Document généré le 16 avr. 2024 09:57

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Nouvelle jeunesse d'un cinéaste

Youth without Youth de Francis Ford Coppola. États-Unis, 2007, 125 min.

Guillaume Lafleur

Numéro 223, novembre–décembre 2008

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16756ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lafleur, G. (2008). Nouvelle jeunesse d'un cinéaste / *Youth without Youth* de Francis Ford Coppola. États-Unis, 2007, 125 min. *Spirale*, (223), 7–7.

Tous droits réservés © Spirale, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Nouvelle jeunesse d'un cinéaste

YOUTH WITHOUT YOUTH de Francis Ford Copola
États-Unis, 2007, 125 min.

par GUILLAUME LAFLEUR

Le cinéma capte le corps en mouvement et la voix des acteurs à un moment précis de leur vie et, dès lors, les marque de telle sorte qu'ils incarnent aussi le passage du temps. En cela, un film qui aborde le souvenir d'un être aimé et sa mort proche peut servir de prétexte à interroger le cinéma dans ses fondements. C'est du moins l'ambition de *Youth without Youth*, premier film de Francis Ford Coppola tourné en images numériques (HD), après une décennie de silence. Mais en empruntant ce chemin nouveau, Coppola, pionnier de l'électronique (son film *One from the Heart* fut le premier monté par ordinateur, en 1982), ne s'appuie pas en priorité sur la technique pour produire une mise en scène virtuose.

« L'homme sans âge » est l'adaptation d'une nouvelle de Mircea Eliade où le protagoniste Dominique Matei, septuagénaire humaniste et linguiste roumain (Tim Roth), à la fin des années trente, est foudroyé, brûlé sur tout le corps un jour d'orage, au sortir d'un train, à la *Gara de Nord* de Bucarest. Le hasard des tumultes du ciel va donner lieu à un phénomène invraisemblable, soit la renaissance de ce vieillard, qui retrouve apparence et vigueur d'un homme jeune.

Matei est donc hospitalisé sous l'encadrement exprès d'un médecin d'expérience, le Professeur Stanciulescu (Bruno Ganz) qui assiste à sa métamorphose, lors de séquences montrant aussi, en montage alterné, les souvenirs évanescents d'un amour ancien et à jamais perdu (interprété par Alexandra Maria Lara). Puis, ce qui advient relève du miracle : après avoir craché ses dents, de nouvelles poussent, la peau se régénère et l'homme paraît quarante ans de moins. Compte tenu de son invraisemblance, le propos fictionnel s'expose au plus grand péril, au danger du ridicule. Le réalisateur s'aventure sur cette jonction étroite où se rencontrent le surréel et la romance. Ce faisant, il témoigne de la capacité du cinéma à créer des récits marqués par l'affection et la mélancolie, envers négatif du mouvement de la vie que reproduit la pellicule de film.

Matei vit avec les souvenirs entêtants et mortifères d'une femme disparue en pleine jeunesse, comme l'indique le prégénérique du film — des images enchaînées, constituées d'un mécanisme d'horloge, d'un crâne humain et des plans rapprochés de l'aimée. Il croit retrouver cette femme, morte trente ans auparavant, au cours d'un exil faisant suite à sa convalescence. Peu après cette rencontre décisive, le sosie de Laura, prénommée Véronica, « perd la langue ». Foudroyée lors d'une randonnée en forêt, elle s'exprime en des termes que Matei seul peut comprendre. Elle ne parle alors généralement que le sanscrit, que connaissait aussi Eliade dès l'adolescence.

Cette situation indique la primauté de la parole sur le corps dans l'organisation de l'intrigue et révèle l'ambition de Coppola. Ce n'est donc pas le corps et, plus théoriquement, la présence physique de l'acteur dans l'image qui dominent, mais l'inadéquation persistante entre cette présence physique et la place du sujet dans le temps. Comme nous allons le voir, c'est plutôt la complexité de son histoire qui fait résistance et qui entre en résonance avec le long fil historique des généalogies et, par extension, de la culture.

L'acteur et le temps

Soulignons au passage que cette relation entre les modalités de présence de l'acteur dans le film et de son personnage, mis au jour sous un rapport paradoxal avec la subjectivité, traverse toute l'œuvre de Coppola. Dans *Peggy Sue Got Married* (1985), la protagoniste revit quelques heures de son adolescence avec le corps et l'esprit d'une femme mûre; dans *Jack* (1996), le héros est un enfant dans un corps d'adulte, car il vieillit quatre fois plus vite que le commun des mortels; dans *Bram Stoker's Dracula* (1993), Wynona Ryder est l'exact sosie de la femme de Vlad Drakul, morte tragiquement, et que ce dernier, devenu vampire, croit retrouver à l'époque victorienne.

En résumé, la construction fictionnelle est ici tourmentée par la filiation et les généalogies. Pour faire un film qui soit en quelque sorte la somme de ces préoccupations, il fallait sans doute créer l'improbable personnage hors du temps qu'est Dominique Matei, traversant la guerre en se cachant à Genève, parvenant à éviter tractations et poursuites par les intérêts américains et allemands. C'est aussi une sorte de prodige intellectuel et, se déclarant premier homme post-historique, il en vient, en l'année 1955, à créer une langue transnationale qui seule lui permettra d'exprimer sa situation paradoxale.

Il faut insister sur les effets de ce déploiement fictionnel complexe sur la composition d'un film. Cette valorisation des paradoxes de la parole subjective, dans *Youth without Youth*, a une incidence directe sur son agencement visuel. Ainsi, à plusieurs reprises, certains plans condensent le nœud de l'intrigue en de petits tableaux. Sans doute pour l'une des premières fois dans la filmographie de Coppola, l'image atteint une dimension allégorique qui atteste le tournant littéraire de son cinéma.

Un exemple, parmi d'autres : une série de plans sur-inclinés, incongrus, dès l'idylle amoureuse entre Matei convalescent et une espionne qui cherche à percer son mystère pour le compte des nazis. Dans un plan, l'espionne, tête en bas, danse en oblique dans le cadre de l'image, exprimant ainsi un vacillement et une proximité avec le décalage temporel exprimé dans le récit. Ceci résumant, par une chorégraphie, l'état singulier de Matei.

Présence et vie

Plus tard, lorsque le héros retrouve cette femme semblable à l'être aimé et perdu (Laura/Véronica), celle-ci s'exprime, sous ses yeux et ceux de quelques scientifiques sollicités à son chevet, en des termes de plus en plus obscurs. Elle évoque alors, de façon cryptée, le lieu mythique et originel du bassin linguistique indo-européen. Une équipe scientifique, accompagnée de Matei et Véronica, s'envole par la suite au Nord-est de l'Inde. Comme une voyante aux facultés orphiques, Véronica parvient à y désigner une grotte correspondant au lieudit des origines. En visitant l'endroit, Matei repère un crâne humain, représenté dans un plan de façon à évoquer une anamorphose dans un tableau d'Holbein.

La référence picturale, dans ce cas, n'a de sens que par son inscription dans l'ensemble du récit filmique. Car peu après, au début de l'été, la mort vient hanter le couple. Ainsi, dans une villa de bord de mer, Véronica commence à vieillir à une vitesse phénoménale, suivant le trajet inversé du récit initial. À ce moment, Dominique Matei affirme : *« si je reste avec toi, tu mourras à l'automne »*, laissant entendre qu'il est l'unique responsable de ce dépérissement extraordinaire. Mais cette femme se croit si seule et isolée sans lui qu'elle refuse d'envisager l'absence de l'être qu'elle pense aimer.

Sur le plan visuel, la situation est illustrée par une série d'images qui peuvent déstabiliser le spectateur : après celles qui rappellent la fin d'un grand film crépusculaire de l'âge d'or hollywoodien, avec les figures de la star et du pygmalion en roue libre dans leur villa (*The Star is Born* de Cukor, 1958), le spectateur voit une image scindée, montrant la mer à l'infini, à l'envers et à l'endroit dans le même plan. L'image semble ainsi résumer plastiquement le déploiement narratif en cours.

Mais peut-on jouer sur les mots et affirmer également que le cinéaste navigue entre deux eaux? Car Coppola pose aussi un regard rétrospectif sur le cinéma et son âge d'or, à l'ère des entomologistes de la forme filmique. La force de son film est d'inscrire la question de l'image en mouvement et de la parole subjective au cœur de ses enjeux, après avoir pointé, dans ses mises en scène, l'impasse des codes et des attitudes caractérisés par le refus du dialogue et soutenant la filature, le crime (*Le Parrain; The Conversation*). Geste qui nous sauve de la momification tautologique du cinéma, faisant l'économie allègre de la parole et du cœur.