

TSOUNAMI 4

Procès des belles couleurs

décembre 2021 – janvier 2022

Rédaction en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Nicolas Moreno

Comité de rédaction

Léo Barozet

Charles Thierry

Hugo Turlan

Ont collaboré à ce numéro

Benoît Blanc

Raphaël Bonneau

Yacine Mosley

Solène Monnier

Matthieu Neiva

Sarah Yaacoub

SOMMAIRE

ECRITEAU	4	CRITIQUES	27
Une dictature qui ne se voit pas	4	Le Japon joue la couleur	27
ARTICLES	6	L'esthétique d'un format	32
James Bond	6	L'horreur du passé	36
La réalité de Wes Anderson	12	(Mères)	40
Vers une ontologie révolutionnaire du cinéma : détruire les idoles du passé, sacraliser le geste au présent	16	Une infinité de couleurs	43
CORPUS	21	¡Cuba Libre por favor!	47
Plaidoyer pour les belles couleurs	22	Alchimie des couleurs	50
		Petit manuel de bonheur dans la précarité	58
		LES ÉTOILES, UN PETIT TEXTE	61

ECRITEAU

Une dictature qui ne se voit pas

Par Nicolas Moreno

Le projet tsounamesque avance à grands pas ces derniers temps : nous avons lancé une émission hebdomadaire le dimanche soir sur la plateforme Twitch dans le but de parler en grande détente de l'actualité cinématographique, on débute une saison de ciné-club en région parisienne, une version papier de notre revue est en chemin... Tout ça pour quoi ? Il n'existe pas une seule réponse, nos plumes écrivent pour différentes raisons. Mais si nous devons synthétiser toutes ces envies, le mot « cinéphilie » serait adéquat.

Cinéphilie¹ : L'amour du cinéma comme ethos, manière française de faire entrer après-guerre le cinéma dans l'art et l'art dans le cinéma, a

cristallisé une sous-culture de ciné-clubs, de revues, et de rites collectifs. Cette sous-culture a abouti à la légitimation du septième art, à l'intégration du regard du spectateur dans les films eux-mêmes et à la constitution d'une figure nouvelle, indissociablement élitiste et démocratique, d'amateur d'art à l'âge de l'industrie culturelle pour tous.

Quand le calme revient en Europe, les combats intellectuels contre la légitimité ne font que commencer. Mais aujourd'hui, contre quoi ou qui se battre ? Le simple fait de se poser la question n'incite-t-il pas à s'imaginer un ennemi, par définition inexistant ? Nous sommes à peu près tous d'accord pour dire que

¹ Dictionnaire de la pensée du cinéma, sous la direction de Antoine de Baecque et Philippe Chevallier, PUF, 2012

la cinéphilie est une bonne chose et que la partager est une de nos missions. Nous pensons également que des luttes sont à mener. Peut-être sont-elles des moulins façon Cervantes pour certains et certaines, mais ce numéro montre bien, à travers tous nos films qui montent à la barre pour défendre des couleurs inacceptées, que la composition esthétique d'un plan de cinéma suffit à poser mille questions.

Nos critiques, même si le mot rebute, sont nombreuses, majoritairement dictées par un amour aveugle et démesuré envers ces « propositions » de cinéma. Parmi les films que nous vous proposons pour les semaines à venir, une grande partie sont comme des groupes de résistance face à une dictature qui gagne du terrain parce qu'elle tait son nom. Pendant une émission sur Twitch, nous sommes revenus sur la philosophie de Guy Debord et sa fameuse conception du « spectacle ». Élargissant la notion au champ cinématographique, nous en venions à dire que le capitalisme mené à terme conduit à une représentation du réel, coupée de cette réalité, justifiant et légitimant une réalité qu'elle veut sienne pour asseoir une domination économique et culturelle qui nous paraît inacceptable. À cela, une seule solution : mettre en

acte la prise de conscience du caractère spectaculaire qui gangrène le septième art. En d'autres termes, lutter.

Servie sur le plateau numérique *Tsounami.fr*, la lutte contre l'hégémonie de l'aseptisé et du tout-ressemblant n'a jamais été aussi aléchante (mais pas spectaculaire, ce n'est qu'une métaphore !). Les bonnes couleurs qui servent presque systématiquement les trop bonnes intentions nous emmerdent. L'esthétique et la volonté d'esthétiser un plan, une scène, une filmographie, sont des outils que le réalisateur peut mobiliser pour bousculer notre quotidien : des carreaux roses dans la salle de bain de *Titane* (Julia Ducournau, 2021) à l'énergie qui ressort des personnages très Desigual de Pedro Almodóvar, les mauvaises couleurs sont celles qu'on retient. Elles sont jolies et insolentes à la fois, dispensables et épuisantes. C'est parce qu'un artiste a décidé de les partager qu'elles inondent d'un nouveau sens le monde dans lequel on vit. Signons la mise à mort de cette dictature qui s'habille en bleu et orange sur toutes les affiches. Proclamons l'anarchie où règne le goût, bon ou mauvais, où vivent en harmonie des films qui ont troqué le pantalon tailleur pour des habits de fripe dépareillés.

ARTICLES

James Bond

Par Yacine Mosley

Si je vous dis 007, à quelle couleur pensez-vous ? Le noir et blanc de son smoking peut-être, ou le vert de l'olive de son vodka martini... La série des films 007 n'est peut-être pas le premier exemple qui vient en tête pour aborder le thème des couleurs. Pourtant, force est de constater que leur utilisation spécifique est une des marques de l'agent secret : depuis les couleurs brillantes des premiers James Bond évoquant l'exotisme de ses aventures à l'approche plus terne de *Spectre*, sans oublier bien sûr le passage magistral du noir et blanc à la couleur au début de *Casino Royal*. Ainsi, il n'y a pas que la sortie récente de *No Time to Die* qui incite à évoquer James Bond. C'est un objet cinématographique particulier à bien des égards : par sa longévité, ses coups de grâce et

ses nanars. Mais c'est surtout ses métamorphoses qui me semblent les plus pertinentes à étudier.

Les 5 métamorphoses

L'évolution de James Bond montre comment l'art et la société se nourrissent mutuellement. La figure de cet agent secret a autant marqué les esprits (surtout ceux des hommes) que la société a elle-même forcé celle-ci à s'adapter. James Bond n'est pas né au cinéma mais dans la littérature. Les aspirations de son auteur, Ian Fleming, sont claires dès l'origine. La société anglaise post-1945 manque d'icônes héroïques et c'est lui qui l'apportera. Ayant travaillé pour les services secrets britanniques lors de la Seconde Guerre, il s'inspire de ses nombreux collègues pour construire son

personnage. Ce côté patchwork crée une silhouette plus qu'un personnage, un masque détenteur d'un permis de tuer plutôt qu'un humain de chair et de sang. Ses traits marquants restent son flegme, son attachement à la Reine et à la patrie et son alcoolisme. Alors en 1962, lorsque c'est Sean Connery qui est choisi pour interpréter 007 pour la première fois au cinéma dans *Dr. No*, on le considère comme une dérive du personnage initial. Connery joue un James Bond violent, servant sa mission mais toujours en se permettant une nuit torride ou un détour alcoolisé. Son côté charmeur, son détachement et son accent prononcé le rapprochent davantage à une figure de la classe ouvrière. Cette personnification a permis d'en faire une icône internationale puisqu'elle se rapproche des Playboy de cette époque comme JFK ou Franck Sinatra. Roger Moore à l'inverse, se dirige plutôt vers un James Bond bourgeois en y mettant une dose de sophistication et de machisme. Il ne se salit plus les mains comme Connery mais renvoie plutôt l'image d'une certaine intelligence, un patriotisme à la *british*. Ce côté humoristique a ensuite été repris par Pierce Brosnan, qui les joue de manière plus décomplexée comme s'il admettait l'absurdité de sa condition. Sans reproduire le 007 de Moore, il hérite du côté

impulsif et bestial de Connery. Ce mélange entre ces deux prédécesseurs souligne d'une certaine manière la moyennisation de la société anglaise. L'échec du dernier opus de Pierce Brosnan, *Die Another Day*, et le succès de la nouvelle franchise Jason Bourne expliquent le tournant pris avec l'arrivée de Daniel Craig dans la peau de l'espion anglais. Les blagues et l'insouciance ne suffisent plus, il faut maintenant présenter Bond non seulement comme un agent formé et prêt à tuer mais également comme un "véritable" humain avec ses propres sentiments. *Casino Royal* met l'accent sur le corps de James Bond et ce qu'il subit, ses blessures sont saillantes. L'ère Daniel Craig garde le côté débonnaire de 007 mais s'attarde à chaque fois sur les conséquences de ses choix.

S'il est clair donc que James Bond évolue, ce personnage porte aussi en lui trois caractéristiques immuables, portées de films en films. Il représente à travers ses films l'impérialisme occidental, l'anti-intellectualisme et la misogynie.

La période qui suit la Seconde Guerre Mondiale est marquée par les vagues successives de décolonisation. Dans ce nouveau monde en mutation, James Bond

apparaît comme une figure satellitaire du système coloniale. L'empire est en train de perdre ses territoires mais peut toujours compter sur 007 pour s'immiscer dans les territoires des anciens pays colonisés et y semer le trouble. Le schéma habituel du gentil contre le méchant devient dans le cas de James Bond la confrontation entre l'empire occidental blanc et savant contre les indigènes barbares et non civilisés. Non seulement ils représentent les us et les coutumes des indigènes d'une manière superficielle voire moqueuse mais surtout, à aucun moment les films mettent en perspective la géopolitique ou la moralité de l'activité de James Bond. C'est un choix qui n'est pas neutre car il influence grandement notre perception de l'autre et méprise la culture des pays anciennement colonisés. C'est un aspect d'autant plus important à souligner que durant la Guerre Froide, ces films-là servent aussi à la propagande anti-communiste.

Si James Bond est une icône anglaise, il présente néanmoins une caractéristique bien ancrée dans la culture américaine : celle de l'anti-intellectualisme. Tout au long des films, Bond montre une certaine attitude d'hostilité ou de méfiance envers les personnages perçus comme intellectuels ou bureaucrates, qui sont

essentiellement Q et M. Face à l'intelligence ou au savoir technologique de Q, Bond ne fait confiance qu'à ses propres muscles et à sa connaissance du terrain. James Bond est intelligent à sa manière, c'est-à-dire doté d'un esprit pratique et efficace qu'il oppose à la prudence ou aux analyses de M. Ce n'est pas non plus un choix innocent : l'héroïsation constante de Bond peut créer chez le spectateur un sentiment de mépris ou de non-respect de la parole savante. On peut s'interroger sur la moralité d'un tel motif sachant que l'anti-intellectualisme irrigue les cercles populistes et démagogiques.

Associer James Bond à la misogynie relève aujourd'hui du pléonasme. Pendant longtemps, le machisme de Bond ne faisait que refléter le rapport de domination déjà existant. Mais les films de James Bond ont cette caractéristique de faire de leur personnage un séducteur et chaque film est l'occasion de présenter les femmes les plus belles selon les conventions de l'époque, pour qu'il la charme. Ces rôles féminins sont extrêmement conventionnels et obéissent à une formule assez stricte. La première Bond-*woman* qui apparaît dans le film est "l'agneau sacrifié". Si elle est rapidement séduite par Bond, elle meurt au premier tiers du film (préféablement dans les

bras de Bond) et va lui servir de motivation pour le reste du film. Ensuite vient la “Femme fatale”. Coucher avec Bond ne l’empêche pas de le trahir. C’est un obstacle que Bond doit dépasser, à travers la séduction ou la violence. Enfin, il y a “l’héroïne”. À bien des égards, elle est comme Bond : talentueuse et compétente pour se battre. Elles sont souvent représentées comme l’égale de Bond mais elles sont surtout celle avec qui le protagoniste finit le film, même si elles ne reviennent pas pour le prochain numéro. Durant la période classique de James Bond, ce n’est pas seulement Theresa de *On her Majesty’s Secret Service* qui brise ces règles, mais aussi l’échec du film traumatisant les producteurs qui font sombrer Roger Moore dans le machisme. Il faut alors attendre l’ère Daniel Craig pour voir les personnages féminins se transformer.

J’ai, personnellement, un lien viscéral avec James Bond - c’est avec lui que j’ai découvert le cinéma. Petit, c’était un héros qui m’inspirait et auquel je devais ressembler. Mais en grandissant, je réalisais à quel point James Bond était un héros du passé et que ses actions ne correspondaient plus au monde d’aujourd’hui. Le personnage se renouvelle de films en films, mais le mythe est plus

qu’archaïque. A-t-on donc besoin de 007 aujourd’hui ?

Le premier grand événement historique qui a menacé l’existence de James Bond est la fin de la Guerre froide et la chute du Mur de Berlin. James Bond et l’espionnage dans son ensemble sont intimement liés à la rivalité entre les américains et les soviétiques. Ainsi quand la Russie soviétique tombe, James Bond ne peut plus trouver dans l’URSS l’origine de ses ennemis. Concrètement, le troisième film prévu avec Timothy Dalton a été repoussé jusqu’à être annulé et tout le défi de l’arrivée de Pierce Brosnan était de forger un James Bond post Guerre froide.

La deuxième période qui enterre la postérité de James Bond est certainement celle de #MeToo et ensuite de #BlackLivesMatter. Cette libération de la parole des groupes opprimés a rendu la société consciente de la violence subie. Le comportement de James Bond envers les femmes n’est plus perçu comme acceptable ou tolérable mais dorénavant dénoncé comme sexiste et décrié. Comme le dit C. J. Fukunaga : « Cela ne passerait plus aujourd’hui » et l’équipe a même invité Phoebe Waller-Bridge (Fleabag) à réécrire le scénario pour *empower* les personnages

féminins. Tout au long de la série, plusieurs personnages féminins ont pu aider ou tenir tête à James Bond, c'est néanmoins l'ère Daniel Craig qui va le plus bousculer la tradition.

Au cœur de chaque série cinématographique il y a un thème principal qui la parcourt : la famille dans *Le Parrain*, grandir dans *Toy Story*. Le fil rouge de *James Bond* est le personnage lui-même et en particulier la représentation de sa masculinité. Le traitement qu'en a fait Daniel Craig dans *Casino Royal* avec l'aide du réalisateur Martin Campbell est des plus saisissant. En 1995, c'est lui qui réalise *Goldeneye*, premier film avec Pierce Brosnan et post guerre froide. Il était déjà un pionnier à l'époque, c'est lui qui introduit la musique électronique. Mais il a surtout porté un choix décisif : celui du casting d'une femme dans la peau de M et Judi Dench n'a pas manqué de souligner la misogynie de Bond.

Alors, quand Campbell revient pour *Casino Royal*, il continue le travail de déconstruction du personnage, spécialement sa masculinité. D'abord, le réalisateur fait le choix intéressant d'inverser le *gaze* : ce ne sont plus les femmes qui sont scrutées par la caméra mais Bond lui-même. C'est lui qui entreprend la fameuse

scène de sortie de la mer, alors que ce plan était réservé aux *Bond-women*, et tout au long du film des personnages féminins commentent son physique ou l'examinent. Daniel Craig pour jouer ce rôle, s'est forcé à gonfler ses muscles pour représenter Bond comme le pinacle de la masculinité. Pourtant, le film ne cesse de menacer cette masculinité et de la mettre à mal. Dès la première scène, il tente difficilement d'affirmer sa domination dans les toilettes pour homme. Les scènes d'action ont de visibles conséquences sur son physique : cette fois, ces blessures perdurent sur le corps de scènes en scènes et le film montre bien comment le personnage se rétablit.

Enfin, pour revenir à la couleur, ce film place les yeux bleus de Craig au milieu du film. Ils sont soulignés par le rouge de ses égratignures ou des différentes couleurs des décors. Ces yeux font pénétrer le spectateur dans la peau de James Bond et révèlent que derrière le corps de brute se cache sa vulnérabilité. Tout au long du film, James Bond est blessé, sa voiture est détruite et son costume arraché, mais il s'est ouvert à l'amour de Vesper et a exprimé de l'affection pour M. En a-t-il pour autant perdu sa masculinité ? La fin du film avec la reprise de la musique originale de 007 répond par la négative.

007 est mort, vive 007 ?

Pourquoi selon moi cette série de film, avec comme dernier point d'orgue *No Time to Die*, marque une fin idéale pour le James Bond de Craig ? La particularité de l'interprétation de Craig était d'en faire un personnage imparfait et faillible. Si *Casino Royale* a semé en lui le désespoir et l'amertume car son amour est mort, *No Time to Die* procure au personnage une nouvelle raison de vivre, et donc de mourir. Il est vrai que la mort de James Bond

dans ce film aurait pu être mieux amenée mais elle est totalement en cohérence avec le reste de la philosophie de Daniel Craig, et même de Ian Fleming. Car dans ses derniers livres, 007 présentait toujours une pointe de fatalisme, au point peut-être d'en faire un personnage absurde. Avant de regarder *No Time to Die*, beaucoup d'entre nous avaient déjà tué James Bond comme Œdipe tue son père. Ce film n'a fait que joindre à cette mort symbolique la mort triomphante du héros. No time to ressusciter.

La réalité de Wes Anderson

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Regardez Wes Anderson. Non, pas ses films, pas sa marque ni sa patte, mais lui. Lui, avec sa petite tête de hamster premier de la classe auquel il ne manque que les lunettes rondes, lui avec ses longs cheveux soyeux bien-lavés-bien-coiffés, avec ce sourire narquois, conscient de son génie, conscient de ce qu'il représente, sûr de ses costumes bien taillés, sûr de son style et bien sapé ; sûr de lui. Son calme et son détachement, dans lesquels j'entrevois surtout, sans doute par malveillance critique ou par mauvaise foi taquine, suffisance et fausse modestie, suffiraient presque à le placer sur l'échelle de la prétention bien au-dessus de Nicolas Winding Refn... Sacré bonhomme. Bref. Parlons peu, Wes Anderson m'ennuie.

Pourtant, le découvrir lui et *The Grand Budapest* en 2014, c'était découvrir une folie impossible, c'était ouvrir le champ des possibles, c'était voir dans le cinéma un univers malléable et reconfigurable à l'envie,

suivant les règles d'une singularité extrême et omnipotente, capable de créer *ex nihilo* un rythme et des images succulentes dont on ne pourrait jamais percer le secret ! C'était ce que beaucoup de jeunes gens candides voyaient, et à raison. Mais le temps fait bien les choses et le cinéma s'est avéré finalement plus puissant dans l'épure de Bresson, dans le dogme brut de von Trier, dans la lisibilité de Rohmer, dans la douceur de Sciamma. Toujours soustraire, jamais ajouter, voilà la règle. Les grands cinéastes retirent des éléments pour mettre en exergue. Wes Anderson sature le cadre de couleurs, d'objets, de mouvements, d'acteurs... Tout ça pour quoi au juste ? S'il m'énervait autant qu'il s'amuse à tricoter ses films, l'ennui grandissant que procure ce maniaque méticuleux, et particulièrement avec *The French Dispatch*, était à aborder.

Pourquoi les couleurs ne valent pas argument ?

Point de départ immanquable : les couleurs. Wes Anderson est souvent cité pour ses couleurs. Il est même souvent cité « souvent cité pour ses couleurs », comme si la caractéristique colorée de son cinéma était une évidence, qu'elle n'était pas à explorer puisque trop facile, trop grosse, comme si s'appesantir sur les couleurs chez Wes Anderson était une lapalissade en soit. « Les couleurs de Wes » ? Le truisme ultime, la meilleure preuve d'idiotie que de s'y attarder. En réalité, cette idiotie est, comme toujours lorsqu'elle se partage avec la naïveté, révélatrice d'une intuition triviale à formuler : les couleurs ne sont pas la matière principale de son cinéma, et donc ne peuvent être un motif à mobiliser pour motiver ses émotions.

La couleur, c'est souvent cette substance un peu étrange dont on ne sait pas bien si elle préexiste au scénario ou si elle incarne un surcroît d'âme dans une sorte de dernière étape salvatrice de conception du film. Mais première ou dernière étape, la couleur ne fait vibrer que lorsqu'elle magnifie, transforme, souligne, et donc devient essentielle, comme cette obsédante clé bleue chez Lynch ou ces robes rouges chez Rohmer. La couleur n'est peut-être pas la principauté de la matière cinématographique, mais elle a malgré tout le pouvoir de la transcender. Le problème, c'est

que Wes Anderson a troqué la règle et le stylo pour le gros stabilo. La couleur chez lui n'est plus un trait fin qui oriente l'attention, qui supporte et prend en charge les émotions, c'est un surlignage acharné qui considère chaque mot comme important. Parler de couleur chez Wes Anderson est vain parce que la couleur est une donnée tautologique de son cinéma. Elle ne prend rien d'autre en charge que sa propre existence. Puisqu'elle est partout et qu'on ne voit qu'elle, elle n'existe donc que pour elle-même, n'étant du même coup le support de rien, si ce n'est d'un émerveillement un peu vide.

Le cinéma est un art du décalage

Ceci étant dit, les couleurs de Wes Anderson servent, il faut le reconnaître, une idée des plus nobles : le décalage. C'est en décalant qu'on s'approprie, et c'est en s'appropriant qu'on apporte un regard. D'une certaine manière, Anderson rejoue Andersen. Il mêle l'innocence enfantine confrontée à la rudesse du monde au registre merveilleux. Bien qu'il ne soit pas question de fées chez Wes, ses couleurs et son cadre prennent en charge la magie du conte. Telle est la fonction de l'esthétique wessandersonnienne. Au sein de ce monde aux apparences fantasques, les

personnages, eux, se toisent, se battent et se tirent dessus ; ils se droguent pendant tout un trajet en train ; ils sont des salopards solitaires ; elles sont des figures malmenées, soit par leur élève, soit par leur mère. Tout ça participe à recréer une fable où les enfants font face aux adultes, tout en insufflant ce fameux registre merveilleux à l'univers qui les entoure, aussi bien par l'intermédiaire de couleurs chatoyantes et harmonieuses que par le biais de sublimes symétries renforcées par le cadrage.

Mais ce décalage belles couleurs/thématiques sombres n'opère finalement que très peu, ou en tout cas, ce n'est pas lui qui guide mon plaisir ou mon appropriation du regard de Wes Anderson. Non, le décalage qui m'intéresse est ailleurs. Plus évident. Trop évident. Dans *La Vie aquatique*, la jouissance qui accompagne le passage de fuite (filmé en plan très large, à la courte focale), où l'équipage de Steve Zissou court le long de la côte de l'île dans des tenues de plongée bleues et jaunes, est toute entière contenue dans les mouvements hésitants des acteurs. C'est parce que nous les voyons ébranlés par leur environnement, incertains, bancals, que je crois à ce qu'il se passe : enfin leurs corps sont rattrapés par une gravité tangible ; enfin je peux rire de leur maladresse et de la situation qui est la leur,

puisqu'enfin je peux m'y projeter corporellement. En fait, Wes Anderson n'aura jamais été aussi génial qu'en décors naturels. Dans le même ordre d'idée, nous pouvons opposer les mécanismes de *The Grand Budapest Hotel* à ceux de *Moonrise Kingdom* : dans le premier cas, ils préexistent aux personnages et à la fiction et ne sont activés que pour faire avancer l'intrigue, dans le second cas, ce sont les enfants qui recréent ses mécanismes pour s'adapter à leur environnement. Dans le premier cas, rien ne dépasse. Dans le second, le foisonnement des branches exacerbe l'imagination.

Horreur ! Les curseurs de la table de mixage sont tous au maximum !!

Mais là où *Rushmore*, *La Vie aquatique*, ou encore certains passages de *Moonrise Kingdom* permettaient à ce décalage de s'exprimer, ce n'est plus (du tout) le cas pour ses deux films les plus récents - exception faite de ses films d'animation. C'est que, dans ces derniers, tous les éléments qui font d'un film un film passent frénétiquement sous l'œil inquisiteur et conquérant de Wes Anderson. Ces éléments sont tordus, hystérisés dans une logique de plaisir que je ne renie pas, mais qui ne m'intéresse pas. Le débordement et

l'agitation de la fiction sont empêchés en leur sein propre par des curseurs fous prêts à exploser. Il en résulte une dictature qui s'impose au spectateur, qui lui hurle dessus constamment, qui le sollicite sans arrêt comme le plus mauvais des lives *Twitch*. Le spectateur n'est plus dans une logique « d'aller vers », donc dans un geste actif et émotif, il tombe dans une apathie qui attend la prochaine séquence, donc dans un marasme passif et d'une sensibilité atone. L'ennui est là.

Si certains aiment la pizza à l'ananas, au nutella et aux choux de Bruxelles, d'autres les shampoings 8en1, je ne suis pour ma part intéressé ni par l'un, ni par l'autre. Ce n'est pas un hasard que Wes Anderson soit devenu insupportable le jour où il a décidé d'écrire seul ses films : le dernier endroit où sa toute-puissance était contestée a disparu. Le rapport de force que Wes Anderson entretenait avec ses scénaristes lui autorisait les quelques pointes de réel de son cinéma. Elles venaient des confrontations entre ses personnages et des batailles qu'ils se livrent avec les autres, surtout avec eux-mêmes ; de ce microcosme violent, familial ou non, qui empêche la parole

et favorise la posture. Elles venaient aussi de ces décors naturels, de ces îles dont la spatialité limitée reconfigure et oblige le cadre de Wes Anderson à accepter un peu de réalité. Mais depuis son coup d'état, ces pointes n'existent plus.

Certes j'ai choisi, depuis le début de *Tsounami*, de défendre la vérité au profit de la réalité, mais toujours, il me semble, avec le souci d'un support réel à retravailler et à s'accaparer. Les couleurs seules ne peuvent suffire à cette trouée de réalité. Le cadre, le jeu des acteurs, le montage... Tout ça ne vaut rien sans un point de vue qui trouve son équilibre entre la matière qu'il travaille, le réel, et sa vérité propre. Je ne suis pas un acharné du réel, je veux simplement qu'il pénètre les séquences d'un film. Je veux qu'il se glisse entre les lignes de dialogues et les coupes de montage. Je veux qu'il s'introduise subrepticement dans le tissu fictionnel, comme un rayon de soleil se faufile entre les nuages d'un jour pluvieux et s'immisce à travers l'entrebâillement des volets pour couper la peau nue avec son scalpel de chaleur amicale et familière.

Vers une ontologie révolutionnaire du cinéma : détruire les idoles du passé, sacraliser le geste au présent

Par Nicolas Moreno

Ontologie : partie de la philosophie qui traite de l'être indépendamment de ses déterminations particulières².

Avant le cinéma, il y avait dieu. On n'a fait que remplacer les termes. Les croyants sont devenus cinéphiles, les lieux de culte vendent des places à 6,64€ environ (le dimanche matin est toujours sacré : c'est moins cher) et les évangiles se sont fait films. Les religions existent toujours en 2021 et sont encore parfois représentées par le septième art. Mais l'artiste doit faire un choix : il partagera une haute estime du cinéma, ou de dieu. Nombre de grands noms affiliés à quelques croyances historiques se sont rangés du côté de la lumière éternelle : Rohmer, Bergman, Rossellini.

Rossellini 54, la foi par le cinéma

Découvrant l'oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* (Paul Claudel et Arthur Honegger, 1938) sur un support sonore, Roberto Rossellini l'adapte sur les planches de l'opéra, puis au cinéma en 1954, offrant le rôle-titre à son épouse, feu Ingrid Bergman. Il est possible d'en trouver une copie sur Internet, pas forcément d'une excellente qualité. Mais elle permet aux nouvelles générations de découvrir ce film d'artisan et de génie d'une durée de 76 minutes, passé dans un charmant Gevacolor. De la scène finale de *Voyage en Italie* se déroulant en pleine procession en l'honneur de San Gennaro à l'omniprésence d'un territoire divin à *Stromboli*, toute l'œuvre de ce réalisateur est orientée vers l'adoration. Mais l'adoration de qui, ou plutôt de quoi ? Dieu ? Le cinéma ?

² Définition tirée du dictionnaire Le Robert

Jeanne se remémore sa vie et pense à la Normandie, « *rouge de bonheur, rose d'innocence* ». Mais à l'écran, c'est bien Ingrid Bergman que nous apercevons, en chair et en couleur, aux joues roses ou rouges, nous ne savons pas très bien. L'incarnation, autre grand thème des commentateurs de Rossellini, prend tout son sens dans cette scène : ce que nous voyons est l'actualisation dans une certaine chair, celle de sa femme, d'une idée de la religion. L'auteur estime positivement la croyance, mais il aime encore plus le médium (le cinéma) qui lui permet de s'exprimer. En ce sens, il choisit. Son geste est d'abord cinématographique, il emprunte une voie détournée qui le ramène à dieu.

Comme le rappelle sa protagoniste, son épée lui est donnée par Saint Michel et elle ne tranche pas puisque son arme est l'amour. Cette dernière l'a poussé à honorer la mission qu'elle a entendu être la sienne. Elle conduit également le réalisateur à dépenser son énergie créatrice dans une histoire déjà racontée de nombreuses fois. Mais s'il la remet au goût du temps, ce n'est pas par pieux devoir, mais bien par beauté du geste cinématographique. Lorsque vient la scène finale du bûcher, Jeanne ne nous est pas montrée brûlante dans la douleur. Elle fait des

flammes ses dernières camarades d'un premier monde, attendant le transit vers le second pour sa part, l'exécution de sa mission pour les restants. La portée de ce geste n'est pas d'ordre théologique : Rossellini se sert du cinéma pour s'éloigner de la stricte vérité et atteindre la pureté d'une idée beaucoup plus évocatrice à l'égard de l'incarnation et de la foi que ce que pourrait montrer le (néo)réalisme. Dans l'interprétation de ce mythe de l'histoire de France, le réalisateur se dévoue entièrement au cinéma et ses capacités. Il choisit son camp. Nul besoin d'effets spéciaux. Une scène de théâtre, une actrice habitée et quelques plans aériens parsemés de nuages volontairement anti-réalistes feront l'affaire.

Vers une ontologie révolutionnaire du cinéma

Lorsque Roberto Rossellini choisit de croire en la puissance suggestive du cinéma, toute la raison d'être de cet art est bouleversée. Il en vient à être pensé comme beaucoup plus évocateur et porteur de sens que les textes sacrés, comme s'ils n'étaient plus suffisants en eux-mêmes, atteints de la maladie d'une mort lente et imminente, presque incurable. Quand un film comme *Jeanne au bûcher* voit le jour,

on peut y voir une tentative de guérison, pour la réhabilitation d'un dieu touché. Mais surtout, le cinéma se pense et se comprend comme en pleine santé : ses seules limites matérielles sont celles qu'il se fixera (aucune), sa morale sera celle du réalisatrice (et il y aura toujours quelqu'un pour tenir le front et gagner du terrain). Dostoïevski, *Les frères Karamazov* : « *Si dieu n'existe pas, tout est permis* ».

Après le choix personnel vient le geste de l'artiste. Le souffle intime que donne le réalisateur à la direction d'Ingrid Bergman en Jeanne discutant avec un au-delà matériel, les pieds cloués sur la scène, façon *talk-show* avant l'heure revenant sur la vie et l'oeuvre de la pucelle, fait preuve d'un geste de cinéma dédoublé d'une importante désacralisation sur laquelle il serait bon de s'attarder. Tombées de leur piédestal et démystifiées, les idoles du passé s'éteignent avec l'idée d'un ordre établi dogmatique. La fixité laisse la place au mouvement, à la révolution. Tout se joue dans ce moment précis du geste créateur. L'écueil serait de tomber dans une nouvelle sacralisation. L'idéal serait de maintenir le geste cinématographique dans cet espace révolutionnaire. Et si au lieu de sacraliser une nouvelle forme d'autorité, c'était le geste

révolutionnaire-créateur que nous sacralisons ? Adaptons Dostoïevski à la création des frères Lumière : si le cinéma a remplacé dieu, tout sera enfin permis.

***Lux Aeterna* et *Les Sorcières d'Akelarre*, les nouveaux gestes pensants**

La prolongation de ce geste, dont le refus de définition contribue à en alimenter l'aspect révolutionnaire, se retrouve de deux manières dans le cinéma contemporain - mais dans une infinité d'autres séquences de cinéma que le spectateur saura penser et observer.

Avec sa désormais habituelle finesse d'éléphant, Gaspar Noé prolonge et même imite le geste révolutionnaire-créateur dans son trop souvent mésestimé *Lux Aeterna*. L'image de Charlotte Gainsbourg confortablement installée au bûcher, prête à brûler à moins qu'une panne de courant ne l'en empêche, serait le parfait héritage de l'art catholique rossellinien. Gaspar, comme Roberto, choisit la voie du cinéma pour diffuser un propos. Dans ce moyen-métrage, ce propos se mord la queue, par un recours intempestif à la citation qui indique le prénom des artistes, comme pour installer un « entre-nous ». *Lux Aeterna* est une oeuvre d'art qui

parle de la conception personnelle et chaotique de l'art. L'incapacité technique à brûler l'idole du film se fait alors métaphore de cet état permanent révolutionnaire, dans lequel le geste demeure et où la proposition de cinéma s'exprime enfin librement.

Une autre manifestation de cette idée se retrouve dans la dernière œuvre de l'argentin Pablo Agüero, *Les Sorcières d'Akelarre*. Elle ne sera pas détaillée par amour de la liste mais bien pour présenter la diversité des formes que prend cet espace révolutionnaire du geste créateur. 1609, pays Basque, terre de marins habitée par leurs femmes ; elles attendent impatiemment leur retour. Leur culture est perçue comme de la sorcellerie par l'inquisition. Le procès les mènera à une mort certaine par le feu, à moins qu'elles ne s'approprient ce dont on les accuse pour prolonger le contentieux, et espérer que leurs époux arrivent à temps pour les sauver. Il est sans doute assez rare d'observer un geste symbolique aussi puissant que cet empouvoirement que vont chercher elles-mêmes ces femmes innocentes. Ces femmes se servent d'un mal fantasmé pour enfermer le religieux dans son propre dogme et se libérer

elles-mêmes de toute forme d'autorité. Par ce geste duquel nous ne pouvons savoir ce que nous réservent ces néo-sorcières, Agüero démontre l'ubiquité de l'espace révolutionnaire. Parce que nous ne savons pas vers quel possible se rangeront ces femmes, elles sont capables de tout, même de renverser l'ordre établi.

Sorcières de tous les pays, unissez-vous !

Le symbole de la sorcière a fait l'objet d'une vaste récupération par le mouvement féministe³. Figure injustement réprimée par le passé, elle est aujourd'hui l'incarnation d'un mouvement prêt à combattre le patriarcat, et même à l'abolir. Les représentations cinématographiques de cette idée sont nombreuses et variées. Encore plus si l'on étend cette symbolique à tous les gestes révolutionnaires du cinéma : de *Jeanne au bûcher* aux prolétaires en guerre contre les bureaucrates (*La Dialectique peut-elle casser des briques ?*, René Viénet, 1973), seule la cause les sépare.

Jeanne d'Arc fait office de passerelle entre la sorcellerie et le christianisme : les manifestations religieuses ou païennes dans les films

³ À ce sujet, lire CHOLLET Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes* (2018)

cités sont l'illustration graphique d'un cinéma en lutte contre l'ordre établi. Bref, d'un cinéma insolent, libre et pleinement créatif. Le geste de désacralisation ouvre sur une multitude de possibles qu'il serait dommage d'utiliser avec classicisme. Cette porte vers la créativité illimitée a été ouverte par des cinéastes désireux d'imaginer et imposer leur monde ; un univers dans lequel leurs fantasmes et leurs utopies n'auraient aucune raison de stagner au stade d'idée irréalisable. Il n'y a pas plus beau geste de cinéma que celui qui construit

quelque chose de neuf sur les cendres du déjà vu et du remâché qui a le goût d'hier. Un dernier exemple d'utilisation effective de cette liberté qui anime les cinéastes : Gena Rowlands chez Cassavetes. L'actrice a-t-elle fait autre chose que de réinventer hors des schémas traditionnels ce que pouvait être une femme américaine au vingtième siècle ? Si elle veut inviter le portier du restaurant à manger une boule de glace à la vanille ou demander aux enfants qu'elle garde de mourir comme dans le *Lac des cygnes*... Elle le fera.

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 quatrième numéro, nous retrouvons les films suivants :

- *Les Chaussons rouges*, Michael Powell et Emeric Pressburger (1948)
- *Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard (1963)
- *La Montagne sacrée*, Alejandro Jodorowsky (1973)
- *Suspiria*, Dario Argento (1977)
- *Element of Crime*, Lars von Trier (1985)
- *Seven*, David Fincher (1995)
- *Kaboom*, Gregg Araki (2010)
- *Laurence Anyways*, Xavier Dolan (2012)
- *Gatsby le magnifique*, Baz Luhrmann (2013)
- *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn (2016)
- *Au revoir là-haut*, Albert Dupontel (2017)
- *The Florida Project*, Sean Baker (2017)
- *Or / Or, Hawick*, Jacques Perconte (2018)
- *Acid Rain*, Tomek Popakul (2019)
- *The Green Knight*, David Lowery (2021)

Plaidoyer *pour* les belles couleurs

Par Yacine Mosley

Faites entrer les accusés ! En présentation de ce nouveau numéro, l'équipe de *Tsunami* dresse avec vous un procès entier. Derrière les aspects très objectifs de la notion de procès équitable issue de la Convention Européenne des Droits de l'Homme (art 6§1), ce corpus tente modestement de réunir et présenter sous un aspect cohérent la diversité des propositions des rédacteurices de la revue. Car une contradiction énorme se dressait devant moi. Les belles couleurs sont admirées, recherchées et reproduites, la beauté a quelque chose d'absolu et d'intouchable et n'est-ce pas le but de chaque réalisateur, ou de son directeur photo, d'insuffler les belles couleurs dans leur film ? Et voilà que me revient la tâche de critiquer, malmener et décrier ces belles couleurs. Comment puis-je faire grief à la beauté ? Chaque rédacteurice de la revue a proposé un

film qui aborde cette thématique. Ils serviront de témoin à ce procès où je serai le juge et les lecteurices le jury.

Le Procès, mais de quelles couleurs ?

Il me semble pertinent pour mieux cerner le sujet d'ouvrir le procès par les films qui n'ont pas été appelés à la barre. En d'autres mots, il s'agit des films dont le traitement de la couleur n'a pas été assez marquant pour que les rédacteurs y pensent en proposant leurs films. S'il y a une grande catégorie de films absents de cette sélection, c'est bien celle des super-héros, en particulier des films Marvel.⁴ Leur approche de l'étalonnage est tristement basique et ne reflète pas le reste du travail accompli dans leur *cinematic universe*. Depuis qu'ils ont commencé à tourner leurs films en numérique, le résultat en termes de couleurs est une image plate et sans relief.

⁴ Patrick H. Willems, Why Do Marvel's Movies Look Kind of Ugly? (video essay) : <https://www.youtube.com/watch?v=hpWYtXtmEFQ>

Un autre détail qu'il est intéressant de noter est que dans la liste proposée par la rédaction, aucun film n'est en noir et blanc. Il peut sembler absurde de parler de films en noir et blanc dans un numéro consacré à la couleur. Mais mon avis est tout autre. L'usage du noir et blanc, en particulier des films noirs,⁵ a influencé d'une manière déterminante l'usage de la couleur dans le cinéma plus contemporain. Les sentiments dans l'image en noir et blanc se transmettent à travers le contraste fort qu'il y a dans l'image. Certains films en couleur aujourd'hui reprennent ce procédé,⁶ en filmant dans des couleurs tellement monochromatiques que le rendu ressemble à un film noir. C'est le cas de *Seven* par exemple, qui construit un aspect menaçant et ancré dans la réalité.

Pour atteindre ce niveau de contraste, les chefs opérateurs bombardent l'image de multiples couleurs, vibrantes et lumineuses. C'est dans cette seconde voie que s'inscrit le reste du corpus de ce numéro et le film *Suspiria* en est l'exemple le plus éclatant.

Brève histoire de la couleur

Séparer l'histoire du cinéma en deux moments, avant et après la couleur, peut être une entreprise stimulante. La pratique néanmoins la rend caduque. Car depuis l'invention du cinéma, les premiers inventeurs ont multiplié les procédés pour essayer de colorer l'image comme Méliès. Et la couleur, plus tard, n'a pas empêché certains réalisateurs de tourner en noir et blanc⁷ (les exemples sont nombreux, citons entre autres Cuarón). Enfin, certains films mélangent l'utilisation des deux.⁸ Pour bien comprendre l'expansion de l'utilisation de la couleur au cinéma, il est nécessaire de revenir au monopole du Technicolor au lendemain de la Seconde Guerre mondiale jusqu'au début des années 1950. Ce procédé a pris une tournure hégémonique à travers son marketing violent mais également sa capacité à produire des couleurs de façon volumétrique. Cette qualité esthétique se retrouve dans le film *Les Chaussons rouges*. C'est un film qui transpire la passion et l'effort pour la perfection. L'usage de la couleur par Michael Powell et Emeric

⁵ Now you see it, Film noir: The case for Black and white : <https://www.youtube.com/watch?v=LppctxCYBzM>

⁶ Gilles Deleuze, Cinéma I. L'image-mouvement, (1983) Paris, Les éditions de minuit, 2003 p.166

⁷ Le coût économique de la couleur a également retardé sa systématisation. Pour aller plus loin : <https://www.rts.ch/la-1ere/programmes/cqfd/6951653-les-grandes-dates-du-cinema-cote-technique.html#timeline-anchor-1932+>

⁸ Blow Up, Arte, Les films couleurs et noir et blanc : <https://www.youtube.com/watch?v=jK3fO1tP44E>

Pressburger transporte le spectateur dans une dimension onirique où on ne fait pas que regarder le film : “on se baigne dedans”⁹. Cette utilisation surréaliste de la couleur se retrouve également dès les premières minutes de *La Montagne sacrée*. Ce sont d’ailleurs les films les plus anciens du corpus. Il faut maintenant sauter près d’un demi-siècle plus tard pour aborder le reste des films.

Des couleurs d’honneur

Au cinéma, la couleur peut être à la fois un élément esthétique, symbolique et narratif.¹⁰ C’est donc naturellement une composante majeure du langage cinématographique, car à la fois porteuse de sens et d’émotion. D’une manière superficielle par exemple. Les couleurs d’*Au revoir là-haut* tournent autour du bleu-blanc-rouge du drapeau français et expriment la grandeur de la France à la sortie de la Grande Guerre. D’autres films vont intégrer la couleur à leur récit de manière plus profonde que cela.

Dans *The Neon Demon*, l’esthétique du film repose entièrement sur les couleurs. Nicolas

Winding Refn n’a pas convaincu tous les publics, mais la beauté des couleurs est époustouflante, variant de la violence du néon au pastel du maquillage. Pourtant, le film est plat, rien ne se passe ou presque et l’émotion n’accompagne pas le mouvement. Ce vide-là renvoie au vide de l’univers que le film dépeint, celui de la mode.

La couleur est dans le titre-même. C’est dire la portée symbolique de la couleur verte dans *The Green Knight*. Le film associe d’abord le vert au destin du héros, sa mort inéluctable qui se personnifie dans son ennemi de la même couleur. Pourtant, tout au long de l’aventure du chevalier, notamment au passage dans la forêt, le vert prend la symbolique de la nature et de la renaissance. Ce passage reflète l’idée principale qu’apporte le film et qui revient si souvent dans la filmographie de David Lowery : c’est en acceptant sa mort que l’on commence à vivre.

Enfin, en connaissant le cinéma de Baz Luhrman, il n’est pas surprenant d’admirer son utilisation de la couleur dans *The Great Gatsby*. Leur explosion reflète la frénésie et

⁹ Selon les mots du critique Ebert, cité par The Royal Ocean Film Society, Why The Red Shoes Looked So Stunning :

https://www.youtube.com/watch?v=HLGXNMH_b_k

¹⁰ Florine Bel, Penser et parler de la couleur au cinéma, mémoire pour l’ENS Louis Lumière (2016), <https://www.ens-louis-lumiere.fr/penser-et-parler-de-la-couleur-au-cinema>

l'exubérance de la vie de New-York en 1922 et accompagne les choix de musique anachroniques de Luhrman. En tant qu'élément narratif, la couleur amplifie la folie de l'ivresse et appuie la mélancolie des gueules de bois.

12 couleurs en colère

Ce numéro de *Tsounami* est résolument axé sur l'esthétique. Ce constat est frappant au visionnage de tous les films du corpus. Dès le début de *The Florida Project*, on est touché par la morosité des couleurs. On comprend vite que ces couleurs délavées du motel rejoignent le naufrage des habitants qui y habitent. Elles contrastent avec les couleurs éclatantes de leur voisin Disney Land qui représente leur utopie. De la même manière, l'utilisation de la couleur dans *Kaboom* est ensorcelante. Tout au long du film, la saturation des couleurs rejoint la paranoïa du personnage.

Cependant, le visionnage de ces films s'accompagne d'un lourd ennui. Ils présentent ainsi un cas d'étude intéressant de la confrontation entre la technique et l'esthé-

tique. Attention, la technique des couleurs est dans ces films irréprochables, de la prise photo à l'étalonnage. Il s'agit davantage de la conception des personnages et du maintien de l'intrigue. Sans entrer dans le débat théorique qui oppose la vision romantico-nostalgique à la position post-moderne ("pour l'art contre la technique" versus "pour la technique contre l'art")¹¹, j'insiste sur l'importance de chaque aspect de la narration. C'est une position peut-être trop rigide ou académique, mais il est pour moi nécessaire, au visionnage d'un film, d'identifier le désir et l'obstacle du personnage, de saisir le concept du film. En forçant le travail sur la couleur, en oubliant les aspects symboliques ou narratifs, ces films souffrent d'un certain vide qui laisse le spectateur sur sa faim.

Les belles couleurs : le verdict

Or, *Hawick* propose une expérience audiovisuelle inédite. En moins de dix minutes, le film fait traverser une multitude de couleurs dans une odyssée musicale. En conclusion, je réalise que cette petite capsule abstraite est une bonne allégorie des films en général. Ces derniers présentent la couleur de manière plus

¹¹ Le portique : technique et esthétique, quelle est la question ? <https://journals.openedition.org/leportique/292>

cohérente, car plus ancrée dans la réalité. Les quelques films sélectionnés par les rédactrices souffrent apparemment d'un biais savant. Alors qu'il faut tenter un procès aux belles couleurs, on pense directement à des films intelligents, *Laurence Anyways* par exemple. On en oublie que la beauté se trouve également dans le rouge du sang des films gores ou dans la crasse des films de gangster. *Acid Rain*, un court-métrage polonais sélectionné aux Oscars et à Sundance, se rapproche davantage de ce courant-là.

Les mondes d'Internet pullulent de ces images de films, où l'on incruste une palette avec les

différentes variations des couleurs. Les cinéphiles aficionados du groupe Facebook *I watch only indie movie like pulp fiction* ne manquent jamais de repartager et d'admirer ces couleurs. Pourtant, ce fétichisme est loin de leur faire honneur. L'utilisation de la couleur n'est jamais un choix anodin, il résulte d'une idée pensée et discutée par l'équipe du film, puis exécutée. Une (belle) couleur transmet l'émotion et participe à l'esthétique générale du film mais ce n'est pas de sa faute si la profondeur du propos de l'œuvre n'y correspond pas. Coupables ! Mais de quoi ? On a confondu les accusées avec l'arme du crime.

CRITIQUES

Le Japon joue la couleur

Carmen revient au pays, de Keisuke Kinoshita sorti en 1951

Par Matthieu Neiva

Si je vous parle de cinéma japonais d'après-guerre, il est probable que vous me répondiez Kurosawa Akira, cinéaste préféré des cinéphiles occidentaux en ce qui concerne cette époque. Mais connaissez-vous Kinoshita Keisuke, le champion du box-office national ? C'est lui qui, à l'époque de Kurosawa, plait le plus au public nippon. C'est donc lui qui, à son époque, a été choisi par les studios pour écrire et réaliser le premier film en couleur japonais. *Carmen revient au pays* sort le 21 mars 1951, produit par la Shochiku et rendu possible grâce au procédé Fujicolor, tout juste mis au point pour tenter de rattraper l'avance technologique prise par les américains (*Becky Sharp* le premier long-métrage en Technicolor trichrome et en prise de vues réelles date de 1935 !). Le générique précise d'ailleurs que

nous regardons « *Le premier film en couleur du Japon. Pellicule FUJICOLOR.* », preuve qu'il se veut être une démonstration technique de ce que les studios japonais sont eux aussi capables de produire. On notera cependant qu'il existe une deuxième version du film, en noir et blanc, pour les cinémas où on ne pourrait pas diffuser la couleur.

Dans cet article, nous nous pencherons sur la version couleur. On nous y raconte l'histoire de Lily Carmen, fille de paysan, qui rentre au pays (ndlr : d'où le titre), c'est-à-dire qui rentre dans son village d'origine. Carmen, vit depuis plusieurs années à Tokyo, où elle est célèbre pour ses spectacles mêlant danse et chant. Son père n'a plus tellement de nouvelles de sa part lorsqu'elle annonce par courrier sa venue prochaine, accompagnée

d'une amie. Lors de leur arrivée, le spectateur découvre en même temps que les villageois que Carmen avait omis de préciser dans ses lettres le type de *show* qu'elle faisait : elle est en fait stripteaseuse. S'en suit une comédie où le village, très peu informé des évolutions en cours dans la société japonaise, est confronté à Carmen, femme tokyoïte, moderne et occidentalisée (en témoigne son nom de scène « Carmen », qui n'est pas son nom de naissance comme chacun peut s'en douter). Finalement, la jeune femme finit par organiser une prestation de son spectacle, pensant qu'ainsi peut-être on finira par l'apprécier : « *Tous les hommes aiment ce qu'on fait* » déclare-t-elle à son amie. Le soir de la représentation, la salle est comble et on est stupéfait de la voir danser puis se dévêtir. Finalement, elle rentre à Tokyo, son séjour touchant à sa fin, et les bénéfices engrangés par la représentation de Carmen sont confiés au directeur de l'école afin que l'on puisse y « former de véritables artistes ».

La première prise de vue réelle est un panoramique au pied du mont Asma, tentant d'embrasser tout le paysage avant de s'arrêter sur des personnages du film. Dès le début, *Carmen* nous annonce la couleur, on trouvera en effet dans l'œuvre beaucoup de plans plans

larges et relativement longs afin de nous permettre d'apprécier la vue, et plus précisément les tons verts du mont, les bleus du ciel. Je ne sais pas si ce choix de mise en scène est ou non en partie dû à des contraintes techniques (pouvait-on facilement déplacer le matériel ? pouvait-on, au vu du prix de la pellicule, prendre le risque de trop manipuler les rushs en salle de montage ?). Quoi qu'il en soit, ces prises de vues témoignent bien d'un désir de faire quelque chose de la couleur : elles apportent une forme de douceur au récit et se marient donc assez bien avec le ton léger du film.

Le rouge est une couleur que les premiers procédés techniques avaient du mal à fixer sur la pellicule, il est donc important de se pencher dessus lors du visionnage d'un vieux film en couleurs. Mettre du rouge à l'écran, c'est montrer que notre procédé est à la pointe. Ici, il est intéressant de noter que cette couleur est associée à Carmen. La première fois que nous pouvons voir du rouge à l'écran, c'est sur le drapeau de la compagnie se chargeant de son transport. Et lorsqu'elle sort du train, elle porte une robe rouge. Le long du film elle reste, avec son amie, le seul personnage auquel cette couleur est associée. Jusqu'au bout donc, Carmen incarne la modernité.

Un film qui a mal vieilli ?

Malgré ce que le film a de charmant, on y trouve quand même un machisme certain, qui par moments agace. Carmen est un personnage plutôt candide voir naïf, mais c'est aussi ce qui la rend sympathique. Néanmoins cette caractéristique n'est pas contre balancée par un autre trait de caractère qui permettrait d'en faire autre chose qu'un archétype sexiste de jeune fille naïve. Elle n'est pas non plus contre balancée par la présence dans le film d'un quelconque personnage féminin plus « fort ». La seule femme forte du film est un personnage secondaire qui, depuis que son mari est devenu aveugle, dirige les affaires familiales et conduit la charrette avec laquelle ils se déplacent. Elle ne transgresse cependant la norme de genre que pour mieux la servir, puisque si elle accepte de jouer un autre rôle que celui qu'on attend d'une femme, ce n'est que pour pouvoir mieux servir son mari, ou pour continuer à être une bonne mère.

Cela étant dit, on ne pouvait attendre beaucoup plus d'un film de cette époque. Le film a par ailleurs le mérite de porter un regard plutôt ambigu sur Carmen. Certes, il ne la valorise jamais, elle est toujours *in fine*

renvoyée à sa candeur et sa naïveté, mais on ne peut pas aller jusqu'à dire qu'il porte sur elle un regard méprisant et paternaliste. La preuve avec l'attitude du personnage du directeur d'école. Lorsqu'il apprend qu'elle doit organiser un spectacle, sa réaction est celle que l'on attendrait d'une figure comme la sienne : il est pris par une préoccupation morale, et s'inquiète du regard que les jeunes porteront sur le spectacle. C'est pourtant lui qui, plus tôt dans le film, a convaincu le père de Carmen de recevoir cette dernière. Le patriarche n'ayant pas gardé contact avec sa fille, il n'était pas sûr de devoir l'accueillir, jusqu'à ce qu'arrive le directeur d'école, clamant que "Le Japon, c'est la culture" et donc que le village se doit de recevoir dignement une danseuse applaudie à la capitale. Il passe de plaideur à censeur lorsqu'il lui semble que la danse est trop lascive ou que le corps s'y dévoile trop. A ce moment du film, on pourrait être tenté de le prendre pour une sorte de Jean-Michel Blanquer du Japon d'après-guerre. Il aime la culture ? Oui, tant qu'elle n'a rien de contestataire et qu'elle respecte l'ordre moral. Il laisse les femmes faire ce qu'elles veulent de leur corps ? Oui, tant qu'elles ne se dévêtissent pas « trop », libre à lui de fixer le curseur où bon lui semblera. Mais il suffit

d'une scène de dialogue pour que notre directeur cède finalement - contrairement à Blanquer, toujours obsédé par la longueur des hauts des jeunes filles. Il ne lui faut qu'un instant de réflexion sur le sujet pour se rendre compte qu'imposer son système de valeur à une jeune femme est tout sauf un acte de sagesse. Frappé par un éclair de lucidité, il déclare d'ailleurs : « *Empêcher quelqu'un de danser c'est contre les droits de l'Homme.* ». Plutôt que de céder à sa pulsion réactionnaire, il accepte les mutations que connaît son pays. A travers ce personnage, c'est au spectateur nippon de l'époque que l'on s'adresse : vous pouvez rester conservateur, mais tolérez que certains ne le soient pas.

Une conclusion ambiguë

A la fin du film, on voit le père de Carmen qui donne l'argent du *show* au directeur de l'école. Il déclare : « *C'est peut-être de l'argent mal acquis, mais ma fille l'a gagné à la sueur de son front. S'il peut être utile à l'école, son art indécent aura servi à quelque chose* ». Ainsi, il est clair que Carmen n'a pas fait changer la mentalité conservatrice de son père. Encore moins celle du spectateur contemporain de sa sortie en 1951. Kinoshita propose cependant à ce-dernier de faire

preuve d'un peu de tolérance : s'il désapprouve les changements par lesquels le pays passe, qu'il remarque que ceux-ci apportent beaucoup de bénéfices au pays. D'ailleurs, ce n'est pas sur cette scène que le film se clôt mais sur une séquence où nous voyons Carmen et son amie dans le train qui les ramènera à Tokyo. Ensemble, elles rient, accompagnées en fond par le thème musical de Carmen. L'accent est donc mis sur elles, comme pour nous rappeler que la légèreté du film, c'est la légèreté de Carmen, et que son dénouement heureux, c'est elle qui l'a permis.

Un cinéma de la réconciliation

Après les horreurs de la guerre, il faut aller de l'avant. *Carmen revient au pays* est un film de réconciliation. On nous y dit que conservatisme et modernité peuvent coexister, tant que chacun accepte de tolérer l'autre. Carmen (la modernité) est née dans ce village (la tradition), elle garde beaucoup d'affection à son égard. Le village, lui, ne comprend pas Carmen, mais il la tolère et la laisse vivre sa vie, mieux, il se sert de ce qu'elle lui apporte pour aller de l'avant ; l'argent qu'elle génère sert à l'école du village, de même que l'argent issu du processus de modernisation du pays

lui a permis de se reconstruire, y compris dans les zones les plus traditionnalistes.

Kinoshita nous propose de rêver d'un monde où, d'un côté, les conservateurs ne vireraient pas réactionnaires et toléreraient, et même accepteraient, que l'on soit moderne, et où, de l'autre, les plus modernes pourraient accepter qu'au fond toutes les mentalités n'évoluent pas aussi vite que les leurs. Ce monde, il

n'existe pas. Les modernes ne peuvent pas ne pas chercher à convaincre les conservateurs, ceux-ci sont du côté de l'ordre et du pouvoir (et on est rarement conservateur sans être réactionnaire). Mais ce monde on a envie d'y croire, au moins le temps du film. La candeur de son protagoniste a quelque chose de suffisamment séduisant pour qu'on veuille bien être, nous aussi, un peu naïfs.

L'esthétique d'un format

Danse macabre, de Pedro Pires, sorti en 2009

Par Solène Monnier

Danse macabre de Pedro Pires est un court métrage réalisé, monté et écrit en 2008 par le jeune homme âgé de 39 ans alors. Accompagné par Robert Lepage dans la conception, le film de 8 minutes avec la chorégraphe et actrice AnneBruce Falconer en rôle-titre, a remporté 43 prix internationaux. L'univers qui se dégage et qui s'affirme tout au long de ce court révèle alors un esthétisme unique. Le film nous plonge progressivement dans une atmosphère poétisée où le corps inanimé d'une jeune femme suicidaire danse au rythme des étapes et des rites funéraires, allant de l'autopsie, à l'incinération.

La force du récit : émotions suscitées

Les premières minutes du court se caractérisent par une certaine violence où seuls quelques bruits d'une dureté saisissante viennent briser un silence impur, mêlé à une ambiance sonore qui participe à une forme de

tension. Chaque geste, chaque mouvement fait l'objet d'une attention particulière. Le corps sensuel, s'élevant vers la mort, contraste de fait avec la matière qui l'entoure, celle-ci devenant presque paradoxalement macabre ou du moins, froide et secondaire. Ainsi, sans jamais voir ni médecin, ni proche, on suppose que toute vie est effacée. Pourtant, au début du film, la femme est bien en vie : des gémissements se font entendre sur des images d'espaces vides et abandonnés, de lieux détruits. Elle n'apparaît à l'image que lorsque le tabouret est écarté, laissant le corps inerte, pendu à une corde.

Quittant ce premier registre, Pedro Pires se permet de composer une forme de mise en scène de la mort et du suicide, cette fois-ci, plus apaisée. Le rite funéraire devient un spectacle, c'est d'ailleurs ce que suggère la séquence dans laquelle le corps mort, attaché à sa corde, est présenté sur une scène de

théâtre devant un public absent. En salle d'autopsie, les bruits de l'attache, de la main qui frôle la table, puis de l'appareil photographique submergent. Ce dernier nous rappelle l'imaginaire des feuilletons policiers dans lesquels, à la découverte de la victime, celle-ci est prise sous tous les angles. Ici, des images fixes défilent entrecoupées par le son de l'appareil, le corps en gros plans, les mains, les pieds, le visage, la préparation du corps pour l'autopsie mais aussi, les souvenirs, l'enfance de la jeune femme : une petite fille qui nous regarde et qui danse. S'ensuit une chorégraphie du rituel funéraire magnifié par la voix de Maria Callas interprétant *Casta Diva*. Le corps est alors pris dans une danse qui rythme le récit, sur la table d'autopsie, au sein même du cercueil, etc.

Si l'esthétique provient du grec *aisthesis* qui signifie sensation et beauté, il est indéniable aujourd'hui de constater le lien étroit entre émotions et esthétisme. De sorte que le cinéma, art et industrie florissante depuis ses débuts, s'adresse toujours à celles et ceux qui le font et à son public dans un souci de susciter des émotions. Le court de Pedro Pires, parce qu'il évoque la mort, la perte, mais aussi parce qu'il sollicite pleinement l'ouïe, autant que la vue, émeut.

Il y a d'abord la surprise provoquée par l'acte violent de la mort et sa mise en sons et images. Puis, le dégoût peut-être, et la tristesse sûrement, face au suicide que l'on voit et que l'on entend. La vision du corps mort, dénudé, rigide, vulnérable, le sang, le cœur enfin, lèvent plusieurs tabous : celui de la mort par suicide et celui du passage entre la vie et l'enterrement ou l'incinération. Le spectateur affronte sans détour l'invisibilisé. L'acceptation ensuite, et une forme de sérénité finalement. Les éléments, l'eau puis le feu, s'appuyant sur une esthétique du son qui vient clamer une vitalité tenace face au corps endormi, rendent la vision de ce dernier plus supportable. À titre d'exemple, le ruissellement au moment de l'autopsie, ressemble davantage à une légère pluie qui enlace le corps et le visage aux yeux endormis qu'à un acte purement médical. Et, la larme qui coule sur la joue de la jeune femme et le cœur qui bat évoquent manifestement la vie. La chorégraphie enchante. De sorte que très vite, on se rend à l'évidence, ce film n'aura pas de chute, puisqu'il est *a priori* seulement, en lui-même, une forme de fin. Et par cette caractéristique même, il lève le voile, il ouvre, il accueille questions et émotions multiples.

Mais puisque le spectateur sait qu'il est devant un court métrage, il accepte que ses questions restent en suspens, sachant que ce sont ses émotions qui doivent primer pour donner du sens aux événements.¹²

Format court

Comme le rappelle Sophie Beauparlant dans son article sur l'*Imaginaire du scénario de court métrage*, « le film court mise la plupart du temps sur des formes scénaristiques qui permettent de raconter des histoires dans une esthétique de la brièveté et de l'intensité dramatique [...].¹³ » Les intrigues proposées généralement par le format court prennent trois formes que sont la surprise, la curiosité ou le suspense¹⁴. Il me semble que Pedro Pires sollicite les trois formes évoquées. Dans son essai sur l'*Esthétique du cinéma*, Jean Le Duc, ajoute que :

Griffith donnait ce conseil aux cinéastes : « Faites rire, faites pleurer, faites attendre, faites penser ! ». [...] en ajoutant le troisième terme de la

formule : « faites attendre », nous découvrons le ressort des arts qui se déroulent dans la durée. Si « la plus belle image est celle que l'on regrette », il faut aussi, pour qu'elle puisse être mise en valeur, qu'elle ait été, en quelque sorte, préparée par tout ce qui précède. Pourtant il y a encore un autre sens à cette affirmation et qui se trouve liée à la proposition suivante et finale : « faites penser ». C'est qu'il convient d'imprégner le spectateur des situations et des moments de l'histoire qu'on se propose de lui raconter ; il faut qu'une exposition originale aboutisse à une interrogation fondamentale, capable d'accaparer le public, et lui donnant, en effet, l'occasion de penser.¹⁵

De toute évidence, ce film offre au spectateur une occasion de penser parce qu'il pose des questions. Où sommes-nous ? Pourquoi les lieux semblent-ils abandonnés ? Qui est-elle ? Pourquoi se donne-t-elle la mort ? Ce court-métrage soumet à celui qui le regarde une œuvre rythmée et un objet cinématographique à la fois intense et sublime. De plus, le

¹² BEAUPARLANT S., « Imaginaire du scénario de court métrage », *Mise au point* [en ligne], 2018.

¹³ *Idem.*

¹⁴ BARONI R., *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, 2007.

¹⁵ LE DUC J., « Esthétique et cinéma », *Revue des deux mondes (1829-1971)*, 1^{er} juin 1967, p. 377.

montage, les valeurs de plans, leur composition, autrement dit, la technique dont use Pedro Pires révèle une maîtrise impeccable de l'art cinématographique et des techniques de son époque. Si la plupart des plans sont fixes, quelques subtils mouvements de caméra accompagnent la danse macabre, créant parfaitement le trouble que peut provoquer le passage entre la vie et la mort. Au milieu du court, le spectateur découvre notamment un plan rapproché et fixe sur le visage de la jeune femme. Filtré par le verre, l'image n'est pas nette. Les yeux et la bouche sont ouverts, les cheveux et la tête bougent. La confusion est là, elle est même suscitée. Le plan suivant, plus large, nous dévoile un corps rigide et quasiment assis sur la table. Seulement, ce plan est mis en mouvement par la danse cette fois-ci, de la caméra. Un enchaînement de gros plans ensuite, tous fixes, redonnent au corps son pouvoir d'évoluer. Sur la table médicale, le corps finit par tomber, emporté par la voix de Maria Callas, mais aussi par l'œil de la caméra qui reprend le dessus. Le passage mortuaire est alors une nouvelle fois signifié par un travelling avant qui rappelle les premiers et les quelques raccords dans l'axe qui mènent

toujours vers des plans plus sombres, voire noirs : dans le premier bâtiment, l'évier où le sang coule ici, mais aussi et finalement, au moment de l'incinération. Pedro Pires compose son film comme une musique et se joue des différentes techniques qui lui sont permises pour nourrir son récit.

[...] c'est dans le cadre des valeurs objectives, auxquelles le metteur en scène ne peut se soustraire et dont il ne peut ignorer l'état actuel en fonction des progrès techniques, que chacun peut évidemment s'efforcer à un style personnel.¹⁶

Ainsi, le court-métrage permet dès lors à son créateur de développer son propre style. Pedro Pires explique d'ailleurs qu'il a travaillé sans scénario et uniquement avec storyboard. Accumulant les images, il a souhaité adopter la posture d'un documentariste captant la « réalité funéraire¹⁷ ». *Danse macabre* offre alors une nouvelle vision du corps, du passage ritualisé de la vie vers la mort et révèle ainsi dans une pureté absolue et retrouvée, une ultime danse.

¹⁶ LE DUC J., ouvr. cité, p. 378.

¹⁷ Props recueillis lors d'un échange de mail avec Pedro Pires en octobre 2021.

L'horreur du passé

Last Night in Soho, de Edgar Wright, sorti en 2021

Par Hugo Turlan

Nombreux sont, fans comme détracteurs, à considérer le cinéaste britannique comme étant avant tout un formaliste, qui n'a pas grand-chose à raconter hormis une maestria technique. On ne peut pas nier que Wright en est un grand, un formaliste qui est aussi proche de Quentin Tarantino que de Michel Hazanavicius. Le premier par un amour commun pour la pop culture dévorante, mais il s'intéresse principalement aux films et aux séries TV alors que Wright n'hésite pas à se référer aux comics, aux mangas et aux jeux vidéo. Quant au second, cette analogie se justifie, car, le britannique comme le français détournent les codes des genres qu'ils adaptent.

Edgar Wright simple formaliste ?

Une question simple : Pourquoi les deux premiers OSS 117 de Hazanavicius sont

géniaux ? Jean Dujardin bien évidemment, mais encore ? Parce que le réalisateur reprend les codes des films d'espionnage des années soixante. Ceux des premiers James Bond, mais aussi de la vague des Eurospy qui comporte notamment les premiers OSS 117. Même recette pour *The Artist* qui mélange la comédie musicale avec le cinéma muet ; ou *Le Redoutable* qui s'attaque au cinéma de la Nouvelle-Vague et de Jean-Luc Godard. Ces codes sont à chaque fois détournés pour raconter une histoire qui s'adresse aux spectateurs contemporains : il reprend ces codes et pose un regard (plus ou moins) critique sur notre passé.

À sa façon, Edgar Wright tente d'accomplir la même mission en reprenant les codes de films de genre : ceux de série B adaptés à la réalité de la classe moyenne britannique du début des années 2000 dans sa trilogie du Cornetto (*Shaun of the Dead*, *Hot Fuzz*, *Le Dernier pub*)

avant la fin du monde). Ce triptyque parle avant tout du passage à l'âge adulte, d'un système social marqué par l'adolescence, les bars et les potes qui traînent devant la télé à un autre, réglementé par un travail stable et la construction d'une famille.

Au Canada et aux États-Unis, il s'agit du même principe avec *Scott Pilgrim* et *Baby Driver*. Ici, il s'agit de suivre l'évolution de deux jeunes hommes qui cherchent à se remettre d'une douleur psychologique (rupture amoureuse pour Scott, deuil parental pour Baby) qui ne saura être guérie qu'en trouvant l'amour et en acceptant de grandir (quitter le cocon de l'enfance, revenir sur le droit chemin), en étant toujours accompagné par une passion pour la pop culture (les mangas, comics et jeux vidéo dans *Scott Pilgrim* et la musique dans *Baby Driver*). Tout comme dans la trilogie Cornetto, Wright construit sa mise en scène autour de gimmicks issus des arts qui l'inspirent : les ennemis qui disparaissent sous forme de pièces après une défaite dans *Scott Pilgrim* ou encore le montage construit sur le rythme des chansons dans *Baby Driver*.

La principale différence entre les films britanniques et américains de Wright tient à ce

que ces derniers ne se baignent pas dans les mêmes références. En Angleterre, c'est avant tout le cinéma, alors qu'en Amérique, Wright organise la rencontre entre le cinéma et le reste de la pop culture.

Alors, après le triomphe critique et commercial, comment Edgar Wright va-t-il réussir à se renouveler tout en prolongeant son propre style ?

***Last Night in Soho* : Un renouvellement ?**

A première vue, *Last Night in Soho* semble ne pas tellement s'éloigner du reste de la filmographie de son auteur. Il s'agit bien d'un film qui narre un passage à l'âge adulte, mais il y a deux principales différences : le genre et le point de vue.

Ce film n'est pas une comédie, malgré quelques tranches d'humour, principalement visibles au début du film. Il s'agit d'un thriller psychologique, et le choix de ce genre n'est pas fait au hasard. Cette fois, Edgar Wright ne filme plus un ou des hommes, mais une jeune femme : Éloïse, 18 ans, qui quitte la maison de sa grand-mère afin d'aller tenter sa chance à Londres.

Très vite, elle se retrouve confrontée aux regards lubriques des hommes, mais aussi au mépris de classe de riches jeunes londoniennes, seules à posséder les codes de la capitale. A ce tableau réaliste, il faut ajouter les dons de médiums que possède la jeune fille (à moins qu'elle ne soit schizophrène, à vous de choisir). Cet attribut spécial lui permet de plonger dans les souvenirs d'une fille, Sandy, même âge, même ville, Londres, mais qui y vit dans les années soixante. Ces visions font rêver Éloïse. Elle idéalise de façon presque malsaine cette période. Mais cela change lorsqu'elle en découvre la face sombre.

Le choix du thriller psychologique correspond parfaitement à ce changement de regard, ce regard masculin porté sur le monde laisse la place à une vision plus féminine. C'est également par ce prisme que l'on suit l'histoire de cette femme mal dans sa peau, qui tente de se réfugier dans le passé. L'objectif de Wright est de tout faire pour montrer que, non, ce n'était pas mieux avant (sauf la musique, faut pas déconner). La démonstration du réalisateur consiste à mettre en parallèle deux jeunes femmes à deux périodes différentes, qui tentent de suivre leurs rêves : l'une voit son rêve détruit par des hommes qui ne souhaitent qu'exploiter ses charmes pour leurs propres

plaisirs ; l'autre possède encore les moyens de s'en sortir. Le piège pourrait être de nous faire croire que notre époque est formidable et qu'il y a eu énormément de progrès. Edgar Wright et sa scénariste Kristy Wilson-Cairns instillent des petites touches tels que cet interrogatoire policier ou les fonctionnaires semblent dubitatifs de la déposition d'Éloïse. S'il s'agit bien évidemment d'une critique du rapport entre les victimes et les forces de l'ordre, gardons à l'esprit que le personnage principal vient témoigner d'un meurtre commis il y a plus de cinquante ans, ce qui semble particulièrement maladroit lorsqu'on le rattache à cette volonté de représentation. Après tout, ne serions-nous pas plutôt méfiants à leur place ?

Esthétiquement, la première partie du long-métrage est principalement dédiée à la dichotomie entre les deux époques présentées. Les scènes se passant au présent sont montées avec sécheresse, avec des couleurs plutôt naturelles. Celles qui se déroulent dans les sixties s'avèrent bien plus colorées, extrêmement chaleureuses, avec une dominante des couleurs primaires inspirées par le giallo. Les plans séquences et mouvements de caméra dantesques se multiplient (on pense notamment à cette longue danse de trois acteurs pour

deux personnages qui vient surpasser celle de Vincent Vega et Mia Wallace dans *Pulp Fiction*). On notera également que la musique des années soixante relève principalement de l'intra-diégétique, mais bascule vers l'extra dès qu'il s'agit de faire de cette musique "doudou" la représentation de visions angoissantes. Mais dès lors que le présent et le passé se mélangent durant une longue valse cauchemardesque, l'esthétique du passé envahit celle du présent. Petit à petit, alors que le vintage déborde de partout, l'angoisse monte et *Last Night in Soho* offre bien quelques petits moments de trouille.

Ici, contrairement au reste de sa filmographie, Wright ne détourne pas de genre. Il s'attaque à un premier degré qui correspond parfaitement à la perte d'innocence d'une jeune campagnarde faisant face à la violence urbaine, qu'il s'agisse de celle du présent ou du passé. On peut aussi tiquer sur le fait que les twists sont prévisibles, même si ceux-ci restent suffisamment bien construits pour nous emporter avec plaisir.

Finalement, malgré tout l'amour et le plaisir cinématographique qu'offre *Last Night in Soho* (très clairement au-dessus du lot cette année) on ne peut que constater que le dernier long-métrage d'Edgar Wright est une œuvre de transition. On a beau être sensible à la maestria technique du réalisateur, c'est bien la limitation du numérique (seuls les fantômes peu réussis de *Last Night in Soho* sont faits de CGI), la bande-son et les talents des deux actrices principales Ana Taylor John et Thomasin MacKenzie qui font briller le film. Toutefois, interrogeons-nous. Est-ce pertinent de faire un film qui tente de remettre en question une époque en la sublimant visuellement ? Surtout en la magnifiant et en utilisant les éléments les plus iconiques de sa culture ? Est-ce vraiment faire un trait sur le passé que de finir *Last Night in Soho* avec pour musique, une version remixée au goût du jour de la chanson iconique du film (*Downtown* incarné par Ana Taylor John) ? Au public et à la postérité d'en juger.

(Mères)

Madres paralelas, de Pedro Almodóvar, sorti en 2021

Par Nicolas Moreno

Madres paralelas est un film de destins, de destinées. Janis (Penelope Cruz) rencontre la jeune Ana (Milena Smit) à la maternité, puis sa mère, et puis son passé. Et se mêle le sien, mais aussi son présent qui défile à cause de mille préoccupations, et puis aussi (surtout ?) le bel Arturo (Israel Elejalde), mi-archéologue missionné à la fouille d'une fosse commune franquiste, mi-amant en missionnaire un peu père de cet enfant pas spécialement voulu, mais accueilli avec une joie sincère. Dans cette fourmilière madrilène fréquentée par des personnalités dont l'identité et le style éclaboussent les murs, les parpaings, les rues et les fringues ces quelques récits plongent solidement les corps dans des espaces de différentes tailles (le foyer, le village ou la ville, le territoire national) et conjuguent le verbe « habiter » avec un « elle », tant au passé qu'au présent.

Cartographie féminine

Cette histoire se raconte à l'horizontale dans le présent, entre Janis et Ana qui découvrent en même temps la maternité, mais aussi à la verticale, lorsque le film remonte l'arbre généalogique de Janis et questionne la circularité de l'histoire. Les mères se succèdent et la modernité ne soigne pas, elles vivent souvent au foyer, même Penelope Cruz étend son linge, et ne naissent pas mère, elles le deviennent : Ana apprend à éplucher des pommes de terre après avoir enfanté. Pour son vingt-quatrième film, le réalisateur n'arrête pas d'interroger son objet de prédilection, la femme, mais sans doute plus que jamais auparavant, le travaille au pluriel. Ces femmes qui ne sont mères qu'entre parenthèses, et il serait dommage de les réduire à cela, invitent à la comparaison, à faire des parallèles entre les différentes figures exposées, mais également à contempler leurs singularités res-

pectives. En témoigne l'évolution de la relation entre Janis et Ana : jadis copines et solidaires, Janis prend l'ascendant lorsqu'elle demande à la plus jeune de l'aider à s'occuper du foyer et qu'elle possède seule une information cruciale sur la suite de l'intrigue. La soumission entraîne la jalousie, elle-même point de départ d'une romance déséquilibrée, étrangement logique. Cette superposition des masques (Janis représente pour Ana à la fois une mère et un objet de désir) vole en éclat dans un ultime geste jamais résolu où les rapports de force se trouvent inversés, où les rôles endossés ne peuvent plus se s'accumuler maladroitement comme ils le faisaient jusqu'à alors.

Thriller moral

À travers cette dynamique scénaristique, Almodóvar actualise l'ambiguïté de ses précédents films, prend en porte à faux son actrice favorite et la place dans une situation préjudiciable. *Madres paralelas* ne saurait être résumé, l'intrigue est un origami qui se déplie ingénieusement : les deux grossesses aux allures dramatiques virent au double thriller familial et historique, accumulant ainsi deux histoires parallèles qui peineront à convaincre la majorité, mais dont le registre

ironique sous-jacent ravira à l'unanimité. La tension créée par ce quotidien où les repères sociaux s'effondrent, où le recours au flashback est mobilisé pour comparer les manières que prend Janis pour recevoir Arturo, par cette musique toujours bien placée, quoi que grandiloquente, impose au spectateur de se positionner moralement sur ces personnages de cinéma. Doit-on cacher une information vitale à une adolescente concernant son lien de filiation avec son enfant décédé ? La cache-t-elle par altruisme ou finalement par intérêt ? Notre peine doit-elle être réduite pour ces femmes manifestement bourgeoises ? C'est au prix de la mise en scène d'un casting quasi exclusivement féminin que le réalisateur nous invite au débat : la panoplie de personnages suscite la nuance, incite à la compréhension de l'autre, rappelle sans cesse la domination à laquelle chacune a pu faire face : viol, amour refoulé, deuil interdit.

Du haut de ses soixante-douze ans, si Pedro Almodóvar continue de capturer ce je ne sais quoi d'excentrique propre au stéréotype espagnol (dont le point de départ serait la Movida), c'est parce qu'il ne s'est jamais arrêté de s'amuser. Les tests de filiation n'arrivent pas par la poste, mais par un simple mail sur lequel la caméra s'arrête, revient,

ausculte : les conclusions défilent, avec toujours ce doute propre à leur immatérialité. Janis pouvait être une simple photographe, elle est Penelope Cruz qui s'agenouille comme dans *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1967) et rythme le générique au

son des clics photographiques. Enfin, le réalisateur tire toute sa langue au cinéma du raisonnable : il pouvait mettre en scène un drame mémoriel ronflant et abscons comme *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, 2021), il a tué un bébé à la place.

Une infinité de couleurs

Or, Hawick, de Jacques Perconte, sorti en 2018

Par Benoît Blanc

Le lundi 13 septembre au cinéma Utopia de Montpellier, j'ai découvert le cinéaste Jacques Perconte qui venait présenter six de ses films. L'un d'eux m'a particulièrement marqué et colle très bien à la focalisation sur le sujet du présent *Tsounami*. Cet article a pour but de vous proposer une porte d'entrée dans l'œuvre de ce cinéaste à l'aide d'un de ses films.

Or, Hawick est un court métrage expérimental de 9 minutes et 28 secondes réalisé en 2018. Il fait partie d'une série intitulée *Radical Love Story*, au côté de deux autres films : *Aour, Vienna* et *Aor, Budapest*. Le court métrage est disponible gratuitement sur le site du cinéaste et je vous encourage à aller le voir avant de lire cet article¹⁸.

La diffusion du cinéma expérimental

Le court-métrage sort de ce qui est fait traditionnellement dans le cinéma dit *mainstream*, et c'est surtout pour cela que je veux en parler. La majorité des films diffusés dans les salles de cinéma sont des fictions ainsi que des documentaires en minorité. Le long métrage est la norme et rares sont les cinémas organisant des programmes de courts métrages. Il existe pourtant un tas d'artistes et de films en marge que l'on rassemble de manière pratique sous l'égide du cinéma « expérimental » et que l'on peut découvrir notamment grâce à des installations dans des salles d'exposition ou sur Internet. Ces films expérimentaux méritent tout autant une salle de cinéma que les autres. Pour des soucis de rentabilité et de norme, ils sont quasiment impossibles à voir au cinéma, à l'exception de

¹⁸ Tous ses films sont disponibles sur son site : <https://www.jacquesperconte.com>. Pour voir les films de la série *Radical Love Story* : https://www.jacquesperconte.com/se?radical_love_story.

séances spéciales ou de festivals. Sans cette rencontre organisée par le cinéma et le centre culturel de l'université Paul Valéry, je n'aurais sûrement jamais entendu parler de Perconte. Au fond, les catégories mêmes de cinéma « *mainstream* » et « expérimental » peuvent être remises en question et dépassées par le simple fait que les deux sont du cinéma et font avancer le médium.

Comment aborder *Or, Hawick* ?

Ce que l'on peut constater, c'est qu'il n'y a pas de dramaturgie classique avec des personnages, des enjeux, des conflits, des obstacles, une résolution. Pour ma part, je considère qu'il n'y a pas de films non-narratifs et que dès le départ, Perconte va nous inciter à penser la narration d'une autre manière. On peut très facilement découper le court métrage en cinq parties : l'apparition de la couleur jaune grâce à un fondu ; le début de la transformation du jaune qui est parasité par d'autres couleurs et par un plan réel ; la déstructuration progressive de l'image en grandes lignes striées ; et le retour au jaune originel suivi par un fondu au noir.

D'un point de vue formel et narratif, la trajectoire de la couleur jaune est bluffante. On

peut dire que la situation initiale correspond à la première partie, au moment où la couleur jaune est mise en scène comme dans une peinture, et que l'élément perturbateur arrive au début de la deuxième. S'ensuivent les péripéties et les obstacles du jaune provoqués par le parasitage et la déstructuration. Tout d'abord avec ce qui semble être des nuages de couleurs venant créer une sensation de matérialité à l'image. On distingue du vert, du rouge, de l'orange, avant de finalement entrer dans l'abstraction totale avec la confrontation d'une multiplicité de couleurs en lignes. Cette multiplication se dégrade de plus en plus à tel point qu'on se retrouve face à des millions de points. La dernière partie serait alors la résolution finale avec le jaune reprenant sa forme initiale. C'est au moment précis où on pensait ne plus pouvoir revenir à l'image originelle qu'elle réapparaît, la boucle est bouclée. Tout cela est narré sans un seul acteur en chair et en os, ni même une ligne de dialogue. Le film nous réapprend la narration par l'image seule.

Dans cette abstraction apparemment totale, on distingue plusieurs éléments. Ce qui semble être un plan en contre-plongée d'un oiseau

volant dans le ciel¹⁹, avec du mouvement à l'intérieur de l'image. Puis, un deuxième mouvement est visible avec un travelling de gauche à droite lorsque les couleurs commencent à être déconstruites. Impossible de ne pas penser à la peinture avec la citation directe du célèbre tableau *Le Baiser* de Gustave Klimt ou bien le mouvement pictural du pointillisme. Le cinéaste a d'ailleurs précisé lors de cette rencontre se sentir beaucoup plus proche de la peinture que du cinéma. Une autre chose majeure est que Perconte permet grâce à ce film de nous rendre compte du nombre conséquent de couleurs que l'on peut percevoir. Rappelons que ce sont les cônes présents dans nos yeux qui nous permettent de distinguer les couleurs et qu'en dehors du spectre visible, il existe un certain nombre de couleurs que l'on ne peut pas voir.

N'oublions pas le son puisque le court est constitué d'une unique musique électronique, composée par le réalisateur lui-même et qui vient servir cette expérience filmique. Elle permet d'accompagner le spectateur en l'immergeant dans une certaine atmosphère. On est comme fascinés voire hypnotisés face à

toutes ces transformations. Comme le film, la musique joue aussi sur la question de la boucle. Pas de voix, pas de paroles, uniquement des sons plutôt stridents qui arrivent tout de même à créer une harmonie mystique.

A quoi sert le film ?

Perconte nous ramène à l'esthétique et à son sens de sensation²⁰. Cela fait du bien de pouvoir voir des œuvres qui sont faites uniquement pour elles-mêmes, le fameux « art pour art ». Or, *Hawick* ne répond à aucun besoin de rentabilité, de nécessité de transmettre un message ou une idéologie, et peut donc se permettre toutes les expérimentations possibles. Dans ce film comme dans les autres de Perconte, le réalisateur exploite le médium cinématographique en se questionnant sur la forme même et ce qu'elle peut provoquer sur le spectateur. Ce travail est tourné en numérique et il y a cette volonté d'en chercher ses possibles failles (gros pixels). C'est une démarche que l'on peut retrouver dans le cinéma expérimental tourné sur film, où l'objet pellicule est trituré, brûlé, explosé, et tant d'autres actions, afin de chercher des

¹⁹ Plus précisément à Hawick (Écosse), au milieu de la rivière Teviot, le 4 mai 2018.

²⁰ Esthétique est tiré du grec αἰσθητικός signifiant "qui a la faculté de sentir ; sensible, perceptible". L'esthétique d'un film c'est ce qui nous procure des sensations.

sensations uniques. Le numérique de Perconte retrouve et imite, avec ses spécificités, ce procédé. Que ce soit dans le filmage avec ici le plan de Hawick, ou bien la manière de traiter l'image comme si on avait l'impression que notre ordinateur crashait. De manière générale, *Or, Hawick* réussit à nous plonger dans un espace et un temps flous. On atteint presque quelque chose de cosmologique, comme si on pouvait voir des étoiles ou des planètes en train de se créer ou de se détruire au travers d'un simple écran. Quelque chose dans le film nous rappelle la vie dans ses surgissements et transformations imprévisibles, ainsi que ses fluctuations improbables.

L'ultime renversement

Il faut bien avoir à l'esprit que nous nous sommes faits bernés par le film. Pourquoi ? Parce que notre vue nous a joué des tours. Nous avons eu l'impression de voir au moins deux images avec celle du jaune et celle de l'oiseau. L'impression aussi que le film a un point de départ et un point d'arrivée. Mais tout cela n'était qu'un leurre que le cinéaste a pris le temps d'expliquer lors de la rencontre.

« Dans Or, Hawick il n'y a qu'une image qui est la première. Une image du ciel. Dans le fichier vidéo, il y a toutes les indications, l'image est documentée. Ensuite, jusqu'à la fin du film, c'est une actualisation. Chaque fois qu'on a un temps d'image nouveau, il y a juste ce qui est transformé par rapport au temps précédent. L'image est simplement actualisée et transformée en termes de coordonnées, de luminosité et de couleurs. Il y a une matière qui est un flux avec un point de départ et un point d'arrivée. Sauf que le point d'arrivée n'existe pas, c'est l'actualisation du point de départ. Dans la réalité, c'est un enregistrement de quelque chose qui se passe, qui est fixé. »

Ou comment à partir d'une simple captation du réel, on en arrive par la machine, à une expérience totalement abstraite et sensible. Nous n'en saurons pas plus sur le ou les logiciels, machines, outils employés ainsi que sur la manière précise dont l'image a été transformée... Il ne nous reste plus qu'à contempler sans tout comprendre, comme si Perconte était un magicien et *Or, Hawick* un bluffant tour de magie.

¡Cuba Libre por favor!

Prenez garde à la Sainte Putain, de Rainer Werner Fassbinder, sorti en 1971

Par Raphaël Bonneau

Il y a des films qui méritent d'être revus. Un unique regard ne saurait parfois suffire à s'empreindre de, à déceler, à saisir le filament de leur beauté ondoyante. Certaines de leurs scènes n'émerveillent qu'à la condition d'allées et venues, de revisualisations, façonnant alors avec certitude nos impressions, à l'image d'une musique qu'on écoute plusieurs fois avant d'en être épris. Comment expliquer ce phénomène qui, d'une certaine manière, cultive notre perception du Beau ? D'où viennent ces œuvres étranges, complexes, voire inintelligibles au premier coup d'œil, mais lumineuses en fin de compte ? D'ici jaillit un détail qui nous avait échappé. De là les mots et les dialogues prennent sens. D'ailleurs l'œuvre en elle-même s'éclaircit. C'est le cas de *Prenez garde à la Sainte Putain* (1971) réalisé par Rainer Werner Fassbinder, connu pour des films comme *Tous les autres s'appellent Ali*, *Le Droit du plus fort* ou encore la série *Berlin Alexanderplatz*.

Château en Espagne ?

Tsounami 4, la vague portuaire automnale, poursuit sa conquête cinématographique vers l'esthétisme. Mais la perception du Beau est-elle seulement affaire de colorimétrie ? Les attitudes, les gestes, les paroles, les sons, les silences, les regards, les non-dits, sont parfois gages d'une beauté sibylline. Ceci étant dit, venons-en aux faits. C'est dans un hôtel en terres espagnoles qu'une équipe de tournage se prépare à réaliser un film sur la violence d'État institutionnalisée. Sascha (R.W. Fassbinder lui-même) est directeur de production, Eddie Constantine et Hanna Schygulla interprètent leurs propres rôles (principaux) sous la houlette d'un metteur en scène névrosé, Jeff (Lou Castel), pour le moins tourmenté à l'idée de tourner ce métrage. Chaos poétique, ambiance confuse voire absurde, années 70, séduction et jeux de regards : tels pourraient être les mots qui

décrivent le mieux ce Fassbinder. Bâti sur fond de *Cuba Libre*, le cocktail enivrant du bar plébiscité par la moitié de l'équipe du film et des équipes, des morceaux planants bien sentis - *So Long, Marianne* de Leonard Cohen par exemple - viennent délicieusement nourrir la volupté environnante. Jeff va-t-il s'extirper du marasme et poursuivre son film ? *Prenez garde à la Sainte Putain* exhibe en somme la genèse d'une œuvre d'art, les méandres de la création.

86 BPM

¡Cuba Libre por favor! Nous nous délecterons bien d'en prendre un autre avant de poursuivre. La liberté est le maître-mot du film. Et au préalable, elle est corporelle. Les âmes en peine dansent aux sons de compositions extradiégétiques, rythmant les lents mouvements de leurs corps. Le *downtempo* perpétuel n'occulte pas la finesse d'exécution des mouvements, des regards attendris, des tentatives d'accéder au plus profond de l'autre. C'est bras entrelacés, yeux dans les yeux, qu'un des acteurs du film, Ricky (Marquard Bohm), allume par exemple la cigarette du coach Herb Andress. Liberté sexuelle ensuite, et en lien avec l'époque, tant notre œil se surprend à scruter un plan à trois au milieu du

hall, parmi les personnes présentes au bar, trop occupées à ruminer leur tristesse, à fumer et à boire. Peut-être enfin la plus fascinante des libertés retransmises à l'écran, celle d'une libre disposition du jeu d'acteur. Eddie et Hanna en discuteront : "amateurisme" pour l'un, pestant contre Jeff et son travail bordélique, "rareté" pour l'autre, car dispositif trop rare au cinéma. Nous pourrions parler des couleurs pâles et ternes, faisant naturellement ressortir les tons chauds des costumes clairs et du printemps espagnol. Nous en oublierions peut-être l'essentiel : l'esthétique du film repose sur tout et son contraire. Car du contraste, du relief, de la matière, il y en a. L'œuvre est sans cesse nourrie de paradoxes. Elle oscille entre grands moments de douceur - les scènes en extérieur avec vue sur une mer dont on pourrait encore sentir la brise nous effleurer, les délicates étreintes entre les personnages, la lenteur de leurs mouvements - et grands moments d'agressivité. Jeff, éternel irascible, n'hésite pas à invectiver son équipe pour une question de décor : "Apprenez à faire des films !".

Le meilleur est pour la fin. Le spectateur a droit au point d'orgue extraordinaire du film : une extase esthétique, ultime souffle d'une liberté incandescente. Tel un nœud de cœur lié

par la chair et les cœurs battants, sur le ponton bercé par les vagues aux reflets verts et bleus, c'est une marée de femmes et d'hommes qui, sur ce plan, jettent l'ancre. Les rambardes esquissent les contours d'un cube irrationnel, cette figure géométrique paradoxale coincée entre réalité et imagination. Un peu comme nous, spectatrices et spectateurs. Quoi de mieux que de finir le trip synchronisé à 86 BPM sur *Let's go Stoned* de Ray Charles les yeux rivés sur Hanna, corps et âme avec le son ?

Désir de difficulté

Frédéric Sabouraud (enseignant-chercheur, critique et réalisateur français), dans un hors-série de décembre 1993 des *Cahiers du cinéma*, n'hésite pas affirmer à propos du réalisateur allemand [qu'il] "*ne drague pas son spectateur. Il le capte, le retient, à condition que l'autre accepte le dispositif qui consiste à*

le malmener un temps pour lui révéler quelque chose de lui-même." Bien loin des extravagantes couleurs de *Querelle* (1982), marquées d'un sceau baroque, cette quatorzième réalisation de Fassbinder nous rappelle que l'expérience esthétique passe également par ce qui nous dérange, nous interpelle et nous retient. Au fond, les couleurs enjolivent le reste. Bref, c'est d'abord par l'émotion d'un geste lent et délicat, par une tirade qui résonne en nous, par une danse entre Ricky et Hanna, que cette expérience se déploie peut-être le mieux sous nos yeux. Cette perception de la beauté est certes plus difficile d'accès. Mais elle a le mérite de construire un goût personnel, de révéler "quelque chose" de nous-même. C'est donc pour ça qu'il faut revoir. Se replonger dans les films sans pour autant les comprendre. Seul l'effort de se projeter vers la difficulté constitue une porte d'entrée de la connaissance que nous avons de nous-même, de la révélation existentielle la plus intime.

Alchimie des couleurs

The Love Witch, de Anna Biller, sorti en 2016

Par Sarah Yaacoub

The Love Witch est un film indépendant américain écrit, produit et réalisé par Anna Biller en 2016. Fuyant un mariage abusif, Elaine Parks, jouée par Samantha Robinson, emménage dans une petite ville californienne, là où personne ne la reconnaîtra : elle investit un appartement victorien et y pratique des philtres d'amour. Cette sorcière des temps modernes, entre Gene Tierney et Soledad Miranda, s'émancipe à travers sa sexualité et l'affirmation de sa féminité. Cependant, si elle ne désire que l'amour, c'est justement dans ce domaine qu'elle est malheureuse : sa quête de l'amour absolu la mènera sur des chemins sanglants.

Avec *The Love Witch*, Anna Biller conjure des genres cinématographiques oubliés et les observe au prisme d'un cinéma féminin, voire féministe. Son deuxième long-métrage – après *Viva*, réalisé en 2007 – est un hommage revendiqué aux thrillers des années 1960 en

Technicolor, tout en se détournant du point de vue masculin des films d'exploitation de cette décennie. Tourné en pellicule 35mm, *The Love Witch* est un ensorcellement multicolore, un film hors du temps.

La méthode au service du style

Artiste complète, Biller a écrit, produit, réalisé, décoré, habillé, accessoirisé, monté son film, de même qu'elle en a signé la musique – en complément de certaines bandes originales composées par Ennio Morricone dans les années 1960-70. Sa méthode presque fétichiste est une constante dans son travail, depuis ses premiers courts-métrages, *A Visit From the Incubus* (2001) et *The Hypnotist* (2001), pour ne citer qu'eux. La réalisatrice californienne fait preuve d'une grande méticulosité et prend le temps nécessaire pour monter ses projets : son deuxième long-métrage a nécessité cinq ans de préparation en

pré-production et deux ans de tournage et post-production. Pour chacun de ses films, Biller se livre à des recherches de fonds très poussées, ce qui donne lieu à un cinéma paradoxalement très référencé et personnel à la fois²¹. Ici, la réalisatrice n'omet aucun détail, des correspondances de couleurs entre costumes et décors aux accessoires, comme en attestent par exemple les fioles de potions et les poupées vaudou qu'elle a elle-même fabriquées pour le cabinet d'Elaine. Il est aujourd'hui rare de découvrir un film contemporain où le médium est à ce point un véhicule de son sujet : *The Love Witch* est un film esthétique parce qu'il ne peut en être autrement. Si la jolie sorcière travaille son enveloppe extérieure, son style, pour jeter son dévolu sur les hommes, il semblerait qu'Anna Biller opère de la même manière en modelant à la perfection son œuvre, afin d'envoûter ses spectateurs.

Anna Biller prône l'artificialité comme sincérité, ce que démontrent sa direction d'acteurs et son travail sur les dialogues - dont toutes les lignes sont plus fameuses les unes que les autres. Biller fait preuve d'un très bon sens du rythme dans l'écriture et le montage de ses dialogues, et la manière qu'ont les acteurs

de les dire et de poser leurs voix donne une impression de flottement et de désuétude. Par exemple, la voix de Gian Keys – qui incarne le sergent Griff – est veloutée, sa diction est limpide : elle semblerait sortie d'un album de poésie *beat* des années 1960. Le naturel avec lequel il passe d'un ton à un autre, sans changer de registre vocal, est désopilant. Dans un enchaînement de dialogues absurde, Griff passe commande pour son déjeuner auprès de son coéquipier, après avoir échangé sur la toxicité d'une herbe retrouvée dans une fiole sur le lieu du premier meurtre commis par Elaine : “- Can you order me a turkey and avocado on whole wheat? - Mustard, mayo? - Yeah... And coleslaw.”

Outre son exubérance psychédélique, *The Love Witch* est en quelques sortes un film classique dans la plus pure tradition hollywoodienne, sur lequel repose la performance de sa star féminine, comme le faisaient les films pré-code dans les années 1930. Le personnage d'Elaine renvoie également aux héroïnes hitchcockiennes Mélanie et Marnie, qu'incarne Tippi Hedren dans *Les Oiseaux* (1963) et *Pas de printemps pour Marnie* (1964). La ressemblance plastique avec ces

²¹ Site personnel d'Anna Biller | <https://www.lifeofastar.com/index.html>

deux thrillers en Technicolor est troublante, notamment par l'emploi de techniques d'éclairages studio – des projecteurs tungstènes et des filtres polarisants. Le film s'ouvre d'ailleurs sur écho visuel au chemin de Mélanie vers Bodega Bay : Elaine conduit sereinement, filmée en plan rapproché. Comme Tippi Hedren dans *Les Oiseaux*, Samantha Robinson joue dans une voiture immobile, devant un cyclorama faisant défiler le paysage. Son visage est éclairé frontalement, son maquillage et sa tenue sont impeccables.

En préparation du tournage, Anna Biller a proposé le travail de Robert Burks sur *Les Oiseaux* et *Marnie* comme ligne visuelle pour son chef-opérateur David Mullen, avec qui elle avait collaboré sur *The Hypnotist*. Les images flamboyantes de David Mullen peuvent aussi évoquer le superbe Technicolor du directeur de la photographie James Wong Howe dans *Mon adorable voisine* (Richard Quine, 1958), film où la sorcière Kim Novak tombe amoureuse de son voisin James Stewart. Mullen a également puisé son inspi-

ration dans des films d'épouvante britanniques des années 1960, comme *Dracula : Prince des ténèbres* (Terence Fisher, 1966), ou dans des mélodrames avec Elizabeth Taylor de cette même décennie.²²

En somme, *The Love Witch* est une fantaisie, un film-chimère qui se situerait dans un espace-temps impossible, où les courants de “nouveaux cinémas” des années 1960-70 – Nouvelle Vague, Nouvel Hollywood, Free Cinéma, etc. – n'auraient pas fait table rase du style Technicolor des grands studios. En d'autres termes, c'est une continuité imaginée de ce qu'aurait pu être le cinéma sans la révolution du tournage en extérieurs et en lumières naturelles, une oeuvre-manifeste qui revendique un style poétique et atemporel²³.

Every man and every woman is a star²⁴

L'artiste californienne s'est livrée à des recherches poussées sur la sorcellerie, à tel point qu'elle aurait pu devenir une initiée²⁵. Elle s'est inspirée, entre autres, des travaux d'Alex et Maxine Sanders – fondateur et

²² “The Magic of Hard Lighting for *The Love Witch*”, American Cinematographer, 2016 | <https://ascmag.com/articles/the-magic-of-hard-lighting-for-the-love-witch>

²³ “Under the influence : Biller on Donkey Skin”, Criterion Collection, 2017 | <https://youtu.be/DD9MrwcE7o8>

²⁴ Aleister Crowley

²⁵ Interview avec Ashley Naftule pour Spiral Nature Magazine, 2017 | <https://www.spiralnature.com/culture/love-witch/>

fondatrice de la Wicca ou sorcellerie alexandrine –, de Janet et Stewart Farrar – initiés par les Sanders à la Wicca, et s’étant livrés à des recherches sur le Néopaganisme – et de la Wicca Gardnerienne. Les rites mis en scènes dans *The Love Witch* sont un mélange de ces traditions et esthétiques : les assemblées sont mixtes et sont conduites par un prêtre alexandrien et une prêtresse gardnérienne. Quant à Elaine, elle est une sorcière satanique qui apparaît tout droit sortie du livre éponyme d’Anton LaVey, en cela qu’elle emploie la magie et le moyen de la manipulation par le *glamour* dans l’optique de faire se plier les individus à son bon vouloir. A l’image, ses recherches poussées se traduisent principalement par des décors – vitraux peints, tentures, pentagrammes – et accessoires – poupées vaudoues, savons, bougies –, qui infusent le film d’une esthétique occulte.

Pour dresser l’univers visuel de son film, la réalisatrice dit s’être rapprochée des oeuvres de Kenneth Anger et de ses images enchantées transmettant une idée de la “magick” d’Aleister Crowley : “on compare beaucoup le film au Giallo, ou à la sexploitation, mais je me sens plus étroitement alignée avec Kenneth

Anger, du point de vue de cette fétichisation du monde magique, de tous ces objets et couleurs”.²⁶ Biller, comme Anger, invoque une esthétique de l’Age d’Or hollywoodien et souhaite célébrer la splendeur du Technicolor. Elle considère dès lors que le médium analogique est merveilleux par essence : lorsque la lumière rencontre la pellicule, un effet magique se produit. Le support analogique idéalise les objets filmés, et les images filmiques, par leur grain et l’addition d’effets visuels et de mise en scène, sont oniriques²⁷.

Love is a magickal thing

Elaine est une héroïne arc-en-ciel, dans un monde polarisé où les sorcières sont priées par leur prêtre et leur prêtresse d’incarner une version idéalisée de la féminité afin de jouir de leur pouvoir sur les hommes. C’est précisément pour cette raison qu’Anna Biller a choisi de porter à l’écran des rituels des années 1960-70, car ils s’appuient fondamentalement sur le principe de polarité de genres : “je trouvais cela intéressant, le fait que son assemblée soit concernée par la polarité de genres, mais que

²⁶ “Anna Biller, The Love Witch”, Entretien avec Mehron Abdollmohammadi pour Refigural | <https://refigural.com/anna-biller-the-love-witch/>

²⁷ *Ibid.*

cette polarité ruine également sa vie”.²⁸ En images, cette notion de polarité s’illustre par l’emploi de couleurs complémentaires dans les éléments de décors et les costumes – par exemple, le jaune et le bleu roi dans l’appartement de la sorcière. Quant à Elaine, aucun des hommes qu’elle séduit n’arrive à atteindre la complexité de son caractère et sa palette d’émotions. Elle éblouit d’ailleurs sa première proie, Wayne Peters, un professeur très *seventies*, en se livrant à une danse érotique lors de laquelle elle ouvre son manteau à la doublure arc-en-ciel : “Your coat! It’s so bright! “, s’exclame-t-il.

Lorsque Trish, la propriétaire d’Elaine, lui fait visiter l’appartement qui appartenait à une consoeur sorcière, elle lui explique que la décoration aux couleurs criardes est inspirée du jeu de tarot Thoth, imaginé par le mage Aleister Crowley et dessiné par Lady Frieda Harris²⁹. Tout au long du film, si le nuancier des décors, costumes et accessoires est riche, Biller emploie de manière récurrente les couleurs primaires, comme en témoignent les vitraux rouges, bleus et jaunes dans l’appartement d’Elaine et dans le temple. Le rouge y

est une teinte prédominante, de la pierre philosophale que la sorcière porte en collier jusqu’à l’affiche du film : “*Universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat, le rouge, couleur de feu et de sang, possède toutefois la même ambivalence symbolique que ces derniers, sans doute, visuellement parlant, selon qu’il est clair ou foncé*”³⁰. En alchimie, l’Oeuvre au Rouge est la dernière transmutation. Il représente le processus d’assimilation, de régénération de l’homme ou de l’œuvre : lors de ce processus, les souffrances sont assimilées et réintégrées dans un Amour qui accepte et dissout tout.

L’amour se porte autour du cou

Par son exubérance plastique, *The Love Witch* met en image le fantasme de petite fille d’Elaine, qui se rêve en princesse de conte de fées et prend son thé dans un salon victorien au décor bariolé. Selon Anna Biller, la structure de son film repose sur cette dichotomie entre ce que devient ce fantasme d’amour absolu quand les enfants grandissent et la brutalité de ce que les hommes auront

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Bianca Garner, “31 Days of Horror, Day Nine : *The Love Witch*”, In Their Own League, 2019 | <https://intheirownleague.com/2019/10/09/31-days-of-horror-day-9-the-love-witch/>

³⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, “Rouge”, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

réellement à leur offrir. Elaine a été brisée par une relation abusive et doit suivre une transition entre sa manière d’appréhender le monde et la réalité des comportements masculins en amour. Les traumatismes qu’elle a traversés sont visuellement traduits par la récurrence à l’écran de la carte de tarot du Trois d’Épée, sur laquelle figure un cœur rouge vermeil transpercé par trois lames.

Pour mettre en scène ce conte terrible, Anna Biller a employé la “formule Jacques Demy”, soit la “combinaison d’un monde beau et féérique avec un matériau psychologique sombre et réaliste” et en a fait son modèle pour son propre travail³¹. Dans *Peau d’âne* (1970), son adaptation du conte de Charles Perrault, Jacques Demy fait subtilement dialoguer une imagerie sublime avec la cruauté du récit et la musique de Michel Legrand – dont l’influence de la bande originale est perceptible dans les mélodies composées Biller – fait office d’écrin pop et baroque à ce film qui ne ressemble à aucun autre. Du salon victorien rose bonbon de *The Love Witch* au commissariat de police contemporain, en passant par le festival de la Renaissance où est organisé un rite de passage wiccan entre le sergent Griff Meadows et

Elaine, les époques et les styles cohabitent, tout comme dans *Peau d’âne*. Anna Biller considère d’ailleurs que le cœur de son film réside dans cette séquence aux teintes médiévales : l’espièglerie du ton et les costumes multicolores contrastant avec la noirceur du récit. Cette cérémonie improvisée par l’assemblée de sorciers dont fait partie Elaine cristallise le déséquilibre dans la relation qu’elle initie avec Griff. Ce moment en apparence joyeux est d’un tragique sans fin. Alors que les sujets célèbrent gaiement leur union, le fou du roi, arlequin vêtu de rouge et de noir, pleure.

L’ambivalence du style de Biller, soit son goût à la fois pour l’authentique et le clinquant, est illustrée dans cette séquence. Certes, l’on pourrait se demander si la réalisatrice n’aurait pas puisé son inspiration dans les costumes seizième siècle imaginés par Danilo Donati pour le *Roméo et Juliette* de Franco Zeffirelli (1968). D’ailleurs, la palette des couleurs employées dans les tentures et dans les costumes des figurants évoque les couleurs médiévales : blanc, jaune, rouge, bleu, violet, orange, or et noir. Mais l’obsession d’Anna Biller pour *Peau d’âne* est telle qu’elle avoue

³¹ “Under the influence : Biller on Donkey Skin”, Criterion Collection, 2017 | <https://youtu.be/DD9MrwcE7o8>

en avoir presque copié les costumes.³² Sur le modèle de l'œuvre de Jacques Demy, la réalisatrice s'est autorisée à créer une logique interne à son film, où des habits du seizième siècle scrupuleusement reproduits se voient ornés de bijoux en toc. En témoignent les costumes blancs et les couronnes de pacotille incrustées de fausses pierres bleues et rouges, que portent Elaine et Griff pour leur mariage wiccan.

En dévoilant un univers haut en couleurs où la mise en scène seule fait passer des messages, Anna Biller affirme vouloir sortir du *male gaze*, tout comme semblent le faire les films de Jacques Demy. Elle souhaite donner à voir des films esthétiquement plaisants et ne se cache d'ailleurs pas de viser un public féminin³³. Dans *The Love Witch*, Elaine se construit une image de femme idéale en revêtant une perruque, en se fardant, et en s'habillant avec coquetterie. Elle incarne consciemment un fantasme masculin qui lui permet d'attirer les hommes à elle, mais dans le seul but d'entamer une relation profonde avec eux. Cependant, le monde illusoire que s'est construit Elaine

vient se confronter à la dure réalité des relations amoureuses hétérosexuelles. Ainsi, tout comme *Peau d'âne*, *The Love Witch* est un film qui, à l'image de son personnage, fait toc, sonne faux, mais parle vrai : c'est justement ce qui le rend authentique.

Des épées dans le cœur

D'aucuns soutiendront que les films d'Anna Biller dans leur ensemble relèvent du *High Camp* – littéralement, "cabotinage" en français. Quoiqu'en dise sa réalisatrice, *The Love Witch* est par certains aspects un film *camp*.³⁴ En réalisant *The Love Witch*, Anna Biller a signé un manifeste poétique, dans un paysage cinématographique où la crudité des images et l'aspiration à une "réalité documentaire" sont monnaie courante. La réalisatrice, artiste complète, revendique une mise en scène glamour digne des plus grands films de l'âge d'or hollywoodien et pratique un cinéma-artifice qui projette des images mythiques. En assumant que les images sont construites, Anna Biller signe un film qui parle en soi du processus filmique. La réalisatrice californien-

³² *Ibid.*

³³ Steve Macfarlane, "I'm Actually Trying to Create a Film for Women": Anna Biller on *The Love Witch*", *Filmmaker Magazine*, 2016 | <https://filmmakermagazine.com/98928-im-actually-trying-create-a-film-for-women-anna-biller-on-the-love-witch/#.YYwDyLrjLIU>

³⁴ Selon Susan Sontag, le *camp* est une "sensibilité qui révèle l'artifice, la stylisation, la théâtralisation, l'ironie, l'espèglerie, et l'exagération plutôt que le contenu". Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", *Against Interpretation and Other Essays*, 1966, Farrar, Straus and Giroux.

ne fait montre d'un style sensible au service d'une vision singulière et crée une œuvre hypnotisante et complexe, qui laisse le champ

libre à l'interprétation. Tel un philtre, *The Love Witch* jette un sort sur son audience : plus que *du* cinéma, c'est *le* cinéma.

Petit manuel de bonheur dans la précarité

Une femme du monde, de Cécile Ducrocq, sorti en 2021

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Une femme du monde est un film qui ne s'intéresse malheureusement pas plus au monde de la prostitution qu'à la relation mère-fils du duo formé par Marie (Laure Calamy) et Adrien (Nissim Renard). Le premier acte pose les personnages : Marie est une travailleuse du sexe un peu fauchée qui vit seule avec son jeune fils en fin de secondaire. Elle subit la précarisation de son métier et s'échine à secouer son fils taciturne et paresseux. Si la « numérisation de la prostitution » n'apparaît que très peu, on s'intéresse néanmoins aux conditions du marché dans lesquelles l'héroïne opère. Les prix sont tirés vers le bas par d'autres travailleuses moins scrupuleuses, peut-être aussi plus nécessiteuses. Mais le cœur du film reste néanmoins la recherche d'argent pour la prestigieuse école (privée) de cuisine de son fils. Cette poursuite effrénée des billets verts, alternant avec divers conflits mère/adolescent-de-17-ans-perdu-ne-s'autori-

sant-pas-la-réussite, composera donc majoritairement le second acte jusqu'à la résolution.

Les premières séquences adoptent un ton lent, porteur d'une ambivalence bienvenue. Ce n'est que dans la longueur que les personnages gagnent en épaisseur, il serait illusoire de penser créer du relief sans laisser l'opportunité aux personnages de s'exprimer. Cécile Ducrocq semblait avoir compris ce principe, tant dans l'écriture que dans la mise en scène de sa première partie. L'une des meilleures scènes du film intervient d'ailleurs peu de temps avant la course en avant de la deuxième partie, celle d'une (longue) confrontation à trois voix entre Marie, son fils et l'avocat travesti. Le mouvement général de la scène fait apparaître diverses tensions antagonistes, retranscrites notamment grâce à la violence qui s'installe peu à peu tout en changeant de camp au fur et à mesure du déroulé. Au début de la séquence, le fils refuse de s'entraîner,

pour son entretien oral, avec un « sale travelo ». Il va jusqu'à le déposséder de son identité par l'intermédiaire de sa mère, puisqu'elle demande à son ami de se démaquiller dans le but de ne pas « perturber » son fils ; il consent à contrecœur. Puis, lors de l'exercice, le fils se range du côté de l'avocat (figure malgré tout paternelle ?), qui arrive à faire sortir de lui ce que sa mère n'arrive pas à lui faire exprimer. Dans cette séquence, les névroses des personnages s'entrelacent et s'attaquent délicieusement : il se passe quelque chose.

Mais si la réalisatrice évite habilement l'esthétisation à outrance qu'aurait pu lui offrir le milieu de la prostitution, avec des lumières néons qui, de toute manière, n'auront été employées avec justesse que dans *Spring Breakers*, elle tombe à l'inverse dans un naturalisme mou. Ce naturalisme qui gangrène le cinéma français. Ce naturalisme qui nous épuise à prétendre « filmer le réel, filmer le vécu », là où tout ce qu'il fait ne consiste qu'à cacher la médiocrité de la vision du cinéaste. La fameuse « Suprémie du sujet » de Godard n'est pas un appel à se cacher derrière l'histoire d'une travailleuse du sexe qui doit absolument gagner de l'argent pour payer une grande école à son fils, c'est un appel à avoir un point de vue sur cette travailleuse du sexe

et le rapport qu'elle entretient avec son fils et la réussite. Or Cécile Ducrocq n'en a jamais : par exemple, elle ne filme jamais l'épuisement du corps. Comment le pourrait-elle puisque les scènes de sexe sont toujours filmées à la limite du hors-champ ? Il n'y a ni volonté de les sortir complètement du cadre, ni volonté de les faire entrer dans le cadre. Il n'y a donc pas de point de vue sur cette fatigue qui s'empare du corps de la travailleuse, tout juste les trajets incessants qu'effectue Marie.

Pire ! Ce film illustre à merveille ce que deviennent trop souvent les commissions du CNC : des manuels du parfait petit scénario. En réalité, ce qui vide le point de vue de Cécile Ducrocq n'est pas seulement son manque d'audace formelle, c'est avant tout son scénario programmatique. A partir du deuxième acte, quand la machine à chercher de l'argent s'enclenche, le milieu de la prostitution ne devient plus qu'un décor pour que le film avance. Il fallait pouvoir expliquer la raison qui empêchait la mère de trouver de l'argent : en étant prostituée, elle ne peut ni emprunter à ses parents qui l'ont rejetée, ni emprunter à la banque. Simple, facile... Simpliste, vide. Tout le film déroule sa suite d'action-situation comme un programme, guidé par un scénario qui surplombe constam-

ment les personnages, en s'y intéressant juste assez, mais pas trop non plus. Certes quelques trouées de réel interviennent, et le film évite beaucoup de clichés, comme avec la scène du banquier, juste et jamais dans la victimisation. La confrontation sur le parking de la boîte entre le fils et la mère est un autre exemple de scène où quelque chose aurait pu s'immiscer. Mais contrairement à un *J'ai tué ma mère*, le dispositif n'arrive jamais à creuser la surface, à aller derrière les personnages, la faute à ce qui a déjà été (d)écrit précédemment. Ce que pourrait vivre un jeune homme de 17 ans dont la mère couche avec des hommes inconnus pour de l'argent, dans un monde qui condamne moralement ce genre de pratique, n'est que montré, jamais ni questionné, ni étudié, ni gratté ; finalement, dans cette séquence, rien ne sort de cette suite de cris échangés entre les deux personnages qu'une vague empathie indolente et indolore.

Une femme du monde est donc un film aseptisé et raisonnable. Et comme si ça ne suffisait pas, la conclusion du film fait preuve de relents néo-libéraux nauséabonds. Mais peut-être ces derniers seraient-ils encore excusables si le film ne tombait pas dans une paresse scénaristique malvenue en abandonnant la course à l'argent, en déplaçant la résolution du dilemme monétaire vers le succès professionnel du jeune homme. Ainsi, en le montrant réussir par le travail, par le fait d'arrêter le cannabis, en le montrant heureux d'abandonner la réussite institutionnelle pour se trouver une place, l'injonction bourgeoise ne se dissimule même plus : prolos de tous les pays, travaillez et restez à votre place. Ne venez pas troubler notre entre-soi. Contenez votre rage et continuez de survivre avec les miettes qui seront les vôtres. Au cinéma moral répondons donc avec un plaisir mutin : non, nous ne voulons pas rester raisonnable à notre place, ni dans la vie, ni au cinéma.

LES ÉTOILES, UN PETIT TEXTE

Par Nicolas Moreno

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

	Nicolas M.	Grégoire B-G.	Hugo T.	Léo B.	Raphaël B.	Salomé L.	Matthieu N.	Solène M.	Benoît B.	Yacine M.
La Montagne sacrée	★★★★	★★		★★★	★★★				★★★	★★★★
Kaboom	★★	★★★★		★					★★	★★
The Green Knight	●	●	★★★							★★★★
Les Chaussons rouges	★★★			★★★★		★★				★★★★
Suspiria	★★★	★		★★		★★★	★★★★		★★★★	★★★★
The Neon Demon	★	★★★	★★★	★					★★★★	★
The Florida Project			★★★		★★★					★★
Gatsby le magnifique	★★★★		★★★	★		★★★★		★★★		★★
Seven	★	★★	★★★★	★★★	★★★		★★		★★★★	★★★★
Or, Hawick	●	★★★			★★	★		★	★★★★	★
The French Dispatch	●	●	●			★		●	★	
Les Olympiades	★★★★	★★★★	★		★★★★					
Last Night in Soho	★★★	★	★★★★	★★			★		★	★★★★
Debout les femmes !				★★★			★★	★★★		
Illusions perdues	●			★★					★★	
Le Dernier duel	★★★	★★				★★★			★★	
Julie en 12 chapitres	●	●			★★			●	★	
First Cow	★★	★							★★	
L'Événement	★★	★★			★★★					
House of Gucci	★★★				●	★				

À quelques heures du bouclage final de notre numéro 4, voilà venu le temps de rédiger le petit journal intime de la rédaction. L'orientation esthétique de ce numéro a été motivée par quelques sorties bien senties : *Last Night in Soho*, *The French Dispatch*, *Les Olympiades*. Propositions fortes, jugements clivants, bref, le thème était trouvé et les chapelles renforcées avant même d'avoir vu ces films. Et puis se sont ajoutées deux grosses surprises.

D'une part, Ridley Scott a choqué tout le monde avec un double come-back que personne n'attendait, bien que *House of Gucci* ait refroidi les ardeurs de la majorité. Mais surtout, nous devons parler de *Julie en 12 chapitres*. Pré-senti comme un film purement cannois, le film n'était en fait qu'un camembert oublié derrière les compotes dans le frigo. Il a tout simplement brûlé nos poils du nez, au point d'en faire peut-être un film-cause, sur

lequel nous reviendrons dans notre hors-série de fin d'année.

Parmi les autres sorties marquantes que nous tenions à mettre en avant vient ensuite la sainte production française. *Illusions perdues* signalait bien le retour d'un Depardieu désireux de jouer l'acteur de cinéma, mais n'a pas été la super-production 100% qualité du terroir que l'on aurait aimé voir. Pourquoi les chantiers français ne sont qu'à moitié radicaux ? On est capables de jeter 17,5 millions dans une adaptation de Balzac, mais c'est trop demander que de faire autre chose qu'une traduction du médium livre vers le médium film ? Et mon cinéma de Qualité à la papa pantouflard, tu l'aimes mon cinéma qui s'oublie plus vite que le dernier Marvel (dont nous ne parlons pas volontairement) ? La radicalité se trouvait peut-être du côté des gentils français sincères, humbles et portés par une nécessité cinématographique. En atteste les notes favorables données au documentaire *Debout les femmes !* réalisé par le député-journaliste François Ruffin, toujours prêt à montrer les vraies mères patries sur des écrans plus grands que nos appartements. Nous sommes peu à l'avoir vu, mais nous serons une majorité à le rattraper en VOD : le militantisme de cet homme a beaucoup à voir

avec notre cinéphilie, les deux étant portés par un désir de sublimation du réel.

Viennent enfin deux outsiders qui ne nous ont pas spécialement enthousiasmés mais dont nous pourrions reconnaître qu'ils procurent du plaisir à d'autres sensibilités. *L'Événement* contient un très bon matériau, que nous avons partagé avec joie lors de notre premier ciné-club au cinéma du Balzac, tout à fait ravis de revoir Sandrine Bonnaire à l'écran. Nous étions prêts à crier au génie si le geste n'avait pas été aussi encadré. Pialat à gauche, Ernaux à droite, le Lion d'Or à l'horizon... le film a du mérite, mais nous aurions voulu voir encore plus, plus de naturalisme, plus d'émotion contenue, plus de dépassement que de réactualisation de nos très bonnes références. Et enfin, *First Cow*, vu sur Mubi pour les plus pressés, rattrapé au cinéma pour les autres. Kelly Reichardt est une autrice pleine d'honneurs, d'autant plus que le paysage indépendant américain inquiète. Nous la gardons dans le viseur et continuerons de voir ses films, dans l'espoir de voir un cinéma jusqu'au-boutiste, qui n'hésite pas à finir en fanfare.

En bref, les émotions et amitiés ont été bousculées chez *Tsounami* ces dernières semaines. Mais la guerre est signe de bonne

santé, d'une parole critique en construction. À ce stade d'excellence (bien évidemment), il ne

reste plus qu'à remporter le match et le remettre en jeu dans deux mois.