



La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, n° 2

Passé recomposé

CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE

VIE DE CAMPUS
CULTURE.UNIGE.CH



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Sommaire

Édito	1
Mathias El Baz	
Alain Resnais, rendre la mémoire par la déconstruction temporelle	3
Etienne Kaufmann	
L'amnésie frappe l'Hollywood classique	7
Cette formule reflète-t-elle l'esprit des années 1940 ?	
Nicolás González Granado	
La mise en scène du souvenir	13
Millenium Actress	
Rayan Chelbani	
Almodóvar et la mémoire	17
Entre désir et passion	
Nicolas Sarkis	
The Watermelon Woman	19
La fiction pour faire vivre un passé non documenté	
Margaux Terradas	
La porte du vent	23
Baarià, de Giuseppe Tornatore	
Leandra Patané	

Twixt : les vertus de l'errance	27
Gabrielle Pirotte	
Ode à l'impermanence	33
Les cendres du temps, de Wong Kar-wai	
Francisco Marzoa	
Lisbonne et ses fantômes	39
Louise Tanner	
Le scaphandre et le papillon : entrez dans la mémoire et n'y ressortez plus !	43
Nicolas Sarkis	
Cries and Whispers	46
A look into the human soul through time	
Saba Shakerian	
Pour aller plus loin	48

Illustration

1^{ère} de couverture : *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Mathias El Baz, Rayan Chelbani, Gabrielle Pirotte, Nicolás González Granado, Etienne Kaufmann, Francisco Marzoa, Leandra Patané, Nicolas Sarkis, Saba Shakerian, Nikoletta Tagkou, Louise Tanner, Margaux Terradas

Division de la formation et des étudiant-es (DIFE)

Activités culturelles de l'Université

responsable : Ambroise Barras coordination : Julie Polli
édition : Julie Polli graphisme : Julien Jespersen

Recevoir la *Revue du Ciné-club universitaire* gratuitement chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Édito

Mathias El Baz

N'en déplaise aux nostalgiques de la première heure, le passé ne se répète pas, il se recompose. Un souvenir resurgit soudainement au détour d'une conversation, à l'écoute d'une chanson Disney ou d'une bouchée de madeleine imbibée de thé. Un fragment de souvenir apparaît et laisse place à un voyage intérieur vers ce qui fut une fois vécu.

L'évocation du souvenir se déroule donc en deux étapes : une réminiscence puis un voyage introspectif vers le passé. Le thème original du cycle Printemps 2022 du Ciné-Club fut « Voyage temporel » puis a évolué vers son titre actuel, « Passé recomposé ». Autant dire l'importance de cette seconde étape (celle du voyage dans le passé par le souvenir) pour l'équipe qui a conçu la sélection de films et cette présente revue. Ce processus mental de voyage dans le temps a d'ailleurs un nom scientifique – chronesthésie, concept démocratisé par le psychologue Endel Tulving en 1972. La littérature a fait la part belle à ce concept grâce à des auteurs comme Phillip K. Dick ou bien évidemment Marcel Proust avec *À la recherche du temps perdu*. Au cinéma, les exemples font foison. En faisant côtoyer des images du passé et du présent par le flashback notamment, le cinéma rend le rapprochement entre souvenir et voyage dans le temps encore plus évident. Les remembrances dans les films sont presque aussi vieilles que le cinéma lui-même et leurs mises en scène ont su évoluer avec le temps. Une lente ouverture d'iris signifiait le début de l'évocation du souvenir de Francis dans *Le cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920). A contrario, les révélations de Jason Bourne sur sa vie antérieure arrivent par flashbacks saccadés dans *La mémoire dans la peau* (Doug Liman, 2002).

Les souvenirs sont souvent utilisés au cinéma afin de caractériser un personnage. On peut penser au journaliste de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) tentant de reconstituer la vie de Charlie Kane par les récits des personnages que ce dernier a connus.

Quand un personnage se met à la recherche d'un moment qu'il a vécu ou d'une sensation qu'il a éprouvée, ce n'est pas moins que son moi du passé qu'il essaie de retrouver. Les souvenirs semblent constituer en quelque sorte une identité passée. Ainsi, l'évocation des souvenirs d'un personnage de cinéma est souvent doublée d'une quête d'identité ou de vérité. Une quête de l'enfant que l'on était dans *Le miroir* (Andrei Tarkovski, 1975), une quête de l'amour que l'on a perdu dans *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004) ou bien une quête du père et du frère dans *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010). L'éternelle figure de l'amnésique offre une représentation plus ludique de cette quête de soi. L'amnésique est perdu dans un monde dont il ne connaît ni l'histoire ni les règles, tout comme le public du film. Chaque information est nouvelle à la fois pour le personnage et le spectateur.

Néanmoins, les souvenirs peuvent être tronqués, falsifiés. Le passé recomposé se retrouve alors différent du passé tel qu'il a eu lieu. Des réalisateurs comme Tim Burton avec *Big Fish* (2003) trompent ainsi les spectateurs en leur proposant une histoire qui se révèle être fausse ou douteuse. Le spectateur ne sait plus ce qui est réel ou inventé, et fait alors l'expérience de la double nature du souvenir à cheval entre la réalité et la fiction.

On pourra finalement se demander la pertinence de ce cycle en 2022, dans un monde postpandémie où l'on pré-

fèrerait se projeter dans l'avenir plutôt que de se plonger dans le passé. « L'oubli est un puissant instrument d'adaptation à la réalité », disait Proust. Cependant, l'art a souvent été là pour graver dans le marbre un événement passé afin d'éviter l'amnésie collective. Le cinéma a plusieurs fois pointé du doigt des époques passées et leurs dérives. On prendra pour exemple le film *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996) où une femme nommée Cheryl se

met à la recherche d'une actrice noire des années 40, pas créditée au générique du film, chose qui fut malheureusement courante pour les acteurs noirs du vieil Hollywood. Alors que les derniers survivants mourront un jour, des films comme *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1956) resteront les témoignages d'horreurs que l'on ne devrait jamais oublier. Le cinéma donc comme outil du devoir de mémoire ? Nous n'en sommes pas très loin.



Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Michel Gondry, 2004)



Alain Resnais, rendre la mémoire par la déconstruction temporelle

Delphine Seyrig dans *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961)

Lorsque nous regardons un film, l'expérience n'est pas seulement immédiate. Les films qui marquent ont ceci de plus qu'ils cogitent dans notre esprit encore longtemps après le visionnage. Pourtant on ne peut pas se souvenir de toute l'expérience, et ne nous restent souvent que quelques impressions floues. Cet exemple pourtant simpliste illustre bien le propos du cinéma de la mémoire d'Alain Resnais : la mémoire morcelle la réalité, mais nous est omniprésente et elle est primordiale dans notre rapport au monde.

Etienne Kaufmann

Alain Resnais est l'une des figures de proue du cinéma français. Il débute dans le documentaire, ainsi qu'avec quelques courts métrages qui impressionnent la nouvelle génération de critiques. En 1954 il coréalise, notamment avec Chris Marker, *Les statues ne meurent jamais*, documentaire anticolonialiste. Il fait partie avec Marker des

cinéastes les plus engagés de la Nouvelle Vague qui se met alors en place, s'intéressant comme ce dernier aux problématiques historiques, et surtout à leur impact et leur place dans les images de l'époque. C'est là qu'intervient ce qui sera au cœur d'une partie de son cinéma : la mémoire. Si le cinéma peut figer le temps, immortaliser

l'image, peut-il rendre une mémoire dans sa vraie nature ? Qu'elle soit partagée ou individuelle, son cinéma démontre aussi bien sa grande portée que son caractère volatile. Cette question le mènera à remettre en question son art à de nombreuses reprises, à se frotter à différentes formes, pour expérimenter davantage. Nous nous attarderons sur un échantillon de sa carrière protéiforme, principalement ses débuts, où la thématique est la plus prégnante.

Nuit et brouillard

En 1956 il réalise ce qui sera l'un de ses films les plus connus, le court métrage *Nuit et brouillard*, témoignage de la réalité des camps de concentration. Ici, les images d'archive qui nous sont montrées sont caractérisées par leur nécessité. Aucune esthétisation, on nous rappelle que l'art est aussi un reflet du monde réel, un témoignage. Le film se dévoile alors comme un devoir de mémoire, une actualisation d'une série de maux de l'humanité. L'enjeu n'est toutefois pas de viser l'objectivité, mais de rendre toutes les sensations et souffrances que procure l'image, qui ne laisse pas indifférent, et surtout, ne laisse pas ces sensations dans l'oubli. Ceci remet aussi en question la place des images et du cinéma dans l'Histoire, qui permettent par le sensible de connaître, de voir, certaines choses bien réelles, sans pour autant qu'elles soient précédées d'une approche analytique, car pour comprendre il faut avant tout ressentir. C'est ainsi un film qui peut s'avérer éprouvant, mais qui n'en est pas moins un film important au-delà de l'histoire du cinéma.

Hiroshima mon amour

C'est en 1959 que Resnais signe son œuvre la plus connue : *Hiroshima mon amour*. Elle rassemble deux mouvements homologues : le Nouveau Roman pour la littérature – le film est écrit par Marguerite Dumas, associée à ses débuts à ce mouvement littéraire –, et la Nouvelle Vague pour le cinéma. Cette collaboration avec Duras démarre pour Resnais une série d'œuvres questionnant la thématique de

la mémoire. *Hiroshima mon amour* est ainsi une parfaite transition entre une période consacrée à la mémoire historique, qui témoigne toujours chez Resnais d'une certaine gravité, et une période consacrée à la mémoire individuelle, qui le mènera à un certain nombre d'expérimentations esthétiques et, comme Jacques Rivette, à un goût pour le théâtre et le ludisme. Dans ce film, la mémoire commune et la mémoire individuelle sont mises en parallèle. Elles sont abordées par métonymie, par la ville d'Hiroshima qui porte la marque indélébile de l'Histoire, lieu où les parents du Japonais ont été tués, et la ville de Nevers, qui porte la marque du souvenir individuel, qui appartient au passé de la Française. Les deux personnages principaux, presque seuls personnages du film, ne sont d'abord caractérisés que par ceci : des lieux dans la mémoire (ils ne sont dans le scénario que « lui » et « elle »). Ils sont ainsi transporteurs d'un certain déterminisme ; ils se parlent de leurs passés comme s'il s'agissait de l'essence de chacun.

Resnais et Duras ajoutent à l'équation le sentiment amoureux, l'intimité qui fait face à ce déterminisme – l'écriture de Duras n'étant d'ailleurs pas sans rappeler celle de son roman autobiographique *L'Amant*. Une dualité presque entièrement formelle durant la première séquence du film : deux corps qui s'entrelacent sous le sable (qui rappelle la mémoire que le temps a réduite en cendres), et ce dialogue comme leitmotiv : « Tu n'as rien vu à Hiroshima ». « J'ai tout vu, tout ». Démarre alors un montage parallèle de ce que la femme a vu : des images d'Hiroshima et de ses victimes. Nous sommes ici au cœur de la problématique : peut-on vraiment voir, comprendre les marques d'un passé que l'on n'a pas vécu par le biais d'images d'archives ? La mémoire est-elle transmissible ? Indéniablement, le film aborde la question de l'oubli, contre lequel lutte ses deux protagonistes. L'histoire qui est narrée dans la suite du film est celle de cette confrontation entre deux mémoires différentes. Plus généralement le film questionne, par de remarquables dialogues tout en figures de



L'année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)

style, cette impossibilité de comprendre réellement la valeur des sentiments. Le film se termine sur un passage à l'absolu : « Je suis Hiroshima et tu es Nevers », tenant tout le propos du film sur la transmission et la métamorphose d'un fait historique en conscience. Le symbolisme prend ici corps avec la réalité, la dialectique réalité-intimité du montage atteint son climax. C'est peut-être ce qui constitue le drame du film : le réel est voué à devenir une mémoire, c'est-à-dire un symbole dans la conscience humaine. L'œuvre déplore la contingence, la fragilité de la marque du passé, le confrontant à la réalité morale. Or sans cette marque la vie serait absurde.

L'année dernière à Marienbad

Cette problématique survient dans bien d'autres films du réalisateur, notamment son suivant, de manière plus expérimentale. Dans *L'année dernière à Marienbad*, cette fois-ci écrit par Alain Robbe-Grillet (qui intervient aussi sur le découpage), il s'agit également de transmettre sa mémoire à autrui, et même d'essayer de convaincre de sa véracité. Le protagoniste rencontre une femme dans un grand hôtel fantomatique et lui affirme qu'ils se sont déjà rencontrés, l'année précédente. Par ce dispositif, qui

tient presque l'entièreté du scénario, Resnais, comme le personnage, cherche en filigrane à matérialiser le souvenir sans le déformer, à le faire revivre. Or la réminiscence n'existe que quand elle n'est qu'un passé. Peut-on revivre celui-ci rien qu'en se souvenant ? Le film s'adonne à cette quête de l'instant passé. Voilà pourquoi tout ordre temporel est ici brouillé : on se souvient des choses dans le désordre. Comme le souvenir, le film est hors du temps. Il ne s'attache pas à la continuité, c'est-à-dire, à la vraisemblance temporelle, mais s'intéresse davantage aux impressions ; l'impression d'être enfermé dans un espace infini, celle d'être observé, lesquelles peuvent être sujettes à de nombreuses interprétations. Tout ceci est dû au décor, à l'orgue omniprésent qui écrase le film, mais tout particulièrement au montage de Resnais. Le film remet ainsi en cause le souvenir en tant qu'impression héritée de la conscience, faisant la conjecture qu'il serait totalement subjectif et détaché de la réalité. Si l'histoire du film et ses personnages restent mystérieux, c'est que le réalisateur parle encore une fois de l'oubli, révélant l'ambiguïté de ce que l'on entend par « réalité ».

Un des principes premiers de la mise en scène de Resnais est la fragmentation de l'image. Le film est ici représenté

hors du temps, il n'obéit à aucune linéarité. Le cinéaste considère la mémoire comme quelque chose de semblable au montage cinématographique, c'est-à-dire une continuité fragmentée et réagencée par l'esprit. Dans le film il s'autorise même à créer certaines boucles, comme une phrase qui se répète en voix-off, qui ouvre le film, nous donnant l'impression que le passé et l'avenir ne font qu'un – géométrie temporelle que des artistes comme David Lynch n'auront certainement pas manqué de remarquer. L'hôtel baroque qui constitue le décor du film a pour fonction de perdre le personnage, de créer la confusion, par ses couloirs et ses miroirs, ainsi que par les personnages qui ont tous l'air d'être un seul et même individu. Ce décor est le motif même de cette perte, empli de signes abstraits et de passages sans issue. Cette perte pouvant être assimilée à une sorte de réaction psychologique du protagoniste, une sorte d'ivresse ou d'errance amnésique stimulée par cette femme. Il en ressort ce que l'on peut considérer comme un film à énigmes, mais qui est avant tout un film de pure mise en scène, où même la narration est une affaire de cinéma, qui a beaucoup inspiré pour son onirisme omniprésent. Alain Resnais s'est concentré sur l'aspect inaccessible et nébuleux du souvenir en nous présentant un espace où tout n'est que sensations et attirances, et dont on a du mal à distinguer ce qui provient d'une réalité ; un monde où le passé est oublié. Mais au-delà de ce propos, l'œuvre devient surtout une expérience sensorielle unique et débordante d'inventivité et qui propulse les fascinants gestes esthétiques de la Nouvelle Vague à une dimension constamment véhémement.

Je t'aime, je t'aime

Après quelques années de réalisation, notamment de *Muriel ou le temps d'un retour*, Resnais revient à la thématique du rapport au passé. En 1968, il réalise *Je t'aime, je t'aime*. Il s'agit d'un film de science-fiction, de voyage temporel. Resnais questionne ainsi son thème par le genre. Un homme est envoyé dans son passé à l'occasion

d'une expérience scientifique. Mais l'expérience échoue et il se retrouve alors projeté aléatoirement à différents moments de sa vie. Si dans *L'année dernière à Marienbad* le montage fragmenté était abstrait, il se retrouve ici justifié par un contexte, bien qu'il n'intéresse pas Resnais plus que cela. En fait, le montage s'apparente ici à une suite de « bugs » dus à la fois à l'expérience scientifique, mais surtout à l'esprit de son sujet. Comprendre l'enchaînement de ses souvenirs, chose impossible dans l'absolu, reviendrait à comprendre l'esprit d'un homme. Néanmoins, selon Resnais, la mémoire n'a pas de raison particulière : elle ne fait que transporter des sensations et des sentiments et elle paraît alors aléatoire ; si notre personnage revit son passé d'une telle manière, c'est qu'il est totalement soumis à son flux émotionnel, tout comme lors d'un rêve. Ainsi, il est à la fois acteur d'une seconde expérience de son passé, par un parcours émotionnel, et témoin de la réalité de ses souvenirs, car c'est cela que permet cette impossible expérience : pouvoir toucher ses souvenirs. Nous retrouvons dans le procédé scénaristique de l'expérience scientifique tout l'art de Resnais, qui tire parti du montage pour nous faire voir la mémoire.

Ces divers exemples dressent un panorama assez complet de la vision d'Alain Resnais à travers son cinéma de la mémoire. Il s'agit dans ses œuvres de représenter l'homme tel qu'il est déterminé par ses souvenirs. Ainsi, dans le but d'aller au plus près de ses sujets, du ressenti des personnages, les films épousent la forme de la réminiscence. Alain Resnais efface le temps, et le cinéma est peut-être une façon pour lui d'immortaliser la mémoire, de lui accorder une puissance aussi évocatrice que les images qu'il présente. Cette puissance est rendue par un découpage précis, qui prend possession de la nature subjective du souvenir, de la manière dont il s'empare de l'espace et du temps. Cependant, la mémoire est également un moyen pour le cinéaste d'étudier la fragilité de l'intimité et de la psychologie humaine face à des événements réels, avec toujours en tête cette position que l'oubli est destructeur.

L'amnésie frappe l'Hollywood classique

Cette formule reflète-t-elle l'esprit des années 1940 ?

En dix ans, Hollywood a infligé une perte de mémoire aux personnages de presque une centaine de longs métrages. Parcourons quatre films classiques pour mieux comprendre le succès d'un motif aussi invraisemblable que captivant.

Nicolás González Granada

Les personnages de l'âge d'or hollywoodien ont connu eux aussi leur propre épidémie. La maladie filmique en question est l'amnésie, qui a fait rage dans les années 1940. Selon le catalogue de longs métrages de l'American Film Institute¹, l'industrie cinématographique des États-Unis aurait concocté de 1940 à 1949, en dix ans seulement, pas moins de soixante-huit scénarios autour de ce sujet. Et la liste proposée par l'organisation n'est même pas exhaustive ! Depuis l'avènement du cinéma sonore, aucune autre période n'a infligé une perte de mémoire à autant de héros, héroïnes et seconds rôles. S'il est vrai que le nombre total de productions par année était beaucoup plus élevé à l'époque, ces chiffres n'en restent pas moins étonnants.



Prisonniers du passé (Mervyn LeRoy, 1942)



La maison du docteur Edwardes (Alfred Hitchcock, 1945)

Au tout début de la décennie, les critiques s'attaquaient déjà au motif de l'amnésique, perçu comme une formule démodée. Le théoricien du cinéma David Bordwell, qui a été l'un des premiers à s'interroger sur le foisonnement de ces films, explique de manière pragmatique leur succès continu. Certes, en tant qu'outil narratif, l'amnésie offre une source de conflit qui permet de faire avancer des intrigues variées, mais son ubiquité reflète-t-elle l'air du temps ? Le chercheur n'en est pas convaincu³. Pourtant, si cette formule supposément démodée² n'avait pas permis d'obtenir de bons résultats au box-office, les studios l'auraient sans doute écartée bien avant. D'une façon ou d'une autre, le public a dû se reconnaître dans ces films. C'est dans un contexte très particulier que l'épidémie d'amnésie explose à Hollywood. En effet, sa propagation coïncide avec deux faits marquants qui ont eu un impact encore plus important sur l'industrie cinématographique : la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale et l'essor de la psychanalyse comme moyen de traiter des troubles mentaux. Pour comprendre le lien entre ces événements cruciaux et la popularité apparente du motif de l'amnésique, il suffit de plonger dans l'univers de quatre films produits à l'époque. Alors que l'un d'eux bénéficie aujourd'hui d'une superbe restauration, un autre est malheureu-

sement difficile à trouver sous forme numérique. Ils montrent tous, néanmoins, la relation intime entre réalité et cinéma.

Des soldats blessés et des femmes tourmentées

Avec l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, la communauté hollywoodienne s'est très vite mobilisée pour participer à la lutte. Jimmy Stewart a rejoint les forces aériennes, Myrna Loy s'est consacrée au travail humanitaire et Bette Davis, aidée par d'autres artistes, a fondé une cantine destinée aux troupes. Le conflit a donné aussi la possibilité aux cinéastes de s'inspirer du quotidien et de piocher dans les actualités pour imprégner leurs scénarios d'un certain réalisme. Comme l'affirme David Bordwell, les reportages sur des soldats blessés et des femmes tourmentées ont aidé à justifier les pertes de mémoire⁴. Physiques ou psychologiques, les traumatismes liés à la guerre ont créé plein d'amnésiques — sur le grand écran, en tout cas.

Prisonniers du passé (Mervyn LeRoy, 1942) présente une histoire d'amour riche en rebondissements qui fait vibrer toutes les cordes sensibles. Le film suit un officier britannique, interprété par Ronald Colman, qui est devenu amnésique durant la Première Guerre mondiale à cause d'une



La fosse aux serpents (Anatole Litvak, 1948)

attaque au gaz. Incapable de se souvenir de son identité, l'ex-combattant quitte son hôpital et tombe amoureux de Paula, une chanteuse jouée par la charmante Greer Garson. Après plusieurs années de mariage, un accident lui fait recouvrer sa mémoire d'avant-guerre et efface tout ce qui est venu après, y compris sa femme et leur enfant. Il retourne, bon gré mal gré, à sa vie précédente, mais Paula remuera ciel et terre pour trouver l'homme qu'elle aime. Le critique Manny Farber trouve le film d'une sensiblerie exacerbée. À sa surprise, une grande foule de spectateurs font pourtant la queue sous la forte pluie d'un matin d'hiver à New York pour aller pleurer avec les protagonistes⁵. La production cartonne au box-office, bien entendu. D'après le journaliste et historien Richard Schickel, le scénario sous-entend que la perte d'un être cher n'est pas irréversible, un message d'espoir qui a probablement contribué à son succès auprès du public. Si l'amour permet au héros de vaincre la mort métaphorique et de renaître non pas une, mais au moins deux fois, il permet peut-être de triompher de la mort réelle⁶. Le film a ainsi pu reconforter ceux dont les proches ne reviendraient pas de la guerre.

Le poids d'un mensonge (William Dieterle, 1945) combine des chagrins d'amour avec des éléments typiques des films

noirs. Joseph Cotten joue le soldat Alan Quinton, qui aide un frère d'armes durant la Seconde Guerre mondiale en écrivant des lettres au nom de son ami à une fille appelée Victoria. Alan, qui s'était épris de l'inconnue avec laquelle il correspondait, apprend plusieurs mois plus tard qu'elle avait épousé son compagnon, mais que celui-ci est décédé mystérieusement. De retour du front, il rencontre Singleton, une belle jeune amnésique interprétée avec sensibilité par Jennifer Jones, mais il découvre qu'elle n'est autre que Victoria. Condamnée pour meurtre, elle est trop fragile pour faire face à la vérité sur son passé.

Bien qu'il offre l'une des intrigues les moins vraisemblables de l'histoire du cinéma, pour reprendre à nouveau les mots de Manny Farber, le film n'est pas sans mérite. Le critique lui-même concède que le scénario se tempère d'une bonne dose de tension, ainsi que d'une passion qui, elle, semble crédible⁷. La protagoniste, qui surprend par son admirable sérénité malgré sa condition, affiche d'ailleurs un état d'esprit qui a dû résonner chez les spectateurs, heurtés à l'incertitude provoquée par la guerre. Comme elle l'avoue dans l'une des scènes les plus mémorables du film : « Puisque je n'ai pas de passé, je n'ai pas de futur. J'ai seulement le présent, seulement le maintenant, dont nous pouvons profiter sans obligation ni regret ».



Monsieur Wilson perd la tête (W. S. Van Dyke, 1940)

Quelle drôle d'amnésie !

Ce parcours vous a plu, mais vous en avez marre des mélodrames et de la psychanalyse ? L'épidémie a frappé aussi les personnages des comédies loufoques ! Certes, ce genre était déjà en déclin dans les années 1940, mais voici deux exemples du motif de l'amnésie qui vous feront pleurer de rire. Pour vous laisser porter par le charisme du meilleur tandem comique de l'âge d'or hollywoodien, cherchez *Monsieur Wilson perd la tête* (W. S. Van Dyke, 1940). Si vous préférez un film unique, dont le scénario était vraiment risqué à son époque, mais qui a échappé à la censure, *Miracle au village* (Preston Sturges, 1944) est fait pour vous. Allez, après tous ces chagrins d'amour et traumatismes de l'enfance, vous avez bien gagné quelques sourires.

Après le visionnage du premier de ces deux films, le célèbre critique Bosley Crowther — célèbre pour être difficile à satisfaire — émet une remarque qui témoigne de son cynisme habituel. Or, son observation témoigne en même temps d'un développement fondamental qui a eu lieu dans la société des États-Unis au cours des années 1940. Le journaliste, assez sceptique de l'efficacité des coups sur la tête pour traiter l'amnésie, se demande pourquoi le héros n'a pas suivie une thérapie⁸. Le second film, qui a une lacune similaire, mérite le même reproche. Le commentaire du critique se révèle tout à fait pertinent, notamment parce que cette décennie a connu l'essor de la psychanalyse, un autre sujet dont le cinéma n'a pas tardé à s'emparer.

Les amnésiques sur le divan

La presse des années 1940, en partie à cause de la Seconde Guerre mondiale, a ramené la santé mentale dans la conscience publique. Aux reportages sur le conflit s'ajoutaient ceux sur des hôpitaux qui faisaient appel à la psychanalyse, voire à l'hypnose ou aux électrochocs, pour traiter des ex-combattants⁹. Comme le souligne l'historien Marc Vernet, cet intérêt pour la méthode thérapeutique d'inspiration freudienne a permis la production de toute une série de films. Leurs protagonistes, qui ont une conduite anormale, doivent mener une sombre lutte et faire ressurgir le souvenir — oublié — d'un vécu traumatique¹⁰. Ces films ont pu d'ailleurs se nourrir de l'expérience des personnalités d'Hollywood, tournées aussi vers la psychothérapie.

La maison du docteur Edwardes (Alfred Hitchcock, 1945), que son réalisateur trouvait décevante¹¹, est pourtant une œuvre qui comporte des scènes magistrales. Constance Petersen, interprétée par Ingrid Bergman, travaille dans un asile d'aliénés qui s'apprête à accueillir son nouveau directeur, le docteur Edwardes. À l'arrivée de celui-ci, les deux psychiatres tombent amoureux, mais Constance s'aperçoit aussi que le jeune médecin, joué par Gregory



Le poids d'un mensonge (William Dieterle, 1945)

Peck, est en réalité un amnésique soupçonné d'avoir tué le véritable docteur Edwardes. En même temps qu'ils deviennent l'objet d'une chasse à l'homme, ils s'efforcent d'élucider la vraie identité et l'origine du trouble du faux docteur au moyen des techniques de la (pseudo-)psychanalyse.

L'allusion à la guerre, bien que toujours présente, passe au second plan. À sa place, le film s'attaque à une forme plus grave de maladie. Comme le précise David Bordwell, le héros souffre d'amnésie, mais aussi d'impulsions meurtrières, le tout combiné à un coup de foudre avec sa psychanalyste. Si le patient devait rester allongé sur le divan, l'audience s'ennuierait ! Le chercheur Lesley Brill soulève également que, même si le film présente un tableau positif de la psychanalyse, il met en évidence son inadéquation : la science ne peut pas se passer de faire appel au miracle de l'amour¹³. Si Hollywood aime l'amnésie, il aime encore plus un élan romantique, et c'est cela qui rend l'exemple de la production suivante tellement fascinant.

La fosse aux serpents (Anatole Litvak, 1948), un film révolutionnaire, présente l'amour comme source, et non pas comme remède, des troubles psychiques. Olivia de Havilland, dont l'actuation constitue un véritable tour de

force, interprète une jeune femme qui se retrouve dans un hôpital psychiatrique. Son nom est Virginia Cunningham, mais elle s'en souvient à peine. Leo Genn joue le docteur Mark Kik, déterminé à accompagner sa patiente jusqu'à ce qu'elle puisse enfin retrouver l'origine de son amnésie et ses délires. Au fur et à mesure du traitement, l'héroïne bute sur de nombreux obstacles. Or elle ne se laisse pas décourager et accède, peu à peu, aux événements qui ont contribué à sa perte de mémoire et de prise sur la réalité.

« Je ne suis plus amoureuse de vous », confesse la protagoniste à son médecin avant de quitter définitivement l'hôpital psychiatrique. Dans sa détresse, elle s'était attachée au docteur au point d'éprouver de la jalousie envers les autres patientes de l'asile. Pour Virginia, c'est précisément la maîtrise de ses sentiments, et non pas l'amour fou, qui lui permet de se rendre compte qu'elle va guérir. En l'absence d'un crime, le film aiguise la curiosité des spectateurs grâce à l'énigme du passé de l'héroïne, qui abrite la cause de ses maux. Le scénario s'attarde aussi sur ses échanges avec les autres malades et avec les membres du personnel — certains compatissants, certains malveillants — dans les différentes ailes de l'hôpital¹⁴.



La fosse aux serpents (Anatole Litvak, 1948)

Du point de vue médical, la représentation de l'amnésie dans le cinéma hollywoodien au cours des années 1940 ne tient pas la route. En effet, les spécialistes du domaine de la santé continuent de regretter la manière dont la plupart des œuvres de fiction vulgarise et dramatise ce trouble auprès du grand public¹⁵. Afin d'aborder le sujet plus sérieusement, Anatole Litvak et Olivia de Havilland ont pour tant consulté de nombreux professionnels de la santé mentale¹⁶. Et leur travail a porté ses fruits : le film a contribué à l'introduction de profondes réformes au sein des hôpitaux psychiatriques des États-Unis, où les conditions après la guerre étaient parfois scandaleuses¹⁷. La longue épidémie hollywoodienne d'amnésie a une fin heureuse !

- 1 American Film Institute, *AFI Catalog of Feature Films*.
- 2 « Street of Memories », *Variety*, 3 juillet 1940, p. 18.
- 3 Bordwell David, *Reinventing Hollywood : How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2017, pp. 5-7.
- 4 *Ibid.*
- 5 Farber Manny (Robert Polito, éd.), *Farber on Film : The Complete Film Writings of Manny Farber*, s. l., Library of America, 2016, p. 56.
- 6 Schickel Richard, *Good Morning, Mr. Zip Zip Zip : Movies, Memory, and World War II*, Chicago, Ivan R. Dee, 2003, pp. 247-248.
- 7 Farber Manny, *op. cit.*, pp. 260-262.
- 8 Crowther Bosley, « 'Random Harvest,' With Greer Garson and Ronald Colman, From James Hilton Novel, Opens at the Music Hall », *The New York Times*, 18 décembre 1942.
- 9 Bordwell David, *op. cit.*, pp. 309-310.
- 10 Vernet Marc, « Freud : effets spéciaux - Mise en scène : U.S.A. », *Communications*, n° 23, 1975, p. 223-224.
- 11 Truffaut François, *Hitchcock-Truffaut*, Paris, Gallimard, pp. 135-139.
- 12 Bordwell David, *op. cit.*, pp. 315-316.
- 13 Brill Lesley, *Spellbound : Love and Psychoanalysis*, s. l., The Criterion Collection, 23 septembre 2002, ¶ 7.
- 14 Bordwell David, *op. cit.*, pp. 322-323.
- 15 Baxendale Sallie, « Memories aren't made of this: amnesia at the movies », *BMI*, n° 329(7480), 2004, pp. 1480-1483.
- 16 Bordwell David, *op. cit.*, pp. 323-324.
- 17 Grob Gerald N., « The Forging of Mental Health Policy in America: World War II to New Frontier », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, n° 42, pp. 425-426.

La mise en scène du souvenir

Millenium Actress



Chiyoko contemple une des seules traces que le mystérieux peintre lui a laissées.

Faisant suite à *Perfect Blue*, *Millenium Actress* est le second film de Kon Satoshi¹ (1963-2010) et sa seconde collaboration avec le scénariste Murai Sadayuki (1964). L'œuvre raconte la rencontre entre la fameuse actrice Fujiwara Chiyoko, qui vit ses derniers instants, et deux journalistes venus l'interviewer : Tachibana et Ida. Au fil de l'entretien, la comédienne se remémore les films et moments clefs de sa carrière. Lentement mais sûrement, la distinction entre réalité et fiction, passé et présent, histoire personnelle et commune se brouille au fur et à mesure que Chiyoko se souvient de son existence. Il s'agit ici de se demander de quelles manières la mémoire influence le déroulé narratif.

Rayan Chelbani

À la recherche de l'idole perdue

À l'instar de *Perfect Blue* (1997) et *Tokyo Godfathers* (2003), la recherche constitue une thématique essentielle de *Millenium Actress* (2001), si ce n'est l'élément central. D'une part, Tachibana est en quête de l'actrice qu'il a admirée durant toute sa vie. Son admiration exaspère Ida le caméraman qui peine à comprendre la ferveur dont fait part son

supérieur à l'égard de Chiyoko. D'autre part, l'actrice désespère de s'accrocher au moindre souvenir qui évoque le seul et unique amour de sa vie : un peintre recherché par la police et que Chiyoko a contribué à sauver en l'abritant. Une des originalités du film est la manière qu'il a de brouiller la claire distinction entre le passé de Chiyoko et le temps

présent de l'entretien avec les journalistes. De fait, dès les premières minutes du film, Tachibana se sent impliqué dans le dernier film où a joué Chiyoko. Il connaît par cœur le texte de l'acteur qui donne la réplique à cette dernière. À la fin du film, il est un des protagonistes auquel l'actrice fait ses adieux avant d'entreprendre un ultime voyage dans l'espace, et ce avec l'espoir ténu de revoir l'amour de sa vie. D'emblée *Millenium Actress* impose ainsi au public spectateur une ambiguïté, qui caractérise aussi bien la temporalité que la diégèse – l'univers du film de l'actrice n'est bien sûr pas celui de l'entretien se déroulant chez la comédienne.

À ce niveau, le réalisateur fait preuve de maestria. La mémoire, thématique essentielle de l'œuvre, se trouve être le dispositif qui traduit les souvenirs de Chiyoko en images. Elle est le mécanisme qui exprime les réminiscences de la comédienne en récit. D'ailleurs, qu'est-ce qu'un film si ce n'est l'expression en images d'un scénario ? La mémoire est ce qui détermine le déroulé narratif. Par son biais, les protagonistes évoluent au gré des souvenirs de Fujiwara Chiyoko. Est-ce son passé ? Est-ce une fiction au sein de laquelle elle a occupé le rôle principal ? Le doute demeure dans l'esprit des journalistes, et en conséquence dans celui des spectateurs et des spectatrices.

À cet égard, il est intéressant de comparer *Perfect Blue* à *Millenium Actress*. Dans un cas comme dans l'autre il est souvent difficile de faire la différence entre ce qui relève de la réalité et ce qui relève de la fiction. On peut supposer que Chiyoko décrit les rôles qu'elle a interprétés au cours de sa carrière. Cependant, comment ne pas penser que les personnages joués à l'écran partagent un point commun des plus révélateurs : celui d'être à la recherche d'un amour perdu. On comprend alors rapidement les raisons qui poussent l'actrice à privilégier certains rôles.

De fait, la vie de Chiyoko et sa carrière cinématographique se superposent, au point de brouiller la distinction entre théâtralité (ce qui relève du jeu) et réalisme (ce qui relève d'une authentique émotion). À cela s'ajoute l'intervention

des deux journalistes astreints dans un premier temps à un rôle d'observateurs. En revanche, Tachibana adopte à plusieurs moments la fonction de figure salvatrice, permettant aux protagonistes joués par Chiyoko de se sortir de situations périlleuses. Par le biais de telles interventions intempestives, le public spectateur est amené à conclure que la mémoire de Chiyoko est revisitée, retravaillée, sublimée par la participation et les éventuelles interruptions de Tachibana. La mémoire agit alors comme un moyen d'adoucir les douleurs passées et d'édulcorer la noirceur de souffrances vécues.

Entre mémoires personnelle et nationale

En sus de l'ambiguïté qui trouble la distinction entre les réminiscences de Chiyoko et les souvenirs modifiés par la présence des journalistes, une autre composante complexifie le déroulé narratif du film : l'intervention de l'histoire du Japon.

Cette richesse que Kon Satoshi et Murai Sadayuki ajoutent au scénario concourt à insuffler une note humoristique parfaitement exemplifiée par les propos du caméraman. Dans la scène où Chiyoko court désespérément afin de rendre la clef que le peintre a égarée, Ida ne tarit pas de remarques intempestives. « Depuis quand est-ce devenu un film ? » s'écrit-il lorsque son chef Tachibana s'émeut de cette scène qui, en réalité, est un épisode du premier film dans lequel a joué Chiyoko. Dès lors, le public spectateur se demande sans cesse, comme Ida, s'il a affaire à la biographie de l'actrice ou à un rôle dans une fiction tournée par la Ginei. En fait, seuls la comédienne et son plus grand admirateur Tachibana semblent instinctivement comprendre qu'ils se trouvent dans un film, partageant ainsi une connaissance tacite quant à l'univers où ils évoluent.

La transition entre deux époques distinctes est joliment dépeinte grâce à l'efficacité du montage. D'un plan à l'autre, on passe souvent d'une époque historique à l'autre. Il n'est par ailleurs pas rare que le raccord entre deux images se



Plongée onirique à travers le passé de Chiyoko, et à travers l'histoire japonaise (*Millenium Actress*, 2001)

produise par le biais des dialogues, qui concourent à une transition fluide et maîtrisée.

Millenium Actress peut aussi être visionné comme une épopée à travers l'histoire du Pays du Soleil levant. D'une attaque de train par une armée de bandits à l'assaut d'un château médiéval, de la maltraitance d'une *maiko* (i.e. d'une apprentie geisha) à l'emprisonnement d'une opposante politique, le film fait la part belle à un kaléidoscope de paysages et d'ambiances variées. Cette succession de tableaux parfois antagonistes participe à donner l'impression aux spectateurs et spectatrices qu'elles sont les témoins du processus de remémoration, souvent chaotique, que peut-être la mémoire. « Je voudrais bien le savoir ! » s'écrie Ida lorsqu'il s'efforce, à grande peine, de comprendre où sont passés les bandits et le train, étant d'un coup propulsé dans une scène issue du Japon médiéval. Une fois encore, Ida, et avec lui le public spectateur, sont rendus confus par la succession de situations qui décrivent des époques historiques différentes.

Il faut encore s'intéresser à ce qui relie directement l'actrice Chiyoko à l'histoire du pays. Et tout d'abord à ce qu'elle est née le 1^{er} septembre 1923, date essentielle pour le Japon, car il s'agit du jour où le fameux Tremblement de Terre du Kantô a détruit une majeure partie de la ville de Tôkyô, dont nombre de studios de cinéma. C'est aussi

un séisme qui annonce la mort de l'actrice à la fin du film. Ensuite, les débuts du protagoniste au cinéma sont liés à la période militariste au sein de laquelle le pays était plongée. Non seulement le peintre dont tombe amoureux Chiyoko est pourchassé par la police militaire, mais elle est en mesure de tourner en Mandchourie (partie de la Chine occupée par le Japon à l'époque) grâce à une politique culturelle visant à galvaniser les troupes par le biais du 7^{ème} art. Autrement dit, il s'agit d'une époque où le gouvernement nippon instrumentalise l'art à des fins militaires. Enfin, l'apogée de sa carrière dans les années 1950 correspond précisément à une époque où le cinéma représentait un moyen de subsistance. Un rythme de travail intense était le signe d'un mode de vie qui visait à reconstruire économiquement et culturellement une nation ravagée par la pauvreté.

En somme, *Millenium Actress* est aussi bien le récit de la vie d'une actrice légendaire qu'un hommage à l'histoire du pays.

La tragédie de l'oubli

Le film conte aussi la recherche incessante d'un être aimé. Pourquoi Chiyoko a-t-elle accepté l'offre de Tachibana alors qu'elle vit recluse depuis des décennies ? Les deux protagonistes caressent des espoirs différents certes, mais complémentaires par leur but : faire à nouveau l'expérience d'une époque révolue. À cet égard, le film traite aussi de nostalgie. À visionner encore une fois l'œuvre de Kon, on est tenté de faire le rapprochement entre l'effondrement du studio Ginei et le décès de l'actrice Fujiwara Chiyoko. L'institution comme l'artiste ont contribué au rayonnement du cinéma japonais. L'entretien est un outil servant à remonter le temps, à explorer les événements passés sous un autre angle afin de mieux les appréhender.

« En vous parlant, j'ai fait renaître en moi la jeune fille que j'étais. » Chiyoko désire probablement retrouver les émotions qui l'ont habitée lorsqu'elle a rencontré le peintre inconnu, homme dont elle ne connaît ni le nom, ni le style

de peinture d'ailleurs. Malgré ça, elle ressent le désir de se souvenir et se lamente lorsqu'elle prend conscience de ne pas avoir retenu le visage de l'homme qui aura probablement été le seul et unique amour de sa vie. Lorsque Tachibana s'inquiète de la santé défaillante de sa muse et lui demande s'il ne devrait pas passer ultérieurement avec son caméraman, Chiyoko décline sa proposition et confesse qu'elle oubliera probablement son passé si l'interview est ajournée. Un sentiment d'urgence l'habite tout au long du récit – existe-t-il douleur plus vive que celle d'occulter les instants les plus chers de son existence ?

Une actrice millénaire

Fujiwara Chiyoko ou l'actrice millénaire. La formule paraîtra exagérée, mais il convient de lui rapporter le titre original du film : *Sennen joyû*. Le premier terme de l'expression signifie « mille ans » ou « millénaire », le second « actrice ». Le titre même du film inscrit la carrière de Chiyoko dans le temps long, à travers une échelle temporelle importante et jalonnée par des événements historiques qui ont ciselé le destin du Japon.

Tout comme le Tremblement de terre du Kantô a marqué le passé de l'archipel, la carrière de l'actrice marbre le succès du studio Ginei. À l'instar de Hara Setsuko (1920-2015), à laquelle Kon a voulu rendre hommage par le biais de son personnage principal, Chiyoko incarne à merveille un âge d'or du cinéma japonais.

Que restera-t-il de Fujiwara Chiyoko après sa disparition ? Le public spectateur peut sans doute compter sur Tachibana pour transmettre aux générations futures la formidable contribution de l'actrice. Un véritable témoin d'une page de l'histoire du cinéma qui s'est écrite. Même le caméraman Ida, tellement réfractaire dans un premier temps au projet de son supérieur, succombera au charme de Chiyoko et fera preuve d'empathie à l'égard des affres de la comédienne. Le spectateur ou la spectatrice doit également faire son deuil après avoir été le témoin d'une histoire si touchante. Se souvenir... Savourer une douce nostalgie... *Millenium Actress* : une belle leçon de cinéma.



Par le biais d'un dispositif métatextuel, le caméraman « filme » les souvenirs de l'actrice

Note

- ¹ L'usage japonais des noms propres est ici conservé: le nom personnel succède au nom de famille. Les transcriptions du japonais sont conformes au système dit Hepburn modifié.

Références

- SARRAZIN, S. (2014). *Réponses du cinéma japonais contemporain nihoneiga kara no kaitoo 1990-2004*. Valsershône: LettMotif.
- Japanese Film Directors*. Memphis: Books LLC, 2011.
- <http://konstone.s-kon.net>.

Almodóvar et la mémoire

Entre désir et passion

Almodóvar est un des plus grands cinéastes espagnols de notre époque. Tout en étant un leader du mouvement de *La Movida*, mouvement culturel postfranquiste pour la libération des mœurs, il s'intéresse dès ses premiers films à l'intimité sexuelle et à l'exaltation de la figure féminine. Cependant, ses derniers films sont plus personnels et axés sur la mémoire donnant plus de sensibilité à ses œuvres.

Nicolas Sarkis

La mémoire, un mot tellement vaste qui veut dire à la fois beaucoup et peu de choses. Chez Almodóvar, la mémoire a quelque chose d'assez intime lorsqu'on regarde sa filmographie. Difficile de différencier ce qui est vraiment inspiré de sa vie de ce qui est inventé. La biographie d'Almodóvar pourrait se résumer par sa simple filmographie éparpillée, poussant le spectateur au fin fond de la mémoire du metteur en scène. Si on prend l'enfance par exemple, Almodóvar nous livre deux films sur ce sujet et sur la découverte de la sexualité au travers de portraits de réalisateurs. Dans *La mauvaise éducation* (2004), il livre une histoire grinçante sur la découverte sexuelle de deux garçons, Enrique et Ignacio, dans une école catholique sous le franquisme sur une trame teintée de pédophilie. On suit les deux enfants devenus adultes, l'un réalisateur, l'autre acteur, qui se retrouvent mais cachent un passé douloureux. Dans *Douleur et gloire* (2019), un réalisateur à succès, Salvador Mallo, se remémore son enfance difficile et sa découverte de la sexualité dans un village pauvre d'Espagne. Ainsi, Almodóvar nous raconte un passé dou-

La mauvaise éducation (Pedro Almodóvar, 2004)

oureux sous les traits de réalisateurs racontant leur enfance. Il y a ainsi une forme d'autobiographie dans ces films, de vécu chez Almodóvar qui nous montre une face du réalisateur espagnol que nous ne voyons qu'à l'écran. L'enfance difficile derrière les traits de l'amour et un cas de pédophilie dans *La Mauvaise éducation* montre un caractère dénonciateur de la part du cinéaste. Revanche contre l'Eglise catholique ou simple dénonciation ?

La mémoire de l'enfance chez Almodóvar fait émerger tout d'abord l'identité sexuelle des personnages et le désir. Dans *Douleur et gloire*, le protagoniste enfant découvre son identité lorsqu'il voit le maçon nu, avant de s'évanouir. Dans *La mauvaise éducation*, la découverte sexuelle entre Enrique et Ignacio se fait en plusieurs étapes. Premièrement la rencontre entre les deux garçons lors d'un match de football où le premier regard joue un rôle important. Deuxièmement, la scène de cinéma où les deux garçons découvrent leur identité sexuelle à travers des attouchements. Enfin, la scène des toilettes où le père Manolo s'interpose entre les deux garçons et renvoie Enrique de

l'école. Le désir revient des années plus tard à l'âge adulte, mais ce désir prend une tournure plus tragique. Pour accentuer les traits de mémoire dans ses films, Almodóvar n'hésite pas à faire une mise en abyme en mettant « un film dans le film ». Ses protagonistes étant des réalisateurs, il lui est aisé d'insérer des twists pour surprendre le spectateur. La réalité et la fiction se confondent et mettent le spectateur dans le doute. Dans *La mauvaise éducation*, nous nous rendons compte qu'une partie du film qui raconte le parcours à l'âge adulte d'Ignacio n'est qu'un extrait d'un film réalisé par l'autre protagoniste du film, Enrique. Cette mise en abyme déforme la réalité et la rend plus complexe, car on se rend compte que les extraits du film dans le film sont faux après les révélations du père Manolo à Enrique. Ainsi, à cause de cette mise en abyme, on ne sait pas si les passages de l'enfance des protagonistes qui font partie du « film dans le film » sont véridiques. On retrouve cette même mise en abyme dans *Douleur et gloire* où les souvenirs d'enfance du cinéaste que nous voyons font partie d'un film que le protagoniste/cinéaste réalise. On serait alors tenté de dénouer le vrai du faux dans les films du cinéaste espagnol. Où se trouve la part de vérité et qu'est-ce qui est fictif ? Dans une interview à propos de *La mauvaise éducation*, Almodóvar s'explique que : « C'est un film très intime, mais pas totalement autobiographique. Je ne raconte ni ma vie de l'école ni mon apprentissage des premières années

de *La Movida*, même si ce sont durant ces deux époques que se déroule le film. Mes souvenirs ont été importants pour l'écriture du scénario, et au final, j'ai vécu dans les lieux et les époques où se déroule l'histoire. »

Le personnage de Salvador Mallo de *Douleur et gloire* se rapproche beaucoup d'Almodóvar, voire même fait figure d'alter ego du cinéaste espagnol à quelques différences près. Salvador consomme de la drogue pour se soulager de sa douleur (à cause de sa maladie) alors qu'Almodóvar a assuré ne jamais y avoir touché. Almodóvar met également en scène le personnage de Federico, amant du protagoniste dans le film, qui a réellement existé. La scène où Salvador enfant voit le maçon a quelque chose de véridique, car un événement similaire s'est produit dans la vie du cinéaste espagnol. Avec *Douleur et gloire*, le cinéaste espagnol signe son film le plus intime et presque autobiographique, où la mémoire est au service de la narration et sert d'inspiration au cinéaste. L'enfance est la période de la découverte sexuelle du ou des protagonistes, mais également une période de traumatismes : pédophilie dans l'église catholique dans *La mauvaise éducation*, traumatisme sur l'identité sexuelle dans *Douleur et gloire*.

Almodóvar y met en avant la figure du réalisateur qui doit faire face à son passé. Pour le réalisateur espagnol, la mémoire montre des souvenirs douloureux pour affronter ses propres démons, les démons de l'enfance.

L'éducation religieuse d'Enrique et Ignacio.



The Watermelon Woman

La fiction pour faire vivre un passé non documenté

Que faire quand le documentaire est impossible car il n’y a pas assez de documents sur lesquels travailler ? Les parcours des actrices noires hollywoodiennes des années 30-40 ont été si peu documentés que seule la fiction de Cheryl Dunye, *The Watermelon Woman*, peut faire vivre une histoire qui n’existe plus.

Margaux Terradas

Les films projetés dans le cadre du cycle « Passé Recomposé » abordent tous à leur manière le souvenir ou le passé des protagonistes à l’écran. Les moyens cinématographiques utilisés pour faire vivre ce passé sont divers. Le flashback est sans doute le plus courant, mais nous pouvons citer également le rêve ou encore le montage fragmentaire qui fait surgir le passé au milieu d’une séquence. Tous ces moyens permettent aux protagonistes de ces films de revivre ou de se plonger dans leur passé ; leur passé existe dans leur présent et le cinéma permet de les faire se juxtaposer ou se collisionner le temps d’un film. Ainsi dans *L’année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), le montage d’Alain Resnais fait des allers-retours entre différentes temporalités et permet à l’un des amants de se rappeler son amour passé. Pour faire revivre le passé à l’écran, d’autres vont plutôt utiliser la fiction ou le théâtre. Il s’agit de rejouer, dans le présent, quelque chose qui s’est passé pour le faire vivre ou, au contraire, pour l’effacer

ou le modifier. *La mauvaise éducation* (2004) de Pedro Almodóvar utilise ce procédé. Enrique et celui qu’il croit être Ignacio rejouent dans un film de fiction leur passé dans une école religieuse. La fiction rejouée crée une nouvelle histoire qui va jusqu’à modifier leur perception du passé et donc de la vérité.

The Watermelon Woman (1996) de Cheryl Dunye fait également recours à la fiction, mais de façon inverse à l’utilisation qu’en fait Almodóvar. Il ne s’agit pas ici d’échapper au passé par la fiction, mais plutôt de recréer un passé dont il n’existe plus aucune trace. Le film raconte l’histoire de Cheryl, une lesbienne noire qui vit à Philadelphie et travaille dans un magasin de vidéos. Elle commence à s’intéresser aux actrices noires de l’Hollywood des années 1930-40 et s’aperçoit que, souvent, ces actrices ne sont pas créditées au générique. Elle décide d’enquêter et de faire un documentaire sur l’une d’entre elles, uniquement créditée sous le pseudonyme « The Watermelon Woman ».

L'idée géniale de Cheryl Dunye n'est pas seulement de faire une fiction sur une réalisatrice de documentaire. Il s'agit d'intégrer le documentaire dans le film de fiction. On a alors l'impression de véritablement voir un documentaire sur Fae Richard, alias *The Watermelon Woman*, dont le film nous convainc de l'existence. Pourtant, Cheryl Dunye l'invente complètement. Cette fiction met ainsi en lumière une triste réalité : il n'existe pas assez d'archives pour suffisamment connaître et comprendre la vie des actrices noires à Hollywood dans les années 30-40. Un véritable documentaire est impossible, alors pour faire connaître cette histoire qui a pourtant existé, il ne reste que la fiction.

Le documentaire comme travail collectif

L'utilisation de la forme du documentaire pour raconter une histoire qui n'a pas été documentée n'est évidemment pas anodine. Janet Cutler définit le documentaire comme la possibilité de combler les manques et de faire apparaître le passé trop souvent mal représenté par une culture dominante¹. Le projet du personnage de Cheryl est exactement celui-ci : raconter des histoires qui n'ont jamais été racontées et utiliser pour ce faire la forme la plus proche de la reconstitution du réel, le documentaire. Dans le film, Cheryl utilise une forme de documentaire que l'on pourrait qualifier de participatif. Elle n'est pas seule à enquêter sur Fae Richard mais fait intervenir d'autres personnages, des connaisseurs et connaisseuses de l'époque qui l'aident à raconter cette histoire.

Au-delà des personnes qui interviennent directement à l'écran, la mise en scène de Dunye et le format qu'elle utilise nous intègrent nous aussi dans la formation de cette histoire. On nous montre par exemple régulièrement le personnage de Cheryl en train de douter, de s'interroger elle-même sur ce processus cinématographique. Ces interrogations nous sont adressées et nous font participer à son projet. En nous prenant à partie en face caméra, elle nous fait prendre conscience de notre manque de réponse, de nos propres interrogations et nous inclut comme par-

ticipantes. Si Dunye n'avait pas intégré cette partie documentaire et donc ces apostrophes directement dans son film, il nous aurait été impossible de s'y sentir pleinement intégrées.

Les spectatrices ne sont pas les seules participantes. Le personnage de Cheryl intègre aussi Tamara, sa meilleure amie, dans le processus documentaire. Le lien entre les deux femmes nous est montré dès la scène d'ouverture. En effet, le film s'ouvre sur une scène de mariage filmée par Cheryl. Elle est dans une posture d'observatrice, et la distance avec son sujet, le mariage, est nette. La personne que l'on voit le plus à l'image est Tamara, qui est censée gérer la lumière mais se retrouve régulièrement dans le champ. La mise en scène nous indique le lien de proximité entre les deux femmes qui travaillent ensemble à la réalisation, et met à distance ce qu'elles filment. Le tour de force de cette scène est de réussir à poser clairement l'amitié qui lie ces deux femmes alors que l'une est devant et l'autre derrière la caméra. Leurs regards se croisent à travers l'objectif sans que ces regards nous soient destinés, même s'ils nous intègrent dans cette amitié. Ces échanges de regards à travers la caméra interviendront très régulièrement dans le film et nous y serons toujours intégrées puisque placées du côté de celle qui filme. Cette mise en scène visant à placer la spectatrice dans le point de vue subjectif d'une protagoniste pour lui faire vivre la même chose que le personnage qui tient la caméra est similaire à un certain type de cinéma d'horreur. Dans les films d'horreur de types *found footage* (une vidéo d'un événement effrayant est retrouvée et visionnée a posteriori ; par exemple, *Blair Witch*, Adam Wingard, 2016), la spectatrice est placée dans le point de vue subjectif de la personne qui a filmé les événements horribles, le but étant de lui faire ressentir la même peur et le même inconnu. Dans *The Watermelon Woman*, l'idée est la même : ressentir et expérimenter à la fois l'amitié entre la personne filmée et la personne qui filme et l'émotion créatrice partagée par ces deux personnages. De fait, lorsque plus loin

dans le film les deux femmes se disputent et s'éloignent, la mise en scène change. Lors d'un concert qu'elles doivent filmer, Dunye ne nous place plus dans la caméra. Nous sommes à l'extérieur et nous les voyons se disputer. La symbiose et le processus créatif sont rompus. La différence avec la scène d'ouverture est frappante.

Se représenter par la fiction

La première fois que le personnage de Cheryl nous parle de la « Watermelon Woman », elle le fait sous la forme d'une interview d'elle-même. Elle se met face à sa caméra et explique son projet. La metteuse en scène choisit de la filmer également à travers cette caméra, si bien que nous sommes mises à la place des futures spectatrices du documentaire qu'elle est en train de filmer. A nouveau, nous sommes directement engagées à participer au documentaire qui est en train de se réaliser.

Cheryl explique qu'elle va s'intéresser à une actrice en particulier. Elle enclenche la VHS, tourne la caméra (et donc notre regard) vers la télévision et nous voyons effectivement l'extrait d'un vieux film des années 30-40 qui montre une femme noire en train de reconforter une femme blanche qui pleure. Cette scène n'existe pas, elle a été inventée pour le film, mais elle nous est présentée comme véridique. En effet, elle reprend tous les codes des personnages très stéréotypés de « Mammy », ces esclaves travaillant dans les maisons des plantations². Il serait pourtant possible de se douter que cette scène a été créée pour le film, car dans l'extrait qui nous est montré, la mise en scène place explicitement au centre le personnage noir. Elle la suit dans son mouvement et ne montre qu'elle alors qu'elle reconforte une femme blanche. Considérant la teneur du cinéma de ces années-là et la représentation des personnes noires, il serait plus probable que la femme blanche qui pleure soit au centre de la scène, car le film raconte sans doute son histoire à elle. En recréant ainsi une image de fiction dans le style des années 30-40, Dunye représente nouvellement les actrices noires de l'époque et ainsi donne



Cheryl et Diana.

à voir, à travers la fiction, une histoire alternative où leurs personnages auraient été au centre du cinéma. Le format du faux documentaire permet de mettre sur le même plan une vision nouvelle d'un film des années 30-40 et la réaction émue d'une femme des années 90, qui se voit représentée au cinéma. Les deux temporalités (années 30-40 et années 90) sont juxtaposées. Plus tard dans le film, on entendra d'ailleurs à nouveau les dialogues de cette scène et on verra Cheryl la rejouer de manière presque parodique. Cette scène montre que le simple fait de pouvoir se voir représentée, même il y a longtemps et de manière caricaturale, permet dans le présent de réfléchir, de critiquer et de s'amuser de ces films sur les plantations et des stéréotypes dans lesquels étaient alors cantonnées les femmes noires.

La suite du film raconte d'ailleurs les vies riches et nombreuses de Fae Richards en dehors du carcan hollywoodien. Cette nouvelle vie inventée de Fae Richards entre en résonance avec celle de Cheryl puisque les deux femmes ont de nombreux points communs, comme le fait de vivre à Philadelphie ou celui d'être lesbienne. L'importance de modèles et de vies antérieures auxquelles se raccrocher prend alors tout son sens. On repense à ce passage de *L'événement*, roman d'Annie Ernaux, à propos de la chan-

teuse Sœur Sourire : « Soeur Sourire fait partie de ces femmes, jamais rencontrées, mortes ou vivantes, réelles ou non, avec qui, malgré toutes les différences, je me sens quelque chose de commun. Elles forment en moi une chaîne invisible où se côtoient des artistes, des écrivaines, des héroïnes de roman et des femmes de mon enfance. J'ai l'impression que mon histoire est en elles »³. Fae Richards agit de la même manière sur Cheryl. De fait plus tard, lorsque Cheryl et Diana, une des clientes du magasin de vidéos, couchent ensemble pour la première fois, c'est après avoir regardé un film avec Fae Richards, comme si la présence d'une ancienne « sœur lesbienne » avait été nécessaire pour les guider.

La fiction comme document

Parallèlement à ce faux documentaire sur le Hollywood des années 30-40, le film se consacre à la vie de Cheryl, à son travail au magasin de vidéos, à ses amitiés et à sa rencontre amoureuse. Dans ces séquences, la mise en scène se fait discrète. Dunye observe et laisse de l'espace à ses personnages, notamment un espace de parole. Dans la scène où Cheryl arrive en retard au magasin et commence à discuter avec sa meilleure amie, la caméra se pose et les laisse évoluer dans l'espace du magasin, en s'adressant des plaisanteries sur leur vie amoureuse. Tamara dit à Cheryl qu'elle regarde des vieux films uniquement parce qu'elle est célibataire et Cheryl lui rétorque que c'est toujours mieux que de regarder du porno black. On se rend alors compte que Dunye utilise le même procédé que Cheryl pour son documentaire sur la « Watermelon Woman » : elle prend du temps pour représenter à l'écran des femmes noires lesbiennes qui parlent de sexe, chose qu'on ne voyait que très rarement au cinéma dans les années 90. Par la fiction, elle documente leur vie pour en laisser une trace. On pourrait multiplier les exemples de conversations entre Tamara et Cheryl qui prennent le temps d'aborder des sujets rarement représentés.



Watermelon Woman (Cheryl Dunye, 1996)

Plus généralement dans le film, Dunye s'attarde sur les représentations qui manquent. Par exemple, elle prend le temps de filmer la scène de sexe entre Diana et Cheryl. En accélérant le montage et en utilisant beaucoup de gros plans, elle donne à cette scène des allures de clip vidéo, un effet amplifié par la musique qui accompagne la scène. Tout dans l'esthétique renvoie à des clips d'*indie pop* des années 90, à l'exception près que dans les clips de ces années-là, les couples étaient hétérosexuels. Dunye crée un clip pop, érotique et lesbien, qu'elle glisse au milieu de son film comme pour combler un autre manque, celui d'une autre représentation qui faisait défaut. Finalement, la fiction aura été utilisée par Cheryl Dunye pour imaginer une vie antérieure qui donne de la force et un modèle à son personnage, dans un contexte où la fiction est le dernier recours pour inventer et recomposer un passé qui n'existe plus.

- 1 Janet K. Cutler, "Rewritten in Film: Documenting the Artist," in *Struggles for Representation: African American Documentary Film and Video*, [Klotman/Cutler, eds.], Bloomington, (Indiana University Press) 1999, p. 154
- 2 La représentante la plus célèbre est la Mammy d'*Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), interprétée par Hattie McDaniel.
- 3 Annie Ernaux, *L'évènement*, Gallimard (2000), p. 42 s.

La porte du vent

Baarìa, de Giuseppe Tornatore

« In me c'è anche l'esigenza della memoria di una cultura mediterranea, di una cultura classica come la matrice della cultura occidentale. Quindi il bisogno di ritrovare in queste radici così alte e così profonde il senso del nostro spirito, prima che tutto questo venga cancellato, che scompaia. »¹

Leandra Patané

Le rideau s'ouvre sur une des images les plus simples et vraies à laquelle on pourrait songer... des toupies, puis des enfants sur fond de décor d'une époque révolue. Des hommes avec leurs incontournables casquettes, la *cop-pola*, jouent aux cartes. L'un d'eux donne des *lire*² à un enfant pour qu'il lui achète des cigarettes. Pietro commence à courir de toutes ses forces. À travers sa course, le paysage, le village, ses rues, ses habitants se dévoilent. Une femme qui lance de l'eau devant chez elle, le linge tendu entre les maisons, les chaises devant les habitations et les portes ouvertes ; puis, une magnifique prise de vue aérienne, comme si la course délirante avait laissé place à un survol majestueux de ce village où la vie se déroule le long de la rue principale. Le regard de Tornatore s'élargit souvent sur de très longs champs, qui ouvrent le cadre à la grandeur spectaculaire du paysage, des places, des rues de cette idée de la Sicile ; une beauté dure, âpre, souvent aride et pourtant accueillante et jamais rassurante à la fois.



Une rue de Baarìa.

Voici comment le réalisateur parle de sa ville natale, Bagheria : c'est une « ville qui représente le monde entier ». Inspiré par son enfance, le réalisateur signe ici une histoire de grand amour et d'utopies bouleversantes. Paru sur le grand écran en 2009, ce film est proposé en deux versions : la première en langue originale, c'est-à-dire en dialecte sicilien ; la deuxième, plus accessible, en italien. C'est cette version qui est projetée en ouverture de la « Mostra di Venezia », le Festival international du film de Venise, 66e édition, en septembre de la même année.

« Pendant que j'écrivais, je ne pouvais qu'utiliser le dialecte, parce que ce code linguistique est dans mon ADN, dans ma mémoire, dans l'âme des protagonistes, dans les histoires qu'ils vivent. Comment pourrais-je les faire parler en italien ? Cela aurait semblé anormal, donc quand j'ai écrit, je me suis fait prendre par la main par le dialecte. »³

Le bourdonnement dialectal renforce la dimension émotionnelle du film. Il transcende l'usage caricatural des régionalismes de tant de comédie à la sicilienne, se manifestant plutôt comme un facteur de cohésion collective qui dépasse le sens des mots et se situe dans la dimension phonique⁴. Ce procédé dépasse l'aporie entre les langages régionaux et la dimension nationale, pour résonner extraordinairement comme une voix italienne, bruit de jouissance plurielle de la langue.

Le spectateur est ainsi plongé dans une époque qui se déroule sur fond de climat épique. De nombreux personnages se distinguent, se démarquant d'une marée humaine représentée par une foule. Ce sont des personnes ordinaires, dont on suit les vies entre les années 30 et les années 80 dans cette petite ville de Bagheria, célébrée par un fameux tableau de Guttuso. Toutefois, ceux qui l'habitent préfèrent l'appeler, en dialecte sicilien, Baarìa, qui donne son titre au film.



Peppino (Francesco Scianna) et Mannina (Margareth Madè)

C'est leur histoire, donc, qui se joue devant les yeux du spectateur, à travers les difficultés typiques d'une famille du sud, de génération en génération. C'est un film qui ramène tout le monde à la maison, un portrait des Italiens, de la culture et des traditions qui font d'eux ce qu'ils sont.



Baarìa est une ode au peuple italien.

Tout commence avec Cicco, un pasteur qui lutte contre la misère et, dans les moments les plus rudes, contre les abus des fascistes. Ceux-ci sont bientôt balayés par la fin de la guerre, et nous faisons alors connaissance avec le fils de Cicco, Peppino, un jeune audacieux qui finit par vivre une vie pleine d'amour, rythmée par la construction d'un foyer familial, par son adhésion au Parti communiste, par des affrontements politiques et des conflits avec les paysans et avec la mafia.



Le film fait le récit de diverses luttes sociales.

Dans un final élaboré, le présent embrasse l'avenir en se rattachant au passé. Un voyage fascinant dans le temps, réel ou imaginaire, aux tons élégiaques ? L'évocation de souvenirs d'antan ou véritable saut temporel ? Libre à chacun de faire sa propre interprétation.

Mise en scène magistrale, performances bouleversantes, magnifique bande-son signée Ennio Morricone et casting d'exception : tels sont les éléments qui définissent ce blockbuster au goût sicilien. On y retrouve de nombreux visages connus, du théâtre et du cinéma, tous nés sous le signe de la *Trinacria*⁵. Malgré sa longueur, le récit captive jusqu'à la fin, immerge dans la chaleur d'une histoire qui sent bon l'ancien, l'orange et le jasmin, riche en symboles et en images qui se gravent dans votre esprit.



La récolte des olives.

Images où la réalité devient peinture, avec en leur centre des figures qui se situent exactement entre drame et ironie. Une Sicile réduite à cette rue principale, parcourue d'avant en arrière pendant des années, qui change et pourtant ne changera jamais.



La rue principale de Baarìa.

Tornatore a le don de raconter les grandes histoires de la vie. Il a la capacité de prendre les personnages par la main dès leur plus jeune âge et de les accompagner dans chaque étape de leur vie. Garcia Márquez dit qu'il faut vivre la vie pour la raconter et *Baarìa* en est la preuve, mais peut-être qu'ici Tornatore, fort de son expérience, préfère raconter la vie pour qu'elle soit réellement vécue. La force de ce film repose dans la mémoire d'un temps qui n'est pas encore perdu, qui survit dans les histoires des grands-parents, dans les photos que Tornatore a conservé de son enfance, dans les odeurs, les saveurs, la lumière du soleil de Sicile, le bruit des vagues, et cette sensation du *Scirocco*⁶ sur la peau. Mais il y a aussi la foi et la superstition magique, la famille et l'honneur, les idéaux politiques, la désillusion et la poésie – car il y a beaucoup de poésie à Baarìa. Comme le Macondo de Garcia Márquez, « La porte du vent », traduction arabe de Baarìa, est un endroit magique, un symbole universel de cette culture faite de contradictions, tissée de dialecte mais surtout de valeurs, de fierté, de sens du devoir, et de respect envers ce qui résume tout : la famille.



Baarìa est le récit d'autant de drames que de joies.

L'histoire retrace la vie de ces pères, simples paysans mais maîtres de dignité et du sens de la communauté qui se croise avec les événements les plus importants de l'histoire de l'Italie. La Sicile est ainsi décrite comme une île qui résiste au contrôle et se réinvente constamment sur les rives

de la Méditerranée. Les artistes modernes ont commencé à explorer des identités siciliennes nouvelles et émergentes forgées à partir du pluralisme linguistique, des minorités ethniques et de la culture de masse. La Sicile d'aujourd'hui émerge comme une mosaïque des imaginations méditerranéennes diversifiées. *Baarià*, tourné entre la Sicile et la Tunisie avec des acteurs locaux, est donc un exemple frappant de cette ouverture.

Au moment où le voyage vers le nord, de l'Afrique aux rivages ensoleillés de la Sicile, peut ouvrir des voies pour un flux de nouveaux migrants, la vision de Tornatore de la communion méditerranéenne projette une image du multiculturalisme comme clé de la vitalité et de l'aura de différentes civilisations. De telles visions élargissent notre horizon culturel, car à bien des égards, elles ramènent l'image éblouissante des lucioles vacillantes de Goethe (*Ricordi di viaggio in Italia, 1786-87*)⁷, qui représente un monde sicilien poétique qui a également accueilli un désir de changement et de régénération sociale.

En dépit de ce qui a pu être dit par une partie de la critique, je partage avec Tornatore sa vision de cette île de citrons et de coquillages, ainsi que ses racines et ces souvenirs lointains emportés par le vent pesant.

« – On dit de nous que nous sommes un peuple avec un mauvais caractère.

– Peut-être parce que c'est vrai.

– Ou bien ?

– Ou bien c'est que nous croyons pouvoir embrasser le monde, mais nos bras sont trop courts. »⁸

- 1 « Colloquio con Vincenzo Consolo », in TRAINA Giuseppe, *Vincenzo Consolo* (Fiesole: Cadmo, 2001), 130 : « Je sens aussi une forte impulsion de la mémoire d'une culture méditerranéenne, d'une culture classique comme matrice de la culture occidentale. C'est pourquoi, mon besoin de redécouvrir dans ces hautes et profondes racines l'essence de notre esprit avant que tout cela ne soit effacé, avant que tout ne disparaisse. »
- 2 Monnaie employée en Italie avant l'euro.
- 3 Tornatore, Calabrese, *Baarià*. Il film della mia vita, cit. pp. 148-149. « Mentre scrivevo non potevo che usare il dialetto, perché quel codice linguistico è nel mio DNA, nella mia memoria nell'anima dei protagonisti, nelle storie che vivono. Come potevo farli parlare in italiano? Mi sarebbe sembrato innaturale, pertanto, quando ho scritto, mi sono fatto prendere per mano dal dialetto. »
- 4 Cf. R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 79-81.
- 5 La *trinacria* est l'ancien nom de la Sicile chez les Grecs, ainsi que le symbole qui représente la Sicile et qui constitue son emblème officiel. Cette association est due à la configuration géographique particulière de l'île.
- 6 Vent chaud qui vient de l'Afrique
- 7 Tiré de du chapitre sur la Sicile ; « Palermo, lunedì 2 aprile 1787. » Goethe raconte son passage par la ville de Palerme.
- 8 *Baarià* : scène finale du film.

Bibliographie

- « Colloquio con Vincenzo Consolo » in Giuseppe Traina, Vincenzo Consolo (Fiesole: Cadmo, 2001), 130
- BARTHES, Roland, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 79-81.
- TORNATORE Giuseppe, CALABRESE Petro, *Baarià. Il film della mia vita*, cit. pp. 148-149.
- GOETHE Johann Wolfgang. (1786-87). *Ricordi di viaggio in Italia*, Milano, F. Manini, 187.



Twixt : les vertus de l'errance

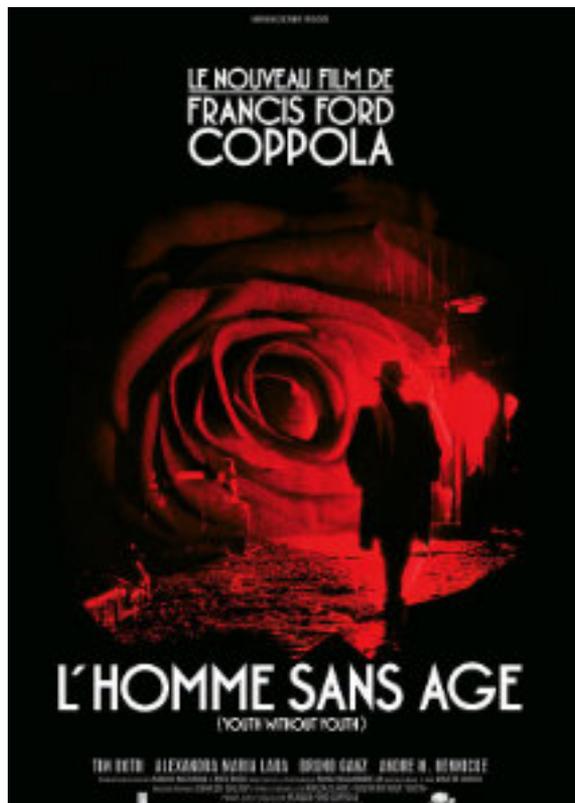
Réalisé en 2011, *Twixt* est la dernière création du célèbre Francis Ford Coppola. Bien que relativement méconnue, il s'agit d'une de ses œuvres les plus bouleversantes et les plus réussies, tant par son esthétique que par le sujet traité. Il fait partie d'une trilogie de films à petits budgets plus personnels dans lesquels le réalisateur aborde des thèmes qui lui sont chers et évoque ses propres souvenirs et questionnements.

Gabrielle Pirotte

Lors d'une interview au Monde en 2012, Coppola affirme que « *L'homme sans âge*, *Tetro* et *Twixt* sont des films d'étudiant, qu'[il a] entièrement écrits et produits ». Il explique que sa soif de créativité n'était pas satisfaite et qu'il voulait se libérer de l'influence des producteurs pour être artistiquement indépendant.

En 2007, il réalise donc *L'homme sans âge*, inspiré de la nouvelle *Youth Without Youth* de Mircea Eliade (1976). Ce film, son premier après huit ans d'inactivité, relate l'histoire d'un vieux professeur roumain (Tim Roth) qui rajeunit et devient surdoué après avoir été frappé par la foudre. Coppola cite comme influences des œuvres comme *L'année*

dernière à *Marienbad* d'Alain Resnais et *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock. Il réalise ensuite *Tetro* en 2009, son premier scénario original depuis 1974, qui est empreint de nombreux éléments autobiographiques. L'histoire commence alors que Benny (Alden Ehrenreich) retrouve son grand frère, Tetro (Vincent Gallo), en Argentine. Avec Benny, c'est aussi son passé qui fait irruption dans la vie de Tetro, un passé qu'il redoute, mais qu'il devra affronter pour se libérer de lui-même.



Affiche de *L'homme sans âge* (Francis Ford Coppola, 2007)



Affiche de *Tetro* (Francis Ford Coppola, 2009)

Le poids du passé et l'idée qu'il faut l'accepter pour avancer sont également des thèmes centraux dans *Twixt*. Ce dernier suit Hall Baltimore (Val Kilmer), un écrivain de romans de sorcellerie qui arrive dans une petite bourgade pour faire la promotion de son dernier livre. Entre un assassinat à coup de pieu, une bande de jeunes satanistes et une sordide histoire de meurtre d'enfants, la ville présente une atmosphère pour le moins étrange. Ce décor va fournir à Baltimore l'inspiration pour composer son prochain roman, au fil de déambulations et de rêves dans lesquels il rencontre une jeune fille fantasmagorique (Elle Fanning) et Edgar Allan Poe (Ben Chaplin). Toutefois, ce voyage va le mener plus loin qu'il ne l'avait anticipé pour l'entraîner dans les méandres de son propre esprit et de son passé.

Le mot anglais « *twixt* » est une contraction de « *betwixt* », un terme archaïque et poétique qui signifie « entre ». À ce sujet, Coppola a dit que son film se situe « entre la vie et la mort, le jour et la nuit, le rêve et la réalité, le succès et l'échec, le drame et la comédie ». *Twixt* oscille également entre la fiction et la réalité, dont les frontières s'enchevêtrent et s'effacent progressivement pour laisser le spectateur complètement désorienté. On discerne la fiction du roman de Baltimore (pour lequel il s'inspire de l'histoire de la ville et de ses rêves) face à la réalité de ce qui se passe vraiment dans la vie du personnage ; mais aussi, dans un effet de mise en abyme, la réalité fictive du film face à la réalité de Coppola.

En effet, ce film est d'autant plus personnel qu'il fait directement écho à la vie du cinéaste, en reconstituant exactement la mort de son propre fils Gian-Carlo à travers la fille du protagoniste, dénommée Vicky. Ce lien entre Coppola et Baltimore est donc, comme le dit le personnage d'Edgar Allan Poe, d'être hanté par le fantôme d'un être aimé. Si *Twixt* débute comme une parodie de film d'horreur et comporte plusieurs éléments comiques (le chariot mortuaire qui roule sur les pieds du shérif, l'écriture de la première phrase du roman), le ton n'en reste pas moins dramatique. La gravité du sujet est indéniable après la scène très crue du meurtre des enfants. À travers ce film, Coppola décide de faire face à son passé et à la mort de son enfant et veut transmettre l'horreur de ce qu'il ressent. Pour créer cette œuvre hautement personnelle, il est allé au-delà de l'histoire et a puisé en lui-même, tout comme le fait le personnage de Baltimore. Ainsi, la scène déchirante vers laquelle tout le film tend, son point culminant, est l'incident douloureux et honteux que révèle Coppola, dissimulé derrière la voix de son personnage. Pour ce faire, il projette ses souvenirs sur l'eau, un miroir qui symbolise la dualité fiction-réalité, personnage-auteur, et qui reflète sa propre vie.



Elle Fanning incarne une jeune fantôme nommée Virginia.

Cette scène est l'aboutissement de toute une série de rêves au cours desquels Baltimore, à la recherche d'idées pour son prochain roman, explore la sordide histoire de la ville et son propre passé. Il est d'ailleurs amusant de noter que Coppola a lui-même eu l'idée de réaliser *Twixt* lors d'un rêve qui a été repris presque tel quel dans le film : une marche en forêt sous les étoiles, une jeune fille aux dents étranges, des enfants qui jouent au clair de lune et une discussion avec Edgar Allan Poe... Coppola a choisi le noir et blanc pour souligner le passage au monde onirique (un code qu'il va bien sûr enfreindre). Par ailleurs, il a recours à des plans cassés (ou débullés) pour symboliser la rencontre entre la réalité et le rêve. On compte notamment la scène où l'écrivain entend pour la première fois sonner l'horloge du beffroi. Il se tourne vers la fenêtre et la caméra l'accompagne en basculant, un cadrage qui représente la chute dans la nuit, le rêve et l'irréel.



Elle Fanning dans *Twixt*.

Cette frontière brouillée entre la réalité et le rêve instille le doute chez le spectateur, qui en vient à se demander si la réalité n'est pas fantastique. Des éléments surréalistes d'abord présents pendant les scènes de rêve (les arbres qui poussent d'un coup dans la forêt, le feu qui s'allume tout seul dans l'hôtel Chickering) s'immiscent bientôt dans des scènes réalistes. On pense ici à la visite de la tour du beffroi, qui est en couleurs et qui est donc censée être réelle, durant laquelle surviennent pourtant des événements surréalistes (Vicky allongée sur le brancard ou la mystérieuse fumée violette). L'impression de réalité est confirmée par la chute de Baltimore qui provoque son « retour » dans le rêve. Néanmoins, lorsqu'il se réveille, l'écrivain se trouve en sécurité dans son lit, ce qui montre bien que la visite du beffroi n'était qu'un rêve. Il s'agit d'une incohérence qui va perturber le spectateur : il se rend compte que le passage vers le rêve n'est plus discernable et ne sait plus ce qui est vrai ou non.



Beffroi du village.

Ainsi, entre la réalité, le rêve et la fiction, le spectateur perd peu à peu le fil, ne pouvant plus les distinguer et les délimiter. Les changements d'ambiance soudains (comique à émouvant, triste à mystérieux) ajoutent également à ce sentiment de confusion. De même que la perte de la notion du temps, omniprésent (image et son du beffroi) mais toujours incertain, et le fait que les personnages se mélangent (Baltimore, Poe et Coppola ; Vicky et Virginia ; Lagrange et le pasteur). Enfin, la poésie et la douceur se mêlent à la violence et au sang, la couleur rouge ne cessant d'apparaître, telle un leitmotiv. Elle représente la violence (rideaux et tapis dans l'hôtel Chickering, sang sur la corde du bateau ou sur le cou des enfants) et la sensualité (gouttes de sang sur le cou de Virginia, décorations chez les jeunes du lac, whiskey sur la tombe de Poe). En somme, devant *Twixt*, le spectateur perd tous ses repères et, entre réalité, rêve ou fiction, il est incapable de tracer une frontière définie. Peut-être est-ce d'ailleurs la réponse proposée par Coppola : accepter de s'égarer pour mieux se retrouver.



Hall Baltimore et le fantôme de Virginia.

LES DRAPEAUX SONT INMOBILES
PAS UN SOUFFLE DE VENT.
C'EST LE CŒUR DE L'HOMME QUI EST EN TOURMENT.

LES CENDRES DU TEMPS

ASHES OF TIME



Affiche du film *Les cendres du temps* (Wong Kar-wai, 1994).

Ode à l'impermanence

Les cendres du temps, de Wong Kar-wai

*Les arbres refleurissent, mais les visages se fanent.*¹

Francisco Marzoa

Film d'époque mêlant drame sentimental et arts martiaux, *Les cendres du temps* n'est sans doute pas l'œuvre la plus connue du cinéaste hongkongais Wong Kar-wai. Sorti en 1994, le film a dérouté une partie du public et n'a pas connu le succès escompté. Ayant été coupé et remonté par différents exploitants, plusieurs versions ont circulé en Asie et dans le reste du monde, parfois sans l'accord du réalisateur. Dix ans après sa sortie, Wong Kar-wai a voulu donner à son film, auquel il est attaché, une forme définitive. C'est finalement en 2008 que les spectateurs ont pu revoir sur les écrans *Les cendres du temps* dans une version *redux* qui, sans altérer le propos du film, est encore plus flamboyante.

L'image a bénéficié de nouveaux effets esthétiques ; le son a été restauré et une nouvelle interprétation musicale a été rajoutée à la musique d'origine. Par ailleurs dans la version *redux* le montage a été modifié, avec l'introduction de chapitres devant permettre de mieux suivre un récit dont le flux narratif est « bien davantage onirique que chronologique ou dramatique » (NIOGRET 1997: 39). Le scénario du film reste relativement complexe ; il entremêle des fragments d'histoires dont la cohérence se révèle peu

à peu. Wong Kar-wai nous donne un aperçu de la vie et de l'état d'esprit de plusieurs personnages, dont les parcours s'entrecroisent et qui sont pour la plupart des êtres solitaires, tourmentés par un amour malheureux qui hante leur mémoire.

Avec une grande puissance d'évocation, Wong Kar-wai nous fait ressentir dans *Les cendres du temps* « la mélancolie des idylles perdues, le ressassements d'amours défuntes, [...] transformant le remord sentimental en un poème spectral » (DOIN 2008: en ligne). Le film est aussi une œuvre d'où émane une violence crépusculaire, donnant aux personnages une dimension à la fois épique et tragique. En effet *Les cendres du temps* n'est pas uniquement une élégie de l'amour perdu et une réflexion sur la condition humaine : on peut y voir de fulgurants combats à l'arme blanche, dans lesquels plus d'un antagoniste trouve la mort. Car Wong Kar-wai a réalisé un film s'inscrivant dans le genre du *wuxia pian*, même s'il nous a livré une version très personnelle de ce qu'on appelle en français « le film de sabre » chinois.



Scène de combat dans une taverne.

Un *wuxia* postmoderne

Les cendres du temps met en scène des personnages tirés d'une série de romans de Jin Yong (Louis Cha), publiés à Hong Kong à partir de la deuxième moitié des années 1950. Ces romans, dont le titre français de la série est *La légende du héros chasseur d'aigles*, sont des récits épiques ayant pour cadre la Chine médiévale et s'inscrivant dans la tradition littéraire du *wuxia*, qui a inspiré de nombreux films chinois. Le terme *wuxia* est un néologisme apparu vers la fin du 19^e siècle pour désigner un type particulier de personnage, et par extension les œuvres de fiction racontant ses aventures. Difficile à traduire, ce néologisme a été formé à partir de deux mots chinois : *wu*, dénotant des qualités militaires ou martiales, et *xia* le comportement chevaleresque et les vertus héroïques (TEO 2016: 1-3). Le *wuxia* est un « héros martial » qui se distingue par son sens de la justice, ce qui le rapproche des chevaliers errants de l'Europe médiévale, avec toutefois des différences notables. En effet le mot *xia* ne désigne pas toujours un homme ; il peut aussi désigner une femme. Par ailleurs, dans la société chinoise on pouvait être un *xia* sans nécessairement faire partie d'un ordre ou d'une catégorie sociale particulière. Dans les récits qui narrent leurs aventures, les *wuxia* sont souvent représentés

comme des combattants qui désirent sans cesse parfaire leur technique. Menant la plupart du temps une vie solitaire, ils pratiquent une sorte d'ascèse martiale qui prend parfois l'allure d'une véritable quête initiatique, pouvant avoir une dimension spirituelle.

Ces héros ou héroïnes de fiction pratiquant l'art du combat à des fins altruistes s'inspirent de personnages réels de l'histoire chinoise : à certaines époques il y a eu des *xia* qui ont pris la défense d'individus ou de groupes opprimés. Dans les *Mémoires historiques* de Sima Qian, rédigés vers le début du 1^{er} siècle avant notre ère, on trouve des biographies de « chevaliers errants », décrits comme « des hommes qui sont justes dans leurs actions et fidèles à leur parole, qui risquent la mort pour les autres sans se soucier de leur propre sécurité, et qui sont loués pour leur droiture à mille lieues à la ronde » (SIMA 1993: 411). Ce jugement favorable s'oppose à celui du philosophe légiste Han Fei Zi, qui a vécu plus d'un siècle avant Sima Qian. Le philosophe voyait dans ces *xia* des individus violents qui suivaient leur propre code de valeurs et transgressaient les lois (TEO 2016: 19).

Cela n'a pourtant pas empêché la tradition littéraire chinoise de les mettre en lumière. De nombreux écrivains se sont servis de ces *xia* comme modèles pour créer leurs personnages, bien avant que le *wuxia* ne fasse son apparition dans les romans et au cinéma. Mêlant aventure et romance, avec une part de fantastique, le *wuxia pian*, ou film de *wuxia*, est devenu un genre cinématographique populaire dès les années 1920. Toutefois dans les milieux intellectuels on a reproché au *wuxia pian* de véhiculer des valeurs féodales et d'encourager la superstition. Les films de *wuxia* ont finalement été bannis en Chine durant une cinquantaine d'années. La production s'est déplacée à Hong Kong et à Taïwan, avant de faire son retour en Chine dans les années 1980. Durant la décennie suivante, les réalisateurs se sont adaptés au format des *blockbusters* occidentaux tout en préservant les conventions du genre, que Wong Kar-wai a voulu faire évoluer avec *Les cendres du temps*.

À la différence d'un grand nombre de films d'arts martiaux chinois, *Les cendres du temps* ne nous montre pas des protagonistes dotés de capacités surnaturelles, sauf lors d'évocations oniriques ou légendaires. Wong Kar-wai souhaitait en effet se démarquer sur ce point, comme il l'explique lui-même (CIMENT 1995: 43) :

Les films d'arts martiaux traditionnels ont pour but de stimuler les sens du spectateur. Je voulais qu'ils soient davantage un moyen pour exprimer les émotions des personnages. [...] Tsui Hark avait repris la tradition des arts martiaux à l'écran, si bien illustrée auparavant par King Hu avec d'extraordinaires ballets dans les airs, les comédiens étant suspendus à des fils. [...] Lorsque j'ai décidé de tourner Les cendres du temps j'étais résolu à ne pas suivre ce filon qui me paraissait mort. [...] À l'exception de Brigitte Lin, dont les actions sont exagérées, je voulais que les autres comédiens combattent au sol, que leurs duels donnent une impression de réalité et non d'artifice.

Cette volonté d'être plus réaliste s'est traduite également au niveau de la façon d'appréhender le caractère des personnages : Wong Kar-wai a fait en sorte qu'ils soient plus humains non seulement au niveau de leurs capacités physiques, mais également sur le plan moral. Et sous cet aspect, ils ressemblent effectivement assez peu aux héros de *wuxia pian* traditionnels : plusieurs d'entre eux sont moralement ambigus. L'un des personnages principaux du film fait même preuve d'un pragmatisme cynique : il « rend service » à ceux qui désirent se débarrasser de quelqu'un en recrutant des hommes d'épée capables de faire ce qu'on attend d'eux. Les exécutants sont des guerriers vagabonds qui louent leurs services. Mercenaires désabusés, ils ne ressemblent guère au modèle du chevalier errant : le *wuxia* de Wong Kar-wai semble avoir perdu son altruisme en même temps que ses illusions. Pourtant le cinéaste ne le juge pas : on ne perçoit pas dans *Les cendres du temps* le manichéisme qui caractérise de nombreux

films d'arts martiaux traditionnels. Au lieu de nous montrer un combat entre le bien et le mal, Wong Kar-wai nous incite à chercher l'origine du malaise intérieur de ses personnages.



Tony Leung Ka-fai dans le rôle de Huang Yahoshi.

Les tourments du souvenir

Ce n'est pas sans raison que Wong Kar-wai fait débiter son film en citant des paroles attribuées à Huineng, un maître bouddhiste ayant vécu au 7^e siècle de notre ère : « Les drapeaux sont immobiles, pas un souffle de vent. C'est le cœur de l'homme qui est en tourment. » Cette épigraphe énonce le problème qui sert de point de départ à Wong Kar-wai : il s'agit de la souffrance intérieure, telle que la conçoit la tradition bouddhiste. Le Bouddhisme part de l'affirmation que la souffrance, sous ses différentes formes, est inhérente à la condition humaine. En effet dans le sermon dit de Bénarès, le Bouddha aurait fait cette constatation plutôt pessimiste : « La naissance est douleur, la vieillesse est douleur, la maladie est douleur, la mort est douleur, l'union avec ce qu'on déteste est douleur, la séparation d'avec ce qu'on aime est douleur, ne pas obtenir ce qu'on désire est douleur... » (BAREAU 1996: 38)

Pour le bouddhisme la souffrance est causée par le désir, ce terme étant pris au sens large pour désigner tous les

besoins ou envies que la volonté cherche à satisfaire. Ce désir résulte d'un manque que la volonté cherche à combler, enfermant l'être humain dans une condition où alternent la souffrance et l'ennui, car l'accomplissement du désir ne signifie pas la fin de la souffrance. Dans le monde où nous vivons, les choses sont « privées de tout élément stable auquel on puisse s'agripper, sur lequel on puisse construire un bonheur éternel, à l'abri des perpétuelles vicissitudes de l'existence » (BAREAU 1996: 65). Malgré cela l'être humain tend à se comporter comme si le « moi » était une entité qui devait perdurer, ce qui est illusoire, étant donné que tout ce qui existe ici-bas est voué à disparaître. Voilà en résumé la conception bouddhiste de la souffrance. Peut-on dire que les personnages du film de Wong Kar-wai illustrent cette manière de voir ?

La plupart des personnages que nous montre *Les cendres du temps* portent en eux un amour blessé qu'ils ne peuvent chasser de leur mémoire. À l'origine de leurs tourments se trouve un désir insatisfait qui provoque en eux des regrets ou du ressentiment. C'est le cas pour les deux principaux protagonistes, Ouyang Feng (Leslie Cheung) et Huang Yaoshi (Tony Leung Ka-fai), qui sont amoureux de la même femme (Maggie Cheung) mais ne peuvent assouvir leur désir pour elle. Aucun des deux hommes ne parvient à l'oublier, toutefois chacun réagit différemment à la souffrance que son souvenir provoque : Ouyang décide de partir pour aller vivre seul dans un endroit retiré, tandis que Huang mène une vie de séducteur. Tous deux aspirent à l'oubli : l'un en s'éloignant physiquement de celle qu'il aime, l'autre en lui substituant sans cesse d'autres femmes. Mais aucun ne réussit à se défaire du souvenir de la personne aimée et des désirs qu'elle suscite encore. Huang, qui rend visite à Ouyang chaque année, propose finalement à ce dernier de boire avec lui un vin censé effacer la mémoire de celui qui y goûte. Dans un premier temps Ouyang refuse et Huang boit seul le breuvage, qui semble faire effet, mais sans provoquer le soulagement espéré. Ouyang, qui pense pouvoir refouler ses souvenirs, échoue

lui aussi : il finit même par dire que « plus on cherche à oublier, plus on se souvient ». C'est alors qu'un événement va bouleverser la vie des deux hommes : la femme dont ils sont amoureux meurt. Satisfaire leur désir est devenu définitivement impossible. Cela va provoquer en eux des changements profonds. Huang se retire sur une île pour y vivre en ermite, en s'absorbant dans une forme de contemplation qui fait resurgir des réminiscences agréables de sa vie passée. De son côté Ouyang décide de retourner là où il a connu la femme qu'il aimait, ayant abandonné son ressentiment. La mémoire devient pour lui une force qui le soutient, car elle lui permet de faire revivre dans son souvenir l'objet de son amour : « Lorsque vous ne possédez plus quelque chose, ce à quoi vous pouvez vous raccrocher est votre mémoire. »

Ainsi les deux personnages qui ont souhaité se débarrasser de leurs souvenirs douloureux finissent par trouver un *modus vivendi* avec leur mémoire en changeant leur rapport au passé, chacun à sa façon. Mais il faut évoquer d'autres personnages, également tourmentés par les souvenirs d'un amour malheureux et pour qui l'oubli semble hors de question. Ici le remède envisagé serait plutôt de faire disparaître la personne sous l'emprise du désir (soi-même) ou la personne désirée (l'autre). C'est la voie dans laquelle s'engage Murong Yin (Brigitte Lin), une jeune fille de bonne famille qui a cru à une fausse promesse de mariage de Huang. Profondément meurtrie, elle subit un dédoublement de personnalité : lorsqu'elle devient un garçon nommé Murong Yang, elle veut la mort de l'homme qui a trahi ses espérances. Cette volonté de mort se manifeste d'une autre façon chez un épéiste qui perd la vue (Tony Leung Chiu-wai) et a été trompé par sa femme, « Fleur de Pêcher » (Carina Lau). Ayant abandonné tout espoir, il accepte de livrer un combat dont il sait qu'il a peu de chances de revenir vivant. Après avoir considéré le sort des principaux personnages du film de Wong Kar-wai, un constat s'impose : presque tous sont tourmentés par leurs souvenirs, leur souffrance étant liée à des désirs insatisfaits qu'ils ne peuvent chasser de leur esprit. Mais il y a une exception notable : un épéiste

mendiant (Jacky Cheung), qui est aussi – et ce n'est sans doute pas un hasard – le seul combattant à faire preuve d'altruisme : il accepte de risquer sa vie pour une rémunération symbolique, afin de venger une jeune fille (Charlie Yeung) dont le frère a été assassiné, se conformant ainsi à l'idéal chevaleresque du *wuxia*. Pour ce qui est des autres protagonistes, comme on l'a vu, certains trouvent un relatif apaisement en acceptant l'impossibilité de combler leur désir, ou en le sublimant : c'est le cas d'Ouyang et de Huang. D'autres n'arrivent pas à surmonter leur douleur et se vouent à une passion destructrice, comme l'épéiste atteint de cécité et Murong Yin/Yang. Mais aucun ne parvient à éteindre le désir qui est la cause de sa souffrance.



Brigitte Lin, l'interprète de Murong Yin/Yang.

Le fugace et l'immuable

Dans le meilleur des cas, les personnages du film arrivent à tempérer leurs passions en admettant qu'ils seront toujours des êtres incomplets, et en prenant conscience que le sujet qui désire est aussi éphémère que l'objet désiré, comme l'affirme la conception du monde bouddhiste. Pourtant aucun de ces personnages ne réussit à se libérer complètement du désir qui est la cause de la souffrance qu'il endure. D'après le bouddhisme, il y a en effet une voie à suivre pour atteindre cette libération : il faut prendre conscience du caractère illusoire du « moi », dépasser son ego et pratiquer le détachement face à l'impermanence du monde. Le désir peut-il vraiment s'éteindre sans qu'il soit nécessaire de l'assouvir ou de le nier, comme le promet

le bouddhisme ? *Les cendres du temps* ne nous donne pas de réponse.

Éteindre les passions qui consomment l'être humain est peut-être un objectif hors de portée pour le commun des mortels. Quoi qu'il en soit, Wong Kar-wai nous dépeint une humanité qui subit les maux auxquels le bouddhisme tente d'apporter une solution : son film « est une histoire de l'existence humaine représentée comme une vie de manque, de douleur et de souffrance, jusqu'à ce que tout soit réduit en cendres du temps » (CHENG 2008: 1171). Les êtres humains paraissent confrontés à un ordre des choses implacable, contre lequel ils ne peuvent rien. Le ciel est indifférent à leurs malheurs : « l'univers n'a point d'affections humaines; toutes les choses du monde lui sont comme chien de paille », disait le philosophe taoïste Lao-tseu (1990: 38)². On ne peut échapper aux lois de la nature, qui se manifestent symboliquement dans le film à travers l'évocation du cycle immuable des saisons et les aléas du climat qui apparaissent à l'image : tôt ou tard le vent se déchaîne et les vagues s'agitent, il en va de même pour l'esprit humain, qui est lui aussi sujet au changement.

À cet égard, un commentaire de Wong Kar-wai (2008: interview) sur *Les cendres du temps* nous révèle le point de vue du cinéaste : « La structure de ce film est basée sur l'almanach chinois. L'almanach chinois ne nous parle pas seulement des saisons, mais aussi du fonctionnement de la nature, de la manière dont on réagit face à la nature. C'est le thème du film. » Dans une perspective taoïste, comprendre et accepter les cycles de la nature est une façon de parvenir à l'harmonie. Si l'être humain ne peut échapper aux limites inhérentes à sa condition, il peut toutefois les accepter et tenter de vivre en harmonie avec lui-même et les autres. La jeunesse et la beauté sont éphémères, tout comme les sentiments, et vouloir les faire perdurer est une illusion, mais on peut les faire revivre dans sa mémoire sans avoir de regrets, et surtout contempler la beauté immuable d'une nature qui se renouvelle sans cesse.

Notes

- 1 Poème chinois cité par Wong Kar-wai (2008).
- 2 Les chiens de paille étaient des figurines brûlées après avoir servi lors d'offrandes.



Carina Lau, «Fleur de Pêcheur».

Bibliographie

- BAREAU, André (1996). *La voix du Bouddha*. Éditions du Félin.
- CIMENT, Michel (1995). «Entretien avec Wong Kar-wai», *Positif*, no 410.
- DOIN, Jean-Luc (2008). «Wong Kar-wai redonne vie aux *Cendres du temps*», *Le Monde*, 9 septembre 2008.
- LAO-TSEU (1990). *Tao-tô king*, trad. Liou Kia-hway. Gallimard.
- NIOGRET, Hubert (1997). «*Les cendres du temps*: la mémoire comme source de tourments», *Positif*, no 431.
- SIMA, Qian (1993). *Records of the Grand Historian: Han Dynasty II*, trad. Burton Watson. Columbia University Press.
- CHENG, Sinkwan (2008). «Comparative Philosophies of Tragedy: Buddhism, Lacan and *Ashes of Time*», *Modern Language Notes*, vol. 123, no 5.
- TEO, Stephen (2016). *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*. Edinburgh University Press.
- WONG, Kar-wai (2008). «Born from Ashes», *The Making of Ashes of Time Redux*, DVD. Special Treats Productions.



Lisbonne et ses fantômes

Paul rencontre l'écrivain Fernando Pessoa.

Louise Tanner

L'histoire commence dans une maison de campagne de l'Alentejo, où le personnage principal lit à l'ombre d'un arbre Le Livre de l'Intranquillité de Fernando Pessoa. Assoupi, notre personnage est gagné par une longue hallucination qui va le transporter à Lisbonne et ses environs pendant douze heures, de midi à minuit. Pensant avoir rendez-vous à midi avec un invité quelque peu spécial, il se rend compte qu'il doit le retrouver à minuit, et passe alors la journée à déambuler dans une ville déserte, où le temps se décroïssonne et va rencontrer différentes personnes, venant du présent et du passé, en attendant son rendez-vous.

Né à Pise, Antonio Tabucchi est l'auteur d'une vingtaine de livres (romans et récits) traduits dans le monde entier. Philologue et traducteur italien de Pessoa, auquel il a consacré plusieurs essais, Tabucchi publie en 1991 en portugais son roman *Requiem, une hallucination*, dont Tanner va s'inspirer.

Alain Tanner avait évoqué, des années après avoir tourné *Dans la ville blanche* (1983), l'envie de refaire un film sur Lisbonne. *Dans la ville blanche* narre l'histoire d'un personnage, Paul (interprété par Bruno Ganz), qui est marin et décide lors d'une escale à Lisbonne de désertir son poste. Il profite de cette fuite pour se balader, erre avec

son super 8 à la main et rencontre des gens sur le coup du hasard. Entre deux femmes, celle qu'il a laissé à Zurich et à qui il écrit régulièrement, et une autre qu'il a rencontré dans un bar de Lisbonne, Paul hésite. Il est dans une quête permanente de soi dans une ville que l'on voit de près, typique, authentique. Paul est comme un fantôme, bercé par l'ambiance de la ville, contemplatif.

Bernard Comment, qui a scénarisé *Requiem* (1998) – et plusieurs des autres films de Tanner, notamment *Fourbi* (1996), *Jonas et Lilas, à demain* (1999), *Paul s'en va* (2004) –, lui a alors suggéré de lire *Requiem*, d'Antonio Tabucchi, qui selon lui représente le mieux Lisbonne. « Au début ce n'était pas forcément dans l'idée de l'adapter, mais de nourrir une vision de Lisbonne », disait Bernard Comment (entretien tiré du DVD *Requiem*), qui a traduit certains des écrits de l'auteur et qui était ami avec ce dernier.

Et si Alain Tanner avait pour principe de ne pas adapter de romans au cinéma, il a cependant senti en lisant *Requiem* qu'à travers les personnages, les vivants comme les morts, il pouvait s'identifier et s'attacher à eux, être capable de raconter leur histoire. Retenant tout de même une certaine peur, celle de raconter une histoire sur des fantômes qui ne lui appartiennent pas, de devoir retranscrire à l'écran une hallucination qui n'était pas la sienne, l'adaptation du film s'est faite en moins d'une semaine, et le tournage, qui a duré quatre semaines, s'est déroulé parfaitement. L'hallucination de Tabucchi est devenue avec le regard de Tanner un rêve dans lequel est plongé le personnage.

Requiem sort au cinéma en 1998. Cette fois c'est l'histoire d'un autre Paul, interprété à l'écran par Francis Frappat. « Dans la ville blanche à Lisbonne, j'avais cru que le Paul qu'incarnait Bruno Ganz était un peu mon alter ego. En fait il était mon fantôme » raconte Alain Tanner dans son livre *Ciné-Mélanges* (2007 : éditions Seuil). Dans *Requiem*, le réalisateur est cette fois en compagnie de fantômes d'un autre, ceux de l'écrivain. Et le projet est abouti, notamment grâce à l'affection que portent l'auteur et le réa-

lisateur à cette douce ville qu'est Lisbonne. La ville est ancrée dans le récit, car Alain Tanner est un cinéaste du lieu. Il explique qu'avant de construire quoi que ce soit, il a avant tout besoin d'un lieu pour inventer une histoire et créer ses personnages.

Lisbonne. Un personnage à part entière dans le film. Cette ville, comme *Requiem*, est habitée par la présence de Fernando Pessoa, poète portugais du 19^e siècle, né et mort à Lisbonne. Fantôme parmi d'autres, figure tutélaire de la ville, l'âme de Pessoa sert de fil rouge à l'histoire. La ville est remplie de souvenirs, elle est plongée dans une sorte de rêverie, de nostalgie. Une atmosphère particulière plane au-dessus de Lisbonne, et permet ainsi au personnage de Paul de laisser aller ses illusions.

Mais Lisbonne en plein été peut donner une sensation étourdissante : dernier dimanche de juillet, dans une ville désertée par ses habitants qui sont sûrement partis se rafraîchir à la plage, la chaleur y est étouffante. Au moment de la journée où le soleil est au zénith, Paul suffoque presque. Serait-ce finalement dû à cette chaleur accablante que des apparitions du passé viennent à sa rencontre ? Ou est-ce le simple fruit de son rêve dans lequel il est plongé ? L'aspect désertique de la ville ajoute également une dose d'étrange et donne l'impression que Paul est le seul personnage réel. Mais est-ce vraiment le cas ?

« On est comme dans un désert : les cafés sont déserts, les tramways sont déserts, les rues sont désertes, la maison de l'Alentejo est déserte, la salle de bal aussi, on est dans des espaces complètement vides mais en même temps habités. Habités grâce à des personnages, à toutes les rencontres. » (A.

TANNER, entretien tiré du DVD *Requiem*)

Dans ce même entretien, Antonio Tabucchi soulignait combien Alain Tanner avait déjà réussi dans *la ville blanche* « à saisir des ombres fugitives, des personnes hors de la communauté humaine normale, des marginaux ». Dans *Requiem*, projeté dans une Lisbonne silencieuse et déserte, presque fantomatique, Paul croise le chemin de



Paul devant l'embouchure du Tage à Lisbonne.

quelques personnes, uniques et incomparables : un ami, un amour, un père retrouvé, Fernando Pessoa, une vieille gitane, un gardien de cimetière, un peintre copiste, spécialisé dans les détails de *La Tentation de saint Antoine* de Jérôme Bosch, le maître d'hôtel d'une pension.

La frontière entre la vie et la mort est finalement ténue, et dans le livre comme dans le film, les morts sont traités à égale valeur des vivants. Une question s'était posée concernant l'apparition des fantômes : comment devaient-ils arriver à l'écran ? Doit-on les dévoiler avec une certaine magie ? Les fantômes se révèlent finalement de manière

presque indistincte de celle des vivants. Leurs apparitions sont naturelles, confiantes, en gardant toutefois un certain voile de mystère autour de leur présence. D'ailleurs, une petite modification a été ajoutée au film : les fantômes sont à l'écran avant même que l'on sache de qui il s'agit. Cela ajoutait une pointe d'ambiguïté concernant leur nature, et c'était un détail d'importance, afin de marquer une petite différence entre le livre et le film dans la manière de présenter les personnages.

Alain Tanner explique tout de même que sa difficulté dans *Requiem* a été non seulement de raconter une histoire

avec des personnages qu'il n'avait pas lui-même créés mais qu'il devait en plus retranscrire au cinéma une histoire faite pour la littérature. L'imaginaire cinématographique n'est pas le même que l'imaginaire littéraire : le cinéma bloque l'imaginaire sur du réel, contrairement au livre qui, lui, ouvre des portes à notre imagination. Travailler sur de l'imaginaire au cinéma et dans un livre est très différent, et c'était une des difficultés à surmonter.

« Rarement dans un film je me suis dit : je ne sais pas du tout ce que je fais. C'est aussi bien de ne pas toujours savoir exactement ce qu'on fait, sur un tournage de film, si on sait tout à l'avance ce n'est plus intéressant. Il faut trouver sur un tournage de film ce qu'un musicien de jazz trouve dans l'improvisation : à partir d'un thème, quelque chose qui ne peut se trouver que sur place, sur le moment. » (A. TANNER, entretien tiré du DVD *Requiem*). Presque comme un fantôme lui-même, il s'est laissé porter par ce film, et la suite du tournage, méconnue, avait quelque chose d'exaltant.

Tanner aimait quand même avoir un système de travail avant de commencer un tournage : avoir un scénario, des comédiens choisis minutieusement, un lieu. Après, de nombreuses surprises peuvent arriver : une météo capricieuse, des soucis techniques ou d'autres péripéties. Ce n'est pas tout ce qu'on prévoit à l'avance qui fait une œuvre, c'est ce qu'on fait sur le moment, laisser le hasard et l'imprévu guider le courant des choses. Car la réalité est incontrôlable : on aura beau prévoir ce qu'on veut faire, durant un film on a une matière vivante qui est étrangère et qu'on essaie de s'approprier. Dans son livre, *Ciné-Mélanges*, Alain Tanner cite ces propos d'Alain Bergala :

La vérité d'un film ne se trouve pas dans les présupposés de nature idéologique, philosophique, politique ou sociologique qui se situent en amont du film, dans un scénario, mais qu'elle ne peut advenir qu'en aval, au moment du tournage. Lorsque ces présupposés entrent dans le tissu filmique lui-

même, et sont pris à ce niveau-là en charge par une morale et un regard.

Finalement le regard d'Alain Tanner, malgré les difficultés que peut amener l'approche cinématographique, nous a guidé à travers une ville que l'on se plaît à découvrir. À travers le personnage, nous nous retrouvons dans une bulle de rêve, balancés entre deux mondes, avec pour seule compagnie, hormis celle des fantômes, celle du silence et de nous-même.

Biblio- et filmographie

TABUCCHI, Antonio (1991). *Requiem*. Paris : Christian Bourgeois Editeur.

TANNER, Alain (2007). *Ciné-Mélanges*. Paris : Seuil.

TANNER, Alain (1983). *Dans la ville blanche*

TANNER, Alain (1998). *Requiem*, avec entretien d'Alain Tanner, Antonio

Tabucchi et Bernard Comment, bonus du DVD *Requiem*, (2006)

Le scaphandre et le papillon : entrez dans la mémoire et n'y ressortez plus !

Le scaphandre et le papillon est un film du réalisateur américain Julian Schnabel sorti en 2007 et inspiré de l'histoire vraie de Jean-Dominique Bauby, journaliste et père de deux enfants, qui se réveille dans un hôpital après un coma profond dû à un AVC. Il est atteint du *locked-in syndrome* : tout son corps est paralysé, sauf sa paupière gauche. Il est donc incapable de parler, mais il reste parfaitement conscient. Seul moyen de communication avec le reste du monde, son œil va lui permettre d'écrire son livre *Le scaphandre et le papillon*. Chaque nuit, il mémorise les phrases qu'il dicte le lendemain grâce à des clignements.



Nicolas Sarkis

Le film commence avec un homme qui se réveille dans un environnement hospitalier. Des personnages entrent et commencent à lui parler, il répond mais ils ne l'entendent pas. Que se passe-t-il ? Il ne peut pas parler, il ne peut pas bouger les membres de son corps, et la voix qu'il émet, que nous spectateurs entendons, n'est que l'écho de sa propre conscience, qui reste bien active. On reçoit des éléments de réponse de la part des autres personnages qui expliquent à Bauby, et donc au spectateur, la raison de son hospitalisation.

Dès le début, le spectateur et le protagoniste ne forment qu'un, emprisonnés dans le corps paralysé, car l'image du film, dans un procédé cinématographique ultra-immersif, reflète ce que Jean-Dominique voit. Le spectateur ne sait pas ce qu'il se passe, il écoute la conscience du personnage à travers la voix de Mathieu Amalric et les voix des personnages extérieurs, mais comme Bauby, il est *locked-in*, « enfermé » dans le personnage.

Cette immersion est due à l'excellente mise en scène de Julian Schnabel qui arrive à rendre crédible les perceptions du personnage principal à travers les images de la caméra. Une réalisation qui a valu à Schnabel le prix de la mise en scène au festival de Cannes de 2007, plusieurs Golden Globes (meilleur réalisateur et meilleur film en langue étrangère) et d'autres nominations aux Oscars, aux Césars, etc. Même si une grande majorité du film est filmé du point de vue du personnage principal, la caméra n'hésite pas à « sortir » des yeux en exposant le personnage de Bauby dans son intégralité, ce qui accorde au spectateur des instants de répit et lui permet de voir la condition physique du protagoniste, nous exposant les effets du *locked-in syndrome*. Lorsque Bauby découvre un nouveau moyen de communiquer, en clignant de la paupière gauche pour sélectionner la lettre qu'on lui dicte, la caméra « cligne » de même.



Écrire sa mémoire grâce aux clignements de la paupière gauche, raconter son histoire comme une autobiographie grâce à un nouveau langage cinématographique, telle est la thématique centrale du film. Le protagoniste, à travers ce nouveau langage, écrit le livre *Le scaphandre et le papillon*. Le film de Schnabel n'est pas une adaptation directe du livre de Jean-Dominique Bauby et ne nous raconte donc pas la vie du personnage mais nous fait le récit des conditions d'écriture du livre, de l'écriture de la mémoire du protagoniste. Ainsi, le film est une adaptation du « je » littéraire au cinéma. Tout ce qui est écrit dans le roman pour la narration est transmis dans le film à travers les dialogues et les images. La mémoire du protagoniste peut être complétée par les flashbacks du personnage qui nous donnent un aperçu visuel de sa vie avant son accident. La narration visuelle et les monologues de Mathieu Amalric reflètent donc une mise en abyme du livre dans le film.

Le spectateur est enfermé dans un huis clos mental où il découvre la vie du personnage à travers des flashbacks sur son passé (son travail dans le magazine *Elle*, une visite chez son père...). La communication de la mémoire dans



le film révèle l'état d'âme de Bauby qui, après son accident, sombre dans une crise existentielle. Cette remise en question du personnage se fait par voix off, à destination du spectateur puis par le clignement de la paupière gauche aux personnages secondaires. En écrivant son livre, il exprime ses regrets sur certains choix comme le divorce avec sa femme et fait un « bilan » de sa vie. La mémoire a un rôle de rétrospection et accentue la remise en question du protagoniste.

Le scaphandre et le papillon est une œuvre majeure dans la filmographie du cinéaste-peintre Julian Schnabel. Elle immerge le spectateur dans un huis clos mental, dans un premier temps en exposant la condition physique et morale du personnage puis, dans un second temps, dans ses souvenirs. La mémoire est représentée dans deux formes : la première, la principale, est le nouveau langage cinématographique du personnage aidé par la voix off de Mathieu Amalric qui dicte certains passages du livre ; la seconde, en complément à la première, est les flashbacks qui nous

montre des fragments de la vie de Jean-Dominique. Cette représentation de la mémoire montre l'état d'âme du protagoniste proche de la mort et l'expression de ses regrets sur certains choix qu'il a fait et est un moyen pour faire un « retour en arrière ». Cette représentation de la mémoire se réalise grâce à la mise en scène de Julian Schnabel qui arrive à *lock-in*, à enfermer le spectateur dans le corps paralysé du protagoniste.

Cries and Whispers

A look into the human soul through time



Cries and Whispers (Ingmar Bergman, 1972)

What is more important than family?

Two sisters, who both seem to be fighting separate battles of their own, come together to accompany the third one in her last fatal battle. Maria and Karin come to take care of their sick sister Agnes. They are stuck in a house so red that it can be compared to the ‘inside of the human soul’, as Bergman himself put it.

Saba Shakerian

The constant passing of time and closeness of death seems to be something that we are all conscious of every now and then, but this matter seems to have affected Bergman more than the average person. This can be seen in almost all his films and appears most prominently in *The Seventh Seal* (1957). The presence of death in *Cries and Whispers* (1972) isn't a slender man clad in black playing chess with a knight, but the haunting sounds of ticking clocks, church bells, and the stomach-churning screams of a woman going through extreme pain and waiting around for her death. It is no secret that one of Bergman's favorite subject matters for his films was people's twisted psychology. What makes *Cries and Whispers* unique is how it contorts temporality to take viewers on a journey.

Throughout the movie, we see a close-up of each characters' face while we hear their cries and whispers in the background, which is followed by brief sequences of what we can assume is each of their past. But, in fact, there is no telling what is real, what is a memory, or what is a dream. Those brief glimpses are left to the viewers' interpretation, as windows to understand why they make the choices they make in the present-time of the narrative.

Maria, the youngest sister's unfaithful whispers to another man resolve in her silent cries when she looks at a dollhouse, feeling guilty about not fulfilling her role as a wife.

The eldest sister Karin, on the other hand, is vocal and hostile in her cries, harboring immense hatred for her sister, her husband, and especially for herself and the web of lies she has built around herself.



Liv Ullmann in *Cries and Whispers* (1972)

And when it comes to Agnes, she is the only one whose cries come from sheer physical pain, not from hatred or betrayal. And all her whispers are gentle and kind. This is the way Bergman shows viewers the ripple effect; how the past leaks into the present, how there is no running away from who we are at our core, and how one remains loyal to their true self however much they hate who they are.

This is evident in the dinner scene, when Maria and Karin seem to finally tear down the wall of fake smiles and compliments that has been standing between them for years and start to truly feel for one another and understand one another, hinting that their bitter past experiences will not dictate their relationship anymore. Unfortunately for the two sisters, it turns out not to be the case, as Maria later denies ever having had the experience and shuts Karin out again at the end of the film.

Bergman, as a former theatre director, knew the importance of space and time and how control over them is limited. Through the theatre stage, he came up with new ideas on how to depict them, which he carried on to his filmic works.

Furthermore, he was aware of the freedom cinema as an artform, and film as a medium, allowed for him to play around creatively with the depiction of time passing and death.

For example, in one of the early scenes of the film, Agnes gets out of bed when everyone else is asleep and she winds the clock. The silence is suddenly broken by the ticking of the clock filling the room, giving viewers the first hint that Agnes is running out of time.

As a director, Bergman has a way of pulling the audience into the universe of each character he created. Even though one might start out hating a character, his narrative style manages to convince the audience that there is more to that character than meets the eye, by showing how and why they became who they are, which he does through memory and dream sequences in *Cries and Whispers*.

Ultimately, what Bergman accomplishes is no less than showing his audience the depth of the human soul, through storytelling, color, music, and sound.

Pour aller plus loin

Quelques œuvres cinématographiques et littéraires pour prolonger l'exploration de la thématique de la mémoire.

Citizen Kane (Orson Welles, États-Unis, 1941)

Difficile de commenter davantage à propos du monument du septième art qu'est *Citizen Kane*, premier film d'un réalisateur dont le talent n'a jamais été démenti. L'œuvre fait preuve d'une telle maestria dans la mise en scène du souvenir et de son importance narrative qu'elle a inspiré William Friedkin (*French Connection*, 1971) à faire du cinéma.

Hiroshima mon amour (Alain Resnais, France/Japon, 1959)

Avant d'avoir réalisé le fameux *L'année dernière à Marienbad* (1961), Alain Resnais s'était déjà essayé à la mise en scène innovante de la mémoire avec *Hiroshima mon amour*. Œuvre contant l'idylle entre une Française (Emmanuelle Riva) et un Japonais (Eiji Okada), il s'agit aussi d'un récit du souvenir et de mémoires collectives traumatiques que chacun des protagonistes semble incarner.

Soudain l'été dernier (Joseph L. Mankiewicz, États-Unis, 1959)

Une jeune fille (Elizabeth Taylor) perd la mémoire et sa prise sur la réalité après avoir assisté à la mort mystérieuse de son cousin. La mère de ce dernier (Katharine Hepburn) engage un neuro-chirurgien méfiant (Montgomery Clift) pour qu'il pratique une lobotomie sur sa nièce. Adapté d'une pièce de Tennessee Williams et porté par un trio sublime d'interprètes, le film offre une intrigue complexe et troublante autour du motif de l'amnésique.

Le miroir (Andreï Tarkovski, URSS, 1975)

Le miroir est un récit inspiré de la vie Tarkovski adoptant une structure non-chronologique qui rappelle *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Les vidéos d'archive se mêlent à des extraits de poème, les images de la campagne russe se transforment en visions oniriques. Œuvre polymorphe, personnelle, audacieuse, *Le miroir* n'est pas sans raison considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Tarkovski et de l'histoire du 7ème art.

Hook ou la Revanche du capitaine Crochet (Steven Spielberg, États-Unis, 1991)

Avocat obsédé par le travail, le célèbre Peter Pan (Robin Williams) a tout oublié de son enfance au Pays Imaginaire et vit maintenant à San Francisco. Mais lorsque ses enfants se font enlever par le capitaine Crochet (Dustin Hoffman), Peter se lance dans une aventure qui lui fera affronter bien des dangers. Avec ce film drôle et émouvant, Spielberg met en garde contre les dangers des préoccupations « sérieuses » qui font perdre de vue l'essentiel : l'amour. Ce conte moderne ravira les petits et rappellera aux grands qu'il n'est jamais bon de trop grandir...

Le temps retrouvé (Raoul Ruiz, France, 1999)

1922, Marcel Proust est sur son lit de mort. En regardant à travers des photographies, il réfléchit à son passé, se rappelant sa vie et les gens qu'il a connus et aimés. Peu à peu, les souvenirs de sa vie sont supplantés par les souvenirs des personnages de ses romans, et bientôt, la fiction submerge la réalité. Les jours heureux et le paradis perdu de son enfance alternent avec des souvenirs plus récents de sa vie sociale et littéraire. D'après l'œuvre la plus connue de Marcel Proust, le film s'inspire du dernier tome de *À la recherche du temps perdu*, ce qui peut rendre la compréhension quelque peu difficile mais offre néanmoins un moment agréable, bercé dans les songes et les souvenirs du narrateur.

Memento (Christopher Nolan, États-Unis, 2000)

Thriller consumé par une quête de vengeance obsédante, *Memento* est un film phare du metteur en scène d'*Inception* (2010) et de *Dunkerque* (2017). Nolan décrit l'amnésie systématique du protagoniste Leonard Shelby (Guy Pearce), un homme dont le seul souvenir est des plus macabres : celui de sa femme qui meurt brutalement.

La mémoire dans la peau (Doug Liman, États-Unis, 2002)

Un homme est retrouvé par des marins dans la mer Adriatique. Lorsqu'il reprend connaissance, il ne se souvient de rien, pas même de son nom. En quête de son identité, il va voyager en Europe et faire face à une mystérieuse organisation qui le traque.

Printemps, été, automne, hiver... et printemps (Kim Ki-duk, 2003)

Un vieux moine et son jeune disciple vivent dans un temple au milieu d'un lac entouré de montagnes. Leur existence est rythmée par les saisons, qui représentent symboliquement les différentes étapes de la vie. Au fil du temps le jeune moine traverse ces étapes, chacune comportant ses épreuves et ses enseignements. *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* est une œuvre contemplative qui nous montre comment un homme succombe à ses passions, mais parvient finalement à les surmonter.

Last Night in Soho (Edgar Wright, États-Unis, 2021)

Passionnée par les *Swinging Sixties*, Éloïse Turner reçoit son admission pour une école de mode de Londres. À la nuit tombée, elle se retrouve mystérieusement projetée dans le Londres des années 60, dans la peau d'une jeune femme qui souhaite devenir chanteuse. Très vite, elle se rend compte que ces soirées idylliques passées à danser et à chanter cachent en réalité une histoire sombre. Dans un Londres à la fois enivrant et dangereux, Edgar Wright nous plonge dans une atmosphère hypnotisante par sa scénographie sublime.

L'infinito (Giacomo Leopardi, Italie, 1825)

Une œuvre qui a la puissance d'émouvoir à chaque mot et à chaque lecture sans jamais perdre en intensité. Plus qu'une poésie, plus qu'un exercice de style, *L'infinito* est la démonstration que l'être humain est capable de donner voix à l'ineffable. Un souvenir lointain qui relie le passé au présent en se projetant vers le futur dans un poème intemporel avec une rémanence de mélancolie.

Programmation **Passé recomposé** printemps 2022

- 28 mars** *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*
Michel Gondry, 2004
- 4 avr.** *La mala educación*
Pedro Almodóvar, 2004
- 11 avr.** *Les cendres du temps*
Wong Kar-wai, 1994
- 25 avr.** *L'année dernière à Marienbad*
Alain Resnais, 1961
- 2 mai** *The Watermelon Woman*
Cheryl Dunye, 1996
- 9 mai** *Twixt*
Francis Ford Coppola, 2011
- 16 mai** *L'homme sans passé*
Aki Kaurismäki, 2002
- 23 mai** *Spellbound*
Alfred Hitchcock, 1945
- 30 mai** *Requiem*
Alain Tanner, 1998
- 13 juin** *Millenium Actress*
Satoshi Kon, 2001

Auditorium Arditì

Place du Cirque

Genève

Les lundis à 20h

Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es

Ouverture des portes à 19h30

Tarifs :

6.- (1 séance)

50.- (abonnement)

Ciné-club universitaire Activités culturelles
Division de la formation et des étudiant-es (DIFE)
Université de Genève

La Revue du Ciné-club universitaire, 2022, n° 2 « Passé recomposé »
ISSN 1664-4441 (print)
ISSN 1664-4476 (online)
© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, mars 2022