

T R A F I C

■ **Mathieu Macheret**

Sous le plus grand chapiteau du monde

■ **Elsa Boyer** *De*

Palma, la ligne dérégulée ■ **Juliette Goffart** *Les écrans partagés de Brian De*

Palma ■ **Jean-Paul Fargier** *La Ligne de mire, ou la répétition originelle* ■

Hervé Joubert-Laurencin *Le basculement narratif dans les films de Hayao Miyazaki* ■ **Olivier Maillart** *Brève défense du dessin animé* ■ **Laurent**

de Sutter *Deux ou trois choses que je sais de Chihiro* ■ **Paweł Mościcki**

L'union du quelconque ■ **James Agee** *The Curse of the Cat People*

■ **Raymond Bellour** *L'enfant-spectateur* ■ **James Benning** *1895 × 2013* ■



Dave Kehr *Crise, compulsion et création : Raoul*

Walsh et son cinéma de l'individu ■ **Fabrice**

Revault *Electric Walsh* ■ **Pierre Gabaston**

Ce brigand, là ■ **Hervé Gauville** *Au bal du Guépard* ■ **Mark Rappaport** *Confessions d'un*

figurant ■ **Daniel Percheron** *Ciné bulles 2* ■

Olivier Schefer *Bruits de fond* ■

87

AUTOMNE 2013

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



Le fond de l'air est frais. Sa surface aussi.

ALEXANDRE VIALATTE

Fondateur : Serge Daney

Cofondateur : Jean-Claude Biette

Comité : Raymond Bellour, Sylvie Pierre Ulmann, Patrice Rollet

Conseil : Jacques Bontemps, Leslie Kaplan, Pierre Léon,
Jacques Rancière, Jonathan Rosenbaum,
Jean Louis Schefer, Marcos Uzal

Secrétaire de rédaction : Jean-Luc Mengus

Maquette : Paul-Raymond Cohen

Directeur de la publication : Paul Otchakovsky-Laurens

Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre

Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Emeline Chetara, Véronique Godard.

TRAFIC 87

<i>Sous le plus grand chapiteau du monde</i> par Mathieu Macheret	5
<i>De Palma, la ligne dérégulée</i> par Elsa Boyer	15
<i>Les écrans partagés de Brian De Palma</i> par Juliette Goffart	23
<i>La Ligne de mire, ou la répétition originelle</i> par Jean-Paul Fargier	27
<i>Le basculement narratif dans les films de Hayao Miyazaki</i> par Hervé Joubert-Laurencin	40
<i>Brève défense du dessin animé (Hayao Miyazaki)</i> par Olivier Maillart	51
<i>Deux ou trois choses que je sais de Chihiro</i> par Laurent de Sutter	57
<i>L'union du quelconque. À propos de Calamari Union d'Aki Kaurismäki</i> par Paweł Mościcki	68
<i>The Curse of the Cat People</i> par James Agee	79
<i>L'enfant-spectateur de The Curse of the Cat People</i> par Raymond Bellour	81
<i>1895 × 2013</i> par James Benning	89
<i>Crise, compulsion et création : Raoul Walsh et son cinéma de l'individu</i> par Dave Kehr	93
<i>Electric Walsh. Manpower (L'Entraîneuse fatale)</i> par Fabrice Revault	99
<i>Ce brigand, là. Colorado Territory de Raoul Walsh</i> par Pierre Gabaston	103
<i>Au bal du Guépard</i> par Hervé Gauville	113
<i>Confessions d'un figurant</i> par Mark Rappaport	121
<i>Ciné bulles 2</i> par Daniel Percheron	129
<i>Bruits de fond</i> par Olivier Schefer	132

Trafic sur Internet :
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement
www.pol-editeur.com

© Chaque auteur pour sa contribution, 2013.
© P.O.L éditeur, pour l'ensemble
ISBN : 978-2-8180-1912-2

Sous le plus grand chapiteau du monde

par Mathieu Macheret

La sortie de salle est un moment crucial dans la vie d'un spectateur. C'est avec son premier pas dans la rue que celui-ci retombe sur le vacarme de la ville, ses mouvements désordonnés, son climat changé, sa lumière amoindrie, ses trajectoires incomplètes comme jetées au-devant de lui, bref, tout un cours des choses qu'il avait abandonné le temps du film, qui lui revient et le frappe de plein fouet. Ce moment est précieux car l'homme, pas encore retourné à l'état civil, dispose d'un instant fugace pour surprendre le monde tel qu'il était sans lui, indifférent, vidé de sa présence et continuant malgré tout, un peu moins familier. À ce moment-là, l'homme est encore un revenant. Il revient à lui-même et à la vie, chargé d'un film, ce petit bout d'expérience mise en boîte qu'il a accepté de troquer contre la sienne; et, à mesure qu'il s'éloigne de la salle et endosse sa pelisse d'homme ordinaire, qu'il revient dans le rang et se fond dans le mouvement, le film se décharge autour de lui, au rythme de ses pas, dans une réalité qui reprend corps au contact des images. Ce film auquel il vient d'assister, il faut maintenant l'emporter avec lui pour le mettre à l'épreuve du quotidien, voir s'il lui résiste ou non, s'il adhère ou non à son expérience, s'il opère ou non en quelque part de sa vie : tout un temps d'intégration qui décidera si, oui ou non, « l'expérience fut profitable ».

À Cannes, ce temps précieux n'existe pas. Il faut apprendre à s'en passer. Le festivalier est un hyper-spectateur qui passe huit à dix heures de ses journées devant des films, situation de dérèglement qui le stimule, l'enivre, mais inverse complètement son rapport à l'extérieur. Le ciel qu'il retrouve entre deux projections, au-dessus de sa tête, n'est qu'une bribe différentielle d'une journée qui s'est déroulée sans lui, dont il s'est tenu à distance. La vie grouillante qui lui saute au visage sur la Croisette, il doit la mettre de côté, se faufiler entre les badauds pour se glisser de nouveau dans une salle et flotter le long d'un autre ruban de lumière, parallèle à celle du jour. Cette vie, il sent plus intensément que jamais qu'elle lui échappe, lui coule entre les doigts. Son corps et son esprit épousent la forme verticale des grands fauteuils rouges qui deviennent, peu à peu, comme sa carapace, vissée au parterre. Topographiquement

pris en tenaille dans le golfe de La Napoule, écrasé par les éminences qui le surplombent et le poussent vers la mer, le festivalier est sans cesse rejeté vers les salles ; il sent que chaque film prélève quelque chose de sa substance vitale, le laissant chaque fois un peu plus ahuri, et ce temps de projection, qui se trouve d'ordinaire logé dans le creux de l'existence, s'apparente ainsi étendu à une douce marche vers la mort, à un effeuillement accéléré de ses heures terrestres. Puisque le temps manque pour réinvestir les films dans le champ de l'expérience, ceux-ci emporteront, chacun à leur tour, quelque chose de leur voyeur – une dîme, un écot –, tapissant la progression aveugle du festival et son hystérie grisante d'un sentiment de dépossession.

La danse du serpent

Que reste-t-il d'un festival, une fois l'édition terminée ? Que faut-il en retenir ? Aux dires de certains, le cru 2013 fut truffé de films inégaux, inaboutis, boiteux, malades. Il y eut cette année, chez beaucoup de cinéastes, une sorte de réserve, une retenue, voire un éparpillement, qui donnèrent bon nombre de films travaillés par des énergies conflictuelles. Qu'il fût le fruit d'une tiédeur (*Tel père, tel fils* de Hirokazu Kore-Eda), d'une recherche (*A Touch Of Sin* de Jia Zhang-ke) ou d'une difficulté (*The Immigrant* de James Gray), cet état transitoire ne permit pas, comme l'année précédente, à deux films – *Holy Motors* de Leos Carax et *Cosmopolis* de David Cronenberg – d'emporter avec eux toute la sélection en lui conférant une aura propre. Tant mieux : deux arbres touffus n'eurent pas, cette fois, à cacher toute une forêt ratiboisée, et la décantation des œuvres poursuivit un chemin lent et complexe. Les lignes de partage, diffuses, étaient moins à établir entre les films – qui n'affichaient pas de franches différences qualitatives – qu'à l'intérieur d'eux-mêmes, où les ruptures de ton, les variations, les accros, les gênes et les délices, les réussites et les échecs se succédaient jusqu'à plus soif. Nous n'eûmes que peu de films pleins et ronds (*L'Inconnu du lac* d'Alain Guiraudie et *Inside Llewyn Davis* d'Ethan et Joel Coen – un grand soleil et une petite lune), mais un ensemble rugueux, retors, recroquevillé, métastasé, aussi passionnant que perturbant, et, il faut bien le dire, tétanisant à force de ne donner aucune prise sur lui-même.

A Touch Of Sin, dixième long métrage de Jia Zhang-ke, fut le plus emblématique de cette étrange sinuosité et, en même temps, le premier film de la compétition à nous avoir autant emballé. Le cinéaste chinois, qui fut dans ses débuts un véritable enragé, s'était, depuis ses deux derniers films (*24 City* et *I Wish I Knew*), engagé sur une voie documentaire problématique, tant elle semblait sur la forme mettre de l'eau dans son vin (entretiens suavement filmés, esthétisme de plus en plus prégnant) et dans le fond présenter quelques signes de conciliation avec le régime. Ceux-ci n'avaient pas sonné comme une trahison, mais comme un engourdissement dont on ne savait trop comment il allait sortir. Réponse est faite, ici, avec un retour à la fiction des plus vigoureux et des plus heurtés. La séquence d'ouverture fait preuve d'une sécheresse

rythmique qu'on ne lui connaissait pas : un homme dévale une pente à scooter et se fait arrêter, sur la route, par quatre malfrats qui tentent de le braquer ; le temps d'échanger quelques phrases, quelques regards, l'homme en abat soudainement trois à coups d'arme à feu et laisse s'échapper le dernier, pris de panique. Il reprend son chemin tandis qu'en contrebas un autre homme, plus costaud, découvre une camionnette renversée sur le bas-côté : sa cargaison, des tomates d'un rouge perçant, s'est répandue sur le bitume comme une effusion de sang. À peine le temps de comprendre que le chauffeur a été assassiné et une violente détonation se fait entendre : quelque chose, sur un pont, vient d'exploser. (Quoi ? Pour l'instant, on ne sait pas ; on en aura quelques indices par la suite.) Générique.

Le film qui suit est divisé en quatre itinéraires au sein desquels vont résonner, en ondes de plus en plus distantes, les éclats de la séquence précédente. L'homme costaud, Dahai, mineur de Shanxi, dénonce la puissance d'un homme d'affaires local au profit duquel la municipalité a privatisé les mines d'État. Lors de son retour en grande pompe au pays, il admoneste le financier, qu'il accuse d'être devenu plus puissant que le chef de village. Il subira, à couvert, les représailles de son équipe et rétorquera en éliminant un à un, au fusil à pompe, ses ennemis politiques. L'homme à scooter, San'er, est un travailleur migrant qui devient tueur à gages par goût des armes. Il revient auprès des siens par bateau, retrouve femme et enfants mais, le cœur désaffecté, retourne vite à ses missions dont on suit la traque lente, dans les rues de Chongqing. Deux autres personnages complètent le tableau : la jeune Xiao Yu (Zhao Tao, la muse de Jia), hôtesse d'accueil dans un sauna, se venge à coups de sabre d'un client trop insistant, qui avait exigé d'elle une gâterie et fouetté son visage avec une liasse de billets ; l'adolescent Xiao Hui, à cause d'une dette de jeu, fuit pour travailler dans un lieu sidérant, immense bordel frontalier aux salons « thématiques » et configurables selon la volonté du client, véritable univers de simulacres et de servitude. Il s'éprend alors d'une prostituée qui l'éconduit. Sa déception le renvoie à son point de départ et à ses dettes.

L'événement commun qui fait basculer ces quatre personnages dans la violence, c'est l'humiliation ; son envers, on l'aura compris, c'est l'afflux massif de capitaux dans l'est de la Chine qui creuse à toute vitesse les disparités sociales et crée, à côté d'une classe arrogante de nouveaux riches, un malaise qui se répercute aussi bien dans la famille qu'au travail. Entre les itinéraires accolés, il n'existe d'autre rapport que ce « climat » économique : Jia Zhang-ke ne produit aucun croisement artificiel, aucune afféterie scénaristique, et c'est seulement par distance et disjonction qu'il confronte la démarche de ses personnages. Ainsi, toutes les histoires ne se valent pas : certaines sont plus didactiques, d'autres plus nébuleuses. Peu importe. Ce qui compte ici, c'est la modulation. L'hétérogénéité – de conduite, de rythmes, de couleur – entre ces quatre pans de récit s'ouvre une perspective politique terrassante : le profil d'un immense pays dont le lent retournement crée d'immenses fissures dans le tissu de sa population. C'est précisément à partir de ces fissures que Jia construit son film.

Ce qui a changé, en revanche, chez lui, c'est la prise en charge de la violence par l'image, soit, en d'autres termes, sa représentation. Jamais, jusqu'alors, elle n'était apparue dans son cinéma aussi frontalement : elle était pourtant présente, larvée dans le rapport de démesure qui inscrivait l'individu dans un territoire si mouvant qu'il en chassait tous les affects. Dans *The World*, on se souvient que le suicide de « la Petite » n'était pas filmé, mais relaté par ses collègues et amis qu'on retrouvait à l'hôpital ou qui en discutaient sur le toit d'un immeuble. La modernité de ce style ne désignait la violence des rapports humains qu'en deçà d'une certaine banalité coulante, dissimulée dans les plis de la topographie et déductible de sa forme même. Les artifices d'un parc d'attractions, le chantier du gigantesque barrage des Trois-Gorges (*Still Life*), espaces ahurissants en eux-mêmes, filaient tout seuls la métaphore, étendant leurs fondations agressives sur le champ désaffecté des sentiments. *A Touch Of Sin* se déroule dans des lieux similaires, des lieux clés dont la forme en soi implique un bouleversement humain et qui sont striés de déambulations (grands centres urbains, barrages, routes, chantiers, bordel, sauna, etc.). Mais on sent que Jia ne pouvait plus *faire allusion* : il devait affronter l'éclatement de la violence, sa présence dans le champ. Autrement dit : le genre.

C'est le geste le plus étonnant et hybride du film : enter sur un régime d'inspiration néoréaliste les branches du polar, du *revenge movie*, du *wuxiapian* (le film de sabre chinois), avec leurs scènes d'action et leurs *gunfights*. La mise en scène change alors de rythme, le découpage s'accélère, la plastique s'intensifie, le sang s'écoule en gerbes qui rappellent le naufrage de tomates au début. Le film balance ainsi constamment entre les creux des trajectoires erratiques, parfois hypnotiques (comme ce passage où Xiao Yu entre dans une roulotte foraine et tombe nez à nez, derrière une vitre, avec une diseuse de bonne aventure entourée de serpents) et les accélérations du genre, qui viennent conclure par une violence stylisée chacune des quatre aventures, toutes inspirées de faits divers réels.

Il est amusant de voir qu'à côté de *A Touch Of Sin* se trouvait en compétition *Heli*, le troisième film d'un jeune cinéaste mexicain, Amat Escalante, qui traitait lui aussi à sa façon la violence : celle que les gangs font planer quotidiennement sur la tête des Mexicains, ouvriers, paysans et humbles parmi les humbles. Le film est traversé en son centre par une scène insoutenable qui décrit durant de longues minutes les sévices que subissent deux jeunes hommes, pour une sombre histoire de drogue, dans la cave de leurs tortionnaires ; la mise en scène ne déroge alors pas d'un iota de son régime insensible de frontalité et de coupes franches et, ce faisant, ravale la violence au rang de la plus commune banalité. C'est d'ailleurs là tout le discours d'Escalante : dénoncer le fait que la violence fasse aussi indifféremment partie du paysage mexicain. Or, il n'y a pas de façon plus bête de filmer celle-ci que de la ravalier au rang des gestes quotidiens : en pensant avoir le courage de ne pas cligner des yeux devant elle, le Mexicain lui donne du champ et rejoint, *ipso facto*, les pires mises en scène concentrationnaires, du *torture porn* à Abou Ghraïb. Jia, lui, a compris qu'aborder la violence posait une question politique, pas seulement « visuelle » – soit

une question cruciale de mise en scène – et qu'il fallait, quand elle ne pouvait être esquivée, changer de régime et en appeler aux puissances du fantasme et de l'imaginaire, celles dont le cinéma de genre est le dépositaire. Moduler, que diable, moduler...

Que le Mexicain ait reçu le prix de la mise en scène et le Chinois celui du scénario laisse sans voix.

Le scanner des sinus

Ce fut une année faste pour le cinéma français, agité pourtant par des questions de convention collective et d'exception culturelle qui lui planaient au-dessus de la tête comme un nuage noir. Si le partage semblait clair entre les cinquantenaires installés qui squattaient les places les plus enviées de la compétition (François Ozon, Arnaud Desplechin, Valeria Bruni-Tedeschi, Arnaud des Pallières) et une génération émergente de jeunes cinéastes dont les premiers longs métrages émaillaient les sections parallèles (*La Fille du 14 Juillet* d'Antonin Peretjatko à la Quinzaine des réalisateurs, *La Bataille de Solferino* de Justine Triet à l'ACID, *Les Rencontres d'après minuit* de Yann Gonzalez à la Semaine de la critique), il l'était assurément moins entre les tenants d'un cinéma bourgeois ou d'un naturalisme éculé, les réformateurs et les plus fervents ciné-fils.

Dans *Suzanne* (Semaine de la critique), second long métrage de Katell Quillévéré, l'ambition biographique – raconter la vie d'une jeune femme lambda, de l'enfance à l'âge de raison, comme un élan – est écrasée par une somme de notations sociologiques et générationnelles anecdotiques, et le souffle romanesque raboté par l'emboîtement de moments clés, sortes d'étapes existentielles attendues et forcément intenses (prises de bec, rires et larmes) qui, à défaut d'une vision forte, ne forment jamais un parcours. Dans *Grand Central* (Un certain regard), Rebecca Zlotowski plaque le récit d'une passion sur le décor, pourtant riche en fiction, d'une centrale nucléaire sans que les deux ne se rencontrent jamais; l'idée d'une toxicité amoureuse reste à l'état d'intention purement scénaristique, jamais transformée par les ressources de la mise en scène (aucun usage de monochromies ou des sonorités immersives que laissent supposer les virées au cœur du réacteur). Manque à ces deux films, tous deux signés par de jeunes réalisatrices, une véritable prise en charge de l'espace qui leur permettrait de décoller de ce filmage moyen, caméra à l'épaule, qui, en restant fixé sur les visages, voudrait gagner directement sur le terrain de la passion avant, tout bonnement, d'installer une scène, de s'intéresser au monde alentour. Il s'agit beaucoup plus ici de « couvrir » les situations que de les filmer, de « capter » l'expression des acteurs que de les regarder, de leur *prêter intention* que de leur prêter attention. Chacun d'eux adhère totalement à un modèle français, formé dans les années 1990, qui a intégré sous une forme purement cosmétique les acquis de la Nouvelle Vague, tout en poursuivant en profondeur une écriture figée et passéiste. Le vitalisme sexuel que celle-ci prête aux prolétaires répond à un fantasme rebutant, les considérant comme des êtres

incapables de résister (à tout : aux patrons, à la chair, à l'alcool) et donc tragiquement condamnés (inquiétant retour du réalisme poétique).

La Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche, qui a raffé la Palme d'or, est arrivé au bon moment : les festivaliers, usés par les films retors ou en demi-teinte, avaient pressamment besoin d'une œuvre coulante et pleine, d'une grande fusée élanée et d'un seul tenant. Le film reproduit à son compte l'un des rituels les plus courus et les plus vampiriques du cinéma français : la *présentation* d'une jeune fille déposant ses grâces juvéniles, sa fraîcheur et sa nubilité sur l'autel du premier film. C'est une sorte de défloration, par laquelle le cinéaste foule une surface nouvelle – sa peau – et se repaît de ses réflexes francs, pas encore issus d'une technique de jeu. En échange, la jeune fille mue en direct, se débarrasse de sa peau anonyme de petit animal documentaire, encore assez gorgé de réel pour étonner, et entre dans le rang des actrices-en-devenir. Il faut bien reconnaître qu'à ce petit jeu la jeune Adèle Exarchopoulos est stupéfiante de naturel : si les trois heures de métrage filent droit comme un train dans la nuit, c'est avant tout grâce à elle, qui porte le film sur ses épaules. Elle a le visage rond et joufflu, le regard doux et humide, le nez droit et délicatement bosselé à sa pointe, la lèvre supérieure assez relevée pour dévoiler deux incisives d'un blanc éclatant, ouverte sur un gouffre qui semble fasciner Kechiche : la bouche, cet orifice des orifices, le seul qu'une fiction grand public puisse encore frôler plein cadre.

La Vie d'Adèle, en contant le premier amour d'une lycéenne pour une étudiante aux Beaux-Arts croisée dans la rue, s'inscrit apparemment dans le programme naturaliste d'aujourd'hui : ampleur biographique de *Suzanne* et soubresauts passionnels de *Grand Central*. Or, le cas Kechiche, bien qu'il appuie cette parenté par de nombreux effets de réel (captation sur le vif, caméra à l'épaule, appétence pour l'hystérie), excède malgré tout le cadre du naturalisme ; il en offrirait plutôt la déformation monstrueuse et métastasée, une sorte de version ivre, obsessionnelle et morbide. Durant trois heures, on ne quittera pas Adèle d'un pouce. Chaque étape de sa formation amoureuse ne sera pas simplement abordée, mais bien scrupuleusement poursuivie au cours de longues scènes où les échanges et situations sont poussés jusqu'à l'épuisement.

On connaît bien la méthode de Kechiche, cette « logique de l'essorage » : rester dans la scène, l'étirer, frôler l'insistance, la presser jusqu'à lui faire rendre son suc, son jus, sa semence, c'est-à-dire tous les éclats de naturel qu'il était possible d'en tirer. À ce titre, *La Vie d'Adèle* atteint des pics d'intensité remarquables, comme lors de la séparation entre les deux jeunes femmes – l'une est intransigeante, l'autre s'accroche, le ton monte, les larmes coulent, les voix se dérèglent, muent sous le poids des sanglots – ou de leurs retrouvailles, quelque temps plus tard, dans un café – Adèle tente en vain de reconquérir son amour perdu –, qui n'auraient pas pu advenir sans un tel échauffement. Mais, hormis ces épiphanies de réel, la question se pose à mesure qu'avance le film : de quel côté de la passion nous place-t-il ? D'abord, Kechiche semble vouloir saisir la passion « de l'intérieur », du côté de l'affect, enfermé sur les sensations de son héroïne, mais alourdit l'ensemble d'un typage sociologique hâtif et souvent détestable sur son environnement (le lycée, la famille, le monde professionnel et

artistique) qui l'empêche d'êtreindre une abstraction suffisante. De l'autre, s'inscrivant sous les hospices de *La Vie de Marianne*, il ne renonce pas à décrire dans le détail, comme Marivaux, une passion de son temps, singulière, branchée sur les pratiques et la langue de la jeunesse contemporaine. Mais Kechiche – comme Zlotowski – ne donne aucun champ à cette singularité : trop pressé d'adhérer au désir, il colle à ce point aux visages de ses actrices qu'il ne prend jamais soin de faire vivre un espace, un monde autour d'elles. À force de se soustraire à toute forme d'extériorité, ne s'intéressant aux tiers personnages (tous ridicules ou caricaturaux) qu'en direction de ses héroïnes, Kechiche perd prise sur la réalité environnante.

Décrire une passion comme la trop grande proximité de deux visages et l'absorption du monde entier dans le ravage de ceux-ci, c'eût été un beau projet. À la place se fait jour une vision bien plus mécaniste des choses. Si Kechiche filme d'aussi près, c'est pour épier une tout autre forme de trafic. On a dit à quel point la bouche d'Adèle était l'organe central du film : lors d'une scène de repas très remarquée, on la voit aspirer goulûment des spaghettis dont la sauce tomate se dépose au coin de ses lèvres. À plusieurs reprises, les crises d'Adèle sont relayées par un débit de larmes, de morve et de bave qui s'écoule de tous les orifices du visage et vient s'imprimer sur toute la longueur du plan. Lors des scènes de sexe, d'une crudité conséquente, à la limite du *hard*, la mécanique des mouvements restituée dans toute sa trivialité – chairs secouées, corps pesants, gestes calés sur les zones érogènes – désigne l'orifice comme centre aveugle du plan, zone de contact entre l'intérieur et l'extérieur des personnages. Manger, parler, pleurer, baiser. Ça rentre et ça sort, sans arrêt. Opère ici une obsession du corps comme collection de tuyaux et d'embouchures qui ingèrent ou excrètent. Il s'agit, à chaque fois, de faire rendre à l'acteur son jus, d'appuyer sur ses glandes et de provoquer ses sécrétions : le réflexe corporel prend alors le relais du jeu d'acteur pour abattre tout soupçon de fabrication. La vérité de l'être, chez Kechiche, ce n'est peut-être rien d'autre que cela : une sorte d'orgasme vériste provoqué par le filmage ; une humeur – mucus, sueur ou cyprine – que le corps de l'acteur exsude, qui jaillit au visage du spectateur pour lui faire rendre les armes devant l'absolue réalité (et obscénité) de la mécanique des fluides. Une fois l'orgasme atteint, il n'y a plus qu'à recommencer, selon un principe d'accumulation qui rend les films si longs. Une question demeure, à ce stade : pourquoi Kechiche a-t-il si peur du faux et de ses puissances pour frayer ainsi avec les réflexes anatomiques ? Pourquoi se méfie-t-il du théâtre, auquel il se réfère pourtant comme à une plus-value culturelle ? Pourquoi craint-il tant le travestissement ? Sa quête de vérité à tout d'une fuite en avant – d'où sa difficulté à conclure, comme dans *La Graine et le Mulet*.

RTT et sympathie

Ce dérèglement, si prégnant chez Kechiche, vient peut-être du fait que le cinéaste filme avant tout du côté de l'angoisse, qui déforme tout par le grossissement. Ainsi, le

vrai sujet de *La Vie d'Adèle* serait moins à chercher dans le désir en lui-même que dans cette inquiétude glissante qu'il transporte avec lui : celle d'être rejeté, déchu de son amour et, surtout, remplacé auprès de lui par quelqu'un d'autre. Ce sujet, on le retrouvait tel quel chez un cinéaste de la même génération que Kechiche, Alain Guiraudie, qui livrait avec *L'Inconnu du lac* (Un certain regard) – peut-être le plus beau film rencontré lors de ce festival – l'antidote parfait à *La Vie d'Adèle*.

Antidote, d'abord parce que Guiraudie prend soin d'ancrer son film dans la scénographie d'un lieu unique et clairement compartimenté. C'est un petit coin de nature provençale, une crique discrète et édénique où les hommes en vacances viennent draguer, bordée par un sous-bois luxuriant, ouvrant sur une étendue d'eau turquoise et scintillante. Sur la plage de galets blancs, les corps sont disposés en archipels, petits îlots de solitude séparés qui s'exhibent et s'exposent, et font chauffer leur désir au soleil de midi; à l'ombre du bois, les corps se dérobent à la vue pour s'accoupler dans les alcôves feuillues, à demi recouverts par les reliefs que leur ouvre la nature, invitation grasse et moelleuse à la jouissance. Dès les premiers plans, Franck (Pierre Deladonchamps), un beau jeune homme fin et gracile, déambule en slip de bain dans la végétation noueuse pour rejoindre la plage : ce petit temps de parcours silencieux place, comme dans les westerns, le héros dans un territoire d'où peuvent surgir à chaque instant danger et « aventure », et pose un rapport entre son corps et le paysage qui les lie indéfectiblement. En circonscrivant ainsi, entre scène et coulisses, le récit à un théâtre lacustre fermé sur lui-même, mais ouvert sur le gouffre des pulsions, Guiraudie donne un champ exclusif au désir, il l'extrait d'une réalité quotidienne qui ne le concerne pas directement. Le film se situe, à l'image des lieux de drague, toujours un peu clandestins, à la lisière du monde courant et, faisant de cette marge un centre, définit un espace fantasmatique où l'homosexualité des relations décrites n'est jamais un « particularisme ». Guiraudie a la grande intelligence de reléguer tout le « social » au hors-champ : on ne suivra jamais les personnages à la ville, on ne saura rien de l'endroit où ils vivent, de leurs proches, etc.; chaque nouveau jour s'ouvre sur le lac, par le ballet des voitures qui se garent aux abords du site.

Franck s'éprend de Michel (Christophe Paou), un mystérieux moustachu qui pique une tête de temps à autre. Il vient tous les jours dans l'espoir de tomber sur lui. La première partie du film est faite de cette lente approche : Franck n'est pas un prédateur, et sa timidité met son désir en sourdine. De plus, Michel couche avec un autre homme, il faut attendre. Chez Guiraudie, le désir n'est pas une force si brute qu'il faille s'y soumettre immédiatement, sans résistance, comme chez Kechiche (où Adèle devient un pur corps désirant); il avance lentement, se nourrit de patience et d'observation, prend des chemins insoupçonnés avant d'advenir enfin et d'ouvrir la voie à l'extase (ce qui n'est pas la même chose que la jouissance). Ses personnages sont à la fois des corps désirants et des êtres parlants, gonflés d'histoires, gonflés d'expérience et de questionnements. L'intransigeance de leurs pulsions, l'univers concurrentiel et parfois cruel de la drague, sont toujours tempérés par la civilité, l'urbanité de leurs

échanges. Leur désir chauffé à blanc est aussi, essentiellement, un désir de conversation. Tandis que Franck attend l'occasion d'approcher Michel, il se lie d'amitié avec Henri (Patrick D'Assumção), un homme dégarni et bedonnant qui se tient à l'écart des autres apollons. Ils apprennent à se connaître, se confient et échangent des conseils. Ainsi l'hédonisme, chez Guiraudie, n'avance-t-il jamais seul : il s'accompagne toujours d'une pédagogie (on se souvient du papi priapique dans *Le Roi de l'évasion*), d'un enseignement, d'une morale qui en limite les dégâts. Dans cet univers, les seconds couteaux n'existent pas : les corps moins désirables, plus ronds, plus fripés, sont érotisés sur un même plan – c'est le même soleil qui tombe sur eux et les invite à se dévêtir, celui d'un désir démocratique.

À mi-film, Franck finit par obtenir ce qu'il désirait tant : remarqué par le beau Michel, ils se rapprochent doucement, au fil des jours, et font l'amour dans les sous-bois (Guiraudie ne frôle pas la jouissance comme Kechiche : il la laisse jaillir plein cadre, avec l'aide d'acteurs pornos). À l'approche de Michel, le film s'assombrit, l'air se raréfie et l'humidité se condense. Son charisme magnétique révèle un profil vulpin, un regard d'une clarté glaçante, une mâchoire féroce, une assurance irréaliste qu'arrondit à peine sa parole débonnaire. Sa moustache rappelle sur une pilosité fournie, s'étendant des joues au torse sur toute sa gorge, le tapissant d'une animalité qui suscite autant de désir que de crainte. Depuis *L'Aurore* de Murnau et *Une place au soleil* de George Stevens, on sait qu'un lac est une tombe. Les clapotis de ses eaux encerclées glapissent une chanson de tranquillité qui a des relents funèbres. Sa surface plane, en découpant les reliefs alentour comme un miroir dirigé vers les vivants, pose un drôle de masque sur le paysage. De ses profondeurs insondables, vieux fonds de pulsions limoneuses qu'on craint instinctivement de frôler du pied (comme l'énorme silure qui, dit-on, y rôde), surgissent les cadavres qu'elles ne peuvent plus contenir. Ce sera celui du jeune amant de Michel, qu'on retrouvera un beau matin sur les rives de l'étendue. Henri avait prévenu Franck : une atmosphère de danger colle à la peau de cet homme étrange, sorti du lac comme une créature des profondeurs. Peu importe, Franck plonge tout entier dans cet amour-là et prend sans vergogne la place du mort, aux côtés de Michel dont la culpabilité fait de moins en moins de doute. « Prendre la place du mort » : c'est précisément cette drôle d'impression que décrit *L'Inconnu du lac*. Le film s'assombrit progressivement, captant les phosphorescences qui planent au crépuscule à la surface du lac, et se fond dans la nuit, à mesure que l'angoisse s'empare du héros et le repousse dans la forêt, désormais gagnée par les ombres, comme dans un piège de solitude où il se serait fourré tout seul.

Que le désir soit rongé de l'intérieur par une pulsion de mort, que la rivalité nous enferme dans une boucle spéculaire, à tout cela, rien de nouveau. Ce qui enchante, en revanche, chez Guiraudie, c'est cette circularité des jours, des heures, des situations qui se répètent scène après scène dans un lieu unique, cette beauté souveraine du découpage, cette plénitude des cadres, qui font doucement glisser les personnages d'une forme de trivialité – la drague en baskets sur les galets, le ballet des R5 sur le parking – vers une scène mythique, où se jouerait indéfiniment la tragédie de corps

héroïques, apolliniens, condamnés par l'appel de la nature à se jeter les uns sur les autres, alors que le monde change de visage et entraîne l'humanité nue, nouvelle, primitive, dans une nuit d'angoisse indéchiffrable. Le drame de *L'Inconnu du lac* ne raconte peut-être rien d'autre que cette tombée du jour qui lève le voile sur la sauvagerie des pulsions, fait sortir les loups du *moi*, et transforme n'importe quel jardin d'Éden en théâtre de sang.

Sortir d'un festival comme celui de Cannes, est-ce la même chose que de sortir d'une salle? Assurément non. Les films vus à Cannes restent à Cannes. Si l'on ne prend pas la peine de les revoir, en d'autres lieux et d'autres temps, ils restent à jamais prisonniers de leur petite bulle de temps. Je m'aperçois, au moment de conclure, que tant de beautés fugaces auraient eu leur place ici mais m'ont entre-temps filé entre les doigts. Parler de Cannes, c'est ne parler que de tapage, d'excès, de monstres et de jaillissement, de saillies et de boucan, c'est épouser la forme du capharnaüm et du carnaval, inscrire ce qui frappe l'esprit assez fort pour laisser une trace qui survive au tumulte des nuits et au silence des aubes pâles. Impossible d'y échapper. Vouloir recueillir au creux de la main une beauté fragile, déposée dans la programmation comme une goutte de rosée, c'est commettre un cruel contresens, qui ne rendra service à personne. Il n'y a qu'une issue à cela : garder ces impressions quelque part au fond de son cœur, leur prêter serment et allégeance, puis y revenir dès que possible. J'aurais dû vous parler du dernier film des frères Coen, *Inside Llewyn Davis*, odyssée en mineur, étonnamment sobre, jamais grimaçante, d'un chanteur folk de la scène new-yorkaise des années 1960, fauché mais génial, hanté par la figure de son partenaire défunt; beau film sur l'intégrité, la fatigue et l'envie de jeter l'éponge – les chansons, toutes belles à en pleurer, sont filmées dans leur intégralité. J'aurais dû vous parler des quatre heures de *Norte, la fin de l'histoire* du Philippin Lav Diaz, vaste et fulgurant précipité de fiction qui s'affronte, en explorant une situation morale jusque dans ses ultimes conséquences, à l'idée de justice et à sa corruption, avec une grande lucidité historico-politique et un art consommé du plan-séquence à plusieurs vitesses. J'aurais dû glisser quelques mots d'Arnaud Desplechin, qui a tourné aux États-Unis *Jimmy P.*, son film le plus « terne » et le plus apaisé, l'histoire de la psychanalyse par un intellectuel français d'un Américain « natif », qui est aussi celle d'un échange possible et d'une amitié naissante entre deux territoires de fiction.

Mais je suis sorti du chapiteau, et j'ai voulu me retourner, et j'ai vu les pinces déterrées, les cordages détachés et la toile cirée claquer au vent, les banquettes vides et la coupole vaciller sur elle-même, et sous la gardine, une lumière mourante indiquait que les dernières attractions achevaient seules leur dernier tour de piste.

De Palma, la ligne dérégulée

par Elsa Boyer

Passion (2012) et *Le Dahlia noir* (2006) sont deux adaptations, le premier du film *Crime d'amour* (2010) d'Alain Corneau, le second du roman éponyme de James Ellroy. Ce sont surtout deux films qui se construisent autour de l'enquête et d'un univers policier : l'un dans le Los Angeles des années 1940, l'autre dans le monde actuel des multinationales. De Palma insiste dans ses interviews sur la grande part de hasard que comporte la réalisation d'un projet¹, et donc le lien entre les films d'un réalisateur. Cela ne doit toutefois pas nous empêcher de remarquer que l'enquête devient dans ces deux films l'occasion d'exploiter différentes figures du dérèglement. Ce dysfonctionnement opère dans *Le Dahlia noir* et *Passion* à partir de motifs communs tels que le double et un cadavre de femme au statut problématique. Au-delà de cette communauté de thèmes, qui s'apparente tout aussi bien à un jeu de fausses ressemblances et qui pourrait s'étendre à toute la filmographie du cinéaste, ces deux films semblent plus spécifiquement développer une construction commune que *Passion* reprend et approfondit. Cette structure consiste à mettre en avant une linéarité, une continuité qui devient peu à peu moteur d'affolement et de dérèglement, *Le Dahlia noir* et *Passion* divergeant dans la façon dont se résout ce dérèglement.

Double, sœurs et cadavre entêtant

Du *Dahlia noir* à *Passion*, certains thèmes communs circulent et sont à chaque fois des moteurs de perturbation. Le double, par exemple, est à l'œuvre dans les deux films, où il produit des relations bancales entre les personnages, sur le plan tant

1. À la question de savoir si, après *Redacted* et *Le Dahlia noir*, Brian De Palma a voulu revenir avec *Passion* vers une autre forme de son cinéma, il répond : « Il faut s'enlever de la tête l'idée qu'un cinéaste décide du film qu'il a envie de faire puis le fait. » (« Give me a break. Entretien avec Brian de Palma », *Cahiers du cinéma*, n° 686, février 2013, p. 65.)

narratif que visuel. Dans *Le Dahlia noir*, deux femmes sont censées être sosies : Madeleine Linscott (Hilary Swank), riche héritière qui fréquente les bars interlopes de Los Angeles ; et Elizabeth Short (Mia Kirshner), qui rêve de devenir actrice, mais dont seul le cadavre mutilé connaîtra la gloire. Entre ces deux femmes supposément sosies, la relation de double n'opère pas, elles ne sont pas même liées par une vague ressemblance. Cet écart entre le niveau narratif et le niveau plastique produit un trouble continu qui insiste tout au long du film sans se résoudre. Si double il y a, il se situe tout autant entre la sœur décédée de Lee Blanchard (détective de la police de Los Angeles et partenaire du personnage principal, Bucky Bleichert) et Elizabeth Short, toutes deux assassinées sans que le meurtrier ait pu être identifié. Toutefois, entre ces deux figures le double n'est pas non plus pleinement pertinent puisque, comme le précise Kay Lake (l'ancienne compagne de Lee Blanchard) à Bucky Bleichert lorsqu'elle lui apprend que son partenaire avait une sœur, l'existence de cette dernière « *n'explique rien* », ou en tout cas n'explique pas tout de l'obsession de Blanchard pour l'affaire du Dahlia noir. De la même manière, la sœur jumelle de Christine (une femme d'affaires rompue aux méthodes de manipulation, de séduction et d'humiliation) dans *Passion* n'est pas un élément que l'on peut mobiliser pour expliquer la trame du film. Le statut de cette sœur jumelle, évoquée lors d'une discussion larmoyante avec Isabelle (la chef de projet de Christine) juste après une réunion de travail, reste problématique et son existence indécidable. Lors de l'enterrement de Christine – qu'Isabelle, poussée à bout, finit par assassiner – apparaît bien une femme qui semble son exact sosie. Mais cette similitude même nous empêche alors de décider s'il s'agit d'une sœur ou d'un retour fantastique de Christine d'entre les morts.

Il est convenu de dire que Brian De Palma reprend des thèmes hitchcockiens, dont celui du double qui alimente, entre autres, *Vertigo*¹. Or si la relation de double ou de doublure est, comme l'explique Élie During², le retour du même frappé d'irréalité, légèrement déplacé ou gauchi, dans *Passion* la ressemblance visuelle parfaite décalque les deux figures l'une sur l'autre sans aucun bougé perceptif. Dans ces deux films le double n'est donc plus le moteur de la résolution narrative, il n'explique plus rien. De même, au niveau plastique, que la ressemblance soit trop apparente ou trop peu évidente, le double ne fonctionne pas. Il ne s'agit plus tant du double dans sa version hitchcockienne que d'une sororité plurielle, un écho lointain à celle que Catherine exprime dans *Je t'aime, je t'aime* d'Alain Resnais, et que l'on retrouve plus largement dans l'œuvre de Jacques Sternberg qui en signe le scénario : « *Un jour ou l'autre, tu aurais rencontré l'une de mes sœurs.* »

1. Sans doute devrions-nous plutôt dire, comme le fait Emmanuel Siety, que De Palma aborde à de nombreuses reprises les thèmes de la geméllité, des liens de sang, de la filiation ou encore du travestissement, plutôt qu'il ne recycle à l'envi des motifs tirés du cinéma de Hitchcock. (Emmanuel Siety, *Fictions d'images*, PUR, 2009, p. 66.)

2. Élie During, « Topologie de la hantise », in *Faux raccords : la coexistence des images*, Paris-Arles, Actes Sud/Villa Arson, 2010, p. 70.

Le même déplacement et la même démultiplication valent pour un autre élément que l'on attribue volontiers au langage visuel de Hitchcock : les scènes articulées autour d'un escalier et la difficulté motrice qu'il suscite. *Le Dahlia noir* multiplie les escaliers : ceux qui mènent à la porte d'entrée de Kay Lake et que Bucky Bleichert gravit sans difficulté; ceux qui dans la même maison conduisent à l'étage et à la salle de bains, mais aussi ceux de l'Olympic Building que le personnage ne parvient pas ou que difficilement à monter. Dans *Passion* De Palma déplace ces escaliers à la fin du film – lorsque l'inspecteur Bach se rend chez Isabelle pour s'excuser de l'avoir crue coupable – et les associe à un autre mode de déplacement, l'ascenseur d'où surgit Christine. Cette double possibilité motrice renforce la confusion spatio-temporelle de la séquence finale, laquelle brouille les repères spatiaux de l'appartement d'Isabelle ainsi que la succession des événements.

Autre motif commun aux deux films et moteur de perturbation : le corps d'une femme morte et son identité. Lorsque le cadavre d'Elizabeth Short apparaît pour la première fois dans *Le Dahlia noir*, il nous est présenté d'une façon singulière, comme un détail pris dans un enchaînement d'événements qui nous en détournent et remettent sa découverte à plus tard. La caméra se détache de la voiture où Bleichert et Blanchard sont en planque pour s'élever au-dessus d'un immeuble, et révéler une succession de faits minutieusement réglée. Le regard, d'abord entraîné vers la profondeur de champ, glisse sur l'image et la série de micro-événements qui s'y déploient : les corbeaux en haut de l'immeuble, la femme à la poussette découvrant le corps au fond de l'image, la voiture qu'elle tente d'arrêter en appelant à l'aide, puis un garçon à vélo que la voiture dépasse. Lorsque Elizabeth Short occupe enfin le devant de la scène, celle-ci se construit selon une perspective tombale en contre-plongée et fixée sur l'armada de détectives penchés au-dessus du corps. *Le Dahlia noir*, c'est ce corps posé à même le sol et qui refuse de rentrer dans la tombe; un corps filmique aussi, qui se constitue à mesure que les détectives visionnent des bandes d'audition de l'apprentie actrice. Ce corps est fragmenté, exposé, composé de multiples photographies d'Elizabeth Short vivante et de son cadavre, coupé en deux, qui envahissent le salon de Blanchard et de Kay Lake.

Ce corps qui ne disparaît pas sous terre est également celui de Christine dans *Passion*. Censée reposer dans sa tombe, Christine reparaît pourtant : Isabelle et Dani (ses deux collaboratrices), présentes à l'enterrement, jettent un regard circulaire sur l'assemblée, auquel succède un mouvement vertical de caméra, du bas vers le haut, nous dévoilant le corps et le visage de la morte. Ce mouvement ascendant de la caméra souligne aussi bien le regard incrédule des deux jeunes femmes que les accessoires de Christine qu'il prend le temps de détailler : des chaussures vertes, vues auparavant lors du défilé de mode auquel ont assisté Christine et Isabelle, aux lunettes. Tout comme ce mouvement peut aussi indiquer de manière littérale la sortie d'outre-tombe. Une fois que Christine reparaît, que ce soit sous la forme du revenant ou de la sœur jumelle, elle sera montrée morcelée, fragmentée, le haut du corps d'un côté, les pieds de l'autre. D'un film à l'autre, ces deux corps

ne sont pas à leur place, leur présence fractionnée envahit l'espace filmique et le dérègle.

Le Dahlia noir, *une ligne trouée*

Dans *Le Dahlia noir* les informations manquantes, les non-dits, compliquent à la fois la résolution du crime et les relations entre les personnages. Cette trame lacunaire trouve un écho au niveau plastique, le film multipliant un type de raccord bien particulier : les fondus enchaînés, fondus au noir, les volets latéraux ou bien partant parfois du centre de l'image. Ces volets seront d'ailleurs systématisés et rendus plus visibles encore dans *Redacted* (sorti en 2007, entre *Le Dahlia noir* et *Passion*) avec la vidéo que tourne Angel Salazar, un des soldats américains en poste à Samarra en Irak. *Redacted* insiste également sur le caractère bidimensionnel de l'image et l'absence de profondeur de champ à travers les images de site internet reconstituées par De Palma. Ces fondus et volets qui rythment *Le Dahlia noir* permettent de renforcer le raccord tout en le rendant fuyant. Cet enchaînement entre les images intervient dès le début du film : il correspond à un flash-back de Bucky Bleichert – dont le point de vue organise le déroulé de l'intrigue – se remémorant sa rencontre avec Lee Blanchard et leurs débuts comme coéquipiers au LAPD (Los Angeles Police Department). Fondus et volets soulignent alors judicieusement le caractère de reconstitution du souvenir. Une fois ce flash-back introductif terminé, ces raccords se poursuivent, imposant leurs liaisons trop bien huilées et donnant l'impression que des portions d'événement, d'espace et de temps sont à chaque fois occultées dans ce glissement d'une image vers une autre. Lorsque la coupe et le raccord cèdent la place à un plan-séquence introduisant la découverte du corps d'Elizabeth Short, s'enclenche un passage millimétré d'une action à une autre – les corbeaux, la femme à la poussette, la voiture, le garçon à vélo –, sans qu'une synthèse ou une action combinant ces différents éléments puisse se mettre en place. Ce plan-séquence poursuit d'une autre manière la linéarité exacerbée et faussée créée par la répétition des volets et fondus.

Cette difficulté à synthétiser les éléments se retrouve également dans le regard du détective, notamment lorsqu'il nous est présenté en vue subjective quand Bucky Bleichert se rend chez Madeleine. (En échange d'une soirée passée avec elle, Bucky s'engage à taire son nom dans l'affaire du Dahlia, alors que Madeleine connaissait Elizabeth Short.) Cette identification redoublée du regard du spectateur au regard du personnage qui règle notre accès aux événements met en scène, tout en l'exagérant et en le moquant¹, l'œil du détective censé déceler les indices, qu'ils soient contenus dans les objets ou les expressions du visage. Nous voyons ainsi défilé une sonnette, le visage de Madeleine, un chien empaillé puis une galerie de portraits : le

1. Cette vue subjective dans un film noir n'est pas aussi sans évoquer *Lady in the Lake* (1947) de Robert Montgomery, entièrement construit sur ce principe visuel.

père, la mère et la sœur. Il n'est sans doute pas anodin que cette vue subjective survienne dans le lieu où se résoudra la question de l'identité du meurtrier. Mais peut-être suggère-t-elle aussi que le regard du détective est limité, incapable de se projeter au-delà de ce qu'il a sous les yeux. De la même manière, les espaces se caractérisent par une certaine illisibilité, à l'instar des locaux du commissariat et de la maison de Kay Lake. Ces lieux sont marqués par une profusion d'objets et de luminaires, la présence de persiennes, de seuils, des conversations étouffées ou à peine entendues : le personnage de Bucky Bleichert est confronté à des lieux qu'il ne maîtrise pas. Au niveau de l'économie générale du film, ces volets et fondus le poussent d'une image vers une autre, sans que soit laissé aux situations le temps de gagner toute leur lisibilité et leurs implications.

La continuité exacerbée, presque compressée, de ces raccords se retrouve d'ailleurs dans une image singulière : la photo de famille sur la cheminée des Linscott, sorte de collage entre Emmett Linscott, Ramona Linscott et Georgie Tilden (leur ami de longue date). Les corps et visages photographiés des personnages semblent avoir été rajoutés sur un fond dessiné par rapport auquel ils créent un violent contraste. Ce montage flagrant renvoie au corps fragmenté du Dahlia mais aussi à la fausse continuité qui règne tout au long du film. Il faudra deux *flashes-back* pour combler les trouées de cette ligne lacunaire que tracent volets et fondus, bien que cette impression d'un passé reconstruit s'étende à l'ensemble du film. On reconnaît surtout ces deux *flashes-back* à une variation de luminosité qui modifie les couleurs, jusqu'à rejoindre parfois le gris des photographies et des bandes d'essai d'Elizabeth Short, ou encore du portrait de famille des Linscott. Parce que les images n'ont cessé de glisser et d'empiéter les unes sur les autres, il était logique que ces *flashes-back* laissent derrière eux deux dernières traces plastiques : le corps mutilé d'Elizabeth Short étendu sur l'herbe devant la maison de Kay Lake et une lumière surexposée, deux traces de cette fausse linéarité troublée par ce qu'elle occulte dans ses raccords.

Passion, l'affolement des points de vue

Si l'on peut rapprocher *Passion* du *Dahlia noir*, c'est parce ce que ce film prolonge et porte à son extrême cette structure : une linéarité dérégulée qui subit torsion sur torsion, sans pour autant basculer dans une autre dimension narrative – et ce malgré les réveils successifs d'Isabelle dans la seconde moitié du film, lesquels pourraient laisser penser que l'intrigue navigue entre des événements réels et rêvés. La ligne que suit *Passion* est celle du point de vue. Le regard du spectateur n'y est pas assigné à un personnage en particulier – comme c'était le cas avec Bucky Bleichert dans *Le Dahlia noir* – mais circule entre les trois personnages féminins. Les points de vue de *Passion* sont aussi indissociablement ceux des appareils qui permettent d'enregistrer puis de diffuser des images : les caméras des ordinateurs ou des téléphones portables, les caméras de surveillance, les écrans servant à la présentation

Achévé d'imprimer en août 2013
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2347
N° d'édition : 253282
N° d'imprimeur : 13xxxx
Dépôt légal : septembre 2013
Imprimé en France



Trafic 87

Cette édition électronique de la revue *Trafic 87*
a été réalisée le 28 août 2013 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en août 2013
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782818019122 - Numéro d'édition : 253282).
Code Sodis : N55851-8 - ISBN : 9782818019146
Numéro d'édition : 253284.