

DVDthèque idéale du cinéma américain des dix dernières années

Number 127, June–July 2006

Où va le cinéma américain : première partie - les acteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/4995ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2006). Review of [DVDthèque idéale du cinéma américain des dix dernières années]. *24 images*, (127), 20–29.

DVDthèque idéale

du cinéma américain des dix dernières années

Pierre Barrette [P.B.], Robert Daudelin [R.D.], Marco de Blois [M.D.], Philippe Gajan [P.G.], Gérard Grugeau [G.G.], Simon Galiero [S.G.], Marcel Jean [M.J.], Marie-Claude Loisel [M.-C.L.], Gilles Marsolais [G.M.], André Roy [A.R.], Édouard Vergnon [E.V.].

Vieux modernes...

Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999)

Une œuvre obsédante et secrète, presque nue sous son aspect cérébral. L'une des plus mystérieuses qui soient. Les partis pris esthétiques de Kubrick (reconstitution en studio, lisibilité extraordinaire des plans et du découpage, aération de la photo) suscitent déjà l'émotion. Rarement un couple aura paru aussi exposé et désemparé. Ils finiront d'ailleurs en larmes dans les bras l'un de l'autre, épuisés, elle d'avoir trop rêvé, lui d'avoir voyagé. Cette odyssee serait terriblement triste si ce n'était son inavouable malentendu : savaient-ils seulement que leurs désirs, loin de les séparer, en réalité se rejoignent ? – **É.V.**



Affliction (Paul Schrader, 1997)



Justement célébré dans les pages de *24 images* par le cinéaste Jean Chabot, le film de Schrader est l'un des sommets (avec *The Comfort of Strangers*, 1991, et *Light Sleeper*, 1992) d'une carrière des plus inégales. Se passant au New Hampshire, mais tourné sur les bords du Richelieu, ce récit familial tout en noir est magnifiquement servi par Nick Nolte, James Coburn et Willem Dafoe. – **R.D.**

Deconstructing Harry (Woody Allen, 1997)



Peut-être le meilleur film de Woody Allen depuis les grandes œuvres des années 1980, un des plus angoissés, certes, mais surtout à la fois extraordinairement drôle et d'une rare intelligence cinématographique. Le célèbre New-Yorkais y incarne Harry Block, écrivain en panne d'inspiration qui s'apprête à être honoré par l'université qui l'avait expulsé quarante ans plus tôt. Ce motif narratif ressemble à s'y méprendre à celui de *Stardust Memories* – qui constituait à l'époque un hommage senti

aux *Fraises sauvages* de Bergman – et ce n'est pas là la seule pirouette réflexive de l'œuvre. Nième film sur le processus créatif, sur la manière dont la vie et la fiction s'interpénètrent, *Deconstructing Harry* va plus loin en présentant à la fois les événements de la vie de Harry – alter ego de Woody, bien entendu – et les épisodes fictifs qu'ils lui ont inspirés. Ce jeu de miroir entre la vie et l'art, entre l'art et la vie, est donc non seulement thématique, mais produit et illustré tout au long du film par le montage alterné. Les ressources humoristiques du procédé sont exploitées à fond, mais le film conserve une rare gravité : rarement Allen n'a poussé aussi loin le cynisme et l'autodérision, rarement l'a-t-on vu plus désabusé par les affres de l'existence et les tourments de l'amour (il ne fait plus appel qu'à des professionnels...). Le film contient de plus quelques beaux morceaux d'anthologie, dont le moindre n'est pas une représentation délicate de l'enfer, avec Billy Crystal en maître des lieux. Du grand Woody. – **P.B.**



Fargo
(Joel Coen, 1996)

Cette histoire abracadabrante d'un enlèvement qui tourne au vinaigre donne finalement un film remarquable qui se bonifie avec l'âge. Lorgnant aussi bien du côté du polar que de celui du mélodrame, cette comédie met en relation des êtres qui semblent s'agiter en vain contre le destin, perdus qu'ils sont dans « l'ère du vide », à l'image du paysage et des aires de stationnement trop vastes pour les besoins de cette bourgade puritaine du Minnesota (où sont nés les Coen). En confrontant jusqu'à l'absurde, sur le ton de l'humour féroce, les valeurs familiales traditionnelles d'une policière enceinte jusqu'aux oreilles (excellente Frances McDormand, qui a mérité l'Oscar de la meilleure actrice) et la pratique de la violence et de la course au profit de petits escrocs, *Fargo* met le doigt là où ça grince dans le rêve américain, tiraillé entre deux discours irréconciliables, valant entre le confort et la bêtise, qui ne peuvent que mener à la catastrophe. Tout compte fait, cette comédie de mœurs d'une drôlerie irrésistible qui ne succombe jamais à l'appel de la satire facile (les Coen aiment leurs personnages, même les plus tordus) a des accents plus graves qu'il n'y paraît. *Fargo* a permis à Joel d'être élu meilleur réalisateur par la critique new-yorkaise en 1996, tandis que le scénario, brillant, lui valait, ainsi qu'à son frère Ethan, rien de moins que l'Oscar, en plus du Writers Guild of America Award. C'est dire la position que ce film occupe dans la filmographie des Coen parmi les *Miller's Crossing*, *Barton Fink*, *The Big Lebowski*, ou *The Man Who Wasn't There*. — G.M.

Match Point
(Woody Allen, 2005)



Brillante illustration de la chance et du hasard, sur la base du jeu des probabilités à l'œuvre au cours d'un match de tennis, avec son retournement diabolique en fin de parcours, ce « drame » jouissif librement inspiré de *Crime et châtiment* se tient constamment sur la corde raide de l'humour discret en se jouant des clichés, afin de broser un portrait de société caustique, impliquant le vertige de l'effet miroir, dans lequel la bourgeoisie anglaise en prend pour son rhume. Sa mise en scène d'une redoutable efficacité a déconcerté plus d'un critique. — G.M.



Mystic River
(Clint Eastwood, 2003)

Se réclamant ouvertement de John Ford, Clint Eastwood pratique volontiers une mise en scène apparemment sans recherche, voire à la limite de la nonchalance; c'est ce choix d'écriture qui fait la force de l'un de ses plus beaux films, *Unforgiven*, et le charme très particulier d'une œuvre mineure, mais très personnelle, comme *Space Cowboys*.

Film essentiellement grave et dont la réflexion philosophique s'articule autour de questions existentielles (culpabilité, responsabilité, trahison, appartenance), *Mystic River* opte pour une mise en scène plus serrée s'appuyant sur une direction d'acteurs rigoureuse et dont la géométrie, jusqu'à la séquence finale, est faite de regards échangés, complices ou refusés.

Dave Boyle (Tim Robbins) est le personnage principal de cette espèce de film noir qui inscrit son mystère dans un quotidien minutieusement décrit. Figure tragique, frappé par un fatum écrasant, Dave est un héros tragique qui, comme son visage chargé d'ombres le proclame sans arrêt, ne pourra jamais échapper à l'enfer. Et le film de se refermer sur lui sans pour autant libérer ses deux amis d'enfance, condamnés qu'ils sont à vivre avec leur trahison.

Fidèle à ses codes, Eastwood nous raconte cette histoire de souffrance en insistant sur les clairs-obscurs, s'appuyant sur ses acteurs qui, tous, sont exceptionnels (même Sean Penn, si souvent redoutable dans son cabotinage de virtuose). Une œuvre sans faille qui confirme, si besoin en est, la place du cinéaste au tout premier rang du cinéma américain actuel. — R.D.

... et nouveaux classiques

Before Sunset (Richard Linklater, 2004)

Neuf ans après *Before Sunrise*, Linklater fait se retrouver les personnages de ce film qui, après une nuit de déambulation dans les rues de Vienne, s'étaient quittés sur un quai de gare sans se laisser d'adresse. C'est dans les rues de Paris que déambulent cette fois Jesse (l'Américain, devenu écrivain) et Céline (la Française, militante écologiste). La caméra les accompagne durant l'heure et demie que dure le film (belle illusion de temps réel) par de longs plans fluides qui répondent à la logique de ce flux ininterrompu de paroles, vives et aériennes, échangées sur un ton de franche complicité et de subtils jeux de séduction. Jeux aussi de dissimulation puis de dévoilement où chacun, devant le temps compté (Jesse doit reprendre l'avion le soir même), livre une sorte de bilan en condensé de leur trentaine entamée, de leurs amours déçus et de leurs accomplissements. La justesse parfaite des mots ici conjuguée à la légèreté de la forme composent un film au charme fou, qui nous laisse comme en état d'ape-santeur. – M.-C.L.

Station Agent (Thomas McCarthy, 2003)



Un nain à la retraite (Finbar) hérite d'une petite station de train désaffectée dans le New Jersey. Solitaire et affichant une sorte d'irascibilité contrôlée, il se lie néanmoins d'amitié avec des gens à l'allure « normale », mais qui ne semblent pas davantage bien que lui dans leur peau. Un gaillard enthousiaste et un peu lourdaut (Joe, personnage étonnant, sorte de faux bellâtre aux allures superficielles qui se révèle d'une sensibilité surprenante et touchante), une artiste en deuil de son fils (Olivia) et une petite Noire esseulée (Cleo) finissent ainsi par partager



son quotidien. Chacun étant un peu déçu par sa condition, la plupart sont plutôt rétifs à l'idée d'entretenir une quelconque relation, même amicale (c'est surtout le cas de Finbar et d'Olivia). Pourtant ils finissent par y trouver si ce n'est un véritable réconfort, du moins la possibilité d'accepter le réel tel qu'il est le plus souvent : pas vraiment réjouissant, pas complètement misérable. Le film ne propose aucun des chemins attendus : ni celui de la « psychologie de l'exclu » version Hollywood (*Leaving Las Vegas*) se complaisant dans l'héroïcité subversive, ni celui du *freak show* qui donne dans le voyeurisme sous forme d'errance sophistiquée (*Gummo*) supposée nous révéler ce qui se cache sous les apparences de toute société convenable. *Station Agent* ne répond heureusement à rien de tout cela, préférant vanter les mérites du vagabondage sous la forme d'un modeste chant à l'honneur de la camaraderie et de l'oisiveté. – S.G.

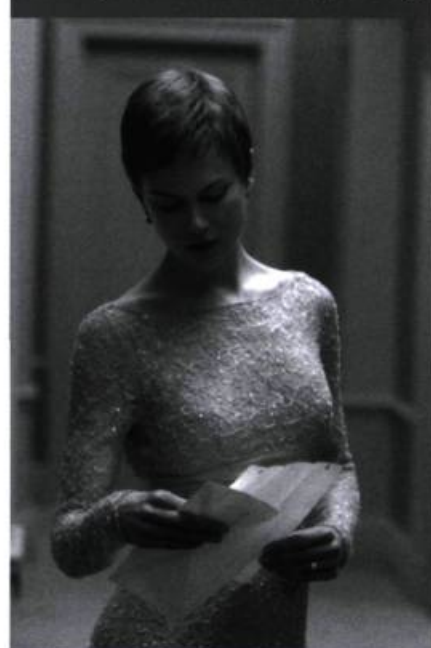
Pleasantville (Gary Ross, 1998)



Première réalisation du scénariste Gary Ross, *Pleasantville* aborde la question de la perte de l'innocence au moyen de la mise en cause de la représentation de l'Amérique traditionnelle offerte par la télévision. Sujet vaste et ambitieux, que Ross ne mène pas tout à fait à terme, mais qui débouche sur

la réfutation des dénonciations nostalgiques de la dégradation morale de l'Amérique. – M.J.

Birth (Jonathan Glazer, 2004)



Entre son cercle familial névrotique à la *Interiors* de Woody Allen, ses motifs inquiétants à la Hitchcock (*Vertigo*) ou De Palma (*Obsession*) et son plan mémorable de trois minutes sur le beau visage mobile de Nicole Kidman, *Birth* déploie avec une sombre élégance ses volutes vertigineuses. À la croisée du monde des morts et des vivants, Jonathan Glazer refonde avec brio un cinéma du récit et de la croyance. Par ses personnages – la veuve et l'enfant – le film scelle la rencontre de deux solitudes sans rémission qui se font leur cinéma, préférant la gloire affolante de la passion contrariée à la folie glaçante de l'indifférence. – G.G.



Lost in Translation
(Sofia Coppola, 2003)

Étrange amitié que celle qui se noue, dans un hôtel de Tokyo, entre une jeune mariée mélancolique (S. Johansson) et un acteur déprimé (B. Murray) venu tourner une publicité. Tous deux devenus insomniaques à force de solitude intérieure (chacun souffrant à sa manière d'une certaine indifférence de son entourage, elle de son mari, lui de sa femme), ils parviennent à s'offrir l'un à l'autre une forme de compréhension instinctive. La force du scénario est d'être parvenu à décrire cette reconnaissance mutuelle dans le non-dit, sans discours pleurnichard sur ce qui les accable dans leur vie personnelle. Sofia Coppola, brillamment, superpose ainsi la vie de l'un à celle de l'autre... Murray nous fera comprendre qu'il

est devenu étranger à sa femme après que celle-ci l'ait suivie durant des années sur ses plateaux de tournage, ce qui est précisément le cas de Johansson qui accompagne son mari photographe partout où il travaille. On peut alors déduire qu'elle est l'incarnation de la femme de Murray lorsque celle-ci était jeune, et qu'il est lui-même un double potentiel du mari de Johansson trente ans plus tard. Le point de vue subtil de la réalisatrice, le soin qu'elle porte à évoquer une sorte de tristesse rassurante exacerbée par les lieux de tournage (ce grand hôtel qui surplombe les mille lumières de Tokyo nous donne l'impression forte de contempler l'absurdité d'un monde gesticulant et indifférencié) tout comme l'incarnation offerte par Murray (ici superbe dans son espèce de cabotinage retenu) achèvent ainsi de nous convaincre. — S.G.

The Pledge (Sean Penn, 2001)



Ce film rappelle que Sean Penn est aussi un des réalisateurs les plus singuliers du cinéma américain. Après *The Indian Runner* (1991) et *Crossing Guard* (1995), le cinéaste nous ramène dans son univers obsessif, donnant au passage l'un de ses meilleurs rôles à Jack Nicholson. — R.D.

The Three Burials of Melquiades Estrada
(Tommy Lee Jones, 2005)

Remarquable par sa structure qui brise la logique narrative en entremêlant le passé, le présent et le futur et en misant sur divers points de vue, celui du tueur, celui de la victime, celui de l'ami et enquêteur, lesquels renvoient à autant de façons de cerner la vérité avant d'aboutir à son point culminant où le mensonge, plus fort que la vérité, s'avère le garant de l'amitié préservée, ce premier long métrage d'un acteur passé derrière la caméra autorise tous les espoirs, avec son arrière-plan sociopolitique qui n'est pas sans évoquer l'approche stratifiée de *Lone Star* (John Sayles, 1996) situé dans ce même coin du pays texan non loin de la frontière mexicaine. — G.M.

Photo : Darren Jones / EuropaCorp



La revanche des genres

Mars Attacks! (Tim Burton, 1996)

La terre est envahie par des Martiens sadiques, et comme ces créatures ont le sens de l'impact médiatique, elles prennent soin de s'attaquer avant tout à la classe politique des États-Unis. **Mars Attacks!** est sorti en 1996, quelques mois après la superproduction de Roland Emmerich, **Independence Day**. À l'époque, le hasard a voulu que la comédie de Burton, qui pointe du doigt la vanité des élites plutôt que de louer leur patriotisme, apparaisse comme une parodie du film d'Emmerich. Or **Independence Day** est à peu près oublié aujourd'hui, tandis que le Burton aurait pu être tourné hier.

Dans l'œuvre du réalisateur, **Mars Attacks!** fait suite à une période de grâce (les **Batman**, **Edward Scissorhands**, **Ed Wood**). On retient de ce film l'esprit d'invention, les gags délirants et l'intégration réussie de l'animation 3D, mais un peu moins la narration, car celle-ci est un peu alourdie par des bonnes idées déversées à la tonne. Néanmoins, l'humour impertinent, soutenu par une pléiade de stars, lui donne une indéniable force et le place parmi les œuvres significatives du cinéma américain récent.

Chez le réalisateur, les gags satiriques sont fréquents mais rarement la satire a-t-elle été le motif principal d'un film. **Mars Attacks!** fait ainsi figure d'exception. Les petits bonshommes verts, tout droit sortis d'un cartoon de Chuck Jones, charcutent, écrabouillent et torturent l'Amérique. Mais leur pire cruauté est qu'ils lui retirent ses habits d'apparat pour la montrer toute nue. – **M.D.**

Ocean's Eleven (Steven Soderbergh, 2001)

Ocean's Eleven, c'est le faste de Hollywood qui rencontre la démesure, le clinquant de Las Vegas, dans l'un des *capér movies* les mieux réussis

de l'histoire. Soderbergh, qui nous a habitués à des œuvres plus sérieuses, s'amuse dans ce film de genre à tirer des ficelles grosses comme de la corde, et on en redemande! Certes la réalisation au quart de tour vaut le coup d'œil, mais c'est la distribution – George Clooney, Brad Pitt, Matt Damon, Andy Garcia et Julia Roberts rassemblés! – et le plaisir absolument contagieux qu'elle communique qui fait de ce film une œuvre à voir et à revoir. – **P.B.**

Scream (Wes Craven, 1996)



Il y a eu le surwestern (**Shane** de George Stevens, **High Noon** de Fred Zinnemann), voici venu le méta-film d'horreur. Avec son tissu de références et d'autoréférences, ses jeux formels et son humour distancié, **Scream** renouvelle le cinéma d'horreur destiné au public adolescent de brillante façon. Sans condescendance et avec un savoir-faire indéniable, Craven travaille avec des procédés convenus pour étaler le fonctionnement du genre et, surtout, en démonter les ressorts moraux (le désir et la peur de la sexualité). Voilà une leçon de cinéma ludique que Craven poursuivra avec deux suites également réussies. – **M.J.**

The Funeral (Abel Ferrara, 1996)

The Funeral, c'est un peu la version intellectuelle du **Parrain**, film de gangsters

dans lequel les personnages vivent, agissent, tuent sans cette immunité morale dont semblaient profiter les Corleone et qui les plaçait à l'abri du doute et du remords. Ce film très noir, qui est comme la radioscopie intransigeante, sans fard, épurée d'un milieu qui n'a pas fini de fasciner les cinéastes et l'Amérique tout entière, réserve de surcroît une fin pour le moins inattendue. Du grand cinéma de mafia, qui annonce à plus d'un titre la série télé **Les Sopranos**, qui s'est tout naturellement installée dans la niche réflexive qu'avait bien préparée Ferrara. – **P.B.**

L.A. Confidential (Curtis Hanson, 1997)



Adapté du roman noir fort complexe de James Ellroy, au prix d'une sélection des personnages et d'un resserrement de l'intrigue, ce film préserve l'essentiel de l'univers dissolu décrit par le romancier captant l'atmosphère de la Los Angeles (la face cachée de Hollywood) du début des années 1950, traitée ici comme un personnage à part entière. Scénario brillant et adulte qui débat de l'usage de la violence et de la justice en respectant le spectateur. Des personnages étoffés rendus par des acteurs étonnants : Kevin Spacey, cynique à souhait, et le tandem (australien) Russell Crowe et Guy Pearce. Un film captivant, au sens propre, qui assume ses références au genre. – **G.M.**

Kill Bill
(Quentin Tarantino, 2003)



Tarantino qui revient après cinq de silence relatif : nul besoin de dire à quel point les fans attendaient ce film le poing dans la bouche, et ils n'ont pas été déçus. Délire de la forme, pastiche génial, feu d'artifice musical, les manies de Tarantino nous sont resservies sans jamais que l'auteur de *Pulp Fiction* ne se répète ni ne lasse. Un cinéma de l'énergie et de la surface, un cinéma de pur plaisir, qui explose littéralement à chaque plan. — P.B.

The Thin Red Line
(Terrence Malick, 1998)

Dans *Men in War*, Anthony Mann filmaît déjà la prise exténuante d'une colline, l'ennemi invisible, le dilemme moral du sacrifice. Ses soldats étaient moins bavards et grimaçants, la mort plus soudaine et tragique. La beauté, souvent stupéfiante, du film de Malick est ailleurs. Elle tient à la forme choisie, le lamento, et au regard de Gauguin. Elle est à trouver dans ce monde paradisiaque qui les entoure et dont ils sont aussi les dépositaires. Dans cet *entrevoir* qui le montre à la fois miraculeusement intact et dans l'imminence d'être ravagé. Elle est à chercher dans la figure du soldat Witt, empathique et quasi céleste, le seul à avoir ressenti l'harmonie unificatrice de la nature. Il mourra volontairement dans un geste qui sauve. — É.V.

Million Dollar Baby
(Clint Eastwood, 2004)

On le savait déjà, l'art de Eastwood cinéaste consiste à s'emparer des grands mythes américains pour les retourner comme un gant, et ainsi en révéler les aspects les plus âpres et troubles. C'est sans ménagement qu'il affronte ici un des fondements mêmes sur lesquels les États-Unis se sont construits, celui du succès par le travail, en racontant l'histoire d'une jeune femme issue d'une famille défavorisée, sans rêves ni ambition, qui, à force d'efforts et d'entêtement, se taille une place de championne mondiale de boxe... avant que la fatalité ne la rattrape de façon inexorable. Du coup, ce sont les conventions mêmes du « film de sport » qui sont mises à mal, car il s'agit avant tout pour Eastwood d'explorer ce qui, du tréfonds de leur être meurtri, anime et tourmente sans répit Frankie l'entraîneur et Maggie la boxeuse, de faire se rencontrer deux solitudes et de permettre que viennent se tisser petit à petit les liens d'une relation filiale réinventée.

Le ton est donné dès le départ, pétri d'émotions étouffées, de dialogues laconiques, de tensions contenues laissant le récit se consumer à petit feu. Toute la beauté du film vient du pouvoir de suggestion vertigineux de ce que Eastwood sait garder dans l'ombre, usant avec une pudeur et une délicatesse absolues de ce qui se dérobe à

toute évidence immédiate, poussant cette logique jusque dans le recours à des clairs-obscurs d'une force d'expression admirable. Ainsi, le récit nous entraîne subrepticement là où nous ne nous y attendions pas, loin du défi compétitif, se recentrant progressivement sur tout ce qu'attise et repousse le désir supérieur d'aimer (plus encore que celui d'être aimé). Collant de près à ces êtres qui seront traqués jusqu'au bout par leurs démons, vaincus par le destin qu'ils ont cherché à fuir par tous les moyens, cette tragédie atteint au cours de son dernier tiers un sommet de dépouillement formel dans l'œuvre du cinéaste. À ce moment, dans le silence et le calme lourd d'une chambre d'hôpital, tout se joue, tout est déjà joué. Il s'agit sans conteste de l'œuvre d'un grand maître. — M.-C.L.

A History of Violence
(David Cronenberg, 2005)



Ou comment un couple est amené au point de vertige de sa vie, à ce moment d'angoisse où lui est tragiquement offerte l'opportunité d'assumer ses aspirations les plus enfouies et de reconsidérer la nature même du bonheur familial. La mise en scène de Cronenberg, étonnamment picturale, atteint jusqu'au tréfonds par des effets d'aplat. Texture presque tactile des plans, admirable disposition des visages dans l'espace environnant. La dernière séquence du film (le retour à la maison, le regard du père à la fois stoïque et implorant) pourrait bien être la plus abyssale de toute l'œuvre du cinéaste. — É.V.



Chroniques de la jeunesse américaine

Ken Park (Larry Clark, 2002)

Dans son cinquième film coréalisé avec son chef op Edward Lachman, Larry Clark atteint un acmé dans sa recherche de l'âme des teenagers américains, qu'il veut trouver dans leur corps (dénudé, sur lequel la caméra rampe plutôt qu'elle caresse) et leur sexe (bandé, branlé, sucé, éjaculant), en observant leurs tentatives de briser une solitude dans laquelle les ont rejetés des parents aussi fêlés qu'abjects. Ils sont les frères des collégiens de *Elephant* (le film est sorti la même année), mais plus crûment lucides, plus branchés sur l'enfer social, objets de séduction et de pulsions effrontément filmés par une caméra qui les « mythologise » à fond de train. Aucun espoir, aucun rêve, pas d'utopie chez Clark : ses *kids* ne peuvent être regardés que comme si c'était la dernière fois; les voici enfin heureux de jouir avant d'être détruits, complètement vaincus (une fois qu'il s'est masturbé, un des ados égorge ses grands-parents, un autre se suicide, un troisième quitte la maison familiale). Son cinéma est plus qu'on ne le croit éthique. – A.R.

Me and You and Everyone We Know (Miranda July, 2005)



Ce premier film de l'artiste polyvalente Miranda July affiche une assurance étonnante. Si maladroite apparente il y a, elle n'est certes pas attribuable aux choix de mise en scène, parfaitement affirmés, mais à cette façon qu'a la réalisatrice de faire son miel de la candeur des personnages et de leur tâtonnante quête d'amour, de leur opiniâtre volonté de rompre leur solitude en forçant ceux qui les entourent à sortir eux-mêmes de leur repli. Voici un film tendre et drôle, une fantaisie douce-amère qui ne ressemble à aucune autre. – M.-C.L.



Bully (Larry Clark, 2001)



Bully ou l'anti-catharsis. Exposant avec une terrible évidence le vide moral de ses personnages, le film de Larry Clark n'offre ni rédemption, ni échappatoire. Nous sommes face à la démonstration implacable de l'équation voulant que ce qu'un groupe peut décider de faire, aucun des individus le composant n'accepterait de le faire seul. Clark fait partie de ceux, avec Gus Van Sant, qui ont su saisir le désarroi d'une jeunesse laissée à elle-même. – M.J.

Last Days (Gus Van Sant, 2005)

Le plus limpide, le plus épuré, le plus formellement achevé des films de GVS. Un symbole générationnel – la très charismatique star du rock Kurt Cobain – comme prémisses-modèle, un univers en perte de sens comme décor, et le temps qui se joue des repères. Cinéma : art du temps et du sacré. Blake, figure chrétienne, alias Cobain hante *Last Days* et erre dans l'espace et le temps du film, sacrifié sur l'autel d'une époque qui a épuisé tous les espoirs, tous les désirs. Symbole d'une génération, il est suspendu dans le vide, insensible à son environnement comme à son entourage.

Étonnant que la trilogie de Gus Van Sant aboutisse à ces derniers jours, deux plus exactement, de l'icône d'une génération enfantée par les acteurs du « No future » punk. Dans son cas, même la musique (des

anges) n'est plus un exutoire. Rite de passage vers la mort, démission du rêve américain, *Last Days* est l'héritier des road movies dont GVS avait le secret au tournant des années 1980-1990 (*My Own Private Idaho*), eux-mêmes lovés dans le sillon tracé par le western. Si le western était l'art de l'espace (la frontière comme lieu de l'établissement de la loi), GVS a accompli la transformation vers un art du temps. L'espace est désormais immobile (c'est la villa de *Last Days* ou le collège de *Elephant*), et le temps est devenu cette dimension dont Einstein avait eu l'intuition : élastique, elliptique, infinie ou réduite à un point. *Last Days* est le premier opus du cinéma du XXI^e siècle. – P.G.

Raising Victor Vargas (Peter Sollett, 2002)



Suave et sensible, ce premier film indépendant de Peter Sollett se situe à des années-lumière du *indie* peuplé de petits-bourgeois et aux effets de style plus gros que l'écran. Suite d'un court métrage, *Five Feet High and Raising*, de 2000, il reprend donc le personnage autobiographique de Victor, Dominicain du Lower East Side, le regarde draguer « Juicy Judy » qui le rejette malgré ses beaux discours. Cet anti-film de jeunes, qui évite aussi tous les clichés ethniques, nous plonge dans la communauté latino-américaine grâce à un sens avisé du cadre et un don de l'observation clair et généreux. Ainsi, l'humanité n'y est pas un vain mot ni une image vide. – A.R.

L'attrait du réel



Before Night Falls
(Julian Schnabel, 2000)

Après son premier long métrage, *Basquiat*, le réalisateur et peintre new-yorkais Julian Schnabel revient à la biographie d'artiste, cette fois celle de l'écrivain-poète cubain Reinaldo Arenas. Participant très jeune à la révolution cubaine et profitant du vent de liberté des années 1950-1960, Arenas s'opposera néanmoins au régime de Castro quelques années plus tard (et à l'idée même de révolution : « Les véritables artistes sont des contre-révolutionnaires », lui aurait dit l'un de ses mentors après un discours bien senti). Vite reconnu comme écrivain, son œuvre sera mise à l'index par le gouvernement et il souffrira notamment d'une persécution homophobe et anti-intellectuelle. Surveillé, poursuivi et finalement jeté en prison sous de faux prétextes, il parviendra à s'exiler aux États-Unis avant de se suicider en 1990, affligé par le sida. La réalisation fait de *Before Night Falls* une œuvre extrêmement inspirée. Schnabel s'engage ici dans son sujet de manière inouïe, épousant les aspects les plus forts de la vision d'Arenas (le film est écrit d'après ses mémoires). Le tour de force de Schnabel consiste à ne jamais nous faire sentir les jalons prévisibles de la reconstitution historique et biographique, s'attardant davantage à évoquer la perception poétique de l'écrivain. Le mariage de l'œuvre d'Arenas et du film de Schnabel nous plonge ainsi dans un véritable état de grâce. – **S.G.**

Fast, Cheap and Out of Control
(Errol Morris, 1997)



Morris au sommet de son art. Documentaire pour grand écran s'il en fut jamais un, le film est une sorte de célébration éclatée de l'intelligence humaine. Par les portraits croisés de quatre individus hors du commun (un dompteur de lions, un jardinier-sculpteur, un créateur de robots et un spécialiste du rat-taupe d'Afrique du Sud), le cinéaste nous propose un essai philosophique qui est aussi une aventure plastique de toute beauté. – **R.D.**

Tarnation
(Jonathan Caouette, 2003)



Filmé avec un budget dérisoire par un « ange nucléaire », un Petit Prince de l'underground,

le roman familial vu comme un effroi amoureux spasmodique, comme un « faux » journal intime déjanté ou un reality show psychédélique sur l'acide. Expérimentations à la Stan Brackage, métissage des formats, fragmentation du temps et des espaces, collages visuels et sonores : de la déstructuration du moi et de l'impossibilité du plan. Et pourtant, en creux de ce kaléidoscope de rêves brisés incandescents, « l'univers a un dessein ». Et le cinéma aussi. Ramener à la vie les existences broyées, sauver des gouffres béants et éloigner les spectres des icônes sacrifiées. – **G.G.**

Man on the Moon
(Milos Forman, 1999)



Parmi les genres qui dominent la production américaine, le « biopic » est un objet d'analyse négligé et pourtant révélateur de l'idéologie individualiste qui détermine le fonctionnement du cinéma hollywoodien. Avec *The People vs Larry Flint* et *Man on the Moon*, Milos Forman s'est fait l'avocat de deux personnalités d'exception, deux destins marqués par une insatiable soif de liberté s'exprimant de la manière la plus dionysiaque qu'on puisse imaginer. Avec son ego surdimensionné, son mépris des règles établies et sa profonde originalité, Andy Kaufman, le héros de *Man on the Moon*, est une pure créature des États-Unis. Ce film fait la preuve, près de 28 ans après *Taking Off*, que Milos Forman demeure un observateur pertinent de la société américaine. – **M.J.**

Pollock (Ed Harris, 2000)

On aurait préféré un portrait plus intériorisé, plus près des démons du peintre, et une mise en scène un peu moins appliquée. Et pourtant le film se revoit avec émotion tant est évident l'engagement de l'acteur-réalisateur, littéralement habité par l'image et le mystère Pollock depuis de nombreuses années et décidé à en fixer au moins le reflet. – **R.D.**

Boogie Nights
(Paul Thomas Anderson, 1997)



Dans un style flamboyant d'inspiration scorsésienne, Paul Thomas Anderson dépeint les coulisses du film porno californien vers la fin des années 1970 et met en lumière un phénomène qui a bouleversé le milieu dix ans plus tard : les tournages en vidéo. Dans *Boogie Nights*, les pionniers des années 1970, qui prennent leur travail au sérieux, méprisent cette nouvelle technique qui permet des tournages rapides et peu coûteux. Le film ne fait jamais référence au sida, autre fléau auquel a été en butte l'industrie au début des années 1980. Par analogie, la grande maladie dégénérative, c'est ici la vidéo. – **M.D.**

**The Fog of War :
Eleven Lessons from the
Life of Robert S. McNamara**
(Errol Morris, 2003)



Le grand documentariste Errol Morris rencontre Robert McNamara qui raconte l'Histoire. Un précis politico-militaire qui traiterait de la guerre moderne avec, à la clé, cette question lancinante : Qui manipule qui ? Qui manipule quoi ? Ces 11 « leçons » de McNamara lèveront-elles le brouillard du titre ou au contraire contribueront-elles à redorer le blason de cet ancien secrétaire à la Défense de Kennedy et de Johnson, acteur clé de la Seconde Guerre mondiale et du Viêt Nam ? L'histoire jugera, dit-on, mais le cinéma américain n'aime rien tant à son tour que de juger l'Histoire, plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'établir des parallèles avec aujourd'hui. – **P.G.**



Une certaine avant-garde

Gummo
(Harmony Korine, 1997)

Il y eut le *Week-end* de Godard. Il y aura la trilogie de Gus Van Sant. Entre ces deux repères, le jeune prodige qui, à 19 ans, scénarisa *Kids* et, à 23, réalisa ce cauchemar poétique qu'est *Gummo* puis *Julien Donkey-Boy* en 1999, estimable exercice du Dogme danois. Il est question dans *Gummo* d'adolescence et d'apocalypse, d'un sentiment diffus qu'après la tornade qui dévasta cette petite ville de l'Ohio, le temps s'arrêta. Le même sentiment de vivre suspendu au bord du vide qui animera *Elephant* plus tard. Trop rare, trop « en marge », trop cinéphile, Korine n'est pas devenu comme promis la voix d'une génération. *Gummo* ne parlait finalement que de l'impossibilité d'être cette voix, la voix d'individus atomisés au milieu de nulle part, sans futur et sans passé. Une génération sans voix et sans représentation. – **P.G.**

Signs & Wonders
(Jonathan Nossiter, 2000)



Le très cosmopolite Jonathan Nossiter (*Sunday, Mondovino*) pose ses valises à Athènes et explore l'étrangeté absolue. Avant *Lost in Translation*, un homme dans une ville qui se dérobe. Peu à peu elle se transforme en un réseau inextricable de signes. Ville cérébrale comme métaphore de la folie ou transfert dans un univers virtuel : pour la filmer, Nossiter fut l'un des premiers à exploiter formellement l'esthétique hyperréaliste de la caméra numérique. – **P.G.**

Elephant (Gus Van Sant, 2003)



On se souvient du film comme s'il avait été tourné en scope. Les corps convergent les uns vers les autres, se frôlent, mais sont pris dans un mouvement qui les éloigne. Cette élasticité des plans-séquences trouve un prolongement inattendu dans la trajectoire même du récit. Loin de nous conduire inexorablement vers une fin inéluctable, elle semble au contraire nous en détourner sans cesse. Car à bien y regarder, ces grandes brassées de plans-séquences ne confluent pas tant vers le massacre des innocents que vers un point nodal pour le moins surprenant (superbe effet de décalage centripète) : le rapide cliché photographique du jeune homme blond. Et là encore, si les deux adolescents se dirigent bien l'un vers l'autre, c'est pour, une fois le point de contact passé, s'éloigner aussitôt l'un de l'autre. Belle idée que de faire doucement tourner des plans-séquences lents mais résolus, lourds d'une tragédie annoncée, autour d'un instantané de photographie aussi éphémère qu'anodin. Le regard un peu céleste du film culmine dans ses dernières minutes. Au dernier plan, le cinéaste choisit de suspendre le temps, le travelling amorcé, et de nous y laisser avec ses personnages dans l'attente de la mort. L'image de ces deux amants tenus en joue, au milieu des paquets de viande, tandis que la caméra recule lentement, ranime des visions d'horreur ancestrale et pourquoi pas le souvenir d'Adam et Ève chassés du paradis

de Masaccio. C'est le vertige esthétique du film : en son déroulement paraître tenir de la commémoration, mais nous laisser *in fine* dans un pur présent atroce, tenant autant de la seconde que de l'éternité, aussi imprévisible que totalement scellé. – **É.V.**

Gerry (Gus Van Sant, 2002)



Cinéma narratif à la limite de l'abstraction, **Gerry** est peut-être le film le plus troublant de Gus Van Sant. Cette traversée du désert (de sel) a des allures de conte philosophique : ce face-à-face de deux Gerry presque toujours silencieux est à l'image de l'homme aux prises avec son destin. Mise en scène et photographie sont d'une beauté à couper le souffle. – **R.D.**

The Brown Bunny (Vincent Gallo, 2003)

Ce road-movie mutique à la beauté dépressive rappelle le minimalisme de surface warholien et le clacissisme relâché et brut d'un certain cinéma américain de l'errance des années 1970 (*Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman). Concentré d'Amérique ascétique, **The Brown Bunny** s'offre à nous, simple et vivant jusqu'à l'abstraction éblouissante, alors que son ange-fantôme miné par le chagrin se dissout dans la matérialité évanescence des espaces dépeuplés et d'un hors temps voilé. La solitude est ici inconsolable et le film de s'abîmer avec langueur dans une déchirante mélancolie cotonneuse qu'aucune femme-fleur au monde ne saurait endiguer. – **G.G.**

Bringing Out the Dead (Martin Scorsese, 1999)



Au fil des voyages au bout de la nuit d'un ambulancier au parcours christique, véritable « éponge à douleur » qui se bat inlassablement pour sauver des vies et les perd (voir la jeune Rose comme projection d'une conscience coupable), ce film puissant cristallise à lui seul la quintessence de la liturgie scorsésienne. Sur fond d'enfer urbain traversé de sombres illuminations à la Goya, l'ambulance lancée à « tombeau ouvert » dans les rues d'un New York apocalyptique devient la métaphore d'un cinéma proliférant, avide de récits métastasés. Un cinéma qui transfigure jusqu'à saturation le réel exsangue en un théâtre tragique se délitant entre damnation et rédemption, sanctification et martyrologe. Entre la surenchère d'un réel répétitif aspiré dans un éternel présent affolé et le néant des paradis artificiels de « L'oasis », refuge régressif de tous les imaginaires mortifères, c'est une guerre sans cesse à recommencer (Sisyphé et son rocher) que seuls les bras d'une femme-pietà semblent pouvoir apaiser provisoirement. En grand styliste du chaos généralisé, en « répartiteur » mégalomane de la multiplication des fictions, Scorsese offre en pâture le corps souffrant de la ville au corps dévorant du cinéma. Exacerbation des formes qui s'épuisent entre asthénie et pyrotechnie, brusques accélérations et décélérations d'un récit miné par quelque force virale : le cinéma scorsésien accouche

ici d'une nuit des morts-vivants à l'agonie somptueuse, où le héros frappé d'une nouvelle conscience finit par prendre le parti du réel face à l'absurdité du monde. – **G.G.**

Mulholland Drive (David Lynch, 2001)



Après *Blue Velvet* et *Lost Highway*, cette œuvre confirme la manière du cinéaste de soumettre dorénavant l'espace narratif hollywoodien (rappelons que le récit se situe justement dans la capitale du cinéma) à son pouvoir d'évocation, à ses obsessions et à ses désirs. C'est extrême : plus de vraisemblance ni de linéarité, le récit bifide joue de l'ellipse, de la répétition et de la permutation, les personnages sont dotés d'une double identité (on pense à *Vertigo* de Hitchcock), on est poussé dans l'espace du rêve, du souvenir et de l'oubli. Pour résumer ce film impossible à résumer, on dira que c'est le cinéma vu comme une hallucination, une chute dans un abîme, un voyage de retour d'entre les morts. On peut également dire qu'il est une relecture modernisée, irrationnelle ou freudienne du film noir. Qu'il est surtout un regard sur l'industrie du film, là où la fabrique du rêve se révèle conspiration, paranoïa, cabale montée par des malins, corruption menée par des malfaiteurs. Cette œuvre labyrinthique et déséquilibrée s'avance comme un piège ; l'écran y est un dispositif de séduction et d'attraction ; l'histoire, orchestration de fétichismes, s'enroule autour du spectateur tel un serpent, vénéneuse et funeste. La musique hypnotique (d'Angelo Badalamenti), l'entrelacement convulsif de l'image et du son, les décors décrépits et claustrophobiques, les images surréelles extrêmement soignées, le jeu distancié mais intense des acteurs et (surtout) des actrices participent d'un précis de décomposition du cinéma étrangement lyrique, d'un lyrisme pervers tant il ravit le spectateur alors que tout y est malaise, duperie, fatalité. – **A.R.**

