



Le septième

#32
SEPTEMBRE 2019

REVUE DE CINÉMA

dossier

LE CINÉMA EN AMÉRIQUE LATINE

entretien
**ANDRÉ
DUSSOLLIER**

regard de cinéaste
**LE CINÉMA
D'ALEX COX**

mais aussi...
**THE WALL
À LA CROISÉE
DES ARTS**

**TENEZ VOUS
INFORMÉS DES
ACTUALITÉS DE
cinésept
SUR FACEBOOK**



Cinésept présente
le septième
REVUE DE CINÉMA

**Rédacteurs en chef &
Directeurs de publication**

**ARNAUD CHRISTIEN
OWEN LE BRET**

Directrice artistique

VALENTINE MEYER

Rédacteurs

**CORALIE CHARLES-CASINI, OWEN
LE BRET, AUGUSTIN LESAULE,
AURÉLIEN RAPATEL.**

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
PARIS 7
DIDEROT

#32
Septembre 2019

ÉDITO
PAR ARNAUD CHRISTIEN

C'est avec mélancolie que l'idée des beaux jours de l'été me quitte. Mais c'est également avec enthousiasme que j'envisage ce dernier tiers d'une année assez riche en propositions cinématographiques. En effet, les derniers souffles de la décennie ne sont pas avares en promesses, avec de grands noms comme James Gray, Terrence Malick, Céline Sciamma, Xavier Dolan, Martin Scorsese, Woody Allen, Steven Soderbergh, ou encore Alejandro Jodorowsky – qui a par ailleurs droit à une rétrospective à la Cinémathèque du 30 septembre au 9 octobre.

Personnellement, je place de nombreux espoirs dans *The Lighthouse*, prix du jury à Deauville et second film de Robert Eggers, réalisateur de *The Witch* sortie en 2016 en France, un film terrifiant et atmosphérique (et un de mes coups de cœurs de cette décennie). C'est également en cette fin d'année que John Williams tirera sa révérence, avec apparemment sa dernière partition, pour le dernier opus de la saga Star Wars.

L'été nous quitte donc, et tout comme moi, Le Septième s'apprête à changer sa tenue, pour être plus en harmonie avec les couleurs de l'automne.

Bonne lecture.

SOMMAIRE

5

THE WALL

à la croisée des arts



11

DOSSIER

Le cinéma en
Amérique Latine



11

La Flor

14

Patricio Guzman



17

ENTRETIEN

andré dussollier



23

REGARD DE CINEASTE

alex cox



4

THE WALL

À LA CROISÉE DES ARTS

PAR OWEN LE BRET

Il y a une tendance assez frustrante qui est de ranger les œuvres dans des types d'Arts. La musique, le cinéma, la littérature, différents Arts ayant chacun sa spécificité. On dit souvent que le cinéma est le rassemblement des Arts. Or, lorsqu'on parle d'un album, on parle de musique, pas de cinéma (logique n'est-ce pas). Serait-il donc impossible pour un album, d'avoir une dimension cinématographique ?

Reformulons ma question : existe-t-il une œuvre qui, de par ses différentes couches de lectures, réussit à appartenir à différents genres artistiques ? Une œuvre musicale qui réussit à reprendre des codes purement cinématographiques, ça existe, et c'est *The Wall*.

Pour bien situer, *The Wall* est « au départ », un album enregistré par le groupe Pink Floyd en 1979. Il est en très grande partie écrit par Roger Waters, bassiste et principal parolier du groupe. Dans la pure tradition du groupe, il s'agit d'un album concept, un album où tout les morceaux sont réunis autour d'une idée commune. Leurs précédents albums en sont de parfaits exemples. *The Dark Side of The Moon* (1973) traite des différents maux de la société, *Wish You Were Here* (1975) est un hommage au membre fondateur du groupe Syd Barrett et *Animals* (1977) s'inspire de *La Ferme des Animaux* de George Orwell pour se moquer des politiciens en les comparant à des cochons.

Or, *The Wall* va encore plus loin, *The Wall* est un des rares albums qui raconte une



histoire. Et justement, comme si cela ne suffisait pas, Waters avait prévu son œuvre en trois phases. Premièrement, l'album, puis un concert en forme d'opéra rock grandiose où un mur immense s'érigait sur scène et séparait le groupe du public, et enfin pour finir, un film.



**De gauche à droite :
Richard Wright, Roger Waters, Nick Mason et David Gilmour**

Nous voilà donc face à un mastodonte à la fois musical et cinématographique. Car *The Wall* est à la fois un des albums les plus ambitieux jamais enregistrés, un concert si cher en moyen qu'il ruina ses membres, et un film psychédélique à la fois en image réel et en animation.

Nous voici donc parti pour une grande rétrospective pour ce que je considère comme étant l'une des œuvres les plus grandioses de l'histoire de la musique mais aussi du cinéma. Une fois n'est pas coutume, nous allons analyser un album, puis, nous nous pencherons sur le film réalisé par Alan Parker et Roger Waters en 1982 et pour finir, un docu-concert nommé *Roger Waters The Wall* réalisé par Sean Evans et... Roger Waters (toujours) en 2015.

Au commencement fut un mollard...

Revenons au début de tout. Comment une telle œuvre a pu germer dans l'esprit tordu et mégalomane de Roger Waters ? Nous sommes en 1977, le groupe a presque fini sa tournée promotionnelle d'*Animals* et ils n'en peuvent plus. Agacés par un public désinvolte et irrespectueux, les membres jouent leur musique avec rage et impatience. Soudain, un fan vraiment trop bruyant s'avance vers Waters et tente de monter sur scène. C'en est trop pour le bassiste qui, fou de rage, lui lance un mollard en pleine face. Après son tir bien visé, Waters débranche son instrument et s'en va, suivi des autres membres qui n'attendaient

qu'une bonne occasion pour s'en aller.

« Il y avait un mec devant la scène qui faisait ce qu'il voulait, mais ce qu'il voulait n'était pas ce que je voulais. Il criait, il hurlait et semblait s'amuser comme un fou en poussant les gens contre la barrière de la scène. Il voulait se

battre, en fait, et moi, je voulais faire un concert rock. J'étais tellement exaspéré que j'ai fini par lui cracher dessus pour qu'il se calme, ce qu'on ne doit faire à personne. Et je l'ai eu, il s'est pris mon crachat en pleine figure! »

Après cette pénible expérience, Waters réfléchit à un moyen de s'isoler du public. Ce qu'il faudrait, c'est un mur qui lui permettrait de jouer sa musique tranquille sans personne pour venir l'interrompre. Alors que les autres membres du groupe profitent de leur vacances bien méritées, Waters s'enferme chez lui et commence à composer ce qui sera *The Wall*, l'opéra rock pensé en trois parties. C'est en avril 1979 qu'il propose alors une une démo de *The Wall*, le reste du groupe approuve cette idée et commence dès lors un travail d'arrache-pied pour conclure *The Wall* avant décembre 1979 (date imposée par leur studio).

Au cours de l'enregistrement, le groupe éclata en mille morceaux, les sessions d'enregistrement étaient marquées par les disputes entre Waters et le guitariste du groupe David Gilmour. Quant au claviériste Richard Wright, peu concerné par le projet, il fût littéralement renvoyé du groupe et ne fût réintégré que des années après le départ de Waters.

C'est finalement après neuf mois de tension et de cris que *The Wall* voit le jour, un album tellement pénible à confectionner que les membres du groupe se détestèrent par la suite.

Mais voilà, *The Wall* sort le 30 novembre 1979, un double album des plus ambitieux et reste encore aujourd'hui, l'un des albums les plus vendus de tout les temps. Un album sombre, violent, et extrêmement froid qui divisa les fans du groupe. Car *The Wall* est assurément un album dur à l'écoute.

Il y a déjà son histoire : The Wall raconte comment une rock star de prénom Pink et de nom de famille Floyd (non, ils sont pas allé chercher bien loin), traumatisé par les expériences de la vie s'isole petit à petit dans sa chambre d'hôtel et se cache derrière un mur psychologique, le fameux Wall.

Le premier disque explore les différents traumatismes de Pink, la mort de son père lors de la Seconde Guerre Mondiale, la violence de ses professeurs (qui donnera la chanson la plus connue du groupe *Another Brick In The Wall part 2*), une mère surprotectrice, sa popularité naissante et ses relations conflictuelles avec sa femme qui finira par le tromper, la drogue... Plus on avance dans le disque, plus l'immense mur s'impose dans les paroles et dans la musique. Un autre aspect particulier, c'est le rajout de bruitages qui contextualisent les chansons ainsi que des dialogues (une discussion téléphonique dans *Young Lust* ou encore les bombardements dans *In The Flesh*). Le tout offre un aspect grandiloquent et très brusque à ce premier disque.

Quant à la seconde partie de l'album (histoire), c'est tout l'inverse. Le personnage de Pink se retrouve enfermé derrière son mur,

et face au vide permanent, l'album plonge dans une ambiance morbide et glaçante. Des voix répétant *Is There Anybody Out There* à la tentative de communication dans *Hey You*, des images envahissent notre esprit pendant l'écoute de l'album. On imagine cet homme, seul, cherchant le réconfort dans sa solitude. On imagine une brume autour de cet homme, isolé derrière son Mur et tentant vainement d'en ressortir.

Dans la toute dernière partie de l'album, Pink est retrouvé dans sa chambre d'hôtel par son manager et un médecin. On lui injecte alors un médicament et il se retrouve traîné sur scène pour faire un concert. Pris alors de folie, Pink se prend pour un dictateur, et est suivi par ses fans dans la rue où il propage des idées fascistes. Pendant toute cette partie, on peut entendre des cris de foules hurlant « Hammer », le symbole de son idéologie fasciste. Dans une crise d'angoisse finale, Pink interrompt sa marche, et procède alors à un jugement psychologique. Il se croit jugé par sa mère, son professeur, son ex-femme, le tout chanté par Waters lui-même qui prend le rôle de tout ces personnages, révélant la schizophrénie du héros de l'histoire. Dans un effort final, il finit par détruire son propre mur et s'ouvre dès lors à la population dans *Outside the Wall*.

Ce qui découle de *The Wall*, c'est une narration qui reprend les phases traditionnelles de l'histoire, avec un début (le passé de Pink), un milieu (son isolement), et une fin (sa marche



fasciste et son ouverture au monde symbolisée par la destruction du mur). De ce fait, il s'impose comme une œuvre narrative dépassant les codes habituelles d'un album traditionnel. Il ne s'agit plus d'un enchaînement de morceaux, mais une suite réfléchie formant un tout, avec des transitions sonores entre chaque chanson (comme un fondu enchaîné entre deux scènes d'un film). On y retrouve des dialogues, des bruits, des personnages et une véritable réflexion sur les raisons qui peuvent amener à un homme à développer des idéologies fascistes.

The Wall est une œuvre qui, de par ses ambitions et ses procédés, dépasse les codes musicaux et vient piocher dans d'autres médias artistiques, à la fois cinématographique et littéraire.

Le succès de The Wall est tel que Waters peut désormais travailler sur son film avec à la réalisation, Alan Parker, réalisateur de *Midnight Express* ainsi que Bob Geldof (connu pour avoir organisé les légendaires Live Aid et Live 8) dans le rôle principal. Le film *Pink Floyd The Wall* sort en 1982 et encore une fois, bien que Parker est crédité comme étant le réalisateur, c'est Waters qui tire les ficelles et qui impose ses choix. Or, et c'est ce qui rend *Pink Floyd The Wall*, le film si unique, c'est que Waters n'a rien d'un cinéaste. Il impose dès lors sa vision musicale à un produit cinématographique offrant à ce film, un style de narration très particulier qui n'est pas sans déranger.

On pourrait définir *Pink Floyd The Wall* de clip musical. En effet, pendant le film, on peut entendre l'ensemble de l'album (à quelques morceaux près) et les images qui défilent sous nos yeux servent de support à la musique. Il ne s'agit plus d'une musique, au service d'une image cinématographique, mais l'inverse. Alors que dans un film traditionnel, la musique est composée pour servir l'image, ici, le montage, le jeu d'acteur, la mise en scène, tout est pensé pour accompagner la musique et son propos.

Et tout comme l'album, le film ne va pas dans la demi-mesure. Il est violent, vulgaire, glauque, déstabilisant et fou. Une image que tout le monde a vu, c'est cette machine dans laquelle des élèves sont jetés dans une machine et qui ressortent en hachis. Image présente dans la séquence d'*Another Brick In The Wall part 2*. Or, une grande partie du film est composée d'images d'animations et parfois même, de mélange. Dans la séquence de *Empty Species*, on peut voir deux fleurs s'attirer, quand soudain, l'une des deux fleurs pénètre l'autre, puis ensuite, elles commencent à s'entre-tuer. Symbole de la relation conflictuelle entre Pink et sa femme, à mi-chemin entre séduction et destruction.

Tout est pensé pour brusquer le spectateur, pour qu'il intègre le propos du film, un propos dense car *The Wall* explore tout les tréfonds de l'horreur humaine. La guerre, la maltraitance infantile, la drogue, les tromperies, la prostitution, la corruption, le racisme,



etc. Le film est aux antipodes de ce qui se fait habituellement en terme de narration et de montage et n'hésite pas à perdre en cohérence pour servir le propos.

Il en résulte une œuvre folle, complexe et difficile au premier visionnage. En 1982, le cycle de *The Wall* est terminé. L'album est sorti, la tournée de concert est terminée et le film est enfin achevé, Waters écrit encore un album chez Pink Floyd, *The Final Cut*, avant de quitter définitivement le groupe en 1985. En 1990, à l'occasion de la chute du Mur de Berlin, un concert *The Wall* est produit et rassemble de nombreux artistes comme le groupe Scorpions, Van Morrison, Cindy Lauper ou encore Bryan Adams.

Mais c'est finalement en 2009 que Waters seul entame une nouvelle tournée à l'occasion des quarante ans de l'album. Après quatre années de concert, il se lance alors dans la réalisation d'un docu-concert relatant la tournée, ce film, c'est *Roger Waters The Wall* sorti en 2015 et encore une fois, il ne se contente pas de proposer un simple concert enregistré.

En effet, *Roger Waters The Wall* se découpe en deux parties. Une partie où on voit le concert ; et une autre, où on suit Waters traverser l'Europe pour se diriger vers un mémorial en Italie, mémorial où est enterré son père, mort lors de la Seconde Guerre Mondiale. Dans cette partie, qui vient parfois interrompre le concert, Waters y exprime ses sentiments, ses expériences personnelles et dévoile son intimité. Et justement, cette intimité vient en écho avec le concert que l'on suit en parallèle, le tout offre une seconde lecture à l'album car il résonne alors comme une œuvre personnelle pour Waters.

Si dans *Pink Floyd The Wall*, on suit le personnage de Pink, dans *Roger Waters The Wall*, c'est Roger le personnage de son propre film, et on comprend alors que de nombreux éléments inclus dans *The Wall* sont des références directes à la vie de l'artiste. On est face à un homme du réel, mais présenté comme un personnage dans ce film. Les plans utilisés dans l'enregistrement du concert n'ont rien de traditionnels. Dans un concert, différentes caméras sont posées et nous montrent

simplement l'artiste chanter, les musiciens jouer, et le public heureux. Pas dans *Roger Waters The Wall*, la mise en scène est pensée encore une fois pour servir le propos, et Roger Waters est filmé tel un personnage dans cette représentation personnelle de *The Wall*. La mise en scène film Waters en contre-plongée, avec des ralentis, le montage met beaucoup en avant les symboles présents sur la scène.

De ce fait, *The Wall* ne raconte plus l'histoire d'un homme qui s'isole du monde, mais celle d'un vieil homme qui veut renouer avec le passé, et réparer ses erreurs, tout en faisant passer un message de paix contre toute dictature et idéologie fasciste. On est face à un « documentaire » avec un homme qui raconte sa vie et qui joue un album en concert ; mais dans le montage, la mise en scène et le traitement des « personnages », *Roger Waters The Wall* résonne comme un film traditionnel loin des codes du film documentaire et du film-concert.

Ce *Roger Waters The Wall* invite alors à revoir tout ce qui a été fait autours de *The Wall* et donne encore plus de densité à une œuvre déjà bien complexe. Il rappelle dès lors que *The Wall* a toujours tenté de dépasser les médiums. L'album tente de dépasser le concept d'album musical, le film tente de dépasser les codes cinématographiques, et *Roger Waters The Wall* résonne comme l'aboutissement ultime de cette œuvre.

The Wall est une œuvre qui à chaque écoute, à chaque visionnage révèle de nombreux détails encore inattendus. C'est très certainement une des œuvres les plus complètes de l'industrie musicale et cinématographique tant il a sans cesse essayé de repousser les carcans habituelles pour offrir quelque chose de nouveau et surtout d'innovant. Je vous conseille dès lors d'écouter l'album, de voir le film, de voir le docu-concert, et de tout revoir une nouvelle fois pour en saisir toutes les subtilités. Allez-y, ce sera peut-être très dur la première fois, mais avec un peu de persévérance, *The Wall* peut s'avérer être une des expériences artistiques les plus incroyables de votre vie. •



dossier

LE CINÉMA EN AMÉRIQUE LATINE

Précédé d'une réputation exceptionnelle en festival, le nouveau film de Mariano Llinas, qui avait déjà créé l'événement en 2008 avec les 4 heures d'*Histoires Extraordinaires*, un des fleurons du nouveau cinéma argentin, suscitait de nombreuses rumeurs. Un film de 13h30, tourné pendant 10 ans dans une dizaine de pays, composé de 6 épisodes de durée et de genre variables, joués par 4 actrices (Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes et Valeria Correa) issues d'une troupe de théâtre. Sorti en salles en 4 parties de plus de 3 heures (Partie 1 : épisodes 1 et 2. Partie 2 : épisode 3 (début). Partie 3 : épisode 3 (fin), épisode 4 (début). Partie 4 : épisode 4 (fin), épisode 5, épisode 6), il est évident que la taille du film est le premier sujet de discussion qui vient en tête. Si en principe, les spectateurs seriéphiles ont maintenant l'habitude des sessions de visionnages au long cours, il faut bien s'avouer que Llinas, de manière parfaitement consciente, ne recourt pas à l'art du storytelling savamment calibré qui permet d'engloutir tout un après-midi. Le film se présente comme 6 histoires, sans lien entre elles, à ce détail près que 4 histoires s'arrêtent au milieu, une (la plus courte) est complète, et la dernière ne montre que la fin. Et pourtant, il y a des cliffhangers, des espions, des romances tragiques, voire peut-être aussi des sorcières dans *La Flor*. Les grandes réussites du film viennent de ces épisodes où à un sens foisonnant de la narration s'ajoute une manière inédite de filmer

LA FLOR

Mariano Llinas



des situations somme toute assez classiques. Après une ouverture présentant la structure globale du film, l'épisode 1 rejoue, avec une histoire de momie inca maudite (pensez Rascar Capac, Tintin est une référence explicite, qui revient dans l'épisode 3), le travail sur le hors-champ du cinéma fantastique de Jacques Tourneur et des productions Val Lewton. Mais au hors-champ s'ajoute aussi une utilisation du flou virtuose : chaque image possède une couche de flou, avant ou arrière, dont le déchiffrement progressif, s'adaptant toujours au besoins de la scène, renchérit et renouvelle la proposition du modèle de série B pourchassé. L'occasion aussi de découvrir de quel bois se chauffent les 4 actrices, toutes exceptionnelles, et que l'épisode 2 redistribue dans des rôles bien différents pour que l'on puisse admirer tout leur registre. Cet épisode, alternant entre le récit de la romance conflictuelle d'un couple de chanteurs et celui d'une conspiration pour la possession d'une mystérieuse marchandise attirant les convoitises, contient des trésors d'émotion, de rage et de mélancolie. L'utilisation des chansons des deux artistes en duo/duel expose avec un premier degré précieux l'incandescence des sentiments. Notons aussi que la musique du film est excellente, souvent assez agressive et rythmée pour bien souligner les rebondissements narratifs, donnant à de longues scènes des allures de serial mené tambour battant. Le cinéphile averti verra en outre dans cet épisode une discrète mais extrêmement pertinente reprise d'une ligne de dialogue des *Cendres du Temps* de Wong Kar-wai, un réalisateur que l'on peut aussi convoquer pour son utilisation de la voix-off, procédé qui fait ici son apparition lors de flash-backs pour devenir une des figures centrales de l'épisode 3 et 4. Mariano Llinas avait déjà beaucoup utili-



sé la voix-off dans *Histoires Extraordinaires*, et dans *La Flor*, toutes les voix off sont absolument magnifiques, d'une écriture ciselée, jouant avec les registres, narrées alternativement par le réalisateur ou sa sœur, dont les voix prennent en charge la narration de l'épisode 3, une longue (5h30) histoire d'espionnage, ou les 4 actrices interprètent des espionnes piégées par leur commanditaire, interrompue par 4 flash-backs tournés dans le monde entier et nous expliquant comment chacune en est arrivée là. Cet épisode continue de surprendre et de captiver par ses sauts dans le temps, dans l'espace, et dans l'exploration des genres. Mais c'est à ce moment que les premières limites du projet apparaissent discrètement. L'usage de la voix off, tout virtuose et romanesque qu'il soit, vient par moment se mettre à la place de la performance des actrices, qui sont pourtant censées être le liant central du film, et dont le jeu éblouissant des deux premiers épisodes nous laissait espérer de nouveaux trésors d'interprétation, ici toujours présents, mais parfois plus en retrait. Et l'épisode 4 ne fait que confirmer cette perte : elle a l'avantage d'être thématifiée : de manière réflexive, on nous présente un réalisateur bloqué dans un projet de film au long court joué., par les quatre actrices, et sa fuite dans l'arrière pays pour ne plus avoir à les filmer (et de fait, les 4 actrices n'y apparaissent que de manière très sporadique). Tout ceci reste intéressant, mais plus l'épisode avance, et plus la narration se délite en subdivisions et digressions (on est dans un méta-film sur la fuite de l'intrigue où un personnage finit par enquêter pour reconstituer l'intrigue même de ce méta-film) qui finissent par ne rendre plus qu'un surplace percé de ci de là par des petits récits reconduisant l'attention. La surprise et l'invention tend

à s'amenuiser, d'autant que la mise en scène s'y fait plus discrète. Mais l'épisode 5 achève ce processus de déception, en évacuant les 4 actrices pour proposer une sorte de remake de *Partie de Campagne* en noir et blanc et sans son (sauf pour une séquence). Cette partie n'a quasiment aucun intérêt. Le noir et blanc y est joli, acteurs et actrices jouent avec conviction l'exubérance et la séduction, mais impossible de ne pas se sentir complètement étranger à ces scènes à l'enjeu dramatique bien moindre que dans

le Renoir et dont l'anecdotique n'est que renforcé par le reste du film. Seule la séquence de ballet aérien, déconnectée narrativement et surlignée par la présence du son (dont l'absence dans le reste de l'épisode ajoute à son caractère soporifique), possède une beauté plastique qui captive. Et, alors que le fait que cet épisode ne durait que 45 minutes soulage, la déception revient avec le dernier épisode, filmé dans la pampa (comme une pampa triste, pourrions-nous ajouter) avec un procédé permettant à l'image de ressembler aux photographies fin XIXème, époque de l'épisode, et qui a pour conséquence de rendre tout laid, sépia et à demi-lisible, présente nos actrices (dont deux sont enceintes) qui, entre deux cartons tirés de l'histoire vraies de captives ayant échappé aux indiens, ne font que marcher dans le désert, traverser une rivière,

prendre un bain nues, marcher, puis se séparer une fois sorties de la pampa. Lancez le générique (de 40 minutes, s'affichant sur 2 longs plans, et heureusement en musique), il n'y a plus rien à voir (et effectivement on ne voit quasiment rien), plus rien à dire (cet épisode est sans paroles), plus rien à jouer. C'est peu de dire que le film s'effondre sur lui-même : *La Flor* décrivait sa structure comme 4 pétales,

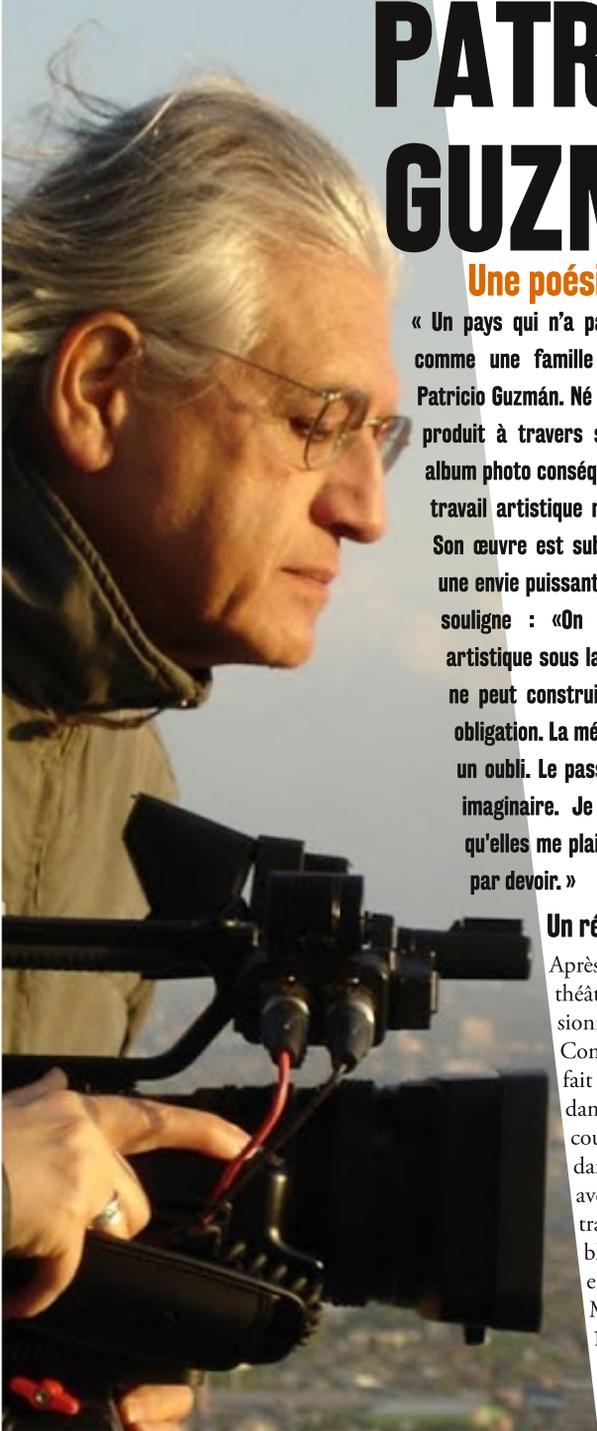
"LA FLOR DÉCRIVAIT SA STRUCTURE COMME 4 PÉTALES, UN RÉCEPTACLE, ET UN PÉDONCULE"

un réceptacle, et un pédoncule, mais, si jolis les premiers soit-ils, les deux derniers sont pourris, et à

la joie des débuts fait place la tristesse de réaliser que le film ne nous fait plus plaisir. Peut-on accepter de voir environ 10 heures de bon, voir de grand film et d'être exaspéré pendant 3h30 ? Ce genre de questionnement revient parfois pour les séries, où l'on accepte assez facilement un ventre mou avant qu'un rebondissement relance l'intérêt. Mais un film n'est pas une série (encore moins quand il se propose comme une réponse aux séries), et les défauts du film de Llinas sont plus difficilement pardonnables : c'est comme s'il avait sciemment oublié en cours de route ce qui faisait le sel de son projet titanesque, dont les qualités incontestables doivent être absolument appréciées tout en sachant que ce sont elles qui construisent la déception de ne pas les voir se reconduire plus encore. Déception appréciable, mais déception quand même.

PAR AUGUSTIN LESAULE





PATRICIO GUZMÁN

Une poésie de la mémoire

« Un pays qui n'a pas de cinéma documentaire est comme une famille sans album photo » souligne Patricio Guzmán. Né en 1941 au Chili, ce réalisateur a produit à travers ses multiples documentaires un album photo conséquent de son pays. Cependant, son travail artistique n'est pas un devoir de mémoire. Son œuvre est subjective, poétique et animée par une envie puissante de dévoiler l'histoire du Chili. Il souligne : « On ne peut faire aucune œuvre artistique sous la responsabilité du « devoir ». On ne peut construire aucune forme de poésie par obligation. La mémoire est à la fois un souvenir et un oubli. Le passé est visible et en même temps imaginaire. Je filme certaines choses parce qu'elles me plaisent. Je le fais par passion, non par devoir. »

Un réalisateur en exil ?

Après des études d'histoire et de théâtre, Guzmán débute professionnellement dans la publicité. Comme cela ne le passionne pas, il fait parallèlement ses premiers pas dans le cinéma en réalisant des courts-métrages. Pour poursuivre dans cette voie, en 1964, il part avec sa femme en Espagne où il travaille dans une agence de publicité tout en préparant son entrée à l'école de cinéma de Madrid. Il en sort diplômé en 1970. Il revient au Chili en 1971 où il filme son premier documentaire sur Allende en

1972. Arrêté et détenu pendant quinze jours suite au coup d'État, il fuit le Chili pour l'Espagne puis pour la France. Cependant, Guzmán souligne qu'il n'a jamais eu le statut d'exilé. Il a pu obtenir un passeport pour quitter le Chili et ce choix lui revient. Il pensait que, comme il était le seul à avoir filmé la chute d'Allende, il était de sa responsabilité de sauver ce matériau filmique et de lui donner vie. Cela ne pouvait se faire que hors du Chili. Il souhaitait montrer au monde ce qu'il s'était passé. Malgré le fait qu'il habite en Europe, Guzmán continue de travailler sur des documentaires à propos de son pays tel que *Au nom de Dieu*, documentaire sur la lutte pour les droits de l'homme menée par l'Église catholique chilienne. Guzmán souligne : « L'exil ne m'a pas réellement affecté dans mon travail. Ce qui me guide ce sont les différentes thématiques, non le lieu où je vis. On peut vivre dans n'importe quel endroit et continuer à être chinois, chilien, grec ou péruvien. L'identité ne se perd pas, même si on veut qu'elle se perde. »

La mémoire obstinée

De la présidence d'Allende au procès de Pinochet, la caméra de Guzmán s'est faite le témoin de toute l'histoire de la dictature chilienne. Si certains de ses documentaires offrent un regard rétrospectif sur les événements tel que *La mémoire obstinée*, le documentariste a commencé par vivre et filmer les événements au moment où ils se produisaient. En effet, en 1971, Guzmán a choisi de filmer,

avec l'aide de Chris Marker, le début du mandat d'Allende donnant lieu au documentaire *La première année*. Le projet est réitéré lors de la dernière année du président en 1973. Cela donne lieu à une immense fresque de presque sept heures *La bataille du Chili* qui se divise en trois parties : *L'insurrection de la bourgeoisie*, *Le coup d'État militaire*, *Le pouvoir populaire*. Chacune montre respectivement les dernières élections démocratiques gagnées par Allende malgré « la menace communiste » qu'il incarne pour les militaires et la bourgeoisie, les oppositions politiques qui menèrent au coup d'État, et les réformes socialistes mises en place par le gouvernement pour contrecarrer la crise économique. Le réalisateur filme jusqu'au jour du coup d'État militaire de Pinochet, le 11 septembre 1973. Le film et son documentariste subissent les événements : Guzmán est arrêté et les pellicules sont cachées puis envoyées à l'étranger par ses proches. Ce film est considéré comme crucial par le réalisateur : « c'est la preuve cinématographique, jour après jour, de l'agonie d'une expérience révolutionnaire qui touche le monde entier parce qu'elle se présente comme une expérience pacifique du passage au socialisme ». Réfugié en Europe, le réalisateur continue de documenter l'histoire de son pays en filmant le procès du général, *Le cas Pinochet*, puis en revenant sur l'histoire d'Allende : *Salvador Allende*, les souvenirs de cette démocratie : *La mémoire obstinée*, ou les blessures béantes laissées par la dictature, *Le bouton de nacre*, *Le cas Pinochet*...



De l'immensément grand à l'infiniment petit

Salvador Allende débute par une séquence où la main de Patricio Guzmán gratte une couche de peinture sur un mur. Sous ce mur aujourd'hui blanc était représentée, sur une immense fresque, l'histoire du Chili. Ce geste pour le réalisateur peut symboliser l'acte du documentariste : "Car dans la mesure où tu romps cette première croûte de réalité, il y en aura toujours une deuxième puis une troisième puis une quatrième, avec des événements de plus en plus invisibles. Au fond, le travail du documentariste c'est d'être

dans ce tunnel : rendre visible l'invisible, donner à voir ce que l'on ne voit pas". Guzmán aime débiter par un détail pour ensuite en dérouler les significations possibles. Il part du détail pour rejoindre l'histoire du pays ou même celui de l'univers. Ainsi d'un bouton de nacre découle un parcours historique sur les disparus et les indiens de Patagonie reliés à la permanence de la nature chilienne, témoin de ces horreurs. Ce jeu d'échelle est particulièrement visible dans *Nostalgie de la lumière* où les recherches spatiales des scientifiques, celles des femmes proches des disparus et celles des archéologues se mêlent au sein du désert d'Atacama. Ces analogies et ces métaphores permettent une plongée métaphysique dans le passé : "La première idée consistait à réaliser un film pour montrer l'importance du passé. Je pense que tout procède du passé dans la vie, et en premier lieu peut-être : le futur. Je ne me réfère pas seulement au passé de mon propre

temps ou à celui de mes parents, mais au vécu de l'humanité et du cosmos. C'est la même chose que nous vivons que dans le passé." Par la comparaison entre les étoiles et un bouton de nacre du désert d'Atacama, l'histoire et poésie se mêlent. "Le travail de nou-

e spac e de réflexion où l'on juxtapose des choses qui n'ont apparemment rien à voir entre elles. Petit à petit, on construit un discours qui se transforme en réflexion philosophique".

Le destin de l'homme rejoint celui du cosmos. Par cet usage de la poésie, Guzmán souligne le caractère potentiellement subjectif et imaginaire de ses documentaires. Il ne prétend pas être objectif. Au contraire, sa réflexion, en voix off, est le point de départ de ses œuvres.

Il explique : "C'est tellement difficile de savoir où il y a de l'imagination et où il n'y en a pas. Trancher la

Petit à petit, on pénètre un espace de réflexion où l'on juxtapose des choses qui n'ont apparemment rien à voir entre elles. Petit à petit, on construit un discours qui se transforme en réflexion philosophique

question est impossible. Je pense que nous sommes dans un monde composé à parts égales d'imaginaire et de réel. Je pense que le cinéma documentaire peut tout. On peut y raconter des histoires extraordinaires et cela restera toujours un documentaire. Je ne saurais pas comment l'expliquer, mais il y a une sorte de mystère dans le réel qui s'ouvre dès que l'on prend une caméra pour commencer à filmer."

Mêlant histoire et poésie, Guzmán est un des documentaristes chiliens les plus connus à l'international. Cependant, le réalisateur nous invite à nous intéresser aux documentaires de son pays. Pour cela, il a notamment créé le Festival International du Documentaire de Santiago. Guzmán met l'accent sur la richesse du cinéma documentaire chilien : « Le Chili est un des pays les plus intéressants du point de vue du cinéma documentaire, au moins au sein de l'Amérique Latine. J'irais même jusqu'à dire qu'au Chili le documentaire est meilleur que la fiction. ». Il ne nous reste plus qu'à suivre les conseils du cinéaste et à partir à la découverte de ce cinéma.

PAR CORALIE CHARLES-CASINI

entretien

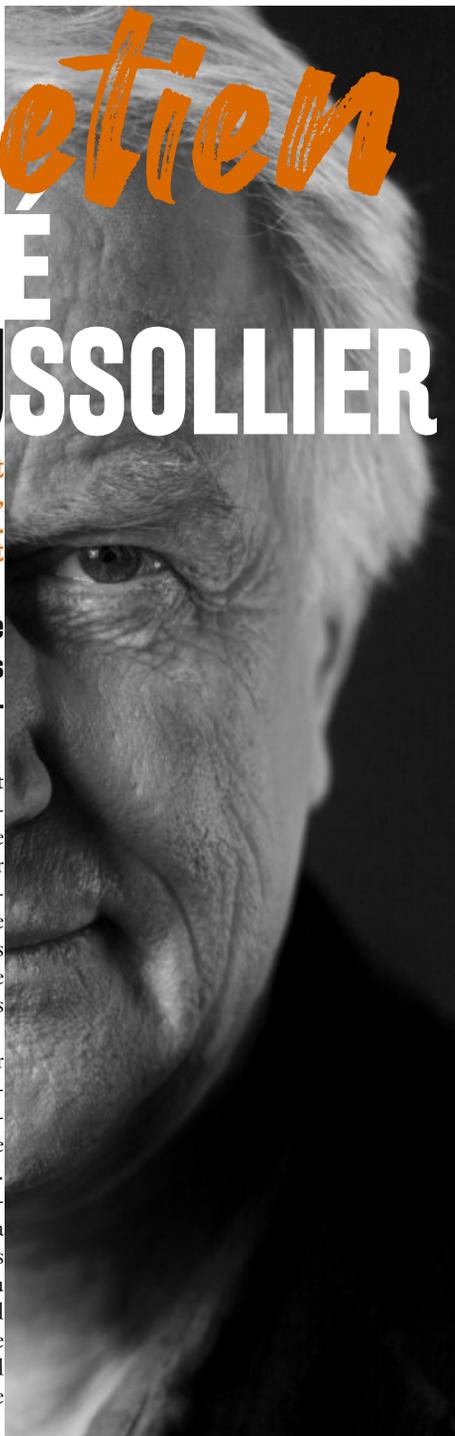
ANDRÉ DUSSOLLIER

Il est l'une des figures emblématiques du théâtre et du cinéma français. Il a joué pour François Truffaut, Éric Rohmer, Alain Resnais, Jean-Pierre Jeunet et maintenant avec une nouvelle génération dont Kheiron, François Desagnat ou encore Julien Rappeneau. Rencontre avec l'infatigable et le passionnant André Dussollier.

Votre première expérience en tant que spectateur de théâtre à l'âge de 10 ans a été déterminante dans votre carrière ?

Poil de carotte m'a sauvé ! La scolarité était fastidieuse, j'étais fils unique... Notre professeur de français, plutôt que de nous apprendre le théâtre dans les livres, nous a emmenés voir des pièces. J'ai été estomaqué. C'était une ouverture, une liberté par les rôles, les pièces de théâtre. Avec Poil de carotte, je me suis très vite identifié à l'univers et au personnage. Le professeur nous a ensuite fait jouer des pièces ce qui m'a passionné !

J'ai décidé des années plus tard de tenter l'aventure à Paris puis les choses se sont enchaînées, je suis rentré au conservatoire, la comédie française... Le théâtre c'est mon lieu de naissance artistique, c'est le lieu de l'acteur. J'aime le fait qu'il suffise d'un texte, de lumières, un public et ça peut fonctionner, la magie peut opérer. Le cinéma, lui, est plus lourd mais j'y suis entré assez vite. J'étais au conservatoire et Truffaut cherchait un jeune, il est venu voir le spectacle et m'a engagé. Le seul bémol c'est qu'il m'a offert un rôle spécial et je n'avais pas pensé que la première image





**Agnès Jaoui et André Dussollier dans
On connaît la chanson**

que l'on montre de soi au cinéma reste. Mon personnage avait des gants jaunes et des lunettes, tout le monde m'a imaginé comme ça dans la vie. Ça m'a pris du temps pour m'en émanciper.

Ce qui me plaît dans le théâtre c'est qu'il ne reste rien a posteriori, par définition c'est un moment qui passe, c'est volatile. La seule chose qu'il reste ce sont les émotions ressenties par les spectateurs. Le fait d'aller au théâtre, de se déplacer, c'est un rendez-vous unique. Moi j'ai des souvenirs qui sont uniques. Comme si c'était un rendez-vous avec un metteur en scène, des acteurs.

En 2011 vous jouez dans la pièce de théâtre de Cyril Gély *Diplomatie* relatant l'histoire vraie d'un diplomate ayant convaincu le Général Dietrich von Choltitz de désobéir à Hitler et de ne pas détruire Paris à la fin de la guerre. En 2014 Volker Schlöndorff l'adapte en film gardant au casting Niels Arestrup et vous-même, comment avez-vous opéré ce passage de la scène au grand écran ?

C'est Cyril Gély l'auteur de la pièce et Volker Schlöndorff, qui ont fait l'adaptation que je trouve très réussie car ils ont transposé subtilement ce huit-clos au cinéma avec une caméra qui se balade entre quatre murs. Pleins de chefs d'œuvre ont été filmés comme ça. Ils

ont ajouté de nouvelles scènes extérieures qui étaient les bienvenues elles n'étaient pas des scènes inutiles, au contraire, elles complétaient l'histoire de *Diplomatie*. C'était sa façon de voir, il était très sensible à cette histoire d'un Allemand qui avait résisté à Hitler et n'avait pas fait exploser Paris. C'était une belle pièce de Cyril Gély et Volker Schlöndorff l'a bien réalisée en film. Dans les changements entre la pièce et le film, ils ont édulcoré l'humour de mon personnage. Le cinéma a apporté notamment la possibilité de jouer plus sur l'intimité grâce à une caméra proche. Le travail de la voix et des intentions était plus intime dans le film. Ce sont tout de même deux versions différentes qui racontent la même histoire.

Le sujet de la démolition de Paris était déjà évoqué dans la séquence d'introduction d'*On connaît la chanson* qui donnait d'ailleurs le ton musical au film.

C'était une belle idée de Resnais de commencer le début du film ainsi, ça donne tout de suite le ton et exprime la douce folie du film. Il a été une rencontre déterminante de ma carrière.

Ma vraie rencontre avec Resnais c'est grâce à Marin Karmitz qui a financé *Mélo* dans un moment où Resnais, qui est un homme qui adorait le théâtre, voulait passer au cinéma. Sur *Mélo* il y avait une vingtaine de jours de tournage donc on avait énormément répété avant et quand Resnais est arrivé sur le tournage il maîtrisait sa mise en scène sur le bout des doigts. Ça a été un rôle incroyable pour moi puisqu'il y avait de la légèreté, de l'émotion comme un acteur peut rêver.

Resnais c'était un homme curieux de tout, il nous parlait avec autant de passion de radis noir que de mise en scène ou autre chose. Il s'intéressait à tout, il pouvait passer de *L'amour à mort* à *On connaît la chanson*. Pour en revenir à ce dernier, l'idée d'insérer au film des séquences chantées en playback sur des musiques connues est tellement forte qu'elle a beaucoup été reprise par d'autres réalisateurs.

Sur le tournage c'était pas évident à jouer, on dialoguait sur le très bon scénario de Bacri et



**André Dussollier et Catherine Frot
dans *Le crime est notre affaire***

Jaoui et puis d'un coup il fallait chanter ! Pour qu'on soit synchronisé avec le démarrage de la chanson. Sur le tournage la musique passait vraiment, il y avait 3 bips je me souviens et au troisième on devait chanter tout de suite. On était obligé de vraiment chanter, comme des casseroles forcément, mais obligé de chanter car si on faisait du playback ça se voyait. Il fallait chanter fort donc c'était une cacophonie incroyable. La musique était là pour exprimer les sentiments comme les dialogues pouvaient le faire. C'était ça l'idée et ça a beaucoup plu, je crois que c'est le film de Resnais qui a le mieux marché. Agnès Jaoui a réalisé une bande-annonce très réussie du film dans laquelle on dit tous des paroles de chanson en les jouant. On passe tous les uns après les autres et c'est très drôle.

Vous avez beaucoup joué pour Resnais souvent des personnages aux personnalités peu éloignées...

Chez Resnais en effet, j'ai toujours joué le même genre de personnage. Pierre Arditi c'était le mari et moi j'étais l'amant un peu rê-

veur, adolescent. *Les herbes folles* c'est l'exception dans lequel mon personnage était bizarre passant sa vie dans les parkings. J'aurais bien aimé développer plus ce personnage mais il n'était pas le sujet du film. Il était étrange.

Ce qui me passionnait chez Resnais c'est qu'il n'hésitait pas à aller chercher des acteurs de différents registres pour les faire jouer des rôles radicalement différents de ceux auxquels ils s'étaient habitués.

Alain Resnais était friand de plans longs voire plans séquences. Cette méthode de mise en scène favorise-t-elle le jeu d'acteur ?

Dans *Mélo* il y a un plan de 9min, à l'époque on tournait en pellicule et les magasins de pellicule duraient 9/10min. ça faisait quand-même de longs monologues. Les plans séquences permettent de trouver sa liberté au milieu de ce qu'on vit, de ce qu'on joue. C'est beaucoup plus dur d'être coupé par tranche dans ses dialogues, on s'y fait mais c'est une technique.

On vous connaît aussi pour le rôle de Bélisaire dans la trilogie : *Mon petit doigt m'a dit*, *Le crime est notre affaire* et *Associés contre le crime*. Catherine Frot nous avait dit qu'elle avait adoré travailler avec vous... Comment s'est passée votre collaboration dans les films de Pascal Thomas ?

J'aime beaucoup Catherine, elle a une façon naturelle et très personnelle d'aborder ses personnages. C'est un régal de la voir jouer dans des rôles dramatiques ou comiques. J'aimerais beaucoup pouvoir retourner un film avec elle.

En ce qui concerne la trilogie c'était l'idée de Pascal Thomas d'adapter Agatha Christie aujourd'hui, en plus ça se déroule dans ma région d'origine qui, avec ses châteaux, sa nature verdoyante peut en effet rappeler l'Angleterre. Il a insufflé aux films cette fantaisie qui lui est propre. C'était un excellent alliage entre l'intrigue policière qui tient en haleine le public et la fantaisie qui anime ces deux per-

sonnages qui sont comme des enfants.

Associés contre le crime a moins bien fonctionné car il me semble que les producteurs n'avaient plus les droits d'Agatha Christie et par conséquent il n'y avait plus le support des histoires. Je pense que ça vient en partie de là. C'est dommage parce que Pascal Thomas est très cultivé, il a plein d'idées et il s'amuse à jouer avec, il fait des private jokes pour s'amuser avec les spectateurs qui les saisisent.

Vous parlez très souvent de votre envie de surprendre, pourquoi est-ce aussi important pour vous ?

J'aime bien le changement, toujours surprendre ! En tant que spectateur j'adore voir des films avec des acteurs qui m'étonnent passant d'un rôle à un autre radicalement différent. Les acteurs américains sont très bons pour ça ! En plein milieu du film je m'aperçois que Sean Penn joue le personnage principal alors que je ne l'avais pas reconnu. J'aime les propositions où il y a des choses qu'on n'a pas l'habitude de faire ou montrer. Ce n'est pas seulement une affaire de déguisement extérieur, c'est surtout l'intérieur. Quand j'ai joué Staline dans *Une exécution ordinaire*, j'ai effectué tout un travail extérieur et intérieur pour aller jusque dans sa manière d'être. On a peu d'éléments filmés sur Staline à part ses discours. Ses discours me permettaient de saisir ses gestes, sa manière de juger les personnes qui l'interrompaient en plein milieu d'une phrase. Les détails comme ça aident à construire un personnage. J'aime toutes ces choses qui permettent d'entrer en eux.

Cette volonté de surprendre est arrivée très tôt quand vous étiez cantonné à des rôles dramatiques. C'est avec *Trois hommes et un couffin* que vous avez pu montrer une autre facette de votre jeu ?

À l'origine les producteurs ne voulaient pas de moi, c'est Coline Serreau qui a insisté et j'ai sauté sur l'occasion puisque je pouvais enfin basculer vers la comédie. J'alternais régulièrement au conservatoire avec Nathalie Baye entre comédie et drame mais au cinéma j'ai vite été catégorisé comme un acteur sérieux. Il m'a alors fallu essayer de bouger les lignes et montrer ce que je pouvais faire.

Vous avez surpris en jouant dans le film d'action *Vidocq* de Pitof en 2001, c'est un film assez singulier dans votre carrière, considéré comme l'un des premiers grands films français en numérique, comment avez-vous vécu cette expérience ?

Je n'ai pas fait le film pour le challenge technologique. Je regrette d'ailleurs que Pitof nous regardait quasiment que depuis son écran vidéo. Il est un malade de la technologie, il était la star des effets spéciaux mais du coup pour *Vidocq*, il était cramponné à toute la technologie et nous les acteurs, avons l'impression d'être encore plus virtuels. On a tourné de belles scènes avec Gérard Depardieu mais au





montage les silences ont disparu parce que Pitof était plus préoccupé par les effets d'image, c'est dommage.

Vous jouez de plus en plus avec une nouvelle génération d'acteurs, Bérangère Krief, Arnaud Ducret dans *Adopte un veuf* ou encore Kheiron dans *Mauvaises herbes*...

Oui tout à fait, beaucoup viennent du stand up. Ils m'étonnent car ils ont une façon de communiquer très différente. J'ai vu Arnaud Ducret parler à son portable en demandant dans quelle ville son public voulait le voir jouer. Je lui ai demandé mais « qu'est ce que tu fais ? » et il me répond qu'il envoie ça sur des réseaux et que si les gens répondent, il va jouer dans leurs villes.

Dans la nouvelle génération j'adore aussi les réalisateurs. Nicolas Benamou ou Kheiron par exemple. Dans *Les mauvaises herbes qui* vient de sortir, il y a aussi Catherine Deneuve. Elle aussi va vers les jeunes metteurs en scène. C'est très gratifiant pour un acteur d'intéresser les jeunes générations et travailler avec eux.

Kheiron en l'occurrence c'est quelqu'un que j'aime beaucoup, j'adore ses spectacles et son talent d'improvisateur. Il a une force incroyables. A l'inverse ses films sont très écrits, très préparés.

J'ai tourné aussi avec Julien Rappeneau, il est connu comme scénariste et vient de réaliser son second film dans lequel je joue avec François Damiens.

Récemment j'ai aussi fait la suite de Tanguy avec Etienne Chatiliez qui était en pleine forme ! (rire). Je ne peux rien dire, mais j'ai beaucoup aimé le scénario et le travail a été très intense avec Étienne et Sabine Azéma.

NOVECENTO

Votre actualité c'est notamment la pièce *Novecento* que vous jouez actuellement, comment avez-vous découvert ce texte ?

La pièce a été écrite début 2000, je l'ai lu à sa sortie, elle m'a beaucoup plu mais elle était déjà jouée. Un jour quelqu'un me dit « pourquoi tu ne ferais pas une pièce qui allie mots et musiques ». J'ai relu *Novecento* et je me suis dit là il pourrait y avoir de la musique. Bien que la pièce parle de musique l'auteur ne voulait pas de musique dedans ce qui se comprend. J'ai un peu modernisé le texte et j'ai introduit des morceaux de musiques qui correspondent aux années 30, des morceaux de jazz...

Comme *Novecento* est un personnage né sur un bateau qui voyage à travers le monde, il écoute tout type de musiques, autant Ravel, Debussy en Europe que le jazz qui commence à naître aux USA. Il s'amuse avec tout ça. Dans les années 70 en France il y a eu un monsieur qui s'appelle Jacques Palzer qui était un jazzman et qui a adapté Bach en jazz par exemple. Je me suis emparé de ça pour l'incorporer à la pièce. J'ai commencé en 2014 au théâtre du rond point et ça a bien marché, je le joue toujours 4 ans après.

Dans la pièce, je joue un ami de *Novecento* qui raconte l'histoire du personnage et c'est très vivant. On peut le faire comme un récit, c'est très dynamique et je m'amuse à « dansoter » sur les rythmes selon ce qu'il se passe, s'il y a une tempête ou autre, c'est un spectacle très physique.

La liberté est une notion qui vous



importe beaucoup, vous avez notamment dit être admiratif de celle du musicien de Novecento ?

J'aime beaucoup ce personnage, il a une vie plus riche en restant sur son piano avec ses 88 notes que s'il était à terre dans ce monde trop grand ou trop impressionnant pour lui. C'est l'idée du spectacle mais c'est amené très progressivement. C'est un spectacle qui plaît beaucoup aux jeunes car il y a cette façon de vivre très propre au personnage qui évite le cloisonnement dans lequel on est souvent entraîné dans notre vie dès notre plus jeune âge.

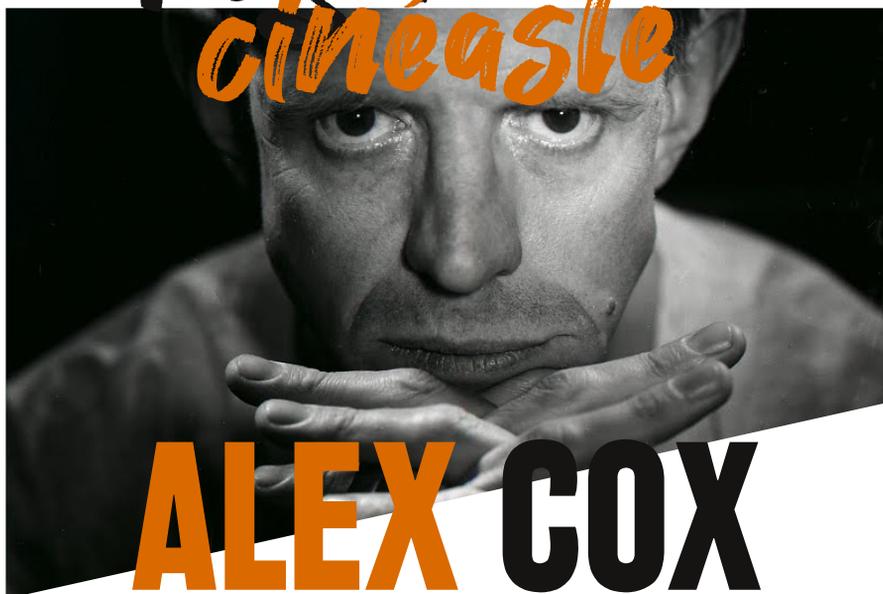
On a toujours une vie dans laquelle on fait face à la réalité et une vie rêvée, on fait ce qu'on n'ose pas faire dans la réalité. C'est un personnage qui est très autodidacte, il est libre dans les choix de musiques, sa manière de traiter la musique, du jazz ou du classique. Il est libre dans sa tête et ça c'est très spécifique aux artistes. C'est dans cette liberté que les pièces continuent à vivre et vivront toujours. Elles sont toujours réinventées, perçues autrement etc.

Votre plaisir à faire la pièce semble communicatif, les avis sont tous positifs relatant le plaisir qu'ils ont eu à vous voir jouer et vous amuser avec les musiciens.

Dans cette pièce il y a de tout, des rires mais aussi de l'écoute, du silence, moi j'aime bien créer du suspens et laisser tout à coup les choses en suspens, en l'air car on ne sait pas ce qui va se passer. Dans la vie on sait pas toujours. Le silence pour moi c'est ce qu'il y a de plus important, c'est l'écrin des mots qu'on dit, c'est une façon de mettre en avant le récit. Il y a un rythme à trouver, c'est l'acteur qui s'exprime autant dans les silences que dans les mots. Quand toute une salle est à l'unisson, elle respire comme un seul individu, c'est beau parce qu'on a l'impression d'être en harmonie complète. C'est organique le théâtre, si on est dans le cœur des choses, dans la vérité de ce qu'on dit, dans la salle c'est la même chose. ●

AURÉLIEN RAPATEL

regard de cinéaste



ALEX COX

Pourquoi un article sur Alex Cox? Voir même, qui est Alex Cox? Voici les deux questions que soulèvent en premier lieu cet article. En effet, Alex Cox est un réalisateur assez confidentiel, surtout au delà de son début de carrière, où ses films ont acquis un statut culte. Et l'on verra que sa carrière nous fait croiser les noms de Harry Dean Stanton, Robby Muller, Roger Deakins, Gary Oldman, Courtney Love, Rudy Wurlitzer, Dennis Hopper, Ed Harris, Joe Strummer, Iggy Pop, Jorge Luis Borges ou Christopher Eccleston. Quand au pourquoi, la raison est simple : j'aime beaucoup plusieurs films d'Alex Cox, et j'ai vu tout ses longs métrages (me manque un téléfilm de 54 minutes tourné au Japon en 2002, qui pour l'anecdote est apparemment diffusé à la télé dans *Lost In Translation* de Sofia Coppola s'il faut en croire IMDb), du coup ça me semblait plutôt intéressant de présenter l'intégralité de sa carrière.

Alex Cox, est britannique d'origine, mais a étudié le cinéma à UCLA (la fameuse Université de Californie). Parmi les anciens élèves, Cox préfère revendiquer l'ascendance de l'in-

dépendant Charles Burnett, plutôt que celle de Francis Ford Coppola. Son film étudiant de 40 minutes, *Edge City*, tourné de 1978 à 1980, met en place un cinéma de genre, cinéphile, avec un goût pour la satire et l'exagération, et qui entretient une familiarité (teintée de distance critique) avec la culture punk. C'est le premier axe de la carrière de Cox : ce court et les trois longs métrages qui le suivent seront dans le même esprit. Étant son propre scénariste, il se lance avec des condisciples dans la production en indépendant d'un long mélangeant SF et immersion comique d'un punk dans l'univers impitoyable des repossesseurs de voitures à crédit. Projet qui, par un concours de circonstances improbable dont les années 80 ont le secret, se vit acheter par Universal, la faiblesse du coup de production (2 millions de dollars) faisant pale figure au milieu de ces années d'inflation des budgets. Alex Cox est donc dans une position assez paradoxale : il précède de peu tout une génération de cinéastes indépendants américains qui explosera à la fin des années 80 (*Blood Simple* des frères Coen date de 1985, David

Lynch allie petit budget et succès avec *Blue Velvet* (1987), Soderbergh gagne la Palme d'or pour son premier film en 1989) ou au début des années 90 (Tarantino et la génération Sundance), mais grâce à des films produits par des studios. Cependant, on verra que produire dans un studio n'est pas de tout repos pour un jeune réalisateur qui a le malheur d'être créatif.

Repo Man (1984) est un étrange film plein d'humour, où Emilio Estevez en punk pas bien malin donne la réplique à un Harry Dean Stanton impérial dans son rôle de repossesseur grincheux et revenu de tout. Le casting regorge de personnages secondaires mémorables, et montre un univers de marginaux oscillant entre déjantés et fatigue existentielle, une peinture évidemment comique, mais qui intègre une satire d'une époque comme en gueule de bois des années 70, entrée sans s'en rendre compte dans le consumérisme et la standardisation : une idée forte de direction artistique consiste à remplacer toutes les marques de nourriture à l'écran par des packagings vierges estampillés « FOOD » ou « DRINK », autant en guise de pied de nez au placements de produits que de réflexion (indirecte) sur l'interchangeabilité des objets de consommation.

Le film partage l'acteur principal et le directeur de la photo de *Paris, Texas*, tourné juste après et Palme d'or la même année à Cannes. Tirer un lien entre ces deux films d'européens mêlant fascination cinéophile pour l'espace américain et exploration de la tristesse individuelle ne paraît pas si saugrenu. La distance entre les accords languissants de Ry Cooder et

le thème d'Iggy Pop et la fine fleur de la scène hardcore de LA. n'empêche pas de constater leur qualités respectives dans deux visions différentes. Ce premier long métrage vit sa distribution sabordée par la politique interne d'Universal, en plein remaniement de producteurs, et fut retiré de l'affiche au bout d'une semaine. Mais le succès de la bande originale conduira à une deuxième sortie couronnée de succès qui allie au passages à la TV et à la vidéo en fit un film culte, encore aujourd'hui le plus vu de son auteur.

Refusant le projet qui deviendra *L'Aube Rouge* de John Milius (les opinions politiques d'Alex Cox sont assez faciles à définir), Cox s'engage dans un biopic de Sid Vicious, tourné entre Londres et New York, avec une escale à Paris, et pour seulement deux fois le budget de *Repo Man*. Cox a l'intuition de courtiser Gary Oldman, qui après deux films au début des années 80 était devenu un acteur de théâtre acclamé. Sa performance en Sid Vicious le lancera définitivement au cinéma. *Sid and Nancy* (1986) montre bien l'ambivalence du regard que pose Cox sur la scène punk : admiratif de leur énergie et de leur passion, mais sans équivoque sur l'impasse tragique à laquelle conduit leur mode de vie. Le titre original du film, changé à la dernière minute par le département marketing, était *Love Kills*, et il convient bien mieux au mouvement descendant du film : les scènes finales, dans l'appartement miteux du couple drogué, sont terriblement éprouvantes. Le film bénéficie du travail d'un futur grand chef opérateur, Roger Deakins, qui deviendra une valeur sûre pour les frères Coen. Et sa musique est l'occasion



pour Cox de commencer une collaboration avec Joe Strummer, ex-guitariste et chanteur de The Clash, qui compose un quart de la musique.

Cox, suite à l'annulation d'un concert au Nicaragua l'embarque lui, les Pogues, Zander Schloss et Elvis Costello comme acteurs dans son nouveau projet, *Straight to Hell* (1987) un hommage au western italien tourné à Almeria dans un décor de ville fantôme, où Strummer, Syd Richardson et Dick Rude jouent trois gangsters kidnappant une femme enceinte (jouée par Courtney Love, qui avait un second rôle dans *Sid and Nancy*, et n'était d'ailleurs pas encore chanteuse à l'époque) après un hold-up et se retrouvant plongés dans une ville de cowboys fous. Le casting déjà improbable est en outre enrichi de Dennis Hopper (qu'il avait rencontré lors de la production de *Repo Man*), Grace Jones et Jim Jarmusch, encore un symbole de cette génération de jeunes réalisateurs indépendants cinéphiles. Et *Straight to Hell* ne peut d'ailleurs que faire penser au cinéma de Quentin Tarantino, qui pourtant bossait encore dans un vidéoclub à l'époque : de son ouverture présentant des braqueurs oisifs en costards, à la libre reprise de *Tire encore si tu peux* (1969) de Gulio Questi, un des western italiens les plus psychédéliques, ou encore le mélange d'ultra-violence, de dialogues outranciers et de bande-son juke-box, les similitudes sont troublantes. Coïncidences issues d'un tempérament commun, ou influence parmi tant d'autres ? Bien que les films de Tarantino soient meilleurs que ce *Straight to Hell* avant tout tourné pour s'amuser entre amis, il reste qu'il est étonnant de voir un film qu'on pourrait facilement identifier comme un des innombrables décalquages opportunistes qui ont suivi le succès de *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction* s'avérer entièrement original.

Mais après cette parenthèse festive arrive le grand moment de la carrière d'Alex Cox, celui dont il dira qu'il l'a fait naître en temps que réalisateur. Le festival de musique avorté menant à *Straight to Hell* était lié à l'intérêt que porte Cox pour le Nicaragua, qu'il a visité en 1984. Le Nicaragua, pays d'Amérique

Centrale, a une histoire fortement liée à l'influence américaine, et le gouvernement sandiniste avait réussi une révolution socialiste en 1979, avant d'être activement menacé par la politique interventionniste du gouvernement Reagan, qui finançait et soutenait les actes terroristes des Contras en plein milieu du réchauffement de la guerre froide. Pour faire un film permettant de raconter l'histoire des rapports d'ingérence entre les Etats-Unis et le Nicaragua, Cox choisit de raconter l'histoire vraie du « général » William Walker, un aventurier qui au nom de la Destinée Manifeste, lança des expéditions militaires privées pour fonder des états pro-américains en Amérique du Sud, et qui réussit à prendre le contrôle du Nicaragua en 1856, son régime reconnu officiellement par le président des Etats-Unis. Jusqu'ici son propre scénariste, Alex Cox fit la rencontre de Rudy Wurlitzer, romancier et scénariste, qu'il vénérât pour les scénarios de *Macadam à deux voies* (1971) de Monte Hellman et *Pat Garret et Billy The Kid* (1973) de Sam Peckinpah. Wurlitzer lui fournit un scénario audacieux et sans concessions, et le producteur de Cox, Ed Pressman, monta une production où Universal et des distributeurs étrangers investirent le budget dans un tournage au Nicaragua, en coproduction avec l'Institut Cinématographique du Nicaragua (INCINE), et avec le soutien d'Ed Harris, l'interprète de Walker, qui s'investit totalement dans le projet (jusqu'à donner la moitié de son salaire pour offrir une semaine de mise en place de plus à la production). Cox ne le savait pas encore, mais le budget de 6 millions de dollars du film serait le plus gros de toute sa carrière.

Walker (1987) est un film exceptionnel. Sa principale inspiration vient de Sam Peckinpah, mais le film ne ressemble en réalité à aucun autre : c'est l'œuvre d'un cinéaste qui a trouvé son langage, sa manière de s'exprimer. La violence et la satire présente dans ses autres films s'expriment ici à la hauteur des enjeux bien plus élevés de l'histoire. *Walker* est une histoire d'illusions perdues : celles du personnage principal, et celles de ceux qui pourraient croire au bien fondé de l'interventionnisme.

Le film a l'intelligence de mettre le spectateur du côté de Walker, voix-off empathique à l'appui, et de décaler le regard suffisamment lentement pour que la folie et l'horreur finissent par tout englober sans crier garde. De plus, un des aspects les plus singuliers du film est l'utilisation d'anachronismes, qui fonctionnent, de l'aveu de Cox, comme une manière de combattre la Monoforme. La Monoforme est un concept inventé par le cinéaste Peter Watkins (*La Bombe*, *Punishment Park*, *Edvard Munch*, *La Commune (Paris, 1871)*), et qui considère que la narration, la durée et le style de la production audiovisuelle mondiale est majoritairement standardisée pour pouvoir s'adapter, non aux exigences artistiques, mais aux exigences de diffusion, notamment télévisuelles, ainsi qu'aux codes de narration communément acceptés. L'utilisation d'anachronismes brise le pacte classique du biopic historique « based on a true story » que Cox voulait à tout prix éviter.

En outre, *Walker* est aussi un excellent film de guerre, où Cox utilise avec maestria différentes syntaxes : le montage cut et les ralentis peckinpah-esques y côtoient travellings léchés et plan longs/séquences nerveux. Le film est en outre baigné de la splendide musique de Joe Strummer et Zander Schloss, qui fait éclater le goût pour les musiques latino-américaines déjà présent dans la musique de The Clash : les trompettes retentissantes de « Filibustero », les guitares frémissantes de « The Unknown Immortal », ou le boléro envoûtant « The Brooding Side of Madness » accompagnent à la perfection les images aux tons chauds et ocres. *Walker*, comme son sujet, cultive les contrastes extrêmes, et l'inter-

prétation comme le ton du film sont susceptibles d'oscillations audacieuses : le statisme puritain qu'affecte Ed Harris se voit progressivement menacé autant de l'extérieur que de l'intérieur. Le film n'est pas subtil, mais la colère qui l'habite et qui s'y déverse est le prix à payer pour que la violence de sa satire ne sombre pas dans l'excès inverse du détachement ironique.

Dire que le film fut mal reçu est un euphémisme. Les critiques américaines (hormis le New York Times et Time Magazine) furent unanimement négatives, utilisant la violence, la satire et les anachronismes pour disqualifier le film. La critique du pourtant souvent clairvoyant Roger Ebert montre son rejet complet du film. Le film fut retiré des cinémas à la même vitesse que la première exploitation de *Repo Man*, rapportant 257 000 \$, un 16ème de son budget. Ce sera le dernier film de Cox pour un studio.

Cox, tel Sam Peckinpah en son temps, choisit de se tourner vers le Mexique pour fuir l'ingérence d'Hollywood. Son film suivant, *Highway Patrolman* (1991), est le deuxième sommet de sa carrière. Cox y va encore plus loin dans le souhait de briser la Monoforme, par le choix de filmer quasi-intégralement en plan long ou en plan-séquences, un style influencé par le cinéma d'auteur mexicain (les formalistes d'aujourd'hui, Inarritu et Cuaron, s'inscrivent dans cette tradition encore assez méconnue, en tout cas de votre rédacteur). *Highway Patrolman* est un film d'apprentissage : l'histoire de Pedro Rojas, fraîchement sorti de l'école de police, et affecté à la police routière dans une région reculée du nord du Mexique, où il va découvrir les compromis-



sions morales face à l'injustice qui viennent avec l'exercice de son métier. Il est joué avec conviction par le juvénile Roberto Soza, dont l'interprétation, exigeant de doser la bravoure, la fragilité, l'optimisme, la colère et l'incompréhension, est à saluer. Alex Cox fait preuve ici d'une très bonne direction d'acteur, qui plus est pour un film entièrement tourné en espagnol (comme déjà certaines séquences de *Walker*). Si Cox se retrouve à tourner dans les mêmes villages que Peckinpah pour *La Horde Sauvage*, le style du film ne traite plus la violence de la manière très découpée du maître. Ici, les incidents sont l'objet d'une découverte progressive, à posteriori, qui soulignent leur inévitabilité. Le film est bien plus noir que les précédents, et s'attache avec tension à suivre la décente d'un ingénu, non pas aux enfers, mais simplement dans la vie avec ce qu'elle a de plus injuste et banale. Cox y rejoint ici un humour noir plus buñuelien, par un mélange d'observation des rapports sociaux et de décalages oniriques. L'unité temporelle créée par les plan-séquences contribue ainsi à l'atmosphère surréelle du film. *Highway Patrolman* est un excellent film méconnu, à découvrir sans hésiter.

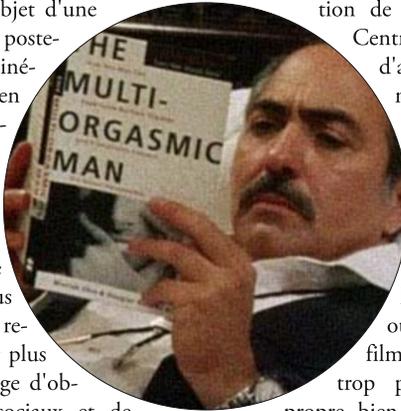
Le travail sur le plan-séquence continue dans ses trois films suivants : *Death and The Compass* (1996) *Les Flambeurs* (1996) et *Trois Businessmen* (1998). *Death and the Compass* est un téléfilm adapté de la nouvelle de Borges, où un inspecteur de police, enquêtant sur une série de meurtres, est pris au piège de son interprétation du schéma formé par les différentes scènes de crimes. Le film, d'abord une production BBC de 55 minutes, a été étendu en long métrage d'1h30 après une deuxième session de tournage. Cox transpose l'intrigue, non datée dans la nouvelle, dans un état policier rétro-futuriste, et enrichit la narration d'un contexte social en ébullition, ce qui se traduit par des scènes de violence urbaines fil-

mées en de longs plans très impressionnants. Cox se réserve même une savoureuse apparition en temps qu'acteur en inspecteur aveugle au beau milieu d'une fusillade, une séquence dont le noir et blanc, l'intensité scénographique, la référentialité et l'absurdité sous-jacente fait penser au cinéma d'Alexei Guerman. Si le film n'est pas aussi convaincant que les deux précédents, il reste tout à fait honorable.

En revanche, ce n'est pas le cas pour *Les Flambeurs*, un projet de commande que Cox a accepté pour pouvoir payer la post-production de *Death and the Compass*.

Centré autour d'une histoire d'arnaque à Las Vegas, et malgré son casting (Vincent d'Onofrio dans un rôle assez inhabituel dans sa carrière de naïf dont la chance au jeu attise les convoitises, entouré de Rebecca De Mornay, Michael Madsen ou Billy Bob Thornton), le film souffre d'un scénario trop post-Tarantino pour son propre bien (amusant au regard des débuts de la carrière de Cox) et surtout d'avoir été remonté par les producteurs : on voit très bien dans le film que des scènes à l'origine tournées en plan-séquence contiennent des coupes dans la durée faites en dépit du bon sens. Cox renie ce film, mais il existerait une version Director's Cut au Japon (avec la bande son prévue à l'origine, remplacée par les producteurs par une oubliable piste jazz).

Son projet suivant, *Trois Businessmen*, est plus ambitieux en terme de production comme conceptuellement : le film comme une parabole autour de la modernité. Deux businessmen en voyage d'affaires à Liverpool (ville de naissance d'Alex Cox), dans l'incapacité de manger à leur hôtel, décident d'explorer la ville de nuit, ce qui les conduit dans un périple bien plus absurde que prévu. L'influence de Buñuel est évidente : jeu des classes sociales transposé chez les VRP, critique du



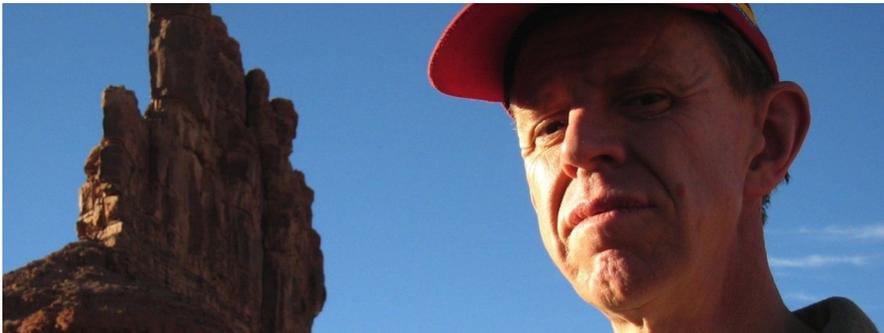
capitalisme et différents niveaux de réalité à l'écran. Il est difficile de parler des spécificités de ce film car une bonne partie de son discours vient du décalage entre les décors et l'attitude des personnages, décalage lui-même souligné par l'utilisation systématique de plans d'ensemble. L'errance des personnages, dialoguant sans cesse alors que la réalité les entourant devient de plus en plus instable sans qu'eux même ne s'en rende compte, est légitimement surréaliste. Trois Businessmen n'a pas la puissance des autres grandes réussites d'Alex Cox, mais sa singularité en fait une expérience à découvrir sans hésiter.

Parallèlement Alex Cox a poursuivi des projets de cinéphile : un documentaire sur Akira Kurosawa, (*Kurosawa : The Last Emperor* (1999)), un sur la série Emmanuelle, (*Emmanuelle : A Hard Look* (2000)) et une émission télévisée, Moviedrome, où il présentait des films de genre, des classiques ou des raretés au public britannique par des petites vignettes au ton caustique, de 1988 à 1994. L'émission fut reprise après lui par Mark Cousins, le futur auteur du monumental documentaire *Story of Film* (2011), et reste l'objet d'un culte chez les cinéphiles anglais. C'est par exemple dans cette émission qu'eut lieu la première diffusion de *Le Grand Silence* (1968) de Sergio Corbucci dans un pays anglophone.

En 2002, Cox mena bien un projet très important pour lui : une adaptation de La tragédie du vengeur, une pièce anonyme attribuée à Thomas Middleton, auteur contemporain de Shakespeare, et qui pour Cox va bien plus loin que ce dernier dans la dénonciation des turpitudes de la classe dirigeante de son temps, de même pour la vio-

lence, l'humour et le cynisme. Le scénariste Franck Cottrell Boyce transpose l'action de la pièce dans un Liverpool dystopique, après la destruction du sud de l'Angleterre, et la direction artistique se permet toutes les extravagances possibles et imaginables : costumes de bric et de broc et décors collisionnant posters de propagandes, ruines et architectures de diverses époques. De même, le dialogue reprend partiellement le texte original en le collisionnant avec de l'argot moderne. Malgré ceci et une performance intense de Christopher Eccleston, *Revenger's Tragedy* s'avère certes un film intéressant, mais qui peine à convaincre : ses outrances, certes proches de l'esprit frondeur et populaire de la pièce originelle, apparaissent parfois comme ridicules, et la production ne pouvait pas se permettre un tournage en plan-séquences, on perd le plaisir formel des meilleurs films d'Alex Cox. De fait, à partir de ce moment, les budgets dont disposent Cox se font de plus en plus réduits. Toujours farouchement attaché à son indépendance, il s'attache à des productions à visage humain, mais qui le condamnent à des distributions de plus en plus confidentielles.

I'm a Juvenile Delinquent, Jail Me! (2004) sera sa dernière association à une production non indépendante, pour la BBC. Ce court métrage parodique, imaginant une émission de télé-réalité suivant des délinquants commettant des crimes en live, fait tout d'abord penser au travail de Peter Watkins, on l'a vu référence pour Cox, et qui dans *La Bombe*, *Punishment Park* ou *Force de Frappe*, tentait d'utiliser l'esthétique télévisuelle ou documentaire pour mettre en scène des fictions dystopiques dont la similarité avec la présentation habituelle



d'un reportage invite à en remettre en question les codes. Mais dans le film de Cox, la satire prend progressivement le dessus sur la réflexion esthétique, et frappe tout autant le contrôle des médias par la sphère politico-économique que la polarisation des désirs par ces mêmes médias, la starification en tête.

Projet suivant sur des oubliés cette fois du grand écran : *Searchers 2.0.*, un road-movie suivant deux anciens enfants acteurs partant se venger du scénariste les ayant maltraités sur un tournage lors d'une projection hommage à Monument Valley. Le film reconduit l'axe cinéophile de la carrière de Cox : les références abondent, jusqu'à devenir l'enjeu principal du film lors du duel final. Film de dialogues et de performances, inscrit dans des paysages mythifiés par le western, *Searchers 2.0.* est hélas peu mémorable : il lui manque le je-ne-sais-quoi qui fait passer un films de sympathique à intéressant.

Pour d'autres raisons, *Repo Chick* (2009) est quand à lui marquant, a défaut d'être bon, puisque ce film est quasi entièrement tourné sur fond vert ou avec des maquettes et des effets spéciaux artisanaux rappelant les plus belles heures d'Ed Wood, doté d'un scénario complètement improbable qui appelle second voire troisième degré et procure au visionnage un effet de vertige assez confondant : le film possède un espèce de faux rythme qui maintient attentif tout en étant constamment en un état d'incompréhension. Je ne détaillerais pas plus ce film parce que c'est quasiment impossible et je ne suis pas sur que ce soit réellement intéressant, mais ce fut un de mes plus étranges visionnages.

Dans le cadre de ses cours de cinéma à l'Université du Colorado à Boulder, Alex Cox a co-réalisé en 2013 avec ses étudiants un long métrage adaptant le roman de science-fiction satirique *Bill the Galactic Hero* de Harry Harrison, pour un résultat assez catastrophique en terme de rythme et d'esthétique, sans compter les innombrables erreurs techniques comme des reflets de la caméra. Le film est cohérent thématiquement avec sa carrière (la satire et l'humour noir, la défiance envers les institutions), et le projet d'adaptation

remontait à ses débuts, mais c'est bien tout ce que l'on peut dire de ce film qui pour le coup est réellement fastidieux à regarder.

Enfin, son dernier projet en date, après un financement participatif, est un western revenant sur la fusillade d'O.K. Corral, notoirement célèbre pour l'imprécision de son déroulement réel par rapport à sa légende. Le titre annonce la couleur : *Tombstone Rashomon* (2017) : il s'agira pour plusieurs des protagonistes, témoins comme participants, de raconter sa version de l'histoire. Cox y retrouve son goût pour l'anachronisme : les témoignages se font face caméra via un procédé narratif simulant l'intervention d'une équipe de documentaristes le jour d'après la fusillade, et plusieurs autres éléments viennent briser le déroulement de la fiction. On retrouve avec grand plaisir un très beau plan-séquence plein de tension lors d'une des versions de la fusillade ou le sheriff tente de désarmer les Clanton avant que les Earp arrivent. Derrière le flou organisé par les versions contradictoires, le film tente de coller à la réalité historique, notamment en revenant sur les origines de la rivalité entre les parties. L'interprétation est solide, et le film est convaincant, à défaut d'égaliser les splendeurs de *Walker* et d'*Highway Patrolman*.

Difficile de dire quelle sera la suite de la carrière d'Alex Cox, en ces temps troublés pour les cinéastes indépendants. Sa carrière, où le culte des débuts à vite fait place au rejet puis à l'indifférence polie, reste à découvrir ou à explorer, un effort soutenu au moins par les éditeurs américains (ses 5 premiers films sont maintenant disponibles en bluray, dont 4 dans la prestigieuse Criterion Collection) et timidement en France (une ressortie de Sid and Nancy en salles l'année dernière). C'est le genre de cinéaste qui a besoin d'un petit coup de projecteur.

PAR AUGUSTIN LESAULE

Bibliographie :

X films : True Confessions of a Radical Filmmaker d'Alex Cox, 2008



**TENEZ VOUS
INFORMÉS DES
ACTUALITÉS DE
cinésept
SUR FACEBOOK**



