



29
DÉCEMBRE
2018

LE SEPTIÈME

REVUE DE CINÉMA

DOSSIER
ENnio MORRICONE

LE CINÉMA DE BONG JOON-HO
LE DEVENIR DE LA COMÉDIE MUSICALE
SHARP OBJECTS



CINÉASTES D'ICI ET D'AILLEURS,

NOUS SOMMES HEUREUX DE VOUS ANNONCER L'OUVERTURE DE L'APPEL À FILMS DE LA 1ÈRE ÉDITION DE **LA PÉPINIÈRE**, FESTIVAL INTERNATIONAL DE COURTS-MÉTRAGES.

QU'EST CE QUE LA PÉPINIÈRE ? LE RENOUVEAU DE L'INCONNU FESTIVAL DONT NOUS PRÉSERVONS LES RACINES !

CETTE ANNÉE, POUR UNE QUINZAINE DE COURTS-MÉTRAGES SÉLECTIONNÉS, **TROIS PRIX** SERONT DÉCERNÉS À L'ISSUE DES 2 JOURS DU FESTIVAL.

QUE VOUS SOYEZ **AMATEURS OU PROFESSIONNELS**, QUE VOTRE FILM PARLE D'ÉLÉPHANTS ROSES VOLANTS OU DE SOMBRES TRAGÉDIES FAMILIALES :

VENEZ PARTICIPER À L'EXPÉRIENCE AU PRINTEMPS 2019 À PARIS.

**DÈS MAINTENANT, FAITES-NOUS PARVENIR VOS FILMS,
DANS TOUTE LEUR FOLLE DIVERSITÉ ! FAITES FLEURIR
VOTRE IMAGINATION !**

VOUS AVEZ POUR SEULES CONTRAINTES :

- DURÉE : DE 7 SECONDES À 30 MINUTES.
- IL DOIT AVOIR ÉTÉ RÉALISÉ APRÈS LE 1ER JANVIER 2017, ET N'AVOIR JAMAIS ÉTÉ SÉLECTIONNÉ DANS UN FESTIVAL.
- POUR LES FILMS EN LANGUE ÉTRANGÈRE, VEILLEZ À AJOUTER DES SOUS-TITRES FRANÇAIS OU ANGLAIS.

VOUS AVEZ JUSQU'AU **15 JANVIER 2019** POUR NOUS FAIRE PARVENIR VOS COURTS-MÉTRAGES À L'ADRESSE SUIVANTE :

LAPEPINIEREFESTIVAL+FILMS2019@GMAIL.COM

N'HÉSITÉS PAS À NOUS SURPRENDRE,

L'ÉQUIPE DE LA PÉPINIÈRE

CINÉSEPT PRÉSENTE
LE SEPTIÈME
REVUE DE CINÉMA

**RÉDACTEUR EN CHEF &
DIRECTEUR DE PUBLICATION**

Arnaud Christien

DIRECTRICE ARTISTIQUE

Valentine Meyer

RÉDACTEURS

*Coralie Charles-Casini, Caroline
Garo, Yohan Haddad, Antonin
Langlinay, Augustin Lesaule, Alexis
Molina et Ruth Sarfati.*

RÉDACTION

Université Paris Diderot - Paris 7

5 rue Thomas Mann

UFR LAC - Case 7010

75013 Paris

Mail: leseptiememagazine@gmail.com

Tous droits réservés pour tous pays. La loi du
11 mars 1957 interdit les copies ou
reproductions destinées à une utilisation
collective. Toute reproduction intégrale ou
partielle faite par quelque procédé que ce
soit sans le consentement de l'auteur ou de
ses ayants cause est illicite et constitue une
contrefaçon sanctionnée par les articles 425
et suivants code Pénal.

Imprimé en France/Dépôt légal à parution

ISSN 2273-645X

université
PARIS
DIDEROT
PARIS 7

7^e
ÉDITO

DÉCEMBRE
2018

29

Un nouveau numéro du Septième, un nouvel éditto à rédiger, une page blanche. Je me prête à l'exercice, en bon procrastinateur, avec quelques jours de retard. A peine commencé que l'angoisse reprend, l'angoisse d'affronter cette page blanche.

C'est Valentine, amie et talentueuse graphiste du Septième, qui va encore me réprimander. C'est moi même qui vais me reprocher mon manque de rigueur. Il faut que je rédige cet éditto.

Un nouveau numéro donc, mais pas n'importe lequel : la fin de l'année 2018 marque le retour de la revue. Commençons donc par l'artiste mis à l'honneur dans ce numéro, le compositeur Ennio Morricone. Une bonne occasion pour se replonger dans les compositions du génie. Des films d'horreurs aux western leonien, Ennio Morricone a marqué le cinéma de son emprunte et est devenu l'un des plus grand compositeur de musiques de films.

Ce dernier a par ailleurs été mis à l'honneur à la Cinémathèque au travers d'une rétrospective. On retrouve ses compositions dans l'exposition consacré à Sergio Leone, qui a également lieu à la Cinémathèque, jusqu'au 27 janvier 2019.

Un autre génie mis en avant, le grand Bong Joon Ho, qui a réussi à s'imposer en 6 longs métrages en Corée et à l'international comme un réalisateur majeur.

Outre ces deux artistes, en parcourant ce numéro, vous découvrirez de nombreux autres articles, abondant des sujets tout aussi passionnant. J'espère que ce premier numéro vous plaira.

Ça y est, l'éditto est rédigé, la page blanche est remplie. Je peux enfin l'envoyer à Valentine pour qu'elle puisse le mettre en page. C'est la touche finale du numéro, avant l'impression. D'ici là il n'y a plus qu'à patienter avant que le Septième atterrisse dans vos mains. Bonne lecture.

Arnaud Christien

SOMMAIRE

6

DOSSIER

ENNIO MORRICONE



22

REGARD DE CINÉASTE

23

LE CINÉMA DE BONG
JOON HO

26

GRETA GERWIG





SÉRIES

34

SHARP OBJECTS

35

WHO IS AMERICA ?

37



**ET AUSSI : LE DEVENIR DE LA COMÉDIE MUSICALE,
TINTIN ET MAD MAX, BANGKOK NITES...**



DOSSIER

**ENNIO
MORRICONE**

ENNIO MORRICONE

MUSIQUES DE WESTERN



Si la carrière monumentale d'Ennio Morricone (plus de 500 compositions) passe par presque tout les genres de films, il n'est pas invraisemblable de dire que c'est pour ses musiques de western qu'il a été le plus remarqué et célébré. Bien que la collaboration avec Sergio Leone, pour 4 westerns (ainsi que, hors du genre, les deux derniers volets de la trilogie Il était une fois...) ait été parfois vue à la fois comme le début et l'apogée de la carrière de Morricone, un examen plus attentif révèle que les compositions de Morricone pour le western précèdent son travail avec Leone, et qu'au delà de Leone, il signe dans les années 60 et au début des 70 de nombreuses compositions pour le western italien ou américain : plus de 30 westerns ont une bande originale composée par Ennio Morricone, et il a souvent revendiqué en interview que chaque partition est l'occasion pour lui de se frotter à des défis nouveaux : faisant une distinction entre musique absolue (celle des concerts) et musique appliquée (celle utilisant un sujet, ici composée pour un film), il recherche toujours à adapter son style aux besoins du film. Chaque composition est donc pour lui l'occasion d'expérimenter, ce qui lui permet ensuite de remployer des idées :

le thème à la trompette de *Pour une poignée de dollars*, qui devait rappeler le *Deguello* de Dimitri Tiomkin pour *Rio Bravo*, vient d'une de ses anciennes compositions pour la télévision, et il avoue que Leone « choisissait toujours parmi les musiques rejetées par les autres metteurs en scène. »

Ennio Morricone, a été présenté à Sergio Leone par son producteur suite à sa composition pour *Duel au Texas* en 1963. De l'avis des deux, c'est une musique reprenant de manière quasi-plagiaire les caractéristiques des musiques hollywoodiennes. Le thème principal, d'abord joué à la guitare, puis repris par un orchestre à cordes et percussions, est tout de même très entraînant, mais la chanson « A Gringo Like Me », pleine de clichés et vocalisée par un certain Dicky Jones, fait ressentir la piètre opinion qu'avait les deux futurs complices de ces premières armes.

Sur leur collaboration dans *Pour une poignée de dollars* (1964), *Et pour quelques dollars de plus* (1965), *Le bon, la brute et le truand* (1966) et *Il était une fois dans l'Ouest* (1968), tout a déjà été dit : l'électrochoc que ces succès populaires furent pour la composition

de musique de films est très bien documenté. Morricone fait se percuter la guitare électrique et l'orchestre classique, le sifflement et les chœurs, inclut les bruits de coup de feu, de claquement de fouets et de cloches funèbres. Leone utilise de brèves ponctuations sifflées pour mythifier le personnage mystérieux qui starifie Clint Eastwood, et étend ce procédé de signature musicale dans les autres films : ce sera une flûte dans *Et pour quelques dollars de plus*, et *Le bon, la brute et le truand* (dans ce film, Sentenza/Ceil d'ange est quand à lui ponctué par un ocarina, et Tuco par la voix « de coyote », vocalisée en duo, issue du thème principal)

Un autre des points importants du travail musical de Morricone chez Leone est l'utilisation de thèmes évolutifs à forte valeur narrative. La musique de la montre dans *Et pour quelque dollars de plus* est d'abord jouée au carillon, puis elle enfle au-delà du son diégétique de différentes manières selon la scène : pour signifier d'abord la maîtrise et le sadisme d'El Indio (dans « Chapel Shootout », Morricone dégage l'orgue pour une parodie du « Toccata et fugue en ré mineur » de Bach) puis la violence traumatique de son crime (via des réverbérations atonales où les notes composant la musique originelle sont comme jouées au hasard) et enfin la vengeance du colonel Mortimer, au son de la guitare lors de l'interruption de Clint Eastwood, puis avec de martiales trompettes et tambours dans « La

resa dei conti »

Ce travail atteint un véritable apogée dans *Il était une fois dans l'Ouest*, où la musique de Morricone, composée à l'avance, est jouée sur le plateau et rythme l'interprétation comme le déplacement de la caméra. Chaque personnage à son thème, sauf Harmonica, qui joue sa propre musique : à la fin, son thème se superpose au thème de Frank et le complète lors du flashback révélateur.

Tout ceci est bien connu, mais pendant ces quatre ans, Morricone ne chôme pas : outre les Leone, il compose pour 14 western italiens, et pas des moindres. Si la marche de Mon colt fait la loi (1964) est très classique, et celle de Sept écossais au Texas (1965) limite parodique, le thème chanté du Retour de Ringo (1965) de Duccio Tessari, « Because we are fearless men » est quant à lui de toute beauté et mérite d'être inclus dans ses grandes réussites.

L'année 1966 marque le début d'une collaboration avec Sergio Corbucci, qui durera le temps de 7 westerns. Si le séminal *Django* (1966) de Corbucci est accompagné d'une magnifique composition de Bruno Nicolai (d'ailleurs ami et collaborateur de Morricone), les autres westerns de Corbucci seront accompagnés des thèmes d'un Morricone très inspiré : la musique de *Navajo Joe* (1966) est pleine d'une énergie baroque, utilisant des bases percussives pour de grandes envolées opératiques. *Les Cruels* (1967), plus calme, utilise des compositions centrées sur la





trompette pour des ambiances sudistes, dont plusieurs seront reprises dans *Django Unchained* de Tarantino.

Mais c'est en 1968 que Corbucci filme *Le grand silence*, qui permet à Ennio Morricone de changer radicalement d'ambiance : ce film est un western enneigé, prenant place dans les montagnes de l'Utah. Jean-Louis Trintignant est Silence, un pistolerero muet mais aux réflexes d'acier, qui s'oppose aux chasseurs de primes menés par Tigero, interprété par un Klaus Kinski monumental en tueur poli et sûr de lui, bien déterminé à flinguer tout ce qui peut lui rapporter une prime. Le contexte glacial et la noirceur du scénario inspirent une musique plus lente, hivernale, faisant une belle place à la guitare sèche et au violon soliste, où les chœurs et les clochettes se font à la fois requiem et berceuse. C'est une composition exsangue, où le baroque tonitruant des compositions leoniennes s'inverse pour favoriser des ambiances intimes, aux consonances religieuses. Morricone la cite comme sa musique de western favorite hors de celles écrites pour Leone, ce qui n'est que justice pour le meilleur western italien... hors de ceux réalisés par Leone.

Petit retour en arrière pour se concentrer sur les collaborations avec le troisième grand Sergio : Sollima, dont les excellents westerns sont aussi l'occasion de deux grandes partitions de Morricone : *Colorado* (1966), avec Lee Van Cleef et Tomas Milián, a un thème principal (« Run man run ») à l'orchestration très leonienne, mais accompagné par un magnifique chant de Christy (Maria Cristina Brancucci). On remarque aussi une utilisation très riche des instruments à vent, avec une opposition

trompette mexicaine/cor de chasse qui symbolise la fuite du paysan mexicain accusé de tort par les puissants. C'est aussi l'occasion pour le compositeur de s'adonner à une de ses marottes : la reprise de grands thèmes classiques : le duel final s'accompagne d'une composition s'articulant autour de La Lettre à Elise de Beethoven, enrichie d'accords de guitare à la mexicaine et de percussions claquantes : un vrai choc des cultures.

La collaboration continue avec *Le Dernier Face à Face* (1967), un des tout meilleurs westerns italiens, au thème principal marquant : une marche avec chœurs féminins, puissante et mélancolique, sans excès, où les instruments se répondent à la suite, comme pour illustrer la trajectoire croisée des deux protagonistes. Une reprise de ce thème en ostinato (une composition répétant le même élément rythmique en boucle), d'abord à la guitare sèche, puis au violon, puis à la guitare électrique, avant d'introduire l'orchestre, permet de rendre l'évolution progressive de la violence chez le personnage d'intellectuel joué par Gian Maria Volonté.

Avant de revenir sur Corbucci, évoquons une rareté : *Ciel de plomb* (1968) de Giulio Petroni s'ouvre sur un doux thème à la guitare et sifflé, auquel les vents et cordes de l'orchestre s'ajoutent avec douceur : la séquence générique, où Giuliano Gemma et Mario Adorf enterrent sans un mot les morts d'une attaque de diligence, tranche avec les ouvertures tonitruantes dont le genre est familier.

Morricone et Corbucci remplissent pour la Trilogie de la révolution : *El Mercenario* (1968), *Compañeros* (1970) et *Mais qu'est-ce que je viens foutre au milieu de cette révolution ?*

(1973), entrecoupée de *Far West Story* (1972). Le thème de *El Mercenario*, « L'arena », fut repris dans *Kill Bill II* (2004) lorsque la Mariée sort de la tombe. Son ouverture sifflée, ses percussions obstinées et sa trompette flamboyante se marient bien à l'ambiance à la fois roublarde mais au fond très empathique du film de Corbucci. Il franchit un cap dans l'enthousiasme révolutionnaire avec *Compañeros* : le générique chanté, « Vamos a matar, Compañeros ! », est un des morceaux les plus euphorisants de l'œuvre de Morricone, un festival où toutes ses marottes se retrouvent à la suite : sifflets, harmonica, rythmes latins, pointes de violons, goût du décalage avec l'orgue, et un peu de guitare électrique et de cris tout droit sortis du *Bon, la brute et le truand* pour épicer le tout. « Il pinguino », le thème de Franco Nero, a de grandes ressemblances avec celui de Cheyenne dans *Il était une fois dans l'Ouest*, mais Morricone, généreux, nous offre de nombreuses variations instrumentales (« Il pinguino, pt.2 » et sa guitare électrique, « [...] pt.3 » et son violon hermannien).

Il suffit de comparer cette folie avec le « Viva la Revolucion » issu de *Trois pour un massacre/Tepepa* (1969), autre western révolutionnaire, une marche où Morricone insère du clavecin pour un résultat certes très réussi, mais bien plus classique : les rythmes latins n'y font qu'une apparition fugitive, dans ce qui pourrait tout aussi bien être la musique d'un film en costumes.

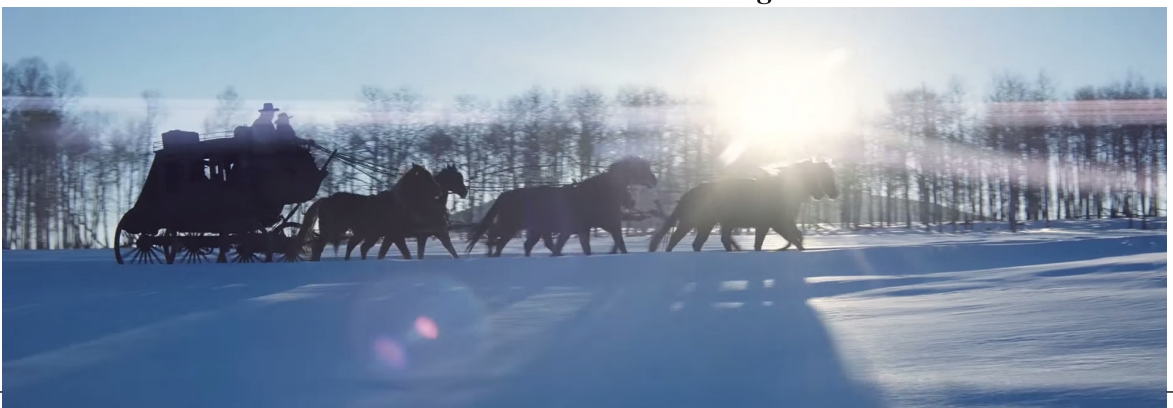
Pour boucler la trilogie, *Mais qu'est que je viens...*, est un peu hors de notre corpus, puisqu'il n'a de western que le contexte de révolution mexicaine, et tiens plus de la

comédie à l'italienne : les héros n'y sont pas des pistoleros, mais un prêtre et un acteur qu'une série de quiproquos amènent à jouer un rôle inattendu dans la lutte révolutionnaire. Morricone retravaille la ligne de guitare de « Il pinguino » et brode une partition plus ample, aux accents forains, qui évoque les multiples déguisements qu'endosseront les protagonistes.

Au début des années 70, le western italien commence à s'essouffler, et Morricone compose moins pour le genre, devenu comique : il compose pour *On m'appelle Providence* (1972), et sa suite *On continue à m'appeler Providence* (1973), un thème aux accents rock plutôt bouffon, et se concentre pour les productions Leone, comme *Mon Nom est Personne* et *Un génie, deux associés et une cloche*.

C'est aussi l'occasion de composer une musique pour un western américain : *Sierra Torridel/Two Mules for Sister Sara* de Don Siegel en 1970, avec un Clint Eastwood auréolé de ses rôles chez Leone. Il utilise un piccolo et un basson pour créer des bruits de mule, qu'il dispose autour de chants religieux : une partition encore une fois très inventive, mais qui sera quasiment sans suite : sa deuxième musique pour un western américain fut celle... des *Huit Salopards* en 2015. Après de très nombreuses utilisations des musiques de Morricone, Tarantino a le luxe d'une partition inédite, hivernale et angoissante qu'il enrichit de thèmes non utilisés issus de ses compositions pour les films d'horreur, un sujet qui sera abordé dans l'article suivant.

Augustin Lesaulle



ENNIO MORRICONE ET LE FAÇONNAGE D'UN STYLE

LA NAISSANCE DE LA BANDE ORIGINALE DU CINÉMA D'HORREUR



Quand Ennio Morricone fait ses débuts dans le cinéma italien, il est difficile d'envisager à quel point son rôle de compositeur va laisser une trace importante dans l'histoire du cinéma. Les bandes-originales de *la trilogie du Dollar* et d'*Il était une fois dans...* ont laissées une marque importante sur le cinéma mondial, faisant de ces films des chefs d'œuvres reconnaissables par leurs airs musicaux inoubliables.

Pourtant, Morricone est également l'un des pionniers du long-métrage d'horreur, marquant le cinéma italien des années 60 et 70 avec des thèmes qui vont inspirer des compositeurs et cinéastes importants tels que John Carpenter, qui s'est grandement nourri des thèmes classiques de Morricone pour des films comme *Halloween* ou *Christine*.

REPRÉSENTER L'ITALIE

Au début des années 70, Ennio Morricone a déjà acquis un statut assez important en tant que compositeur : il rencontre un grand succès avec la bande originale de *la trilogie du*

Dollar, et particulièrement avec le thème à l'harmonica mythique d'*Il était une fois dans l'Ouest*. Pourtant, Morricone décide de s'écarter du cinéma de Sergio Leone pour travailler avec celui qui sera quelques années plus tard le maître de l'horreur des années 1970 et 1980 qu'était Dario Argento. Avec lui, il va façonner un son unique, reposant toujours sur le même principe, qui est celui de la répétition, réutilisant les mêmes effets encore et encore sur la même scène, créant une atmosphère angoissante au plus haut point, permettant de facilement plonger le spectateur dans la peau des personnages. Le premier film du maître de l'horreur italien, *L'oiseau au plumage de cristal*, bénéficie notamment d'un statut mythique grâce à l'utilisation ingénieuse de la composition de Morricone. L'entrée du serial killer tentant de casser la porte, pendant que la pauvre victime s'arme d'un couteau pour se défendre permet de nous glisser dans sa peau. La musique du maestro Morricone arrive parfaitement à capturer l'intensité de cette scène grâce à un thème montant en intensité en même temps

que le tueur s'approche. Cette scène, et tout le film en général, va façonner à la fois le cinéma de Dario Argento avec des films comme *Suspiria*, considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands films d'horreur de l'histoire du cinéma.

JOHN CARPENTER ET LE CINÉMA AMÉRICAIN

Au début des années 80, Ennio Morricone est, aux côtés de John Williams, l'un des plus grands compositeurs de bande-originale au cinéma. En 1981, le réalisateur et lui-même compositeur John Carpenter demande à Morricone de composer la bande originale du film mythique *The Thing*. Le compositeur italien est d'accord, étant donné l'admiration totale de Carpenter pour son travail. Il va alors bousculer encore une fois l'histoire du cinéma en signant une bande originale électrique et moderne, accompagné de ce que le spectateur croit être un battement de cœur, en réalité imité par le bruit des basses. Cela va bousculer les critiques, Morricone sera même nommé pour un Razzie Award (qui est l'opposé de l'Académie des Oscars, récompensant les pires performances cinématographiques de l'année). Pourtant, il a encore une fois façonné un son unique, inspirant les futurs thèmes de John Carpenter lui-même, mais inspirant également des compositeurs des années 80. Ennio Morricone ne niera néanmoins pas la grande influence du travail de Jerry Goldsmith, qui est l'un des premiers compositeurs de l'histoire du cinéma à utiliser essentiellement des instruments

électroniques pour créer une ambiance vintage accompagnant une certaine atmosphère. Néanmoins, cette atmosphère musicale fut une première pour le cinéma d'horreur. Morricone disait sur l'utilisation électronique de la musique, au moment de la sortie de *The Thing* « J'ai écrit plusieurs bandes originales inspirées par ma vie. Et pour *The Thing*, j'en avais écrit une qui était électronique. Et John Carpenter l'a choisi ». À partir de là, la musique de Morricone va grandement se diversifier, et tout en continuant d'inspirer le cinéma d'horreur et d'épouvante, il va composer des musiques de films à suspense, comme celle des *Incorruptibles* de Brian de Palma, ou plus proche de nous, de *Peur sur la Ville*, d'Henri Verneuil. Ce son électronique, caractéristique de ses bandes originales pour le cinéma d'horreur, va également être réutilisé dans le cinéma fantastique avec des films comme *Mission to Mars*.

Ennio Morricone, en plus du western, va donc laisser sa marque importante sur le cinéma d'horreur avec des thèmes musicaux inoubliables, tout en continuant d'alimenter sa grande richesse musicale avec le western ou le film de science-fiction.

Yohan Haddad



LE DEVENIR DE LA COMÉDIE MUSICALE

REVIVAL DU GENRE DANS LE FORMAT DE LA SÉRIE?



RETOUR EN ARRIÈRE...

Par sa définition la comédie musicale est un genre cinématographique du 20ème siècle qui mélange danse, chant et comédie. La comédie musicale se caractérise par le fait que tous ses aspects (mots, mouvements, mélodies et mise en scène) participent à communiquer au spectateur aussi bien l'intrigue que le contenu émotionnel : ce dernier peut se trouver dans différents registres: l'humour, l'amour, la colère, la souffrance, etc. Depuis la Grèce antique, le chant a toujours fait partie intégrante du genre théâtral par sa dimension lyrique et cathartique. Les mythes étaient déclamés et communiqués oralement, l'étymologie du lyrisme participe à nous renseigner sur le lien entre musique et dramaturgie. On sait que l'association de la musique, du chant ou de la danse au théâtre classique a pris forme dès le XVIIème siècle avec la "Commedia dell'arte" en Italie, les farces de Molière en France et les "English Operas" en Angleterre, durant lesquels des entractes de théâtre musical viennent bousculer les conventions classiques du

théâtre.

Avant que la comédie musicale ne s'impose comme un genre populaire venu de Broadway aussi bien sur le grand écran que sur le petit, elle a dû passer à travers des phases de gloire et de transition.

Les années 1920 sont propices à la production américaine de comédies musicales. La musique y évolue fortement avec l'introduction du Jazz et des artistes de renom tels que Cole Porter, George Gershwin, Irving Berlin ou encore Jerome Kern, qui feront la découverte de grands artistes comme Fred Astaire ou Ginger Rodgers. Ainsi, après le succès de *Show Boat* (1927), considéré comme un musical fondateur, l'apparition du son au cinéma marque le début des films musicaux. Le tout premier film avec son synchronisé est un musical : *Le chanteur de Jazz* (1927). À partir de 1929, plus d'une centaine de versions cinématographiques de musicals en Technicolor verront le jour. Après une petite pause liée à cette saturation du marché cinématographique, sortiront *42nd Street* en 1933, ainsi qu'une version fidèle de *Show Boat*

par James Whale en 1936.

Même si la grande dépression désintéresse le public aux comédies musicales aussi bien sur les planches que sur le grand écran, l'année 1943 voit la naissance du premier musical de Rodgers et Hammerstein, *Oklahoma!* (1943) qui fond de manière novatrice l'intrigue dramatiquement cohérente d'une pièce de théâtre et les numéros de danse et chant, qui font avancer celle-ci. Il sera adapté sur le grand écran en 1955. Après la guerre émergent de grandes œuvres composés par les grands du jazz comme *Annie du Far West* (1946) de Irving Berlin et *Kiss me, Kate* (1948) de Cole Porter, également adaptés en films dans les années 50. L'âge d'or de la comédie musicale, aussi bien sur les planches que sur la toile tendue, s'étend donc du début des années 40 avec *Oklahoma!* jusqu'aux années 60 avec *West Side Story* qui signe l'apogée du genre. Parmi les perles des années de gloire du genre, on y trouve de nombreuses collaborations entre chanteurs et danseurs comme *Escalade à Hollywood* de 1945 avec Sinatra et Gene Kelly, ou encore *Le Pirate* en 1948 avec Kelly et Garland. *Chantons sous la pluie* de Donen (1952), *Funny Face* (1957) puis *West Side Story* (1961), *My Fair Lady* (1964) et même *Mary Poppins* (1964) marquent tous à leur manière le genre et l'implication constante de la musique dans les numéros pour faire avancer l'intrigue. Le genre s'essouffle avec l'implosion du système des studios, laissant un avenir incertain pour la comédie musicale qui doit se renouveler et s'adapter aux mœurs. Bob Fosse incarne ce

nouvel élan moderne avec son style anachronique, musclé et rythmé, dans *Sweet Charity* (1966), *Cabaret* (1972) et *All That Jazz* (1979).

Si la comédie musicale naît des planches du West End avant de fleurir majestueusement au cinéma, comment est-on passé du grand au petit écran ? Les points communs entre ce genre et la série télévisée sont d'abord liés à son attrait populaire. À son apparition dans les années 50-60 la télévision était moins considérée que le cinéma par sa dimension marchande, un divertissement de masse reflétant la société de consommation. De son côté, la comédie musicale connaissait un essor incroyable dans les années 50-60 comme expliqué précédemment. Il y a donc une connexion entre le public populaire visé par la série télévisée et la comédie musicale, ainsi qu'entre la sous-considération de cette plateforme et ce genre par les autres arts et médiums, malgré sa spécificité. La télévision, face au cinéma, subissait le même sort en 1960 que le cinéma lui-même par rapport au théâtre dans les années 10 : une difficulté à s'imposer comme art à part entière. Ainsi, l'arrosé devint arroseur.

La série américaine *Fame* créée par Christopher Gore après le film à succès d'Alan Parker de 1980 est diffusée entre 1982 et 1987 sur NBC, renouvelée pour 6 saisons et gagnante d'Emmy Awards, se fait pionnière du genre « série musicale » par sa popularité. Le pouvoir des séries, c'est leur format : que l'épisode fasse 20 min pour les comédies ou





40 min pour les drames, celles-ci ont le pouvoir de développer des personnages plus en détail dans le temps et ainsi développer une intrigue plus longue et complexe. En général, les productions américaines commandent un pilote puis 6 à 8 épisodes pour la première saison pour savoir si celle-ci va fonctionner. Puis, si la première saison fonctionne pour l'audience, celle-ci peut être renouvelée. Ainsi, la difficulté des séries tient à l'écriture précise de chaque saison parce que celles-ci peuvent être annulés à tout moment. Si, comme je le disais précédemment le genre de la série musicale commence avec *Fame*, elle fleurit notamment dans la dernière décennie. Le carton de la trilogie *High School Musical* chez les jeunes commandé par Disney en 2006 pour le grand écran, inspire les réalisateurs légèrement craintifs vis à vis de ce genre essoufflé. L'héritage de l'âge d'or du genre est repris en leitmotiv par les séries à travers le « backstage musical », notamment repris dans la série *Smash*, le « school musical » initié par *Fame*, puis *High School Musical* et par *Glee* plus récemment. Cependant cet héritage est aussi traité historiquement par certaines nouvelles séries comme *The Get Down* qui retrace les débuts du hip hop ou encore *Vinyl* qui revient sur le business du rock'n'roll dans les années 70.

SMASH ET LE BACKSTAGE MUSICAL

Le « backstage musical » est le genre narratif prépondérant durant l'âge d'or des comédies musicales. Littéralement traduisible par « comédie musicale dans les coulisses », c'est un

genre de comédie musicale dont l'intrigue se déroule dans un contexte qui s'articule autour de la production d'une pièce de théâtre, d'un musical, d'un film. La trajectoire narrative du film s'arrête plusieurs fois pour permettre une performance. Les chansons interprétées dans ce contexte sont considérées comme des numéros diégétiques parce qu'elles se produisent littéralement dans l'intrigue, bien qu'elles ne déplacent pas nécessairement l'histoire vers l'avant. Le backstage musical a été illustré dans les premiers films du réalisateur et chorégraphe Busby Berkeley, dont *42nd Street* en 1933, *Footlight Parade* de 1933, *Dames* de 1934 puis avec la série des *Gold Diggers* (1933, 1935 et 1937) D'autres comédies musicales qui ont des éléments de « backstage musical » incluent *Show Boat* (1936, puis 1951) *Embrasse-moi, chérie* (1953) *Gypsy*, *Vénus de Broadway* (1959) d'après le musical de Jule Styne, ou encore *Cabaret* (1972) et le *The Phantom of the Opera* de 2004. Ainsi le genre du backstage musical contient cette dimension méta-filmique. On filme la création d'une pièce ou d'un film, il a ainsi une mise en abyme du processus créatif. Le plus connu du genre est bien sûr *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen, qui met en scène la création d'un film lors de l'apparition du parlant.

Dans les veines du backstage musical, *Smash* est une série télévisée américaine en 32 épisodes de 43 minutes créée par Theresa Rebeck, coproduite par Steven Spielberg et diffusée entre 2012 et 2013 sur le réseau NBC. La série tourne autour d'un groupe de personnages souhaitant réaliser une comédie

musicale à Broadway, basée sur la vie de Marilyn Monroe. La série gravite autour du processus de création d'un musical, avec ses personnages et leurs évolutions. Avant que le spectacle ne fasse sensation, le duo d'auteurs à succès Tom et Julia doit d'abord mettre de côté leurs problèmes personnels. Julia a entamé avec son mari des démarches afin d'adopter un enfant, mais ses ambitions sont détournées lorsqu'elle a la possibilité d'écrire un autre méga-succès à Broadway. Une rivalité se formera entre une jeune nouvelle venue et inexpérimentée originaire du Midwest américain et une chanteuse d'expérience qui veut sortir des rangs et briser les barrières.

Ainsi, la série s'intéresse à opposer deux personnages qui seraient capables de jouer le rôle de Marilyn : Karen, la jeune talentueuse et inexpérimentée et Ivy la chanteuse d'expérience mais fragile psychologiquement. Dans la diégèse, on alterne entre la vie des personnages: les deux potentielles Marilyn et la vie personnelle des actrices Karen et Ivy. La série s'inspire bien sûr du backstage musical par sa dimension du processus créatif du montage d'une pièce musicale, mais elle s'inspire aussi de l'histoire de Marilyn Monroe, projetée sur le personnage de Karen, jeune talent inexpérimenté débarquant du Midwest à New York, attendant son « Big Break ».

La musique 20th Century Fox Mambo apparaît dans les premiers épisodes de la première saison et indique le ton de la série. Les paroles introduisent l'opinion d'une jeune talent sur l'industrie de l'âge d'or hollywoodien. Ici, c'est Marilyn qui doit

choisir le studio auquel elle veut s'affilier. Ceci est expliqué par les paroles qui comparent les différents studios de l'époque à des genres de danses, seulement Marilyn veut du rythme de Mambo et choisit la 20th Century Fox. Ainsi la scène se passe en répétition et la jeune Karen Cartwright doit interpréter cette musique aussi bien en dansant qu'en chantant sur un rythme endiablé. On voit donc Karen interprétant Marilyn évoluer dans un monde qu'elle ne connaît pas, entourée de stagiaires, de maquilleurs qui essayent de la changer pour qu'elle corresponde au modèle féminin attendu à l'époque « *change your clothes, fix your nose* » Elle est prête à tout faire : « *do whatever my teacher suggest, I can do it clothed or undressed* ». C'est le début de la carrière de Marilyn, le rêve hollywoodien, « *make me feel like I'm the main attraction* », « *Hollywood will be under my thumb* », les paroles font également références aux personnalités de l'époque « *Mr Zanuck ain't seen nothing yet* ».

Le principal challenge dans cette série tient au fait que l'intrigue met en opposition deux femmes qui représentent chacune à leur manière Marilyn ; Karen Cartwright, le jeune talent innocent issu du Midwest et rêvant de paillettes ; et Ivy Lyn, talent confirmé au caractère névrosé voire psychotique correspondant au pendant tragique du destin de Norma Jean Baker. Cette opposition est notamment présente dans les différents duos et interprétations de même numéros. *Don't forget about me* est un numéro qui clôture la pièce en parlant de la mort de Marilyn et ce qu'elle espère laisser derrière elle comme héritage. Ainsi, on parle à la fois de l'héritage





du personnage de Marilyn et de l'héritage de l'industrie hollywoodienne, son influence sur l'industrie musicale d'aujourd'hui. La clé dans ce numéro est de comparer les émotions projetées par les deux personnages dans les deux versions de ce numéro final. Karen interprète une Marilyn qui accepte sa mort et est en paix avec, elle est passive, aimante, reconnaissante et laisse même échapper dans sa voix puissante quelques ondes d'innocence. Au contraire, Ivy est défiante, elle sait qu'elle est morte, mais aussi que son héritage ne mourra jamais, elle paraît plus agressive, plus audacieuse et fière, mais elle ne regrette rien.

Ce qui rend cette série originale est sa dimension mélangeant le passé et le présent en symbolisant deux cultures différentes. Le passé est traité via les costumes et les numéros dansants et chantants dans la pièce diégétique appelé « *Bombshell* » et le présent et l'évolution des personnages sont traités dans l'intrigue à travers quelques numéros en dehors de la pièce. On se retrouve donc avec des numéros modernes tirés de chansons modernes comme des hits de Rihanna (*Cheers to that*), de Mary J. Blige (*I'm going down*) ou encore reprise de Snow Patrol sur *Run* ou *Shake it Out* de Florence and the Machine, avec en face des chansons originales créées exprès pour la pièce « *Bombshell* ».

Par conséquent quand la série fut annulée, il a fallu mettre un terme, aussi bien à l'univers diégétique de la pièce « *Bombshell* » qu'à la série *Smash* en elle-même. Ainsi le numéro « *Big Finish* » incarne ces deux clôtures. On a

alors un emboîtement à la fois du diégétique et de l'extra-diégétique : il faut un numéro pour finir le show de la diégèse et la vraie série avec les deux actrices dans leurs rôles respectifs. « *Let's give them that big finish and leave them wanting more* », il y a ici une mise en abyme du dernier épisode : « *The show's over* », spectacle autant que série. Ainsi les paroles jouent sur le désir grandissant du public d'en voir plus aussi bien de la série que de la pièce qui sont, en soi, indissociable.

GLEE ET LE SCHOOL MUSICAL

Le school musical est un style de storyline propre au musical. Instigé par la série et le film *Fame* dans les années 80, ce style permet d'introduire narrativement les numéros sans gêner l'intrigue. C'est à dire que c'est un canon narratif qui insère naturellement les numéros sans les rendre digressives ou les faire appartenir à une autre monde, en racontant le quotidien des élèves d'une école d'art et évoquant le rêve américain : des jeunes gens, aux origines les plus diverses mais tous talentueux, intègrent cette école afin de devenir danseurs, chanteurs, musiciens, acteurs et chaque épisode doit être ponctué par des numéros de danse et de chants. Le canon crée par *Fame* est repris notamment littéralement par la série sitcom *Nickelodeon Victorious* en 2010, mais place les jeunes talents à Hollywood au lieu de New York. On le retrouve dans d'autres séries télévisées Disney Channel destinés aux jeunes enfants :

High School Musical est la trilogie qui relance le genre chez les jeunes dans les années 2000.

Cependant la série phare représentante de ce genre aujourd'hui, c'est *Glee*, créée par Ryan Murphy en 2009. La série gravite autour d'un professeur d'espagnol qui reprend les rênes du glee club du lycée dans lequel il enseigne, et qui va déployer tout son enthousiasme afin de constituer un nouveau groupe, composé de plusieurs élèves qui se distinguent dans leurs attitudes et leurs style mais se rassemblent par leur intérêt commun : la passion du chant. La série est tout de suite un hit show par sa capacité à parler aux jeunes comme aux grands en reprenant des thèmes et des chansons de tous les genres. Elle proposait des reprises extrêmement variées allant de tubes récents (*Gold Digger* de Kanye West) à des chansons incontournables de la musique populaire au sens large (*Imagine* de John Lennon), en passant par des standards du jazz vocal (*The Lady is a Tramp*), des comédies musicales de Broadway (*Maybe This Time* de Cabaret, ou *Don't Rain on my Parade* de *Funny Girl*), ou bien des chansons oubliées depuis longtemps (*Physical* d'Olivia Newton-John). Au-delà de l'accompagnement musical, la série rendait sensibles ses spectateurs aux thèmes de l'adolescence dans un drama show typiquement américain servi par un large choix de personnages typés : un garçon en

fauteuil roulant, une Afro-américaine obèse, une Asiatique bègue et gothique, un délinquant footballeur juif, un homosexuel en train de « sortir du placard », une Barbra Streisand en puissance aussi talentueuse qu'énergique, un quarterback qui aime aussi chanter, ou bien même une pom-pom girl enceinte.

La première saison de *Glee* a une grande cohérence narrative avec des arcs et des personnages principaux développés, pour lesquels le but final de la saison est tout tracé : remporter le concours local de chorales lycéennes, tout en évitant les manigances de la capitaine de l'équipe de pom-pom girls, l'infâme Sue Sylvester, pour fermer le glee club. Les numéros chantés et dansés commentaient ou faisaient avancer l'action dans la meilleure tradition des comédies musicales, et certains épisodes à thème étaient de véritables leçons d'histoire de la pop. Ainsi, au même titre que son côté divertissant, la série était portée sur la nostalgie et une certaine didactique. Étiquetée « série pour ados », *Glee* était d'office ambitieuse et innovantes parmi les innombrables séries policières et même tenait souvent un discours intéressant (voire peut-être maladroite) sur la différence. *Glee* est rapidement devenue un phénomène médiatique d'ampleur nationale puis mondiale. Entre concerts et tournées, la



série est couronnée d'Emmys et de Golden Globes, et entre dans le star system.

C'est précisément après les récompenses pour les meilleurs Guest Star récoltées par Neil Patrick Harris et Kristin Chenoweth, star des planches à Broadway, que les stars se bousculent pour faire une apparition dans la série et conquérir les jeunes à travers le petit écran. Ainsi, *Glee* se retrouve juste à être un juke-box, où au contraire l'intrigue devient papier peint pour laisser place aux numéros alignant des reprises de moins en moins surprenantes et surtout perdant toute cohérence narrative. Au lieu de continuer d'approfondir les personnages construits dans la première saison, la série a multiplié les personnages secondaires, à tel point qu'il n'y a plus à proprement parler de personnages principaux et que les intrigues étalées sur plusieurs épisodes se sont transformées en sketches destinés à remplir l'épisode entre les morceaux de bravoure chorégraphiés ou bien à asséner des messages politiques maladroits à la *Sauvé par le Gong*.

THE GET DOWN ET LE « HISTORICAL MUSICAL »

Ce que j'appelle « historical musical » correspond à ces séries qui se placent dans un contexte musical révolutionnaire du vingtième siècle. En effet, que ce soit au niveau cinématographique comme musicale le vingtième siècle reste un berceau d'une effervescence artistique inégalable. Ainsi, dans une ère comme la nôtre, assez stagnante au niveau cinématographique, remplie de sequels

et de reboots et avec une industrie musicale nostalgique, les séries financées par les différentes plate-formes et chaînes câblées comme Hulu, Amazon, Netflix, HBO ou Showtime s'intéressent à cette histoire, cet héritage musical à travers les images. Si le grand écran passionne de moins en moins, la série s'est imposée dans notre quotidien aussi bien par sa qualité cinématographique que par son format plus intéressant pour le storytelling, Ainsi des cinéastes comme Scorsese, Spielberg, ou Lurhmann se sont penchés sur les avantages d'un tel format. Des séries comme *Vinyl*, *Smash* ou *The Get Down* sont nées de ces deux tendances.



The Get Down est une série créée par Baz Lurhmann en 2015, commandée par Netflix et disponible sur cette plate forme. La série est annulée à la fin de la première saison à cause de son budget estimé à 7,5 millions de dollars par épisode. Cette série retrace la genèse de la culture Hip-hop à New-York. On découvre alors comment ont émergé les crew de breakdance

ainsi que les rappers au sein du quartier le plus défavorisé de la ville, au milieu du crime et des trafics de drogue, au travers de l'aventure de cinq jeunes garçons, Ezekiel, Shaolin, Ra-Ra, Boo-Boo et Dizzy. La série prend place en 1977 et 1978 plus précisément dans le quartier d'Harlem, frontière entre Manhattan, la cité du business et du succès, et le Bronx, quartier enflammé par les inégalités raciales. Ainsi la série nous emmène dans le monde d'un nouveau style naissant entre les flammes des conflits raciaux, la gentrification forcée, l'effervescence du disco et la libération sexuelle.



New York à la fin des années 70 est une ville extravagante, mais surtout extrêmement pauvre, faible en infrastructures et en programmes sociaux, et au taux de criminalité record. Malgré ce contexte défavorable, la série montre une poignée de jeunes du Bronx qui commencent à monter des fêtes clandestines, avec un nouveau code musical, de danse et vestimentaire et une certaine attitude, qui finiront par s'infiltrer dans la pop culture et s'imposer comme l'esthétique dominante de toute une époque. Ainsi grâce à la maîtrise progressive d'un genre émergent des platines, les DJ's du Bronx ont changé la donne en remettant le funk et la soul au goût du jour, posant les bases d'un son qui sera plus tard défini comme « hip-hop ». Pour les jeunes, il était difficile de se retrouver dans cette atmosphère disco, la série l'a bien compris et dès qu'il s'agisse de remaniements de chansons classiques ou de nouveaux originaux par les meilleurs d'aujourd'hui, la bande son de la série est un juke-box bourré de surprises et de nouveaux matériaux passionnants. Des artistes comme Zayn, Miguel, Leon Bridges et Janelle Monae y ont tous contribué. Christina Aguilera y livre même sa meilleure performance vocale depuis son album jazzy *Back to Basics* sur le hit *Telepathy* avec Nile Rodgers.

Comme dans *Vinyl*, annulée avant le tournage de *The Get Down*, le sujet est passionnant et les références musicales sont nombreuses et précises. On retrouve un souci

photographique méticuleux de Baz Luhrmann qui passe par le soin apporté aux costumes, coiffures, phrasé, décor, la mise en scène et l'atmosphère. Chaque épisode de *The Get Down* est parsemée de vrais enregistrements de la fin des années 70, décrivant la pauvreté et la violence auxquels devaient faire face les habitants du Bronx ou de Harlem. Ainsi, des images d'archives (notamment celles du black-out de New York en juillet 1977) sont insérées dans le récit pour lui donner une résonance et une authenticité historique supplémentaire.

Ainsi le pilote entame un peu de manière naïve une épopée par une sorte de film de 90 minutes destiné à cadrer le décor et à dessiner des enjeux mêlant événements d'une période historique et personnages de fiction. Là où *Vinyl* réussit dans son pilote de 2 heures à capter directement les enjeux de l'intrigue tout en capturant l'essence de la production rock des années 70, *The Get Down* semble échouer par sa lenteur et son manque de discernement.

Même si la série est éblouissante par la virtuosité photographique et l'ingéniosité de la B.O., ce mélange de réalisme social et de mythologie de la musique semble dilettante. Tout se passe comme si la série hésitait à savoir ce qu'elle est. A priori, la bande annonce prédit un hybride drame/historique. La série se veut également didactique dans le sens où elle nous explique les origines du hip-hop, le maniement des platines et l'invention

du scratch . Là, elle réussit clairement à expliquer la fabrication de ce tempo si particulier, lancinant, répétitif et funky si propre au hip-hop. Cependant, tout au long de la saison 1, nous assistons successivement et sans approfondissement réel à une réflexion sur la célébrité et le talent artistique, puis à une exploration des questions raciales dans une ville gangrenée par la criminalité, ainsi qu'un retour sur la naissance d'un mouvement musical majeur, une histoire d'amour entre adolescents, un drame familial, une série politique. Par conséquent, on se perd en tant que spectateur à savoir où se trouve l'enjeu majeur. Tout est abordé mais rien n'est assumé. Les personnages sont développés de manière caricaturale dans la deuxième partie de la saison 1 et l'histoire se retrouve en clin d'œil par la mise en scène et en excuse pour les numéros. On y croise pêle-mêle Diana Ross, *Cabaret*, Spike Lee, *Star Wars*, *Rocky*, les Bee Gees, Travolta, Abba, et bien sûr Donna Summer (renommée ici Misty Holloway). La technique ne sert donc pas à la narration et revient donc trop cher pour Netflix.

« Une autre possibilité était le parti pris par des séries comme Nashville, Empire, ou Smash : s'emparer de la musique comme d'un prétexte et non comme du sujet principal. Cela permet d'accentuer le caractère soap-opera et finalement de revenir à des choses extrêmement classiques. » nous dit le critique Pierre Sérésier pour Le Monde.

Pourquoi ce genre de séries ravit mais ne fonctionne pas sur la durée? Tous les

ingrédients y sont cependant, mais la pâte ne prend pas. La première raison est bien sur financière, mais je pense aussi que l'engouement pour ce genre de séries musicales est d'abord nostalgique et donc correspond à un certain type de spectateur aguerris et passionnés, qui risquent ainsi d'être déçus par l'approche du réalisateur sur le réalisme historique musical, social voire même photographique. De plus, la comédie musicale est un genre emblématique du cinéma américain, lié à l'âge d'or Hollywoodien et impliquant donc un cadre social et conjoncturel précis. L'envie d'un revival incessant aujourd'hui semble être une obsession ringarde pour certains. Ceci n'empêche pas l'engouement des amateurs de perdurer. En effet, la NBC et le producteur de la série *Smash* laissent entendre qu'une adaptation sur les planches de la série pourrait bientôt voir le jour...

Caroline Garo





**REGARD DE
CINÉASTE**

**BONG JOON-HO
GRETA GERWIG**

BONG JOON-HO

ENTRE HYBRIDATION, REGARD IRONIQUE SUR LE MONDE
ET CINÉMA ENGAGÉ.



Le cinéma sud-coréen, peu représenté en France et longtemps ignoré en Asie est pourtant l'un des rares à pouvoir concurrencer sur son propre territoire le cinéma américain. À la fin de la dictature de Park Chung-Hee et suite au massacre de la population à Kwangju par l'armée, un mouvement de jeunes cinéastes apparaît, considéré aujourd'hui comme « la nouvelle vague coréenne » il a mené jusqu'à nos côtes des cinéastes comme Park Chan-wook, Kim Jee-woon ou Bong Joon-ho, président du jury de la section Caméra d'Or du Festival de Cannes en 2011. Il n'a réalisé que six longs métrages pour l'instant mais s'est déjà imposé comme l'un des cinéastes majeurs de notre époque et possède un style qui lui est propre.

PREMIERS PAS

Bong Joon-Ho, né à Daegu (Corée du Sud) le 14 septembre 1969 dans une famille d'artistes et de littéraires, reçoit une éducation intellectuelle. Il fréquente le ciné-club de l'université où il suit des études de sociologie, il affectionne les films de Hou Hsiao-hsien, Edward Yang et Shohei Imamura. Il réalise son premier court-métrage *White Man*, avec lequel il gagne un prix au Shin-young Youth

Movie Festival en 1995.

Il étudie pendant deux ans à la Korean Academy of Film Arts (KAFA), où il réalise *Incoherence*, une comédie noire sur l'hypocrisie de la classe dominante coréenne, et *Memory In The Frame*. Deux films projetés aux festivals internationaux de Vancouver et de Hong Kong.

CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ

Il réalise en 2000 son premier long métrage *Barking Dogs Never Bite*. Ce film apparaît déjà comme révélateur d'un style particulier, celui de l'hybridation. Il mélange la comédie, l'observation de la société et l'opposition des sentiments. Il nous offre une vision sociétale, où, seul l'apparence et la réussite compte. Le film reçoit de discrètes critiques positives.

Bong Joon-ho a grandi durant la dictature, une période où l'économie commence à se développer mais où peu de choses sont autorisées. Ce n'est qu'à partir de 1980 qu'une volonté de démocratie se concrétise, matérialisée par des manifestations étudiantes dévoilant le vrai visage d'une société Coréenne inégalitaire. Ses films narrent une société en

mutation, en quête d'identité. Dans *Memories of Murder*, il dénonce une police qui incarne la répression des mouvements contestataires, au détriment de la protection du peuple.

Il dénonce également l'envahissement de la puissance américaine. L'intrigue de *The Host*, qui a marqué une nouvelle étape dans sa carrière. Dans l'industrie cinématographique coréenne, *The Host* est un film à gros budget (12 millions de dollars).

Il est partiellement inspiré d'un fait divers où un entrepreneur travaillant pour les forces américaines en Corée aurait ordonné en 2000, le déversement de formol dans le fleuve Han.

Okja, qui faisait partie de la sélection officielle du festival de Cannes en 2017, est une allégorie de nos modes de consommation, toujours plus polluants et néfastes pour notre environnement. Dans ce film la société Mirando, qui loin d'être ce qu'elle paraît, semble avoir trouvé une solution en créant des cochons géants de manière «naturelle». Lucie Mirando la nouvelle PDG de l'entreprise déclare, « ils laisseront une empreinte écologique faible et le plus important leurs chairs devra avoir bon goût ». Ce film dénonce un capitaliste où seul le profit importe.

Snowpiercer, inspiré de la bande dessinée *Le Transperceneige* de Jean-Marc Rochette et Jacques Lob a été présenté en clôture du Festival de Deauville en 2013. Ce film nous décrit une fiction post apocalyptique. Des chercheurs en géo-ingénierie semblent avoir trouvé une solution au réchauffement climatique, le CW7. Celui-ci a pour but de ramener les températures mondiales à un niveau acceptable. Mais il provoque une

nouvelle ère glacière qui anéanti toute forme de vie sur terre. Les seuls survivants vivent dans un train forcé de rouler continuellement. Le train dépeint une micro société : à l'avant dans le luxe et l'opulence, les riches gouvernent de manière violente une minorité. A l'arrière, entassés dans un wagon et contraints à la pauvreté et au rationnement, des rebelles tentent de remonter les wagons.

Leur traversée de wagon en wagon laisse voir les inégalités d'un monde qui ne laisse pas de place à la singularité et formate les individus selon un modèle bien défini. Les personnages sont ambigus, cachent parfois d'autres motivations et ne sont jamais totalement bons ou mauvais. Nous observons bien des similitudes sociétales où l'humanité reproduit un modèle élitiste et destructeur, sans apprendre de ses erreurs ; « Ce train erre depuis 17 ans et n'évolue pas, au contraire, il régresse : les



choses disparaissent, s'usent, même si le train va sans cesse de l'avant».

FILMS DE «MONSTRES»

Dans ses film, il traque des monstres, plus ou moins difficiles à identifier. Son deuxième long métrage *Memories of Murder*, sorti en 2003, reçoit une bonne critique nationale, mais aussi dans des pays étranger comme la France et les États-Unis. L'affaire qui sert d'intrigue de fond au film est une affaire non classée, le tueur en série n'a jamais été arrêté. Il considère son film comme un « thriller rural » ou un « thriller de pays sous développé », une association de mots assez ironique mais qu'il considère comme des expressions qui reflètent bien son film. Le monstre n'est pas un monstre physique, il est

d'autant plus difficile à identifier, qu'il peut passer inaperçu. Le gros plan a une place très importante dans le film car il permet de montrer le visage du personnage, son regard. Un personnage défend l'idée qu'il est possible de reconnaître le coupable dans son regard. Mais le film dément vite cette idée. Le véritable monstre, le tueur en série qui massacre ses victimes violemment peut se cacher n'importe où, il peut être n'importe qui, aussi bien un inconnu qu'un proche, il peut se cacher derrière n'importe quel « visage ordinaire ».

Le film d'horreur *The Host*, montre l'apparition d'un monstre dans le fleuve Han dû à la pollution de celui-ci par un déversement de formol. Ce monstre surgit un jour des profondeurs, attaque sauvagement la foule et emporte avec lui une jeune fille, Hyun-seo. Sa famille part alors sur ses traces. L'identité du monstre est cependant ambiguë. Le film montre une famille pauvre, qui survie à peine, et à qui personne ne vient en aide. Si le principal antagoniste du film reste le monstre qui se cache dans le fleuve Han, on peut se demander si un monstre ne se cache pas derrière le masque que porte la société.

L'AMOUR MATERNEL, UN « MONSTRE » TOUT AUSSI DANGEREUX ?

En 2009, son quatrième long métrage, *Mother*, a été présenté dans la section Certain Regard du Festival de Cannes en 2009 et a reçu de nombreuses éloges. Il retrace le combat d'une mère pour son fils unique, âgé de 28 ans Yoon Do-joon, atteint d'un déficit mentale et de grands problèmes de mémoire. Sa naïveté le pousse parfois à se comporter bêtement et dangereusement, ce qui va lui causer des démêlés avec la police. Un jour, une jeune fille est retrouvée morte et Yoon Do-joon est jugé coupable. Cette mère dont la surprotection peut s'avérer parfois dangereuse part alors seule à la recherche du vrai meurtrier.

Ce film laisse voir la puissance des liens familiaux, et surtout de l'instinct maternel. Il

montre l'amour inconditionnel d'une mère prête à tout, même au pire et son combat à feu et à sang pour la libération de son fils. *Mother* est aussi une critique de la société et des fonctionnaires, en témoigne la scène de rencontre entre la mère et son avocat qui lui a donné rendez vous dans un karaoké, qui au lieu de travailler à la libération de Yoon Do-joon s'amuse en compagnie de femmes de joie. Le film est aussi une critique morale de la société qui voit Yoon Do-joon, en raison de sa situation comme le coupable idéal.

HYBRIDATION

Les films de Bong Joon-ho sont très difficiles à classer dans un seul et même genre, tant il mélange différents styles. *Memories of Murder* est un « Melting-pot » de genres, une mosaïque de scènes drôles, absurdes et violentes. Bong Joon-ho joue avec la lumière et l'obscurité. « Ce mélange de genres n'est pas volontaire, ce doit être dans mon caractère. Même dans les situations les plus compliquées, j'ai tendance à voir le comique. Souvent il suffit de faire un pas en arrière pour voir que ce qui est censé être tragique est drôle. En extrapolant, je dirais que c'est l'histoire de la vie, de l'humanité en général » déclare t-il.

Dans *Snowpiercer* chaque wagon possède une ambiance qui lui est propre. Plus on avance dans le train plus ils sont somptueux et luxueux.

Dans *Okja*, il y a une alternance entre scènes violentes, comme celles dans les abattoirs. Des scènes grotesques, absurdes, des scènes d'action et des scènes où règne l'ironie montrant bien l'importance de la publicité que se fait une entreprise dans ce monde où règne la surconsommation. On le voit au début du film dans le discours de Lucie Mirando, qui se présente, sous des aires de propagande, comme le nouveau visage, plus éthique, alors que les murs de cette société s'approprient à être à nouveau taché par le sang.

Ruth Sarfati

GRETA GERWIG

UNE CRÉATRICE INSPIRANTE DEVANT ET DERRIÈRE LA CAMÉRA

Début 2018, le nom de Greta Gerwig est sur toutes les lèvres. En effet, celle-ci marque l'histoire en étant la cinquième femme à obtenir une nomination pour l'Oscar du meilleur réalisateur (remporté seulement par une réalisatrice !) et l'unique femme à l'être pour son premier film ! Si elle n'est pas la gagnante du trophée, son travail est tout de même récompensé par un Golden Globe décerné à Saoirse Ronan, l'interprète de *Lady Bird*, et au film en tant que meilleur comédie. Cependant, s'il s'agit du premier film entièrement réalisé par la jeune femme, celle-ci est déjà connue du public pour son travail d'actrice.

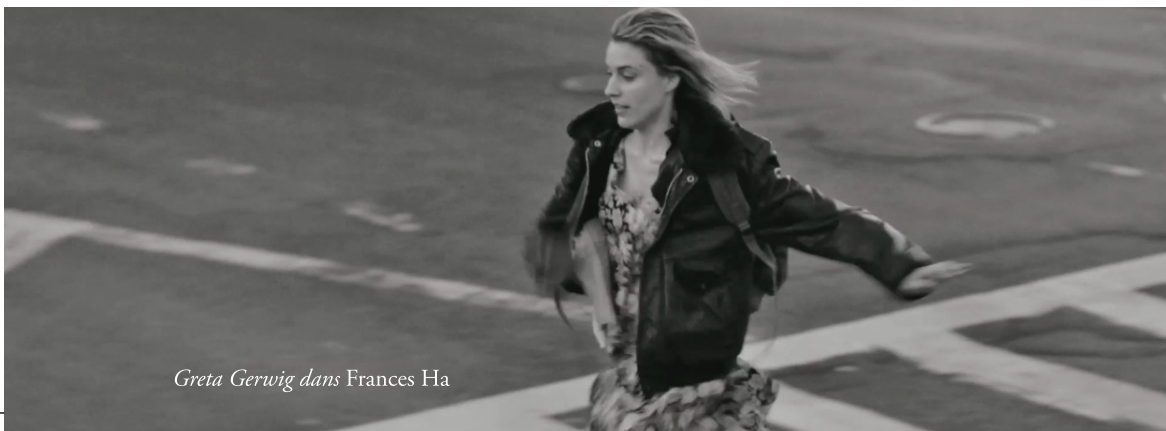
UNE FIGURE DU CINÉMA INDÉPENDANT

Né en 1983, après des études de philosophie et d'anglais, la jeune femme débute en tant qu'actrice au cinéma dans le film *LOL* de Joe Swanberg en 2006. Ce film va l'introduire dans le cinéma *mumblecore* dont elle va devenir une des actrices fétiches. À l'affiche de *Hannah takes the stairs* de Swanberg, de *Baghead* de Jay et Mark Duplass, elle devient avant tout, pour le public, une figure emblématique du cinéma de Noah Baumbach. En 2010, par le succès du film indépendant *Greenberg*, l'actrice gagne en notoriété ce qui va lui faire faire son entrée dans le cinéma grand public. Si son parcours

d'actrice s'étoffe, elle ne se limite pas au jeu puisqu'elle co-écrit des scénarios et un film. Son imagination créatrice se trouve déjà en partie derrière le scénario de *Hannah takes the stairs*, *Frances Ha*, *Mistress America* et la réalisation de *Nights and week-ends* qu'elle mène avec Joe Swanberg.

UN PREMIER FILM PERSONNEL ET UNIVERSEL

Lady Bird, premier long-métrage qu'elle signe en 2017, nous plonge dans l'univers de la jeune cinéaste. Si l'histoire n'est pas la sienne, la vie de Christine, adolescente s'étant auto-renommée *Lady Bird*, puise dans celle de sa créatrice. Greta Gerwig vient de Sacramento, ville où grandit son personnage féminin et,



Greta Gerwig dans *Frances Ha*



comme elle, a fait sa scolarité dans un établissement catholique. Elle souligne : « *le cœur du film raconte le fait d'aimer un endroit que vous devez quitter ; à quel point elle et sa mère sont proches mais aussi à quel point elles se disputent... Tout ça, ce ne sont pas littéralement les événements de ma vie, mais c'est très proche de moi et de mon expérience.* » Cependant, Christine n'est pas son alter-ego : « *Dans un sens, écrire Lady Bird était comme une exploration de ce que je ne pouvais pas être quand j'avais cet âge. Elle est tellement directe, elle est tellement courageuse... Elle a des défauts, mais elle est aussi très admirable. C'est venu de moi, mais ce n'est pas moi. C'est celle que j'aurais voulu être.* ». La réalisatrice se décrit comme une adolescence sage, souhaitant être appréciée et ayant peur de décevoir. Alors que cette œuvre puise dans ses aspirations et sa vie, elle souhaite que son public s'identifie à ses personnages : « *Je crois beaucoup au fait que plus vous faites quelque chose de personnel, plus c'est universel.* »

UNE TOUCHE D'EXTRAVAGANCE ET UN BRIN DE POÉSIE

Que ce soit dans son jeu d'actrice, dans ses scénarios ou dans ses films, Greta Gerwig laisse l'empreinte d'un style plein d'extravagance et de poésie. Les personnages qu'elle incarne sont souvent touchants,

maladroits et laissent s'exprimer un grain de folie. L'héroïne de *Frances Ha*, celle de *Mistress America*, par leur côté fantasque pourraient être les grandes sœurs de cette adolescente, Christine, jeune fille-oiseau, qui tente de s'envoler loin de sa réalité quotidienne. De plus, l'art tisse un lien entre toutes ces jeunes femmes. L'une tente de danser, l'autre de faire

du théâtre. Dans *20th Century women* de Mike Mills, le personnage qu'elle incarne se plonge dans la photographie. Chacune est libre de s'exprimer, peu importe

que cela sorte des sentiers battus. Greta Gerwig a elle aussi touché à différentes pratiques artistiques. Souhaitant être danseuse mais n'étant pas acceptée à l'école qu'elle visait, elle écrira du théâtre, fera de l'improvisation à l'université pour ensuite se lancer dans le cinéma.

Par son travail de scénariste, de réalisatrice et d'actrice, Greta Gerwig est en train de laisser sa marque dans le cinéma américain. Elle laisse son empreinte également par ses convictions. Dans un contexte hollywoodien où les femmes se battent pour se faire leur propre place, en tant que femme nommée aux Oscars, elle a envie d'encourager, de révéler d'autres créatrices : « *je crois que j'ai l'obligation d'aider d'autres femmes à faire leurs films. Je ne veux pas être une soliste, je veux être dans un orchestre.* »

Coralie Charles-Casini

BANGKOK NITES

PARTY IN THE JUNGLE



En fin d'année dernière sortait, pas vraiment en grande pompe, Bangkok Nites, impressionnant film fleuve de plus de trois heures et ayant coûté à son réalisateur ainsi qu'à son collectif, Kuzoku, pas moins de 5 ans de leur vie. Fort de sa démesure, le quatrième film de Katsuya Tomita impressionne autant par la densité des thématiques et histoires avec lesquelles il jongle que par la virtuosité d'une photographie signée Takako Takano ou par la finesse avec laquelle il assimile les références qu'il brasse.

A l'image d'une carrière menée en dehors du circuit traditionnel, entre cours du soir avec Kiyoshi Kurosawa et travail de manutention et de camionneur le jour, *Bangkok Nites* porte dès son titre et cette forme informelle du mot « Night » la promesse d'un cinéma sans commune mesure avec ce qui a pu exister avant. Pas d'erreur cependant, il ne s'agit ici aucunement d'une quelconque tabula rasa cinématographique, au contraire : le film s'ouvre sur une référence directe à *Apocalypse Now*, le « Saigon ... Shit ! » de Coppola se transformant en « Bangkok ... Shit ! ». Au-delà de cette association qui sera filée tout au

long des trois heures, c'est un bon nombre d'autres œuvres qui sont convoquées par le réalisateur, Kenji Nakagami et sa littérature des parias en tête. Loin de la restitution bête et méchante ou de l'hommage maladroit, c'est tout un système à la fois esthétique, culturel et philosophique que le réalisateur met à son service avec ces références qui, sans jamais entraver l'originalité du film contribuent même à l'affirmer.

En effet, *Bangkok Nites* aurait pu être une chronique sociale comme tant s'en font chaque année. Une attaque violente à l'égard de cette vie nocturne de Bangkok, un portrait à charge contre les différents clients, maquereaux, escrocs à la petite semaine, rabatteurs et dealers qui semblent être de tous les plans dans la première partie. Mais la luxure, l'effervescence urbaine et les soirées déprimantes dans lesquelles évolue Luck, prostituée reine du quartier des touristes japonais, la rue Thaniya, ne sont que cela. Les éléments d'une première partie qui finit par laisser sa place à un monde autre, du moins en apparence : la campagne natale de la jeune

femme dans laquelle elle entraîne un ancien client, Ozawa. Là-bas pourtant, rebelote, mais à une échelle différente. Le cannabis remplace la cocaïne, le reggae la pop et l'électro, les bordels ne sont plus de gigantesques bar à hôtesses pour riches Japonais, mais des petites bicoques tenues par des Occidentaux pour d'autres. Et ce rêve qui semble réunir tous les personnages, un paradis que chassent clients et prostituées, Japonais, Occidentaux et Thaïlandais, s'efface, à l'enfer urbain succédant l'enfer rural, fait cette fois de familles déchirées, d'avenirs bouchés et de MST. Et c'est en ce sens que *Bangkok Nites* digère *Apocalypse Now*. Tout comme Coppola vidait la catapse de Willard de tout héroïsme, la transformant en plongée hallucinée dans un enfer aussi bien physique que métaphysique, Tomita vide celle de Luck de son caractère d'épreuve. Elle ne passe pas du monde des vivants à celui des morts mais va seulement d'un enfer à l'autre.

Et la comparaison entre les deux films peut être poussée plus loin encore quand l'histoire de Luck est abandonnée au profit de celle d'Ozawa, joué par Tomita lui-même et quittant la Thaïlande pour le Laos. Censé sous-traiter un projet pas forcément légal avec des caïds locaux, il est plus que jamais un avatar de Willard, voué à accomplir une mission qu'il ne comprend pas et se retrouvant confronté à un groupe sectaire. Mais à la « famille » violente et sauvage de Kurtz dans *Apocalypse Now* répond ici un

collectif – réel – de rap : *OG Sacred* et la *Tondo Tribe* directement issus des bidonvilles de Manille. Et quand l'hommage semble le plus appuyé, le petit groupe conduisant Ozawa jusqu'aux cratères laissés par les bombes des Américains lors de la guerre, Tomita s'émancipe, répondant à la noirceur de Coppola et de son propre film par un flamboiement d'espoir. Autour de ces cicatrices gravées à même le sol s'organise la « fête dans la jungle », ce mouvement de résistance culturel et artistique, faisant des rappers philippins de véritables guérilleros de l'espoir, réponse aux fantômes de la résistance communiste hantant le village de Luck, dernières traces horribles d'une révolution ayant échoué. En ce sens, *Bangkok Nites* se fait presque film de guerre. Du moins s'oppose-t-il à l'occupation économique japonaise qui a succédé à l'occupation militaire américaine et qui n'en est qu'une conséquence. La triste réalité d'une ville ravagée par le tourisme sexuel, la noirceur d'un monde où rien, pas même l'amour, ne survit est contrebalancée par cette résistance lumineuse. Les ombres et la nuit sont la propriété des Japonais et du spectre de la guérilla communiste, la révolution artistique se fait quant à elle en plein jour.

Elle est par ailleurs d'autant plus forte qu'elle est menée par des parias, issus des bidonvilles, ce qui appelle la deuxième référence centrale du film : l'œuvre de Kenji Nagakami. Auteur japonais de la seconde moitié du XXe siècle, il



est issu des *bunnaku*, une minorité discriminée depuis le Japon féodal et a mis en place, dans des œuvres comme *Le Cap* ou *La Mer aux arbres morts*, une véritable littérature des déclassés. Or, c'est précisément ce que sont les personnages qui s'agitent sous la caméra de Tomita dans le monde à part de la rue Thaniya. Prostituées ou client en exils, tous sont des marginaux, et ce jusqu'au maquereau de Luck. Pauvre type pas vraiment antipathique, petit escroc, camé à ses heures, tremblant quand sa vie est menacée par les filles qu'il engage, on lui ment et se moque de lui parce qu'il ne parle pas le thaï et ne s'est jamais adapté à son nouveau pays. Et de ces déclassés pervertis, les membres de la *Tondo Tribe* ne sont qu'une nouvelle itération, cette fois chargée non pas de luxure mais d'espoir : la volonté de révolution culturelle remplaçant celle de s'enrichir ou de s'offrir une fille. Et comme Nakagami empruntait au réalisme magique de Márquez, Tomita se permet des parenthèses merveilleuses, le temps de la visite d'un dieu sous la forme d'un serpent géant glissant sous la barque de Luck ou d'un fantôme discutant tranquillement avec Ozawa.

De ces scènes en dehors du réel naît toute la poésie d'un film où l'histoire s'étiole sous le poids du temps, aussi bien intra diégétique – le présent, ou plutôt le futur, répondant aux fantômes du passé – qu'extra – la beauté apparaissant dans les quelques 180 minutes de *Bangkok Nites* par flashes inattendus et éphémères. Visite de Luck à la prêtresse de

son village dont les prédictions sont de lancinantes chansons, promenade sur une plage au son d'une ballade japonaise, ou cortège bouddhiste coloré et festif, la beauté chez Tomita, visuelle ou poétique, est toujours inattendue et conséquence d'un temps qui s'étire comme s'il n'avait plus aucun sens.

De fait, une scène plus qu'aucune autre semble incarner à elle seule toute la puissance et la force d'une oeuvre jamais vulgaire malgré son sujet et où le sublime semble être de tous les plans et de toutes les idées. Alors qu'Ozawa et Luck profitent de leur vie commune dans la campagne et de la fausse possibilité d'une vie normale, une voix off récite un sublime poème en thaï. Le film avance et le spectateur oublie le sens du poème, mais l'incroyable équilibre des sons qui s'y répondaient persiste. La traduction oubliée, reste alors cette mélodie gutturale qui persiste et marque au plus profond. L'art, toujours lui, s'impose, survivant au sens et au temps, étourdissante profession de foi finale d'un film qui ne brille jamais autant que quand il abandonne ses histoires et se laisse aller à saisir les moments qui les composent.

Alexis Molina



TINTIN ET FURY ROAD ; UNE TEMPÊTE POUR LES RÉUNIR

ANALYSE COMPARÉE DE SÉQUENCES

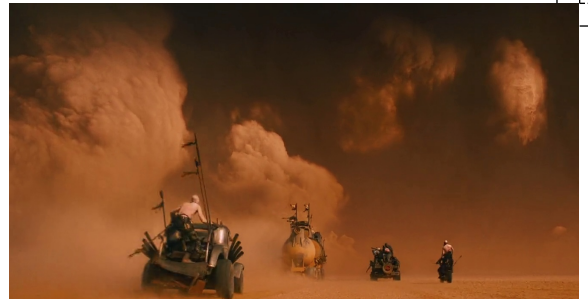


Timecode :

- Les Aventures de Tintin : Le Secret de La Licorne : 51:45-56:26
- Mad Max : Fury Road : 25:19-30:14

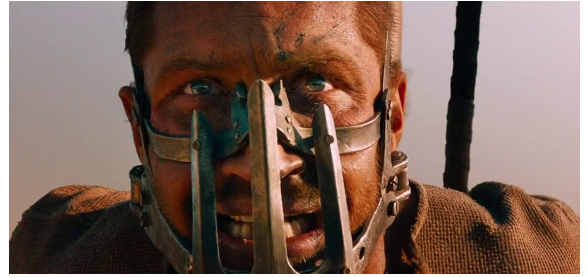
Steven Spielberg. George Miller. Chacun à leur manière, ces deux noms ont marqué l'histoire du cinéma d'action, et du cinéma dit pour enfants. En 2011, le premier sort son adaptation des bandes-dessinées *Tintin* d'Hergé, projet qui remonte au début des années 80 et qui sera son premier film en motion capture. C'est l'un des rares films tournés entièrement avec cette technologie, parmi *Le Pôle express*, *La Légende de Beowulf* et *Le Drôle de Noël de Scrooge* de Robert Zemeckis ; et c'est aussi son premier film en 3D. Outre le défi inhérent au fait d'adapter l'œuvre révéérée d'Hergé, Spielberg s'aventure donc en terrain inconnu pour ce qui est de la technique. George Miller, de son côté, avait créé la saga *Mad Max* en 1979, avant d'y revenir avec brio en 1981, et avec moins de

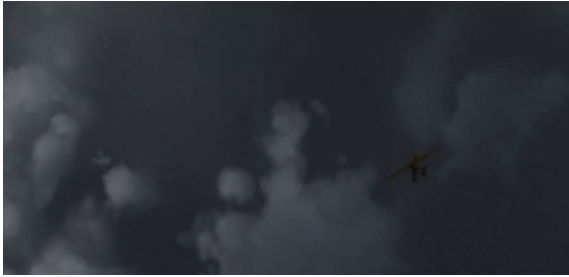
brío en 1985. 30 ans s'écoulent donc entre *Mad Max : Au-delà du dôme du tonnerre* et *Mad Max : Fury Road*, qui sort en 2015. Le projet du film, comme *Tintin*, a vu de nombreuses années avant se concrétiser. En effet, dès 1985, après la sortie du 3ème volet de la saga, une suite avait envisagée. Mais c'est en 2003 que le projet revient sur le devant de la scène : George Miller écrit un scénario et la pré-production commence. Suite à divers problèmes, le tournage débute finalement en 2012, dans le désert de Namibie. *Les Aventures de Tintin : Le Secret de La Licorne* et *Mad Max : Fury Road*, bien que très différents, rassemblent des caractéristiques communes dans leur fabrication, mais aussi dans leur mise en scène. En effet, chacun des deux films contient une séquence de tempête (tempête due à un orage « classique » dans l'un, tempête de sable doublée d'un orage dans l'autre). A travers cette tempête, nous suivons un (ou plusieurs) véhicule élané à toute vitesse, ce qui donne l'occasion à Spielberg et à Miller, respectivement, de nous offrir deux séquences assez similaires dans leur rythme et dans leur découpage.



Dans un premier temps, nous assistons à l'entrée dans le « nuage », l'occasion notamment de plans larges pour chacun des deux films. Les deux réalisateurs utilisent d'une un plan frontal, nous plaçant derrière l'hydravion occupé par Tintin, le capitaine Haddock, Milou et les pilotes prisonniers, ou derrière le convoi de véhicules. Mais ils utilisent également un plan latéral qui montre bien, pour *Mad Max* la direction, de gauche à droite, du convoi des véhicules (qui caractérise également la narration linéaire de la première partie du film, avant que les personnages ne fassent demi tour).

Parallèlement à cette entrée dans le « nuage », nous avons des plans de sidération, très caractéristiques du cinéma de Spielberg (le fameux *travelling* avant), où les personnages s'émerveillent ou prennent peur face à un élément hors-champ. Tintin et Haddock d'une part, et Max et Nux de l'autre, y ont droit, en gros plan à chaque fois et un peu décentrés vers la gauche du cadre.





On retrouve aussi, à de multiples reprises dans les deux films des plans « longs » où l'échelle varie, en laissant le véhicule s'éloigner ou se rapprocher de la caméra. Pour *Tintin*, cela s'effectue par un panoramique qui suit l'ascension puis la chute de l'hydravion. Mais pour *Mad Max*, folie de la vitesse oblige, c'est par un travelling qui suit le véhicule à une vitesse moins importante que ce dernier que Miller effectue ce plan.

Pour finir, même si nous n'avons pas vraiment fait le tour de la richesse de découpage et de montage que renferment ces deux séquences – et par extension, ces deux films – nous pouvons noter une similarité du plan final de la séquence, celui où les personnages et leur véhicule voient leur folle course brutalement arrêtée. En effet, Spielberg et Miller font tous les deux le choix de laisser venir le véhicule jusqu'à leur caméra qui cesse de bouger en même temps que le dit véhicule. L'arrêt de la course effrénée et donc de la séquence est symbolisé d'une part par Tintin, évanoui, glissant dangereusement vers l'hélice encore et marche ; et d'autre part par l'étincelle de la fusée s'éteignant progressivement, faisant place à un écran noir.

Antonin Langlinay





SÉRIES

SHARP OBJECTS
WHO IS AMERICA ?

SHARP OBJECTS

UN THRILLER AU FÉMININ



Entre ses personnages torturés et son esthétique envoûtante, une série vous a peut-être tenu en haleine pendant l'été 2018 : *Sharp Objects*. Adapté du roman de Gillian Flynn et créé par Marti Noxon, elle met en scène une Amy Adams fabuleuse (actrice mais également productrice exécutive de la série) au cœur d'une Amérique rurale où règnent faux-semblants, crimes et désordres psychologiques cachés. Cette mini-série de huit épisodes se conjugue au féminin. De son autrice à ses créatrices, de ses personnages à son intrigue, la série se construit autour de femmes et de leur complexité.

UNE PLONGÉE AU CŒUR DES TÉNÉBRES

Comme sa cousine *Big Little Lies*, réalisé également par Jean-Marc Vallée, la série *Sharp Objects* va fouiller derrière les faux-semblants d'une Amérique de papier glacé. Elle met en scène Camille, une jeune journaliste, au passif psychologique complexe, contrainte d'enquêter dans la ville qui l'a vue grandir,

Wind Gap. Cette petite ville rurale, fonctionnant sur l'élevage porcin et sa hiérarchie sociale figée, est le théâtre de meurtres sordides dont les victimes sont de jeunes adolescentes. Camille plonge au cœur de cette sombre enquête mais surtout au cœur de l'enfer familial, aux allures de beau paradis blanc, qu'elle avait quitté. La série mêle drame familial, enquête policière et thriller psychologique. Elle est exigeante avec son spectateur qui doit être attentif à la moindre image, parfois furtive. Le réalisateur ne nous guide pas et n'explique pas l'importance ou la nature de ce qui apparaît à l'écran. Les images de l'intrigue côtoient des flash-backs et des productions de l'imagination de Camille.

UNE MISE EN SCÈNE ENVOÛTANTE

Tout en étant une série à la narration haletante et aux soubassements psychologiques passionnants, *Sharp Objects* offre au spectateur une esthétique très travaillée qui crée une ambiance envoûtante et

inconfortable. Le réalisateur Jean-Marc Vallée, créateur d'œuvres à l'identité visuelle forte, est accompagné à la photographie de Yves Belenger. Ensemble, ils décident de donner à *Sharp Objects* des couleurs froides, une lumière naturelle pour se détourner des codes visuels du thriller friand de contrastes de lumières proches de l'expressionnisme allemand et du film noir. Ils souhaitent créer une ambiance hypnotique et angoissante. Celle-ci va de pair avec le rythme lancinant de la série et l'importance qu'elle accorde à la musique.

UN PORTRAIT DE FEMMES SOMBRE MAIS ENGAGÉ

Du personnage de la petite sœur à celui de la mère, de Camille aux personnages féminins qui hantent son passé, tout les personnages féminins de *Sharp Objects* sont complexes, originaux et s'éloignent des schémas habituels qui leur sont attribués. Ce sont les femmes qui portent l'intrigue et la créent révélant la pluralité de la violence féminine. Les différentes créatrices ont toutes la même envie : mettre en lumière la violence féminine, une part de la femme souvent invisibilisée. Lorsque Gillian Flynn écrit le roman qui a inspiré la série, elle indique : « il me semblait qu'il y avait huit milliards d'histoires sur des hommes et la violence qu'ils s'infligent les uns les autres, génération après génération, ou à eux-mêmes, et ce que cette violence signifie... On était alors en 2005, et l'équivalent

n'existait pas pour les femmes. ». En cela, les personnages féminins de *Sharp Objects* rappellent celui d'un autre de ses romans, *Gone Girl*, adapté par David Fincher. Marti Noxon, la créatrice de la série, mettant en scène des personnages féminins pluriels dans ces autres séries tel que *Unreal*, souligne « en Amérique, des films majeurs avec comme personnage principal une femme "difficile", on n'en fait pas si souvent que ça ». Elle poursuit en disant : « en tant que scénariste se focalisant sur ce qui touche les femmes, pour moi, il y a quelque chose de très féministe dans le fait de dire que les femmes sont juste des êtres humains et sont, par conséquent, aussi capables de violence. Ces pulsions ne sont pas réservées aux hommes. »

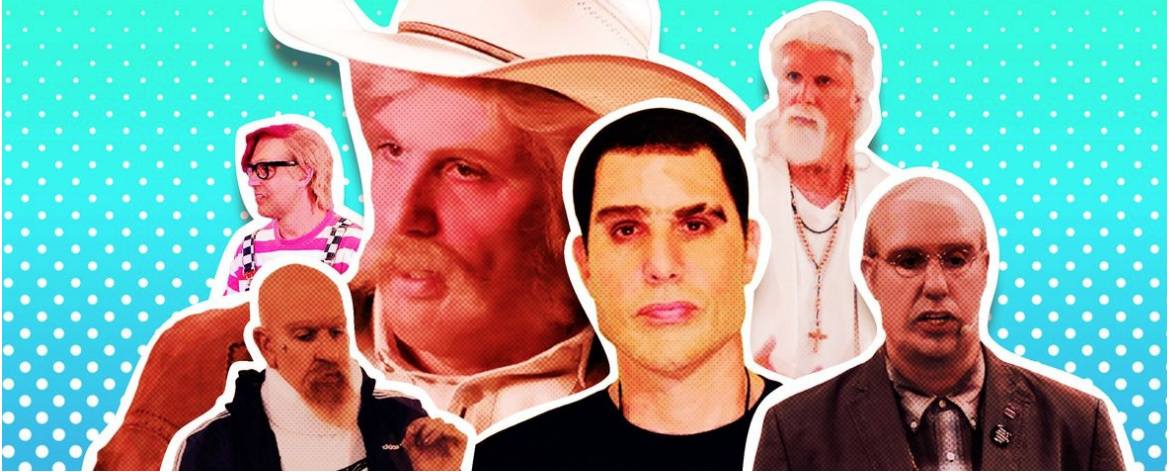
Sharp Objects est ainsi une série marquante de 2018 car, si sa trame scénaristique de base peut sembler classique, elle se démarque par son esthétique et son parti pris féminin. La série n'aura pas de suite mais cela semble être pour le mieux car la première saison se suffit à elle-même tout en laissant au spectateur une place, nécessaire, à son imagination.

Coralie Charles-Casini



WHO IS AMERICA ?

LA PERVERSION POLITIQUE DES ÉTATS-UNIS



Après une pléiade de films parodiques sur des sujets sérieux et politiques comme la dictature dans *The Dictator*, l'homosexualité dans *Brüno*, ou l'image des États-Unis dans les pays arabes dans *Borat*, le provocateur Sacha Baron Cohen transpose son univers transgressif à la télévision avec sa mini-série en format docu-fiction *Who is America ?* Le postulat de cette comédie permet d'apporter un certain esprit de rébellion par rapport à une télé américaine devenue bien trop prude.

La série se concentre principalement sur trois personnages interprétés par Baron Cohen : le premier est un soldat israélien prônant la violence, estimant que les Américains doivent savoir se défendre, le deuxième est un américain moyen démocrate, parcourant les États Unis après la défaite d'Hillary Clinton aux élections présidentielles de 2016, et le dernier personnage est un docteur handicapé mentalement et physiquement, rencontrant les politiques dans tout le pays. On y retrouve également d'autres personnages apparaissant plus occasionnellement, illustrant le caractère excessif des Américains.

Malgré l'apparence assez basique de ces personnages et du programme en général, *Who is America ?* naît dans une Amérique post-Donald Trump marquée par le racisme et les violences. La vocation de Sacha Baron Cohen est avant tout de faire une série documentaire, alarmant le monde entier de la stupidité, mais également du danger que peuvent représenter certains Américains. Certaines scènes font particulièrement réagir : le sénateur n'hésitant pas à mordre des parties génitales masculines pour se défendre, un Américain moyen se déguisant en femme pour dégoûter des homosexuels, ou encore l'ancien joueur de football américain O.J Simpson plaisantant sur le fait de tuer des femmes, alors que celui-ci fut condamné pour le meurtre de sa propre femme. Après une pléiade de films parodiques sur des sujets sérieux et politiques comme la dictature dans *The Dictator*, l'homosexualité dans *Brüno*, ou l'image des États-Unis dans les pays arabes dans *Borat*, le provocateur Sacha Baron Cohen transpose son univers transgressif à la télévision avec sa mini-série en format docu-fiction *Who is America ?* Le postulat de cette

comédie permet d'apporter un certain esprit de rébellion par rapport à une télé américaine devenue bien trop prude.

La série se concentre principalement sur trois personnages interprétés par Baron Cohen : le premier est un soldat israélien prônant la violence, estimant que les Américains doivent savoir se défendre, le deuxième est un américain moyen démocrate, parcourant les États Unis après la défaite d'Hillary Clinton aux élections présidentielles de 2016, et le dernier personnage est un docteur handicapé mentalement et physiquement, rencontrant les politiques dans tout le pays. On y retrouve également d'autres personnages apparaissant plus occasionnellement, illustrant le caractère excessif des Américains.

Malgré l'apparence assez basique de ces personnages et du programme en général, *Who is America ?* naît dans une Amérique post-Donald Trump marquée par le racisme et les violences. La vocation de Sacha Baron Cohen est avant tout de faire une série documentaire, alarmant le monde entier de la stupidité, mais également du danger que peuvent représenter certains Américains. Certaines scènes font particulièrement réagir : le sénateur n'hésitant pas à mordre des parties génitales masculines pour se défendre, un Américain moyen se déguisant en femme pour dégoûter des homosexuels, ou encore

l'ancien joueur de football américain O.J Simpson plaisantant sur le fait de tuer des femmes, alors que celui-ci fut condamné pour le meurtre de sa propre femme.

Le génie de ce programme est de réussir à toucher des sujets divers et variés avec à la fois humour et horreur, tel que le harcèlement sexuel, ou le racisme des habitants de l'Amérique profonde. Baron Cohen n'hésite pas à transgresser toutes les limites possibles de la censure télévisée américaine par rapport au sexe, et particulièrement à la violence physique et verbale.

La réaction des politiques ayant du mal à voir la supercherie est consternante, cela invite le spectateur à se demander s'il n'est pas lui-même dans un canular, excepté que ce canular est en réalité un miroir effrayant de notre monde actuel.

Yohan Haddad



TENEZ VOUS
INFORMÉS DES
ACTUALITÉS DE
CINÉSEPT SUR
FACEBOOK



