

LE SEPTIÈME

REVUE DE CINÉMA ÉTUDIANTE

NOVEMBRE 2020 / VOLUME 34

UN FESTIVAL
HAUT EN COULEURS

RÊVES **FESTIVAL** NOÉ

LE RELIQUAIRE
DE RÊVES

Un nouveau format qui
mêle poésie et cinéma

DOSSIER

11^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM
DE LA ROCHE-SUR-YON

REGARD
DU CINÉASTE

Innocence, Violence,
Société et Brutalité : les
extrêmes à l'écran

ÉDITO

PAR OWEN LEBRET

Rien n'arrête le cinéma ! Entre deux confinements, il est même capable de nous donner rendez-vous à l'emblématique Festival de la Roche sur Yon qui représente le cœur de ce nouveau numéro du Septième. Au programme, films sportifs, documentaires américains et long-métrages expérimentaux espagnols, il y en a pour tous les goûts. Notre équipe s'est rendu sur place et vous a concocté quelques interviews ainsi que des critiques de films qu'on espère pouvoir revoir en salle cette année.

En complément, un tour d'horizon sur la carrière de Gaspar Noé de retour avec un moyen-métrage sur l'horreur d'un tournage, Lux Aeterna. C'est le regard de ce cinéaste qui sera de mise dans ce numéro.

Enfin, ce numéro marque l'arrivée de nouvelles rubriques tel les Bobards du 7em mais surtout Le Reliquaire des Rêves, concept brillamment décrit et appliqué par Joshua Palma que vous allez découvrir d'ici quelques pages.

Bonne lecture !

EN PARTENARIAT AVEC



ET



PRÉSENTENT

LE SEPTIÈME
REVUE DE CINÉMA ÉTUDIANTE



ADRESSE DE RÉDACTION

5 rue Thomas Mann
leseptieme.univparis@gmail.com

• ÉQUIPE DE RÉDACTION •

RÉDACTEUR EN CHEF

Owen Lebreton

CHARGÉ COMMUNICATION

Yohan Haddad

CHARGÉ PARTENARIAT

Frédéric Vidal

CHARGÉ DISTRIBUTION

Emilien Blondeel

GRAPHISTE

Julie Zahar

RÉDACTEURS

Frédéric Vidal, Emilien Blondeel, Yohan Haddad, Zéphyrin Besombes, Owen Lebreton, Jérémy Baudon, Swann Agha, Martin Dziadkowiak, Bassem Branine

SOMMAIRE

DOSSIER FESTIVAL : LA ROCHE-SUR-YON

TABLEAU DE NOTES
P.4

FIRST COW
P.8

NADYA BUTTERFLY
P.11

TRUFFLE HUNTERS
P.13

THIS TRAIN I RIDE
P.15

INTERVIEW D'ARNO BITSCHY
P.18

5ÈME SET
P.22

INTERVIEW DE QUENTIN REYNAUD
P.24

♪ *FRENCH 79 - DDROP*

CRITIQUE

LUX AETERNA
P.29

♪ *CLINT MANSELL - REQUIEM FOR
A DREAM*

SÉRIES

WHAT WE DO IN THE SHADOW
P.32

THE BOYS
P.35



LE REGARD DU CINÉASTE GASPAR NOÉ

VIOLENCE ET SOCIÉTÉ
P.39

ENTRE INNOCENCE ET BRUTALITÉ
P.42

♪ *THOMAS BANGALTER -
IRREVERSIBLE*

NOUVEAU !

Le reliquaire DE RÊVES

L'HEURE DES ADIEUX
P.48

HORS DE LA TEMPÊTE
P.50

♪ *DEBUSSY - CLAIR DE LUNE*

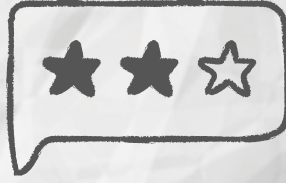
NOUVEAU !

LES BOBARDS DU 7ÈME P.52

DOSSIER SUR LE
11^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM
DE LA ROCHE-SUR-YON

NOTES DE LA REDACTION

SUR LA SÉLECTION DU FESTIVAL



	5ÈME SET	Vénus Beauté (INSTITUT)	MOGUL MOWGLI	FIRST COW	The Nest	
		4/5	1/5	2,5/5	4/5	<i>Flora</i>
	4/5		2/5			Owen
	4/5	4/5				Margaux
	3/5			4/5		Jeremy
		4/5	3/5	2/5	4/5	YOHAN
			2/5	5/5		ZEPHYRIN
			3/5			<i>Emilien</i>
			1,5/5	2,5/5	3,5/5	Joshua

DUMB & DUMBER

SOME KIND
OF
HEAVEN

LE SORELLE
MACALUSO

MY
SALINGER
YEAR

「 CURVEBALL 」

5 / 5

3, 5 / 5

3 / 5

3 / 5

4 / 5

4 / 5

5 / 5

3 / 5

3 / 5

2 / 5

4 / 5

4 / 5

3 / 5

3 / 5

5 / 5

4 / 5

3 / 5

3 / 5

3 / 5

3, 5 / 5

4 / 5

4 / 5

4 / 5

THE ROADS
NOT TAKEN

LUXOR

5/5

2/5

4/5

2,5/5

1/5

4/5

1/5

Mandibules

4/5

2/5

3/5

3/5

5/5

NADIA,
BUTTERFLY

3,5/5

3/5

3/5

1/5

THE EARTH
IS BLUE AS
AN ORANGE

5/5

3/5

5/5

5/5

3,5/5



**FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM**
DE LA ROCHE-SUR-YON



LA VACHE ET LES DEUX CHOUETTES

FIRST COW : L'HÉRITAGE DU WESTERN PAR LE PRISME DU CONTE



Le sac est fait, carnets et chaussettes rangés, notre cinéphilie dans la poche : direction le 11e Festival International du Film de La Roche-Sur-Yon, marqué du sceau de la maladie, à notre grand regret. On aurait aimé observer les sourires et sentir pleinement l'énergie si particulière qui se dégage d'une salle de cinéma pleine – le secret est bien gardé – mais distanciation et prudence oblige, alors on comprend, et on ne bronche pas. Heureusement le voyage ne se fait pas tout seul pour autant, et tandis que les programmes de chacun se répètent avec excitation et que les bouches impatientes des uns et des autres se font entendre, c'est vers un film en particulier que l'esprit vient s'égarer : le prochain A24. Le dernier d'une lignée aussi éclatante que passionnante, tant la confiance du studio de production et de distribution américain envers des œuvres toujours plus assumées,

honnêtes et grandes suscite une fascination toujours plus intime et bouillonnante d'un public en manque de rêves, las d'un cinéma impersonnel, noyé dans le passable et le fade ; comme si le cinéma de genre venait de trouver ses nouveaux messies. Laissons donc l'esprit suivre le chemin que les passions du cœur lui dictent, et abandonnons-nous au visionnage du prétendant au titre de « favori ». Le logo A24 apparaît. Est-ce un songe ? Les yeux sont grands ouverts.

First Cow, c'est d'abord l'adaptation d'un roman de Jonathan Raymond, *The Half-Life* (2004), par la réalisatrice américaine (et monteuse sur la quasi-totalité de ses films) Kelly Reichardt, chez qui elle était déjà allé puiser pour son second long métrage *Old Joy* (2006), avec qui son dernier film semble dialoguer puisque tous deux font le récit d'une amitié naissante entre deux individus.

Grande habituée des festivals : prix du Grand Jury au festival de Sundance en 1995 pour son premier long métrage *River of Grass*, Grand Prix au festival de Deauville en 2013 pour *Night Moves* ; avec pas moins de 26 nominations en 25 ans de cinéma, la réalisatrice répond une nouvelle fois à l'appel avec son septième film puisqu'elle obtient notamment cette année le Prix du Jury à Deauville pour *First Cow* ainsi qu'une place en compétition officielle à la Berlinale 2020.

En ce qui nous concerne, c'est dans la salle 1 du cinéma Concorde que les regards se canalisent et que les oreilles se tendent. La guitare de William Tyler – qui compose la musique du film – résonne : c'est *An Opening* qui ouvre le film et qui lui donne son ton, celui d'une Amérique marquée par l'héritage du western et scellée par la cupidité humaine. Une citation de William Blake répond à la pièce musicale, précède les premières images du film et fait office de manifeste du style et des thèmes qui irrigueront l'œuvre de Kelly Reichardt : « **The bird a nest, the spider a web, man friendship.** » À travers un regard profondément naturaliste, la réalisatrice nous raconte une histoire d'amitié au XIXe siècle qui transforme l'Oregon en terre d'opportunités, et les racines de l'Amérique en conte à conter.

POÉSIE DES CORPS

Car *First Cow* est proche du conte : Cookie Figowitz, un cuisinier solitaire et taciturne, rencontre King-Lu, un immigrant d'origine chinoise. Tous deux cherchent à faire fortune. Une vache – originelle – qu'un riche commerçant prénommé Chief Factor a acheté pose sabot sur le continent. Grâce à son lait, ils vont s'enrichir en confectionnant des gâteaux.



Le scénario fait sourire autant qu'il intrigue, et c'est là la force du film : en partant d'une idée limpide et cocasse, la réalisatrice redessine l'héritage épique, gigantesque et flamboyant dans lequel son film s'inscrit, et fait – à la place – de la délicatesse et de la légèreté les mots d'ordres d'une œuvre sobre et sans prétention. Car pour Kelly Reichardt, pas de spectaculaire westernien ni de scope, elle préfère l'intimité du 1,37:1, la véracité d'un récit qui prend son temps et cloue sa caméra au sol, près de la terre, des champignons et de la végétation, ne s'autorisant à la quitter que pour filmer les arbres et les chouettes qui y habitent. Là-haut, entre les nuages et la boue, elles sont libres et au-dessus des Hommes. Cookie et King-Lu aspirent à cette liberté, à cette hauteur, à un ailleurs, et prennent la chouette comme modèle : elle est le double animal de nos deux héros. Chouettes en puissance, ils se métamorphosent le temps d'un plan et embrassent l'animal totem : pour calmer les pleurs d'un nourrisson dans la taverne au début du film, Cookie hulule ; plus tard, pour prévenir Cookie du danger qui approche, King-Lu fait de même du haut de sa branche encore intacte.

Souvenirs des *Sept Samouraïs*, les corps se transforment en figures animales comme expression poétique et sémantique des caractères et comportements de chacun. De la même manière, le Chief Factor et le capitaine – menaces nobles et riches – se font loups, et les trappeurs – violents et recouverts de fourrures – deviennent ours. Là est l'enchantement : la typologie des personnages de *First Cow* peut dès lors s'apparenter à un bestiaire, comme réponse direct au naturalisme du film, ainsi qu'à la citation qui l'ouvre. Kelly Reichardt se fait conteuse, et imprègne son histoire d'une poésie liée aux corps, sous notre regard fasciné ; comme une berceuse.

VOYAGE INATTENDU

Pourtant, derrière son parfum enivrant, *First Cow* est un film étrange. Étrange puisque malgré le soin apporté à la photographie, malgré cette bande son géniale, malgré les idées et partis pris stylistiques – on pense à l'effet de flou à l'image autour de Cookie lorsqu'il se réveille, blessé à la tête après sa chute quasi-fatale, comme traduction visuelle de son étourdissement – on ne peut s'empêcher de ressortir de la salle avec cette impression de ne pas avoir été convaincu. Le dernier rejeun d'A24 est plein de bonne volonté, mais jamais il ne nous emporte. Pire, on ne croit tout simplement pas à ce qui nous est montré. Est-ce cette rencontre fortuite entre deux rêveurs qui perd de sa force à mesure que le film avance ? Est-ce le filmage réservé et discret qui s'appuie sur une caméra fixe, des plans longs et silencieux qui s'essouffle ? Ou bien tout simplement cette phrase qui tourne en boucle dans notre tête, qu'on se garde de dire tout haut et qui nous sort du film de Kelly Reichardt : « **Pourquoi diable le Chief Factor garde-t-il sa vache si loin de sa propriété, et en pleine liberté ?** » Certainement pas par amour pour la belle. Difficile aussi de s'accrocher à l'intrigue quand on se rend compte qu'au milieu de cette colonie remplie de types venants des quatre coins du monde, seul deux d'entre eux ont pensé à aller faire un tour du côté des riches en quête de fortune. Qu'aurait donné une séquence où nos deux héros vont une nouvelle fois se servir en lait pour leur commerce de gâteaux, mais surprise : en arrivant sur les lieux ils en croisent d'autres en train de traire la bête !

Kelly Reichardt veut faire de son film un autre récit de la conquête de l'ouest, du capitalisme et de l'individualisme naissant, qui prend le conte comme modèle et l'amitié comme l'essentiel, mais elle ne fait que laisser le sentiment d'avoir assisté à une œuvre trop sage, au discours trop naïf, qui manque de vigueur et qui peine à intéresser pleinement. Alors après deux heures de film, les lumières se rallument, et nous voilà frustré puisque perdu entre deux voix : l'une déçue, l'autre apaisée. Car l'œuvre de Reichardt fait aussi – et étrangement – du bien. Sans que cela soit suffisant pour autant, le récit se redynamise dans ses dernières trente minutes, reprend des couleurs et nous laisse sur une fin certes timide, mais pleine de charme.

Perdu face à l'étrange : on ne peut s'empêcher de remarquer les défauts du septième film de Reichardt et en même temps on se plaît à tomber aveuglément dans sa douceur. *First Cow* séduit, mais on aurait aimé voir et sentir véritablement la promesse qu'il nous avait faite, celle d'un geste archéologique, marqué par l'exploitation des territoires et de ses richesses, celle d'une relecture du western qui cherche à fouiller la terre, ses frontières et l'imaginaire. De l'immensité des déserts de la Monument Valley au silence des forêts de l'Oregon, du cavalier solitaire au binôme mercantile, et du poncho terreux aux gâteaux miellés, là est le maigre héritage. Reste à réécouter *A Closing...*

PAR JOSHUA PALMA



NADIA, BUTTERFLY

UNE ÉCLOSION RATÉE

Ancien nageur professionnel, le Québécois Pascal Plante réalise ici son deuxième film après *Les faux tatouages* en 2017. Il revient avec ce film sur le sport qui a fait sa première carrière : la natation ; comme l'a fait Quentin Reynaud avec le tennis dans *Cinquième Set*.

Nous suivons l'histoire de Nadia, jeune nageuse d'une vingtaine d'années disputant sa dernière course avant sa retraite lors des Jeux Olympiques de Tokyo et les tiraillements auxquels elle fait face à la suite de ce choix. En effet, tout le monde veut la dissuader d'arrêter que ce soit ses amies/collègues du 4x100m quatre nages, son coach, les médias...



Alors qu'on pourrait reprocher à *Cinquième Set* d'abuser de cut lors de ses phases de tennis et nous fait douter de voir véritablement Alex Lutz jouer au tennis. Ici lors des premières nages les plans sont longs, nous permettant de bien voir l'effort fourni par Katherine Savard, nageuse professionnelle donnant ses traits à Nadia. Pour preuve le premier plan du film étant un long plan d'aller-retour de bassin avec le coach en souhaitant toujours plus. À tel point qu'on pourrait se sentir nous-mêmes épuisés. C'est ainsi que va se dérouler la première partie du film : la préparation et la course à sa nage solitaire du 100m papillon et du 4x100m quatre nages. On a là alors des plans s'installant dans la durée.

Cependant – et c’est là où le bât blesse – la deuxième partie du film sur l’après-course est dénuée d’intérêt, et change drastiquement d’ambiance et de rythme. Tellement différent qu’on s’ennuierait presque. On suit la déambulation de Nadia et Marie-Pierre, sa plus proche amie dans les rues de Tokyo. On pourrait s’attendre à un *Lost In Translation*, mais les seuls perdus devant ces scènes, ce sont les spectateurs.

C’est là qu’un parallèle peut se faire avec *Cinquième Set*. Dans *Nadia, Butterfly*, les à-côtés du sport sont moins intéressants que les scènes de natation elles-mêmes. Alors que dans *Cinquième Set*, on assiste au contraire, on s’intéresse peut-être plus au conflit familial qu’aux matchs en eux-mêmes. C’est ainsi que la dernière heure traîne le spectateur d’endroits en endroits à Tokyo. Traîne littéralement car la fin est assez longue à venir. Surtout qu’à certains moments le film fait une bonne boucle et pourrait s’arrêter là, mais nous n’assistons pas à la fin tant souhaitée. Encore plus souhaitée vue la manie du réalisateur à vouloir mettre des plans ultra-symboliques dans les trente dernières minutes qui dénotent avec la mise en scène qui alors se voulait proche des personnages avec une approche quasi-documentaire. *Nadia, Butterfly* est donc un film prometteur dans sa première partie mais dont l’éclosion n’arrive pas à terme.



PAR JÉRÉMY BAUDON



A photograph showing three men in outdoor gear and hats standing in a forest. They are surrounded by several dogs, likely truffle-hunting breeds. The scene is set in a wooded area with trees and fallen leaves on the ground.

THE TRUFFLE HUNTERS

Sur les plaines du Piedmont, à l'ombre des arbres de quelques bosquets sauvages, des hommes accompagnés de leurs chiens, foulent la terre encore humide à la recherche de la précieuse truffe d'Alba. Face à eux, se dresse les ramifications d'un système économique sans pitié, celui du commerce de la truffe blanche. C'est par cette opposition de deux univers gravitants autour d'un même élément que s'ouvre le nouveau film de Michael Dweck, *Truffle Hunters*.

Ce documentaire prend, au premier abord, des airs de film politique, confrontant deux systèmes drastiquement opposés. Au travers de scénettes, successions de tableaux à la photographie remarquable par le travail de composition qui y est apporté, on nous dépeint d'abord le quotidien d'hommes d'un autre temps. Une vie simple, proche de la nature, où l'on rit autant que l'on pleure, où l'on s'énerve autant que l'on chante. Ces passages, petits éclats de poésie atemporelle, sont comme autant d'étincelles dans le macrocosme du monde capitaliste, qui lui est représenté au travers de séquences dont l'esthétique, froide et austère, rend compte de l'aseptisation de la société occidentale contemporaine. Ce monde, c'est celui des commerçants, acheteurs et revendeurs, ne voyant plus la truffe comme un produit de la terre, mais comme un produit de luxe. La comparaison de ces deux univers ouvre la voie à une réflexion d'actualité sur nos modes de consommation, invitant à repenser nos idéaux, à opter pour la décroissance et une vie plus respectueuse de la terre.



Cependant *Truffle Hunters* va au-delà de simples réflexions écologistes. Puisque cette invitation à un retour à la terre s'effectue également au travers d'une expérience sensorielle unique autour de la truffe. On hume ses arômes comme un bon vin, on apprécie sa texture, on observe ses courbes, on le goûte dans un silence religieux. Michael Dweck prend le temps nécessaire pour mettre tous nos sens en éveil. Mais la véritable force de ce film n'est pas cette découverte sensible du précieux champignon. La richesse ne se trouve pas sous la terre, comme pourrait le croire cette nouvelle génération de vendeurs qui, par pure avidité, n'aura de cesse de vouloir découvrir les secrets des vieux chasseurs. L'utilisation de longs plans fixes, filmés caméra sur pied, n'est pas anodine. Ces images nous offrent un bien plus rare encore que la truffe : le temps. Celui de contempler les paysages grandioses, de s'amuser de la comédie burlesque des hommes, d'écouter les histoires de ces vieux sages, leurs chants, leur musique et les lointains échos des plaines du Piedmont. Le temps de reprendre, le temps d'un film, notre naïf regard d'enfant.

Car si le cadre frontal ne nous permet pas d'adopter le point de vue des personnages humains, il est cependant d'autres êtres dont le film nous fait embrasser la subjectivité : les chiens truffiers. L'exemple le plus frappant : une renversante séquence de chasse à la truffe, filmée en caméra subjective, du point de vue d'un des chiens. Plus que de fidèles compagnons, ces braves bêtes sont les enfants et petits enfants de ces octogénaires qui pour la plupart n'ont ni femme, ni descendance. Ces hommes ne se confient pas à la caméra, pas non plus aux autres hommes, mais à leurs chiens. C'est lors de séquences qui nous plongent dans l'intimité de leurs rapports, que nous retrouvons la rassurante douceur d'un bain donné par un parent, les astuces d'un grand-père dévoilées au pied d'un arbre lors d'une promenade, la chaleur de nos premiers repas d'anniversaire à la lueur de quelques bougies, des récits de vie qu'on nous transmet avec la solennité d'un conte. C'est ce voyage, dans les souvenirs de sensation de notre enfance, qui fait de *Truffle Hunters* un film d'une grande sensibilité. Constamment en équilibre entre documentaire, film expérimental et conte sensoriel, certainement le plus beau film présenté au festival de La roche sur Yon.

PAR ZÉPHYRIN BESOMBES



THIS TRAIN I RIDE

This train I ride est un documentaire réalisé par Arno Bitschy. Il a été primé au festival de la Rochelle aux Escales Documentaires, aux Images en Bibliothèques à Paris ainsi qu'au DOK.FEST Internationales à Munich. Il retrace le portrait de plusieurs femmes parcourant clandestinement les États-Unis à bord de trains de marchandises. Situé dans une Amérique actuelle, le réalisateur se place aux côtés de « hobos » et filme leur quotidien au-travers de paysages toujours en transformation. Le film présente ainsi Ivy, Karen et Christina, des femmes au passé bien particulier, dont les ambitions futures se dessinent au fur et à mesure que le train roule. Arno Bitschy capte des figures en construction. Il ne souhaite pas filmer des hommes dans son film : « généralement ils sont dans un rapport très « testostéronné » au voyage, dans l'envie de se prouver à soi-même qu'on est capable d'affronter la mort tous les jours et de se défoncer ». Filmer ces femmes, c'est prendre la décision de s'intéresser à des portraits indépendants, nouveaux et fondés sur la recherche de soi.



LA RECHERCHE DE SOI ET UN RAPPORT IMPORTANT AU DÉPLACEMENT

Le film commence avec Christina, personnage très timide, réservé et peu enclin à être filmé. Elle est soudeuse et voyage de part et d'autre du territoire : véritable rouage d'une mécanique toujours en mouvement. Soudant ici et là, elle vit par et pour les trains. Le réalisateur parvient à la fin de son tournage de cinq années à capter la parole intime de Christina. La jeune femme ouvre alors le film : « **Every time I see a train, everytime I hear one, everytime I hear a train horn, everytime I see a train on TV, I think ... about ... hopping on** ». Cette tendance à vouloir sauter à bord des trains et découvrir sans cesse de nouvelles routes, de nouveaux territoires, sans jamais cesser de vivre ce changement, c'est la drogue du hobo. Christina qui ouvre le film laisse place ensuite à Ivy et Karen. Ces femmes cherchent un sens à leur vie au travers de leur parcours solitaire. Dans *This train I ride*, les femmes interrogées sont parties sur les trains très jeunes.

Karen est un personnage proche de celui de Chris McCandless de *Into the Wild*. Elle explique venir d'une famille aisée. Le modèle que cherchaient à lui imposer ses parents lui a fortement déplu. La simple idée que la quantité d'argent détenue établissait la quantité de bonheur d'une famille était à l'inverse de ses convictions. Karen est partie sur un train et est devenue par la suite une hobo. Les voyages qu'elle effectue sont une manière de s'isoler des masses, d'être face à des étendues infinies, afin de se concentrer sur sa personne. Karen est donc en quête d'elle-même, observant régulièrement l'horizon, lisant des essais philosophiques et profitant de cet élan de liberté qui l'a amenée dans ce long périple. Actuellement elle est hôtesse de l'air, sa soif de découvertes et de déplacements est inépuisable. Les trains ont constitué une première partie de sa vie mais le « train train » quotidien du monde ferroviaire a commencé à lasser Karen. **« Elle prend les trains comme elle prend les avions, Karen sa dynamique c'est de voyager dans le monde, elle veut le voir »** nous dit Arno Bitschy.

Ivy est la figure plus mature du documentaire. Elle est une femme d'une quarantaine d'années et a arrêté de vivre sur les rails. Profondément engagée dans des associations humanitaires, elle a une vie sociale extrêmement active. Elle est toujours à vouloir aider les marginaux, ceux qui suivent la même route qu'elle a emprunté une partie de sa vie. La séquence du film qui s'intéresse à cette femme effectue comme un arrêt, une pause pour le spectateur monté à bord de ce documentaire. Alors que le film commence sur un train et termine sur un autre, nous voilà à terre, à attendre le prochain départ.

Durant cette pause, nous découvrons le quartier d'Ivy. Elle qui connaît déjà toutes les voies ferroviaires américaines est aussi une véritable guide dans la ville de San Francisco. Nous nous promenons avec elle dans les rues et sa vision, son rapport au monde est totalement différent. Elle s'amuse à observer les détails, les nuées d'oiseaux qui comme elle, ne cessent de virevolter d'un point à un autre. Lorsque le réalisateur et elle sont amenés à retourner devant une bâtisse où un de ses amis vivait, elle s'amuse à charrier son propriétaire à propos de ses richesses. L'argent est un sujet qui met mal à l'aise l'individu et qui devient risible tant pour Ivy que pour le spectateur, puisque sa valeur est devenue relative au-travers du film.



COMMUNAUTÉ OU INDÉPENDANCE

This train I ride est un film qui questionne le rapport de ces trois femmes à la communauté. Ce n'est pas l'argument premier mais le sujet revient pourtant régulièrement au vu des questions posées après la projection par le public. En effet dans le film, nous pouvons découvrir différentes communautés, notamment par un hôtel dans les Black Buttes – rendant hommage aux hobos décédés – ou bien avec les groupes punks de San Francisco, à la Nouvelle-Orléans, etc. Ces communautés montrent une face de l'Amérique propre à ce pays. Nous ne retrouvons que très peu de hobos grimant sur les trains en dehors des Etats-Unis.

Les femmes que filme le réalisateur ne font pas toutes partie de communautés à proprement parlé. Pourtant, l'idée d'une fraternité entre les femmes hobos peut être relevée. Christina prévient qu'il faut toujours se méfier des hommes. Ils sont dangereux, imprévisibles et à aucun moment il ne faut se laisser approcher. Pour ce qui est de ceux qui embarquent sur les trains. Ivy et Karen sont du même avis. Alors que chacune parcourt le pays en solitaire, des mêmes convictions et règles de survie les unissent. Mais le film reste tout de même concentré sur des portraits uniques, indépendants. L'objectif est de capter la quête de réponses aux vies de ces femmes.

ÉCRITURE VISUELLE POÉTIQUE

Pour les curieux et passionnés de caméra, le film a été tourné avec un Sony GH5. Le réalisateur a pu ainsi bénéficier d'une certaine ergonomie dans son tournage et ses péripéties. Arno Bitschy est parti avec un ingénieur son pour commencer le tournage et a finalement décidé de continuer seul, pour faciliter le dialogue et le voyage. L'esthétique du film est toujours fidèle aux teintes des paysages dans lesquels circule la caméra. Nous ne pouvons pas échapper à la beauté des contrastes entre la machine métallique, aux couleurs foncées, griffées par le temps, industrielles et la palette vaste des paysages. Le film nous permet de circuler entre des plaines jaune orangé, des forêts aux verts puissants jusque dans les étendues enneigées. Ce sont de véritables tableaux qu'offre à voir le long-métrage. Il est aussi intéressant de voir que les plans deviennent à leur tour dépendant du train. Les images des chemins de fer qui serpentent dans les montagnes sont prises dans des instants de captivité. Être sur un train, c'est être prisonnier de son rythme. Le réalisateur ne peut décider de l'emplacement de la caméra, hormis dans son wagon. Le spectateur se sent dès lors aux côtés des personnages, plus proches de l'action.



UNE MÉCANIQUE DU FILM DOMINANTE

Evidemment, le documentaire repose sur un champ lexical de la mécanique. Nous la retrouvons dans un premier temps par Christina, que tout relie à ce domaine : soudure, tatouages de rails, voyages constants à bord des trains. L'humain lui-même fait partie intégrante de ces longs serpents d'acier. Ensuite, le montage présente trois femmes succinctement, comme si nous empruntions trois voies, trois trains partant dans des directions différentes.

Hormis ces remarques théoriques, le son est l'élément concret, technique le plus en rapport avec le domaine de la mécanique. Les morceaux composés par Warren Ellis mêlent à la fois des nappes d'instruments à vents et à cordes aux sons des freins, des grincements, des souffles des trains. L'environnement sonore mélange l'aspect très sec et rythmé des machines au côté plus contemplatif et changeant des territoires traversés. Et de train en train nous sautons, au rythme de la mécanique ferroviaire.

PAR EMILIEN BLONDEEL

L'INTERVIEW

ARNO BITSCHY, POUR *THIS TRAIN I RIDE*

Aux États-Unis, trois femmes, Christina, Karen et Ivy grimpent à bord de trains de marchandises clandestinement. Trois portraits singuliers se dessinant et se cherchant au fur et à mesure que les trains progressent dans des paysages époustouflants. Le réalisateur embarque à leur côté et filme leurs trajectoires captant la vie du hobo américain. Un film mêlant liberté, adrénaline et contemplation. Nous avons eu l'occasion de converser avec son réalisateur Arno Bitschy.



QUEL TRAJECTS AVEZ-VOUS EFFECTUÉS
PENDANT VOTRE TOURNAGE ?

LE SEPTIÈME

ARNO BITSCHY

Le premier trajet a été aux côtés de Christina. Nous nous sommes retrouvés à Salt Lake City pour nous rendre jusqu'à Portland. C'est un long voyage ! Ensuite, je suis allé jusqu'aux Black Buttes pour enfin revenir à Portland et partir en direction de Sacramento. Sacramento c'est impressionnant, la ville est considérée comme la porte menant à Chicago : elle y mène directement via un train qui passe à Oakland. Plusieurs jours séparent les deux villes. Mais je te conseille d'y aller par un Intermodal, ces trains sont directs, les autres sont les junk trains, ils puent et s'arrêtent souvent. Sinon avec Karen j'ai fait beaucoup d'autres voyages, je ne pourrais pas tous les donner !

QUAND AVEZ-VOUS APPROCHÉ LE
DOCUMENTAIRE LA PREMIÈRE FOIS ?

J'avais rencontré une femme, Marie-France, à un salon de tatouage appartenant à un ami. Elle est tatouée de la tête aux pieds, c'est assez beau. Marie-France était prostituée à l'époque et elle a décidé de se tatouer toute sa vie sur son corps. L'idée m'a complètement plu et j'en ai fait mon premier documentaire. C'était il y a dix ans. Ce qui me plaît dans le cinéma c'est la possibilité de filmer des gens à la marge, de capter des sujets qui nous prennent aux tripes.

QU'EST-CE QUI VOUS A MOTIVÉ À
RÉALISER CE DOCUMENTAIRE ?

J'ai vu des photos de Mike Brodie, un gamin qui vivait en voyageant à bord des trains et qui prenait des photos des trajets. Il photographiait la vie de ses copains, dans une ambiance très punk. Je dépose alors un dossier à l'Institut Français qui m'offre la possibilité de faire mes recherches sur le sujet, deux mois à l'étranger. Je suis alors parti aux Etats-Unis, c'est pendant cette période que j'ai pu faire les repérages. J'ai rencontré Christina, puis Mike Brody. Mike a arrêté de prendre des photos quand il a arrêté de prendre des trains. Il n'était pas très enjoué à l'idée de se faire filmer.

Je n'ai donc pas porté mon documentaire sur ce personnage. Christina quant à elle était très timide. Ce n'était pas très facile d'établir un contact au départ. J'ai réussi à capter en voix-off ses paroles seulement cinq ans après. J'ai quand même pu rencontrer d'autres femmes entre temps, dont Karen et Ivy avec qui tout a fonctionné rapidement. Le propos du film c'est celui du parcours solitaire de ces femmes qui cherchent à se battre contre leurs démons et à trouver du sens à leur vie.

POURQUOI AVOIR OUVERT LE FILM AVEC CHRISTINA ALORS ?

Elle ne voulait pas être filmée au départ. Quand j'essayais pendant les tout premiers repérages, elle montrait une timidité malade. Moi je bloque dessus et je me dis que ce n'est pas elle qui apparaîtra dans le film. Finalement ce qui est intéressant avec le cheminement du tournage, c'est qu'à la toute fin, ma monteuse dit qu'elle la trouve géniale. Du coup, je lui envoie un message et Christina me répond qu'actuellement elle fait de la soudure. La monteuse trouve ça génial et me convainc d'aller la voir. Je vais dans le Wisconsin et lui propose un truc assez particulier que j'avais déjà expérimenté avec Karen. La parole ne vient pas toujours et j'ai réfléchi à une solution. Le principe c'est de mettre le casque sur la tête des interviewés et de placer le micro très proche de leur bouche, un micro studio. Ils s'écoutent alors parler, comme dans une bulle. Ils se mettent alors à parler d'eux-mêmes, leur parole se libère. Pour Christina ça a été vraiment révélateur. J'ai donc commencé le film avec elle parce que sa voix est très intime, très intérieure et cinématographique. Sa voix nous embarque directement dans le film.

POURQUOI AVOIR CHOISI UNIQUEMENT DES FEMMES ?

Nous avons croisé des hommes. Il y a déjà des films sur les hobos qui comprennent des hommes. Mais moi ça ne me donnait pas envie de suivre des individus qui comme beaucoup d'hommes se droguent souvent et sont dans un rapport de force, dans l'envie de prouver qu'ils sont invincibles en permanence. Les femmes qui ne dépendaient pas d'un homme, comme les personnages que j'ai rencontrés avaient quelque chose de plus profond. C'était cette quête d'elles-mêmes qui m'a enchanté.

COMMENT S'EST PASSÉ
TON PREMIER TRAJET ?

J'avais peur pour mon équipement et la caméra. Les trains bougent énormément et il y a beaucoup de secousses assez désagréables par moment. J'avais l'impression que j'allais tomber à tout moment. Après on s'y fait et ça devient un réel plaisir. J'avais le même équipement que ces femmes d'ailleurs. Donc on mangeait des barres de céréales et on dormait dans des duvets très chaud et compact. A la fin je ne prenais plus que le strict minimum, deux paires de chaussettes, des graines, afin de réduire le poids au maximum.
J'ai perdu du poids !

QUEL EST TON PARCOURS ?

J'ai fait un BTS audiovisuel en montage. Actuellement je suis monteur pour France 3 à Lyon. Depuis dix ans, suite à ma rencontre avec Marie-France, j'ai réussi à exercer à la fois mon métier de monteur et à réaliser des documentaires en parallèle.

ÉMILIE BLONDEEL

A close-up photograph of tennis player Alex Lutz celebrating on a tennis court. He is wearing a black cap and a dark shirt, holding a tennis racket in his right hand. His mouth is wide open in a shout, and his left hand is clenched in a fist. The background is a green wall with the word 'PARIBA' partially visible in white letters.

5ÈME SET

UNE DÉCLARATION D'AMOUR ET DE HAINE AU TENNIS

Deux ans après sa remarquable interprétation de Guy en 2018, Alex Lutz revient sur nos écrans avec *5ème Set* de Quentin Reynaud. Moins métamorphosé mais tout aussi marquant, l'acteur se livre dans un drame puissant.

***5ème Set* raconte l'histoire de Thomas Joseph Edison, un joueur de tennis de trente-sept ayant atteint la demi-finale de Roland Garros en 2001 mais qui n'a jamais réussi à remonter dans le haut du classement. Désireux de montrer à tous que sa carrière n'est pas encore terminée, Edison passe les qualifications de Roland Garros malgré son genou meurtri et une jeune génération de joueurs bien plus vigoureuse. Son obsession à ne pas arrêter le tennis va alors mettre en péril sa relation avec sa femme et sa mère.**

5ème Set est un vrai drame français nous faisant visiter les coulisses du monde impitoyable du tennis. La moindre erreur, le moindre doute peut mettre un terme soudain à une carrière aussi prometteuse que celle d'Edison. Mais ici, nous sommes face à un personnage déterminé à prouver sa valeur et qui a laissé derrière lui les doutes et les angoisses de sa jeunesse, quitte à abandonner son humanité. Car c'est cela que raconte *5ème Set*, l'exigence d'un tournoi du grand chelem et les sacrifices que chaque joueur doit faire pour parvenir au bout du chemin. Le drame qui se joue, c'est la destruction physique et psychologique d'un homme qui ne s'arrête jamais au point de ne plus être suivi par personne. Une figure totalement déshumanisée qu'est celle de Thomas Edison, brillamment interprétée par Alex Lutz.

L'autre fait marquant, c'est la représentation qui est faite du tennis. Les personnages ne parlent que de ça, une mère entraîneuse qui voit en son fils un échec qui n'a jamais su retrouver la gloire de ses débuts. Une épouse, ancienne joueuse qui a délaissé sa carrière pour s'adonner à la vie de famille. Des amis qui ont tous pris leur retraite et qui sont sceptiques face à la décision de Thomas Edison de faire Roland Garros. Et enfin, un Thomas Edison seul contre tous, persuadé qu'il pourra atteindre de nouveau le haut du classement et qui n'en démord jamais. Le tennis n'est ici plus une passion, il est une raison de vivre. L'argent dépend du tennis, la vie de couple en dépend également, les relations mère/fils aussi. Il n'est même pas question pour Edison de faire autre chose, comme le souligne cette scène où il écrit ne savoir rien faire d'autre que le tennis, n'avoir aucune autre passion que ce sport.

Enfin, l'un des questionnements majeurs que l'on peut se poser en entrant dans la salle de cinéma, c'est comment filmer des matchs de tennis. Tout le monde a vu un match de tennis à la télévision et connaît les cadrages adéquats pour que l'action soit lisible.

Et c'est le piège dans lequel pouvait tomber le film, à savoir adopter une mise en scène proche de celle qu'on connaît déjà à la télévision et donc nous faire croire qu'on regarde un match parmi tant d'autres. La majorité des matchs montrés dans le film se déroulent pendant les qualifications (qui ne sont donc pas retransmis à la télévision), et au lieu de simplement poser une caméra fixe derrière les joueurs, Reynaud nous offre une analogie intéressante. Le match prend une forme de dialogue en champ contre-champ ou chaque joueur se renvoie la balle comme une réplique. Le tout avec une caméra portée à l'épaule et en constant mouvement au risque de rendre parfois l'action difficilement lisible. Mais l'émotion que souhaite dégager le réalisateur est là, chaque coup renvoyé est d'une violence inouïe et nous rappelle constamment l'effort physique des personnages.



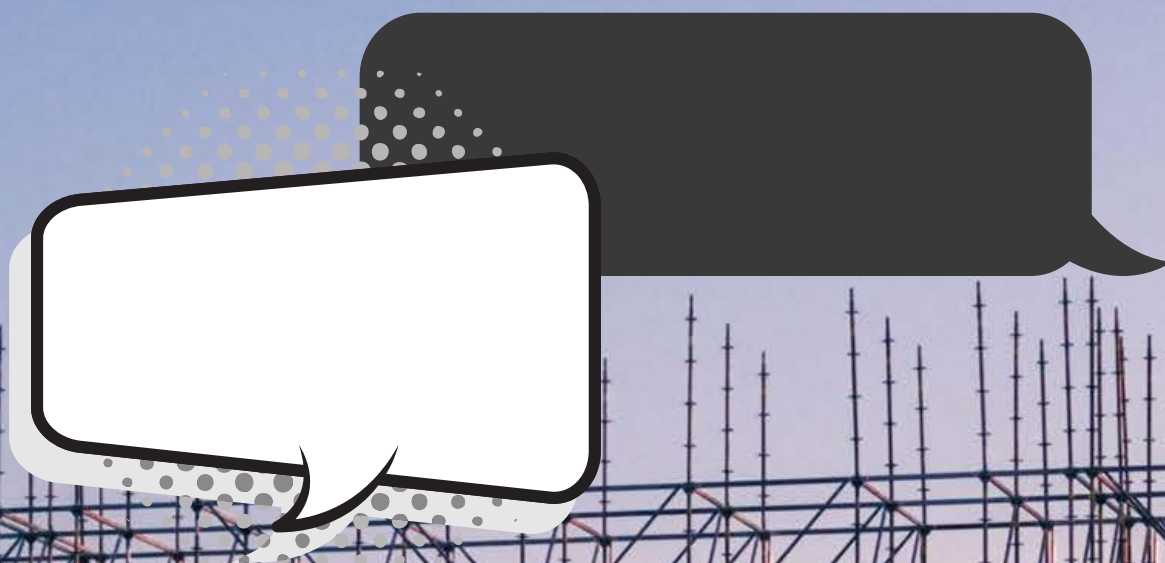
Enfin, il y a le match final qui trouve un juste équilibre entre cette mise en scène que nous venons d'évoquer et une retransmission télévisuelle. Tout fan de tennis retrouvera dans ce dernier match, l'effervescence que peut produire un duel entre Rafael Nadal et Roger Federer. Tout le film nous prépare à cet affrontement final, celle d'un joueur sur le déclin qui a trop à perdre pour lâcher prise, et un jeune joueur qui a trop à gagner pour laisser passer sa chance. Mais là où ce match pourrait être un simple affrontement entre deux joueurs de tennis, un respect croissant naît entre eux deux. On ressent la même tension que dans un match, le même espoir que lorsque notre joueur favori gagne un jeu décisif, le même stress que lorsqu'il est sur le point de se faire breaker. Le suspens trouve son paroxysme dans un final éblouissant où le temps semble s'arrêter. Un simple mouvement, un simple service et toute l'émotion est là, contenue dans ce dernier plan aussi jubilatoire que frustrant. L'émotion que partagent le spectateur et Thomas Edison est la même : la passion pour un sport qui n'a de cesse de nous surprendre.

PAR OWEN LE BRET

L'INTERVIEW

QUENTIN REYNAUD, POUR 5EME SET

5ème Set raconte l'histoire de Thomas Edison (Alex Lutz), joueur professionnel de tennis de trente-sept ans qui compte prouver au monde que sa carrière n'est pas finie. Il décide alors de passer les qualifications de Roland Garros et doit faire face à une jeune génération de joueurs plus vigoureuse. L'équipe du Septième a pu discuter avec le réalisateur Quentin Reynaud.



QUAND VOUS EST VENUE CETTE IDÉE DE TENNISMAN PLUTÔT PROCHE DE LA RETRAITE ET QUI DÉCIDE DE TOUT DONNER POUR PROUVER AUX GENS QUE SA CARRIÈRE N'EST PAS FINIE ?

LE SEPTIÈME

QUENTIN REYNAUD

L'idée est venue à partir de 2011-2012, où j'ai commencé à réfléchir à ce projet, sans écrire de scénario directement. Mais c'était surtout l'idée de travailler sur un personnage qui voulait surtout prouver à lui-même qu'il n'était pas fini et qu'il se remettait à gagner quand, en face de lui, il y avait un nouveau joueur de dix-sept ans : Damien Thosso, qui était un peu son négatif. C'est la naissance et l'avènement de cette nouvelle star, ce nouveau joueur qui le forçait à rester intégré dans le circuit. Donc ça a commencé en 2011 les premières idées, et j'ai écrit assez lentement pour avoir ce scénario qui nous a amené à voir des producteurs.

C'EST L'UN DES PREMIERS FILMS QUI ÉVOQUE LE TENNIS DE CETTE FAÇON, QUI ÉVOQUE MÊME LE TENNIS TOUT SIMPLEMENT. Y A-T-IL CEPENDANT DES FILMS SPORTIFS QUI VOUS ONT INSPIRÉS ?

Film sportif pas véritablement, en tout cas sur le tennis c'est sûr que non. Dans la boxe, sur certains films, la manière de filmer certaines scènes est forcément une inspiration parce qu'on a un peu de combat dans le tennis. Donc en termes de mise en scène, il y a de ce petit côté passéiste de *Raging Bull* qui a pu m'inspirer. Mais le film qui m'a le plus inspiré d'un point de vue dramaturgie, c'est *The Lost City of Z* de James Gray. Rien à voir avec un film de sport, mais c'est l'histoire d'un explorateur qui part chercher la cité d'El Dorado, la ville de Z, qui n'existe sans doute pas. Il a cette obsession de la trouver, cette obsession qu'au bout du chemin il y a un avenir – pas forcément meilleur – mais en tout cas, il y a une sorte d'absolu, une quête, une recherche de soi-même. Thomas Edison (Alex Lutz) va chercher au bout de ses matches quelque chose que lui seul peut toucher.

COMMENT AVEZ-VOUS FAIT POUR VOUS DÉTACHER DES IMAGES PRÉCONÇUES POUR FILMER LE TENNIS (LES RETRANSMISSIONS TÉLÉVISUELLES) ? C'EST QUELQUE CHOSE QUI EST ARRIVÉ TÔT DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION ?

Oui c'est arrivé assez tôt parce que j'avais toujours dans l'idée de finir par la retransmission, l'expérience de retransmission d'un match en direct. C'est-à-dire de vivre avec le personnage pendant une heure et demie et au bout de cette heure et demie de proposer ce dernier jeu, ces dix-quinze dernières minutes avec les conditions d'un direct, tel qu'on a l'habitude de les vivre pendant le tournoi de Roland Garros en mai. Et donc tout ce qui était préalable, tous les matchs qui étaient montrés avant allaient échapper à cette mise en scène. Du coup, j'étais systématiquement à proximité de mon joueur. Tous les matchs étaient filmés et j'étais à un mètre, un mètre cinquante des joueurs à chaque fois, de manière à ce qu'on sente vraiment l'énergie, la proximité et la violence des frappes.

VOUS AVEZ-VOUS-MÊME ÉTÉ TENNISMAN. EST-CE QUE VOUS AVEZ ÉTÉ TÉMOIN DE CE GENRE DE PARCOURS DE VIE ?

Oui, y en a toujours bien sûr. Ce sujet, c'est un patchwork de beaucoup d'influences et d'une connaissance de la mythologie tennistique. J'ai beaucoup d'amis qui ont essayé de devenir joueurs, qui ont réussi plus ou moins. J'ai beaucoup d'amis qui ont réussi, j'en connais même qui sont devenus professionnels, des grands joueurs, et qui pour autant même s'ils sont devenus professionnels n'ont pas eu le niveau qu'ils pensaient avoir. On se rend compte que la quête de satisfaction est présente à tous les niveaux. Même Federer et le fait que Nadal ait 20 titres du grand chelem, je suis sûr que quelque part ça l'embête un petit peu même si c'est difficile de faire mieux. Ne pas être seul tout en haut alors qu'ils ne seront jamais atteints – enfin peut-être par Djokovic. Il y a tout un tas de trucs. Je pense que c'est un mélange entre ces histoires et la mythologie du tennis.

VOUS AVIEZ DÉJÀ RÉALISÉ UN PREMIER LONG-MÉTRAGE EN 2015 AVEC ARTHUR DELAIRE À SAVOIR *PARIS-WILLOUBY* DANS LEQUEL ON RETROUVAIT ÉGALEMENT ALEX LUTZ. 5EME SET EST VOTRE PREMIER LONG-MÉTRAGE RÉALISÉ SEUL, SUR UN SUJET QUE VOUS CONNAISSEZ BIEN. C'EST UN FILM PLUS PERSONNEL ? L'EXPÉRIENCE DE RÉALISER SEUL EST DIFFÉRENTE ?

Ça n'a absolument rien à voir, totalement. C'est beaucoup plus personnel forcément. Après, il y a des duos qui fonctionnent très bien et le duo ne s'était pas trop mal comporté. Mais voilà, c'était un sujet qui a plus de coffre et que je porte effectivement seul et je pense que c'est plus quelque chose qui me correspond, la réalisation seul.

DONC VOS PROCHAINS PROJETS SERONT PLUS DES RÉALISATIONS EN SOLO ?

Absolument.

OWEN LEBRET

JEREMY BAUDON



CRITIQUE

• LVX ÆTERNA •



LUX ÆTERNA

ENTRE IMPASSE CRÉATRICE ET FULGURANCE ARTISTIQUE



Après avoir réalisé *Climax*, deux ans auparavant, Gaspar Noé se débattait alors dans une impasse. En effet, toutes ses obsessions, concepts et gimmicks de mise en scène étaient présents dans ce film. *Climax* était une synthèse de toute sa filmographie. La seule possibilité de continuer pour Noé fut donc de se renouveler pour ne pas sombrer dans la répétition. C'est dans cette quête de renouveau que sort *Lux Aeterna*, un moyen métrage de 51min, constitué d'un casting étincelant (Charlotte Gainsbourg et Béatrice Dalle), relatant l'histoire d'un tournage virant au cauchemar.

Sur le plan expérimental, Noé demeure encore pertinent. L'usage des acteurs est encore efficace, l'utilisation des décors toujours de qualité, avec un emploi remarquable des couleurs, en plus d'adopter comme procédé de réalisation le « split screen », popularisé par Brian de Palma, afin de dévoiler diverses situations dans une seule image. Mais les aspects intéressants du film s'arrêtent là, car le défaut majeur de cette œuvre reste son propos.

Lorsque nous examinons le thème du film, nous remarquons que Gaspar Noé cherche à démontrer ce qu'est la dureté d'un tournage, et dénonce l'utilisation pernicieuse des femmes, que ce soit dans le cinéma, dans la mode, ou même dans l'histoire. Mais ce n'est que l'aspect superficiel de l'œuvre. Le metteur en scène argentin s'emploie surtout à nous faire vivre une expérience de mort, perceptible sous différentes formes, que ce soit au niveau du titre du film (« *Lux Aeterna* » étant les premiers mots de la communion d'un requiem), la citation sur la crise d'épilepsie, à travers les dialogues de la première scène, la présence d'une morgue dans le studio. Le but du tournage étant de montrer une exécution. Tout cela est saupoudré de phrases pompeuses, directement inspirées des films de Jean-Luc Godard, et de split-screen, révélant le chaos et le désordre du tournage.

Avec cet effet, il nous indique également ce qu'est la souffrance (comme durant la scène du bûcher épileptique avec Charlotte, Abbey, et Mica, où l'image est divisé en trois, qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de Francis Bacon Trois études de figures au pied d'une crucifixion). Ce procédé de mise en scène, malgré son originalité, possède ses limites. Noé souhaite seulement nous signifier la puissance de ses images et sa vision du cinéma. Pourquoi ? Parce qu'il se prend pour Dieu.

L'omniscience de Noé est poussé à l'extrême dans ce moyen métrage. Le réalisateur observe ses acteurs sous différents angles grâce à son split-screen, ce qui accentue beaucoup plus son côté voyeur (cette sensation apparaît explicitement dans le film, lorsque le producteur demande à quelqu'un de filmer Dalle partout où elle va). Les comédiens de Noé sont comme des marionnettes, ses créations qu'il dirige selon sa volonté . À l'instar des dieux grecs lors de la création de l'Homme, Noé modélise ses acteurs à son image. Ils sont les prêcheurs de sa bonne parole (comme durant la première scène entre Béatrice et Charlotte, lorsque l'actrice de 37^e le matin explique qu'elle préfère les films poussant à la réflexion que les blockbusters). Le caractère divin est aussi montré de façon évidente: une première fois lors de la scène vu à travers la caméra du cadreur avec comme fond sonore, le *Dies Irae* du *Requiem* de Verdi. Nous sommes alors littéralement du point de vue de Gaspar Noé : nous regardons Charlotte Gainsbourg en plongé, c'est la créature du metteur en scène. Le cadreur lui indique des mouvements à faire en affirmant « tourne toi vers Dieu ou vers Moi ! ». Noé ne se cache plus : lorsqu'il réalise un film, il se prend littéralement pour Dieu. Cet ego trip s'exprime explicitement à la fin du film lorsque nous lisons la dernière citation de l'œuvre « Dieu merci, je suis un athée » (la religion qui est d'après lui la plus grande escroquerie de l'histoire). Pour Noé d'une certaine manière Dieu est mort et il décide de prendre sa place (artistiquement parlant bien sûr). Pour démontrer sa puissance, il décide donc de scruter tous ses acteurs de manière omnisciente et décide de faire effondrer le plateau dans lequel ils se trouvent, tout en orchestrant leur souffrance (le chaos étant le concept phare de son cinéma). Mais en démolissant ce projet, il démonte également son propos. Le film n'est qu'une œuvre brute affichant explicitement l'essence du cinéma de Noé. Certes ce film est le plus accessible de sa filmographie, mais c'est le moins subtil, et le moins élaboré. Rien de surprenant quand on apprend qu'il s'agit d'une commande de la maison Saint Laurent soucieux avant tout de mettre en lumière ses égéries. Un projet auquel Noé n'y croyait absolument pas à ses débuts.

Avec *Lux Aeterna* nous mesurons alors l'impasse artistique dans laquelle il est bloqué.

PAR BASSEM BRANINE



SÉRIES



**WHAT WE DO
IN THE SHADOWS**



THE BOYS

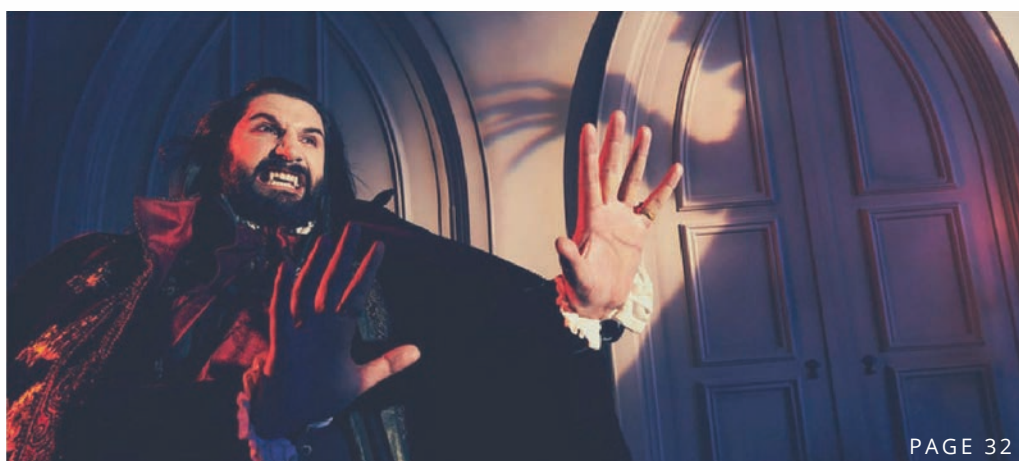


WHAT WE DO IN THE SHADOWS

En 2005, Taika Waititi et Jemaine Clement réalisent un court-métrage sous le nom de *What We Do in the Shadows*, fiction qui prend l'allure d'un mockumentaire (faux-documentaire) et qui suit les habitudes nocturnes de trois vampires vivant en collocation. En 2014, ce projet amateur d'une vingtaine de minutes se mute en long-métrage avec un budget plus conséquent, et qui connaît un accueil critique plutôt favorable. En 2019, Waititi et Clement reviennent sur leur idée de mockumentaire horrifique, qui est désormais adapté sous la forme d'une série. Nous y retrouvons alors Nandor, Laszlo et Nadja, trois vampires de Staten Island qui, pour les centaines d'années qui leur restent à vivre, peinent à se faire une place parmi le monde des humains.

UN DÉCALAGE ENTRE LE MYTHE DU VAMPIRE ET LE MONDE MODERNE

Le principal intérêt humoristique de la série *What We Do in the Shadows* réside dans le décalage des protagonistes vampires et du monde moderne dans lequel ils vivent. En effet Nandor, Laszlo et Nadja nés il y a de cela des centaines d'années, vivent désormais au XXIème siècle, dans une société dans laquelle ils ne parviennent pas à s'adapter voire dans laquelle ils ne veulent pas faire l'effort de s'accoutumer ; ces derniers continuent de vivre selon les mœurs d'une époque révolue. Heureusement, nos trois protagonistes partagent leurs interminables existences avec deux autres personnages qui viennent tenir le rôle d'intermédiaire entre le monde moyenâgeux gothique dans lequel ils se plaisaient et le monde civilisé moderne dans lequel nous, spectateurs vivons.





Il y a tout d'abord Colin qui est un vampire que le spectateur n'a pas l'habitude de voir, il ne brûle pas au soleil, ne boit pas de sang et ne se métamorphose pas en chauve-souris. Colin est ce qu'on appelle un vampire d'énergie, un être qui se nourrit de l'énergie des autres en les ennuyant. Il est le parfait archétype de l'homme moyen quarantenaire chauve travaillant dans un bureau, et s'adonnant à une vie des plus calmes et ennuyantes qui puissent exister ; l'incroyable banalité de ce personnage est alors une force, qui lui permet de se nourrir des autres par le simple fait de parler. Ce qui provoque un amusement du spectateur pour ce vampire des plus inhabituels et modernes.

Puis vient le tour de Guillermo, qui se trouve être intentionnellement l'esclave humain de la maison dans l'unique but de devenir à son tour une créature de la nuit. Guillermo représente le regard du spectateur, un regard lucide, à la différence de Nadja, Laszlo et Nandor qui sont jugés comme stupides, naïfs et ignorants, de par leur méconnaissance du monde extérieur et nouveau. Guillermo aura beau tenter de les connecter aux humains, il aura toujours tort face à ces derniers de par son statut d'esclave et d'humain. Créant, ainsi, une situation comique où le spectateur se moque d'un personnage qui se fait malmener de son plein gré alors que tout lui donne raison.

UN MOCKUMENTAIRE ET MÉTAFILM HORRIFIQUE

Nous sommes dans l'illusion d'un cinéma-vérité, la mise en scène veut nous faire croire que l'on est réellement dans un documentaire. Toute la narration se fait à partir des témoignages de ces vampires que l'on illustre à partir d'iconographies historiques, ce qui donne un aspect culturel et éducatif. Néanmoins, on réinterprète ces œuvres d'art à partir de leurs points de vue, on ne mystifie alors plus le tableau, il nous est rendu banal par l'explication des protagonistes, qui en sont soit à l'origine, soit qui en sont les modèles. C'est avec humour que l'on revisite des œuvres historiques que l'on étudie habituellement avec sérieux.

On retrouve tous les éléments d'un documentaire : la caméra est constamment en mouvement, une utilisation abusive du zoom avant et arrière, des changements de focales très présentes et un regard caméra constant. Le regard caméra est surtout utilisé par le personnage de Guillermo qui atteste de l'absurdité de la situation et qui s'adresse directement à l'équipe technique et ainsi aux spectateurs. L'équipe technique est ainsi présente dans la diégèse du film, la perche est présente plusieurs fois dans le champ de la caméra, par exemple.



On est à la fois dans un regard passif, puisque l'on se concentre sur l'histoire de nos personnages. Le regard redevient actif à certains moments, notamment lorsque l'un des perchmans se fait dévorer par un vampire, ou encore lorsque toute une équipe technique filme nos personnages s'enfuir d'une situation délicate depuis le lieu où le danger les menaçait. Se retrouvant alors subitement seule avec des créatures qui les poursuivent. On utilise alors l'aspect documentaire et métaphorique comme un élément comique.

UNE RÉINTERPRÉTATION DU MYTHE VAMPIRIQUE

What We Do in the Shadows se focalise sur une réinterprétation du mythe vampirique. Le vampire est quasiment née avec le cinéma, il a certes été amené par Bram Stoker à travers la littérature en 1897, mais il devient une icône horrifique importante à partir de 1922 dans le célèbre *Nosferatu* de Murnau. Dès lors, le vampire ne fait qu'évoluer constamment. Il passe du monstre des horrors-movies (*Dracula* en 1933 de Tod Browning), au stade du héros tragique (*Dracula* de Francis Ford Coppola en 1992) ; il devient une figure sexuelle pour les adolescentes (*Twilight* en 2008) tout comme il fait l'objet d'un culte pour les cinéphiles (*Only Lovers Left Alive* en 2013 de Jim Jarmusch). La figure du vampire ne meurt pas et parvient à garder la fascination du public, Waititi et Clement, dans *What We Do in the Shadows*, le prennent en considération et tentent désormais de revisiter l'icône vampirique en la détournant avec humour de par l'incapacité du vampire à s'adapter.

Le vampire reste un monstre sanguinaire mais désormais avec une banalité qui ne le rend plus effrayant mais hilarant ; il y a comme un « envers du décor » du mythe où l'on ridiculise quelque chose qui, originellement, nous terrorisait. La série utilise le mythe du vampire, qui inconsciemment est connu du spectateur (le vampire déteste l'ail, il ne voit pas son reflet dans un miroir ou encore est effrayé par les crucifix) puis le détourne originalement, pour le bon plaisir du public. La série reviendra sur nos écrans en 2021 avec une troisième saison, vous laissant patiemment le temps de regarder les deux premières saisons.

PAR FRÉDÉRIC VIDAL



THE BOYS

L'HÉROÏSME EXPOSÉ AU GRAND JOUR

Que reste-il d'original aujourd'hui dans un monde cinématographique et télévisuelle peuplé de super-héros Marvel et DC et de leurs héros clichés et uniformisés ? C'est l'une des questions auquel le showrunner Eric Kripke, créateur de *Supernatural*, tente de répondre avec sa série de super-héros boosté à la testotérone *The Boys*, adaptée d'un comics de Garth Ennis et Darick Robinson, qui suit une bande de super-héros vulgaires et trash mis face à la colère d'un groupe cherchant sa vengeance après les agissements scabreux du Homelander, leader aux allures de dictateur du groupe des « Sept » super héros.

DES QUESTIONS SOCIALES ACTUELLES

Durant ses deux saisons, *The Boys* va aborder une multitude de thèmes sociétaux qui ne sont jamais véritablement étudiés dans un monde comme celui du Marvel Cinematic Universe, avec notamment le racisme à travers les figures du Homelander et de Stormfront, héroïne au passé douteux, les drogues avec A-Train, super-héros ultra rapide dopée au « Compound V », ou bien le succès de la gloire et de ses méfaits cristallisés à travers la figure de Starlight, jeune héroïne embarquée dans un monde de super-héros totalement pervers et halluciné. Les propos sont toujours poussés à leurs paroxysmes, et constituent dans un second point de vue une critique de l'uniformisation des super-héros, toujours montrés comme parfaits et irréprochables au cinéma, tandis qu'ils sont ici révélés comme impuissants et souvent imbuables. Ce qui les définit, c'est avant tout leur côté humain, éprouvant tous des sentiments puissants d'amour et de haine, notamment dans cette éprouvante séquence de crash d'avion, ou les véritables émotions de deux héros de la bande des « Sept » sont montrés au grand jour. La figure du « Homelander », leader des « Sept », est celle qui appuie au mieux cette idée, montré comme un véritable héros patriotique américain au grand cœur devant les caméras, cachant sa véritable nature de dictateur intraitable détruisant ce qui ne lui plait pas. Ses sentiments de haine cachent en réalité des choses plus sensibles, notamment une enfance douloureuse dont il tente de s'arracher à tout prix. Ce « Captain America » made in *The Boys* constitue donc le point central de tout ce que représente la série d'un point de vue faussement héroïque et social.



TRASH AVENGERS

Depuis plusieurs années, les films Marvel sortent sous l'hégémonie de la bien-pensance de Disney, à travers une vision édulcorée à son maximum pour remplir un idéal cinématographique adapté aux petits comme aux grands. Les libertés visuelles et scénaristiques sont donc plus restreintes et l'ensemble de ces films perdent d'un certain réalisme. *The Boys* procède à un schéma totalement inversé, en se rapprochant d'un univers peut-être plus réaliste en exposant la véritable violence qui peut apparaître dans un vrai combat. Les deux saisons en proposent un véritable florilège, se montrant à travers des têtes écrasées, de violent crash d'avions, des viols ou encore de la destruction laser des yeux du « Homelander », auteur principal de la plupart de ces crimes. La bande des « Boys », ennemis des « Sept », représente également un bon exemple de cette violence, utilisée ici pour se venger de ces super-héros qui ont notamment détruits la vie du leader Billy Butcher, passant par tous les moyens de torture et de souffrances pour arracher des informations coûte que coûte dans un monde ou la société « Vought », le berceau des super-héros, à des yeux partout.

Tout au long de sa continuité, *The Boys* n'hésite pas à montrer les failles de l'homme et particulièrement du héros à la fois en l'humanisant et le déshumanisant, lui rendant son caractère humain à travers ses émotions, mais en lui enlevant aussitôt en montrant son côté diabolique prêt à tout pour dominer dans ce monde super-héroïque aux faux semblants.

PAR YOHAN HADDAD





LE REGARD DU CINÉASTE
GASPAR NOÉ



VIOLENCE ET SOCIÉTÉ

« On se croit dans un monde civilisé, mais c'est vraiment la jungle, et dans cette jungle, si t'as envie de vivre, t'as intérêt à faire partie des animaux les plus forts » pense la figure tiraillée du boucher de *Seul Contre Tous*, premier film de Gaspar Noé, et véritable ode à un aspect psychologique de la violence aux allures profondément Scorsesiennes. Avec ce premier long-métrage, l'auteur-réalisateur bouscule le petit monde tranquille du cinéma français à travers ce personnage froid et distant à qui rien ne sourit, prêt à prendre sa revanche sur un monde qui le fait redescendre en permanence en bas de l'échelle sociale, à travers une violence psychologique et physique attrapant le spectateur pour le mettre face aux failles du monde ordinaire des petites classes. Comme l'initié *Seul Contre Tous*, toute l'œuvre de Gaspar Noé est traversée par cette violence utilisée à des fins spécifiques et parfois nécessaires, emmenant ses personnages dans un véritable monde de brute ou personne n'en sort épargné.

LA VIOLENCE SOUS TOUTES SES FORMES

Avec son court-métrage *Carne*, Noé nous présente pour la première fois son personnage de Boucher à travers son caractère torturé, qu'il exprime notamment à travers des bribes de pensées évoquant la société autour de lui, sa vie passée, son métier, mais également des pensées incestueuses vis-à-vis de sa fille qu'il chérit plus que tout. La violence présente dans *Carne* et sa suite *Seul Contre Tous* s'exprime donc de manière psychologique à travers une parole bien plus forte que celle que l'influence de l'image a tendance à proposer dans une visée cinématographique plus classique. Celle-ci s'exprime plus largement dans son deuxième long-métrage *Irréversible*, fable horrifique et désenchantée qui bouscule les codes de ce qu'il est physiquement possible de montrer à l'écran. La violence psychologique des précédentes œuvres du metteur en scène est couplée ici à une forte violence visuelle étirant l'effroi des séquences sur une longueur importante, s'illustrant notamment à travers ce viol qui hantera à jamais les traversées souterraines de nuit.

La transgression proposée par Noé se voit démultipliée dans ses œuvres suivantes, à mesure que sa maturité cinématographique s'approche d'un certain paroxysme, avec cette idée d'amour destructeur, prêt à torturer les sentiments humains pour finalement les détruire, relié notamment à la haine et à l'amour de la substance dans le psychédélique *Enter The Void*, ou au désir sexuel infernal dans le voyeuriste *Love*.

Son dernier long-métrage en date, si on exclut *Lux Aeterna* (qui est en réalité un moyen métrage), est une véritable synthèse de toutes les représentations de la violence évoquées ici, menant le cinéma de son auteur à son « Climax », explorant les différentes pistes visuelles et psychologiques de la violence, s'exposant dans de longues scènes de danses éprouvantes nous préparant au pire, illustrés par les drogues, le désir et la dépression physique et psychologique.

UN MALAISE SOCIÉTAL

Au-delà de ce que la violence peut représenter, celle-ci évoque avant toute chose l'idée d'un certain malaise vis-à-vis d'une société qui met à mal les personnages, les violentant psychologiquement pour les mener eux-mêmes vers une violence frontale physique prête à détruire le milieu environnant qui les submerge.

En observant le cinéma de Gaspar Noé, le spectateur est mis en premier lieu face à un exercice de style qui aurait pour but de gratifier l'esprit sadique de l'auteur avec des scènes d'une violence inouïe. Le propos est en réalité beaucoup plus subtil, et cette violence viscérale devient beaucoup plus instructive, plus véritable à travers une vision plus pointue de son œuvre. *Seul contre Tous* appuie parfaitement cette idée, ou dans un esprit à la *Taxi Driver*, une galerie de protagonistes malfaisants sont prêts à tout pour porter atteinte au personnage principal, créant un écho avec le moyen-métrage *Lux Aeterna*, où l'on retrouve cette grande galerie de personnages tentant cette fois-ci de descendre une réalisatrice en manque de reconnaissance, celle-ci tentant le tout pour le tout pour réussir dans un milieu vicieux. Toute cette violence a également pour but de montrer une domination englobante de la société en plaçant les personnages dans un monde qui les observe et les domine autant qu'il les fascine, que ce soit plus visuel avec la fumeuse et dangereuse Tokyo dans *Enter the Void*, ou bien la sombre et torturée capitale parisienne qui se retrouve dans une majorité de l'œuvre de Noé, tel que *Love*, *Seul contre Tous*, ou apparaissant le plus sordidement possible dans *Irréversible*. Cette violence physique est toujours accompagnée d'une forme de désir amoureux ultra violent et complètement dérangeant, comme la relation du Boucher et de sa fille dans *Seul contre Tous*. C'est néanmoins avec son quatrième long-métrage *Love* que cet aspect du désir infernal ressort le plus, avec ce duo amoureux épuisant toutes les formes de vices possibles jusqu'à la rupture et la destruction humaine dans une société voyeuriste et sans tabou qui finit par les engloutir.

Ces différentes formes de violences apparaissent si variées dans le cinéma de Gaspar Noé qu'elles sont l'illustration inverse d'une certaine violence gratuite qui est toujours reprochée à l'auteur-réalisateur. Il se sert de celle-ci avec bien plus de parcimonie qu'il n'y paraît en l'incluant directement dans un art illustratif dénonciateur, enfermant ses personnages dans une masse uniforme de démente sociétale.

PAR YOHAN HADDAD



**VOUS AVEZ MÉPRISÉ
SEUL CONTRE TOUS**

HAÏ

IRREVERSIBLE

EXÉCRÉ

ENTER THE VOID

MAUDIT

LOVE

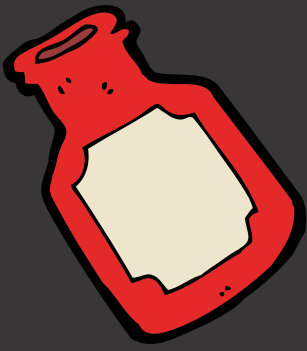
VENEZ FÊTER

CLIMAX

**MON NOUVEAU
FILM**

**GASPAR
NOE**





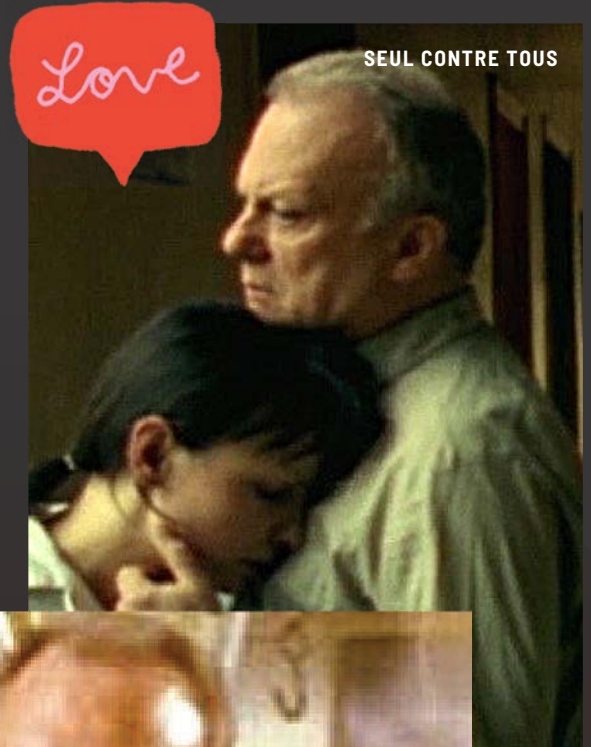
ENTRE Innocence ET BRUTAUTÉ



Avec cinq longs métrages, deux moyens métrages et onze courts métrages, Gaspar Noé a réussi à ancrer son style dans le cinéma contemporain. Né en 1963 en Argentine, d'un père peintre et d'une mère assistante sociale, Noé passe sa jeunesse à Buenos Aires, à New York et enfin à Paris. En 1985, après être sorti diplômé de l'école de cinéma Louis Lumière, il met en scène son premier court métrage *Tintarella di Luna*, et réalise en 1991 *Carne* qui le fera connaître dans le milieu du 7ème art. Gaspar Noé est un réalisateur qui n'a jamais fait l'unanimité. Certains le dénigrent, trouvent son travail simpliste et bâclée tandis que d'autres crient au génie. Suite à la sortie de son dernier film *Lux Aeterna*, il est temps de se concentrer sur ce qui obsède et intéresse ce mauvais garçon du cinéma.

INNOCENCE ET ÉMOUSSEMENT SUBVERSIFS

Le sujet de l'enfant et l'enfance sont des figures importantes chez Gaspar Noé. On retrouve un enfant dans chacun de ses films, la fille et la grossesse dans *Seul contre Tous*, celle d'*Irréversible* (étant une référence à *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick), le « complexe d'Œdipe » d'Oscar face à la mère de Victor ou sa réincarnation en nourrisson dans *Enter The Void*, le bébé de Murphy dans *Love*, l'enfant de *Climax*, et celui de Charlotte dans *Lux Aeterna*. Le jouvenceau est toujours lié au malheur, que ce soit les deux enfants de *Seul contre Tous*, l'un brisant le couple du boucher, l'autre représentant la nouvelle vie qu'il ne veut pas vivre, tout comme Murphy. L'enfant est aussi l'annonceur indirect du viol que va subir Alex dans *Irréversible*, ou encore de la perte de la femme qu'aimait Murphy dans *Love*. Il est aussi une sorte de finalisation à un processus, comme la réincarnation d'Oscar dans *Enter The Void*. Mais les films montrant le mieux la vision de l'enfant chez Gaspar Noé (et même ce qu'il pense du monde en général), sont *Carne* et *Seul contre Tous*. Dans le moyen métrage *Carne*, le boucher ne veut pas d'enfant avec sa nouvelle femme. Dans *Seul contre Tous* il tue le fœtus en frappant sa compagne, et souhaite ensuite tuer sa fille qui d'après lui sera plus heureuse dans la mort. La naissance de l'enfant conduit au malheur.





C'est donc le cas de Murphy dans *Love* ou du boucher de *Seul contre Tous*, mais aussi d'Oscar dans *Enter the Void*, lors de sa réincarnation, revivant d'une certaine manière la douleur de vivre. À travers l'enfant, Noé montre son regard assez amer envers l'Homme et les relations qu'il entretient avec les autres. Comme dit le Boucher dans *Seul contre Tous* : « Même les enfants ça ne sert à rien. Dès que leurs parents n'ont plus rien à leur donner, ils les foutent dans des hospices pour qu'ils crèvent seuls, et en silence. Les enfants n'en ont rien à battre, l'amour filiale ça n'existe pas. C'est un mythe [...] l'amour, l'amitié, tout ça c'est du pipeau ».

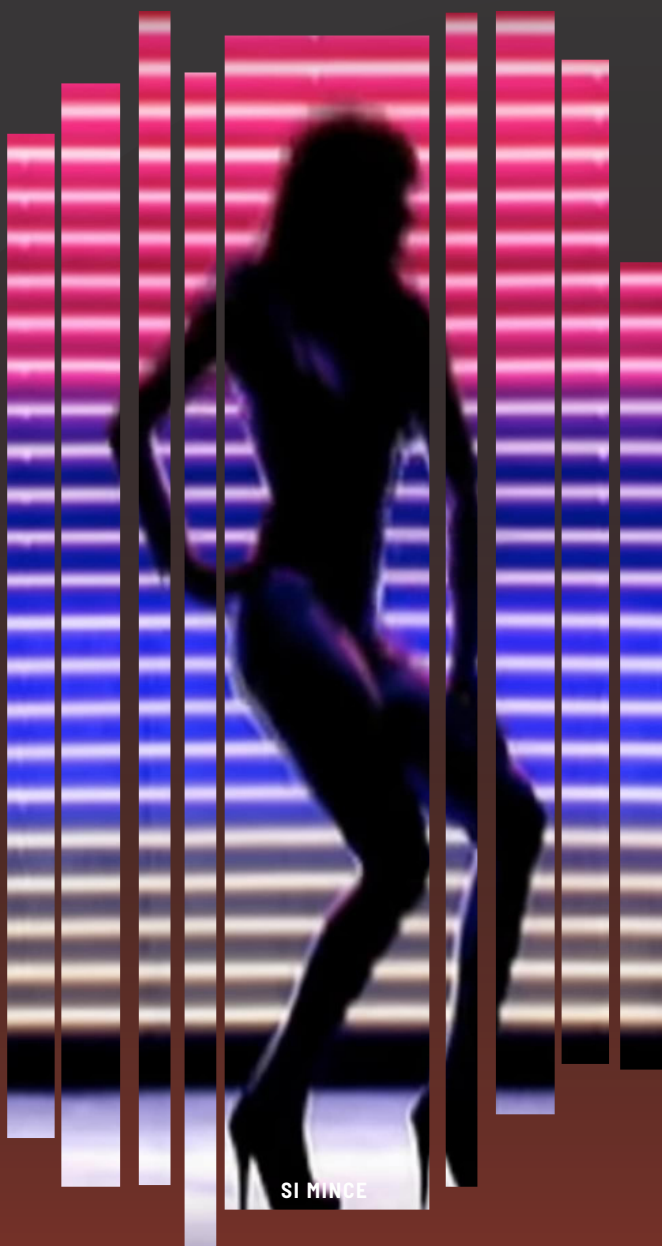
Quant à l'enfance, elle exprime un sentiment en particulier : l'innocence. Cette innocence est montrée littéralement dans *Enter The Void*, lors des flash-backs de l'enfance d'Oscar. Suite à la mort de ses parents, il promet à Linda de ne plus se séparer. Cette promesse est tenue par Oscar qui continuera d'observer sa sœur en tant qu'esprit. Mais ces promesses peuvent également ne pas être respectées, ce qui leur donne un aspect encore plus innocent et enfantin. C'est le cas dans *Love* lorsque Murphy parle à son ex, Lucille, en lui disant qu'il veut passer le reste de sa vie avec elle. Cet engagement sera réitéré à Electra à la fin du film. Malheureusement il perdra ses deux femmes.

L'innocence chez Noé est montrée par ses personnages, mais elle se ressent dans tout son cinéma. Que ce soit par son propos ou sa manière de montrer les choses, ses films possèdent un côté pur, brut sans fioritures nous poussant à avoir de l'empathie envers ses personnages. Et c'est par cet aspect d'une puissance phénoménale, que ressort une certaine pureté et innocence. Ce n'est pas pour rien que ses sujets de prédilections sont l'amour, la violence ou encore l'enfance, ce sont des thématiques directes, sobres et fortes. L'extrémisme de ses choix montrent donc une certaine ingénuité, et c'est par cette extrémité que se dégage la subversion de Noé, mais aussi son excellence.

TECHNICITÉ BRUTE ET PUREMENT CINÉMATOGRAPHIQUE

Dans le cinéma de Gaspar Noé, la mise en scène possède une place capitale, chacun de ses films est une nouvelle expérience cinématographique. De *Tintarella di Luna* à *Seul contre Tous*, la réalisation de Gaspar Noé est assez sobre. La plupart des plans sont fixes, dégagant un climat assez froid et tendu. Dans *Carne* et *Seul contre Tous*, la caméra est tellement fixée sur sa position que pour avancer ou bouger, un effet de montage est appliqué. Ce mouvement mécanique exprime les ressentis du boucher ; il est seul et emprisonné dans sa marginalité, enfermé dans son « cadre ».

Cette réalisation a changé au fil du temps pour devenir plus dynamique à partir d'*Irréversible*. Mais avant ce film, le métrage qui mit en place les prémices de cette mise en scène fut le clip *Si Mince* pour la chanteuse Arielle. La caméra bouge, tourne autour d'elle et des décors, se met à l'envers, à l'endroit, fait des tours, exprime alors la routine et l'isolement dans laquelle la chanteuse se trouve, dû à ses complexes.



Mais la signification de cette mise en scène change dans ses autres films. Dans *Irréversible* la caméra part dans tous les sens, permettant d'extérioriser la rage de Marcus et Pierre; elle exprime l'aspect fantomatique et planant de l'âme d'Oscar dans *Enter the Void*, ou encore la folie et le chaos dans *Climax*.

Le système de caméra fixe est réitéré dans *Love*, cette fois-ci éclairé avec de nombreuses couleurs, afin de traduire les émotions de Murphy. L'aspect pictural des images nous fait penser à des photos, allégorie du passé. Dans *Climax*, ce système permet d'isoler les personnages afin de montrer qui ils sont.

CHROMATISME

Après son film *Seul Contre Tous*, Noé décide de changer radicalement sa mise en scène mais également son visuel. Pour cela, il collabore avec l'un des meilleurs directeurs photo de notre époque : le chef opérateur belge Benoît Debie, qui a d'ailleurs travaillé sur *Spring Breakers* de Harmony Korine, *Everything Will Be Fine* de Wim Wenders, *Lost River* de Ryan Gosling, ou encore *Les Frères Sisters* de Jacques Audiard.

Avec Debie, les films de Noé passent d'un visuel « cradingue », à des œuvres esthétiques (ses productions les plus poussées sur ce point sont *Enter The Void*, *Love* et *Lux Aeterna*).

Mais ce n'est pas un esthétisme léché à la Ridley Scott ou à la Stanley Kubrick, il s'agit d'un visuel brutal et direct. Chaque émotion ou scène est représentée par une couleur. Le rouge peut signifier les pulsions, le sexe, la violence ou la douleur (la couleur du tunnel et de la boîte de nuit d'*Irréversible*, le fœtus d'*Enter The Void*, le dernier plan de *Love*, le sol de la salle de danse de *Climax*, ou l'avant dernière scène du film entièrement éclairée en rouge), le jaune illustre le bonheur (comme dans la scène entre Marcus et Alex, certains moments de *Love*, ou encore certains habits de Linda, exprimant sa joie de vivre avec son frère malgré la misère). Cette couleur peut également refléter la superficialité, à l'instar de l'endroit où se trouve les danseurs de *Climax*, montrant le fait que ces personnes ne sont liées que par leur profession. Mais le jaune signifie aussi la pourriture (les couleurs des murs de certain endroit de *Seul Contre Tous*). Quant au vert, il peut représenter le vice ou l'erreur (comme durant la scène où Murphy trompe Electra, dans une salle de bain), et le violet peut figurer tout ce qui est lié à l'hédonisme (à l'instar de certains éclairages du lieu de la fête d'*Irréversible*, la chemise d'Alex le junkie dans *Enter The Void*, la veste de Linda, la liant à sa profession de strip-teaseuse, certains éclairages du bar dans lequel elle travaille, ou encore dans ce même film, les maquettes de la ville contenant le Love Hotel, un lieu possédant des murs éclairés par cette couleur). Le chromatisme de ses films a permis à Noé de rajouter de la profondeur et de la puissance à ses œuvres.

CONCLUSION

La filmographie de Gaspar Noé est intéressante par son extrémisme et sa brutalité. C'est cette dureté, qu'il lui permet d'exposer sa vision de la société mais aussi sa misanthropie. Son œuvre est traversée par une violence utilisée à des fins spécifiques et parfois nécessaires, emmenant ses personnages dans un véritable monde de brute où personne n'en sort épargné. Pour cela il utilise avec pertinence les outils spécifiques au médium de l'image, ce qui fait de ses films de véritables œuvres du 7ème art. C'est pourquoi il peut être considéré comme un pur cinéaste.

PAR BASSEM BRANINE



05
LABEL
KEEP THIS UPON
817205
LEAD TAG &

ak, close by, or
way.
y Longville,
park (GR
ap. "Gp"
these and
hen ascend the
you meet a sign
ead, half right,
to (in quick
otpath and over
oint; do not cross;
xbridge. There is
is southern bank,

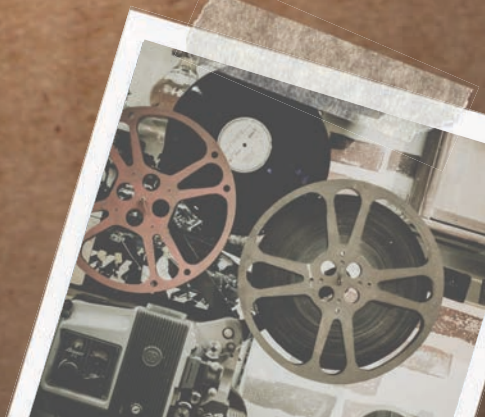
d out to
altho
ial w
n Rat
ne of ye
somethi
lackth
ay.
watch tie
night
ating,
or all it
s-plac
f big-c
me yea
hich I
berwe
tensio
n par
mer
w
ng e
ond
and
e

Le reliquaire DE RÊVES



出会ったのは、50年代の人の
無
てまきとして行例に其體の遊園地
は、運にトランドトランド
て、運に運に運に運に運に運に
て、運に運に運に運に運に運に
て、運に運に運に運に運に運に

and the Great Blasket
y and fell in love with it.



PRÉFACE.

L'idée m'est venu à la lecture du Cent de Rouge Profond : 100 plans du cinéma, 100 auteurs de Guy Astic, directeur des éditions Rouge Profond. Ce livre anniversaire publié le 6 juin 2019 pour les vingt ans d'existence de Rouge Profond et le centième ouvrage publié a fait office de petite lueur, et nous a donné envie – à moi comme aux autres rédacteurs – de nous prêter au jeu.

Le reliquaire **DE RÊVES**

Puison dans la préface de Guy Astic pour éclaircir le lecteur intrigué :
« La dynamique nous pousse à revenir à l'image, même si elle n'est pas exclusive. Repartir du plan, de sa composition, de son corps, de son intimité, pour en dégager les ressources théoriques. Faire dialoguer les photogrammes, recourir au fragment filmique sans ignorer le mouvement d'ensemble. Observer aussi ces moments où l'image cinématographique rivalise avec les autres images et où, plus généralement, le cinéma côtoie les autres arts. »

Ainsi, le jeu est de « choisir un plan emblématique à nos yeux, décliné en un, deux ou trois photogrammes ; et en parler sous la forme qui nous convient le mieux. » De quoi mettre des mots sur nos rêves de cinéophile.

« Un florilège de textes et de plans puisés dans les cinémas du monde ; un projet choral et un concentré d'amour du cinéma. »

Guy Astic, merci.

PAR JOSHUA PALMA

L'heure des adieux

L'heure des adieux a sonné pour John Connor et le T800 chargé de le protéger. Physiquement, le Terminator incarné par Arnold Schwarzenegger a totalement perdu son apparence humaine.

La moitié de son visage a été arrachée et laisse voir son crâne métallique ainsi que son œil rouge vif et inexpressif. De son bras gauche démembré par le T1000, il ne reste que quelques câbles pendouillant nous rappelant que oui, le Terminator n'est qu'une machine. Et pourtant, dans ce dernier moment passé avec le garçon qu'il n'a jamais cessé de protéger, pour qui il a tout donné, puisque telle était sa mission, le Terminator n'a jamais semblé si humain. Car à cet instant précis où il doit s'en aller, il a trouvé sa véritable raison d'être, celle d'élever cet enfant à l'adulte qu'il doit devenir pour permettre à l'humanité de résister face à la guerre qui s'annonce. Il a permis à John Connor, de faire le deuil du père qu'il n'a jamais eu, Kyle Reese, lui aussi mort pour la cause. Sous le regard attristé de sa mère qui n'a jamais cessé de lui chercher une nouvelle figure paternelle, John enlace une dernière fois celui qui lui a servi de protecteur, d'ami mais surtout de père. Et même si cette machine aussi froide et dévastatrice ne peut lui renvoyer cet amour et ce chagrin, elle peut au moins comprendre ce qu'il ressent. Comprendre un mécanisme aussi complexe que l'émotion humaine : « Je sais maintenant pourquoi vous pleurez, mais c'est quelque chose que je ne pourrai jamais faire ».

Sur ces mots, Sarah Connor enterre définitivement la hache de guerre avec le T800 : « Parce que si une machine, le Terminator, peut découvrir la valeur d'une vie humaine, peut-être le pouvons-nous aussi ». Un constat sans précédent s'impose à elle et au spectateur, un constat teinté d'espoir mais tout de même empreint d'un profond pessimisme quant à la nature humaine. Oui, le Terminator est une machine et oui, elle a compris la beauté que cache la nature humaine. Mais c'est l'humain qui a lui-même créé la machine qui le détruira par la suite. L'humain qui, sous couvert de bonnes intentions et pensant éperdument avoir le regard tourné vers l'avenir, creuse inlassablement sa tombe emportant avec lui ce qui reste de vivant sur Terre.

Création et destruction vont de pair et c'est un ensemble dangereux entre les mains de l'Homme. Mais si la création de l'homme, le Terminator, est capable d'une telle sensibilité, il semble évident que nous le pouvons encore, mais comment, à quel prix ? Sur ces questionnements qui ne quitteront plus jamais ses pensées, Sarah Connor enclenche le mécanisme qui dirige lentement le Terminator vers son tombeau magmatique. Juste avant de mourir, la machine esquisse un dernier geste, elle lève le pouce comme un dernier signe d'espoir et de réconfort. Ne vous inquiétez pas pour moi, je ne ressens aucune douleur, mais surtout, tout ira bien. Espérons, nous aussi, que tout ira bien pour l'avenir, en attendant, séchons ces chaudes larmes qui coulent le long de nos joues.

Par Owen Lebrét



Terminator 2 : Le Jugement Dernier
(1991), James Cameron

Hors de la tempête

Allongée, Catherine semble flotter. Sa voix nous berce, notre respiration se cale sur la sienne et son visage lui, s'embrase, se crispe et s'inquiète.

Frederic, ravagé par la fatigue, la peur et la pluie peut maintenant entrer. L'amant se montre enfin. On la sait perdue, lui pas. Les mains se lient, les regards se croisent et les visages s'illuminent. Il la sert fort, elle s'endort.

Là, tétanisé, on le regarde impuissant et sonné. Entre ses bras le corps de celle qu'il aime - feu Catherine - et d'un mouvement délicat le voilà qu'il la porte, l'extirpe de ses draps encore chauds et l'éloigne de la caméra. Le moment est intime mais fugace, il nous reste quelques instants pour contempler d'un regard la souffrance d'un homme. Anéanti, il choisit de nous tourner le dos, de l'éloigner elle, loin de nous, loin des masques et du gaz, loin de la laideur du monde et de la guerre qui cesse enfin au son des cloches de l'Armistice, loin de la crasse et de la pénombre, pour la mettre face à la lumière dans un dernier élan amoureux.

Et lorsque sonne le Prélude de Tristan et Iseult, nous vient en tête le visage de Gary Cooper : je compris que perfection et fragilité étaient amants. Frank James Cooper, merci. Borzage nous interdit de le voir, on aimerait pourtant, mais on comprend, et on ne bronche pas. Tourné vers l'ailleurs face à cette grande fenêtre, le ciel répond de sa radiance ; souvenir du temps de *L'Aurore*. Et alors que le drap mince de Catherine glisse tout doucement vers le bord, la mort se transforme en noce ; les adieux sublimés. Amants intemporels. Marqué à jamais. La promesse de l'étreinte et le rêve d'aimer une femme.

Par Joshua Palma



CNVFILLM FF1

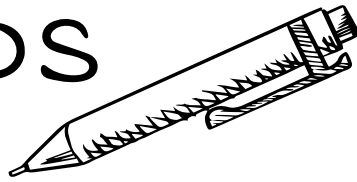


23

CANVA STORIES

A Farewell to Arms (1932),
Frank Borzage

LES BOBARDS DU 7ÈME



Parmi ces 8 anecdotes sur le monde du cinéma, trouvez celles que le Septième a inventées !

1 Hugo Cabret est le premier film de Martin Scorsese sans Leonardo DiCaprio depuis 12 ans.

2 Kevin Spacey a rejoint le casting de Seven deux jours avant le début du tournage.

3 Dans *La Nuit des masques* [*Halloween*], le masque de Michael Myer est en fait un masque de Capitaine Kirk qui a été transformé pour le film et qui a coûté moins de deux dollars.

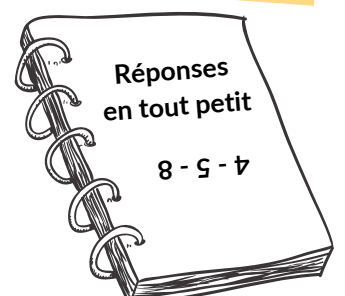
5 Dans *OSS 117* de Michel Hazanavicius, la réplique « J'aime me battre » est une improvisation de Jean Dujardin.

4 Pour jouer dans *Taxi Driver*, Robert de Niro a dû passer son permis de conduire, il ne l'avait jamais eu avant.

8 Dans *Parasite* de Bong Joon-Ho, la maison de la famille Park a été la première visitée par le réalisateur qui n'a pas hésité une seconde à la louer pour son film.

6 En 2002, Steven Spielberg a enfin terminé son cursus universitaire après une pause de 33 ans. Il a rendu *La Liste de Schindler* comme projet de fin d'études.

7 La scène d'identification dans *Usual Suspect* était censée être sérieuse, mais Benicio Del Toro n'arrêtait pas de péter et les acteurs ont ri pendant toute la scène.



ATTENTION!.....

わたしは娘を……
食べたいくらいに、
愛している。

UN FILM DE G A S P A R N O É

CARINE

【カンヌ国際映画祭国際批評家週間賞受賞】

カルネ

【R指定完全版】