

Le septième

#33
DÉCEMBRE 2019

REVUE DE CINÉMA



dossier

L'HOMME ET L'ESPACE

article

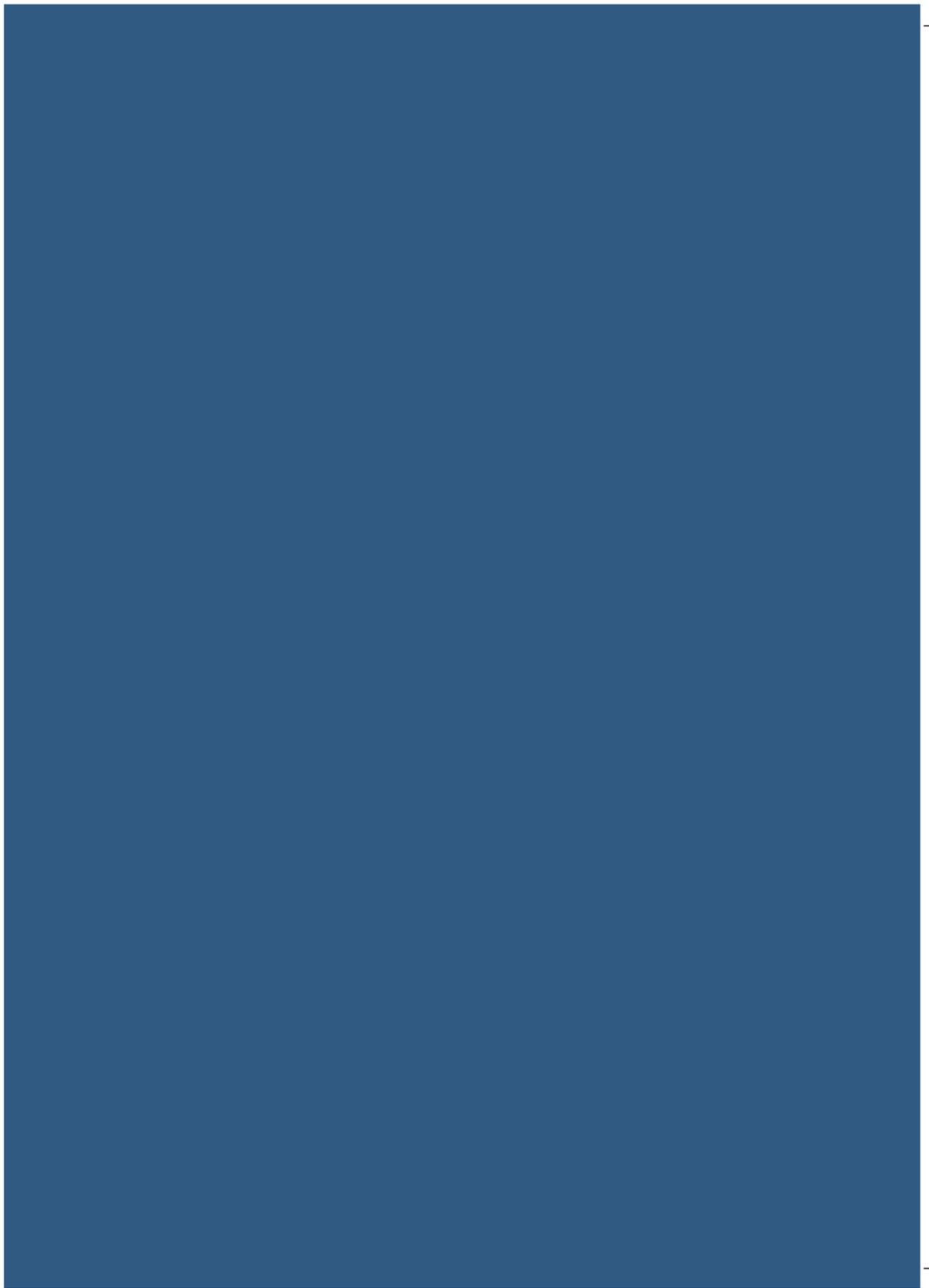
**ACTEURS POUR
TOUJOURS**

série

THE SHIELD

critiques

**PARASITE, THE
LIGHTHOUSE, ETC.**



CinéSept présente
le septième
REVUE DE CINÉMA

Rédacteurs en chef &
Directeurs de publication

OWEN LE BRET
ÉMILIE BLONDEEL

Directrice artistique

RUBY CAVALIÉ

Rédacteurs

FRÉDÉRIC VIDAL
OWEN LE BRET
ÉMILIE BLONDEEL,
LEA LAFFRANQUE
AUGUSTIN LESAÛLE
JEREMY BAUDON
SOLENE VACHON
MARIA SOFIA VACAFLOR
RUTH SARFATI

Rédaction

Université Paris Diderot - Paris 7
5 rue Thomas Mann
UFR LAC - Case 7010
75013 Paris

Mail: leseptiememagazine@gmail.com

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

Imprimé en France/Dépôt légal à parution
ISSN 2273-645X

université
PARIS
DIDEROT
PARIS 7

#33
Novembre 2019

ÉDITO
PAR OWEN LE BRET

Nouvelle année, nouveaux rédacteurs et nouveaux sujets. Bienvenue pour cette édition du Septième 2019/2020. Edition qui verra s'achever cette décennie 2010 forte en proposition cinématographique. Ce sera aussi le début d'une nouvelle décennie que, nous l'espérons tous, sera aussi riche que les précédentes. Cette nouvelle édition vient également accueillir de nouveaux rédacteurs au sein du journal qui, pour ce numéro, ont fait preuve d'un véritable investissement et, je l'espère, cela se fera sentir lors de votre lecture. Mais ne vous inquiétez pas, vos rédacteurs préférés qui ont déjà eu l'occasion d'imposer leur plume dans les précédents numéros sont toujours de la partie, ainsi, tout le monde sera content. Je tiens donc à remercier toute cette belle équipe, et je lui souhaite de prendre autant de plaisir que moi à participer à ce fabuleux projet qu'est le Septième.

SOMMAIRE

05

ACTEURS POUR TOUJOURS

Les effets spéciaux de rajeunissement et de ressuscitation au cinéma



09

DOSSIER

L'Homme et l'Espace



24

SÉRIE

The Shield



28

CRITIQUES

28

The Lighthouse



30

Parasite



36

Portrait de la jeune fille en feu

37

La fameuse invasion des ours en Sicile

4

ACTEURS POUR TOUJOURS

LES EFFETS SPECIAUX DE RAJEUNISSEMENT ET DE RESSUSCITATION

Alors que Gemini Man est sorti, film qui nous permet de voir Will Smith affronter Will Smith mais en plus jeune, il est temps de voir quels films et séries ont permis de voir des acteurs rajeunis voire ressuscités. Cela permettra de voir si Gemini Man est l'aboutissement de ces années de films et séries ayant tentés cette expérience ou si la route est encore longue pour que nos acteurs préférés jouent éternellement.

Le cas de la mort d'un acteur

Le plus grand drame qu'un tournage puisse subir est la mort d'un acteur (ou un décès quel qu'il soit). Pour les acteurs, cela peut se régler par un changement de casting. Comme dans la trilogie de films Matrix où l'Oracle interprétée par Gloria Foster sur les deux premiers films, fût remplacée après sa mort par Mary Alice pour le dernier film. Ou alors, il est possible d'avoir recours aux effets spéciaux.

On peut citer le cas le plus ancien, où les effets spéciaux ont été utilisés pour cela : The Crow. Brandon Lee, fils de Bruce Lee – lui aussi mort lors d'un tournage – est décédé le 31 mars 1993, alors qu'il tournait The Crow, à la suite d'un coup de feu, censé être tiré avec une balle à blanc mais qui s'est révélée être une balle réelle. Le réalisateur Alex Proyas, qui tournait alors son premier film américain, fit face à la situation en procédant avec une doublure (Chad Stahelski, futur réalisateur des films John Wick et doublure de Keanu Reeves sur les films Matrix) sur laquelle était

incrustée numériquement le visage de Brandon Lee. Ce procédé était inédit pour un film de l'époque – du moins pour un usage d'une telle ampleur – et essuya donc les plâtres. Pour l'anecdote, Jurassic Park a été le premier film à remplacer numériquement un visage, mais uniquement sur quelques images. The Crow est sorti en 1994, soit un an après Jurassic Park, et utilise cette technique de manière plus conséquente. On peut trouver le résultat assez convainquant pour une première utilisation massive de ce procédé, une impression probablement accentuée par l'esthétique plutôt sombre du film, qui aide à dissimuler le procédé.



Par la suite, le procédé est réutilisé sur des films comme Gladiator ; puis en 2001 la série télévisée Les Sopranos utilise ce type d'effets spéciaux pour rajouter numériquement le visage de l'actrice Nancy Marchand. Pour la dernière apparition de son personnage dans la série, son visage a été ajouté sur celui d'une

doublure. Ici, le personnage est en pleine lumière et les défauts de l'effet, sûrement dus au budget moindre de la série télévisée, sont pleinement visibles. L'actrice avait en fait enregistré plusieurs réactions filmées avant sa mort, et les équipes d'effets spéciaux ont



incrustés ces enregistrements sur le visage de la doublure. On voit bien que le visage est rajouté en post-production et qu'il ne s'agit pas de l'actrice en chair et en os.

A cette époque, les effets spéciaux se limitent à remplacer numériquement un visage sur un personnage soit dans l'ombre, soit statique. Mais comment faire quand l'acteur est sensé faire des déplacements, bouger la tête, ... ?

Cela nous mène au cas probablement le plus connu de remplacement numérique suite à la mort d'un acteur : Fast & Furious 7. En effet, Paul Walker, membre iconique de la saga, meurt tragiquement d'un accident de la route alors qu'il est en train



de tourner le septième volet. Après une période de deuil, le tournage a repris. L'équipe du film a alors eu recours aux frères de Paul Walker, Cody et Caleb Walker, qui ont servi de modèles. Grâce à la motion capture utilisée sur d'anciens plans, les équipes d'effets

spéciaux de Weta ont pu placer numériquement le visage de l'acteur sur celui d'un de ses frères.

Mais comment faire quand on ne peut pas faire appel à des membres proches pour servir de modèle de l'acteur décédé ? C'est ce à quoi se sont confrontés les équipes de Rogue One : A Star Wars Story, réalisé par Gareth Edwards, pour le personnage du Grand Moff Tarkin, dont l'interprète Peter Cushing est mort. L'idée est presque semblable au cas précédent, un acteur a fait figure de modèle et grâce à des capteurs les équipes de ILM, la société d'effets spéciaux de George Lucas, ont pu retoucher image par image les différentes expressions faciales du modèle pour qu'elles collent au maximum au visage de Peter Cushing et que le résultat semble vraiment réel. Le fait est que le résultat peut paraître assez dérangeant, proche de l'uncanny valley ou vallée de l'étrange en français. Pour résumer, il s'agit du fait que le résultat semble quasiment parfait, mais qu'un détail, perçu instinctivement, nous fait remarquer que le visage est issu d'effets spéciaux et n'est donc pas totalement « réel ». C'est ce qu'on observe lors du tout dernier plan du film, dans lequel la regrettée Carrie

Fisher apparaît en tant que princesse Leia dans une scène tirée de la trilogie originale, un plan réutilisé fait l'office de ces quelques secondes d'écran, toujours sur le modèle d'une actrice avec des capteurs faciaux.

Comme la remarque précédente, le procédé

semble ici pratiquement parfait... mais pas complètement. Il faudra donc encore attendre encore un peu avant qu'un procédé de ce genre ne soit pleinement convaincant.

Le rajeunissement des acteurs

Le procédé est très similaire à celui utilisé pour remplacer un acteur décédé. Il faut d'abord effectuer un stockage de différents documents issus de la période de la vie de l'acteur souhaitée pour le rajeunissement puis

l'inclure sur un modèle – ici l'acteur lui-même – et ses mouvements sont alors reproduits numériquement. Le

procédé est similaire à celle déjà abordée pour le remplacement d'un acteur défunt, nous allons donc étudier l'évolution des résultats au fil des années, dans les films et séries qui se sont servis de cet outil, plutôt que de s'attarder sur les aspects techniques. A noter que la plupart de ces rajeunissements sont dus à une seule et même compagnie d'effets spéciaux : Lola VFX. Cette société est à l'origine de nombreux rajeunissements d'acteurs, une pratique qui ne voit vraiment le jour qu'à partir des années 2000. La première apparition de ce procédé est dans le film X-Men : l'affrontement final dans lequel on peut voir Ian McKellen et Patrick Stewart rajeunis de quelques décennies. Comme toutes les premières fois, celle-ci n'était pas parfaite. Mais on peut y voir au moins le mérite d'innover, et cet essai va permettre à d'autres films d'utiliser cette

technique par la suite. C'est le cas de deux films de 2009, avec des résultats différents. Dans L'étrange histoire de Benjamin Button de David Fincher, le rajeunissement de Brad Pitt est saisissant alors que le résultat est nettement moins percutant sur Arnold Schwarzenegger dans Terminator : Renaissance. A noter que ce dernier a aussi eu le droit à ce traitement – de manière nettement plus réussie – dans Terminator : Genisys en 2015.



Mais entre temps on a eu le droit à d'autres essais comme dans Match retour en 2014 avec Sylvester Stallone et

Robert De Niro, ou sur Jeff Bridges dans Tron l'héritage en 2011 où la qualité des effets spéciaux de rajeunissement se dégrade au fil du film.

C'est surtout grâce aux films de super-héros – notamment ceux de Marvel Studios – que ce procédé a eu l'occasion de briller. En effet, de nombreux films du Marvel Cinematic Universe ont eu recours au rajeunissement. C'est le cas dans Ant-Man, Michael Douglas est rajeuni de près de 30 ans, et le processus est réitéré sur le même acteur dans Avengers : Endgame ; mais aussi dans Captain America : Civil War avec le personnage de Tony Stark interprété par Robert Downey Jr, ou dans Les gardiens de la Galaxie Vol. 2 avec Kurt Russell rajeuni de près de 40 ans, ainsi que dans Captain Marvel qui nous a permis de revoir le Samuel L. Jackson des années 1990.

En aparté, la série Westworld a également utilisé cette technique sur l'acteur Anthony Hopkins : un évènement de voir cette technique si onéreuse appliquée sur le petit écran.

Pendant, l'utilisation la plus époustouflante de cette technique n'est pas dans un film de super-héros mais dans Blade Runner 2049, réalisé par Denis Villeneuve et sorti en 2017.

En effet, le rajeunissement de l'actrice Sean Young, remplacée dans le film par une doublure en modèle, est une prouesse d'autant plus admirable que l'actrice originelle n'a pas fait les captures sur le tournage, et pourtant lors de la brève apparition de son personnage, les effets sont tout simplement magnifiques et ne se trahissent dans aucune image.

Qu'en est-il de Gemini Man ? Le film est la parfaite synthèse et l'aboutissement de ces techniques. Le film étant tourné en 120 images par secondes, l'image est ultra lisse tout en restant réaliste. Ang Lee, le réalisateur,

a parfaitement su gérer un tournage en 4K à 120 images par secondes et en 3D, soit 240 images par secondes. Il n'est pas à son coup d'essai, son dernier film Un jour dans la vie de

Billy Lynn utilisait déjà ce type de caméra. Le film en ressort comme très réaliste, à la limite du plus réel que le réel, ce qui peut choquer aux premiers instants du film tellement l'image est surprenante. Y ajouter les effets spéciaux de rajeunissement était un pari risqué mais un pari tenu tout le long du film. Le jeune Will Smith étant présent pendant au moins 40 minutes du long-métrage, les effets spéciaux ne faiblissent pas, ils sont poussés à leur maximum jusqu'à la dernière seconde du film.

Finalement, Gemini Man est un grand pas vers des acteurs, sinon immortels, pouvant du moins être facilement rajeunis de leur vivant. Si la qualité des effets de ressuscitation parvient à égaler celle des effets de rajeunissement sur ce film, on touchera du doigt le temps des acteurs éternels.

PAR JÉRÉMY BAUDON





dossier

L'HOMME ET L'ESPACE

La race humaine a considérablement exploré davantage l'espace que la profondeur de nos océans. Est-ce par la fascination que nous avons toujours eue pour les étoiles ? S'agit-il de la question sur notre existence abandonnée et de la possibilité de trouver des êtres aussi solitaires que nous dans l'immensité interminable des galaxies ? En tout cas, la science a toujours été le guide et la médiatrice de ces enjeux.

Mais, qu'est-ce que pousse le septième art à en faire des représentations de cette quête ? Que veulent montrer les cinéastes avec ces films de voyage intersidéral ?

L'ATTRACTIVITÉ DU GENRE

Pour se donner une idée, cent millions de dollars ont été nécessaires pour réaliser Gravity (2013), le film qui a fait gagner Alfonso Cuarón son premier Oscar comme meilleur réalisateur en 2014. Ce film d'espace avec

d'autres après lui (Interstellar de C. Nolan en 2015 et First Man de D. Chazelle en 2019) a remporté aussi la récompense aux meilleurs effets visuels dans la célèbre cérémonie annuelle. N'est-ce pas une des raisons pour lesquelles on va les regarder au cinéma ? Nous avons tous été au moins une fois éblouis par le réalisme de ces voyages cosmiques que le cinéma est capable de peindre en vie sous nos yeux. Et une fois de plus nous nous retrouvons cette année avec un film du genre aux affiches avec Ad Astra de James Gray qui bat très rapidement ses concurrents de la saison avec environ 434 000 spectateurs lors de la première semaine contre 340 000 spectateurs pour ÇA: Chapitre 2. De cette manière, les chiffres viennent marquer la carrière du réalisateur américain James Gray avec son meilleur démarrage jusqu'à présent. La question des voyages dans la galaxie omniprésente dans notre contexte actuel et

d'autant plus présente dans l'esprit de tout réalisateur qui veut inscrire son nom à côté des grands inventeurs et rêveurs de ce lointain milieu.

LA QUÊTE AU LOINTAIN

Dans Gravity, l'astronaute Ryan Stone (Sandra Bullock) a perdu sa fille dans un accident de voiture. Depuis cet événement, la mère en elle s'est effacée avec le lien de la planète qu'elle regarde de loin avec indifférence. L'astronaute préfère flotter dans l'espace que mettre ses pieds sur la terre qui ne lui rappelle que la douleur. La tragédie est similaire dans First Man où la présence au quotidien devient insoutenable pour Neil Armstrong (Ryan Gosling) depuis la mort de sa fille de trois ans Karen. Le spectateur sent que cet homme est déterminé pour arriver à la Lune par le désir de s'éloigner du monde auquel sa fille n'appartient plus. D'autant plus, dans Ad Astra, l'astronaute Ryan McBride (Brad Pitt) a été abandonné par son père Clifford McBride (Tommy Lee Jones) et laissé sous son ombre oppressante. Bien-sûr, son voyage commence avec une grande mission pour sauver le monde des mortelles décharges électriques produites par le vaisseau de son père, chose qu'il accepte étant donné qu'il cherche aussi à échapper la réalité de l'amour et la famille. Chacun de ces trois astronautes ressent une crainte du cœur, éprouve du vide dans son esprit qui le prédispose à partir très loin et nous fait comprendre différemment sa vocation et ses exploits.

LE RETOUR À L'HUMANITÉ

En fin de compte, l'objectif de Ryan Stone est de revenir sur terre, c'est la grande mission. « Toute vie dans l'espace est impossible », affiche le premier carton du film. Après batailler contre les adversités et avoir vécu un des voyages le plus scandaleux et difficiles au cinéma, la dernière scène du film nous montre qu'après tout, le plus grand bien en quelque sorte est la gravité. C'est ce que nous apprécions quand Ryan réussit enfin à

s'allonger sur la terre et automatiquement serre le sable dans ses mains avec un soulagement formidable. Dans le cas de Neil Armstrong, même si son corps se trouve sur la lune, nous découvrons que son cœur et son esprit sont en réalité sur terre à travers ses mémoires. A plus de 350 000 kilomètres de distance de la terre il est toujours confronté à lui-même, aux difficultés de la vie familiale et aux différentes questions sur l'existence, oui, humaine. Dans la dernière scène nous apprécions ce désir de connexion entre l'astronaute et son épouse Janet (Claire Foy), avec ses deux mains qui essayent d'avoir un contact à travers une vitre. Enfin, la mission de Roy McBride devient très rapidement une quête pour retrouver le père qui l'a abandonné et avec lui, le pardon. Un voyage destiné à sauver le monde devient une exploration introspective qui prouve que l'humanité est déterminée à chercher dans les galaxies les plus éloignées ce qu'elle est incapable de trouver dans son cœur. Revenant de Jupiter, après des mois de solitude brute, Roy McBride atterrit sur notre planète dans laquelle le secours arrive rapidement. Les larmes aux yeux, l'astronaute se laisse tomber dans les bras des militaires, une proximité fraternelle qui nous fait comprendre que plus que pour la science, le voyage dans l'espace a été au service de la recherche de la vérité intérieure du personnage.

Sources : Box-office France : Ad Astra en orbite, Joanna Mutton, Première, 2019.

PAR MARIA SOFIA VACAFLOR



GRAVITY, ALFONSO CUARÓN (2013)



FIRST MAN, DAMIEN CHAZELLE (2018)



AD ASTRA, JAMES GRAY (2019)

SCIENCES ET HARD-SF

LA SCIENCE DANS LES FILMS DE SCIENCE-FICTION

Il y a quelques temps, je me suis rendue au cinéma pour voir le nouveau film de James Gray *Ad Astra*. Dans ce film, on suit l'aventure d'un astronaute nommé Roy McBride, qui part à la recherche de son père disparu lors d'un projet visant à la découverte d'autres formes de vie sur d'autres planètes. L'histoire se passe dans un futur plus ou moins proche se montre par moment réaliste. En visionnant ce film, je n'ai pas pu m'empêcher de songer à tous ces films cherchant à reproduire une réalité scientifique. Parmi les plus connus on retrouve le cultissime *2001, l'Odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick sorti en 1969, ou encore plus récemment, *Interstellar* de Christopher Nolan sorti en 2014 et *Seul sur Mars* de Ridley Scott sorti en 2015. Ce qui est intéressant avec ces films est qu'ils ont pour but d'avoir une certaines cohérences avec les sciences dures. Tout d'abord, il faut savoir qu'il n'a pas fallu attendre la dernière moitié du XXe siècle et le début du XXIe siècle pour que les artistes s'intéressent aux grandes avancées technologiques et scientifiques dans le domaine de l'astronomie. On peut à ce titre citer Achille Eyraud qui fut le 1er à décrire dans *Voyage sur Vénus* (1865) la fusée comme transport pour faire un voyage interplanétaire. Dans son ouvrage, Eyraud décrit en détail le fonctionnement de cette fusée à propulsion. Ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, j'aurai pu citer Jules Verne qui a écrit de nombreuses œuvres se passant sur la lune comme *De la terre à la lune* (1965). Avec l'arrivée du cinéma dès le début du XXe siècle, nombreux cinéastes se sont à leur tour intéressés aux astres. C'est par exemple en 1902 que Georges Méliès sorti son célèbre film, *Voyage dans la lune*. On suit ici l'aventure du professeur Barbenbouillis qui a pour projet de voyager sur la lune grâce à un

obus ! Bien entendu, ce film n'a pas la prétention de se vouloir scientifique. D'une part l'idée de voyager dans l'espace n'était qu'au stade de fantasme (rappelons que le premier objet satellisé par les êtres humains date de 1957, c'est le projet Spoutnik, que le premier être vivant envoyé dans l'espace n'arrivera qu'un mois plus tard et que le premier Humain à aller dans l'espace date de 1961). D'autre part, ce film n'est que pure fantaisie. L'espace est depuis longtemps source de fascination pour les humains. Il n'est pas étonnant que dès le développement des technologies spatiales dès les années 1940-60, nombreux cinéastes /écrivains aient cherché à coller à une réalité scientifique. C'est ce qu'on appelle les films de hard-SF.

LES THÉORIES SCIENTIFIQUES DANS LES FILMS DE HARD-SF

On peut à ce titre parler du cultissime *2001, l'Odyssée de l'espace* réalisé par Stanley Kubrick en 1969. Tout d'abord Kubrick a tenté de refaire une gravité artificielle dans le vaisseau. Ensuite, le réalisateur a tenté de recréer les conditions spatiales. Ainsi, la lenteur est de mise dans ce film qui peut représenter l'immensité de l'espace, les minutes s'étirent, le silence est omniprésent. Comme on le sait, il n'y a pas de son dans l'espace étant donné qu'il n'y a pas d'air. Or ce qui fait le son est une variation de l'air sur nos tympans. Cela forme une onde, sans cette onde, il n'y a pas de son. Cette suspension du temps et du silence, on la retrouve également dans *Ad Astra*. En effet, dans ce film, on retrouve beaucoup de moments en suspension où l'on est comme plongé hors du temps. Outre le silence dans l'espace, il me semble important de parler des voyages interstellaires. Pour ceux qui ne savent pas, un voyage interstellaire désigne le vol spatial entre deux étoiles. Il faut le différencier d'un vol interplanétaire qui ne désigne qu'un vol entre

deux planètes du système solaire. On estime que l'ordre de grandeur des distances à parcourir est de 10000 fois plus importante pour un voyage interstellaire par rapport à un voyage interplanétaire. Ainsi, il faudrait environ 100 000 années pour qu'un engin à propulsion chimique atteigne l'étoile la plus proche. Ce thème au caractère irréaliste est pourtant très exploité dans les films de science-Fiction. Parmi les diverses méthodes traditionnelles utilisées (cryogénie par exemple) Interstellar utilise la « théorie des trous de ver ». Selon cette théorie fondée dans la fin des années 1980, début 1990 par de grands noms de la physique dont Stephen Hawking, il existerait des sortes de ponts entre deux zones différentes au sein d'un univers permettant même des passages entre les différentes galaxies. Elle fut notamment popularisée grâce à Kip Thorne qui n'est autre que le physicien qui a aidé à la réalisation du film interstellar ! Cette théorie se base sur la relativité d'Einstein ; c'est-à-dire que le phénomène de gravitation s'expliquerait par une déformation de l'espace-temps par les différents astres. Pour ce qui est des trous de ver, ces derniers, en se formant, déforment l'espace-temps et donc attirent les objets vers eux. Ainsi, dans Interstellar, les protagonistes découvrent l'existence d'un trou de ver à proximité de Saturne qui paraît avoir été créé artificiellement à la vue de sa taille trop grande pour une telle longévité et qui aurait été créée par une entité extraterrestre (le professeur Brand estime à 48ans la création de ce trou de ver). Cela pose deux questions, est-il envisageable de parvenir à la création d'un trou de ver artificiel ? Quels effets pourrait avoir un voyage à travers un trou de ver sur les êtres humains ? Tout d'abord, en septembre 2017, des chercheurs français (Léo-Paul Euvé et Germain Rousseaux de l'Institut Pprime de Poitiers) ont réussi à créer l'équivalent d'un trou de ver en reliant un trou noir qui absorbe la matière

avec un trou blanc qui la recrache, un trou de ver serait donc composé de deux forces opposées. On peut donc imaginer qu'au moment où Interstellar se passe, c'est-à-dire dans un futur proche, des êtres non terrestres peuvent potentiellement avoir des connaissances scientifiques supérieures à celles des humains. Deux problèmes se posent pourtant, d'une part un trou blanc est extrêmement instable et donc tenter de voyager à travers nous détruirait. D'autre part, étant formé de deux forces opposées qui s'attirent naturellement, les deux masses risqueraient de s'engloutir mutuellement. Y aurait-il un moyen d'empêcher cela ? Les scientifiques estiment qu'une des solutions pour stabiliser un trou de ver serait l'utilisation d'une corde cosmique qui serait une sorte de pont reliant les deux masses. Cette corde permettrait le maintien de la stabilité d'un trou de ver pendant un temps tout de même limité (cela n'empêchera pas les deux masses opposées de s'effondrer l'une sur l'autre). Si cela est possible, et qu'on pouvait donc traverser un trou de ver, quel effet cela aurait ? Dans Interstellar, Amélia (fille du professeur Brand) tend un bras à l'intérieur du trou de ver et affirme avoir la sensation d'avoir serré la main d'un être puis le vaisseau émerge du trou de ver dans une autre galaxie. En théorie, voyager à travers un trou de ver aurait le même effet que de voyager plus vite que la lumière tout en étant moins rapide. Et pour cause, un trou de ver est un raccourci à travers



deux points de l'univers normalement séparés à des années lumières l'un de l'autre. Interstellar nous présente une vision réaliste

L'IMPORTANCE DES ENJEUX SCIENTIFIQUES ET ENVIRONNEMENTAUX DANS LES FILMS DE HARD-SF

du temps en quatre dimensions (largeur, hauteur, temps et longueur). Selon la vitesse à laquelle on voyagerait, le temps s'allongerait ou se contracterait. C'est ce qu'on appelle la « théorie restreinte » d'Einstein (1905) : Ainsi selon cette théorie les notions d'espace-temps seraient relatives. Dans *Interstellar*, après avoir plongé dans le trou noir Gargantua et s'être éjecté de sa navette « ranger », Cooper se retrouve dans un tesseract géant où il aperçoit la chambre de sa fille. Il essaye de communiquer avec elle mais n'y parvient pas. Il n'est que son fantôme. Chacune des chambres du tesseract présentent une temporalité différente. Il n'est ainsi pas dans la même temporalité que sa fille. Cela met en lumière une autre théorie directement liée à la théorie restreinte. En 1911, dans la lignée de cette théorie Paul Langevin élabore « le paradoxe des jumeaux ». Il prend pour expliquer l'exemple de deux jumeaux. L'un restant sur terre, l'autre partant dans l'espace à une vitesse proche de celle de la lumière. Au retour de son voyage dans l'espace, il s'avère que le jumeau qui a voyagé aurait vieilli moins vite que son frère. Comment cela se fait ? Et bien le jumeau resté sur terre voit le temps passer plus vite et donc vieillit plus vite que son frère voit le temps passer plus lentement. Comme dans *Interstellar* le voyage se fait à travers les trous de ver ce qui reviendrait à voyager aussi vite que la vitesse de la lumière. Ainsi ceux partis dans l'espace ont vieilli plus lentement que leurs congénères restés sur Terre. On peut noter qu'il y eu une réelle recherche documentaire pour la réalisation d'*Interstellar*. Les films de hard-Sf actuels apparaissent également comme un bon moyen de comprendre les enjeux politiques et environnementaux actuels.



On le sait bien, un film s'inscrit toujours dans son contexte. Ainsi, chaque film aborde directement ou indirectement les problèmes et faits de société. La science-fiction, en particulier dans le genre de l'anticipation est propice aux questionnements environnementaux et scientifiques du siècle. On constate ainsi l'émergence de films montrant un futur apocalyptique où la seule chance de survie pour les êtres humains serait de coloniser une autre planète. C'est le cas dans *Interstellar* : l'humanité n'a plus assez de ressources pour vivre, donc une mission est organisée afin de trouver une planète viable. A l'heure actuelle, avec la question du réchauffement climatique, on envisage de plus en plus la colonisation d'une autre planète. Depuis 2010, la NASA étudie la faisabilité d'installer une colonie sur Mars. Ils ont notamment créé le vaisseau « Hundred years starship » qui a pour but de transporter le groupe d'humains sur Mars et de permettre une communication de la terre et un ravitaillement du moins à court terme. L'objectif est que les colons arrivent à s'autogérer. Suite à cela, l'ingénieur Robert Zubrin propose la création d'un vaisseau principal mis sous pression où l'on peut séjourner, c'est le MAV (Mars Ascent Vehicle). La viabilité de la planète Mars est une question abordée notamment dans *Seul sur Mars* de Ridley Scott. Ce film raconte l'histoire de l'astronaute Mark Watney laissé pour mort sur mars par son équipage rentré précipitamment sur Terre, suite à une violente tempête de sable. L'homme va ainsi devoir se

débrouiller pour survivre car il n'a aucun moyen de communication avec la Terre et va donc créer un potager afin de pouvoir se nourrir en attendant le retour d'un équipage. Il se servira également de l'hydrazine pour créer de l'eau. Cela supposerait qu'il y ait une possibilité de vie sur Mars. Dans la réalité, les chercheurs auraient trouvé un lac d'environ 20 kilomètres de long sous la surface de Mars. Cette découverte a été faite grâce à l'instrument « Marsis » mis en orbite sous le projet de mission de l'ESA (agence Spatiale Européenne) une quinzaine d'année auparavant. Cette découverte a été confirmée entre 2012-2015. Y-a-t'il de la vie ailleurs que sur Terre ? Cette question est abordée dans beaucoup de films SF. Ad Astra par exemple aborde ce thème-ci. En effet, le père de Rob McBride fut porté disparu suite à une mission (lima project) qui s'est terminée en catastrophe alors qu'ils parcouraient Saturne à la recherche de vie. Dans la réalité, dès le XXe siècle, cette recherche fut mise en place par la SETI (search for extra-terrestrial Intelligence). C'est cette recherche qui permit la création de nouvelles disciplines comme ce qu'on appelle l'exibiologie. Mise en place par les américains en 1960, la SETI tient ses origines des idées de l'inventeur français Charles Gros. Dans son ouvrage Moyens de communication avec les planètes, il présentait l'idée de placer des signaux lumineux sur un gigantesque miroir dans un désert. La SETI cherche ainsi à capter à distance des signaux de vies extraterrestres. Depuis, plusieurs missions sur Mars ont été réalisées dans cet objectif allant parfois jusqu'à des théories farfelues. A ce titre, Lowell interpréta la présence de canaux sur Mars comme étant la preuve qu'il y a bel et bien une vie martienne. Cette théorie s'avère en réalité fausse, les supposés canaux ne sont finalement que des rivières.

Bien que ces films s'inspirent d'éléments scientifiques pour étayer leur intrigue, ils restent tout de même des films de fiction et ne sont donc pas des sources documentaires fiables.

LES LIMITES DES RÉALITÉS SCIENTIFIQUES DANS LES FILMS DE HARD-SF

Malgré leurs intentions de coller à la réalité scientifique, ces films présentent des incohérences. Tout d'abord, parlons de Seul sur mars. Même si la possibilité d'existence de micro-organismes existe, il faut savoir que le sol de Mars n'est pas adapté au développement de vie terrestre. En effet, tout d'abord l'oxygène y est absente et son sol détruit toute forme de bactérie. Ainsi, la probabilité de faire un potager avec n'importe quelle méthode apparaît comme illusoire. Les films nous présentent parfois des visions surréalistes des conditions de vie dans l'espace. C'est à ce titre que Rob McBride traverse les anneaux de Saturne avec l'aide d'un simple bouclier en guise de protection. Le sauvetage in extremis de membres de l'équipage est également très présent alors que les astronautes pèsent environ 250kg avec leur combinaison. Sans compter l'absence de gravité qui peut rendre également difficile ce sauvetage. Ainsi dans Ad Astra, on retrouve cela au tout début. Le héros se rattrape au dernier moment lorsque la station orbitale explose. Pas très réaliste tout ça donc. Enfin, bien que seul sur Mars soit plutôt réaliste selon François Forget, celui-ci contient tout de même quelques invraisemblances. Tout d'abord, l'atmosphère martienne est environ 100 fois plus fine que l'atmosphère terrestre. Ainsi, une très grosse tempête ne serait ressentie que comme une légère brise. Ensuite, pour reprendre la théorie des trous de ver, bien qu'elle ne soit pas inenvisageable, ces derniers restent encore très hypothétiques. Autre problème, un trou noir absorbant toute matière, sa gravité serait trop intense. C'est-à-dire que n'importe quel objet qui tenterait de traverser un trou noir serait directement détruit. La possibilité du voyage dans un trou de ver serait donc compromise. Enfin, Interstellar a également été critiqué pour sa fin considérée comme extrêmement simple. En effet, émettons l'hypothèse qu'il soit possible de survivre à un trou noir, plusieurs problèmes se posent : un trou noir contient

une telle puissance qu'il paraît difficile de s'en sortir réellement indemne. Il faut savoir que Thorne avait originellement prévu une fin plus sombre se concluant sur l'effondrement du trou noir et la mort de Cooper (McConaughey) laissant le personnage d'Anne Hathaway seule. Cela aurait été plus cohérent scientifiquement parlant. Nous avons donc là des films qui, bien que bien documentés sur les sciences, sont à prendre avec des pincettes.

EST-CE SI GRAVE QU'UN FILM NE RESPECTE PAS TOTALEMENT LES DONNÉES SCIENTIFIQUES ?

Les films de science-fiction plus « durs » restent des fictions. Bien sûr qu'il faut une certaine plausibilité pour qu'on y croit, mais ce ne sont pas des documentaires. De plus, bien qu'étant un art, n'oublions pas que le cinéma reste une industrie, surtout le cinéma hollywoodien. Le but est de produire des films pour plaire à un large public, et ce public n'a pas forcément de connaissances pointues en science. Beaucoup s'attendent à une fin heureuse comme ils ont l'habitude de voir. Le consultant Thorne explique d'ailleurs qu'il a édulcoré certains aspects scientifiques comme les anomalies gravitationnelles qui étaient censées provenir de la destruction d'un trou noir : «...Chris (Nolan) pensait que ça ferait trop de sciences à digérer pour le public. ». Cela signifie bien que selon certains réalisateurs et producteurs, trop de sciences peut paraître ennuyeux pour le public ou du moins trop complexe. On peut également comprendre que certains réalisateurs veulent garder un côté spectaculaire en dépit parfois de la cohérence scientifique. Ainsi, si Seul sur Mars n'avait pas montré de tempête aussi invraisemblable soit-elle, l'histoire aurait totalement été modifiée : il aurait fallu trouver une autre raison pour laisser Cooper sur Mars. D'autre part, il aurait fallu également trouver une autre explication sur le fait qu'il ne pouvait communiquer avec la base spatiale sur Terre. Enfin, beaucoup de films auraient pu perdre en tension notamment quand les

personnages se sauvent in extremis (même si s'en est devenu un trope tellement c'est utilisé).

Je dirais en conclusion que selon moi, ce n'est pas un problème si ces films ne soient pas entièrement cohérents vis-à-vis des sciences tant que le film reste bon. Finalement, comme pour les films historiques, ces films peuvent pousser des gens à s'intéresser aux sciences. Évidemment il ne faut pas se baser que sur ça, mais ils apportent tout de même une culture scientifique. Je trouve en revanche fallacieux que ces films se proclament comme étant entièrement scientifiques quand ce n'est pas le cas. Le seul à ne pas s'être proclamé tel quel c'est Ad Astra.

SOURCES

Une autre histoire de l'espace, Alain Dupas, 2000 : * « Les rêves de voyage spatiaux » ;

* « Le grand tour du système solaire » ;

* « Le rêve des nouveaux pionniers » ;

* « L'Humanité face à l'Univers ».

Eric Dufour, « Les représentations de la science et du scientifique dans le cinéma de science-fiction », paru dans Alliage, n°71 - Décembre 2012, Représentations, Les représentations de la science et du scientifique dans le cinéma de science-fiction, mis en ligne le 06 février 2015, URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=4135>.

Fleur Olagnier, "voyage interstellaire, une utopie ?"

Laurent Sacco, « les trous de ver, de nouveau un espoir pour les voyages interstellaire ? » Paru dans Futura Sciences, paru en mars 2014 puis modifié en septembre 2016.

Xavier Demeersman, « Mars : un lac d'eau liquide découvert sous sa surface ! », Publié dans Futura Sciences, Juillet 2018.

Erwan Allys, A la recherche des cordes cosmiques, paru dans dossiers pour la science, n°97, décembre 2017.

PAR SOLÈNE VACHON

SOLITUDE ET ESPACE

La solitude et l'espace sont des termes étroitement liés de par le ressenti qu'ils provoquent chez l'être humain. La solitude se rapporte à la notion de manque, au besoin d'autrui, à la nécessité du social ; cet isolement est davantage important lorsqu'il prend en compte l'espace : milieu inconnu, vide, sombre, infini et dénué de toute forme de vie.

L'isolement est une notion qui existe depuis des décennies et traité à travers les différentes expressions artistiques qu'elles soient plastiques, picturales ou sonores. Cependant seul le 7ème art parvient à attribuer à la notion de solitude un cadre : l'espace.

Que ce soit dans *Interstellar* où le père quitte par nécessité sa famille ; dans *Gravity* où la femme se trouve abandonnée de toute communication terrestre ; ou tout récemment dans *Ad Astra* où cette fois-ci l'homme entreprend un voyage en solitaire de son plein gré, la solitude et l'espace deviennent des termes qui s'assemblent, se mêlent et s'entrecroisent.

LA SÉPARATION COMME NÉCESSITÉ

Il arrive que la solitude soit vécue de manière volontaire, le protagoniste n'a pas d'autre choix que d'endurer une souffrance psychologique pour le bien d'autrui.



Dans *Interstellar*, le protagoniste est père de famille, ce dernier est contraint de quitter ses proches pour un temps indéterminé dans le

but de sauver l'espèce humaine. Ce temps indéterminé peut varier selon les besoins de la mission, le père peut revenir dans quelques années tout comme il peut retourner sur Terre des décennies plus tard. Le temps dans l'espace est alors l'ennemi du protagoniste, il l'empêche de retrouver ses enfants et le prive de ce qui fait de lui un père. Ce dernier assiste, torturé, à l'évolution de son fils, il assiste aux événements auxquels il aurait dû assister par le simple biais d'un écran. Tout le film réside dans un dilemme qui bouleverse le personnage : sauver l'humanité et abandonner sa famille ou anéantir l'espèce humaine pour rester auprès des siens. Le protagoniste et le reste de l'équipe sont touchés par un manque terrestre, si bien que ces derniers écoutent par la voie sonore, des musiques d'ambiance terrestres tel que la pluie ou bien des chants d'oiseaux. La solitude est traitée ici par la notion de manque, au fur et à mesure que le père s'éloigne dans le vide spatial, la chance de retrouver rapidement sa famille diminue. Ainsi les émotions des personnages sont capturées à l'écran pour inscrire un sentiment de solitude de part un manque, une tristesse de l'éloignement, une mélancolie humaine.

Ad Astra est le récit d'un homme réalisant un voyage périlleux dans le but de secourir son père. Ce long voyage spatial est éprouvant pour le protagoniste puisqu'il abandonne l'amour sur Terre au détriment d'un autre amour paternel non réciproque. En effet *Ad Astra* propose tout comme *Interstellar* une solitude par le manque. Le protagoniste rêve de celle qu'il aime, il regrette ses actions passées. Néanmoins cette longue traversée cosmique a un but beaucoup plus personnel, celui de retrouver un père perdu au



plus profond du système solaire. Ainsi le fils est contraint, pour retrouver son père de reproduire les erreurs passées de ce dernier. Il est contraint de quitter sa femme et conscient de cet acte qu'il méprise car réalisé auparavant par son géniteur l'ayant abandonné lui et sa mère. Le protagoniste ne réalise donc plus ce voyage par nécessité mais par devoir

James Gray nous retranscrit la solitude du fils d'une manière nouvelle puisqu'il joue avec le non-dit, en effet tout au long de l'intrigue, le protagoniste tente de dissimuler ses émotions. Dans un plan, ce n'est plus le fils qui dissimule ses sentiments mais bien le cadre : l'espace, qui de par l'obscurité masque le chagrin de l'astronaute sous son scaphandre lunaire.

L'ESPACE COMME MILIEU HOSTILE

L'isolation du personnage peut également être déclenchée par la contrainte. Ce n'est plus le protagoniste qui s'inflige sa propre solitude mais bien l'espace qui cause son isolement.

Dans Gravity, une astronaute est séparée de son partenaire de voyage suite à une avalanche

de débris d'un vaisseau russe. On retrouve alors un cordon qui parvient à réunir les deux personnages et les empêchent de sombrer dans l'espace. La solitude apparaît lorsque ce fil est rompu, la protagoniste vit alors tous ces événements catastrophiques sans support émotionnel.

La présence de plans d'ensemble permet de minimiser l'existence de

l'astronaute présente sur une minime partie de l'image, permettant ainsi de représenter l'abandon de cette dernière. La solitude est également retranscrite par une incompréhensibilité du langage. En effet l'astronaute n'est plus seulement isolée dans l'espace mais également séparée des autres à cause de sa langue. Cette dernière ne peut exprimer ce qu'il lui arrive puisqu'elle n'a soit, pas de contact avec la Terre, soit un contact avec une nation étrangère qui ne peut répondre à ses appels à l'aide.

L'astronaute est désemparée, si désemparée qu'elle en arrive à inventer de la compagnie par le rêve.

Dans ces trois réalisations avec pour cadre l'espace, les différents protagonistes se voient réagir de différentes manières à la solitude qui les habite. Cette isolation s'instaure de par la distance entre le milieu terrestre et le milieu spatial, en effet cet éloignement crée le sentiment de solitude qui conduit ainsi au chagrin, au manque et à la nostalgie.

PAR FRÉDÉRIC VIDAL

REPRÉSENTATION DE L'ESPACE

COMMENT LES EFFETS SPÉCIAUX ONT-ILS ÉVOLUÉS DANS LEUR REPRÉSENTATION DE L'ESPACE ?

En octobre 1957, il y a maintenant soixante-deux ans, voit le jour – ou plutôt la nuit – Spoutnik 1 dit le « compagnon de route ». C'est le nom du premier satellite envoyé en orbite autour de la planète Terre par l'URSS. Spoutnik laisse place un mois plus tard à la chienne Laïka, premier animal envoyé dans l'espace, qui survécut deux heures avant de prendre le statut de premier être vivant décédé dans l'espace. La Russie envoya d'autres chiennes et les Etats-Unis des macaques. Une fois les vaisseaux suffisamment améliorés pour laisser l'homme explorer le vide, des spatonautes comme Youri Gagarine, Alan Shepard, Valentina Terechkova ouvrirent la marche à Neil Armstrong et Buzz Aldrin pour leurs premiers pas sur la Lune.(1)

La conquête spatiale débute aux côtés du cinéma. Il fallut six petites années après le dépôt du brevet pour l'invention du Cinématographe par les frères Lumières, pour qu'un premier film de 21 minutes soit réalisé autour du thème de l'exploration spatiale. Méliès est à la fois réalisateur et magicien. Il réalise de nombreux films dans lesquels l'effet Méliès (coupure permettant des apparitions et des disparitions d'éléments dans le montage) émerveille le spectateur. Le premier film contenant une part de science-fiction est donc le Voyage dans la lune. Le professeur construit ainsi une navette qui va l'emmener avec d'autres aventuriers sur la Lune, où ils rencontreront des habitants assez hostiles.



Une des problématiques majeures du cinéma situant ses protagonistes dans l'espace consiste en la représentation même de l'espace. Comment les effets spéciaux ont-ils suivis les démarches

L'histoire de la découverte spatiale ne se résume-t-elle qu'à ces quelques soixante années ? Le professeur Barbenfouillis joué par Méliès dans le Voyage dans la lune en témoignerait différemment.

multiples du cinéma de science-fiction ?

C'est à Paris et plus précisément à Montreuil que débute la conquête spatiale cinématographique. Le studio de Méliès est

considéré comme « le premier studio d'effets spéciaux »(2). La navette spatiale créée de toutes pièces manuellement, orchestrée avec des costumes brillants, scintillants, presque déjantés ainsi que des fumées servant d'entrée et de sortie des personnages, constitue le premier moyen de locomotion intergalactique qui a permis à l'imaginaire de voyager. Les spectateurs n'ont pas attendu de voir en direct l'alunissage de Armstrong pour voyager sur la Lune ou sur une « Planète interdite ». Il est important de noter que les premiers pas sur la lune ont suscité beaucoup de réactions parlant d'une « théorie du complot ». Le film récent Moonwalkers avec Rupert Grint et Ron Perlman montre que les premiers pas sur la Lune ne seraient qu'une tromperie de l'Etat – tout aurait été filmé au préalable pour que l'Etat puisse se vanter de sa réussite et de sa domination face à l'URSS, même en cas d'échec. La mise-en-abîme de ce film est forte et témoigne de la place des effets spéciaux dans le cinéma de science-fiction. Les scènes filmées se situent dans un décor entièrement reconstitué et imaginé où la Lune est un territoire poussiéreux, où des projecteurs tentent vaguement d'imiter la luminosité spatiale et où la gravité est reproduite par des jeux de sangles et de câbles. Le film fait donc écho aux coulisses des studios d'effets spéciaux qui construisent des réalités données au

publ
ic.
En
bref,
les
effet
s
spéc
iaux
sont
une
des



facettes des films de science-fiction que nul ne peut ignorer.

Les planètes ont une représentation toujours différente et pourtant tout aussi impressionnante dans un film que dans un

autre. Méliès s'amuse ainsi avec « la surimpression, l'exposition multiple et les caches »(2) afin de donner un caractère fantastique à la Lune. Le réalisateur fait preuve d'un travail de conception des décors qui démontre une envie de recréer une toute autre réalité. Il y parvient très bien pour son époque, mais comparé au réalisme actuel des possibilités du numérique, l'écart formé décrédibilise son travail. Cependant, les décors parfois primitifs comme dans The Phantom Planet n'écartent pas un travail toujours aussi conséquent dans des films plus ou moins réalistes. Entre Planet of Storms, 2001 l'Odyssée de l'Espace et Ad Astra, les planètes sont représentées soit en maquette, en peinture en relief ou bien par modélisation numérique. Le temps passé sur ces décors représentant des planètes aux couleurs vives, aux paysages inconnus, aux formes et aux habitants inquiétants, est non négligeable et témoigne d'une véritable prouesse artistique. Les effets spéciaux se divisent en fait en deux catégories que sont les effets manuels et les effets numériques.

Les effets manuels sont caractéristiques d'une technicité qui de nos jours n'apparaît que très peu. Le temps passé sur les décors ne permet pas de produire des films SF aussi rapidement que par le numérique. Pourtant, la

resse
mbl
ance
peut
être
trou
blan
te !
Star
War
s
allie

ainsi les deux formes d'effets spéciaux et, sauf avec un regard très analyste, la différence est quasiment nulle – comme pour les matte-painting illustrants les rangs de storm-troopers en plan large. Le simple fait d'avoir attendu les années 1980, pour que les ordinateurs



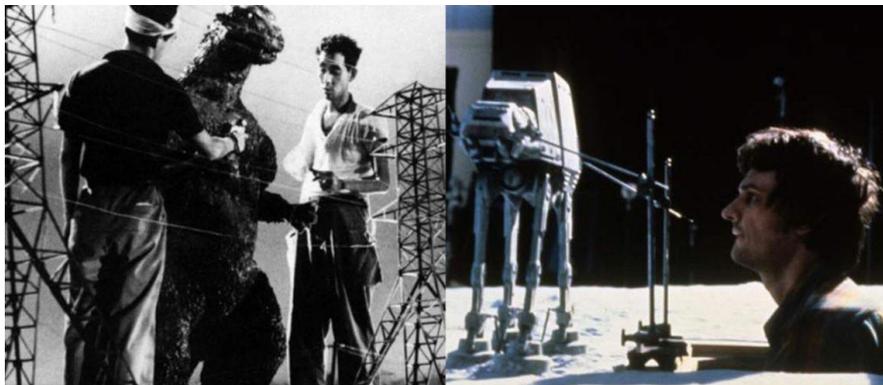
vitesse supérieure à celle des effets mécaniques. Prenons dès lors le traitement de l'autre dans l'espace pour interroger cette évolution. L'homme et l'espace, ce n'est pas seulement l'être humain face à l'espace en tant que Nature composée de vide et de planètes. L'homme et l'espace c'est l'homme et l'inconnu, l'homme et la tension éprouvée au sein des découvertes, voire même, l'homme perdu

soient améliorés et poussés jusqu'aux calculs d'images de synthèse, a permis de nombreuses conceptions d'effets mécaniques. Ces joyaux de l'histoire des effets spéciaux vont être par exemple la rotoscopie (Superman des studios Fleisher), l'animatronic (King-Kong de Ernest B. Schoedsack), le dunning, l'incrustation. Ou encore le procédé Dykstraflex utilisé sur le tournage de Star Wars épisode IV : un Nouvel Espoir afin de mieux contrôler le rapport de mouvement entre la maquette et la caméra.

Lorsque les ordinateurs évoluent, les possibilités de représentation de l'espace et de ce qui le constitue ne cessent de se multiplier jusque de nos jours. Ainsi, outre Star Wars, des films comme Tron ou Total Recall mêlent images réelles à images numériques.

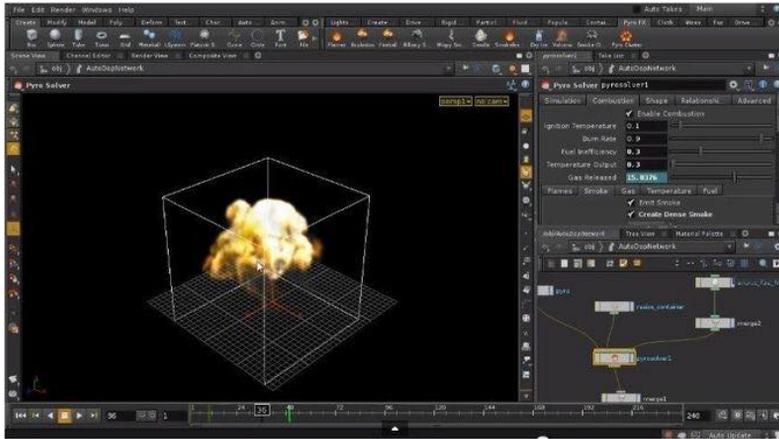
Le numérique n'a cessé d'évoluer et ceci à une

dans l'espace. L'autre est souvent nommé « extra-terrestre », puisque venant d'un milieu extérieur à celui de notre planète. Les formes de représentation varient donc d'un autre possédant une forme humanoïde à un autre totalement libéré de toutes ressemblances avec l'homme et, par la même, des forces naturelles auxquelles nous sommes habitués sur Terre. De plus, l'autre, qui est imprégné de la dimension de l'inconnu fait ressurgir la peur et la crainte dans l'imaginaire. Ainsi le cinéma propose souvent des extra-terrestres cherchant à nuire à l'homme : Mars Attacks, Alien Covenant ou encore Life portent justement sur ce rapport que l'homme entretient avec d'autres formes de vies. Les aliens seront conçus et modélisés selon des visions cauchemardesques. Par exemple, inspiré des dessins de Hans Ruedi Giger, Alien, met en



avant des textures gluantes, sanguinolentes, étirées, dentées et mal-dimensionnées.

représenter au travers d'un cadre limité, cet espace infini dans lequel un être se meut. Le



microcosme de la planète Terre et la dimension minimale de l'homme face au néant et au microcosme l'entourant est un

L'inconnu est par les effets spéciaux ouvert à une possibilité de correspondre à nos peurs les plus profondes. Toutefois l'autre est aussi une figure prenant parfois le rôle de sauveur ou bien simplement de preuve d'un ailleurs encore inexploré et détenant une forme de vie comme dans Rencontre du troisième type, Premier Contact ou E.T. Contrairement à E.T. Et Rencontre du troisième type qui sont forts de leurs maquettes et costumes, les effets numériques ont permis de donner un gain de réalisme aux films de science-fiction. Cet apport visuel permet également au spectateur de s'imprégner encore plus dans l'ambiance. Pour Rencontre du troisième type, « la maquette du vaisseau mère utilisée dans le film est exposée au National Air and Space Museum »(3). Alien Covenant en revanche se retrouve avec un alien entièrement numérisé ce qui permet au film de lui donner des capacités physiques et esthétiques impossibles à retrouver par un effet mécanique. Libre au spectateur de décider de ses préférences d'effets spéciaux, chacune des deux sortes présentant ses atouts et ses défauts.

L'espace contient déjà en son nom le terme d' « espace », de vide, de superficie étalée au-delà de notre entendement. Le cinéma fait face à cette difficulté qu'est celle de

défi des effets spéciaux. Les ordinateurs ont évolué quant au calcul graphique mais leurs limites se font vite ressentir quand il s'agit de modéliser de grands espaces. Les échelles et les distances sont de nos jours un domaine que les effets spéciaux n'ont plus de difficulté à représenter. Des logiciels comme 3Ds Max, Blender, Maya, Cinema 4D ou encore Make Human facilitent l'accès à des effets en tous genres pour tous ceux souhaitant se pencher un minimum au monde de l'animation. Ces logiciels ne cessent de gagner en performance donnant de plus en plus de réalisme. Des années 80 à 90, les effets sont rudimentaires et permettent de créer quelques personnages et quelques scènes à effets comme des explosions ou des modélisations de ville. Les formes sont encore très basiques mais deviennent en peu d'années de plus en plus proche d'un réalisme déroutant. L'univers est ainsi grandement impressionnant, quasiment hypnotique tant la beauté des effets est captivante, et des films tels que Gravity, Interstellar, First Man et Ad Astra se permettent de nombreuses scènes contemplatives de décors qui n'ont été que reconstitués par ordinateur. Le réalisme atteint est tel, comme les passionnés l'ont vu dans la dernière version de Blender, que le cinéma de science-fiction peut aisément poser l'être humain dans un espace paraissant le dévorer.

L'espace n'est plus forcément un lieu où des extra-terrestres viennent tuer toute forme de vie mais un lieu où le vide est considéré comme le premier danger, la première source d'hostilité de ce milieu dans lequel l'homme s'aventure. On est loin du Voyage dans la lune où le professeur Barbenfouillis se promène sur la Lune sans casque ni costume de cosmonaute intégral !

Les effets spéciaux ont suivi les films de science-fiction avec leur représentation de l'homme dans l'espace depuis les débuts du cinéma. La magie opérée par Méliès a très rapidement infusé dans l'univers de nombreux autres réalisateurs et l'espace s'est trouvé représenté sous de multiples facettes de l'imaginaire. Les effets mécaniques ont fondé un socle nécessaire, sur lequel les effets numériques sont venus prendre appui afin de mieux se projeter vers la perfection visuelle. Les planètes et les étoiles, qui sont les éléments les plus visibles dans l'espace, le vide et l'horizon infini ainsi que l'« autre » ne constituent que des éléments partiels du cinéma de science-fiction. L'homme entretiendra toujours une relation à la fois étroite et impossible avec l'espace tant au sein

du cinéma qu'au cœur de la réalité.

Quel sera donc le prochain film qui nous fera voyager au-travers du temps et de l'espace et de leurs fluctuations, en vue de sauver l'espèce humaine de sa propre erreur ? Est-ce que cela sera d'ailleurs un film ? Aurons-nous besoin d'effets spéciaux ou bien juste de devenir à notre tour des héros pour notre propre planète ?

RÉFÉRENCES :

- (1)https://fr.wikipedia.org/wiki/Chronologie_de_l%27exploration_spatiale
- (2)Le cinéma de Science-fiction , Éric Dufour , édition Armand Collin – Avril 2011
- (3)https://fr.wikipedia.org/wiki/Effets_s-spéciaux

PAR ÉMILIE BLONDEEL





Série

THE SHIELD.
THE FINAL ACT

THE SHIELD

Tout commence en 1997 à Los Angeles. Une unité antigang de la police de la division Rampart, le CRASH, se retrouve au cœur d'une histoire de corruption. De 1997 à 2001, la brigade est responsable de détournement d'argent, de nombreux meurtres et marque les EEUU comme étant l'un des plus grands cas de corruption policière. Cette histoire aboutira à près de soixante-dix arrestations de policiers. C'est à partir de cette histoire que Shawn Ryan va concevoir ce qui sera l'une des séries les plus marquantes de la télévision, The Shield.

The Shield est une série de Shawn Ryan produite et diffusée par FX de 2002 à 2008, une série de quatre-vingt-huit épisodes en sept saisons. On suit une brigade antigang nommée la Strike Team qui agit dans le quartier fictif de Farmington à Los Angeles. La Strike Team est menée par le détective Vic Mackey, assisté par son meilleur ami Shane Vendrel ainsi que Curtis Lemanski (dit Lem) et Ronnie Gardocki. La série commence lorsqu'un nouvel officier, David Aceveda vient diriger le poste de police surnommé Le Bercail et que celui-ci tente de prouver les agissements illégaux de Mackey et sa bande. En parallèle, on suivra le quotidien des autres policiers, que ce soient les inspecteurs Dutch Wagenbach et Claudette Wymys souvent confrontés à de macabres affaires ainsi que des policiers sur le terrain tel que Dannie Sofer et Julian Lowe, témoins des problèmes sociaux de leur quartier.

Au cours des sept saisons, Vic Mackey usera de toutes les magouilles possibles pour conserver son poste au détriment de ses relations avec ses collègues mais aussi de sa famille. Nous verrons comment, au fil de ces sept saisons, The Shield s'impose comme étant une des séries les plus puissantes, mais également une plongée réaliste et brutale dans la violence des quartiers défavorisé et de la corruption policière.

UNE MISE EN SCÈNE CHOQUANTE

Si un jour vous avez l'excellente idée de vous plonger dans The Shield, dès le premier épisode vous vous rendrez compte d'une chose : tout est filmé en caméra à l'épaule et avec beaucoup (énormément) de mouvements. Chose qui pourrait rebuter si on n'y est pas habitué, la mise en scène ne se révèle finalement aucunement brouillonne. Bien au contraire, malgré les mouvements d'une brusquerie folle, le caméraman de la série se révèle d'une précision exemplaire dans ses mouvements et ses effets de zoom. Chaque plan est rempli de personnages constamment en mouvement. Que ce soit dans les quartiers de Farmington ou dans le Bercail, il y aura toujours du mouvement en arrière-plan. Et souvent, la caméra vient zoomer en direction de ces personnages en arrière-plan. De ce fait, à aucun moment la série n'ennuie car elle montre toujours quelque chose. Le simple dialogue entre deux personnages sera agrémenté de personnages en train de faire leur vie, en fond. Et bien que cela puisse paraître banal dit comme ça, la façon dont le tout est filmé offre un style bien particulier à la série. Mieux encore, le fait que tout soit filmé en caméra à l'épaule offre un style très documentaire à la série, rappelant les émissions d'investigation.

En somme, il y a toujours de la vie à l'écran, du mouvement, ce qui vient caractériser cet esprit de choc propre à la série. The Shield n'est pas une série qui vous tend la main, c'est une série qui vous attrape par le col et vous plonge sans vergogne dans des scènes d'une violence parfois hallucinante via sa mise en scène abrupte, saccadée et immersive. On pourrait penser qu'une pareille mise en scène pourrait faire peur et rebuter le spectateur mais il n'en est rien. Le style de The Shield est tellement particulier et tellement prenant, que l'on fini par être totalement addict dès le pilote. Lorsqu'on sort d'un épisode de The

Shield, tout ce qu'on voit par la suite nous semble mou.

WELCOME TO FARMINGTON

Une chose qui ne manquera pas de marquer le spectateur c'est le réalisme avec lequel la série entreprend sa retranscription des quartiers défavorisés de Los Angeles. The Shield propose une déambulation en plein cœur des quartiers gangrénés par les guerres de gang, le trafic de drogue, les psychopathes, la haine raciale et bien évidemment, la corruption. Le tout, sous le regard des différents policiers.

Si on prend par exemple le duo Dannie Sofer et Julian Lowe, les deux personnages sont des policiers sur le terrain. Leur rôle est de régler les petits conflits de voisins qui tournent très souvent au drame. Ils sont témoin de la haine raciale entre noirs et latinos, musulmans et juifs, et se révèlent le plus souvent impuissants face à tout cela. De par ce duo, la série vient également questionner l'homosexualité. Julian Lowe est homosexuel, refoulé et fortement croyant, il tente de se repentir de ce qu'il prétend comme étant son « péché ».



collègue Dannie est la seule à tenter de le raisonner, quand tous ses autres collègues viennent le persécuter quand son homosexualité est révélée au grand jour.

Nous avons ensuite le regard de David Aceveda, le commissaire et responsable du Bercail. Un regard beaucoup plus porté sur la politique puisque celui-ci compte se présenter aux prochaines élections municipales. Étant

d'origine latino, le personnage est souvent confronté à des obstacles dans son parcours politique. Comment convaincre telle communauté de voter pour lui ? Comment rallier un maximum d'associés ? Comment conserver une bonne image tout en étant conscient de la corruption qui gangrène son poste de police ? La série vient souvent questionner l'intérêt qu'ont ces politiciens pour le peuple quand toutes leurs actions sont surtout orientées vers des objectifs personnels.

Enfin, nous avons le point de vue de la Strike Team, celle de Vic Mackey. Un homme de terrain qui n'hésite pas à franchir le seuil de l'illégalité pour parvenir à ses fins. Si Mackey peut paraître bon à certains moments, étant donné qu'il a quelques codes moraux. Vic Mackey peut se révéler d'une efficacité effarante lorsqu'il s'agit de clore des affaires parfois complexes, mais est également un homme de l'ombre sournois et manipulateur. Ainsi, il joue un rôle déterminant dans le trafic de drogue, puisqu'il s'associe avec certains distributeurs pour avoir sa part. Le personnage est à double-tranchant puisqu'il

fait parfois figure de bon flic efficace, mais se révèle le plus souvent être un homme dangereux lorsqu'il se retrouve face à un adversaire coriace. C'est également un homme qui entraîne ses collègues dans des magouilles risquées et qui, très souvent a des retombées catastrophiques.

C'est donc à travers chacun de ces personnages, qui répondent tous à un certain archétype du policier, que la série nous expose sa vision de la criminalité. Une vision réaliste,

complétée par différents points de vue. C'est pourquoi, en sortant de The Shield, on a l'impression d'avoir tout vu, tout les types de dossiers, tout les types de crimes. On a le sentiment d'avoir cerné l'ensemble du sujet, non seulement grâce à la mise en scène caméra à l'épaule très documentaire, mais aussi grâce à la pluralité des thèmes abordés.

ET ÉMOTIONNELLEMENT, QU'EST-CE QUE ÇA VAUT ?

The Shield est non seulement une série riche d'un point de vue documentaire grâce à sa mise en scène et les multiples sujets abordés, mais c'est surtout une série émotionnellement puissante. Là où le génie de cette série réside, c'est réussir à rendre attachant des personnages que l'on nous présente comme étant détestables dès le premier épisode. Vic Mackey a tout du flic ripoux, violent et manipulateur qui arrive



constamment à se sortir du pétrin, au détriment des autres. Cependant, une grande partie de la série s'intéresse à son côté fleur de peau. Mackey est également un capitaine fidèle envers ses hommes. Les membres de la Strike Team sont ses petits protégés et il est prêt à tout pour les sauver lorsque c'est nécessaire. De même pour sa famille, deux de ses enfants sont atteints d'autisme, et il se démène pour leur offrir une éducation convenable, quitte à détruire sa relation avec sa femme. De ce fait, la série n'hésite pas à montrer le personnage sous ses beaux jours. Mackey est un personnage drôle, charmeur, et fidèle, ce que la série n'hésite pas à nous le rappeler très souvent. Par conséquent, lorsque celui-ci commet des crimes impardonnables, la série nous renvoie à la dure réalité concernant son personnage principal, il n'est rien d'autre qu'un vulgaire criminel.

De par sa façon d'aborder le personnage de Vic Mackey, la série est un véritable ascenseur émotionnel nous faisant constamment changer notre perception du personnage et sa bande. On se surprend très souvent à être de son côté et à détester ses adversaires. Mais dès que l'on prend un peu de recul, on se rend compte que ce sont ses adversaires qui sont dans le vrai et qui veulent rétablir la justice. Au fil des saisons, le nombre d'adversaire s'agrandit et les relations au sein de la Strike

Team deviennent de plus en plus instables menant à un final éprouvant, mais d'une puissance rare.

La série rappelle en beaucoup de points à Breaking Bad de Vince Gilligan. On suit un

personnage détestable qui n'hésite pas à commettre les pires atrocités à des fins personnelles, mais qu'on ne peut s'empêcher d'apprécier. Un personnage que l'on suit jusqu'au bout, et qui dans les derniers instants de la série, révèle sa monstruosité, nous rappelant la cruauté de l'être humain. Et dans les deux cas, la série s'en sort à merveille et jouit d'acteurs sensationnels pour servir leurs personnages.

POUR FINIR

En somme, The Shield est une grande série, une grande œuvre de fiction qui laisse une marque indélébile chez le spectateur. Une série qui arrive à marquer grâce à ses personnages attachants malgré leur monstruosité ; grâce à son rythme prenant qui ne lasse à aucun moment et qui nous emporte à chaque épisode ; grâce à son style documentaire abordant nombreux thématiques ; grâce à ses acteurs tous sidérants de justesse ; et c'est tout simplement une grande série. Une grande série qui est passée un peu inaperçue en France mais qui vaut réellement le détour et qui nous convainc dès le premier épisode. The Shield est une œuvre indispensable qui rentre au panthéon des séries policière avec The Wire et True Detective. Tentez l'expérience The Shield, vous en ressortirez secoué, mais marqué à vie.

PAR OWEN LE BRET

Critiques



THE LIGHTHOUSE

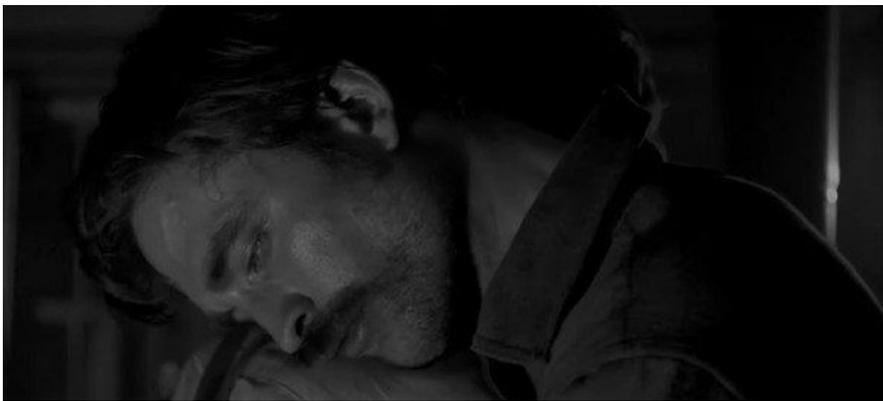
Au cours de cette décennie, de nombreux réalisateurs du cinéma d'horreur ont émergé tel que Jordan Peele, Ari Aster ou encore Andy Muschietti, avec un style totalement différent de ce que l'on a connu depuis un certain temps. C'est le cas de Robert Eggers qui entame son second film : *The Lighthouse*. *The Lighthouse* traite de l'histoire de deux gardiens de phare : Ephraim Winslow et Thomas Wake chargés d'entretenir un énigmatique phare situé sur une île lointaine. Ce mystérieux phare va dès lors entraîner ses occupants dans la paranoïa, ne sachant plus distinguer réalité et rêverie.

The Lighthouse est un film au format classique (1,33:1 ou 4/3) en noir et blanc renvoyant à l'époque du cinéma muet. Cette esthétique si particulière n'est pas purement instaurée pour évoquer une situation historique mais bel et bien pour apporter une sensation d'oppression à l'intrigue. En effet le spectateur se retrouve comme piégé, emprisonné, séquestré par ces bandes noires présentes autour de l'image, tout comme les deux personnages principaux qui sont reclus sur l'île. Cette claustrophobie est davantage présente de par une confusion entre le cadre de l'écran et le sur-cadrage en noir et blanc ; par exemple, Winslow (joué par

Pattinson) se cogne la tête contre le cadre : un cadre qui se révèle au final être une planche de bois. On ne sait donc plus quoi percevoir : est-ce le cadre que je vois ou un objet noir qui emprisonne nos deux malheureux protagonistes ?

L'esthétique du film est incroyable, chaque plan nous donne l'impression de contempler une peinture qui use de la technique du clair-obscur. La dimension picturale est davantage présente dans les différents plans du film de part une symétrie parfaitement maîtrisée. Cette harmonie à l'image permet alors aux spectateurs de se situer dans le film. Dès lors que la folie prend place, la symétrie est rompue pour laisser place à un désordre scénographique.

Personnellement, j'ai apprécié la manière dont le réalisateur instaurait tout un folklore marin dans cette œuvre. On retrouve tout d'abord une réflexion sur le désir charnel avec la créature de la sirène. Il est important de souligner le terme « créature » puisque cette identité se révèle à la fois être un objet de désir pour l'un des personnages mais également un objet d'effroi, de terreur et d'angoisse qui trouble ce dernier. J'ai tout bonnement été terrorisé par cette sirène, non pas par sa forme (qui est tout le contraire



d'effroyable) mais par son travail sonore : son cri perçant. Tout comme Winslow, le spectateur est à la fois intrigué par cette mystérieuse forme encore inconnue au début de l'intrigue mais regrette rapidement cette curiosité qui l'amène à se rendre compte du cri strident et assourdissant d'une sirène à la manière de *The Lighthouse*. Dans la continuité de l'oppression, le film use des mouettes pour terroriser son public. En effet, ces oiseaux sont essentiels dans l'œuvre, ils passent du second plan au premier, du décor à l'action, de simple bête à ennemi mortel. On pense d'abord voir en cet animal une simple représentation de l'atmosphère maritime mais on est rapidement surpris par le pouvoir que cet oiseau exerce sur les habitants de l'île.

L'atout majeur de ce film est sans aucun doute la présence des deux grands acteurs que sont Robert Pattinson et Willem Dafoe. En effet, ces derniers parviennent à jouer des personnages contrastés ayant une relation à tendance bipolaire.

La folie est parfaitement amenée par le jeu d'acteur, que ce soit par la plasticité du visage qui est capturé par des gros plans voire de très gros plans mais également par la gestuelle et la locution des deux acteurs. Dafoe continue d'exceller dans ses rôles de personnage fous comme avec le Bouffon Vert dans *Spiderman* de Sam Raimi ou encore dans le tout récent *At Eternity's Gate* où il incarne un Van Gogh détraqué. Robert Pattinson dans le rôle de Winslow rejoint son acolyte voire le dépasse dans la démente, proposant un jeu d'acteur surprenant, par rapport à l'avis populaire des spectateurs. De ce fait, le duo se complète et offre une époustouflante performance.

On perçoit d'ailleurs que le lien unissant les deux gardiens se rapproche d'avantage du lien entre maître et esclave. Le jeune gardien



débutant : Winslow est alors le larbin du gardien chef du phare : Wake. Le jeune Winslow est ainsi humilié par le vieux Wake, qui se dit plus expérimenté et selon son grand âge, empli de sagesse de par ses longs monologues donnés à l'écran. On retrouve une dualité entre le jeune et l'ancien, entre le débutant et l'expérimenté, entre le novice et le maître.

Néanmoins cette relation maître-esclave est contrariée par l'alcool, la figure autoritaire est détruite par la boisson et permet d'unir les protagonistes. L'alcool fait perdre toute notion de réalité à ses personnages ; on ne sait pas si ce qui se passe à l'écran est réel ou une version troublée par l'alcoolémie de nos deux protagonistes.

Finalement *The Lighthouse* est une œuvre magnifique de par sa photographie et sa réalisation travaillée accentuée par un jeu bluffant de la part de ses acteurs. Ce film parvient à installer une ambiance oppressante forte grâce à un travail sonore angoissant amené par une folie terriblement bien traitée à l'écran.

PAR FRÉDÉRIC VIDAL

PARASITE

Ce n'est pas la première fois qu'un film de Bong Joon-Ho fait partie de la sélection officielle du Festival de Cannes. En effet, en 2017, Okja avait provoqué une polémique

lors de sa sélection, pour cause, son producteur, Netflix. Les films produits par cette plateforme de vidéo à la demande sortent directement sur son

service, sans passer par une sortie en salles, bouleversant ainsi la chronologie des médias française. C'est Parasite, sélectionné en 2019 qui permet au cinéaste d'offrir à la Corée du Sud sa première palme d'or. Avec Parasite, Bong Joon-Ho signe son 7e long métrage. Le cinéaste fait à nouveau preuve d'une grande maîtrise technique et de mise en scène. En ce qui concerne l'écriture, les dialogues font toute la force du film. Parasite est un film extrêmement complet, qui ne cesse de prendre au dépourvu son spectateur. Il croit regarder un drame familial, une comédie noire puis ce dernier devient un thriller, un film d'horreur, une tragédie. Il s'agit de sa quatrième collaboration avec Song Kang-Ho, déjà présent dans Memories of Murder (2003), The Host (2006), Snowpiercer (2013) et Okja (2017). Bong Joon-Ho reprend à la fois des thèmes récurrents dans son cinéma : la lutte des classes, les inégalités sociales, avec un sous-texte politique et écologique, un personnage qui sombre progressivement dans la folie, et en évoque des nouveaux. Tout au long du Festival, Bong Joon-Ho a demandé aux

journalistes de ne rien divulguer sur l'intrigue dans les critiques. C'est le début d'une campagne « anti-spoilers » intitulée « Si tu me spoiles la fin, je te tue ». Seulement, difficile

de parler de Parasite sans « spoiler ». Une alerte s'impose donc. Chers lecteurs du Septième, si vous n'avez pas encore vu Parasite : prenez garde ! Cet



article risque de dévoiler de nombreux éléments de l'intrigue...

Toute la famille de Ki-Taek (Song Kang-Ho) est au chômage, ils multiplient les combines pour subsister. Un jour sous la recommandation d'un ami, le fils réussit à se faire engager pour donner des cours particuliers d'anglais à Park Da-Hye, une jeune fille de famille aisée. « C'est le début d'un engrenage incontrôlable, dont personne ne sortira véritablement indemne... »

HYBRIDATION ET RETOUR DE PLUSIEURS THEMES PRESENTS DANS LE CINEMA DE BONG JOON-HO.

Dans ses films, Bong Joon-Ho, mélange les genres et Parasite n'est pas une exception. On retrouve le thème de la lutte des classes, déjà présent dans Snowpiercer (2013). Ici le couple qui vit dans le sous-sol de la famille Park formé par l'ex-gouvernante et son mari se bat violemment avec la famille de Ki-Taek. Ces derniers, sous la menace de voir leur mensonge révélés à leurs patrons, sont prêts à

tous pour conserver leur statut d'employés de maison. L'homme caché dans le sous-sol voue un culte à M. Park, en témoignent les photos de celui-ci accrochés aux murs et les prières qu'il lui chante. Cela fait référence au culte des grands patrons, les classes défavorisées admirent ceux qui sont au-dessus dans l'échelle sociale et rêvent d'un jour leur ressembler. Le seul moyen de communication des habitants du sous-sol (d'abord le mari de l'ex-gouvernante puis Ki-Taek) est le morse. En allumant puis éteignant la lumière, ils semblent parler une langue que les classes les plus aisées ne parlent pas, ils ne sont pas compris et par conséquent écoutés. Seulement, le propos du film est loin d'être manichéen. Il ne s'agit pas d'une opposition radicale : les « gentils pauvres » et les « méchants riches ». Bong Joon-Ho définit son film comme une « une comédie sans clowns, une tragédie sans méchants ». Selon lui, c'est un film qui « décrit ce qui arrive lorsque deux classes se frôlent dans cette société de plus en plus polarisée ». Il existe une forte opposition entre le plan dans le dressing de Mme Park et celui montrant en arrière-plan un tas de vêtements froissés sur le sol du gymnase, refuge des victimes de l'inondation.

Parasite peut également être décrit comme un film d'infiltration. En effet, tous les membres de la famille de Ki-Taek vont travailler pour la famille Park sans que ces derniers ne se rendent compte qu'ils ont des liens de parenté. Une grande partie du film se déroule à l'intérieur de la maison luxueuse des Park, en huis-clos.

Si le début du film est comique avec la scène où Ki-Woo et Ki-Jeong cherchent du Wi-Fi gratuit en levant le téléphone en l'air, ou les occurrences plus folles les unes que les autres pour prendre la place des employés de la famille Park. L'intrigue prend un tournant inattendu au milieu du film, il bascule dans le thriller, dans le film d'horreur. En témoignent la scène de flash-back où le petit garçon de la famille aisée semble voir un fantôme dans

l'escalier, ou la scène de repas de la famille de Ki-Taek dans la maison des Park que l'interphone vient perturber.

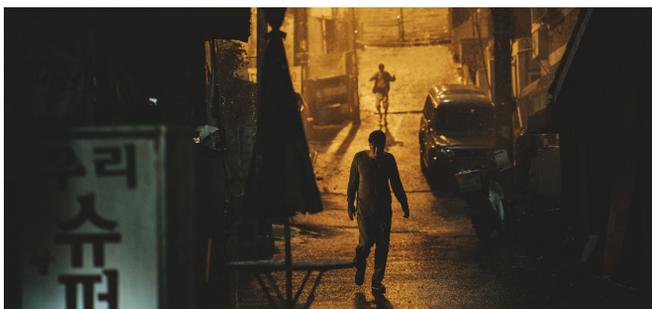
Parasite est aussi un drame familial, une comédie noire à la fin tragique. C'est l'histoire d'une famille qui ne peut échapper à son destin. À partir du moment où ils entrent en contact avec la famille Park, il n'y a plus de retour en arrière, plus aucun moyen d'arrêter le cours du destin, ni la famille de Ki-Taek, ni la famille Park en sortira indemne. Le film comporte beaucoup d'effets de ralenti, comme dans la scène où le plan de Ki-Taek et sa famille se concrétise. Mme Park est persuadée que sa gouvernante est atteinte de tuberculose, quand elle la surprend en train de tousser et Ki-Taek lui montre un mouchoir taché avec du sang. Le ralenti et la musique qui a des allures classiques baroques rappelant Vivaldi, Mozart ou Strauss (*The Belt of Faith*, Jung Jaeil) accentuent la dimension dramatique de cette scène. De plus que le crescendo de la musique accompagne l'augmentation progressive de l'intensité de la scène.

On retrouve également des thèmes très présents dans le cinéma de Bong Joon-Ho comme la chute progressive d'un personnage dans la folie. Dans *Memories of Murder* (2003), il s'agit du personnage de Seo Tae-Yoon, qui, suite à l'assassinat d'une jeune fille âgée de quatorze ans finit par perdre la tête et utiliser la violence dans le but de retrouver le tueur en série, méthode qu'il rejetait au début du film. Dans *Parasite*, c'est Ki-Taek qui sombre progressivement dans la folie, à la fin du film, suite à une remarque de M. Park sur son « odeur », il finira par l'assassiner. Le film comporte un sous-texte écologique avec l'inondation qui peut être rattachée au réchauffement climatique dont les plus précaires seraient les premiers touchés. *Okja* (2017), dénonçait les modes de consommation de nos sociétés toujours plus polluantes. Mais *Parasite* comporte également un sous-texte politique avec la mention des missiles nord-coréens, la dénucléarisation et

l'imitation des journalistes nord-coréennes par l'ex-gouvernante.

Une grande importance est donnée aux technologies et à internet : les téléphones (smartphone), le Wi-Fi, les tutoriels. Le film donne l'impression d'une société coréenne hyper connectée (ce qui n'est pas uniquement le cas de la Corée). Dans la scène de « bataille » entre le couple vivant dans le sous-sol des Park et la famille de Ki-Taek, l'arme n'est pas un fusil ou un couteau mais une vidéo compromettante dévoilant la supercherie de Ki-Taek et sa famille. Vidéo qui une fois postée sur internet ruinerait leur vie.

Une dimension théâtrale se dégage du film. Tous les membres de la famille de Ki-Taek jouent un rôle. Ki-Woo joue le rôle de Kevin, un étudiant qui va donner des cours particuliers d'anglais à Park Da-Hye. Ki-Jeong joue celui de Jessica, une professeure de dessin. Ki-Taek, celui de M. Kim, un chauffeur et sa femme celui d'une gouvernante envoyé par la société « The Care ». Dans le but de faire renvoyer la gouvernante, Ki-Taek répète un texte qu'il récitera plus tard à Mme Park. Son fils joue le rôle de cette dernière. Par moments, il se laisse emporter par ses émotions, surjoue et Ki-Woo lui dit de canaliser son énergie. Par ailleurs, la



sauce rouge sur le mouchoir, rappelle le faux sang utilisé au cinéma et au théâtre. Enfin, certaines scènes paraissent chorégraphiées, comme celle où la famille de Ki-Taek doit tout remettre en ordre dans la maison avant l'arrivée des Park.

MAIS QUI EST LE « PARASITE » DU TITRE ?

Si dans ses films, Bong Joon-Ho pose souvent la question de l'identité du véritable « monstre », ici le film propose un questionnement sur l'identité du « Parasite », qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas singulier mais pluriel. Mais qui est-il ? La famille de Ki-Taek qui vit au milieu des cafards. Une famille constituée de manipulateurs, assassins, voleurs et escrocs. Ou est-ce la famille Park, riche, coupée du monde réel et qui est incapable de vivre sans d'innombrables domestiques et employés. Ou encore le couple vivant dans leur sous-sol. Les pauvres qui vivent aux dépens de ce que les riches veulent bien leur donner ou les riches qui vivent aux dépens du travail de leurs domestiques. Qui sont les véritables « méchants » ? À qui la faute ?

Au début du film, un homme vient exterminer avec de la fumée les « bestioles » dans la rue qui donne à la fenêtre de Ki-taek et sa famille. Ils laissent la fenêtre ouverte, pour exterminer gratuitement leur sous-sol. Seulement la fumée vient envahir leur espace de vie et contaminer l'air qu'ils respirent. La famille de Ki-Taek est comparée à des cafards, des parasites que l'on viendrait exterminer. Choong-Sook déclare dans une autre scène que son mari « irait se cacher comme un cafard » si la famille Park débarquait à l'improviste comme « quand on éteint la lumière et que les bestioles s'excitent », référence aux membres de sa famille qui « s'excitent » et sortent de leur cachette, comme des cafards, lorsque les propriétaires quittent leur demeure. Le début du film montre également le caractère manipulateur de cette famille lorsqu'ils arrivent à obtenir une paye de la livreuse de pizza alors qu'ils ont mal fait leur travail.

En termes d'écriture des personnages, Bong Joon-Ho s'amuse à brouiller les repères de son spectateur. On s'attache premièrement à cette famille pauvre, vivant dans des conditions déplorables. Bong Joon-Ho s'empresse alors de nous montrer les actes mauvais voire immoraux de cette famille et nous présente les Park comme des personnes gentilles et naïves. On voit alors la famille de Ki-Taek d'un autre œil : elle est sans scrupules. Les Park apparaissent comme des personnes généreuses. Puis se

produit un autre renversement, on ne sait jamais de quel côté être car tous les personnages sont présentés à la fois sous leur meilleur jour et leur côté le plus sombre. Mme Park est présentée comme naïve, elle déclare qu'elle ne fera plus confiance à personne, seulement aux personnes qui lui auraient été recommandées. Seulement, le spectateur sait que ces personnes sont justement celles dont il faut se méfier. Ki-Taek dit que cette dernière est gentille, sa femme lui répond que « l'argent est comme un fer à repasser, il efface tous les plis ».

« FILM D'ESCALIER »

Chez Bong Joon-Ho, opposition sociale rime souvent avec opposition spatiale. C'était déjà le cas dans *Snowpiercer* (2013) où les plus démunis vivaient à l'arrière du train et les plus aisés à l'avant. Bong Joon-Ho définit *Parasite* comme un « film d'escalier ». L'escalier est en effet un motif important dans le film. Il représente la ligne, celle à ne pas franchir, ce qui sépare le « monde des pauvres », se situant dans les « sous-sols » de Séoul et celui des riches, dans les hauteurs. La famille de Ki-Taek constitue les « profondeurs », les « souterrains » d'une société qui semble oublier son existence. Cette famille va à plusieurs reprises passer d'un monde à l'autre.

Ki-Woo sera le premier à franchir cette ligne, symbolisée par la pente puis l'escalier qu'il va devoir monter afin d'atteindre la maison de la famille Park. Puis ce sera autour de sa sœur Ki-Jeong, de son père et de sa mère Choong-



Sook. Après le retour imprévu de la famille Park, alors que celle de Ki-Taek profitait du luxe que leur maison pouvait offrir (car « quand le chat n'est pas là les souris dansent »), ils finiront par redescendre les nombreux escaliers menant aux sous-sols de Séoul, marquant ainsi un retour brusque à la réalité et à leurs conditions.

Si leur sous-sol est sale, obscur, désordonné, la maison de la famille Park est moderne, épurée, impersonnelle et coupée du reste du monde par la hauteur des haies et des buissons entourant leur jardin. Les mouvements de caméra (le travelling vertical), mettent également en scène ce découpage entre « deux mondes ». Dans une scène, Mme et M. Park sont allongés sur le canapé en hauteur, le travelling permet de voir Ki-Woo, Ki-Jeong et Ki-Taek se cachant « comme des cafards » en dessous de la table. Les classes défavorisées peuvent effleurer du bout des doigts les richesses en travaillant pour les classes aisées mais sont brutalement ramenées à leurs conditions. Ils ne peuvent jamais totalement franchir la limite.

« C'EST MÉTAPHORIQUE »

L'expression « C'est métaphorique » est prononcée à plusieurs reprises dans le film.

On l'entend pour la première fois, au début de celui-ci quand Min offre à Ji-Woo une pierre, provenant de la collection de son grand-père, qui aurait la faculté magique d'apporter la richesse et la prospérité, ce dont cette famille rêve tant. Ki-Woo récupérera la pierre après l'inondation du sous-sol où ils habitent. Dans la scène du gymnase, endroit où toutes les victimes de l'inondation sont contraintes de passer la nuit, Ki-Woo serre la pierre contre lui, et dit à son père qu'elle le suit constamment. Cette pierre symbolise donc cet objectif qui lui colle à la peau : celui d'atteindre la richesse, d'avoir de la chance, mais qui finira littéralement par l'assommer. À la fin du film, il décidera de s'en débarrasser dans ce qui semble être une rivière. Il vaut mieux compter sur soi-même que sur la chance.

Mais cette expression peut également avoir un deuxième sens. Ki-Woo la répétera lorsqu'il observera le dessin de Park Da-Song. Ainsi que Ki-Taek lors d'une conversation avec son fils. Elle peut donc également refléter un désir de faire un commentaire qui peut être perçu comme intellectuel, mais qui sans développement de pensée et à force de le répéter dans le but de qualifier tout et n'importe quoi en devient ridicule.

« EST-CE QUE JE PASSE INAPERÇU DANS CETTE MAISON ? » : UN DESTIN TRAGIQUE ANNONCÉ DÈS LE DÉBUT

L'idée de fatalité, de destin tragique est présente tout au long du film, par des symboles, des métaphores. Le sachet de sauce de couleur rouge qui apparaît à plusieurs reprises, comme lors du repas de la famille de Ki-Taek lorsqu'ils versent le liquide rouge sur leur pizza. Puis la même sauce est versée sur un mouchoir pour faire croire à Mme Park que sa gouvernante a la tuberculose. Plus largement, l'omniprésence de ce motif semble être un présage de la tragédie à venir, celle de l'assassinat de Ki-Jeong et M. Park lors de la fête d'anniversaire de Da-Song. La scène où le petit garçon de la famille Park, portant un

chapeau avec des plumes, regarde à travers la baie vitrée, sa mère renvoyer la gouvernante est également un symbole semblant être un présage de la fin du film.

Ki-Woo pense que sa sœur se fond dans le décor, que contrairement au reste de la famille la vie de riche lui va bien. L'idée de « passer inaperçu », de ne pas être un intrus est très présente dans le film. Ki-Woo demandera à Da-Hye, avant la tragédie, s'il se fond dans le décor lui aussi. Il sera sauvé par cette dernière, alors que sa sœur sera le seul membre de sa famille à mourir, passait-elle peut-être trop inaperçue ?

Cependant, malgré le jeu « d'acteur » des membres de la famille de Ki-Taek, qui cherchent à passer inaperçus dans le décor, il existe quelque chose qui ne peut pas être masquée. Dans le film, de nombreuses références sont faites à « l'odeur ».

Premièrement, le film commence par un plan sur des chaussettes séchant dans le sous-sol de la famille de Ki-Taek. Un ivrogne vient uriner deux fois de suite à leur fenêtre. Lors de l'inondation, l'eau des égouts débordera des toilettes. Ces odeurs s'imprègnent dans les corps et les vêtements. Le petit garçon de la famille Park dit à sa mère que les employés de la maison possèdent tous la même odeur. Ki-Taek propose alors à sa femme de changer la lessive ou l'adouccissant. Sa fille déclare que c'est l'odeur de leur sous-sol et que le seul moyen de s'en débarrasser, serait de déménager. M. Park décrit cette odeur comme celle que l'on peut sentir dans le métro. Selon lui les gens qui le prennent ont une odeur particulière ou celle de chiffons sales que l'on aurait fait bouillir. Lors d'une conversation avec Ki-Taek dans sa voiture, après que la gouvernante ait été licenciée, il dit être angoissé, car dans une semaine sa maison serait une vraie poubelle et ses habits commenceront à sentir. Si Ki-Taek apparaît comme le confident de M. Park lors des trajets en voiture, il est tout de suite remis à sa place par ce dernier qui préfère quand les

employés ne franchissent pas la limite. Seulement, en dénigrant Ki-Taek, en parlant de sa « mauvaise odeur », il franchit à son tour une limite et signe le court de son destin. C'est la remarque sur son odeur, celle des gens pauvres, qui poussera Ki-Taek à assassiner M. Park.

« KI-WOO, TU SAIS QUEL GENRE DE PLAN NE RATE JAMAIS ? NE PAS AVOIR DE PLAN DU TOUT. SI TU FAIT UN PLAN, LA VIE FERA EN SORTE QU' IL N'ABOUTISSE JAMAIS ».

En Corée, ce n'est pas le mérite qui fait la réussite mais le capital. La réussite nous est donc assurée, ou non, selon la famille où l'on est né. Une bonne réussite scolaire est en Corée le seul moyen de prendre l'ascenseur social, c'est une « question de survie ». Les coréens doivent passer le Suneung, qui est l'équivalent du baccalauréat mais qui ressemble en réalité aux concours d'entrées aux Grandes écoles en France. Les résultats des candidats apparaissent dans un classement national, plus le rang de l'élève à l'examen est élevé, plus ce dernier a des chances d'intégrer une des trois universités prestigieuses de Corée : SKY (Séoul National University, Korea University et Yonsei University). Dans le but d'être le mieux préparé à cet examen, les lycéens sud-coréens se rendent dans des centres de tutorat privés appelés Hagwons. Seulement, si les cours particuliers sont une norme pour réussir, toutes les familles n'ont pas les moyens financiers nécessaires pour les payer. L'éducation est perçue en Corée comme un moyen d'atteindre la richesse, un bon salaire et une stabilité, l'université représente donc la classe sociale. Ce système renforce par conséquent les inégalités. Ki-Woo a raté quatre fois le concours d'entrée. Au début du film ce

dernier dit à son père qu'il va aller à l'université, qu'il a simplement imprimé le diplôme en avance, le spectateur se doute cependant que les chances que son plan se réalise sont minces. Ki-Woo veut demander en mariage Da-Hye « lorsqu'elle rentrera à l'université » (même réplique que son ami Min), son plan n'aboutira jamais.

À la fin du film, Ki-Woo écrit une lettre à son père dans laquelle, il lui explique, qu'il a trouvé le plan d'une vie. Il va gagner beaucoup d'argent, aller à l'université, avoir une carrière, se marier et acheter la maison dans le but de lui rendre sa liberté, ce dernier vivant caché de la police dans le sous-sol de l'ancienne maison des Park qui a été rachetée. Le spectateur croit premièrement que ce dernier a réussi, puis, dans le plan suivant un travelling vertical dévoile Ki-Woo assis sur le canapé dans son sous-sol, plongé dans l'obscurité. La fin du film montre donc l'espoir de Ki-Woo d'y parvenir sans nous révéler s'il a réussi ou non, même si les chances sont minces. Tous ces plans qui semblent voués à l'échec rappellent la conversation entre Ki-Woo et son père après



l'inondation, lorsque avec sa famille ils trouvent refuge dans un gymnase en compagnie des autres victimes. Ki-Taek dit à son fils que le seul plan qui ne rate jamais est de ne pas avoir de plan du tout, car si on a un plan, la vie fera en sorte qu'il n'aboutisse jamais.

PAR RUTH SARFATI

PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU

Véritable symphonie haute en couleurs que le dernier film de Céline Sciamma. La réalisatrice, tout en conservant des thèmes qui lui tiennent à cœur, compose non pas un portrait mais plutôt un triptyque féminin intrigant, dans un décor de conte en bord de mer. Noémie Merlant (Marianne) incarne une peintre itinérante du XVIIIe siècle venue faire un portrait arraché à une jeune femme pour son mariage, sur la demande de sa mère. C'est un soir d'orage qu'elle gagne la demeure, située sur une île bretonne. Elle est accueillie par Sophie, une jeune domestique au regard bienveillant. Le travail de la peintre s'annonce difficile puisque le modèle, Héloïse, refuse de poser et ignore au début la profession de Marianne. Celle-ci doit multiplier les regards furtifs et s'adonner à un travail d'observatrice méticuleux. Le visage d'Adèle Haenel, dont on redécouvre la douceur et la fragilité, est ainsi dévoilé tardivement, et le moment où la jeune femme se tourne vers la peintre fait écho au mythe d'Orphée, évoqué dans le film. Car en se tournant vers l'œil de la peintre, Héloïse déclenche involontairement la logique du mariage et ainsi la perte de son amie, tout comme Orphée perd son épouse Eurydice en se retournant à la sortie des Enfers. Dans le film le monde des morts et des fantômes côtoie d'ailleurs la réalité, et rien n'est assuré pour aucune des protagonistes. Le portrait surtout, n'est pas chose facile, et c'est lui qui structure tout le scénario (qui, soit dit en passant, a remporté le prix à Cannes). D'abord travail d'une artiste, il est composé, puis détesté, brûlé, et recommencé, de façon plus ludique. Il évolue au fil de la relation entre les deux femmes ; la palette des sentiments se déploie à l'écran au même rythme que celle de l'artiste. Aux sourires répondent des coups de pinceau plus précis, plus personnels.

De façon plus générale, les plans s'apparentent

à de réelles compositions picturales tout au long du film : les couleurs des robes se détachent sur la pierre de la maison, les formes des toiles encadrent le feu de la cheminée, le vent et les vagues redessinent sans cesse le paysage breton. La diégèse laisse souvent la place à l'esthétique ; on apprécie la simplicité de l'action et la richesse de l'image.

Portrait de la jeune fille en feu est donc un film sur l'échec, les ratés, mais aussi la persévérance, la renaissance. Il est porté par une force : la sororité. Sophie, Marianne et Héloïse n'ont pas besoin d'homme pour aimer, s'instruire, se divertir ou se consoler. Seulement de l'art. Il est, pour chacune des jeunes femmes, un exutoire. La peinture, le chant ou la musique sont présentés comme une catharsis, un moyen de faire naître et sublimer les passions. Ils permettent d'oublier les grandes problématiques sous-jacentes, et tandis que la grossesse ou le mariage sont sources de malheur, la relation homosexuelle est dépeinte de façon naturelle.

Finalement, ce qui maille l'histoire et compose les palettes du film semblent être les quatre éléments. Si Marianne se jette à l'eau pour récupérer ses toiles tombées de la barque lors de son voyage au début du film, Héloïse, qui « ne sait pas si elle sait nager », met plusieurs jours avant de se baigner dans la mer. Le feu, qui réunit un groupe mystérieux de femmes un soir, va faire naître un sentiment nouveau chez Héloïse et donner tout son sens au titre du film. La terre est tantôt matière infinie sur la toile de la peintre, tantôt limite réelle et dangereuse au bord de la falaise. Le vent, l'élément le plus troublant selon moi, contraint les jeunes femmes à couvrir leurs visages pendant leurs promenades et souffle magistralement dans L'hiver de Vivaldi.

PAR LÉA LAFFRANQUE

LA FAMEUSE INVASION DES OURS EN SICILE

Au départ, un livre de jeunesse de Dino Buzzati, *La Fameuse Invasion des Ours en Sicile* raconte comment le roi des ours, Léonce, part à la recherche de son fils, kidnappé par des humains, pour finalement dominer toute la Sicile. Cette année, cette histoire a droit à une adaptation franco-italienne en dessin animé par Lorenzo Mattiotti dont c'est le deuxième film après *Peur(s) du Noir* sorti en 2008.

Le film commence par deux conteurs, un homme et une jeune fille qui trouvent refuge dans une grotte. Par le plus grand des hasards, un grand ours s'y trouve et pour ne pas être renvoyé, les deux conteurs tentent de le distraire en lui racontant cette fameuse histoire d'invasion d'ours. Une fois leur histoire terminée, l'ours leur révèle qu'il y a une suite à ce conte, et la seconde partie du film est alors narrée par celui-ci.

Le récit est donc scindé en deux parties curieusement assez inégales. Là où la première partie de l'histoire nous raconte la traversée des ours en Sicile et fait preuve d'un manichéisme agaçant. La deuxième vient contrebalancer le tout avec une histoire de complot politique bien plus intéressante à suivre.

La première partie est une pure histoire d'aventure avec une horde d'ours aux intentions totalement pacifiques qui descendent des montagnes et se retrouvent malgré eux en guerre. Une guerre contre les humains dirigés par un dictateur tout moche et méchant. Le récit se répète malheureusement, et bien que les quelques péripéties des ours soient drôles à suivre, le récit manque d'enjeux concrets et de caractérisation de personnage. Si on prend le personnage de Léonce, le roi des ours, son objectif est de retrouver son fils, et tout ses dialogues tournent autour de ça, et rien d'autre, jusqu'à l'agacement le plus total. On

pourra cependant apprécier l'animation vraiment réussie qui jouit de couleurs vraiment belles et de décors somptueux. D'autant plus que l'humour donne un charme au tout. En somme, lors de la première partie du film, on a l'impression d'être face à un petit film jeunesse assez drôle pour faire passer un bon moment, mais pas nécessairement marquant.

Et c'est là que la seconde partie vient tout contrebalancer. Là où les personnages semblaient creux au début, ils prennent ici une densité assez inattendue. Le roi Léonce se retrouve roi de la Sicile et est déterminé à créer un monde où ours et humains pourraient vivre en parfait harmonie. Il se transforme en tyran faisant les pires choix possibles. D'autant plus qu'un de ses associés, de plus en plus passionné par les humains allant jusqu'à s'habiller comme eux, complète pour accéder au trône, pervertissant une bonne partie des ours. Ainsi, les ours qui étaient des êtres droits et fiers sans réelle ambition commencent à boire, vont au casino et complotent. Les ours se transforment en quelque sorte en humains. Cette seconde partie se révèle alors bien plus tragique, moins drôle, certes, mais beaucoup plus brillante. Une partie dotée d'une morale tout à fait compréhensible pour les enfants, mais appréciable pour un adulte car amenée avec finalement pas mal de finesse.

En somme, même si le début est loin d'être parfait tout en restant sympathique à suivre, la seconde moitié est bien meilleure et vaut totalement le coup d'œil. Ajoutez à cela une animation faisant la part belle aux images et un humour vraiment plaisant, *La Fameuse Invasion des Ours en Sicile* se révèle être un film de jeunesse vraiment appréciable. Une histoire qui plaira autant aux enfants qu'aux adultes, et qu'on aurait presque envie d'aller revoir. C'est dire.

PAR OWEN LE BRET

NOUS CONTACTER
LAPEPINIEREFESTIVAL@GMAIL.COM

NOUS RETROUVER
LAPEPINIEREFESTIVAL

PARIS UNIVERSITÉ
D'IDEROT Cine7



DEUXIÈME ÉDITION

APPEL À COURTS-MÉTRAGES

DU 15 OCTOBRE 2019
AU 30 NOVEMBRE 2019

FILMS RÉALISÉS EN
2018 OU 2019

FICTIONS
EN PRISES DE VUES RÉELLES
OU EN ANIMATION

TOUTES NATIONALITÉS

DE 5 À 25
MINUTES

AMATEURS
OU
PROFESSIONNELS

FILMS EN FRANÇAIS OU AVEC
DES SOUS-TITRES FRANÇAIS



INSCRIVEZ VOTRE FILM

LAPEPINIEREFESTIVAL.WORDPRESS.COM/INSCRIRE-VOTRE-FILM/

