Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

16 | 2018

L'expérimental dans la littérature et les arts
contemporains

Notre Top 9 des films anglophones de 2017

David Roche et Vincent Souladié

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11874>

DOI : 10.4000/miranda.11874

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

David Roche et Vincent Souladié, « Notre Top 9 des films anglophones de 2017 », *Miranda* [En ligne], 16 | 2018, mis en ligne le 06 juin 2018, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11874> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.11874>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Notre Top 9 des films anglophones de 2017

David Roche et Vincent Souladié

- 1 2017 aura été une année singulière pour le cinéma anglophone : pléthore de films bons ou « not bad » (i.e., catégorie qui témoigne d'une certaine solidité mais suscitant un enthousiasme mitigé de notre part), mais finalement peu de grands films, relativement parlant — et nous ne nous épuiserons pas dans le non-débat concernant *Twin Peaks : The Return* (Showtime, Mark Frost et David Lynch, 2017) qui est (évidemment !) une série. Certains superhéros auront été au rendez-vous : le divertissant *Wonder Woman* (Hong Kong/Chine/USA, Patty Jenkins) malgré le casting improbable d'un top model et ses hideux combats en images de synthèse ; l'hilarant *Thor : Ragnarok* (USA, Taika Waititi) du très talentueux cinéaste néo-zélandais ; et surtout le puissant *Logan* (Canada/Australie/USA, James Mangold), violent passage des générations aux motifs westerniens ; et d'une certaine manière, c'est en superhéros en proie à des dilemmes éthiques que le très agréable *Murder on the Orient Express/Le Crime de l'Orient Express* (USA/UK/Malte/France/Canada/Nouvelle-Zélande, Kenneth Branagh) réinvente la figure d'Hercule Poirot. Netflix aura monté d'un cran sa production de longs métrages, avec *Okja* (Corée du Sud/USA, Joon-ho Bong), allégorie transnationale du capitalisme mondialisé, et *Mudbound* (USA, Dee Rees), récit de familles croisées aux relents faulkneriens et malickiens de la prometteuse réalisatrice du subtil *Pariah* (USA, 2011). Confirmation encore plus conclusive pour les frères Safdie avec *Good Time* (USA), film réalisé avec une rare intensité, dont la série de malentendus et de malchance n'est pas sans rappeler *Pusher* (Danmark/Suède/Serbie, Nicolas Winding Refn, 1996), et pour Trey Edward Shults, dont le « faux film d'horreur » *It Comes at Night* (USA) propose une intime étude aux accents romériens de la désintégration de ce que l'on tente désespérément de préserver : sa famille à soi. Figure du cinéma indépendant américain, Greta Gerwig écrit et réalise son premier film, *Lady Bird* (USA), *coming-of-age* avec de touchantes scènes mère-fille, interprété par la jeune Saoirse Ronan qui confirme. Sur un sujet similaire et tout aussi réussi, à noter un autre premier film, *Columbus* (USA, Kogonada), aux compositions rigoureuses en étroite corrélation avec son étude architecturale de la ville. Plus *mainstream* mais tout aussi réussi, *I, Tonya* (USA, Craig

Gillespie), docufiction sur la patineuse artistique Tonya Harding qui s'inspire du montage dynamique de *The Big Short* (USA, Adam McKay, 2015), avec une Margot Robbie touchante et une Allison Janney — oscarisée — détestable et méconnaissable. Le cinéaste britannique William Oldroyd fait aussi une entrée remarquée avec *Lady MacBeth/The Young Lady* (UK), adaptation de Nikolai Leskov, qui joue sur un contraste saisissant entre la rigueur formelle des compositions symétriques et la folie de l'anti-héroïne interprétée par la troublante Florence Pugh. Le pan-européen *Call Me By Your Name* (Italie/France/Brésil/USA, Luca Guadagnino), malgré ses quelques inspirations impressionnistes, ses moments d'humour (mention spéciale pour l'onanisme fruitier !) et ses petits déjeuners estivaux, a autant séduit certains spectateurs (nomination aux Oscars) qu'il nous a fait l'impression d'un film un peu pédant sorti 30-40 ans trop tard, bref après l'heure de gloire de son scénariste James Ivory.

- 2 Les cinéastes reconnus ont eux aussi été au rendez-vous. Avec *Wonder Wheel* (USA), Woody Allen témoigne à nouveau de son amour pour Tennessee Williams et pour le mélodrame hollywoodien ; on y voit l'un des plus beaux plans de l'année lors d'un monologue de Kate Winslet, le chef opérateur Vittorio Storaro y retrouvant la patte picturale de Vincente Minnelli et de John Alton jusqu'à faire lentement basculer la lumière dans le naturalisme le plus cru au fur et à mesure de la confession. Après l'affligeant *Noé* (USA, 2014), Darren Aronofsky revient avec l'inégal *mother !* (USA), qui, comme *Black Swan* (USA, 2010), rappelle *Repulsion* (UK, 1965) de Roman Polanski, mais après une excellente première moitié qui repose en large partie sur la qualité de son casting à commencer par la troublante Jennifer Lawrence, le film se laisse déborder par sa structure et son allégorie. Avec *The Beguiled/ Les Proies* (USA), réadaptation du roman de Thomas Cullinan, Sofia Coppola nous offre peut-être son plus beau film plastiquement. Terence Davies revient avec un *biopic* de la poétesse Emily Dickinson, mais si on retrouve les thèmes chers au cinéaste britannique et la rigueur formelle, *A Quiet Passion/ Emily Dickinson, A Quiet Passion* (UK/Belgique) emplit surtout de nostalgie pour les œuvres autrement plus innovantes de son début de carrière. Guillermo del Toro rencontre son plus grand succès commercial et ses premiers Oscars avec *The Shape of Water/ La Forme de l'eau* (USA), film aux morceaux de bravoure sublimes (la scène d'amour dans la baignoire et surtout le numéro de comédie musicale) mais dont la révision politique de la série B fantastique manque cruellement de subtilité. Retour plus conclusif pour James Gray, enfin venu à bout de son projet de longue date, *The Lost City of Z* (USA), aussi servi par une photographie superbe, récit de la validité ou non du sacrifice de la famille. Après le magistral *The Lobster* (Grèce/Irlande/Pays-Bas/UK/France, 2015)¹, Yorgos Lanthimos déçoit un peu avec *The Killing of a Sacred Deer/ Mise à mort du cerf sacré* (UK/Irlande/USA), dont le casting somptueux (Colin Farrell, Nicole Kidman et surtout l'inquiétant Barry Keoghan) et l'intelligence scénaristique (le refus de retournements faciles au profit d'une logique implacable) sont diminués par une esthétique à l'influence kubrickienne trop évidente (*The Shining* [1980], *Eyes Wide Shut* [1999]). Retour réussi pour Martin McDonagh après le grotesque *Seven Psychopaths/ 7 Psychopates* (UK, 2012) et le formidable *In Bruges* (UK/USA, 2008), *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri / 3 Billboards : Les panneaux de la vengeance* (UK/USA) a séduit par ses ruptures de ton et la performance du trio d'acteurs (Frances McDormand, Woody Harrelson, Sam Rockwell), a déstabilisé à cause de son ambiguïté politique et a peut-être un peu déçu par son côté « frères Coen en moins bien ». Christopher Nolan signe *Dunkirk* (Pays-Bas/UK/France/USA), exercice de style qui tente d'organiser le chaos de la guerre mais dont les mécanismes finissent par s'épuiser, sans doute son long métrage

le plus abouti au niveau de la photographie, signée Hoyte Van Hoytema. Plus de quinze ans après la consécration de *Lumumba* (France/Belgique/Allemagne/Haïti, 2000), le cinéaste haïtien Raoul Peck signe le très réussi *I Am Not Your Negro* (Suisse/France/Belgique/USA), documentaire sur le retour dans le débat politique américain de l'écrivain afro-américain James Baldwin, qui juxtapose habilement les archives de l'auteur réel avec la voix off de Samuel L. Jackson. M. Night Shyamalan revient avec l'efficace *Split* (Japon/USA), porté par l'impression portrait d'un schizophrène de James McAvoy, que le film préfère, malheureusement, abandonner au profit d'une cosmologie surnaturelle et super-héroïque. Steven Spielberg et son équipe lancent une attaque en règle contre le gouvernement Trump avec *The Post/ Pentagon Papers* (UK/USA), dont le pivot repose (comme toujours chez Spielberg depuis *Schindler's List/ La Liste de Schindler* [1993]) sur le choix éthique que devra faire Kay Graham (première héroïne spielbergienne depuis Lou Jean dans *The Sugarland Express* [1974]) entre responsabilités économiques et politiques qui, pour le cinéaste libéral, s'avèrent finalement être tout à fait complémentaires. Succès commercial aussi pour *Darkest Hour/ Les Heures sombres* (USA/UK, Joe Wright), mené par un Gary Oldman de tout premier ordre et doté d'une photographie somptueuse, mais dont on a pu regretter l'approche cavalière à l'égard d'un homme de pouvoir très ambigu et un ton quelque peu badaud.

***Blade Runner 2049* (USA/UK/Hongrie/Canada, Denis Villeneuve)**

- 3 Donner une suite à un monument est forcément une entreprise périlleuse, même si la deuxième chose que nous nous sommes dite à la sortie de *Arrival* l'an dernier, après nous être demandés si nous n'avions pas juste vu le plus grand film de science-fiction depuis *Blade Runner* (USA/Hong Kong, Ridley Scott, 1982), c'est qu'il y avait là raison d'avoir espoir. *Blade Runner 2049* est effectivement une franche réussite dont les rares faiblesses tiennent au fait qu'il demeure une suite ; il a d'ailleurs connu un sort similaire à son prédécesseur, avec un succès critique supérieur au succès commercial (notamment aux États-Unis). Cette suite se présente immédiatement comme un contrepoint : on ouvre à nouveau sur un œil, on avance dans un espace qui déborde du cadre, mais il s'agit d'un environnement rural dans une lumière aveuglante qui évoque la stérilité d'une écologie apocalyptique. Et le récit va justement nous mener à plusieurs reprises au-delà des murs de Los Angeles ; le héros, K (nom qui renvoie aussi bien à l'auteur de *Even Androids of Electric Sheep* qu'aux héros de Kafka), est à nouveau un Blade Runner chargé d'éliminer des Replicants, mais il sait qu'il en est un et l'accepte ; on apprend d'ailleurs au cours de son enquête que toutes les données informatisées ont été perdues entre-temps, la suite indiquant par réflexivité qu'elle est aussi un « reboot ». On retrouve les nappes de son (forcément moins originales qu'en 1982) qui constituent ce que Michel Chion appelle un « sur-cadre », le rythme pesant et envoûtant de l'original, et les scènes d'action, très brèves, qui le brisent. On retrouve la plasticité sonore et visuelle, bref l'ambiance, comme ligne de force du film, tout en s'efforçant d'aller voir ailleurs, avec des palettes chromatiques d'un gris pâle (la Vallée centrale de la Californie) ou orangé (Las Vegas), et la neige qui remplace la pluie, mises en valeur par la photographie de Roger Deakins, enfin récompensé aux Oscars après quatorze nominations. *Blade Runner 2049* prolonge aussi la réflexion sur le posthumain, centrale au film de 1982 et à l'œuvre de Philip K. Dick. La découverte de l'humain se lit

sur le visage de (l'excellent) Ryan Gosling, surface lisse peu à peu troublée par des tics comme signes d'émotions de plus en plus irrépressibles. C'est dans la quête que l'humain se révèle et dans les choix qu'il opère pour la mener à bien : K aura beau répéter le mot « Cellules » lors du test à la station de police, il a déjà fait preuve de son libre arbitre et le fera à nouveau à la fin en choisissant de préserver la vie plutôt que de la prendre. *Blade Runner 2049* intègre aussi les réflexions sur le sujet numérique ou virtuel traité dans le sublime *Her* (USA, Spike Jonze, 2013), en laissant l'interprétation ouverte concernant l'« authenticité » de l'amour entre K et sa compagne virtuelle Joi/y (interprétée par la délicate Ana de Armas), notamment à travers une scène d'amour qui est peut-être la plus somptueuse du film. Comme le film de Scott, *Blade Runner 2049* est une aventure esthétique, une plongée sensorielle, dont le sujet est bel et bien la révélation du sensible comme qualité de l'humain. Si on a pu être déçu par la musique de Benjamin Wallfisch et Hans Zimmer (forcément moins originale que celle de Vangelis) et agacé par le personnage de Niander Wallace dont Jared Leto force le caractère énigmatique et inhumain afin de préparer la suite, bien sûr, *Blade Runner 2049* confirme que le cinéaste canadien, qui figure pour la troisième fois de suite dans notre Top², est bien l'un des plus talentueux de sa génération.

Coco (USA, Lee Unkrich and Adrian Molina)

- 4 Pixar continue à creuser avec *Coco* la voie originale et risquée de la mélancolie enfantine. Ce nouvel opus ne paraîtra peut-être pas éloigné de *Monstres et Cie. / Monsters Inc.* (Peter Docter, David Silberman et Lee Unkrich, 2001), *Là-Haut/Up* (USA, Peter Docter et Bob Petersen, 2009) ou *Toy Story 3* (Lee Unkrich, 2010) pour son traitement frontal de la thématique de la disparition et du deuil. Pourtant, *Coco* ose une approche plus prononcée et moins métaphorique de cette question en utilisant directement l'au-delà comme le terrain de jeu d'un enfant. Le caractère morbide de cet univers filmique s'éloigne toutefois du cinéma d'un Tim Burton puisqu'il est ici tempéré par l'euphorie et l'énergie propre à la représentation de la culture hispanique. Il n'empêche que la charte dramatique de Pixar guide le spectateur dans un récit complexe où la vie et la mort se confondent parfois jusqu'au malaise. L'incroyable plasticité de ce continent coloré, où l'enfant se lie d'amitié avec les squelettes de ses proches, ne se départit jamais d'une patine sombre qui semble ronger l'image de l'intérieur. Ainsi, *Coco* ne fait pas surgir la tristesse comme ponctuation du drame ; celle-ci accompagne tout notre trajet émotionnel, nous sommes emportés dans un courant mélancolique alimenté aussi bien par l'histoire et les fluctuations du rythme, que par l'esthétique même du film. Confronter un regard spectatorial enfantin à des méandres émotionnels complexes et contradictoires demeure un tour de force admirable. Même les poncifs imposés par le studio-mère Disney (dont la chanson oscarisée « Remember Me ») participent de cette expression du deuil. En outre, *Coco* est sans doute le premier film d'animation Disney à pleinement solliciter la culture hispanique d'une grande partie de ses jeunes spectateurs. Croire au potentiel commercial d'un tel univers filmique dans l'ère actuelle de l'Amérique — il s'agit après tout d'un récit sur le franchissement des frontières —, et opérer son parfait mariage avec les figures propres à Disney peut difficilement être considéré autrement que comme une provocation et un refus du consensuel.

Detroit (USA, Kathryn Bigelow)

- 5 La présence de *Detroit* dans le top de cette année n'allait pas de soi tant le film nous a au départ laissé un sentiment ambigu. Or, justement, c'est d'abord au nom de son ambiguïté que nous avons décidé de le mettre au premier plan. Passée du cinéma de genre (USA, *Near Dark*, 1987) au film à thèse sociopolitique (USA, *Zero Dark Thirty*, 2012), sujets nobles valant nomination aux Oscars, Bigelow semble avoir tourné le dos à ses premières amours pour revendiquer ce que les critiques aiment à nommer une « maturité artistique ». En effet, tous les récits mis en scène par Bigelow depuis le début des années 2000 se déroulent sur un fond politique ostensible et prennent désormais les désordres internes de l'Amérique comme sujet. Cette métamorphose opérée dans les années 2000 nous fascine. Après le diptyque contemporain *Démineurs/ The Hurt Locker* (USA, 2009) — *Zero Dark Thirty* (2012), la réalisatrice se penche sur l'incident du Motel Algiers, survenue dans la nuit du 25 au 26 juillet 1967, pendant les émeutes de Detroit. Le conflit racial ancré dans l'ère ségrégationniste que Bigelow choisit de ramener sur le devant de la scène fait de *Detroit* une œuvre brûlante au cœur de l'Amérique de Trump, tout autant que *The Hurt Locker* et *Zero Dark Thirty* (également scénarisé par Mark Boal) se présentaient comme des film-chocs dans le sillage du 11 septembre 2001 et de la guerre d'Irak. Pourtant, *Detroit* met plus nettement l'accent sur un critère esthétique immuable au cinéma de Bigelow : l'attrait fétichiste pour l'iconographie culturelle de l'ordre et de la violence. L'Amérique des années 1960 et 1970 fournit à ce titre une réserve d'icônes nostalgiques notamment alimentée par certains films de Don Siegel (*Police sur la ville/ Madigan*, USA, 1968), Richard Fleischer (*Les Flics ne Dorment pas la Nuit/ The New Centurions*, USA, 1972), Sidney Lumet (*Serpico*, USA/Italie, 1973) ou John Carpenter (*Assaut/ Assault on Precinct 13*, USA, 1976), voire le cinéma de Blaxploitation, autant d'influences plus ou moins directes de *Detroit*. Pour réaliste qu'elle soit, sa reconstitution du drame brasse aussi des images que Bigelow exploite depuis son entrée remarquée dans le cinéma de genre dans les années 1980 : la violence graphique (*Near Dark*, 1987), le culte sensuel des armes à feu et des corps en uniforme (*Blue Steel*, USA, 1989), la claustrophobie de la ville nocturne en proie aux émeutes (*Strange Days*, 1995). Popularisé par Paul Greengrass dans *United 93* (USA/UK/France, 2006) ou *Green Zone* (UK/France/Espagne/USA, 2010), autres films à thèse contemporaine, le style caméra portée pseudo-documentaire que Bigelow adopte systématiquement depuis ses deux précédents films — après un essai précurseur et saisissant lors d'une scène d'action de *Point Break* (Japon/USA, 1991) — modère toutefois la mythification et l'image d'Épinal sur lesquelles reposaient ses premières œuvres. C'est dans ce croisement ambigu entre réalisme critique et fascination pure des images que *Detroit* trouve son intérêt. L'intensité de son huis clos central renvoie aux œuvres précédentes de la réalisatrice, *The Loveless* (USA, 1981) ou *K-19* (UK/Allemagne/USA/Canada, 2002), mais sans qu'elle ne laisse les codes du cinéma de genre à la Carpenter prendre le dessus sur la reconstitution historique. De même, le dernier acte ne bascule pas dans le film de procès à la Sidney Lumet, mais prend ses distances avec toute forme de clôture morale. L'attrait et la distance à l'égard *l'entertainment* de la violence place *Detroit* sur le fil du rasoir et intrigue quant aux discours que souhaite tenir la cinéaste. Peut-être faudrait-il remonter à *The Set-Up* (1978), son court-métrage de fin d'études, réflexion sur la cinégénie de la violence et sa fascination, pour saisir la démarche en creux qui parcourt son œuvre.

***Ex Libris: The New York Public Library* (USA, Frederick Wiseman)**

- 6 Frederick Wiseman est aujourd'hui l'un des derniers grands géants du cinéma américain. Lui qui avait commencé sa carrière de documentariste il y a plus d'un demi-siècle avec un style tranchant (*Titicut Follies*, 1967) a atteint avec le temps l'épure formelle des auteurs classiques. Après avoir ausculté les organismes de santé publique (*Hospital*, 1970 ; *Near Death*, 1989), les lieux du pouvoir judiciaire (*Juvenile Court*, 1973, *Domestic Violence*, 2001-2002), ou encore les établissements du traitement animal (*Primate*, 1974 ; *Zoo*, 1992), Wiseman précise avec *Ex-Libris* l'une des dernières grandes lignes de force de son œuvre en bouclant une trilogie des temples du savoir, amorcée par *At Berkeley* (2013) et *National Gallery* (2014). Restituant l'atmosphère feutrée de la New York Public Library où il installe sa caméra, *Ex-Libris* constitue un summum dans la longue carrière du cinéaste. Ce long film très apaisé véhicule un sentiment de plénitude métaphysique en encourageant le spectateur à reconsidérer la façon dont il occupe son temps. À l'intérieur de cette immense labyrinthe culturel, aucune mélancolie n'habite le regard de Wiseman à l'égard d'un lieu qui serait devenu antédiluvien. Au contraire, son film fera plutôt regretter aux spectateurs de ne pas fréquenter plus souvent ces lieux de vie inoxydables que constituent les grandes bibliothèques municipales pour goûter à leur énergie intellectuelle. Même les bibliophiles les plus assidus redécouvrent l'étendue des services possibles d'un lieu qu'ils croiraient connaître (incroyables séquences des archives iconographiques ou encore du standard téléphonique où des opérateurs répondent patiemment à toutes les improbables questions de culture générale que leur posent les usagers). La défamiliarisation et la redécouverte du lieu passent par l'exhaustivité de l'exploration filmique, permise par une longueur à laquelle Wiseman nous a habitués (197 mn). Certes, les séquences de réunions administratives sont parfois rébarbatives mais elles ont pour bénéfice de décrire d'une part un organisme fragile où la parole vaut pour action, où les employés se battent en permanence pour préserver sa viabilité, d'autre part une institution en mouvement, toujours animée par l'urgence de se renouveler, loin du sanctuaire sclérosé et obsolète que l'on pourrait imaginer. Son précédent, film, *In Jackson Heights* (2015), était un hymne au métissage culturel, qui plaçait la marge de la société américaine au centre de son regard à travers la vie animée d'un quartier atypique du Queens, à New York. *Ex-Libris* prolonge le point de vue utopique mais sans complaisance de Wiseman en reléguant dans le silence du hors-champ le bruit médiatique de l'Amérique contemporaine pour se focaliser sur les initiatives quotidiennes d'une institution engagée à partager ses savoirs et ses compétences pédagogiques sans distinction et avec altruisme (lutte contre l'analphabétisme, assistance aux handicapés). *Ex-Libris* est sans doute le film le plus chaleureux de Wiseman et la meilleure illustration d'un célèbre aphorisme de Borges, « je me suis toujours figuré le paradis comme une bibliothèque ».

***The Florida Project* (USA, Sean Baker)**

- 7 Après le touchant *Tangerine* (USA, 2015)³, qui avait failli intégrer notre Top 2015 (nous le regrettons presque, maintenant, ne pas l'avoir fait), Sean Baker fait bien plus que confirmer son talent. Son dernier long métrage évite les tics stylistiques du cinéma

indépendant américain et le renouvelle en poursuivant les expérimentations *low-tech* du *mumblecore* — tournage de la scène finale qui reprend *Les 400 coups* (France, 1959) de François Truffaut avec un iPhone — tout en remettant certains principes du néo-réalisme italien au goût du jour. Comment ne pas penser à *Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, Italie/France/Allemagne, 1948) ou *Le Voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, Italie, 1948) quand on voit les enfants en vacances estivales jouer dans les motels, les parkings, les maisons abandonnées et les marécages ? Le film procède par tranches de vie, le plaisir des enfants élevés dans des conditions sociales difficiles évidentes provoquant le sourire du spectateur et le rassurant momentanément sur leur potentielle résilience, ambiance renforcée par les délicieux aplats statiques aux couleurs pastels qui ne manquent pas de rappeler l'Art Deco pour lequel Miami est célèbre. Mais la réalité socio-économique impose sa logique implacable à travers un récit qui vient, en faisant succéder les ellipses, briser le quotidien, nous positionnant ainsi aux côtés de la jeune Moonee, même si nous avons l'avantage, en tant qu'adultes, de deviner ce qui a pu occuper les intervalles. C'est bien sur l'héritage néo-réaliste que se construit le contraste entre ruines sociales et innocence (des enfants, mais aussi de la mère-enfant Halley, magnifiquement interprétée par Bria Vinaite). Et c'est alors que la fonction du personnage de Bobby, le gérant de l'hôtel, prend tout son sens : en figure paternelle de substitution, il fait preuve de sympathie, évite de juger, tente d'intervenir discrètement, de prévenir l'inéluctable, mais il est lui aussi réduit au statut de spectateur désemparé et désespéré (d'où le casting de Willem Dafoe en ange gardien voué à l'échec). Car c'est bien là où transparaît le propos politique du film. L'héroïsme, la charité, ne sauraient pallier véritablement à un mal qui est systémique, comme l'indique le choix du lieu ; cette misère se situe dans le *Sun State*, aux portes mêmes de Disneyworld, et semble ainsi confirmer le constat du groupe de l'ONU qui, en décembre 2017, a noté l'extrême pauvreté de certains endroits des États-Unis, en particulier dans le Sud. *The Florida Project* constate non pas tant la défaillance du rêve américain mais la responsabilité de la société de consommation dont le pouvoir à assujettir l'humain (au point de l'exploiter et en faire un produit de consommation à son tour) est tel qu'elle procure quand même de nombreux plaisirs à ces mères et enfants (sodas, glaces, etc.) ; l'une des scènes les plus touchantes entre mère et fille a d'ailleurs lieu dans un magasin. La dimension politique que nous avons mise en avant n'a rien d'un message, et le film refuse toute condescendance vis-à-vis des personnages : elle émane directement d'une esthétique qui vise ce que Jacques Rancière appelle un partage du sensible, une esthétique qui passe par l'indépendance de la mère, le regard du témoin, les rires des enfants, et qui nous mène de l'euphorie de la chanson « Celebration » au gros plan frontal de Moonee face à sa solitude et sa fuite dans un lieu qui est la quintessence même de la prison sociale qui l'opprime.

***Get Out* (Japon/USA, Jordan Peele)**

- 8 Premier film, film d'horreur, budget de \$ 5 millions, acteur britannique (Daniel Kaluuya excellent) connu pour un second rôle dans *Sicario* (USA, Denis Villeneuve, 2015)⁴ et le splendide épisode S1E2 de *Black Mirror* (Channel Four, 2011), personne n'attendait *Get Out* quand il est sorti fin février aux États-Unis. Et pourtant le succès, à la fois commercial et critique, fut retentissant, ce qui explique qu'on ait voulu le reclasser dans les catégories « thriller » et même « comédie », et ce qui explique aussi peut-être qu'il a été moins bien reçu en France où on l'attendait de pied ferme. *Get Out* est l'œuvre

d'un amoureux du genre, Jordan Peele, dont il est question qu'il relance *The Twilight Zone* pour CBS et pour produire la série HBO *Lovecraft Country*) : un prologue rappelant *Halloween* (John Carpenter, 1978), une plongée dans l'eau noire reprise au magique *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013)⁵, et surtout une prémisse qui doit beaucoup aux huis clos paranoïaques du romancier Ira Levin, *Rosemary's Baby* et surtout *The Stepford Wives*, adaptés respectivement en 1968 par Roman Polanski et en 1975 par Bryan Forbes (on oubliera la réadaptation insipide de 2004). Peele aime l'imagerie du genre et, en digne héritier des cinéastes indépendants des années 1970 (Carpenter, Larry Cohen, Wes Craven, David Cronenberg, Tobe Hooper et surtout George A. Romero) et des critiques comme Robin Wood qui ont défendu le cinéma d'horreur, il connaît le potentiel politique du genre. *Get Out* se présente alors comme le cauchemar d'un sujet afro-américain, qui s'imprime sur le visage expressif du talentueux Kaluuya, confronté aux stéréotypes qu'il s'efforce de rejeter à travers sa relation interracial avec Rose et dans ses discussions avec son ami Rod qui lui n'y croit pas. *Get Out* est un cri de désespoir sur l'impossibilité de se libérer des chaînes de l'histoire américaine et sur la difficulté de dépasser les stéréotypes. En effet, le film pointe une impasse : pour que le héros ait une chance de s'échapper, il lui faut endosser un autre cliché, celui du *black buck* vengeur, armé justement d'une tête de cerf, allusion cette fois-ci à l'abominable *Silent Night, Deadly Night* (Charles E. Sellier, Jr., 1984). C'est donc l'histoire américaine, et plus précisément l'histoire des représentations des afro-américains dans la culture américaine, qui se rejoue. *Get Out* est une fable qui doute des discours post-raciaux qui ont été véhiculés pendant l'ère Obama et qui confirme que l'élection d'un président qui légitime les discours des *White Supremacists* n'a rien d'un hasard. C'est toute l'intelligence de ce film, parfois amusant avec ses relents de *buddy movie* (les scènes avec le personnage de Rod Williams), et pourtant profondément pessimiste. *Get Out* est donc l'anti-*Hidden Figures* (USA, Theodore Melfi, 2017), film tout à fait réussi mais qui a pour vocation de rassurer le public contemporain sur le chemin parcouru depuis les années 1960 et qui, on le devine, a été produit dans l'attente qu'au premier président afro-américain succéderait la première présidente des États-Unis. « Arrête ton char [*Get out of here*], » nous dit Peele, on en est encore loin. Et pas qu'aux États-Unis.

A Ghost Story (USA, David Lowery)

- 9 Il aura fallu attendre la sortie du très inattendu *Ghost Story* pour que le nom de David Lowery commence à susciter l'intérêt critique. La personnalité stylistique de son deuxième film indépendant *Les amants du Texas/Ain't Them Bodies Saints* (USA, 2013) n'avait pas été repérée, la presse n'ayant pas su voir qu'un ersatz du lyrisme bucolique de Terence Malick dans cette histoire d'amour criminelle située au Texas ; sa chaleur humaine et sa mélancolie, de même que son énergie vitale désespérée, étaient passées quasi inaperçues. En réapparaissant trois ans plus tard pour réaliser une production Disney, *Pete's Dragon* (2016), Lowery brouillait les cartes et semblait compromettre encore plus ses ambitions artistiques. La beauté de ce long métrage, le plus honnête et le plus élégant des récents films du revival années 1980 – *Super 8* [J.J. Abrams, 2011], *Minight Hour* [Jeff Nichols, 2016], *It* [Andy Muschietti, 2017] –, n'avait pas non plus marquée les esprits. Autant dire que *Ghost Story* paraît sortir de nulle part. Lowery reprend le couple de *Ain't Them Bodies Saints* (Casey Affleck et Rooney Mara) pour composer une des histoires d'amour les plus atypiques vue sur un écran depuis longtemps. Pour le principe narratif et l'atmosphère mélancolique, on pourrait

remonter à *Truly Madly Deeply* (Anthony Minghella, 1990). Sur le plan esthétique, le cinéaste poursuit avec ses propres moyens la voie du formalisme expérimental que le cinéma indépendant est en train de faire prendre au fantastique depuis quelques années – *Under the Skin*, mais aussi *It Follows* (David Robert Mitchell, USA, 2014) et *The Witch* (Robert Eggers, USA, 2015). Refusant l'exigence de la linéarité, de la transparence, de l'économie temporelle, *Ghost Story* invente une forme de hantise cinématographique à la fois théorique et profondément humaine. La sédentarisation du spectre à l'intérieur de son propre domicile conduit, par exemple, à une traversée du temps et à une confusion des époques qui s'achève par l'exposition inattendue d'une pure « image-cristal » au sens deleuzien, à savoir une image dont on ne saurait distinguer l'image actuelle de son ou ses images virtuelles. Ce fantôme muet figé dans son plus banal stéréotype (le corps recouvert d'un drap aux yeux troués) n'en reste pas moins hyper expressif, au point que l'on est tenté de créditer Casey Affleck pour l'attachement que suscite son personnage, alors que celui-ci ne propose qu'une figure impavide tout au long du film. Le pari de l'identification au spectre sans ressorts affectifs transparents est plus que réussi : tout passe par le regard et par l'expérience de la subjectivité temporelle, mais aussi par l'humour pince-sans-rire créé par cette étrange situation filmique.

***Phantom Thread* (USA, Paul Thomas Anderson)**

- 10 Avec ce huitième long métrage sublime, et après l'inégal *The Master* (2012) et l'agréable *Inherent Vice* (USA, 2014), le cinéaste américain conforte sa place au panthéon des plus grands cinéastes de sa génération. On part pourtant d'une prémisse assez convenue : un couturier d'un certain âge se trouve une nouvelle muse, jeune et belle bien sûr, lui permettant de recouvrir l'inspiration. Rien d'étonnant de la part d'un réalisateur qui assume les influences spécifiques à chaque film. Cette fois-ci, on est du côté de l'Alfred Hitchcock de *Suspicion/Soupçons* (USA, 1941), du David Lean de *Brief Encounter/Brève Rencontre* (UK, 1945) et peut-être de manière générale du côté d'Ingmar Bergman. Et pourtant on entrevoit dès le départ des résistances (les fils spectraux du titre) à cette relation patriarcale — et donc à ce point de départ cliché — car, face à l'artiste qui dicte ses règles, la muse s'avère elle aussi être un sujet de désir avec son propre programme, dans un récit médié principalement de son point de vue. Si certaines scènes marquent un tournant dans la relation du couple, on n'est pas dans une histoire à rebonds mais bel et bien dans le déploiement de la complexité des rapports de pouvoir et du désir (et de son absence). Et l'esthétique est tout au service de cette logique implacable : les costumes, les décors et la photo offrent un canevas d'une maîtrise somptueuse, avec une touche d'expressionnisme par moments ; la musique de Jonny Greenwood, guitariste de Radiohead devenu maintenant compositeur de bande originale de films lui aussi confirmé, souligne à la fois l'évolution et les persistances, avec des thèmes (au piano, aux cordes) à la fois simples et difficilement identifiables et des ambiances parfois jazzy plus inquiétantes ; et surtout un jeu qui fait la part belle au regard, au toucher, au silence, servi par une alchimie actorale impeccable, la jeune actrice luxembourgeoise Vicky Krieps faisant jeu égal avec un Daniel Day-Lewis discret, aux antipodes de la grandiloquence du personnage de Daniel Plainview de *There Will Be Blood* (USA, P.T. Anderson, 2007). Or, comment ne pas avoir en tête le départ à la retraite annoncé du prodige anglais aux trois Oscars ? La figure de l'artiste est sans doute un double non seulement de l'auteur, mais aussi de l'acteur comme tisseur, qui s'investit

tout entier dans la construction d'un costume, d'un masque, d'un artefact au péril de sa santé. *Phantom Thread* est ainsi une ode à Daniel Day-Lewis de la part de P.T. Anderson comme *Jackie Brown* (USA, 1997), réalisé par son ami Quentin Tarantino, l'était pour Pam Grier. Mais ce que laissent entrevoir les basculements au sein du couple, c'est qu'il est aussi la promesse du passage de relais d'une génération à une autre, mais aussi d'un genre à un autre, puisqu'au final on se demande bien qui tiennent les rôles de muse et d'artiste dans cette histoire.

***You Were Never Really Here / A Beautiful Day* (UK/France/USA, Lynne Ramsay)**

- 11 Avec *You Were Never Really Here*, la britannique Lynne Ramsay est la deuxième réalisatrice britannique (après Andrea Arnold en 2016⁶) à faire un lien entre l'Amérique de 2017 et celle des années 1960-1970. Ramsay décline avec sa propre sensibilité les figures de l'errance urbaine dont *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) signa autrefois le canon esthétique. Nous connaissons par cœur l'expression de cette poésie plastique : le spectacle abstrait des véhicules lancés la nuit sur des artères désincarnées, les visages absorbés par les reflets et le scintillement des néons, le montage délié et agrémenté depuis les années quatre-vingt de la pulsation somatique d'une musique électro signée à nouveau par Jonny Greenwood. Il serait facile de s'en tenir au repérage de ces quelques poncifs pour disqualifier d'emblée l'invention formelle de Lynne Ramsay, et de ne reconnaître que l'épuisement d'un style repris et remodelé depuis des décennies entre les mains de Scorsese, Paul Schrader, David Cronenberg, Michael Mann, Johnny To ou N.W. Refn. Mais la position de Lynne Ramsay face à ses encombrantes références est claire, assumée et apaisée. En aucun cas elle ne paraît asservie à une tradition esthétique qui l'inciterait à puiser dans les poncifs visuels par souci cosmétique. Aucune lourdeur référentielle ne l'encombre, elle se contente de solliciter l'expressivité de la ville nocturne par touches vives qui imprègnent subtilement le tissu émotionnel de son film. Dès qu'un plan se fait insistant, c'est sans gratuité aucune. Quand la jeune fille rescapée est longuement filmée à travers la vitre de la voiture de son sauveur, la vitre devient une surface haptique marquée de points lumineux et de traînées de couleur, maculée par l'éclaboussure d'une averse soudaine, alliance d'éléments qui tailladent le visage candide de l'adolescente et extériorisent la violence qu'elle a subi et l'état spectral de son identité post-traumatique. Le personnage de tueur à gage incarné par Joaquin Phoenix traverse quant à lui le film habité à la fois par une solitude dépressive et une pulsion de violence qui donnent leur ton et leur rythme aux images. Le héros trouve une compensation à son vide existentiel dans une quête pour la survie de cette jeune fille enlevée. Là encore plane l'ombre du cinéma américain des années 1970. Ce retour au film d'enquête, proche du traitement épuré et pessimiste que lui avait donné le New Hollywood (*Night Moves*, Arthur Penn, 1975), croise également les intrigues centrées sur des complots de cette même époque (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974). Ramsay se distingue alors par une violence fulgurante, sèche et peu démonstrative, occultée par des ellipses parfois pince-sans-rire. La réalisatrice creuse donc idéalement sa place dans le cinéma, mais y trouve surtout le moyen d'entretenir des obsessions thématiques et stylistiques qu'elle travaille en fait depuis ses débuts écossais avec *Ratcatcher* (UK/France, 1999) et *Morvern Callar* (UK/Canada, 2002) : expressionnisme, écriture lapidaire des personnages reposant sur une composition

habitée, traitement oblique de la violence, filiation problématique, quête et déambulation.

NOTES

1. <http://journals.openedition.org/miranda/8758>
 2. <http://journals.openedition.org/miranda/8758> et <http://journals.openedition.org/miranda/10343>
 3. <http://journals.openedition.org/miranda/8758>
 4. <http://journals.openedition.org/miranda/8758>
 5. <http://journals.openedition.org/miranda/7441>
 6. <https://journals.openedition.org/miranda/10343>
-

INDEX

Keywords : American cinema, British cinema, Canadian cinema, European cinema, New Zealand cinema, independent cinema, blockbuster, art cinema

Thèmes : Film, TV, Video

Mots-clés : cinéma américain, cinéma britannique, cinéma canadien, cinéma européen, cinéma néo-zélandais, cinéma indépendant, blockbuster, cinéma d'art

AUTEURS

DAVID ROCHE

Professeur

Université Toulouse Jean Jaurès

mudrockca@gmail.com

VINCENT SOULADIÉ

Maître de Conférences

Université Toulouse Jean Jaurès

vincent.souladie@univ-tlse2.fr