

MAGGUFFIN²⁴

revue de cinéma de Rennes 2

numéro *Catastrophe*

décembre 2020





ÉDITO

C'EST LA CATASTROPHE !!! s'écrie-t-on dans les rues ou depuis nos salons confinés, tandis qu'au MagGuffin nous tentons de tendre l'oreille pour entendre le terme de *catastrophe* non seulement comme une irrémédiable déchirure, dénouement définitif et mortifère vers lequel court toute tragédie (dans le théâtre grec antique, la catastrophe désigne le dernier acte, celui de la punition divine du héros), mais dans un sens moins conclusif de *renversement par le bas* (*kata-strophê* en grec ancien), comme un saut vers et depuis le seuil du désastre. Par les temps qui courent, nous avons choisi, aimants que nous sommes, d'embrasser cette formule que Godard attribue à Rilke, « une catastrophe, c'est la première strophe d'un poème d'amour », et d'ouvrir notre cœur à nos très cher-e-s lectrices et lecteurs.

SOMMAIRE

- 5 POURQUOI QUE CATS ?
par Marine Bertaud-Patocska
- 15 AU ROYAUME DES OMBRES : L'ANIMATION EN ÉCRAN
D'ÉPINGLES
par Lorine Martin
- 31 LA TROUBLANTE LONGÉVITÉ D'AKIRA
par Baptiste Robin
- 37 NI DIEU, NI MAÎTRE !
par Aymeric Favrel
- 51 HEART OF DARKNESS OU L'ENFER D'APOCALYPSE NOW
par Malo Fortier
- 61 ANALYSE D'UNE SCÈNE DE FILM : LE PARRAIN DE FRANCIS
FORD COPPOLA
par Annaëlle Ledoux
- 75 ANIKI BÓBÓ
par Melaine Meunier



Incommu

POURQUOI QUE CATS ?

par Marine Bertaud-Patocska

Quand je suis rentrée de mes vacances de fin d'année, j'ai constaté que *Cats*, réalisé par Tom Hooper, ne passait plus en salle à Rennes et, très sincèrement, ça m'a brisé le cœur. Certes, l'une de mes motivations principales pour aller le voir était le déferlement de critiques négatives sur le film à sa sortie, qui avait énormément attisé ma curiosité, mais j'avais aussi secrètement l'espoir de voir un très beau film. Car, même si les premiers visuels étaient loin d'être prometteurs, et que je ne connaissais aucunement la comédie musicale d'origine, j'avais été très touchée par l'ambiance et la musique de la bande annonce. Alors j'ai pris mon mal en patience, et j'ai attendu de pouvoir le télécharger. Et ce moment est arrivé en plein confinement. J'ai voulu faire preuve d'un peu de retenue, attendre quelques jours pour le savourer, mais je n'ai pas pu résister et me suis jetée dessus le soir même.

Ça ne s'est pas déroulé comme prévu.

Les toutes premières notes ont retenti et j'ai quasi-instantanément été plongée dans l'angoisse, renforcée par l'horreur que m'inspiraient ces visages d'humains étrangement incrustés sur des corps félinisés. Tout me mettait mal à l'aise. C'était un pur fiasco. Je voulais être touchée par le film ou pouvoir m'en moquer, pas vivre chaque plan comme une agression. L'impression d'avoir manqué une étape était étouffante, comme si les personnages et l'équipe technique du film gardaient tous le même secret qu'ils ne souhaitaient pas me révéler, juste pour le plaisir de me voir plongée dans l'incompréhension. Alors je m'interrogeais à chaque détail étrange qui faisait surface. Que voulait dire « *Jellicle* » au juste ? Pourquoi tous ces chats avaient-ils des mains humaines ? Était-ce vraiment des chats ou d'étranges hybrides vivant dans un monde qui n'était pas le nôtre ? J'étais excessivement frustrée, car ce nombre incalculable de questions m'amenait plus à me sentir complètement stupide qu'à apprécier le film, alors que j'avais envie de passer un bon moment et que, en tant qu'amatrice de l'étrange et de l'absurde, j'aurais pu être séduite par énormément d'éléments du film si je n'avais pas été aussi mal à l'aise.

Alors j'ai tout arrêté pour regarder *Les Filles du Docteur March* de Greta Gerwig (2019). Je ne pense pas regretter ce choix, car si je n'ai pas été conquise par ce film, la retombée d'adrénaline qui allait avec était une excellente manière de me préparer à la suite de *Cats*. Ma frustration étant désormais redirigée vers Timothée Chalamet, je pouvais me replonger de façon plus neutre dans le *bad trip* félin que j'avais laissé de côté.

Je ne sais pas si j'avais momentanément oublié le terrible premier quart d'heure que j'avais vécu, ou si c'est l'heure



Francesca Hayward et Robbie Fairchild interprétant « Jellicle Songs for Jellicle Cats »

tardive à laquelle j'ai repris mon visionnage qui peut l'expliquer, mais j'étais comme transformée. Pourtant, j'avais redémarré avec le numéro musical « *The Old Gumbie Cat* », l'une des scènes qui a le plus fait réagir le public à la sortie du film. Et je suis d'accord avec la plupart des critiques ! Rebel Wilson est sans aucun doute une erreur de casting, tant pour sa voix que son humour, et la fanfare de cafards et le chœur de souris sont dignes des pires cauchemars, mais toute trace de malaise avait quitté mon esprit, pour laisser place au rire et à la pure fascination. Tous les défauts grotesques du film se sont mis à m'amuser, et je me suis laissée emporter par certains passages musicaux. « *Old Deuteronomy* » en particulier est une magnifique chanson, et a pour point fort d'être interprétée en majorité par Robbie Fairchild, l'un des meilleurs éléments du film avec Steven McRae (il danse et chante merveilleusement bien, et je dois dire que je le trouve

très beau). Mais, au-delà de ce qui est vraiment réussi dans le film, l'aspect bizarroïde de *Cats* dans son ensemble a fini par me charmer. L'accumulation de tant de détails improbables et drôles, est devenu une forme de divertissement, et je prenais beaucoup de plaisir à commenter les non-sens du film sur le serveur discord de mes amis à mesure que le temps passait.

Lorsqu'il s'est terminé, j'étais toujours perdue. Il était assez évident que j'avais vu quelque chose de... spécial. Je n'ai pas envie de dire que le film m'a paru « raté », parce que ce n'est pas vraiment la première impression que j'en ai eue, excepté pour ce qui est de ses effets spéciaux. Je me suis plutôt dit que, ne connaissant pas la comédie musicale d'origine, la compréhension de l'histoire et de l'univers de *Cats* m'avait simplement échappé, malgré l'expérience drôle et unique que j'avais vécue, et j'allais en rester là.

Mais le lendemain est sortie sur YouTube la vidéo « *Why is Cats?* » de Lindsay Ellis. Je me suis empressée de la regarder, ayant un faible pour son contenu (le fait qu'elle mentionne régulièrement Shahrukh Khan - légende vivante du cinéma bollywoodien dont je suis particulièrement amatrice - dans ses vidéos est un argument qui me pousse quoi qu'il arrive à la regarder) et ayant vu le film dont il était question, je ne pouvais que passer un bon moment. Le premier élément à avoir capté mon attention est sans doute l'interview de Harold Prince qui ouvre la vidéo. Harold Prince était un producteur et metteur en scène de théâtre, collaborateur d'Andrew Lloyd Webber pour d'autres comédies musicales comme *The Phantom of the Opera* ou *Evita*, et il évoque dans cet extrait une conversation qu'il avait eue avec ce dernier à propos de *Cats*. Prince ne compre-

je crois que je vais réagir en direct ici parce que tout est priceless

ça fait 11 minutes et j'ai déjà perdu la raison

pour avoir droit d'être réincarné ils doivent chanter une chanson à leur gourou MAIS KESKE

y'a Jason Derulo qui joue un chat gangsta avec un manteau de fourrure rose

Jason vient de se regarder dans un miroir déformant, et sa tête avait l'air plus normale qu'avant

j'ai l'impression que tout le film est une métaphore de la saison des amours

Ew et ils ont leurs pieds et mains humaines, Jason a de gros pieds tout moches là c'est infâme

Gandalf qui lèche une assiette

ok y'a un chat-contrôleur de trains qui fait des claquettes

Au moins lui il a droit à des chaussures pour camoufler ses pieds humains immondes

Ils sniffent des paillettes et ça leur donne envie de danser

"donnez de la paté de saumon à vos chats parce que c'est délicieux"

je suis traumatisée mais je sais pas si c'est en bien ou en mal

finalement c'est un chef d'oeuvre

Mes réactions en direct pendant le visionnage du film

nait rien au concept, surinterprétant et cherchant absolument une raison à tout, comme je l'avais moi-même fait lors de mon visionnage du film. Et j'adore la réponse de Lloyd Webber : « *Hal, it's about cats.* ». Cette vidéo m'a fait comprendre quelque chose d'essentiel : *Cats* n'a pas d'intrigue. C'est une comédie musicale basée sur un recueil de poèmes de T.S. Eliot, *Old Possum's Book of Practical Cats*, publié en 1939, dans lequel sont introduits plusieurs chats de la même tribu imaginaire, sans qu'il n'y ait spécialement de liens entre eux. Cette information peut paraître complètement anodine mais elle est à l'origine de ma véritable passion pour l'univers de *Cats*.

Car si Lindsay Ellis explique que l'œuvre d'Andrew Lloyd Webber se rapproche d'une succession de présentations de personnages, sans réelle trame narrative, le film de Tom Hooper, lui, en installe une, celle qui m'avait tant



Jellicle Cats venir tout le monde. Jellicles viennent à la balle Jellicle. Rejoignez le chat Jellicle sous la lune Jellicle dans le quatrième livre d'images appariement de Arthur Robins et des chats Old Possum de S. Eliot comme ils dansent toute la nuit. S'asseoir aux côtés d'autres classiques tels que The Gruffalo The Tiger Who Came to thé et Spot.

Descriptif Google de Jellicle Cats de T.S. Eliot, illustré par Arthur Robins

frustrée en début de visionnage. Alors j'ai voulu voir de mes propres yeux, et j'ai regardé la comédie musicale filmée par David Fallet en 1998.

C'est comme si j'avais découvert une nouvelle œuvre. Les maquillages et costumes constituaient un énorme soulagement : bien moins effrayants que les effets spéciaux à peine finis que j'avais pu voir, et franchement très beaux pour certains. Les poils rajoutés au niveau du visage ajoutent du volume bien plus agréable à la vue que les têtes bien trop humaines du film de 2019, et la veste lumineuse de Mr. Mistoffelees est tout simplement une merveille. Les arrangements musicaux sont nettement supérieurs, et le décor principal et l'éclairage de la pièce magnifient l'ambiance des compositions d'Andrew Lloyd Webber.

Au-delà de tout ça, les interprètes sont tous de bons danseurs et chanteurs. Je reconnais sans peine qu'une bonne



John Partridge interprétant « The Rum Tum Tugger » dans la version filmée de *Cats* en 1998

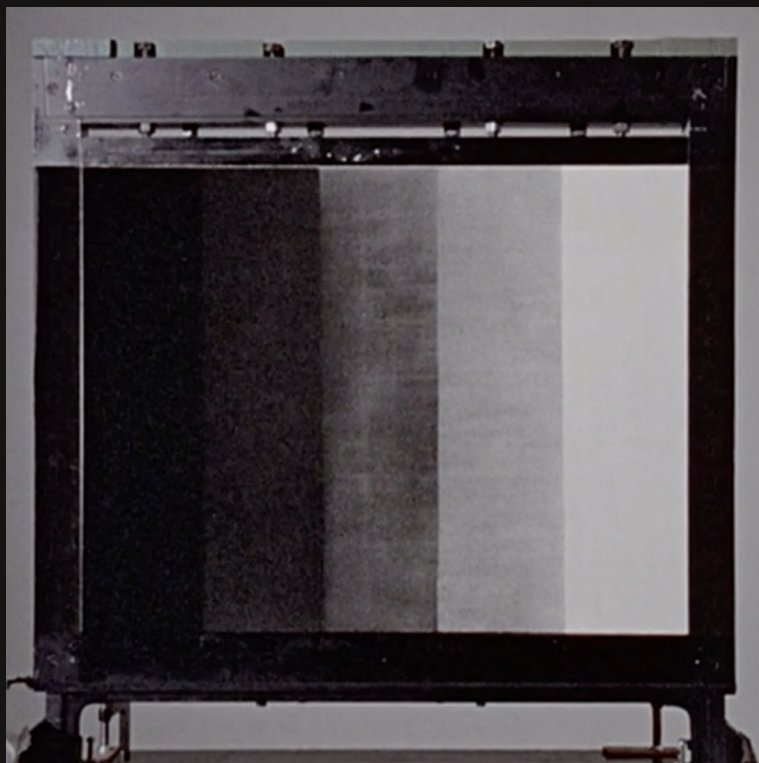
moitié du casting du film de Hooper est assez bien choisie, j'ai déjà évoqué mon amour pour Robbie Fairchild et Steven McRae mais Taylor Swift, Jennifer Hudson et Francesca Hayward se débrouillent assez bien, elles aussi, comme une grande partie des personnages secondaires. Mais la différence de dynamisme pour certains personnages est tout simplement hallucinante. Lorsqu'on passe d'un Jason Derulo qui paraît mou et essoufflé en « *Rum Tum Tugger* », dans l'un des numéros les plus énergiques (il danse vraiment bien, mais la voix ne suit pas, il faut le reconnaître) à John Partridge qui ne fait qu'un avec son personnage, entame sa scène avec des « Meow » extrêmement lascifs et se déhanche comme un dieu, on est tenté d'approuver les réprimandes de Lindsay Ellis — qui pourtant dit apprécier l'interprétation de Derulo — contre cette idée du casting *all star* de *Cats* 2019, qui ne fait que desservir le film.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul élément qui produit cet effet. Dans sa vidéo, Lindsay Ellis mentionne que quasiment tous les numéros musicaux sont interrompus par des gags (plus ou moins efficaces), ou des lignes de dialogues inutiles, comme si Tom Hooper craignait que le spectateur s'ennuie, mais en revoyant le film plusieurs fois (oui j'ai fait ça), j'ai plutôt eu l'impression qu'il se moquait beaucoup de la comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber. Comme les remakes Disney qui ont tendance à se moquer des défauts de l'original, beaucoup de passages de *Cats 2019* semblent caricaturer son matériau de base. Et je ne dis pas ça parce que la comédie musicale est construite de manière très sérieuse et que Hooper a ajouté de l'humour inutilement : ce serait complètement faux, car elle est pleine d'auto-dérision et de fantaisie (ce sont des chats qui chantent et dansent, je le rappelle). Mais beaucoup des numéros musicaux deviennent dérisoires dans le film, soit car les personnages sont tournés au ridicule (*Jennyanydots*, *Bustopher Jones*, et même *Mr. Mistoffelees*) ou car les acteurs paraissent fatigués et séniles (*Gus the Theatre Cat*, *Old Deuteronomy*). Si Lloyd Webber lui-même considère le film comme « ridicule », c'est que je ne dois pas être si loin du compte.

Et pourtant, j'aime *Cats*. Même si je le voulais, je n'arriverais pas à m'en détacher. La comédie musicale filmée m'a instantanément séduite, c'est une certitude, et je la trouve objectivement bien supérieure à son adaptation cinématographique, mais voilà, j'ai énormément d'affection pour la version de Hooper malgré tous ses problèmes.

Je l'ai revu trois fois en une semaine en écrivant cet article, et j'ai passé d'excellents moments, à chaque nouveau visionnage je découvre de nouveaux éléments, bons ou

mauvais, et je suis transportée. Sans l'approuver, je comprends l'obsession morbide autour du lynchage de *Cats*, les *memes* qui en découlent car, dans une certaine mesure, cela m'amuse, et je ris toujours beaucoup des regards horrifiés que je reçois quand j'évoque ma passion pour le film. Mon véritable regret dans l'histoire est de ne pas l'avoir vu en salle. Être témoin des réactions de toute une audience face à cet alien de cinéma m'aurait emplie de joie, et je ne désespère pas d'en avoir un jour l'occasion. En attendant, je continuerai de voir *Cats*, d'en parler autour de moi, et de tenter de convaincre mon entourage qu'il vaut la peine d'être connu.



Dégradé de gris sur le NEC (L'écran d'épingles, Norman McLaren, 1973)

AU ROYAUME DES OMBRES L'ANIMATION EN ÉCRAN D'ÉPINGLES

par Lorine Martin

À l'été 1896, parmi une série de textes critiques portant sur les expositions de la foire de Nijni-Novgorod, le russe Maxime Gorki, alors seulement journaliste, écrit ces mots devenus célèbres dans l'histoire du cinéma : « J'étais hier au royaume des ombres ». Il a assisté, pour la première fois de sa vie, à une projection du cinématographe Lumière, et en décrit l'expérience dans un article¹ rédigé sous un nom de plume pour un journal russe, le *Nijégorodski listok*. Si ce texte débute ainsi, par des impressions générales sur les vues dont il a été spectateur et pour lesquelles il relève en premier lieu l'absence de couleur et le silence absolu, il ne déprécie pas pour autant cette nouvelle invention, dans laquelle il perçoit déjà une esthétique et une poésie propres au mouvement et aux scènes dépeintes. L'objet principal de son texte est bien d'ailleurs de confronter l'apparente candeur des vues (des tableaux de familles, un enfant jouant une farce à un jardi-

¹ I.M. Pacatus [Maxime Gorki], « Brèves remarques », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°50, décembre 2006. Traduction par Valérie Pozner.

nier, des joueurs de cartes riant aux éclats... le tout dans un silence et un gris effrayants voire oppressants, selon Gorki) au contexte dans lequel elles sont projetées : « dans cette grande foire russe qui ne rêve que d'indécence et d'extravagance ». Il déplore le contexte, mais si ses premiers mots sont aussi célèbres, c'est qu'ils possèdent une puissance lyrique et évocatrice dans laquelle on retrouve aujourd'hui, et depuis leur redécouverte il y a quelques décennies, un écho. Le cinéma comme « royaume des ombres », cela a bien sûr quelque chose de mystique, mais semble aussi terriblement fidèle à la nature du cinéma : une ombre, c'est bien la trace laissée par un objet découpé par la lumière. Le parallèle avec l'impression d'image sur une pellicule paraît évident. Gorki, lui, parle d'ombres plutôt comme des fantômes du passé, condamnés à errer éternellement en silence, piégés dans une boucle au sein d'un monde sans couleur, sans son, sans vie, sur un écran qui n'était alors qu'un drap blanc. Un simulacre de vie, une mort en mouvement. Pourtant, dans un autre article datant de la même période, il décrit la vivacité de ces images qui s'animent : le cinématographe serait alors à la frontière, l'entre-deux, ni vivant ni mort. L'expérience laisse en tout cas à l'écrivain une impression mêlant effroi, fascination, circonspection et l'occasion d'exercer sa plume virulente contre la société russe de son temps.

Arrêtons-nous néanmoins sur le terme « ombre », et ce à quoi il peut renvoyer plus ostensiblement quand on s'intéresse à l'histoire du cinéma d'animation ; certaines techniques recourant à l'ombre pourraient alors en sortir. Car s'il existe un cinéma d'ombres, au sens où l'absence de lumière constitue la matière première de l'image, son



Lotte Reiniger découpant une silhouette (dans The Art of Lotte Reiniger, John Isaacs, 1970)

pigment, c'est en animation et non en prise de vues réelles que l'on peut le découvrir.

On pense en premier lieu aux films en théâtre d'ombres, hérités de la tradition orientale qui consiste à projeter, généralement sur un drap, les silhouettes d'acteurs, de marionnettes en papier découpé, ou même de jeux de mains, en général dans l'optique de conter une histoire à un auditoire. Au cinéma, la technique est légèrement différente : Lotte Reiniger, réalisatrice allemande pionnière de l'animation de silhouettes (comme on désigne ce procédé lorsqu'il est question de films), découpe avec une grande dextérité du papier épais noir et crée des marionnettes planes et articulées, qu'elle place à l'avant-plan d'une caméra multiplane, devant un décor de fond peint qui sera teinté lorsqu'on plongera le positif dans un bain de couleur. Les mouvements sont photographiés image par image, la

réalisatrice déplaçant légèrement ses personnages entre chaque nouveau photogramme, pour que l'illusion du mouvement soit créée lorsque la pellicule défile. Son film le plus célèbre, qui est en outre le plus ancien long-métrage d'animation conservé, est *Les Aventures du Prince Ahmed*, sorti en 1927 après trois années de travail. Ce film a eu une influence considérable sur nombre de cinéastes d'animation, notamment japonais. En France, Michel Ocelot reprend cette technique en papier découpé dans ses films *Princes et Princesses* (courts-métrages d'abord réalisés pour la télévision en 1989, puis sortis au cinéma en 2000) et *Les Contes de la Nuit* (2010, cette fois réalisé à l'ordinateur mais en reprenant l'esthétique du papier découpé noir sur fond coloré) même s'il se fait discret sur l'éventuelle influence des œuvres de Lotte Reiniger sur son travail.

Toutefois, si les silhouettes semblent bel et bien être des ombres, elles n'en sont techniquement pas ; il s'agit de papier noir directement filmé, et non de son spectre sombre projeté sur une surface diaphane, tel un drap. L'illusion est aussi dans la nature même de ce que l'on voit : des ombres imitées, réinventées, conformes à notre imagination. Elles sont en effet trop parfaites : leurs contours sont nets, les yeux sont figurés par des trous par lesquels transite la lumière... Au mieux, si l'éclairage venait de l'arrière-plan, on pourrait parler d'ombres propres des marionnettes, c'est-à-dire épousant les formes d'un objet tangible, matériel. Une ombre portée est de ce point de vue particulièrement immatérielle, presque libre, pouvant se détacher au gré des inclinaisons de la lumière de l'objet qui la détermine. Où trouver une technique d'animation utilisant de telles ombres comme matériau brut ?



Alexandre Alexeïeff et Claire Parker posant devant l'écran d'épingles (1980)

Il est un autre terme intéressant employé par Gorki dans son texte : les tons grisâtres, cendrés des premières images du cinématographe lui font comparer ces vues à des « gravures », en particulier quand elles ne sont pas encore en mouvement. On pense alors au réalisateur allemand Berthold Bartosch, qui avait collaboré à la création des *Aventures du Prince Ahmed*, et réalise en 1931 *L'Idée*, un court-métrage d'animation en papier découpé inspiré par un livre de gravures sur bois. Le sous-titre de son film, « la gravure animée » pique l'intérêt, selon ses propres dires, du graveur, illustrateur et par la suite réalisateur de films d'animation franco-russe Alexandre Alexeïeff, qui menait à l'époque des recherches afin de développer une façon d'animer les gravures, mais aussi de s'affranchir de la nécessité de dessiner des silhouettes clairement définies, pour atteindre une certaine évanescence de la forme. Quoi de plus

évanescence qu'une ombre ? D'autant plus quand, à la façon du pointillisme en peinture, des milliers de points viennent troubler les frontières ? Quoi de plus immatériel, alors, de plus libre, qu'une image composée de milliers d'ombres dont la multitude dessine un tableau global ?

L'idée d'une « gravure » composée de combinaisons de lumière et d'ombre naît dans la tête du plasticien, et sa rencontre au début des années 1930 avec Claire Parker, ingénieure diplômée du Massachusetts Institute of Technology, qui deviendra sa partenaire et compagne pour le restant de sa vie, permet à ses expérimentations d'être fixées en une invention novatrice. Ils créent l'écran d'épingles, une machine composée d'un écran blanc percé de centaines de milliers de tubes disposés en quinconce (recouvrant un tiers de la surface blanche) dans lesquels des épingles noires peuvent coulisser, permettant, lorsque l'écran est éclairé obliquement, de former des ombres portées plus ou moins marquées selon leur enfoncement qui, par la synthèse de la blancheur de l'écran et de la noirceur des milliers de petites ombres, peignent des images composées d'une infinité de nuances de gris. L'éclairage a toute son importance ici, car sans lumière, pas d'image, et si l'angle de cette lumière n'est pas adéquat, l'image s'en trouve profondément changée : le noir peut être moins profond, les formes déformées, etc. L'image est modelée par Alexeïeff et Parker, qui enfoncent plus ou moins profondément les épingles, mais aussi par l'environnement (lumineux en l'occurrence, géré apparemment par Parker). L'image apparaît en négatif de l'autre côté de l'écran, ce qui permet un travail d'équipe (dans une démonstration qu'ils feront en 1972 à l'Office National du Film du Canada, Alexeïeff dessine d'un côté et Parker l'assiste de l'autre). L'écran étant une invention assez fragile,



Claire Parker et Alexandre Alexeïeff faisant une démonstration de l'écran d'épingles à l'ONF (1972)

il ne faut pousser ni trop ni trop peu d'épingles simultanément, au risque dans un cas de détruire l'écran à cause des trois grandes forces de friction exercées par des centaines de milliers d'épingles, et dans l'autre de tordre une épingle, la rendant inutilisable. Alexeïeff procède avec des instruments très variés : petits rouleaux, cuillères, fourchettes, anneaux de métal, ampoules ou encore poupées russes sont autant d'outils potentiels pour sculpter son dessin. Cette technique s'oppose pour lui au dessin animé, car le dessin animé repose avant tout sur le trait, et en 1933, lorsque sort le premier film réalisé à l'écran d'épingles, il est très difficile d'animer tout en ayant des dégradés de couleurs à la manière des peintures. Alexeïeff et Parker parviennent, grâce à l'écran d'épingles, à créer un « film de peintre » comme Alexeïeff en avait l'ambition. Leur premier film s'intitule *Une Nuit sur le mont chauve*, selon la musique éponyme de Modeste

Moussorgsky qui l'accompagne — voire le détermine. Ce court-métrage n'est pas narratif car ce n'est pas ce qui intéresse Alexeïeff ; il imagine seulement visuellement ce que la musique lui évoque.

Le couple Alexeïeff-Parker réalisera en tout cinq films à l'écran d'épingles ; notamment, trente ans après leur tout premier, en 1963, *Le Nez*, adapté cette fois d'une nouvelle de Nicolas Gogol (car c'était un travail de commande), où le personnage principal perd son nez et cherche à le retrouver tandis que l'appendice développe sa propre vie.

En 1972, sous l'impulsion de Norman McLaren, l'ONF commande un écran d'épingles au couple d'inventeurs : le NEC (Nouvel Écran d'Épingles) est livré et à cette occasion Alexeïeff et Parker sont invités à présenter l'appareil à des animateurs et techniciens de l'ONF sous la forme d'un atelier, filmé par McLaren et sorti en documentaire sobrement intitulé *L'écran d'épingles* (1973). Si aucune des personnes ayant assisté à cette présentation ne fera de film sur l'écran d'épingles, le NEC sert dès l'année suivante lorsqu'un jeune stagiaire à l'ONF décide de faire des essais sur l'appareil qui a permis de réaliser *Le Nez*, qu'il avait vu par hasard quelques années avant et qui l'avait marqué. Jacques Drouin pense à l'époque n'utiliser qu'une fois cette technique d'animation (comme en témoigne un entretien datant de 1974) mais, réalisant lui aussi cinq films avec l'écran d'épingles au fil des années, son nom y restera attaché aussi vivement que ceux de ses créateurs.

En 1976 sort *Le Paysagiste*, œuvre qui tourne dans les festivals et reçoit beaucoup de récompenses, participant à la reconnaissance du médium qu'il emploie. Mais, loin de se contenter de faire « du Alexeïeff » (l'écran est alors inextricablement associé à ce nom, puisque qu'Alexeïeff et Parker



Le Paysagiste, Jacques Drouin, 1976.

ont été les seuls à l'employer pendant quarante ans), Drouin cherche toujours à expérimenter de nouvelles choses, à tester les limites de la machine. D'abord, il associe l'écran à une autre technique d'animation, les marionnettes, dans *L'Heure des anges* (1986) pour lequel il collabore avec le cinéaste tchèque Břetislav Pojar. Ensuite, il expérimente les gros plans et les zooms sur le film de commande *Ex-Enfant* (1994) et la couleur sur *Une leçon de chasse* (2002). Finalement, avec *Empreintes* (2004), il parvient à l'aboutissement du dialogue entre les deux instruments qui le passionnent : la caméra et l'écran d'épingles. Le court-métrage dévoile ainsi toute la poésie et les possibilités de l'écran d'épingles, filmé (en l'occurrence photographié) de biais, de dos, de face, en gros plan, en plan large avec Drouin dans le cadre... dans un tourbillonnement de sensations mis en valeur par la musique et où le relief des épingles et avec lui

la tactilité de l'appareil sont révélés. Ce film donne à percevoir, à ressentir toute l'affection et la fascination que Jacques Drouin a pour cette machine avec laquelle il a travaillé tant d'années.

Lorsqu'il quitte l'ONF en 2005, l'écran d'épingles est à nouveau laissé sans utilisateur pendant quelques années, jusqu'à ce que l'illustratrice québécoise Michèle Lemieux n'en fasse l'expérience à l'occasion d'un atelier donné par Jacques Drouin en 2008. Quatre ans plus tard, en 2012, elle réalise *Le Grand Ailleurs et le petit ici*. Pour elle, l'écran est un outil d'improvisation, idée que rejoignait Drouin, qui raconte s'être laissé emporter par les suggestions visuelles lors de la création de son premier film. « En général, l'écran d'épingles est peut-être un moyen abusif dans le sens qu'on le voit comme un médium qui permet de la métamorphose plutôt que l'animation des choses »², raconte-t-il dans un entretien en 1978.

En 2012, le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC) acquiert le dernier écran d'épingles créé par Alexeïeff et Parker, l'Épinette. Michèle Lemieux est chargée pendant deux ans de le remettre en fonction et en 2015 le CNC organise un atelier accueillant huit cinéastes afin de les former à son utilisation. Céline Devaux y a recours pour de brèves séquences de son court-métrage *Gros Chagrin* (2017) et Justine Vuylsteker réalise *Étreintes* (2018) entièrement sur l'Épinette. La relève semble assurée, d'autant que depuis quelques années le français Alexandre Noyer, absolument pas issu du monde du cinéma mais passionné d'animation, fabrique de nouveaux écrans d'épingles afin de démocratiser cette technique jusqu'ici extrêmement rare.

² Janick Beaulieu, « Jacques Drouin », *Séquences*, 1978, pp. 37-55.



Michèle Lemieux travaillant sur *Le Grand Ailleurs et le petit ici* (2012)

L'écran d'épingles est devenu un outil quasi mythique de l'animation. Le conservateur et programmateur à la Cinémathèque québécoise Marco de Blois estime en 2004 que si l'on créait un musée des inventions légendaires du cinéma d'animation, l'écran y trônerait, éclairé de manière dramatique³. Les films réalisés par ce moyen acquièrent alors une certaine aura de mysticité voire de mystère.

Le très grand nombre d'épingles (240 000 pour le NEC, 270 000 pour l'ÉpINETTE) permet une grande résolution de l'image, ce qui ouvre la possibilité à des dessins quasi photoréalistes et d'une grande précision. Toutefois, l'art de l'écran d'épingles est éphémère : aussitôt une image prise en photo, elle doit être au moins partiellement effacée pour former l'image suivante, afin d'amorcer *in fine* un mouvement. Or, ce processus — comme toujours en animation —

³ Marco de Blois, « Dans le ventre de l'écran d'épingles », *24 images*, n°118, 2004, p. 55.

est très lent, plusieurs jours de travail sont nécessaires pour obtenir quelques secondes animées. Mais contrairement à l'animation classique, où sont séparés l'arrière-plan, l'avant-plan, les personnages, etc., tout ce qui est dessiné à l'écran d'épingles l'est sur un même support, ce qui signifie que lorsqu'il y a un mouvement au premier plan, il faut effacer le fond puis le faire réapparaître, parfois après plusieurs jours de travail. Chez Drouin, cela donne cette impression étrange que le mouvement influe sur tout ce qui l'entoure, qu'il bouleverse la fixité de ce monde, car chaque mouvement laisse une trace sur son environnement (on pense au vol des oies au-dessus de la forêt dans *Une leçon de chasse*). Alexeïeff et Parker déplorent pour leur part, dans le documentaire de McLaren, les temps de pause que sont le midi et la nuit, car ils les coupent dans leur élan créateur et notamment dans l'animation du mouvement qu'ils font à l'instinct. Jacques Drouin explique dans des entretiens qu'il est pour lui plus important d'avoir une excellente mémoire qu'une excellente technique lorsque l'on crée avec l'écran d'épingles. D'ailleurs, ce sont aussi les imperfections, les défaillances, qui participent à l'aspect onirique et flottant de ces films.

Les différents cinéastes qui s'y sont confrontés ont cherché à chaque nouveau film une façon d'approcher le médium de façon personnelle : Alexeïeff ne voulait pas révéler le « truc » derrière ce dispositif, on ne distingue pas les épingles dans ses films, tandis que Jacques Drouin ou encore Michèle Lemieux montrent l'écran dans son entièreté dès leurs premiers films ou presque (à la fin du *Paysagiste* et de *Le Grand Ailleurs et le petit ici*). Cela pourrait s'expliquer par un rapport plus révérencieux, solennel, à cet outil si atypique, presque unique dans l'histoire du cinéma. Céline Devaux, qui l'utilise pour de brèves séquences de son



Jacques Drouin et le Baby Screen, un écran d'épingles miniature

court-métrage, estime que c'est pour elle un honneur de travailler sur un si vieil objet, d'une grande rareté puisqu'il n'existait alors que deux exemplaires fonctionnels, car sa fragilité impose un rituel précis d'utilisation et de nettoyage. En effet, il faut le couvrir dès qu'il ne sert pas, même pour une pause d'une demi-heure, car la poussière est sa pire ennemie, disait Claire Parker en 1973 ; de plus, il faut l'utiliser délicatement, sans pousser trop ni trop peu d'épingles d'un coup comme nous l'avons expliqué précédemment. En ce qui concerne le nettoyage, les consignes sont aussi précises : il faut une éponge en caoutchouc propre et sèche passée délicatement sur l'écran lorsque toutes les épingles sont enfoncées, ne pas utiliser de liquide aqueux car cela rouillerait les épingles, ni de liquide huileux car cela diluerait le lubrifiant qui, contrairement à ce qu'indique son nom, permet aux épingles de ne pas coulisser trop vite dans les

trous. C'est un outil qui demande beaucoup de délicatesse et dessiner dessus est un travail d'orfèvre. La lenteur du travail, la solitude, la lumière tamisée de l'espace de création forment une ambiance particulière, comme un cocon pour le cinéaste. La perception du temps change nécessairement ; il ralentit, s'étire, se calque sur le rythme de la création du mouvement. Dans *Le Paysagiste*, Drouin joue de ce parallèle : son film met en scène un peintre s'aventurant dans sa création et au sein de laquelle il découvre un monde. L'intérieur du tableau vit, alors que tout l'extérieur s'arrête : ce tableau vivant figure de façon évidente l'écran d'épingles (comme le montre le plan final), l'extérieur étant le studio, où l'éclairage est le même pendant des semaines, des mois. À l'exception de l'écran, tout reste et doit rester fixe ; le temps se fige. Michèle Lemieux formule une pensée proche de celle-ci : pour elle, l'écran d'épingles, c'est le monde. C'est *le grand ailleurs*, d'une certaine façon ; le studio étant pendant deux ans et demi son petit ici. Enfermés pendant de longues périodes seuls avec la machine, les cinéastes développent avec elle un rapport presque intime, charnel. Justine Vuylsteker pense ce rapport de façon organique, car elle trouve le support très vivant, « semblable à un épiderme ».

La grande poésie des œuvres en écran d'épingles repose aussi sur le matériau : ce qui est modelé, ce sont certes les épingles, mais surtout leurs ombres. Tout repose sur un jeu d'ombre et de lumière, de clair-obscur, pour obtenir une texture cendrée, un « velours d'acier » disait Alexeïeff. Il s'agit donc de graver la lumière, de matérialiser l'immatériel, ce qui confère à l'image une présence très volatile, éthérée, flottante voire désincarnée. L'ombre fascine, car elle relève de ce qui est caché, de ce que la lumière n'atteint pas ; elle est mystérieuse, insaisissable. Effrayante, disait Gorki. Et



Plan final d'Empreintes, réalisé par Jacques Drouin en 2004

pourtant modelable. Ce matériau contraste avec l'objet, qui demande un rapport très tactile, physique, entre le cinéaste et lui. L'écran d'épingles serait alors le médium du contraste, de la transition, du mystique et de la métamorphose.

Si chacun des cinéastes que nous avons mentionné cherche à se réapproprié l'instrument, ils ont en commun de l'employer pour tenter de retranscrire l'indicible : les perceptions, les sensations. Peu de leurs œuvres sont des films narratifs, ce sont plutôt des voyages au cœur de l'imaginaire des artistes, qui se laissent entraîner par l'écran dans des visions oniriques, hors du temps. C'est ainsi que, malgré l'utilisation de l'invention d'un autre, créée parfois près d'un siècle auparavant, ils en font un médium toujours personnel et parviennent alors à tirer leur épingle du jeu.



Affiche du film Akira, Katsuhiro Ōtomo, 1988

LA TROUBLANTE LONGÉVITÉ D'AKIRA

par Baptiste Robin

Comment appréhender Akira ? Tant de choses ont déjà été écrites à son sujet. Chef-d'œuvre d'animation, symbole du traumatisme post-Hiroshima, Akira ne rentre dans aucune case et continue de fasciner, au point d'avoir encore attiré les spectateurs en salles cet été, plus de trente ans après sa sortie initiale en 1988, au Japon.

Akira, c'est avant tout un manga sorti à partir de 1982. L'idée germe dans l'esprit bouillonnant du mangaka Katsuhiro Ōtomo. Il souhaite dépeindre un Japon semblable à celui de l'après Seconde Guerre mondiale : en pleine reconstruction et interrogatif quant à son avenir. C'est alors que lui vient l'idée d'allier l'univers cyberpunk à un propos politique — toujours furieusement actuel — sur la menace atomique.

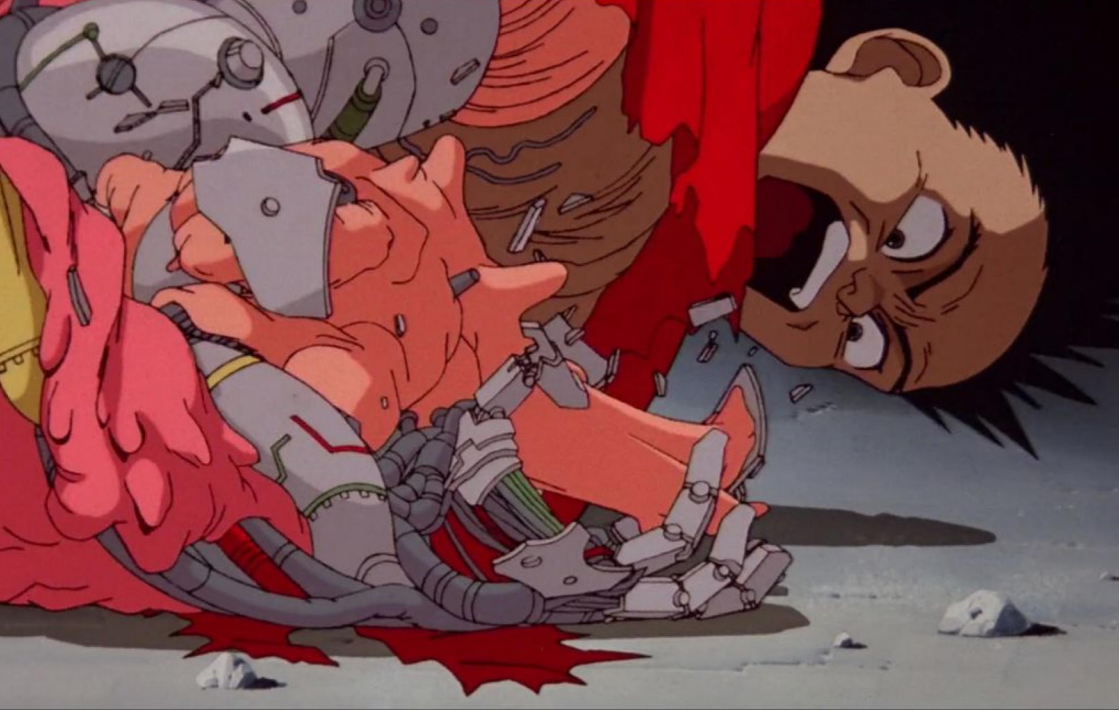
Il prend alors comme figure centrale du récit une bande de jeunes motards sans foi ni loi qui cherchent avant tout à tromper l'ennui en commettant des délits et en se livrant à

une guerre acharnée avec des bandes rivales. Cependant, l'inconcevable finit par les happer. Le récit bascule en effet dans la science-fiction lorsque l'un des membres, Tetsuo, est embarqué par l'armée pour un projet expérimental où des enfants sont considérés comme de futures armes potentielles. L'action se déroule dans un Tokyo futuriste, sale et théâtre d'une criminalité grandissante tandis que le pouvoir politique est de plus en plus contesté. La société bascule progressivement dans une guerre civile.

Après la sortie de son œuvre, Katsuhiro Ōtomo s'attelle à la transposer sur grand écran. Un projet ambitieux et très coûteux, puisqu'il devient à l'époque l'un des films d'animation les plus chers jamais réalisés.

Akira saura se frayer un chemin parmi les plus grands films des années 1980, non sans mal. En France, le domaine de l'animation est encore largement destiné à un jeune public, et l'arrivée d'œuvres violentes comme *Akira* n'est pas perçue d'un bon œil. *Akira* en fait les frais et ne sort dans l'hexagone qu'en 1991, soit trois ans après la sortie japonaise.

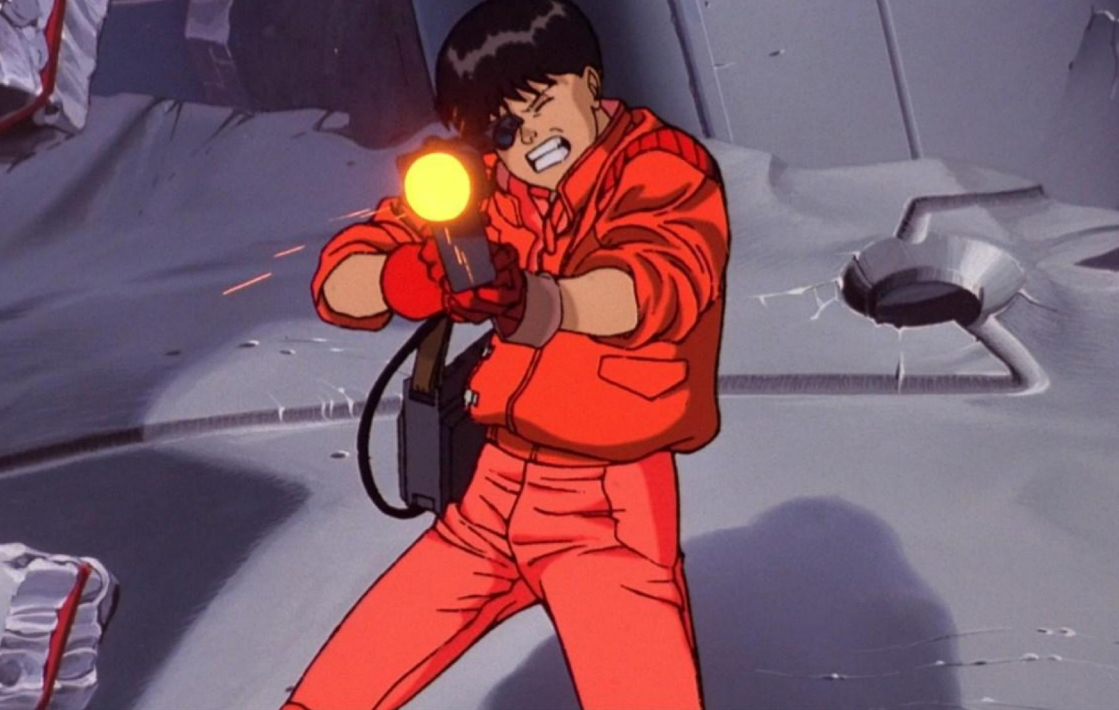
Ce qui frappe d'emblée lorsque l'on regarde *Akira*, c'est bien sa façon de traiter la violence. Elle est peut-être même le personnage principal tant elle tient une place prépondérante dans le long-métrage. Les thèmes centraux abordés sont évidemment très durs, le récit semble presque dénué d'espoir et l'humanité est ici présentée comme dangereusement vulnérable. On est marqué par toutes ces scènes de destruction massive, où les habitants de Néo-Tokyo se font engloutir sous l'eau après l'effondrement d'un pont ou écraser par les débris d'immeubles. Les hommes sont semblables à des insectes, petits et impuissants face à l'anéantissement de leurs édifices par la colère et le désarroi



Akira, Katsuhiro Ôtomo, 1988

des autres. La plongée de cette ville dans le chaos, où chaque vie peut être réduite en poussière en l'espace d'une poignée de secondes, est tout bonnement glaçante. Mais ce n'est pas tout.

Akira n'a pas peur de choquer, de marquer par certaines scènes horribles. Relevons ici le choix des gros plans pour appuyer la gravité des blessures, comme lorsque le personnage de Tetsuo se retire des éclats de verre du pied, ou bien quand il tente de remettre ses boyaux en place. La torture de ce personnage, considéré comme un véritable rat de laboratoire par les militaires, et sa lente descente aux enfers représentent une grande violence psychologique. Les scènes de cauchemars, absolument effroyables, l'illustrent parfaitement. On garde longtemps en tête ces peluches d'ours et de lapin, qui deviennent progressivement des monstres gigantesques. L'ambiance sonore de cette scène cauche-



Akira, Katsuhiro Ōtomo, 1988

mardesque joue ici un rôle capital, puisqu'il est seulement question de petites voix faibles qui entonnent à l'infini des mots. "Dom-dom... Dom-dom...". Aucune musique, seulement des voix qui animent ces peluches maléfiques. Une ambiance extrêmement malsaine se dégage et l'on comprend alors que Tetsuo glisse progressivement dans les limbes de la folie.

L'autre particularité d'*Akira*, c'est son animation. Le film est encore aujourd'hui une véritable leçon de maîtrise sur tous les plans. On retiendra sa grande richesse visuelle. Comment ne pas être sidéré par autant de détails ? La ville de Néo-Tokyo, qui semble tout droit tirée de l'univers de Philip K. Dick (et en particulier de *Blade Runner*), fourmille de détails innombrables. La richesse des expressions faciales, des décors, des personnages, des costumes, des véhicules. Tout est absolument sublime. Il n'y a pas un plan sans

mouvement : un personnage insignifiant qui marche en arrière-plan, des néons qui clignotent, des explosions, etc. L'image est en perpétuelle agitation, elle n'est jamais figée. Il y a un sens du détail complexe, d'une extrême minutie, ainsi qu'une vraie recherche sur les échelles de plan et sur la lumière, qui ont demandé un travail colossal aux équipes.

Akira est bien une expérience cinématographique hors pair, ambitieuse, exigeante. Sa richesse thématique et visuelle fait d'elle une référence absolue d'animation et continue de fasciner des générations de cinéphiles depuis près de trois décennies. Le projet de le tourner en live action n'a pas encore vu le jour, et passe de main en main sans réelle concrétisation, mais une chose est sûre : l'œuvre de Ōtomo a encore une belle longévité devant elle.



Ni Dieu ni Maître, une histoire de l'anarchisme, *Tancreède Ramonet*, 2016

NI DIEU, NI MAÎTRE !

par Aymeric Favrel

Le thème de ce numéro du *MagGuffin* étant la catastrophe, l'inspiration n'a pas été compliquée à trouver. En effet, il a suffi de s'intéresser aux médias traitant de l'actualité en ces instants marqués par la pandémie de la Covid-19, à l'instar de l'article du *Monde* « La pandémie de Covid-19 plonge l'économie mondiale dans une récession record » datant du 2 septembre 2020. Si le marasme économique futur est évident, une autre déferlante est annoncée : la défiance des citoyens envers leurs élites politiques. Cependant, cette perception négative du pouvoir n'est pas un phénomène nouveau. Au siècle dernier, une nouvelle façon de concevoir l'ordre est apparue par des hommes et des femmes qui n'avaient ni Dieu ni maître : les anarchistes.

Ce sont ces anarchistes qui seront au centre de cet article, car j'aborderai l'excellent documentaire de Tancrède Ramonet : *Ni Dieu ni maître, une histoire de l'anarchisme*.

Diplômé d'un DEA de philosophie, Tancrède Ramonet fonde avec son frère Axel et le producteur Martin Laurant la société de production Temps noir en 2002. Leur souhait est de donner la parole à ceux qui contribuent aux mouvements sociaux, faire entendre des voix inaudibles dans les documentaires classiques devenus, à leurs yeux, standardisés. Tancrède Ramonet réalise deux épisodes de *Docs interdits* pour France 3, entre 2013 et 2016, avant de s'attaquer à *Ni Dieu ni maître*, produit par Arte. Il revendique explicitement les partenaires de son film, qui l'ont aidé à le financer (le coût est de cinq cent mille euros) et surtout à le diffuser sur les écrans français et internationaux (Suède, Colombie, Canada, Suisse). Il n'a pas la volonté de faire un film anarchiste dans les choix graphiques, musicaux ou de montage mais un documentaire plus conventionnel (utilisation d'archives, entretiens sur fond noir, musique orchestrale). Diffusé en 2016, *Ni Dieu ni maître* comporte deux parties¹ et aborde la création de l'anarchie dans le milieu du XIX^e siècle jusqu'aux échecs successifs lors de la première moitié du XX^e. Pour cet article, j'aborderai uniquement le premier segment, *La volupté de la destruction (1840-1914)*, afin de me concentrer avant tout sur l'idéologie du mouvement. Le texte que vous vous apprêtez à lire est découpé en trois parties. La première introduit les qualités du documentaire, la deuxième développe ce qu'est l'anarchisme et la troisième est une conclusion où je vous parle de mon rapport personnel vis-à-vis de ce documentaire et ce qu'il m'a apporté.

Personnellement, je trouve ce documentaire excellent pour plusieurs raisons. *Ni Dieu ni Maître* est d'abord un documentaire très bien écrit, usant de belles phrases au

¹ Première partie : *La Volupté de la destruction (1840-1914)*. Deuxième Partie : *La Mémoire des vaincus (1911-1945)*.



Le réalisateur, Tancredi Ramonet, photographié par Stéphane Burlot

service de son propos social. Par exemple, voici les premiers mots de la première partie du documentaire après la courte introduction : « c'est à l'ombre des cheminées, des premiers bagnes industriels, dans le cœur encore populaire des cités modernes, au pied des vieux palais changés en nouvelles places financières que tout a commencé ». Cette phrase permet de placer le contexte, le renouveau politique et économique de la période, en plus d'un constat sur les conditions de travail déplorables des ouvriers. La plume est illustrée par pléthore de sources : peintures, images d'archives, photographies, journaux, extraits de livres, de films, caricatures, dessins... J'ajoute une mention spéciale pour les représentations des grands penseurs anarchistes via un effet particulier : le documentaire illustre l'évolution physique des théoriciens grâce à des transitions animées ; on passe d'une photo à l'autre de façon homogène. Des extraits de leurs livres apparaissent à l'écran en même temps que la voix narrative explique les concepts, avec l'aide d'une

quinzaine d'intervenants (principalement des historiens). Ces derniers sont également acteurs du mouvement anarchiste aujourd'hui, ce qui montre la partialité du documentaire. J'ajoute, enfin, la clarté du discours, le rythme fluide qui permet d'avoir une grande quantité d'informations facilement compréhensibles.

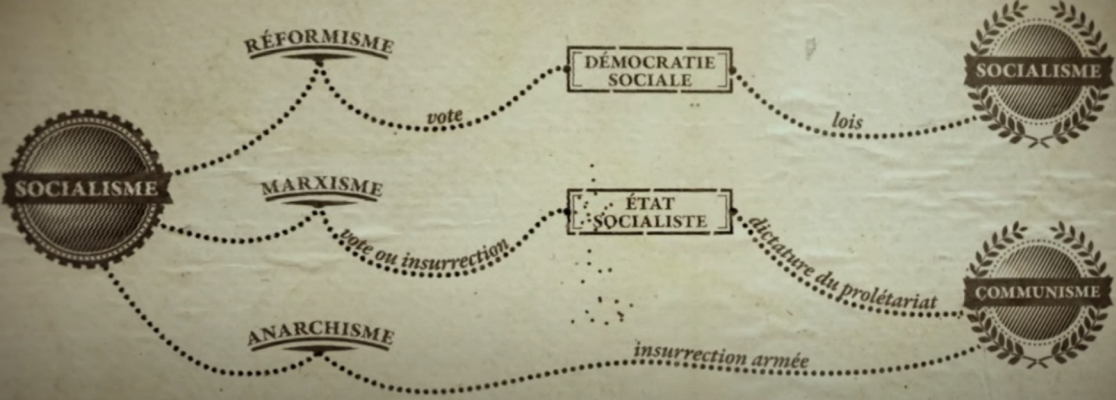
Mais ces informations, que sont-elles ? Tout d'abord, nous apprenons que l'anarchisme est un concept issu du contexte de la révolution industrielle de la première moitié du XIX^e dans les pays occidentaux. Cette révolution provoque un paradoxe : ces pays n'ont jamais été aussi développés, que ce soit dans les transports, les technologies, les avancées médicales... mais, parallèlement, leurs travailleurs n'ont jamais été aussi pauvres. À titre d'exemple, on apprend dans le film qu'en 1840, l'espérance de vie d'un travailleur ne dépasse guère les trente ans. Bien que je regrette l'absence de précision quant à cette information dans le documentaire, je suppose qu'il parle des travailleurs dans les pays industrialisés. Le chiffre a cependant le mérite d'être sans équivoque. De ce fait, certaines voix s'élèvent contre cela. Tancred Ramonet s'intéresse, en premier lieu, à celle d'un penseur important de l'anarchisme, issu lui aussi des milieux populaires : Pierre-Joseph Proudhon. Typographe français, député de la II^e République², il écrit en 1840 son ouvrage célèbre *Qu'est-ce que la propriété ?*, dans lequel il répond à la question de son titre par cette formule passée à la postérité : « *la propriété, c'est le vol* ». Ce livre est une profession de foi, car Proudhon y déclare : « je suis anarchiste ». Il considère que l'ouvrier subit une domination des institutions politiques, économiques et religieuses. Ces

² Moins connue que la suivante, la II^e République est un régime qui dure de 1848 à 1852, avant que le coup d'État du futur Napoléon III ne transforme la France en un empire.

formes de domination doivent, selon lui, être détruites pour changer de structure sociale ; changement devant se produire de façon non-violente, en aidant économiquement les plus pauvres à subvenir à leurs besoins grâce à sa Banque du Peuple. La spécificité de cette banque est, entre autres, l'absence de taux d'intérêts. Les travailleurs devaient se prêter mutuellement les capitaux dont ils avaient besoin et le peuple devenait son propre banquier. Les confrères de Proudhon à l'Assemblée Nationale critiquent alors sa pensée et son projet bancaire est rapidement avorté. L'action n'a pas fonctionné mais l'idée, elle, a circulé en Europe. Ses livres ont été traduits dans diverses langues, arrivant ainsi dans les mains de Marx, Tolstoï et surtout dans la bibliothèque de l'un des plus grands penseurs anarchistes : Mikhaïl Bakounine.

Philosophe, Bakounine utilise l'idéologie de Proudhon en la complétant avec une évolution déterminante : la révolution. Afin de répandre ses idéaux, il se rend à l'Association Internationale des Travailleurs (AIT) à Londres en 1864³. Il obtient un grand succès et l'anarchisme devient majoritaire dans les mouvances de gauche. Cependant, la pensée de Bakounine entre en lutte contre celle de Marx. La discorde apparaît quant à la façon d'atteindre le communisme : les marxistes pensent qu'il faut en passer par la dictature du prolétariat en transition, tandis que les anarchistes estiment qu'il est préférable de faire une révolution menant directement au communisme. Le courant du réformisme, qui considère quant à lui que le changement peut se produire par les urnes, est minoritaire à l'époque. Le documentaire présente très clairement ces différents courants de la gauche par l'illustration que vous

³ Cette association rassemble plus de deux mille ouvriers venus du monde entier, affirmant que l'émancipation des travailleurs doit être conduite par les travailleurs eux-mêmes. De ce fait, ils se réunissent pour échanger sur le fonctionnement à adopter dans des domaines aussi variés que la place des femmes ou la question de l'héritage.



Les différents courants de gauche au XIX^e siècle

avez sous les yeux (ci-dessus). Bakounine a ces mots prémonitoires pour qualifier le marxisme : « Prenez le plus grand révolutionnaire, mettez-le sur le trône de toutes les Russies et vous en ferez un tyran dans quelques années. Je prédis qu'en Russie, si la révolution prend la forme que Marx souhaite, on verra arriver une terrifiante bureaucratie rouge ». Contrairement aux autres citations des théoriciens, celle-ci n'est pas montrée explicitement à l'écran mais rapportée par Normand Baillargeon, un des intervenants, qui n'indique pas la source de cette phrase. L'opposition entre les deux courants est symbolisée de façon intéressante dans le documentaire, par une photographie de Proudhon mort, entouré de part et d'autre par Marx et Bakounine. Cette image illustre la divergence d'opinion entre les deux penseurs à la suite de la mort de l'anarchiste français en 1865.

Les idées anarchistes tentent de se concrétiser lors de l'épisode de la Commune de Paris (du 18 mars au 28 mai 1971). Bien que la Commune ne soit pas — à proprement parler — anarchiste, on assiste, sur cette courte période, à un fonctionnement presque sans gouvernement : on soigne les infirmes, on sépare l'Église et l'État, on éduque la population... Dans ce passage-là, je trouve que le documentaire manque d'objectivité en semblant présenter la nouvelle

organisation comme étant pacifiste alors qu'elle ne l'était pas, comme le montre le décret du 5 avril 1871 : « toutes personnes prévenues de complicité avec le gouvernement de Versailles [...] seront les otages du peuple de Paris ». La commune est réprimée violemment par les armées du général Mac Mahon (futur président de la III^e République). On recense vingt mille morts en une semaine, les massacres sont si violents que le sol et les caniveaux de Paris n'arrivent pas à absorber le sang des communards. La répression de Paris entraîne la décapitation du mouvement anarchiste, l'isolement face aux marxistes au sein de l'Association Internationale des Travailleurs, la traque par les États. Bakounine parvient à s'enfuir et se réfugie en Suisse à Saint-Imier. Il rassemble d'autres anarchistes — quatorze en tout — dont Élisée Reclus et Errico Malatesta⁴ dans un Congrès en 1872. Ils déclarent dans leur charte « la destruction de tout pouvoir politique est le premier devoir de base du prolétariat ». Ils inventent une nouvelle façon de lutter contre le Capital : la grève.

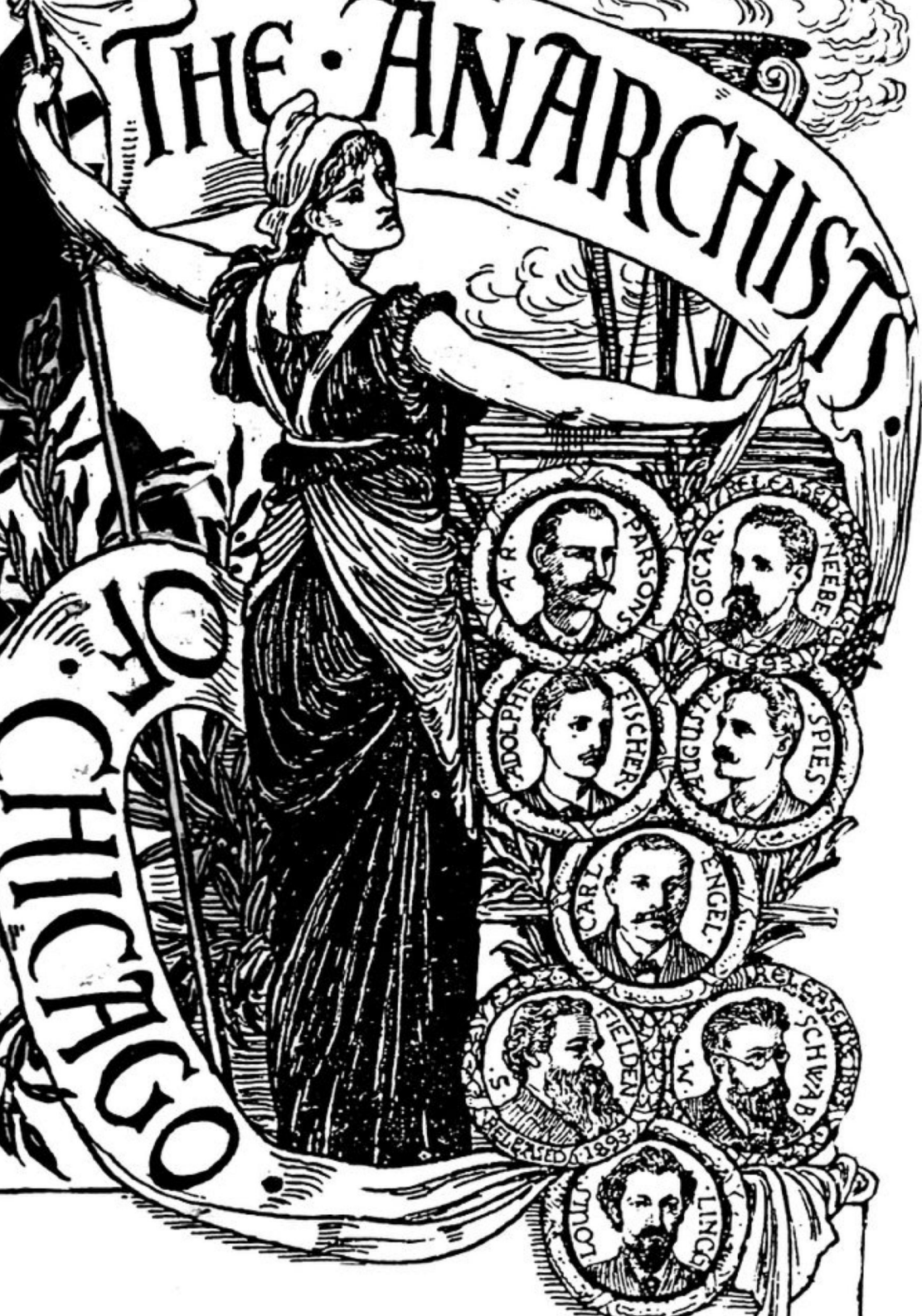
Cette nouvelle arme créée par les anarchistes est utilisée pour la première fois aux États-Unis, pays industriel rongé par la pauvreté et la corruption endémique. Le 1^{er} mai 1886, à Chicago, trois cent quarante mille travailleurs se rassemblent pour exiger la journée de huit heures. La police disperse violemment les manifestants, causant la mort de six personnes. Deux jours plus tard, les anarchistes organisent une autre manifestation de protestation sur la place de Haymarket. À la fin de cette manifestation, une bombe éclate parmi les policiers⁵. Ces derniers tirent aussitôt sur les mani-

⁴ À son époque, Élisée Reclus, en sa qualité de géographe, était aussi connu à l'international que Victor Hugo. Malatesta et lui sont considérés comme des grands penseurs de l'anarchisme.

⁵ Il sera prouvé par la suite que la bombe a été commanditée par le chef de la police afin de trouver un prétexte pour condamner les anarchistes.

festants, provoquant des morts. La justice se saisit du dossier et condamne à mort cinq anarchistes dans un procès inéquitable. Le retentissement de cette affaire est mondial, le documentaire illustre ce propos en compilant des journaux de plusieurs pays, rendant hommage aux martyrs. Le 1^{er} mai devient la journée des travailleurs et, en France, une autre conception de l'anarchisme apparaît : la propagande par le fait.

Cette conception considère que la société est prête pour la révolution, il manque juste une action sensationnelle, une étincelle, pour que le pays s'embrace. François Claudius Koëningstein, dit Ravachol, lance cette étincelle. Il adhère au mot d'ordre des théoriciens de l'anarchisme, considérant que « notre action doit être la révolte permanente, par la parole, par l'écrit, par le poignard, le fusil, la dynamite » et entre en action en 1891, année où lors du 1^{er} mai, la journée de lutte organisée par les anarchistes se solde par une fusillade de la police et quelques agents blessés. Ravachol pose des bombes dans les appartements du juge et de l'avocat qui ont administré de lourdes peines de prison à trois anarchistes. C'est à partir de son histoire et de ses actes, montés en épingle par l'appareil médiatique, qu'est né le mythe du sombre anarchiste poseur de bombes. Ravachol est traqué, capturé par la police, qui va rédiger une des premières fiches anthropométriques de l'histoire. Dans une interview donnée à la revue *Ballast*, le réalisateur déclare qu'il a une « immense tendresse » pour les propagandistes par le fait, non pas pour l'action directe en soi mais surtout à cause du traitement diffamant qu'ils ont reçu par les médias de l'époque. C'était, à ses yeux, des gens lettrés, alertes sur les questions sociales et souhaitant réellement le bien de l'humanité. Cette tendresse se perçoit dans le traitement de





Dessins de presse illustrant la diabolisation de Ravachol par les médias

Ravachol dans le film, notamment l'extrait du procès. En effet, Tancrède Ramonet décrit ainsi l'état d'esprit du poseur des bombes « Fidèle à la stratégie de la propagande par le fait, trois jours seulement après l'explosion de sa dernière bombe, quand Ravachol est arrêté, il assume ses responsabilités. À son procès devant le tribunal de la scène, alors qu'il sait qu'il joue sa tête, il soutient son geste », avant de citer un extrait de la tribune de l'accusé. Cette vision le présente comme un homme courageux, digne héritier du mouvement, ce qui est accentué par les dessins d'époque à l'écran, où l'on voit Ravachol debout, fier, faisant face à son destin.

Sa condamnation à mort fait des émules, de nombreuses bombes explosent en France à la fin du XIX^e siècle. Les anarchistes vont même jusqu'à tuer le Président de la République Sadi Carnot en 1894. En réaction, des lois dites



du	busq. — busqué.	de la narine	ab. — abaissé.		
Oreille.					
Inclinaison	h. — horizontal.	Profil	r. — rectiligne.		
de	i. — intermédiaire.	de	i. — intermédiaire.		
l'antitragus	b. — oblique.	l'antitragus	s. — saillant.		
Cheveux et barbe.					
bl.	— blond.	cl.	— clair.		
ch.	— châtain.	m.	— moyen.		
r.	— roux.	f.	— foncé.		
grs.	— grisonnant.				
Marques particulières.					
— supérieur	fr.	— front.	ori.	— oreille.	
— ou dessus	fst.	— fossette.	ov.	— ovale.	
— inférieur	g.	— grand.	p.	— petit.	
— ou sous.	gl.	— angle.	pm.	— pommette	
— droit.	h.	— horizontal.	pp.	— paupière.	
— gauche.	i. ou int.	— interne.	prm.	— proéminence.	
amp.	— amputé.	inf.	— inférieur.	pt.	— point.
ari.	— arrière.	k. ou ank.	— ankylosé.	pte.	— pointe.
avi.	— avant.	lg.	— léger.	r.	— rectiligne
b.	— oblique.	lob.	— lobe.	rac.	— racine.
bc.	— bouche.	lrx.	— larynx.	s.	— sinueux.
bs. fr.	— sans front.	m.	— moyen.	scrof.	— scrofula.

Exemple de fichier anthropométrique réalisé par la police française

scélérates sont appliquées en France et aux États-Unis, traquant les anarchistes. En 1898, une *Conférence internationale pour la défense sociale contre les anarchistes* est organisée par les gouvernements de vingt-et-un pays, posant les bases d'Interpol. Dans le film, le parti pris pro-anarchiste est clairement explicité par l'intervention de l'historienne Marianne Enckell qui déclare, en s'insurgeant face aux informations collectées par la police : « ce sont des informations ahurissantes. Les anarchistes très dangereux, quand on les connaît, c'est un ouvrier logé du val de Saint-Imier qui prononce quelquefois des phrases un peu incendiaires, mais qui de nous n'a jamais dit "pendez-les tous" ou "mort aux flics", "mort aux vaches" ? On l'a tous fait ».

Les théoriciens de l'anarchisme, suite à tous ces événements, se rendent compte que la propagande par le fait ne fonctionne pas, car cela ne mène pas à la révolution mais au contraire à un durcissement de la répression. Ils décident donc de s'organiser d'une nouvelle façon : par le syndicalisme.

En reprenant l'idée du français Fernand Pelloutier, ils vont créer des bourses du travail. Cela consiste, comme son nom l'indique, en un lieu où les ouvriers peuvent rechercher du travail. Rapidement, ces bourses se transforment en écoles, bibliothèques... et autres lieux où l'on donne des outils pour la société de demain : des débats, conférences et spectacles sont organisés. Les anarchistes développent en ce début du XX^e siècle une nouvelle arme : l'abstention. Ils considèrent que le vote est un outil des puissants pour se maintenir au pouvoir. Cela est théorisé par Élisée Reclus dans sa célèbre phrase : « voter, c'est se choisir un maître ».

Voilà, j'espère que vous êtes maintenant plus renseignés sur cet intéressant mouvement. Si je devais émettre un bémol sur ce documentaire, c'est par rapport au parti pris — assumé certes — mais qui tend à montrer l'anarchie comme étant un mouvement plus important que ce qu'il n'est. Cela passe notamment par certaines phrases fortes telles « 1906, les anarchistes se sentent prêts, la France retient son souffle ». Cependant, ce bémol est, selon moi, un détail au regard de l'intérêt que présente le film. D'ailleurs, mon intérêt personnel pour ce documentaire est fortement relié au contexte dans lequel je l'ai découvert et surtout à ce qu'il m'a apporté. En effet, j'ai décidé de vous présenter *Ni Dieu Ni Maître* car j'ai une affection, pour lui, très particulière. Je l'ai visionné en terminale lors de sa sortie, et cela a été pour moi un bouleversement. J'ai découvert ce mouvement complètement invisibilisé par l'Éducation nationale et m'en suis directement revendiqué. Je criais alors haut et fort que l'argent, la religion et l'armée ne servaient à rien. C'était là le début de ma conscientisation politique. Cette dernière s'est affirmée ensuite à l'université par la

lecture de livres de Malatesta et de Kropotkine (vous pouvez les trouver à la librairie Pécari Amphibie à Sainte-Anne, foncez-y, c'est le paradis sur terre !). Aujourd'hui, en 2020, mes opinions ont changé, je suis convaincu que l'anarchisme n'est pas un système viable sur le long terme. Cela étant, je serais très content de voir une organisation anarchiste qui soit ancrée dans un territoire précis et qui fonctionne car c'est, à mes yeux, une idéologie utopique qui mérite d'exister, un magnifique idéal.

PS : Léo Ferré a fait deux belles chansons sur les anarchistes, « *Les anarchistes* » et « *Ni Dieu ni Maître* », dont je vous conseille l'écoute !



Dennis Hopper sur le tournage d'Apocalypse Now (1979)

HEART OF DARKNESS, OU L'ENFER D'APOCALYPSE NOW

par Malo Fortier

Je ne vous apprends peut-être rien, mais faire un film, ce n'est pas facile. On peut citer plusieurs raisons à ça, par exemple des producteurs qui entravent la liberté créative du réalisateur (demandez à Zack Snyder et son *Justice League*, en 2017), ou des contraintes de Mère Nature elle-même (la crue et la sécheresse exceptionnelles sur le tournage du *Fitzcarraldo* de Werner Herzog en 1982). Ces difficultés peuvent donner à certaines œuvres le statut de « film maudit », comme s'il y avait une poisse de tous les diables sur certains tournages. Il n'y a qu'à voir Terry Gilliam et son adaptation de *Don Quichotte*, qui a mis vingt ans à se faire, avec un tournage qui a commencé en 2001 avant de s'arrêter brutalement (puis de reprendre finalement en 2017, pour que le film sorte en 2018), ou Alejandro Jodorowsky et sa tentative d'adapter *Dune* en 1973, qui est passée tout près de la réalisation, comme on peut le voir dans le documentaire *Jodorowsky's Dune*, sorti en 2013.

Parfois, il y a comme un désir de découvrir l'envers du décor du film, d'en apprendre plus sur sa création. Cela peut aussi venir de notre envie de prolonger l'expérience vécue lors de la visualisation d'un film. On veut voir le réalisateur parcourir le même monde que le personnage principal, on veut le voir buter sur les mêmes obstacles et, comme dans le film, on se demande comment il va réussir à surmonter ces obstacles en apparence impossibles.

À cette envie de prolonger l'expérience, on peut ajouter une sorte de plaisir malsain à voir une équipe souffrir sur un projet, faisant de la création d'un film, plus qu'un travail d'équipe, une aventure aux proportions quasi mythologiques, une sorte de travail d'Hercule moderne.

Bon, je m'emporte peut-être, mais si vous aviez vu un documentaire comme *Au cœur des ténèbres* (Eleanor Coppola, 1991), qui retrace la création d'un des films les plus importants du XX^e siècle, *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979), vous seriez aussi élogieux que moi.

Apocalypse Now, adaptation du roman de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres* (titre repris par le documentaire, si vous avez suivi). *Apocalypse Now*, film sur le Vietnam, sur le traumatisme de cette guerre pour les Américains. Et *Apocalypse Now*, film sur le capitaine Willard, devant naviguer sur un fleuve qui s'enfonce jusqu'au plus profond de la jungle, pour retrouver (et éliminer) le colonel Kurtz, devenu fou et maintenant gourou d'une petite armée. Un film qui remonte aux racines de la folie humaine comme nos protagonistes remontent le fleuve, pour retrouver le dieu originel, bouffi, filmé dans la pénombre, et incarné par un Marlon Brando impérial, au cœur des ténèbres.

Mais *Apocalypse Now*, c'est aussi une production com-



Martin Sheen, Francis Ford Coppola, et la jungle comme décor oppressant

pliquée, titanesque, qui place Francis Ford Coppola dans une situation délicate (il y mettra de sa fortune personnelle en plus d'hypothéquer certains de ses biens) et risque la vie de certains de ses acteurs (Martin Sheen fera une crise cardiaque au milieu de la jungle... à quatre heures en hélicoptère de toute civilisation), faisant vivre à toute l'équipe un vrai cauchemar. Sans parler des cadavres d'animaux utilisés sur certains plans pour donner un côté « réaliste », ou du désastre écologique qu'a représenté le tournage. L'équipe du film se balance dangereusement sur le fil qui sépare la folie et le génie, qui les mène inexorablement dans l'enfer de la mise en scène. Plongeons donc avec eux, et commençons notre remontée du fleuve...

D'abord, signalons que le projet du film était entouré d'emblée d'une aura particulière, car le roman de Conrad avait connu une première tentative d'adaptation en film, par



OUR MOTTO
CALYPSO

◀ *Le film ne possédant pas de générique, le titre devait légalement apparaître une fois. Il sera inscrit à l'entrée du campement de Kurtz.*

nul autre que Orson Welles, qui peut se vanter d'avoir dans sa filmographie de très grands films comme *La soif du mal* (1958), *Othello* (1952) ou évidemment *Citizen Kane* (1941) qui a longtemps trôné à la première place du classement des meilleurs films de tous les temps selon *Sight and Sound* (regroupant les votes de critiques du monde entier). Reprendre un projet auquel s'était frotté (sans succès) un réalisateur de cette importance posait donc déjà un certain niveau d'attente. Et quand en plus John Milius (réalisateur de *Conan le Barbare*, en 1982) a réécrit un scénario basé sur le bouquin et transposé à la guerre du Vietnam (qui était encore très récente dans les consciences américaines), la pression du public fut double, le sujet de cette guerre étant brûlant dans une Amérique secouée par des changements sociaux majeurs. Il fallait au moins un réalisateur comme Francis Ford Coppola pour s'occuper de ça, lui qui aime les défis (et surtout parce que sa compagnie de production, Zootrope, était au bord de la faillite, et qu'un film de guerre imposant pouvait renflouer les caisses en vue de projets prétendument plus artistiques).

La première difficulté fut le lieu de tournage, celui-ci s'étant déroulé aux Philippines. Premièrement, les hélicoptères que l'on voit dans la célèbre « scène des Valkyries » furent prêtés par le Dictateur du pays, Ferdinand Marcos. Mais ses hélicoptères furent réquisitionnés par ce même dictateur, celui-ci faisant face à une révolution, rendant difficile le tournage de la fameuse séquence. Une légende raconte même que les engins étaient peints chaque jour aux couleurs de l'armée américaine, et repeints chaque soir pour l'armée philippine. Tous ces déboires firent très vite monter le budget, d'autant que Coppola avait prévu de filmer 750m² de forêt censés se faire bombarder de vrai

Napalm, ce qui nécessite évidemment une seule prise sans erreur possible (histoire d'ajouter encore un peu de pression par-ci par-là). Cette forêt brûlant sous le Napalm a d'ailleurs été filmée sous différents angles en même temps, pour être utilisée dans la scène d'intro du film.

Le climat tropical n'a pas ravi tout le monde : il y a eu la chaleur écrasante, certes, mais surtout un typhon, Olga, le pire que l'archipel asiatique ait vécu en quarante ans. Les décors ont été totalement détruits, causant neuf semaines d'arrêt pour toute l'équipe du film, en plus d'ajouter un million de dollars au budget et de faire paniquer les producteurs, qui songèrent un temps à tout annuler, puis décidèrent finalement d'organiser une reconstruction en demandant à tous les membres de l'équipe non-concernés de rentrer chez eux avant que les travaux ne soient terminés.

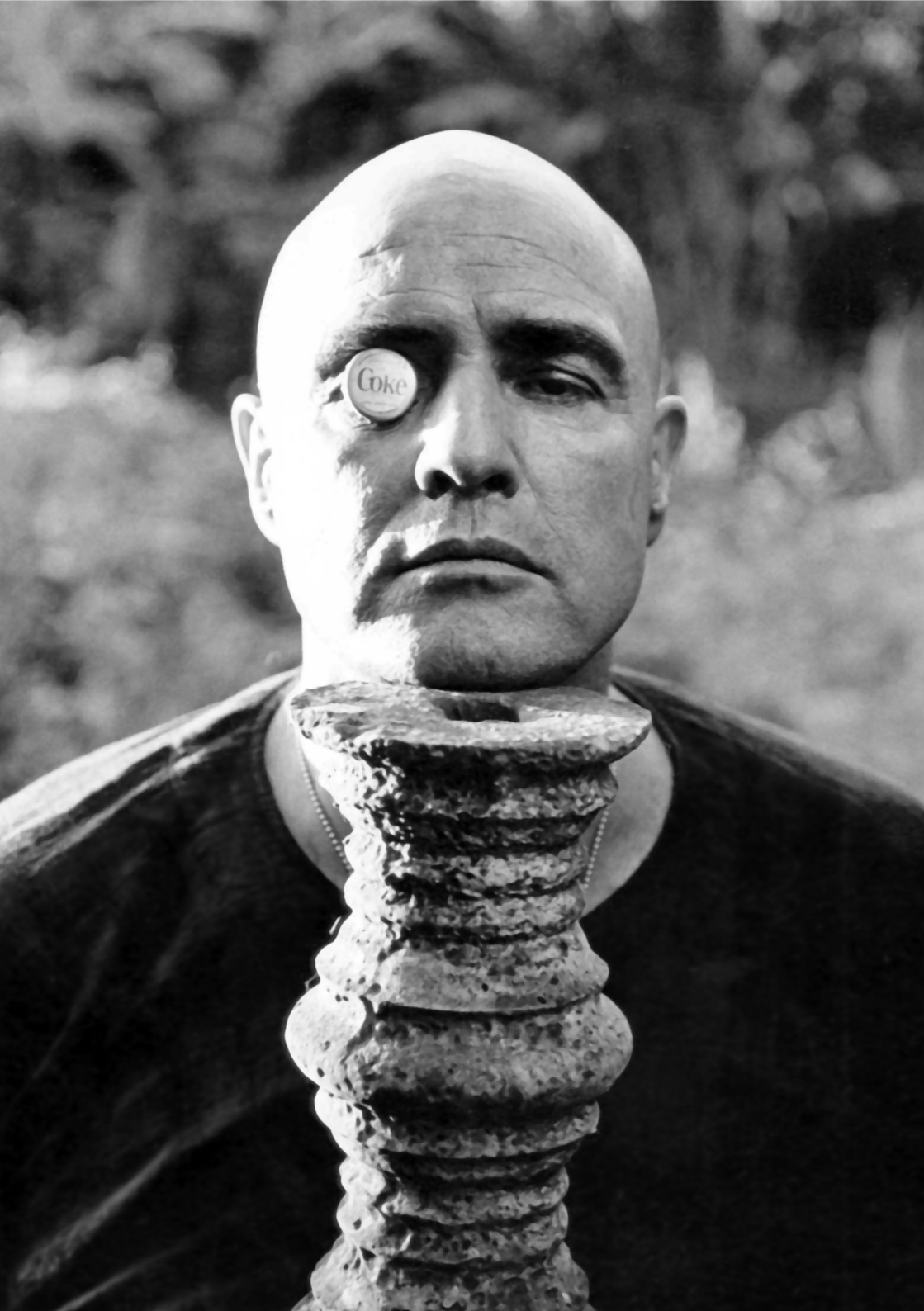
Mais la remontée du fleuve, elle, venait à peine de commencer quand les acteurs eux-mêmes sont devenus un obstacle au bon déroulement du tournage. On avait déjà parlé de celui qui joue le capitaine Willard, Martin Sheen, qui a fait une crise cardiaque au milieu de la jungle (il faut dire que fumer trois paquets de cigarettes par jour a dû aider) mais qui, aussi, buvait et se droguait sur le plateau (il a d'ailleurs été remplacé par sa doublure sur certains plans d'ensemble en attendant qu'il se remette de l'incident). Pendant la scène se déroulant sur la musique des Doors, *The End*, on peut le voir véritablement défoncé, encouragé par Coppola à prendre des libertés et ainsi à s'imprégner du personnage, comme pour que Martin Sheen et le capitaine Willard ne fassent plus qu'un. Pour cette scène, tournée le 3 août, l'acteur s'est enfermé dans sa chambre et a bu pendant deux jours, pour incarner au mieux son rôle à l'écran. Ce qu'il a fait, allant jusqu'à frapper dans un miroir, le brisant et

s'ouvrant la main au passage. Loin de vouloir s'arrêter là, Sheen en a joué en répandant le sang sur son visage, fusionnant totalement avec la folie accompagnant son personnage.

On peut aussi penser à Dennis Hopper, interprétant le photographe américain : l'acteur a disparu dans la jungle et n'a été retrouvé qu'une semaine plus tard, complètement nu, en pleine redescente.

À bord de ce navire à l'équipage intenable, Francis Ford Coppola continuait de son côté à suivre les pas du protagoniste, en s'enfonçant toujours plus profondément dans la forêt vietnamienne, jusqu'à Marlon Brando. L'acteur, qui a accepté d'incarner Kurtz pour un cachet de trois millions de dollars (encore le budget qui grimpe, mais bon, ça devient presque normal), est arrivé avec des semaines de retard, obèse, n'ayant même pas lu le livre de Conrad et ne connaissant qu'à moitié ses répliques.

Ce fut la goutte d'eau faisant déborder le vase, Coppola était vraiment à bout. Le tournage avait pris du retard, la fin n'était même pas écrite... Il qualifiait alors son propre film de « désastre à vingt millions de dollars ! » (budget qui s'est d'ailleurs finalement élevé à trente millions de dollars). Sa femme et leurs trois enfants, qui avaient été amenés sur le lieu de tournage à ses frais, essayèrent de lui remonter le moral, mais le cinéaste était au bord du gouffre. Il ne manquait plus que la fin à tourner et il n'avait pas le temps de la réécrire, trop occupé à tenter en vain de faire répéter Marlon Brando dans sa loge (celui-ci finira par majoritairement improviser ses dialogues), et à négocier avec lui quant à la façon dont son personnage devait être filmé. Lors du tournage, Brando n'en a fait qu'à sa tête durant la majeure partie de ses scènes, et Coppola n'a prélevé de toutes les



prises que des phrases obscures, par-ci par-là. C'est par le montage qu'il est parvenu à former des propos cohérents et en adéquation avec le personnage.

La scène finale a été totalement improvisée, tournée dans une pénombre servant à cacher le poids de Marlon Brando mais qui a fini par servir le récit en renforçant son côté mystérieux. Je ne parlerai pas de la fin dans cet article (je vous laisse la découvrir par vous-même), mais sachez que la toute dernière séquence est à l'image de sa production : chaotique mais sublime.

Voilà. Francis Ford Coppola est arrivé au bout de son voyage, à la source du fleuve. Il est persuadé que le film sera un échec, il a perdu 40 kg et est psychologiquement détruit.

S'en suivront pourtant une Palme d'or à Cannes en 1979, huit nominations aux Oscars dont celui de meilleur film, ainsi qu'un making-of, réalisé par Eleanor Coppola, et ce fameux documentaire où l'on peut découvrir l'enfer d'un tournage dantesque, où l'on peut voir Francis souffrir, où l'on peut regarder droit dans les yeux... l'Apocalypse.



Al Martino et Marlon Brando dans Le Parrain (Francis Ford Coppola, 1972)

ANALYSE D'UNE SCÈNE DE FILM : *LE PARRAIN* DE FRANCIS FORD COPPOLA (1972)

par Annaëlle Ledoux

S'il est une série de films qui a marqué le cinéma né du Nouvel Hollywood, c'est certainement la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola. Ces films, sortis entre 1972 et 1990, dressent le portrait d'une des cinq plus grandes familles mafieuses des années 1940 et 1950, les Corleone. La famille prend ses racines au nord de la Sicile dans le petit village de Corleone, où naît Vito, un petit garçon dont les parents sont assassinés par le Parrain local, Don Ciccio. Orphelin, Vito décide d'embarquer pour les États-Unis à bord d'un bateau rempli de clandestins italiens. Il arrive à Ellis Island alors qu'il n'est âgé que de neuf ans et y construit une vie nourrie par le désir de venger un jour la mort de ses parents. Devenu majeur, il est à son tour père de quatre enfants et possède désormais suffisamment d'argent pour retourner dans sa Sicile natale. À Corleone, il assassine Don Ciccio, vengeant ainsi la mort de sa mère, de son père et de son frère. C'est à partir de cet événement que Vito acquiert le

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS

The Godfather



AN
Albert S. Ruddy
PRODUCTION

STARRING
Marlon Brando

AND

Al Pacino James Caan Richard Castellano Robert Duvall
Sterling Hayden John Marley Richard Conte Diane Keaton

PRODUCED BY

Albert S. Ruddy

DIRECTED BY

Francis Ford Coppola

SCREENPLAY BY

Mario Puzo

AND

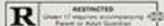
Francis Ford Coppola

BASED ON

Mario Puzo's "The Godfather" NOVEL

MUSIC
SCORED BY

Nino Rota Color By Technicolor® A Paramount Picture



SOUNDTRACK ALBUM AVAILABLE ON PARAMOUNT RECORDS



titre de Don et que la famille Corleone devient la plus puissante des cinq familles mafieuses new-yorkaises devant les Tattaglia, les Barzini, les Cuneo et les Stracci.

La scène d'ouverture du premier film montre le mariage de Connie, l'unique fille de Vito. Cette séquence de célébration est entrecoupée de moments où on voit des hommes passer dans le bureau de Vito pour lui demander des faveurs. L'un d'eux est le jeune chanteur Johnny Fontane, qui, apprenant qu'il a été refusé pour jouer le premier rôle dans un film, décide d'aller s'en plaindre au Parrain en espérant qu'il arrange ses affaires à sa place. Tout l'enjeu de cette scène est de montrer en deux minutes à peine le pouvoir et l'autorité naturelle qui se dégagent du personnage incarné par Marlon Brando. Il est évident que le jeu de l'acteur y est pour quelque chose, mais la mise en scène participe à sa façon à renforcer la stature et le charisme du Parrain. En imposant sa prestance, Vito domine complètement les personnages qui l'entourent et finit même par contrôler la mise en scène. Cela est rendu possible par des moyens techniques, spatiaux et narratifs spécifiques que nous allons à présent détailler.

Dans le monde de la mafia italienne, il n'est pas question de faire des affaires en public ni d'être entouré d'une cinquantaine de personnes qui pourraient prévenir la police à n'importe quel moment. Bien au contraire, les rendez-vous et les réunions se font dans des lieux privés, en petit comité.

C'est précisément le cas dans la scène où Johnny demande de l'aide à Vito. La discussion se déroule dans le bureau du Parrain, un lieu complètement coupé du monde extérieur. Cette séparation entre la sphère privée et la sphère publique est visible dès le premier plan de la scène, lorsque

Tom, fils adoptif de Vito et futur *consigliere* (*conseiller* en italien) de la famille, entre dans le bureau et referme la porte donnant sur la salle à manger. Un panoramique latéral qui suit les déplacements de Tom permet de faire passer dans le champ des zones qui étaient préalablement dans le hors-champ ; c'est le cas du bureau auquel il s'assoit. Tous ces panoramiques latéraux ont une importance capitale quant à la découverte du lieu dans lequel les affaires de la famille sont examinées. On en trouve un deuxième dans le troisième plan lorsque Vito se lève violemment de sa chaise pour secouer et gifler Johnny ; celui-ci est particulièrement significatif car le spectateur voit le bureau, d'apparence ordinaire, autour duquel beaucoup de décisions sont prises. Enfin, dans le sixième et dernier plan de la scène, un panoramique de plusieurs secondes montre plus clairement la décoration de la pièce. Les murs sont tapissés d'un papier peint orangé et des boiseries châtaines rendent l'atmosphère très intime.

Le deuxième élément qui participe à la construction de la sphère privée est l'éclairage. En réalité, il y a deux sources d'éclairage dans cette scène : l'une est artificielle et l'autre naturelle. La lumière artificielle provient des appliques accrochées aux murs, ainsi que des lampes d'inspiration Tiffany, en mosaïque, posées sur les bureaux. Cette lumière a un ton très orangé, très chaud qui appuie cette sensation d'intimité dans la pièce, lui permettant ainsi de mettre en confiance les personnes qui y passent. Elle n'a donc pas pour vocation d'éclairer parfaitement le lieu ni les visages des personnes qui s'y trouvent. Une autre forme d'éclairage artificiel, qui entre dans une logique filmique, est assurée par les projecteurs qui éclairent les acteurs en train de jouer. On remarque par exemple que dans le sixième plan leur teinte



Robert Duvall, James Caan, Marlon Brando et Salvatore Corsitto dans Le Parrain (1972)

est plus blanche, elle définit plus précisément les traits du visage de Vito. Aussi, ces projecteurs sont utilisés plutôt de manière latérale et à 45° pour donner une impression de lumière naturelle. La lumière naturelle, justement, provient de deux sources extérieures. Il y a d'abord l'extérieur qui définit la nature, les volets du bureau laissant à peine passer les rayons du soleil pour, une fois de plus, appuyer la sensation d'intimité. Puis, il y a cette lumière blanche et éclatante dans le premier plan quand Tom entre dans le bureau, qui ne peut faire penser qu'aux rayons du soleil. Lumière que l'on retrouve dans le dernier plan quand Vito ouvre à son tour une porte pour inciter Johnny à aller s'amuser et le laisser prendre les choses en main.

En fin de compte, cette scène montre deux mondes complètement différents. D'un côté, le bureau de Vito, qui est décoré dans des tons marrons et noirs avec une lumière

artificielle dans les tons orangés, qui font penser à l'atmosphère des films de gangsters des années 1940, auxquels le film rend hommage. D'un autre côté, l'ouverture et la fermeture des portes par Tom, dans le premier plan, et Vito, dans le sixième plan, laissent entrevoir une zone de hors-champ cadrée, un autre monde imbibé de lumière naturelle et de joie de vivre qui paraît beaucoup plus vrai et authentique. Au contraire, le bureau est un endroit confidentiel, propice aux secrets et aux arrangements.

Un personnage aussi important que le Parrain se doit d'être entouré de personnes de confiance et de conseillers qui l'aideront dans le choix de ses affaires. Une petite partie de cet entourage est représentée dans cette scène. En effet, quatre personnages masculins sont présents dans le bureau : Tom Hagen, Santiano « Sonny » Corleone (le premier enfant de Vito), Johnny Fontane (le neveu de Vito) et le Parrain lui-même. Il est intéressant de constater que les personnes les plus proches du Don ont forcément un lien de parenté avec lui.

Ce qui frappe dans cette scène, c'est le silence de cet entourage, qui est clairement imposé par le Parrain. Dans le troisième plan, lorsque Vito se lève violemment de sa chaise pour secouer Johnny, plus personne n'ose prononcer un seul mot. On retrouve à nouveau cette situation dans le sixième plan, où Vito tente de rassurer Johnny, ce dernier ne parlant pas tant que Vito ne le laisse pas faire. Dans le même esprit, l'absence de musique confère également aux voix une place essentielle ; le moindre son, le moindre marmonnement est entendu par le spectateur. Dans le premier plan, quand Tom Hagen entre dans le bureau, on constate aisément qu'il fait tout ce qu'il peut pour ne pas faire trop de bruit et ne pas interrompre l'entrevue qui a lieu. Aussi, dans le deuxième



Salvatore Corsitto et Marlon Brando dans Le Parrain (1972)

plan, Johnny fait preuve de beaucoup de faiblesse dans sa façon de parler en prenant son visage dans ses mains ; sa voix est à peine audible. Le focus de la longue focale, concentrée sur Johnny dans ce plan rapproché épaupe, appuie davantage le côté pathétique du personnage, tandis que le Parrain est de dos et dans le flou. Le quatrième plan peut être considéré comme un *insert shot* dans lequel, pendant quatre secondes, Tom est filmé en train de se moquer de Johnny qui s'apitoie sur son sort. Il faut également remarquer qu'aucun bruit parasite ne vient entraver la discussion. Cela est rendu possible grâce à la configuration de la pièce et à ses portes qui ne laissent pas passer le moindre son extérieur.

La place même des personnages dans le cadre en dit long sur leur relation avec le Don, comme le montre le sixième plan. On y trouve un étagement de trois personnages avec au premier plan Johnny, au deuxième plan Vito et



enfin Sonny qui entre par l'une des portes du bureau à l'arrière-plan. Ce qui est intéressant dans cet exemple, c'est le placement des personnages. Johnny se trouve d'abord dans le hors-champ à gauche du cadre, mais le spectateur entend tout de même sa voix plaignante en son acoustique ; c'est grâce à Vito qu'il pourra entrer dans le cadre, mais il restera de dos. Lorsque Sonny entre dans le bureau, le spectateur devine facilement son visage et sa silhouette mais il reste dans le flou de la longue focale. Finalement, ces personnages ont été disposés de manière à former une sorte de cadre autour du personnage de Vito, le mettant ainsi en valeur. En effet, la mise au point est faite sur lui, et sa position, de trois quarts face à Johnny dans un plan rapproché poitrine, lui permet d'occuper les deux tiers du cadre. Il est également important de noter que Vito, Tom et Sonny sont tous les trois habillés en noir tandis que Johnny est vêtu de blanc. On peut en déduire que le noir n'est porté que par les membres de la famille Corleone, des personnes qui font partie du business, alors que le costume blanc de Johnny fait plutôt référence à une certaine innocence et une naïveté quant à ce milieu.

À côté des quatre hommes présents dans le bureau, d'autres personnages apparaissent dans cet extrait : il s'agit du reste de la famille Corleone. Mais à la différence de Vito, Sonny, Tom et Johnny, ces personnages sont relégués au hors-champ cadré. Comme Sonny dans le sixième plan, ils sont placés dans l'espace flou de la longue focale et ne peuvent être clairement perçus par le spectateur. Ce dernier en déduit qu'ils n'ont pas leur place dans ce bureau et n'appartiennent pas directement au monde des affaires, bien qu'ils fassent partie de la famille Corleone. De plus, que ce soit dans le premier ou dans le sixième plan, leurs voix sont

totale­ment inaudibles et incompréhensibles. Cela les exclut davantage de la sphère privée.

Ce point a déjà été un peu évoqué précédemment, mais le personnage du Parrain est certainement celui qui a le plus d'importance dans cette scène, bien qu'il s'agisse d'une conversation concernant la carrière professionnelle de Johnny. Le jeu de l'acteur y est pour beaucoup, le physique et la stature de Marlon Brando instaurent déjà un certain charisme. Toute la mise en scène est faite autour de ce personnage pour qu'il soit le plus présent possible dans le cadre.

La règle des tiers est largement respectée dans cette scène, et ce, dans presque tous les plans. Par exemple, dans le sixième plan où Vito invite Johnny à rentrer dans le cadre, le Parrain est filmé en plan rapproché poitrine et il s'aligne parfaitement sur les deux axes verticaux qui correspondent à cette règle des tiers. Don Corleone est toujours au moins filmé en plan rapproché taille, de ce fait il occupe les deux tiers du cadre. Ce qui est intéressant aussi dans cette scène, c'est la façon dont son personnage est amené à l'écran. Plus précisément, le spectateur ne devine sa silhouette qu'à partir du deuxième plan, où il est filmé de dos et dans le flou de la longue focale, puis, au moment où il ne supporte plus d'entendre Johnny Fontane se plaindre comme un enfant, il se lève violemment de son siège pour le secouer et le gifler, provoquant une réaction de surprise chez le spectateur. Ce passage dépeint clairement le tempérament de Vito et sa facilité à passer du calme à la colère. Un autre élément qui montre que le personnage du Parrain prend le dessus sur les autres, c'est le fait que la caméra suit absolument tous ses mouvements. D'une certaine façon, c'est lui qui la dirige. C'est ce que l'on appelle un cadre dynamique, à chaque



Mariage de Connie Corleone (Talia Shire) et Carlo Rizzi (Gianni Russo)

mouvement du personnage la caméra bouge en même temps que lui.

La voix est ce à quoi le spectateur reconnaît le Parrain : bien qu'elle soit faible, elle est très éloquente. Dans le troisième plan, où il se met violemment en colère, sa voix monte et donne l'impression qu'il agit comme un père avec son fils. Vito Corleone occupe donc autant l'espace scénique que l'espace sonore. Sa voix prend totalement le dessus sur celle de Johnny quand il marmonne et se plaint. Le spectateur entend même sa voix intradiégétique et acoustique dans les plans où il n'est pas présent, surtout dans le quatrième qui est plutôt centré sur Tom en train de se moquer de Johnny. Vito montre une fois de plus son charisme dans le cinquième plan bien qu'il ne prononce qu'un seul mot : « *Ridiculous* » (« C'est ridicule »). En un mot il parvient à calmer Johnny, lui faisant comprendre qu'il doit

apprendre à se comporter comme on l'attend d'un homme dans ce milieu. Dans le sixième plan, il monopolise la parole pendant presque une minute. Sa voix reste faible mais il n'a plus besoin de hausser le ton pour se faire comprendre et pour se faire entendre.

Pendant cet entretien, tout est dit à demi-mot, avec des sous-entendus : c'est une des caractéristiques du monde de la mafia. Ce phénomène est visible notamment dans le deuxième plan, quand Johnny, se prenant la tête dans les mains, dit au Parrain : « *Godfather, I don't know what to do, I don't know what to do...* » (« Je ne sais plus quoi faire Parrain, je ne sais plus quoi faire... ») ; en réalité il faut comprendre « Parrain, faites en sorte que je sois engagé dans le film » dans le dernier plan, quand Vito dit à Johnny « *The man who doesn't spend time with his family can never be a real man* » (« Un homme qui ne se consacre pas à sa famille ne sera jamais un vrai homme »), c'est une accusation directe envers Sonny, qui juste avant de rejoindre la discussion était en train de tromper sa femme ; enfin, dans ce même plan est prononcée la fameuse phrase « *I'm gonna make him an offer he can't refuse* » (« Je vais lui faire une offre qu'il ne pourra pas refuser »), qui est si significative d'un Parrain de la mafia, elle veut dire en fait que Vito n'hésitera pas à recourir à la menace, au chantage afin que Johnny soit engagé dans le film.

Cette analyse de scène nous permet d'affirmer que ce sont principalement les sons, l'éclairage et le cadrage qui permettent au personnage du Parrain de dominer la scène. Premièrement, le lieu dans lequel se tient la conversation est suffisamment clos et privé pour que Vito puisse s'exprimer librement. Une véritable séparation est faite entre le bureau,

où se font les affaires, et la salle à manger où les invités du mariage prennent du bon temps. Deuxièmement, les trois autres hommes présents dans le bureau (Tom, Johnny et Sonny) renforcent le pouvoir de Vito par leur silence ou par leur voix timide. Le personnage du Parrain est celui que l'on voit le plus à l'écran et celui qui prend le plus de place dans le cadre. Le reste de la famille, que l'on ne perçoit que dans un arrière-plan flou, participe lui aussi à renforcer le pouvoir de Vito. Enfin, troisième et dernièrement, le personnage du Don possède toutes les caractéristiques d'un Parrain autoritaire mais persuasif. Bien que son physique soit très imposant, sa voix participe à rendre le personnage encore plus impressionnant, une voix faible mais éloquente, qui reste toujours aussi fortement associée à ce personnage, près de cinquante ans après la sortie du film.



Aniki Bóbbó, *Manoel de Oliveira*, 1942

ANIKI BÓBÓ

par Melaine Meunier

Rares, et précieux, sont les films dans lesquels apparaît un enfant qui ne soit pas assigné à un rôle de fétiche, représentant remarquable de sa classe, mais regardé d'abord dans l'individualité de sa présence au monde, fût-elle prise, cette présence, dans l'âge ou le caractère de l'enfance. Il y a *Les Enfants*, de Marguerite Duras (1985), qui accomplit le prodige de faire surgir depuis un corps d'adulte, celui d'Axel Bogousslavsky, des forces d'innocence originelle, de curiosité primitive ; un ébahissement d'être là comme aux premières heures de sa vie, dans sa voix singulièrement ingénue, ses yeux toujours écarquillés, son front dégagé par des cheveux dressés vers l'arrière comme s'il recevait en continu un choc électrique ; perpétuellement ouvert aux vibrations du dehors, reçues chaleureusement en ce lieu dévoilé par l'acteur qui semble être celui de son enfance, voire de *l'enfance*, l'universelle enfance ayant provisoirement trouvé refuge dans ce corps et ce film pour que, peut-

être une fois pour toutes, notre regard se pose sur elle. Miracle d'un film, unique dans toute l'Histoire du cinéma, où un enfant, n'a non pas été joué par un adulte, mais a réapparu, est sorti subitement de l'oubli dans lequel tout adulte enferme l'enfant qu'il a été, ne gardant de lui que des images où l'enfance n'est plus qu'un fantôme, altérée par une mémoire qui, par l'acte même de se souvenir, relègue déjà au temps passé cet état de son existence. Dans *Les Enfants*, soudain, l'enfance d'Axel Bogousslavsky rejaillit par son timbre de voix, sur les traits de son visage, pour jouer Ernesto, sept ans, prenant la décision de quitter l'école parce qu'à l'école on lui apprend des choses qu'il ne sait pas. Devant le film, il n'y a pas de doute, jamais, sur le fait qu'il s'agit d'un enfant, ou d'un être, Ernesto, dont les attributs, le caractère, la position sociale nous donnent l'information de son âge et de sa condition, tandis que ce qu'il émane est habité par la candeur divine de l'enfance — la sienne et celle d'un monde à la parole naissante.

Dans *Aniki Bóbo* (Manoel de Oliveira, 1942), l'enfance se garde bien d'être fétichisée (on n'adopte jamais le ton pater-naliste du « qu'ils sont choux ces gosses ») mais ne prend pas non plus la forme d'une transcendance durassienne ; elle est le nom donné à un statut social, et c'est comme tel que le film la comprend du début à la fin. Un enfant est un individu à qui l'on boutonne la chemise et que l'on gronde sans droit de réponse pour une bêtise qu'il n'a pas faite ; il n'a que trois sous en poche, se déplace en courant, explore chaque parcelle connue de la ville comme un terrain de jeu (ici Porto, un bout de son port, quelques ruelles avoisinantes et une colline délaissée), à l'exception des lieux sous la tutelle d'adultes (la maison, la boutique, la salle de classe), dont les maîtres-mots sont réprimande et interdit. Lorsque Pistarim,



Aniki Bóbbó, *Manoel de Oliveira*, 1942

le plus petit des personnages, au jeu de nez étonnant, arrive à l'école comme il vient en toute circonstance (sans que ça ne pose le moindre problème ailleurs), soit à la traîne mais pressé, et ne cessant de trébucher sur son chemin, l'instituteur l'examine sévèrement et lui indique du regard la direction du coin, où se trouvent un tabouret et un bonnet d'âne que le retardataire enfile à contrecœur sous les rires humiliants de ses camarades. Puis l'adulte, tout rabougri par l'usure d'un travail qui semble l'ennuyer autant qu'il ennueie ses élèves, fait taire les moqueries qu'il a lui-même orchestrées, comme pour finir d'asseoir son autorité avant que ne commence le cours. La caméra fait office de ligne de démarcation entre le bureau du maître et les tables des enfants, aux aguets du moindre sursaut comique, et l'on rit de l'absurdité d'une situation pourtant des plus banales.

C'est le côté Chaplin du cinéma d'Oliveira : regarder de biais les violences sociales, les prendre par le versant du rire plutôt qu'à bras-le-corps. On se situe toujours à la lisière d'une pointe de cruauté distancée toute buñuelienne, mais ce qui sauve *Aniki Bóbo* de la tentation sociologique totalisante, c'est l'attention qu'il porte aux expériences individuelles. En me promenant dans les rues de Rennes quelques heures avant la séance, je songeais à ce que pourrait mettre en jeu un film dont le sujet serait l'enfance et qui le traiterait *idéalement*. Avec en tête *Nana*, de Valérie Massadian (2011), où une fille haute comme trois pommes se trouve livrée à elle-même dans une maison de campagne et redouble d'efforts pour assurer sa survie, déplaçant un matelas, chassant le lapin, jouant, lisant parfois, toujours en de longs plans-séquences accompagnant toute la charge laborieuse de ce petit corps valeureux, je me suis dit qu'un film, pour être *avec* l'enfance et pas seulement *sur*, devrait d'abord montrer l'autonomie potentielle d'un personnage enfantin, l'étendue de ses capacités d'adaptation, d'apprentissage, d'exploration des possibles du monde, qui sont souvent monumentales mais systématiquement bridées par le joug parental. La scène typique de la relation du parent à l'enfant est la traversée de la route. *Il faut*, lui dit-on, attendre qu'un adulte soit là, lui donner la main, ne surtout pas passer tout seul, la rue étant le lieu de tous les dangers et l'enfant interdit de s'y aventurer sans protection. J'ai pensé, toujours en me baladant, que ce film avec l'enfance se formant dans mes rêves jouerait cette scène sans l'adulte, pour *montrer* (comme on donne une preuve) que l'enfant est apte à mesurer lui-même les risques qui se présentent à lui en faisant l'épreuve de la traversée sans en passer par l'injonction, dont la seule conséquence est d'instituer des



Aniki Bóbó, Manoel de Oliveira, 1942

barrières abstraites pour tenir la réalité à distance par évitement de l'expérience.

J'ai découvert que cette scène existait dans *Aniki Bóbó*, toute anodine en apparence mais émouvante à ce moment pour moi. Carlitos court en direction de l'école, rêveusement, manque de se faire écraser par une voiture une fois puis deux, et regarde enfin la route depuis le trottoir, amusé par les dangers qu'il vient de braver. Plus tard, peut-être fera-t-il plus attention. Nous le voyons aussi, ce même Carlitos qui doit avoir huit ou neuf ans, rivaliser d'ingéniosité alors qu'il est poursuivi par un policier, sautant dans le fleuve et attachant ses affaires sur sa tête pendant qu'il nage pour ne pas les mouiller ; ou encore sortir en douce par sa fenêtre pour aller offrir une poupée volée à celle qu'il aime, Teresinha, en se déplaçant de toit en toit sur des tuiles instables, tombant d'ailleurs une fois — au moment de

l'envolée ultime dans les nuages que constitue le premier baiser, provoquant une inattention inévitable à tout autre chose que la sensation des lèvres de son aimée se posant sur sa joue —, mais se rattrapant habilement avant de reprendre sans trop de trouble le fil de la conversation. Au cours des pérégrinations de sa bande (dont le cri de ralliement est une comptine commençant par « *Aniki Bêbé, Aniki Bóbó* »), souvent loin des adultes, ponctuées par quelques exploits périlleux du petit chef Edouardinho et par les chutes à répétition de Pistarim, toujours dérisoires, ne survient qu'un seul accident, et il est sans rapport avec les dangers encourus ici ou là. Alors que les enfants sautent de joie depuis le haut d'une colline pour célébrer le passage d'un train, Edouardinho glisse et tombe à la renverse jusque sur le bord des rails. Suspense bizarre et quelque peu sadique du film : on le voit inanimé mais on ne sait pas, sur le moment, s'il est mort ou non — nous ne l'apprenons que plus tard, l'enjeu devenant entre-temps l'éviction de Carlitos par le groupe, accusé à tort d'avoir poussé celui qui était son rival (ironie du sort, bien buñuelienne cette fois : un plan laisse entendre que Carlitos est pris du désir de le faire et, tandis qu'il se précipite en sa direction — qui est aussi celle de la bande sautant de joie —, Edouardinho tombe de lui-même juste avant qu'on ne sache si Carlitos aurait ou non succombé à sa pulsion meurtrière).

Mais suspense permettant d'ouvrir le film, sur son dernier mouvement, à la trajectoire nouvelle d'un autre personnage, adulte cette fois, qui s'avère être, par un concours de circonstances, l'unique témoin véritable de la scène ; le seul à avoir vu que Carlitos n'a pas poussé Edouardinho. Il s'agit du propriétaire d'une petite boutique se tenant près du port. Plus tôt, nous le voyions râleur, mal-



Aniki Bóbbó, *Manoel de Oliveira*, 1942

aimable, violent envers son jeune employé et sévère avec les enfants. Un rôle tirant peu ou prou sur les mêmes ressorts que celui du maître d'école, bien qu'avec plus d'entrain (le commerce ne pouvant se satisfaire de l'engourdissement dans lequel s'enferme parfois l'éducateur), provoquant des situations comiques sur la base d'un autoritarisme pernicieux. C'est chez lui que Carlitos avait volé la poupée pour Teresinha ; une poupée trop chère affichée en vitrine pour faire rêver les enfants (il y a ce moment très émouvant où Teresinha la regarde fixement depuis la rue, rejointe ensuite par Pistarim et Carlitos ; tous les trois se retrouvent immobiles devant la vitrine, absorbés pendant plusieurs secondes par la beauté inaccessible de cette petite fille en porcelaine). Carlitos et sa gueule d'ange — il a les yeux illuminés d'un poète romantique, toujours légèrement relevés vers le ciel comme prêts à s'y enfuir —, pour gagner le cœur de son



Aniki Bóbó, *Manoel de Oliveira*, 1942

aimée (plutôt promise, jusque-là, au petit chef Edouardinho), a donc commis le larcin au nez et à la barbe de ce pénible boutiquier qui n'y a vu que du feu. Celui-ci, soupçonnant bien sûr un enfant mais ne sachant pas lequel, quitte enfin son petit lieu assigné et se lance à la poursuite du groupe. C'est alors que, les observant d'abord jouer au grand air, puis assistant de loin à l'accident, et enfin apprenant de la bouche de la pauvre Teresinha, en pleurs, le nom du coupable du vol en même temps que son accusation à tort d'une faute plus grave encore, le boutiquier connaît une forme d'adoucissement, comme une élévation morale par expériences et rencontres successives dès lors qu'il est sorti — littéralement — de sa zone de confort. Le commerçant découvre une part du monde et quelques-uns de ses habitants, des gens qu'il croisait tous les jours mais qu'il cloisonnait jusqu'alors dans la seule case « enfant »,

dépréciative pour lui, réduite surtout à une certaine idée du « petit garnement ». Quelle beauté que ce bref parcours de rémission accompagné par le film comme un vrai chemin de croix, en marge du mélodrame triangulaire qui prend le centre du récit (dont on a souvent dit à tort qu'il s'agissait d'un drame d'adultes joué par des enfants, alors que les enfants ne jouent aux adultes que pour donner un air plus grave à ces grands drames qui sont les leurs) ; il apporte la preuve très simple qu'un adulte, lui aussi, peut s'arracher à son rôle désigné, et être regardé d'abord dans l'individualité de sa présence au monde — soit, peut-être, la part de son être qui tient lieu de l'enfance.

Direction de la publication et rédaction en chef
Melaine Meunier

Comité de rédaction et de relecture

Marine Bertaud-Patocska, Aymeric Favrel, Malo Fortier,
Annaëlle Ledoux, Lorine Martin, Melaine Meunier,
Vincent Mollet, Élodie Relioux et Baptiste Robin

Conception de la maquette et réalisation du numéro

Lorine Martin

Remerciement spécial

Violette Godivier

Couvertures

Fire at the Grand Storehouse of the Tower of London
(Joseph Mallord William Turner, 1841)

Contact

magguffin.revue@gmail.com

Tirage et impression initiale

250 exemplaires / Imprimerie de l'Université Rennes 2
en décembre 2020

Ce projet est réalisé par l'association Scèn' Art, avec le
soutien du FSDIE de l'Université Rennes 2.





