TSOUNAMI 3

Cahiers de vacances

octobre – novembre 2021

Rédaction en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Nicolas Moreno

Comité de rédaction

Léo Barozet

Charles Thierry

Hugo Turlan

Ont collaboré à ce numéro

Raphaël Bonneau

Salomé Léonard

Solène Monnier

Matthieu Neiva

Ninon Nguyen Cao

Sarah Yaacoub

SOMMAIRE

ECRITEAU **4**

Nous ne parlerons pas d'une certaine chimère cinématographique 4

ARTICLES **7**

Anatomie d'une savonnette de contrebande 7

Cinéma & vacances dans les années 1930 : émergence d'un temps de loisirs 11

Été Grenadine : éloge d'un cinéma populaire français 26

Hollywood : Que s'est-il passé pour que nous en arrivions là ? 37

L'été, un moteur à la création 43

Le premier Kitano et son goût pour les vacances 48

Un été sur l'île 53

Un ticket pour les vacances 60

CORPUS **65**

Des étés de cinéma 66

CRITIQUES **73**

Pour la contrariété en vacances 73

Bons baisers du camping Beau-Soleil 78

Peter Weir(d) 82

Itinéraire d'un enfant blasé 87

Voyage sans retour 90

LES ÉTOILES, UN PETIT TEXTE **94**

ECRITEAU

Nous ne parlerons pas d'une certaine chimère cinématographique

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Ce troisième numéro accueille de nouvelles plumes. Les manières de parler de cinéma dans ces colonnes gagnent en horizons divers, en sensibilités bariolées, en histoires cinéphiliques ! Preuve, s'il en fallait encore une, que la critique ne se conçoit jamais sans se féliciter des étrangetés d'un parcours ; jamais non plus sans un avis construit, non pas par un vieux grognon dans un coin de la salle, mais bien par celles et ceux qui rient, soufflent et pleurent au milieu des fauteuils, qui embrassent et font siennes les réactions de la salle pour les reformuler plus tard, qui s'inscrivent et choisissent leur place au sein de l'élan collectif.

Cahiers de vacances... Les discussions sur le choix du terme « cahiers » ont été vives. Dans notre monde, les *Cahiers* n'ont rien d'anodin : c'est une marque, un repère, une route qui nous guidait religieusement il y a encore peu de temps, une route qui aujourd'hui nous perd. Doit-on s'inscrire dans l'héritage de cette tour aux humeurs changeantes ? Ou doit-on tracer un jeune chemin qui délaisse ses aînés pour mieux s'affirmer ? Bien sûr la bonne réponse réunit ces deux voies : s'affirmer passe par la connaissance de l'héritage. De cela, nous en avons déjà parlé.

Mais la thématique principale de ce numéro est autrement plus piégeuse. Choisir de parler de vacances dans un numéro publié pour octobre et novembre, c'est s'ostraciser volontairement pendant deux mois d'une brûlante actualité cinématographique, c'est adopter dans l'élan collectif une place qui n'a

rien d'évident. Nous avons volontairement écarté, dans un premier temps, le Festival du Cannes de nos pages ; peut-être y reviendrons-nous... Pour le moment, nous continuons à entretenir ce décalage dans notre numéro 3. Nous ne publions aucun texte sur les films de cette rentrée décevante, tout au plus quelques lignes dans notre rubrique *Les Etoiles*. Ce choix n'est pas un aveu de faiblesse, il résulte d'une double réflexion. Pour parler et critiquer un film, nous croyons d'une part que revenir plutôt qu'anticiper reste la meilleure place à adopter. D'autre part, nous défendons la sincérité de l'écriture critique comme résultant avant tout d'une logique passionnelle. Ainsi, le petit rien que prend l'actualité cinématographique dans ce numéro est la conséquence d'une envie de voir mieux, mieux regarder, mais surtout celle de l'incapacité des films de ces derniers mois à provoquer en nous ces violences, à provoquer l'amour sans réserve et sans limite, condition primale pour déclencher l'écriture.

Nous voulons nous servir de l'actualité cinématographique autrement, user de ce rythme bimestriel pour proposer, non plus un regard en avance ou un regard pendant, mais bien un regard décalé temporellement de quelques jours, de quelques semaines, seul regard susceptible de faire la synthèse des réactions, de s'inscrire dans la réaction, de s'inscrire « en réaction à ». Nous ne pouvons pas penser notre place critique sans celle que se donne les autres.

Ce regard a l'avantage d'une autre puissance, celle du détachement qui permet d'éviter les leurres et les chimères cinématographiques. Ce regard, c'est l'assurance de ne pas tomber dans le jeu d'une bave inutile et sotte qui s'étend sur l'indifférence qu'aurait dû être celle de tout le monde face à tel ou tel objet cinématographique. C'est s'autoriser l'intelligente esquive d'un délire généralisé pour mieux se concentrer sur ce qui nous importe, mieux déplacer le terrain vers les discussions que nous croyons être les bonnes. Et c'est pour ça que nous ne parlerons pas de cette bien affligeante séance du 15 septembre 2021 dernier, dans la salle 1 du UGC Ciné-Cité les Halles.

Si *Tsounami* était frileux à l'idée d'attaquer l'actualité frontalement, c'est que nous cherchions encore notre rôle. Ce numéro 3 est donc une défense de la réaction décalée, de la « réaction à », du *a posteriori*, du droit à ignorer. Plutôt que de plonger tête baissée dans la nouveauté incessante qui nous écœure

et qui ne propose, somme toute, rien de bien palpitant, quoi faire des films de nos vacances, ceux qui nous ont fait vibrer ? Quoi faire de ces dernières découvertes ? Quoi faire des longues réflexions que ce temps de repos autorise ? Comment les articuler, entre le passé et le futur de notre parcours cinéphilique ? Prenons d'abord le temps d'écrire nos cahiers de vacances. C'est peut-être dans cette lente et prudente « réaction à » que *Tsounami* trouvera sa place, lorsque de films récents nous choisirons de parler à nouveau.

ARTICLES

Anatomie d’une savonnette de contrebande

Par Nicolas Moreno

Si l’on devait expliquer le cinéma de Luc Moullet à un individu pas encore touché par la grâce, il faudrait lui parler du *Prestige de la mort* : le réalisateur se filme, exécutant l’idée saugrenue selon laquelle si l’on retrouvait son corps, on repasserait ses films à la télévision, et donc il gagnerait de l’argent. La combine marche du tonnerre… mais voilà que Godard meurt le même jour. Le génial de Moullet tient à cette idée d’un cinéma impertinent, d’un ludique contenu dans une sérieuse exigence. Nous profitons de l’actualité brûlante du cinéaste (sortie de ses mémoires chez Capricci en juin dernier, rétrospective à la Cinémathèque Française en septembre) pour revenir sur l’œuvre du plus désœuvré des noms de la Nouvelle Vague, car se replonger dans ses films et écrits, c’est comme retourner en vacances le temps d’un instant, dans une auberge de ~~jeunesse~~ cinéphiles aguerris.

Luc le physicien

Luc’s Anatomie, voilà une trame narrative susceptible de rassembler toute l'œuvre de cet auteur autour d’une idée commune. Critiques, courts et longs métrages se confondent : le cinéma prime et se fait ausculter par Luc le physicien. *Un steak trop cuit* (1960) et *Anatomie d’un rapport* (1975, son plus grand succès à ce jour) illustrent exactement ce point. Plutôt que de filmer le sujet en crise comme le feront les réalisateurs de la Nouvelle Vague avec leurs protagonistes en proie au mal existentiel dans leur lit, ce dernier recherche à la manière d’un scientifique l’origine des maux de la société, de la

dissonance. Les rapports entre frère et sœur, mari et femme ou même consommation et consommateur dans Genèse d'un repas ne sont que des preuves d'une démarche à contre-pied, intelligente car sachant recourir à l'humour et l'absurde pour analyser une situation, parfois mieux que ceux qui s'entêtent à y réfléchir avec trop de sérieux.

La grandeur de Luc Moullet vient peut-être de cette force tranquille qui irrigue l'ensemble de son œuvre. En maniant l'humour avec autant de sérieux que de considération, l'artiste atteint des situations et réflexions uniques. Son court métrage *Barres* (1984), sorte d'histoire de l'évolution de la fraude dans le métro parisien, à bien y réfléchir, démontre l'absurdité des pouvoirs publics prêts à financer des barres de métro toujours plus sophistiquées ou des mécanismes de répression, mais jamais à comprendre les usagers, les raisons sociales pour lesquelles ils sont obligés de faire du saut à la perche dans la station. Comique de gradation et de situation méprisable pour certains côtoie une citation de Pascal : « plus il y a d'obstacles, plus l'homme veut les vaincre ». En ce sens, le regard du réalisateur adopte la posture d'un homme de science, multipliant les *Essais* (*d'ouverture*, 1988) et expériences, comme si la répétition à outrance permettait d'atteindre une sorte de vérité. En aucun cas elle ne prend la forme d'une exactitude. Ici, la vérité est atteinte à force d'usure de l'objet d'étude, dont le verni aurait laissé place à la chair à vif, enfin exploitable, signifiante d'une réalité se devant d'être partagée.

Moullet l'honnête pitre

Ce travail de cinéaste-physicien demeure cohérent et possible grâce à un unique outil, l'humour pris au sérieux. C'est-à-dire que Moullet ne se sert jamais de l'humour pour faire rire le spectateur dans le cadre d'un film destiné à être une comédie, il se sert plutôt de ce procédé pour faire surgir l'absurde ou le complexe de situations banales auxquelles nous pouvons tous être confrontés. Il suffit d'étudier le désir tel que représenté dans *Les sièges de l'Alcazar*, court métrage d'une cinquantaine de minutes dans lequel un critique des Cahiers tombe amoureux d'une rédactrice à Positif, cette dernière n'appréciant guère le cinéma de Cottafavi, réalisateur italien défendu dans la revue adverse. Loufoque mais pertinent : au nom de quelle valeur seriez-vous susceptible de passer à côté du grand amour ? Chez nous, le mauvais goût ou même l'absence de goût pour le cinéma est

rédhibitoire. Dès lors, comment ne pas fondre (de gêne, de honte, de rire, d'amour) devant un film qui nous parle aussi frontalement à nous, passionnés (en général) de cinéma (en particulier) ?

Moullet n'est définitivement pas une savonnette, et le critiquer de la sorte comme un·e critique l'a fait un jour relève d'un manque de recul évident. Qui est risible entre celui qui présente un objet d'analyse avec le ridicule qu'il devrait lui être dû et celui ou celle qui s'offusque d'être ridiculisé ? Quelle légitimité à critiquer l'humour, simplement parce que ce n'est pas une forme méprisante et excluante ? Ces critiques futiles présentent toutefois l'intérêt de mettre en évidence l'une des forces de ce grand auteur. À l'image d'autres de ses pairs souffrant d'une prétendue inaccessibilité (l'humour grotesque mal reçu de *P'tit Quinquin* réalisé par Dumont par exemple), leur comique entretient pourtant un rapport au réel singulier, et même paradoxal tant il tend à s'en détacher. Force est de constater que ces artistes offrent un spectacle à la portée de tous, dans lequel il est permis de s'engouffrer sans aucune connaissance préalable. Moullet a livré, peut-être sans s'en rendre compte, un cinéma avant-gardiste, sorte de modernisation du burlesque classique passé, dont le sujet de prédilection serait le franchouillard gravement atteint par la modernité. Cette vision du français drôle malgré lui n'est-elle pas aujourd'hui devenue cette fraîcheur avec laquelle on décrit les comédies françaises portées par la troupe à Macaigne (*La Loi de la jungle*, *La Fille du 14 juillet*), ou encore Guillaume Brac, dont on n'aura définitivement jamais assez discuté ?

Luc Moullet l'agent secret de la Nouvelle Vague

Quoi qu'on dise sur Luc Moullet, subsistera une part de son essence que l'on ne sera pas parvenu à cerner, à intégrer au système que l'on a construit. Il est réalisateur, rédacteur, écrivain, père de tribu, cycliste de haute volée, boomer… Encore un exemple de cette disparité : pourquoi cette personne aime autant le cinéma de Cecil B. DeMille et s'est autant évertué à mettre en scène la géographie, pardon, les terroirs français ? Réalisateur de l'ombre, il a pourtant toujours été éclaboussé par la lumière : comme il le relate dans ses *Mémoires d'une savonnette indocile*, ses compagnons de route ont été Godard, Rohmer (Momo pour les intimes), Truffaut, Rivette… Il est définitivement un espion infiltré parmi ceux qui ont fait le renouveau du cinéma

français, travaillant à son compte, presque uniquement pour le plaisir. Si lui n'a connu qu'un succès relatif, voyons dans cette confidentialité-là plus grande des qualités qui habite le réalisateur : sa liberté. Il aurait pu gagner des prix et de beaux scores au box-office. À la place, il a préféré se réinventer et innover à travers les modes. Bref, ne jamais renier la modernité.

Cinéma & vacances dans les années 1930 : émergence d'un temps de loisirs

Par Solène Monnier

Les vacances, les congés, mais aussi les loisirs sont autant de termes qui désignent un temps déterminé et construit qui rompt avec celui du travail. Structurellement lié à ce dernier, le temps dit de repos n'a pas toujours été façonné en distinction de l'activité professionnelle et n'a pas toujours désigné la même chose à travers les époques. Sa définition s'inscrit directement en rapport avec l'imaginaire social[1] qui lui est associé en un temps et une société donnés. Les vacances, qui peuvent désigner le jour du repos généralement celui du dimanche, englobent aussi les fêtes religieuses ou les jours fériés – souvent dédiés aux contestations, comme le 1er mai, les pauses universitaires[2], etc. Avec la révolution industrielle, au milieu du XIXème siècle, la Grande-Bretagne abandonne ces moments de repos avant de revendiquer des congés payés. Se dessinent alors les temps de travail et temps de loisirs ou, autrement dit, les temps sociaux[3]. Parallèlement, et ce d'abord au Royaume-Uni et aux États-Unis, se développe une industrie du « divertissement citadin » dont sont issus les music-halls, Expositions Universelles (1851 à Londres pour la première), puis, plus tard, les cinémas.

Le souci d'encadrer et de construire le temps libre s'inscrit dans un contexte où oisiveté et

[1] Voir Kalifa D., *Les Bas-Fonds, Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 20 :
L'historien définit l'imaginaire « comme un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire. Les imaginaires sociaux décrivent la façon dont les sociétés perçoivent leurs composants - groupes, classes, catégories -, hiérarchisent leurs divisions, élaborent leur avenir. Ils produisent et instituent le social plus qu'ils ne le reflètent. Mais ils ont besoin pour cela de s'incarner dans des intrigues, de raconter des histoires, de les donner à lire ou à voir. »
[2] Boyer M., *Le tourisme de masse*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 79-80.
[3] Corbin A., *L'Avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 1995, p.11.

repos sont proscrits par les médecins ou encore l'Église, qui y voient sinon une forme de danger pour les populations les plus vulnérables (femmes et enfants), du moins une négligence morale et sanitaire. De sorte que, les activités sont triées, classées entre bonnes et mauvaises, toujours d'un point de vue hygiéniste et moral par tout un pan de la société. Au XIXème puis au XXème siècles, changer d'air à la campagne ou à la mer, fréquenter des thermes, pratiquer une culture physique régulière, sont autant de critères qui s'inscrivent progressivement dans l'idée même de vacances. Le tourisme, d'abord réservé aux couches les plus riches de la société, connaît, au cours du XXème siècle, une large diffusion, d'abord auprès de la bourgeoisie, enfin chez les ouvriers. La crise de 1929 d'une part, les évolutions et restructurations industrielles et techniques d'autre part ont permis ce nouvel attrait pour le voyage. Alors que le cinéma subit depuis sa naissance un sévère jugement quant aux dangers qu'il pourrait engendrer, on se souvient des critiques faites à l'égard de certains genres cinématographiques ou même du cinéma en tant que tel qui avilirait femmes et enfants au début du XXème siècle[4], il devient progressivement un moyen d'éduquer, de former, et entre dans la catégorie des « bons » loisirs. Dans la même mouvance, le cinéma devient le support privilégié invitant aux voyages et expéditions diverses.

L'entre-deux guerres se caractérise dès lors par une période de paix relative durant laquelle les tensions internationales, la crise économique, le nationalisme et la xénophobie sont omniprésents, présageant la Seconde Guerre mondiale qui éclate en 1939. Dans ce contexte, la culture de masse et populaire, tournée vers les loisirs, dont le cinéma, émerge pleinement. L'arrivée des films sonores et parlants fait danser et chanter les vedettes, parfois anciennes stars du music-hall. Les vacances, encouragées par les mesures du Front Populaire et les nombreuses revendications au cours des décennies précédentes, deviennent un sujet central dans les discours et la presse de l'époque. De nouvelles pratiques se dessinent sous le regard critique des journalistes et dont l'industrie du cinéma tire son parti.

De sorte que nous pouvons nous demander comment, durant la période des années 1930,

[4] Tonie Davy, « Le Cinéma a-t-il une influence sur les jeunes criminels ? », *Pour Vous*, n°330, 14/03/1935, p. 11.

le cinéma et les vacances se sont développés en France ? Quelles sont les connections qui les relient et les alimentent l'un l'autre ? En quoi, le cinéma, miroir déformant de la société, et les vacances, temps « négatif » du travail, révèlent-ils un nouveau rapport au temps ? Et finalement, comment le cinéma, à l'instar des vacances, déforment, dissimulent et ancrent, de nouvelles distinctions sociales ?

Telles sont les principales questions auxquelles cet article s'efforcera de répondre.

Vers une (re)définition des temps et des pratiques

Le temps des loisirs

Comme le souligne Alain Corbin[5] en s'appuyant sur la définition du dictionnaire dirigé par Claude Augé en 1930, le loisir « est l'ensemble des « *distractions*, occupations auxquelles on se livre de son plein gré, pendant le temps qui n'est pas pris par le *travail ordinaire*. » Les loisirs sont donc les occupations de celles et ceux qui en ont le temps, ne travaillent pas et profitent de leurs vacances. Les deux termes sont indissociables.

Loin d'être discrédité, le loisir est ainsi valorisé dans les années 1930. Une série de textes tente de le définir, de l'encadrer au côté et en totale dépendance du temps de travail.

> « Les loisirs ne doivent pas être l'oisiveté, l'ennui, la perte du temps engendrant l'habitude de la paresse ou le dégout du travail, une simple partie de plaisir, encore moins une fatigue, une rigolade, une débauche. » (La Croix, 10 sept. 1937, F. Lebaut)

Dans cet article publié le 10 septembre 1937 pour le journal *La Croix*, le vicaire général, directeur de l'Action sociale de Seine-et-Oise, Monsieur Lebaut, explique en détail le « plan d'une Centrale des loisirs pour le diocèse de Versailles ». Après la définition du terme « loisirs », y est ensuite développée la catégorie « matériels » dans laquelle figure le cinéma aux côtés des jardins ouvriers, des terrains de sports, des colonies de vacances, des hôtels et des villages coloniaux marquant la proximité entre le grand écran et les temps de repos.

[5] Corbin A., *L'Avènement des loisirs*, op. cit., p 78.

Quelques années plus tôt, en 1935, à Bruxelles, le Congrès international des loisirs des travailleurs présente un chapitre sur le cinéma et ses bienfaits. Ce même Congrès insiste sur la nécessité de la détente pour les travailleurs ouvriers. L'idée est reprise dans une critique formulée la même année dans *Courrier royal* à propos des *Temps Modernes* de Chaplin. Le journaliste fait alors l'éloge du film qui, selon lui, défend le temps de repos et de l'amusement dans un monde de machines et dans lequel « l'homme est voué au mépris ». La « nécessité du loisir » est désormais une évidence et la place qu'y occupe le cinéma, aussi :

> « Le cinéma sollicite vivement l'intérêt et l'attention du monde ouvrier, et il ne faut pas oublier qu'avec la « semaine de quarante heures » le travailleur aura plus de temps à consacrer à la récréation, à son développement intellectuel, à son perfectionnement professionnel. Le cinéma sera certainement le premier moyen vers lequel il se tournera pour cela ; […] » (Les loisirs du travailleur, rapports présentés au Congrès international des loisirs du travailleur, Bruxelles, 15-17 juin 1935, Le cinéma par Luciano De Feo, p.51)

Le cinéma évolue et s'impose à la fois comme loisir, mais aussi comme promoteur de ce besoin (cf. critique sur *Les Temps Modernes* du *Courier Royal*). Dans le même temps, en juin 1936, alors que les congés payés sont accordés aux fonctionnaires de l'État depuis 1853 déjà, droit étendu à quelques catégories socio-professionnelles ensuite, la loi sur les congés payés par le gouvernement de Léon Blum permet aux Français d'avoir 15 jours de temps libre dans l'année.

Pratiques spectatorielles

Peu de données nous permettent de dire que la fréquentation des salles de cinéma ait augmenté à partir des congés payés généralisés. Cependant, certaines évolutions sont à noter. D'abord, la modification du jour de changement de programme des cinémas. Jusqu'en 1937, il a lieu le vendredi. Il passe alors au jeudi avant d'être fixé très rapidement au mercredi. Comme nous l'explique Priscilla Gessati et Joel Chapron, dans leur ouvrage sur l'exploitation cinématographique en France[6],

[6] Gessati P., Chapron J., *L'Exploitation cinématographique en France*, Paris, DIXIT éd., 2017, p. 23.

le Front Populaire accorde en 1936 un deuxième jour de repos aux travailleurs, le samedi, obligeant les distributeurs et exploitants à avancer la rotation des films afin de s'assurer de leur état avant le week-end.

Un autre phénomène marque la période estivale. Le plus souvent, les 15 jours de repos sont imposés au mois d'août, période de ralentissement de la production. Certains cinémas qui fermaient leur porte jusqu'alors à ce moment-là, pour des raisons notamment de réfrigération de salles, semblent rouvrir en proposant des « films d'été », mention plus ou moins péjorative que l'on retrouve régulièrement dans la presse de l'époque. De fait, dans un article publié pour la *Revue bleue politique et littéraire* en juillet 1938, Gaston Thierry regrette que « les vacances, étendues et prolongées, créent […] un grave problème pour le cinéma », qualifiant la saison estivale de « morte »[7].

L'arrivée progressive et structurée des loisirs de masse a permis la définition d'un calendrier spécifique sur lequel le cinéma se greffe et s'adapte rapidement. Les points de rapprochement entre les vacances et le cinéma ne se limitent pas au temps disponible qui leur est consacré. Les vacances sont aussi synonymes de voyage. Aller au cinéma est également un moyen de s'évader, de partir sans quitter son fauteuil.

> « […] le cinéma est une oasis… nous transpirons nos ennuis, nos soucis quotidiens, le poids des obligations qui, chaque jour, s'appesantissent sur nous, celui des conventions mondaines, celui plus pesant qu'on ne croit, des habitudes contractées… Le cinéma nous fait oublier tout cela et en nous rafraichissant l'esprit, il apporte à notre pauvre corps surmené, un délassement beaucoup plus efficace qu'on ne le suppose généralement. […] On entre au cinéma, on part pour un pays de rêve, et un bien-être physique s'ensuit qu'on ne peut définir mais qui est très réel. » (« Le cinéma estival », Paris-Midi, 19 août 1932, Gaston Thierry)

Le cinéma, s'il offre un moment d'évasion aux spectateurs, permet aussi de promouvoir un loisir émergeant et de plus en plus populaire, celui du tourisme.

[7] Thierry G., « Cinéma et Tourisme », *Revue bleue politique et littéraire*, juillet 1938, p. 34-35.

Vacances payées[8] : puisqu'il faut partir…

Si le tourisme est « l'ensemble des phénomènes résultant du voyage et du séjour temporaire de personnes hors de leur domicile en tant que ce déplacement satisfait, dans le loisir, un besoin culturel de la civilisation industrielle[9] », le cinéma sert, et ce notamment depuis l'arrivée du parlant, de support quasi promotionnel à ce besoin.

Du tourisme colonial…

En passant du cinéma d'actualité au cinéma de propagande, du documentaire à la fiction, le développement du tourisme s'inscrit à une époque où nationalisme et colonisation sont omniprésents en France. Les expéditions filmées d'André Citröen en 1931 (année de l'Exposition coloniale de Paris) en sont un bon exemple. Soutenu par les gouvernements français et britanniques, ce long périple qui débute à Beyrouth et prend fin à Xinjiang, est filmé par la compagnie des actualités cinématographiques de Pathé Nathan. Le film, *La Croisière Jaune* sort sur les écrans en 1934 et tente de montrer la puissance technique des véhicules Citroën et plus généralement de la France.

La notion d'exotisme n'est alors véritablement pensée qu'en Occident là où prennent racine les conquêtes et dominations à la fois coloniales et économiques sur le reste du globe[10]. La norme proclamée devient alors celle qui définit l'exotisme comme tout objet et sujet relevant de l'étrange, du bizarre et du lointain. Il repose sur les distances géographiques, matérielles et symboliques suffisantes à la construction, caractérisation et stigmatisation de l'altérité[11].

> « Les documentaires français ou étrangers et les films de fiction tournés dans des pays exotiques n'étaient pas tous de la propagande coloniale directe mais ils familiarisaient le public avec des contrées dont beaucoup faisaient partie des colonies ou protectorat français. Ils montraient des indigènes

[8] Titre du film réalisé par Maurice Cammage en 1939.
[9] Boyer M., *Le tourisme de masse*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.9.
[10] Staszak, J-F., « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, T.148, 2008, p. 9-10. URL : https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537
[11] *Ibid*, p. 13.

vivant dans des conditions matérielles contrastant par leur archaïsme avec les modes de vie européens. Tantôt ils suggéraient qu'une « mission civilisatrice », fondée sur la supériorité de la race blanche et de la religion catholique, incombait à la France, tantôt ils évoquaient, par la communion-fusion des indigènes avec la nature, un eldorado perdu.[12] »

De nombreux films sont imprégnés de ces idées et mettent en scène des contrastes forts entre un Occident civilisé et une terre indigène sauvage. Joséphine Baker, qui reposera au Panthéon à partir du 30 novembre 2021, incarne dans les années 1920 et 1930, à la fois cet exotisme et cette légèreté particulière, qui définissent une sorte de genre cinématographique français, caractéristique de l'époque. Dans *Princesse Tam-Tam* (1935) réalisé par Edmond T. Gréville, la vedette incarne Aouina, une jeune tunisienne, que l'écrivain parisien Max de Mirecourt repère pour son prochain roman intitulé *Civilisation*. Ses danses, ses chants sont autant d'occasion de rappeler les origines lointaines de la jeune femme. À l'époque, la notoriété de l'actrice est sinon totalement, du moins en grande partie, fondée sur cet exotisme primitiviste que définissent Arthur A. Lovejoy et George Boas dans leur ouvrage *Documentary History of primitivism and related ideas*. Ce primitivisme « culturel » serait celui d'une vie simple et donc heureuse dans un ailleurs idéalisé[13].

…Au tourisme « intérieur » et populaire

Quittant l'exotisme et l'imaginaire d'un ailleurs lointain, l'idée de vacances permet à un tourisme « intérieur », plus accessible à tous, de se développer. Si quelques films seulement ont dans leur titre le mot « vacances » (*Les vacances du Diable* (1931) de Cavalcanti, *Vacances* (1932) de Boudrioz, *Vacances conjugales* (1933) de Gréville, *Vacances* (1934) de Ducis, *Vacances payées* (1938) de Cammage[14]), il n'en reste pas moins qu'une vague de légèreté, d'amour et de voyage, règne sur le cinéma devenu parlant au

[12] Meusy, J.J., *Écrans français de l'entre-deux-guerres : les années sonores et parlantes*, Paris, AFRHC, 2017, p. 166-167.
[13] Lovejoy A. O., Boas G., *Documentary History of primitivism and related ideas* (vol. 1), Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1997 (1ère éd. 1935), p. 8.
[14] Liste se voulant exhaustive pour la période des années 1930, établie grâce au *Film Complet*, périodique consacré aux films racontés et à Ciné-ressources, catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma (en ligne).

début des années 1930. Les comédies musicales, genre émergeant de cette période, dans lesquelles les numéros de danses et de chants sont quasi incontournables, évoluent. Elles offrent des spectacles diversifiés où nombre de paysages sont révélés sous l'œil attentif du spectateur. Dès lors, certaines régions françaises sont valorisées par le cinéma et la presse cinématographique de l'époque. Ainsi, les Alpes, la station balnéaire Juan-les-Pins, Nice, Lourdes, etc., sont des sites convoités et promus notamment à travers la figure de la vedette. Quelques films documentaires et de fiction, tel que *Rapt* (1934) de Dimitri Kirsanoff, révèlent de magnifiques chaînes de montagnes[15]. D'autres promeuvent les moyens de locomotions. C'est le cas de la comédie musicale *Vacances* (1932) de Robert Boudrioz qui conte le voyage de trois jeunes gens qui partent visiter en automobile différentes régions de la France. Un tourisme populaire se développe alors même que les moyens de transports se démocratisent. En effet, le début du XXème siècle est marqué par une certaine popularisation des automobiles[16], mais aussi par la multiplication des bicyclettes, des autocars de touristes dont les « car-alpins »[17]. C'est à cette même période, en 1937-38, qu'est créée l'administration des chemins de fer qui devient la SNCF et dont l'État est actionnaire à 51%. Les moyens de transports sont donc multiples et favorisent le goût du départ. Le tourisme, d'abord réservé aux couches les plus riches de la société, connaît, au cours de ce siècle, une large diffusion d'abord auprès de la bourgeoisie, enfin chez les ouvriers qui accèdent pleinement aux congés payés en 1936.

Les liens entre cinéma et tourisme sont donc bien réels mais non encadrés en tant que tels. Toujours en 1938, Gaston Thierry, dans son article « Cinéma et Tourisme », demande expressément « la création d'une Office cinématographique du tourisme appliquée au film d'action », craignant si cela n'était pas le cas, la végétation du cinéma français et l'extinction du tourisme.

---

[15] Voir l'article de Pierre Leprohon, « Panoramique de la montagne » publié en décembre 1935 pour *Cinémonde* (n°373).
[16] Multiplication des publicités et articles sur l'automobile dans la presse spécialisée. Voir, par exemple, le numéro spécial de *Cinémonde* consacré à « l'automobile et le cinéma » en octobre 1934 (n°311).
[17] Boyer M., *Le tourisme de masse*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 75.

Les vacances de la star cinématographique, entre projection et illusion égalitaire

> « Grâce à la diffusion de l'image de la star dans les médias, le spectateur a la sensation de la « connaître ». Au cinéma, il lui est facile de se mettre à la place de la star qui lui permet de « vivre » à ce moment, certains de ses fantasmes et de ses rêveries.[18] »

Née au début du XXème siècle, consolidée par la presse dans les années 1920, et enfin, gratifiée d'une nouvelle dimension, celle de la voix, la décennie suivante, la figure de la star cinématographique, fait, selon Edgar Morin, l'objet d'un mythe pour les publics[19]. Les rôles qu'elle incarne, son aura et son existence réelle et ordinaire[20] offre, aux regards des spectateurs attentifs, une sorte de créature, promue au rang de demi-dieu, à la fois lointaine et admirable mais aussi accessible et saisissable. Le star-system est alors l'un des mécanismes de l'industrie du cinéma par lequel l'admiration vouée à une actrice ou un acteur par les spectateurs permet de créer une sorte de fidélité, gage de succès pour le film.

Maillot de bain, corps en repos… ou presque ! La star, c'est vous !

Dans la presse de l'entre-deux-guerres, quelques articles font mention des vacances de la star, partie se ressourcer entre deux tournages. Les rubriques et les titres en lien direct avec cette période de repos se font plus rares mais servent toujours à promouvoir une forme de proximité entre les lecteurs et leur idole. À titre d'exemple, en août 1933, pour le journal *Paris-Soir*, de nombreuses photographies présentant des vedettes féminines en tenue de plage, Elvire Popesco, Lilian Harvey, etc., invitent les lectrices à ressentir « la même joie de vivre » qu'elles.

Dans une interview accordée au même journal une année plus tôt, l'artiste Lilian Harvey, célèbre pour ses rôles de femme-enfant, amoureuse et joyeuse dans les films musicaux

[18] Sill B., *Le star system : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*, éd. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005, p. 43.
[19] Morin E., *Les stars*, Paris, Galilée, 1957, p. 13.
[20] Hediger, V., « Ce qui fait la star : des difficultés d'appréhension théorique du phénomène de la star » in Farinelli, G L, Passek, J-L., dir. *Stars au féminin, naissance apogée et décadence du star-system*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 29-30.

tels que *Le chemin du Paradis* (1930) ou *Le Congrès s'amuse* (1931), dévoile son quotidien de vacances :

> « - Ce que je fais ? Rien. Je me lève tard. Un peu de gymnastique. Pas de courrier. Je ne signe même plus les photos qu'on m'envoie. Pour me baigner, je fuis Juan et sa foule. Et puis, je retrouve des amis. Galas tous les samedis soir et c'est tout. Mais cette vie saine et simple de paresse au soleil sans souci de coquetterie, puisque Lilian Harvey vit du matin au soir en costume de bain, cette vie va se terminer. » (« Lilian Harvey, avant de partir pour Hollywood, a voulu goûter en France la joie des vacances », Paris-Soir, 11 sept. 1932, Jean Bertin)

Une vie simple, du moins en vacances, qui permet aux lecteurs de se projeter là encore vers un horizon accessible. En 1936, Léo Lagrange qui devient sous-secrétaire d'État aux Sports et à l'organisation des Loisirs, souhaite rendre abordable ce qui était jusqu'alors réservé aux élites de la société par une série de mesures (multiplication des hébergements à moindre coût, billets de congé, etc.). Ainsi, à travers l'image de ces stars, les lectrices pourront rêver de rejoindre les plages de sable fin, porter les mêmes maillots, adopter les mêmes postures, quitter le travail et les tâches ménagères qui les incombent tout au long de l'année, sans que cela soit impossible.

L'idole permet finalement de nourrir un « mythe d'une égalité[21] » :

> « (…) Période d'indulgence où sur toutes les côtes du monde civilisé, les plages prennent un air d'éden… La terrible punition de Jéhovah est annulée par une passagère amnistie. Les hommes et les femmes reprennent le costume d'Eve et d'Adam (ou presque) et comme Adam et Eve, libérés de la loi du travail et des soucis de la cité, ne pensent, ingénument, qu'à la saine joie de vivre et à l'amour ! (…) » (« Préludes de vacances », Cinémonde, 7 juillet 1932, Suzanne Chantal)

Tous égaux sur la plage, ou presque. Suzanne Chantal rappelle dans son article qu'il faut toutefois entretenir son corps par une culture

[21] Baudrillard J., *La société de consommation*, Paris, Folio, 1991, p. 59

physique régulière qui s'adresse essentiellement aux femmes qui, à la différence des hommes, ont le « devoir » d'être belles. Ce type d'articles rappelle alors en quoi les temps de loisirs et de vacances, bien loin de l'oisiveté, doivent être un moment d'élévation. Qui mieux que la star de cinéma pour promouvoir cette idée ?

La star, par ses rôles, sa figure publique, mais aussi par son corps, sa voix, et enfin par ce qui est montré de sa vie privée, est « comme tout le monde ». Elle devient le support de projection et d'identification pour le spectateur. Elle est aussi celle qui, par le talent et le travail, réussit à gravir les échelons de la société. Une double identité est alors affirmée et entretenue par la presse qui insiste bien, par exemple, sur l'enfance difficile voire précaire des jeunes vedettes de l'écran, pourtant devenue des créatures sacrées. Un culte de l'ascension sociale quasi divine se met en place au sein duquel la distinction devient inévitable mais acceptable.

Projection, puis distinction

> « Dans les loisirs des diverses classes on retrouve la hiérarchie. Les loisirs des classes supérieures sont généralement un témoignage d'aisance matérielle et de culture intellectuelle. Le prix élevé de certaines distractions crée une barrière derrière laquelle les privilégiés de la fortune se trouvent à l'abri de l'imitation des classes moins aisées et de toute confusion avec le vulgaire (exemple du yacht en mer et de la vie de château). On constate cependant une propagation des divertissements des classes les plus riches aux classes pauvres, en passant par tous les échelons de la hiérarchie sociale (vulgarisation du sport, des voyages, des spectacles…). Ce phénomène donne lieu à l'enchainement des manifestations sociologiques, l'imitation et la vulgarisation engendrant le discrédit… » (Université Libre de Bruxelles, Revue de l'institut de Sociologie Solvay, oct.-déc., 1937, p. 779-784)[22]

[22] Passage relevé dans Boyer M., op. cit, p.89.

Érigées en modèles, les stars de cinéma possèdent une aura qui favorise un phantasme d'ascension et de proximité avec leur idole. Dès lors, le cinéma et ses vedettes permettent de promouvoir des loisirs et de nouvelles pratiques à imiter. Les mesures politiques et sociales prises pour les rendre accessibles contribuent à nourrir ce rêve. Seulement, plusieurs éléments indiquent que cette forme d'ascension reste partielle et illusoire. Comme évoqué plus haut, une distinction s'opère irrémédiablement entre la star et ses admirateurs, sans quoi, les rôles de chacun ne seraient plus. Ce double mouvement, *a priori* contradictoire, est expliqué par le sociologue Emmanuel Ethis dans son ouvrage sur la *Sociologie du cinéma et ses publics* :

> « Tout le monde ne devient pas acteur de cinéma, il faut travailler à cette fin et, parmi les acteurs de cinéma, tout le monde n'est pas consacré en tant que star. Là, ce n'est plus le travail qui est en jeu, mais l'aura, une aura magique qui donne l'illusion que la star est arrivée à la position qu'elle occupe parce qu'elle était prédisposée à s'y installer, parce qu'elle est « l'élue ». De la sorte, la star est à la fois très lointaine de ceux qui l'idolâtrent à cause de son statut, mais également plus proche de ces derniers que n'importe quel autre acteur, car ils la considèrent comme l'un de leurs : s'ils possédaient eux-mêmes cette aura, alors ils seraient naturellement à la place de la star qu'ils adorent.[23] »

Ce statut particulier de la star impose une forme de distinction qui permet de maintenir la vedette au rang de « divinité » et de consolider un lien symbolique entre elle et ses admirateurs. L'absence de distinction reviendrait à nier l'ascension rêvée dont ils auraient pu bénéficier s'ils avaient eu cette aura dont nous parle l'auteur. Dans le cadre des congés, cette distinction se concrétise suivant deux formes. D'abord, par le statut de la star, ensuite par nécessité.

Dans un entretien accordé dans *Comoedia*, plusieurs vedettes s'expriment sur leurs vacances. Elvire Popesco, célèbre actrice de théâtre et de cinéma répond :

> « - Je reste chez moi si je veux obtenir de véritables vacances. J'ai donné tant

[23] Ethis E., *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 82.

de spectacles que je n'en donnerai plus sans y être obligée et une artiste connue est toujours un spectacle pour les gens en vacances. Pensez donc, quelle attraction : voir une vedette en chair et en os, la voir à un pas de distance et la voir vivre comme tout le monde ! Seulement, c'est un spectacle qui dure toute la journée au lieu de durer deux heures… et qui ne rapporte rien. Non ! Non ! J'aime tellement mieux rester chez moi ! » (« Comment les Vedettes passent leurs vacances », Comoedia, 21 juillet 1933, Alexandra Pecker)

La jeune femme rappelle ici son statut de star et celui des spectateurs, marquant bien la distance sociale entre elle et eux. Ainsi, bien qu'il y ait une proximité projetée, symptomatique de la porosité entre vie privée et vie publique de l'idole, la distinction se met en place. La vedette, personnage public à part entière, n'est jamais totalement en repos lorsqu'elle est en présence d'admirateurs. La distinction par nécessité est par conséquent inévitable. Dès lors, les vacances des stars sont soit de courte durée, lorsque les tournages s'enchaînent vite, soit isolées dans des lieux de retrait et de luxe à l'abri des regards indiscrets[24]. Et l'option de se retirer dans ces refuges inaccessibles et donc parfois chers, marque dès lors une nouvelle distinction entre elle et ses publics, celle du pouvoir d'achat.

De plus, une idée forte est véhiculée, notamment par la presse, selon laquelle, l'actrice et l'acteur de cinéma exercent une activité, certes difficile, mais qui leur offre l'avantage d'exercer un métier de passion, où loisir et travail fusionnent. Les vacances s'y invitent parfois d'elles-mêmes comme nous l'indique l'actrice Claude May lors d'une interview pour le magazine *Pour Vous* en juillet 1936 :

« 'Les vacances, me dit-elle, mais j'y suis pour un bon moment ; j'ai tourné les extérieurs de Toi c'est moi dans le Midi : Sainte-Maxime, Cannes, la côte enfin ; il a fait très beau ; j'ai pris des bains en costume de feuillage (because on tournait ces bains) ; j'ai fait du cheval au commandement (on tourne également ces randonnées) ; les promenades au clair de lune, la pêche dans les rochers, rien n'y manquait (…)'

[24] Il y a aussi parfois des stars qui ont des pauses forcées : cf. les témoignages d'actrices qui se plaignent de rester longtemps sans contrat.

» (« Vivent les vacances », Pour Vous, 23 juillet 1936, propos de l'actrice Claude May, recueillis par L. Elina)

La coupure nette entre temps de loisirs et temps de travail, qui tente de s'imposer au cours des années 1930, ne fait donc pas partie du planning annuel des vedettes.

Conclusion

Si, comme nous le rappelle Marc Boyer, « le tourisme de masse s'inscrit dans une histoire au long terme et une perspective socioculturelle », c'est qu'on ne peut « le réduire à une chronologie de la législation des congés.[25] » En effet, les vacances et loisirs qui impliquent de nouvelles pratiques, s'inscrivent dans un contexte économique et social particulier. Les années trente, marquées par la Première Guerre mondiale, touchées par la crise de 1929, le chômage, la xénophobie, et d'autre part, par le développement d'une culture de masse, présentent un terreau fertile au développement des congés. Le cinéma en est à la fois un révélateur, mais aussi un partenaire étroit. De plus, les départs en vacances au cours des années trente ne sont pas si nombreux et plutôt qu'une pratique de masse, l'idée d'un voyage possible suffit à libérer les esprits. Finalement, le cinéma, par ces genres nouveaux, son vedettariat, ses revues spécialisées, permet de nourrir et alimenter ce rêve d'ailleurs, et cette idéologie du bonheur en maintenant une forme de distinction de classes dans un contexte où les tensions sont nombreuses et fortes.

[25] Boyer M., op. cit. p. 85.

Bibliographie

Baudrillard J., *La société de consommation*, Paris, Folio, 1991
Boyer M., *Le tourisme de masse*, Paris, L'Harmattan, 2007
Corbin A., *L'Avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 1995
Ethis E., *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014
Gessati P., Chapron J., *L'Exploitation cinématographique en France*, Paris, DIXIT éd., 2017
Hediger V., « Ce qui fait la star : des difficultés d'appréhension théorique du phénomène de la star » in Farinelli, G L, Passek, J-L., dir. *Stars au féminin, naissance apogée et décadence du star-system*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000
Kalifa D., *Les Bas-Fonds, Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013
Lovejoy A. O., Boas G., *Documentary History of primitivism and related ideas* (vol. 1), Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1997 (1ère éd. 1935)
Meusy J.J., *Écrans français de l'entre-deux-guerres : les années sonores et parlantes*, Paris, AFRHC, 2017
Morin E., *Les stars*, Paris, Galilée, 1957
Sill B., *Le star system : du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80,* éd. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005
Staszak J-F., « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, T.148, 2008

Été Grenadine : éloge d'un cinéma populaire français

Par Sarah Yaacoub

Je me souviens de l'été dernier. Dans un modeste salon de campagne ardéchois, lovée dans un vieux canapé, je m'endormais à moitié devant une énième comédie rediffusée sur une obscure chaîne câblée. Soudain, une image fulgurante jaillit de l'écran : le visage monstrueusement bouffi de Coluche, piqué par un intéressant spécimen de moustique. Cela semblait sortir d'un cauchemar : c'était *Banzaï*, réalisé par Claude Zidi (1983). Je ne savais pas vraiment quoi penser de ce drôle de film, pour lequel je ressentais un attrait inexplicable. J'éprouvais un mélange de dégoût et de fascination pour ce nanar à gros budget, ce chou à la crème indigeste. Résolument daté, carrément raciste, vraiment bidon : pourtant, je trouvais *Banzaï* charmant. C'était peut-être dû à la musique de Vladimir Cosma, variations autour du thème unique du film, à la chevelure flamboyante de Valérie Mairesse ou aux costumes chatoyants dignes de leur époque. Mais l'incongruité de cet OVNI me séduisait plus encore. Cet objet commercial consternant me martelait la rétine d'images insensées, au rythme des facéties morbides de Coluche, sur lequel reposait le film entier. Il m'est d'ailleurs encore très difficile de cerner l'humour de *Banzaï*, tant le potache et le caustique se confondent en tendant vers le terrifiant.

De *Banzaï*, on retiendra une citation poétique parmi tant d'autres : « le monde est un vaste bouillon de culture purulent ». ***Banzaaaiii.***

En y réfléchissant mieux, l'été est assurément la saison du nanar sympathique, de la comédie kitsch. Mais également de la découverte de films intimistes et troubles qui furent des succès populaires dans les années 1970-80. Ce texte est l'éloge d'une tendance française des films estivaux, une anthologie intime des films sucrés - ou amers - de mes étés. Voici donc le menu non exhaustif de ce florilège, passé au micro-ondes télévisuel français.

Pâtés-en-croûte

Commençons en fanfare avec des films qui s'apprécient en fin de soirée avec une grenadine bien fraîche supplément glaçons, car l'été est d'abord la saison des films bêtes et sexys. On pourrait aborder le cinéma commercial d'un Yves Boisset seconde période avec le rouleau-compresseur *Canicule* (1983) ou l'archi-navet estival *Un été d'enfer*, de Michaël Shock (1984), où Thierry Lhermitte en détective privé enquête sur une trouble affaire de drogue et de prostitution. Mais notre choix pour cette entrée généreuse se porte sur des films de bandes de potes en vacances coquines en Côte d'Azur, éternelle adorée de l'âge d'or du cinéma X, notamment dans un film hard du trublion Gérard Kikoïne, *Dans la chaleur de Saint Tropez* (1982), mais surtout dans les comédies érotiques de Max Pécas.

Référence incontournable d'un cinéma de divertissement auto-proclamé médiocre, Max Pécas est aujourd'hui considéré comme le roi du nanar. Ayant commencé par réaliser des polars à petits budgets à la marge de la Nouvelle Vague puis des films érotiques, il s'est imposé à la fin des années 1970 comme le spécialiste de la comédie adolescente franchouillarde de série Z. La recette d'une bonne comédie *pécassienne* comportait : des acteurs de tierce zone, des blagues au ras-des-pâquerettes, des corps beaux et bronzés, du sexe et une bonne dose d'humour trivial. Après avoir réalisé les deux vaudevilles vacanciers à succès que sont *Mieux vaut être riche et bien portant que fauché et mal foutu* (1980) et *Belles, blondes et bronzées* (1981), Pécas entame sa trilogie tropézienne avec *Les Branchés à Saint Tropez* (1983), qu'il clôt avec les films à sketches *Deux enfoirés à Saint Tropez* (1986) et *On se calme et on boit frais à Saint Tropez* (1987), qui valurent la faillite de sa société de production Les Films du Griffon. Stéphane Brisset écrit : « la jeunesse vue par Pécas a trois préoccupations : passer des vacances au soleil, draguer, et gagner de l'argent de la manière la moins fatigante possible[1] ».

De sa fameuse trilogie tropézienne, on retiendra *On se calme et on boit frais à Saint-Tropez* (1987), étiqueté dans sa bande annonce comme un « film pour gentlemen, des vrais » et « un film drôle ». Contrairement à ce que

[1] Stéphane Brisset, "Les bandes de jeunes ", *Le cinéma français des années 80*, M.A. Editions, 1990.

vante la bande annonce, *On se calme* est farci d'hommes sans manières qui se régalent d'être entourés de jolies filles topless et un peu cruches, qui n'hésitent quand même pas à les remettre à leur place. Le scénario écrit par Claude Mulot - retrouvé noyé à Saint-Tropez peu de temps après la fin du tournage - raconte l'histoire d'une jeune étudiante qui ment à ses parents et passe ses vacances dans la ville azuréenne au lieu de réviser. Elle y retrouve son petit ami volage et découvre son père au bras d'une autre femme. Lorsque sa mère arrive à Saint-Tropez, l'héroïne et ses amis vont tout faire pour que ses parents se réconcilient. Par son humour plus que gras et son allure pop, ce chant du cygne de Max Pécas en deviendrait presque émouvant par son exubérance pop et sa nullité assumée. C'est un témoignage fascinant de ce qui a fait rire la jeunesse des années 1980, d'un style de comédies-nanars réalisées avec trois bouts de ficelles.

« Alors les playboys, la nuit a été bonne ? Pas trop fatigués ? »

Melancholy on the rocks

Il y a des films que l'on cherche mais que l'on aimerait ne pas avoir trouvés. Puis il y a des films inoubliables qui nous tombent dessus au hasard d'une grille de programmation télévisée ou d'une VHS poussiéreuse retrouvée dans un placard. Et s'il est certain que le choix d'un « film grenadine » se décide devant une coupure de programme de télévision ou en scrutant des jaquettes de cassettes Télé 7 Jours, il peut survenir des rencontres fortuites, heureux hasards de nos étés cinéphages.

Au détour d'une après-midi d'août quelque peu monotone, il me fut donné de tomber à la télévision sur *L'Effrontée*, de Claude Miller (1985), un film trouble sur le malaise adolescent : j'étais en admiration devant le naturel de jeu de Charlotte Gainsbourg, qui se traînait de son pas lourd tout au long du film. Il me semble aussi avoir découvert à la fin de la saison chaude *L'Été meurtrier* (Jean Becker, 1983), adapté d'un roman de Sébastien Japrisot : Isabelle Adjani y était incandescente en femme-enfant torturée et Alain Souchon remarquable en type ordinaire se traînant comme une vieille savate. Voici le récit croisé de ces deux films troubles et caniculaires, deux immenses succès publics - ils ont tous deux réalisé parmi les meilleurs scores au *box-office* l'année de leur sortie.

Au début de *L'Effrontée*, ce sont les derniers jours d'école pour Charlotte (Charlotte Gainsbourg) avant les vacances d'été : alors qu'elle sort des vestiaires de la piscine, elle est captivée par la transmission d'un concert de piano que regarde une autre classe sur un téléviseur et tombe en admiration pour la jeune soliste à la robe rouge, Clara Bauman. Cette dernière doit se rendre quelques jours dans la commune où habite Charlotte pour se produire au théâtre municipal. Clara a sensiblement le même âge que Charlotte mais tout les sépare. Si la petite fille prodige est très entourée, Charlotte se sent délaissée par son père, qui ne prend pas le temps de s'occuper d'elle, ni de son grand frère rustre. Elle passe ses journées en compagnie de sa femme d'intérieur Léone (Bernadette Lafont), qui n'est pas en reste de remarques piquantes à son égard, et Lulu, une petite voisine à la santé fragile qui ne la lâche pas d'une semelle. Quant à *L'Été meurtrier*, son récit au temps présent - car l'histoire se construit autour de fragments du passé, qui ponctuent le film comme des réminiscences - commence lors d'une journée d'avril, quand Éliane (Isabelle Adjani), que tout le monde appelle Elle, emménage avec ses parents dans un village non loin de Cavaillon. Fiorimonto (Alain Souchon), que l'on surnomme Pinpon, l'observe du coin de l'œil : du haut de ses 19 ans, avec ses airs de reine de beauté, la starlette ne l'intéresse guère, jusqu'à cette danse au Big Bang, où se produit une rencontre électrique. Cependant, Elle, bien plus torturée qu'elle n'y paraît, porte un lourd secret et souhaite coûte que coûte se venger d'une histoire sordide : elle épouse bientôt le pataud Pimpon, dont la famille est propriétaire d'un mystérieux piano mécanique, et mène habilement son enquête.

Depuis la fenêtre de sa chambre, Charlotte, l'héroïne de *L'Effrontée*, et son amie Lulu, observent l'entrée du dancing le Roule Roule, temple inaccessible pour les deux gamines. À Lulu qui lui demande « Pourquoi t'y vas pas toi au Roule Roule ? », Charlotte répond « Ça me ferait mal. Toute façon j'ai rien à leur dire, je leur plais pas, il parait que je suis trop moche.". Les rencontres amoureuses entre « gens qui s'embrassent sur la bouche » se font au dancing, du moins dans *L'Été meurtrier* : au milieu du tumulte de la piste de danse du Big Bang, Pinpon et Elle échangent des regards follement intenses, qui semblent sceller un pacte entre les deux futurs amants et époux. Pinpon tombe sous le charme de cette « fille qui a les mains moites » sur une reprise distordue de « L'Été indien » : Adjani, ruisselante de sueur, est d'un érotisme monstre. On dit que la chaleur rend fou : le

climat caniculaire dont souffre et se plaint Charlotte dans *L'Effrontée* exacerbe le tumulte adolescent qu'elle traverse. Dans *L'Été meurtrier,* la beauté vénéneuse d'Éliane et sa force destructrice entraînent le brave Pinpon, qui se laisse prendre dans une histoire rocambolesque.

« Dites, on ne va pas rester là toute notre vie comme des pots de fleurs ! J'ai que le dimanche, moi, pour danser ».

D'une certaine manière, le comportement teigneux des héroïnes de ces deux films caniculaires les rapproche, par-delà les récits et leurs différences d'âges : si Charlotte n'est qu'une enfant, qui ramène son oreiller pour dormir avec son père lorsqu'elle a besoin d'être réconfortée, Éliane en a tout l'air, malgré ses manières de femme fatale. Rien d'étonnant lorsque l'on sait que Japrisot s'est inspiré de Lewis Caroll pour écrire *L'Été meurtrier* et que le film de Becker s'ouvre sur une citation d'*Alice aux pays des merveilles*. Éliane se comporte avec sa mère à la fois comme une adolescente, en lui demandant sans cesse de raconter sa triste histoire, et comme un nourrisson, qui lui tète le sein. Dans *L'Effrontée*, Charlotte, « la grande tige », veut grandir trop vite, ce qui lui cause de sérieux ennuis lorsqu'elle s'amourache d'un ouvrier pédophile. Force est de constater qu'il est question dans les deux films de violences sexuelles : celles infligées à la mère d'Éliane lors d'une soirée d'hiver 1955 et celles auxquelles échappe de justesse Charlotte dans la sordide chambre d'hôtel de Jean, son drôle de flirt de l'été. De retour à la maison après l'affront, elle se rafraîchit en buvant un Yop coco - placement de produit fidèle à son époque -, comme un nourrisson s'accrocherait à son biberon.

Avec *L'Effrontée* et *L'Été meurtrier,* Claude Miller et Jean Becker réalisent deux œuvres mélancoliques, malgré leur esthétique colorée, presque sucrée. Et le récit des étés tumultueux de ces deux héroïnes tourmentées et illusoirement libres vient troubler notre grenadine.

Soucoupes de délices coulants

Je me souviens avec écœurement des huîtres dans de la soupe au lait et du poisson-tarte en mayonnaise de menthe des *Grandes Vacances* (Jean Girault, 1967), soit l'illustration d'une gastronomie dégoulinante des années 1970-80. Puis viennent à mon esprit le gag visuel des visages colorés par la saveur des glaces

que dégustent les joyeux lurons du *Gendarme à New York* (1965) et la monstrueuse bouillabaisse dont ils souhaitent se régaler dans *Le Gendarme en balade* (1970).

Mais dans la série des *Gendarmes* de Jean Girault, j'ai toujours penché pour *Le Gendarme et les extraterrestres* (1979), contrepèterie grossière de *Rencontres du troisièmes types* (Steven Spielberg, 1977). L'avant dernier opus de cette longue série de comédies à succès, diffusées à outrance à la télévision pendant l'été, narre l'arrivée d'envahisseurs de l'espace en Côte d'Azur. Lambert Wilson, en inénarrable extraterrestre propre-sur-lui, explicite à un Maurice Risch circonspect la raison de leur venue : « Nous avons choisi Saint-Tropez pour son échantillonnage de races au moment des vacances. » Le postulat du *Gendarme et les extraterrestres* est la collision percutante de la comédie populaire avec le cinéma fantastique : ce drôle de mélange y est si bassement exécuté que le film en devient fascinant. Dans cette comédie-gadget, des bonshommes de l'espace anthropomorphes à la carapace métallique s'en prennent aux pauvres gendarmes, menés avec peine par un Louis De Funès flapi. En d'autres termes, « le comique épais d'un Jean Girault enregistrant platement les pitreries de De Funès[2] » est mis au service d'un film cabotin et consternant. Mais curieusement, cette comédie molle reste malgré tout charmante : les synthétiseurs flasques et effets spéciaux hasardeux y sont sûrement pour quelque chose. A l'instar de *Banzaï*, *Le Gendarme et les extraterrestres* envoûte par son aspect nanar et presque anar : c'est à se demander si le volet le plus intrigant des aventures de Cruchot et de sa troupe n'est pas, involontairement, un délicieux film de série Z.

Certes, Louis de Funès a récidivé dans la comédie extraterrestre navrante *La Soupe aux choux* (1981) de Jean Girault également, film qui n'a rien pour me déplaire sur le papier, mais qui ne m'amuse pas - tout le contraire finalement, du *Gendarme et les extraterrestres*. Mais il me semble désormais comprendre davantage pourquoi je ne trouve que très peu de charme à ce film boursouflé qui me fait frôler l'indigestion : *La Soupe aux choux* me paraît symptomatique du glissement du cinéma français vers le commercial et de l'essoufflement de la comédie à papa, dont De

[2] Stéphane Brisset, "Le café-théâtre, la bande dessinée et leurs séquelles ", *Le cinéma français des années 80*, M.A. Editions, 1990.

Funès était la coqueluche. Il signe l'arrêt de mort des comédies de situation à gros budget, au profit d'une forme plus proche du café-théâtre, dont Coluche et la troupe du Splendid sont les plus les plus illustres ambassadeurs[3]. Enfin, s'il est question d'indigestion avec cette soupe aux choux, c'est parce que le film de Jean Giraud répond à ce que René Prédal désigne comme un cinéma de mathématiques pures[4] : dans le cas des *Gendarmes et les extraterrestres* et de *La Soupe aux choux*, la recette Louis de Funès + extraterrestres est poussée à bout.

La Soupe aux choux, film qui doit en grande partie son succès à ses diffusions télévisées, est l'adaptation du roman éponyme de René Fallet, conte paysan d'un autre genre se déroulant dans un village du Bourbonnais déserté par l'exode rural. Le Glaude (Louis de Funès) et le Bombé (Jean Camet), deux « fruits secs, tanés, confits dans le vin rouge », font la rencontre imprévue d'un extraterrestre au costume pop (Jacques Villeret), dont la soucoupe atterrit une nuit dans le jardin de Glaude, qui lui offre spontanément le gîte et le couvert. Les rares notes poétiques de *La Soupe aux choux* résident dans le langage savoureux du texte de René Fallet, lu par Jean-Pierre Rambal en ouverture du film. Mais le rythme du film, qui aurait dû épouser les phrases ruisselantes de Fallet, est insupportablement lent, mou. En résulte une comédie statique et bouffie, ponctuée par les tristes pitreries d'un Jean Carmet parachuté et d'un Louis de Funès épuisé, et dont la laideur des costumes et des décors marronnasses mettent en image un humour scatophile des plus déconcertants.

« Si on peut plus péter sous les étoiles sans faire tomber un martien. Il va nous en arriver des pleines brouettes. »

Un cheveu dans la soupe

Pour ne pas risquer de frôler l'indigestion avec un Louis de Funès à la sauce fantastique, une touche âpre vient ponctuer la progression de ce périple estival, éraflant le palais comme une lampée de whisky sec. *Un Moment d'égarement*, réalisé par Claude Berri en 1977, raconte les congés balnéaires de Jacques (Victor Lanoux) et Pierre (Jean-Pierre Marielle), deux amis quarantenaires qui partent en vacances à Saint Tropez - décidément - avec leurs filles de 17 ans :

[3] *Ibid.*
[4] René Prédal, "Commerce et professionnels contre cinéma d'auteur", *Le cinéma français depuis 1945*, Nathan, 1991.

Martine (Christine Dejoux) et Françoise (Agnès Soral). Film intimiste, il est le portrait de familles décomposées, dont les vacances vont devenir catalyseuses de tensions lorsque Pierre et Françoise entament une liaison interdite.

« Le gouda, c'est délicieux en amuse-gueule ou en petit plat. »

Un moment d'égarement s'ouvre sur une séquence générique dans des bouchons sur la route de la Côte d'Azur. Dans la voiture que conduit Jacques, la radio est allumée, faisant office de bande sonore. Les publicités cruches font place à une chanson d'Alain Souchon, « Y'a d'la rumba dans l'air. » La voiture longe une plage noire de monde et des complexes balnéaires assez vilains. « Martini, deux glaçons, un zeste de citron, une fraîcheur légèrement amère : Martini on the rocks ». Puis elle s'enfonce dans une petite pinède et arrive à destination : une maison provençale à la façade blanche. Claude Berri nous donne à suivre l'histoire de français moyens, qui apprécient des vacances en bord de mer avec tout ce qu'elles comportent de folklore touristique lié au loisir de masse des années 1970 : les journées plage et les soirées sur le port, les nuits à la fête foraine, le casino, les bals populaires et le scrabble en famille.

Dans *Un moment d'égarement*, les scènes de repas sont récurrentes et permettent de dresser un état des lieux des émotions des personnages : les conversations au ton enjoué lors des premiers petits déjeuners tournent au vinaigre dès que la liaison entre Pierre et Françoise est entamée. Puis il y a les pâtes cuisinées par Pierre et Jacques à trois heures du matin, alors qu'ils attendent que leurs filles rentrent de leurs escapades nocturnes avec des garçons. Le soir, quand vient le coup de blues et les questionnements existentiels, Jacques se console devant son poste de télévision et un bon cocktail film bête/whisky-glaçons. En cela, *Un Moment d'égarement* est un peu un film-bouffe à la française, du moins un film « à la bonne franquette ».

Une fois n'est pas coutume dans cette collection de « films-grenadine, » le film de Claude Berri a rencontré un vif succès populaire lors de sa sortie en salles en 1977. Il a même eu droit à un remake bien moins subtil et bien plus puritain en 2015, avec Vincent Cassel et François Cluzet. Mais rien ne saurait remplacer le jeu bougon de Victor Lanoux et les airs de vieux-beau dégingandé de Jean-

Pierre Marielle : Claude Berri a pour mérite d'avoir visé juste par son choix d'acteurs - sur lesquels repose une grande partie du film. Dans une tribune en hommage à Jean-Pierre Marielle, Agnès Soral se souvient : « Il 'colorait' d'une gravité exacerbée un simple texte qu'il rendait comique avec sa truculence à la fois timide et authentique. Jamais vulgaire, il prononçait les gros mots comme on déclame des vers. Son jeu est le contraire du naturalisme et d'une rare musicalité. Il jouait les beaufs avec un raffinement et beaucoup de psychologie. Quelle chance j'ai eue.[5] » Les dialogues finement écrits ainsi que la mise en scène épurée de Claude Berri sont au service d'un sujet presque sociétal : *Un Moment d'égarement* est un film sur le choc de deux générations face à la libération sexuelle des années 1970, sur la relation père-fille au prisme de la crise d'adolescence et sur la fatalité du sentiment amoureux, qui ne répond à aucune règle de bienséance.

« Je savais que la vie c'est une tartine de merde, mais à ce point-là… »

Tarte tropézienne

A l'amertume du film de Claude Berri succède la douceur surannée des comédies de Claude Zidi. Autant clôre cet *Été Grenadine* avec un film, plaisir coupable, qui se déguste comme un rosé-piscine.

En 1982, forts du succès des *Sous Doués* (1980), Claude Zidi, Didier Kaminka et Michel Fabre écrivent rapidement une suite aux aventures de la fameuse bande de cancres. Ayant leur baccalauréat en poche, le bien-nommé Bébel (Daniel Auteuil) et sa clique ont chacun des plans bien définis pour leurs vacances d'été. Mais Bébel se fait lamentablement quitter par sa petite amie Jennifer, avec qui il devait partir aux Seychelles. En se portant cobaye pour le Love Computer du producteur Paul Memphis (Guy Marchand), machine à faire des tubes dégoulinants, il rencontre Claudine (Grace de Capitani), dont la sœur jumelle est partie avec son petit ami aux Seychelles également. Victime d'un plan louche du rusé Memphis, Bébel va suivre sa Claudine à Saint Tropez, embarquant sur son passage sa bande de copains.

[5] Bertrand Guyard, « Marielle prononçait les gros mots comme on déclame des vers», Le Figaro, 30 mars 2019.

Cette comédie « zidiesque » comporte son lot d'absurdités comiques et de gags réalisés avec trois bouts de ficelles. Une farce douteuse parmi tant d'autres : alors qu'il joue au vendeur ambulant sur la plage, Bébel doit se camoufler devant son premier client, son juge d'instruction. Rien de plus logique que d'enfiler deux barbapapas sur le crâne et de se tartiner le visage de crème glacée : en résulte une scène hasardeuse, où une guêpe clairement suspendue à un fil de pêche vient tournoyer autour de Bébel. Cette scénette indéfinissable a de quoi laisser baba : c'est à croire que le gag visuel de la modification du faciès par trituration est une constante dans les Zidi période 1980, que ce soit avec la gueule boursouflée de Coluche dans *Banzaï* ou l'opération plastique subie par Gérard Depardieu dans *Inspecteur la Bavure* (1980).

Les Sous-doués en vacances est un film qui se dit « djeun's » et qui surfe sur les tendances de l'époque. En témoigne l'embarrassant générique d'ouverture rappé qui recontextualise la situation des personnages principaux : « Oh ! La jumelle qui tire la tronche, y'a comme un malaise dans les bronches ». René Prédal dit du cinéma de Claude Zidi qu'il est « résiduel d'une époque de production industrielle, tout le contraire justement du travail d'artisan des auteurs : un Claude Miller est soucieux de toucher le public mais il veut le faire d'une manière originale et non en appliquant des recettes qui, bien qu'éprouvées, s'émoussent[6] de plus en plus avec le temps. » La déferlante du style 80 n'a pas épargné beaucoup de films, et certainement pas les comédies de Claude Zidi, dont les excès graphiques dégagent une certaine poésie. Il reste tout de même à souligner que *L'Effrontée* et *L'Été meurtrier* sont aussi des films quelque peu datés, des produits de leur temps : en témoignent l'emploi de couleurs primaires dans les costumes et les accessoires de décors, et globalement une certaine esthétique publicitaire propre à un courant du cinéma français des années 1980, dit « cinéma du look. »[7]

Le charme des *Sous Doués en vacances* demeure principalement dans la performance de Guy Marchand, alias Paul Memphis. Son interprétation malicieuse de ce ringard

[6] René Prédal, " Cinéma post-moderne ou néo-classique ? ", *Le cinéma français depuis 1945*, Nathan, 1991.
[7] Marie-Thérèse Journot, *Le courant de "l'esthétique publicitaire" dans le cinéma français des années 80 : la modernité en crise*, L'Harmattan, 2005.

magnifique, avec son sourire plus que blanc et sa démarche dandynante, apporte une touche de fraîcheur bienvenue au film. Tiré à quatre épingles dans son complet lamé, il sérénade à la fin du film son (faux) tube de l'été : « Destinée ». Guy Marchand explique : « On nous avait demandé de composer un 'saucisson d'été', alors on a fait un 'saucisson d'été'[8]. » Avec Vladimir Cosma, ils se moquent de la variété française bas de gamme en reprenant astucieusement *L'Été indien* de Joe Dassin à l'envers et en y ajoutant des paroles désuètes. A la fin des *Sous Doués en vacances*, les nappes chamallows des synthétiseurs de Vladimir Cosma se déversent sur la scène du Destiny et le charmeur Memphis réunit le couple de l'été : Bébel et Claudine. Merci qui ?

« Dans la vie, aucun jour n'est pareil, tu t'ennuies. Tu attends le soleil impatiem-ment, éperdument, passionnément. »

Café frappé

Les vacances sont finies et il me reste un petit goût de grenadine sur la langue. Je me souviendrai des tristes facéties d'un De Funès au bout du rouleau, des lubies de Charlotte Gainsbourg et d'Isabelle Adjani, et des aventures espiègles des personnages *pecassiens*. Mais se retrouveront sur le podium de ce tour de France cinéphage les trois Claude, l'épure de Berri et de Miller aux antipodes des extravagances de Zidi, cinéaste populaire et pop, faiseur de comédies aussi digestes qu'un plat en sauce en pleine chaleur estivale. Non contente de ce voyage à travers certains succès populaires d'une France oubliée, je baigne dans la nostalgie de cet « été grenadine » aux notes tropéziennes. Finalement, n'est-ce pas ça, l'ultime sentiment de l'été ?

« La lumière revient déjà et le film est terminé. [...] C'était la dernière séquence, c'était la dernière séance. » - Eddy Mitchell, *La Dernière séance*

Pour rallonger sa grenadine :
https://youtube.com/playlist?list=PLDxxgUZlLjYCa_T5dp99SmbHe2K2tcuvV

[8] Gilles Botineau, "L'extraordonaire "Destinée" d'une chanson "saucisson"", revue *Shnock* n° 27, juin 2018.

Hollywood : Que s’est-il passé pour que nous en arrivions là ?

Par Hugo Turlan

L’été au cinéma c’est quoi ? Pour le grand public, ça consiste à attendre avec impatience et se jeter sur une douzaine de films à « grand spectacle », conçus et marketés à coup de centaines de millions de dollars. Aujourd’hui, chaque été se ressemble. Pire, les gros studios ont fait de l’été une saison permanente : plus de « saison du blockbuster, » mais une « année du blockbuster » sans singularité, aux énormes films survendus et lâchés en salle quasiment tous les 15 jours. Parfait pour nous habituer au réchauffement climatique et aux bouleversements météo. Les films de studios aujourd’hui sont issus de franchises ou de propriétés intellectuelles. Hormis John Wick, quelles sont les icônes de cinéma qui sont nées cette dernière décennie ? Avec Adam Driver, seul le croquemitaine de Keanu Reeves est devenu une icône créée par le cinéma ces dernières années.

Tout commence bien

Il y a 20 ans de cela, les blockbusters hollywoodiens étaient un enchaînement de prototypes à grand succès : Une trilogie *Star Wars* novatrice d’un point de vue technique, des adaptations de comics - plutôt risqué à une époque où les studios s’en méfiaient comme de la peste (*Blade*, *Spiderman*, *X-Men*) - ; soit un patchwork de la pop culture auquel pouvait s’ajouter des réflexions philosophiques (*Matrix*), ou encore une trilogie légendaire soi-disant impossible à adapter (*Le Seigneur des Anneaux*).

Tous ces blockbusters du début des années 2000 renouvellent le cinéma des studios. Un grand nombre d’entre eux continuent à fasciner les enfants nés entre 1990 et 2000. Parmi tous ces prototypes, l’un des films les plus pertinents et marquants de sur lequel s’attarder pour analyser ce phénomène serait *Pirates des Caraïbes : La Malédiction du*

Black Pearl. Tout d'abord, ce film est considéré comme un pari risqué, notamment au regard du méga flop de *L'Ile aux pirates*, doté d'un budget de 100 millions de dollars et qui en aura rapporté… 10 millions, et la faillite de son studio. Malgré tout, le succès fut au-delà des espérances : *Pirates des Caraïbes* est une réussite critique et commerciale ainsi qu'un triomphe pour deux hommes : Johnny Depp et Jerry Bruckheimer. Johnny Depp deviendra définitivement une star et dominera le box-office mondial pendant les années 2000.

Jerry Bruckheimer est à l'époque un Roi. Si dans les années 2000, Harvey Weinstein est le Parrain du cinéma « indépendant », Bruckheimer lui, en est l'équivalent dans le monde du blockbuster depuis les années 80. La recette ? Des scénarios pouvant se résumer en une seule phrase, des réalisateurs venant du clip ou du monde de la pub – engagés pour mettre en scène des belles images (Adrian Lyne, Tony Scott, Michael Bay...) – et des films vendus grâce à l'existence de tubes diffusés sur la chaîne MTV. Pendant dix ans, Bruckheimer et feu Don Simpson (l'ancien partenaire de Jerry) possèderont une recette presque miraculeuse qui offrira d'autres « chefs-d'œuvre » tels que *Flashdance*, *Footloose, Top Gun* ou encore *Le Flic de Bevery-Hills*. Après une période de creux au début des années 90 (passage de la Paramount à Disney, moins de réussite au box-office), Simpson et Bruckheimer arrêteront leur collaboration, le premier tombant dans la drogue et mourant peu de temps après.

La fin d'une époque

À l'aube des années 2010, tout semble bien se passer. La décennie s'ouvre sous l'influence de deux immenses succès, *The Dark Knight* et *Avatar*. Pourtant, ce n'était que le calme avant la tempête.

Première raison ? La crise économique de 2008. Les films des majors hollywoodiennes sont principalement financés via des fonds d'investissement venus tout droit de Wall Street. À partir de ce krach, l'argent utilisé pour produire des films va revenir principalement à des recettes d'ores et déjà établies, pouvant facilement être vendues auprès du public, et donc rentabilisées dans les salles en quelques week-ends.

Dans le même temps, le marché de la vidéo va également s'effondrer. Les studios pouvaient compter sur les ventes de DVD pour sécuriser

un minimum leurs investissements, celles-ci pouvant parfois rentabiliser un échec en salles, à l'instar de *Fight Club* et *Les Fils de l'Homme*. L'arrivée du piratage avait déjà fragilisé ce marché, mais avec l'arrivée supplémentaire de Netflix et de toutes les plateformes de SVOD, un coup de grâce est porté à ce marché. Un abonnement à une plateforme est bien moins coûteux que l'achat d'un DVD neuf et permet d'avoir accès à un contenu extrêmement vaste. La salle de cinéma devient donc presque le seul moyen de rentabiliser un film. Car si le cinéma est un art, c'est aussi une industrie qui répond à une logique de marché (encore plus aux États-Unis). Il est donc, tristement, logique que les investisseurs et studios souhaitent sécuriser leur argent en le plaçant dans des succès quasi assurés.

L'échec de *John Carter* et de *Lone Ranger* : les conséquences d'un krach économique

En 2012-2013, deux énormes blockbusters à gros potentiels (*John Carter* et *Lone Ranger*), vont se crasher en plein vol alors qu'au même moment, ce sont deux films de super-héros (*Avengers* et *Iron Man 3)* qui dominent le box-office mondial, chacun (plus d'un milliard de recettes chacun). Pourtant *John Carter* et *Lone Ranger* avaient le potentiel de créer leurs propres franchises. Mais ces deux films sont la preuve que ce qui fonctionnait dix ans plus tôt ne fonctionne plus en 2012. Tels *La Porte du Paradis*, c'est le coup de grâce d'une décennie ayant réussi à mêler créativité (des cinéastes à la très forte personnalité comme Sam Raimi, Gore Verbinski ou les sœurs Wachowski ont connu leurs heures de gloire dans les années 2000) et produits industriels.

Les raisons sont différentes, mais aboutissent au même résultat. *John Carter* a beau être un monument de la pop culture ayant inspiré des colosses comme *Star Wars*, le nom n'est pas spécialement connu du grand public. S'en sont suivies de nombreuses erreurs de production. Un exemple : Andrew Staton, habitué à la méthode Pixar, se retrouve dépassé face aux conditions d'un tournage de film *live action* très différent de ceux du cinéma d'animation. Ce dernier repose sur l'idée de *work and progress*, peu adapté à un tournage en live ou il est bien plus complexe de refaire des scènes. Erreurs de communication aussi (on pense aux bande-annonces confuses expliquant mal l'histoire aux néophytes, ou au renvoi de la directrice marketing), conduisant Disney à abandonner le film et à ne pas le soutenir pour limiter les

dégâts. La catastrophe économique sera tout de même compensée par la réussite commerciale d'*Avengers*. Artistiquement imparfait, un esprit de film d'aventure à l'ancienne, des effets visuels convaincants ainsi qu'un récit classique mais solide sont autant d'éléments qui viennent sauver le film.

Le ratage de *John Carter* allume une mèche à Hollywood. Mais c'est bien celui de *Lone Ranger* qui fera exploser la bombe. Dès le départ, Disney n'a pas confiance en son projet : d'abord annulé, il sera remis sur les rails à la suite d'une réduction de son budget initial. Tout dans ce projet rappelle *Pirates des Caraïbes* : production Bruckheimer, réalisation de Verbinski, Johnny Depp star du casting et Hans Zimmer compositeur. L'équipe de rêve est reformée. Le projet est extrêmement coûteux, mais a l'avantage de reposer sur une légende de la pop culture américaine. Plusieurs signaux sont toutefois inquiétants : tout d'abord, les westerns n'attirent plus grand monde dans les salles. *Rango*, film d'animation sur le far-west porté par la même équipe n'est pas une franche réussite commerciale. *Lone Ranger* est malgré tout mis sur les rails. Et c'est la catastrophe.

Comme pour *John Carter*, l'énorme budget du film défraie la chronique. La presse américaine annonce d'ores et déjà un flop. Elle sera extrêmement cruelle avec le western de Gore Verbinski. Annoncé comme un pur produit de divertissement, *Lone Ranger* tente d'être bien plus que cela. Verbinski revisite le mythe de l'Ouest en s'intéressant à la création du cheval de fer et aux massacres des Indiens. Verbinski reprend des thèmes déjà exploré par les trois premiers volets de *Pirates des Caraïbles* (la lutte d'individus à la marge de la société face à des États-entreprise tentaculaires et tout puissants) le tout camouflé sous la comédie et l'action. La fraction politique chez *Lone Ranger* est moins discrète : c'est une tentative de marier grand spectacle divertissant à Histoire. Celle des États-Unis (le massacre des natifs américains pour pouvoir construire le chemin de fer) mais aussi celle du western. C'est un véritable exercice de déconstruction des gimmicks du genre, à la fois hommage (bande originale citant *Il était une fois dans l'Ouest*, tournage à la Monument Valley chère à John Ford) et critique (la scène du massacre des natifs à la gatling, tragique et désespéré). Un équilibre entre tentative de divertissement à l'humour proche des *Pirates des Caraïbes*, aux scènes d'action ultra-spectaculaires limitant les CGI,

et approche frontale du génocide des Natifs d'Amérique.

Certaines critiques concernant *Lone Ranger* s'entendent : le film est très long (2h30), le mélange entre comédie et drame s'enlise par moments. Est-il moralement acceptable de mêler génocide et blockbuster ? Je répondrais que Verbinski réussit à faire la part des choses entre purs divertissements et thématiques plus sombres, *Lone Ranger* plongeant parfois dans une noirceur étouffante. On pense encore une fois à la scène du massacre des natifs à la gatling. Le son couvert par une reprise d'*Il Était une fois dans l'Ouest*, le sang invisibilisé par la nuit la plus noire qu'il soit. Il s'agit de mobiliser les armes de propagande de l'industrie hollywoodienne pour les confronter aux questionnements de notre monde. Mais le sujet est visiblement trop sensible pour la critique américaine, bien plus favorable aux produits insipides de *Marvel* qu'à cette imparfaite tentative de traiter l'Histoire des Etats-Unis avec un regard critique. En France, la presse n'est pas unanime sur le film mais l'accueille avec un certain enthousiasme.

L'échec de *Lone Ranger* incarne la fin de l'idée d'un certain divertissement holly-woodien. C'est le début de la fin du règne de Bruckheimer et de Johnny Depp. Durant cette dernière décennie, le producteur et l'acteur ne rencontrent le succès que grâce à des franchises établies (*Pirates des Caraïbes*, *Bad Boys for life*). Quant à Verbinski, celui-ci est désormais devenu une sorte de Michael Cimino moderne, ayant totalement disparu des radars. Les deux tentatives de blockbuster modernes ont eu pour conséquence d'identifier définitivement les deux seules recettes hollywoodiennes qui garantissent un succès en salles : les films de superhéros et les *Fast and Furious*. S'il existe toujours des auteurs faisant des films à très gros budget (on pense à Spielberg et Nolan), rares sont les nouveaux talents à proposer des films de divertissement tout en conservant une identité artistique (comme ce fut le cas des *Spiderman* de Sam Raimi ou de la trilogie du *Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson).

La fin d'un rêve ? Réveillez-vous !

Certains d'entre nous pourraient se réjouir de la mort « artistique » de l'usine à rêves. Ce serait une erreur. Les films hollywoodiens sont souvent la porte d'entrée de la cinéphilie. Si cette porte d'entrée devient résolument lisse et répétitive, comment se transmettra la

passion du cinéma au plus grand nombre ? On aura affaire à art non plus populaire mais qui sera définitivement divisé entre deux catégories : celle du petit film d'auteur attirant essentiellement les « cinéphiles, » voire les personnes âgées (les produits calibrés pour les Oscars, sans âme, fabriqués pour un public de *boomers* tels que *Le Discours d'un roi* ou *Une merveilleuse histoire du temps*) et celle des énormes blockbusters faits uniquement pour la masse.

La beauté du cinéma réside dans son alliage entre qualité artistique et art populaire, dans sa capacité à rassembler toutes les strates sociales. Si le plus important des représentants du cinéma ne fait plus d'art, alors nous pouvons perdre espoir dans l'avenir du cinéma. Cela ne veut pas dire qu'il n'y aura plus de bons films. Mais si le cinéma de divertissement devient méprisant envers son public, alors nous sommes perdus. C'est d'ailleurs ce qui est en train de se produire. Le grand public se réfugie de plus en plus sur les plateformes et s'éloigne de la salle, hormis pour voir quelques machines de guerre.

Est-il encore possible de changer la situation ? Oui. Mais il faut agir vite. Pour la survie de ce que l'on aime dans le cinéma. Pour pouvoir encore transmettre la passion de cet art. Car, s'il n'y a plus de films à la fois novateurs et accessibles à tous, comment faire comprendre l'intérêt du cinéma aux non-initiés ? L'urgence est là. C'est ce que les studios doivent comprendre, avant de devenir les artisans de leur propre disparition. Et cette fois, pas sûr que John Hammond soit présent pour ressusciter le cinéma.

L'été, un moteur à la création

Par Salomé Léonard

Nombreux sont les films qui utilisent le contexte estival comme moyen d'appâter le spectateur, séduit par ce parfum chaleureux et familier, afin de lui permettre d'appréhender l'œuvre de la meilleure des manières. Ce cocon confortable qu'est l'été possède de grandes qualités cinématographiques et un panel de choix esthétiques spécifiques qui le rendent légitime à être représenté maintes et maintes fois sans que cela ne semble particulièrement redondant. Parmi cette multitude de films, intéressons-nous à ceux qui évoquent la création, au sens large du terme. Un certain nombre de films propose des protagonistes-artistes qui utilisent l'ambiance estivale comme source principale d'inspiration. Pourquoi ?

Ce qui est sûr, c'est que l'été possède une beauté toute particulière, dont on peut déduire la capacité à inspirer l'artiste. Par ailleurs, il est étrange qu'un réalisateur admette volontairement une faiblesse de ce genre : le véritable artiste ne doit-il pas savoir imaginer et créer en toutes circonstances ? La fascination des réalisateurs pour l'acte de création surpasse cette gêne. En résultent des films de toutes sortes, qui ont néanmoins comme similarité de représenter l'été de manière presque personnifiée, comme agissant directement sur la situation mentale des personnages. La situation temporelle à petite échelle dans les films n'est jamais anodine, et cette saison est une véritable source d'influence sur la capacité du protagoniste à créer quelque chose, le mettant automatiquement dans des dispositions particulières pour créer, et lui offrant la plupart du temps un sentiment de quiétude et de liberté. Se concentrer précisément sur cet état mental propice aux nouvelles idées et à la créativité me semble pertinent, la simple notion de création étant bien trop vaste pour l'étudier sous toutes les coutures.

Rechercher l'inspiration nécessaire à la création

Dans le film *Beauté volée* de Bernardo Bertolucci, les rayons du soleil d'Italie semblent donner leurs couleurs aux différentes œuvres filmées. Il semble même qu'elles soient nées directement de la terre italienne, et qu'il existe un lien indissociable entre l'endroit d'où elles ont pris forme et elles-mêmes. Cinématographiquement parlant, c'est bien l'atmosphère de l'Italie estivale qui donne son éclat et son expressivité aux statues de bois humanoïdes que sculpte quotidiennement Ian. De même, les textes de l'écrivain Alex n'auraient pas la même saveur s'il n'avait pas décidé de se rendre dans un petit village de Toscane pour y puiser l'inspiration pour ses œuvres. L'art dans *Beauté volée* de Bernardo Bertolucci est partout et surgit de nulle part, parfois au moment où l'on s'y attend le moins. Il est un véritable pilier du film à l'instar de l'été. C'est ainsi que plusieurs plans présentent des éléments qui n'appartiennent pas au récit mais renforcent l'idée de la Toscane artistiquement fructifiante (Toscane qui est, rappelons-le, une région d'Italie dans laquelle on se croirait toujours en juillet). De ce fait, dès l'arrivée en Italie de la protagoniste Lucy, quelques plans extradiégétiques présentent des fresques religieuses caractéristiques de la Renaissance italienne, des portraits photographiés en noir et blanc, ou encore des cahiers griffonnés de mots et de dessins. Le village cosmopolite qui voit arriver Lucy est propice à la capacité de création des nombreux artistes qui y résident. Les habitants vont et viennent, parlant tantôt anglais, tantôt italien, tantôt français. Les multiples horizons dont ils sont issus ne les empêchent pas de tous se retrouver dans ce petit village, point géographique central du film. Les sculpteurs sculptent, les écrivains écrivent, les photographes prennent des photos dans l'harmonie la plus parfaite et la plus chaleureuse qui puisse être.

Mais un environnement favorable à la création n'est pas le seul moyen utilisé par le réalisateur pour présenter l'acte de création « sous le soleil exactement » : les personnages eux-mêmes peuvent être de grandes sources d'inspiration lorsque l'été les caresse d'un soupçon de liberté. Ainsi, la jeunesse et l'innocence de Lucy séduisent l'écrivain, qui profite de la moindre occasion pour discuter avec la jeune fille. Les raisons de cet intérêt envers elle ne sont pas totalement déterminées par Bertolucci, et le spectateur peut émettre des hypothèses quant à cette relation. On peut

supposer que Lucy, déjà fictive, devient un personnage pour un nouveau roman. On peut aussi penser que son charme a l'effet d'un anti-douleur sur l'écrivain, malade et soucieux de sa santé, et l'aide à se concentrer plus sur son esprit, inaltéré par la maladie, que sur son corps. Quoi qu'il en soit, la simplicité et la douceur des discussions entre ces deux protagonistes prédisposent l'écrivain à accomplir son œuvre, et nourrissent Lucy d'un retour d'expérience sur l'amour et la vie, son jeune âge ne lui ayant pas encore permis de l'acquérir. Lucy incarne finalement l'inspiration en tant que muse. Un paradoxe intéressant émerge alors : la femme séductrice et inspirante qu'elle semble être aux yeux des artistes n'est pas la petite fille naïve et innocente qu'elle est pour ses propres yeux. La raison pourrait être la nature abstraite de l'inspiration et sa fonction imaginative. Quelques fragments d'idées suffisent à faire germer l'imagination, puis la création, puis l'œuvre d'art. L'inspiration est en quelque sorte la symbiose de l'esprit de l'écrivain avec son environnement, et non un état qui soit de l'ordre de la vérité.

Mettre à profit ce qui est inspirant

Le personnage de Julie dans le film *Swimming Pool*, de François Ozon, est une véritable incarnation d'un certain fantasme estival. Elle a pour fonction scénaristique de faire redécouvrir à Sarah Morton, protagoniste du film et écrivaine, l'art de construire un personnage de polar, et de relancer son imagination. Une forme de fascination s'installe au fur et à mesure que Sarah s'intéresse à Julie, qui lui inspire ce qui devrait devenir son prochain chef-d'œuvre littéraire. L'été sert en premier lieu de prétexte à l'utilisation de la piscine, qui elle-même permet à Julie de n'être souvent vêtue que d'un maillot de bain, renforçant ainsi la fascination naissante de Sarah pour cette jeune femme. Peu à peu, ce qui semblait être un sentiment de jalousie d'une femme âgée pour une jeune fille belle et qui multiplie les conquêtes, se transforme en une sorte de tension. Cela est utile à la fois diégétiquement pour l'aspect policier du roman de Sarah, et aussi pour le film en lui-même, qui ne se contente pas de présenter une relation simple entre deux individus profitant de leurs vacances, mais propose une certaine ambiguïté dans cette relation entre deux êtres que l'âge et le tempérament opposent. Le

mythe de l'été magnifique et romantique est renversé. Le réalisateur fait le choix de soutenir l'idée que l'été parfait et propice à de fabuleuses rencontres est un mythe trop représenté par les films, et qui n'est plus pertinent. Dans le film d'Ozon, qui plus tard réalisera aussi *Été 85*, c'est l'aspect sémiologique des personnages qui est important, et l'idéal estival qu'ils représentent. Le personnage de cinéma peut servir de médium à un discours ou à une idée, servir de figure neutre que l'on corrompt, ou encore un symbole de quelque chose, presque de l'ordre de l'allégorie. Dans ce cas-ci, Julie représente la jeunesse idéalisée.

Concentrons-nous sur un film dont le protagoniste est plutôt opposé au personnage de Julie : dans *L'Atelier*, Laurent Cantet met en scène un groupe de jeunes de seize à dix-sept ans en insertion professionnelle qui participent à un atelier d'écriture encadré par Olivia. L'un de ces jeunes, Antoine, fragile psychologiquement car en proie aux multiples violences de la société, développe peu à peu une attirance morale pour Olivia, dont l'intelligence et le calme séduisent le jeune homme, envieux. L'action se déroule à La Ciotat, qui représente pour l'imaginaire collectif la station balnéaire idéale. Toutes les conditions sont réunies pour permettre à ces écrivains en herbe de coucher sur papier leurs histoires, inéluctablement empreintes de leur personnalité déjà affirmée. Antoine ne semble jamais atteint par le parfum de vacances et d'été qui règne sur La Ciotat, et le film entier est une lutte pour sensibiliser à la sérénité que propose la situation dans laquelle il se trouve. Mais rien à faire, ses textes sont corrompus par une sorte de parasite qui lui fait inévitablement prendre goût aux pires phénomènes de la société, tels que les guerres ou l'antisémitisme, jusqu'à y trouver un réel plaisir et même une échappatoire. L'été a échoué. L'insouciance habituellement liée à sa représentation cinématographique n'est jamais présente ni dans le cœur ni dans l'esprit d'Antoine, et c'est en ça que le film est une pièce unique en matière de transcription de l'acte de création au cinéma.

L'été comme opportunité

Un point commun qui ressort de ce corpus de films est peut-être l'opportunité qu'offre l'été à ses personnages de découvrir des choses sur eux-mêmes, sur les autres et sur l'art. Chaque film se doit de faire sensiblement évoluer ses personnages. Cependant, dans les films cités, l'évolution n'est pas forcément engendrée par

les actions du récit mais plutôt par un champ des possibles qu'offre ce havre d'insouciance, cette pause dans la vie qu'est l'été. La création est un travail de recherche et l'inspiration en est la clé. Un artiste emblématique de la symbiose passionnante entre été et création est sans doute le peintre Vincent Van Gogh, dont l'ambition l'a poussé toute sa vie à vouloir « atteindre la haute note jaune », comme il l'écrivait à son frère Théo (Arles, 24 Mars 1889). Cette couleur caractéristique de la saison, qui l'a toujours tourmenté, est un des ingrédients principaux des films estivaux. Sans doute sa chaleur renforce-t-elle l'ambiance douce dont il est facile de profiter en été et qui prédispose si bien à l'acte de création. Il est assez amusant d'imaginer les réalisateurs des films sur les lieux de tournage ensoleillés tentant de puiser à travers les rayons du soleil une inspiration quelconque, bénéfique à leur œuvre. Bien sûr, il va sans dire que peu de ces mêmes réalisateurs ont eu comme ambition principale de monter un film qui explorait une association entre inspiration créative et atmosphère estivale ; cet élément apparaît dans les films comme quelque chose de flagrant, sorti de l'inconscient de son créateur. Sans doute existe-t-il des films tout aussi intéressants qui s'interrogent sur la création comme échappatoire au climat polaire, mais ce sujet, s'il est pertinent, ne pourrait être étudié que dans un prochain numéro.

Le premier Kitano et son goût pour les vacances

Par Matthieu Neiva

Takeshi Kitano est un artiste japonais assez surprenant lorsque l'on s'intéresse à son parcours. D'abord connu dans son pays natal en tant qu'humoriste et animateur de télévision, il se met à réaliser à partir des années 1990 des films au ton sombre et sérieux, ce que le public japonais a beaucoup de mal à accepter (imaginez ici en France Sébastien Cauet qui réaliserait soudainement un film à la Jean-Pierre Melville !). C'est grâce à l'accueil de ses films en Occident, et notamment en Europe, qu'il arrive finalement à s'imposer comme l'une des principales figures du cinéma indépendant japonais des années 1990. Les européens ne connaissant rien de ses activités télévisuelles, ils n'ont aucune difficulté à le prendre au sérieux et à faire de lui le lauréat d'un Lion d'or (il est alors le troisième réalisateur japonais de l'histoire du cinéma à remporter ce prix) en 1997 pour *Hana-bi*.

On peut dire qu'il y a deux grandes phases dans la filmographie de Takeshi Kitano. Une première, qui comprend la plupart des films réalisés depuis *Violent Cop* jusqu'à *Aniki, mon frère*. Les films de cette période nous racontent des histoires thématiquement assez proches les unes des autres. Il est toujours question de l'univers de la pègre, que l'on aborde soit à travers le regard d'un policier, soit à travers celui d'un yakuza, et les personnages mis en scène sont toujours frappés par une sorte de grand vide existentiel. Ils sont déprimés et las, ils cherchent un sens à leur vie dans ce monde sombre et cruel. Le cinéaste de la deuxième phase, phase qui commence à partir du début des années 2000, s'est quant à lui efforcé de diversifier son art. Dans *Dolls* et *Zatoichi*, il s'est attaché à mettre en scène des histoires qui l'avaient marqué lors de son enfance. Dans le triptyque comprenant *Takeshi's*, *Glory to the Filmmaker !* et *Achille et la Tortue*, il se filme comme personnage public et s'amuse à

imaginer une confrontation entre ses deux *persona* : Kitano l'artiste et « Beat Takeshi » le blagueur. Enfin, dans la trilogie « Outrage » (*Outrage, Outrage : Beyond* et *Outrage : Coda*) l'auteur revient sur la thématique de la pègre, mais innove puisqu'il s'agit cette fois non plus de mettre en scène des yakuzas perdus dans l'existence, mais bien de nous offrir un pur film de yakuzas, avec leurs affrontements, leurs guerres de clans, etc.

Vacances : « Période plus ou moins longue pendant laquelle une personne cesse toute activité professionnelle pour se reposer, se détendre. »

Quand on m'a annoncé le thème de ce numéro, j'ai tout de suite pensé à Takeshi Kitano, et plus précisément au Kitano première période. Beaucoup de ses films mettent en scène des personnages en vacances. *Sonatine* suit un groupe de yakuzas partis en vacances à la plage pour fuir une guerre de clans. *L'Eté de Kikujiro* raconte un voyage à travers le Japon pendant la période des vacances d'été, le voyage d'un yakuza et d'un enfant à la recherche de sa mère. Dans *Hana-bi,* pas de yakuzas cette fois mais un policier qui offre un dernier voyage, et donc de dernières vacances, à sa femme mourante. Avec *Kids Return,* il n'est pas vraiment question de vacances, mais de l'école buissonnière - des vacances volées en somme - et du parcours de deux lycéens peu intéressés par leurs études, devenant boxeur pour l'un et gangster pour l'autre.

Lorsqu'il n'est pas directement question des « vacances » *stricto sensu*, on peut remarquer que ce sont toujours les moments de repos qui intéressent le cinéaste. Dans *Aniki mon frère* par exemple, des yakuzas jouent ensemble au basket et s'amusent comme le feraient des adolescents. Cette séquence tranche avec le reste du film et avec l'univers impitoyable dans lequel on a vu ces mêmes personnages évoluer. Cette bouffée d'air, ce moment de repos, marque alors le film. Lorsque l'un des personnages de la séquence retire sa chemise, il dévoile au spectateur son dos recouvert de tatouages, l'attribut par excellence du yakuza. Un tel corps serait généralement mis en scène avec monstruosité - surtout dans le cinéma japonais, le tatouage n'ayant pas la même connotation au Japon qu'ici, puisqu'il est vu là-bas comme l'un des signes distinctifs du criminel. Montrer ce corps, c'est montrer que nos personnages sont amoraux. Pourtant, les voilà jouant innocemment au basketball.

L'art cinématographique de Kitano, le « premier Kitano », doit sûrement quelque chose au haïku, lequel capture en quelques mots un instant et ses sensations. Il montre des univers sauvages et violents, mais ce qui marque, ce sont toujours les moments de poésie qui surgissent, non pas la violence, mais bien des fugaces percées d'humanité qu'il orchestre ; ce n'est donc pas la violence qui l'intéresse ! Ce qui importe dans *Sonatine*, c'est bien la détresse existentielle du yakuza vieillissant et un peu las, le moment de douceur et de repos que va lui offrir son séjour à la plage.

Je crois pouvoir dire que le cœur d'une grande partie de l'esthétique et du cinéma de Kitano, c'est les vacances.

Les vacances ne sont belles et précieuses que parce que la vie professionnelle dont elles permettent de s'éloigner est impitoyable et violente. Lorsque le Front Populaire instaure le droit aux congés payés pour tous les travailleurs, il soulage les corps et permet à tous d'échapper, au moins un instant, à la violence du rapport salarial. Les vacances ont été pensées comme une sorte de moment hétérotopique, de « lieu autre », où il est possible de fuir ne serait-ce qu'un peu les méchants patrons. Et pour comprendre les vacances, il faut pouvoir se saisir de cette dualité. C'est ce que fait Kitano : lorsqu'il filme la violence, et donc la mort, il ne le fait que pour nous révéler la beauté de la vie.

Qu'est devenu ce premier Kitano ?

J'ai parlé plus haut d'une « deuxième phase » suivie de la trilogie « Outrage ». Dans ces films, c'est l'inverse : ce ne sont pas les vacances qui importent mais l'activité professionnelle des personnages. Que penser de cette rupture avec le cinéma du premier Kitano ? Dans la saga *Outrage*, la guerre de clans entre yakuzas est au cœur de l'intrigue. La violence est gratuite, on ne retrouve jamais ces moments de légèreté propres aux précédents films de Kitano. Les yakuzas de *Outrage* ne jouent pas au basketball, ils n'ont le droit à aucuns moments de candeur. Ils sont cupides, traîtres et cruels. Si vous êtes un peu familiers avec le code d'honneur yakuza, peut-être avez-vous entendu parler du *yubistume*, le fait se couper l'auriculaire ou l'annulaire et de le présenter à son chef de clan afin de présenter ses excuses. Dans *Sonatine*, Kitano avait fait le choix de faire exister hors-champ la plus grosse fusillade du film, preuve s'il en est que ce n'est pas la violence à proprement parler qui intéressait ce cinéaste. Dans *Outrage*, on

voit à l'écran un personnage se découper le petit doigt, qui plus est au cutter (ce qui est à la fois grotesque et terrifiant). Il est clair que le rapport à la violence de *Sonatine* et de *Outrage* n'est pas le même : comment comprendre cette évolution ?

Certains ont avancé l'argument bien commode de l'auteur vieillissant préoccupé par la morale de son héritage. D'autres ont dit que son but avec les trois *Outrage* était de montrer plus clairement son rejet des valeurs yakuza. Je n'adhère pas vraiment à ces théories, assez agistes d'ailleurs. Je ne pense pas que l'auteur de *Hana-bi* ait tant changé que cela en vieillissant et je crois encore moins qu'il ait soudainement été pris de remords quant au message véhiculé par ses premiers films. En effet, Kitano n'a jamais eu l'air de se soucier de l'influence de son œuvre, de son impact sur la société. Sa notoriété au Japon découle d'abord de ses apparitions télévisées. Peut-être aurais-je dû insister sur le niveau de bêtise de ses shows, à l'image de *Takeshi's Castle*, dont l'émission française *Menu W9* est un lointain cousin. À mon sens, pour comprendre son revirement avec *Outrage*, il faut se rappeler de cette vieille idée de Truffaut... la politique des auteurs. Sa trilogie a le mérite de nous représenter plus explicitement encore ce que ses autres films nous disaient à demi-mots, *Outrage* nous montre la cruauté des hommes et l'escalade de violence dans laquelle il peut se lancer. Les moments de pureté de la vie ne gagnent leur valeur que par confrontation : si les premiers Kitano sont encore plus beaux, c'est par contraste avec la suite de son œuvre.

Dans l'introduction de son livre sur Takeshi Kitano[1] le critique de cinéma Benjamin Thomas expliquait qu'une des caractéristiques des personnages-types du réalisateur était leur profonde inadaptabilité. « Une inadéquation qui nous dit la difficulté, selon Kitano, de vivre dans le Japon contemporain, pourvu d'une identité structurante. » Il nous explique : « Cette difficulté, pour les personnages, ne s'exprimera pas tant par un déchirement entre tradition et modernité, opposition qui peut paraître éculée dans un Japon qui est moderne depuis cent cinquante ans, mais par un tiraillement entre deux modèles identitaires : l'individu et le clan ». L'auteur japonais a fait le choix d'étudier ce sujet en prenant pour exemple de schéma clanique celui de la famille yakuza. Mais ce tiraillement, chacun

[1] THOMAS Benjamin, Takeshi KITANO Outremarges, Lyon, Aléas Editeur, avril 2007, 261 p.

peut le comprendre. L'homme occidental contemporain n'est-il pas pris en étau lui aussi ? Avec d'un côté une modernité néolibérale qui n'offre rien de mieux qu'une « condition postmoderne » déprimante. Avec de l'autre des schémas claniques, comme celui de la famille nucléaire, qui ont de plus en plus de mal à offrir un sentiment d'appartenance durable à ses recrues. Que choisir entre la solitude pesante du pôle individualiste et l'hypocrisie du pôle clanique ? « Les héros de Kitano tendent vers un ailleurs, ni à la marge, ni au sein du clan. Une « outremarge » aussi bien géographique que symbolique. ». Cette « outremarge » on la découvre un peu lors des vacances et de la trêve qu'elles nous offrent. Aussi, il est parfois bon d'aller faire un tour à la plage, à l'instar de Murakawa dans *Sonatine*. Les vacances, comme le cinéma, nous offrent des moments de joie éphémères mais réels.

Un été sur l'île

Par Raphaël Bonneau

« Je vous prie de m'excuser, cher monsieur Bergman, si ce n'est qu'aujourd'hui que je vous adresse cette lettre. La découverte de votre cinéma en cette période estivale m'a extirpé, *in extremis*, de cette immense mer aux courants impétueux qu'est l'ignorance. Par chance, dans ma lancée la plus effrénée, j'échouais aux rives d'une île singulière et mystérieuse. Étendu sur ses premiers rochers, des vagues véhémentes montaient sur mon corps. Peut-être étais-je à ce moment enseveli dans ce tumulte, dans cette douceur ? Il m'a fallu, je dois l'admettre, un certain temps pour ouvrir les yeux, réellement. Devant moi se dressaient, statiques et imposantes, de longues colonnes de pierre façonnées par l'écume. Aussi étais-je, en avançant sur cette drôle de plage, constamment appuyé contre le vent, contemplant avec stupeur et admiration l'horizon qui s'assombrissait. Ce spectacle minéral n'éveillait en moi plus l'ombre d'un doute : j'étais bien amarré à Fårö. C'est donc en ce lieu, je veux le rappeler cher monsieur Bergman, en ce bout de terre très inspirant pour vous, que vous avez réalisé cinq long-métrages : *À travers le miroir*, *Persona, La Honte, Une Passion, Scènes de la vie conjugale.* Mais avant de vous dévoiler quelque sentiment à l'égard de vos créations qui ont rythmées mon été, j'aimerais partager avec vous mon éphémère appartenance à vos terrains de jeux et d'images, à cette Scandinavie estivale.

Au beau milieu de ces contrées lointaines, aussi étrange que cela pût paraître, je m'interdisais parfois de fermer l'œil, la nuit. Non pas par châtiment auto-infligé ni par je ne sais quel attrait pour la souffrance. Non, je vous rassure sur ce point. Dormir aurait tout simplement gâché la fête ! Je gardais donc un œil vif, une vision attentive pour ces étés du Nord si particuliers. Leurs jours me projetaient leurs soleils éternels qui jamais ne fondaient dans l'obscurité ou ne s'évaporaient dans la brume. Un jour dans la nuit. Un soleil en guise de lune. L'été scandinave était ainsi

un contre-courant dont le flux du hasard m'avait transporté jusqu'à l'île de Fårö, qui, je dois l'admettre, fût un phare bien éclairé de l'océan du cinéma.

Loin, très loin de ces palmiers infatués, je pénétrais alors dans cette heure où l'on naît et l'on meurt le plus souvent, au sein de laquelle nos cauchemars nous font face et nous hantent : *l'Heure du loup.* Je dois vous dire, monsieur Bergman, à quel point j'ai été fasciné par votre maîtrise des ombres et des lumières, qui n'est pas sans rappeler l'attention que vous portez aux paysages qui vous entourent. Vos noir et blanc sont de véritables étés nordiques à l'écran, des instants dans lesquels jours et nuits cohabitent en harmonie et forment de nouvelles textures. Aux prémices de *Persona,* il m'a suffi d'observer l'incandescence d'un métal dont les rayonnements, de plus en plus intenses, formaient un nouvel astre qui brillait de mille feux au milieu des ténèbres du soir.

Dans votre sillage il m'a semblé comprendre que ma pensée de la belle saison avait changée. L'invitation du Nord engage en effet à rééduquer l'estival, les cultures populaires, les visions sans nuages et les perfides imaginaires. Certes ici l'été est bien froid, mais il vous donne à voir des éléments nouveaux qui, peut-être, sauront raviver en vous quelques étincelles ! Tout gravite autour de la contemplation et des arrêts sur image. A présent, hélas ! Je dois quitter cette île où l'été est de glace. Cheveux au vent, assis sur les roches millénaires, cette mer de laquelle j'émane à nouveau m'appelle. Pour combien de temps, d'ailleurs, un nouveau rivage salvateur ? Du haut de mon rocher, enfin, je savoure ce rare moment de métamorphose dans lequel l'ouïe, la vision, et le corps tout entier, se confondent avec la plus admirable des machines cinématographiques. Je ne me permettrai pas de retenir votre attention plus longuement, monsieur Bergman. J'espère, en somme, que votre été fût agréable et créatif. »

Raphaël Bonneau
Paris 16 août 2021

Bergman et Fårö : le lien mutuel

S'il est bien une chose qui m'a poussée à écrire au cinéaste suédois Ingmar Bergman c'est, et vous l'aviez bien deviné, une rencontre particulière avec son cinéma au cours de l'été. Particulier fut cet instant où, en effet, j'atterrissais en plein cœur de sa terre promise, sur cette île mince aux délicats paysages de calcaire. Des petits murets arpentaient son sol, des fermes et des maisons de pêcheurs jonchaient sa superficie. Fårö offrait ce silencieux spectacle que seul le vent de temps à autre venait troubler. L'été rime parfois avec ces voyages, vers les ailleurs, vers les nulles parts, qui nous amènent à contempler les richesses de notre monde. C'est le moment où certains explorent, au gré des malentendus, de nouvelles sensations, de nouveaux décors :

> « Il se trouve qu'en 1960, je devais faire un film intitulé "A travers le miroir" (…) Sans jamais y être allé, je voulais que le tournage eût lieu dans les Orcades. Le conseil d'administration de la société cinématographique s'est tordu les mains devant la dépense et a mis un hélicoptère à ma disposition pour explorer la côte suédoise. Je suis revenu encore plus déterminé à faire le tournage dans les Orcades. Un cadre presque désespéré a suggéré Fårö. C'était censé être comme les Orcades. Mais moins cher. Plus pratique. Plus accessible. Pour trancher la question, nous sommes partis par un jour d'orage pour Gotland (…) Un taxi délabré nous a accueillis à Visby et nous a conduits sous la pluie et la neige jusqu'au ferry. Après une traversée difficile, nous avons atterri à Fårö, puis nous avons emprunté les routes côtières glissantes et sinueuses. Dans le film, j'imaginais une épave échouée. Nous avons tourné au coin d'une falaise et l'épave était là, un cotre à saumon russe, exactement comme je l'avais décrit. Une vieille maison devait se trouver dans un petit jardin contenant de vieux pommiers. Nous avons trouvé le jardin. Nous allions construire la maison. Il devait y avoir un rivage rocheux. Nous avons trouvé un rivage rocheux faisant face à l'infini. Le taxi nous a finalement emmenés jusqu'aux stèles, ces colonnes de roche érodées par le temps, sur le côté nord de l'île. Nous sommes restés debout, penchés contre le vent, à regarder avec des yeux larmoyants ces

> idoles secrètes dressant leur lourd front contre les vagues. Je ne sais pas vraiment ce qui s'est passé. Si l'on voulait être solennel, on pourrait dire que j'avais trouvé mon paysage, ma vraie maison. » - Ingmar Bergman

L'été n'est-il pas au fond cet intervalle de temps dans lequel nous espérons prendre place, nous confondre aux tableaux — jardins fleuris, rivages rocheux, bleu infini — que nous imaginons ? A Fårö, Ingmar Bergman s'est senti inspiré et loin du vacarme des villes et des fourmilières humaines. Et bien plus que cela encore, il rencontra enfin son panorama qui lui était destiné. L'île lui a insufflé une nouvelle énergie vitale, un profond désir de création. Il s'en est emparé avec brio, réalisant par la suite cinq films. A l'écran, des sujets variés : guerre, vie conjugale, maladies psychiatriques. Mais les œuvres ont un dénominateur commun : l'intérieur d'une maison avec vue sur mer, des plages rocheuses, les plaines, les vagues. Le cinéaste suédois, pourtant, s'accapare des éléments qui constituent la belle Fårö de différentes façons, et ce en fonction de l'ambiance qu'il souhaite créer. On distingue, par exemple, la façon dont il plonge son paysage dans la noirceur dans *La Honte,* à celle où il le place au centre d'un cadre estival lorsque Elisabeth et Alma se retirent pour changer d'air dans *Persona*. Comment Bergman parvient-il alors à être le metteur en scène d'un paysage qu'il renouvelle sans cesse, qui le plie à ses envies, à ses règles, afin d'installer dans ses films de nouvelles atmosphères ?

Fårö secrète

Dans *A travers le miroir* (1961), premier film réalisé sur l'île, Bergman ne semble à première vue pas tenir compte du décor qui l'entoure. Certes, on aperçoit ici et là des éléments qui nous rattachent à Fårö — son phare éclairé dans la nuit, ses bordures de mer, sa minéralité — pourtant les scènes se déroulent pour la plupart à huis-clos. On entrevoit seulement les contours de l'île *à travers* les fenêtres d'une maison habitée par quatre protagonistes : Karin (Harriet Andersson), Martin (Max von Sydow) son mari, David (Gunnar Björnstrand) son père ainsi que Minus (Lars Passgård) son frère. La schizophrénie ronge de plus en plus Karin : son quotidien se voit perturber par de nombreux délires. Son esprit est torturé, son mal est incurable. *A travers le miroir* dépeint son emprisonnement, les huis-clos renforçant ainsi ce sentiment d'oppression. Quelques

scènes en extérieur – le dialogue entre David et Martin à propos de sa maladie sur le bateau en pleine mer – nous paraissent même enfermées dans un paysage qui s'obscurcit. Bergman veut que nous soyons confrontés à son mal-être, au sein même de cette maison où les fenêtres sont notre seule échappatoire vers le large, vers la lumière. Fårö, qui se cache derrière les vitres, semblent symboliser un paysage de liberté aussi salvateur qu'inaccessible.

Paysages hostiles

Mais peu à peu les fenêtres deviennent opaques, l'extérieur est menaçant : nous sommes dans *La Honte* (1968). Des bruits assourdissants encerclent aussi bien le spectateur que le couple de musiciens interprété par Max von Sydow (Jan) et Liv Ullmann (Eva) : alarmes, mitrailleuses, grésillements de radio, sonnerie stridente de téléphone, tintements perçants d'une église. Le son nous étourdit. Fårö est un piège de braises qui se resserre sous la pression des combats. Les maisons brûlent, les cadavres s'amassent, la fumée noire brouille notre vision. Jan et Eva tentent de fuir l'enfer, un endroit qui rappelle furieusement le Viêt Nam. Bergman capture dans ce film des paysages entièrement dénudés. Certains plans nous montrent, par exemple, une île vidée de sa substance organique : des paysages balayés par le vent, des murs de pierre effondrés, des chemins secs. Fårö semble lunaire : tout est recouvert de poussière, tout n'est que matière inerte. Le cinéaste suédois expose une Fårö hostile à l'aide d'outils pyrotechniques, notamment le napalm : d'innombrables feux et explosions sont déclenchés sur des fermes abandonnées et dans les bois. Avec *La Honte,* l'île n'est plus un lieu de repos ni de sécurité : à travers les fenêtres, aucun secours n'est envisageable.

***Persona* ou l'été sur l'île**

Et si, de ces trois films, au terme du voyage et des renouvellements, Persona reste le plus grand, c'est parce que l'île s'y dévoile enfin de la plus belle manière. Sorti en 1966, *Persona* rassemble à l'écran le duo d'actrices composé de Liv Ullmann (Elisabeth Vogler) et Bibi Andersson (Alma). Célèbre comédienne, Elisabeth s'interrompt brutalement en pleine scène et ne parlera plus. Alma, une jeune infirmière d'un hôpital psychiatrique, prendra soin d'elle. Sur conseil d'Alma, les deux femmes passent l'été dans un cottage en bord de mer. Fårö se déploie

progressivement. Un premier plan suit nos deux protagonistes le long des petits murets typiques de l'île, pendant une cueillette de champignons. Les chapeaux de paille sont de sortie, les arbres sont couverts de feuilles, le vent paraît chaud et agréable. Le paysage nous donne une grande impression de sérénité : la mer Baltique est lisse, le bruit des vagues nous apaise. Repos, lecture et bain de soleil, Alma et Elisabeth profitent de leur escapade estivale. Bergman multiplie les plans, les zooms sur les rochers et les galets blancs, et les superposent avec l'extrait du livre d'Alma :

> « Toutes les angoisses que nous portons en nous, tous nos rêves contrariés, l'incompréhensible cruauté, notre peur de l'extinction, la douloureuse prise de conscience de notre condition terrestre, ont lentement érodé notre espoir d'un salut d'outre-tombe. Le hurlement de notre foi et de notre doute contre l'obscurité et le silence, est l'une des preuves les plus terribles de notre abandon et de notre connaissance terrifiée et inavouée. »

Fårö semble ainsi devenir un lieu mystique, un mystérieux paradis que Bergman sublime au fil des minutes. L'île paraît parfois en suspension dans les airs lorsque l'on contemple Elisabeth marcher dans les nuages en haut des rochers. Rêve et réalité se confondent alors. Tout comme l'identité des deux femmes.

L'île éternelle

Bergman renouvelle constamment son paysage. Il le trempe aussi bien dans les ténèbres avec *La Honte* que dans un cadre éthéré et onirique dans *Persona*. Ou bien, comme dans *A travers le miroir,* il le conserve derrière des vitres devenues barreaux. Qu'importe, le réalisateur suédois compte sur son décor de plages de galets, de rochers, de murets, de vieilles fermes, de sentiers calcaires, qui magnifie encore aujourd'hui ses œuvres. La récente sortie de *Bergman Island* de Mia Hansen-Løve confirme la fascination toujours ardente pour ce paysage devenu culte. Fårö, l'île sans artifice, d'une beauté si simple, est le lieu d'inspiration pour un couple de cinéastes en vacances. Elle se révèle être également un personnage principal et historique tant la filmographie du réalisateur suédois est sur toutes les lèvres. Par son cadre festif et chaleureux, par son ambiance aussi légère que des bulles qui éclosent dans une

coupe d'effervescent, ce long-métrage ravivait en moi quelques souvenirs : le restaurant où j'avais mis les pieds, les stèles stoïques du nord de l'île, les jolis petits murets, les plages, le moulin que j'avais aperçu de loin…Mais laissons ce temps suspendu, cette belle saison qui se dissipe, qui lentement s'éclipse au rythme de la révolution terrestre.

Un ticket pour les vacances

Par Ninon Nguyen Cao

C'est dans le train qui te ramène lentement à la maison à la fin des vacances que tu t'autorises enfin à y penser : ces semaines au soleil et ces souvenirs qui se superposent aux paysages connus qui défilent par la fenêtre se termineront à l'arrivée en gare, le point final et inexorable du voyage. Il n'y a rien d'autre à faire qu'observer l'extérieur flouté par la vitesse du train et ton esprit peut enfin vagabonder librement, hypnotisé par les rails. Pourquoi les voyages en train sont-ils si inspirants ? Pensons-y, les trains et ses gares sont un motif très utilisé dans de nombreux films, en commençant par l'illustre *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumières en 1896, un des premiers films jamais créés. Il existe même le festival CinéRail exclusivement dédié aux films mettant en scène locomotives et autres TGV. Depuis leurs inventions respectives au cours du XXème siècle, le train et la caméra ont finalement toujours eu une histoire intimement liée. On pense en premier lieu aux westerns et aux films de guerre, dans lesquels les trains accompagnent deux thématiques : le travail et la violence. Le motif du train au cinéma et dans l'imaginaire collectif est donc très ambivalent, oscillant entre l'appel de l'aventure et des vacances et une destination horrifique. Néanmoins, une chose rassemble tous ces films : le train véhicule littéralement la fiction. Un voyage est une histoire qui se déroule au son des rails, et comme l'a dit Truffaut, qui a manifestement déjà tout dit, « un film avance, comme un train dans la nuit ».

Le train, le cinéma et la politique

Aujourd'hui, le train fait plutôt penser aux vacances, mais au siècle dernier, il représentait l'avancée technologique d'un pays, et donc sa puissance. Lors de l'industrialisation, les trains sont très utilisés dans les westerns hollywoodiens. La force technologique étatsunienne ne pouvant conquérir le monde, c'est par le cinéma qu'elle assiéra sa domination. Ces films de la première moitié du 20ème siècle, comme *Le*

train sifflera trois fois, Pacific Express ou *L'Homme de l'Ouest*, qui soulignent la grandeur de l'Amérique, renforcent l'image du rêve américain et leur influence sur le reste du monde. On peut penser à la scène d'ouverture d'*Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone, qui montre sur le quai vide d'une gare isolée un cowboy jouant ce fameux air d'harmonica, plus tard devenu iconique dans les westerns.

En URSS entre les années 1920 et 1930, des trains sillonnaient les campagnes russes pour amener la culture aux paysans et diffuser la propagande du parti, ou l'*agitprop*. Il y avait donc à bord de l'*agit*-train de nombreux films soviétiques censés éduquer la population, avec en tête le cinéaste d'avant-garde Dziga Vertov qui réalisa la plupart des films projetés durant ces années, et qui marqua durablement le cinéma documentaire. Le cinéma et les trains ont ainsi eu une influence réciproque dans leur popularité : des wagons amènent le cinéma au peuple et le cinéma met en image la puissance des trains. Plus tard, on se rend compte que les idéologies se diffusent plutôt par la fiction : dévoiler les jeux de pouvoir et la montée du nazisme comme dans *Une femme disparaît* d'Hitchcock (1938) ou mettre en scène la résistance dans *La Bataille du Rail* de René Clément (1946). Mais au-delà du cinéma politique, le train est aussi moteur en lui-même de la fiction.

Le train, structure de l'histoire et cadre idéal

De nombreux films se déroulent en effet entièrement, ou pour partie, dans un train. Les allers-retours rythment la structure narrative d'une histoire et sont donc très propices à la fiction pour imager le début et la fin d'un film. Dans *Mystery Train* de Jim Jarmusch, les scènes d'ouverture et de fermetures sont exactement symétriques car tout le film repose sur la réunion aléatoire de personnages qu'un train a amené à Memphis, et qui repartira le lendemain sur ces mêmes rails, laissant derrière eux une tranche de vie rythmée par les sifflets des contrôleurs.

Dans d'autres cas, le train n'est pas le cadre rigide de l'histoire, mais l'arrivée en gare d'un personnage permet de justifier le début d'un film. On pourra penser par exemple à la scène d'ouverture du *Darjeeling Limited* de Wes Anderson où Bill Murray, essayant de rattraper son train dans une gare indienne, se fait doubler dans sa course finale par Jason Schwartzman qui saute tant bien que mal à

bord. Bill Murray se fait ainsi voler la vedette et son personnage restera inconnu, abandonné sur le quai. Ce début met en scène le choix du réalisateur quant à l'objet de son film et il utilise le motif du train comme incarnation du corps de la fiction : seuls les personnages à bord en feront partie. D'autres films jouent non seulement sur la métaphore du train comme véhicule de l'histoire mais aussi sur le motif des rails représentants la trame d'une fiction à destination inéluctable : le dénouement du film. On peut ici penser à *Stand by Me* de Rob Reiner, où les quatre enfants à la recherche d'un corps suivent pendant tout le film une voie ferrée jusqu'à trouver enfin leur trésor.

Faire commencer une histoire dans un train permet aussi de poser les bases d'une histoire, à la manière d'un prologue, pour situer les personnages dans leur environnement géographique et social. C'est le cas par exemple dans *Dead Man* de Jim Jarmusch où un Johnny Depp mal assuré et détonnant parmi les autres passagers s'en va traverser les déserts américains à la recherche d'un travail. Cette longue scène d'ouverture permet d'annoncer les éléments qui entreront ensuite dans le film : des *rednecks* analphabètes peuplent l'ouest, la guerre entre américains et amérindiens fait rage et ses traces enfument le paysage. Cet environnement menaçant met en exergue la solitude du personnage principal. Le huis clos du train intègre ainsi tous les éléments qui caractérisent l'histoire en un seul endroit, mais permet également d'introduire les personnages ou de mettre en scène une rencontre due au hasard. Le train est en effet un égaliseur où des passagers venant de tous milieux, aux histoires très différentes, se retrouvent dans le même espace confiné, sans échappatoire sauf leur destination, tous dans la même situation de transition hors de leur quotidien. Les voyages en train sont donc souvent les points de départ des histoires d'amour, par exemple entre un Jim Carrey et une Kate Winslet qui se rencontrent pour la énième fois sans le savoir dans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ou bien dans les plus clichés des films de Linklater, la trilogie à l'eau de rose *Before Sunrise*.

Au-delà du rythme ou de la facilité narrative des voyages, c'est la forme même du train qui le rend parfait à l'image : les fenêtres cadrent le paysage, les personnages sont bien rangés à leur place, l'agencement des wagons permet de jouer sur la profondeur de champs et la régularité de la machine pour composer une image à la perfection. C'est pourquoi Wes

Anderson, ce maniaque infernal des couleurs et de la symétrie, joue beaucoup avec l'esthétique du train, qu'il incorpore dans nombre de ses films et courts-métrages. La rigueur des trains, leur exactitude carrée, permet d'utiliser des plans fixes et cadrés tout en gardant un mouvement grâce au monde extérieur qui défile inlassablement par les vitres. L'univers ferroviaire est, de fait, hautement cinématographique par sa structure particulière, même filmé de l'extérieur, et le succès de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* peut s'expliquer par l'esthétisme de ces simples images. Le train est l'outil parfait au cinéma, aussi bien à l'écran que dans la structure narrative, et c'est pourquoi il est autant présent dans des films cultes, sinon visuellement frappants.

Le train, métaphore du cinéma

On reprendra ici les sages paroles de Truffaut énoncées en introduction, « un film est comme un train qui avance ». Bien qu'Hitchcock utilise pour sa part le train comme métaphore du sexe, je préfère lui trouver une autre symbolique : le train comme métaphore du cinéma. Après avoir analysé la valeur de l'utilisation du train dans différents films, on peut s'intéresser au concept même. Revenons à l'idée originelle des frères Lumière de filmer l'arrivée d'un train en gare pour leur premier film. On peut alors penser que le train pourrait être le premier inspirateur du cinéma. Pensons-y, des inconnus assis côte à côte dans un lieu clos, assistant à des paysages et des scènes de vie qui défilent par le rectangle de la fenêtre… Les voyageurs seraient-ils les premiers spectateurs de cinéma ?

Mais au-delà de ce parallèle peut-être abusif, on peut penser à la suspension du temps qu'induit le voyage en train et le cinéma, un moment de flottement dans sa vie, où l'on expérimente quelque chose tout à fait au-delà de sa situation quotidienne. L'onirisme de la distorsion de l'espace-temps qui s'opère pendant ces voyages en train créent les conditions parfaites pour faire du cinéma, les films étant eux-mêmes des moments hors du temps. C'est la raison pour laquelle les trajets en train sont souvent utilisés comme des moments de transitions dans la vie d'un personnage, des voyages initiatiques, comme dans la scène du train-esprit voguant sur la mer dans *Le Voyage de Chihiro* d'Hayao Miyazaki. Cette scène longue et silencieuse d'un aller simple vers l'inconnu pourrait symboliser le cheminement des pensées de la jeune fille qui devient de plus en plus

déterminée à atteindre son but au fil des arrêts, comme un voyage spirituel vers l'au-delà. Mais elle est surtout un moment de respiration dans le film. Ce trajet rêvé permet au spectateur lui-même de laisser son esprit voguer au rythme du train, de réfléchir à la poésie du film, c'est un moment où notre attention divague et l'on se laisse emporter par l'histoire. C'est selon moi une magnifique représentation de ce flottement créé par le voyage qui permet une élévation spirituelle, une sortie de soi-même à l'issue de laquelle le personnage sera changé pour toujours, comme lorsque l'on sort d'une salle obscure après un film qui nous a marqué.

Au-delà de la comparaison conceptuelle d'un train et d'un film, on pourrait également comparer les machines qui entrent en jeu. Les passagers du train assistent au voyage comme le réalisateur regarde les images capturées par la caméra. La perception subjective et l'intentionnalité des deux sont analogues : chacun fait attention au trajet tout en gardant à l'esprit la destination. Le monde défile à l'extérieur du train, la vie réelle poursuit son cours au-delà de l'objectif. Les machines, le train comme la caméra, transforment et transcendent le réel. On peut penser à tous ces films de voyages comme autant de mises en abyme du septième art. Ces machines créent ainsi des mondes tout à fait artificiels et éphémères. Qu'ils naissent du hasard réglant la vie d'inconnus se retrouvant à prendre le même train ou par le génie d'un réalisateur, le résultat semble être le même. A l'intérieur de ces mondes, d'autres surgissent : les petites histoires intriquées dans la trame principale du film, comme les compartiments dans lesquels chacun vivra différemment le voyage. On peut ici penser à la scène surréelle du *Darjeeling Limited* où le réalisateur passe d'un compartiment à l'autre, mettant en scène des mondes en eux-mêmes, singulièrement différents et pourtant ayant la même destination. Portman dans des draps jaunes suivie de Murray assoupi dans une couchette sont autant d'histoires qui ne seront pas le sujet du film. Le train permet donc de rassembler tous ces mondes au même endroit, comme le cinéma rassemble devant les mêmes images des subjectivités radicalement différentes. Ce qui compte c'est ce moment en suspension, entre les gares de départ et d'arrivée, entre le début et la fin d'un film, où l'on n'est personne, nulle part, et où tout peut advenir.

CORPUS

Nous reprenons l'exercice de l'analyse comparée. A partir d'un corpus thématique choisi par l'ensemble de la rédaction, nous tissons des liens entre les œuvres pour faire émerger une ou des idées en rapport avec le thème et la sélection.

Dans ce second numéro, nous retrouvons les films suivants :

- *Beauté volée*, Bernardo Bertolucci (1996)
- *Les Dents de la mer*, Steven Spielberg (1975)
- *Les Grandes Vacances*, Jean Girault (1967)
- *Les Roseaux sauvages*, André Téchiné (1994)
- *Les Sous-Doués en vacances*, Claude Zidi (1982)
- *Ma première brasse*, Luc Moullet (1981)
- *Nos jours heureux*, Olivier Nakache & Eric Toledano (2006)
- *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard (1965)
- *Pique-Nique à Hanging Rock*, Peter Weir (1975)
- *Pleasantville*, Gary Ross (1998)
- *Sonatine, mélodie mortelle*, Takeshi Kitano (1993)
- *Sourires d'une nuit d'été*, Ingmar Bergman (1955)
- *Stand by Me*, Rob Reiner (1986)
- *Under the Silver Lake*, David Robert Mitchell (2018)
- *Une robe d'été*, François Ozon (1996)
- *Vacances conjugales*, Edmond T. Greville (1933)

Au regard du grand nombre d'œuvres, l'analyse proposée se concentrera sur certains films, en en mettant de côté d'autres. Ainsi les œuvres suivantes ne seront que peu voire pas commentées : *Les dents de la mer, Les sous-doués en vacances, Pleasantville, Sonatine, Sourires d'une nuit d'été, Vacances conjugales.*

Des étés de cinéma

Par Léo Barozet

Chaque été c'est pareil, les cinéphiles ne peuvent s'empêcher de recommencer. Au lieu de profiter du soleil, des plages, de leurs vacances, les voilà qui vont s'enfermer dans des salles obscures pour regarder des personnages profiter du soleil, des plages, de leurs vacances.

L'été au cinéma, les cinéastes et les cinéphiles aiment tellement ça que ça en devient un lieu commun. Après s'être interrogé sur la modernité et sur les notions de comparants et comparés, *Tsounami* décide de s'attaquer à un sujet plus léger, peut-être moins révolutionnaire. Qu'importe ! Cet été, *Tsounami* aussi a eu droit à ses vacances, des vacances bien remplies tout de même, puisqu'il y a eu plein de films à voir. Et sortant de ses visionnages, *Tsounami* se demande, d'une voix qui ressemble un peu à celle de Luc Lagier : « C'est quoi l'été au cinéma ? ».

Petit tour d'horizon.

La tentation du divertissement

L'été, pour beaucoup, c'est le moment des vacances. C'est le moment où, enfin, on peut se laisser aller à la détente, l'éloignement de nos tracas pour quelques jours ou quelques semaines. C'est le moment où on aime ne penser à rien et surtout pas au quotidien qui reviendra bientôt, avec son cortège de soucis.

Ce sentiment, l'industrie du cinéma de divertissement l'a bien compris : en été, le public a plus de temps pour aller au cinéma, et il a envie de se détendre. Depuis le gigantesque succès des *Dents de la mer* en 1975, s'est petit à petit instaurée une tradition dans le calendrier des sorties, amenant les studios à proposer des films différents selon la période de l'année et l'état d'esprit supposé du public. Ainsi, Hollywood nous abreuve chaque été d'une longue liste de blockbusters de divertissement, d'inégale qualité. Mais si la notion de blockbuster est généralement

réservée à l'industrie hollywoodienne, possédant des moyens avec lesquels les autres cinémas ne rivalisent qu'occasionnellement, ce n'est pas pour autant que la France par exemple, n'applique pas non plus cette stratégie. Ainsi, *Nos jours heureux* sort sur les grands écrans en juin 2006, proposant au public une comédie sans autre prétention que celle du divertissement, mettant en scène une colonie de vacances dont l'humour repose surtout sur l'idée que le spectateur y reconnaîtra un peu de son enfance, un peu de ses enfants. Rien n'y est très grave, tout se finit bien, on se moque gentiment de caricatures sympathiques auxquelles on s'identifie timidement. Un film inoffensif donc, qui n'a d'autre ambition que d'amuser son spectateur pendant 1h45 sans qu'il ne se pose trop de questions.

Au-delà de ces considérations de calendrier, on constate que l'été au cinéma est en effet souvent prétexte à des comédies de divertissement pur. Si *Les Grandes Vacances* et *Les Sous-Doués en vacances* sont sortis en salle en période hivernale, ils saisissent là aussi le thème des vacances scolaires pour proposer des comédies de mœurs assez inoffensives. On y reviendra.

Mais alors, l'été au cinéma, n'est-ce finalement qu'un prétexte à faire du divertissement, n'est-ce finalement qu'un repoussoir pour ceux qui s'intéresseraient au cinéma principalement pour sa dimension artistique ?

Jeunesse transgressive

La réponse à cette question est bien sûr négative. Si les grandes vacances et ses représentations ravissent le grand public, elle ne laisse pas en reste les cinéphiles, pas une seule seconde. Elle est l'occasion, justement, de se saisir du contexte vacancier pour interroger nos quotidiens. La période estivale est donc la plus appropriée pour mettre en scène des personnages en pleine tourmente, qui se cherchent, se découvrent. Des personnages qui se saisissent de l'échappatoire proposée par les vacances pour construire – ou parfois subir – des moments qui changeront à jamais leurs existences. Des moments parfois hors du commun, voire surnaturels, mais souvent merveilleusement anodins, dans lesquels tout le monde se reconnaîtra avec plus ou moins d'émotion.

Ainsi, le sujet privilégié des films d'été est souvent jeune : enfants, adolescents, jeunes

adultes. C'est le cas de presque deux tiers des films de notre sélection. Ainsi, dans les comédies de divertissement citées plus haut, on mettra en scène des enfants qui découvrent une colonie de vacances, ou bien des adolescents qui, à peine leur baccalauréat en poche, ne rêvent que de s'affranchir quelques semaines de la présence des adultes, professeurs ou parents, pour profiter de la vie entre amis et pour tomber amoureux. Ainsi, ces comédies s'avèrent parfois finalement moins inoffensives que ce que nous avons suggéré plus tôt, mettant en scène une certaine idée de la transgression. Dans *Les Grandes Vacances* de Jean Girault, un directeur d'école autoritaire incarné par de Funès voudra garder le contrôle sur ses étudiants et son fils aîné qui doivent passer par la case rattrapage. Se construira une opposition flagrante entre cette figure conservatrice, incarnation du monde adulte, et une jeunesse qui ne rêve que de liberté et qui n'hésite plus à défier l'autorité de ses parents. La comédie reste tout à fait potache, mais tout de même : la transgression est là, et prend de manière étonnamment lucide le pouls d'une jeunesse qui se construit en opposition à un vieux monde rigide et buté, une jeunesse qui, un an plus tard, fera rentrer dans l'histoire le mois de mai 1968.

Mais comment parler de jeunesse et de transgression sans parler de la Nouvelle Vague ? Ce sont là les deux mots qui la définissent le mieux. Lorsque Truffaut, Godard ou Chabrol commencent à écrire dans les *Cahiers du Cinéma*, posant les bases critiques de leur pensée cinématographique, ils n'ont que 22 ans. Rohmer, Rivette, eux, n'ont que 10 ans de plus. Durant les années 50, cette jeune génération de critiques va construire sa vision du cinéma en opposition frontale avec les cinéastes de la *qualité* française. Lorsqu'ils passeront à la réalisation à la fin de la décennie, leur apport bouleversera à jamais les codes et les perspectives de la dimension artistique des films. Pas étonnant ainsi que beaucoup s'attachent dans leur carrière à brosser le portrait d'une jeunesse intellectuelle et impertinente : c'est évidemment le cas de Truffaut et de la saga Antoine Doinel, qui suivra de l'enfance jusqu'à l'âge adulte le personnage éponyme incarné par Jean-Pierre Léaud. C'est le cas aussi de Rohmer, dont nous avons déjà longuement parlé dans les numéros précédents, et dont bon nombre de films se seraient tout à fait accordés au thème de celui-ci. Ses comédies dramatiques mettant en scène les mœurs de la jeunesse prennent en effet souvent comme décor la période estivale, et son style influencera beaucoup de

réalisateurs dont les films se rattachent aussi à notre thème : Brac, Trueba, Hong Sang-Soo…

Enfin, et c'est lui qui nous intéresse ici, Godard s'attachera également à mettre en scène cette jeunesse transgressive. Ses jeunes prendront les traits de plusieurs grands acteurs, mais trois seront plus récurrents que d'autres : Anna Karina, Jean-Paul Belmondo et Jean-Pierre Léaud. Cela tombe bien puisque tous trois figurent au casting de *Pierrot le Fou*, les deux premiers dans les rôles principaux et le troisième comme figurant. Dans l'un des films les plus représentatifs de la Nouvelle Vague, Godard se sert ainsi de la thématique estivale pour mettre en scène l'évasion de son quotidien d'un couple au sens le plus littéral du terme. Au cours d'un road-movie dément, les anti-héros Karina et Belmondo se laisseront ainsi porter de passions en passions, dans un récit violent et parfaitement impertinent que ce soit dans son fond, ou dans sa forme narrative décousue et quasi-expérimentale pour l'époque. Leur recherche d'identité, leur inadéquation totale avec une société violente qu'ils traversent comme des fantômes, prendra des proportions tragiques et pessimistes.

Se découvrir

Le thème de la recherche d'une identité, de la découverte de soi-même qu'on trouve brillamment exploité dans *Pierrot le Fou* a évidemment été traité à de nombreuses reprises. Là aussi, l'été est probablement le meilleur cadre temporel pour développer ces quêtes identitaires. Le contexte des vacances permet ainsi aux cinéastes de mettre en scène des personnages qui prennent le temps de s'interroger sur eux-mêmes ou qui s'y voient forcés. C'est aussi l'occasion de filmer des premières fois en tout genre.

Commençons d'abord par citer une première fois tardive et insolite, celle de *Ma première brasse* de Luc Moullet, où le réalisateur se met lui-même en scène dans une sorte de docu-fiction merveilleusement drôle, entreprenant d'enfin se jeter à l'eau, au sens littéral. Pendant une quarantaine de minutes, Moullet nous régalera d'un humour enfantin, presque absurde, nous offrant cet inhabituel spectacle d'un quadragénaire râleur qui rechigne à entrer dans l'eau.
Mais il est des premières fois bien moins anodines et beaucoup moins sujettes à la dérision, et celles-ci concernent encore une fois la jeunesse. L'été, c'est le moment où l'on

fait des rencontres, où l'on prend le temps de se tourner autour, de flirter, et donc fatalement de commettre des premières fois. Des événements loin d'être évidents, qu'on anticipe, qu'on pèse, qu'on attend et qu'on redoute. On se persuade parfois qu'on n'y tient pas, pour finalement se laisser surprendre par l'inattendu. Ainsi, le personnage d'Élodie Bouchez dans *Les roseaux sauvages* appréhende le passage à l'acte, et entretient un rapport délicat à son propre corps. Exposant d'abord son désintérêt pour la chose, ses confidences démontreront finalement qu'elle en a plutôt peur, ayant du mal à concevoir cet acte autrement que comme celui d'une domination de l'homme sur la femme. C'est finalement avec le personnage avec qui elle a le moins en commun qu'elle finira par passer le pas, tranquillement, naturellement. Comme une première fois.

C'est également le personnage de Liv Tyler dans *Beauté Volée* qui semble désirer cette première fois, mais attend juste de trouver la bonne personne. Retrouvant un amant de l'été passé, elle pense un temps avoir trouvé celui avec qui elle souhaite partager ce moment, et se montre blessée quand elle se rend compte qu'il lui accorde une importance bien moindre et ne la perçoit que comme une proie. Il lui faudra finalement des semaines pour enfin trouver « le bon », mettant bien là en évidence ce souci sans doute universel de faire de sa première fois quelque chose qui ne soit pas anodin.

Au-delà de ces baptêmes, c'est tout un rapport intime à sa sexualité et à son identité qui se construit dans ces films. C'est le moment où l'on revisite ce qu'on pense de soi-même. Ainsi, dans *Les Roseaux sauvages*, un personnage prend conscience de son homosexualité et passe l'été à essayer de cerner ce que cela signifie, tandis que dans *Une robe d'été*, le protagoniste ouvertement homosexuel couche pour la première fois, presque par hasard, avec une femme ; événement qui ne rendra finalement que plus fort encore sa passion pour son amant.

Chasses aux trésors et aux énigmes

Mais la découverte de soi, évidemment, ne se résume pas à la seule découverte de son corps et de sa sexualité. L'on grandit également, de bien d'autres manières. Ainsi, la quête d'identité du personnage de Liv Tyler dans *Beauté Volée* se décline en deux grandes obsessions : une première amoureuse et sexuelle dont on a déjà parlé, et une deuxième

plus intime encore qui consiste à trouver l'identité d'un père qu'elle n'a jamais connu. Ici comme pour ses émois amoureux, les pistes de résolution se feront multiples, changeantes, pour finalement se résoudre avec douceur, naturellement. Lorsqu'elle découvre enfin l'identité de son père, Liv Tyler a mûri pendant deux heures de film et est désormais prête à cette révélation.

On constate que l'été se prête tout particulièrement aux enquêtes en tout genre. Si certains personnages se satisfont sans problème de la torpeur qui les gagne, se contentent de zoner et de flirter sans forcément chercher ou attendre plus de la vie, d'autres finissent rapidement par s'ennuyer et cherchent le moindre prétexte pour partir à l'aventure. Ce sont bien sûr les quatre enfants de *Stand by Me* qui, ayant surpris la conversation de grands frères, apprennent que le cadavre d'un enfant disparu se trouve près d'un lac à deux jours de marche. N'en voilà pas plus pour que les quatre amis partent en balade pour être les premiers à trouver ce cadavre et faire la une des journaux. Comme souvent au cinéma, le but de l'aventure ne s'avérera finalement que secondaire : durant ces deux jours de marche, les enfants règleront, parfois avec violence, leurs comptes avec leur famille, le monde qui les entoure et l'avenir auquel on les promet. Ils vivront des péripéties éprouvantes, de ce genre d'événements pas si exceptionnels, presque ordinaires, mais qui marquent pourtant à vie. Durant ces deux jours de marche, nos gamins sortiront de l'enfance.

Cette dynamique de chasse au trésor comme récit initiatique, on la trouvera aussi dans *Under the Silver Lake*, où un Andrew Garfield amorphe et décadent se saisira du mystère de la disparition de sa voisine pour redonner un sens à sa vie. Son enquête le mènera à côtoyer le pire de Los Angeles, et prendra petit à petit une dimension bien plus grande que lui-même, l'absurdité de l'existence venant le frapper de plein fouet à plusieurs reprises. Comme souvent, le voyage initiatique en fera un personnage bien plus déboussolé qu'au début, qui a certes mûri, mais qui a surtout perdu tous ses repères. On peut également citer cette disparition inexpliquée et inexplicable d'un groupe de jeunes filles dans *Pique-Nique à Hanging Rock*. Désœuvrés, les personnages qui sont restés s'efforcent de remettre du sens dans une vie qui en a perdu beaucoup, tentent de comprendre l'incompréhensible, et s'enfoncent plus encore dans une terrible absurdité existentielle.

Étés cinéphiles

Et voilà que la salle se rallume, que le cinéphile reste assis quelques instants à regarder le générique, avant de se lever et de se diriger vers la sortie. Voilà qu'il éteint son projecteur, sa télévision, son ordinateur, et qu'il sourit.

Ces étés de cinéma, il les chérit pour toutes ces raisons et plein d'autres. Il les chérit parce que comme beaucoup, il a eu envie d'un peu de légèreté, de passer du bon temps, de sourire, de rire, d'être séduit.

Il aime ces films parce qu'ils lui rappellent tant de choses. Ces films qui parlent de vacances, qui parlent de séduction, de premières fois, il les adore parce qu'il sait à quel point ils sont vrais. Il se rappelle lui aussi de certains de ses moments qui furent parmi les plus angoissants et les plus beaux de sa vie : il vient de se regarder en miroir avec nostalgie.

Comme nos personnages, il grandit, se découvre à travers eux. Parfois, il a envie, besoin de les revoir, et se crée des rituels pour chacun de ses étés. Il y cherche une ambiance, une émotion, même pas besoin que le film se passe en été pour y retrouver tout ce qu'il y cherche, un peu comme le *Pleasantville* de Gary Ross.

Et lui aussi part à la chasse au trésor bien qu'il ne s'ennuie que rarement. Il écume les cinémas, les plateformes, les liens de téléchargement à la recherche de la pépite qui saura le faire vibrer. Il pourra parfois chercher tout un été à voir un film sans le trouver, un peu comme le *Vacances Conjugales* de Gréville.

Mais son été de cinéma est mieux encore que celui des personnages qu'il regarde : car lui, lorsqu'il aura terminé ses vacances, rien ne l'empêchera de continuer de regarder des films.

CRITIQUES

Pour la contrariété en vacances

Du côté d'Orouët, de Jacques Rozier, sorti en 1973
Par Grégoire Benoist-Grandmaison

La fraîcheur, la magie d'un souvenir récent et inattendu de cinéma, voilà qui constitue une matière noble pour le critique. Malheureusement, l'émerveillement est une émotion que l'érudit cinéphile abîme petit à petit, par son assurance, par sa trop avide curiosité, par la rareté perdue de l'obscurité. Il y a donc nécessité de reconstituer cette virginité presque religieuse, qui seule peut découvrir avec justesse toute la beauté des yeux écarquillés et d'une bouche bée d'enfant devant sa première glace.

Émerveillement

Dans le train, encore à baguenauder joyeusement, encore inconscient de la rentrée qui approchait pourtant à grand pas, j'ai donc lancé *Du côté d'Orouët*. Jacques Rozier et les vacances pourraient apparaître comme une association évidente au connaisseur. De mon côté, j'avais ce privilège de ne rien savoir. Ou plutôt si, quelques repères me trottaient en tête. L'expulsion récente de son logement parisien, sa future rétrospective à La Cinémathèque sur laquelle il travaille-travaillait, le titre de son film mentionné dans un texte sur *À l'abordage* puis une page Wikipédia vaguement parcourue dans un éclair de curiosité. Mais rien qui ne puisse me permettre de situer formellement son cinéma, ni même de toucher du doigt ses motifs récurrents ; rien, pas même de ces infâmes dossiers de presse refermant toutes les pistes, et que certains critiques timorés par la peur d'avoir tort consultent religieusement. Ainsi,

de Jacques Rozier, *Du côté d'Orouët*, je n'avais pas grand-chose, au mieux la date, l'époque. J'étais donc prêt, prêt à me laisser embarquer dans cet émerveillement naïf, prêt à redevenir le petit garçon devant sa crème glacée.

Rires

Trois jeunes amies partent en vacances pendant le mois de septembre sur les côtes vendéennes. Elles s'extraient de Paris, s'échappent de la chape de plomb du travail en bureau. Les voilà qui font le chemin jusqu'à la maison de l'une d'entre elles. Dans mon train, la première chose que j'entends dans mon casque, ce sont leurs rires. Elles rient, pour un rien, pour un peu tout. Elles ne s'arrêtent pas, ne s'arrêtent plus, les fou-rires s'enchaînent, les situations gagnent toujours plus en incongruité, improbables, inopinées... On rit, on lâche tout, on s'émerveille du peu qui leur en faut pour être heureuses, du peu sur lequel repose leur jubilation de partager un moment coupé du temps quotidien et de vivre sans appréhension des vacances pour le moment faites de rien. Le choix des chambres prête à rire sans qu'on ne sache trop pourquoi, la baignoire devient la mer dans une scène qui entrelace la bête complicité des amis qui s'aiment à la poésie du paysage marin, les escaliers accueillent des coucous insensés venues tout droit d'une imagination à la fois idiote et géniale, les sabots sont autant d'occasion de faire du bruit pour le simple plaisir d'exister...

Dans le train, je ris avec elles. Comme elles, j'aimerais rire plus fort, plus clair, sans soucis ! Malheureusement les passagers autour de moi n'ont pas signé pour m'entendre glousser bruyamment. Ces rires et cette joie qui émanent de ces – a priori – insignifiantes aventures éclaboussent le spectateur, et ce sont bien elles qui, en premier lieu, constituent les bribes d'émerveillement que je garde de ce film ; c'est aussi là que réside sa force cinématographique. Comment Jacques Rozier a-t-il fait ? Même mon voisin de gauche un peu grinchouille, à la fin du film, s'adresse à moi avec un grand sourire « c'est votre film de vacances ? ». L'illusion est parfaite. Dans la continuité du cinéma moderne, et donc de la crise de l'action au cinéma, Jacques Rozier délaisse les embranchements scénaristiques pour faire de sa matière non plus une suite d'action-situation (il a fait ça donc il se passe ça), mais plutôt une matière faite de situations pures (il se passe ça). Les vacances n'étant qu'une ribambelle de situations, sans liens de

causalité apparents, les vacances de ces trois filles sont donc avant tout des situations faites d'ennuis, de rires et de rencontres. Mais ces rires... Comment peuvent-ils sonner si vrai ?

Situations

Un scénario situationnel pour créer la vérité, soit. Ça ne suffit pas à expliquer la réussite si rare de ce film dans cette lourde tâche. En réalité, abandonner le schéma réactif du scénario n'est qu'une composante de la justesse et de l'évidence que ces rires, encore dans mon esprit, font sonner. Il n'est pas honteux de dire qu'une part de mon émerveillement venait de mon incapacité à saisir les ficelles de la confection de ce film. Comment a-t-il fait ? On peut imaginer ce que donnait le tournage. Probablement peu de techniciens, peut-être deux caméras qui tournent en continu une seule et même scène, de longues périodes d'attente, qui laissent les acteurs libres, traquant un éclair de vie… Bref. Il n'y a pas de mauvais acteurs, que des mauvais cinéastes, et *Du côté d'Orouët* nous confirme cette évidence. Jacques Rozier s'emploie avec un succès certain dans sa direction d'acteur, et c'est d'abord le choix de ce leste et léger dispositif de tournage qui lui permet d'aller chercher la justesse de ses acteurs.

En leur donnant un espace dans lequel elles se meuvent et interagissent librement, le film brille dans la mise en situation de ses actrices, qu'elles soient seules entre elles au début ou confrontées à une figure masculine dès le deuxième tiers. Plus qu'un scénario, c'est d'une feuille de route dont il est question. Toujours dans les parages, plus ou moins imaginée par son auteur, elle permet de guider sans contrainte ses actrices et son acteur là où il les attend, là où il sait qu'il se passera quelque chose. Ce qui fascine, c'est bien la manière dont les quatre esprits se rencontrent et jouent de la situation qui leur est donnée. Rozier réussit constamment par la plus simple des manières l'élaboration d'une atmosphère propice à libérer le jeu des acteurs : « faites du cheval ! », « faites du bateau ! », dit Rozier, et il filme suivant son instinct, hurlant quelques directives supplémentaires pour réorienter, bouleverser, créer. L'acteur et les actrices se retrouvent donc à effectuer des actions sans réellement en connaître le but, comprenant à rebours ce qui se trame. La scène de balade à cheval, qui met en regard la grandeur d'un homme et la gaucherie d'un simplet, est à ce titre exemplaire. Les acteurs ne peuvent que

supposer, réaliser, se rendre compte après l'action, après le *cut*. Mais Rozier ne *cut* jamais, et la caméra voit finalement dans les regards qui s'échangent, dans les mouvements qui agissent, les rapports de force qui animent ce groupe de joyeux lurons. Cela crée un décalage jouissif dont le point central est peut-être Bernard Menez : il ne voit jamais dans son intégralité la risée de ce qu'il entreprend, au contraire d'un Bourvil, qui lui savait son ridicule. Mais Rozier, déjà génial, trouve finalement le cœur véritable de son film par l'introduction du mâle dans l'espace féminin mentionné au début de ce paragraphe.

Attentes contrariées

L'émerveillement est passé. Me voilà bien vite rattrapé par ce besoin de la critique-intello. Je garde bien sûr au fond de ma mémoire, jaloux, fier comme un coq, les bribes d'un plaisir béat, sans cesse nourri, pendant mon long visionnage, par les éclats et les aventures de ces trois jeunes femmes. Il me fallait, pour autant, mettre le doigt sur l'idée centrale du film, celle qui finit de le consacrer comme un chef-d'œuvre oublié : les attentes contrariées. La vérité des rires qu'il met en scène se mélange à une ligne scénaristique tout à fait tragique : le benêt Gilbert est amoureux de son employée, l'insatisfaite Joëlle, mais Joëlle ne le désire pas et tombe sous le charme du beau Patrick, sauf que Patrick, lui n'est pas intéressé par Joëlle mais par son amie, Kareen. A partir du moment où Gilbert s'introduit dans un espace dans lequel il n'était pas désiré par l'une des trois filles, les attentes ne peuvent être que constamment chamboulées, et alors Jacques Rozier révèle toute la puissance cinématographique que peut contenir la contrariété.

Que cherche-t-on pendant les vacances ? Voilà la question à laquelle répond le film. Et la réponse qu'il donne est la suivante : pendant les vacances, on cherche à ce qu'il se passe quelque chose. Comme nous devant la fiction, il y a ce besoin impérieux que quelque chose se mette en mouvement, nous bouscule, casse l'ordre morne et établit de la monotonie. Cela viendra-t-il de l'une d'entre elles qui, par envie ou par désœuvrement, pourrait tomber sous le charme de Gilbert, ce bonhomme un peu nigaud ? Ou peut-être de Joëlle : va-t-elle finir par violemment rejeter Gilbert ou continuera-t-elle de prendre sur elle car ses amies sont contentes d'avoir cet homme avec elles ? Et c'est pour cela que l'introduction du mâle révèle la contrariété des attentes, car dès lors qu'il est là, l'espace et les envies sont

complètement distordus : l'une veut le voir, l'autre pas, l'une accepte ceci, l'autre n'accepte pas, Gilbert sert comme excuse à Kareen pour aller voir Patrick, et donc provoque la jalousie de Joëlle, en plus de son énervement... La scène où Gilbert cuisine un poisson pour Joëlle et Caroline est à ce titre exemplaire dans les jeux de contrariété : Gilbert cuisine avec volonté et hardiesse, à la sueur de son front, pendant de longues heures ; les deux jeunes filles n'ont plus faim ; Gilbert sert donc avec un enthousiasme tout à fait anachronique un plat dont elles ne veulent plus. Et tout le monde finit par être contrarié, alors que si peu aurait fallu pour arriver au résultat inverse. Mais c'est aussi pour cela qu'une fois les vacances finies, Caroline dit timidement à Joëlle : « Heureusement que Gilbert était là ». Car sans lui, peut-être rien ne se serait passé, rien n'aurait été contrarié ; les attentes seraient restées à l'état de potentialité, sans jamais révéler toute leur saveur.

Bons baisers du camping Beau-Soleil

Dupont Lajoie, de Yves Boisset, sorti en 1975
Par Sarah Yaacoub

Georges Lajoie est un bistrotier de la place d'Aligre à Paris : c'est un homme débonnaire, qui se déleste de quelques réflexions xénophobes et de mains aux fesses de sa serveuse. Un beau matin, les Lajoie (Jean Carmet et Ginette Garcin) et leur fils unique Léon prennent leur caravane immaculée en direction de la Côte d'Azur, là où tout bon français moyen a pour loisir de passer ses vacances d'été. Ils y rejoignent des amis habitués du camping, tenu par Loulou, un pied-noir jovial (Robert Castel) : Albert Schumacher (Michel Peyrelon), huissier de justice strasbourgeois, et sa femme (Odile Poisson), ainsi que les Colin (Pierre Tornade et Pascale Roberts), commerçants sur les marchés, et leur fille Brigitte (Isabelle Huppert). A eux tous, ils constituent un bel échantillon de la classe moyenne française de 1974. Cette joyeuse assemblée s'adjoint les Vigorelli, une famille italienne qui vient pour la première fois et qui tente de sympathiser avec eux.

Cependant, les habitués du Beau-Soleil sont de braves gens pour le moins vampiriques : tout à fait communs le jour, ils se transforment la nuit tombée en conspirationnistes et en assassins de la pire espèce. Réalisé par Yves Boisset, écrit par Jean-Pierre Bastid et Michel Martens avec des dialogues de Jean Curtelin, accompagné par la musique nauséeuse de Vladimir Cosma, *Dupont Lajoie* est un film qui fait froid dans le dos.

Soleil noir

A proximité du camping se construit un immeuble standing de station balnéaire, comme il en fleurit par poignée dans les années 1970. Le chantier emploie des travailleurs immigrés algériens, qui se retrouvent malgré eux mêlés à un fait divers

sordide en étant accusés à tort du viol et du meutre de la jeune Brigitte Colin, laissée pour morte à proximité du campement de ces derniers. Le bien nommé inspecteur Boulard, joué par Jean Bouise, est chargé de l'enquête : l'un des seuls personnages humains et sensés parmi la folie qui s'empare du camping, il tente tant bien que mal d'élucider l'affaire, avec une conscience professionnelle exemplaire. Car la terrible découverte de la dépouille de Brigitte galvanise le camping, au sein duquel se forme une milice revancharde qui va calmer ses ardeurs en allant « casser du bicot », à la tête de laquelle Bigeart, un ancien combattant d'Algérie joué par Victor Lanoux.

Un été meurtrier

Yves Boisset est un cinéaste politiquement très à gauche, dont les films dissidents se sont inscrits dans une mouvance socio-politique du cinéma français « grand public » des années 1970. Parmi ces films conscients se penchant sur des affaires troubles, dans le sillage d'un Costa-Gavras : *Solo* de Jean-Pierre Mocky (1970), *Traitement de choc* d'Alain Jessua (1973), *Police Python 357* d'Alain Corneau (1976), *L'Imprécateur* de Jean-Louis Bertucelli (1977) ou *Sept Morts sur ordonnance* de Jean-Jacques Rouffio (1975). René Prédal désigne Boisset comme « le chef de file » de ces « cinéastes de la juste cause », en démarquant ce qu'il considère comme ses meilleurs films : *Dupont Lajoie* (1974) et *Le Juge Fayard, dit le sheriff* (1976). Ces deux films sont de bons exemples de la « recette » qu'applique le réalisateur dans ses films, en mêlant « l'ingrédient purement politique au contexte psycho-social ». Dans *Le Juge Fayard*, il décortique le système judiciaire français ; dans *Dupont Lajoie*, le racisme ordinaire. Ces deux films présentent des personnages ordinaires qui n'ont aucune emprise sur leur destin : « [...] la bêtise de Dupont-Lajoie et le courage du petit juge Fayard conduisent à la mort, car le tragique de la société actuelle est de pousser aux extrêmes les tensions qui, en d'autres temps et d'autres lieux, auraient pu trouver une solution raisonnée ».

Film post choc pétrolier, *Dupont Lajoie* est tristement révélateur d'un ordre des choses dans la société française. L'idée du film vient à Yves Boisset en réaction à une vague de faits divers qui secouent la France en été 1973. Un an après la création du Front National, des ratonnades visent des travailleurs algériens à Grasse et à Marseille : trente sont assassinés lors de cette période noire. Près d'un an plus

tard, Boisset signe un film d'une grande acuité dans son propos. Implacable, *Dupont Lajoie* est un pamphlet contre le racisme qui arrive à point nommé.

Jusqu'à présent acteur de comédies populaires, Jean Carmet prend un risque en prêtant sa silhouette à ce petit bout d'homme, un concentré de français moyen en 1975 : petit, trapu, à la démarche pataude. Ce qui est glaçant chez Lajoie-Carmet, c'est sa gueule ordinaire de monsieur-tout-le-monde. D'ailleurs, Carmet a pris un malin plaisir à incarner ce sous-homme, comme il le définit, et ce rôle magistral lui a collé à la peau, pour le meilleur et pour le pire. En rendant ce personnage crasse presque sympathique, l'acteur s'est attiré les foudres de certains spectateurs, l'insultant dans la rue ou allant jusqu'à briser les vitres de sa maison en banlieue parisienne. Le film, succès populaire et commercial, fut mis à mal par les chiens de gardes de l'époque, et se fit incendier par la critique bien-pensante - pour n'en citer qu'une, celle du *Masque et la plume* de l'époque : « c'est un film d'une telle bêtise, d'une telle vulgarité, que le mot caricatural ne saurait le caractériser ». Ironie du sort, Jérôme Garcin, présentateur de l'émission de France Inter depuis 1989, a signé en 2019 un article réhabilitant le rôle de Jean Carmet.

La France cochonne

Au camping du Beau Soleil, bonhomie et humour gras sont de vigueur, d'autant plus que le présentateur vedette de télévision Léon Tartafione, incarné par Jean-Pierre Marielle, époustouflant de vanité et de bêtise, est venu animer la traditionnelle émission-jeu Inter Camping. Le soir à table, on se régale bêtement autour d'un plateau de charcuterie et d'un camembert odorant, le visage bouffi par le vin rouge et le rire gras. La discussion est aux lieux communs, aux platitudes et à l'humour beaufisant. Dans un entretien radiophonique avec Jacques Chancel, Jean Carmet avertit des dangers des lieux communs : « Si je n'avais pas eu la possibilité, moi-même, de me rendre compte du danger de certaines phrases, j'aurais certainement atterri dans une mentalité que je n'aimerais pas avoir ».

En raison de l'impact sociétal du film d'Yves Boisset, *Dupont Lajoie* est depuis devenu une expression de l'usage courant, employée pour désigner un français moyen, suffisant, voire salaud. Georges Lajoie se révèle bien moins

qu'un français moyen, c'est un français bas. Il est rustre, libidineux, machiste et xénophobe : c'est un cochon qui sommeille. Et parmi la galerie d'archétypes français quotidiens interprétés par un casting trois étoiles, c'est la plus belle des canailles. A travers *Dupont Lajoie*, Yves Boisset dresse le portrait au vitriol d'une France lâche et dégueulasse, habitée par des personnages mesquins, abyssalement ignorants. C'est une fenêtre ouverte sur la France de 1975 et sur une manifestation de son héritage colonial : l'expression d'un racisme ordinaire et ordurier, poussé à son paroxysme par la violence. Grâce aux talents réunis de ses acteurs et de ses techniciens, Boisset signe avec *Dupont Lajoie* un film âpre comme l'on en fera probablement plus, de ceux que l'on n'oublie jamais et qui marquent au fer rouge.

Peter Weir(d)

Pique-nique à Hanging Rock, de Peter Weir, sorti en 1977
Par Léo Barozet

Générique. Dans la brume apparaît un rocher gigantesque, le fameux Hanging Rock, d'une magnificence brute. Un bruit sourd se fait entendre en arrière-plan. Le film a commencé depuis à peine 10 secondes et l'ambiance est déjà lourde, étrange. Apparaît alors le titre, en belles lettres calligraphiées, qui contraste de manière étrange avec ce rocher abrupt, cette végétation âpre que l'on voit à l'écran. En quelques secondes d'une efficacité redoutable, le film nous montre ainsi la dualité qu'il va opposer : la nature sauvage, mystérieuse, effrayante même d'un côté, un monde humain éduqué, droit et strict qui se pare sous de beaux atours de l'autre. Puis, un fondu sur un champ jauni où prolifèrent les mauvaises herbes. Une voix off féminine nous offre une citation d'un poème d'Edgar Allan Poe : « What we see and what we seem / Is but a dream, a dream within a dream ». La messe est dite. Ce faisant, la caméra s'élève, nous révélant un beau bâtiment victorien entouré de pelouse verte et courte. Encore une fois, le contraste. Débute alors cette flûte de Pan entêtante, ensorcelée, irréelle, qui semble venir d'un autre monde, toujours accompagnée par ce bruit sourd inidentifiable.

A-t-on connu introduction plus intrigante, plus belle, plus mystérieuse ? Il aura fallu moins de deux minutes au film pour nous plonger dans un autre monde, pour nous faire sentir qu'ici, la réalité a fait un pas de côté. Tout nous semble réel, normal. Et pourtant, on le sent, quelque chose cloche.

Pique-nique à Hanging Rock nous raconte l'histoire d'un collège victorien de jeunes filles dans la campagne australienne au début du siècle précédent. Profitant du jour estival de la St-Valentin, les jeunes filles et le personnel partent passer la journée à côté de Hanging Rock. Il suffira d'une journée d'évasion de leur éducation guindée pour que vole en éclats,

dans un fracas silencieux, tout ce monde d'ordre et de faux-semblants cordiaux.

Alors que nos jeunes filles se rapprochent du rocher, de petits détails nous indiquent que leurs manières, leur éducation ne sont déjà plus à leur place. De légères astuces de mises en scènes, presque indécelables si l'on n'y prend pas garde, mais qui contribuent inconsciemment beaucoup à plonger le spectateur dans une forme d'appréhension fascinée. C'est par exemple cette montre qui s'arrête alors qu'ils arrivent à destination, symbole déjà éloquent, mais qui vient en prime contraster avec le collège de Miss Appleyard où se trouve presque toujours en arrière-plan une horloge qui émet un tic-tac réglé, régulier, discret mais quasi omniprésent. Voilà alors que ce tic-tac disparaît, brouillant métaphoriquement les repères d'une vie réglée et ordonnée. C'est aussi ce personnage qui se fait la réflexion suivante à propos du rocher : « Waiting a million years, just for us ». Est-ce là le témoignage de la part de nos protagonistes qu'elles savent, d'une certaine manière, ce qui se passera ensuite ? On pourrait presque le penser, tant elles semblent ressentir elles aussi cette atmosphère décalée en l'acceptant avec sérénité. Tel le spectateur, elles paraissent hypnotisées par un rocher dont il paraît évident qu'il va marquer leur existence de manière imprévisible.

Quatre filles partent alors explorer le rocher, transformant petit à petit l'étrange en inquiétant. La flûte de Pan s'accompagne de chœurs doux et angoissants, et toujours ce bruit sourd en fond. Métaphoriquement, les voilà qui se détachent de toute la rigidité de leur éducation, les voilà qui s'affranchissent, s'émancipent. C'est d'abord le regard du jeune Michael accompagné de son valet qui pique-niquent non loin, regard qui vient créer une fissure presque invisible dans le mur solide de leur éducation et de leur pureté. Puis, alors qu'elles progressent dans leur exploration, les voilà qui retirent leurs chaussures pour mieux progresser. Doit-on voir dans cet effeuillage discret une métaphore sensuelle, érotique ? Les voilà qui se réapproprient un corps qu'on a engoncé dans de belles robes de bonne tenue, les voilà qui s'allongent sur la roche. En contrebas, tout le reste du collège s'est endormi. L'une des jeunes filles commence à prendre peur, est terrifiée. Les autres, sans un mot, se relèvent, disparaissent derrière un rocher. Ne réapparaîtront pas. La dernière s'enfuit en hurlant.

Personne ne comprendra ce qu'il s'est passé. Pas une trace des trois disparues, pas une seule, pas l'ombre d'une explication, d'une idée, d'une hypothèse. La suite du film nous montrera comment le reste des personnages essaie de continuer à vivre après cet événement tragique, pour certains sans succès. Comment continuer de croire que tout est bien ordonné quand des jeunes filles disparaissent sans raison ? Comment conserver ses repères ? La directrice Mme Appleyard s'engouffrera aveuglément dans une discipline plus autoritaire encore, incapable d'admettre qu'un monde s'effondre ; contrairement à la douce institutrice Mlle de Poitiers, dévastée. Du côté des jeunes, on retiendra surtout Sara, amie proche d'une disparue et souffre-douleur de la directrice, qui ne saura plus comment tenir le coup sans le pilier que représentait sa camarade ; et Michael, incapable de lâcher prise, qui se mettra en danger pour percer les secrets du rocher. Événement tragique ou miracle ? Pour ceux qui restent, la réponse ne fait pas de doute. Et pourtant… Le spectateur l'a vu, l'a compris, lorsque nos trois filles disparaissent, chacune est apaisée. Elles semblent libres. Elles sortent de la caverne de Platon, et se fondent dans cette nature inquiétante car inconnue et sauvage, et qu'elles ne semblent pourtant pas redouter. Ce qui fait peur aux vivants, est-ce tant la disparition que le sentiment diffus de cet incroyable élan de liberté, terrifiante inconnue ?

À travers l'un des plus grands films que le cinéma australien a eu l'honneur de créer, Peter Weir nous renvoie à l'essence même du fantastique. Un événement simple, mais terriblement effrayant car inexplicable et unique, qui nous interroge sur l'origine de nos peurs et de nos systèmes de croyances. Pas étonnant que les premiers mots du film soient ceux de Poe... Ce faisant, il développe de la plus belle des façons l'une de ses thématiques phares : celle des sociétés humaines face à la nature sauvage.

Mais si ce pique-nique est aussi mémorable, ce n'est pas tant pour ses thèmes brillamment mis en scène que par cette ambiance lourde, unique, impressionnante. Cette réussite est imputable en premier lieu à Peter Weir(d) évidemment, qui propose une mise en scène délicate, douce, accompagnant sans cesse son propos sans jamais le forcer. C'est à lui aussi qu'on doit cette idée géniale, si simple et pourtant si inoubliable ; ce son sourd et assourdissant qu'on entend si souvent. Weir justifiera son idée en expliquant que certains

sons nous semblent instinctivement dangereux, à fuir : celui d'un tremblement de terre, suffisamment atténué pour ne pas l'entendre si l'on n'y prête pas attention, mais juste assez marqué pour pénétrer nos sens et nous faire sentir comme *a dream within a dream*. Une bande-son, comme on l'a dit, habitée également par cette flûte de Pan virtuose du génial Gheorghe Zamfir, dont les thèmes accompagneront longtemps nos cauchemars les plus réalistes. Il y a enfin cette photographie lumineuse et éthérée que l'on doit à un collaborateur régulier de Weir, Russell Boyd. Si le film n'est pas à proprement parler horrifique, il est toutefois bon de rappeler que *Midsommar* n'a rien inventé, et que 45 ans avant lui, il existait déjà un film qui savait nous terrifier sous un soleil radieux.

Si aucun de ses films suivants n'atteindra la maestria de *Pique-nique à Hanging Rock*, on retrouvera cependant cette même thématique brillamment traitée dans plusieurs de ses films. *La Dernière vague* (1977), son film suivant, est de loin celui qui lui ressemble le plus dans son ambiance et son sujet. Le film nous propose un moment pré-apocalyptique dans une communauté australienne sous fond de mythes aborigènes. Les éléments fantastiques abondent, et la nature retrouve ici toute sa force animale et brutale, une force qui ne semble être comprise que par les aborigènes bien moins déconnectés de cette nature sauvage. Encore une fois, les sociétés réglées humaines se retrouvent désemparées face à l'immensité de l'incompréhensibilité générée par le monde qui les entoure. Dans la suite de sa filmographie, les éléments fantastiques disparaîtront, au profit de récits historiques ou romantiques, exploitant d'autres thèmes communs. Cette dualité homme/nature se retrouvera toutefois dans plusieurs autres de ses films. On peut notamment citer l'immense *Mosquito Coast* (1986) qui montre l'échec d'une famille pensant pouvoir retrouver une forme d'état sauvage. La réflexion de Weir semble alors s'élargir : là où il présentait auparavant une nature à laquelle il fallait s'abandonner pour pouvoir s'émanciper, il semble montrer ici un constat autrement plus pessimiste. Nos protagonistes n'appartiennent plus à la société humaine, et souhaitent avec grande sincérité retrouver une forme d'état naturel dans un désir d'émancipation : le film mettra en scène l'impossibilité de ce retour à la nature. Aucune de ses œuvres suivantes ne proposera par la suite un message d'une portée aussi importante que les trois mentionnés. Toutefois, les superproductions *Master and Commander* (2003) et *Les Chemins de la*

liberté (2010) reprendront eux aussi ce thème, mettant en scène des groupes d'homme trop petits face à une nature sauvage immense. Chaque fois, la nature est aussi belle que dangereuse, aussi inquiétante que hypnotisante, aussi sauvage que rédemptrice, vectrice d'émancipations comme de tragédies.

Pique-Nique à Hanging Rock, ou les cruelles limites d'une civilisation qui s'est perdue.

Itinéraire d'un enfant blasé

Under the Silver Lake, de David Robert Mitchell, sorti en 2018
Par Charles Thierry

Mi-juillet, maison de campagne, chez les grands-parents. Vous avez 10 ans, êtes loin de vos amis, et les deux petites semaines écoulées depuis le dernier jour d'école et le départ en voiture semblent avoir duré le triple. Mais ce n'est pas le cas, alors le temps doit bien passer. Il y a bien quelques expositions au village, qui, à votre âge, sont aussi passionnantes que les toits des maisons. Il y a bien quelques balades en canoë : une prison. Alors par curiosité ou par résignation (vous n'en savez rien, et ne vous posez d'ailleurs pas la question), vous commencez à faire parler les animaux de la ferme avoisinante, à épier la moindre conversation pour peu qu'elle retienne votre attention, à prêter à chaque brin d'herbe les possibles d'un portail vers une destination inconnue.

Vous êtes Sam. Ou plutôt Sam, c'est vous, pour peu qu'il ait troqué la campagne pour Los Angeles et les grands parents pour sa partenaire qui, même en tenue d'Ève, le passionne moins que les faits divers de la télé. Lui en revanche a la chance d'avoir comme compagnon d'infortune la caméra de David Robert Mitchell. Elle le prend sous son aile, inondant de lumière chaque nuit, chaque rue, chaque buisson, elle offre au grand enfant qu'est Sam une myriade de zones d'ombre toutes plus magnétiques les unes que les autres. L'une de ces zones est pourvue de cheveux blonds, d'un grand sourire, de mains dont la douceur traverse l'écran, et du pouvoir magique de séparer Sam de sa torpeur. Sam a trouvé son portail vers l'inconnu. Il s'appelle Sarah et vient de disparaître avec la nuit.

Dès lors, grain de sable dans un sablier et doué d'ubiquité, Sam s'engage à son insu dans un double toboggan. Toute hiérarchisation entre la recherche de Sarah et l'introspection qu'elle engendre sera vaine. La première, propulsée unique impératif quotidien de Sam, engendre

la deuxième qui, mise en sommeil par l'ennui de la monotonie, se réveille à l'instant où sa quête l'extirpe de l'autorité de ses va-et-vient quotidiens. Le labyrinthe qui se dessine – sans pour autant se résoudre – sous ses pas, est une lumineuse projection du réveil d'un inconscient en sommeil. Le temps libre dévoile tout son potentiel. L'oisiveté s'efface devant une frénésie de fantasmes, le réveil évoqué rend réel un monde mystique. Mais Sam se préoccupe bien moins de la vraisemblance que des indices qui s'offrent à lui, et fait le choix permanent de poursuivre son exploration, prenant vite conscience que chaque piste qu'il poursuit le rapprochera de réponses qu'il redoute autant qu'elles l'enthousiasment.

Dans cet ascenseur permanent entre mise au jour de ses propres paradoxes et expédition des fonds de ce lac argenté qu'est un Los Angeles entrelacé de figures fantastiques, Sam dessine la carte de son propre monde. Il s'approprie un Los Angeles qui n'est véritablement hostile qu'à celui qui s'en effraie. C'est en tous cas ce qu'il croit. L'ascenseur s'arrête à chaque étage, et déconstruit les croyances sur lesquelles étaient basées son existence passive et révolue à mesure qu'il lui donne les clés de son for intérieur. Les nouvelles questions sont des récompenses, ce qui donne à voir toute la force du paradoxe : plus Sam avance, plus il s'enfonce dans une illusion. Mitchell, un temps guide et allié, déploie ses desseins : assommer son personnage de la preuve qu'il subit ses certitudes. Point de prise de contrôle, mais un séjour en captivité dans l'autorité d'une pop-culture factice. Vous êtes toujours Sam, et ne faites même plus confiance à l'authenticité du chant des oiseaux. Les élans de violence, supposés exutoires, n'ont pour substance qu'une prédétermination de valeurs qui associe violence et exutoire. De conducteur, Sam devient petit à petit passager, de cartographe il se noie dans la richesse d'entrelacs qui le laissent à quai.

Découvrir l'écart dimensionnel entre façade et substance a un prix : celui de l'innocence. Le film renvoie à un dilemme moral passablement nihiliste, entre ignorance et désillusions. Dans la campagne, sublimée par des rayons de lumière presque trop beaux pour être vrais, le dilemme se complexifie. La beauté de ce qui se révèle chaotique rend intarissable la soif de questions, et fonctionne tel un aimant tant elle rend impossible la fuite d'un cycle d'illusions perdues. Vous faites le même choix que Sam, qui n'en est finalement

pas un. Chaque indice ne peut se laisser ignorer, vous n'autoriserez pas cette chasse aux trésors à rester souterraine. Quiconque s'aventurera derrière vos yeux vous en sera reconnaissant, car peut-être le mènerez-vous *Under the Silver Lake*.

Voyage sans retour

Voyage en Italie, de Roberto Rossellini, sorti en 1954
Par Nicolas Moreno

C'est à la veille du tournage de *Voyage en Italie* que Roberto Rossellini se retrouve coincé avec une star hollywoodienne (George Sanders), sa sulfureuse amante (Ingrid Bergman), mais aucun scénario à mettre en scène, les droits du roman désiré étant vendus à un autre. Pris par le temps, il réalisa un chef d'œuvre. Ce sera l'histoire d'un couple qui se rend en Italie : « business trip » dira le mari, « pleasure trip » rétorquera pourtant son épouse. De cette discordance naîtra le plus beau film que nous ait offert le néoréalisme italien, le meilleur pour nous plonger dans la plus étroite des abîmes, celle de l'intimité.

Dès la formidable scène d'ouverture du film, une atmosphère latente s'impose dans la voiture, faisant office de navette entre un quotidien qui est fui et une Italie qui est fantasmée. Un certain silence -pas même évaporé par la banalité des bribes de conversation- prend place, Alexandre demande à Katherine si elle veut lui laisser le volant… La frontière entre réalisme et recherche d'une intention scénaristique s'installe. Au regard de ce schéma quotidien, il est déjà question de se demander si le couple est épanoui, comme si chaque (nouveau) geste risquait de les ankyloser encore un peu plus dans une monotonie à laquelle ils ne pourraient survivre. D'un simple déplacement à Naples, dont la nature est incertaine et sujette à désaccord, le réalisateur amorce déjà la revisite du voyage initiatique sous le prisme d'un néoréalisme porté à son sommet. Pour être plus précis, c'est au sein de ce flottement à l'égard des raisons du voyage que l'on trouve le véritable point de départ du parcours initiatique du personnage joué par Ingrid Bergman. Tout les oppose dans le tandem. Mais l'origine du changement chez Katherine n'apparaît qu'en sortant d'un quotidien engourdissant, comme s'ils partaient à la

recherche de la finalité de leur existence respective : la réussite pour l'un, l'épanouissement pour l'autre.

Une grande partie des commentateurs de ce film s'égarent à dire que l'Italie joue le rôle d'un personnage à part entière, sorte d'entité destructrice des liens amoureux. Il serait plus pertinent de voir la géographie d'une manière plus large encore. Le néoréalisme s'est fait connaître par de grandes œuvres de cinéma politique : *Le voleur de bicyclette* (1948, très bon film sur un ouvrier se faisant voler son véhicule de fonction), *Allemagne année zéro* (même année, relatif au Berlin de la juste après-guerre et du sentiment de culpabilité globalement ressenti) ou encore *Mamma Roma* (1962, par un Pasolini étonnant qui s'intéresse à la société italienne de son temps). Tous ces films ont en commun d'accorder une importance capitale au cadre spatio-temporel, que ce soit explicite dans le titre même de l'œuvre ou bien dans la réalisation, comme le propose plus communément Vittorio de Sica. Le cinéma devient un outil vecteur d'un regard politique posé sur le monde. En ce sens, le génie de Rossellini ne s'est jamais dévoilé dans un état aussi pur qu'avec ce voyage en terre italienne, lorsqu'il décide de porter le néoréalisme italien à son point d'orgue, en traitant d'une histoire rattachée au cinéma moral.

Jacques Rivette disait de ce film en 1955 qu'il ouvrait une brèche dans laquelle tout le cinéma allait plonger : celle de la modernité. Un des motifs de cette appellation qu'il repère : Rossellini ne cherche pas à démontrer mais à « montrer » des personnages en proie aux grands dilemmes, ils ne prouvent rien mais ne font qu'« agir ». Il se pourrait que l'ancien critique des *Cahiers du cinéma* ait eu tort : comment expliquer un ton naturaliste si élevé dans ce voyage alors même que la dernière scène témoigne d'un symbolisme exacerbé, d'un parallèle entre la morale et la loi chrétienne ? Peut-être la modernité tiendrait-elle plutôt à cette variation de thème que propose le réalisateur, en accordant le même sérieux à parler de la reconstruction européenne après 1945 que d'un amour qui n'a existé qu'en mémoire et symboles. La modernité décrite par Rivette serait alors cette force présente et invisible qui consiste à ne plus faire du décor filmique un fusil de Tchekhov mais du décor une réalité imprévue, visitée par des êtres à fleur de peau, comme en témoigne cette scène finale de retrouvailles en demi-teinte, l'une des plus belles du cinéma italien.

Pour être tout à fait honnête, les dernières secondes du *Voyage en Italie* sont aussi frustrantes qu'incompréhensibles, mais incarnent peut-être toute la grandeur de cette œuvre. Alors que le spectateur est traîné pendant quatre-vingt-dix minutes dans les landes du coeur de Katherine (se révélant à elle-même au fil de ses aventures touristiques que son amour est figé dans le passé comme le sont les restes de Pompéi dans le plâtre), il apprend surtout à haïr cet homme qui a eu la chance de la fréquenter. Mais alors que le divorce semble évident, verbalisé et acté, un mouvement de foule sépare le couple et rend obscurément évident qu'ils s'aiment toujours (« I still love you » dit Katherine). Frustration que de la voir tomber encore une fois dans les bras du *business-man*. Évidence qu'elle se mente encore à elle-même, comme persuadée que le *happy-end* allait continuer une fois le générique terminé. On sait très bien comment cela va finir. Mais le néoréalisme, à travers ce film, est le premier de l'histoire du cinéma à revendiquer la légitimité de raconter l'histoire d'amour de personnes irrationnelles, au même titre que l'on racontait l'Histoire de dirigeants malhonnêtes et de petites gens miséreux. Rivette avait-il raison de voir dans ce final une reprise du motif de l'Incarnation chrétienne ? Bien évidemment, car la symbolique qui résulte des rues de Naples n'est qu'une caisse de résonance de ce que traverse le couple. Il n'en reste pas moins que ce chef-d'œuvre est avant toute chose du cinéma : la bousculade n'est que mise en scène, c'est-à-dire le moyen par lequel la sensation de faux espoir parvient à Katherine, sensation qui est alors bien réelle, palpable.

En accordant du crédit à l'histoire mondaine par excellence (cela reste l'histoire d'une femme qui se rend compte qu'elle ne partage rien avec son mari lors de vacances en Italie), le néoréalisme ne perd pas pour autant de sa militance. Il enrichit au contraire son éventail du nouveau champ d'étude qu'est la morale à travers une relation amoureuse, ainsi que d'une finalité à l'existence à travers le tourisme que pratique le personnage d'Ingrid Bergman. Rossellini défend la poésie au détriment du travail :

Temple de l'esprit,
Plus de corps,
Mais de pures images ascétiques,
Auprès desquelles,
La simple pensée semble chair,
Lourde, terne,

À travers ces mots apparaît tout le dualisme qui détourne la protagoniste de son binôme. L'une est attirée par l'esprit, les temples antiques et l'image cachée derrière le voile du réel physique tandis que l'autre ne parvient à penser qu'avec raison et économie. Tel un Vésuve endormi mais craint, la vérité éclate dans ce *Voyage en Italie* avec toute l'intensité que renferme ce monde qui s'ouvrira à Katherine, lorsqu'une fois l'illusion passée, elle prendra effectivement le courage d'abandonner la vie d'avant pour rejoindre les siens : poètes, penseurs, artistes. N'est-ce pas ce qu'a fait l'actrice elle-même, Ingrid Bergman, en quittant sa famille pour rejoindre son amant, Roberto Rossellini ?

LES ÉTOILES, UN PETIT TEXTE

Par Charles Thierry

• ne pas se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef d'œuvre

	Nicolas M.	Grégoire B-G.	Léo B.	Charles T.	Salomé L.	Ninon N.C.	Matthieu N.
Ma première brasse	★★★★		★★★	★★★			
Pique-nique à Hanging-Rock	★★★	★★★	★★★★				
Under the Silver Lake	★★★	★	★★★	★★★★		★★	
Les Sous-doués en vacances		★★	•	•	•		
Beauté volée			★		★★		
Les Dents de la mer	★★	★★★	★★		★★		★★★★
Sonatine			★★	★★★	★★	★★★	★★★
Nos jours heureux	•	★★	★	★	•	•	
Stand by Me	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★
Pierrot le Fou	★★	★★★★	★★★	★★	★	★★★★	★★
Dune	★	•	★	★★			
Drive my car	★★	★		★★★★			
Les Sorcières d'Akelarre	★★★	★★★		★★★		★★★	
Titane	★★	★		★★★	•	★★	★★★★
Les Amours d'Anaïs	★★★	★★		★★★			
France	★★★★	★★★★		•			
Bac Nord	•			★			•

Tradition en devenir chez *Tsounami*, les étoiles prennent à nos yeux une grande importance alors que nous sommes à l'affirmation et à la précision de notre ligne éditoriale, particulièrement pour ce numéro 3 qui voit de nombreuses plumes rejoindre notre rédaction. Cette ligne éditoriale se retrouve dans la sélection des 19 films qui composent la présente sélection. Avant tout un moyen de promouvoir le cinéma qui nous passionne via le corpus (auquel chacune et chacun apporte son film à l'édifice), c'est aussi une fenêtre sur l'actualité cinématographique dont *Tsounami* s'affranchit largement dans ses écrits.

Autour du centre de gravité des vacances, ce corpus montre ce qu'inspire le thème à notre

équipe. *Nos jours heureux* et *Les Sous-doués en vacances* sont choisis pour réhabiliter un sens non péjoratif du cinéma de divertissement, quand *Ma première brasse* utilise un cadre spatial estival pour raconter sur un ton absurde et savoureux une démarche initiatique. Le choix de *Beauté volée* ou *Stand by Me* consacre le lien que nos rédactrices et rédacteurs font entre les vacances et la thématique, vague, de la recherche, personnelle, familiale, policière, bref : un éloge de la curiosité. Coups de cœur individuels, *Pique-nique à Hanging Rock* et *Under the Silver Lake* – chacun se voit consacrer un écrit – incarnent un cinéma à l'hypnotisme inépuisable, qui nous inspirent une envie d'offrir une place à bord du TGV sensationnel dont nous avons été passagers.

Avec un autre recul, le choix de films comme *Pierrot le Fou* ou *Sonatine* soumettent une analyse des vacances au regard d'une filmographie, presque plus que d'un film lui-même. Ils sont une invitation, pendant le temps libre dont on dispose, à se plonger dans l'œuvre entière d'un auteur, à se vêtir d'une curiosité voulant mettre au jour tous ses mouvements, toutes ses nuances. Tout comme *Les Dents de la mer*, découvert très jeune pour beaucoup, a pu contribuer à l'entrée dans ce nuage opaque et indéfinissable qu'est la cinéphilie.

Revenus de vacances, nourris d'espoirs, d'attentes et d'une appréhension indissociable de tout retour sur terre, nous rouvrons la fenêtre de notre donjon sur l'actualité. L'orgie de sorties prévue pour cette fin d'année a de quoi faire peur, et nous ne remercions ni la crise sanitaire, ni l'intarissable appétit des franchises qui transforment certaines séances en corvée, heureusement ponctuelles. Un mal pour un bien si une telle approche nous rend plus réceptifs que jamais aux bonnes surprises.

La position centrale d'un *Dune* dans l'actualité cinématographique, porteur d'une mission de fédération et de réunion dans les salles de cinéma encore plus que *Tenet* à l'été 2020, ne peut être réduite complètement au silence. Certains y voient le triomphe de l'argument marketing sur le cinématographique quand d'autres félicitent l'odyssée de cinéma proposée dans ce film, conformément aux attentes placées en lui. En parlant d'actualité controversée, *Bac Nord* est lui aussi incontournable. Cadeau servi à l'extrême droite d'un côté, lumières sur une réalité de l'autre, étiquette ambigüe de film d'action au centre ; la division qu'a suscité ce film au sein

de la rédaction justifie à elle seule l'ajout du film à cette rubrique.

Nul besoin de s'attarder sur l'intégralité de la sélection : la présence parsemée de notes maximales suffit à mettre un coup de surligneur sur les sorties qui, à nos yeux, plaideront pour le camp des accusés quand l'année cinématographique devra rendre des comptes.

Comme au numéro précédent, nous finirons sur les « bonnes notes », les films qui font l'unanimité au sein de la rédaction, une denrée rare. En cela, *Les Amours d'Anaïs* et *Les Sorcières d'Akelarre* sont apparues cet été dans les salles comme des bouffées d'air salvatrices. Transporté par l'hyperactivité jouissive de l'écriture de Charline Bourgeois-Taquet et du jeu d'Anaïs Demoustier, le premier cité nous offre une pastille de cinéma qui, hasard ou alignement des planètes, aurait tout à fait pu se retrouver dans le corpus des vacances. La mise en scène flamboyante de Pablo Agüero nous a quant à elle rassemblés autour d'un regard politique habité. Providentielle preuve que si le cinéma nous a réunis dans cette rédaction, il peut encore nous faire vibrer d'une seule voix.