



7^e

31
AVRIL
2019

LE SEPTIÈME

REVUE DE CINÉMA

DOSSIER
WAGNER AU CINÉMA

LE CINÉMA DE LUCA GUADAGNINO
LITTÉRATURE ET CINÉMA
RYAN MURPHY : 20 ANS, 10 SÉRIES



CINÉSEPT PRÉSENTE

LA PÉPINIÈRE FESTIVAL

FESTIVAL DE COURTS-MÉTRAGES INTERNATIONAUX

SAMEDI 4 MAI 2019

DE 10H À 22H

AUDITORIUM DE L'INALCO

65 RUE DES GRANDS-MOULINS, 75013 PARIS

ENTRÉE GRATUITE

15 FILMS
3 PRIX

MAIS AUSSI...

UNE EXPOSITION
DES JEUX
UN CONCOURS...

CINÉSEPT PRÉSENTE
LE SEPTIÈME
REVUE MENSUELLE DE CINÉMA

**RÉDACTEURS EN CHEF &
DIRECTEURS DE PUBLICATION**
Arnaud Christien et Owen le Bret

DIRECTRICE ARTISTIQUE
Valentine Meyer

RÉDACTEURS
*Eloise Audoin, Owen le Bret,
Coralie Charles-Casini,
Raphaël Delorme-Duc,
Antonin Langlinay, Ruth
Sarfaty, Thomas Thiaudière et
Justine Vignal.*

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



AVRIL
2019

31

ÉDITO

« L'Art », en voilà un terme vaste et complexe, un terme qu'on croirait sans limite. Différents types d'arts ont bien évidemment été classifiés, la littérature, la musique, la peinture, et bien évidemment, le 7e Art, le cinéma.

Cinéma que l'on décrit souvent comme le rassemblement de tout les arts. Les différents liens entre le cinéma, la littérature et le théâtre sont nombreux, et c'est ce sujet qui est abordé dans ce nouveau Septième que vous tenez à l'instant entre vos mains.

Des (très) nombreuses adaptations de Stephen King à l'adaptation de théâtre avec Edmond en passant par l'inspiration littéraire de Christophe Honoré dans son cinéma, ce Septième ne sera pas qu'un journal sur le cinéma, mais sur les Arts et leurs étroits liens.

Il ne me reste plus qu'alors à vous souhaiter, une bonne lecture.

Owen Le Bret

SOMMAIRE

6

JOURNAL CRITIQUE

LA MULE

THUNDER ROAD



12

DOSSIER

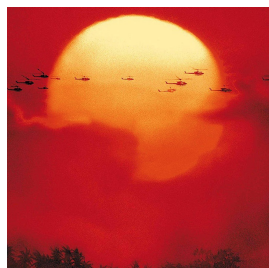
WAGNER AU CINÉMA

13

APOCALYPSE NOW

18

LE NOUVEAU MONDE DE
TERRENCE MALICK



23

LITTÉRATURE ET CINÉMA

24

STEPHEN KING AU
CINÉMA

32

CHRISTOPHE HONORÉ

36

EDMOND



4



REGARD DE CINÉASTE

KORE EDA HIROKAZU

LUCA GUADAGNINO

44

45

48



SÉRIES

RYAN MURPHY : 10 ANS DE
CARRIÈRE

LES SÉRIES ANNULÉES

51

52

62



**JOURNAL
CRITIQUE**

**LA MULE
THUNDER ROAD**

LA MULE



L'ami Clint n'est plus ce qu'il était. Le temps des flingues et des postures charismatiques n'est plus. L'ami Clint est vieux, et il en est conscient. C'est le ressenti qui prédomine dans son dernier film, *La Mule*, celle d'un homme qui a abandonné les armes et qui semble être un peu sur la touche.

C'est donc curieux de voir à quel point l'ami Clint semble dépendre un auto-portrait fragile à travers une histoire vraie, celle d'Earl Stone, le plus vieux passeur de drogue de l'histoire.

Ici, Clint Eastwood semble vouloir aller à contre-sens de tout ce qu'il faisait auparavant. Fini le patriotisme exacerbant à la *American Sniper* ou *15:17 Pour Paris*. Il n'est plus question d'élever les États-Unis au rang de glorieuse nation protectrice du monde contre les méchants talibans arabes (en tout cas, c'est ce que laissaient entendre ses derniers films). Les messages politiques un peu trop conservateurs, Eastwood les garde pour lui, au contraire, il semble les renier dans *La Mule*, et c'est peut-être pour ça que ce film rappelle tant *Gran Torino*.

Rappelons-nous de ce film grandiose où Clint abordait déjà l'idée d'une vieille génération prête à laisser sa place à une nouvelle, plus jeune, moins expérimentée. Souvenons-nous

de Clint au départ vieux grincheux, agacé à l'idée de voir de nouvelles cultures venir poser le pied sur son merveilleux sol américain, mais qui, petit à petit, va s'ouvrir à ces peuples. Souvenons-nous de ce Clint courageux, qui décidait de protéger ce jeune coréen dans le final sublime de *Gran Torino*. À cet instant, il représentait cette Amérique ouverte, prête à ouvrir ses portes à de nouvelles communautés.

Et justement, *La Mule* déconstruit cette idée de l'Amérique glorieuse. Lors du périple d'Earl Stone, Eastwood dépeint une Amérique raciste, vieille et arrogante, à travers un flic farouche devant des latinos, ou encore Earl Stone qui dit être content d'aider ses amis les « nègres ». De ce fait, tout le côté patriotique répugnant de ses précédents films disparaît totalement dans *La Mule* et rien que pour ça, ce film se place parmi les meilleurs de l'ami Clint.

On retrouve également cette idée de vieille Amérique fatiguée et dépassée, mais plus encore. Earl Stone n'a aucune idée de comment utiliser un téléphone, s'amuse dans un bar pour vétérans de la guerre, conduit un pick-up, s'occupe de fleurs et n'a clairement plus la force de se battre. Earl Stone n'a rien d'héroïque, il peut paraître sympathique et plein de bonnes intentions de prime abord, mais il est surtout un mauvais père qui ne

cherche même pas à se faire pardonner. Mais sa fragilité provoque inévitablement la compassion et surtout l'indulgence du spectateur.

Du coup, lorsque celui-ci commence à jouer le passeur de drogue et jouir de sa nouvelle richesse, on est presque heureux pour lui. D'ailleurs, il utilise son argent gagné pour lui, mais aussi pour les autres. Ainsi, il rénove le bar de vétéran qu'il affectionne tant, participe financièrement aux fêtes de famille, et son côté sympathique lui attire l'affection des criminels pour qui il travaille. Et bizarrement, on est content pour lui. Le vieil homme raté trouve enfin un moyen de se faire aimer, réussit tout ce qu'il entreprend, ne refuse pas d'aider ses ami « nègres », bref, il trouve enfin sa voie.

En parallèle, le film suit l'enquête de Colin Bates, interprété par Bradley Cooper qui cherche à coincer les barons de la pègre. S'il est moins présent que Clint à l'écran, son enquête n'en demeure pas moins passionnante à suivre et Colin Bates a le droit à une écriture juste. On y trouve ainsi un parallèle entre Earl Stone et Colin Bates. Là où le premier a abandonné sa famille pour son travail, le second semble sur la même voie et oublie son anniversaire de mariage. Le lien qui unit les deux personnages est donc plus complexe qu'il n'y paraît, et surtout, il permet de mettre en relief les agissements d'Earl Stone.

Il est conscient en quelque sorte de faire le mal et utilise son statut de vieil homme sympathique pour effectuer un travail dont personne ne le soupçonne ; mais il demeure un homme droit qui assume ses crimes provoquant, par conséquent, l'admiration du spectateur. Car même si Earl Stone est un

homme qui fait les mauvais choix, qui agit maladroitement, il conserve sa dignité, est prêt à assumer les conséquences de ses agissements, et c'est là, un beau portrait de l'Amérique.

En terme d'écriture, *La Mule* est donc une véritable réussite tant par ses personnages que par les situations que le film dépeint. Car bien que le récit soit à penchant tragique, le film se permet de nombreux passages humoristiques.

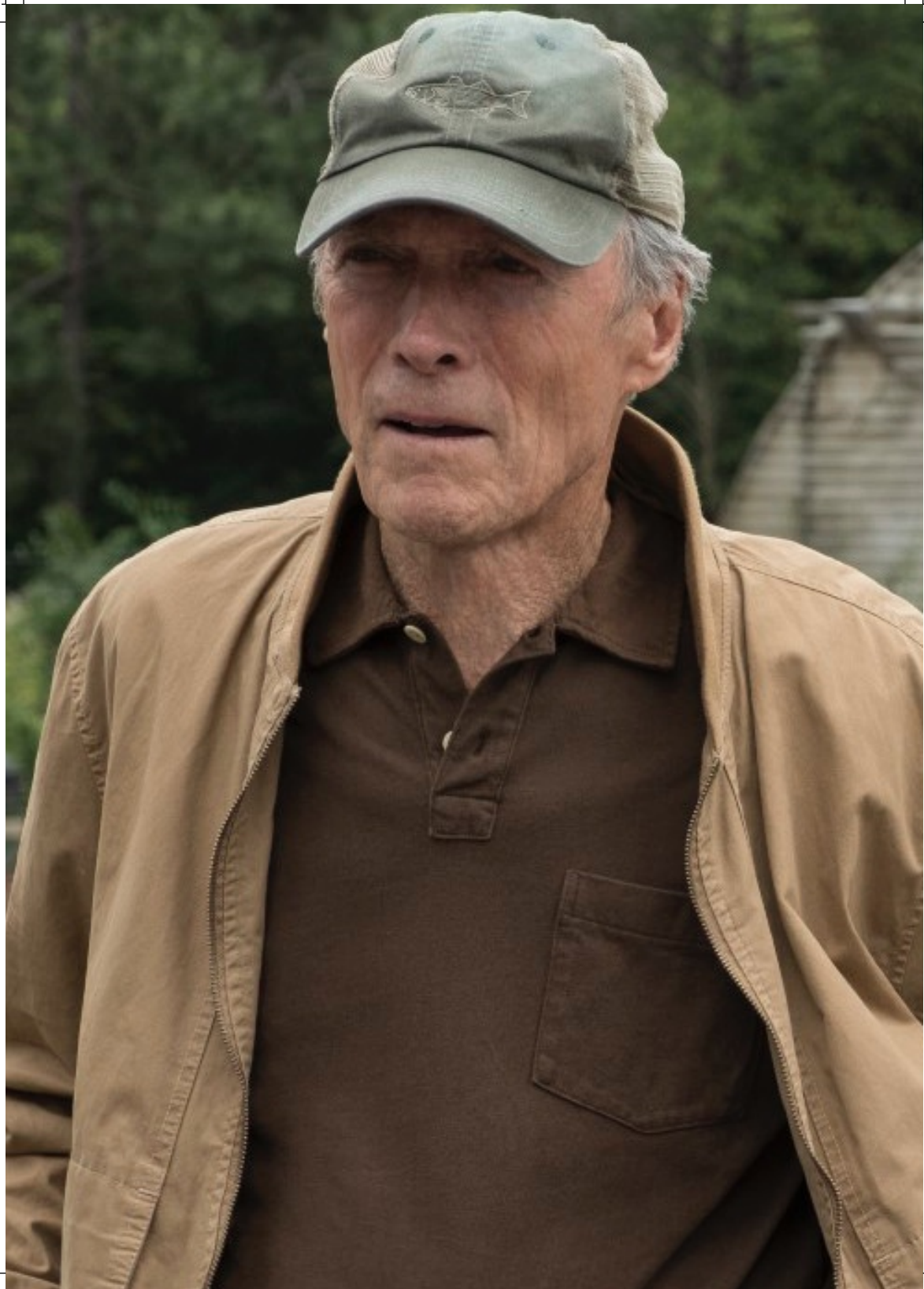
Les façons assez insolites qu'a Earl Stone de se sortir du pétrin ou sa façon de côtoyer les criminels, il y a quelque chose de grotesque et amusant qui vient justement renforcer la sympathie (par exemple, lorsqu'il se met du stick à lèvres quand il se fait insulter par un criminel).

Et pourtant, le film n'est pas dénué de moments de tensions, notamment dans le dernier acte où l'étau se referme petit à petit sur

Earl Stone. D'autant plus que visuellement, Clint Eastwood a les moyens de nous offrir des plans de toute beauté, notamment ces plans aériens sur les routes américaines, offrant un côté spectaculaire à cette histoire. Le montage est réussi, alternant aisément les scènes drôles aux scènes tragiques, offrant un résultat hétérogène.

Jamais le spectateur ne s'ennuie, il est toujours happé par cette histoire merveilleusement bien contée, abordant de nombreuses thématiques avec justesse rappelant le grandiose *Gran Torino*. Visuellement beau, porté par des acteurs de talents, *La Mule* est une réussite ! *La Mule* nous fait oublier les échecs d'Eastwood et rappelle ses plus grandes œuvres, car ce film en fait indéniablement partie.

Owen le Bret



THUNDER ROAD

ÇA ME TOUCHE BEAUCOUP



« Merci, ça me touche beaucoup » réplique plusieurs fois notre protagoniste, Jimmy, à ses proches. Inquiets de le voir se noyer dans le deuil de sa mère, ils essayent de lui tendre la main : « Tu veux venir faire un 'barbec' à la maison? » Il peut pas... il a piscine. Les autres ne le comprennent pas. Il ne peut pas gérer son deuil parce que le deuil, ça se gère pas. Preuve en est, la scène d'ouverture (à l'origine du projet long, un court-métrage de base primé à Sundance en 2016) : Jim finit par se donner en spectacle aux obsèques de sa mère. Le film était un défi et il pèse d'autant plus : 2 ans après le court-métrage, le pari était de réussir sur 1h30 à faire évoluer cet énergumène à l'angoisse existentielle et à la tristesse suintante.

« I JUST CAN'T FACE MYSELF ALONE AGAIN »

En filigrane, le fantôme d'une chanson : « Thunder Road » par Springsteen, la préférée de sa mère. Jim avait concocté un éloge funèbre (la chanson+une chorée) en espérant qu'elle le regarde de là-haut. Il n'arrivera jamais à faire fonctionner sa radio-cassette Hello Kitty. Alors, il danse quand même en silence, le laissant assez durer pour fertiliser le

rire, un rire de décalage. On le regarde, ahuri : un homme dans un uniforme de policier gesticule devant nous et nous évoque plus un bébé cadum avec une couche trop pleine qu'un homme des forces de l'ordre.

Je reformule. Jim n'est pas l'acteur principal, il est le film. Effondré par la mort de sa mère, il se débat. Il se débat pour ne pas se sombrer. Garder le rire sous le bras, ça lui permet de ne pas trop pleurer. Enfin il pleure à torrent mais sans le rire, son corps tout entier se liquéfierait. Le ciment du film repose sur sa personnalité et son statut hors normes : un policier fragile. Une réflexion remet en question le stéréotype du bon américain bourru : un policier fragile, est-il plus humain ou juste fou ?

MAIS C'EST QUOI CE DÉLIRE?!

Jimmy est tellement atteint qu'il passe pour un fou dangereux. Et peut-être qu'il l'est un peu. Dans le délire, il a faillit balancer une table d'enfant pendant un rendez-vous parent/prof. Il la repose lorsqu'il comprend que c'est la table de sa fille. Sa petiotte est l'ultime rocher l'empêchant de tomber d'une

falaise. À deux doigts de perdre sa garde, il tente de se défendre mais son ex-femme n'a pas beaucoup de mal à se donner pour le rendre ridicule devant la justice. Involontairement, il le fait de lui-même. Devant le juge, cherchant de l'empathie il tente une blague qui se retourne contre lui, elle est interprétée comme une menace. Il tente de se rattraper, il pensait bien faire « entre hommes de lois » mais il s'enfoncé.

Jim Cummings est une sorte d'hybridation entre un Jim Carrey schizoïde et un Casey Affleck amorphe (si vous comprenez pas la référence, regardez *Manchester By the Sea*, quelle honte!). Il incarne un dyslexique du cœur et nous sommes les témoins de ses maladresses qui nous plient en deux et parlent à notre vulnérabilité.

Jamais n'avais-je vu un film avec une telle maîtrise du tragi-comique. Crème de la crème de la cringe comedy, *Thunder Road* se tient sur le fil de l'awkwardness. Entre rires et larmes, on ne sait plus où se mettre. La silence gênant comme ressort rythmique est exploité avec justesse. Il est l'assise des répliques énormes de Jim, du genre « she's a real bitch » pour qualifier une enfant trisomique.

Plusieurs phrases-gags lancinantes rappellent un certain *Au Poste !* de Quentin Dupieux et son « c'est pour ça ». Un après-midi, Jimmy arrête un sans abri barjo qui répète en boucle « they don't know, they don't know » en plein milieu d'une route. Plus tard, ce sera Jim qui répétera ces mêmes mots, marquant sa propre folie au fer rouge. Des ressorts burlesques qui illustrent bien les enjeux de *Thunder Road*. Le

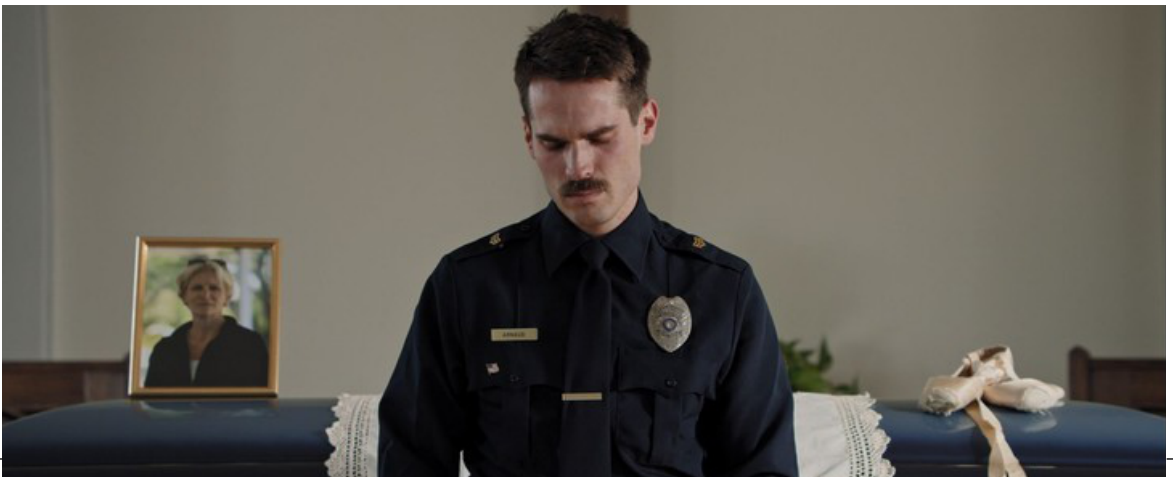
film veut nous troubler, nous frustrer dans la non-résolution. Jamais totalement dans la tristesse, Jimmy se raccroche toujours au rire comme à une bouée de sauvetage. Frustrant par moments, le fait que le film n'aille pas profondément dans l'expression de la tristesse est néanmoins un vrai parti pris. On nous dévoile un personnage avec toutes ses aspérités et on nous pose à la marge d'une narration classique. Pas aussi violemment que le no reason de Dupieux mais avec autant de plaisir. Cummings s'amuse à emprunter des contrepieds, tant dans le traitement des émotions attendues que dans le déroulé narratif. « T'attends que Jim se décompose en larmes? Bah tiens, il va rire à la place, comment tu gères ça ? »

Cummings est un performer tombé par hasard dans l'orchestration intégrale (scénario, réalisation, acting, montage) comme un dealer serait tombé dans la drogue. Bien plus jouissif que la beuh la plus pure, *Thunder Road* arrive comme un missile hilarant et sensible.

« Ça te touche beaucoup Jim? » Eh bah nous aussi. Ce film est une claque *SPOILER ALERT* à l'image de celle qu'il fout à son ex-femme qui vient de crever d'une overdose. Merci de nous en avoir mise une monumentale.

Un peu de propagande bien méritée pour ce film qui a failli passer inaperçu et dont la sortie DVD pourrait profiter à un retour de flamme. Vous l'avez vu ? Achetez-le ! Vous l'avez pas vu ? Achetez-le !

Justine Vignal





DOSSIER
WAGNER AU CINÉMA

APOCALYPSE NOW

UN PROJET WAGNÉRIEN



« Je crois que je recherche une forme dramatique, quoiqu'elle emprunte beaucoup au roman moderne, qui utilise la musique, la poésie et la chanson - donc proche de l'opéra - d'une grande durée, au point qu'elle doive se présenter en plusieurs parties, comme une série de films qui formerait une œuvre et qui s'adresse à ce qu'il y'a de plus ambitieux, l'énergie, le sexe, le sens de la vie. Mais pour y parvenir, il faut créer un genre d'opéra, trouver un langage, qui allie le théâtre, l'emploi de la musique, de la poésie, de la chanson et de la danse, comme dans l'opéra. Mais ce langage n'existe pas encore. » Un constat s'opère à travers ces quelques mots de Francis Ford Coppola. Celui de la crise temporaire d'un langage artistique en quête d'un absolu, d'une forme nouvelle d'existence et d'expression d'elle-même qu'elle n'a pas encore su percevoir à travers les voiles d'un contexte socio-économique de production cinématographique renouvelé. Dans cette vision transcendée de l'expression d'un irréel, il rejoint d'une certaine manière le compositeur Richard Wagner - sujet central de cette étude - dans sa démesure et son sens du spectacle d'une part, dans sa mégalomanie et dans sa conscience de l'artiste absolu qu'il incarne d'autre part. C'est sous le prisme de

cette dichotomie psychologique que nous baserons l'étude à venir. Que nous travaillerons à mettre en évidence les liens qui unissent malgré le siècle qui les séparent, ces deux artistes.

INSPIRATIONS ET PROJET WAGNÉRIEN

La conception de l'opéra Wagnérien repose sur des thématiques et des idées claires. Wagner considère l'Opéra comme un spectacle total, où règne un absolu de l'art, à la croisée de ses formes harmoniques, mélodiques, et symphoniques pour la musique ainsi que visuelles et théâtrales pour la mise en scène et la direction des protagonistes.

L'une des principales sources d'inspirations de l'esthétique Wagnérienne provient de la fascination du compositeur pour le *Grand Opéra*, forme singulière qui s'est développée en France entre 1820 et 1850. Ce qui a marqué Wagner dans cette proposition artistique c'est la richesse des décors, le réalisme ciselé, la recherche immuable d'une transparence avec l'histoire, le lieu, le contexte, les costumes... Cette forme d'Opéra

donne à voir, au travers de ses schèmes de représentations, une version réaliste somme toute transcendée par le procédé technique et les richesses de ses mises-en-scènes et dont le résultat demeure impressionnant pour l'époque. Une forme d'absolu, de spectacle total et puissant, savamment orchestré et richement orné d'apparat en tous genres. Les dépenses sont innombrables, comme en témoignent les chiffres astronomiques de l'Opéra *La Juive d'Halévy*, où les armures des soldats ont coutées prêt de 30 000 Francs à l'époque, somme singulièrement élevée lorsqu'on connaît sa valeur à l'époque : la totalité des droits de Balzac sur son oeuvre, *La Comédie Humaine*. Ces dépenses élevées pour le bien de l'oeuvre Opéra sont un objet de fascination pour Wagner. Celui-ci jalouse les grands moyens dont dispose la scène parisienne. Il aimerait développer pour ses propres oeuvres la dimension optique, le côté imposant et puissant d'une mise en scène libérée de tous les jougs financiers pour le bien de la quête artistique et des recherches esthétiques. Mais outre le système de financement sans précédent, ce qui intéressait Wagner dans cette forme nouvelle d'Opéra c'était également les thématiques abordées. En effet, les histoires contées durant ces représentations sont des grands thèmes, des grands sujets tirés de l'histoire nationale. Par

le biais de l'Opéra, on cristallise des figures héroïques de la mythologie d'un peuple. Tous ces thèmes du héros, du récit mythologique seront à l'origine des plus grandes oeuvres de Wagner. Le projet wagnérien pourrait se résumer en une phrase, Wagner cherche à trouver l'ardeur des italiens, la splendeur et l'éclat de l'opéra français et enfin il cherche à être à la hauteur de la complexité musicale d'un Beethoven. C'est donc à un Opéra total que travaille Wagner, un opéra de la forme, par une mise en scène riche et distantes des contraintes et des règles de mise en scène classiques héritées de l'académisme européen. Un opéra de la musique, avec une recherche sur les mélodies, qui se doivent d'être en adéquation avec le portrait psychologique des personnages. Wagner travaille donc à la création d'une émotion nouvelle, dont l'absolu serait concrétisé une fois cette alchimie symbiotique trouvée.

LE PROJET AMERICAN ZOETROPE

Il existe dans l'histoire du cinéma, une période durant laquelle, certains créateurs ont eu l'idée révolutionnaire de créer leur propre studios pour se défaire des règles du système de production du cinéma hollywoodien de la période classique. C'est ainsi que des réalisateurs comme George Lucas ou Francis





Ford Coppola ont créé une société de production nouvelle le 12 décembre 1969, American Zoetrope.

Un des pionniers de ce type de cinéma nouveau qui émerge dans les années 60 et 70 est le producteur David O. Selznick. Il sera un producteur visionnaire, mais pas réalisateur comme Coppola et Lucas. Avec son film *Duel in the Sun*, il adapte un petit roman qui devient un film gigantesque avec un premier montage de 3h30. Il fini de tourner à la fin de l'année 1946, alors que le tournage avait commencé au printemps 1945, une durée particulièrement longue pour un film produit dans le système des studios hollywoodiens. Ce film aborde des thèmes de violence, de sexualité débridée, ainsi que de mélanges raciaux... Personne ne veut le distribuer. Il va donc décider de le distribuer différemment, de manière indépendante. C'est donc une main mise sur son oeuvre depuis sa création jusqu'à sa distribution. Une forme modèle de la création totale souhaitée par Wagner, entreprise par Coppola.

En décembre 1969, Francis Ford Coppola et George Lucas démarrent l'aventure American Zoetrope en créant leur studio à South Beach en Californie. C'est donc hors des murs d'Hollywood que les deux hommes décident de commencer cette épopée indépendante. Le principe formel développé au sein de la société American Zoetrope s'apparente aux recherches de Wagner, Lucas et Coppola, cherchent à faire des Blockbuster de manière expérimentale. C'est un travail de recherche et

de création nouveau et novateur, à savoir comment on expérimente sans rebuter le spectateur. C'est conjuguer les processus et les dispositifs des différentes formes d'expressions du cinéma pour en obtenir un art grand, complet, qui allierait toutes les dimensions techniques, visuelles, narratives, classiques, modernes et post-modernes. C'est un processus créatif qui s'apparente selon bien des manières aux recherches d'un Wagner dans sa quête d'un projet formel et musical aux croisements du Grand Opéra Français, de l'ardeur des italiens et de la complexité de Beethoven. C'est la recherche de la forme d'expression la plus à même de porter en son sein les éléments les plus singuliers et les plus puissants pour le bien de l'oeuvre.

APOCALYPSE NOW : UN PROJET COLOSSAL

À la manière de Wagner pour sa Tétralogie, Francis Ford Coppola en commençant ce projet *Apocalypse Now* se lance dans un tournage et dans un processus créatif titanesque aux portes de la folie. Avant même le commencement du tournage le film et un monstre en lui même, c'est un projet porté par cinq créateurs successifs qui, chacun à leur tour vont apporter une dimension nouvelle sur le projet. Celui-ci débute sur une idée de John Milius connu pour son film *Conan le Barbare* sorti trois ans après *Apocalypse Now* en 1982. John Milius aborde ce film comme une proposition formelle sur la signification de l'intervention américaine au Vietnam. Son

scénario est basé sur l'œuvre de Joseph Conrad, *Heart Of Darkness*. Le scénario final s'inspire aussi de *From Ritual to Romance* de Jessie L. Weston et *The Golden Bough* de James George Frazer. Les inspirations sont donc multiples, principalement à caractère mythologique, similaires aux inspirations de Wagner lors de la création de son *Ring*. Viennent ensuite George Lucas et Walter Murch, deux membres cruciaux de l'épopée American Zoetrope. Lucas reprend le projet et décide de le réaliser dans une version documentaire, dans un mélange d'images tournées en 16 et 35mm, avec un travail expérimental important et notamment sur la question du son. Walter Murch voudrait même pousser ce processus à l'extrême en traitant le film à la manière d'une partition sonore. George Lucas abandonne finalement le projet en 1977 pour se consacrer à son film *Star Wars*. C'est à ce moment que Coppola fait son entrée. Il voit dans ce projet le moyen d'accomplir le projet formel et esthétique de l'entreprise American Zoetrope. À la manière d'un Wagner pour son cycle du *Ring*, Coppola base son récit sur de nombreuses sources, depuis Conrad jusqu'aux mythographies de Joseph Campbell. Comme il le dit lui-même pendant le tournage, Coppola « ne veut pas faire un film comme Max Ophüls ou David Lean, mais comme Irwin Allen ». Il veut en faire un film catastrophe, un film de grand spectacle. Ce qui l'intéresse tout particulièrement c'est comment trouver la façon la plus spectaculaire de mettre en scène

ce film. Pour ce faire il va chercher les personnes les plus à même de donner au projet sa dimension titanesque. Il s'entoure de créateurs géniaux pour lancer son projet. À la manière de Wagner qui mêle les spécificités des propositions des opéras européens, Coppola va chercher les membres de son équipe pour leur singularités techniques et culturelles. Il prend pour modèle les grandes fresques historiques et bibliques du cinéma italien, visions Viscontienne ou parfois plus ancienne, issues du muet, comme les fresques du cinéma Masciste et notamment le *Cabiria* de 1917. Pour obtenir cette esthétique singulière et cette syntaxe formelle il va engager un directeur de la photographie italien, Vittorio Storaro. Ensemble ils vont développer un des atouts formel de l'expérimentation présente dans le film. Vittorio Storaro a l'idée d'un scénario chromatique, au sein duquel, à la manière de Wagner qui souligne l'état d'esprit du personnage par la musique, le film viendrait ici souligner les troubles psychiques par une altération progressive des couleurs jusqu'à l'obtention de couleurs psychédéliques pour faire entrer le spectateur progressivement dans la folie du Vietnam.

Raphaël Delorme-Duc





LE NOUVEAU MONDE

TERRENCE MALICK

WRITTEN AND DIRECTED BY
TERRENCE MALICK

La musique de Richard Wagner composée pour l'opéra a été maintes fois utilisée au cinéma (plus de 1000 fois selon le site encyclopédique du cinéma IMDb), de la célèbre scène de l'attaque d'hélicoptères dans *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) rythmée par la Chevauchée des Walkyries au Prélude de *Lohengrin* entendu plusieurs fois dans *Ludwig* de Luchino Visconti. Terrence Malick a lui décidé d'utiliser le Prélude de *l'Or du Rhin* dans son film *Le Nouveau Monde* (2005), récit de la célèbre histoire de Pocahontas, Amérindienne de tribus Powhatans s'étant liée avec le colon John Smith puis ayant marié l'anglais John Rolfe plus tard avant de finir sa vie en Angleterre. Le réalisateur texan est connu, comme Stanley Kubrick, pour l'utilisation presque exclusive de morceaux de musique classique pré-existants dans ses films. Plusieurs années après *Le Nouveau Monde*, il emploie de nouveau un Prélude de Wagner pour l'un de ses films : celui de *Parsifal* pour *A la merveille* (2012).

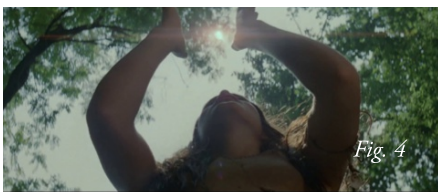
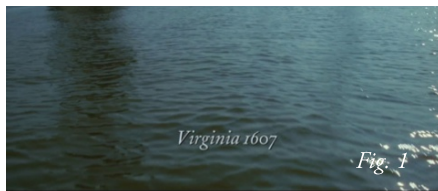
L'Or du Rhin est le premier des quatre opéras

composant la tétralogie de *L'Anneau du Nibelung*, cycle inspiré de la mythologie nordique et germanique. Comme Wagner retravaille le matériau mythologique à sa disposition et tiré de sources diverses, Terrence Malick, à travers sa filmographie, brasse de grandes figures de l'imaginaire collectif, notamment américain : la pastorale (*La Balade Sauvage*, *Les Moissons du Ciel*, *The Tree of Life*), le paradis perdu dans *Les Moissons du Ciel* et dans *Le Nouveau Monde*, la genèse de l'univers et de l'humanité dans *The Tree of Life*, la Seconde Guerre Mondiale dans *La Ligne Rouge* ou encore la colonisation de l'Amérique par les colons européens, épisode fondateur des États-Unis, dans *Le Nouveau Monde*.

Le Prélude de *L'Or du Rhin* est utilisé à trois reprises tout au long du *Nouveau Monde* : au début, vers la 50ème minute, et à la fin. Son utilisation au début articule une problématique plutôt évidente, Malick ayant voulu placer son film racontant l'une des histoires les plus emblématiques de l'Histoire

américaine sous le signe du mythe, il a décidé de le faire commencer en utilisant ce Prélude. En effet, *L'Or du Rhin* raconte comment Wotan, pour payer les géants chargés de construire son nouveau château du Walhalla, va s'accaparer l'or reposant au fond du Rhin. Cet opéra parle donc bien de vol d'une richesse, de même que *Le Nouveau Monde* a évidemment pour thème - entre autres - l'appropriation des richesses des Amérindiens par les colons anglais.

Le Prélude introduit cette histoire en nous faisant entendre l'eau : un seul accord, le Mi bémol majeur joué par les contrebasses, est étiré pendant plusieurs minutes (136 mesures), montant et descendant tel un fleuve, et est prolongé progressivement par d'autres instruments jouant d'autres notes. Un sentiment de paix, de calme en ressort, que Malick retranscrit dans son film. En effet, après le générique résumant par des dessins l'histoire de la Virginie, des images



sous-marines apparaissent, d'abord peuplées de poissons puis très vite complétées par des Amérindiennes nageant librement dans l'eau claire. Ces images renvoient aux personnages des filles du Rhin de l'opéra, gardiennes de l'or convoité par Wotan. Les figures féminines et sous-marines du Nouveau Monde seraient donc les gardiennes non seulement des richesses (or, végétation) de l'Amérique mais aussi de son innocence. Très vite, la caméra sort de l'eau : un plan en mouvement nous fait passer de la surface de l'eau (fig. 1) aux

bateaux imposant des colons (fig. 2), tout en situant l'action géographiquement et temporellement. La tranquillité ne dure donc pas, les Amérindiens étant perturbés par l'arrivée des colons anglais. L'irruption de la modernité des bateaux anglais parmi la nature vierge des Amérindiens, renvoie au motif récurrent de la pastorale (imaginaire largement investigué par Malick) « de l'irruption de la modernité, notamment au travers de la figure synecdochique de la locomotive surgissant au sein du paysage naturel » (Laurent Guido, *De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoralame! ricain*). Ici, la locomotive (qui ne tardera pas à arriver) est remplacée par les bateaux. *L'Or du Rhin* montre quant à lui un monde paisible, immaculé avant l'arrivée d'Alberich et le vol de l'or qui corrompra à tout jamais cette nature.

Mais la musique de Wagner symbolisant cet âge d'or fait de tranquillité et d'équilibre continue de jouer. S'en suivent des plans nous montrant tour à tour les deux « camps », tous les deux hésitant entre la peur et l'émerveillement. La caméra de Malick s'attarde sur deux personnages en particulier : une jeune femme powhatan, et un Anglais prisonnier au fond d'une cale. Ils se révéleront plus tard être respectivement Pocahontas et John Smith. La deuxième occurrence du Prélude de *L'Or du Rhin* accompagne, quant à elle, un moment



d'union entre ces deux personnages. Ce rapprochement lors de l'introduction du film entre Pocahontas et John Smith est souligné par le plan en contre-plongée où ce dernier joint ses mains et les lève en direction du ciel (fig. 3), dans un geste mystique qui sera celui de Pocahontas lors de la deuxième occurrence du Prélude (fig. 4).

peut-être après... Lors de la première occurrence du Prélude, le morceau va decrescendo et se ralentit avant de se terminer sur le retour du motif aux cordes du début, tandis que nous voyons à l'écran la stupeur des Anglais ayant débarqué en Amérique (fig. 5). A peine le morceau se termine que nous entendons des percussions sur l'intertitre « A New Start ». Fin de l'idylle.

Le Prélude de *L'Or du Rhin*, bien que singulier par la relative sensation monotone et paisible qui s'en dégage, est structuré par paliers, avec l'ajout progressif de nouveaux instruments et notes. Dans *Le Nouveau Monde* ces paliers sont-ils synchronisés avec l'action présentée à l'image, et donc avec les différentes parties de la séquence ? Non, le rythme du morceau ne correspond pas à celui du déroulement de l'action et à ses différentes étapes : découverte des bateaux par les Amérindiens, apparition respective de Pocahontas et de John Smith, débarquement des colons. Mais l'aspect d'étirement du Mi bémol majeur conféré par le Prélude est bien adapté à la longue découverte mutuelle des Amérindiens et des Anglais de l'introduction du Nouveau Monde, temps paisible avant les perturbations. Ce Prélude se termine sur une demi-cadence qui crée chez le spectateur d'opéra une attente, qui sera récompensée par le début de l'aria et l'arrivée de la première voix. Mais chez Malick, la fin du morceau n'entraîne évidemment pas l'arrivée de la suite de l'opéra. Il fait plutôt le choix de faire intervenir un son ou un silence quand le climax est supposé arriver. La suite arrivera

Alors que la première apparition du morceau de Wagner correspondait à une action narrative forte, la seconde intervient plutôt lors d'un moment lyrique hors-du-temps et de l'espace, où Pocahontas et John Smith s'unissent dans tous les sens du terme (fig. 6). Un montage séquence nous montre plusieurs bouts de vie de ces deux personnages : des moments de flottement dans la nature, John Smith faisant découvrir à Pocahontas des objets importés de l'Ancien Monde, un câlin, une étreinte sexuelle. Ces plans montrant les deux personnages sont montés en alternance avec des plans de coupe sur des natures mortes (fig. 7), et notamment des plans d'eau (fig. 8), leitmotiv décidément important pour Malick et renvoyant à la signification première du Prélude de *L'Or du Rhin*. Au cours de la séquence, alors que la musique s'amplifie, l'image devient de plus en plus sombre (fig. 9) et des bruits d'orage envahissent la piste son. Perturbation annonciatrice d'une rupture à venir. En effet, ce moment de symbiose est interrompu par la libération de John Smith qui doit donc retourner dans le camp des colons. Ce retour à la vie normale est marqué





Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

par la fin en decrescendo du Prélude de *L'Or du Rhin*, avec un arrangement qui fait revenir le motif aux cordes du début ainsi que celui aux cors. Ainsi, la frustration se fait ressentir lorsque la musique s'arrête après être revenue au départ et que John Smith retourne à son état initial. Les deux premières apparitions du Prélude de *L'Or du Rhin* correspondent respectivement à un moment de découverte et à un moment d'union, qui seront tous deux interrompus de façon frustrante avant l'accomplissement du climax du morceau.

L'utilisation de ce Prélude par Malick est construite, comme nous l'avons vu, en trois actes. Sa dernière apparition se fait à la toute fin du film, écho évident à la première scène du film. Nous retrouvons Pocahontas en Angleterre, mariée à John Rolfe et mère d'un petit garçon. Le morceau de Wagner commence sur un champ-contrechamp qui nous montre tour à tour John Rolfe et Pocahontas avec son fils (fig. 10 et 11). Une partie de cache-cache dans un jardin anglais entre ces deux derniers s'en suit, comme un retour à l'innocence liée à la nature qui pouvait exister au début du film. Alors que dans la première scène, Pocahontas s'interrogeait sur l'existence d'une divinité maternelle (« Mother ») à laquelle elle demandait « Where shall I seek you ? », elle répond elle-même à la question « Mother, now I know where you live. » (fig. 12). Le retour du Prélude correspond donc à un état de plénitude pour Pocahontas, qui a su

trouver une réponse certaine à sa question originelle. Des plans du fils cherchant sa mère dans la continuité de la partie de cache-cache (en scandant « Mother », comme Pocahontas s'adressait à la divinité) sont commentés par la voix-off du père s'adressant à son fils et lui expliquant la mort de sa mère. Le sentiment d'apaisement qui a gagné Pocahontas se voit prolongé lors de cette mort, sans que cette dernière ne disruptive le cours du film (musique et montage). Après nous avoir montré des plans vides pour signifier l'absence du personnage (fig. 13), les repères temporels se brouillent et Malick fait revenir Pocahontas à l'écran une dernière fois, sautant et dansant en pleine nature, s'extasiant sur l'eau dans un geste faisant écho aux postures mystiques des scènes précédentes (fig. 14). Après ce moment en dehors de la temporalité logique du film, nous voyons une dernière fois des personnages humains (John Rolfe et son fils), avant que Malick ne laisse continuer le Prélude de *L'Or du Rhin* sur des plans dénués de vie humaine. Le montage alterne tour à tour des plans du bateau partant pour l'Amérique (dans un écho poétique à la première scène du film (fig. 15)) et des images de nature sans précision géographique, entre végétation et cours d'eau (possédant un débit plutôt élevé), avec une insistance particulière sur ce second motif. Alors que le montage s'accélère et que des mouvements de plus en plus marqués se font voir à l'écran (travelling de la caméra, débit de l'eau), le Prélude s'interrompt brusquement sur un plan d'une rivière (fig. 16) continuant

de couler après l'arrêt de la musique. Ici, contrairement aux deux précédentes occurrences du morceau de Wagner, la partie finale est laissée. Mais à la fin du Prélude, seuls des bruits d'oiseau et d'eau se font entendre avant qu'un dernier plan en plongée nous fasse contempler la cime des arbres et ne clôtüre le film. Alors que dans l'opéra, le Prélude est immédiatement suivi du début de la partie chantée par les acteurs, Malick nous plonge, après cet état de plénitude et de communion avec la nature, dans le vide du générique de fin.

Nous pouvons rapprocher les deux premières apparitions du Prélude de *L'Or du Rhin* par le contenu de l'action proposée à l'image : découverte mutuelle (Anglais/Amérindiens, Pocahontas/John Smith) et sensation d'émerveillement, mais aussi par la façon dont Malick emploie ce morceau. En effet, les deux premières fois, il nous prive de la partie finale du Prélude et la fin de ce dernier en decrescendo sur la piste sonore annonce un retour à un état normal des choses et dénué de sublime. A la fin du film, lorsque le morceau de Wagner revient, la situation de Pocahontas a énormément changé (elle a quitté son continent, s'est mariée et a eu un enfant). Elle a trouvé un apaisement dans cette nouvelle vie et peut répondre aux interrogations du début du film avant de mourir paisiblement auprès de son mari. Après sa mort, la vie suit son cours et le Prélude continue, jusqu'au climax final nous réconciliant, dans un geste typiquement malickien, avec le vide d'une nature paisible.

Antonin Langlinay



Fig. 13



Fig. 14

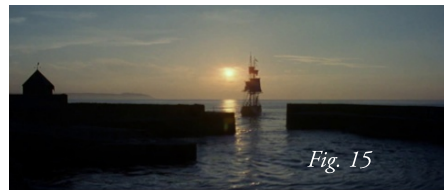


Fig. 15

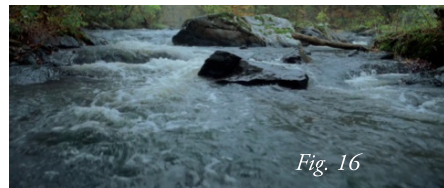


Fig. 16

LITTÉRATURE ET CINÉMA



////////// LITTÉRATURE ET CINÉMA //////////

STEPHEN KING AU CINÉMA



2019 s'annonce être l'année du King. Une nouvelle adaptation du roman *Simetierre* va voir le jour en avril prochain, et le second et dernier volet de *It* sortira le 18 septembre, toujours réalisé par Andrés Muschietti. Et pourtant, lorsque l'on regarde en arrière, on se rend compte que presque tous les ans, une adaptation de Stephen King voit le jour.

Il faut dire, Stephen King, c'est plus de cinquante romans, deux cents nouvelles et près de quatre-vingt adaptations filmique au cinéma ou à la télé. Une véritable mine d'inspiration qui a débuté sa carrière en 1977 avec *Carrie* et dont le dernier livre *L'Outsider* vient tout juste de sortir en février dernier. De nombreux grands noms du cinéma ont adapté ses romans, de Brian De Palma à Franck Darabont en passant par John Carpenter, Rob Reiner, David Cronenberg et bien évidemment, le légendaire Stanley Kubrick.

Et pourtant, si vous avez lu ne serait-ce qu'un seul roman du King, vous avez dû vous rendre compte à quel point ses récits sont volumineux (c'est à se demander comment il réussi à sortir un roman tout les six mois). Car

il y a une chose à savoir avec Stephen King, il aime développer ses personnages à son paroxysme pour mieux impliquer son lecteur dans les récits horrifiques qu'il dépeint. Le cas le plus flagrant est son ouvrage le plus connu (et sans doute le plus aimé), *It* (ou *Ça* en France).

Dans ce roman faisant plus de mille cinq cents pages, Stephen King nous présente une bande de sept enfants originaire du village de Derry, confrontée à une entité maléfique mangeuse d'humains et qui prend souvent l'apparence d'un clown pour les attirer. Nous avons donc dans ce récit, sept personnages principaux et aucun n'est laissé de côté. Chaque personnage a droit à une écriture longue, dense, complexe. Un autre point important du livre, le récit se déroule sur vingt-sept années et alterne constamment entre les époques. Ainsi, nous pouvons suivre les personnages enfants puis les suivre adultes dans le chapitre suivant.

La question est alors : comment adapter une œuvre aussi complexe que celle de King ? Et même, comment adapter un roman tout

simplement ? Les réponses divergent, une adaptation se doit d'être fidèle, ou au contraire, ne doit pas l'être. Certains crient au scandale lorsque tel personnage du livre n'apparaît pas dans le film. Bref, le sujet de l'adaptation est épineux, et le cas de King est certainement le plus délicat tant l'auteur a su se créer un public fidèle soucieux du moindre détail. Dans ce dossier consacré aux adaptations les plus connues de Stephen King, nous allons nous attarder sur deux de ses livres les plus connus, à savoir *It* et *The Shining*.

IT

Comme il est écrit plus haut, *It* est certainement l'un des romans les plus complexes à lire, et donc à adapter. Non seulement de par son contenu volumineux, ses très nombreux personnages, et la narration alternant passé, présent et futur (avec une histoire de voyage astral pour ne pas compliquer tout ça). *It* est également un livre monstrueusement complet abordant un nombre incroyable de thématiques. En plus de nous montrer des jeunes affronter un clown maléfique mangeur d'enfants, Stephen King y propose une réflexion sur l'Amérique dans son ensemble. Le racisme, l'esclavagisme, le décalage entre une petite commune (Derry) et les grandes villes, la fuite du passé, la violence des hommes vis-à-vis des femmes, l'amitié, l'insouciance de la jeunesse ou la brutalité du passage à l'âge adulte. Condenser une œuvre aussi complète dans un film est juste impossible mais c'est ce qu'a pourtant essayé Tommy Lee Wallace en 1990 avec le

téléfilm *Il est Revenu* ou tout simplement *It* dans sa version originale.

Film culte des années 90, *Il est Revenu* a marqué toute une génération de spectateurs grâce à la performance de Tim Curry en Pennywise (ou Grippe-Sou), le clown cabriolant. Composé de deux films d'une heure trente, *Il est Revenu* est loin d'être une adaptation fidèle du roman. Et pourtant, *Il est Revenu* suit assez bien les événements les plus importants du roman tout en laissant de nombreux détails dans sa mise en scène. Bien évidemment, il est tout bonnement impossible de dépeindre la personnalité des sept personnages principaux en trois heures de film. Par exemple, si vous êtes un féru du livre, vous savez très bien que Stanley Urus est un passionné des oiseaux, alors qu'il n'en parle jamais dans le film. Et pourtant, la mise en scène de *Il est Revenu* est truffée de détails pour rappeler qu'effectivement, notre cher Stanley Urus adore les oiseaux. Que ce soit les décors de sa maison, les livres qu'il tient souvent dans sa main, ce n'est qu'un exemple de tous les détails qui fourmillent dans ce téléfilm des années 90.

Cependant, même si on peut reconnaître l'effort de mise en scène pour parsemer le film de détails, *Il est Revenu* perd de la sève du roman original. Il s'agit là d'un téléfilm de 1990 destiné à passer le soir sur des chaînes comme M6 et avec très peu de budget. De ce fait, tout l'aspect crade et malsain du livre est totalement absent. Un passage qui aura marqué les fans du livre est bien évidemment





la mort de Georgie Denbrought au tout début du roman. Dans ce passage plus qu'effrayant, King s'amuse à décrire le bruit des os se désarticulant ou encore le rire du clown maléfique. Or, dans le film, rien de tout cela : la scène s'arrête au moment où Pennywise attrape la main de Georgie, nous voyons brièvement les dents pointues du monstre, puis fondu enchaîné sur l'enterrement et une voix off nous explique un peu plus en détail le meurtre. Il y a donc là une volonté de ne pas en faire trop pour ne pas (trop) choquer le public.

Et pourtant, on ne peut nier à quel point *Il est Revenu* a marqué les esprits des jeunes dans les années 90. De ce fait, il est devenu plus qu'une simple adaptation. On ne juge plus l'adaptation lorsqu'on regarde *Il est Revenu*, on juge le téléfilm qui a traumatisé toute une génération. Bien que le film suive les péripéties du livre, il change aussi beaucoup d'éléments, notamment la nature de Pennywise. Il en devient alors un film unique qui, bien que différent du livre, reste un excellent film d'horreur old school et dont certains effets restent efficaces encore aujourd'hui (l'introduction avec les draps blancs ou la scène de la douche).

Or, malgré la satisfaction que peut procurer l'excellent *Il est Revenu*, le roman culte de Stephen King méritait une nouvelle adaptation, plus fidèle, plus moderne aussi. Car l'un des défauts majeurs de *Il est Revenu* est bien évidemment son manque de budget et donc, les possibilités d'effets spéciaux beaucoup plus limitées. Dès les années 2000, un projet de reboot était envisagé, et James Wan (à qui ont doit *Saw* ou encore

Conjuring) avait été pressenti. Mais c'est finalement en 2017 (soit vingt-sept ans après le téléfilm) qu'Andrés Muschietti offre là une nouvelle relecture du roman avec deux films. Si le téléfilm s'efforçait d'alterner le passé et le présent tout comme le livre, Muschietti fait ici un choix radical. Le premier film raconte comment les personnages, dans leur jeunesse affrontent Pennywise tandis que le second (prévu pour septembre 2019) raconte leur retour vingt-sept ans plus tard pour affronter une nouvelle fois la créature qui s'est réveillée.

Ainsi, le premier film sorti en 2017 ne raconte que la jeunesse. Aussi, une modification assez notoire est de mise. Le livre de Stephen King fut écrit en 1986, aussi la jeunesse des personnages se déroulait dans les années 50. Dans le film de Muschietti, la jeunesse des personnages a lieu dans les années 80, surfant ainsi sur la mode nostalgique.

Le clown maléfique est ici incarné par Bill Skarsgård qui a fait preuve de beaucoup d'improvisation dans sa performance. Ainsi, les yeux du clown partent dans tous les sens, et le monstre bave beaucoup (ce qui n'a jamais été précisé dans le livre). Étant donné que les effets spéciaux offrent des possibilités bien plus variées, les différentes formes que prend la créature sont plus fidèles au livre. Alors qu'on parlait d'un clown qui se désarticulait parfois, ici, on peut voir Skarsgård sortir d'un frigo complètement tordu. Les autres formes prises par la créature sont cependant inédites par rapport au livre. Par exemple, chez King, la créature prenait parfois la forme de sangues volantes ou encore celle d'un immense oiseau noir. Alors que chez Muschietti, la créature se transforme

en tableau étrange, homme décapité, etc. On retrouve tout de même l'une des formes les plus marquantes du livre, à savoir le lépreux attaquant le pauvre hypocondriaque Eddie Kaspbark.

Aussi, Muschietti se permet de corriger certains défauts du livre. Par exemple, pour combattre Pennywise, les enfants l'attaquent avec des billes d'argent et avec l'aide d'une entité surnaturelle venant d'un monde astral (une tortue) et qui serait le pire ennemi de Pennywise. En retirant ces détails qui auraient été ridicules à l'écran (bien que la figure de la tortue soit à de nombreuses fois évoquée dans le film), Muschietti simplifie, certes, le récit, mais le rend surtout plus accessible. On peut cependant reprocher à Muschietti certaines simplicités et des raccourcis amenés de façon beaucoup trop maladroite pour paraître cohérents. Si dans le livre, les enfants affrontaient le clown par pure bravoure et pour sauver leur ville, ici, ils y sont en quelque sorte forcés parce que Pennywise kidnappe l'un des leurs rendant les personnages beaucoup moins courageux. On peut également se poser certaines questions concernant l'utilisation du personnage de Henry Bowers, un adolescent qui martyrise la bande d'enfants. On retrouve bien côté psychopathe et le fait qu'il soit manipulé par Pennywise, mais sa fin en demeure ridicule et terriblement décevante.

Mais malgré ses défauts et les très nombreuses libertés que prend ce *It* 2017, il n'en demeure

pas moins efficace, allant bien plus loin que téléfilm de Tommy Lee Wallace et il est exactement ce qu'il fallait pour moderniser le récit. Reste encore à voir le dernier volet dont on attend toujours une bande annonce.

Lorsqu'on revoit tout ce qui a été fait autour du roman *It* de Stephen King, on se rend compte que les deux films sont tout à fait corrects, mais ne respectent finalement que les grandes lignes du récit. Ce sont des adaptations efficaces, assez fidèles pour ne pas faire grincer des dents les fans du livre, mais qui prennent assez de libertés pour surprendre son spectateur. Avec *It* nous avons eu droit à deux films à la hauteur, alors que le travail d'adaptation était immense. Or, il existe un cas chez Stephen King encore plus complexe que *It*, à savoir *The Shining*, un autre de ses chefs-d'œuvre.

THE SHINING

Si *It* est un roman inspiré de la jeunesse de Stephen King (il n'a pas affronté de clown maléfique rassurez-vous, mais beaucoup d'événements du livre font écho à la jeunesse de l'auteur), *The Shining* s'inspire de sa vie d'adulte. Sorti neuf ans avant *It*, *The Shining* raconte l'histoire de Jack Torrance, un écrivain et professeur raté et alcoolique. Au bord de la rupture avec sa femme, il peine à s'occuper de son fils Danny qui a un don particulier. En dernier recours, il trouve un travail en tant que gardien d'hôtel dans le légendaire Overlook situé dans le Colorado. Or,





l'Overlook est un hôtel plein d'histoires sanglantes et dont les fantômes de ceux qui y ont péri hantent les lieux. Le jeune Danny, capable de voir les esprits de l'Hôtel est témoin de la folie grandissante de son père qui est peu à peu possédé par les fantômes.

Ça, c'est le roman, or, si on vous dit *The Shining* vous penserez automatiquement au film de Stanley Kubrick sorti en 1980 avec Jack Nicholson et Shelley Duvall. Voilà l'exemple le plus évident lorsqu'on parle d'une adaptation qui a dépassé son statut de simple retranscription d'un livre pour devenir une œuvre à part entière. Et ce, pour une chose : *The Shining* est un film de Stanley Kubrick, pas une adaptation d'un roman de Stephen King. L'auteur d'ailleurs détestait le film de Kubrick car il se sentait trahi. En effet, le personnage de Jack Torrance dans le livre ressemble beaucoup à Stephen King lorsqu'il a écrit ce livre. A l'époque, King était un ivrogne au bord du divorce avec sa femme. L'histoire d'alcool est d'ailleurs le point central du livre, ce qui n'est absolument pas le cas dans le film de Kubrick. D'ailleurs, à aucun moment il n'est dit dans le film que Jack Torrance est un ivrogne, juste un écrivain cherchant un travail tranquille qui lui permettrait d'écrire un roman en paix.

De ce fait, si on veut aborder le cas de l'adaptation de *The Shining*, il faut être conscient de toutes les subtilités du livre et des nombreuses divergences du film. On a parlé de l'alcoolisme de Jack Torrance totalement absent dans le film, mais le Don de Danny

Torrance joue un rôle différent dans les deux œuvres. Chez King, le Don permet à Danny de voir les événements du passé, du présent, mais aussi du futur, il a également un ami en la personne de Tony qu'il est le seul à voir. Dans le roman, il arrive à Danny d'avoir des discussions avec Tony à propos de ce qu'il doit faire, et Tony joue un rôle déterminant dans la conclusion du roman. Stanley Kubrick ne prend pas vraiment en compte le Don du jeune garçon. Il est certes évoqué, de même pour Tony, mais le jeune Danny semble plus être schizophrène que doué d'un pouvoir surnaturel. Le Don est finalement relégué au second plan, bien qu'ayant un rôle à jouer dans le récit. Le Don chez Kubrick permet à Danny de discuter par télépathie avec toutes les autres personnes qui ont ce Don. Le jeune appelle à l'aide le cuisinier de l'Overlook qui se rend à l'hôtel pour venir secourir la famille, mais c'est tout.

En prenant un peu de recul, on se rend alors compte que Kubrick ne reprend que la base du roman pour en faire quelque chose de totalement nouveau. On garde l'idée de l'hôtel avec un gardien devenant de plus en plus fou et d'un enfant avec un pouvoir surnaturel, mais rien de plus. Pas d'alcoolisme, pas de John F. Kennedy, etc. Quelques détails du film font écho au livre comme l'ascenseur, la chambre 237 (217 dans le livre) et Grady, mais rien de plus. Kubrick se permet même de modifier la fin.

Même dans la mise en scène, le film est un pur Kubrick. Le film rappelle d'ailleurs



beaucoup *Orange Mécanique* dans son utilisation du steadicam (ici utilisé à son paroxysme) ainsi que l'utilisation de la profondeur de champ. Alors que King est plutôt dans la surabondance de la violence dans ses descriptions, chez Kubrick, tout n'est que suggestion. Peu de sang, peu de violence voire même peu d'actions, mais beaucoup de sous-entendus et une mise en scène étourdissante qui font de ce film, une expérience cinématographique unique. Lorsqu'on parle du film de Kubrick, on oublie même qu'il s'agit d'un livre de Stephen King. Et pourtant, on peut aisément dire qu'il s'agit là d'une des meilleures (voir la meilleure) adaptations de romans de l'histoire du cinéma tant *The Shining* est un film unique dans sa mise en scène et dans son récit et qui emporte son spectateur comme aucun autre film.

Alors que *The Shining* est une adaptation infidèle, il est devenu la référence en tant qu'adaptation. N'ayant jamais digéré cet affront, Stephen King produit alors une nouvelle adaptation en téléfilm de *The Shining* en 1997 avec *Les Couloirs de la Peur*. Un téléfilm donc plus fidèle et qui tente de retracer tout le roman en un film. Or, ce film dure quatre heures et demi. Un peu à la manière de *Il est Revenu* de 1990 qui était divisé en deux parties, *Les Couloirs de la Peur* est divisé en quatre parties. Mais reste un problème évident, non seulement, *Les Couloirs de la Peur* est beaucoup trop long, mais il a surtout beaucoup trop de longueurs pour prétendre être un bon film. Il y a quand même une heure trente de film pour expliquer

le passé de Jack Torrance, son alcoolisme, la relation avec sa femme, son fils et les différentes tâches qu'il doit faire au sein de l'Overlook. Ça fonctionne dans le livre car le format le permet, on peut parfaitement s'attarder sur le passé du personnage sur cent pages tant que ça reste cohérent et bien conté. Or, dans un film, ce style de narration ne fonctionne tout simplement pas parce que le format filmique ne le permet pas. L'introduction tente tant bien que mal d'offrir des effets d'horreur avec des chaises qui bougent, mais on reste à des années-lumière de la virtuosité de la mise en scène de Kubrick.

Et même une fois l'action lancée, le film demeure trop classique dans sa mise en scène et les moments qui faisaient peur dans le roman ne le font plus dans le film. Premièrement, parce que si on a lu le livre, on sait exactement ce qui va se passer, mais surtout parce que la mise en scène n'est pas adaptée au récit et rend le tout caricatural. Là où Nicholson incarnait un personnage fou avec beaucoup de justesse, Steven Webber, l'interprète de Jack Torrance surjoue beaucoup trop pour qu'on croit à son personnage. *Les Couloirs de la Peur* est l'exact opposé du *Shining* de Kubrick, beaucoup trop fidèle pour surprendre, beaucoup trop classique pour avoir sa propre patte. C'est un film d'horreur dont les effets sont beaucoup trop connus et mal utilisés pour effrayer et malgré quelques maquillages réussis (la vieille dame de la chambre 217), le film a un goût de déjà vu et ennue son spectateur, alors qu'il s'agit





de l'adaptation la plus fidèle qu'on pouvait faire au livre de King.

The Shining est la preuve irréfutable qu'on peut faire un bon film sans pour autant être une bonne adaptation. Là où le film de Kubrick est devenu un classique en déformant à volonté la forme originelle, à trop vouloir respecter le matériau de base, *Les Couloirs de la Peur* n'a plus rien pour surprendre et est surtout beaucoup trop long pour rien. Quant à *Il est Revenu* et *It*, bien qu'assez proche de l'esprit du livre, les deux films se détachent suffisamment pour être efficaces et plaire autant aux fans du livre qu'aux amateurs. Cependant, il ne faut pas oublier qu'avant d'être fidèle ou pas, une adaptation se doit d'être un bon film. De nombreuses adaptations de King sont devenues des films cultes en se détachant des livres comme *La Ligne Verte*, *Les Évadés*, *Dead Zone* etc... Or, à la vue de la bande annonce du prochain *Simetierre*, beaucoup critiquent déjà l'infidélité du film avant même qu'il ne soit sorti. Attendons patiemment que le film sorte et espérons surtout que ça soit un bon film, que ses divergences avec le roman nous surprennent et qu'il fasse peur. Car après tout, que serait une bonne adaptation de Stephen King sans un peu de frayeur ?

DES LIVRES QUI MÉRITENT UNE ADAPTATION

Voici pour conclure ce dossier, quelques livres de l'ami King qui n'ont curieusement jamais été adaptés au cinéma. Le premier est bien évidemment *Marche Ou Crève* que Stephen King publia sous le nom de Richard Bachman. *Marche Ou Crève* raconte une sorte

de course entre cent jeunes hommes. Le principe de la course est une immense marche à travers plusieurs États d'Amérique. Si un garçon s'arrête de marcher, il est immédiatement tué par l'armée qui escorte la marche. Le vainqueur est le dernier garçon encore sur ses pattes. Un roman assez court pour du King, et probablement l'un des plus stressants. Le lecteur est constamment dans l'action, la conclusion est terrible et un sentiment d'oppression est quasi omniprésent. Un concept pareil pourrait offrir un thriller haletant, on attend encore une adaptation à la hauteur de ce roman.

Enfin, il existe une suite au roman *The Shining* qui fût publiée en 2013 à savoir *Docteur Sleep*. Le roman suit un Danny Torrance alcoolique ayant passé la quarantaine et qui tente de protéger une jeune fille ayant également le Don contre des démons qui se nourrissent du Don des enfants. Une adaptation avec Ewan McGregor est en préparation, mais une question demeure. Ce film sera-il une suite du film de Stanley Kubrick, du téléfilm *Les Couloirs de la Peur* ou un film indépendant (sachant qu'il faut impérativement lire *The Shining* avec *Docteur Sleep*). Beaucoup de questionnement autour de cette adaptation avec un acteur de talent, bref, un projet à suivre tant il peut être prometteur.

Owen le Bret

CHRISTOPHE HONORÉ

UNE PLONGÉE DU CINÉMA DANS LA LITTÉRATURE



Lorsqu'un spectateur se plonge dans la filmographie de Christophe Honoré, il lui est impossible d'échapper à la présence de la littérature. De livres lus dans Les Chansons d'amours à l'adaptation de l'œuvre littéraire Les Malheurs de Sophie, d'un prénom, Junie, issu de Racine dans La Belle personne à un personnage d'écrivain dans Plaire, aimer et courir vite, la littérature est partout. Le mélange des arts peut s'expliquer par les multiples casquettes que possède le réalisateur. En effet, Honoré est à la fois cinéaste, écrivain et metteur en scène. Dépassant la simple adaptation comme relation entre littérature et cinéma, ce cinéaste qualifié de littéraire fait s'enchevêtrer les deux médiums à de nombreux niveaux.

UNE INSPIRATION LITTÉRAIRE

Que ce soit en terme de sujets, de dialogues, de collaborations artistiques ou de scénarios, les films d'Honoré puisent leur inspiration dans la littérature. À de multiples reprises, le réalisateur s'est inspiré d'œuvres littéraires pour écrire ses films. C'est l'œuvre de Bataille pour *Ma Mère*, celle de Madame de La Fayette pour *La Belle Personne*, celle de La comtesse de Ségur pour *Les Malheurs de Sophie*, et d'Ovide pour *Métamorphoses*. Il adapte aussi un de ses propres romans *Tout contre Léo* à la télévision. Pour *Non ma fille tu n'iras pas danser*, il va même jusqu'à travailler avec l'auteure Geneviève Brisac pour l'écriture du scénario. Celui-ci reprend des éléments de son roman *Week-end de chasse à la mère*. Cette

inspiration apparaît aussi dans la création de ses personnages. L'un est écrivain, l'autre journaliste, un autre évoque son bac de français tandis qu'une autre prépare l'agrégation de lettres. L'intrigue est éclairée par une pluie de références littéraires. *Les Chansons d'amour* est rempli d'inserts sur les personnages que lisent différents romans. Dans *Plaire, aimer et courir vite*, les deux personnages principaux se rapprochent notamment grâce aux multiples conversations qu'ils ont sur la littérature.

RÉÉCRIRE AVEC LA CAMÉRA DES ŒUVRES DE PAPIER

Lorsque un spectateur se trouve face à un film d'Honoré, jouer aux sept différences entre le livre et le film devient rapidement compliqué tant le film s'éloigne d'une reproduction

littérale de l'œuvre originale. Le contexte temporel, les personnages, les décors différents de ceux du livre. *Les Métamorphoses* d'Ovide et *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette sont ainsi actualisés : la princesse de Clèves se retrouve dans un lycée parisien et Zeus se transforme en camion pour charmer Europe. Loin de rechercher à reproduire une œuvre, Christophe Honoré privilégie la construction d'un dialogue entre deux œuvres artistiques autonomes. Le réalisateur explique : « Je pense que je fonctionne de la même manière qu'un metteur en scène de théâtre. Je n'ai pas la prétention d'illustrer des lectures qui seraient mes lectures personnelles mais plus de m'amuser, de m'intéresser, d'aller me confronter à un univers ou à une œuvre et d'essayer de voir comment la remettre en scène et quelle lecture proposer de cette œuvre là ». Les termes de réécriture et de lecture personnelle semblent donc plus appropriés que celui d'adaptation pour évoquer le travail du cinéaste. Pour retranscrire une ambiance et des émotions, Honoré fait des choix de mise en scène audacieux, irréalistes et anachroniques comme l'intrusion de dessins animés dans *Les Malheurs de Sophie* ou de la comédie musicale dans *La Belle personne*. Honoré ne se contente pas de se baser sur une seule œuvre littéraire. Il éclaire celle-ci grâce à l'insertion d'autres références littéraires, musicales ou cinématographiques. Les élèves étudient en classe *Lucia Di Lammermoor* de

Donizetti dont l'histoire d'amour tragique résonne avec celle que pourraient vivre Junie et Nemours dans *La Belle personne*, par exemple. Il fait dialoguer l'œuvre qu'il met en scène avec les thèmes qui lui sont chers et qui font écho au monde contemporain. Par exemple, il choisit de représenter l'homosexualité, thème personnel récurrent chez le cinéaste, dans *La Belle Personne* ce qui est totalement absent du roman dont il est inspiré, *La Princesse de Clèves*. Le vidame de Chartres, correspondant au personnage de Mathias, devient donc bisexuel dans le film.

UN JEU AVEC LES FORMES LITTÉRAIRES

Honoré poursuit le dialogue avec la littérature en jouant avec certaines de ses formes. En effet, il reprend certains codes de genres littéraires et les insère dans ses films. *Les Malheurs de Sophie* sont remplis d'apartés comiques ressemblant à ceux effectués par des personnages dans la comédie au théâtre. Dans *Métamorphoses*, l'aparté de Narcisse ressemble à un monologue de tragédie. L'intrigue de *Non ma fille tu n'iras pas danser* est interrompue par la mise en scène d'un conte breton filmé comme tel. Cependant, ce ne sont pas les seuls genres à se faufiler à l'intérieur de l'œuvre cinématographique d'Honoré. Les chansons originales de Alex Beaupain qui peuplent les différentes comédies musicales d'Honoré ne pourraient-





elles pas être comparées à de la poésie ? Cristallisation des sentiments, elles regorgent d'images poétiques exprimées par des métaphores, des comparaisons, tout en mettant en place un système mélodique au sein du texte par des rimes, des allitérations.

UNE PLONGÉE POLITIQUE DANS LA LITTÉRATURE DU PASSÉ

Si Christophe Honoré se plonge dans les œuvres littéraires du passé, il ne parle pas moins du monde contemporain. En parlant de *Métamorphoses*, il indique « chacun est libre de l'interpréter ou non de façon politique. ». En effet, les films d'Honoré ne véhiculent pas directement un message politique. Cependant, nombre de ses choix peuvent être interprétés de cette façon. *Métamorphoses* et *Les Malheurs de Sophie* lui permettent de réagir aux propos homophobes ou envers la famille homosexuelle dans le contexte de la « Manifestation pour tous ». En effet, Christophe Honoré, père homosexuel, met en scène la métamorphose, reflet du caractère fluctuant de l'identité, identité notamment sexuelle. Transsexualité, bisexualité sont abordés à travers les personnages de Narcisse, Tirésias ou Diane. *Les Malheurs de Sophie* montre quant à lui qu'un enfant peut s'épanouir avec des parents du même sexe. En effet, le film met en scène des enfants élevés seulement par leurs mères. Honoré s'appuie pour cela sur la réalité historique. Il met en évidence qu'il ne voulait « pas inventer de figure paternelle car il n'y en a pas dans la

Comtesse de Ségur. J'ai choisi de ne pas filmer le père : on le voit une fois de dos et une fois ses pieds. Les hommes n'étaient pas concernés par le monde de l'enfance. C'est une réalité historique que j'ai voulu montrer. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles j'ai choisi d'inscrire cette histoire dans l'époque napoléonienne (et non au milieu du XIXème). ». Les propos du réalisateur confirment ses opinions sur le sujet : « Je ne crois pas au modèle familial unique. Chaque famille se définit par elle-même et pour elle-même. Il est temps que la France se dote d'un cadre législatif qui affirme que toutes les familles ont les mêmes droits. Il est temps que l'homosexualité cesse d'être un cas qui perturbe certaines consciences empoisonnées de préjugés. » Si ces œuvres littéraires sont utiles au présent par ce qu'elles nous disent du monde contemporain, le cinéma se met aussi au service de la littérature en prouvant par leur actualisation leur pertinence. En effet, la réalisation de *La Belle personne* se fait en réponse aux propos tenus en 2006 par Nicolas Sarkozy alors président de l'UMP qui mettait en avant l'inutilité de l'étude de *La Princesse de Clèves* dans les concours de l'administration. Des réactions n'ont pas tardé à se faire entendre dans les médias, les universités... Christophe Honoré choisit d'en dévoiler le caractère intemporel par l'actualisation. Cet acte politique est à la fois celui d'une défense de la pertinence des œuvres passées et de l'éducation démocratique. Christophe Honoré met en évidence que *La Princesse de Clèves* était « dans son esprit [celui de Nicolas Sarkozy] le

symbole d'œuvres poussiéreuses et désuètes, vraiment inadaptées à l'éducation et c'est vrai que moi j'ai toujours pensé l'inverse vraiment de ça.» Il poursuit en indiquant : « J'ai toujours pensé que l'adolescence c'était une période assez bénie pour être confronté à des chocs esthétiques et artistiques. [...] Au contraire c'est là, la force d'une éducation démocratique c'est qu'à un moment, l'école est peut-être un des rares moments où tout le monde a accès en fait à l'art » Cette défense de l'éducation démocratique est d'autant plus forte que le film se déroule dans un lycée et met en évidence la confrontation d'adolescents à de nombreuses œuvres littéraires, musicales, cinématographiques.

DU CINÉMA EN LITTÉRATURE ?

L'intermédialité se poursuit dans les écrits d'Honoré. En effet, son travail de cinéaste influence sa production littéraire. Cela peut se voir à travers l'objet livre transformé. Dans *Mon Père*, en effet, textes et photos se côtoient. Comme il emploie des références littéraires dans son cinéma, ses romans sont remplis de références cinématographiques. Par exemple, lors d'un casting, le père entonne l'air d'Andy des *Demoiselles de Rochefort* dans *Une toute petite histoire d'amour*. Le cinéma va même jusqu'à être le moteur de l'intrigue dans ce roman. Cette influence transparaît dans l'écriture. Des descriptions de détails

ressemblent à des inserts dans *Le Livre pour enfants*. Les dialogues dans *L'Infamille* par leur manque de précision concernant le ton, les sentiments des personnages, évoquent le traitement de la parole au cinéma. En effet, les informations données par le dialogue sont complétées par ce que voit et entend le spectateur ce qui n'est pas le cas en littérature. Le cinéma se retrouve également dans ses créations théâtrales. *Les Idoles*, la dernière pièce d'Honoré, met ainsi en scène des auteurs et cinéastes morts du sida.

Par ses traitements multiples et variés, l'infusion du littéraire dans le cinéma d'Honoré souligne bien que le lien entre les deux médiums dépasse la seule adaptation. Cependant, la littérature n'est pas le seul art à se faufiler dans le cinéma d'Honoré. Celui-ci est un cinéma de l'hétérogène qui mêle théâtre, chanson, dessin, littérature et cinéma. Christophe Honoré explique lui-même : « En effet, je ne suis pas un cinéaste *essentiel*, ce n'est pas comme cela que je pouvais m'exprimer. Au contraire, c'est *dans l'impureté* que mes films pouvaient trouver une certaine identité ». L'actualité du réalisateur le montre bien. Après avoir publié un roman en 2017 et sorti un film l'année dernière, le cinéaste présente cette année une pièce de théâtre tout en préparant son prochain film, *Musique de chambre*.

Coralie Charles-Casini



EDMOND

QUAND LE THÉÂTRE RENCONTRE LE CINÉMA... À LA FIN DE L'ENVOI ILS « TOUCHENT ».

Si Cyrano de Bergerac est l'une des pièces les plus populaires du théâtre français, son auteur, Edmond Rostand est quelque peu resté dans l'ombre de son plus grand succès qui l'a dépassé. Cyrano de Bergerac à été joué au théâtre et adapté de nombreuses fois au cinéma mais, aucun metteur en scène ou réalisateur ne s'était auparavant intéressé à son créateur. Alexis Michalik, connu pour ses pièces Le Porteur d'histoire et Le Cercle des illusionnistes, écrit alors la pièce Edmond, jouée pour la première fois en 2016, avant de l'adapter au cinéma cette année. Son film mêle cinéma et théâtre, nous plonge en 1897, Edmond Rostand est un jeune auteur de 29 ans, quasi-inconnu, qui a deux enfants, des problèmes financiers et n'a rien écrit depuis deux ans. Suite à l'échec de sa pièce La Princesse lointaine, il propose alors à Constant Coquelin, sous les conseils de son amie Sarah Bernhardt, une pièce nouvelle, qu'il n'a pas encore écrite et dont il ne sait rien encore lui même, si ce n'est le titre, Cyrano de Bergerac. Il a alors trois semaines pour l'écrire, faire face aux répétitions mouvementées, aux caprices des actrices, aux exigences de ses producteurs corses, à la jalousie de sa femme, au manque d'enthousiasme de son entourage et aider son meilleur ami à conquérir Jehanne d'Alcy, une jeune costumière amoureuse des belles lettres et qui semble être l'une des seules personnes à croire en son talent. S'il réinvente quelque peu l'histoire, les libertés prises permettent la réflexion sur l'inspiration créatrice, mettant en parallèle Cyrano et l'auteur qui lui a donné vie, nous plongeant dans les coulisses de la création de l'un des plus grand succès du théâtre français et mêle ainsi cinéma et théâtre sans en faire prévaloir l'un au détriment de l'autre.

EDMOND, UN BIOPIC ?

On ne peut pas réellement considérer *Edmond* comme un Biopic. En effet, ce film ne retrace pas toute la vie de l'auteur, mais seulement la période durant laquelle il écrit *Cyrano de Bergerac*. Le film s'ouvre sur une reconstitution du Paris de 1895, costumes et décors d'époque. Placardée sur une colonne de Morris, le très célèbre *J'accuse...* ! d'Émile Zola, article publié dans le journal *L'Aurore* au cours de l'affaire Dreyfus et dans lequel, il lance des accusations nominatives contre dix acteurs de l'affaire. Léger anachronisme, en effet, si l'affaire Dreyfus a bouleversé la France pendant douze ans, de 1894 à 1906, cet article n'a été publié qu'en 1898. Au Salon Indien du Grand Café, une projection du cinématographe Lumière. Edmond Rostand, vient de connaître un deuxième four avec sa pièce *La Princesse lointaine*. Alexis Michalik prend quelques libertés vis à vis de la réalité. En effet, premièrement, si les deux pièces de

Rostand, *Le Gant rouge* et *La Princesse lointaine* n'eurent pas le succès espéré, on ne peut pas totalement les considérer comme des fours. La première fût jouée pour la première fois en 1888. Malmenée par les critiques, elle fut retirée après dix-sept représentations. Suite à cet échec et considérablement endetté, Edmond Rostand n'écrira plus jamais de théâtre en prose. La deuxième, jouée sur scène pour la première fois le 5 avril 1895, est un succès d'estime. Son seul point positif, selon le public, est la très célèbre Sarah Bernhardt qui incarne le personnage principal. La pièce est rapidement retirée de la scène.

Une ellipse nous emmène deux ans plus tard, en 1897. Edmond Rostand fait face à une crise financière et propose à Constant Coquelin, une nouvelle pièce, qu'il n'a pas encore écrite, *Cyrano de Bergerac*, il n'a que deux minutes pour le convaincre de jouer le rôle principal. Il improvise alors les vers de la célèbre tirade du nez dont le début lui a été



inspiré par un dialogue dans un café. Alexis Michalik apporte à l'histoire de nombreuses péripéties. Il compare son film à *Shakespeare in love*, de John Madden. En effet, tout deux présentent des faits historiques réinventés. Ces films montrent des auteurs qui vont vivre des événements semblables à ceux auxquels leurs personnages doivent faire face. Ces événements vont apporter à Edmond l'inspiration dont-il a besoin. Il va donc vivre les mêmes tournent amoureux que son héros, en aidant son ami Léo Volny à séduire une jeune costumière nommée Jehanne d'Alcy avec laquelle il échangera des lettres, ce qui n'était pas le cas dans la réalité historique. Cette dernière est en réalité une actrice qui a joué dans des films de Georges Méliès et qui a fini par l'épouser. Si dans le film, le jeune dramaturge a trois semaines pour écrire la pièce, il a en réalité huit mois pour la terminer. Le réalisateur invente donc ce que pouvait être les conditions de création de *Cyrano de Bergerac*. Le dernier acte n'a pas non plus été écrit alors que les acteurs répétaient les quatre premiers. Edmond Rostand écrit la pièce assez vite mais dans une souffrance extrême, il n'est jamais content de son travail, hésite, déchire tout, recommence. Il ne croit pas au succès de la pièce et est persuadé que ça sera un four. Si l'on en croit, sa femme Rosemonde Gérard, il se serait jeté « pâle et tout en larmes » dans les bras de Constant Coquelin en lui demandant de le pardonner

pour l'avoir entraîné dans cette désastreuse aventure. La veille de la générale il est totalement abattu, contrairement à Coquelin qui lui croit en la pièce. Edmond Rostand a créé, sans le savoir, une œuvre intemporelle.

Rostand avait pris lui même un certain nombre de libertés vis à vis du vrai Cyrano de Bergerac. Aussi, l'image que l'on a de Cyrano aujourd'hui ne correspond pas à la réalité mais à celle de son double fictionnel inventé par le jeune dramaturge.

Le 18 décembre 1897, Edmond Rostand fait donc jouer ce long drame romantique, d'une durée de quatre heures, tout en alexandrins. Cette dernière sera le plus grand succès de sa carrière, ses deux pièces suivantes, *L'Aiglon*, qu'il a écrit pour Sarah Bernhardt et *Chantecler* n'ajouteront rien à sa gloire. Cependant, si cette pièce sort son auteur de l'anonymat, en réalité elle ne le sort pas de la misère car il venait d'une famille bourgeoise.

CYRANO ET EDMOND DES POÈTES DANS « L'OMBRE »

Edmond Rostand est resté dans l'ombre jusqu'au succès de *Cyrano de Bergerac*. Sur l'affiche du film, on peut discerner Edmond Rostand sur scène, derrière lui sur le rideau rouge, on aperçoit l'ombre de Cyrano. Cela peut renvoyer au parallélisme établi entre le dramaturge et son personnage principal. Edmond est présenté en quelque sorte comme





Alexis Michalik pendant le tournage

le double de Cyrano. Le dramaturge doit faire face aux mêmes événements que son personnage. Il prête sa voix à son ami Léo Volny qui essaye de séduire Jehanne, cette dernière lui répond depuis un balcon, cette scène renvoie à celle où Cyrano aide Christian à séduire Roxane. Le parallélisme est d'autant plus visible que Léo Volny interprète le rôle de Christian dans la pièce et Jehanne fini par remplacer Maria Legault, dans le rôle de Roxane, suite à un problème de dernière minute. De plus, Un été, dit-on, le poète aurait rencontré un jeune homme qui lui aurait confié son amour malheureux pour une jeune fille. Edmond Rostand lui aurait donc apporté son aide, en lui donnant des conseils pour la séduire, de là serait né la première idée de Cyrano.

Dans le film, Edmond affirme qu'il donne à Cyrano tout ce que lui même n'a pas : le courage, l'humour, l'héroïsme, « l'amour...». Léon Daudet, écrivain, journaliste et homme politique français déclare qu'Edmond Rostand était très différent de Cyrano et le qualifie de « vaniteux, assoiffé de considération et d'honneurs ». Edmond se serait donc projeté dans un personnage qui serait son contraire. Rosemonde Gérard affirme « c'était un homme qui rentrait sans parler, s'asseyait sans y penser, regardait les journaux sans les lire et tournait indéfiniment sa moustache avec des yeux fixés sur un mur où la tenture figurait, je crois, d'immenses feuilles de marronnier. C'était une main pâle écrivant fébrilement beaucoup de lignes d'une toute petite écriture et beaucoup de papiers déchirés jetés

fébrilement dans une corbeille [...] des recommencements courageux ». Il quittait « brusquement une conversation, un spectacle ou une fête [...] Il partait, en effet, avec cet air exténué que l'on a après quelque effort physique de voyage ou de grand air [...] Il ne voulait pas se distraire. Il ne voulait pas de minutes agréables ou inutiles. Il les voulait toutes pour son œuvre. Il rentrait alors très vite, comme appelé et, au lieu de se jeter sur son lit ou sur son fauteuil, c'était vers sa table qu'il se précipitait en saisissant alors la plume et les papiers comme les seuls remèdes pressés à un mal que l'on connaît...[...] Et il se jetait dans son rêve comme dans un fleuve bienfaisant [...] Et c'est ainsi que fut écrit Cyrano de Bergerac, dans une modeste petite maison de Paris ». « Rostand pouvait être différent de son personnage, il n'importe ! Celui-ci est le fruit de sa sensibilité », déclare l'écrivain français Willy de Spens. Edmond Rostand était fragile, réservé, courtois, il aimait s'isoler, n'avait pas beaucoup confiance en lui et était toujours insatisfait de son travail.

Le film établit d'une certaine manière un « triangle amoureux », qui n'existait pas dans la réalité, entre Edmond Rostand, sa femme Rosemonde et Jehanne qui est une sorte de personnification de l'inspiration. Le jeune dramaturge affirme « j'ai rencontré l'inspiration ». En effet, il va échanger des lettres avec Jehanne en se faisant passer pour son ami Léo, afin de l'aider à la séduire. Ces lettres vont être sa principale source d'inspiration, elles lui deviennent

indispensables pour terminer sa pièce. Dans le film, Rosemonde ne semble plus croire en son talent contrairement à Jehanne, elle représente donc en quelque sorte un soutien que ne lui apporte plus sa femme. Alexis Michalik change en grande partie la personnalité de cette dernière. En réalité Rosemonde Gérard, était la descendante et héritière de Maurice Gérard, Maréchal de France. Elle consacrait une partie de sa fortune à son mari et lui apportait un grand soutien moral. Elle était en quelque sorte sa muse et sera même surnommée « la fée d'Edmond Rostand ». Cependant, le jeune dramaturge aurait eu de nombreuses maîtresses et après avoir connu le succès il se serait éloigné de sa femme. Dans les dernières années de sa vie, il aurait une grande passion pour une actrice qui a joué dans *L'Aiglon*, Marie Marquet, qui aurait été sa dernière maîtresse.

QUAND LE THÉÂTRE RENCONTRE LE CINÉMA...

Edmond Rostand écrit *Cyrano* deux ans après la première projection publique et payante d'images animées par les frères Lumière. À cette époque les dramaturges craignent que le théâtre ne soit remplacé par le cinéma, que l'on appelait alors les « images animées » ou les « vues photographiques animées ».

Dès 1895, apparaissent de nombreux discours

enthousiastes qui prônent l'apparition d'un nouvel art et de nombreux hommes de lettres, journalistes font part de leurs impressions. Si certains sont sceptiques et le voient comme un simple divertissement, voire complètement grotesque d'autres y voient l'invention la plus incroyable depuis l'imprimerie.

Certains théoriciens prônent même l'indépendance du cinéma vis à vis du théâtre. Le cinéma aurait une capacité que selon eux le théâtre n'a pas, celle d'émouvoir. En 1916, Hugo Münsterberg écrit *Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*. Il veut entre autre distinguer le cinéma du théâtre. Selon lui le cinéma a la capacité de mimer les dimensions psychiques de l'être humain et en le rattachant à un art il fait valoir une émancipation du phénomène cinématographique qui développe ses propres capacités techniques et ses propres caractéristiques qui sont, d'après lui, le gros plan et le flash-back ; capacités que le théâtre ne possède pas. « Le cinéma doit avoir pour tâche centrale la représentation de l'émotion. Au théâtre, il arrive que l'on entende des paroles pleines de sagesse et que l'on écoute avec intérêt des conversations qui auraient non pas un caractère émotionnel mais purement intellectuel » (Hugo Munsterberg, Chapitre 6, *L'émotion, Le cinéma : une étude psychologique et autres essais*, 1916). Il importerait donc d'éliminer toute dimension théâtrale du cinéma et ainsi privilégier les paysages naturels ou encore la rapidité de





changement de lieu. De même pour Béla Balász, qui voit le gros plan comme l'une des forces du cinéma. Il permet de se concentrer sur un détail, ou un regard qui devient ainsi tout un spectacle émotionnel.

Alexis Michalik les rend complémentaires. Certes, le film possède de nombreuses caractéristiques propres au théâtre, les personnages arborent constamment un ton théâtral, ils font de grands gestes, sont constamment en mouvement, le rythme est frénétique. Le film a été tourné en République Tchèque, la ville de Paris de l'époque a donc été reconstituée, recrée. Ces décors ressemblent parfois aux toiles peintes que l'on utilisait comme décor au théâtre. Le texte d'Alexis Michalik apparaît comme une prolongation des vers de Rostand. Cependant, le film échappe au simple théâtre filmé. En effet, tout ne se déroule pas uniquement sur scène. Certains événements ont lieu dans les rues de la capitale, dans l'appartement d'Edmond Rostand et de sa femme Rosemonde, à l'hôtel où séjourne Jehanne, dans une maison close, propriété des deux producteurs corses, ou encore dans un café. De plus, le réalisateur utilise des procédés techniques et esthétiques proprement cinématographiques notamment lors de la représentation sur scène de la mort de Cyrano dans le parc du couvent parisien des Dames de la Croix. Grâce à une transition, le film transporte le spectateur de la salle de théâtre à un décor bien réel, ce qui apporte une certaine intimité, mais également, émotivité à la scène. Ces impressions et émotions sont accentuées par les plans rapprochés.

UN SUCCÈS INESPÉRÉ QUI A CONNU DE NOMBREUSES ADAPTATIONS

Peu de personnes croyaient réellement en l'œuvre de Rostand, en effet, la rumeur que cette dernière serait un four se répand, son seul atout étant Constant Coquelin dans le rôle principal. Les costumes sont d'occasion, les décors sont en toile peinte. La direction du théâtre juge la représentation trop coûteuse. C'est Edmond Rostand, lui-même qui met en scène la pièce. Il fait répéter ses comédiens pendant trois mois et finit par se lier d'amitié avec son comédien principal. Il ne laisse rien au hasard, On dit que le nez de Cyrano a fait l'objet de 50 essais de modèles différents.

Edmond Rostand lui-même est persuadé que sa pièce sera un échec. De manière inespérée, Cyrano de Bergerac est un succès monumental et immédiat, un triomphe sans précédent et fait la fortune de son jeune auteur. Aucune pièce, auparavant n'a connu un tel succès en une seule nuit. Un ministre demande à voir Edmond Rostand entre deux actes, arrache sa propre légion d'honneur et la lui donne en affirmant « je vous donne la mienne, la votre arrivera dans quelques jours » ; trois jours plus tard il est décoré de la légion d'honneur ; trois ans plus tard, il rentre à l'Académie française. La pièce fut jouée à guichets fermés pendant plus d'un an et ne compte pas moins de quatre cents représentations du 28 décembre 1897 à mars 1899. Elle est jouée dans toute l'Europe et l'enthousiasme est public. Elle est même

jouée en japonais au Théâtre impérial de Tokyo, le 14 mars 1931.

Angoissé et conscient des grandes attentes du public, il met plusieurs années à livrer une nouvelle pièce. Il écrira *L'Aiglon* et *Chantecler* qui n'égalèrent en rien le succès de *Cyrano de Bergerac* et resteront dans l'ombre. « Et pourtant, m'a assuré un ami de sa famille, il n'était pas heureux, il aurait voulu être Mallarmé, un grand poète à la notoriété discrète, un poète pour happy few : Le succès de *Cyrano* l'emprisonnait » (Présentation de Willy de Spens, *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand, Éditions Flammarion, 2013).

On accorde généralement le succès de cette pièce à différents facteurs, tels qu'une fin de siècle assombrie par l'affaire Dreyfus, la lassitude engendrée par les pièces de thèse, le souvenir de la défaite de 1870 ou les sordides drames bourgeois du boulevard. Edmond Rostand mélange les genres. Sa pièce est dramatique, comique, sentimentale, voire même mélodramatique. Il transporte son spectateur à travers les aventures de *Cyrano*, de l'hôtel de bourgogne au siège d'Arras, du balcon de Roxane, à la rôtisserie des poètes, ou encore au parc du couvent parisien des Dames de la Croix, mêlant scènes de duel exaltants « d'épées » mais surtout de « vers » et moments d'intimité touchantes. Sans compter les diverses thématiques auxquelles le spectateur peut s'identifier, telles que l'amour, l'héroïsme, le contraste entre la laideur physique et la beauté de l'esprit. Edmond

Rostand crée un personnage que le public va reconnaître comme le véritable héros français. *Cyrano de Bergerac* « arrive » au bon moment, durant une période trépidante en création littéraire et artistique, période charnière avant la mort de l'Europe en 1914. Par sa bravoure, ses provocations et sa verve, il enthousiasme le public français blessé dans son sentiment patriotique par la défaite de la guerre franco-prussienne. Il incarne l'esprit français, est capable d'autodérision et de répartie et le public se prend vite de passion pour lui. *Cyrano* incarne la virtuosité, mais aussi la truculence. Edmond Rostand fait preuve d'un humour percutant. Dans le film, le personnage de Maria Legault semble prédire ce succès « Dans cent ans, elle se jouera encore ».

Cinq ans après la mise au point du cinématographe par les frères Lumière, Clément Maurice, qui avait travaillé tout d'abord comme employé des usines Lumière, filme Constant Coquelin dans sa tirade du nez pour l'exposition universelle de 1900. L'œuvre d'Edmond Rostand a connu de nombreuses adaptations cinématographiques, en français mais également en anglais, aussi bien pour les salles de cinéma que pour la télévision comme l'adaptation de Michael Gordon de 1950 avec dans le rôle de *Cyrano* José Ferrer, ou celle de Claude Barma de 1960 avec dans le rôle principal Daniel Sorano. La plus célèbre est celle de Jean Paul Rappeneau en 1990, adaptation très fidèle de l'œuvre





originale, le rôle de Cyrano permet d'ailleurs à Gérard Depardieu de remporter le César du meilleur acteur en 1991. La pièce a également été reprise au Théâtre Mogador, avec Jacques Weber en 1983 et à la Comédie Française en 1964 avec Jean Piat. La pièce de théâtre, *Les Vivrants* d'Aïda Asgharzadeh publiée en 2014, reprend également la pièce d'Edmond Rostand. L'histoire commence en 1914, lorsque Eugène part pour le front persuadé que la guerre ne durera pas. Après deux années de combat, il est blessé à Verdun, et perd la moitié de son visage à cause d'un éclat d'obus, « s'ensuit une véritable descente aux enfers ». Au Val-de-Grâce où il est hospitalisé, Eugène rencontre Sylvie, une infirmière et Sarah Bernhardt. Cette dernière lui ouvre le chemin de la rédemption en lui proposant le rôle de Cyrano de Bergerac. Les masques se confondent, celui représenté par sa prothèse et le nez de Cyrano. Il y a un parallélisme entre les deux personnages, tout deux sont dans l'ombre à cause de leur « laideur », ils font face à un amour non partagé. Eugène est amoureux de Blanche, son ancien amour, qu'il revoit pendant les répétitions de la pièce. Mais celle-ci ne l'aime pas en retour et lui préfère Henry, un autre comédien. Sylvie lui écrit des lettres en se faisant passer pour Blanche, tout comme Cyrano écrit des lettres à Roxane à la place de Christian. Le rôle de Cyrano est en quelque sorte une « thérapie », Eugène doit apprendre à vivre avec sa nouvelle réalité, « les restes de ce qui a été et ne sera plus ».

Le soir de la générale de Cyrano de Bergerac il y eut quarante rappels. La pièce a été représentée

plus de vingt mille fois dans le monde. Aujourd'hui, le public de la pièce s'est renouvelée, ce ne sont plus tant le contexte difficile de son écriture, les scandales qui touchaient la France au XIXe siècle, l'affaire Dreyfus ou encore l'espoir de revanche guerrière contre l'Allemagne après 1870 mais plutôt ce personnage héroïque, qui cherche constamment la grandeur de l'esprit et qui mène un combat permanent pour l'honneur, qui ne transige pas, qui a besoin de liberté, est irréprochable et reste fidèle à lui-même en toute état de cause. L'exemple même que l'apparence est vide et que ce qui compte est la profondeur de l'esprit. Un héros finalement vaincu en amour et par la mort mais qui a su garder son honneur jusqu'à la fin. Si l'on connaît tous cette pièce célèbre, Alexis Michalik sort de l'ombre, pour la première fois au cinéma et au théâtre son auteur, Edmond Rostand, et bien qu'il réinvente quelque peu son histoire, il plonge le spectateur dans les difficultés à trouver l'inspiration créatrice, lui présente des personnages attachants, mélange théâtre et cinéma, emmène, dans un rythme époustoufflant, le spectateur à travers les coulisses de la création de cette grande œuvre du théâtre français, il fait preuve d'humour, en deux mots, il « touche ». Cyrano de Bergerac ou devrait-on dire Edmond Rostand, après toutes ces années, n'a pas perdu de son « panache ».

Ruth Sarfati

A black and white photograph of Hirokazu Kore-eda, a Japanese filmmaker. He is seated, wearing a dark, textured sweater and a patterned scarf. He has a slight smile and is looking towards the camera. The background is slightly blurred, showing what appears to be an indoor setting with wooden elements.

**REGARD DE
CINÉASTE**

**KORE-EDA HIROKAZU
LUCA GUADAGNINO**

KORE-EDA HIROKAZU

LE METTEUR EN SCÈNE DE LA FAMILLE JAPONAISE CONTEMPORAINE

Mai 2018, *Une affaire de famille* offre à son réalisateur le cinéaste Kore-Eda Hirokazu la palme d'or et par la même occasion une visibilité internationale. Le réalisateur est un habitué de la croisière puisque l'acteur de son film *Nobody Knows Yūya Yagira*, a été le plus jeune comédien à recevoir le prix d'interprétation, et qu'il a reçu le prix du jury pour *Tel père, tel fils*. Le titre de son dernier film représente bien le cinéma de Kore-Eda puisque celui-ci est devenu le peintre de la famille japonaise.

UN CINÉASTE INFLUENCÉ PAR SON ENFANCE ?

Sa propre histoire familiale semble avoir donné envie au réalisateur de parler de différents types de familles, en marge de la société. L'enfance du cinéaste peut évoquer celle de certains de ses personnages : il vit dans un petit espace avec toute sa famille, son père fait plusieurs petits boulots... Il évoque sa mère en disant : «! Ma mère, qui trimait pour nourrir tout le monde, n'aimait pas qu'on dise que nous étions pauvres. Elle travaillait dans une sorte de déchetterie, gérée par les habitants du quartier. Elle était postée au tas des ordures métalliques. C'était très en bas de l'échelle sociale et elle nous interdisait de dire quel était son emploi... Quand elle n'arrivait plus à joindre les deux bouts, elle allait demander de l'argent à son frère aîné,

qui, lui, avait réussi. On avait à charge le grand-père paternel, atteint de démence. A la fin de chaque repas, il demandait! : "Est-ce que le repas est prêt! ?" Il se plaignait dans tout le voisinage que sa belle-fille ne lui donnait pas à manger. J'avais peur que ma mère quitte la maison à cause de lui, surtout dans les périodes où mon père n'était pas là non plus! » Le thème de l'abandon, celui de la charge des grand-parents, ou encore celui de travail déconsidéré se retrouvent à travers plusieurs de ses films.

UN PARCOURS MÉLANT LES GENRES ET LES SUPPORTS

Après des études de lettres, Kore-Eda Hirokazu fait ses premiers pas dans l'audiovisuel à la télévision. Il y réalise plusieurs documentaires tel que *However...* à propos du système de protection social au



Japon ou *August without me* évoquant le premier homosexuel japonais se déclarant publiquement atteint par le SIDA. Il explique : « ! Je me rendais seul sur les lieux où j'interrogeais les gens que je filmais, puis je faisais, également seul, le montage. Les sujets étaient sociaux, médicaux ou relatifs à l'éducation! : des orphelins dans un foyer, un homme ayant perdu la mémoire immédiate, des malades du sida... Ce fut mon travail pendant près de quatre ans. » Son travail de documentariste semble avoir influencé son traitement de la fiction. En effet, son cinéma peut évoquer un certain réalisme social. Le réalisateur a d'ailleurs souligné sa proximité avec Ken Loach. Cette fiction naît même parfois de la réalité sociale japonaise en mettant en scène des faits divers comme *Nobody knows* inspiré de « l'affaire des quatre enfants abandonnés de Nishi-Sugamo » : en 1988 une mère a laissé ses enfants livrés à eux-mêmes pendant plusieurs mois, ou *Distance* racontant un massacre perpétré par une secte. Connu pour ses drames familiaux réalistes, le réalisateur s'est cependant frotté à différents genres. Il a en effet réalisé en 2010 *Air Doll*, adapté d'un manga de Yoshiie Goda et racontant comment une poupée gonflable ayant pris vie découvre le monde. Le cinéaste s'essaye aussi au genre de l'horreur avec *Ayashiki Bungo Kaidan*, du thriller avec *The Third Murder* et à la réalisation d'un clip pour le groupe de J-pop AKB48 et leur chanson "Sakura no ki ni narou". La filmographie du réalisateur mêle donc documentaire et fiction, drame et science-fiction.



FILMER LES LIENS FAMILIAUX

De manière récurrente, Kore-Eda Hirokazu nous plonge au cœur de la famille japonaise. Il en dépeint tout les types de

dysfonctionnements avec délicatesse et sans manichéisme. Il expérimente par ses scénarios et sa mise en scène comment réagit la famille japonaise quand elle fait un pas de côté par rapport à la famille traditionnelle, pilier de la société nipponne. Il bouleverse les schémas d'une famille traditionnelle stable en lui enlevant un membre, en rajoutant un. Il remet en question tout ce qui semblait être acquis pour la famille et normal vis à vis de la société. *Nobody Knows* suit la vie d'enfants livrés à eux-mêmes suite à l'abandon de leur mère. *Still Walking* dépeint comment une famille incomplète après la mort d'un enfant parvient à vivre avec ce drame et cette absence. Tel père tel fils filme les bouleversements familiaux suite à la découverte d'un échange d'enfants à la naissance. Notre petite sœur dépeint l'arrivée d'une nouvelle sœur au sein d'une fratrie déjà soudée. Dans *Après la tempête* c'est la séparation des parents qui est mise en scène et dans *I wish* celle des enfants. Son dernier film, *Une affaire de famille* dépeint la construction d'une famille hors des liens du sang.

INTERROGER LE JAPON CONTEMPORAIN

Kore-Eda Hirokazu en mettant en scène la famille japonaise souhaite réfléchir sur celle-ci. Il veut interroger le rapport que les japonais entretiennent avec l'idée de la famille. Ces films soulignent que l'on ne naît pas une famille mais qu'on le devient. Il explique : « Jusqu'aux années 60, les familles accueillaient volontiers des enfants qui n'étaient pas les leurs. Depuis, le Japon est revenu à des valeurs plus conservatrices! : le sang prévaut, et il est compliqué d'adopter quand on a des enfants biologiques. Certains spectateurs ont ainsi jugé d'emblée que l'étrange famille recomposée de mon nouveau film n'est pas une famille du tout. Or mon

but est précisément qu'on s'interroge. Et que toute certitude se dérobe » Son cinéma porte en même temps un regard aiguisé sur des réalités sociales japonaises. *Nobody Knows* souhaitait mettre l'accent sur les enfants livrés à eux-mêmes : « D'après les statistiques du Ministère de l'Éducation nationale, le nombre d'enfants entre 7 et 14 ans au domicile inconnu est passé de 533 en 1987 à 302 en 2000 mais ces chiffres ne concernent que les enfants dont la naissance a été déclarée. Et si l'on tient compte du fait que la natalité a baissé, on peut supposer qu'il y a aujourd'hui plus d'enfants qui vivent clandestinement, comme c'est le cas d'Akira et de ses frères et sœurs. Cette affaire n'est donc pas un cas isolé propre à Tokyo, mais un problème de société qui nous concerne. Le protagoniste du film ne représente pas le jeune garçon de ce fait divers de 1988, mais un enfant comme il en existe des milliers aujourd'hui parmi nous, sans qu'on le sache. » Il interpelle régulièrement la société japonaise mais c'est autour d'*Une affaire de famille*, volontairement ancré dans une réalité sociale japonaise, que se sont cristallisés les débats entre Kore-Eda et une partie du monde politique et du public. En effet, la sortie du film, loué dans le monde, a été mouvementée au Japon. Son film peut être perçu comme une critique des politiques économiques et sociales de l'actuel premier ministre Shinzo Abe. En effet, le film évoque la précarité des travailleurs japonais à travers le portrait de la mère et du père mais également la pauvreté touchant les enfants. (Selon le ministère des affaires sociales, 16 % des

enfants vivent dans des familles pauvres.) Cette critique de la société nippone a été jugé déplacé par une partie de l'opinion et par les parties d'extrême-droite notamment car la film a reçu des subventions de l'État. Kore-Eda critique ouvertement le Parti libéral-démocrate et garde des liens distants avec le pouvoir : il a refusé une invitation du ministre de l'Éducation, le premier ministre, pourtant intéressé habituellement par le soft power japonais, n'a pas félicité le réalisateur. L'indépendance des artistes et de la presse est primordiale pour le cinéaste : « Il fut un temps où les films étaient réalisés conformément à "l'intérêt national" et à la "politique nationale". Considérant les malheurs provoqués dans le passé, la meilleure chose à faire est peut-être de maintenir une élégante distance avec les puissances étatiques ». Il critique « la tendance du public japonais à considérer une subvention comme une forme de « charité publique ». La culture va mourir si l'obéissance au pouvoir devient une condition pour bénéficier d'aides publiques. »

Par une caméra sensible et réaliste, Kore-Eda Hirokazu dépeint sans complaisance le monde contemporain japonais. Cependant, il quitte l'archipel pour son prochain film qui se déroulera en France. En effet, *La vérité* mettra en scène Catherine Deneuve et Juliette Binoche, une confrontation entre une mère actrice et sa fille. Si le réalisateur quitte le Japon, il ne reste pas moins le cinéaste des liens familiaux.

Coralie Charles-Casini



LUCA GUADAGNINO

Les éclats formels de Luca Guadagnino ont souvent perdus les critiques dans les méandres de son style hédoniste. Mystifiée devant, comme il s'amuse à le dire, 'un autre film avec des riches autour d'une piscine', la critique a tendance à passer à côté des thèmes complexes qui font la richesse de ses œuvres. Au delà du style, les films de Guadagnino sont l'écho d'une vision du monde subtile qui fait de lui un véritable auteur. Leur portée politique par exemple, est une facette récurrente et cruciale, mais rarement discutée de son œuvre.

Celui qui déclare : « Nous ne devons pas être dupes de l'idée commune selon laquelle nous vivons une époque sans idéologie. L'ultra capitalisme, qui a empoisonné notre capacité à reconnaître l'autre dans toutes ses différences, doit être combattu. », est né à Palerme le 10 août 1971 d'un père sicilien et d'une mère algérienne. Il passe son enfance en Éthiopie et grandit près de l'école internationale où enseigne son père. De là naît son goût pour le mélange des langues et des cultures, qui apparaît et réapparaît si souvent dans ses films. Il rentre en Italie pour étudier la littérature à Palerme, et obtient un diplôme de cinéma à la prestigieuse Université de Rome grâce à une thèse sur Jonathan

Demme. Son cinéma est enrichi de ces connaissances formelles, mais ses convictions politiques continuent de briller. Dès sa première réalisation en 1999, *The Protagonists*, il traite par la fiction une reconstitution du meurtre raciste de Mohamed El-Sayed par Jamie Petrolini et Richard Elsey, deux étudiants d'Oxford, cinq ans plus tôt. Ses aspirations esthétiques sont toujours ancrées dans une réalité politique, au risque que celle-ci soit quelque fois un peu superficielle ou mal comprise par le spectateur.

Les réinterprétations et remakes de Guadagnino sont souvent guidés par une impulsion visuelle, une fascination de la forme, mais toujours accompagnée, comme un reflet, d'une réflexion sur le fond. En ressuscitant le *Suspiria* de Dario Argento en 2018, il sort l'académie de danse de sa forêt anonyme pour la planter dans le Berlin de 1977, face au mur et au cœur des divisions de l'époque. La danse moderne influencé par les chorégraphes russes pratiquée par les élèves, le passé du psychiatre allemand Josef Klemperer déchiré par la Seconde Guerre Mondiale portent les particularités de ce cadre spatio-temporel. Guadagnino raconte une histoire de sorcières qui ressemble moins au conte de fées





horifique d'Argento qu'à une manifestation métaphorique d'angoisses historiques, séquelles des atrocités du dernier conflit mondial.

Politique aussi dans une moindre mesure, *A Bigger Splash* en 2015 transporte 'La Piscine' de Jacques Deray sur l'île de Pantalleria dans la Méditerranée, lieu de transit des migrants contemporains. Guadagnino remet ainsi en cause la position oisive et parasite de ses protagonistes. Comme un autre de ses maîtres, Luchino Visconti, Guadagnino n'oublie jamais la place de ses personnages privilégiés dans un monde profondément inégalitaire. Même dans l'escapade estivale et romantique de *Call me by your name* en 2017, l'Italie de 1983 est divisée par le chaos du gouvernement de Bettino Craxi et encore incertaine face à son passé fasciste. Ce contexte instable transparait à la télévision comme à la table du déjeuner. Dans les films de Guadagnino, l'appartenance à une classe sociale aisée ne soustrait jamais l'individu au monde dans lequel il tient cette position de pouvoir et même d'opresseur.

Io Sono Amore en 2009 aborde frontalement l'expérience d'une immigrante russe qui s'est mariée dans une famille d'industriels milanais et qui ressent de plus en plus intensément la perte de sa culture et de ses repères à mesure

que ses enfants grandissent et que son mari gagne en responsabilité dans l'entreprise familiale. Son aliénation est celle d'une femme esseulée mais aussi celle d'une étrangère, qui ne peut plus parler sa langue natale et espérer être comprise. Au cours du film, on observe la lente progression de la société de textiles familiale vers la délocalisation après son entrée en bourse, dans un contexte de globalisation imparfaite qui tisse des liens mais brise en même temps des vies.

Pour ce rôle d'Emma Recchi tout en nuances, Guadagnino a fait appel à sa muse et amie Tilda Swinton. Figure titulaire de sa filmographie dès son premier film, elle interprète pas un, pas deux, mais trois personnages dans son récent *Suspiria*. En 2002, le réalisateur la filme en tête à tête au festival de Cannes dans un documentaire intimiste, *The Love Factory*, qui en révèle autant sur la philosophie artistique de l'actrice que sur la sienne. En quête d'une vérité révélée par l'esthétisme d'un film, et d'une représentation réaliste de l'intériorité de ses personnages, l'actrice dit ne jamais considérer qu'elle joue un personnage pour éviter de trahir une quelconque artificialité.

Ils se rencontrent en 1998 lorsqu'il la contacte pour le projet qui deviendra *The Protagonists*. Depuis, l'actrice de 11 ans son aînée reste une

complice de recherche et de jeu indispensable pour le réalisateur, et cette place cruciale préfigure celle de nombreux autres acteurs, dont Dakota Johnson dans son œuvre, celle d'un cinéaste profondément psychologique. Pour lui, ses interactions avec ses acteurs pendant les phases de développement et de tournage décident de la qualité de son travail. Si l'on peut lire le tournant de l'intrigue dans la prunelle de l'héroïne, il s'estime satisfait.

Son œuvre est parcourue d'une vision sensuelle, une tentative cinématographique de faire ressentir au spectateur les sentiments les plus intimes qu'il dépeint à l'écran. A travers ses gros plans qui déconstruisent le corps, son utilisation de la durée réelle et ses cadrages consistants avec l'œil humain, Guadagnino construit une représentation de la vie par la perception, qui lui permet de glisser dans l'inconscient, les angoisses et les fantasmes de ses personnages avec une aisance déconcertante. Lors d'un entretien au festival de Sundance 2017, il a fameusement décrit ses trois derniers films, *Io Sono Amore*, *A Bigger Splash* et *Call me by your name* comme formant une "Trilogie du désir" involontaire. En effet, c'est ce sentiment, sa naissance et sa disparition, les conséquences douces et violentes qu'il a sur les êtres et les groupes, en particulier familiaux qui guident les intrigues de ces films. On pourrait toutefois avancer

que *Suspiria* poursuit cette étude du désir, dans la relation ambiguë de son héroïne Susie Bannion et Madame Blanc sa professeur de danse, dans la volonté des élèves à s'accomplir dans leur art, et de leurs professeurs à poursuivre leurs dangereux desseins, se rapprochant toujours plus près de l'immortalité dans la poursuite de l'idéal. Et de façon surprenante et délicieuse, cette histoire hantée inclut une grande scène de déjeuner telle qu'on les attend chez Guadagnino, cette fois un petit déjeuner opulent dans la salle des professeurs, qui rejoint ceux des Recchi et des Pearlman dans une célébration hédoniste de la nourriture, un dernier thème qui traverse sa filmographie.

La joie de la forme, des sensations cinématographiques, son implication politique et la psychologie du jeu de ses acteurs, font la valeur particulière du cinéma de Luca Guadagnino, indéniablement l'un des cinéastes italiens majeurs de ces dernières années, dont la richesse de l'œuvre invite à la découverte encore et encore.

Eloise Audoin



A black and white portrait of Ryan Murphy, a man with short, light-colored hair, looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a dark jacket over a dark shirt. His right hand is visible, resting on his chest, with a ring on his ring finger.

SÉRIES

RYAN MURPHY
SÉRIES ANNULÉES

RYAN MURPHY

20 ANS DE CARRIÈRE, 10 SÉRIES QUI ONT MARQUÉ LA
TÉLÉVISION : UN SHOWRUNNER AMÉRICAIN À PART



À une époque où les séries sont en plein essor économique du au très moderne phénomène appelé *Peak TV*, le temps de cerveau disponible du téléspectateur est de plus en plus sollicité par les nouveaux programmes suite à des stratégies marketing qui le poussent à une consommation presque machinale (phénomène accentué depuis l'arrivée des plateformes de Vidéo à la Demande comme Netflix, Hulu ou bien encore Prime Video). Avec un tel niveau de production atteint, il paraît évident que les séries d'aujourd'hui privilégient désormais la quantité à la qualité, pratique maintenant revendiquée par le géant au logo rouge ou par la chaîne câblée HBO cherchant à concurrencer la prise de pouvoir de la VOD. Cependant, parmi toutes ces nouveautés qui ont bouleversé le monde sériel depuis un peu moins d'une décennie, certaines grandes figures de la télévision ont su résister et ont continué de persister afin de proposer du contenu de grande qualité malgré une tendance générale à la redite et aux postulats de départ classiques : on peut citer entre autres Michael Schur avec ses comédies à visée politique et dénonciatrice (*Parks and*

Recreation ; *Brooklyn Nine Nine* ; *The Good Place*), Adam Horowitz et Edward Kitsis pour leurs dramas fantastiques ayant renouvelé le genre (*Lost* ; *Once Upon a Time* ; *Amazing Stories*) ou bien encore Ryan Murphy, fidèle à lui-même depuis sa toute première création il y a bientôt 20 ans. Ambitueuses, innovantes, tolérantes, intelligentes et parfois gênantes ou sensationnelles, quand il veut nous livrer du grand spectacle, ses séries font partie du paysage télévisuel américain depuis 1999 et l'ont profondément marqué au point qu'elles atteignent un statut culte auprès des sériephiles invétérés. Avec 6 Emmy Awards remportés pour 28 nominations depuis le début de sa carrière, Ryan Murphy est l'un des producteurs les plus prolifiques et qualitatifs du petit écran avec actuellement un nombre de 10 séries au compteur. Retour sur la carrière d'un ancien journaliste rêvant de pouvoir un jour raconter ses histoires dans le but de faire évoluer les mentalités et la perception de la télévision.

**POPULAR (1999-2001, THE
WB)**

Fin des années 90, alors que les programmes télévisés connaissent une "révolution" afin de préparer doucement mais sûrement le troisième âge d'or des séries télé qui prendra place dès 2004, Ryan Murphy arrive pour la première fois sur les écrans américains le 29 septembre 1999, sur la petite et récente chaîne The WB avec comme projet une série pas totalement comme les autres. En effet, si l'intrigue de départ semble plutôt classique avec la rencontre et collision de deux mondes opposés (celui des "populaires" et ceux des "wannabe"), la série américaine nous plonge dans le quotidien mouvementé des adolescents de *Kennedy High* où ces deux clans s'affronteront désormais dans une lutte pour le pouvoir. Et déjà si tôt, Ryan Murphy proposait sa touche personnelle, si atypique, avec des effets de réalisations originaux, un humour typiquement "Murphien" (qui ne plaira pas à tout le monde car jouant beaucoup sur l'absurde et le visuel), des 4èmes murs très souvent brisés ; bref, *Popular* est la série qui lui a permis de faire connaître son univers au public mais aussi de poser les bases d'une télévision plus tolérante et ouverte, ce qui, ironiquement, précipitera l'annulation du show. En effet, avec 2 saisons et 43 épisodes au compteur (avec en bonus une fin en cliffhanger...), le network diffusant la série s'est vu obliger d'arrêter les frais à cause d'un trop plein de messages positifs envers les minorités LGBT. Ce n'est que des années plus tard que Murphy a dévoilé l'homophobie des gérants de la chaîne qui souhaitaient avoir des

personnages homosexuels dans leurs programmes mais uniquement si les intrigues permettaient de les voir souffrir. Alors que les standards de l'époque privilégiaient des arcs narratifs assez discrets envers les personnages gays (comme pour *Dawson* ou *Buffy contre les Vampires* diffusés sur la même chaîne), Murphy allait à l'opposée des volontés de la WB ce qui lui a coûté sa première série. Mais, si passé plutôt inaperçu à l'époque, ce *teen drama* à la sauce 90's est devenu incontournable au fil des années au point d'avoir été placé 21ème dans le classement des 28 séries les plus cultes effectué par *Entertainment Weekly* en 2012. Bien que daté, on peut déjà retrouver dans *Popular* les prémices de certaines futures séries de Murphy, à commencer par cette volonté de prôner la tolérance et l'acceptation de soi, chose qui sera accomplie dès sa deuxième série.

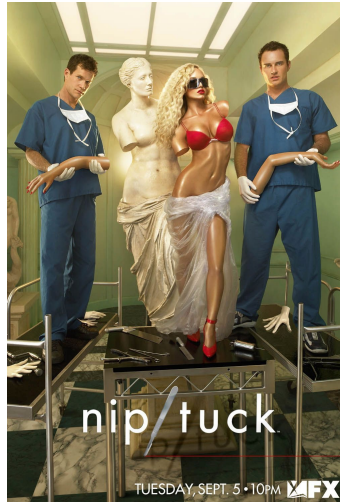
NIP/TUCK (2003-2010, FX)

Décor paradisiaque, somptueuses femmes et beaux chirurgiens : bienvenue à Miami où l'apparence prend le dessus sur la morale ! Au cabinet McNamara/Troy, réalisez tous vos souhaits en matière de chirurgie esthétique ; du simple grossissement de poitrine aux demandes les plus farfelues, rien n'arrête Sean McNamara et Christian Troy réputés pour accepter les clients les plus excentriques. C'est donc un cocktail mélangeant glamour, sexualité et opérations que Ryan Murphy



propose tout au long des 6 extraordinaires saisons que compose cette série. Avec des personnages torturés et aux cellules psychologiques détraquées par les aléas de la vie, *Nip/Tuck* est une série très noire portant un regard pessimiste sur le monde afin de nous faire prendre conscience de tous les vices de l'être humain. Dans un univers où la morale n'a plus de limite, la série dépasse les limites de l'acceptable en choquant et en abordant volontairement des sujets tabous afin de faire évoluer, comme toujours, les mentalités. La petite sœur câblée de la nationale FOX, la chaîne FX, permet, contrairement à la WB, de laisser la créativité de Murphy s'exercer ainsi que toute sa folie. En abordant toute une panoplie de thématiques peu, voire jamais traitées auparavant à la télévision, le show s'est vite élevé au statut "culte" et "indispensable" pour la société. Dès son Pilot et ses 3,7 millions de téléspectateurs, elle est encore aujourd'hui la série câblée la plus regardée pour sa première saison et la série aux plus hautes audiences chez FX. Sa réussite est également due au traitement accordé aux protagonistes et notamment au personnage de Julia McNamara (Joely Richardson) qui a été nommée 2 fois au Golden Globes pour sa prestation époustouflante de femme désespérée et troublée. Grâce aux critiques positives, aux audiences impressionnantes pour une chaîne du câble et aux nombreux prix remportés, Ryan Murphy obtient une reconnaissance dans le monde de la télévision ce qui lui permettra, dans les dernières saisons, de voir apparaître des guest-stars de prestige : Jacqueline Bisset, Joan Rivers, Larry Hagman, Alec Baldwin et même Catherine Deneuve ont eu droit à au moins une apparition dans la série médicale (cette

dernière ayant un rôle qui restera dans les annales !). La série a également permis de propulser certains acteurs alors méconnus à l'époque tels que Sarah Paulson, Peter Dinklage ou bien encore Bradley Cooper. C'est en 2010 que le dernier épisode est diffusé clôturant de ce fait une page importante de l'histoire de la télé américaine qui doit dire au revoir à un programme pas comme les autres. Son aura si particulière nous fait vivre une expérience assez unique qui nous scotche à l'écran tant nous sommes surpris de ce qui se déroule sous nos yeux.



Une série atypique qui a su renouveler, comme aucune autre, le genre médical et notamment par sa grande critique de la société de l'apparence et par la vision de l'Homme qui y est dépeinte : celle d'une figure futile. Un tournant majeur pour cette tolérance que Ryan Murphy souhaite à tout prix inculquer à la télévision.

GLEE (2009-2015, FOX)

Alors en cohésion avec les décisions artistiques de la 20th Century Fox, notre showrunner américain propose en 2009 le concept d'une nouvelle série pour la chaîne FOX. Cette fois-ci, plus de troubles psychiques en tout genre et autres intrigues lourdes et noires, désormais c'est la gaieté et la bonne humeur qui est au programme avec sa comédie musicale moderne : *Glee*. Reprenant les bases qu'il a instaurées dans *Popular* 10 ans auparavant, Murphy a alors l'occasion de pouvoir dévoiler sa vision de la jeunesse comme il le souhaite. Recontextualisons : en 2009, les américains venaient de dire au revoir après 8 saisons à *Will & Grace*, comédie avant-gardiste de NBC, ABC allait accueillir *Modern Family* dans sa programmation et la chaîne Logo lançait la première saison de *RuPaul's Drag Race*, émission mettant en compétition

des drag-queens à travers les États-Unis. Une chose est sûre, les choses ont changé depuis 1999 mais si *Popular* était clairement en avance sur son temps, *Glee* était la parfaite réponse à une société plus actuelle et bienveillante. Se basant en partie sur son expérience de jeune lycéen, Murphy décide de raconter les mésaventures d'une bande d'adolescents au sein d'une chorale "ringarde" aux yeux des autres. Ces underdogs et losers, comme appelés dans la série, sont aussi bien le quaterback populaire, mais ayant une passion pour le chant, que le jeune homosexuel ayant du mal à s'accepter en passant par la chanteuse talentueuse mais mal dans sa peau. Bref, toute une panoplie de personnages aux problèmes divers et variés est dépeinte mais tous ont un point commun : la musique. Exprimant leurs sentiments en chanson, les différents protagonistes de la série ont repris plus de 728 chansons tout au long des 6 saisons, allant des classiques de Broadway aux chansons plus modernes sans oublier les incontournables du rock des années 70 et 80 ; en bref, tout le monde peut y trouver son compte dans ce show mêlant performances chantées et dansées aux problèmes de lycéens habituels. Ryan Murphy signe alors avec *Glee*, son deuxième énorme succès international ce qui lui permettra d'obtenir un total de 78 récompenses pour 194 nominations. À cela s'ajoute le triomphe des albums vendus : en 2009, 25 singles se sont positionnés dans le Billboard Hot 100, dépassant de ce fait les Beatles qui détenaient le record avec 23

singles en 1964. Avec ce véritable nouveau phénomène qu'est *Glee*, Murphy a pu traiter des sujets qui lui tenaient à cœur et nous retrouvons, comme toujours avec lui, un message positif quant à l'acceptation de soi et au fait de croire en ses rêves. Si elle ne manque pas de mièvrerie par certains moments, il faut tout de même avouer que cela fait du bien de regarder un programme aux messages optimistes et qui, par la force de la musique, nous fait ressentir tout un plein d'émotions. Malgré le début de son déclin à partir de la saison 5, la série a quand même su parler à une génération d'adolescents et de jeunes adultes et, ce, de façon intelligente bien que moins subtile que *Popular*. Un changement drastique mais gagnant après un *Nip/Tuck* qui nous a vidés émotionnellement. Mais après cette pause appréciable, la folie ne fera pas long feu à revenir sur nos écrans...

AMERICAN HORROR STORY (2011-, FX)

Bien installé dans les locaux de la Fox, c'est tout naturellement qu'il pitch sa 4ème série à FX. Une fois n'est pas coutume, Ryan Murphy aime les défis et s'engage dans un tout nouveau monde qu'est cette-fois celui de l'horreur. Le principe de sa série ? Raconter à chaque saison une histoire entièrement différente et à part des précédentes mais reliées toutefois par des thématiques communes et surtout par des acteurs récurrents interprétant de nouveaux rôles à

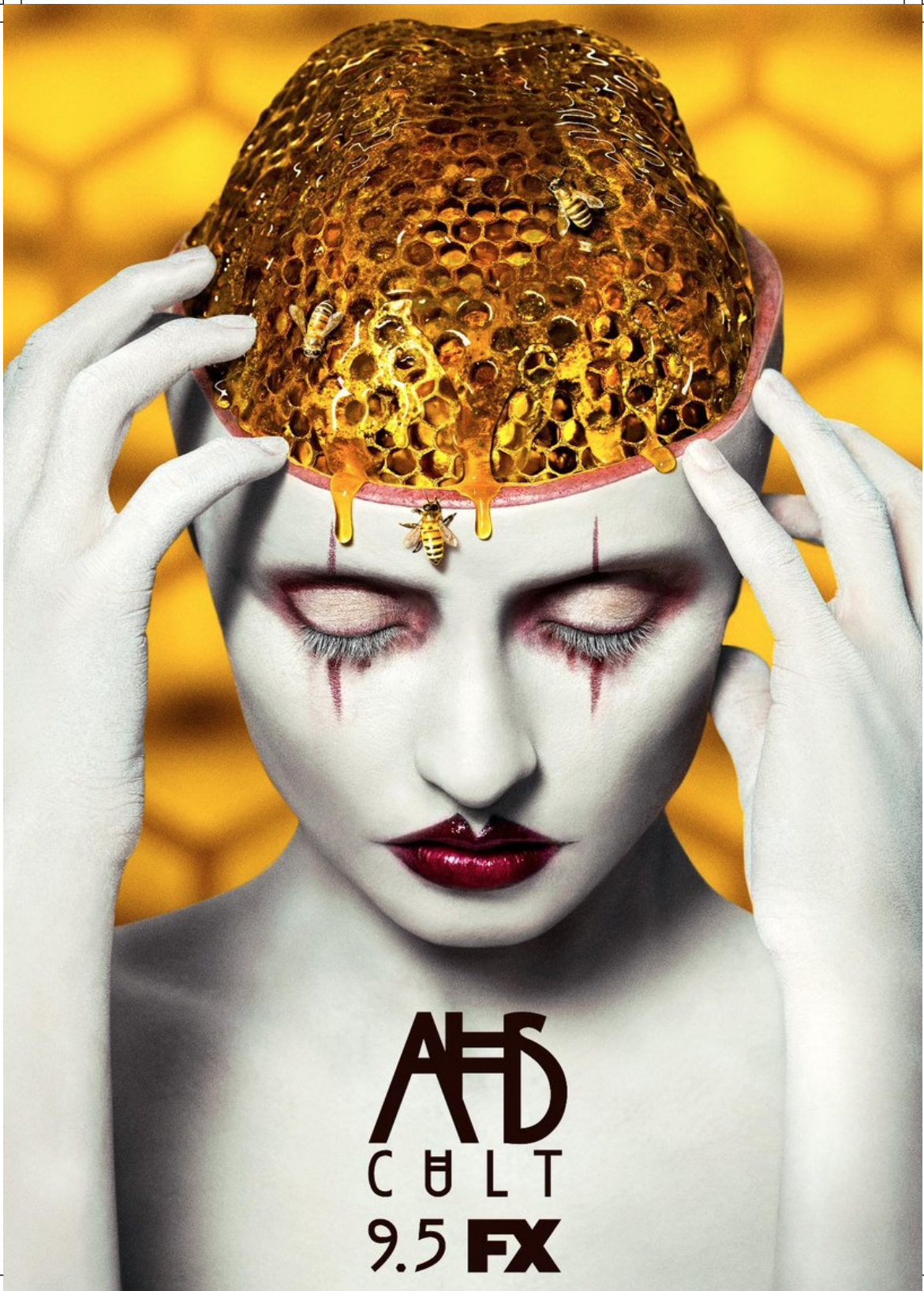


chaque nouvelles salves d'épisodes. En effet, chaque année c'est une petite troupe de comédiens 5 étoiles qui revient nous présenter de nouvelles histoires soi-disant "terrifiantes" (mais s'apparentant plutôt à du gore et au sensationnel qu'à l'horreur pur). En redonnant une seconde jeunesse, tout en faisant découvrir à la nouvelle génération des stars du cinéma comme Jessica Lange ou bien encore Kathy Bates, Ryan Murphy propulse sur le devant de la scène les, alors inconnus, excellents Evan Peters et Sarah Paulson. Légendes urbaines, histoires paranormales, peur, gore, déséquilibre psychologique, sexe, tabous et le politiquement incorrect sont alors au programme dans cette série qui nous invite à lâcher prise pour assister à une expérience inédite afin d'être totalement dérouterés par ce que nous venons de voir. Avec actuellement 8 saisons et une 9ème en préparation pour la rentrée 2019, le succès d'*American Horror Story* n'est plus à prouver et est encore aujourd'hui l'un des programmes les plus solides de FX. Les téléspectateurs ont été enivrés par l'univers aliénant du producteur américain et ont commencé à former une communauté solidaire pour le show : de la maison hantée à l'hôtel où vos peurs les plus sombres prendront vie en passant par un asile aux pratiques radicales et à un cirque aux "créatures" pas si effrayantes que ça, les fans en redemandent et tentent de percer tous les secrets des futures saisons. Encore une fois, Murphy renouvelle à la perfection un concept, cette fois-ci très populaire dans les années 80/90 mais laissé à l'abandon depuis, l'anthologie horrifique. Acclamée par les critiques et grande gagnante de nombreux prix, la série a su s'imposer comme un indispensable de la télé actuelle pour son originalité et ses performances d'acteurs incroyables.

THE NEW NORMAL (2012-2013, NBC)

Premier et unique passage, du moins pour le moment, à la case comédie avec *The New Normal* diffusé sur NBC en 2012. Ryan Murphy doit désormais s'adapter à un format

qui lui était inconnu ; avec uniquement 22 minutes pour s'exprimer, le tout se doit d'être plus condensé et surtout drôle. Car si la série dépeignait encore une fois un message de tolérance appréciable et honorable pour la télévision en mettant en scène un couple de 2 hommes faisant appel à une mère porteuse pour pouvoir enfin fonder une famille, le show manquait tout de même de saveur, en cause des personnages avec peu de relief, voire caricaturaux dans certains cas. Tout n'est cependant pas à jeter dans cette comédie avant-gardiste. En effet, ce n'est désormais plus une surprise, nous retrouvons de très beaux messages de bienveillance et des moments de pure émotion appréciables. Cependant, les supposés rires promis se font rares et nous enchaînons les épisodes en l'attente de retrouver l'univers si particulier de Murphy qui ne fera, malheureusement, jamais son apparition. Car oui, si l'humour a toujours fait partie intégrante du monde du showrunner (surtout dans *Popular* et *Glee*), on a eu la confirmation qu'il n'était pas formaté pour la comédie classique. Là où fonctionnent ses idées délirantes dans un format ne nécessitant pas foncièrement de gags, elles ne semblent pas trouver leur place quand la série tourne uniquement autour de cet aspect. Même si les audiences étaient relativement au rendez-vous, ce sera un groupe conservateur et anti-gay, les *One Million Moms*, qui mettra fin à la production. Leur objectif : continuer de se battre pour les valeurs morales qui ont fait battre le cœur des États-Unis depuis toujours. Et pour la deuxième fois, Ryan Murphy verra sa série s'éteindre à cause d'individus homophobes prenant le dessus sur les networks. Même si loin d'être parfaite et renversante comme pouvaient l'être ses anciennes créations, *The New Normal* avait au moins le mérite d'être rafraîchissante avec une réelle volonté de faire évoluer les mentalités. On peut néanmoins apprécier que toutes les histoires se concluent au terme des 22 épisodes offrant alors une fin plus que satisfaisante qui ne nécessitait pas spécialement une deuxième saison.



AHS
CULT
9.5 **FX**



SCREAM QUEENS (2015-2016, FOX)

Après un premier échec relatif, Ryan Murphy revient en force avec un nouveau projet sous le bras et un casting de qualité : en tête d'affiche Emma Roberts et Jamie Lee Curtis tenteront d'échapper aux griffes d'un serial killer auxquelles se joindront, entre autres, Lea Michele, Niecy Nash, John Stamos ou bien encore Taylor Lautner ou la chanteuse Ariana Grande. La série se veut être une sorte d'anthologie dans la forme (comme *AHS*) avec un lieu/thème différent par saison sauf qu'à la différence de sa précédente série horrifique, les personnages ainsi que les relations entre eux se poursuivront d'une année sur l'autre ; "ce seront ceux qui auront survécu à la saison qui pourront revenir dans la suivante" comme l'ont indiqué les producteurs. Véritable hommage aux films slashers des années 80/90 dont Murphy était friand plus jeune, la série nous propose un jeu "du chat et de la souris" et de "qui est qui" afin de démasquer le tueur tout en voyant les différents membres du casting y laisser leur peau épisode après épisode. Malgré la grande promotion dont elle a bénéficié par la FOX et de son casting alléchant, *Scream Queens* a déçu les critiques et les téléspectateurs avec en moyenne 2,79 millions d'audiences pour la première saison alors que celles de la deuxième sont descendues à 1,45 million. Malgré sa fin prématurée au terme de la seconde saison, Ryan Murphy a annoncé début février un possible retour de *Scream*

Queens avec le casting original sans pour autant savoir la forme que ce projet prendra (Mini-série ? Film ?). On lui reprochera notamment des intrigues sans queue ni tête et une absurdité assez assourdissante alors qu'en réalité, c'était du fait de ses faiblesses que la série était remarquable ! On y retrouve l'humour au 3ème voire 4ème degré bien propre au style "Murphien" et les personnages caricaturaux et extrémistes dans leur propos et actions comme pouvait l'être *Popular* à l'époque. Cependant, être le créateur de phénomènes comme *Nip/Tuck*, *Glee* ou *American Horror Story* ne s'avère pas être suffisant pour imposer ses standards de réalisation et de comédie. Cette série a permis de confirmer une chose : les créations de Murphy sont limitées à un public bien précis, ceux qui seront réceptifs aux idées farfelues du showrunner américain. Si c'était déjà le cas depuis son premier show, il semblerait que la communauté de fans se divise bien plus quand il est question de *Scream Queens* entre ceux qui l'ont appréciée et ceux qui pensent qu'elle est sans intérêt. Ryan Murphy est devenu ce genre de créateurs qu'on aime ou déteste avec un juste milieu difficile, si ce n'est impossible, à atteindre.

AMERICAN CRIME STORY (2016-, FX)

Sorte de « faux spin-off » d'*American Horror Story*, c'est en octobre 2014 que la volonté d'agrandir cette franchise voit le jour. Cette fois-ci, il n'est plus question d'histoires

terrifiantes mais d'histoires réelles qui seront traitées chaque saison ; des « crimes américains » ayant marqué le pays et défrayé la chronique. A l'heure d'aujourd'hui, FX n'a diffusé que 2 saisons de l'anthologie, soit deux adaptations télévisuelles de deux affaires majeures. Si la première salve d'épisodes traitait de l'incroyable histoire du procès d'O.J. Simpson qui a bouleversé la nation, la deuxième fournée s'est intéressée au meurtre du célèbre Gianni Versace, enfin plutôt à la vie de son assassin Andrew Cunanan, ce qui a provoqué de vives critiques quant à la publicité dite « mensongère » du titre de la saison qui laissait penser qu'elle explorerait celle du styliste. Comme de coutume, le casting est sensationnel et nous pouvons retrouver des célébrités telles que Sarah Paulson, David Schwimmer, John Travolta, Penélope Cruz, Ricky Martin et Darren Criss pour les plus connus. La série se veut bien plus sociale et sociétale que la série mère, et ses adaptations de qualité et sa réalisation fascinante lui auront valu, pour le moment, 29 victoires dans des catégories diverses et variées (régulièrement pour la meilleure réalisation, mini-série et performance). Le show sait être poignant et n'hésite pas à briser la narration classique pour renforcer davantage son récit. A noter qu'une troisième saison traitant des conséquences de l'ouragan Katrina, ayant dévasté les États-Unis en 2005, était prévue mais a finalement été annulée début février tout comme la quatrième saison qui devait aborder le scandale Clinton-Lewinsky en avril dernier. Mais tout de

même, Ryan Murphy retrouve le succès et s'avère être très performant quand il s'agit de produire des anthologies. Et comme dit le dicton...

FEUD (2017-, FX)

... jamais trois sans quatre ! Inspirée par une interview que Murphy a faite en 1989 de l'immense Bette Davis, dans laquelle elle témoignait de sa profonde haine mais tout de même admiration envers sa collègue Joan Crawford, Feud raconte à chaque saison une grande rivalité entre célébrités qui a marqué les médias. La première (et pour l'instant unique) saison se concentre donc sur l'affrontement que se sont livrées ces deux actrices lors du tournage du film *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* et sur toutes les questions sociales qu'il a soulevé. Alors que l'une est glorifiée pour sa beauté alors qu'elle est issue d'un milieu modeste, l'autre est médiatisée pour son talent indéniable et ce, malgré un physique ne correspondant pas aux standards d'Hollywood. La série permet ainsi de proposer une véritable critique du monde impitoyable qu'est celui de la télévision et du cinéma en traitant de sujets tels que le sexisme, la misogynie ou bien encore l'âgisme. Alors en pleine création de sa Half Foundation qui promeut une augmentation de la présence féminine à des postes à responsabilité dans la production de films et séries, Ryan Murphy fait bénéficier à *Feud* d'une incroyable vitrine pour combattre les inégalités face au géant H blanc. Avec la moitié des épisodes réalisés par des femmes et





un casting majoritairement féminin (Jessica Lange et Susan Sarandon en tête d'affiche), la Ryan Murphy Productions est devenue l'une des boîtes de production les plus féministes et diversifiées de la télé actuelle. Encore une fois appréciée de la majorité des critiques américaines, la série a été un succès à tous les niveaux. Une deuxième saison a été commandée par FX traitant cette fois-ci de la relation entre le prince Charles et sa première épouse Diana mais a finalement été annulée en août dernier. À ce jour, aucune nouvelle n'a été donnée quant au prochain conflit qu'abordera la série mais une chose est sûre, Murphy a confirmé la production de prochains cycles du show.

9-1-1 (2018-, FOX)

2018 fut sans conteste l'année la plus chargée pour notre producteur américain avec pas moins de 4 séries en diffusion en même temps ! Et quoi de mieux pour débiter la nouvelle année que de voir apparaître sur nos écrans la toute dernière pépite de Ryan Murphy. S'il ne s'est jamais reposé sur ses lauriers depuis le début de sa carrière, en proposant à chaque fois des concepts plus différents les uns des autres, on ne s'attendait nullement à le voir arriver dans le monde du procedural (le terme qui réunit l'ensemble des séries policières, judiciaires, médicales n'ayant peu voire aucunes réelles intrigues liées au développement des personnages). Très généralement apprécié des casual watchers (les téléspectateurs occasionnels), ce genre est réputé pour produire des épisodes stand-

alone, c'est-à-dire consommable sans avoir forcément regardé les précédents. Avec *9-1-1*, Ryan Murphy remet au goût du jour un concept vieux comme le début de la télévision américaine. S'axant sur les vies personnelles et professionnelles mouvementées des standardistes du 9-1-1 (le numéro d'urgences aux États-Unis) ainsi que sur les pompiers et policiers de Los Angeles, le programme nous offre un véritable spectacle d'épisode en épisode en ne proposant pas une affaire criminelle à résoudre en 40 minutes comme la plupart des séries du genre mais plutôt plusieurs petites interventions allant du simple braquage aux plus farfelues mettant en valeur tout le génie de Murphy. Pour la folie évoquée, on se rapproche de ce que pouvait faire *Nip/Tuck* à l'époque avec le sensationnel mêlé à l'émotionnel. La série nous offre un aperçu de la vie difficile que vivent ces personnes, qui unissent leurs forces et dédient leur vie pour sauver celles des autres. Étant le dernier grand succès de la FOX avec 10,69 millions de téléspectateurs pour son Pilot, la série a été renouvelée pour une nouvelle saison dès la diffusion de son deuxième épisode. L'audace et la volonté de briser les codes installés depuis des décennies ont encore une fois fonctionné et, alors actuellement en pause hivernale, il est sûr que la nouvelle pépite de Murphy sera de retour l'année prochaine pour une 3ème saison.

POSE (2018-, FX)

La dernière création diffusée en date du showrunner américain est très certainement

l'une des séries les plus importantes de ce début de siècle. Selon lui, c'était un projet de longue date mais qu'il ne pouvait, en toute logique, pas réaliser plus tôt, ne souhaitant pas refaire l'erreur qu'il avait commise avec *Popular* qui était trop en avance sur son époque. Pour *Pose*, Murphy explore cette fois l'émergence de la culture méconnue queer et transsexuelle noire et latino à New York dans les années 80 en pleine aube de l'ère de Trump. Se focalisant alors sur les vies d'un petit groupe de transsexuels, la série aborde des thématiques importantes tels que la maladie, l'acceptation de soi ou bien encore les valeurs familiales. À défaut d'avoir réuni des millions de téléspectateurs, le show est remarquable pour plusieurs points : il est le premier programme à avoir rassemblé le casting transsexuel le plus large de la télévision, tout comme c'est la première série où l'un de ses épisodes a été écrit et réalisé par une femme trans. Pour couronner le tout, Murphy a annoncé qu'il donnerait la totalité des bénéfices réalisés grâce à la série à des organisations à but non-lucratif travaillant avec des personnes faisant partie de la communauté LGBTQ+ telles que la Sylvia Rivera Law Project, la Transgender Legal Defense & Education Fund et la Callen-Lorde Community Health Center. Renouvelée pour une deuxième saison, c'est avec un bonheur immense que nous retrouverons tous ces personnages pour très certainement 8 nouveaux épisodes qui nous rempliront le cœur de bons sentiments et d'un message prônant la tolérance.

Après ce tour d'horizon des productions de Ryan Murphy, une chose est claire : la télévision a changé et est devenue plus ouverte grâce à ses séries avant-gardistes et souhaitant faire évoluer les esprits un peu trop

conservateurs. Il s'avère que, même si nous ne pouvons pas tous adhérer à l'univers si particulier de l'ex-journaliste, les networks avaient besoin de tels programmes pour diversifier la vision qu'elle nous renvoyait d'une "Amérique parfaite" où la famille typique est composée d'une mère et d'un père et où la norme sexuelle se limite à l'hétérosexualité. Bien sûr, il n'est pas le seul et surtout pas le premier à s'être autant battu pour légitimer les minorités dans les séries mais personne n'en a jamais fait sa marque de fabrique. Murphy souhaite combattre toutes



les inégalités qui subsistent aussi bien devant que derrière la caméra grâce à ses fictions, grâce à des messages positifs et porteurs au monde entier. Après un contrat s'élevant à 300 millions de dollars signé avec Netflix, pour s'approprier les futures créations de Murphy et ce pendant 5 ans, nous pourrions prochainement retrouver sur cette même plateforme ses nouvelles séries *Ratched* (préquel du film *Vol au-dessus d'un nid*

de coucou s'intéressant au passé de l'infirmière *Ratched*) et *The Politician* (qui suivra les aspirations politiques d'un jeune adolescent interprété par Ben Platt). Deux séries qui sortent encore une fois de ce que nous a habitué le showrunner. Mais n'est-ce pas là sa marque de fabrique, et surtout la clé de son succès, de voir qu'il excelle là où on ne l'attend pas ? L'audace et l'originalité font des miracles et si vous n'êtes pas convaincus, demandez plutôt à Ryan Murphy.

Thomas Thiaudière

SÉRIES ANNULÉES

RETOUR SUR LES ANNULATIONS DE 2018 ET LES FUTURES FINS DE SÉRIES QUI NOUS ATTENDENT EN 2019.

Pour un sériephile, c'est indéniable, la période de mai est la plus terrible. En effet, s'étendant sur plusieurs jours, a lieu aux États-Unis un événement appelé les Upfronts qui réunit, lors de grandes conférences de presse, journalistes et télévisions nationales. C'est alors que chaque grand network américain vient présenter sa nouvelle grille de programmes qui débutera dès septembre. Ils annoncent les séries qu'ils ont décidé d'arrêter et celles qui continueront pour une saison supplémentaire ainsi que les nouveautés qui débiteront au courant de la prochaine saison télévisuelle. Notre série préférée sera-t-elle renouvelée ou finira-t-elle au panthéon des séries oubliées ? Retour sur les pertes les plus marquantes de l'année 2018 ainsi que sur les futures Series Finale qui se profilent et arriveront bien plus vite que nous le pensons en 2019.

ABC - UNE PAGE IMPORTANTE SE TOURNE

Initiateur principal de la révolution télévisuelle de 2004 avec des hits tels que *Lost*, *Desperate Housewives* ou bien encore *Grey's Anatomy*, cela fait tout de même quelques années que la chaîne de l'alphabet a du mal à sortir la tête de l'eau, nouveaux programmes de qualité moyenne oblige. Et l'année 2018 aura marqué la fin d'une ère pour le network qui se retrouve désormais démuné de plusieurs

séries ayant fait ses beaux jours dans le passé. On a donc dû dire au revoir aux comédies *Roseanne* (suite à un retour triomphant sur la chaîne 22 ans après son premier arrêt mais arrêtée abruptement à cause des propos racistes tenus par l'interprète principale ; un spin-off a tout de même été commandé et a débuté fin 2018 centré sur le reste de la famille faisant suite au renvoi de Roseanne Barr) et à *The Middle* après 9 saisons de bons et loyaux services. Un spin-off centré sur le personnage de la fille cadette a également été





envisagé intitulé *Sue Sue in the City* mais l'idée a été abandonnée par les gérants de la chaîne. Clap de fin aussi pour la troisième création de Shonda Rhimes, *Scandal*, qui formait un trio gagnant (le *T.G.I.T.* = *Thanks God It's Thursday*) les jeudis soir qui proposait un épisode de *Grey's Anatomy* suivi de ses deux séries judiciaires : la récente annulée et *How to Get Away with Murder*. Du côté politique, la trop instable *Designated Survivor* (avec Kiefer Sutherland de *24 Heures Chrono*) a été arrêtée mais reprise par la plateforme Netflix grâce au deal effectué avec la chaîne et en ce qui concerne *Quantico*, ABC a décidé de la laisser mourir à petit feu après deux médiocres saisons et des changements de cases horaires constants qui ont fini par lasser les téléspectateurs. Enfin, le network s'est séparé de sa franchise la plus emblématique (puisque ABC appartient à Disney) en annulant le show le plus féerique de la télévision, *Once Upon a Time*. Après 7 saisons et une tentative de reboot/sequel plus ou moins réussie, le conte de fées se ferme et emporte avec lui ce qui faisait le fondement même de la marque ABC. Cette dernière pourra toujours se consoler avec l'ultime saison 11 de *Modern Family* qu'ils ont commandé ainsi qu'une énième salve d'épisodes pour sa série médicale phare.

CBS - L'INÉBRANLABLE NETWORK

CBS est réputée pour avoir une programmation majoritairement composée de séries policières ou autres procédurales en tout genre. Les Américains sont friands de ce genre de shows, et il n'est donc pas étonnant que CBS soit la chaîne la plus regardée des États-Unis. De ce fait, le nombre d'annulations reste assez peu élevé chaque année car l'audience reste toujours présente. Si toute la franchise *N.C.I.S.* revient encore une fois ainsi que *Criminal Minds* (qui cependant se conclura en 2020), *Hawaii Five-0* etc..., CBS a préféré arrêter les frais de *Code Black* (sa seule série médicale à l'antenne) après 3 saisons et ce malgré des chiffres corrects, tout comme les comédies *Kevin Can Wait* et *Superior Donuts* suite à leur deuxième saison mitigée. Leur drama de l'été, *Salvation*, a été également retiré tout comme leur série *Scorpion* débutée en 2014. Cependant, les plus grosses pertes restent à venir pour le network qui va, en 2019, devoir se séparer de leur plus grand hit *The Big Bang Theory* au terme de sa 12ème saison ainsi qu'*Elementary*, notre Sherlock moderne de New York à la fin de la 7ème saison. Mais même sans ces piliers, cela reste évident que CBS arrivera toujours à rassembler des millions de téléspectateurs

devant ses séries bien installées depuis, pour certaines, une décennie maintenant.

NBC - L'INÉBRANLABLE NETWORK BIS

Le rapport de NBC reste assez similaire que celui dressé pour CBS : la chaîne sait comment se redresser même après la perte de certaines de ses nouveautés. Elle a toujours ses valeurs sûres tels que la saga des *Chicago, Law & Order* ou encore son dernier gros succès en date, *This Is Us* pour relever la barre et exploser les audiences. Les séries qu'elle a annulées en 2018 ne manqueront pas réellement, à l'image de *Great News* (une sorte de *30 Rock* bis ratée...) ou *Marlon* (une sorte de *Ma Famille d'Abord* bis ratée...) ou son *Shades of Blue* (avec Jennifer Lopez) pour concurrencer les procéduriers de CBS... mais ratée. NBC a retenté le genre musical avec *Rise* après la ratée (décidément !) *Smash* en 2012 pour rivaliser avec le géant *Glee* sur la FOX à l'époque, mais elle s'écroula à tous les niveaux malgré une ambition certaine. La science-fiction n'était pas non-plus la solution pour réunir des téléspectateurs avec *Reverie*, annulée après sa première saison de 10 épisodes, ou encore *Timeless* qui a connu une vie mouvementée (annulée au terme la saison 1, puis renouvelée 3 jours plus tard pour de

nouveau s'arrêter à la saison 2 avant de revenir pour 2 épisodes spéciaux diffusés à Noël dernier). Finalement, le plus gros manque et la plus grosse erreur que NBC ait commise restera l'arrêt du mockumentary intelligent et incroyablement drôle *Trial & Error*, qui s'est éteinte après deux saisons et deux affaires judiciaires totalement déjantées à mourir de rire.

FOX - L'HÉCATOMBE SÉRIELLE

C'est indéniable, la palme d'or du network le plus meurtrier des Upfronts 2018 a bel et bien été remportée par la FOX ! Si c'est l'une des chaînes les plus récentes du réseau télévisuel américain, elle n'en reste pas moins l'une des plus importantes et des plus qualitatives. Depuis sa naissance, elle nous a livrés certaines des plus belles pépites sérielles au monde, voilà pourquoi il est d'autant plus frustrant et rageant de voir des programmes de très haut niveau se faire annuler sans raison apparente ! (en réalité, ce bain de sang doit être dû au rachat de la 20th Century Fox par le groupe Disney). Les ambitieuses et absolument géniales comédies *The Mick* et *Brooklyn Nine-Nine* ont été sauvagement annulées au terme de leur, respectivement, deuxième et cinquième saison. Heureusement



pour les fans, Universal Television (qui produisait cette-dernière) a décidé de reprendre la série et de la diffuser sur son network NBC ; *The Mick* n'a pas eu autant de chance et restera désormais oubliée. *The Last Man on Earth* s'est également conclue après 4 saisons tout comme *New Girl* qui a tout de même réussi à décrocher une 7ème saison exceptionnelle de 8 épisodes aux Upfronts de l'année précédente. Côté drama, c'est *The X-Files* qui n'a pas convaincu la chaîne après sa deuxième saison événement suite à son retour en 2015 ; c'est un phénomène de la télévision qui s'éteint de nouveau après 11 saisons mais après réflexion, c'est peut-être pour le mieux. La lumière sur *Gotham*, quant à elle, s'éteindra une fois le cap des 100 épisodes passé, soit à la fin de la saison 5 en mars 2019. Enfin la plus grosse injustice de cette liste déjà bien remplie reste *Lucifer* qui était l'une des séries fonctionnant le mieux sur la FOX et qui nous a laissé sur une fin de saison 3 totalement hallucinante mais qui n'aura pas le droit à une saison 4... sur cette chaîne en tout cas ! Car, en effet, les fans ont réagi à cet arrêt injustifié et se sont mobilisés et finalement ont été entendus ! Netflix a alors racheté les droits pour poursuivre la série sur sa plateforme et nous livrera la suite des aventures de notre Diable préféré au printemps 2019.

THECW-UNJOURSANSFIN

Les années passent et se ressemblent pour la CW qui effectue le même schéma à chaque Upfronts : annuler les nouveautés et renouveler les séries bien installées. De ce fait, la totalité du calendrier de la rentrée télévisuelle 2017 a été rempli pour 2018 à l'exception des nouvelles, et il faut le dire peu

intéressantes, *Life Sentence* et *Valor*. Seule grosse perte pour la chaîne, le spin-off de *The Vampire Diaries*, *The Originals*, qui a diffusé son Series Finale au cours de sa 5ème saison. Mais pas de panique pour la CW qui ne va pas laisser tomber la franchise vampirique dans l'oubli puisqu'elle a commandé un deuxième spin-off intitulé *Legacies*, qui a débuté en octobre dernier. Les pertes seront, dans une moindre mesure, plus conséquentes en 2019. En effet, la chaîne benjamine américaine dira au revoir à ses trois shows les



plus ambitieux et originaux de sa programmation mais qui sont également les moins performants : j'ai nommé *Crazy Ex-Girlfriend* (la série musicale déjantée au plus haut point), *iZombie* (la version network, soft, comique et policière de *The Walking Dead*) et *Jane the Virgin* (la série féministe et telenovela américaine atypique et drôle). La CW semble avoir trouvé un semblant de stabilité avec ses cinq séries de super-héros, ses séries pour ados du type *Riverdale* et *The 100* et ses nombreux projets de reboot/remake

comme *Dynasty*, *Charmed*, *Roswell* et bientôt *The 4400*.

En ce qui concerne les séries du câble, et bien entendu celles des plateformes de streaming (Hulu ; Amazon ; Netflix), le système est différent. Il n'existe pas d'Upfronts ou d'assemblée journalistique pour annoncer les renouvellements et les arrêts de nos séries préférées. Les informations nous sont transmises tout au long de l'année tout comme les premières bandes-annonces ou date de diffusion, principe autre que pour nos chers cinq networks principaux américains. Voici un petit tour d'horizon de ce qui a été annulé et de ce qui va s'arrêter dans les mois prochains :

Chez Netflix, la quantité prime sur la qualité

depuis déjà quelques temps, à tel point qu'ils annulent même leurs seules excellentes séries ; et oui, on ne s'est toujours pas remis de la fin prématurée (bien qu'on ait eu le droit à un épisode spécial pour conclure) de *Sense8*. Aussi, le géant au N rouge a dû dire adieu à *House of Cards*, sa toute première création originale en novembre dernier puis bientôt à *Orange is the New Black*, sa deuxième série principale qui bat son plein depuis 2013. On regrettera aussi l'arrêt de la brillante *American Vandal* après 2 saisons et de la sympathique *Love*. Aussi, la fin de *A Series of Unfortunate Events* (*Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire*) est logique puisqu'elle vient d'adapter les derniers volumes de la saga de livres dont la série est inspirée et *Unbreakable Kimmy Schmidt* vient de se conclure avec sa deuxième partie de saison 4. Notons aussi la fin de trois de ses séries Marvel (*Daredevil* ; *Luke Cage* ; *Iron Fist*) liées à la future plateforme que Disney va mettre en place très prochainement pour concurrencer Netflix pour ainsi récupérer les droits de leurs propres séries. Cependant, il a été dit qu'il ne serait pas impossible qu'elles reprendraient un jour, mais pas pour le moment en tout cas.

Du côté du câble américain, SyFy s'est séparé de sa série temporelle *12 Monkeys* alors que Comedy Central a laissé partir *Adventure Time* après 290 épisodes. Pour FX, *The Americans*, *You're the Worst* et *Legion* vont disparaître de la programmation l'année prochaine, tout comme *Shadowhunters*,

UnREAL, *Nashville*, *Suits* et *Mr. Robot* qui sont diffusées respectivement sur Freeform (qui a déjà laissé partir son hit *The Fosters*), Hulu, CMT et USA Network. Amazon Prime Video y passera également avec la cinquième et ultime saison de la vitale *Transparent*, ainsi que Showtime qui laissera partir après 8 saisons sa puissante *Homeland* et son ennuyante *The Affair* dû à un manque de renouvellement certain. Pour finir, un événement sériel marquant de 2019 sera la fin, aussi attendue que redoutée, de *Game of Thrones* sur HBO. Il ne faut cependant pas oublier ses autres programmes annulés, certes moins médiatisés mais non moins intéressants tels que *Animals* ou *Veep*. La chaîne câblée doit cependant regretter que *Here and Now* ait si peu marché (par le créateur de *Six Feet Under*) et dira au revoir à *The Deuce* qui se conclura après sa troisième saison.

2018 a été une année assez terrible pour nous sériephiles qui ont dû dire adieu à de nombreux shows de qualité et qui nous manquent déjà. En espérant que les fins de séries qui nous attendent dans les prochains mois ne nous achèveront pas entièrement pour pouvoir supporter les prochaines Upfronts qui arriveront dès début mai prochain.

Thomas Thiaudière



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



7^e

