir. Contrairement au roman, le shérif n'arrive qu'avec quelques minutes de retard sur les lieux du crime, ce qui rend son échec encore plus cuisant. Pour la première (et dernière) fois, les réalisateurs utilisent des plans subjectifs (tournés



à caméra portée), qui raccordent avec des plans du visage déconfit de Bell.

Les frères Coen vont plus loin dans l'utilisation de l'ellipse lors de l'assassinat de Carla Jean. Lorsque McCarthy écrit : « *Puis il la tue* », les frères Coen passent d'un plan sur Chigurh assis en train de discuter avec Carla Jean à un plan d'ensemble montrant l'assassin sortant de la demeure tandis que deux enfants traversent le cadre à bicyclette. Pourquoi cette ellipse ? Peut-être parce qu'il est impossible au cinéma de filmer un meurtre en mode mineur. Un écrivain peut traiter un assassinat en quatre mots alors qu'un cinéaste choque forcément dès que le sang est versé (d'autant plus qu'ici, il s'agit du meurtre d'une jeune femme tout à fait innocente). La meilleure transcription du « *Puis il la tue* » est donc de ne rien montrer.

L'adaptation fait disparaître des épisodes du roman original. Ainsi, avant sa mort, Moss vient en aide à une auto-stoppeuse. L'auto-stoppeuse à qui Moss donne une



partie de son argent est remplacée par une femme tentatrice qui propose de la bière devant sa piscine. Les Coen refusent la philanthropie de Moss mais réutilisent cependant la réplique: « *Tu ne sais pas que c'est dangereux de faire du stop?* » en lui faisant faire perdre tout son sens. La réplique est, de fait, issue d'un scénette antérieure où Moss est pris en stop par un vieux Noir. Ce passage peut être, alors, vu comme une *private joke* adressée au spectateur qui a lu le roman.

Plus encore que McCarthy, les frères Coen refusent de donner un sens à cette aventure absurde. Ainsi, le passage où Chigurh restitue l'argent au baron de la drogue ne figure pas dans le film. Les motivations de Chigurh ne sont jamais explicitées, ce qui renforce son aura d'ange exterminateur et rend encore plus abominables tous les massacres. Les frères Coen décident de ne pas donner suite à la mort de Carla Jean suivie de l'accident de voiture de Chigurh, afin de ne pas perdre la signification symbolique qui découle de ces deux événements. Il n'y a pas de justice dans les enchaînements. En effet, aucune providence ne viendra en aide à une jeune femme innocente abattue par un tueur psychopathe alors que deux enfants sauvent ce même tueur d'un accident de voiture. Le tueur disparaît définitivement du cadre une fois accomplie sa besogne. Nul besoin donc d'effectuer des recherches ou d'interroger les enfants : un fantôme – comme le susurrerait Bell – ne laisse aucune trace derrière lui.

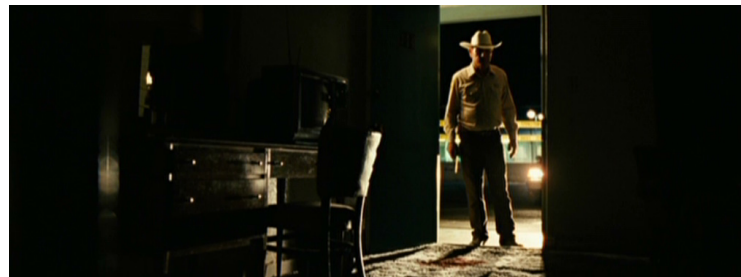
En attendant le jugement de Dieu

Si il y a un point de vue dans le film, ce n'est pas celui de Bell, ni même celui des auteurs, mais celui d'un Dieu qui verrait tout sans jamais agir. Ce qui nous renvoie à notre position

BASED ON THE NOVEL BY
CORMAC MCCARTHY



**Si le romancier et les cinéastes
font le choix de quelques ellipses,
ils ne cachent jamais l'issue
inéluçtable du récit.**



de spectateur qui jouit du spectacle sans jamais pouvoir le modifier. « *J'ai toujours cru que quand je serais plus vieux, Dieu viendrait dans ma vie d'une manière ou d'une autre.* » Cette phrase de Bell arrive à la fin des deux oeuvres comme un terrible aveu. Dieu n'est pas venu en aide ni à Moss, ni à Carla Jean, ni à Bell. Il n'aidera pas davantage Bell à comprendre quoi que ce soit. Si le romancier et les cinéastes font le choix de quelques ellipses, ils ne cachent jamais l'issue inéluctable du récit. Le montage alterné anticipe sur le devenir des personnages. A l'image de Moss n'arrivant qu'à retarder le moment de sa mort par des subterfuges, la seule chose que les frères Coen peuvent offrir à leurs personnages (et au public), c'est du temps,

« Et alors, je me suis réveillé »

Les rêves finaux – laissés à la discrétion du lecteur – seront racontés, dans le film, à Loretta, l'épouse de Bell. Les

réalisateurs traitent ce récit par le champ contre champ, montrant une femme attentive au récit de son mari. Ce procédé cinématographique allège quelque peu l'amertume du constat de Bell. Les frères Coen utilisent un fondu enchaîné pour lier la fuite de Chigurh et le récit des rêves induisant l'idée de l'échec de la capture du tueur comme l'un des moteurs des cauchemars de Bell.

« *On était revenu dans des temps plus anciens.* » Par le rêve, Bell accède enfin à un temps qui est le sien. Ce rêve est la dernière chance de Bell. Celle de comprendre un traître mot de cette ténébreuse affaire. « *Il n'a pas dit un mot.* » Il n'y aura pas d'explication, pas de sens privilégié.

McCarthy écrit : « *Il a déjà éprouvé ce sentiment avant mais pas depuis longtemps, et dès qu'il a dit cela, il sait aussitôt ce que c'est. C'est la défaite. C'est le sentiment d'avoir été battu. Plus amer pour lui que la mort.* » Re transcription cinématographique, les Coen

clôturent leur film sur un gros plan du visage de Bell sur le point d'éclater en sanglots, l'expression du comédien étant in fine un substitut au dernier paragraphe.

Le mot de la fin est commun aux deux supports : « *Et alors, je me suis réveillé.* » Le shérif Bell a eu, le temps d'un rêve, un contact avec l'au-delà. Le trajet à cheval l'emmène peut-être à cette vie d'après la mort. « *Et dans le rêve, je savais qu'il allait plus loin et qu'il voulait allumer un feu quelque part là-bas dans tout ce froid et je savais que n'importe quand j'y arriverais, il y serait.* » Son père l'attend. Il ne lui reste plus qu'à mourir.

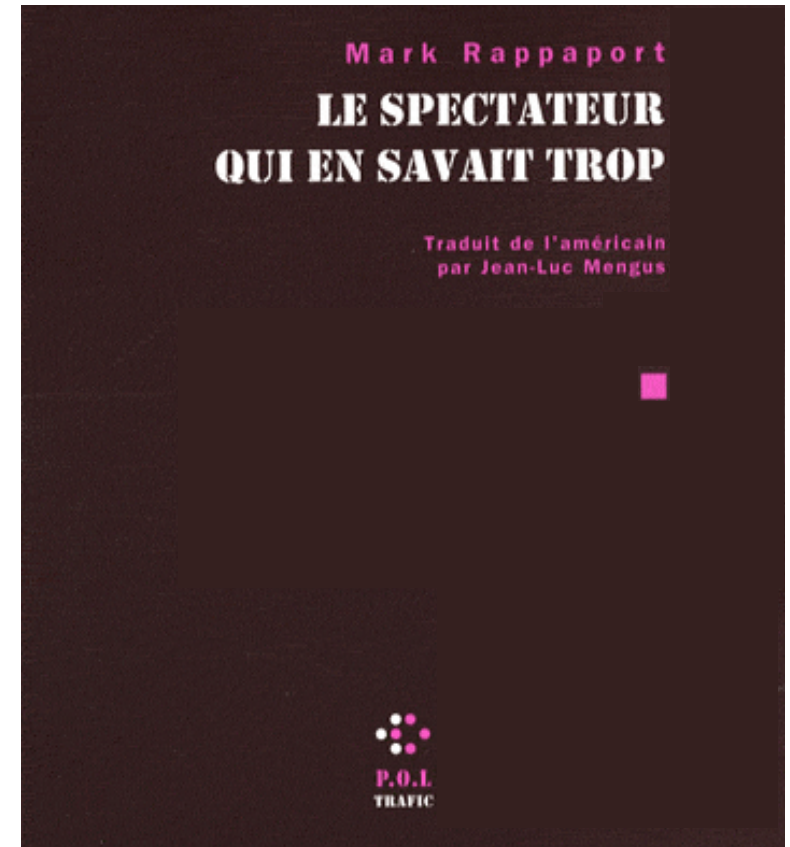
Pierre Bas



Bloc notes

Le spectateur qui en savait trop

Marc Rappaport
**Le Spectateur
qui en savait trop**
*Traduit de l'américain
par Jean-Luc Mengus*
Juin 2008
Edition P.O.L
240 pages, 25,5 €
ISBN : 978284682-255-8



« OÙ S'EN VONT TOUS CES SOUVENIRS ET TOUTES CES IMAGES ? »

Ces écrits, certains rédigés pour la revue **Trafic**, d'autres inédits, ont été rassemblés à l'initiative de Jean-Luc Mengus, traducteur de l'ouvrage, pour n'en faire qu'un : **Le spectateur qui en savait trop**. Mark Rappaport y conjugue les films à des sensations, des souvenirs et à des divagations propres. Il replace la première personne du singulier au centre du débat sur le cinéma, art collectif au demeurant ; que cela soit par sa production ou par son visionnage. Barry Gifford¹ et Jean-Patrick Manchette², tous deux écrivains de polars, scénaristes et critiques de cinéma improvisés, donnent, sur les films qu'ils chroniquent, des avis personnels à l'arbitraire assumé. Stanley Cavell, de son

côté, émet l'hypothèse philosophique du cinéma comme **Projection du monde**³. A travers ces différents ouvrages, le spectateur se définit par la perception qu'il a du spectacle cinématographique. Pour lui, la projection du monde est aussi une projection égocentrique de soi.

Or, écrire sur soi n'est que fantasme et invention. L'objectivité est mise à mal dès l'apparition du « je ». Nous voilà en plein détournement du souvenir. L'image est réinventée. Le cinéma ne nous appartient plus. L'auteur se l'approprie comme image de sa vie. Il nous entraîne dans son imaginaire à travers une filmographie riche et fournie. Mark Rappaport réinvente, ici, sa vie à travers ses fantasmes

cinématographiques d'enfant et d'adulte. L'ouvrage semble alors décousu mais se raccroche au fil rouge de la vie de l'auteur.

Le récit adopte le point de vue des personnages. Rappaport s'identifie, au risque de la schizophrénie, à Jean Seberg, actrice qu'il admire et qui fût l'objet de l'un de ses films réalisé en 1995, **From the Journals of Jean Seberg**. Il emprunte la plume d'Alfred Hitchcock dissertant sur Grace Kelly, donne à Eisenstein l'occasion de confier son amour à son acteur fétiche, Sacha, et révèle, au travers de la voix suave de Rita Hayworth, la véritable histoire des gants de **Gilda**



¹ **Pendez-moi haut et court et autres chroniques sur le film noir**, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris, 1998.

² **Chroniques**, Rivages, Paris, 2003.

³ Ed Belin, Paris, 1999.



qui périront tristement au fond d'une soupe. Retournement de situation : l'écriture romanesque emprunte au cinéma qui l'a tant de fois adapté.

Flirtant avec le ton *people* des journaux à scandale, Mark Rappaport attise notre curiosité. En toute discrétion, le lecteur tend l'oreille, à l'écoute des confessions de l'auteur. Il est au cœur des secrets de stars mais surtout de celui d'un homme.

Le « je » est multiple, le « je » est à tous. Mais tous ces « je » n'en font qu'un, celui de l'auteur qui se permet des autobiographies fictives, c'est ainsi qu'il les nomme. Le livre prend alors des allures de jeu de pistes et pousse le lecteur à résoudre quelques énigmes au sein d'un labyrinthe de souvenirs cinéphiliques. L'auteur nous entraîne dans un dédale où se mêlent fiction et réalité. Le lecteur a tendance à se perdre dans ce jeu aux multiples facettes. Bien que ces acteurs restent connus - du moins de nom - leurs histoires intimes restent inédites. Alors il faut s'immerger, se laisser

porter, pour découvrir ces personnages finalement inconnus de tous. A travers ce voyage fictif, Mark Rappaport nous fait redécouvrir des mythes, des acteurs, des films, et développe une nouvelle forme de critique. Le regard du technicien et du professionnel est mis de côté, pour laisser place à une approche de l'affect, de l'émotion et du souvenir. **L'Étrange créature du lac noir** (Jack Arnold, 1954), **Riz Amer** (Giuseppe de Santis 1949), **L'Année dernière à Marienbad** (Alain Resnais, 1961), **Vertigo** (Hitchcock, 1958), **Manon** (Henry-Georges Clouzot, 1948) ou **Les Conquérants d'un nouveau monde** (Cecil B. DeMille, 1950) trouvent leur place dans ce livre car ils sont dépendants de l'histoire de l'auteur.

Quoiqu'informatif et inventif, l'ouvrage n'est en rien à prendre au pied de la lettre. Des liens se créent entre les films que rien ne laissait deviner. Le livre est truffé de détails qui le rendent tout à fait excitant pour les cinéphiles



pointus et pinailleurs. Cependant, la connaissance absolue en matière cinématographique n'est en rien indispensable, car la découverte des personnages, de ces acteurs réinventés, est tout aussi fascinante. Le lecteur peut se laisser porter et emporter comme dans un roman au cœur du cinéma.

Le spectateur qui en savait trop pose notamment la question de l'éternité de l'image. Mark Rappaport nous confie, qu'enfant, les films, dans lesquels des actrices laissaient entrevoir leurs corps, ont attisé son désir et restent l'image de ses premiers fantasmes. Il sait alors qu'elles ont été rattrapées par l'âge et que leurs rides ont gagné leur jeunesse. Mais ces femmes, beautés éternelles, comme Paulette Goddard ou Silvana Mangano, ont gardé, à tout jamais, ce pouvoir, celui de rappeler à ses enfants, aujourd'hui grands, qu'elles furent leurs initiatrices aux prémices du désir. Leur pouvoir est immortel comme leurs images.

« Où s'en va donc tout ce fatras, ces films, une fois arrêté leur scintillement, ces souvenirs, ces faux souvenirs et ceux que l'on a

seulement emmagasinés à moitié et que l'on se remémore improprement ? Peut-être tout cela produit-il comme un cinéma improvisé dans votre arrière-cour » (p. 229)

Le souvenir semble être cette chose instable qui va et vient. L'auteur nous entraîne dans ces rêves, qui, quelques fois, à la lumière de la vérité, sont plus fades et décevants, mais ce qui importe, c'est ce qui reste. Nous avons tous nos images, celles qui nous ont marqués, celles qui ne nous lâchent pas. Souvent elles nous trahissent, le temps les « pervertit », mais c'est ainsi qu'elles nous appartiennent. Plus que ça, elles nous constituent, elles sont inhérentes à ce que l'on est et à notre devenir. Mark Rappaport se définit par toutes ces images, ces souvenirs qui sont désormais indissociables de sa personne. Ce décryptage qui s'effectue tout au long du livre est subtil et touchant. L'autobiographie pose finalement la question de l'identité de l'auteur, qui se cache sous des « je » qui ne sont pas le sien. Puisque tout est « faux », puisqu'il

invente les vie des autres, n'inventerait-il pas la sienne par excès de mythomanie ? Mark Rappaport est un usurpateur d'identité qui s'usurpe lui-même. On ne sait qui il est, il est peut-être cet imaginaire qu'il met en place, cette fiction au milieu de la fiction.

Ornella Lantier-Delmastro



Musique

Rêves d'intemporalité

Musicalité du cinéma classique : de René Clair à Max Ophüls

*Contradictions françaises :
du rapport du réel et de l'imaginaire*

Le propre de la comédie française « chantée » ou « à chansons » est de jouer entre l'ordinaire et la transfiguration de cet ordinaire en fantôme ou en rêve. Le rêve, cela peut être tout simplement la chanson – en effet, en chantant nous nous évadons dans notre imaginaire- et l'ordinaire c'est la vision extérieure que le spectateur en a, c'est-à-dire un corps qui ne bouge pas. Ainsi, à la différence de la comédie musicale hollywoodienne, les comédiens ne dansent pas quand ils chantent. Le rêve – comme nous le montre **Les Belles de nuit** de René Clair- lui-même baigne aussi dans ce décalage. Ne souhaitant plus dormir par peur de faire des cauchemars, Claude- Gérard Philipe se réfugie dans un café déserté. Il demande à la caissière- Gina Lollobrigida- de monter le volume de la radio ; c'est la fin d'un morceau d'opéra. Le présentateur annonce alors une berceuse « *Dors mon petit gars* ». Claude n'y résiste pas, s'endort et replonge dans le rêve. La mélodie de la berceuse est alors reprise mais les paroles changent et deviennent la chanson « *C'est à l'opéra* » qu'entonnent tous les protagonistes qui ont

conduit Claude à jouer son opéra en rêve. Le premier plan est un plan d'ensemble vertical à deux niveaux : en haut, les balcons avec les spectateurs qui chantent, en bas des gens qui passent et se croisent en se saluant latéralement. Ce plan rend sensible deux façons de signifier la chanson : d'abord, le chant comme musique sonore, vu de l'extérieur avec les personnes assises et immobiles des balcons en hauteur, ensuite, le chant comme musique visuelle avec la métaphore plastique des mouvements mélodiques par les croisements et saluts incessants et en même temps rythmique des corps des spectateurs. Cette composition n'appelle pas la danse mais montre malgré tout de manière corporelle le mouvement mélodique de la musique.

Ce plan est très caractéristique des films musicaux français qui peuvent être construit simplement et uniquement avec des chansons que les interprètes chantent sans danser (Danielle Darrieux dans **Premier Rendez- vous**, Henri Decoin, 1941, par exemple). Ils peuvent par ailleurs avoir recourt à aucune chanson mais à une musicalité visuelle –chorégraphie des mouvements des corps et du cadre, montage, rimes, chiasme,... - (**Madame de...** Max Ophüls,



1953 ou **L'Aigle à deux têtes**, Jean Cocteau, 1947). Mais ils peuvent aussi mélanger ses deux éléments comme dans le film de René Clair **Les Belles de Nuit**.

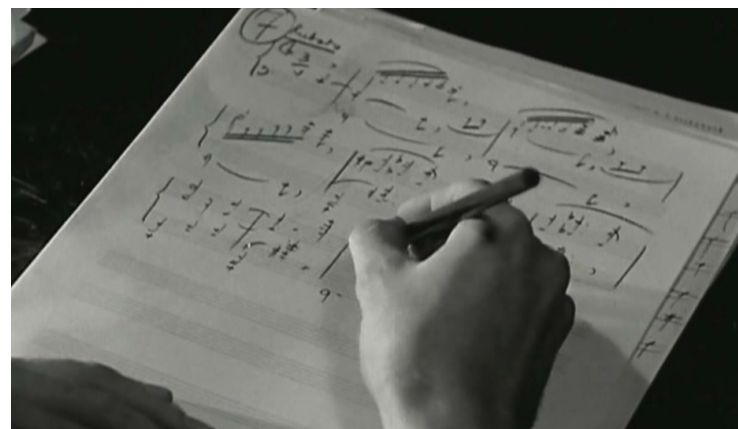
Il y a cependant toujours un élément – ici le corps – qui se raccroche au réel, à l'extérieur. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles le film français classique est souvent qualifié d'intellectuel ou plus péjorativement de « *sec* », du à son caractère expressivement littéraire et théâtral. Mais cette « *sécheresse* », outre sa dimension dramatique, peut se muer en un effet comique saisissant comme c'est le cas dans **Les Belles de Nuit** où chaque personnage alors assis se lève, chacun leur tour, de manière cérémonieuse et saugrenu pour chanter et communiquer leurs pensées. Une fois leur couplet fini, ils se rassoient et reprennent la conversation avec leur voisin ou regardent devant eux. Ils se retrouvent ainsi de nouveau dans une expression extérieure de leur être alors qu'auparavant ils exprimaient leur motivation à tous les spectateurs (ceux dans le film, et nous-mêmes).

Hormis cette levée et cette baissée, le corps ne bouge pas. Et s'il a un mouvement, il se fige aussitôt. Même le chant parfois peut-être entravé et se muer par instants en parlé –

on pense à la chanson de **La Ronde** interprété par Anton Walbrook – ou alors être simplement interrompu – par le fait de boire quelques gouttes de champagne comme le fait Rosa – Danielle Darrieux dans **Le Plaisir – La Maison Tellier**. Il y a ainsi comme une sorte de jeu à entraver le cours normal et fluide de la chanson, qu'on ressent très fortement dans l'esprit des films de René Clair et de Max Ophüls en particulier.

Vertiges de la valse et euphorie enfantine de la ronde

Il ne faut pas croire cependant que la danse est absente du cinéma français des années 1940 et 1950, bien au contraire. A cette période s'affiche une forte fascination pour la Belle Epoque présente dans toute une série de films, dont l'une des figures les plus fréquentes est la danse. La danse et plus précisément la valse, est à la fois motif de spectacle mais aussi motif du vertige, vertige de rêve ou de cauchemar, mais vertige dans tous les cas qui traduit le besoin de fuir le temps. Il y a en effet deux types de vertiges : l'un d'un bonheur qu'on voudrait éternel – les valse dans **Madame de...** d'Ophüls, dans **Paradis Perdu** de Gance,- l'autre d'un



présent qu'on ne veut plus voir – la danse « *macabre* » de l'ouverture du **Masque** dans **Le Plaisir** d'Ophüls.

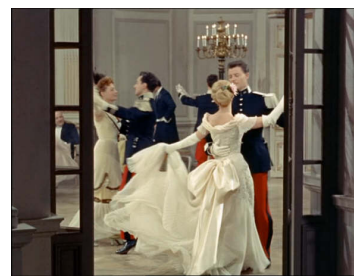
De manière plus ludique, la danse est aussi l'occasion de retrouver pour quelques instants un amusement euphorique proche de celui qu'éprouvent les enfants en dansant la ronde. Ainsi, les séquences de danse peuvent être des séquences de dévouement et de retour à un certain primitivisme dans l'euphorie joyeuse du mouvement : ainsi, le cotillon des **Grandes manœuvres** de René Clair que danse la population, conduit par Armand- Gérard Philipe et Marie-Louise- Michèle Morgan, est un moment de liesse et d'enfantillage ; chacun s'est vêtu d'un accessoire de fantaisie, tout le monde se donne la main et court en rythme, la musique s'accélère et les sourires sont sur toutes les lèvres et les cris et rires commencent à poindre. La même euphorie enfantine (et quelque peu plus coquine) se retrouve chez Jean Renoir notamment dans la séquence de bal- musette dans **Elena et les hommes** – où l'héroïne- Ingrid Bergman se laisse aller à la danse et au plaisir de l'amour après avoir lancé son chapeau en l'air en même temps que le reste de la population présente- mais aussi dans les séquences de french cancan dans le film éponyme qui est une danse encore plus frénétique et primitive dans son érotisme.

Ritournelles et berceuses

Le cinéma français des années 1940 et 1950 met en avant les ritournelles qu'elles soient chanson, musique répétitive à mélodie délicate et populaire, ou les deux. En effet, au même titre que la musicalité est à la fois directe (musique sonore) ou indirecte (musique visuelle), la chanson peut être

directe (chanson interprétée comme dans **Les Grandes Manœuvres**, **Elena et les hommes**, **La Ronde** ou **French Cancan**) ou indirecte (ritournelle, comme on en trouve dans **Julietta**, **Madame de...**, **Toute la ville accuse...**). Ainsi, dans de nombreux films de petites musiques charmantes se répètent en boucle tout le long du film pour rester ancrée dans la tête des spectateurs, sans qu'il y ait eu pour autant d'interprète- chanteur. Parfois, en marge du film, les acteurs reprennent cette ritournelle pour y mettre des paroles et la chanter (par exemple, Danielle Darrieux reprend la mélodie

délicate de **Madame de...** et la transforme en chanson). Si la chanson est si présente dans les films et à côté des films, c'est qu'elle y tient un rôle primordial. Elle occupe à la fois un rôle apaisant et rassurant nous englobant dans un voile de passé –elle a souvent d'ailleurs des airs de berceuse. Elle est la voie des réminiscences. Mais elle permet dans tous les cas un retour en enfance ou un lâcher prise de la conscience et du contrôle pour un accès à la grâce, à la rêverie, et surtout à une vérité plus profonde. Ainsi, dans **Le Plaisir – La Maison Tellier**, Max Ophüls, 1951, les prostituées dans une grande charrette au soleil de Normandie, s'arrêtent quelques instants cueillir des fleurs dans les champs. Elles entonnent alors toute en chœur une chanson douce et mélancolique « *Combien je regrette...* » au cours d'un plan d'ensemble en panoramique ascendant qui découvre en premier temps la carriole vide pour montrer dans un second temps l'immensité du champ dans lequel toutes ses dames s'épanchent et font des bouquets. Ce mouvement du cadre et sa composition redouble l'intensité de la chanson. En effet, la carriole vide insiste sur l'abandon du trajet, de l'action, pour un moment de joie et de rêverie. Le plan d'ensemble cadrant le champ dans son immensité monté avec la chanson chorale est un instant de grâce pure par le sentiment de hors temps qu'il dégage. Mais ce sentiment de plénitude provient aussi de la motivation purement sensible et quelque peu enfantine qui a conduit ces femmes à interrompre leur trajet pour vivre ce moment d'abandon ludique dans les champs. De manière plus directe et évidente dans le final d'**Elena et les hommes**, Jean Renoir, 1955, la chanson engendre l'abandon de l'action et de la conscience rationnelle pour



un accès à la paresse et au sensible. Juliette Gréco dans le rôle de la bohémienne Miarka entonne ainsi la chanson « *Ô nuit* » qui ensorcelle littéralement toute la population qui revient à une vérité première : celle de l'amour et des sens, en stoppant leur mouvement incessant d'activités et d'action (le film avait alors des accents burlesques par des courses poursuites) pour se retrouver dans l'abandon, finissant tous par s'embrasser.

Intemporalité de la chanson ?

La chanson peut-être aussi un moment de résurgence du passé, un peu comme Proust décrit la musique dans **A la Recherche du temps perdu**, rôle qu'elle occupe dans **Juliette ou la clef des songes** de Marcel Carné. Pour un film dont le héros arrive au pays de l'oubli, la chanson va être alors ce qui permet le retour du passé au cours d'éclairs de réminiscences. L'accordéoniste – Yves Robert est ainsi un habitant un peu à part, il se souvient de manière très lointaine de sa vie grâce à la musique qui sort de son instrument. Dans **Les grandes Manœuvres** et plus fortement dans **Paradis perdu**, il ne s'agit plus de réminiscences mais d'entretenir le souvenir – et la présence- de l'être aimé. Ainsi, Marie Louise vient écouter une chanson d'amour interprétée dans un cabaret pour rêver d'Armand, alors parti en mission militaire, dans le film de Clair ; ainsi, le personnage joué par Fernand Gravey demande à sa fille d'interpréter la chanson de sa mère disparue, dans le film de Gance.

Dans de nombreux cas, la chanson a lieu au cours de moments à part, hors du temps de l'action, chantée par des personnages souvent à part de la fiction. Et cela à divers

degrés. Dans **Elena et les hommes** de Jean Renoir, Miarka est un personnage un peu magique, une sorte de fée qui envoûte par sa chanson toute la population ; dans **La Ronde** de Max Ophüls, il s'agit littéralement d'un meneur de jeu-relayeur du metteur en scène qui présente **La Ronde** en chantant un air en boucle tout en regardant et s'adressant au spectateur (regard caméra) ; dans **Lola Montès**, 1955, il s'agit aussi d'un meneur de jeu mais plus ancré dans la fiction que celui de la Ronde puisqu'il présente à l'intérieur même de la fiction, étant chef du cirque, l'histoire de l'héroïne, notamment en interprétant une chanson.

La musique, quelque soit ses différentes formes, occupe un rôle plus que centrale dans le cinéma français classique. Elle est même primordiale. C'est en effet toute l'esthétique des années 1940-1950 qui s'exprime à travers elle, une vision du monde à la mélancolie douce et nostalgique mais toujours profondément éprise de jeu et d'artifice féérique.

Lydie Quagliarella



LE CINEMA D'ANIMATION N'EXISTE PLUS

Seul le chapitre des bifurcations reste ouvert à l'espérance
Auguste Blanqui cité par Walter Benjamin



La distinction entre le « *cinéma d'animation* » et le « *cinéma de prises de vues directes* » n'est bientôt plus signifiante. En ce sens, et en ce sens seulement, « le cinéma d'animation n'existe plus ». Prétendre cela ne consiste pas à jouer sur les mots car en la matière les mots sont les choses

De fait un décompte rapide des films produits en 2008 dans le monde tendrait plutôt à prouver que ce que nous appelions, ce que nous avons appelé, ce que nous appelons encore, provisoirement sans doute, « *le cinéma d'animation* » prend plus en plus de place dans le monde du cinéma, et justifie de plus en plus la place que prend le cinéma actuel dans le monde actuel. Ce qui « *n'existe plus* » est la perception que nous avons d'un ensemble animation/non-animation. Le rapport du spectateur aux images animées et sonores en provenance d'un écran a connu une mutation qu'il faut désormais cesser de prophétiser et d'annoncer pour demain ou

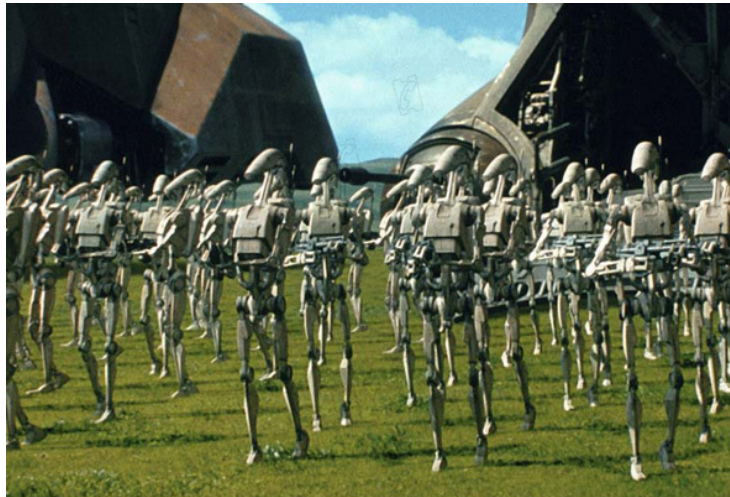


après-demain : nous y sommes.

Nous pouvons décrire cela de trois manières :

1. la place du spectateur dans la salle de projection n'est plus le seul angle d'existence des films,
2. le numérique a commencé à faire disparaître la coupure « dessin » / « photo » (traits de crayon/traits du visage, composition/éclairage),
3. l'acte d'enregistrement de la réalité n'est plus la mesure du cinéma.

Premier point : le fauteuil du spectateur dans la salle obscure s'est vu concurrencé dès l'invention de la télévision, à partir des années 1940 pour les Etats-Unis et des années 1950 pour le reste du monde industrialisé, notamment européen. Le jeu vidéo naît au début des années 1970, l'écran d'ordinateur prend une place grandissante dans les décennies qui suivent, et l'on se dirige vers une très prochaine unification des écrans (télévision avec accès à des banques de données en grande partie alimentées par le patrimoine cinématographique, ordinateurs, domotique, consoles de jeux). Enfin, la projection d'images sur toutes sortes de support s'est multipliée dans les spectacles officiellement non-cinématogra-



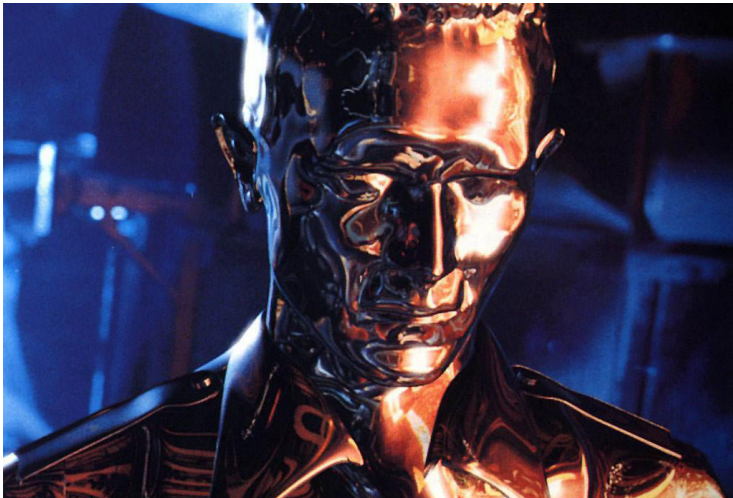
phiques, notamment dans les pièces de théâtre et dans les installations muséales.

Deuxième point : la numérisation totale de tout le système audiovisuel mondial, actuellement en phase de déploiement (la fermeture du plan de fréquences analogiques des télévisions américaines date de 2006), et qui aura pour conséquence sa fusion avec le réseau mondialisé de télécommunication, a déjà permis de comprendre que, dans ce simple segment qu'est devenu le cinéma, la coupure entre « dessin »

et « photographie » n'aurait plus de sens. Depuis le début des années 1980, l'image dite tout d'abord « de synthèse », a pénétré le grand marché des représentations ; le morphing par exemple a substitué, à partir de 1986, des traits dessinés aux traits du visage humain, non pas en dessin animé comme depuis toujours, mais dans une image que l'on ne peut plus appeler ni analogique ni photographique mais qui en produit pourtant encore, pour un temps transitoire, les effets de croyance. Ainsi l'acteur de synthèse a-t-il commencé à exister à côté des autres ; les figurants peuvent être clonés, ce qui est plus nouveau, au fond, que la construction des décors, qui, eux, ont toujours été, fût-ce dans des films de « prise de vues directe », du côté du dessin.

Quant au troisième point, je vais essayer de le faire apparaître à travers une petite histoire française de l'animation et de la non-animation, qui commence avec André Bazin.

Le principe de l'enregistrement automatique que le cinéma hérite de la photographie et qui fait de lui une image moderne n'est pas une réalité technique mais un mode de défi-



dition et de compréhension du cinéma. Décrit sous le nom de « réalisme », il est dit « primordial » par Roger Leenhardt en 1934, « fondamental » par Merleau-Ponty en 1945, « ontologique » par André Bazin à partir de 1944. L'essentiel de l'effort de cet auteur consiste à expliquer que le cinéma est un art précisément - et c'est ce qui le différencie de la majorité de ceux qui l'ont précédé - parce qu'il est un enregis-

trément machinique sur lequel l'homme ne peut agir qu'en second lieu, même si c'est bien lui qui l'a mis en route. En cela la théorie de Bazin, ontologique et matérialiste, s'oppose à la plupart des théories du cinéma qui le précèdent, langagières et symbolistes, qui justifient le cinéma comme art par la subjectivité de l'artiste, affirmée par ses choix qui peuvent contrarier ou domestiquer ceux de la machine (casting, repérages, cadrage, éclairage, choix des focales et des micros, montage, etc. ; en animation : choix des formes, des couleurs, des matières, des volumes, des intervalles, des vitesses, des calculs, etc.) et par sa création d'un Langage, forcément symbolisant (même si tous les efforts de la sémiologie du cinéma, qui succéda à Bazin et tenta de revenir à cette hypothèse langagière dominante, ne parvinrent jamais à réduire les éléments hétérogènes du cinéma à des signes linguistiques discrets, ou n'y parvinrent que trop, « réduisant », précisément, le film à quelques codes qui laissent échapper à la fois les corps, les temps, les forces et les flux : en somme, tout l'anima.). De même que le ready-made est un objet banal déplacé dans un lieu approprié (une galerie, un musée) et devient par là objet d'art, le cinéma déplace l'objet du monde pour le présenter sur un écran.

Cette théorie, aux implications multiples et contradictoires, n'a jamais été clairement transmise, en tout cas telle que je viens de la résumer, même pas à ceux que l'on présente généralement comme les fils spirituels de Bazin, à savoir les cinéastes de la Nouvelle Vague issus de la tendance critique des Cahiers du cinéma. Il en a cependant été tirée, notamment à partir de ceux-ci et de leur zone d'influence (histo-



riquement et géographiquement plus importante qu'on ne l'imagine) une visée prescriptive qui prône à la fois un style et une idéologie du cinéma : le cinéma se doit, vu son réalisme natif, de s'attacher au réel plus qu'au représenté, il est fait pour capter le spontané, l'inattendu, l'humain nu et brut plutôt que costumé et théâtralisé, la nature telle quelle plutôt que le décor, il doit être naturel plutôt que naturaliste, etc. Une telle conception, sur son versant idéologique actif, se glorifie du rejet du « dessin animé » et, plus généralement, du cinéma d'animation en tant qu'il a toujours incarné, sous toutes ses formes et à toutes les époques, l'exemple même du cinéma tenu pour « non cinématographique », le summum de l'artefact, de l'artificiel, du prévu et du construit. Serge Daney incarne, par exemple, parfaitement cette tendance. Or, elle ne correspond en rien à l'attitude de Bazin lui-même, qui connaissait l'animation, ne la rejetait aucunement, a été en mesure d'en parler à plusieurs reprises, et bénéficia de la proximité d'André Martin, le plus grand esthéticien de l'animation, l'inventeur principal de la notion de « cinéma d'animation » au milieu des années 1950, précisément au moment de l'épanouissement de l'œuvre d'André Bazin.

Le « cinéma d'animation » fut inventé en France en 1954-1955. C'est en ce lieu et à ce moment-là que l'expression apparaît. Auparavant, on parlait, en français, de « dessin animé », de « films à trucs », de « films pour enfants », de « films de poupées ». On pourrait compléter la liste, en d'autres langues, des mots qui ont servi à appeler, pendant 60 ans, de 1895 à 1955, l'ensemble des films et des pratiques que l'on a désigné, après cette date, par « cinéma d'animation » ou l'une de ses traductions littérales. En 1980, au festival de Zagreb, l'Asifa (Association Internationale du Film d'Animation), constatant l'arrivée des images vidéo et de synthèse, révisa ses statuts et supprima la définition du cinéma d'animation de 1955 (comme partie intégrante du cinéma qui rassemblerait « tout film réalisé image par image »). Ainsi, aussi étrange que cela puisse paraître face aux récits historiques convenus, le « cinéma d'animation » proprement dit ne fut qu'un intervalle temporel exactement équivalent à ce qu'on a pu appeler le « cinéma moderne », ce moment révolutionnaire et révolté, théorique et terroriste, donneur de leçons et expérimentateur, ce moment libertaire d'opposition.

En 1988, année de **Who framed Roger Rabbit**, Serge Daney (à la fois attentif descripteur du « cinéma moderne » tel que je viens de le résumer et inattentif contemporain de la période de l'art de l'animation comme ghetto culturel de festival et de l'éclatement de la notion d'« image par image ») aperçoit brusquement, en comparant la télévision au cinéma, la future victoire du dessin dans le cinéma :

« La télévision a généralisé l'idée d'enregistrement, d'inscription inaccusable, de trace originaire, et ce qui est revenu dans le cinéma, graduel-

lement, c'est le dessin. L'énergie qu'il y a dans un film où on a dessiné les plans n'est pas du tout la même que dans les autres. Ce qui me frappe, c'est la revanche du dessin sur l'enregistrement, d'autant que le dessin, par nature, est sans doute beaucoup plus proche du monde des modèles, de l'informatique, donc déjà de l'image de synthèse. Je pense que le dessin n'a aucun rapport avec l'humanisme, où il y a un certain mélange de cruauté et de compassion, qu'on trouve dans tout le cinéma classique (Renoir), alors que dans le dessin la question ne se pose plus. A mon avis, ça a commencé avec Hitchcock. » (Art-Press, n°127, juillet-août 1988, p.50)

L'histoire semble avoir donné raison à Daney. Après 1988, **Star Wars** a continué à décliner ses personnages graphiques et ses compositions animées, **Matrix** à affirmer la virtualité et jusqu'à la plasticité cartoonnesque du monde réel, les **Terminateurs**, **Masques**, **Flics-robots**, **Pseudopodes**, **Insectes** et **Dinosaures**, **Parcs Jurassiques**, **Hommes Invisibles**, **Hulks**, **Momies** et **Fantaisies Finales** ont pris une place prépondérante dans le cinéma de grande consommation, habituant le public populaire, en même temps qu'à la violence, à la possibilité du monde dessiné et animé. **Who framed Roger Rabbit** participe à ce mouvement irrésistible de mixité des images traditionnellement séparées : « analogiques » contre « digitales », enregistrées contre dessinées, trouvées contre construites, déplacées contre inventées.

* * *

On pourrait donc conclure que l'animation a gagné la guerre de la figuration : le monde désormais, au lieu d'être filmé et





monté, sera numérisé et animé.

Puisqu'il nous faut forcer la pensée à penser cette nouvelle réalité, et inventer pour cela de nouveaux mots, une « nouvelle grammaire », prophétisons. Dans quelques années nous aurons fait un tour complet, et il nous faudra un mot pour désigner une partie désuète de l'art des images mouvantes, celle qui rassemblera de temps en temps des films qui s'interdiront, par volonté poétique proclamée, toute manipulation, toute modification, toute altération de l'image enregistrée du monde filmé, ainsi que toute création propre d'images, et même de sons pour les plus orthodoxes (on les

verra dans les musées conservés à cet effet) : ce mot sera « la padanimation », abrégé en « padanime ». Il désignera donc les films qui ne contiennent pas une parcelle de cinéma d'animation.

Pourtant comment prétendre que « l'animation » a gagné quoi que ce soit, puisque cette victoire n'est que le récit de sa disparition en tant que telle ?!

Peut-être n'est-ce pas l'animation qui a gagné, mais le cinéma dessiné.

L'intérêt de ce nouveau vocable (non plus une prophétie cette fois, mais un opérateur théorique) serait de désacrali-

ser et déjouer les discours théoriques creux de la modernité qui prétendent définir celle-ci par la technologie. De fait le « dessin », en tant que réfracté par le cinéma, le « dessin-mouvement » devrait-on dire, est à la fois une activité manuelle archaïque pré-cinématographique et en même temps l'outil de la négation, au sein de la modernité technologique, d'un certain cinéma « ancien », souvent appelé « bazinien » en France (la future padanime) Dans le premier cas, c'est la main qui dessine et s'oppose à la machinerie automatique du cinéma car, fondamentalement, elle la précède, dans le second c'est l'ordinateur qui dessine et surpasse celle-ci - car elle lui succède - sur son propre terrain, celui de la re-création d'une réalité « qui s'accorde à nos désirs ». Le dessin, opérateur temporel et historique en ce sens, agit donc tout à la fois avant, après et dans le cinéma.

L'idée du dessin n'est cependant qu'un avatar récent de l'idée de l'animation, ce principe fantasmagorique vivant que j'avais autrefois (**La lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation**, PUF, 1997) proposé de décrire comme un fantôme permanent du cinéma, son sous-venir, sa sous-venance, un de ses doubles remettant à la fois en cause et en route (car un fantôme est aussi un « revenant ») son principe même d'existence matériel, c'est-à-dire technologique. Aucune histoire chronologique ne peut cerner l'animation ainsi définie, aucune frontière de genre la délimiter. Seul une sorte de saut quantique peut saisir où elle est, là où elle n'est pas. Elle n'existe que dans un bougé qui crée à chaque nouveau film une origine du cinéma.

Au fond la guerre de la figuration n'est qu'une abstraction très provisoire, une illusion. Il est visible que la nouvelle définition

de l'animation (cette non-définition qui, depuis la déclaration de Zagreb de 1980, ne se décline pas autrement que comme l'explosion prolongée de « l'image-par-image », en prétendant négativement et anti-cinématographiquement que : « *Par art de l'animation, il faut entendre la création d'images animés par l'utilisation de toutes sortes de techniques à l'exception de la prise de vue directe.* ») n'a produit aucune communauté. La communauté du néo-Festival d'Annecy, version mondialisée des JICA, Journées issues du groupe qui inventa l'expression « cinéma d'animation », n'est, au mieux, que la ruine de la précédente, disséminée au milieu d'un collectif consommateur non spécifique : elle ne produit ni paroles, ni pensée, ni créations spécifiques ; on vient avec ce que l'on a fait ou dit ailleurs et l'on repart avec. À la différence des artistes de « l'image par image » qui s'étaient autrefois rassemblés par une décision arbitraire – c'est-à-dire, précisément, artistique –, ceux qui « *numérisent et animent* » ne forment pas un groupe. Ils sont revenus dans un illusoire Tout du cinéma, qui n'est que leur amère victoire.

Le cinéma d'animation n'existe pas en un autre sens encore, un sens performatif : tout film dit d'animation étant d'abord un film de cinéma, il n'a jamais été qu'une idée, une idée, un mot, du langage, qui n'a pas d'essence mais qui peut, c'est encore mieux, construire sa propre origine et sa propre communauté. Un mot-acte. L'animation, a écrit René Laou, invente « *un acte qui devance l'existence* ».

Il ne peut donc vraiment pas y avoir de guerre de la figuration, pour la simple raison que le cinéma n'est pas un art de l'image (affirmer que le cinéma se rattache à la civilisation de l'Image est un contresens de pédagogues trop littéraires).



L'animation est l'une des manières possibles d'échapper à cette illusion en trompe-l'œil.

L'animation, cette idée du cinéma, échappe à l'illusion de l'imagerie non par la fabrication systématique de plans (ces blocs de durée-espace, qui ne sont précisément pas des images, et représentent une autre manière de résumer le « *réalisme ontologique* » de Bazin), mais par son mouvement particulier, à condition de bien entendre ce mot. Le mouvement, que l'on dit souvent être l'essence du cinéma, se refuse à y être compris comme une simple translation ou déplacement dans l'espace : l'image-mouvement, propre au cinéma, n'est



pas l'image en mouvement. Il est plutôt un bougé chez un être qui a perdu la perception du tout et qui, de ce fait, n'est plus dans l'illusion du Tout. Voilà qui rassemble finalement le mieux le tremblement du monde dédoublé propre à la théorie de Bazin et l'art du cinéma d'animation, qui est un pas de côté pour sortir du rang de la Totalité.

Hervé Joubert Laurencin

*Extrait d'un ouvrage réalisé avec Pierre Hébert
sur le cinéma d'animation à paraître en 2009
au Canada, issu d'une conférence à Faro (Portugal),
9 décembre 2005*



Billet d'humeur

Faire l'acteur c'est difficile

« Le meilleur acteur n'est pas celui qui se crève les yeux pour jouer un aveugle mais celui qui nous fait croire qu'il a les yeux crevés. »

Patrick Bruel

« Si Rintintin peut le faire, je peux le faire »

Robert Mitchum

« Que ce soit la révolution ou la paëlla, rien de ce qui est espagnol n'est simple. »

Michel Audiard (Un Singe en Hiver)

Que vient faire Michel Audiard là-dedans ? Je trouvais la citation rigolote, nous la réutiliserons lorsque nous parlerons de Pedro Almodovar. Mais pour l'heure c'est du métier d'acteur dont il est question ici avec ces deux exemples d'anti-Actor Studio.

Parmi les deux autres citations une seule n'est pas prétentieuse, veuillez rayer la mention inutile. C'est hallucinant de voir à quel point cet acteur grandiose a su garder sa modestie malgré son talent. Au-delà encore de modestie c'est de lucidité dont il est question. Attention, pour les amoureux des franchouillardises des années 80 et les anciennes groupies hystéro-cinglées, vous pouvez enlever le doigt du briquet, ce n'est pas de Pa-

trick dont je parle mais de Robert, l'acteur immortel du cinématographe qui incarna si bien la dualité dans la nuit du chasseur. Imaginez un peu un acteur devant le script de la nuit du chasseur, il doit incarner un personnage avec « love » sur une main et « hate » sur l'autre, un prêtre tueur psychopathe.



Dans ce cas-là, un Klaus Kinski pousse des cris dans tous les sens et donne des coups, un Patrick Dewaere se cogne la tête contre les murs mais Robert Mitchum se dit lui: si Rintintin peut le faire, je peux le faire. Et il incarne ce prêtre avec une élégance et une finesse rare, de toute sa stature, avec son sourire si étrange qui a glacé le sang de toute une génération.

Que celui qui n'a jamais vu un tournage lui jette la première pierre. La vérité c'est que pendant que les techniciens se pelent les burnes, l'acteur attend sagement avec sa couverture et son café que la scène soit prête pour que Monseigneur entre en scène et qu'il montre comment l'acteur sacré du cinématographe se déplace avec un brio hors du commun de la marque jaune à la marque verte.

Remarquez que je distingue entre tous les acteurs le dauphin de Flipper le dauphin qui, avec un sens de l'espace que l'on

voit rarement chez les acteurs de théâtre contemporain, se déplace sans aucune marque avec un naturel exemplaire.

Je ne résiste d'ailleurs pas à l'envie de vous rappelez cette scène mémorable entre Flipper et le petit garçon roux, Bud.

La scène se passe sur un ponton. Le petit Bud accroupi fait valser dans le vent ses mèches rousses pendant que Flipper tente de lui dire quelque chose, en faisant des sauts périlleux avant.

Flipper : Jap, jap, glapi, glapi, siffle, trompette, jap.

Bud: Oui Flipper?

Flipper: Jap, trompette, siffle, glapi, glapi, siffle.

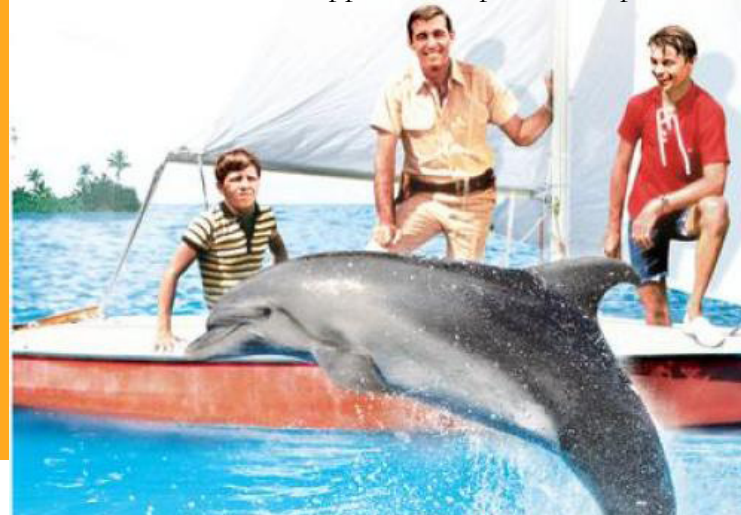
Bud: Trois braconniers?

Flipper: Jap, trompette, siffle, trompette, glapi, glapi, jap.

Bud: Et ils ont emmené Maya?

Flipper: Jap, siffle.

Bud: Oui tu as raison Flipper, allons prévenir Papa.



Je mets au défi quiconque d'arriver à faire de telles prouesses dans son métier de comédien. De pouvoir transmettre autant d'information avec un charabia incompréhensible juste avec le regard et quelques cabrioles. Surtout que lui ne triche pas. Il joue le vrai à chaque fois.

A noter que le pauvre animal qui s'appelait Cathy est mort de chagrin quand le tournage s'est arrêté. Ca c'est de l'investissement ! Ce n'est pas comme cette feignasse de Cheeta qui, a 100 ans passés, continue de couler des jours



heureux en Floride et passe son temps à lire les journaux en sirotant des cocktails à base de Vodka. Non, vraiment Cheeta n'avait pas la carrure de Cathy. Quand Cheeta tape mollement dans ses mains, elle le fait sans élégance, on sent qu'elle n'a pas travaillé son personnage et on sent bien qu'elle n'est pas possédée. Ce qu'elle attend en fait c'est son cachet en banane. Voilà l'exemple d'un acteur non investi, qui court le cachet et qui galvaude son art. Un peu comme le fait Depardieu dans ses derniers films. C'est le genre de comédien qui n'apprend jamais son texte et qui passe son temps à boire du Saint Emilion au bar en attendant sa prise.

Louis Céline disait que l'artiste devait, à un moment ou à un autre, mettre sa peau sur la table sans quoi l'oeuvre n'avait pas de valeur. Il disait aussi que les prisons sont des endroits nobles parce que l'homme y souffre contrairement à la fête de Neuilly qui est un endroit vulgaire parce que les gens s'y amusent. Il y a des acteurs qui mettent leur peau sur la table et Dewaere, Kinsky et Flipper en font parti. Et tout ça pour quoi, pour aller d'une marque à une autre.

Qu'est-ce qui distingue un grand acteur d'un acteur moyen? Pas grand chose en réalité, la gueule, l'allure, le naturel ou que sais-je encore. Peut-être que tout simplement il y en a qui prennent mieux la lumière que d'autre. Peut-être est-ce que l'on appelle la Cinégénie? Un concept abstrait qui résiste à tous les théoriciens du métier d'acteur. Qui dépassent la technique et la diction. Il y a dans l'oeil de Robert Mitchum quelque chose qui ne brillera jamais dans celui de Steven Seagal qui, soit dit en passant, a réussi une remarquable carrière malgré une sévère paralysie faciale.

Mais est-ce que les gros bonnets d'Hollywood se posent toutes ses questions sur leur art. Est-ce que Angelina Jolie pointe de temps en temps son nez refait vers le ciel et demande à Dieu ou à Stanislavski si elle fait bien son boulot?

Cathy elle, l'aura fait jusqu'au bout.

Pierre Borion



A suivre...