

T R A F I C

- **Bernard Benoliel** *Lincoln center* ■
Frédéric Majour *Le charme discret de
Whit Stillman* ■ **Emmanuel Burdeau**
Louie et nous, le cas C.K. ■ **Jonas
Mekas** *Texte d'introduction pour l'exposition à la Serpentine* ■ **Federico
Nicolao** *Jonas Mekas, l'image ouverte* ■ **José Luis Guerin** *Lettre* ■
Raymond Bellour *Sylvia quitte ou double* ■ **Víctor Erice** *Les morts* ■
Judith Revault d'Allonnes *José Luis Guerin, à la recherche du temps
perdu dans l'espace* ■ **Jean-Pierre Rehm** *Spectres* ■ **Jacques Rancière**
Éclats de lumière ■ **Gabriel Bortzmeyer** *Ne vois-tu pas que je brûle?* ■
Sylvain George *Notes fugitives / gestes cannibales* ■ **Hervé Gauville**
Gilda, la femme au gant ■ **Pedro Costa et
Chris Fujiwara** *Conversation à propos de
Jacques Tourneur* ■ **Marylène Negro** *Lettre
à Jacques Tourneur* ■ **Jean Louis Schefer**
Damier ■ **Nagisa Oshima** *Carnets de Contes
cruels de la jeunesse* ■



86

ÉTÉ 2013

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



Être dialecticien veut dire avoir le vent de l'histoire dans les voiles. Les voiles sont les concepts. Mais il ne suffit pas de disposer des voiles. L'art de les mettre, voilà le décisif.

WALTER BENJAMIN

Fondateur : Serge Daney

Cofondateur : Jean-Claude Biette

Comité : Raymond Bellour, Sylvie Pierre, 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 : Nicole Brenez, Pip Chodorov, Sylvie Pras, Judith Revault d'Allonnes, Jonathan Rosenbaum.

En couverture : Quelques photos dans la ville de Sylvia (2007) de José Luis Guerin.

TRAFIC 86

<i>Lincoln center. À propos du film de Spielberg et de quelques autres</i> par Bernard Benoliel	5
<i>Le charme discret de Whit Stillman</i> par Frédéric Majour	16
<i>Louie et nous, le cas C.K.</i> par Emmanuel Burdeau	29
<i>Texte d'introduction pour l'exposition à la Serpentine</i> par Jonas Mekas.	37
<i>Jonas Mekas, l'image ouverte</i> par Federico Nicolao	39
<i>Lettre</i> par José Luis Guerin.	48
<i>Sylvia quitte ou double</i> par Raymond Bellour	51
<i>Les morts</i> par Víctor Erice.	57
<i>José Luis Guerin, à la recherche du temps perdu dans l'espace</i> par Judith Revault d'Allonnes.	59
<i>Spectres. Notes sur Spectres de Sven Augustijnen</i> par Jean-Pierre Rehm	65
<i>Éclats de lumière</i> par Jacques Rancière	70
<i>Ne vois-tu pas que je brûle ?</i> par Gabriel Bortzmeyer.	74
<i>Notes fugitives / gestes cannibales. Extraits du journal de travail sur un film en cours : Vers Madrid – The Burning Bright!</i> par Sylvain George.	83
<i>Gilda, la femme au gant</i> par Hervé Gauville	100
<i>Conversation à propos de Jacques Tourneur</i> par Pedro Costa et Chris Fujiwara.	108
<i>Lettre à Jacques Tourneur</i> par Marylène Negro	116
<i>Damier</i> par Jean Louis Schefer.	118
<i>Carnets de Contes cruels de la jeunesse</i> par Nagisa Oshima (présentation par Mathieu Capel).	124

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 : 978-2-8180-1909-2

Lincoln center

À propos du film de Spielberg
et de quelques autres

par Bernard Benoliel

Un banquier new-yorkais aussi fort en maths qu'ignorant des réalités du quotidien, persuadé que toute équation bien posée n'a pas d'inconnue, se rend à Hollywood afin d'observer de plus près le fonctionnement atypique et pour tout dire incompréhensible d'un des actifs de la Compagnie, déficitaire en l'occurrence, les Colossal Pictures. Dès son arrivée au Studio, il découvre tout un monde d'artifice et de mensonge (qui n'en contient pas moins sa logique), un lieu décrit par le film avec sympathie mais sans détour comme celui d'une prostitution généralisée où une mère vend sa petite fille comme la nouvelle Shirley Temple en plus « canaille », où tel autre se montre prêt à tout pour décrocher un rôle, de même celle-là pour se maintenir en haut de l'affiche ou simplement garder sa place dans l'Organisation, bref un endroit sur Terre où les animaux, dressés eux aussi, ne sont pas les plus cabots. Tout cela et plus tient dans *Stand-In* de Tay Garnett, une comédie lucide de 1937, à une date où la Dépression n'était pas encore un souvenir.

Afin de prendre un peu de distance avec cet asile à ciel ouvert et garder la tête froide, notre banquier (Leslie Howard) a l'idée de s'installer à l'écart, dans une maison calme en apparence qui s'avère une sorte de pension pour acteurs en souffrance. À peine a-t-il sonné qu'Abraham Lincoln en personne lui ouvre la porte, peu soucieux comme à son habitude du protocole qui sied pourtant à son rang, toujours aussi grand, vêtu de son reconnaissable chapeau en tuyau de poêle, le visage émacié, le collier de barbe et cette couverture sur les épaules en souvenir du temps où on caillait à la Maison-Blanche, le regard sondeur bien sûr et le ton aussi affable que naturellement déclamatoire. Il ne faut d'ailleurs qu'un instant à l'imposante apparition pour se lancer dans son « Adresse de Gettysburg » (19/11/1863), célèbre discours de deux minutes et dix phrases qui consacra ce jour-là un champ de bataille où étaient restés allongés plus de cinquante mille soldats dans les rangs mêlés de l'Union et de la Confédération au temps de la guerre de Sécession : « *Il y a quatre-vingt-sept ans, nos pères ont donné naissance sur ce continent à une nouvelle nation conçue dans la liberté et vouée à la thèse selon laquelle tous les hommes sont créés égaux. [...] c'est à*

nous de faire en sorte que ces morts ne soient pas morts en vain ; à nous de vouloir qu'avec l'aide de Dieu notre pays renaisse dans la liberté ; à nous de décider que le gouvernement du peuple, par le peuple et pour le peuple [the government of the people, by the people, and for the people], ne disparaîtra jamais de la surface de la terre. » Las, l'acteur qui s'est épris de Lincoln au point de se prendre pour lui, attendant dans la coulisse depuis sept ans d'être engagé pour un remake de *Gettysburg*, n'accède pas à ce final grandiose et à sa rétribution au moins en applaudissements, oubliant ici un mot, là hésitant et ne sachant plus son texte à force de le répéter. Mû par une sorte de savoir réflexe ou animé d'un esprit d'entraide peu dans ses habitudes, les deux sans doute, le banquier – qui n'en est qu'au début de sa métamorphose – lui souffle en vain les parties manquantes.

Gag suggestif que celui du « souffleur », même en laissant de côté ce qu'il pointe aussi de l'inévitable dimension « théâtrale » de toute mise en scène du grand homme : Lincoln est une référence partagée. Sa présence symbolique et ses discours politiques, ses actes comme ses idées, font partie d'un patrimoine américain commun (à tout jamais?, c'est la question de chaque film qui l'implique). Du banquier WASP de Tay Garnett aux soldats blancs et noirs au début du *Lincoln* (2012) de Steven Spielberg s'adressant avec les mêmes mots du discours de Gettysburg au Président *himself*, eux sans se tromper, tous le citent dans le texte dès que besoin. De son vivant et plus encore *post mortem*, son langage est devenu tables de la Loi au point qu'il incarne une nation tout entière, devenu à lui seul le « *We, the People* » du préambule de la Constitution (17/9/1787), chambre d'écho, médium et porte-parole, visage singulier de la multitude, figure totémique un brin figée dans le respect inconditionnel qu'elle suscite et exemple d'un art monumental : la statue du Lincoln Memorial au dernier plan de *Vers sa destinée* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939) dont la grandeur intimidante n'a d'égale peut-être que le Moïse sculpté par Michel-Ange.

Plus encore, le gag de *Stand-In* et tout le film vu sous cet angle suggèrent que Lincoln inspire autant qu'il incarne ; il *pass*e en chacun, même les plus réfractaires, si bien qu'il les contient tous et que tous le contiennent – souvent à leur insu. De l'acteur qui voudrait lui ressembler au banquier à lunettes se découvrant la fibre de l'égalité et de la justice sociale dans son discours final aux employés de Colossal Pictures, mais tout aussi bien de la frêle jeune femme qui trouve les mots pour retenir les ouvriers démissionnaires du premier chemin de fer transcontinental jusqu'à son amoureux musclé jetant toutes ses forces dans la bataille de « l'union » des deux voies commencées de part et d'autre du vaste territoire (*Le Cheval de fer / The Iron Horse*, John Ford, 1924, un film dédié « à la mémoire toujours vivante d'Abraham Lincoln »), c'est la même expérience ou la même mystique qui se reproduit : « *honest Abe* » s'avère un corps labile qui essaime et infuse chaque corps américain tel un *body snatcher* au service du Bien. Cette puissance de contamination prêtée à une figure à la fois réifiée et mouvante, au point de transformer possiblement en un nouveau Lincoln n'importe quel John Doe, le cinéma américain en a usé, jouant de cette plasticité du grand homme en plus de son versant statufié, faisant de lui en

somme une forme disponible et prête à l'emploi. Exemplairement, la scène où James Stewart, venu en train et frais émoulu de sa campagne, visite le Lincoln Memorial et s'en trouve « visité » en retour (*Mr. Smith au Sénat / Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939). Forcément la statue impressionne, et, dans un plan qui les rassemble, le Gulliver de pierre semble jeter un regard miséricordieux et absent au Lilliputien hébété. Mais seule la lumière du lieu, lumière de cathédrale, détient le pouvoir d'animer la statue, de la dématérialiser et de toucher ainsi un personnage de chair et de sang, animé à son tour d'une volonté antérieure qui décuple la sienne. Mr. Smith / James Stewart devient le Lincoln des temps modernes par une sorte d'expérience à la Frankenstein ou par effet de transmutation, presque de transsubstantiation, dont un équivalent dans le cinéma hollywoodien des années 1930, à ce degré halluciné de figuration et d'abstraction mêlées, ne se retrouve vraiment que dans *L'homme que j'ai tué* (*Broken Lullaby*, 1932), là où un soldat français devient terme à terme l'Allemand mort de ses mains dans les tranchées de 14-18. Phénomène de résurrection d'un corps en un autre à la faveur d'une scène d'église dans le film de Lubitsch, grâce à une clarté aussi dans celui de Capra qui fait du Memorial à la fois un autel et une forge démocratique pour chaque génération. Lumière de Lincoln encore dans *Le Cheval de fer* où un masque de son visage, aux yeux vides, advient sur fond noir au début et à la fin, dieu froid qui veille depuis l'Olympe sur les affaires humaines, tandis qu'entre-temps Ford fait de lui le vrai directeur photo du film qui irradie de son absence et de son exemple chaque plan, chaque action, chaque vie. Jeux de l'ombre et de la lumière à la fin de *Vers sa destinée*, dans une scène à la composition légendaire, quand sa silhouette se découpe soudain sur un carré blanc projeté à même un mur et que Lincoln / Henry Fonda avance vers le devant du plan pour donner (son) corps à une foule invisible qui l'acclame. Il existe même un film dont l'idée ne pouvait peut-être venir qu'à propos de cet homme, proposition théorique et métaphore concrète d'une plasticité qui a fondé, à la mesure du besoin collectif, la longévité et l'intérêt cinématographique de son personnage. *The Face of Lincoln* est un documentaire en noir et blanc de vingt minutes, produit en 1955 par le Département cinéma de The University of Southern California. Dans ce qui évoque un atelier, le sculpteur Merrell Gage raconte d'une voix égale la vie du Président tout en faisant émerger peu à peu son visage d'un bloc d'argile vierge. De fait, il ne forme pas à mains nues un seul visage mais plusieurs qui se recouvrent l'un l'autre sans effacer l'effet permanent de ressemblance, façonnant à mesure que le récit avance un homme aux différents âges de sa vie, ajoutant ici la barbe, là creusant les joues davantage ou le front de rides nouvelles, modifiant d'un geste sûr l'implantation des cheveux, enfonçant les yeux, clairsemant le collier, le film suggérant même l'impact de la balle meurtrière à l'arrière du crâne en filmant à la fin le dos de la tête. Malléable à souhait, sans cesse travaillée, chahutée, creusée, transformée, éternelle version martyre, la figure grise change à vue comme dans un film d'animation en pâte à modeler. C'est une sculpture en mouvement, soit l'éternel devenir au cinéma de cette figure historique-là prise entre le marbre et le celluloïd, comme à disposition et de

fait si souvent convoquée et interprétée (disons Henry Fonda), capable aussi de se superposer aux traits d'un autre personnage que le sien (disons Mr. Smith) ou même d'un autre acteur qui ne le joue pas mais soudain l'évoque (disons Clint Eastwood), voire d'un autre Président (disons Barack Obama). Détail amusant et qui pousse le même bouchon un peu plus loin, Merrell Gage fut l'élève de Gutzon Borglum, qui, lui, sculpta les quatre têtes géantes de présidents sur le mont Rushmore, les mêmes (ou leur reproduction en studio) qu'escaladent et dévalent Eva Marie Saint et Cary Grant dans *North by Northwest* qu'un temps Alfred Hitchcock avait songé appeler *The Man in Lincoln's Nose*¹.

C'est assurément un doux dingue qui se prend pour « *old Abe* » dans *Stand-In*, mais pas seulement; il sait d'instinct qu'avoir un grain peut aider à oser tenir ce rôle-là, qu'il a le droit de « jouer à Lincoln » comme tout Américain² et n'en a pas moins raison de croire à sa chance pour peu qu'il se revendique de l'histoire du cinéma. Combien sont-ils ceux qui ont effectivement représenté le Grand Émancipateur, à Hollywood et même avant, certains même se spécialisant dans le rôle? Combien sont-ils à avoir témoigné ainsi d'une obsession nationale pour la figure du *Commander in chief* à l'heure du premier conflit mondial, de la menace allemande et japonaise, en temps de guerre froide, après le 11 Septembre? Combien ont rappelé à l'écran l'apôtre de la Reconstruction en période de Crise et de New Deal, combien s'en sont inspirés quand la question des droits des Noirs insistait ou que le *melting pot* menaçait de déborder, quand les États de « l'Union » restaient partagés entre partisans et adversaires du lynchage ou de la peine capitale, quand le pays élisait un Président ou qu'on en assassinait un autre, chaque fois en somme qu'il y a eu risque de démembrement du corps social ou promesse d'égalitarisme, chaque fois jusqu'à aujourd'hui que l'Amérique a fait un rêve ou un cauchemar? Par exemple, Ralph Ince dans *One Flag at Last*, 1911, *Lincoln's Gettysburg Address*, 1912, *Lincoln, the Lover*, 1914, *The Highest Law*, 1921, pour ne citer que ses titres les plus « parlants ». Charles Edler : *The Battle of Gettysburg*, 1913. Benjamin Chapin, un des recordmen du rôle : *The Lincoln Cycle*, 1917, *A President's Answer*, 1918, *Under the Stars*, 1918... Joseph Henabery, bien sûr : *Naissance d'une nation / The Birth of a Nation*, 1915. Francis Ford : *The Heart of Lincoln*, 1915. Frank McGlynn, autre champion en titres : *The Life of Abraham Lincoln*, 1915, *The Littlest Rebel*, 1935, avec Shirley Temple, *Je n'ai pas tué Lincoln / The Prisoner of Shark Island*, 1936, *Strange Victory*, 1938... Charles Edward

1. Cette plasticité singulière et apparemment sans limite de ce grand corps raide a même produit une aberration récente rehaussée encore par la 3D, *Abraham Lincoln : chasseur de vampires* (2012), sorte de bouillie pour les yeux où notre homme aurait dans sa jeunesse manié la hache comme Bruce Lee en son temps le nunchaku. On se dit une nouvelle fois que seul le cinéma américain pouvait oser, mais pour le coup avec quel autre président? Indice d'une popularité du nom de Lincoln assurément, indice aussi d'une « souplesse » de son image qui va ici jusqu'à une distorsion limite. La même année et directement en vidéo, on signale aussi un *Abraham Lincoln vs. Zombies*. Naissance d'un sous-genre?

2. À tel point que seul un comédien peut-être pouvait imaginer de le tuer, ce qui donna de fait à l'acteur de théâtre John Wilkes Booth le rôle de sa vie.

Bull : *Le Cheval de fer*. George A. Billings : *The Dramatic Life of Abraham Lincoln*, 1924. Walter Huston : *Abraham Lincoln*, 1930, dans le premier film sonore de Griffith. John Carradine, méconnaissable : *Of Human Hearts*, 1938. Raymond Massey : *Abe Lincoln in Illinois*, 1940. Royal Dano : *Mr. Lincoln*, 1952, d'après un scénario de James Agee (avec Kubrick en réalisateur de deuxième équipe).

On pourrait ajouter bien des titres et des noms à cette liste. Autant d'interprétations jusqu'à celle, mémorable à coup sûr, de Daniel Day-Lewis, dernière en date en attendant la prochaine. L'acteur et Spielberg plus encore savent que leur *Lincoln* vient après cette longue histoire monolithique et protéiforme d'un symbole libre de droits. Inspiré par ses pairs et prenant son tour, soucieux de sa place aussi, le cinéaste se sait attendu au nom de cette lignée. Et où se sait-il attendu avant tout – attendu par ceux qui savent qu'il y pense – sinon au tournant de la comparaison avec le film canonique de Ford, *Vers sa destinée*, sorte de « patron » ou pierre de Rosette de toute représentation au cinéma du 16^e président des États-Unis? Et comment Spielberg le premier ne penserait-il pas à Ford quand E.T. déjà, à peine débarqué sur Terre, regardait *L'Homme tranquille* à la télévision? Alors, il y pense en contournant l'obstacle, aidé par un scénario aux antipodes : le récit des trois derniers mois de la vie du Président en exercice (*Old Mr. Lincoln*) là où Ford s'attachait aux années du début pour, disait-il, « montrer que, même jeune homme, quelque chose de grand était en lui ». En se servant du dernier Lincoln comme parabole du deuxième mandat d'Obama à la Maison-Blanche, Spielberg, lui, veut suggérer aux Américains que la grandeur est encore à venir – on y revient. Mais nul doute que *Vers sa destinée* inspire quand même ses images : une pluie battante aux premiers plans, Day-Lewis fourbu et assis sous une bâche, raccorde avec l'orage célébrant la marche vers son horizon d'un Henry Fonda finalement révélé à lui-même. Au sol d'un hôpital militaire, un furtif rectangle de lumière précède l'entrée de la grande figure quand Ford projetait déjà sur un mur le célèbre carré blanc qui préparait à son personnage une sortie mémorable. De fait, l'esthétique spielbergienne, tenue et concentrée, soucieuse de reconstitution sans ostentation et surtout d'incarnation, approche ici dans la durée ce qu'Eisenstein admirait tant à chaque instant du film de « *Mr. Ford* » : l'impression d'un daguerréotype prenant vie sous ses yeux. Plus encore et à l'échelle de tout le film au point que l'emprunt peut rester invisible, le cinéaste des *Aventuriers de l'arche perdue* fait le choix d'un récit antispectaculaire en temps de guerre – de même qu'il évite de représenter frontalement l'assassinat du Président. Ou plus exactement, il fait le choix du spectaculaire de la seule parole, comme dans une séquence de *Sur la piste des Mohawks* (*Drums Along the Mohawk*), réalisé la même année que *Vers sa destinée* : Henry Fonda encore, épuisé et hagard, fait en un plan-séquence de cinq minutes, entrecoupé d'une courte scène presque respiratoire, le récit d'une bataille jamais vue autrement par le spectateur que par son écoute¹. Excepté la première scène de

1. Un tour de force sans doute soufflé à Ford par une scène plus courte mais semblable d'*Abraham Lincoln* de D.W. Griffith.

Lincoln, un champ de bataille où des soldats noirs et blancs en uniforme bleu et gris s'affrontent dans un corps à corps si sanglant qu'il mélange les couleurs et les noie ensemble dans une boue originelle, excepté un autre vers la fin quand le Président traverse en conscience un champ de cadavres, Spielberg tient lui aussi la guerre hors champ, restituant toute la bataille de Wilmington – préparatifs, déroulement et dénouement – en un style indirect (*Lincoln* contrechamp du *Soldat Ryan*) et résumant plus loin l'horreur au seul plan d'un charnier de membres amputés. Et la guerre reste hors champ parce que les fronts du film sont ailleurs : du côté de la femme, scènes de complicité et d'affrontements, scènes de chambre sur fond de trauma entre Lincoln et Marie Todd. Du côté des garçons, occasion pour le cinéaste d'une de ces scènes père-fils qu'il affectionne : Lincoln allongeant sa grande carcasse sur le sol auprès du dernier-né endormi. Le fils, tout ensommeillé, reconnaît un rite du soir et monte sur un dos et des épaules à sa hauteur, avant que le père ne se redresse et se déploie, portant son enfant plus haut que lui et faisant un seul corps à eux deux (passion du Président et du cinéaste pour le remembrement). Du côté de la politique essentiellement, un front ou plutôt trois principaux (le Cabinet, la Chambre, la *war room*, sans oublier le pays réel) sur lesquels Lincoln bataille dur, y compris parmi les siens, pour imposer l'adoption du XIII^e amendement à la Constitution abolissant l'esclavage quitte à faire durer les horreurs de la guerre au nom d'un vote impossible à obtenir en temps de paix (*realpolitik*).

Au premier plan donc, des soldats s'écharpent à grands cris dans la boue tandis que le dernier projette dans l'espace et le temps la parole publique de Lincoln au jour de sa deuxième déclaration d'investiture (4/3/1865). Spielberg résume certes « à la Kubrick » toute l'odyssée de l'espèce à une sublimation de la violence, preuve d'humanité malgré tout. Mais de joutes oratoires à la Chambre des représentants en apartés de Cabinet, de bonnes blagues en réflexions à haute voix, de chuchotements d'arrière-cour en déclarations de principe, d'invectives bien tournées en éloquence à la syntaxe et au vocabulaire impeccables, Spielberg produit surtout le déplacement dont il a besoin et creuse l'espace qui l'intéresse : espace du verbe politique, espace politique du Verbe. Un déplacement qui s'inspire cette fois moins de Ford que du bien nommé en français *Tempête à Washington* (*Advise & Consent*, 1962). *Tempête à Washington* pour un semblable suspense final de décompte de voix et pour Tommy Lee Jones dans le rôle de Thaddeus Stevens au physique et à la performance aussi atypiques que ceux de Charles Laughton, *alias* le sénateur Seab Cooley du film de Preminger. Les deux films, même si leurs buts ultimes divergent, partagent surtout à cinquante ans d'écart une même ambition didactique : « génie » du cinéma populaire américain que d'expliquer inlassablement au citoyen spectateur, sans peur d'en appeler à son attention et même à sa concentration tout le long¹, le mécanisme des institutions qui les gouverne et ce que *faire de la politique* veut dire. L'un comme l'autre misent sur

1. Une exigence abandonnée depuis longtemps par le cinéma hollywoodien *mainstream*, celui-là même que produisent Spielberg et d'autres.

un sens remarquable de la narration (*storytelling*) : exposition des forces en présence, des courants au sein d'une même force, des clivages idéologiques, des intérêts individuels et des logiques collectives, compréhension des tactiques, manœuvres, alliances et renversements d'alliance. Films parlés, films où la parole est l'action. Pour accéder, dans le cas de Preminger, à un regard objectif ou d'ethnologue en même temps qu'à une photographie du pays au sortir de l'ère Eisenhower. Comme le dôme du Capitole dessiné par Saul Bass, *Tempête à Washington* réussit à tout contenir : l'analyse d'un processus légal produisant au mieux un statu quo (la non-élection au final du secrétaire d'État qui a pourtant initié tout ce branle-bas de combat), au pire un suicide, et la synthèse des vertus indéniables d'un *fonctionnement* démocratique hors de toute préférence partisane. La visée de *Lincoln* est encore plus politique, c'est-à-dire plus concrète au sens où elle entend moins réfléchir la Cité et le Politique qu'agir sur l'action d'un homme réellement au pouvoir, moins refléter l'idée de nation qu'infléchir les pensées d'un peuple (*realpolitik* d'un cinéaste, à la manière d'un Capra au temps de Roosevelt), et cela parce que Spielberg en a lui-même le pouvoir (« *l'une des personnalités les plus influentes de l'histoire du cinéma* », dicit IMDb). Jouant une nouvelle fois de la plasticité ontologique de Lincoln qui en fait autant aujourd'hui un républicain qu'un démocrate, misant sur une ressemblance subliminale entre celui qu'on a appelé le « *black republican* » et Obama (la taille, l'allure, l'esprit, la formation, la fonction), sachant qu'un Noir à la Maison-Blanche n'est pas plus accepté par certains que ne le fut en son temps un homme sans pedigree ni fortune, tablant sur le fait avéré que le second est le produit historique et spectaculaire d'une émancipation engagée par le premier (encore une histoire de père et de fils), Spielberg prend à partie l'opinion qu'il a (in)formée : il expose les difficultés d'un Président démocrate en exercice mais empêché depuis quatre ans et plus de réformer le pays comme il l'entend par une Chambre à dominante républicaine de même que « son » Lincoln ne disposait pas a priori d'une majorité pour abolir l'esclavage¹. Par l'exemple encore, il fait en même temps « la leçon » à Obama, l'enjoignant, à l'image du « *smart lawyer* », à manœuvrer davantage et jusqu'aux limites de la légalité pour obtenir gain de cause, à pratiquer comme l'autre un intense *lobbying* au nom d'un intérêt supérieur, à risquer le tout pour le tout afin d'imposer ses vues (retour de la *realpolitik*). Bref, il dit à celui à qui le film s'adresse en partie et à l'aube de son second mandat : encore un effort monsieur le Président pour être un nouveau Lincoln (où l'on retrouve l'enjeu et la difficulté à tenir ce rôle). Sorti le 16 novembre 2012 aux États-Unis, dix jours après la réélection d'Obama, *Lincoln* se veut le film du « *reset* », du nouveau départ. À l'ombre du grand prédécesseur, Spielberg veut croire et faire croire en un vrai continuateur, capable de renouer avec la force opérante des mots, doté d'une vision à l'heure des défis économiques et de la redéfinition des moyens et des buts d'une politique étrangère jusqu'au-boutiste née de l'attentat du 11/9/2001 (voir *Zero Dark Thirty* aussi, sorti au début d'Obama II).

1. En passant, le cinéaste expose aussi l'écart, plutôt le fossé intellectuel, entre républicains d'hier et d'aujourd'hui. Quoi de commun sinon rien entre Lincoln et un Mitt Romney ou un Paul Ryan?

C'est à la fin de *Lincoln*, la guerre civile enfin terminée et la Reconstruction à venir. Le temps d'une embellie qui va s'avérer de courte durée, le Président rêve à la suite du monde et confie à son épouse son désir de se rendre à Jérusalem. Qu'est-ce que cette scène et cette réplique sinon l'invitation lancée à Obama, prix Nobel de la Paix, de reprendre ce flambeau éteint, de s'engager à son tour sur la voie Lincoln et d'entrer de plain-pied dans l'histoire ou, pour le dire à l'américaine, de « faire le job »? Ce à quoi ce dernier s'essaie effectivement sous nos yeux, lui qui deviendra peut-être à son tour un de ces personnages réels dont on fait des fictions. Voulant réaliser un rêve ancien, il travaille en Terre sainte même, sinon à l'union du moins à la coexistence pacifique de deux États, et nul doute que le défi de rapprocher Palestiniens et Israéliens vaut bien celui qui consistait à réconcilier un Nord et un Sud farouchement ennemis. Spielberg rêve tout haut d'un Président en mesure de réaliser ce dont Mary Todd Lincoln savait son mari capable : « *Nul mieux que toi ne sait comment avancer habilement vers ton but sur un chemin périlleux.* »

Spielberg se devait de faire l'impasse sur la scène de l'assassinat : au nom de cette sorte de style indirect qui fait de la seule parole toute l'action et pour ne pas dramatiser par association toute politique d'inspiration lincolnienne. Autrement dit, John Wilkes Booth, le meurtrier du Président, ne pouvait avoir un rôle, même secondaire, dans son *Lincoln*. De fait il n'apparaît à aucun moment ni n'est mentionné, pas même – et Spielberg, qui le sait, bien sûr, fait exprès de l'ignorer – sur la photo du 4 mars 1865 qui a immortalisé le jour de la seconde investiture et dont le cinéaste s'est pourtant exactement inspiré pour composer le dernier plan de son film. L'histoire veut en effet que Booth ait été présent en cette grande occasion, visible à l'image et surplombant la scène, qu'il ait pris aussi ce même jour sa terrible décision, bref que cette photo noir et blanc soit une sorte d'ébauche, à un siècle de distance, du « Zapruder film », du nom de celui qui filma avec sa caméra Super 8 couleur l'assassinat de JFK à Dallas (22/11/1963).

De fait, Booth a beau être absent de *Lincoln*, une menace subtile plane, sensible en raison d'un savoir téléologique commun au film et aux spectateurs, et moins la menace assurée de la mort violente de Lincoln que celle, plus diffuse, de John Fitzgerald Kennedy. Une scène à répétition attire en effet l'attention, moins alors pour ce qui s'y joue et importe aux personnages que pour ce qu'elle désigne l'air de rien. Par deux fois, de jour et accompagné, le Président se promène dans Washington en calèche découverte. Et il est avéré que Lincoln, à cette époque, se déplaçait régulièrement, en voiture ou à pied, sans protection; en 1865, on n'avait encore jamais tiré sur un président des États-Unis, celui-ci devenant le premier des quatre tués à ce jour sans compter Robert Kennedy, candidat à l'investiture démocrate en vue de se présenter à la fonction suprême. De la calèche ouverte à la décapotable présidentielle – une Lincoln Continental... – qui descendit Elm Street en ce jour ensoleillé de novembre pour exposer la tête de JFK aux seules balles officiellement de Lee Harvey

Oswald, le spectateur fait le raccord¹. Labilité cinématographique infinie de Lincoln, décidément, qui peut endosser rétrospectivement toute une histoire américaine, nouveau déplacement et superposition de figures, et d'un Président l'autre prolifération immédiate et interminable de scénarios paranoïaques, ouvrir à fictions. L'une d'entre elles a carrément filmé ce *morphing* en jouant des époques et parce qu'elle a su reconnaître le corps d'acteur qu'il fallait pour ce drôle de jeu, Clint Eastwood en l'occurrence. Déjà le fusil à lunette au premier plan de *L'Inspecteur Harry*, telle scène de guet-apens des *Pleins Pouvoirs* ou tout l'arrière-plan d'*Un monde parfait* faisaient sourdre la disparition de Kennedy comme un trauma indépassable/à dépasser. Plus encore, *Dans la ligne de mire* (*In the Line of Fire*, 1993), qu'il ne réalise pas mais c'est tout comme, rejoue l'assassinat de Dallas, Eastwood interprétant un garde du corps vieillissant qui n'a pas su empêcher le drame au temps de sa jeunesse. Non seulement le film use du scénario classique de la seconde chance, celle de sauver cette fois le Président en exercice, mais ose aussi produire en un choc temporel qui fait tout le prix de l'intrigue un nouveau meurtrier en puissance qui se fait appeler Booth... Dès lors, trois temps historiques se télescopent sans cesse, Lincoln, Kennedy et « aujourd'hui », le dernier âge s'avérant le moins consistant et avant tout l'espace fantasmatique où l'histoire, véritable uchronie, fait semblant de se récrire : réparation de la mort de Kennedy, et de Lincoln dans la perspective. Comme pour enfoncer le clou, le personnage d'Eastwood aime à se rendre au Memorial² et entretient avec l'éternelle statue un rapport de connivence qui fait presque ici de l'image de JFK un souvenir-écran. Si bien que le dénommé Booth vise moins le Président fictif que la figure de Lincoln; et qui pour l'actualiser sinon le grand Eastwood, lui qui n'a jamais fait mystère par ailleurs de son vote républicain? Sauf qu'Eastwood – il l'ignore et le sait en même temps – n'est pas plus républicain qu'Obama, et tous deux plutôt « lincolniens ». La piètre et un peu tristement célèbre prestation du même Eastwood à la convention du Grand Old Party fin août 2012 (la fameuse chaise vide...) n'y change rien, sauf à affirmer au contraire son désir inavoué d'une réélection d'Obama³. Épisode schizophrène qui reconduit pour longtemps un vieux contresens dans la perception politique de l'acteur et cinéaste quand lui-même avait travaillé depuis tant d'années à le dissiper. Car si l'homme se retrouve de fait le cul entre deux chaises, le metteur en scène, lui, a toujours œuvré à rapprocher les contraires et à réparer un certain « état de l'union », qu'il s'agisse de la sauvegarde du récit hollywoodien classique ou, de *Josey Wales* à *Gran Torino*, de l'effort de réconciliation de communautés

1. Oswald lui-même ou ses commanditaires auraient-ils eu l'idée de tirer sur un Président sans le geste « inaugural » de John W. Booth?

2. À quelque cinquante ans de distance, Eastwood et la femme qui l'accompagne (Rene Russo) s'assoient sur les marches presque au même endroit que James Stewart et Jean Arthur dans *Mr. Smith au Sénat*.

3. Recevant le 7 novembre 2012 le « Stanley Kubrick Britannia Award », des mains de Steven Spielberg qui plus est, Daniel Day-Lewis a pratiqué le retour à l'envoyeur et finalement remis les choses dans le bon ordre : il n'a pu s'empêcher de venir chercher sa récompense, lui aussi une chaise présidentielle sous le bras, faisant en somme dialoguer Lincoln « en personne », Eastwood et un Obama réélu la veille de la cérémonie.

incompatibles qui ont pourtant fait l'Amérique. Un cinéaste qui porte depuis ses débuts l'idéal du Spielberg dernière manière, celui de remembrement d'un peuple déchiré et de renaissance d'une nation¹. C'est Eastwood qui fait coudre ensemble, au final de *Bronco Billy*, cent drapeaux américains pour n'en faire qu'un. C'est le même qui déclarait à l'époque de *Bird* s'être « toujours senti un Noir dans le corps d'un Blanc ».

On pourrait dire d'un film en particulier qu'il a anticipé *Dans la ligne de mire*, un film bien antérieur à l'assassinat de JFK – même si l'inspecteur, interprété par Dick Powell, se nomme John Kennedy. Un film, comme d'autres avant lui et par exemple *Le Cheval de fer* de Ford, qui montre à peine Lincoln (l'acteur Leslie Kimmell n'apparaît qu'à la toute fin et d'un plan) tellement son nom et son visage hantent les esprits dès le début, devenant là encore un principe esthétique de clarté à lui seul, précisément là où le noir et le blanc très contrastés de l'image se livrent une guerre fratricide. Un film qui se déroule tout entier dans un train – celui qui conduisit le tout nouveau Président de New York à Washington à la veille de sa première investiture (22/2/1861) – et inspiré d'une véridique tentative d'assassinat en gare de Baltimore à l'aide, déjà, d'un fusil à longue portée : *Le Grand Attentat* (*The Tall Target*, 1951), formidable série B de moins de quatre-vingts minutes où un homme « visité », persuadé d'un danger imminent, s'autodécète *bodyguard* de Lincoln et, seul contre tous ou presque, armé uniquement de son admiration (« *Je n'ai jamais rencontré un être aussi humain* »), fait échouer la conspiration et passer le train de l'histoire. L'occasion pour le cinéaste Anthony Mann d'une profession de foi politique sans mot dire, se déclarant comme son héros ni d'un camp ni de l'autre en plein maccarthysme. C'est aussi en chemin de fer mais en sens inverse, quatre ans après l'échec du complot de Baltimore, que le corps de Lincoln quittera Washington, D.C., en direction de Springfield, Illinois, pour être enterré d'où il s'était élancé. Pendant douze jours de périple, pas loin de trois mille kilomètres, sa dépouille, placée dans un wagon revêtu de tentures noires, traverse le pays. À New York, étape du cortège funéraire, plus d'un demi-million de personnes, le quart de la population de la ville, se rassemble sur la 5^e Avenue. Sur le trajet, de jour comme de nuit, le peuple américain vient le long des rails pour le voir passer et, comme de son vivant, le sentir passer en chacun une dernière fois et se sentir rassemblé par lui, véritable corps conducteur. Autant de présences immobiles et droites, baissant la tête, saluant, se découvrant au passage du grand homme allongé. Une scène de deuil appelée à se répéter quand des dizaines de milliers de personnes se posteront elles aussi entre New York et Washington pour communier au passage du train conduisant le cadavre de Bobby Kennedy jusqu'au cimetière d'Arlington (8/6/1968). En 2009, en 70 mm et en sept minutes, l'artiste Philippe Parreno reconstitue dans *June 8, 1968* ce dernier événement, aussi bien le

1. Une convergence que Spielberg a reconnue en coproduisant récemment le diptyque eastwoodien sur la guerre (*Mémoires de nos pères / Lettres d'Iwo Jima*) et *Au-delà*, un film composé de trois récits séparés et reliés.

souvenir d'un homme qui aurait peut-être changé notre histoire que la forme spectaculaire prise par le dernier voyage : un lent mouvement latéral qui regarde, de l'intérieur du compartiment vers le dehors, un « peuple » plus clairsemé forcément au sortir des années Bush et des visages moins tristes alors qu'interrogateurs. Mais comment le cinéma n'aurait-il pas été sensible à tant de coïncidence entre ses propres moyens et ces éléments rassemblés (le train, le rail, la foule) : Lincoln ou Kennedy embarqués, immenses travellings à l'échelle d'un continent, photographies en mouvement d'un peuple, miroirs qu'on promène le long d'un chemin pour que s'y reflète une nation aux prises avec elle-même. John Ford avait senti le rapport dès *Le Cheval de fer*, ce film tout entier voué au souvenir de Lincoln, en particulier dans la scène finale de jonction victorieuse des deux locomotives du premier Transcontinental, à Promontory Point, Utah (10/5/1869), qu'il reconstitue en s'inspirant en partie d'une photographie d'époque, comme plus tard Spielberg au dernier plan de *Lincoln*. Là, tous se rassemblent dans la joie : Irlandais, Italiens, Chinois, patrons et ouvriers, le président Ulysses Grant joint à Washington par câble, les vivants qui se souviennent des morts, la frêle jeune femme et son amoureux musclé qui se promettent une fois le dernier rivet planté de ne plus faire qu'un, bref autant d'états vraiment unis et une population qui s'adonne à son émotion. Au final de la célébration et en ce moment historique, toute une modernité semble s'être donné rendez-vous dans l'Utah : le train, le télégraphe, la photographie officielle qui immortalise l'instant. Et si de tous les nouveaux moyens de communication rassemblés il en manque encore un à cette date, le spectateur sent bien au même instant que tout est prêt pour que le siècle du cinéma commence.

(Remerciements à Patrice Rollet, ainsi qu'à Valentine Benoliel, Pierre Berthomieu, Bernard Eisenschitz, Christophe Jouanlanne, Bernard Payen et Jean-François Rauger.)

Le charme discret de Whit Stillman

par Frédéric Majour

« Or un beau style n'est tel en effet que par le nombre
infini des vérités qu'il présente. »

Buffon

Whit Stillman est l'auteur de quatre films en l'espace de vingt-deux ans, en fait « trois plus un », tant le dernier, *Damsels in Distress* (2011), sur la vie universitaire et l'esprit altruiste d'un petit groupe de filles très BCBG, est chronologiquement éloigné des trois autres, lesquels constituaient une sorte de trilogie « dépressive » des années 1970 et 1980 – en même temps qu'une série autobiographique¹ –, via les réunions de jeunes et riches bourgeois de Manhattan pendant la période de Noël et des « *deb parties* » (*Metropolitan*, 1990), la question des valeurs américaines et de l'idéologie capitaliste à l'ère du post-franquisme et de la fin de la guerre froide (*Barcelona*, 1994), enfin le rôle social joué par le disco chez les yuppies (*The Last Days of Disco*, 1998). « Trois plus un » dans la mesure où, si *Damsels in Distress* a connu en France un relatif succès critique, on ne peut pas en dire autant des trois premiers films, Whit Stillman ayant longtemps été considéré, et l'étant encore par une bonne partie de la critique, comme un cinéaste superficiel, au style affecté et aux dialogues interminables. Il est vrai que ces films ne répondent pas aux canons de la bonne forme, qu'ils ont un côté un peu heurté, voire décousu, mais cette dysharmonie, loin de traduire une quelconque maladresse, témoigne au contraire d'une écriture très personnelle, mieux : participe à l'étrange séduction de l'ensemble, faisant de l'œuvre de Stillman une œuvre totalement à part dont il serait temps de reconnaître l'importance, à l'instar de celle d'un James L. Brooks.

1. Whit Stillman, diplômé de Harvard, a connu les bals de *débutantes*, a fréquenté le Studio 54 et a rencontré son épouse en Espagne, où il travaillait comme agent de vente. Sur la part autobiographique de ses trois premiers films, lire l'article de Chip Brown, « Whit Stillman and the Song of the Preppy », sur le site internet du *New York Times* : <<http://www.nytimes.com/2012/03/18/magazine/whit-stillman-and-the-wasps.html>>.

Portraits ironiques, davantage que satiriques, d'une certaine société, à travers des dialogues aussi brillants qu'abondants, les films de Stillman relèvent manifestement de la *comédie de mœurs* et son avatar hollywoodien, la comédie sophistiquée. Reste que, à l'image de la plupart des comédies américaines, ils empruntent aussi à d'autres types, telles la comédie romantique (la relation amoureuse qui se noue entre deux personnages que tout oppose initialement) et – par petites touches – la comédie loufoque ou *screwball comedy* (particulièrement *Damsels in Distress*, même si le film renvoie aussi à la comédie US contemporaine, de John Hughes à Judd Apatow, en passant par les frères Farrelly), selon un cocktail qui chez Whit Stillman n'a rien d'explosif, se dégustant plutôt avec délectation, comme la vodka tonic de Chloë Sevigny dans *The Last Days of Disco*. À ce titre, le style de Stillman révèle un auteur moins soucieux de bien respecter les règles de la syntaxe cinématographique que de faire advenir, au-delà des clichés que véhicule chacun des personnages, des vérités plus profondes, en combinant plus ou moins adroitement différents registres de comédies, certes toujours axées sur la parole mais suffisamment *éloquentes* pour faire de ce chanfre de la jeunesse fortunée un digne héritier des grands maîtres de la comédie américaine. Si la profusion des dialogues évoque Preston Sturges, expliquant peut-être que le cinéma de Stillman soit si peu prisé en France, comme en son temps celui de Sturges, il y a aussi quelque chose de maccareyien dans la manière qu'a le réalisateur d'entretenir en permanence une sorte de malaise entre ses personnages. Ainsi, dans *Metropolitan*, entre la *débutante* Audrey (Carolyn Farina) et, d'un côté, Tom (Edward Clements), le nouveau venu qu'elle choisit comme escorte, et de l'autre, Charlie (Taylor Nichols), l'intellectuel du groupe, qui n'ose pas lui déclarer sa flamme, jusqu'à ce qu'il se décide... au plus mauvais moment; dans *Barcelona*, entre les deux cousins Ted (Taylor Nichols) et Fred (Chris Eigeman), la tension reposant sur un vieux conflit datant de l'enfance (lorsqu'ils avaient dix ans et qu'un jour ils s'amusaient sur le lac, le premier a prêté au second son kayak et ne l'a plus jamais revu); dans *The Last Days of Disco*, entre Alice (Chloë Sevigny) et Charlotte (Kate Beckinsale), qu'elle agace par son côté *old school*; enfin dans *Damsels in Distress*, entre Violet (Greta Gerwig), la chef du groupe, et Lily (Analeigh Tipton), la nouvelle recrue, celle-ci s'accommodant difficilement du caractère excentrique de celle-là.

Au cocktail stillmanien, il convient d'ajouter une dose de comédie musicale, présente dans chacun des films, sous forme d'interludes dansés (le cha-cha-cha dans *Metropolitan*, le disco dans *Barcelona* et *The Last Days*), mais aussi d'éléments plus structurants, comme dans *Damsels in Distress* où Whit Stillman manifeste finalement, à travers le *musical*, celui surtout de la RKO, sa dette envers la comédie américaine. D'abord en initiant ses personnages aux claquettes, puis en réinterprétant la fameuse scène du film de George Stevens, le bien nommé *A Damsel in Distress* (1937), dans laquelle Fred Astaire chante « Things Are Looking Up! » tout en effectuant quelques pas de danse avec Joan Fontaine. Cette chanson de George et Ira Gershwin sert ici de

support à une nouvelle chorégraphie, certes moins gracieuse mais non sans charme, exécutée par Fred (Adam Brody) et Violet, pour qui la danse a une vertu antidépressive (un peu comme la comédie musicale des années 1930). Un hommage, donc, mais que Stillman fait suivre d'une autre chorégraphie, plus originale celle-ci, puisqu'il s'agit de la danse créée par Violet elle-même, la *sambola*, toujours dans un but thérapeutique, on peut même dire eudémoniste, qui ferait d'elle l'égalée de ses trois idoles : Richard Strauss, Roderick Charleston et Chubbard (*sic*) Checker, lesquels auraient rendu populaires, respectivement, la valse, le charleston et le twist¹. Or la *sambola* ne fait que combiner d'autres types de danses : tango, cha-cha-cha, salsa... Autrement dit, Stillman adjoint à son film – et provisoirement à l'ensemble de son œuvre – une sorte de postface (car la vraie fin, c'était bien la chorégraphie précédente, à l'instar du finale dans le métro de *The Last Days of Disco*) dans laquelle il s'adresse directement au spectateur (regard caméra de Violet) pour, semble-t-il, lui rappeler que recourir à des formes anciennes, déjà connues, et les agencer avec simplicité et élégance, c'est aussi une manière d'innover. Une définition possible de l'art de Whit Stillman.

A touch of class

Ce goût de la juxtaposition, on le retrouve dans la façon qu'a Stillman de faire cohabiter des champs aussi différents que le romanesque, la religion (protestante), la morale, la politique, la sociologie ou encore l'économie. Dans ses films, on côtoie aussi bien Jane Austen, Léon Tolstoï, Samuel Johnson, J.D. Salinger et les grands satiristes anglais que Thorstein Veblen, la Bible, Benjamin Franklin ou Dale Carnegie. La modernité de Whit Stillman réside en premier lieu dans cette hétérogénéité du discours, source de tensions entre les personnages, que le récit se chargera de résoudre, lors de finales, aussi abrupts qu'inattendus, convoquant le *road movie* (la virée à Southampton dans *Metropolitan*), la comédie optimiste (les noces américano-espagnoles – autour d'un *vrai* hamburger! – dans *Barcelona*), le polar (la fermeture de la discothèque dans *The Last Days of Disco*) ou le *musical* (la célébration du bonheur dans *Damsels in Distress*). Une diversité qui témoigne de la volonté de Stillman de ne pas enfermer ses personnages dans les stéréotypes auxquels ils semblent d'abord renvoyer, de les faire au contraire évoluer, en les rendant plus complexes, voire insaisissables, en jouant avec les codes et les clichés. Dans *Damsels in Distress*, Violet fait justement l'apologie des clichés lorsqu'elle présente à Lily le

1. Trois noms qui soulignent le caractère composite et facétieux du cinéma de Stillman. Violet les cite à son professeur, interprété par Taylor Nichols (lequel fait ici un *cameo*, comme dans *The Last Days of Disco*, tout en incarnant le même personnage que dans *Metropolitan*). Mais de ces trois noms un seul, celui de Chubby Checker, qui en effet popularisa le twist, est à sa place. Pour le reste, Violet confond Richard Strauss et Johann Strauss, et affabule quant à l'origine du mot charleston, ignorant visiblement le nom de James P. Johnson. Méprise et affabulation : deux ressorts de la comédie auxquels Stillman recourt régulièrement.

centre de prévention du suicide, lui lançant, avec le sérieux qui accompagne généralement ce genre de formule, que si la prévention représente 90 % du traitement, pour le suicide, c'est 100 % : « *J'aime les clichés et les lieux communs parce qu'ils sont souvent vrais. Les centaines, voire les milliers de clichés et de lieux communs que notre langue nous a légués sont un fabuleux trésor de sagesse humaine.* » Pour Stillman, il ne s'agit pas de s'opposer aux clichés ou aux stéréotypes – peine perdue – mais de les travailler, par le biais de l'ironie et de toute cette masse rhétorique, abondante, qui prolifère à l'intérieur de ses films.

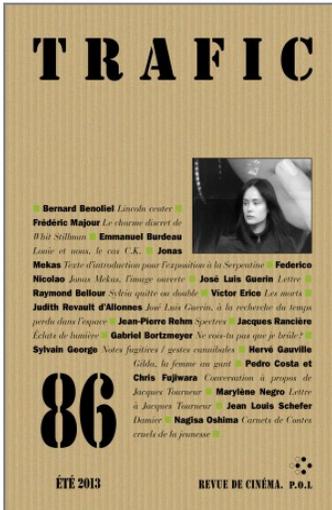
« *Connaissez-vous le film français Le Charme discret de la bourgeoisie? Quand j'ai entendu ce titre, je pensais que quelqu'un allait dire la vérité à propos de la bourgeoisie. Quelle déception! Il est difficile d'imaginer portrait plus inexact.* » (Charlie, le théoricien compulsif de *Metropolitan*.) La bourgeoisie telle qu'on croit la connaître et pas comme elle s' imagine être : c'est un peu la devise que Stillman cherche à corriger. Non pas en l'inversant mais en la modulant constamment. Comme si la multiplicité des discours réajustait en permanence le point de vue, donnant de la bourgeoisie une image à la fois railleuse et sérieuse, tendre et cruelle. Encore faut-il s'entendre sur le mot « bourgeoisie ». Chez Stillman, la bourgeoisie n'est ni petite ni moyenne. Elle correspond aux classes supérieures les plus aisées, avec d'un côté les *preppies*, très centrés sur eux-mêmes (exemplairement dans *Metropolitan*, mais aussi *Damsels in Distress*), et de l'autre les *yuppies*, davantage obsédés par la réussite professionnelle (exemplairement dans *The Last Days of Disco*, mais aussi *Barcelona*)¹. Le concept de *preppy* se voit même nuancé, via les propos de Charlie : « *Je ne pense pas que preppy est un terme très adapté. Il le serait peut-être pour quelqu'un qui va encore à l'école ou au collège, mais il est ridicule de qualifier de preppy un homme des années 1970 comme Averill Harriman. Et aucun des autres termes que les gens utilisent, WASP, PLU, etc., ne convient. C'est pourquoi je préfère le terme UHB... Un acronyme pour Urban Haute Bourgeoisie.* » Au-delà du clin d'œil autobiographique², au-delà du plaisir de créer des termes nouveaux, il y a là, chez Stillman, l'envie d'associer à la haute bourgeoisie une gravité que le mot *preppy*, trop frivole, ne saurait rendre, mot qui s'accorde beaucoup mieux à l'univers de *Damsels in Distress*. Un sérieux qui tient essentiellement à la conscience qu'à cette classe ultra-privilegiée de son propre déclin, à l'image de Charlie et de Nick (Chris Eigeman), un personnage arrogant, snob et cynique, mais finalement attachant dans sa défense des valeurs aristocratiques. C'est que la gravité de la « haute bourgeoisie urbaine » est aussi celle que l'expérience lui confère. Pour le coup,

1. Dans *Barcelona*, c'est Ted le yuppie, un excellent vendeur mais plutôt coincé, originaire de Chicago, qui lit *How I Raised Myself From Failure to Success in Selling* de Frank Bettger et vit dans l'angoisse qu'on lui prenne un jour sa place, alors que son cousin Fred, un officier de l'US Navy dont le patriotisme borné est incompatible avec la mission qu'on lui a confiée (préparer le terrain avant l'arrivée de la sixième flotte afin que ne se reproduise pas le fiasco de la visite précédente), représente une sorte de *preppy* bas de gamme, décomplexé mais sans culture.

2. Le terme UHB est une invention de Whit Stillman, en référence à celui de WASP (White Anglo-Saxon Protestant), popularisé dans les années 1960 par E. Digby Baltzell, un professeur de sociologie qui était aussi un grand ami de la famille Stillman. Quant à l'acronyme PLU, il signifie People Like Us.

Achévé d'imprimer en mai 2013
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 2352
N° d'édition : 253279
N° d'imprimeur : 13xxxx
Dépôt légal : juin 2013
Imprimé en France

Trafic 86



Cette édition électronique de la revue *Trafic 86*
a été réalisée le 6 juin 2013 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en mai 2013
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782818019092 - Numéro d'édition : 253279).
Code Sodis : N55849-1 - ISBN : 9782818019115
Numéro d'édition : 253281.