

Sidney Lumet **Capter l'air du temps**

Sami Gnaba, Élie Castiel, Jean-Philippe Desrochers, Luc Chaput, Sylvain Lavallée, Claire Valade et Pascal Grenier

Numéro 273, juillet-août 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64807ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

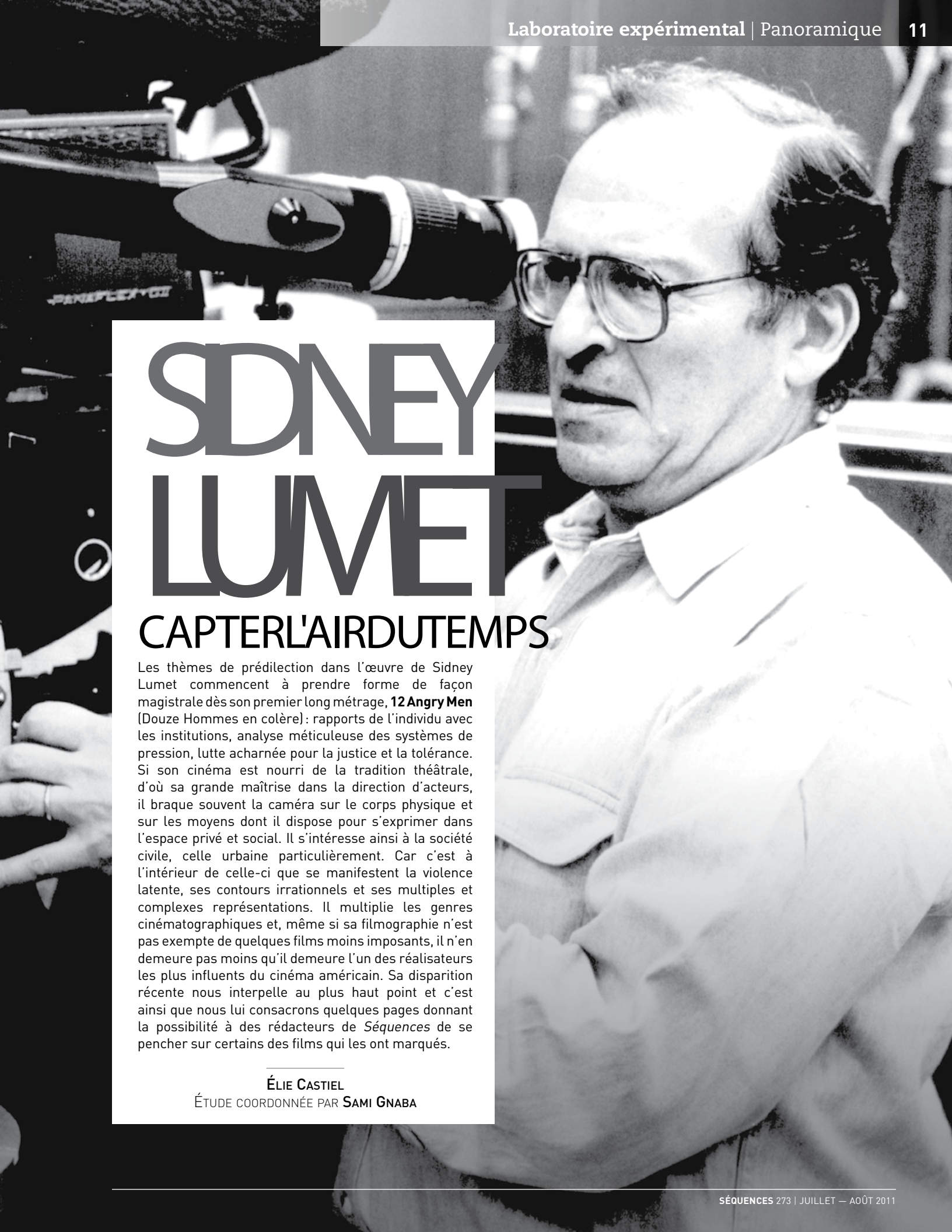
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gnaba, S., Castiel, É., Desrochers, J.-P., Chaput, L., Lavallée, S., Valade, C. & Grenier, P. (2011). Sidney Lumet : capter l'air du temps. *Séquences*, (273), 11–17.



SIDNEY LUMET

CAPTER L'AIR DU TEMPS

Les thèmes de prédilection dans l'œuvre de Sidney Lumet commencent à prendre forme de façon magistrale dès son premier long métrage, **12 Angry Men** (Douze Hommes en colère) : rapports de l'individu avec les institutions, analyse méticuleuse des systèmes de pression, lutte acharnée pour la justice et la tolérance. Si son cinéma est nourri de la tradition théâtrale, d'où sa grande maîtrise dans la direction d'acteurs, il braque souvent la caméra sur le corps physique et sur les moyens dont il dispose pour s'exprimer dans l'espace privé et social. Il s'intéresse ainsi à la société civile, celle urbaine particulièrement. Car c'est à l'intérieur de celle-ci que se manifestent la violence latente, ses contours irrationnels et ses multiples et complexes représentations. Il multiplie les genres cinématographiques et, même si sa filmographie n'est pas exempte de quelques films moins imposants, il n'en demeure pas moins qu'il demeure l'un des réalisateurs les plus influents du cinéma américain. Sa disparition récente nous interpelle au plus haut point et c'est ainsi que nous lui consacrons quelques pages donnant la possibilité à des rédacteurs de *Séquences* de se pencher sur certains des films qui les ont marqués.

ÉLIE CASTIEL

ÉTUDE COORDONNÉE PAR SAMI GNABA



1957 12 ANGRY MEN

Aux États-Unis, un jeune homme est accusé de parricide. S'il est trouvé coupable, il sera condamné à mort. Un jury de douze hommes doit statuer sur son sort. Onze parmi eux le pensent coupable. Mais l'un d'eux, sans nécessairement être certain de l'innocence de l'accusé, garde de sérieux doutes. L'espace antinomique d'une salle de délibérations place le jury dans un va-et-vient incessant d'idées, d'incertitudes et de propositions qui se soldent par le verdict de non-culpabilité. Il n'est pas surprenant que parmi ses nombreuses récompenses, **12 Angry Men** se soit mérité l'Ours d'or à Berlin (1957) et l'Oscar du meilleur réalisateur (1958).

Car pour son premier long métrage, d'une rare maîtrise dans la mise en scène, c'est surtout par la surprenante utilisation de l'espace filmé et l'habile direction d'acteurs à l'intérieur d'un huis clos étouffant que Sidney Lumet annonce la plupart de ses futures réalisations. Sur le plan de la construction, le film se présente comme un véritable jeu, autant de plateau, que de rôles et de structure. Cet assemblage d'éléments de style s'harmonise avec des personnages dont on ne sait rien, sauf qu'ils ont, chacun, un numéro de juré. On apprendra, par hasard, que le n° 8 travaille dans l'architecture,

donc dans la construction et la mise en place de bâtiments. Mais lorsqu'il s'agit de vie humaine, peut-on utiliser les mêmes arguments mathématiques? C'est dans le rapport entre la réalité, la subjectivité et l'objectivité que repose la trame narrative de cet essai filmique qui consiste à agencer des pièces à conviction, une façon de situer la mise en scène dans un contexte purement créatif et non pas accessoire: pièces d'un jeu entre la vie et la mort, véritables outils de persuasion ou de manipulation. Et derrière ce théâtre de la vie aux formes architecturales accablantes se crée une mise en situation d'une surprenante maîtrise protéiforme. Dès lors on comprendra la valeur réelle de ce long plan-séquence lors de l'arrivée des jurés dans la salle de délibérations: la caméra déambule de l'un à l'autre comme pour mieux marquer leurs différences et affirmer leur fragile humanité. Mais aussi souligner l'utilisation de différentes focales corroborant pour ainsi dire l'emprise des objets et des décors sur ces mêmes individus. Car il ne s'agit en fin de compte que d'un jeu, quel que soit leur verdict final. Et pour ce premier long métrage, un jeu, avant tout, de sublime mise en scène.

ÉLIE CASTIEL

1960 THE FUGITIVE KIND



Adaptation d'une pièce de Tennessee Williams, *The Fugitive Kind* (1960), bien que très classique sur le plan formel, s'ouvre néanmoins sur un plan-séquence d'environ 5 min 30 s qui donne toute la place au jeu riche et en nuances de Marlon Brando. En plus de concentrer le regard du spectateur (Brando s'adresse à un juge situé hors champ), ce plan-séquence démontre à quel point l'acteur, au sommet de sa forme et de son art, pouvait aisément occuper à lui seul une scène entière. Comme auparavant chez Kazan, Brando est, dans *The Fugitive Kind*, animal, sensuel et sexuel, violent, mais aussi tendre, droit, défenseur d'une certaine justice morale. Anna Magnani, à la fois forte et fragile dans le rôle d'une femme éprouvée par la vie, offre aussi une performance remarquable. Il est par ailleurs facile de penser que le personnage

de Sailor Ripley (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990), qui porte fièrement un manteau en peau de serpent semblable à celui de Valentine «Snakeskin» Xavier, puisse être un hommage au personnage incarné par Brando.

Un des moments forts du film est l'habile monologue au cours duquel Xavier se sert d'une allégorie pour comparer la vie du nomade (la sienne) à celle d'un oiseau ne se posant jamais au sol (sauf lorsqu'il meurt) et échappant constamment aux prédateurs. Cette scène si bien écrite et brillamment mise en scène, avec cette lumière expressive qui plonge momentanément Brando dans la quasi-obscureté avant d'éclairer uniquement son regard, annonce le dénouement tragique du récit. Lumet et Williams traitent, dans *The Fugitive Kind*, de racisme, d'intolérance, de l'amour interdit et impossible entre un homme dans la force de l'âge et une dame plus âgée. Ils soulignent également la nature paradoxale d'une Amérique puritaine et conservatrice qui, en dépit de sa fascination pour la liberté («Il y a encore quelque chose d'indompté dans ce pays, quelque chose de libre», comme l'affirme avec enthousiasme Carol Cutrere), se veut craintive et méfiante devant l'étranger qui incarne cet idéal. Est donc ici mise de l'avant l'impossibilité de l'individu totalement libre d'évoluer au sein d'une telle société, idée qui sera très présente dans le cinéma américain de la décennie qui s'ouvre alors.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

1964 THE PAWNBROKER



Deux enfants courent dans un champ vers leur père qui vient de se lever près d'une rivière. En haut d'une butte, la mère les convie au pique-nique sous le regard de ses parents. Le vieux juif orthodoxe est joué par Baruch Lumet, acteur du théâtre yiddish américain et père de Sidney. Cette scène de souvenir est nimbée de lumière ensoleillée et sera reprise plusieurs fois dans ce film. Adapté d'un roman d'Edward Lewis Wallant par les auteurs David Friedkin et Morton Fine (qui ont enlevé les passages des expériences médicales qui ont fait du personnage principal un estropié difforme), le scénario structure le film

autour d'un enfermement psychologique de Sol Nazerman, qui ne veut plus se rapprocher des gens, car aimer quelqu'un risque de le faire disparaître dans la tourmente.

Lumet filme cet enfermement en multipliant à l'intérieur et à l'extérieur de la boutique du prêteur sur gages des clôtures, murs, séparations, qui restreignent ainsi les mouvements de cet homme, naguère professeur d'université. En plaçant la boutique dans Harlem, Lumet montre la pauvreté de ce lieu à cette époque, pauvreté qui contrastera dramatiquement avec la richesse de l'appartement du mafieux noir. Comme dans *Anderson*, la musique aux accents de jazz est de Quincy Jones. Boris Kaufman, frère de Dziga Vertov, filme tout cela de manière documentaire, spécialement la fuite éperdue à pied de Sol, dans les rues de New York la nuit, vers l'appartement de la femme qui lui a offert son amitié. Premier film hollywoodien sur l'Holocauste par un cinéaste qui affirme avoir entendu le mot juif pour la première fois au cinéma dans *The Dictator* de Chaplin, cette œuvre, montée par Ralph (Louisiana Story) Rosenblum, est servie par une des meilleures interprétations de Rod Steiger dans le rôle-titre, interprétation qui aurait dû lui valoir l'Oscar et qui culmine par le fameux cri sourd qui symbolise si bien l'état psychique de son personnage.

LUC CHAPUT

1968 BYE BYE BRAVERMAN



Un certain Leslie Braverman meurt brutalement au début de la quarantaine. Ses amis du même âge se rendent ensemble à ses funérailles, dans une synagogue de Brooklyn. Sans qu'ils s'y attendent le moins du monde, leur conversation tourne vite au comique. Adaptation du roman satirique *To an Early Grave*, de Wallace Markfield, *Bye Bye Braverman* est avant tout une façon toute particulière de filmer New York. Ce détail est d'autant plus significatif que Lumet introduit chaque personnage à l'aide d'un carton explicatif indiquant son nom et le lieu où il réside, d'où un clin d'œil sur leurs classes sociales. Le film se transforme ensuite en une ballade guidée de Manhattan à Brooklyn, servant non pas de visite touristique, mais au contraire de moyen de montrer l'appartenance de chacun des personnages à la ville. Ce choix narratif pousse le cinéaste à alléger la mise en scène, l'objectif de la caméra pointé sur les acteurs qui se livrent sans

cesse à un subtil et intelligent jeu d'improvisation, d'où ressortent des séquences d'un ton ironique alors que le cinéaste harponne leurs petits travers, l'arrogance de l'un ou l'indifférence de l'autre, comme dans la pure tradition de l'humour juif new-yorkais.

Puisqu'il y a, dans cette comédie douce-amère focalisée sur la notion de liberté, un manque voulu de cohérence, de subtilité et de point de vue, le tout issu du scénario de Herbert Sargent qui se concentre essentiellement sur les dialogues, tantôt assassins, parfois dramatiques, et le plus souvent atteignant un humour particulier qui prend racine dans cet espace virtuel qui existe entre la vie et la mort. Et derrière ces paroles qui peuvent paraître banales et souvent maladroitement, parfois même irréflechies, subsiste une vérité et une profondeur qu'on n'imaginait pas au départ. Des conversations pleines d'humour sur l'amitié et la vieillesse, on passe soudainement aux réflexions graves, sur la maladie et la mort par exemple. C'est donc ainsi que la construction du film s'avère instantanée, plus intuitive que structurée. On parle particulièrement du «Juif dans la cité» et son apport à l'espace social. Les personnages se prononcent aussi (et souvent) sur la finitude incontournable de l'individu, ce qui explique le côté intentionnellement bâclé et jouissivement bordélique de cette comédie urbaine d'une tendresse réconfortante et d'un charme, même pour l'époque, joliment suranné. Film rare, sans doute le plus personnel de Sidney Lumet.

ÉLIE CASTIEL

1971 THE ANDERSON TAPES



Sean Connery, pour sortir de l'image de James Bond qui commence à lui coller à la peau, tourne trois films de suite dans les années 60 avec des réalisateurs importants, films où il peut enfin montrer l'étendue de son talent dans des rôles atypiques: *The Woman of Straw* de Dearden, *Marnie* d'Hitchcock et *The Hill* de Lumet. Il collaborera une deuxième fois avec ce dernier en 1971 dans *The Anderson Tapes*, comédie policière qui a des affinités avec *Touchez pas au Grisbi*, *A League of Gentleman* ou *Odds Against Tomorrow*. L'histoire se déroule à New York, ville que Lumet sait magnifier, au point d'en faire presque un personnage central de ses films, par son choix

des lieux et par la manière dont il joue sur les accents et les voisinages. Anderson, interprété par Connery, est à la tête d'une équipe hétéroclite de casseurs qui vont voler une conciergerie de la haute bourgeoisie new-yorkaise.

Comme le signale le titre, *The Anderson Tapes*, les moindres faits et gestes d'Anderson sont enregistrés par divers organismes policiers ou agences de détectives privés puisqu'il se retrouve toujours avec des personnes soupçonnées, ou près d'elles. Lumet laisse la part belle à ses acteurs, dont un jeune Christopher Walken qui établit déjà son personnage de gars un peu bizarre. Dans le rôle du conseiller d'un chef de la mafia, le monologiste Alan King est aussi bon que Duvall dans *The Godfather*. La mise en scène précise réussit à démêler l'écheveau des diverses intrigues, en incluant même des *flash-forward* qui annoncent la fin de l'histoire. Considéré comme un bon film policier lors de sa sortie, *The Anderson Tapes* apparaît maintenant comme le précurseur de *The Conversation* et de ces autres films subséquents où est montré comment des programmes comme Échelon nous permettent de croire maintenant que non seulement les écrits, mais les paroles et les gestes restent engravés dans des superordinateurs quelque part sur Internet.

LUC CHAPUT

1973 SERPICO [1981 PRINCE OF THE CITY]



Le synopsis type d'un film de Sidney Lumet se lit comme suit : l'arrivée d'un individu singulier perturbe les conventions et révèle les mécanismes internes d'une institution (la justice, la police, les médias, l'armée, etc.), notamment les jeux de pouvoir qui la régissent. Il s'agit donc d'un cinéma social, souvent dénonciateur, porté toutefois par une vision gauchiste primaire, aboutissant parfois sur des situations grotesques, frôlant la caricature, délaissant alors les qualités humaines qui font la force de ses meilleures œuvres (*12 Angry Men*, *Dog Day Afternoon*). *Serpico* (1973), ainsi, pêche par excès de manichéisme : le monde y est divisé en deux, il y a Serpico et les autres. L'exploration de la corruption policière apparaît trop simpliste, la caméra départageant dès le premier abord le

« bon » du « méchant », se laissant aller de plus à un symbolisme christique assez ridicule, sans compter ce montage effréné de gros plans sans profondeur de champ. Cette esthétique pesante est au service d'un Al Pacino flamboyant et paroxystique, un type de jeu savamment maîtrisé ici.

Influent, le film l'est sans doute, cette mise en scène aujourd'hui ubiquiste était alors neuve. Pourtant, les meilleures œuvres de Lumet sont celles évitant ces manières tape-à-l'œil, alors que l'émotion est contenue dans des cadrages rigoureux plutôt que boursoufflée par des artifices aussi inventifs que douteux. Moins connu que *Serpico*, *Prince of the City* (1981) aborde le même thème, dix ans plus tard avec cette sobriété caractéristique du cinéma de Lumet des années 80. Certaines scènes flirtent encore avec l'outrance, mais elle est contenue dans des plans larges et finement construits qui amoindrissent l'effet d'insistance. Par ses plans d'ensemble détendus, Lumet présente le personnage principal dans son environnement, car pour une fois celui-ci n'est pas qu'un intrus, il fait partie de ce système de corruption qu'il dénonce. Le film gagne ainsi en complexité, le scénario ne révélant que graduellement les intentions et le passé de son protagoniste, jusqu'à sa finale, d'une belle ambiguïté.

SYLVAIN LAVALLÉE

1975 DOG DAY AFTERNOON



Ultime collaboration entre Sidney Lumet et Al Pacino, *Dog Day Afternoon* (1975) raconte l'histoire vraie de deux voleurs subissant les conséquences de leur hold-up manqué. Plus essentiellement, c'est le récit d'un homme qui ne peut plus supporter la lourde charge de ses nombreuses responsabilités au quotidien, jusqu'à commettre l'impensable. D'une intensité rare, *Dog Day* invente un peu à lui-seul le sous-genre du film de braquage, duquel découleront de multiples variations, certaines plus inspirées que d'autres (*Killing Zoe*, *Inside Man*, *Before The Devil Knows You're Dead*, *Quick Change*...). Au contraire des personnages de *Before The Devil* ou *Inside Man*, qui se commettraient par cupidité, voire par « génie criminel », ceux de *Dog Day* n'y sont là que par désespoir, par une volonté désespérée à renverser la donne, cherchant à saisir leur dernière chance dans une Amérique en pleine désillusion. Ce qui frappe dès l'ouverture – accumulation de plans de New-York pris sur le vif – c'est cette énergie documentaire avec laquelle s'opère la mise en scène... *Dog Day* contourne l'action induit son

sujet et se place au plus près de l'intime, de l'impuissance et le désarroi dans lequel évoluent ses personnages. Aujourd'hui encore, on est toujours aussi saisi par la justesse des situations dépeintes, ce concentré de naturel, de tension dramatique et d'économie des moyens déployés dans la mise en scène. Car derrière le style transparent propre à Lumet (« unseen style », selon ses propres dires) se cache une indéniable aisance à s'effacer, de manière à ne jamais freiner la progression de son récit par quelconques effets de style voyants. Voilà un cinéaste qui est l'incarnation même de la modestie, de l'humilité. Celui renonçant à sa propre « présence », dans le seul but de donner plein cadre à ses personnages, de les laisser exister, dépouillant la scène de toute surenchère pour ne garder que sa quintessence, sa vérité. Pensons notamment à ces échanges d'une énergie explosive entre Pacino et Charles Durning. On passe sans cesse de l'hystérie au comique, de l'espoir à la panique, dans une adhésion absolue. Du point de vue de la performance de Pacino (créant un précédent dans son désir à incarner un personnage homosexuel), elle demeure à ce jour l'une de ses plus bouleversantes et courageuses. Jamais sa vulnérabilité n'aura été aussi mise à nu, jamais il n'aura été filmé avec une pareille tendresse. À la mi-temps d'une prolifique carrière, le cinéaste américain signalait là un document édifiant sur le New-York des années 70. Un an après, *Taxi Driver* sortira et ouvrira le champ à une toute autre représentation de la ville, transformée en un territoire décadent, désenchanté.

SAMI GNABA

1976 NETWORK



Avec **Network**, d'après un scénario mordant de Paddy Chayefsky, Sydney Lumet réalisait l'une des grandes œuvres sociopolitiques emblématiques des années 70. Le but déclaré n'était pas de faire de la satire mais d'offrir un reflet de la réalité. Soit. Il ne faut pas chercher bien loin pour trouver nombre d'échos au propos de **Network**, l'exploitation consciente d'un homme digne — ici, un *newsman* chevronné, Howard Beale — poussé dans ses derniers retranchements par l'implacable machine capitaliste. Il reste que l'humour noir du film, la vulgarité perverse du propos et les dialogues tranchants et insolents résonnent d'un cynisme grinçant et absurde, délicieusement dérangeant. Le style net et sans artifices de Lumet souligne d'autant plus cet aspect. Beale, le pauvre bouffon de service, crache sa rage et son impuissance face aux défauts du monde, vérités primaires et puissantes, inconscient que l'on dispose de lui comme d'un objet.

Tant les envolées de Beale que l'attitude froidement calculatrice des directeurs du réseau fictif UBS apparaissent criantes d'un réalisme visionnaire. Ainsi, dans l'univers de **Network** comme dans le nôtre qui carbure aux télérealités, aux émissions à potins et aux chaînes de nouvelles 24 h, tout est justifié pour séduire l'auditoire : la manipulation, l'exploitation, la bâtarde, le sensationnalisme, le mensonge.

Plus que la *télévision-spectacle*, **Network** annonçait le *journalisme-spectacle*, à mi-chemin entre le journalisme jaune de bas étage et l'éditorialisme sérieux. Si les plus ostentatoires des prophètes contemporains — les Bill O'Reilly et autres Jean-Luc Mongrain de ce monde — en sont les exemples les plus flamboyants, il reste que même les journalistes les plus « objectifs » et responsables ne peuvent s'empêcher de prendre le micro de l'éditorialiste-prédicateur parfois. Et même entre les mains des plus habiles, c'est une arme à double tranchant, parce que la vérité présente ultimement peu d'intérêt pour les multinationales tirant les ficelles de tout ce beau monde dans les coulisses. La seule vérité, c'est celle de l'argent. Alors, qui croire ? Plutôt que de sombrer soi-même dans un cynisme débilitant, il vaut peut-être mieux laisser les cinéastes ayant repris le flambeau de Lumet nous divertir intelligemment sur des thèmes similaires. Alors, revoyez **Broadcast News**, **Quiz Show** ou cette formidable série anglaise, **State of Play**, et délectez-vous des travers de notre monde.

CLAIRE VALADE

1990 Q&A



Réalisé en 1990, **Q&A** raconte l'histoire d'un jeune procureur engagé par le FBI pour faire la lumière sur le meurtre d'un Portoricain abattu par un policier qui plaide la légitime défense. Comme dans **Serpico** et **Prince of the City**, Lumet s'attaque à la corruption policière à travers une intrigue qui se complexifie et s'embrouille au fur à mesure que l'intrigue progresse. On nage ainsi en plein dans l'affreux et le vicieux où l'on sombre peu à peu dans le sordide. Encore une fois, le cinéaste y va d'une mise en scène percutante à l'emporte-pièce où la violence est présentée sans complaisance, de façon sèche et brutale. Un peu comme il le fera dans son film suivant (**A Stranger Among Us**) mais avec moins de doigté et de rigueur que dans celui-ci, Lumet aborde avec **Q&A** le thème de l'intolérance raciale. Sa force

principale est sa qualité d'observateurs et sa peinture du milieu. Dans ses meilleurs films, policiers ou autres, il y a toujours chez lui cette capacité de comprendre et de surprendre chez les êtres, y compris chez les méchants ou dans les rôles secondaires. Cette volonté de faire surgir cette étincelle qui les explique ou les justifie. Et **Q&A** en est un parfait exemple.

Dans le rôle du policier corrompu, Nick Nolte offre une de ses meilleures prestations au cinéma. Cette imposante composition où la malhonnêteté du personnage est mise de l'avant rappelle un peu celle d'Orson Welles pour le chef de police Hank Quinlan, dans son célèbre **A Touch of Evil**. Acteur très sous-estimé, Armand Assante, en impose tout autant dans le rôle d'un mafieux portoricain à mille lieues des personnages stéréotypés du genre. C'est dommage que Timothy Hutton fasse pâle figure comparé à eux ; son personnage, sans doute un peu trop humain, est le témoin d'une irrésistible victoire de l'intransigeance dans un monde peuplé de gens peu scrupuleux. Malgré quelques détails inutilement compliqués et quelques longueurs, **Q&A** demeurent une œuvre fascinante, notamment par la façon du cinéaste d'observer le parcours de ses personnages. C'est un des aspects les plus importants dans ses films, les rendant nettement plus intéressants que la moyenne.

PASCAL GRENIER



2007 BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD

La première scène est certainement sauvage, possiblement bestiale: un Seymour Hoffman nu, bedonnant, monte le corps svelte de la plantureuse Tomei. Ouverture saillante, classique si on la replace dans la filmographie de Lumet. Pourtant, comme le disait Christian Vivianni en 2007 à propos de l'œuvre, «rien n'est comme il paraî[t]»: quelque chose s'est détraqué dans la mise en scène («Un mécanisme tragique», *Positif*, octobre 2007, p. 26-27). Si comme à l'habitude chez le cinéaste le lit se mue en théâtre, rien n'y fait lorsque les corps se couchent: les acteurs ne s'étendent pas, ils s'affaissent. Les interprètes ne sont plus animés ni par *Equus* ni par la force surnaturelle du *Network*. La performance ne s'en trouve pas pour autant affadie, bien au contraire. En décidant de retirer les vêtements de ses stars, Lumet lève le masque.

Pour une première fois peut-être, ses comédiens sont mis à découvert, dépouillés, fragilisés: leur nudité exprime leur dénuement et n'évoque rien de plus que le vide. Pour une première fois peut-être, l'écran n'est plus une scène où il est possible de se transcender, mais un décor habitable:

Andy s'y déplace sans éloquence, petit judas dans un appartement immense. Lorsqu'exilé dans le coin du cadre, il finit par s'asseoir pour marmonner; Lumet en profite pour filmer quelques crânes dégarnis, peaux flasques et épaules tombantes. Le lien avec le corps est dès lors brisé. Et c'est grâce à cette cassure que le crime devient possible, que les liens du sang s'avèrent transgressables. Marissa Tomei semble y échapper — loin de renier le sensible, elle ne communique qu'à travers lui. Elle demeurera d'ailleurs la seule à être magnifiée par la lumière de Lumet. Qu'annonce cette noce rompue sinon ce qui guettait l'Américain, un 9 avril 2011? Cette longue série de corps — chairs étendues, teints grisâtres, faciès inertes —, n'est-elle pas un constat cru, réaliste de ce qui l'attendait? Bien difficile, devant la ressemblance physique entre Hoffman et le cinéaste, de ne pas transposer le visage de Lumet sur celui de Hoffman lors de la scène finale. Ce véritable colosse du cinéma, maintes fois prophète, se savait-il déjà condamné? **S**

JULIE DEMERS