Document generated on 10/12/2024 4:08 a.m.

24 images

Mann au sommet de son art
Miami Vice de Michael Mann

Édouard Vergnon

Number 129, October–November 2006

URI: https://id.erudit.org/iderudit/24911ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Vergnon, É. (2006). Review of [Mann au sommet de son art / *Miami Vice* de Michael Mann]. *24 images*, (129), 62–63.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Mann au sommet de son art

par Édouard Vergnon

Mann, qui cherche moins à photographier la réalité qu'à la rendre photogénique, redonne à la nature une splendeur qui n'appartient qu'au cinéma.

Collateral laissait rêveur quant à l'œuvre à venir de Michael Mann, cinéaste américain parmi les plus intègres et les plus intéressants d'aujourd'hui. Le caractère confiné du récit, assujetti à un principe d'efficacité typiquement hollywoodien, ne lui ressemblait pas. On imaginait alors le grand film qu'il serait capable de faire s'il utilisait de manière plus féconde encore le support numérique et renouait avec un type de scénario moins conventionnel et directif. ***Miami Vice*** non seulement comble cet espoir, mais s'impose rapidement comme l'œuvre la plus expressive de son auteur. Un beau fait d'armes quand on sait le budget exorbitant du film, les contraintes commerciales auxquelles il était confronté et l'adversité permanente de conditions de tournage dont les multiples difficultés firent, des mois durant, les choux gras d'Internet. D'une certaine façon, ***Miami Vice*** est à ***Heat*** ce que ***The New World*** était à ***The Thin Red Line*** : une œuvre moins richement orchestrée que son illustre aînée, mais à ce point libre et personnelle qu'elle nous permet d'accéder à une connaissance plus intime du travail du cinéaste.

On retrouvera donc dans ***Miami Vice***, mais entièrement décomplexée, l'attitude contemplative du cinéaste devant le paysage et la beauté. Pas celle des hors-bord, des jets privés, des Ferrari ou du glamour vestimentaire d'un grand couturier. Cette beauté-là, un peu vulgaire, s'adresse à l'imaginaire commun des hommes et n'est que l'horizon esthétique des personnages du film. Sa vraie beauté, celle que Mann regarde indépendamment des personnages, c'est la beauté même de la nuit, des orages, des illuminations urbaines, du ciel et de la mer. De temps à autre, la profondeur de champ est telle que la nature semble palpable et totalement vibrante : redevenant une surface éphémère et imprévisible, elle dégage une sensation de gigantisme propre à l'émerveillement qu'elle procure. Dépeuplé, le plan dans ***Miami Vice*** continue donc d'exister. Peu de cinéastes sont à ce point capables de faire *tenir* un plan sans le secours de la dramaturgie et c'est alors à chaque fois l'expression d'une sensibilité différente. Chez Lynch, le décor bien qu'intensément pictural garde une dimension fantastique, comme un organisme vivant capable de créer à lui seul de la fiction. Chez Malick, la nature reste une vision du monde et l'endroit d'une crainte fondamentale. Chez Hou Hsiao-hsien ou Wong Kar-wai, le paysage pourra être *instantanément* un lieu de mémoire et de souvenirs. Chez Mann, et pour paraphraser Mallarmé, rien n'a lieu que le lieu. Entre ses mains, la haute définition devient cet outil formidable qui permet de saisir un lieu dans sa parfaite nudité, sans véritable intention dramatique ou, si l'on veut, sans discours. Ce geste artistique est roboratif en ce qu'il ne vise pas à l'esthétiser, mais à nous donner à voir ce qu'il a d'intrinsèquement esthétique. Et s'il nous subjugue, c'est parce que l'image produite transcende sans cesse la réalité pour l'élever, en tant que telle, au rang d'art. Il y a là comme un tour de passe-passe : en cherchant moins à photographier la réalité (au sens cinématographique du terme, c'est-à-dire à l'éclairer) qu'à rendre la réalité photogénique, Mann redonne à la nature une splendeur qui n'appartient pourtant qu'au cinéma. Or, par un étrange retour des choses, plus le réel est nu, plus il semble retrouver ici une qualité presque hallucinatoire. Il y a donc là, sous nos yeux, comme le passage – dans un même plan – du trivial au poétique. Témoin cette scène superbe où, tandis qu'ils sont allongés tous deux sur un lit, Montoya (Luis Tosar) demande à Isabella (Gong Li) s'il peut faire confiance à Crockett (Colin Farrell). Malgré la crudité propre à un dispositif de caméra de surveillance, l'échelle chromatique des plans qui la composent – un dégradé de verts et de bruns clairs – et le positionnement des corps par rapport aux troncs d'arbres placés derrière la baie vitrée, évoquent intensément la *Tempête* de Giorgione. Et puis il y a cette figure récurrente de son cinéma, qui finit par acquérir une valeur existentielle : la villa de bord de mer où viennent souvent rêver ses personnages. La baie vitrée y devient ce barrage d'avant l'océan, comme une immensité qui resterait coincée dans son état de reflet. On peut y voir la forme trop éthérée d'un style, mais aussi l'expression d'un désir d'odyssée quand il est sans courage. Ce passage du trivial au poétique est aussi le fruit d'un montage particulièrement inspiré. On pense à cette scène où, désespéré, un indic se jette sous les roues d'un camion. Un travelling découvre alors une trace de sang rectiligne sur la chaussée et se poursuit, par un faux-raccord, sur la voiture des deux policiers qui file dans la nuit. En déplaçant le noyau dramatique de la scène, ce faux-raccord lui fait gagner une tristesse infiniment plus durable et abstraite : car ce n'est plus la mort de cet indic qui est poignante, mais l'idée qu'elle puisse hanter ceux qui l'ont vue.

Il convient maintenant d'affirmer ceci : la beauté de ***Miami Vice*** n'est jamais la coquille vide d'un récit fantôme. Car autant ***Ali*** ou ***The Last of the Mohicans*** étaient des œuvres décevantes et fabriquées, autant

Mann retrouve avec ***Miami Vice*** les seuls personnages qu'il soit, à ce jour, vraiment capable de filmer : les policiers et les criminels. Sur un plan purement narratif, on verra donc cette volonté audacieuse, sinon risquée, de limiter le champ visuel du film au chaos d'un métier, à sa dimension la plus éprouvante et viscérale : quand il ne nous est plus donné à voir d'un policier que ce moment où, agissant sous une fausse identité, il n'est que dans la projection de ce qu'il devient. Ce faisant, plutôt que de créer une complicité artificielle entre les deux détectives qui reposerait sur des antagonismes ou une amitié plus forte que nature, Mann reste fidèle à sa vision des hommes en les emmurant chacun dans leur métier. « All I am is what I'm going after », confiait déjà Hanna (Al Pacino) à sa femme dans ***Heat***. Et si Crockett vit plus intensément son histoire d'amour que McCauley (De Niro), si elle occupe une part plus importante du récit, c'est parce qu'elle est une extension de son travail, qu'elle en épouse le mouvement, alors que la jeune de femme de ***Heat*** se mettait pour ainsi dire en travers de la route du criminel et ne pouvait que le divertir fatalement d'une solitude nécessaire à sa survie. La dramaturgie de ***Miami Vice*** exposera jusqu'au bout les personnages à ce *fatum* : ne rusant jamais avec son parti pris, Mann va jusqu'à réduire les dialogues de son film à la description – souvent technique et parfois incompréhensible – des actes accomplis par les personnages. Ainsi posé, ce double déficit identitaire des personnages – double parce qu'à la fois creusé par la mise en scène qui renonce à la commodité du dialogue pour y pallier et par le scénario qui s'attache à décrire leur dépersonnalisation – pourrait marquer un appauvrissement psychologique des caractères, voire le règne de la brutalité (quand plus rien ne paraît motivé ni pensé). Mais ce serait sans compter le talent du cinéaste à caractériser ses personnages non plus en fonction de ce qu'ils disent, mais en fonction de la manière dont ils habitent le cadre de leurs silences, de leurs regards et de cette solitude inhérente à leur métier. Dans ***Heat***, c'était le geste qui révélait d'abord le cœur d'un personnage : McCauley posant à l'aube un verre d'eau sur la table de nuit de celle qui l'aime ou Hanna étreignant une passante dont la fille venait de mourir. Dans ***Miami Vice***, c'est le regard – et lui seul – qui supplante et la parole et le geste. À commencer par celui d'Isabella, divinement interprétée par Gong Li. On y verra quelque chose de très émouvant qui ne s'exprime qu'à travers la présence ou non de son maquillage. Toujours maquillée en présence de Yero (John Ortiz), son visage paraît soudain nu, presque exsangue, dans pratiquement toutes ses scènes d'intimité avec Crockett. Ses yeux bouffis et la soudaine pâleur de ses lèvres dégagent alors une ineffable tristesse et le sentiment profond de sa vulnérabilité. Il y a aussi le regard grave et protecteur de Tubbs sur Crockett, celui solitaire et vide de Gina (Elisabeth Rodriguez), celui impénétrable et menaçant de Montoya et celui de Yero qui semble pouvoir, le temps d'une scène, faire basculer le récit : ce plan où il regarde Isabella danser avec Crockett. Amour, jalousie ou rage contenue, on ne saura pas pourquoi il a les yeux au bord des larmes car Mann, en grand cinéaste, plutôt que d'expliquer ajoute, au plan suivant, un fabuleux contrechamp : le visage de profil de son garde du corps qui regarde Yero regarder Isabella. Cette succession de regards qui ne se croisent pas constitue un grand moment de cinéma car au lieu de faire dérailler le cours serré (quasi circulaire) de la fiction, le cinéaste préfère s'en tenir à la puissance évocatrice du hors-champ. Incidemment, passe aussi dans ce profil d'homme toute la vérité d'un métier et c'est d'ailleurs l'une des réussites du film que la formidable crédibilité de tous ses seconds rôles. Il y a enfin le regard de Crockett. Debout, comme les personnages de ***Manhunter***, de ***Heat*** et de ***The Insider***, il regardera la mer. Mais la scène est plus forte car il n'est ni seul, ni chez lui, et exerce de surcroît son métier. Si dans ***Heat***, le regard vers la mer ne survenait que lorsque toutes les conditions étaient réunies pour qu'il survienne et devenait, pour ainsi dire, une scène programmatique en soi, dans ***Miami Vice***, il y a l'idée d'un regard consubstantiel au personnage qui n'est plus lié aux circonstances ou à un lieu précis, mais à un état d'âme pérenne. Ce qui est superbe ici, c'est que son regard va *à l'encontre* de la scène, de sa tension interne et de la joute verbale à laquelle, en ce lieu fermé mais transparent, se livrent les personnages. Ce regard vers la mer – moins un moment d'absence qu'une fuite brève mais volontaire – devient comme l'expression parfaite et fugace de la mélancolie dans l'œuvre du cinéaste. C'est peut-être la plus belle scène du film, sinon la plus belle de toute l'œuvre de Mann. Ajoutons que si la vérité des personnages dans ***Miami Vice*** est d'abord une affaire de regards, la toute fin du film, abrupte, nous en privera : au dernier plan, tandis que tout le monde semble s'être volatilisé, Crockett traversera de dos la cour d'un hôpital. Le pas est rapide et faussement assuré, les épaules légèrement voûtées : à ne plus voir ses yeux, on se dit qu'il souffre enfin de sa mémoire.

État-Unis, 2006. Ré. : Michael Mann. Scé. : Mann et Anthony Yerkovich. Ph. : Dion Beebe. Mont. : William Golddenberg et Paul Rubell. Int. : Colin Farrel, Jamie Foxx, Gong Li, Naomie Harris, Luis Tosar, Justin Theroux, Isaach de Bankolé. 134 minutes. Couleur. Dist. : Universal.

Mann retrouve dans *Miami Vice* les seuls personnages qu'il soit vraiment capable de filmer : les policiers et les criminels.