

# TSOUNAMI 7

Feux

*Septembre – octobre 2022*

## Rédaction en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Nicolas Moreno

## A la rédaction de ce numéro

Bastien Babi

Léo Barozet

Benoît Blanc

Raphaël Bonneau

Clément Colliaux

Agathe Heilmann

Salomé Léonard

Solène Monnier

Hugo Turlan

Sarah Yaacoub

## Ont collaboré à ce numéro

Yacine Mousli

Matthieu Neiva

Charles Thierry

# SOMMAIRE

<b>ECRITEAU</b>	<b>4</b>	<b>CORPUS</b>	<b>44</b>
Le feu aux poudres	4	Fiat Lux	45
<b>ARTICLES</b>	<b>6</b>	<b>CRITIQUES</b>	<b>57</b>
Le brasier	6	Firestarter	57
David Walk with Lynch	14	Déconfiner l'esprit, ouvrir son cœur	60
69, été historique	18	Récit d'initiation	68
Quand la vie s'embrase	23	<b>LES ÉTOILES</b>	<b>72</b>
BOOM	26	Les critiques de cinéma sont-ils condamnés à l'aigreur ?	73
Magma : Tony Scott, Man on Fire et 9/11	27		
Les flammes d'Indiana	33		
Feu et matrice du septième art	41		

# ECRITEAU

## Le feu aux poudres

Par Nicolas Moreno

*Sea, sex and fun*, voilà ce qui ne constituera pas notre actualité estivale ! Remplacez la mer par la canicule, le sexe par des visites à la famille et les badineries par une pile d'activités à rattraper, par manque de temps le reste de l'année. Derrière ces trois mots, ces marronniers occupent une large place dans la presse estivale et délaissent généralement les sujets graves et préoccupants. Devrions-nous suivre la marche ? Pas vraiment : l'état du monde alarme jusque dans nos forêts et nos campagnes avec des feux de forêt hors de contrôle, conséquence directe d'un réchauffement climatique global. En l'absence d'une réponse politique suffisante et d'un manque évident de vulgarisation des conclusions scientifiques sur l'état de la science dans la presse généraliste, ce sont des initiatives comme Bon Pote ou Blast qui ont aidé à médiatiser et rendre accessible les conclusions du GIEC par exemple.

Adaptant la question au cinéma, deux raisons nous ont poussés dans les feux : continuer de nous emparer de la question politique ; explorer un phénomène esthétique à l'imaginaire plus chargé que la réalité des films. Et encore une fois, après avoir choisi notre thème « Feux », nous sommes parvenus à un numéro qui ressemblait à ce que l'on cherchait initialement, en ayant emprunté des chemins insoupçonnés. Ce ne sont pas tant les incendies auxquels les pompiers font actuellement face ou les bûchers de la période inquisitoriale qui remplissent le plus nos réflexions (nous avons parlé à maintes reprises des *Sorcières d'Akelarre* et de Jeanne d'Arc, chez Dumont comme Rossellini), mais des feux autrement politiques, au regard de la bêtise de ceux qui les allument, ou du bouillonnement interne de citoyens, révoltés par les injustices sociales.

Notre été sera celui d'une combustion incontrôlable, qu'aucun tsunami ne saurait

éteindre définitivement. En témoigne particulièrement notre brasier, premier texte collectif, qui, allant de Godard à *Destination Finale*, illustre bien notre amour pour tout le cinéma. On regarde droit dans les yeux toutes les œuvres audiovisuelles qui ont compté pour nous, puis on les re-regarde droit dans les yeux, et on tranche. Autrement, les plumes de la rédaction ont allumé d'étonnants feux métaphoriques et immatériels, tous convergeant vers la mise à l'épreuve de l'individu, le feu lui imposant de se surpasser ou bien de dépasser sa propre rage. Enfin, les braises cannoises qui commencent déjà à nous parvenir au compte-goutte dans les salles obscures feront l'objet d'un hors-série inédit, à paraître prochainement.

Les départs de feux que nous tentons de provoquer font germer ici et là des groupes et discussions, que nous comptons encore plus développer à partir de la rentrée. Le feu est ce beau phénomène lumineux comparable au sens que nous donnons au mot collectif : ensemble nous ne faisons plus qu'une entité, constituée des singularités préservées de chacun. D'un numéro à l'autre, nous prenons en assurance, faisons table rase et réinventons notre petit laboratoire à écriture thématique, dont les imprévus donnent lieu aux plus grandes fiertés. C'est bel et bien le signe de bonne santé du projet que nous entreprenions il y a un an ; à la différence

qu'aujourd'hui, nous sommes plus nombreux, encore moins d'accord les uns avec les autres (cf. les étincelles qui jaillissent des désaccords visibles dans le tableau d'étoiles), mais toujours aussi déterminés à maintenir allumée la lanterne de la cinéphilie française. À l'heure où la survie de la salle de cinéma est (encore) remise en question, nous comprenons d'autant mieux sa nécessité. Si elle venait à disparaître, où nous rejoindrions-nous pour discuter de cinéma, pour rencontrer d'autres camarades, pour que nos poils se hérissent ? Tant que *le bruit monotone mais intransigeant dans sa monotonie d'un projecteur projettera des films*, nous serons au rendez-vous. Nous mettrons le feu aux poudres.

# ARTICLES

## Le brasier

TEXTE COLLECTIF – Par Léo Barozet, Raphaël Bonneau, Agathe Heilmann, Salomé Léonard, Nicolas Moreno, Hugo Turlan

### **Au commencement était un feu en forêt Hélas pour moi, Jean-Luc Godard, 1993**

*Quand le père du père de mon père avait une tâche difficile à accomplir, il se rendait à un certain endroit dans la forêt, allumait un feu et il se plongeait dans une prière silencieuse. Et ce qu'il avait à accomplir se réalisait. Quand, plus tard, le père de mon père se trouva confronté à la même tâche, il se rendit à ce même endroit dans la forêt et dit : « nous ne savons plus allumer le feu mais nous savons encore dire la prière ». Et ce qu'il avait à accomplir se réalisa. Plus tard, mon père lui aussi alla dans la forêt et dit : « nous ne savons plus allumer le feu, nous ne connaissons plus les mystères de la prière mais nous connaissons encore l'endroit précis dans la forêt où cela se passait et cela doit suffire ». Et cela fut suffisant. Mais quand, à mon tour, j'eus à faire face à la même tâche, je suis resté à la maison et j'ai*

*dit nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt mais nous savons encore ~~raconter l'histoire~~ critiquer les films.*

### **Les feux de l'amour**

#### **Les Amants du Nouveau-Monde, Roland Joffé, 1995**

Lorsque Nathaniel Hawthorne écrit *La lettre écarlate* en 1850, il marque l'Histoire : inhabituellement féministe, s'élevant contre le puritanisme calviniste qui a colonisé le Nouveau Monde, le livre devient l'un des premiers grands classiques de la littérature américaine. C'est l'histoire de Hester Prynne en 1642, loin de son cruel mari qui l'a envoyée vivre dans une colonie de la baie du Massachusetts. Tombant enceinte à cause d'une passion dévorante avec un homme du village dont elle refuse de révéler l'identité

pour le protéger, la voilà devenue paria, obligée de porter en permanence un A brodé sur la poitrine symbolisant son adultère, terrifiée à l'idée du retour de son mari. Le livre est un pamphlet qui prend le parti de Hester et qui condamne cette société incapable de tolérer le moindre pas de côté.

Lorsque Roland Joffé adapte le livre avec *Les Amants du Nouveau Monde* en 1995, lui ne marque pas l'Histoire. La faute en premier lieu à sa construction bancale qui prend l'histoire à l'envers, tentant d'ajouter du suspense là où il n'y en a pas, et révélant tout quand il faudrait faire durer le mystère. Sans avoir lu le livre, on se dit qu'il eût été plus pertinent de raconter les choses dans un autre ordre, puis on lit Hawthorne et on se rend compte qu'il aurait sans doute été d'accord.

Le principal problème arrive cependant avec l'irruption de la passion dans le film : Hester et son amant s'étreignent, dans un bel acte d'amour exalté... Et Joffé filme une bougie.

Dans une œuvre qui se veut dénoncer le puritanisme sur lequel s'est fondé l'Amérique, Joffé métaphorise l'acte sexuel par *la flamme d'une bougie*.

Alors que le sujet de son film brûle de désir, de passion et de subversion, s'élève contre ceux qui voudraient faire de l'amour et de l'acte amoureux un tabou, Joffé *FILME UNE*

*BOUGIE*.

Dans 150 ans peut-être, une autre adaptation proposera quelque chose de vraiment courageux. Un gros plan sur une rose ou un lâcher de colombes ? Allez savoir.

### **Feux follets**

***Pompoko, Isao Takahata, 1994***

Voyageur imprudent, prends garde aux lueurs dans la nuit, au bord des lacs et des étangs, à l'orée des bois, au cœur des forêts.

Ce que tu prends pour une lanterne amie pourrait bien te mener à ta perte, au fond d'un ravin ou noyé sous les eaux.

Mais si tu tends l'oreille, tu entendas sur ta route les rires malicieux des tanoukis.

Visiteur insensé, toi qui marches sous les frondaisons, prends soin de nos futaies si tu veux retrouver ton chemin, ou la horde vengeresse des chimères et des revenants te hantera sans répit.

Sois délicat et précautionneux, protège le renard et le colibri, et peut-être, peut-être que si tu t'appliques, tu sentiras vibrer le sol au rythme des tambours des tanoukis.

« *Pom poko, pom no pom,* » chantent-ils en frappant leurs ventres arrondis.

Alors ils t'apparaîtront sous la forme de feux follets, et te guideront en dansant jusqu'à ton logis.

Êtres magiques, gardiens de la nature, montez vers nos cités et envahissez nos rues de vos jeux terrifiants, réveillez les morts et les diabolons, guidez-nous vers l'équilibre et le respect de vos maisons, forêts, montagnes, fleuves et ruisseaux.

*Pompoko* nous invite à rire des fantômes, de la magie et de la peur.

Comme dans beaucoup de leurs films, Studio Ghibli, maison mère japonaise du cinéma d'animation, montre avec douceur et humour que la nature et les êtres qui la peuplent doivent être respectés et protégés. Cette fable écologique nous amène au cœur de la lutte des tanoukis contre l'expansionnisme humain, et confronte le spectateur aux conséquences de l'hyper-modernisation de nos sociétés contemporaines.

À l'ère où l'urgence climatique se fait de plus en plus pressante, ce film fait l'effet d'une tendre piqûre de rappel.

Rejoignons la farandole des esprits et des spectres, partons ensemble danser sous la lune, dans nos villes ou au milieu des bois. Dansons revêtus de nos atours monstrueux et jouons à nous effrayer, jusqu'au point du

jour, où nos corps de fantômes retourneront se coucher.

### **Feu de l'enfer *Ténèbres*, Dario Argento, 1982**

Des mains gantées de cuir ouvrent un livre, tenu au premier plan dans le coin gauche du cadre, devant un feu de cheminée qui crépite. Sur sa couverture, noire, sont inscrits le nom de l'auteur en rouge et le titre en lettres blanches transpercées de lignes sanglantes : *Peter Neal - TENEBRAE*. Voici le premier plan de *Ténèbres* (1982), film signant le retour de Dario Argento au giallo après sa parenthèse fantastique (*Suspiria* et *Inferno*). Le maître italien, qui a pour habitude de soigner ses ouvertures de films, met ici en scène une entrée en matière minimaliste des plus percutantes. Dès le deuxième plan, le personnage inconnu - selon les codes du *giallo*, il est forcément meurtrier puisqu'il porte des gants de cuir - lit un extrait du livre en voix-off. Le cadre se resserre sur le texte : *"The impulse had become irresistible. There was only one answer to the fury that tortured him. So he committed his first act of murder"*<sup>1</sup>. Le cadre montre de nouveau le livre devant le feu, alors que le premier carton générique s'affiche en surimpression : cette fois, un doigt suit les lignes imprimées.

---

<sup>1</sup> « La pulsion était devenue irrésistible. Il n'y avait qu'une réponse à la rage qui le torturait. Ainsi il commit son premier acte de meurtre. »



La lecture continue sur le même mode d'enchaînement de plans : *“He had broken the most deep-rooted taboo and found not guilt, not anxiety or fear, but freedom”*<sup>2</sup>. Le deuxième carton apparaît alors et le feu continue de crépiter. Enfin, la voix-off conclut : *“Every humiliation which stood in his way could be swept aside by the simple act of annihilation : MURDER”*<sup>3</sup>. Exit le livre, le carton titre surgit sur un plan des flammes dans l'âtre et disparaît aussitôt. L'ouvrage jeté au feu déclenche la terrible musique des Goblin : l'écrit fait place à l'image, et nous entrons officiellement dans le film. Cette séquence ardente fait office d'ouverture programmatique, puisque tout est déjà raconté avant même le début du film. En cela, elle figure, à coup sûr, parmi les génériques les plus iconoclastes de l'histoire du cinéma.

### **Feu d'artificier**

***Mad Love in New-York, Joshua et Ben Safdie, 2014***

New-York est une ville suintante, d'espoir et de cinéma. Notamment lorsqu'on regarde en l'air : les immeubles, la démesure, le ciel. Mais au ras du sol ? Il y a Ilya (Caleb Landry

---

<sup>2</sup> « Il avait brisé le tabou le plus ancré et ne trouva ni culpabilité, ni angoisse ou peur, mais la liberté. »

<sup>3</sup> « Chaque humiliation qui se tint sur son chemin pouvait être évitée par le simple acte d'anéantissement : LE MEURTRE. »

Jones), jeune junky, clochard méphistophélique plus que céleste. Sa simple présence obscurcit le plan et ses décors, noircit la Grosse Pomme de l'intérieur. À cause d'Ilya, Harley (Arielle Holmes) ne cessera de tomber : amoureuse évidemment, puis dans l'héroïne. Logique fatale. Elle est belle et touchante, émouvante par sa dévotion envers ce vaurien, ce vautour qui la vide de sa substance, la pousse à voler, se mutiler.

Cet amour malade la pousse à tout, et surtout au pire. Harley tire une force intérieure inconcevable pour chercher à s'en sortir. Son téléphone la rattache au monde, il lui permettra toujours de lancer un ultime appel à l'aide. Mais quand Ilya comprend, il lui arrache des mains et le jette en l'air. Cut. Feu d'artifice. Elle est amoureuse de ce type, et rien ne résiste au regard sublimateur qu'elle porte sur son bourreau, l'artificier qui fout sa vie en l'air. *Mad love in New-York* est un film urgent et désespéré, où l'ortie se fait passer pour la rose en même temps qu'il la fait faner, par un beau sortilège qu'elle est la seule à contempler, émerveillée.

### **Feu grégeois**

***Game of Thrones, saisons 1 et 2, David Benioff et D. B. Weiss, 2011-2012***

Sanglantes, sexuelles et imprévisibles, les premières saisons de la série *Game of*

*Thrones* ont accompagné nombre de jeunes cinéphiles et forgé au passage un goût et des attentes en matière de cinéma. À mesure que le show se dévoilait, le budget augmentait, la *hype* montait, les copains disaient qu'ils étaient là depuis telle saison, la peur du divulgâchage atteignait des sommets...

Le secret des séries devenues cultes est bien gardé chez HBO, mais force est de constater avec ce cas d'étude que l'ambition et la démesure de la mise en scène ont accompagné le succès de *Game of Thrones*. Saison 1, épisode 9 : Tyrion Lannister, sur le champ de bataille, passera la majeure partie de l'épisode au bordel. Du conflit armé, nous n'en verrons rien : assommé dès les premières secondes, il se réveillera littéralement après la guerre ; somptueuse ellipse économique dévoilant au passage le caractère astucieux du nain de Westeros. Saison 2, épisode 8 : le budget est suffisant, Stannis Baratheon arrive enfin aux portes de Port-Royal. Un soupçon de mort flotte dans l'air, les tambours battent, Tyrion ordonne de laisser avancer les troupes ennemies devant l'incompréhension du roi Joffrey... les flèches s'appêtent à pleuvoir sur la capitale. D'un petit bateau coule un liquide vert, « le feu grégeois » dira Stannis Baratheon. Une seule flèche enflammée traversera le ciel, sereine et silencieuse. Et puis tout s'enflamme, dévoré par un feu, vert, inarrêtable.

Avec le feu grégeois, *Game of Thrones* entre au panthéon des grandes œuvres du petit écran, et laisse même imaginer de nouveaux régimes d'images, que peuvent inventer des chaînes de télévision américaines audacieuses comme HBO ou Showtime. Quelle série issue des plateformes pourrait aujourd'hui tout faire péter au feu grégeois ?

### **Coups de feu**

#### ***Les Frères Sisters*, Jacques Audiard, 2018**

Ext. Nuit noire.

C'est dans l'obscurité la plus sombre qui soit que commence *Les Frères Sisters* de Jacques Audiard. Une fusillade démarre. Au cœur des ténèbres, seuls les flashes des pistolets nous éclairent. Un affrontement vient de commencer. Nul ne sait qui survit, qui trépane. Parfaite mise en abyme d'un spectateur dans une salle obscure faisant face à la lumière du projecteur. Nous sommes peut-être dans un western : un canasson enflammé traverse le plan et s'enfuit. Nous n'avons qu'entraperçu les protagonistes. Mais cette seule séquence nous permet de comprendre la nature de ces deux personnages : deux pistoleros, meurtri(er)s, sans compassions. *Les Frères Sisters* n'est pas un grand film, mais il sait ouvrir le feu.

## **Feu de cigarette**

### ***Le Port de l'angoisse*, Howard Hawks, 1944**

« *Vous avez du feu ?* » Harry se retourne vers celle qui vient de prononcer d'une voix si charnelle ces mots ordinaires, ému de découvrir une admirable créature blonde et svelte, aux épaules larges et à la voix rauque. Puisqu'elle soutient son regard sans ciller, celui-ci se résout à lui lancer la boîte dont elle tire une allumette. Elle la craque, la flamme illumine un instant ses lèvres pulpeuses qui pincement fermement la cigarette. L'allumette consommée, elle la jette sans même un regard. Le plan la tient par la taille ; impossible d'ignorer son allure de femme fatale qui transparait dans la scène, la pièce, la salle de cinéma et le cœur des plus sensibles.

Elle, c'est Slim, brillamment interprétée par la sulfureuse Lauren Bacall qui marque d'une empreinte de mégot sa première apparition dans *Le Port de l'angoisse*. Sous la censure du code Hays, la scène tire en réalité le meilleur parti des contraintes qui lui sont imposées. Hollywood a peut-être omis de cacher aux yeux de l'Amérique ses figures féminines aux atouts masculins. Le besoin de subtilité, l'obligation de contourner l'obstacle de l'explicite, a permis à Hawks de faire resplendir les atouts érotiques et dominateurs de Bacall, à qui justement on ne donne pas d'ordre, et qui n'a surtout pas besoin d'un homme pour allumer sa cigarette. Cette

conduite lui permettra plus tard dans le film de jouer d'autant plus avec l'audace en s'écriant « *j'ai les fesses sur une cigarette !* » Dans la salle, les mères bouchent les oreilles de leurs enfants, mais la phrase a déjà fuité. Désormais, c'est aux jeunes filles de s'emparer de la masculinité et de la déjouer en leur faveur. Prenons une pincée de féminité, un soupçon de virilité, et réunissons-les subtilement en un cocktail parfait d'érotisme et d'indépendance. C'est Lauren Bacall, alias Slim, qui a donné la recette.

## **Feux de cuisson**

### ***Projet X*, Nima Nourizadeh, 2012**

Mai 2011, Pasadena, Californie. Le temps est chaud, le ciel est bleu, les jeunes américains sont insouciantes et ne pensent qu'à faire la fête le samedi, et pour les plus chanceux d'entre eux, baiser. Peu importe avec qui, peu importe où, peu importe la manière. Baiser. On regarde bien un film historique d'un temps révolu où l'on écoutait de la *dubstep* dans des soirées reconnaissables à leurs gobelets rouges. Symbole d'une génération, *Projet X* est un assemblage de scènes devenues cultes, et dont l'une des répliques contient à la fois l'insouciance qui frappe la douce adolescence et la tendresse douteuse que l'on éprouve pour ce vent d'irresponsabilité : « *JB bouge ton gros cul, y'a un nain dans le four !* »

Enfermé par deux fêtards, le pauvre nain, dont on ne saura jamais le prénom, est libéré de sa prison cuisinière par Costa, le même qui se prendra un chat-bite, avant que ses potes JB et Dax ne reçoivent la même sentence. Se remettre en question ? Non, cette nuit, on peut changer les règles ; c'est ce que nous a appris Facebook. *Heads will roll, Pursuit of happiness...* la décadence est en marche, le plaisir immédiat est la règle et la réflexion l'exception ; on fera ça plus tard. Dans une ultime séquence où le silence de l'aube est à peine troublé par la ronde d'un hélicoptère de police, les anciens *looser* se retrouvent sur le stade, prenant compte du mythe qu'ils viennent de créer. Le lundi matin, ils arrivent au lycée dans la voiture cramée qui faisait honte au début du film, sur un air de Snoop gangsta Dog. Reçus comme des rois, ils empruntent le long couloir du bahut, comme des Prométhée modernes. Hier ils domptaient le feu, aujourd'hui ils comptent aussi les brûlures.

### **Le feu de la Mort**

**Saga *Destination finale*, James Wong,  
David Richard Ellis & Steven Quale, 2000  
à 2011**

Si l'on a abordé ici le feu par de multiples approches, qu'elles soient poétiques, épiques ou plus terre-à-terre, il serait mal avisé de notre part d'omettre que le feu, avant tout, ça

brûle. La saga *Destination Finale*, créée par James Wong en 2000, ne semble pas l'avoir oublié. Chacun de ses cinq volets propose la même recette : une poignée de personnes survit miraculeusement à un affreux décès collectif, et la Mort se met en tête de rattraper chacun des petits chanceux à grand fracas grand-guignolesque. Dès les premières minutes du premier volet, le motif du feu fait irruption avec l'explosion spectaculaire d'un avion. Dans la saga, chaque véhicule semble être un détonateur ambulancier sensible au moindre choc, et même un hôpital n'est pas à l'abri de la désintégration instantanée. Le souffle de l'explosion a de plus toujours une fâcheuse tendance à projeter des objets divers : un moteur qui écrase une spectatrice de F1, un fil barbelé qui découpe en morceaux un quidam, une tête en train de fondre, etc.

Au-delà des explosions, il arrive aussi aux personnages de s'enflammer : la frontière fine entre caisson de bronzage et four crématoire est franchie dans *Destination Finale 3*. Et la tentative de fuite face au feu n'est pas non plus une bonne idée, puisqu'elle se solde par une échelle de secours en travers du crâne dans le second opus... Si l'on devait toutefois ne retenir qu'une seule des morts de la saga, ce serait celle de l'enseignante du film original. Suite à l'explosion - encore une ! - de son poste de télévision, un éclat se plante dans sa gorge et la pauvre femme titube jusque dans sa cuisine

en ayant le mauvais réflexe de déverser son sang manifestement inflammable partout sur le sol. Une traînée de feu se répand jusqu'à ses plaques de cuisson qui - vous le voyez venir ? - explosent à leur tour. Projetée au sol, la victime tente de se saisir d'une serviette (pour mourir débarbouillée ?) hélas posée sur un jeu de couteaux qui viennent se planter dans son ventre. Au cas où ce ne serait pas suffisant, la maison finit bien entendu par exploser elle aussi.

La saga ne brille pas par ses réflexions métaphysiques, mais réussit pourtant la prouesse de prolonger la pensée de Pascal : alors que selon lui le divertissement est supposé dispenser de penser à la mort, *Destination Finale* pousse le bouchon jusqu'à faire de la mort elle-même un divertissement.

# David Walk with Lynch

Par Raphaël Bonneau

**D**u haut de ses soixante-seize ans, l'icône américain a toujours le feu sacré. Quand il ne peint pas, ne filme ou ne dessine pas, il s'adonne à la météorologie ou à la superstition à bord de son *David Lynch Theater*, sa chaîne YouTube. Chaque jour un *Weather Report* de Los Angeles. Chaque jour un *Number of the Day*, une courte vidéo dans laquelle David tire au sort un numéro, de 1 à 10, inscrit sur des balles de ping-pong à l'intérieur d'un bocal. Le fameux "*swirl the number... today's number is...*" s'échappe encore de ses lèvres, un chiffre apparaît, un cut, un fond noir : "*what will tomorrow's number be ?*". S'il y a de quoi rester pantois devant ce spectacle, on n'est pas surpris qu'il soit orchestré par Lynch lui-même. L'artiste, reconnu pour son style surréaliste et ésotérique, entretient là encore tout son mystère.

## **The air is on fire**

Sombre et étrange mystère donc, une nappe de brouillard entoure son œuvre, parsemée de faibles éclats de lumières, craintifs, poreux, troubles. Matière palpable, profonde,

obsédante, insaisissable pourtant, une flamme ondulante et suave. Lynch est un être de mille feux, aussi changeant et incertain qu'un brasier. Peintre, dessinateur, photographe et compositeur : c'est désormais tout son art qui prend feu. J'ai le fervent désir de vous introduire au sein d'une de ses fournaises sonores créée en 2007, *The Air is on Fire*<sup>1</sup>. Quoi de mieux qu'une plongée dans les flammes, un avant-goût de l'enfer ? Munissez-vous d'un casque ou d'une paire d'écouteurs, le lien figure en bas de page. Avant de commencer ce voyage dantesque, notez qu'il s'agit d'un album de *musique ambient*, un type de musique électronique reconnaissable par ses grandes nappes sonores, son caractère atmosphérique, rêveur, sans grande partie rythmique, une musique immersive et contemplative. De véritables tableaux acoustiques composés par David Lynch.

On y va ? *Play*.

---

<sup>1</sup> David Lynch – The Air Is On Fire (Full Album) - <https://www.youtube.com/watch?v=uUdP-xQyFmc>

D'emblée l'atmosphère est lourde, sensation de perte, dépossession de soi, nous sommes pris au piège de bruitages lointains et industriels. De sourds murmures d'acier, de vides, de résonance, de froid, environnement hostile et ralenti, glacé par quelques souffles d'appareils photos. En tendant l'oreille, on reconnaît sa fascination pour l'électricité et la tension. Mais aussi des réverbérations, un gramophone en fond qui rappelle les ambiances d'*Eraserhead* (1977) ou bien de la saison 3 de *Twin Peaks* (2015), des échos organiques parfois : des pas, des hennissements. Tout comme le feu, tangible et insaisissable, la composition de Lynch nous est proche et lointaine : tous les bruits semblent éloignés dans l'espace mais nous parviennent, nous heurtent, provoquant cette inexplicable dépossession, cette apesanteur. Par la composition musicale, il parvient à ensorceler les éléments, les transformer, les modifier. De légers bruits *sci-fi* (radios, communications numériques) se dissimulent doucement dans ce paysage chargé d'atomes, de fumée et de poussières. L'humidité sonore est incessante, hypnotisante, digne de la scène finale de *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), celle du meurtre de Laura, que je n'oserais dévoiler ici. Dans la dernière partie de la bande-son, le thème musical se métamorphose lentement, un motif rythmique s'installe, strident, inquiétant, et laisse place à des *pads*<sup>2</sup> sombres et aériens, sans tempo,

---

<sup>2</sup> En musique électronique, les pads sont en général de

intemporels. La musique effleure et fuit le temps comme le feu épouse l'air pour mieux s'en défaire.

## Jouer avec le feu

L'expédition dans la matière sonore lynchienne prend fin. Comment déjà ne pas voir en lui l'âme d'un artiste accompli ? Comment le réduire uniquement à sa filmographie ? Cette filmographie, d'ailleurs, mérite elle aussi d'être mise sous les feux des projecteurs : loin de ses grands classiques filmiques, ses courts-métrages sont autant un lieu d'expérimentation visuelle et auditive qu'un moyen pour lui de déployer ses talents de dessinateur. Lynch réalise en 2015 un court-métrage d'animation : *Pozar*, ou *Fire*, traduit du polonais. Dans sa composition en mouvement, prenant place au sein d'un théâtre à l'italienne, le film en noir et blanc - ou plutôt la pièce - s'ouvre par des *pizzicati*<sup>3</sup> assonants et en *crescendo*, comme des pluies acides qui frappent de plus en plus fort les toitures de la grisaille urbaine. Un monstre aux allures humaines tient une allumette. Déjà l'ambiguïté apparaît : on ne sait pas si elle sert à (l')éclairer ou bien à mettre à feu et à sang ce qui l'entoure. Réponse : l'image passe au négatif, la négativité qu'il s'agit de dépeindre apparaît ; le penchant monstrueux

---

longues nappes musicales entourant la mélodie.

<sup>3</sup> Dans la technique des instruments à cordes frottées : pincement des cordes avec les doigts

des hommes. Autour de cette étrange créature, un paysage simple, constitué d'une maison et d'un arbre. Une forme, un soleil (?), d'où émane un ver personnifié, aux allures fantomatiques. Des mains spectrales sortent de ses yeux, des yeux flottants vont ici et là... Tous les éléments sont en suspension dans ce cadre. Ils disparaissent. Des giboulées, des cailloux, des bombes (?), détruisent le paysage, mettent à feu la maison et l'arbre dans un vacarme incessant. L'écran tremble. Un visage d'horreur s'interpose, un homme. Dans ses yeux, les flammes de la maison en feu. Lynch représente ainsi l'horreur de la guerre et des violences sur les civils : les habitations, les paysages sont détruits, échos du monde en larmes. Il dessine au plan suivant une femme en pleurs, couvrant ses yeux de ses mains noires de suie. L'air est en feu : arbres morts, nuages menaçants, feu noir, usine désaffectée.

Ce que l'on voit et ce que l'on entend dans *Pozar* est d'une exigence telle qu'elle en devient parfois hermétique. Pourtant, le titre en langue polonaise est un indice pour comprendre cette œuvre : le rapprochement peut être fait avec le massacre du peuple Juif en Pologne lors de la Seconde Guerre mondiale. Dans le plan final justement, des monstres mi-arbres mi-oiseaux apparaissent au sein d'un paysage vide et gris, se démultiplient au rythme d'une musique atonale, composée de dissonances, de fracas

mélodiques. Il y a fort à parier que Lynch symbolise l'invasion allemande de la Pologne, les monstres entamant une danse macabre, celle de la tragique victoire sur un peuple persécuté. Son œuvre, en plus de nous faire ressentir le chaos, a donc une portée résolument politique.

### **Politique du feu nucléaire**

L'œuvre de Lynch est bien plus acide et politisée qu'elle n'y paraît. S'il montre l'envers du décor hollywoodien dans *Mulholland Drive* (2001), il expose aussi bien la violence des premiers essais nucléaires dans *Twin Peaks: The Return*, en pénétrant au sein même d'un nuage en forme de champignon, au centre d'une explosion. C'est au cours de l'épisode 8 qu'on peut en effet lire : "*July 16, 1945, White Sands, New Mexico, 5:29 AM (MWT)*". A 5h30 du matin en ce jour, le monde vivait ainsi son premier essai atomique, le projet Trinity, orchestré par les Etats-Unis sur son sol. Ce passage de l'épisode est marquant, grandiose, hypnotique : la virée dans l'horreur atomique nous immerge dans la brutalité des feux nucléaires ; les plans tremblent sans cesse, on pénètre au cœur du mal, au beau milieu des atomes en fission, dans un gigantesque brasier qui nous enveloppe ; tout nous angoisse, nous fait frémir... Lors d'un long zoom avant, des violons stridents accompagnent notre chute au sein de la



bombe et des particules. Dès lors, certains liens se créent entre *The Air is on Fire* et cet épisode. La composition musicale extrêmement visuelle, dans laquelle on s'engage en profondeur, et où des images d'horreurs surgissent en fréquence saccadée, épouse à merveille la plongée abyssale vers les réactions nucléaires, et renvoie à l'origine, visuelle et sonore, de son cinéma : *Eraserhead*.

### **Brasier artistique**

Loin d'être un simple "vendeur de crème glacée", comme l'indique injustement un certain Lars von Trier, David Lynch a bel et bien l'étoffe d'un grand, d'un artiste

pluridisciplinaire, total, réussissant tout ou presque. Son œuvre dérange, déconcerte, questionne, elle n'est pas neutre et par-dessus tout, elle ose. Elle ose pousser les portes du mal-être ou du rêve, au point où elle nous pousse à aimer l'inconfort, l'angoisse. Avec Lynch, l'étrange devient fascinant et nous maintient toujours en tension : *Twin Peaks*, *Blue Velvet* (1986) et surtout *Lost Highway* (1997) sont, par exemple, d'excellentes œuvres pour goûter aux grands frissons. Ses travaux se réfléchissent dans plusieurs directions, investissent de nombreux champs d'études, satisfont aussi bien les initiés que le grand public. Une œuvre qui fera long feu, c'est certain !

## 69, été historique

Par Léo Barozet

### **L'été de tous les espoirs**

**20** juillet 1969. Au Festival Culturel de Harlem, à St Nicolas Church Park à New York, Stevie Wonder, âgé d'à peine 18 ans, met le feu à la scène devant un public essentiellement noir. Alors que les 100 000 festivaliers de ce « Black Woodstock » profitent de la chaleur estivale et vibrent au rythme de cet événement musical inédit, il règne dans le reste de l'Amérique une ambiance différente.

C'est que presque partout ailleurs, les gens sont marqués par une autre forme d'exaltation : le module lunaire Eagle de la mission Apollo 11 vient de se poser sur notre satellite, et on attend avec impatience la suite. Pour la première fois de l'histoire de l'humanité, on va marcher sur la lune. A 21h56 ce soir-là, heure de Houston, Neil Armstrong sort de la capsule et effectue son « *petit pas pour l'homme mais un grand pas pour l'humanité* » devant l'œil impatient de quelques centaines de millions de téléspectateurs.

Si l'ensemble du monde occidental résonne alors au diapason de cet alunissage, on célèbre particulièrement l'événement à Houston, où siège la NASA. Ce n'est pas seulement l'Homme qui a mis le pied sur la lune, c'est d'abord l'Amérique ; et à Houston et sa périphérie, les classes moyennes ont même l'impression que quelque part, ce sont elles qui ont voyagé là-haut pour fouler ce sol désertique.

### **Histoire télévisée**

C'est dans ce cadre que prend place le film d'animation en rotoscopie<sup>1</sup> *Apollo 10 ½* de Richard Linklater, qu'on ne saurait tronquer de son sous-titre évocateur : *Les fusées de mon enfance*, sorti en 2022 directement sur Netflix.

Dans la banlieue de Houston donc, le jeune Stanley, 9 ans, avatar autobiographique à peine déguisé de Linklater (les dates et les lieux concordent), voit sa vie bouleversée au printemps 1969. Lors d'une récréation, deux

---

<sup>1</sup> Technique d'animation consistant à filmer en prise de vues réelles un sujet et à dessiner par-dessus les images obtenues.

hommes en chemise et cravate arborant le logo de la Nasa viennent demander à s'entretenir avec lui, dans le plus grand secret. Ils lui exposent alors leur problème : le module qu'ils ont construit pour l'alunissage est accidentellement trop petit. L'astronaute devra donc être un enfant, et le jeune Stanley, doué en sciences, est le candidat idéal. Commence alors un entraînement intensif top secret... Directement interrompu par le narrateur via un arrêt sur image, afin de préciser un peu le contexte. On ne peut s'empêcher de s'agacer un peu face à ce procédé filmique, ô combien connu, commun et convenu.

Pourtant, Linklater réussit à prendre le contrepied de nos attentes et révèle un peu ses cartes : plus que les 5 minutes conventionnelles de contextualisation, les descriptions de la voix off s'étendent pendant 10, 20, et finalement 50 minutes (soit plus de la moitié du film) pendant lesquelles on comprend petit à petit où il souhaite en venir. C'est qu'il n'a en effet aucune volonté de servir le scénario de science-fiction qu'il a fait miroiter : au contraire, son objectif, à la lisière du documentaire, est de dépeindre le portrait d'une enfance passée à côté de la NASA dans les années 60. Pendant les 40 minutes qui restent, le film n'explore d'ailleurs que peu son élément d'accroche science-fictionnel, et se replonge dans ses digressions de contextualisation. La mission

spatiale décrite plus haut n'est rien d'autre qu'un fantasme inventé par Stanley. Dans une remarquable inversion des codes narratifs habituels, la digression devient ainsi le sujet et l'intrigue originale n'est plus qu'une toile de fond lointaine.

Pensé comme un enchaînement d'anecdotes d'apparence banales, tirant parfois vers une liste à la Prévert, le film balaie tous les moments du quotidien typique d'un enfant des années 1960 : parties de baseball, tâches ménagères, repas de famille, cours, télévision... Linklater s'efforce avec brio de trouver à chaque fois la singularité dans le banal, d'insister sur ces souvenirs ordinaires et pourtant uniques. Cela se traduit de mille et une manières : par des poubelles en papier qui gouttent quand on les sort, par une punition originale du professeur de sport et une manière astucieuse de la contourner, par un vinyle écouté en boucle par une des sœurs de Stanley, etc. Tout est prétexte à créer une sensation de réel, et le procédé d'animation en rotoscopie contribue également à cette sensation. Si le format de l'animation permet en effet d'assumer un côté fictionnel fantasmagique et la projection nostalgique d'une autre époque, le dispositif de la rotoscopie capture quant à lui tout un tas de détails du réel, nous immergeant plus profondément encore dans cette vie de gamin. On ne peut s'empêcher de voir un peu de vrai dans les mouvements les plus anodins des

personnages et des objets, fussent-ils dessinés.

On s'aperçoit cependant bien vite que Linklater souhaite faire le portrait d'une époque et d'une réalité sociale - plus encore qu'un portrait de l'enfant qu'il a été ou qu'il aurait pu être. Ce n'est pas seulement Stanley qui est disséqué à l'écran, mais bien la manière dont vivent les habitants de la banlieue blanche de Houston pendant l'été 69. C'est le portrait d'une multitude de gens ordinaires qui vont au cinéma, jouent au flipper, s'amuse à identifier les hippies dans la rue, écoutent les *Archies* et regardent *La 4<sup>ème</sup> Dimension*.

Ce sont surtout des gens qui rêvent du futur, avec des étoiles dans les yeux : à l'heure où la technologie s'imisce via la télévision dans chaque foyer américain moyen, impossible de ne pas penser à l'avenir merveilleux qui nous attend à coup sûr. Ce 20 juillet, le premier pas sur la lune est imminent : quelques jours auparavant, tout le monde attendait avec impatience de voir les réacteurs du module s'embraser au décollage, et tout le monde attend plus encore qu'il finisse par se poser. Le moment sera historique, tellement inimaginable encore peu de temps auparavant qu'il permet de porter les espoirs les plus ambitieux. Tous attendent un premier pas qu'ils espèrent être suivi de nombreux suivants : pourquoi pas marcher

sur Mars, s'installer sur une autre planète ? Le film fait ainsi le portrait d'une époque qui n'a encore connu ni chocs pétroliers ni crise écologique, où l'on pense, assez naïvement, que tout continuera de progresser pour le mieux, et que les limites physiques de la science pourront être repoussées toujours plus loin. Pourtant, on le sait aujourd'hui, la conquête spatiale telle qu'on l'imaginait à l'époque est une impasse : l'humain ne colonisera pas d'autres planètes, plus personne n'a mis les pieds sur la Lune depuis 50 ans, et l'idée d'y retourner ne fait plus consensus depuis longtemps. L'événement aura été un immense moment de télévision et de technique, mais sa postérité démontre qu'il ne s'agissait finalement pas d'un si grand moment d'Histoire. Pire encore, il marque l'apogée symbolique d'une civilisation techno-industrielle dont on expérimente aujourd'hui douloureusement les limites.

*Apollo 10 ½ - Les fusées de mon enfance* fait ainsi le portrait d'une époque qui avait érigé le fantasme comme élément central de la vie. « Ce sera encore mieux après » se disait-on dans une tour qu'on ignorait dorée, sans trop se soucier d'essayer de rendre le présent satisfaisant. Linklater en a conscience, et fait le choix de proposer un point de vue partiel et partial : celui d'un gamin innocent qui ne pense qu'au futur.

## Retour à la Terre

Pourtant, la fin des années 60 était marquée par de nombreux événements à l'impact sociétal bien plus fort que ce « grand bond pour l'humanité ». Alors que le napalm brûlait le Vietnam, des mouvements aux allures de révolutions occupaient le paysage dans tous les domaines : des hippies au Nouvel Hollywood, l'Amérique était en plein foisonnement politique et culturel. La lutte antiraciste en particulier se démocratisait et la population noire américaine était désormais dotée d'une « conscience de race » commune, s'appropriant les outils de la lutte pour l'émancipation. De Martin Luther King, à Malcolm X, des hippies aux Black Panthers, des brasiers de différentes natures s'étaient allumés partout sur le continent américain.

Le documentaire *Summer of Soul (or when the revolution couldn't be televised)*<sup>2</sup> (2021), réalisé par le musicien Questlove et diffusé sur Disney+, s'intéresse à l'un de ces événements : le Festival Culturel de Harlem organisé par le chanteur de calypso et de jazz Tony Lawrence, de juin à août 1969. Malheureusement oublié par la culture populaire occidentale, l'événement, qui a rassemblé plusieurs dizaines de milliers de spectateurs tout au long de cet été, marquera durablement l'histoire culturelle noire

---

<sup>2</sup> Qu'on pourrait traduire par « *L'Été de la Soul – ou quand la révolution ne pouvait être télévisée* »

américaine. Surnommé le “*Black Woodstock*”, deux étés après le mythique *Summer of Love* qui marqua en 1967 l'apogée du mouvement *hippie*, on retrouve non-exhaustivement au programme Nina Simone, B.B. King, Stevie Wonder, The Fifth Dimension, Herbie Mann... Les têtes d'affiche sont nombreuses et les compositions de groupes presque toujours exclusivement noires - à l'exception notable de Sly and the Family Stone, un des premiers groupes « mixtes » d'importance.

Si le documentaire n'est pas spécialement novateur dans sa mise en scène, consistant en un enchevêtrement assez classique d'archives et d'interviews, il montre une efficacité certaine dans le traitement de son sujet, et un point de vue passionnant. Méritant gagnant de l'Oscar du meilleur documentaire en 2022, Questlove n'oublie en effet jamais qu'il réalise avant tout un film qui parle de musique, et nous laisse nous plonger dans la chaleur de l'été 69 en compagnie de Gladys Knight & The Pips ou de The Staple Singers. Les démonstrations de gospel, blues, soul, funk, jazz sont, en soi, suffisamment envoûtantes pour valoir le coup d'œil, mais c'est bien le portrait que dresse Questlove de l'Amérique pendant ce *Summer of Soul* qui achève de rendre le film passionnant.

Se rejoignant ainsi dans la démarche, Linklater et Questlove dressent pourtant des

tableaux radicalement antagonistes. Dans *Apollo 10 1/2*, on met en scène un monde qui ignore les problèmes d'ici-bas, et qui se projette dans les étoiles ; tandis que dans *Summer of Soul*, les sujets ont résolument les pieds sur terre et rêvent d'une meilleure vie, ici et maintenant.

On ne peut que regretter que Linklater commette hélas une digression de trop. Délaissant un court instant son rôle de portraitiste de la naïveté enfantine blanche de l'époque, une sœur de Stanley évoque soudain l'absurdité de dépenser autant d'argent dans la conquête spatiale, un argent qui serait peut-être mieux utilisé pour améliorer les conditions d'existence des populations les plus pauvres - en particulier des noirs américains. L'espace d'un moment, le film laisse tomber sa partialité et s'éloigne de son portrait initial pour livrer une réflexion

superficielle qui n'a rien d'autre à offrir qu'une vague caution morale.

Dans *Summer of Soul*, Questlove met en scène cette idée avec bien plus de légitimité et de justesse, en en faisant le sujet principal de son film. Plusieurs interventions en images d'archive en témoignent : le public du festival, parfois militant – les Black Panthers entre autres furent chargés par le service d'ordre – se fiche du décollage. Ce qui se passe à Harlem est bien plus concret, et les lubies blanches de coloniser un caillou dans l'espace pour gagner une course un brin puérite ont de quoi agacer au mieux, indigner, voire révolter au pire. *Summer of Soul*, c'est donc en quelque sorte la face B d'une Amérique qui n'attend qu'une étincelle pour mettre le feu aux poudres : et cette étincelle naîtra plutôt au creux d'une guitare que dans le réacteur d'une fusée.

# Quand la vie s'embrase

Par Salomé Léonard

4 mai 1897. La France voit ses rêves de cinéma partir en fumée lorsque le Bazar de la Charité qui accueillait alors tout le gratin aristocratique connaît un des incendies les plus dévastateurs de son époque. L'inflammabilité de la pellicule et la nocuité des produits utilisés transformèrent ce qui devait être l'une des premières grandes projections cinématographiques en désastre, laissant le public auparavant curieux de cette nouvelle invention totalement désenchanté. Comme si l'événement l'avait traumatisé, le cinéma mobilise la thématique du feu en tant qu'élément destructeur, le liant intrinsèquement au mal. D'ici découle une symbolique très vaste, plus ou moins métaphorique et évidente, représentée entre autres par les flammes des enfers, par les bûchers, les incendies ou les brûlures. A-t-on vraiment envie de pousser la réflexion du feu comme élément démoniaque et de l'agrémenter de multiples exemples dont la liste ne cesse de s'allonger film après film ? Non, et cet article s'efforcera de faire parfaitement le contraire, à l'instar de films qui ont su voir la vie à travers les flammes et présenter la relation instinctive de l'homme à

cet élément. Cet écrit verra donc le bon côté des choses à travers les flammes brûlantes, et présentera le feu comme signe de vie.

## **Le feu et l'Homme, un coup de foudre ?**

« Souviens-toi, Homme, que tu es poussière et que tu redeviendras poussière ». (Gn 3, 19). Les allusions au feu sont nombreuses dans la Bible et plus largement dans les diverses religions présentes sur toute la surface du Globe. Au contact du feu, l'humain devient curieux : son odeur, sa lumière, son crépitement sonore, la douleur que provoquent ses blessures, tout cela attise les sens et fait de lui un allié précieux depuis sa découverte. C'est peut-être la jouissance de pouvoir le produire de ses mains, ou bien sa nature mouvante et faussement vivante, qui fait se frotter l'homme à cet élément depuis la Préhistoire, et dont la symbolique multiple sera bien plus tard exploitée au cinéma.

Jean-Jacques Annaud adapte en 1981 le roman éponyme de soixante-douze ans son aîné, *La Guerre du feu*, écrit par J.-H Rosny. Le titre parle de lui-même. Il s'agit

d'imaginer comment ont pu se dérouler les événements qui ont conduit les humains à apprivoiser le feu, puis à le produire, le conserver et le partager. Le film questionne la puissance de la nature face à l'humain ; l'action se déroule à l'aube de l'humanité ; la mise en scène accompagne l'idée selon laquelle le partage et la solidarité naissent avec la maîtrise du feu. Mais comment ? Le film ne creuse pas tant sa découverte que le processus de sa domestication. Pour trouver les origines du feu, le cinéma nous a offert Stanley Kubrick : *2001, L'Odysée de l'Espace*. Le film est divisé en quatre actes, et met en avant l'influence d'une intelligence inconnue dans l'évolution du genre humain.

Science-fictionnel, le film expose un mystérieux monolithe noir qui, grâce à son effleurement par la tribu primitive qui le découvre, leur donne *l'idée*. Les os qui jonchent le sol serviront maintenant d'outils, auront une seconde utilité, une seconde vie. Ce déclic rendra les australopithèques imbus de leur nouvelle faculté et, tout nouveau pouvoir oblige, attirera la convoitise d'une tribu rivale. Il en résulte alors une dispute, peut-être l'une des premières guerres. Là, l'os révèle une fois de plus son potentiel : grâce à l'ingéniosité acquise par les australopithèques, il devient une arme. Le parallèle avec *La Guerre du feu* est évident : dans le film d'Annaud, le feu, aussitôt apprivoisé, devient une arme pour repousser

les tribus envieuses et curieuses d'un tel outil. Et si le monolithe noir de Kubrick était en réalité, dans cette première partie de *2001*, une métaphore du feu ? Encore classée dans les films dits « expérimentaux », la narration, presque uniquement musicale, et les plans longs et abstraits laissent volontairement au spectateur le soin d'imaginer et d'apporter une interprétation personnelle du récit.

Le feu est très souvent un symbole lié à l'idée de pouvoir, d'atout ou d'attribut supplémentaire. Au cinéma, nous pouvons citer de nombreux films, allant de l'adaptation récente de *Firestarter* à l'emblématique *Fahrenheit 451* en passant par le personnage éponyme de *Ghost Rider*. Les vingt premières minutes de l'œuvre de Kubrick mettent l'accent sur les causes de l'évolution de l'humanité, en attestent le magnifique et célèbre raccord rapprochant deux plans espacés narrativement de plusieurs millions d'années. Le montage, en deux images, transforme l'os, l'outil, de l'australopithèque victorieux, en satellite, symbole de l'exploration spatiale. C'est un bond de géant vers l'intelligence. Grâce à l'émergence miraculeuse d'un savoir, nous ne sommes plus « à l'aube de l'Humanité ». Le feu est à l'homme ce que le curieux monolithe noir est à la tribu imaginée par le cinéaste.



## Quand le feu déclare sa flamme à la vie

Mais si le feu est un outil qui libère et fait avancer, c'est aussi un objet insaisissable auquel on octroie de nombreuses facultés. La croyance dans les propriétés purificatrices du feu est répandue, en témoignent les chasses aux sorcières survenues entre le Moyen-Âge et la Renaissance, et celles toujours d'actualité dans certains pays du monde, particulièrement en Afrique. Le film *I Am Not a Witch* de Rungano Nyoni en est un très bon exemple tandis que *Les Sorcières d'Akelarre* de Pablo Agüero exploite davantage l'importance du feu dans la persécution des sorcières.

*Fahrenheit 451*, roman de Bradbury écrit en 1953 et adapté par François Truffaut en 1966, demeure quant à lui extrêmement moderne dans le traitement de cette symbolique. Il part d'un principe simple : dans un monde dystopique, la mission des pompiers n'est plus d'éteindre les incendies, mais d'allumer les feux pour brûler tous les livres, jugés déprimants. Les livres, de par leur contenu humain, sensible, instructif et édifiant, peuvent être perçus comme une autre forme de vie. Le feu au cinéma a ainsi une valeur

destructrice et purificatrice de ce qui est prétendument mauvais, mais le feu ne détruit pas l'âme des livres. Celle-ci reste et se transmet dans le temps par les histoires ; seul l'objet physique disparaît.

Comme un volcan qui brûle tout sur son passage, les plantes disparaissent mais la terre n'en devient que plus féconde, et le potentiel des flammes à fertiliser les terres, au-delà de celui plus miraculeux de pouvoir carrément donner naissance, est montré dans le film de Jacques Perconte, *Après le feu*. Le cinéaste filme depuis un train en marche le territoire corse, indissociable de son passé, et rend compte grâce à l'image numérique du fait que c'est le feu et la forêt qui l'a façonnée. L'utilisation du numérique pour ce court-métrage permet de transformer progressivement une image « vraie », réaliste, filmée sans artifice, en une image qui semble avoir pris feu, et dont les couleurs sont saturées à l'extrême. Le dernier plan, un travelling sans fin, clôt le film et contraste avec l'aspect psychédélique des sept minutes du court-métrage. Ce calme revenu peut être perçu comme une ode à la force de la vie sur les éléments naturels qui la déciment. La terre après le passage du feu est restée fertile.

# BOOM

Par Agathe Heilmann

**R**ien de tel qu'une bonne explosion pleine de testostérone pour terminer un film. James Bond, Django, Tom Cruise, ils sont tous passés par là.

Le grand final façon bombe artisanale.

Appuyer sur le détonateur, tout faire péter comme on nous gicle dessus.

Le héros mâle viril gonfle ses muscles, lunettes de soleil sur paysage embrasé, mieux qu'une session d'UV, attention aux brûlures.

Départ imminent, mise à feu, on décolle comme on jouit, posé au coin du feu, nus sur peau de bête.

Plonger au centre du volcan, lave en fusion, on se fond dans l'image, la caméra surchauffe, les joues s'empourprent, ça dégouline de partout.

Le spectateur trop près de l'écran se fait cramer les sourcils. Bouffées de chaleur et cœurs qui palpitent, ça mouille dans les salles sombres, le héros tombe la chemise.

Zabriskie Point comme un coup de grâce, treize fois la baraque saute au milieu des montagnes, Daria et Mark profitent du spectacle.

On veut du grandiose, du formidable, que les pyrotechniciens méritent leur salaire.

Qu'on soit le 14 juillet ou le 4th of July, feu les artifices, place au grand massacre.

La destruction c'est jouissif, c'est primitif. Satisfaction de voir s'écrouler le château de cartes ou de sable que l'on a minutieusement érigé.

Une joie enfantine pour une morale douce-amère : à la fin rien ne reste, autant tout faire sauter.

# Magma : Tony Scott, Man on Fire et 9/11

Par Clément Coliaux

Alors que *Top Gun : Maverick* (Joseph Kosinski, 2022) fait des ravages au box-office, il serait peut-être temps de se repencher sur l'auteur de l'original de 1986, pour qui ce film emblématique a toujours fait figure d'arbre bas du front cachant une filmographie plus touffue et riche qu'il n'y paraît. Disparu en 2012, deux ans après son dernier film *Unstoppable*, Tony Scott est souvent considéré comme le rejeton déficient à côté de son frère prodige. Il faut se souvenir que Ridley a lui réalisé *Robin des bois* (2010) et *House of Gucci* (2021), en plus des *Duellistes* (1977), *Alien* (1979) ou *Le Dernier Duel* (2021), tandis que notre cher Tony a démarré sa carrière avec *Les Prédateurs* (1983), film de vampire *glam* admirable, n'ayant pas tant à rougir face à son cousin sorti l'année précédente, *Blade Runner*.

## **“I’m a bounty hunter”**

A l’instar de son frère cette fois, la réputation de Tony Scott a longtemps, et encore aujourd’hui, pâti d’une décennie passée à tourner des publicités avant d’arriver au cinéma - oubliant au passage que Ridley et

lui avaient débuté par un diplôme au Royal College of Art de Londres. Tony Scott s’est bâti, pour le meilleur et pour le pire, une identité visuelle caractéristique, voisine de celle de comparses anglais issus du même parcours commercial comme Alan Parker ou Adrian Lyne, nés dans un mouchoir de poche au début des années 1940 et fondateurs de l’esthétique typique des années 1980 au cinéma : stylisation extrême proche du clip - domaine où Tony Scott a aussi œuvré -, ralenti, lumières atmosphériques et embrumées, rais filtrant à travers des persiennes comme dans un film noir acidulé, filtres bleutés la nuit ou orangés le jour pour un coucher de soleil permanent... La patte Tony Scott est celle de l’efficacité, du “*pack shot*” (pour reprendre un terme publicitaire) incessant, du téléobjectif systématique qui concentre fermement ses récits d’action. Un artisanat indéboulonnable pour un ouvrier du cinéma d’action - ses personnages sont souvent des *blue collars* eux-mêmes -, qui rend peut-être ses mauvais films meilleurs que ceux de son frère (quoiqu’on vous déconseille *Le Flic de Beverly Hills 2*, que Tony réalise en 1987), souvent prompts à la courbette intello plus vaine ou ampoulée.

Donc oui, il faut reconnaître à notre cher Tony un certain (mauvais) goût pour l'iconographie virile, les militaires huilés portant des Ray-Ban, le défilé de punchlines *hard-boiled*, le baseball, les femmes en petites tenues et autres bonnes vieilles discussions entre mâles, tout en considérant la dose de plaisir régressif que ces emprunts pur jus à la culture américaine peuvent générer dans un *actionner* comme *Le Dernier Samaritain* (1991) par exemple. Pour autant, il serait absolument dommage de se limiter à la maîtrise visuelle du cinéma de *gunfights* du cinéaste, qui pour ce qu'il peut avoir de bas-du-front n'a pas moins réalisé une poignée de films passionnants, de ses thrillers prolos de fin de carrière (*L'Attaque du métro 123* en 2009 ou *Unstoppable*) à son incartade plus politique palpitante au tournant des années 2000, mettant l'Amérique face à ses réseaux de surveillance exponentiels dans *Ennemi d'État* (1998) et son interventionnisme à l'étranger (la même année que son frère avec *La Chute du faucon noir*) dans *Spy Game*, en 2001. Entre attentats et traçage illimité de la population, ces deux derniers opus anticipent largement ce que deviendra le cinéma (d'action) au lendemain du 11 septembre 2001, événement évidemment décisif pour l'industrie hollywoodienne, et après lequel le cinéma de Tony Scott atteindra son acmé.

## Fusion

Maintenant évacuée cette mise en contexte, il est temps de mettre le feu aux poudres. *Man on fire* sort en 2004, suivi après un an et demi seulement (au vu des films, la prouesse est notable) de *Domino*, deux films qui semblent plus qu'à propos au vu du sujet de ce numéro. Tout est dans le titre de *Man on fire*, pur film de combustion, d'embrasement, qui désigne simultanément la matière visuelle du film et l'appel du chaos spirituel de son protagoniste John Creasy (Denzel Washington, acolyte de Tony Scott sur cinq films). Ex-agent de la CIA dépressif et alcoolique, Creasy retrouve la foi à Mexico comme garde du corps de la jeune et rayonnante Pita (Dakota Fanning), et déchaînera sa fureur sur ses ravisseurs après l'enlèvement de la fillette. « Domino » n'est peut-être pas si éloigné : symbole d'interconnexion, d'enchaînements en cascade, le feu est après tout l'élément de la fusion, du mélange. Parce qu'avec *Man on Fire*, Tony Scott signe sans doute son film le plus flamboyant, mettant au point une forme hypertrophiée qui se poursuivra similairement dans *Domino*.

*Man on Fire* est un pur film de stimuli, bouillonnant et frénétique, qui déploie une colossale galerie d'effets visuels pour faire vibrer ses images. Zooms ou très longues focales, montage rapide, surimpressions,

mouvements de caméra incessants, méticuleux ou violents, variations de l'exposition et de la vitesse de défilement, arrêts sur image, étalonnage très contrasté à base de « *cross-processing* » et texture granuleuse (due notamment à l'emploi de 16mm en plus du 35mm), avalanche de points de vue ; dès la séquence de générique qui condense le déroulement d'un kidnapping en quelques minutes et en un torrent de plans tremblants et scintillants, Scott orchestre une sorte de chaos organisé, comme un foudroiement de plans et de sons qui en fait se confondre les frontières. Via les procédés de montage et les téléobjectifs qui tassent les perspectives et écrasent les éléments les uns sur les autres, *Man on fire* atteint son point de fusion, tout se mêle dans une organicité générale, un véritable *magma*. Qui se poursuivra dans *Domino*, son codicille sous coke, film-scratch mixé par un DJ hyperactif, entre prise de stupéfiant et attaque de cataracte foudroyante, éblouissant d'aplats jaunes et verts surexposés, comme si la pellicule entrainait à son tour en combustion. "It's too psychotic !" dit Christopher Walken à l'équipe de télévision qui suit dans le film les pérégrinations de la chasseuse de prime Domino Harvey (Keira Knightley), s'adressant presque aux images de Tony Scott, d'autant plus ici enroulées autour du scénario tortueux de Richard Kelly.

## Persistance rétinienne

Un style extrêmement riche et dispendieux qui, comme celui de Michael Bay dans une moindre mesure (qui d'ailleurs reprendra beaucoup des marques de fabrique de Tony Scott), a souvent été écarté par la critique au motif expéditif que le film et ses images "vont trop vite", sans que l'on prenne le temps de se demander précisément comment ces dernières s'agencent et ce qu'elles vont (chercher à) produire – en un mot, de quoi le film est fait. Parce que la forme de *Man on Fire* est fondamentalement expérimentale, insaisissable, ne serait-ce que pas l'emploi répété de caméras à manivelles, qui génèrent des inconstances dans la vitesse de défilement et l'exposition, comme un papillotement échevelé. Un procédé tout à fait exclusif à *Man on Fire* et *Domino*, du moins pour des films de ce calibre. Même chose pour ses effets de surimpression : ils diffèrent de l'utilisation classique qui fait coexister deux images distinctes pour assembler cette fois des photogrammes successifs d'un même plan. Soit la superposition, difficile à élucider dans le mouvement, d'une image et de ses duplications à quelques fractions de seconde de décalage. Plusieurs "points de vue temporels" sont condensés pour une même action, comme un miroir de l'exploration de l'espace que font ses travellings circulaires frénétiques dans ce film et les précédents

(voir ici un coup de téléphone tendu entre Denzel Washington et le chef des ravisseurs, ou précédemment dans *Spy Game* une séquence de discussion entre Brad Pitt et Robert Redford sur un toit berlinois aux mouvements de caméra assez impressionnants), tentation presque cubiste – d’un cinéaste qui, rappelons-le, fut d’abord peintre – de ramener plusieurs perspectives en un même plan.

L’image est en même temps son propre souvenir, abrite sa propre trace résiduelle, symptôme parmi d’autres d’un film à la chronologie heurtée, fait d’accéléérés tremblotants et de ralentis étirés où l’unité des plans se « virtualise ». Cette conjonction temporelle trouvera d’ailleurs sa forme la plus limpide dans *Déjà-vu* (2006), le film de Scott suivant *Domino*, qui condense passé, présent et futur à travers une machine de surveillance à la sauce science-fiction.

## Les deux tours

Dans *Déjà-vu*, un programme informatique révolutionnaire permet de voir dans le passé pour y chercher des indices sur l’explosion meurtrière d’un ferry à la Nouvelle-Orléans, et élucider cette tragédie à la fois passée et à venir. Ce mélange des temps donne alors vie à l’écran au *zeitgeist* inquiet d’une Amérique méchamment secouée par les événements du World Trade Center : comme les discours

politiques capitalisaient sur le traumatisme encore frais pour justifier son espionnage et ses guerres « préventives » en brandissant l’éventualité d’une nouvelle attaque, le film construit une machine de surveillance obsessionnelle qui confond son présent avec ses images d’hier, fait entrer le temps d’un plan (l’image du passé “en direct”) dans un autre (le présent qui regarde), et mélange souvenir d’attaque terroriste (l’explosion du ferry) et hantise de sa répétition inéluctable. *Déjà-vu* entre ainsi pleinement dans le courant du « cinéma *post-9/11* ». Au-delà d’obsessions et de figures récurrentes, le cinéma (d’action en particulier) d’alors va muter vers une nouvelle manière plus déstructurée et frénétique, de Paul Greengrass à Jack Bauer, débauche d’images à l’agencement et la facture chaotiques répondant sur l’écran au déséquilibre de l’Amérique toute entière au lendemain de la catastrophe, mise en scène schématisée, parfois à raison, par la combinaison *shaky cam* / montage épileptique.

Le Tony Scott période *Man on Fire* – *Domino* semble se fondre dans ce rythme nouveau ; bien que le vieux briscard n’ait jamais été du genre patient, il redouble ici d’intensité dans le montage et la profusion d’effets, comme si la fabrique du film avait été elle-même bouleversé, éclatée dans les débris de la catastrophe. Matière en fusion donc, toujours pas remise des flammes. *Man*

*on Fire* est son premier film post-11 septembre, produit après une très légère baisse de rythme pour le bougre qui avait enchaîné un film tous les un ou deux ans depuis 1990 – et sorti deux films cette année-là ! -, comme pour digérer les événements et trouver la forme qui devait les suivre. D'où peut-être le déplacement de Naples dans le roman d'origine (et sa première adaptation par Élie Chouraqui en 1987) à Mexico, boyau spectaculaire, incandescent et surpeuplé, et dont les groupes criminels de kidnapping sont agencés d'après Scott comme les cellules d'Al-Qaïda. La gueule de bois permanente de Creasy, justicier traquant une organisation tentaculaire en espérant atteindre son mystérieux commanditaire « La Voix », fait ainsi métaphore d'une Amérique brisée par la perte de son innocence et son idéal (Pita pour Creasy) après des années d'opérations à l'étranger (son passé trouble d'agent de la CIA) et déchaînée en force vengeresse aveugle. Puissance destructrice hors-norme et presque « missionné » (« Le Pardon est entre eux et Dieu, mon travail c'est de faire les présentations »), Creasy semble transférer la violence subie par le *homeland* dans les rues agitées de Mexico.

D'un tir de lance-roquette à une bombe artisanale dans l'arrière-train d'un flic corrompu, tous les prétextes sont bons pour faire rejaillir le brasier que Creasy noyait dans l'alcool au début du film, et chaque

exécution se conclut par déluge de flammes. Entre purification et politique de la terre brûlée, elles sont pour l'assassin vengeur autant une façon d'expurger ses propres péchés qu'une volonté de table rase. Mexico, incandescente et cramée par la photographie du film, devient ici le théâtre idéal de cette pulsion destructrice ; dans la lignée d'œuvres américaines exploitant l'autre côté de la frontière - avec ce que cela implique souvent de caricature jaunâtre -, la ville se déploie comme un bas-fond géant, dangereux et corrompu mais spectaculaire et pictural (fresques murales, autel éclairé à la bougie), entre exotisme et sainteté qui résonnera avec le chemin de croix de l'américain déchu.

## Trauma

A l'image du dernier cri de Pita avant son enlèvement qui résonne comme un leitmotiv fantomatique au cours du film, Creasy est un personnage hanté, prisonnier d'un passé tortueux qui se régurgite dans le filmage de Scott par cette avalanche de flashes perceptifs, reflets frénétiques d'une psyché morcelée. Perte d'attention, déphasages, quasi-hallucinations, présent perpétuel comme le confirmera *Déjà-vu* : *Man on Fire* a la forme du traumatisme. Réplique sismique de l'ébranlement du *lower Manhattan* en 2001, ce bégaiement du montage, brouillage temporel, présent instantanément souvenir par la surimpression, déploie à l'écran une

Amérique à l'idéal éparpillé, sans avenir. Un phénomène que l'on retrouvait déjà dans les faux raccords de répétition de *La 25ème heure* de Spike Lee, qui dès 2002 filmait le site du « *Ground Zeroes* ».

Avec *Man on Fire*, Tony Scott emmène son propre cinéma à l'assaut des ruines du 9/11, à la fois prophète et extrême indépassable, à l'intensité fascinante et harassante. Un magma de fragments, qui fait du plan non pas le lieu de l'action, mais du potentiel d'action, qui n'advient désormais qu'en filigrane, en combinant des images qui en sont les bribes. Une logique non plus soustractive, qui viserait à réduire une situation à ses enjeux tactiques, à simplifier pour jouer avec l'espace et le mouvement (voir, entre autres, la caméra minutieuse des films de John McTiernan), mais additive, continuation de la façon dont Scott, à coups de téléobjectifs ou avec ses travellings circulaires, a toujours cherché à accumuler des éléments sonores et visuels dans le plan. La texture du film, au double sens de la pellicule et de l'œuvre finale, devient sa ressource première ; Tony Scott n'est pas tant un maniériste comme peut l'être son frère, qui cite fréquemment des

œuvres célèbres de l'histoire de l'art (pictural par ses plans, littéraire par ses dialogues), mais un "matérialiste", qui joue en permanence avec les paramètres qui fabriquent optiquement et chimiquement son image, hypertrophiée, incandescente. C'est le paradoxe génial de *Man on Fire* et *Domino*, qui poussent l'idée jusqu'à brouiller l'unité des plans : matérialité absolue, virtualisation totale. Scott n'aura d'ailleurs jamais l'occasion de s'essayer au cinéma numérique, qui lui aurait sûrement ouvert un bel éventail de perspectives.

Restent ces deux opus furieux, parangons du cinéma de Scott - nouvelle preuve donc que ce ne sont pas ses travers qui fondent l'essence de sa mise en scène -, qui déchaînent autour d'un fond thématique plus commun une forme peut-être jusqu'ici, et depuis, jamais vue. Des films éclatés et dispendieux, prenant le pouls d'une hyper-Amérique *post-9/11*, d'autant plus notables qu'ils viennent précisément d'un cinéaste, grand artisan sous-estimé, qui en avait souvent réifié la mythologie. Tours en feu, *Man on Fire*.



# Les flammes d'Indiana

Par Sarah Yaacoub

Aux hommes qui se prennent pour des dieux au risque de se brûler les ailes, la trilogie originale *Indiana Jones* répond par les flammes. Et parmi la galerie d'antagonistes du héros pilleur de tombes, le feu est certainement son ennemi le plus récurrent et le plus imprévisible. Force est de constater que les trois premiers volets de la franchise sont truffés d'effets pyrotechniques en tous genres, entre feux de camp, explosions d'engins, incendies, torches brûlantes et brasiers démoniaques. L'élément, qui traverse décidément la saga, y est exposé dans toute son ambivalence symbolique, tour à tour infernal et salvateur. Ouvrons donc la boîte de pandore de l'imaginaire *jonesien* du feu.

## **Le pays du soleil brûlant**

*Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981), premier film de la saga, situe les péripéties du héros de *serial* dans l'Égypte de 1936, où il part à la conquête de l'Arche d'Alliance avant que les nazis ne mettent la main dessus. Une bonne partie de l'action se passe sous le soleil égyptien au Caire, puis dans la ville antique de Tanis, en plein désert, où a lieu

une fouille archéologique pour retrouver l'artefact tant convoité. Le feu illuminateur des rayons du soleil, astre vénéré en Égypte antique, se révélera d'une grande importance pour éclairer la maquette du temple et indiquer à Indiana Jones la position de l'Arche à travers l'œil du médaillon sacré de Ra. Ces indications lui permettront de se rendre au puits des âmes, où il fera face à des milliers de serpents et les éloignera en leur lançant une torche enflammée.

« *Le soleil immortel se lève chaque matin et descend chaque nuit au royaume des morts* »<sup>1</sup>

Dans le script de Lawrence Kasdan pour *Les Aventuriers de l'Arche perdue*, le vocabulaire du feu est omniprésent ; dans le film de Steven Spielberg et George Lucas, les séquences au milieu des flammes sont nombreuses. La photographie de Douglas Slocombe joue à point nommé avec les ocres en insufflant à l'image des tonalités chaudes, presque brûlantes. Quant à Indiana, il

---

<sup>1</sup> Extrait du *Dictionnaire des Symboles*, p. 891, Bouquins, Robert Lafont / Jupiter, 1990.

n'hésite pas à faire feu face à ses adversaires, notamment lors de la célèbre séquence du duel avec le manieur de sabre. Au début du film, la scène de retrouvailles dans un bar au Népal entre Indy et son amour de jeunesse, Marion Ravenwood, accorde une importance particulière à l'élément. Cette séquence polarisée, entre feu et glace, cristallise tous les enjeux du récit à venir<sup>2</sup>. Le feu en est le fil conducteur visuel, depuis l'âtre qui éclaire la pièce jusqu'à la flamme de la bougie derrière laquelle se dessine en gros plan le visage brisé de Marion contemplant l'amulette de Ra qu'elle porte au cou, et finalement l'incendie du bar, où les deux héros se battront contre leurs adversaires nazis. Après leur discussion, croyant qu'Indy est parti, Marion se retrouve piégée quand une faction nazie fait irruption, menée par le redoutable major Arnold Ernst Toht. Ce dernier ne tarde pas à la soudoyer pour récupérer le précieux médaillon, puis à la menacer de torture avec un tison brûlant qu'il récupère dans la cheminée : "*Your fire is dying here...*"<sup>3</sup>.

Comme Marion (Crane) dans *Psychose*, dont le viol est suggéré par le montage de la scène

---

<sup>2</sup> Lire l'excellente analyse de cette séquence par Rafik Djoumi dans Rockyrama :

« La Glace et le Feu, Les Aventuriers de l'Arche perdue : analyse de séquence », *The Steven Spielberg Part I*, Rockyrama, pp. 78-95, 2018.

<sup>3</sup> « Votre feu est en train de mourir... »

de la douche et par l'objet phallique du couteau de Norman Bates, Marion (Ravenwood), maintenue par des hommes de main, est ici profanée par le tison que Toht approche de son visage - outre la portée symbolique de l'objet, la mise en scène suggère que cette torture a tout l'air d'un viol<sup>4</sup>. Le feu dormant du début de séquence, symbole de la passion qui lie encore les anciens amants, s'éveille et devient dangereux. Sauvée *in extremis* par le fouet d'Indy, Marion s'échappe tandis que Toht laisse tomber le tison contre un rideau, ce qui déclenche l'embrasement de la pièce rendue hautement inflammable par l'alcool qui y est stocké - la scène n'est pas sans rappeler l'incendie du saloon dans *Les Massacreurs du Kansas* du bien nommé André de Toth (1954). Le médaillon qu'il ramasse dans les cendres chaudes brûle la main de Toht, au point que le motif reste incrusté dans sa paume.

### **Voyage au centre de la terre**

Le mal-aimé *Indiana Jones et le Temple Maudit* (1984), deuxième volet de la saga, situe les péripéties de l'aventurier en 1935, dans une Inde fantasmagique aux accents kiplingiens. Au départ de son aventure *roller-coaster*, Indiana Jones doit faire face dans un cabaret de Shanghai aux membres d'une triade, qui lui subtilisent les cendres de

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

l'empereur Nurhachi après l'avoir empoisonné et tué son acolyte chinois Wu Han. Il se venge en empalant un des malfrats avec une brochette de poulet enflammée, dans une scène flirtant avec le burlesque. En fuyant le cabaret dont l'opulence orientalisante est digne d'un film de Josef Von Sternberg, Indy, la chanteuse Willie Scott et leur jeune complice Demi-Lune se retrouvent malgré eux en Inde après un accident d'avion dans le massif de l'Himalaya, dont ils se sauvent grâce à un radeau gonflable. Commence alors une expédition des plus inquiétantes, puisqu'en échouant dans le village maudit de Mayapore, ils apprennent que tous les enfants ont disparu et que la pierre sacrée qui protégeait ses habitants leur a été arrachée par la secte sanguinaire Thuggee.

Une grande partie du film se déroule de ce fait dans le palais de Pankot, où aurait lieu la renaissance de ce culte maléfique, composite exagéré de vaudou, de rituels volcaniques hawaïens et d'un délire sectaire hindou. Malgré l'attitude trompeuse du jeune maharadjah et de son Premier ministre, l'endroit renferme effectivement un lourd secret, ce qu'Indy et ses compagnons ne tardent pas à découvrir : tandis que les enfants du village sont exploités dans une mine, le maître Thuggee Mola Ram - ersatz du Gunga Din du poème de Kipling et par extension du célèbre film d'aventure réalisé

par George Stevens en 1939 - pratique avec ses adeptes des sacrifices humains d'une violence inouïe. Spielberg et Lucas convoquent à travers leur réinvention de ce culte le fantasme colonialiste d'une Inde effrayante, mais qui résiste d'une certaine manière à l'occupant britannique - il est dit que Mola Ram est le fils d'un prêtre Thuggee ayant survécu à leur traque par les Anglais. Si beaucoup d'éléments ont été exagérés pour les besoins du film, les Thugs ont bel et bien existé. Ce groupe organisé d'assassins, rejets des premières tribus mohammedennes réfugiés en Inde, au Bengale et au Tibet, ont sévi pendant près de cinq-cents ans. Dans la réalité, ils capturaient des voyageurs et les égorgeaient afin de les sacrifier à la déesse Kali ; dans *Le Temple Maudit*, Mola Ram arrache à pleines mains le cœur enflammé de ses victimes avant de les plonger dans un puits de lave en fusion.

Dans cet opus résolument introspectif, l'aventurier doit apprendre à maîtriser son feu intérieur pour se trouver lui-même. Pour cela, il doit se rendre au cœur du palais de Pankot, dans un décor de stalactites écarlates digne du *Voyage au centre de la terre* de Henry Levin (1959). En y découvrant des rituels dégénérés autour de la déesse Kali, patronne de la mort, du changement et de la délivrance, il se frotte à sa propre part de ténèbres. Et quand le terrible Mola Ram lui fait boire le sang de Kali dans un crâne

creusé, son visage se tord, infecté par le mal. La séquence de torture fait lointainement écho à la présentation de Marion Ravenwood dans *Les Aventuriers de l'arche perdue*, puisque Douglas Slocombe joue sur l'ombre - qui tapisse la caverne - et la lumière - la simple lueur des trois pierres sacrées et de quelques bougies disposées çà et là. Dans un plan mémorable au début de la séquence, Indy est à la gauche du cadre, attaché à un buste de pierre en forme de crâne où brûlent quatre ou cinq chandelles, tandis que Mola Ram est à l'opposée, devant les trois pierres posées dans une cavité formant un visage en creux - deux pierres font office d'yeux, la troisième de bouche. Entre les deux protagonistes se tient un homme de main, qui agrippe la chaîne qui emprisonne Indy : il n'est qu'une silhouette plane, une ombre noire sur laquelle se projette de la fumée. Ce personnage fait le pont entre la zone gauche du cadre, rouge, et la zone droite, noire. Alors que Mola Ram se rapproche de l'aventurier et lui fait un discours sur l'histoire des pierres, le cadre se resserre et la caméra pivote autour de la potence d'Indy, qui fait dos à la caméra à la fin du travelling circulaire et du plan.

Pendant toute la durée de l'interrogatoire, l'aventurier reste ligoté au crâne en pierre, maintenu à la gauche du cadre, le côté du cœur, qui baigne dans une lumière rouge. Seuls, ses antagonistes se déplacent dans

l'espace de la caverne. Demi-Lune quant à lui, assiste impuissant à la scène car un homme lui agrippe les bras - ce plan, lui aussi éclairé de rouge, de l'enfant spectateur est d'ailleurs le seul vrai contrechamp récurrent de la séquence. L'autre enfant présent, le maharadjah, agit en faveur des Thuggee car il est hypnotisé. Comme Marion était menacée par un tison, Indiana est brûlé par l'intermédiaire d'un objet, ici une poupée vaudou que l'enfant possédé approche des flammes. D'abord pris d'une douleur vive, Indy est ensuite fouetté par Mola Ram, et son souffle éteint les chandelles devant lui. Les hommes de main du prêtre le forcent enfin à boire le liquide maudit : pénétré par l'esprit démoniaque, il est pris de convulsions et tombe de sa potence pour se retrouver à terre, au milieu d'un sanctuaire de bougies. Puis dans une vue en plongée de la situation, on assiste à la mort symbolique du héros, allongé sur une dalle et entouré par ces flammes mortuaires. Quand il se relève, son visage sort de l'ombre et s'illumine doucement, traversé par un rictus maléfique. Plus tard, pour sauver la *scream queen* Willie du supplice du magma, Demi-Lune le réveillera de sa transe avec une torche, le sauvant du feu passion qui le dévore, rouge comme la colère, par le feu qui ne brûle pas, purificateur.

« *J'attise une flamme en moi... Mon cœur est l'âtre, la flamme est le sol dompté.* » - Sumyuttanikâya

## **Transmettre le flambeau**

Si les deux premiers films de la trilogie brodent autour des folklores et légendes judaïques et hindous ou inventent carrément des rites, *La Dernière Croisade* (1989) se tourne vers l'iconographie chrétienne. Indiana doit y opérer un « saut de la foi », nom du dernier piège du temple du Saint-Graal où il doit s'avancer dans le vide, pour enfin renouer avec son père Henry Jones, joué par Sean Connery. On se souvient alors d'une phrase de Mola Ram dans *Le Temple maudit* : « *You will become a true believer !* »<sup>5</sup>. Dans cette aventure mystique, père et fils réunis se retrouvent dans leur quête commune de la coupe sacrée. Sans surprise, Spielberg et Lucas empruntent aux récits arthuriens, aux légendes médiévales et à l'histoire des croisades. Comme à leur habitude, ils semblent plus intéressés par ce que le Graal comporte de symbolisme que par les croyances chrétiennes autour de l'objet. Selon Jung, il représenterait « la plénitude intérieure que les hommes ont toujours cherchée » : les Jones ne le contrediront pas.

*La Dernière Croisade* est une affaire de passation, entre une figure tutélaire obsédée par les légendes arthuriennes et sa progéniture, archéologue à sa façon, à qui il transmettra tout son savoir en la matière. Pour Henry Jones, la quête du Graal est une question spirituelle et l'histoire d'une vie, bien loin de la soif d'aventure de son fils. Indiana Jones est plutôt aventurier qu'archéologue, et ne porte pas le plus grand des soins aux sanctuaires qu'il explore. Preuve en est dans une séquence dans les catacombes de Venise, qui dégénère en brasier aquatique - un comble. L'eau du réseau d'égouts contient du pétrole, ce qui permet à Indy d'allumer une torche avec le briquet porte-bonheur d'Elsa Schneider, l'archéologue autrichienne qui l'accompagne. Mais la confrérie de l'épée cruciforme, qui les poursuit, met le feu à l'eau pétrolière. Alertés par le cri des rats, Indy et Elsa n'hésitent pas à soulever le couvercle du sarcophage de Richard Cœur-de-lion, renverser sa dépouille et se protéger avec le coffre en pierre.

Le briquet trèfle à quatre feuilles d'Elsa est d'une importance capitale dans une séquence plus tardive du film, puisqu'il cause l'incendie de la pièce où Henry et Indiana sont faits prisonniers, et par extension du château de Brunwald, un repaire de nazis. L'image du héros et son père attachés dos à dos rappelle d'ailleurs la scène de l'ouverture

---

<sup>5</sup> « Vous deviendrez un vrai croyant ! »

de l'Arche dans *Les Aventuriers de l'arche perdue*, où Marion et Indy sont ligotés à un pieu. Ici, les Jones devront s'échapper de cette fournaise ensemble et ne faire qu'un face à la menace des flammes qui se répandent autour d'eux.

“- *Junior, I have to tell you something.*

- *Don't get sentimental now dad, save it until we get out of here.*

- *The floor's on fire... see... AND the chair !*”<sup>6</sup>

Cette réunion filiale s'achève véritablement quand la quête du Graal prend fin, dans le palais de Petra où les attend le dernier des templiers, vaillant gardien du calice. Pour sauver son père mourant, Indiana rejoint le chevalier dans sa tanière creusée dans la roche, où il est agenouillé dos à l'entrée, en position de pénitent. Des multiples versions de la coupe sont disposées face à lui sur un grand autel de pierre, éclairées par des coupes de feu. Ces flammes ardentes semblent brûler depuis des temps immémoriaux et être animées par la même force du Saint Esprit qui a maintenu le chevalier du Graal en vie pendant des siècles. L'analogie entre le feu et la foi est évidente, d'autant que ce temple souterrain est un lieu de communion et d'initiation, où

l'archéologue vivra une seconde naissance? Les flammes y sont une allégorie de la transmission d'une spiritualité, à l'image des langues de feu de la Pentecôte. Mais point de salvation pour les âmes corrompues et pour ceux qui s'approprient le succès des autres : Elsa et Walter Donovan, un collectionneur d'art à la solde des nazis, profitent du chemin dégagé par Indy pour s'infiltrer chez le gardien de la coupe sacrée. Trompé par Elsa, qui lui présente le mauvais contenant, Donovan périt d'une atroce manière, en se décomposant. Il ne restera de lui qu'une parabole : « *Tu es poussière et tu retourneras en poussière* ».

### **Burn, nazi, burn !**

*Indiana Jones et la Dernière Croisade* est l'occasion pour l'aventurier de retrouver ses ennemis jurés, les nazis, dans une Europe de 1938 au bord de l'implosion - il en viendra même à rencontrer le Führer en personne. Entre le premier et le troisième opus, le héros croise le chemin de tous les corps de l'organigramme national-socialiste - Gestapo, Luftwaffe, Wehrmacht, SS, Ahnenerbe - , dont les représentants sont plus infects les uns que les autres. Les disciples de la dernière heure sont plus dangereux encore, en témoigne le personnage de Walter Donovan dans *La Dernière Croisade*, riche industriel et collectionneur d'antiquités américain qui s'allie avec les nazis dans la

---

<sup>6</sup> « - Je dois te dire quelque chose !

- C'est pas le moment d'être sentimental.

- Le plancher brûle... »

quête du Graal. Après avoir bu dans le mauvais calice et s'être désintégré, il ne restera de lui qu'une broche de croix gammée, symbole de ses intérêts mal placés. Sous couvert d'un traitement pop et grotesque, les nazis de la saga *Indiana Jones* sont terrifiants et le portrait qui en est fait atteste de leur déviance mentale et sexuelle : Toht prend un malin plaisir à menacer Marion avec un objet pénétrant et brûlant et la vénéneuse Elsa Schneider n'hésite pas à séduire le fils et le père Jones pour arriver à ses fins.

Au fil des aventures d'Indy, on assiste au déploiement d'une esthétique de la terreur autour de leur figure et de leurs rituels, qui reposent sur une forme de sacré, sur un imaginaire religieux - la Ahnenerbe, branche occulte spécialisée dans la recherche archéologique d'un héritage ancestral de la race aryenne, y occupe ainsi une place primordiale. Au-delà de leur statut de méchants de cinéma, les nazis d'*Indiana Jones* sont exposés en tant que groupe qui fait religion, au même titre que les Thuggees du palais de Pankot. Dans une séquence des plus improbables de *La Dernière Croisade*, l'aventurier assiste carrément à une cérémonie d'autodafé à Berlin. Ses ennemis paradent à la lumière de leurs torches, autour d'un gigantesque bûcher de livres : difficile d'imaginer une représentation plus parlante du feu destructeur.

*“Marion, don't look at it ! Shut your eyes Marion, don't look at it, no matter what happens !”*<sup>7</sup>

Considérant que le feu fait partie intégrante de l'iconographie nazie, Spielberg réalise des scènes d'actions toujours plus rocambolesques où l'élément se retourne contre eux. On ne compte plus les nazis de *La dernière croisade* qui périssent carbonisés, sitôt dans l'accident cartoonnesque d'un avion qui perd ses ailes en entrant dans un tunnel, ou dans l'incendie du château de Brunwald. À l'échelle de la saga, plus perfide est l'antagoniste nazi, plus cruelle est sa mort par le feu. En se trompant de Graal à la fin de *La Dernière Croisade*, Donovan vieillit à une vitesse éclair et retourne à l'état de cendres ; pendant leur cérémonie finale dans *Les aventuriers de l'Arche perdue*, René Belloq, un archéologue à la botte du Troisième Reich, explose devant l'Arche et le visage de Toht se liquéfie, tandis que leur armée se fait transpercer par des éclairs de feu. Dans un élan d'adoration macabre, ne se doutant pas de son destin funeste, Belloq prononce ses derniers mots : *“It's beautiful !”*<sup>8</sup>. Avant que le couvercle du sanctuaire mobile ne se referme, une tornade enflammée sortie du fond des âmes déchire le ciel orageux et

---

<sup>7</sup> « Marion, ne regarde pas ! Ferme les yeux Marion, ne regarde pas, quoiqu'il arrive ! »

<sup>8</sup> « C'est magnifique ! »

expédie les démons nazis au-delà des nuages.  
C'est ainsi que d'un même mouvement fatal,  
les reliques impénétrables d'*Indiana Jones*  
avalent sur leur passage les maux

contemporains : « *Ce n'est pas de  
l'archéologie, c'est une course contre le  
Mal* ».



# Feu et matrice du septième art

Par Hugo Turlan

*« Il suffira d'une étincelle  
D'un rien, d'un geste  
Il suffira d'une étincelle  
Et d'un mot d'amour*

*Pour*

*Allumer le feu*

*Allumer le feu*

*Et faire danser les diables et les dieux*

*Allumer le feu*

*Allumer le feu*

*Et voir grandir la flamme dans vos yeux »*

**O**n se moque souvent de notre Johnny national. Pourtant, ces quelques mots suffisent à comprendre ce qu'incarne le feu en tant que figure de l'imaginaire : l'union entre le pouvoir divin et diabolique. Le feu est à la fois la représentation de l'enfer, du mal, de la violence et de la mort. Mais c'est aussi l'élément de la révélation, de l'élévation de l'état d'animal à l'état d'être humain. Depuis la nuit des temps, le feu fascine. Dans la mythologie grecque, le feu est tel la pomme d'Adam. Sa découverte peut être vue comme le premier geste de rébellion contre le divin. Prométhée se rebelle contre le Panthéon afin de permettre à l'être humain

de devenir ce qu'il est, un être indépendant et non plus le jouet de puissance divine. L'humain se détache de la fiction et fait le premier pas vers la vérité ; quitter la grotte. Fuir le mythe originel pour en créer un nouveau. Créer une source de lumière afin de fuir l'obscurité.

Quelle meilleure illustration que les différentes versions du *Livre de la jungle*, qu'elles soient littéraires, animées ou bien en *live action* ? Mowgli est systématiquement menacé par le tigre Shere-Khan, ou le roi des primates Louie, puisque seul capable d'allumer le feu. Malgré son innocence, ce pouvoir tant convoité est source de fascination, de désir et de terreur. Pour les singes, le feu est cet outil qui leur permettra d'obtenir le statut d'êtres pensants, tels leurs cousins les hommes. Pour le tigre, Mowgli, au même titre que le feu est une menace et doit donc être éliminé afin de protéger le règne animal. Évolution et destruction, outil de révélation et retour à l'état sauvage. : tel est le feu au cinéma.

Dans les deux premiers *Terminator*, c'est le feu et la lave qui permettent de dévoiler l'armature des cyborgs, mais aussi de les détruire. C'est la victoire de la technologie la plus primitive contre la plus sophistiquée. D'une certaine façon la victoire de la nature contre la machine. Une sorte de lutte symbolique entre deux imaginaires : celle d'un monde primitif et sauvage et celui de la main de l'homme. L'affrontement entre la première arme et la dernière. C'est ce même feu qui a transformé le corps du T-800 en être métallique dans le premier *Terminator* ou encore Anakin Skywalker en Dark Vador. C'est également dans une nuit noire, éclairée par un brasier, que Schwarzy, dans le rôle-titre de *Conan Le Barbare*, ou Willard dans *Apocalypse Now*, redevient un être primitif afin d'affronter ses ennemis avant de triompher au terme d'une lutte tribale et virile au possible pour obtenir la suprématie sur la tribu. Ces deux séquences, extrêmement similaires (probablement dû au fait que John Milius est le scénariste d'*Apocalypse Now* et l'auteur-réalisateur de *Conan Le Barbare*) changent la symbolique du feu. Ce n'est plus un outil de vie permettant à l'humanité de triompher de l'obscurité mais bien l'incarnation de la mort et de la destruction.

On peut remonter plus loin dans l'histoire du cinéma et l'Histoire. Le feu incarne également la chute d'une civilisation : Le

grand incendie d'Atlanta dans *Autant en emporte le vent* marque le point final de la chute des confédérés et de leurs cultures. Dans le film de Jean-Pierre Melville, *L'Armée des ombres*, un grand film sur la résistance durant l'occupation, les personnages incarnés par Lino Ventura et Paul Meurisse sortent d'une séance de ce classique hollywoodien. Ils diront : "Pour les Français, la guerre sera finie quand ils pourront lire *Le Canard enchaîné* et voir ce film merveilleux." De l'autre côté de l'écran, c'est un autre incendie qui a bouleversé le monde. L'incendie du Reichstag en 1933, le parlement allemand, qui a permis aux nazis de prendre le pouvoir. La grande obsession des nationaux-socialistes était la pureté. Pureté de la race mais aussi pureté artistique avec le rejet de l'art moderne au profit d'un art néo-classique correspondant aux codes esthétiques de l'antiquité. Les images du feu dans le régime nazi sont du même tenant : autodafé, défilé dans la nuit de militants du parti avec des torches... Comme s'il s'agissait de tout brûler pour tout reconstruire. Paradoxalement, c'est bien le feu nucléaire qui provoquera la fin de la Seconde Guerre mondiale. Hiroshima et Nagasaki.

« *Le 6 août 1945 tomba, sur la ville d'Hiroshima, la première des deux seules bombes atomiques à avoir été lâchées à ce jour sur une population. Cyniquement*

*parlant, Hiroshima et Nagasaki ne furent pas la « fin du monde, » loin de là. (...) Hiroshima fut ressentie, présentée en tout cas, comme une nouvelle étape dans l'histoire de l'humanité. » (Michel Chion, Les films de science-fiction).*

L'apocalypse a donné son premier aperçu. Un nouvel imaginaire est né ce jour-là. Celui qui aboutira à *Terminator*, *Mad Max* ou encore *Fallout*. C'est le début de la fin de l'optimiste et de la croyance envers le progrès. Encore une fois, l'histoire paraît cyclique, notre espèce de primate, ne faisant que réinventer un outil pour le rendre de plus en plus puissant, et donc mortel. Pourtant la fascination du spectateur qui se cache en nous pour le feu est grandissante. On ne peut s'empêcher de garder en tête de grandes scènes de confrontations corporelles, entre flashes d'armes à feu, décors brûlés ou explosions. Du *Vol du grand rapide* (1903) à *Fury Road*, en passant par *Les Affranchis*, *Die Hard*, *John Wick* et *John Woo* : nous sommes fascinés par la violence du cinéma d'action. Dans le fond, cette obsession n'est-

elle pas liée à celle que l'on peut avoir pour le feu ? A savoir, cette fascination pour une destruction, mortelle, qui provoque ce plaisir inouï dans les salles obscures, oubliant qu'à l'origine, voir un film, c'est d'abord risquer l'incendie. Comme Tarantino le montre dans *Inglorious Basterds*, le cinéma, c'est aussi l'inflammabilité de la pellicule au nitrate (premier support de projection de film).

Cela ne s'est que peu produit, mais chaque fois qu'un cinéaste filme une flamme, un feu de camp, un incendie ou une explosion, il évoque sans se rendre compte cette catastrophe des premiers temps. Cela nous ramène à la nature même de ce qu'est être un spectateur : voir ce qui ne fait pas partie de notre vie. S'immerger dans des histoires. Regarder le danger sans le vivre soi-même. Ce pur plaisir voyeuriste inhérent à la nature même de l'art cinématographique. Cet art technique de l'enregistrement de la lumière. Mais qui pourtant n'est que la continuité d'écouter une histoire, en groupe, devant un feu triomphant de l'obscurité.

# CORPUS

Nous reprenons l'exercice de l'analyse comparée. À 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 septième numéro, nous retrouvons les films suivants :

- *Furie*, Fritz Lang (1936)
- *Boulevard du crépuscule*, Billy Wilder (1950)
- *Fahrenheit 451*, François Truffaut (1966)
- *La Tour infernale*, John Guillermin et Irwin Allen (1974)
- *Carrie au bal du diable*, Brian De Palma (1976)
- *La Guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud (1981)
- *Les Chariots de feu*, Hugh Hudson (1981)
- *Conan le barbare*, John Milius (1982)
- *Requiem pour un massacre*, Elem Klimov (1985)
- *Twin Peaks : Les 7 derniers jours de Laura Palmer*, David Lynch (1992)
- *Incendies*, Denis Villeneuve (2010)
- *Wildlife : Une saison ardente*, Paul Dano (2018)
- *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma (2019)
- *Les Sorcières d'Akelarre*, Pablo Agüero (2021)

# Fiat Lux

Par Bastien Babi

L'auteur de ces lignes va d'abord vous demander un peu d'imagination. Il ne doute à aucun instant que vous soyez, en bons et attentifs lecteurs, dotés de cette faculté primitive. Le primitif d'ailleurs, c'est sur cette piste là que nous retrouverons ensemble l'étrange trajectoire d'une histoire apocryphe du cinéma. Notre petite histoire à nous : l'histoire de la première brûlure et de sa longue traîne, la procession carnavalesque de sa répétition différentielle. Une première brûlure, comme un premier pas qui est toujours déjà l'appel à un autre pas, à tous les autres pas de l'humanité. Tout réside dans la différence, la répétition de la différence, l'éternel retour de la naissance du pas, du pas de plus ; le mystère humain d'une brûlure, singulière et toujours nouvelle, sur nos corps calcinés et nos cerveaux en fusions.

Un soir, alors que le soleil s'évanouissait définitivement, que l'obscurité et ses étranges charmes, que la peur et la paralysie qu'elle impose naturellement, grandissaient ; dans le fond d'une caverne, un vieux barbu, un vieux pervers a dû prononcer

ces quelques mots que le mythe a su consacrer pour le meilleur et pour le pire : *Fiat lux*. Et alors la lumière fut : un petit feu. Un petit brasier pour lui et les siens, pour se réchauffer d'abord... puis vinrent les gestes et les mots, une fois que la chaleur eût dégourdi membre à membre : les corps, les cœurs, et les langues. Alors, le lendemain soir, dans la même obscurité caverneuse, le vieux pervers redit les mots. L'énonciation avait déjà changé, la malice du pervers. On avait entrevu à la faveur des flammes, non seulement la chaleur, mais aussi la brûlure. Plus seulement la survie, mais aussi la vie ; et avec elle donc, la magie, le rêve, et l'ivresse. C'est avec le feu que le vieux pervers au fond de sa grotte est devenu tour à tour, au choix, sorcier, dieu, ou artiste. Un sacré faiseur de tours, concocteur d'alchimie, compteur, démiurge à deux sous ; c'est de la seule lumière des flammes qu'émergeaient toutes ses plus grandes illusions, qu'il a su mettre en scène l'univers, dire et redire le monde. Pour bien se faire entendre, sans chercher à se faire comprendre, pour épater la galerie aussi, il projetait des ombres sur le fond de la caverne. Tout était faux, inventé ; et pourtant, à part

les idiots du village, tout le monde savait que le vieux pervers était incapable de mentir. On inventa pour cela un mot, magique lui aussi : la révélation.

Ça a commencé ainsi, vous pouvez bien ne pas y croire. Il a fallu un feu pour la peur, un feu pour l'angoisse, un feu pour l'amour, un feu contre le vide, un feu à l'abri des vents pour éclairer notre nuit. Et c'était un vieux barbu ici ; ailleurs un gosse gouaillieur, comme au cinéma, petit roi sans terre, nomade de la république libre de l'enfance, et partout en tout lieu et en tout temps une femme, une sorcière, une diseuse de bonne aventure, au front large, aux yeux révoltés, pupilles dilatées, le sang coulant des oreilles, le cœur tambourinant dans la transe, la bouche brûlante, la langue pâteuse comme pleine de cendre, d'être tout à la fois en deçà et au-delà, d'en avoir trop vu, trop entendu, le corps gros de toutes les vies de la terre. Peut-être vaut-il mieux s'imaginer un être androgyne, éternel enfant, un être chimérique diraient certains, qui saurait non pas faire le chat, le singe, le cloporte ou Dieu comme un mauvais mime, mais bien plutôt devenir chat, singe, cloporte et Dieu : expérience-limite, sans pour autant jamais sombrer dans l'indistinction fatale.

Le cinéma est une histoire de monstres, faite par des monstres, parce que dans l'obscurité de nos salles, ces cavernes

sophistiquées, la révélation qui nous est offerte dans l'incandescence du projecteur est bien toujours celle de la monstruosité. Des femmes et des hommes mi-bêtes mi-dieux, des bêtes comme des hommes, et surtout comme des femmes, faites comme des rats, prises au piège et toujours déjà condamnées sans jugement : des fêtes rituelles autour du feu aux salles obscures, partout, et toujours, les êtres se sont réunis quelques heures pour pleurer, trembler, aimer et jouir ensemble. Mais toujours aussi les idiots du village, la communauté des hommes de l'ordre, l'église de la raison, ont dressé des bûchers, organisé des crucifixions, agencé des stratégies pour réprimer, tuer ou détourner cette puissance d'amour et de vie qui rassemblait les êtres sans autre raison que le petit brasier secret qui les unit. Un film, un petit film, est donc un acte de résistance ou n'est pas. Des millénaires que la guerre est déclarée, et l'ennemi n'a cessé d'inventer de nouveaux subterfuges à chaque bataille ; entre temps il a beaucoup appris, il a cru même formellement avoir percé le secret, avoir trouvé la clef des songes, il s'est fait ses propres histoires et nous les a imposées impérialement ; aujourd'hui, c'est la guérilla : il fait de méchants films, et lave ses mains rouges au torrent de la bêtise morale et de son pouvoir économique, croyant ainsi nous interdire de demander à nouveau, et pour toujours, l'impossible et la magie.

Le corpus que nous avons réuni pour ce numéro sur le « feu » est à lui seul une petite histoire, de cette magie d'abord, du mystère, et donc intrinsèquement de cette guerre.

### **Brûlée et brûlante**

*« Le médecin se pencha et cru qu'elle mourrait selon les lois de la mort, ne voyant pas qu'elle était déjà parvenue à l'instant où en elle les lois mourraient.<sup>1</sup> »*

Dans le carnaval des monstres, il en fallait un plus monstrueux que les autres. Un diable par principe, un démon sans raison, une chair coupable par nature ; un monstre dont l'élément est le feu. Il y naîtrait, dans les flammes, il y résiderait pour consumer ceux qui s'y intéresseraient de trop près, et toute notre histoire est parsemée des bûchers dressés pour se distraire et laver la terre de son existence. Ce monstre aux mille millions de visages, ce sont *les femmes*. *Les femmes*, parce que la femme c'est seulement un truc de l'homme. *Les femmes*, comme peur et tentation, toujours l'absolument autre, l'altérité et l'altération cardinale de cette réalité moindre agencée par et pour l'homme. La multitude des femmes, la procession du minoritaire, la grande métastase de l'élément génétiquement contraint au révolutionnaire. Il

fallait que le cinéma incendiaire, parmi les plus remarquables tentatives de résistance au sein de ce corpus, soit au féminin d'une manière ou d'une autre. Le plus explicite à ce titre est peut-être le film de Pablo Agüero *Les Sorcières d'Akelarre*. Un Torquemada du XVIIème siècle parcourt le Pays-Basque, son métier est d'écraser l'infâme, d'abolir le mal : de brûler des femmes. Il est juge, et son tribunal ambulatoire est composé de docteurs en théologie, il est l'épée de Dieu, l'arme de la science, de la vérité, de l'ordre et du bien : c'est un homme tout ce qu'il y a de plus humain (dirions-nous humaniste ?). Il arrive au bout de son chemin de mort, un dernier village de pêcheurs basques déserté par les hommes partis en mer. Le film nous propose alors, dans un fin jeu d'écho, une mise en scène toute politique. Le micropolitique, l'intime, le singulier, impliquant tout un champ de rapports de forces macropolitiques : le monde des hommes contre un monde de femmes, comme portant naturellement et inévitablement en soi le rapport de domination entre le pouvoir royal madrilène, castillan, et le petit village basque. Les mots rigides de l'institution religieuse contre la parole de vérité, les mots simples et défaillants d'un petit groupe de jeunes femmes à peine sorties de l'enfance. Et surtout, les mots magiques, les mots sauvages de la langue basque, la langue mineure, la langue du chant, de la poésie, la langue sorcière et barbare contre la langue impériale.

---

<sup>1</sup> BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1950, p.96

La langue féminine, incendiaire et électrisante, de l'ensorcellement, de l'envoûtement, du désir qui se confond aussi avec la lutte, la guérilla, contre la langue de mort, de science et de sentence. C'est dans le chant basque que la prophétie s'inscrit ; prophétie secrète et miraculeuse, celle de l'envol final. Manière de fuite, de disparition, matérialisation de cet élément de force et de vie, éternelle évanescence des flammes. Il y a le feu qu'on voit, celui de la mort et de la destruction, le feu de l'ordre et des hommes ; et celui, invisible à l'œil nu, qui traverse pourtant tout le film : des femmes incandescentes.

Là où ce premier film, entre intrigue et mise en scène, construit une opposition et un rapport de force explicite, d'autres portent la guerre sur de nouveaux champs pour témoigner des flammes en femmes. *Le portrait de la jeune fille en feu*, et même encore tout à fait autrement, *Carrie au bal du diable*, proposent un monde paradoxalement vidé des hommes, ou du moins leur confère un rôle marginal, un ridicule, une étrangeté, une absence, alors même que leur loi plane. Comme si le cadre référent était mis en défaut, pour produire la plus puissante manifestation de son subvertissement.

Dans le premier cas cité, qui met en scène une fugue, la mise en demeure est redoublée ; le cadre référent, la loi et sa

sentence de mort, en un mot le monde des hommes, est fantomatique. Il est le spectre qui hante le film, qui le détermine en un sens, mais auquel celui-ci échappe toujours. La chose est contre-intuitive, mais les guerres asymétriques ne se gagnent jamais que dans la fuite, les grandes fuites. Il faut faire sécession, être passé maître dans l'art du séparatisme. On sait bien que les fuyards sont toujours rattrapés, les rebelles fusillés, et les sorcières mises au bûcher ; on sait bien que les révolutions ratent toujours. On peut arriver à bout de force, n'en plus pouvoir et s'en vouloir de ne pas suffire, se sentir terriblement seul et isolé, et alors s'éteindre dans un grand éclat de lumière et de chaleur, dans le bruit et la fureur, ou à petit feu dans le silence et l'oubli d'un fond de salle obscure... La peau du crâne des femmes est dure. Il est le métal des siècles, matière d'histoire vivante parce que silencieuse et fuyante... impalpable, parce qu'en fusion continue, parce que friable et brûlante comme la braise à chaque réveil. Un beau matin ça te tombe dessus, du haut de ton innocence tu chutes, tu ne le savais pas mais tu vas vite apprendre. Tu es l'autre, le négatif : la femme. Le sang a coulé, la messe est dite, plus rien ne sera comme avant. Si tu veux vivre, il faut fuir ; dire non comme un nouveau oui. Se dissimuler et se dissimiler, se faire incommensurable ; imposer ta différence : que l'étendue de ton corps vivant, les plis et déplis de ton cerveau, soient la



terre promise d'un avenir encore interdit. *Le portrait de la jeune fille en feu* est de ce genre de fuite, de dissimulation.

On a beaucoup parlé ces dernières années de *male gaze* ou de *female gaze*, à tort et à travers sans jamais s'entendre, sans écouter la leçon puissante et profonde sur le plan esthétique et son implication nécessairement politique. La « découverte » d'un « nouveau regard », du moins sa mise en valeur, quoi de plus réjouissant pour le cinéma ? Pourquoi crier de peur et d'angoisse ? Ce n'est évidemment pas une clé magique, tout ne s'y résume pas ; aussi faut-il se prémunir contre tout réductionnisme par trop théorique, qui nous affaiblit en lieu et place de nous libérer. Ce n'est pas l'identité *a priori* de l'auteur qui fait la grandeur et la pertinence d'une œuvre, peu importe son sujet ; mais elle implique nécessairement une différence, une divergence ; la nier, c'est se leurrer, et lui faire violence. Trop longtemps, nous avons cru que le regard masculin (parce que deux millénaires de Torquemada ont façonné nos corps et nos esprits, nos yeux et nos désirs, notre monde et nos vies de telle sorte) avait valeur de vérité universelle. Nous nous sommes aveuglés, on a laissé la flamme s'amoindrir, s'essouffler, sans prendre garde... Que dire ? On nous a crevé les yeux même ! Pourtant il suffisait de regarder... l'art a toujours été le lieu de la différence : ici une vérité secrète, trop discrète se révélait ;

sous le règne des images toutes faites, il y avait des faits filmiques : la révélation, qui ne parvient à s'exprimer que dans le simulacre, dans la parabole, la matière sensible et affective... Lucide, un regard masculin pourrait lui aussi se libérer ; délesté du poids de l'universel et de sa prétendue vérité, se fluidifier naturellement, orchestrer sous nos yeux ébahis les partitions de l'indicible qui font les œuvres d'art... d'une certaine manière comme il a toujours su le faire dans ce qui s'est fait de plus grand (ce que l'on entend sous l'inaudible, et pourtant toujours vérifié, *devenir-femme* des artistes, de tous les artistes, mâle comme femelle... processus de minorisation : rien de grand ne s'est fait sous le signe étandard du majoritaire).

Au cinéma, il suffit d'1/24ème de seconde pour que la vérité soit dite, et cette vérité quand elle est dite est toujours révolutionnaire. Aussi quand Céline Sciamma nous dit qu'elle a voulu faire un film avec ce regard féminin<sup>2</sup>, ce regard sous lequel elles n'apparaissent plus seulement comme objets fixes et déterminés, mais se meuvent et vivent aussi comme des sujets en devenir, parcourus des intensités par lesquelles elles (et nous avec elles) se façonnent ; ce regard grâce auquel la vérité des femmes est dite...

---

<sup>2</sup> « C'est un enjeu de mise en scène, comment on regarde ces personnages féminins toujours comme des sujets pas comme des objets [...] en proposant une autre politique du regard. » France Culture, Septembre 2019

Que lui reprocher ? Elle touche plus précisément à l'universel en tant que matière sensible, matière d'art, que le reste du spectacle ambulante des hommes et leurs images graissées et ordonnées, polissées et policières : images de l'habitude et de la bêtise ; et, osons le mot, ces images dont nous abreuve le capital<sup>3</sup>. On peut également reconnaître à Sciamma de ne pas s'abaisser à la médiocrité des images pamphlétaires, identitaires... plus puissamment, dans sa fuite, l'arme magique qu'elle trouve à opposer au fait majoritaire et à son hégémonie, comme souvent chez les vrais résistants, c'est le chant d'amour. Deux femmes qui échappent, le temps d'un portrait, à l'ordre du monde... et ces quelques plans sur une côte éventrée, d'un visage, objet et sujet de désirs.

Néanmoins la marginalisation, ce que nous avons appelé une certaine mise

---

<sup>3</sup> Lire ici *L'acmé* de J-F Lyotard, dans *Des Dispositifs pulsionnels*, et plus particulièrement encore l'idée d'un film souverain dans *Misères de la philosophie*. « Je pense qu'un réalisateur, s'il n'est pas un commerçant d'images, porte en lui l'idée d'un film souverain où par moment l'intrigue réaliste laisse passer la présence du réel ontologique. » (LYOTARD Jean-François, *Misère de la philosophie*, Galilée, Incises, Paris, 2000, p. 221) ... Faire la différence, produire des faits filmiques absolument nouveaux... ce « regard féminin », est un stratagème esthético-politique de se substituer, et de se distinguer, à nouveau frais aux « commerçants d'images ».

en demeure des hommes au sein d'un récit comme d'une mise en scène, n'est évidemment pas réductible au geste que nous venons d'interroger. Dans *Carrie au bal du diable*, en plus de se manifester et de se mettre en forme différemment, elle est également porteuse d'un régime symbolique et de significations bien distincts de ceux agencés par *Le portrait de la jeune fille en feu*. Ici, si la présence et le cadre normatif masculin demeurent également spectrales, leurs rares incarnations matérielles sont toutes d'une manière ou d'une autre ridicules ou ridiculisées, du moins minorisées dans le champ du film : c'est d'abord le proviseur, qui le temps d'une courte scène se montre complètement déconnecté, même idiot, face à la situation problématique que lui expose la professeure de sport, puis son incapacité de perroquet à prononcer correctement le prénom de Carrie. Ensuite les deux personnages de petits-copains, Tommy Ross (joué par William Katt) et Billy Nolan (John Travolta) ; deux clichés masculins du *teen movie* à l'américaine : le joueur de football américain, et le bad boy. Mais ici ces clichés sont non seulement mis au second plan mais également détournés. Toute l'action dépend d'eux, de leur existence ; ils sont les porteurs inconscients de la loi discrète de ce monde qui codifie les faits et gestes ainsi que les situations dramatiques que les seuls personnages féminins traversent, construisent et mènent. Mais, si le premier à peine plus

sentimental que le second, ne se révèle être un personnage adjuvant presque seulement à contre-cœur, contraint et forcé par la jeune femme dont il est amoureux ; le second, un opposant, n'est jamais présenté autrement que comme un singe, aux affects primaires, décapsulant bière sur bière au volant de sa voiture, ridiculisé dès qu'apparaît l'autorité, violent et misogyne : une simple fellation suffira à le convaincre de participer au projet de vengeance de sa partenaire. Ils ne sont tous les deux, pourtant symboliquement associés à tous les attributs de virilité que les *teen movies* prêtent traditionnellement aux adolescents masculins, que des pantins. Les seuls acteurs vivants du drame étant les femmes ; alors que celles-ci, Carrie mise-à-part, ne sont elles-mêmes rien d'autres que les pantins de la loi des hommes, qui leur confère une place dans l'ordre social, place qu'elles performent diversement. Les seuls être-vivants donc, prises alternativement comme objets et sujets de la loi, se démenant plus ou moins avec leurs contradictions : assumant la loi et la jouant jusqu'au bout pour abolir la différence, l'élément dérégulant (Carrie) ; ou s'arrangeant avec, s'aménageant des espaces de divergences (Susan Snell, copine de Tommy décidant d'aider Carrie, ou encore Miss Andrea Collins, professeure de sport qui défend Carrie). Mais Carrie dans tout ça ? Carrie n'est rien ni personne sur ce plan d'existence. Elle est encore une enfant, elle est exclue de

l'ordre de ce monde qui joue et surjoue le monde des adultes, elle n'a pas sa place par abus d'innocence. Femme aux yeux de la loi, enfant aux yeux des sujets de la loi, deux fois condamnés ; elle est l'autre. Son drame commence d'ailleurs au moment du passage, dans le sang : première menstrue qui provoque son cri d'horreur et d'angoisse face à cette fonction physiologique qui lui est alors inconnue, et qui maintenant la marque, l'assigne, la contraint à se faire une place, à rentrer dans le rang. Et avec ça le rire gras et la violence de celles qui, déjà marquées, participant à l'ordre des choses, ne peuvent que lyncher la différence et son innocence. D'abord la honte d'être moins qu'une femme, puis une fois chez elle : la honte et la culpabilité intrinsèques d'être devenue une femme aux yeux de sa mère (catholique rigoriste) et de Dieu. Une première menstrue comme le sceau du diable qui prend son corps et son âme : prise au piège comme étrangère à la loi qui est tant celle de Dieu que celle des hommes, et que chacun des personnages féminins viennent lui imposer, elle est fatalement prise dans un devenir-sorcière qui lui confère (matériellement dans le film) des pouvoirs télékinésiques. Jusqu'au bal final de sa promotion, elle croit malgré tout à sa chance : celle qui incombe aux femmes ; se faire une place, s'arranger avec la loi, et donc s'opposer à sa mère. Mais un sceau de sang, comme un écho au sceau menstruel initial, vient provoquer la furie

vengeresse qui sommeille en elle, la colère satanique : les feux de l'enfer pour réduire en cendre les pantins de la loi divine, et donc masculine.

«... et elle devint, pendant l'intervalle d'un temps simulé par la fusion de l'éternité et de l'idée de néant, tous les monstres dans lesquels la création s'essayait vainement.<sup>4</sup> »

Dans notre parcours du négatif, des expériences-limites, des cerveaux calcinés, nous arrivons précisément au point où être une femme, être un enfant, et être fou, sans jamais se confondre, sont néanmoins des éthos qui par rapport à la norme, entretiennent tout un ensemble d'écho, de zones d'indiscernabilité... L'affaire art est celle de l'inhumain, touchant alors par-là, en deçà ou au-delà d'un certain degré « normale » d'humanité, au négatif de cette réalité fantoche trop raisonnable pour être vraie, trop rationnelle pour ne pas être violente et autoritaire ; négatif qui, autant qu'il est inqualifiable, ineffable, parce qu'irréductible, uni en profondeur les êtres, tous les êtres, non pas par identification (ressemblance, identité, assimilation), mais les unis justement par et dans leur absolue différence, divergence : leurs singularités. L'affaire art, parce qu'affaire sensible, est affaire de – et pour – tous les êtres ; mais pas comme totalité et

masse uniforme, citoyens et travailleurs, plutôt comme multitude, ligues et processions : éternel lumpenproletariat de l'âme, puissante et profonde complicité miraculeuse des barbares. Cette fine et évanescence union des barbares, qui fait les carnivals et bacchanales, les bûchers pour se distraire, les feux de l'amour, de la colère, les feux au cul, et puis ceux de la révolte perpétuelle. La brûlure d'une larme, la chaleur d'un sang noir comme la cendre, données en partage... tout se répète dans l'écho du petit feu des origines dans la caverne des fantômes, encore et toujours.

Reste alors, deux femmes, comme calcinées. Deux feux dont le destin est d'aller jusqu'au bout, jusqu'à complète extinction. Deux folles en flammes ; on n'a d'ailleurs jamais manqué de mot pour qualifier les folles. Un fou, ça a toujours été d'abord une femme. C'est la grande entreprise de contrôle du grand Autre ; il fallait psychiatriser, contrôler corps et esprits : les femmes d'abord. Les hystériques, les névrosées, les psychotiques, celles qui ont des visions, d'autres qui entendent des voix... Alors c'est le grand bal des bûchers, des trépanations, des électrochocs, camisoles et chambres d'isolement. Norma Desmond (*Boulevard du crépuscule*) et Laura Palmer (*Twin Peaks : les 7 derniers jours de Laura Palmer*) sont ces deux machines détraquées et détraquantes, du grand piège dans lequel nous sommes tous pris... Et la dérive du degré

---

<sup>4</sup> BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Gallimard, collection « L'imaginaire », Paris, 1950, p.95

normal de réalité n'est pas simplement narratif. Il ne s'agit pas simplement de raconter la folie, de décrire ce qui rend fou, comment on le devient, ce que cela implique. Il fallait que toute la mise en scène soit mise en « folie », qu'elle soit également à la dérive et mise en fuite ; sans quoi elle reproduirait et reconduirait des images autoritaires, policières, et foncièrement indifférentes.

La narration explosée, les images hypnotiques, visions hallucinées, les codes détournés... le style cinématographique lynchien est probablement le plus explicite sur cette voie, ne proposant presque jamais rien d'absolument lisible ni de compréhensible, tout y est irréductible. La polyvocité est intégrale, rien n'est ce qu'il est ou ce qu'il semble être ; Laura présente le plus parfaitement possible le visage de la jeune fille innocente à qui tout réussit, et presque indifféremment elle se voit prise dans la débauche comme dans son élément le plus naturel ; la figure de Leland Palmer, père de famille à la morale rigoriste, durement protecteur, masquant les pires pulsions, meurtrières et incestueuses... Toute positivité porte en elle intrinsèquement une plus profonde vérité, le poids du négatif, la déchirure ignoble qui toujours risque de faire s'effondrer le monde sur lui-même, l'horreur qui monte du dedans. Aussi, si tout semble se disposer comme un drame policier, chaque élément codifié du genre est comme désaxé,

complètement difforme ; laissant émerger l'étrange certes, mais même un au-delà de l'étrange comme une réelle présence, mystérieuse, et donc hautement inflammable, du moins incandescente. Dans les visions délirantes de Laura, c'est aussi la profondeur des émotions qui est explorée ; la méthode lynchienne est un dispositif singulier qui, loin de se réduire à la caricature, fait entrer en résonance les angoisses, les peurs et les passions les plus fines. Les énoncés presque mystiques, aux tournures messianiques, lancés par des personnages plus ou moins faussement symboliques (le sens, la référence du symbole étant souvent si vague et obscure qu'elle contraint au silence, ne conduit qu'à un pur effet « visuel », et n'ouvre qu'une impasse supplémentaire dans le champ diégétique et rationnel). La scène presque centrale au « Bang Bang Bar » par exemple, où Laura, juste avant de pénétrer dans le bar est interpellée par la « Femme à la bûche » qui dans un geste mimétique à celui du rite de l'imposition des mains, formule une sorte de prophétie ou du moins un énoncé que nous n'aurions pas été étonnés de lire dans un des textes sapientiaux de l'ancien testament, le tout presque fatalement psalmodié... Ce sont les rameaux de l'innocence qui brûlent en premier ; et comme pour Carrie, l'inhumain est le revers voire même le double (non nécessairement catastrophique ou morbide d'ailleurs) de l'enfance.

La folie de Norma Desmond est encore toute autre, et le dispositif mis en place par Billy Wilder également. Cette ancienne star du cinéma s'est enfermée dans sa villa, et délire complètement une vie qu'elle n'a plus depuis longtemps. C'est qu'elle n'a jamais vécu autrement que comme l'objet d'une mise en scène cinématographique, ainsi que des fastes et mondanités de la célébrité. Le feu des projecteurs lui a brûlé les yeux, elle n'a jamais vécu ni était traitée comme un sujet. Dès le sortir de l'enfance elle a été prise en charge par les structures sociales du cinéma hollywoodien, choyée comme un objet de désir, et donc un objet filmique. Tout processus de subjectivation, ce qui a donné une densité à son nom, était en réalité doublé d'un processus d'assujettissement et d'asservissement à la grande machine économique et libidinale du cinéma hollywoodien. On l'a cloîtré très tôt dans les prisons invisibles et dorées, univers kafkaïen, matérialisé dans le film par ce qu'il reste de sa villa à l'abandon dont elle ne sort presque jamais. Des grands espaces vides dans lesquels, pour ne pas s'éteindre tout à fait alors que sa substance a été entièrement incinérée par le cinéma et ses codes, le réalisateur de sa jeunesse (et amoureux transi), alors devenu son majordome, continue de la mettre en scène. Une mise en scène à la mesure de son délire ; n'ayant aucune réalité propre, absolument absorbée

par le rôle, l'objet industriel, qu'elle croit être sa seule et vraie nature. Dans son regard halluciné, ses gestes désaxés, jusque dans le meurtre et son arrestation, la vie s'est échappée à tout jamais. Et c'est le désir pervers d'un homme qui l'entretient, et entretient les feux du mensonge et de la mort en elle. Brûlée à petit feu, non pas consumée par les flammes de la vie et de la lutte pour la vie, mais incinérée de longue date sous les fausses lumières des projecteurs, les seuls feux de la rampe... Un film, comme un kaddish, ou un requiem, pour un massacre perpétuel, celui des femmes brûlées par les yeux, par un regard : celui, normé, de l'homme.

### **Les jeux et feux de l'enfance**

Reste ensuite, dans le brasier des grands brûlés, mais également des grandes brûlures, l'enfance. Pour devenir un homme, ou pire encore, l'*être* tout à fait, combien de reniement ? de compromission avec l'ignoble ? La norme masculine, adulte et raisonnable : c'est d'abord la joie de la mise en sacrifice des puretés, des innocences, des instincts, de la petite barbarie puérile. Être tout à fait adulte, bon travailleur et brave citoyen ; c'est d'abord se tenir, et offrir l'intime simplicité de l'enfance en holocauste.

Dans *Wildlife : une saison ardente*, le feu est partout et nulle part, sur toutes les

lèvres, dans les habitudes... Il couve sous la cendre de l'amour joué faussement et par principe par les parents, mais il plane également sur cette ville du Montana, qui chaque année fait face à de grands incendies qui mobilisent les hommes volontaires de la communauté. Nous suivons alors le regard et la vie d'un adolescent, encore enfant, le fils unique d'un couple dont on voit se profiler petit à petit la déchirure. Une famille de classe moyenne américaine, avec tout ce que cela suppose d'épreuves économiques et de fascination toute virile pour la réussite. Cet enfant, en plus d'être sommé d'être bon élève, est donc contraint rapidement d'avoir un emploi pour participer à la survie de sa famille. Comme tous les enfants, il est pris. Pantin du drôle de pantomime joué par les adultes, également spectateur, avec son regard de désaxé et d'étranger, d'éternel nouveau venu. Jamais tout à fait considéré comme un être à part entière, jamais pleinement sujet. Pourtant, tout le long du film le parallèle entre la simplicité et la vérité de ses affects, de ses émotions, des sentiments qu'il se découvre, et la complexité absurde des engrenages dans lesquels les adultes se prennent est violent. Au travers des yeux de leur fils, les parents se sentent toujours jugés en dernière instance. Mais est-ce réellement du jugement ? Un écart se creuse ; ils ne peuvent que projeter leurs angoisses et leurs manières sur le visage souvent silencieux, et plus simplement

interrogateur de leur fils. Ils se sentent jugés, peut-être même persécutés, par la vie d'abord, le regard des autres, et enfin par celui de leur fils. Pourtant, est-ce autre chose que de l'incompréhension ? Une forme paradoxale d'innocence qui loin d'accuser les êtres qui lui sont le plus chers, cherche à les comprendre, les accompagner, les rappeler à l'essentiel. Leurs errements, leur bêtise, leur incapacité à communiquer pleinement, les silences coupables... Tout cela est souvent traité en un jeu de regard, dans des mots silencieux. De telle sorte que la scène finale est la plus puissante métaphore de cette conversion du regard, quand les deux parents maintenant séparés, se réunissent sous l'œil pétrifiant de l'objectif de l'appareil photographique manié par leur fils... Le feu, hautement métaphorique, rarement présent à l'image, est porteur d'une polysémie efficace. A la fois le feu d'un amour qui s'étirole, il est aussi plus largement un feu destructeur. Une affaire d'hommes, de démons à combattre, quelque chose à quoi se mesurer pour se prouver à soi comme au monde qu'on n'est pas tout à fait rien encore. Une affaire d'adultes plus largement, dans laquelle on se consume en croyant jouer un jeu sérieux, ne finissant jamais que par sombrer dans les passions tristes et le ridicule des catastrophes toutes faites. Là où se réunir, et réunir les êtres que l'on aime, sous le flash d'un appareil photographique par exemple, ne semble être qu'un jeu d'enfant.

« Mais quand l'enfant frotte la tête rouge *pour voir*, pour des prunes, il aime le mouvement, il aime les couleurs qui se muent les unes en les autres, les lumières qui passent par l'acmé de leur éclat, la mort du petit bout de bois, le chuintement.<sup>5</sup> »

Quand on est gosse on joue à la guerre, on fait comme les grands, c'est le mimétisme on dit, c'est très simple ; tout comme, sauf qu'à la fin on rit. C'est que ça doit être très différent alors. *Requiem pour un massacre*, c'est d'abord un jeu d'enfant. L'enfant craque une allumette *pour voir*, pour le jeu : il s'y brûle les doigts. À la fin ce n'est pas simplement un bout de bois, ni ses doigts, qu'il a brûlé. Sa mère, ses sœurs, son village, tout ce qu'il a jamais aimé, ses frères aussi, ceux avec des armes, dont il ne reste qu'une main, une chaussure... c'est la terre qui brûle de son désir de faire comme, *pour voir*. Pris dans un jeu d'enfant dont on meurt. Les jeux d'enfant dont on meurt ce sont les jeux d'adulte. Ce film mérite un article fleuve à part entière. Nous le ferons aussi, c'est la contrainte. Le feu vous savez, on peut en faire un grand symbole, de grande métaphore au cinéma. On se perd quand ça ne veut rien dire, nous, les pauvres hères... La grandeur de ce film (la grandeur d'un film dirions-nous

par amour et polémique associés) c'est de ne rien représenter. Et alors on mentirait, c'est une œuvre de fiction pardi ! Pourtant, osons le mot, un grand film ne représente pas, il présente. *Requiem* n'est pas un film de guerre, encore moins un film sur la seconde guerre mondiale. Il y a autre chose, et c'est peut-être ça : l'espace du cinéma, comme Blanchot a su ménager un espace littéraire. Quelque chose d'indescriptible, d'insaisissable : d'absolument flamboyant. Absolument décodé : seulement des images pour l'horreur, une espèce de pureté ignoble jamais vue ; jamais revue, parce que singulière. Le village brûle, femmes, enfants, hommes lâches, les instincts ... Et le village brûle, sous les rires et bruits des moteurs nazis. Un court plan, et obscur, du village en flammes dont l'enfant vient de s'échapper, il ne dit rien. Il bouleverse par le chuintement du bois brûlé, les couleurs mêlées du rouge au noir... c'est certainement là que j'ai du commencer à pleurer sans m'interrompre jusqu'à la fin du film, paralysé, outré et vibrant : comme un enfant. C'est ça le cinéma. On s'enferme dans des salles obscures pour voir brûler corps et âmes : gratuitement, absolument. Et ça n'est pas simplement cathartique, c'est plus vaste, c'est toute une affaire qui se conjugue au pluriel depuis la nuit des temps. A la première personne du pluriel.

---

<sup>5</sup> LYOTARD Jean-François, L'acinéma in Des dispositifs pulsionnels, Galilée, collection « Débats », Paris, 1973, p.59



# CRITIQUES

## Firestarter

*Firestarter*, de Keith Thomas, sorti en 2022

Par Sarah Yaacoub

**R**évisite franchement mauvaise du déjà plutôt médiocre *Firestarter* produit par Dino De Laurentiis et réalisé par Mark Lester en 1984, la version 2022 de Keith Thomas est, elle aussi, une adaptation du roman éponyme de Stephen King. Il faut dire que l'annonce d'une réadaptation de cette histoire assez mineure de l'écrivain à succès n'avait rien d'alléchant, si bien qu'à l'heure de *Stranger Things* et des hommages *ad nauseam* à l'œuvre de King, on se demande s'il ne serait pas temps de passer à autre chose. Le réemploi du thème de la petite fille douée de pouvoirs télékinétiques, redevenu tendance grâce, ou à cause, du personnage d'Eleven dans la très commerciale série des frères Duffer, rend l'entreprise des studios Universal et de Keith Thomas bien opportuniste. Alors que le *Firestarter* de 1984 se concentre autour d'une intrigue paranoïaque et sur la fuite en avant de

l'héroïne et de son père, cette nouvelle adaptation est un simple récit familial, sans goût ni saveur.

Charlie McGee, l'héroïne de *Firestarter*, est la petite sœur de *Carrie*, premier best-seller de Stephen King. Douée de pyrokinésie, elle peut transformer une pièce en brasier, par la seule force de sa volonté : on comprend que le feu symbolise autant la colère étouffée de la petite fille que ses désirs d'émancipation. Ses parents, victimes dans leur jeunesse des expérimentations douteuses d'un laboratoire à la solde du gouvernement américain qui leur a injecté un hallucinogène de mauvaise qualité, ont développé une capacité de projection et de manipulation mentale. Depuis la naissance de Charlie, la famille vit recluse, dans la crainte d'être retrouvée par des services de renseignement ou par le laboratoire. Quand cela se produit et que la

mère de Charlie est assassinée, Andy McGee et sa fille sont obligés de fuir, tout en devant se défendre de leurs poursuivants.

Le film de Keith Thomas s'ouvre sur une séquence cauchemardesque, sûrement la meilleure du film - qui ne cesse par la suite de s'enfoncer dans les limbes d'une paresse scénaristique et d'une mise en scène négligente. Charlie, encore bébé, met le feu au mobile accroché au-dessus de son berceau : quand son père vient la sauver et la prendre dans ses bras, elle explose. Tout ceci n'est qu'un rêve, ou un affreux souvenir, puisqu'Andy McGee, joué par Zac Efron, se réveille en sueur dans son lit. S'ensuit une séquence des plus conventionnelles dans la cuisine où, après une conversation entre le père et la fille insomniaques, la famille se retrouve autour de pancakes. Le ton est posé : la suite du film confirmera ce trop-plein de sentiments dégoulinants. La bonne conscience de ces protagonistes archétypaux et unidimensionnels, à commencer par les parents de Charlie, est ridicule et fait tâche dans l'univers de King. Cette mièvrerie générale tue dans l'œuf toute tentative de sous-texte politique, bien présent dans l'adaptation de 1984.

Là où l'interprétation d'une poignée d'acteurs - Martin Sheen tout juste sorti de *Dead Zone*, reptilien en Capitaine Hollister et le glaçant George C. Scott en Rainbird, son

homme de main - relevait avec peine le premier *Firestarter*, il n'y a ici plus rien à sauver. À commencer par un Zac Efron pleurnichard, tout de muscles et le visage bouffi par le botox, qui peine à jouer avec une palette d'émotions variées et rend le personnage d'Andy McGee antipathique. Les autres comédiens sont tout aussi robotiques et leur absence de charisme est déprimante. Le Capitaine Holliser version Keith Thomas est une femme (pourquoi pas) et a la consistance d'un piètre personnage de série Netflix. Et Rainbird, personnage de mercenaire vétéran du Vietnam prêt à tout pour se rapprocher de Charlie, passe ici totalement à la trappe, souffrant d'une construction inexistante - il n'est qu'un tueur, sans motivation précise. L'acteur de tierce zone qui le joue le rend insipide, même risible : difficile de passer après George C. Scott.

Le spectacle de ce *Firestarter* est d'autant plus douloureux que l'on se demande ce que le film peut bien raconter. D'abord, Keith Thomas a abandonné la forme fragmentée en flash-back de 1984 pour adopter une narration linéaire des plus ennuyeuses. L'intrigue est étirée là où elle n'aurait pas besoin de l'être - les discussions de couple des Mc Gee, l'ostracisation de Charlie à l'école - et raccourcie là où elle pourrait devenir intéressante - les expérimentations du laboratoire, la fuite de la petite fille et de son

père. Le film souffre d'un cruel manque d'action et le danger n'y est à aucun moment palpable, puisque Keith Thomas omet de mettre en scène des séquences de course poursuite et de confrontation avec les agents supposés être aux trousses des McGee - dans cette version, ils sont juste poursuivis par la police, ce qui est affligeant. Pire, le film adopte le point de vue d'Andy McGee au lieu de celui de Charlie, qui est censée être l'héroïne du film. Rien ne sauve ce *Firestarter*, surtout pas les dialogues minables dont cette réplique hilarante de la pas si méchante Capitaine Hollister est un bon exemple : "Tu es une super héroïne de la vraie vie. Tu es très spéciale."

On ne recommandera donc pas cette énième adaptation de Stephen King, tellement nunuche que l'on croirait regarder un mauvais téléfilm. Étonnement, ce *Firestarter* ne comporte aucune séquence graphique, se

détournant du sang et abandonnant les impressionnants effets pyrotechniques de la mouture De Laurentiis pour des flammes numériques inconsistantes. La version de Keith Thomas, symptomatique d'une mode actuelle de remakes édulcorés et paresseux de succès - relatif dans le cas de *Firestarter* - de la décennie 80, réussit l'exploit d'être pire que le premier film. Ajoutez à ce cocktail peu inspiré un *sound design* insupportable fait de grondements et de sursauts, une mise en scène sans inventivité, une image désaturée et des dialogues psychologisants et vous obtiendrez le prototype des films d'horreurs contemporains. Finalement, il n'y a pas besoin d'être prescient pour se douter que ce *Firestarter* tombera rapidement dans l'oubli le plus total et sera plus tard vu comme un exemple parmi d'autres d'un cinéma puritain qui n'a d'horreur que le nom.

# Déconfiner l'esprit, ouvrir son cœur

*Ne croyez surtout pas que je hurle*, de Frank Beauvais, sorti en 2019

Par Benoît Blanc

**I**l y a des moments où le feu brûle au plus profond de nous. Soudain, une envie de hurler. Sans savoir pourquoi, un besoin de tout lâcher devient nécessaire, vital. On a alors besoin de déballer ce que l'on a sur le cœur au premier venu : réussites, échecs, espoirs, désespoirs, illusions et désillusions. Quand tant de choses se sont accumulées en nous, vider notre sac devient une urgence. C'est peu ou prou ce que Frank Beauvais a fait avec un film au titre très évocateur, *Ne croyez surtout pas que je hurle*, sorti en 2019.

Après une rupture douloureuse avec son compagnon, le cinéaste se retrouve désormais seul dans une demeure située au fin fond de l'Alsace. Sans permis, loin du milieu du cinéma auquel il appartient et de Paris qu'il chérit, il se met à regarder frénétiquement de nombreux films pour occuper une grande partie de son temps. Les jours deviennent des semaines, puis des mois.

En résulte un film documentaire frappant grâce à un dispositif expérimental particulier. L'auteur utilise en effet deux éléments esthétiques principaux pour narrer ce bout de vie : sa voix et une succession effrénée d'extraits de films de quelques secondes. Ce montage minutieux est supervisé par Thomas Marchand<sup>1</sup> qui a récupéré une quantité faramineuse de matière pour en arriver à une version finalisée.

Du voyage, le carton introductif en donne la couleur : « *J'ai vu plus de 400 films entre avril et octobre 2016. Les images qui en suivent en sont toutes issues.* »

## **Pour une appréhension subjective de l'Histoire**

On ne le soupçonne pas forcément en premier lieu, et pourtant, Beauvais propose avec son film une vision pertinente de l'Histoire. À travers son récit, il imbrique

---

<sup>1</sup> Il est aussi l'un des co-monteurs de *Et j'aime à la fureur* d'André Bonzel.

avec intelligence histoire personnelle et histoire collective.

Originellement, le terme d'égo-histoire<sup>2</sup> est un genre littéraire du domaine historiographique où l'objectif pour l'historien est d'écrire son autobiographie comme s'il rédigeait un sujet d'étude, c'est-à-dire en faisant preuve de la même rigueur scientifique. C'est le moyen pour lui de prendre du recul sur son parcours et ses travaux historiographiques, en faisant le lien entre eux.

Appliqué au cinéma et en élargissant la définition, ce terme renvoie aux œuvres par lesquelles les cinéastes reviennent sur l'histoire du cinéma comme Jean-Luc Godard avec ses *Histoire(s) du cinéma* ou bien Bertrand Tavernier et son *Voyage à travers le cinéma français*. Mais aussi, et c'est ce qui nous concerne, sur des cinéastes utilisant le médium cinématographique pour raconter leur propre histoire. *Ne croyez surtout pas que je hurle* appartient à cette catégorie. Notons tout de même un exemple récent avec *Et j'aime à la fureur* d'André Bonzel qui revient lui aussi sur l'histoire de

sa vie et de sa famille. Il emploie d'ailleurs le même procédé esthétique en utilisant sa voix et une succession d'images provenant d'archives de films amateurs tournés par des familles.

Le recours au récit personnel, à la voix off et au *je* sont des paramètres qui deviennent des questions éthiques. Beauvais lui-même s'interroge : « *Je réfléchis au film que je veux faire et tente de dépasser le stade de l'esquisse. La forme du journal ou de la chronique s'impose peu à peu. Je m'interroge sur la légitimité de ma prise de paroles, sur la pertinence de ma démarche. User de la première personne du singulier : le geste n'est-il pas vaniteux ?* »

Se raconter soi-même échappe ici à l'exercice égocentrique grâce à l'universalité du discours : rupture amoureuse, perte d'un parent, déprime passagère, le fait d'apprendre des nouvelles terribles en allumant le téléviseur... Ce sont autant de moments de vie que nous avons vécu ou que nous vivons un jour.

Assez vite, l'introspection dépasse sa seule personne. Au fur et à mesure, il nous livre son regard sur ce qui s'est passé en France et dans le monde entre 2015 et 2016. On alterne constamment entre deux registres : celui de l'histoire individuelle et celui de l'histoire événementielle. Sans la présence de l'une,

---

<sup>2</sup> Pour en savoir plus à ce sujet, consultez cet article : Jaume Aurell, « L'égo-histoire en perspective : réflexions sur la nature d'un projet historiographique ambitieux », *Cahiers de civilisation médiévale* [En ligne]. En France, les historiens Fernand Braudel, Philippe Ariès, Pierre Nora et Alain Corbin ont proposé des travaux importants dans ce domaine.

l'existence de l'autre ne serait possible puisque les grands événements de notre société se font avant tout par la présence d'individualités.

En 1h15, rien ne nous est épargné. Les attaques terroristes de novembre 2015, l'état d'urgence, Nuit Debout et l'Euro 2016. La publication de *Mein Kampf* en Italie, la fusillade dans une boîte de nuit LGBT à Orlando en juin 2016, une attaque en Turquie, des morts en Irak et en Syrie. L'attentat de Nice du 14 juillet 2016, l'armée américaine qui bombarde la Libye, un adolescent turc faisant exploser une bombe dans une église, les tremblements de terre meurtriers en Italie, la jungle de Calais qui déborde, un professeur qui tente de s'immoler dans un lycée normand juste avant la rentrée. Pour finir sur l'annonce de l'ONU expliquant que 2016 est déjà l'année la plus meurtrière pour les réfugiés passant par la Méditerranée alors qu'elle n'est pourtant pas encore terminée.

Cette énumération affolante permet de démontrer l'idée d'Erwin Panofsky expliquant que l'œuvre d'art est un symptôme culturel de la société. En simplifiant grandement sa pensée, chaque film est un témoin du contexte dans lequel il a été fait. Involontairement ou non, et qu'importe si c'est une fiction, un documentaire ou un film d'animation.

### *Parenthèse sur trois mouvements de contestation*

La manière dont Beauvais traite Nuit Debout est intéressante puisqu'il commence par approuver théoriquement le mouvement mais finit par le trouver trop doux et trop conciliant. Pour lui, tout est perdu d'avance et rien ne changera vraiment.

« *Je me sens à la fois trop vieux pour la révolution, dont on est de toute façon bien loin, et trop jeune pour le renoncement.* » S'ajoute à son regard pessimiste et noir l'idée d'une histoire cyclique. C'est comme si pour lui les mouvements de contestations se succédaient sans qu'il y ait réellement de changements depuis la Révolution.

Si on se penche sur l'origine de Nuit Debout qui venait s'opposer à la loi travail du gouvernement Hollande-Valls, on peut se dire effectivement que c'est un échec puisqu'elle a fini par passer de force avec l'utilisation d'un 49-3. Cependant, cela a été le moyen pour les manifestants de faire naître leur militantisme et la possibilité d'organiser des réunions publiques pour faire parler les citoyens. Finalement, ce projet de loi n'était qu'un prétexte.

On peut faire un retour en arrière avec mai 68. Les étudiants initiateurs pensaient que le

mouvement serait éternel, mais assez vite il s'est essoufflé. On promettait aux ouvriers un nouveau système, un nouvel ordre et une véritable révolution. Rien de tout ça, mis à part quelques droits acquis. En définitive, un mouvement qui a surtout marqué culturellement.

Rappelons que ce qu'il nous raconte se passe en 2016. Il y explique que les violences policières le dégoûtent et exprime sa peur par rapport aux prochaines élections présidentielles. L'angoisse qu'un nouveau pouvoir arrive et soit encore pire que le précédent. De nouveau, rien ne change. Sans le savoir, il anticipe le mouvement des Gilets jaunes, débuté en octobre 2018.

### **Image, images**

Ce qui constitue la moelle de la proposition esthétique, c'est la concordance remarquable entre le texte écrit et les images qu'il choisit. La séquence avec son père est un exemple bouleversant de la puissance de ce choix cinématographique. Beauvais fait d'abord le portrait de son père en sélectionnant les images le caractérisant. C'est un paternel réactionnaire en opposition totale avec son fils. Ils n'ont jamais réussi à se comprendre et à partager quoi que ce soit ensemble.

Il y a ensuite une scène où Frank partage enfin un moment avec lui, devant *Le ciel est*

*à vous* de Jean Grémillon. Malheureusement, son père meurt pendant le visionnage. Une invitation à penser l'image par allégorie se fait. Les trois derniers plans nous donnent des frissons : un pied écrase la tête d'un homme qui se débat, un nœud coulant attaché à un bateau est bousculé par des vagues, et une bougie s'éteint. La symbolique est claire : le père se laisse mourir car il ne peut plus résister, il plonge petit à petit dans le royaume des morts, et soudain son existence éphémère se termine. Au-delà de l'allégorie et du symbole, on atteint la poésie dans l'association.

Parler de l'intime en s'appropriant les images des autres pour les faire siennes, c'est ce qui rend le film extrêmement bouleversant. Cela vaut tout ce que le cinéaste aurait pu tourner, reconstituer par lui-même.

Cette science du choix des images ne se limite pas à cette séquence. Quand il parle de manifestations et de répressions policières, choisir des gros plans sur des gants en cuir tenant une matraque et des plans généraux de foules mouvementées témoignent encore une fois de cette capacité à, plus qu'illustrer, faire vivre son récit. En effet, il n'utilise jamais les extraits de films juste pour faire joli mais toujours pour nous permettre de visualiser, de faire des liens avec ce qui est raconté. Chaque micro-extrait participe ainsi à un tout cohérent.

Ponctuellement, il se développe une esthétique du feu avec par exemple une bibliothèque ou un squelette crucifié qui s’embrasent, renforçant le côté angoissant et anxieux. C’est comme si en employant ces extraits enflammés, il utilisait à dessein le feu pour libérer tout ce qu’il y a de négatif en lui. Cela se traduit aussi dans et par les images convoquées des événements cités *supra*. On s’imagine les coups de feu tirés lors des attentats, les endroits dévastés par les bombes, l’horreur vécue par les personnes sur la promenade des anglais après le feu d’artifice du 14 juillet 2016 et cet homme malheureux qui a tenté de se suicider en tendant un briquet après s’être aspergé de gazole. Tout ceci est un témoignage d’un contexte socio-politique mondial particulièrement inflammable. L’esprit de Beauvais semble rempli et parasité d’images de ce type : oiseau mort dans une cage, coups de couteaux, personnages armés, destructions d’objets. Plus que des images, c’est également des sons et des odeurs qu’il convoque.

Les mots de Baudelaire collent parfaitement au statut de Frank Beauvais : « *Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il collectionne. Il compulse les*

*archives de la débauche, le capharnaïm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, des ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.*<sup>3</sup>» Le cinéaste est un véritable chiffonnier dans sa posture. Se surnommant lui-même, de manière très métaphorique, « écumeur de films ». Il nous explique comment il télécharge sur des sites de torrents et des forums de warez, stocke le tout sur un disque dur, entretient sa collection de DVD et saute sur les films tombés dans le domaine public.

Se pencher sur l’esthétique est finalement assez technique étant donné la diversité des extraits de films employés. Ce dont nous parlons entre complètement dans ce qu’on appelle les films de remploi. Ils désignent des œuvres où l’utilisation d’archives, quelles qu’elles soient, sont au centre ou ont une importance majeure dans un projet filmique.

L’interfilmique qui analyse les relations entre les films permet d’achever la caractérisation. Nous sommes dans ce qu’on appelle le centon : une œuvre artistique faite à partir d’une ou plusieurs autres, créant par le remontage une nouvelle œuvre.

---

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Paradis Artificiels. Du vin et du haschisch, I Le vin*, in *Œuvres Complètes*, Gallimard La Pléiade.



Basculons sur une analyse ontologique des images. Mot barbare que nous adorons qui consiste à s'attarder sur le sens même des choses. Ce sont donc les images elles-mêmes qui nous intéressent pour toutes les interrogations qu'elles soulèvent.

Lorsqu'on regarde le film, nous sommes confrontés à un véritable défilé d'extraits. Un coup, un homme allongé dans son lit met sa main sur son visage. Un autre, un appartement vide. Les images sont des indices de ce qu'elles contiennent mais elles ont aussi une valeur référentielle qui est littérale.

Chaque fragment est exfiltré d'un film et remis dans un autre contexte, celui de Beauvais. Il est évidemment impossible de reconnaître tous les films présents mais cela n'empêche pas d'apprécier le récit. C'est une sorte de jeu qui se fait avec le spectateur pouvant essayer de voir ce qui se cache derrière les images. Par-delà le visuel, elles sont privées de leur son d'origine, renforçant leur libre interprétation. Dès lors, nous sommes guidés par la voix monotone du cinéaste qui instaure une certaine austérité.

Il y a ensuite une matérialisation des deux faces des images. D'un côté, l'image peut être un moyen de rassurer et de se soulager en nous éloignant de nos problèmes. On est pleinement dans le divertissement et en

quelque sorte, dans l'image-libératrice. De l'autre côté, elle peut rendre prisonnier celui qui ne cesse de la regarder. C'est son cas lorsqu'il commence par regarder des films pour oublier sa rupture et finit petit à petit par devenir drogué. On bascule dans l'image-aliénante annulant l'image-libératrice qui fait oublier nos problèmes sans les résoudre. Avant mars 2020, il devient un confiné avant l'heure, ne pouvant s'empêcher de rester chez lui pour regarder 4 à 5 films par jour. De nouveau, il explique que les images des films deviennent des miroirs, et non plus des fenêtres sur le monde. Fascination et donc aliénation.

Il évoque, au cours de son texte, un autre ordre d'images : celles tournées par les médias lors de drames. Au fond, ce qui finit par répugner Beauvais, ce ne sont pas les attentats en eux-mêmes, mais bel et bien l'instrumentalisation des images qui en résulte. Selon lui, les médias et les politiques s'en servent pour attiser la peur et la haine. Que faire lorsque nous sommes confrontés à une chaîne d'informations en continu qui diffuse en direct les images d'un incident ? Cette idée du spectateur impuissant face aux images-médias nous terrasse. On voit sans pouvoir intervenir, tel un voyeur. On se sent même coupable de cette paralysie. De plus, il est assez terrible de se remémorer les images télévisuelles ou réelles que l'on a pu voir de ces épisodes et les confronter à celles

choisies par le cinéaste. Elles s'entrechoquent. Une en cache une autre.

Se développe l'impression d'être chaque jour condamné à voir les mêmes. Chaque semaine, une nouvelle atrocité en remplace une autre. A l'heure où j'écris cet article, une fusillade dans une école à Uvalde au Texas en a déjà fait oublier une autre toute récente, celle visant des afro-américains dans un supermarché de Buffalo dans l'État de New York. Spectateurs du désespoir... Ne peut-on vraiment rien faire ?

### *Que dire de plus ?*

Je voulais me demander s'il était possible d'aimer une œuvre sans forcément adhérer personnellement à tous les propos. Au cours du film se développe le portrait de Frank Beauvais, anarchiste de gauche. Il ne croit presque en rien et méprise l'ordre, le football, la religion... Certains propos font grincer des dents. Notamment lorsqu'il alimente cette opposition entre un Paris tolérant, ouvert et une « Province » intolérante et xénophobe. Quelques critiques sont très simplistes et sans nuance, les dérives possibles du trop d'importance accordée au *je*. Par ailleurs, c'est sa posture-même qui dérange puisqu'il critique sans jamais agir. Cette inconséquence se résout d'une certaine manière avec ce film qu'il accouche dans la douleur. Enfin, il fait.

Malgré tout, j'ai aimé le film et je me suis identifié. Entre la capitale et un village alsacien, nous sommes dans deux mondes différents et pourtant dans le même pays. On habite l'un pour ses opportunités culturelles et artistiques infinies, l'autre pour son calme et sa tranquillité. C'est une évidence me direz-vous, et pourtant, combien de films français mettent le doigt dessus ? À l'heure où quasiment tout passe par Paris et où une grande partie des tournages se déroulent en Île-de-France.

On imagine Beauvais anticonsumériste, pourtant tout nous indique un certain état de consommateur. Il ne regarde pas de films, il les dévore.

Cette nouvelle forme de « consommation » aurait été impossible dans un village sans la révolution d'internet qui vient pallier une certaine fracture culturelle. Si la culture n'est pourtant pas absente dans les milieux ruraux et périphériques, elle se fait plus rare et difficile d'accès. Dans la préface du texte de la voix off publié chez Capricci, le réalisateur Bertrand Mandico écrit : « *cette campagne où l'on dépend du permis de conduire, celui que l'on n'a jamais passé, préférant la salle obscure à l'auto-école. Il ne faut pas de permis pour rêver, crève permis !* »

Avant mes 18 ans, je commence à m'intéresser au cinéma. Sans voiture et dans un petit village perdu dans le sud, tout se déroule forcément sur mon petit écran d'ordinateur. Je me forme au téléchargement illégal et illimité. À force de découvertes et de claques, les films m'illuminent l'esprit. Plus qu'un art, c'est une fenêtre sur le monde qui s'ouvre à moi. Si j'étais né trop tôt dans ce putain de village sans ouverture et sans culture, il se peut que jamais ces lignes n'auraient jamais été écrites.

*Ne croyez surtout pas que je hurle* donne envie d'expurger tout ce qui nous énerve au quotidien. De lâcher la pression en disant aux

gens qui le méritent d'aller se faire foutre. De tout abandonner pour se lancer dans ce qu'on voulait faire depuis le début. De lâcher son travail, ses études. De sauter à pieds joints dans l'inconnu. Ou sinon, tout détruire et mettre le feu.

*Ce texte est dédié aux enseignants en cinéma de l'Université Paul Valéry de Montpellier.*

# Récit d'initiation

*Le Feu au Lac*, de Pierre Menahem, sorti en 2022

Par Solène Monnier

**P**remier film de Pierre Menahem, *Le Feu au lac* est présenté en sélection officielle courts-métrages au Festival de Cannes en 2022. Le court-métrage, d'une quinzaine de minutes, nous transporte dans un imaginaire où se conjuguent plusieurs temporalités qui au premier abord peuvent laisser perplexe. Puis, très vite, force est de constater que ce paysage montagneux de la vallée de la Romanche dans l'Oisans, filmé simplement, offre à celui qui le regarde une porte d'entrée vers un univers qui questionne conjointement notre rapport aux autres, aux temps et aux espaces.

## **La caméra observe sans jugement**

Lorsque l'on regarde pour la première fois le *Feu au lac*, il n'est pas impossible de se sentir confus et désemparé face à tant de sobriété. Une intrigue qui n'en est pas une, un récit qui ne semble dire qu'une chose, *ainsi soit-il*. De sorte que le spectateur assiste à sa propre consternation mais sans lassitude. L'accablement du travail mené par cette femme, interprétée par Isabelle Rama, qui

étend son linge et dont le souffle témoigne de son âge avancé, celui de son fils joué par Hervé Lassince, vacher d'une quarantaine d'années qui marche dans l'herbe et surveille son bétail, révèlent donc une réalité crue et éreintante mais non moins captivante. Ce que désirait en premier lieu le cinéaste était d'examiner à travers son objectif, sans dramatisation, ce qui se joue dans une vie ordinaire. La caméra portée à l'épaule devient l'œil qui examine.

« *Des années d'observation et d'écoute de ce paysage et des vies qui l'habitent ont nourri mon inspiration pour y ancrer ce récit [...]*<sup>1</sup> »

Pierre Menahem indique que cet univers est le sien : cette connaissance du paysage qu'il retrouve chaque été depuis sa naissance, et qui nous est aujourd'hui présenté par des plans larges et multiples, permet à elle seule de rendre compte d'une sorte d'ordinarité.

---

<sup>1</sup> Chaque citation est issue du dossier de presse du film : Pierre Menahem, *Le Feu au lac* - dossier de presse, 2022.

Celle-ci n'empêche pas l'apparition d'éléments forts au sein de l'intrigue. La mort de la mère de Félix d'abord, qui semble vivre avec son fils dans ce village entouré de montagnes. En découvrant le corps de sa mère reposée ou décédée, Félix, n'est visiblement pas prêt - est-ce possible de l'être ? - à affronter les émotions d'un deuil probable. Deuxième élément fort, cette rencontre entre lui et Mathieu, incarné par Pierre Moure. Le rendez-vous offre à la sixième minute les premières paroles du film et contraste avec la première partie, et donc le premier événement ; le temps passe. Les deux hommes qui se retrouvent grâce à une application de rencontre échangent quelques mots pour faire connaissance : les dialogues sont simples. La caméra propose des plans en champ contre-champ, là aussi, simplement. Dans la séquence suivante, les deux hommes s'enlacent, s'embrassent, font l'amour. Un plan relativement long de près d'une minute qui répondrait en partie à la volonté de Pierre Menahem de montrer que la mort d'un proche peut quelque fois donner lieu à une forme de fuite :

*« En état de choc, on se comporte rarement comme on le devrait, ou comme la société nous y oblige, et c'est alors la possibilité d'un moment de grande liberté, où la recherche de l'intensité prévaut, pour conjurer la mort. »*

La séquence met en valeur les corps des personnages qui n'étaient jusqu'alors traités que par leurs souffles, leurs pas et respirations. Le film aux allures de documentaire désactiverait-il le symbolisme de son titre ? C'est du moins ce que l'on pourrait penser dans un premier temps. Et pourtant ne pas réfléchir à ce titre et ce que propose ce court-métrage, qui cache derrière cette sobriété une richesse immense, ce serait passer à côté de réflexions salvatrices.

### **Silences et bruits : quelles contradictions ?**

Dans ce village montagnoux, la vie est présentée sous différentes formes, différentes temporalités, dans un silence qui appelle au calme et à une forme d'acceptation. La mort est montrée et est davantage associée au repos qui occupe une place centrale dans le court-métrage. Elle nous est imposée sans recherche impérative du choc, de l'empathie ou de la tragédie. Elle redevient naturelle dans un décor fait de silences et de bruits sans que cette contradiction soit impossible : sans musique et sans parole, les chants d'oiseaux, la respiration de la vieille femme, les sonnailles et les pas des vaches, enfin ceux de Félix et la cloche de l'église. Le décès s'accompagne du sifflement incessant de la bouilloire et du son de la télévision encore allumée. Allongée sur son lit, la mort guette, ou semble être déjà là, pour la mère de Félix. Il la découvre peu de temps après.

Figé face au corps en repos de sa mère, il ferme le rideau et, sans un mot et avec une respiration forte, s'assoit devant la télévision. Cette dernière, qu'on ne voit pas mais que l'on entend seulement, lance dans un autre rythme les informations du jour. La sonnerie du portable de Félix offre en même temps un nouveau rythme : des notifications d'une application de rencontre apparaissent sur l'écran ; un premier message et une photo d'un torse sont reçus.

Chaque bruit et chaque silence amorcent et dévoilent un tempo différent. Ces temps se chevauchent et s'entrechoquent parfois. De toute évidence le paysage sonore et physique, et les temps, s'imposent sans grande violence à Félix. L'accueil quasi méditatif que propose le film intrigue. Les contradictions ne signifient plus rien et sont remplacées par le terme de cohabitation. L'oxymore est accepté et rappelle le titre du court-métrage.

### *Le Feu au lac*

En présentant un personnage tel que Félix qui, pris entre deux feux, décide finalement de partir rejoindre cet homme, le spectateur peut être surpris. Loin des codes usuels, le personnage principal rompt avec ce que la société pourrait attendre de lui : il part, il est connecté, il n'est pas seul. Par ce mouvement, Pierre Menahem nous propose des idées et des pistes de réflexions qui sont

présentes tout au long de son court-métrage. La confusion dont nous parlions au début de cette critique est en réalité une invitation à la lecture et la découverte d'images et de sons qui nourrissent un récit aux codes novateurs.

Discrètement, le cinéaste dévoile dans son film des indices sur la situation planétaire et les enjeux liés à l'environnement et au vivant. Exemple, à la télévision, alors que Félix vient de perdre sa mère, les informations évoquent « une journée mondiale de l'environnement ». Autre exemple, le personnage de Mathieu, jeune professeur issu d'une famille « d'intellos » venant de Grenoble, en reconversion professionnelle pour devenir botaniste, incarne à lui seul l'espoir d'un monde encore désirable. La rencontre amoureuse entre lui et Félix convoque une forme de tendresse et d'émerveillement précieux qui réveilleraient l'essentiel. Enfin, le paysage, qui occupe un rôle central et auquel le cinéaste semble vouloir rendre hommage, rappelle l'importance d'un rythme autre : il semble être l'une des clés de la préservation de l'environnement.

*« La montagne, immense, muette, imperturbable, veille sur les villages et les habitants de la vallée, comme elle peut les opprimer. »*

À la fin du court-métrage, Félix nage dans un grand lac au milieu de montagnes à la fois effrayantes et protectrices. Il poursuit sa vie, incarne à la fois un monde rural, traditionnel, inspirant, et un souffle nouveau, riche, apaisé : un autre feu au lac dont nous parle peut-être ici Pierre Menahem.

De sorte que nous pouvons nous demander si le titre du film ne serait pas une forme d'interpellation quant aux actions bien trop rares et lentes que nos gouvernements prennent face à l'urgence. L'aggravation du nombre et de l'intensité des catastrophes naturelles en général rappellent qu'il y aurait justement le feu au lac. L'urgence n'est pas considérée, le cinéma s'en empare et expose toute la complexité que nous pourrions embrasser pour construire un avenir désirable. Sans dénigrer l'apport de la modernité, qui ici sauve Félix d'une solitude désespérante et mortifère, elle doit être

parfois quittée, repensée, et tenue pour responsable.

*Le Feu au lac* pourrait donc s'inscrire dans ce que l'on appelle aujourd'hui le nouveau récit : une histoire qui s'affranchit des passages scénaristiques obligés et qui interpelle le spectateur sur les enjeux actuels tout en évitant le fantasme apocalyptique. Sans suivre de quête particulière, Félix se repose, travaille. Ses vaches d'abord fromagères seront finalement vendues pour faire de la viande, et ce malgré lui. Ce personnage souffre, pleure sa mère mais accepte, poursuit, fait l'amour, etc. en vivant avec les moyens que lui permettent, et parfois lui imposent, la société contemporaine. Dès lors, bien que ce récit dénonce indirectement ce qui ne va pas, il ne s'en contente pas pour autant. Il tente d'inspirer par un imaginaire poignant et réaliste : un avenir est encore possible.

# LES ÉTOILES

• 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.	Charles T.	Solène M.	Sarah Y.	Bastien B.	Clément C.	Mathieu N.	Benoît B.	Agathe H.
Fahrenheit 451	★			★	★★★	★★			★★★			★		
Wildlife : une saison ardente	★★★				★★					★★			★	
Furie	★				★★		★★★★			★★★★	★★★★		★★★	
Incendies	★			★★			★	★★★		★				
La tour infernale									★★	★		★		
Requiem pour un massacre	★★★★		★★★★	★★★	★★★★					★★★★				
La guerre du feu				★★★		★★	★			★				
Les chariots de feu	★			•	★★	★★★				•				
Twin Peaks : les 7 derniers jours de Laura Palmer	★★★★	★★★★			★★★★	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★	★★★	★★★★	★★★★
Conan le barbare			★★★★	★					★★★	★★	★★	★★		
Portrait de la jeune fille en feu	★★★	★★	★★★	★★★★	★	★★★	★★★★	★★★		★★★	•		★	★★★★
Boulevard du crépuscule	★★★	★★★★	★★★★		★★★★				★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	
Les sorcières d'Akelarre	★★★	★★★		★★★★	★★		★★★			★★★	★★★★		★★	
Carrie au bal du diable	★★★	★★★	★★	★★★★				★★	★★★★	★★★	★★★		★★★	★★★
Et j'aime à la fureur (20/04)	★						★★★★						★★★	
Les passagers de la nuit (04/05)	•	★			★★		★						★	
Il buco (04/05)	★★★	★★★					★							
Coupez ! (18/05)	•	•	★★★	★	★★★	★★★					★★		★★	
Frère et soeur (20/05)	★★★	★★★		★★	★★★	★★	★★	★★★		★★★			★	
Don Juan (23/05)	★★★						★★★		•					
Junk Head (18/05)	★	★★			•		★★						★	
Crimes of the future (17/05)	★	•	★★	★★	★★	★★★	•		★		★★			
Incroyable mais vrai (15/06)	•	★		★★★	•	★	★				★★★		★	
Decision to leave (29/06)	★★★	•	★★★	★★		★★	★★★	★★	★★★		★★		★	
Peter von Kant (06/07)	★			★	★★		★★				★			
Les Nuits de Mashhad (13/07)	★			★			★★★						★★	
La Nuit du 12 (13/07)	★	★★★	★★★	★★★			•				★★★		★★	



# Les critiques de cinéma sont-ils condamnés à l'aigreur ?

Par Nicolas Moreno

C'est toujours la même rengaine : Cannes dévoile son programme et l'excitation monte, d'autant plus que les mois d'avril et mai étaient assez laborieux en sorties attendues par les cinéphiles. Forcément qu'avec le Festival, nous verrons de grands films qui séjournent dans les tops de fin d'année... mais nous prenons aussi le pouls de l'année 2022 dans sa globalité. Quand bien même le Festival de Cannes nous aura régalié de quelques chefs-d'œuvre (*Pacifiction* d'Albert Serra, attendu pour novembre ; *The Natural History of destruction* de Sergei Loznitsa, toujours pas daté), cela fait deux éditions d'affilée que le grand cinéma déserte les grands films attendus de tous, cinéphiles et occasionnels. *Annette*, *Benedetta* et *The French Dispatch* l'année dernière étaient respectivement révoltants, décevants et à cacher sous le tapis. Cette année, *Crimes of the future*, supposé être le « film-choc » de l'année, marquait le retour de David Cronenberg et alignait un casting triple étoilé (Viggo Mortensen, Léa Seydoux et Kristen Stewart). Déjà vu et adoré par une partie de la presse parisienne avant sa diffusion cannoise, il a simplement confirmé la théorie selon laquelle les grands événements comme seul Cannes sait les

construire constituent majoritairement des rendez-vous manqués.

Certains films sortent quand même du lot (et rapidement en salle), mais pas les plus évidents : *Don Juan* de Serge Bozon, relecture modernisée de la figure du séducteur, marche sur un fil très fin, entre prolongement des tourments immortels de l'amour et libération de la femme par son indépendance à l'égard de l'homme, de ces Don Juan qui s'enferment eux-mêmes dans leurs désirs et fantasmes, est discrètement sorti en salle le 23 mai dernier, la même semaine que *Coupez !* et *Frère et Sœur*. Le premier est un remake par Michel Hazanavicius du film japonais *Ne coupez pas* de Shin'ichirô Ueda ; mais surtout, une ode à la débrouillardise et au manque de moyens, un remake dont le budget a été multiplié par 94 par rapport au film original, sans doute pour payer le casting de cette grande famille du cinéma au joli nombril. *Frère et Sœur* se situe complètement dans la lignée de la filmographie d'Arnaud Desplechin : ceux qui n'aiment pas Desplechin n'aimeront pas *Frère et Sœur*, vice-versa, et les moutons seront bien gardés. Une sorte d'urgence se dégage pourtant du film, comme si la famille à la Desplechin n'en pouvait plus d'attendre,

cherchant dans ce film à expliquer, au-delà des cris, pourquoi tant de haine les habitent tous. Enfin, un fait notable concernant le romantique *Decision to Leave*, mal-aimé dernier film du réalisateur sud-coréen Park Chan-Wook : au terme de sa troisième semaine d'exploitation française, il vient de franchir la barre des 200 000 entrées et s'apprête à dépasser le record du réalisateur, détenu par *Mademoiselle* (301 115 tickets vendus en France).

Mais à part Cannes ? Deux films décevants sont arrivés sur nos écrans après leur présentation à la Berlinale, en février dernier. *Incroyable mais vrai* réalisé par l'absurde Quentin Dupieux a su ravir le public et une large partie de la presse, visiblement enthousiasmée par le constant manque d'ambition d'un réalisateur qui n'a de cesse de faire les mêmes films, mais qui ajoute dans celui-ci un mépris de son public en bâclant la fin, ajoutant volontaire un flou ridicule dans une partie de ses images, et s'accordant une sortie misogynne sans doute impensée, à travers le personnage de Léa Drucker, giflée par son mari et dont l'humour repose sur l'acte de gifler en lui-même. Autre réalisateur en lequel nous avons cessé d'espérer : François Ozon, qui signe avec *Peter von Kant* un film relativement bon, c'est-à-dire bon si on le compare au reste de la filmographie de son réalisateur, mais tout de même très décevant si on le pense en tant

que simple film, dépolitisant au passage tout ce que représentait et faisait Fassbinder en truffant politiquement ses films de nombreuses bites, bien visibles elles, bien mises en évidence, bien désirées. Ici, on cadre et coupe bien comme il faut les séquences de Denis Ménochet, au corps dépolitisé et tronqué, continuant tout de même à être un bon acteur, même chez les réalisateurs les plus désespérants.

Les films qui ont le mieux tenu leur promesse étaient donc ces deux étrangetés qui ont choisi de plonger, tête la première, sans hésiter une seule seconde, dans un abysse. Deux semaines séparaient la sortie en salle de *Il Buco* (Michelangelo Frammartino, le 4 mai 2022) et *Junk Head* (Takahide Hori, le 18 mai 2022). Ces deux grands films d'explorateurs ont questionné la rédaction, notamment à propos des limites d'un univers cinématographique. Si le premier brillait par une simplicité évidente et silencieuse (on explore ce trou parce qu'il existe), le second perdait de son intérêt en se limitant à être l'exploit d'un artiste qui a tout fait tout seul, quitte à ne pas finir et exploiter le scénario qu'il proposait lui-même en début de film. Chacun à leur manière, les deux films s'engouffrent à la recherche d'une vérité que l'on ne trouve qu'au plus profond de la crevasse ; vérité d'autant plus brûlante lorsqu'on la ramène à la surface. Ce qui frappe dans *Il Buco*, c'est le contraste absurde

entre l'obtention d'une vérité scientifique à travers la cartographie, et la vie à l'extérieur, qui continue, comme étanche à la science.

À la manière des spéléologues de l'Italie des années 1960 que décrit Frammartino, suivre l'actualité cinématographique est un travail éprouvant, au ratio rarement positif. C'est-à-dire que l'on voit beaucoup de films pour n'en retenir qu'une poignée. À la rédaction, nous ne sommes pas toutes et tous autant enthousiastes à l'égard des sorties hebdomadaires. En témoigne particulièrement bien *La Nuit du 12* de Dominik Moll, présenté à Cannes et largement soutenu par la presse, quotidienne comme mensuelle. Le film n'est pas particulièrement mauvais, et développe un regard sur les relations entre les hommes et les femmes plutôt bien fondu dans le genre du polar, faisant dévier le sujet du film d'une recherche par le spectateur du tueur à la recherche d'une raison qui expliquerait

pourquoi tous ces hommes auraient bien pu être le coupable de ce crime. Seulement, cela ne suffit pas : le film s'oblige à ressasser laborieusement un discours explicite sur les rapports de genre, la place d'une femme dans la société et le corps de police.

Jugeant les films avec la même exigence que le cinéma de patrimoine, la mission n'est pas tout à fait la même car les dernières sorties ne s'inscrivent pas encore dans une tradition, un courant, une école... c'est justement à nous autres critiques de faire ce travail. Aimons-nous plus de vieux films que de récents ? Nous avons un siècle entier de cinéma à rattraper, et tombons donc plus souvent sur des films qui ont traversé le temps grâce au travail des critiques qui nous précèdent. Ne vous inquiétez pas de lire parfois un journal de bord tsounamesque un peu aigri, nous pensons aux cinéphiles d'après-demain... et puis il leur restera toujours le tableau d'étoiles pour affiner leur regard !