

# L'absolu d'un temps ancien

## *La Frontière de l'aube* de Philippe Garrel

Jean-François Hamel

---

Volume 27, Number 1, Winter 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33432ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Hamel, J.-F. (2009). Review of [L'absolu d'un temps ancien / *La Frontière de l'aube* de Philippe Garrel]. *Ciné-Bulles*, 27(1), 56–57.

La Frontière de l'aube  
de Philippe Garrel

## L'absolu d'un temps ancien

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

**C**ommençons par une évidence : **La Frontière de l'aube** n'est pas un film de notre époque. C'est probablement pour cette raison qu'il a été accueilli aussi froidement au dernier Festival de Cannes. Avec le temps, on semble de moins en moins enclin à apprécier un cinéma qui se questionne sur lui-même, sur ses fondements et qui ose se regarder avec autodérision. Parce que Philippe Garrel, le metteur en scène de cet objet insolite, a refusé quelque forme de compromis qui aurait conforté le spectateur, ce dernier, dérouter, sort généralement de la salle frustré de ne rien avoir compris. Il aurait préféré se retrouver face à quelque chose de

familier, conforme à ce que le cinéma fait depuis quelques décennies; puisque ce n'est pas le cas, il se sent trompé. Mais c'est justement dans cette trahison que le film de Garrel est majestueux, quasi parfait.

Il y a dans ce récit une essence, une odeur, détachée des habituelles préoccupations contemporaines; sa matière respire le passé, un passé empreint de modernité, comme si Garrel sentait la nécessité, dans son désir de rompre avec le cinéma du présent, de revisiter la sensibilité iconoclaste de ses pères de la Nouvelle Vague. L'histoire de ce film est celle d'un amour tragique. Ici, aucune demi-mesure et tant pis pour ceux qui ne l'acceptent pas, Garrel ira quand même au bout de cette tragédie. François, jeune photographe, commence une liaison avec Carole, une star sujet de son projet de reportage photographique. Après l'harmonie initiale, leur relation commence à se dégrader, surtout lorsque le mari de Carole revient d'Amérique. Dès lors, les deux amants se séparent; incapable de supporter cette distance, Carole sombre dans un état psychologique qui nécessite un traitement par

électrochocs auquel elle ne survivra que brièvement. De son côté, François rencontre Ève, une jeune femme plus posée, plus rationnelle que Carole; bientôt, le couple attend un enfant. Mais cette apparente sérénité ne durera pas, car le fantôme de Carole revient hanter François, le conjurant de la rejoindre dans l'au-delà.

**La Frontière de l'aube** pousse à leur paroxysme chaque situation et chaque personnage; Garrel travaille dans un absolu d'irrationalité et de démesure qui évoque le lyrisme du romantisme allemand. François et Carole vivent une passion illimitée, grandiose comparable à celle des héros de Goethe. Alors que François photographie Carole étendue sur un lit, Garrel fixe sa caméra sur le visage de celle-ci, l'éclaire d'une lumière vive et nous laisse contempler la naissance d'un amour fou. Puis, l'image coupe abruptement et montre les deux personnages devant l'immeuble, enlacés, éperdument amoureux. Et c'est dans cette rapidité que le récit devient provocant, stimulant. Les romantiques donnaient à ces instants de frénésie amoureuse une



La Frontière de l'aube

importance d'une démesure telle qu'après l'amour, seules la folie et la mort pouvaient advenir. Ces trois absolus, indissociables tant ils sont imbriqués, se succèdent aussi chez Garrel et c'est dans sa prévisible fatalité que le film devient attrayant et suprêmement romantique.

Afin de conférer à son récit sa plénitude, Garrel coupe ses personnages du reste du monde; pas question, dans ce film, de parler de ce qui est autour d'eux. Dans ce parti pris assumé pour le narcissisme, l'extérieur n'est présent qu'à travers la matière sonore du film. Souvent isolés dans une chambre d'hôtel, François et Carole parlent, se regardent, se querellent, s'aiment; le reste du monde n'existe pas. Garrel garde l'essentiel, soit seulement ce qui est dit ou vu par les protagonistes. Ce minimalisme du point de vue s'incarne jusque dans la dimension formelle, particulièrement dans la construction radicale que Garrel fait de l'espace. Les gros plans sur l'un des deux personnages se multiplient, laissant l'autre dans le hors-champ. Filmés dans un noir et blanc expressif, certains plans, radicalement opposés en termes d'échelle, sont aussi ingénieusement raccordés par Garrel et doublés des discontinuités sonores dans les coupes qui traduisent un travail sur l'ellipse temporelle extrêmement complexe. Ces plans sont d'une insoutenable beauté. Et c'est peut-être cette étonnante plasticité qui fait de **La Frontière de l'aube** un film si étrange et si inclassable. Un artéfact qui traverse le temps pour finalement venir jusqu'à nous. Pas certain que nous y soyons préparés. ■

#### La Frontière de l'aube

35 mm / n. et b. / 106 min / 2008 / fict. / France

Réal. : Philippe Garrel

Scén. : Marc Cholodenko, Arlette Langmann et Philippe Garrel

Image : William Lubtchansky

Mont. : Yann Dedet

Prod. : Edouard Weil

Dist. : FunFilms

Int. : Louis Garrel, Clémentine Poidatz, Laura Smet

## Milk de Gus Van Sant

### Coulé dans le moule

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Depuis quatre films, on pouvait le croire bien installé sur les rails d'un cinéma existentiel et indépendant, ayant un goût particulier pour les tourments de la jeunesse; **Last Days, Elephant, Paranoid Park...** Et l'étonnant **Gerry**, qui semblait l'avoir tiré d'une aventure hollywoodienne où il avait fait ses preuves en artisan d'œuvres estimables (**Finding Forrester, Good Will Hunting**) peut-être destinées à relativiser certains films qui brillaient d'abord par leur inutilité — voir son *remake* plan par plan de **Psycho** ou cet étrange et bizarroïde **Even Cowgirls Get the Blues...**

Van Sant n'aura donc jamais cessé de déjouer les catégories, d'apparaître là où on ne l'y attendait pas; et en dépit (ou à cause) de sa facture passablement conventionnelle, **Milk** semble une autre volte-face où, retournant sa veste depuis ses virées expérimentales, il fait un petit tour du côté du genre très *mainstream* de la biographie, appliquant un genre archi-codé à une personnalité qui, elle, s'avère assez peu conventionnelle.

Non, ce « milk » n'a rien à voir avec le breuvage qui assure la bonne croissance et la solidité des os... Il s'agit plutôt de l'histoire d'Harvey Milk, au départ petit vendeur d'assurances itinérant, qui se découvrirait un goût pour la défense des droits civiques des homosexuels. L'homme est passé à l'histoire en devenant le premier homosexuel ouvertement déclaré à être élu dans une grande ville des États-Unis (San Francisco) où il occupa, de 1977 jus-

qu'à son assassinat l'année suivante, un poste de superviseur à l'Hôtel de ville.

Le film ne cache pas son ambition pédagogique. Comme personnalité illustre de la communauté gaie, assassiné dans l'exercice de ses fonctions qui plus est, Harvey Milk aurait presque atteint le statut de saint (ou de martyr) dans son milieu. Il s'agira maintenant de relater ses hauts faits, de rappeler son message à la mémoire des jeunes générations. Celui-ci n'a pas trop de difficulté à passer, d'autant plus que la reconstitution d'époque et les documents d'archive rappellent qu'en plein cœur des années 1970, l'homosexualité était considérée comme illégale dans plusieurs états; elle subissait régulièrement la répression policière, en plus de nourrir les propos méprisants et les absurdes projets de loi de quelques sénateurs ayant fait de cette persécution leur cheval de bataille. Le film accordera une part importante de son récit à la lutte contre la fameuse « Proposition 6 » que le sénateur républicain John Briggs tentait alors de faire passer. Entérinée, la proposition aurait permis d'épurer le système d'éducation public de ses enseignants homosexuels, de crainte que les oreilles innocentes n'apprennent l'art des déviations sexuelles perverses à l'école...

Dans ses grandes lignes, le film emprunte les conventions de la « biopic » pour faire passer son message de tolérance. Se concentrant sur les huit dernières années de la vie de Milk (soit celles de sa vie publique), Van Sant appuie tous les boutons du genre. Interprété avec une retenue et un brio impressionnants par Sean Penn, Milk y apparaît bien comme l'une de ces figures de héros prisées par le public américain; incarnant à lui seul les forces du changement. Mais l'arrière-plan, plus nuancé, suggère que Milk n'était pas seul et le film de Van Sant se veut aussi la chronique des débuts du militantisme *gay* qui fit de San Francisco l'un des points stratégiques de cet épanouissement. On est porté à croire que les héros font tout eux-mêmes, mais pas ici. Derrière l'histoire de ce personnage illustre à la franche répartition, se profile aussi



Milk — PHOTO : PHIL BRAY

l'histoire d'une communauté qui prend conscience de sa force politique et entreprend de lutter pour la reconnaissance de ses droits.

Car, au fond, tout se résume à une question de droits. Le premier amendement de la constitution américaine, celui du droit au rassemblement et de la liberté d'expression, demeure un point chatouilleux de l'identité de nos voisins du Sud — à la fois objet d'orgueil et, au vu des chapitres capitaux de son histoire marquée par toutes sortes de ségrégations, d'un certain embarras. Questions raciales, questions du droit des homosexuels... Contre les thèmes qui encore aujourd'hui inspirent chez nos voisins américains des poussées d'intolérance, le rappel de ce premier amendement fonctionne comme celui d'une vérité fonda-

mentale, pourvu, bien sûr, que le donneur de leçon sache aussi jouer selon les règles et les normes, et qu'il sache plaire.

Ainsi **Milk** s'autorisera très peu de libertés formelles — ni rien de bien scandaleux dans son évocation de l'homosexualité (encore que, dans un pays où deux hommes s'embrassant sur la bouche peuvent se mériter un Oscar, certains ne soient pas de cet avis). Habité par d'excellents acteurs, charpenté d'un récit accessible et d'une reconstitution d'époque soignée, le film compose avec les codes de la « biopic » à tendance édifiante, que sauve en partie son attention aux détails. Mais respecter ces codes normalisants peut aussi tenir de la gageure. On la reconnaît ici dans cette ambiguïté que Van Sant sait entretenir : en d'autres termes, **Milk** est-il un film qui

jette un regard sur la question des droits civiques selon la perspective du mouvement gai, ou un film traitant du mouvement gai dans la perspective des droits civiques? Peut-être qu'en Amérique, ne pas répondre à la question, c'est s'assurer son passeport pour quelques nominations aux Oscars. On verra bien... ■

#### Milk

35 mm / coul. / 128 min / 2008 / fict. / États-Unis

Réal. : Gus Van Sant  
 Scén. : Dustin Lance Black  
 Image : Harris Savides  
 Mus. : Danny Elfman  
 Mont. : Elliot Graham  
 Prod. : Dane Jinks et Bruce Cohen  
 Dist. : Alliance Vivafilm  
 Int. : Sean Penn, Emile Hirsch, Josh Brolin, Diego Luna, Alison Pill, Victor Garber

**Naissance des pieuvres**  
de Céline Sciamma

## Angoisses juvéniles

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

**N**aissance des pieuvres débute dans le vestiaire féminin d'un club de natation, la caméra scrutant les corps de jeunes adolescentes qui se préparent à une compétition de nage synchronisée. On entre dans leur intimité physique, on les observe. Puis, on sort de ce vestiaire pour se diriger vers la piscine. Les jeunes filles marchent l'une derrière

l'autre, comme des soldats. La compétition débute et la caméra, continuant de suivre ces corps, maintenant dans l'eau, s'attarde à l'uniformité des mouvements et à la répétition des gestes. Cette séquence d'ouverture évoque les préoccupations thématiques de Céline Sciamma qui seront développées tout au long d'un récit qui traite de l'adolescence. D'un côté, il y a l'importance du corps, sa valorisation chez une jeune femme obsédée par son image; de l'autre, ce fameux désir de conformité et d'appartenance au groupe.

Alors que les équipes présentent leur chorégraphie, Marie, une jeune fille maigriçonne venue acclamer sa meilleure amie, Anne, ne peut détourner son regard de la belle Floriane, capitaine de l'équipe locale. Ses yeux observent avec envie la silhouette

de la nageuse, développée et élancée. Marie commence alors à tourner autour de Floriane, à tenter de s'immiscer dans sa vie. Du coup, elle délaisse les enfantillages de son amie Anne, devenue sans intérêt. Au près de Floriane qui l'adopte comme une confidente, Marie voit naître de nouvelles pulsions, des désirs jusqu'alors absents. Elle apprend à devenir femme, mais à 15 ans, ce n'est pas si simple. Marie, Anne et Floriane sont trois adolescentes qui essaient de comprendre ce qui change en elles, qui cherchent des réponses à des sentiments parfois complexes et ambigus.

La qualité principale de ce récit réside dans son profond réalisme, la réalisatrice évitant de sombrer dans la facilité d'une description sommaire et superficielle d'une bande de jeunes. Elle construit plutôt son



Naissance des pieuvres

film en creusant les angoisses juvéniles de ses protagonistes. Au cœur de cette étude des tourments psychologiques de l'adolescence, elle place avec justesse l'obsession de l'apparence physique et l'importance du corps qui déterminent souvent l'appartenance au groupe. Le film se fait ici le miroir fidèle de la réalité. Anne est obsédée par sa surcharge pondérale autant que Marie l'est par sa maigreur. Floriane, au physique très attirant, reconnaît l'importance de son apparence et l'effet qui en découle. Il y a dans ce que vivent ces jeunes filles quelque chose d'authentique, particulièrement grâce à la sensibilité de Sciamma qui s'attarde au développement de chacune d'elles. **Naissance des pieuvres** semble transposer la réalité à l'écran sans jamais la modifier, ce qui en assure la crédibilité. Ce travail exemplaire est particulièrement présent lorsqu'on montre l'éveil sexuel des adolescentes, en particulier celui d'Anne. Un garçon débarque chez elle et, incapable de refuser cette chance d'exister enfin pour le sexe opposé, elle se retrouve illico au lit avec lui. C'est mécanique, froid, impersonnel et la caméra demeure au pied du lit, immobile, montrant avec éloquence qu'il n'y a rien à voir sur ces visages, pas la moindre trace de sentiment. Le réalisme cru de cette scène est à l'image de la sexualité adolescente dépeinte ici comme un passage obligé.

**Naissance des pieuvres** est un film vrai qui décrit des moments apparemment simples de la vie, sans dramatisation inutile. La réalisatrice ne porte pas de jugement moral sur ses personnages; au contraire, elle se place à leur niveau, les montre sans les juger. Sciamma a aussi pris le parti d'exclure les parents du portrait. L'adolescence est un monde refermé sur lui-même, qui perçoit l'adulte comme un intrus. Ce choix scénaristique traduit la lucidité de la réalisatrice qui ose aborder l'adolescence de front à travers sa réalité propre et ses petits problèmes.

Céline Sciamma, qui signe ici son premier long métrage, réalise un film sensible à la thématique complexe. Elle montre sans condescendance l'univers de ces jeunes filles qui tentent, non sans peine, de devenir des femmes. Au-delà de la justesse de ton du scénario, le film de Sciamma est un exemple de rigueur dans la mise en scène, qui mêle objectivité et subjectivité, observation froide et poésie lyrique. On attendra avec impatience le second opus de cette talentueuse jeune réalisatrice. ■

#### Naissance des pieuvres

35 mm / coul. / 85 min / 2007 / fict. / France

Réal. et scén. : Céline Sciamma

Image : Crystel Fournier

Mont. : Julien Lacheray

Prod. : Bénédicte Couvreur et Jérôme Dopffer

Int. : Pauline Acquart, Louise Blachère, Adele Haenel, Warren Jacquin

### Synecdoche, New York de Charlie Kaufman

## L'artiste imite sa vie

DAVID LAMARRE

Le terme « synecdoque » désigne une figure de rhétorique qui consiste à prendre la partie pour le tout ou le contraire. Lorsqu'on dit « en salle » pour dire « dans une salle de cinéma », on emploie une synecdoque. Charlie Kaufman, l'excellent scénariste d'**Adaptation** et de **Confessions of a Dangerous Mind**, défend, dans son premier film à titre de réalisateur, que toute fiction est synecdoque. Car les mots couchés sur le papier des romans autant que les images des films décrivent des personnages à travers quelques moments de leur existence. Plus encore, toutes les histoires contiennent des observations sur les agissements, les valeurs ou

le mode de vie d'individus qu'elles évoquent. Par conséquent, elles définissent l'humanité.

Tel est le constat de Kaufman lorsqu'il reprend et approfondit les thèmes de la créativité, de la mort, de l'amour et de l'identité, récurrents dans son œuvre. Ses plus récentes recherches s'incarnent dans un étrange récit autour d'un metteur en scène dénommé Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman). Talentueux et angoissé, Cotard voit sa famille se désintégrer lorsque sa femme Adele (Catherine Keener), une artiste peintre se spécialisant dans le portrait en miniature, part avec sa fille de quatre ans faire carrière en Allemagne. Bien qu'esseulé et malade, Cotard entreprend, grâce à une bourse, de créer, dans un immense hangar, une pièce de théâtre évolutive dont la finalité est de représenter honnêtement et sans concession la vie. Diverses situations, parfois cocasses, parfois absurdes, voire touchantes, apparaissent dès lors que la vie imite l'art et l'art, la vie.

Cotard crée cette pièce de théâtre en évolution afin de représenter la vie, sa vie, sans censure. Or, les acteurs qu'il engage pour mener à terme ce projet lisent ses notes et les interprètent à leur manière. « Ce n'est pas arrivé comme ça », répète souvent le dramaturge. Ainsi, **Synecdoche, New York** montre comment la réalité est en fait une pure construction de l'esprit. Cette approche empreinte de cognitivisme insiste sur la valeur subjective de la perception du monde élaborée à partir des données captées par les sens. L'entourage de Cotard, tel qu'il l'évoque dans sa création, diffère sensiblement de ce que perçoit le spectateur et il en va de même de la personnalité du metteur en scène.

Le brio de Kaufman est de parvenir à conjuguer ses expériences sur les préceptes narratifs à une intrigue d'une émouvante sincérité. **Synecdoche, New York** est un



Synecdoche, New York

drame fantaisiste, à la fois drôle et touchant, qui met en scène les modalités du poststructuralisme littéraire. Pour y parvenir, Kaufman a pu compter sur une distribution extraordinaire composée de Catherine Keener, Jennifer Jason Leigh, Samantha Morton, Emily Watson et Michelle Williams. Quant à Philip Seymour Hoffman, il arrive à rendre sympathique son pathétique personnage, ce qui n'est pas rien. Malgré ses tics, ses défauts et ses innombrables erreurs, Cotard s'avère un personnage attachant grâce au charisme de son interprète et à son humour si particulier. Kaufman lui a concocté de magnifiques scènes em-

preintes de fantaisie comme ce passage, d'une poésie bouleversante, où Cotard garde dans le creux de sa main un pétale qui s'est détaché de la fleur fanée tatouée sur la peau de sa fille mourante.

Lorsqu'un scénariste occupe la chaise du metteur en scène, les résultats ne sont pas toujours concluants. Or, Kaufman arrive à communiquer son message mieux que ne l'ont fait, avant lui, d'excellents réalisateurs comme Spike Jonze (**Being John Malkovich**) et Michel Gondry (**Eternal Sunshine of the Spotless Mind**). Il n'en faut pas davantage pour que **Synecdoche**,

**New York** s'impose comme un film que ne manqueront pas de voir tous ceux qui s'intéressent aux arts narratifs. ■

#### Synecdoche, New York

35 mm / coul. / 124 min / 2008 / fict. / États-Unis

Réal. et scén. : Charlie Kaufman

Image : Frederick Elmes

Mus. : Jon Brion

Mont. : Robert Frazen

Prod. : Anthonu Bregman, Charlie Kaufman, Spike Jonze et Sidney Kimmel

Dist. : Les Films Équinoxe

Int. : Philip Seymour Hoffman, Catherine Keener, Jennifer Jason Leigh, Samantha Morton, Emily Watson, Michelle Williams