

N° 7, Février 2024

HORS-CHAMP

Revue du Ciné-club Nickelodéon

EN COURTS

CYCLE SUR LA VIEILLESSE

{VOYAGE À TOKYO}

{AMOUR}

{YOUTH}

{A SIMPLE LIFE}

{EN ATTENDANT, JE
CONTINUE DE RÊVER}

{BLEU DES CIMES}

EN BREF

{GRAN TORINO : LA VIEILLESSE
AU SERVICE DE LA JEUNESSE}

{AKERMAN DE MÈRE EN FILLE

ET DE FILLE EN MÈRE}

{C'EST PRESQUE ÇA}

ÉVÉNEMENTS

{AJC FESTIVAL : DEUX DATES, DEUX
PROJECTIONS, DEUX DÉBATS}



SOMMAIRE

P 3 *Édito*

P 5 *En courts : ce mois-ci*

PP. 5 - 6 *Événements : AJC festival*

P 8 *Introduction au cycle*

P 9 #1 *Voyage à Tokyo - Ozu Yasujiro*

P 10 #2 *Amour - Michael Haneke*

P 11 #3 *Youth - Paulo Sorrentino*

P 12 #4 *A simple life - Ann Hui*

PP. 13 - 15 *En bref*

PP. 16 - 19 *Grand format : Vortex*

Rédaction :

Hugo Budin, Cécile Forbras, Julien Heyne, Robin Nissen, Patrick Rome, Justine Spina, Justin Vanhoolandt.

Affiches et visuels :

Cécile Forbras

Contacts :

Cinea@uliege.be

Facebook : Ciné-club Nickelodéon

Instagram : nickelodeon_liege

Mise en page / graphisme :

Robin Nissen



ÉDITO

Le cinéma a-t-il déjà tout dévoilé ?

Tout comme les autres arts avant lui, le cinéma a, depuis ses débuts, évolué aux grés des innovations, qu'elles soient techniques, esthétiques et même dans ce cas-ci, narratives. Tout d'abord, le septième art s'impose dans sa capacité à montrer la réalité en mouvement, mais quand le feuillage remuant du *Déjeuner de bébé* n'a plus fait frémir personne, il a fallu que le cinéma invente sa propre grammaire, son propre but, son langage. Devenu rapidement narratif, il commence peu à peu à dévoiler son plein potentiel en tant qu'art grâce à des films et des cinéastes précurseurs.

De D.W. Griffith à Hitchcock, en passant par Eisenstein ou Orson Welles, tous ses grands auteurs ont amené une pierre à un édifice inédit, ce dernier évoluant à une vitesse fulgurante sans jamais qu'on ne daigne apercevoir son pinacle. A cela s'ajoutent des progrès techniques, qui rabattent les cartes d'un art juvénile devenu très vite une industrie lucrative, avec entre autres l'apparition de la couleur, du son et de sa synchronisation, des formats qui allongent de plus en plus l'image, de la 3D qui, bien que bancal, faisait déjà son apparition dès les années 10, et bien sûr des caméras toujours plus performantes et légères permettant de montrer de nouvelles images toujours plus envoûtantes.

Petit à petit, l'édifice prend forme laissant apparaître des similitudes dans sa symétrie abstraite : des genres se dessinent, des grandes figures passent à la postérité et des mouvements émergent, laissant survenir des contre-mouvements mettant un nouveau coup de pied à la fourmière. On peut prendre pour exemple le *Nouvel Hollywood* avec, comme porte-étendard, les motos vrombissantes d'*Easy Rider* et les mâchoires acérées des *Dents de la mer*. Ce dernier film va signer l'avènement des blockbusters, même si des films comme *Intolérance* pouvaient déjà prétendre à ce titre. Cette évolution du cinéma à grand spectacle est évidemment à mettre en relation avec l'avancée extraordinaire des nouvelles technologies.

Ainsi, à peine avons-nous eu le temps de nous extasier sur la prouesse technique d'un *Jurassic Park* que l'air du numérique faisait déjà

son apparition, permettant de représenter et filmer ce qui, dix ans plus tôt, n'était qu'un doux mirage. Et c'est ainsi qu'en un peu plus de cent ans, les fantasques expérimentations de Méliès laissèrent place aux hommes bleus d'*Avatar*. Le cinéma, plus que n'importe quel art, s'est développé à une vitesse vertigineuse.

Si bien qu'en 2024, il est légitime de déjà se poser cette question : le cinéma a-t-il déjà tout dévoilé ? Avec le numérique, il est possible de créer l'impossible, de montrer l'immontrable. En témoigne tout récemment le dernier *Avatar* qui repousse les frontières entre la réalité et la fiction. Pourtant, force est de constater que depuis quelques années, la magie que l'on a pu ressentir devant les têtes flottantes de Méliès ou le tyrannosaure de Spielberg s'est dissipée. Le cinéma, dans sa folie, semble avoir banalisé l'extraordinaire ! Cela peut être couplé à un autre ressenti, celui d'une industrie qui formate de plus en plus les films, devenant de simples copies mercantiles... la prise de risque et l'extravagance du *Nouvel Hollywood* semble déjà n'être rien de plus qu'un souvenir doux-amer. A vouloir aller plus vite que les autres, le cinéma s'est noyé dans sa propre mythologie et les suites de franchises destinées à faire rejaillir le feu d'un ancien volcan déjà trop vieux. Mais la plantade des films *Marvel* ou d'*Indiana Jones 5* au box-office récent ne laisse-t-il pas apparaître, en filigrane, un ras-le-bol des plus criants ? Dans tous les cas, il est clair qu'on arrive dans une période de transition pour le cinéma. Il est temps de créer un nouveau bouleversement avant de poser la dernière pierre, il est temps d'inventer ces perles de pluie venues de pays où il ne pleut pas !

Hugo Budin

Le Ciné-club Nickelodéon et l'AJC Festival présentent le film...

Illégal 20/02 à 19h

d'Olivier Masset-Depasse



Plus d'infos
& réservations



SALLE GOTHOT
Université de Liège
Place du Vingt Août n°7



Rencontre, échanges et débats autour de la question de l'immigration

Table ronde constituée de **Elsa Mescoli** (anthropologue à l'ULiège), **Pauline Mallet** (juriste et chargée de projets pour Le Monde des Possibles), **Sandrine Tshibangu** (responsable EPN du Monde des Possibles), **Liliane Fanello** (soutien de la Voix des Sans-Papiers (VSP) de Liège), **Robert Groffils** (Soutien de la VSP Liège) et **Pape Abdourahmane** (porte parole et membre de la VSP Liège).



EN COURTS

Bleu de toi, blues de nous

C'est la rentrée des courts-métrages en 2024 ! Ce mois-ci, nous vous proposons deux films : *Bleu des cimes* (6 min.) d'Alice Odee, se situant en rapport direct avec la thématique du moins : la vieillesse au cinéma - et plus précisément pour ce court : le souvenir. Le second court-métrage que nous vous proposons : *En attendant je continue de rêver* (15 min.) de Flavio Schillaci, nous fait quant à lui part des rêves et des inquiétudes de jeunes venu.es d'horizons différentes vis-à-vis de leur place dans la Société. Deux documentaires, deux approches différentes.

Commençons par le film d'Alice Obee, ancienne étudiante en Arts du spectacle à l'Uliège. Réalisé dans le cadre de l'atelier de Karima Saïdi, ce court-métrage nous fait entrer dans un microcosme où le temps semble s'être arrêté. On y voit une vieille dame, quelques sommets de montagnes, une photographie, des sapins ... Privilégiant une approche non interventionniste, Alice Obee, sur fond de son de boîte à musique, nous plonge dans une histoire intimiste et à la fois universelle. En l'absence de paroles, le film nous fait travailler notre rapport à la subjectivité par rapport aux images. Au travers du temps qui passe, de ce qui a été, de ce qui est et de ce qui semble si proche, mais en même temps

lointain - comme disait Walter Benjamin -, nous vous invitons à découvrir ce court - mais grand - film le 15 février à 20h00 avant *Amour* de Michael Haneke. En présence d'Alice Obee.

Enfin, et réalisé en 2015 dans le cadre du Festival 5 Sur 5 en documentaire à La Louvière, *En attendant je continue de rêver* constitue de rêver accorde au singulier le fait de rêver du futur - ou de s'en inquiéter - au travers de la parole de quelques jeunes Montois.es. En utilisant une caméra participative, le réalisateur base avant tout son film sur les rencontres où des questions posées à ces jeunes, de par le montage, se voient apporter des réponses grâce à d'autres jeunes qui, chacun.es à leur tour, apportent des pistes de réponses/réflexions. En plus du montage, les propos qui y sont tenus nous parlant de la Société au sens large, et tendent à toucher d'une certaine manière à l'universel, un peu à la manière d'une fable - un jeune homme parle notamment de La ferme des Animaux, de George Orwell. Pour le découvrir par vous-même, nous vous invitons ce 22 février à 20h, avant de projeter *Youth* de Paolo Sorrentino. En présence de Flavio Schillaci.

Robin Nissen

ÉVÉNEMENTS

L'AJC festival : le cinéma comme porte-voix

Mais à quoi peut bien servir votre ciné-club ? À projeter des films d'arts et d'essais ainsi que des films grand public à un prix démocratique afin de permettre au plus grand nombre de vivre la magie du septième art, certes. Cependant, et comme vous le savez, votre ciné-club organise depuis quelques années maintenant des événements en collaboration avec diverses structures, artistes, et réalisateur.ices. Cela nous paraît essentiel, en tant que lieu de diffusion, de participer activement aux grands sujets de société en donnant la parole à celles et ceux qui les rendent sensibles au travers de l'art.

Dans cette optique, nous souhaitons vous faire part de notre participation à l'AJCfestival. Grâce à ce festival, le Forum des Jeunes, le Bureau International Jeunesse et le Service Jeunesse de la Fédération Wallonie-Bruxelles, souhaitent offrir un espace physique de participation et d'expression pour les jeunes à l'occasion de la Présidence belge 2024 de l'Union Européenne. Dans le cadre de cet événement, nous vous proposons deux projections suivies de deux tables rondes avec des intervenant.es de terrain, et directement concerné.es par les thématiques choisies : l'immigration et la transidentité. Pour ce faire, deux films belges

seront à l'affiche : *Illégal* (2010) d'Olivier Masset-Depasse (le 20 février), ainsi que *Lola vers la mer* (2018) de Laurent Micheli (le 5 mars).

Illégal nous raconte l'histoire de Tania et de son fils Ivan, tous deux Biélorusses sans papiers, et vivant à Bruxelles. Après un contrôle, Tania se voit emmenée de force dans un centre fermé pour personnes résidant de manière illégale sur le territoire. Commence alors un combat contre l'expulsion, sans quoi son fils se retrouvera seul et à la merci d'un réseau mafieux. Ce qui frappe, dans ce film, c'est l'approche quasi documentaire de la part du réalisateur, amplifiée par la caméra à l'épaule, le gros grain, etc. Cependant, et comme il l'est très bien spécifié dans le dossier pédagogique des *Grignoux*, il s'agit et bien d'une fiction. Néanmoins, le film, et en tant qu'approche subjective du sujet, est construit sur base de nombreux témoignages recueillis par le réalisateur ainsi que sur des faits divers (notamment le décès de Semira Adamu, ayant trouvé la mort lors d'une tentative d'expulsion en 1998). Le film - très dur - les rassemble en décrivant la complexité des relations humaines, le rapport au travail, questionne la morale et l'éthique, mais tend également à attirer notre attention vis-à-vis de la puissance des dispositifs (les centres fermés et les médias). Véritable outil de sensibilisation, ce film - et ce même si nous le comprenons ici comme appartenant au registre de la fiction - est également un outil de dénonciation envers le sort que réserve le Système aux personnes dites « illégales ».

Pour en savoir plus, nous vous invitons ce 20 février à afin de venir écouter, mais également participer à notre table ronde qui se déroulera après la projection. Nous recevrons Pauline Mallet (juriste au Monde des Possibles), Esla Mescoli (anthropologue - ULG), Sandrine Tshibangu (responsable EPN de Monde des Possibles), Liliane Fanello (journaliste et porte-parole de VSP de Liège), Robert Groffils (soutien de la VSP de Liège) ainsi que Pape Abdourahmane (porte-parole de VSP de Liège). L'événement est gratuit.

Lola vers la mer, quant à lui, nous plonge dans la complexité des relations intrafamiliales autour de la transidentité. Suite la mort de sa mère, et ce afin d'aller y disperser les cendres non loin de sa maison d'enfance, Lola (jouée par Mya Bollaers) entreprend un voyage jusqu'à la côte belge aux côtés de son père (joué par Benoit Magimel). Sur le voyage, les rapports entre le père et la fille s'avèrent compliqués. En plus de sa dimension philosophique et métaphorique, le

film nous fait part des conflits engendrés par la facture sociale et générationnelle séparant les deux personnages. Néanmoins, le film ne bloque pas la création d'un sentiment d'empathie envers les différents personnages. Et pour cause : un fabuleux travail est effectué sur la focalisation dans le récit. C'est-à-dire que souvent, on en sait plus que certains personnages, mais également parfois moins. Cela permet de nous mettre à la place de nombreux personnages, développant de fait une pluralité des points de vue. Enfin, je soulignerais que la dimension politique du film se voit portée par l'intégration d'une actrice queer dans le premier rôle. Cela, en plus de révéler l'éthique de la production vis-à-vis du sujet, offre surtout pour les personnes concernées un modèle, une personne à qui s'identifier. Ainsi, Mya Bollaers devient la porte-parole de toute une génération au travers de ce film. On l'oublie parfois, mais les films - de par le fait que nous pouvons nous identifier aux personnages et aux situations - peuvent parfois devenir de puissants outils afin d'actionner des leviers politiques, mais peuvent également servir de déclencheurs aux phénomènes d'émancipation tant individuels que collectifs.

Pour vous en dire plus, nous en parlerons ce 5 mars en compagnie de Camille Pier (artiste queer, poète, chanteur et illustrateur belge) ainsi que Meve Roland et Olivia Fantinel (membres du collectif Transfem). Gratuit également.

Robin Nissen

Le Ciné-club Nickelodéon et l'AJC Festival présentent le film...

Lola vers la mer

de Laurent Micheli



SALLE GOTHOT
Université de Liège
Place du Vingt Août n°7

AJC
FESTIVAL

AGORA JEUNES
CITOYEN·NE·S

Plus d'infos
& réservations



Rencontre, échanges et débat autour de la question de la transidentité

Table ronde constituée de **Meve Roland** et **Olivia Fantinel** (membres du collectif Transfem) et de **Camille Pier** (artiste, poète et chanteur belge queer)



L A V I E I L L E S S E

Introduction au cycle de février

L'ambiguïté liée à la vieillesse ne date pas d'hier. Ainsi, les reproches que les Anciens lui adressaient sont ceux qu'on lui reprochera sans doute éternellement. De même que la vision idéalisée du vieux sage conseillant les nouvelles générations perdure encore aujourd'hui. Nous ne voulions cependant pas virer dans l'une ou l'autre vision caricaturale en réalisant ce cycle. Nous aurions pu vous proposer une vision misérabiliste d'un âge caractérisé par une dégénérescence psychosomatique accompagnée de douleurs et de solitude. Nous aurions pu, au contraire, miser sur une idéalisation de la retraite comme temps de réflexion contemplative sur la beauté de la vie passée, où l'âge avancé est synonyme de sagesse infinie.

Nous avons toutefois décidé de rendre compte de l'ambivalence de la vieillesse et de la multiplicité de facettes qui la constitue. Ainsi, nous espérons rendre compte d'une diversité d'expériences de la vieillesse au travers de quatre films portant chacun une vision singulière à ce sujet. Mais, choisir, c'est renoncer, et parfois à d'excellents films que nous ne pouvons que vous conseiller de (re)découvrir comme *La Gueule Ouverte* de Maurice Pialat, *The Father* de Florian Zeller, *Umberto D.* de Vittorio De Sica ou encore *Là-Haut* de Pete Docter.

À une époque de mutation démographique notable où le vieillissement de la population s'accélère, il semble nécessaire que les représentations de la vieillesse soient plus nombreuses mais aussi plus justes. Or, le culte de la jeunesse est perceptible dans de nombreux pans de la société que ce soit sur le marché de

l'emploi, dans le monde de la publicité ou encore sur les réseaux sociaux. L'âgisme explicite de nos sociétés semble pourtant paradoxal face au *Papy-Boom* qui nous guette. Force est de constater que vieillir nous est présenté comme une pathologie qu'il faudrait retarder autant que faire se peut.

Face à l'âgisme, le cinéma a deux choix. Il peut reconduire les préjugés négatifs qui entourent la vieillesse ou encore ses bons poncifs. Mais le cinéma peut également se lever en rempart face à cette stigmatisation latente des personnes âgées en nous forçant à remettre en question nos préconceptions liées à la vieillesse. Les films peuvent nous offrir des représentations subtiles d'un âge qui n'est pas figé, d'une sénescence qui n'est ni à honnir ni à idolâtrer. C'est par la représentation de la pluralité des expériences de vieillesse et la multitude de portraits singuliers que nous pourrions lutter contre ce fléau qu'est l'âgisme. Nous vous convions, dès lors, à venir vivre une palette d'émotions diverses lors de ce cycle sur la vieillesse.

Justine Spina

1 / VOYAGE À YOKYO

Ozu Yasujiro - 1953 - 138 min.

Yasujiro Ozu est l'un des cinéastes les plus importants de l'âge d'or du cinéma japonais. Il a débuté dans le muet comme Kenji Mizoguchi et a tourné près d'une cinquantaine de films jusqu'en 1962. *Voyage à Tokyo*, sorti en 1953, fait probablement partie de ses pièces maîtresses et constitue également son œuvre à la plus grande renommée internationale.

Le film montre des parents vieillissants qui décident d'aller rendre visite à leurs enfants à Tokyo, mais ils s'avèrent rapidement dérangeants. Ozu lui-même le décrit comme tel : « *Je voulais montrer ce qu'étaient les relations parent-enfants sans les juger ni les défendre* ». Tout son cinéma tourne autour de ce point de vue presque « omniscient » de la société japonaise qu'il nous donne à voir. En effet, le film s'ouvre sur des éléments naturels et extérieurs constituant le Japon : le train, les bouteilles de saké, le temple, afin de petit à petit arriver à l'intime et l'intérieur du cocon familial. Un procédé d'introduction qu'Ozu applique à de nombreuses reprises tout au long de sa carrière servant métaphoriquement à montrer ce sur quoi ses films portent : la vie des japonais à une certaine époque, ici en l'occurrence l'après-guerre, la relation entre l'individu et son environnement, sa société. Ozu fait de ses films des expériences que l'on pourrait presque qualifier de sociologiques tant aucun jugement de valeur n'est transmis, le cinéaste se porte en tant que témoin de la société japonaise, de son fonctionnement et du système familial.

Ozu s'attarde sur les éléments du quotidien pour rendre compte de la situation sociale et des mœurs de son pays, les enfants dans l'incapacité

de porter une attention à leurs parents renvoie à la crise économique qu'a subi le Japon. Les nouvelles générations endossent la responsabilité de la reconstruction du pays par le travail, dans une course presque constante. Les parents sont perçus comme des poids, ne servant à rien.

Avec les dispositifs esthétiques tels que ceux du plan fixe et des plans « tatamis », des acteurs presque dans un non-jeu, comme s'ils portaient des masques de *Nô* (théâtre traditionnel japonais), ainsi que les décors millimétrés dans leur composition, Ozu offre une mise en scène purement japonaise. Celle-ci nous renseigne sur le Japon autant que les événements se déroulant sous nos yeux. La pudeur émotionnelle des japonais retranscrite par le non-jeu, laisse place à une plus grande liberté quant aux sensibilités propres de chacun. Les décors méticuleux sont à l'image de la pensée japonaise : très ordonnée et structurée. Les plans « tatamis » renvoient presque à la philosophie du thé de Kakuzo Okakura, ode à l'harmonie de la simplicité comme art de vivre. En effet, le tatami, partie intégrante de la cérémonie du thé, se réfère également à la position assise traditionnelle au sol. La grande sobriété du cinéaste renvoie au concept spirituel japonais : *mono no aware*, la beauté des choses fragiles et éphémères.

Justin Vanhoolandt



Umberto D.



2 / AMOUR

Michael Haneke - 2012 - 126 min.

C'est sous le titre laconique *Amour* que Michael Haneke présenta son douzième long-métrage au Festival de Cannes en 2012. Titre d'autant plus surprenant que le cinéaste avait tout au long de sa carrière proposé des œuvres torturées, imprégnées d'une obsession lancinante pour la violence. Ce n'est toutefois pas un film d'amour classique. Loin d'être un film romantique relevant du pur produit marketing de la Saint-Valentin, *Amour* est une représentation chirurgicale d'un vieux couple, et plus précisément, d'un époux qui affronte l'épreuve tragique du déclin psychosomatique de l'être aimé. En effet, Anne et Georges forment un couple de retraités, anciens professeurs de musique vivant dans un luxueux appartement de Paris. Mais leur train de vie quotidien est, un jour, perturbé : Anne a une attaque et se voit opérée d'urgence à l'hôpital. À son retour, elle fait promettre à Georges de ne plus jamais l'abandonner. Leur routine en est alors bouleversée.

Nombreux sont les films dépeignant le coup de foudre, la passion amoureuse et les effusions sentimentales des débuts de relation. Plus rares se font les films s'attardant sur le couple bien installé, sur l'amour conjugal traversant les épreuves de la vie. C'est ici ce que Haneke met à l'honneur, un amour qui s'est consolidé au cours des ans, un lien indéfectible entre Georges et Anne. Mais c'est un amour qui ne se dit pas, qui n'a, à vrai dire, plus besoin de se dire. Il faut reconnaître un jeu extrêmement juste à Jean-Louis Trintignant (Georges) et Emmanuelle Riva (Anne) qui rendent compte de la complicité et de la douceur de ce

couple au travers de regards ou d'intonations de la voix subtils. Une telle subtilité rend service au travail réaliste auquel Haneke se prête.

La mise en scène se veut, en effet, simple mais jamais simpliste. S'en dégage une certaine froideur qui ne crée cependant pas de distance entre nous et les personnages. Au contraire, nous sommes ainsi autorisés à véritablement pénétrer l'intimité du couple, ce qui peut toutefois causer de la pudeur face à des scènes qui devraient rester privées. Haneke nous montre tout de ce que l'on se refuse à voir, mais, à travers la laideur du vieillissement et de la sénilité, il dévoile par la même occasion la beauté de l'amour dans l'abnégation.

Le film est évidemment dur et l'ambiance pesante puisqu'il nous renvoie à la finitude de notre propre existence. De fait, Haneke joue avec la peur universelle de la mort et du long déclin de la vieillesse. L'unique lueur d'espoir qu'il reste réside alors dans l'amour de l'autre, seul rempart face à la solitude. C'est un film qui marque et qui hante, mais n'est-ce pas là le propre du cinéma : nous faire vivre des émotions qui ne nous quitteront plus jamais. C'est d'ailleurs ainsi que Georges conclut une anecdote de sa jeunesse : « Je ne me souviens plus du film, mais je me souviens des sentiments ». Je ne peux donc que vous enjoindre à troquer votre traditionnel *Love Actually*, *Grease* et autres pour venir découvrir *Amour* sur grand écran ce jeudi 15 février 2024 à 20h au Nickelodéon Ciné-Club.

Justine Spina



3 / YOUTH

Paolo Sorrentino - 2015 - 124 min.

Youth est un film réalisé en 2015 par Paolo Sorrentino. Figure de proue du cinéma italien moderne, cette génération émergente peine toujours à tenir tête aux grands réalisateurs qui ont fait les beaux jours d'un cinéma prolifique à l'époque mais aujourd'hui en crise. Cependant, Sorrentino semble indiquer la voie à suivre vers un renouveau des plus intrigants. Abordant des thèmes récurrents tels que la dualité humaine ou la religion, le réalisateur a su construire une esthétique et une patte des plus singulières tout au long de sa carrière, tapant ainsi dans l'œil des festivals qu'il écume à chaque nouvelle réalisation. *Youth* est un film qui parle de la vieillesse, du temps qui passe, inexorable et insaisissable ; du personnage de Fred Ballinger, compositeur classique (interprété brillamment par Michael Caine), qui pense en avoir fini avec la vie, à son compère (joué par Harvey Keitel) qui s'acharne à terminer celle-ci en beauté... En réalité, il est laborieux de résumer un film tel que *Youth* tant il ne raconte rien et tout à la fois à l'instar de son grand frère *La Grande Bellezza*, sorti deux ans auparavant. Dire que *Youth* est un film qui parle de la vieillesse paraît alors réducteur. La mise en scène et la photographie de Paolo Sorrentino mettent en exergue les corps et les âmes de ses personnages pour en montrer toutes leurs complexités et lacunes. C'est un récit des plus émouvants, qui jongle avec une grande dextérité entre la nostalgie et le cynisme, la poésie et l'humour, les non-dits et les longs discours cinglants dans leurs vérités, quoique trop moralistes pour certains. Après avoir quitté l'excentricité de la vie nocturne romaine, Sorrentino plante sa caméra dans un

hôtel suisse de luxe au beau milieu d'un paysage alpin dont la beauté n'a d'égale que la sérénité qu'il renvoie. Un décor qui occasionne un cadre millimétré et une lumière des plus travaillée. S'il est bon ton de dire que Sorrentino se regarde filmer (ce qui n'est pas sans vérité), il dégage encore une fois un parallèle intéressant entre les corps flétris des résidents et la symétrie trop propre de l'hôtel. Une mise en scène qui, derrière son « m'as-tu-vu », est emplie de symboliques.

Des dialogues et de la mise en scène couplés à une bande originale des plus remarquables se manifestent une poésie et une nostalgie qui ne manquent pas de toucher la sensibilité de tout un chacun. Si *Youth* esquisse le portrait de deux octogénaires masculins, il vient brasser plus largement en se concentrant aussi sur toutes ces figures féminines qui les ont forgés. Qu'elles soient jeunes, vieilles, victimes ou triomphantes... le film propose une narration qui vient peu à peu mettre la figure féminine au centre du récit. Au final, Sorrentino accouche ici d'un film qui, s'il paraît vouloir toucher un public de niche, s'ouvre à un public de tout genre et de tout âge en se concentrant avant tout sur l'humain et ses paradoxes.

Prétentieux ? Peut-être. Verbeux ? Sûrement. Sensationnel ? Assurément ! En tout cas, *Youth* est une œuvre qui ne laisse personne indifférent.

Hugo Budin



4 / A SIMPLE LIFE

Ann Hui - 2011 - 118 min.

Alors qu'Ann Hui était censée prendre sa retraite en 2011 après *A Simple Life*, elle décida finalement de continuer sa carrière de cinéaste au vu du succès du film, tant auprès des critiques que du grand public. *A Simple Life* eut été une belle conclusion à sa filmographie. En effet, dans ses films, Ann Hui a souvent tiré le portrait de femmes en s'évertuant à montrer les injustices auxquelles elles font face dans leur vie quotidienne. Dans *A Simple Life*, Ann Hui nous délivre l'histoire d'Ah Tao, ancienne domestique ayant consacré toute sa vie à servir une même famille, victime d'une attaque et placée dans un home pour personnes âgées.

Ann Hui s'ingénie à mettre en lumière un profil de femmes invisibilisées : les domestiques. La réalisatrice ne tombe toutefois pas dans le misérabilisme. Ah Tao se montre très digne face à la situation. Cette femme, qui a passé toute sa vie dans l'abnégation pour autrui, se retrouve du jour au lendemain vulnérable et doit compter sur le dernier membre de la famille qu'elle servait se trouvant encore à Hong-Kong : Roger Leung. La situation d'antan s'inverse, et c'est à Roger de prendre soin d'Ah Tao. C'est ainsi que vont naître entre les deux personnages de nouveaux liens, Roger redécouvrant la dame qui l'a servi toute sa vie.

Si le film ne prend pas un ton grave et pesant pour nous conter cette histoire, incluant même des moments d'humour, le sujet traité n'en reste pas moins émouvant. Lorsque Ah Tao est admise dans sa maison de repos, nous découvrons un univers froid malgré la bonne humeur apparente des aides-soignantes qui réalisent toutefois un travail à la

chaîne quasiment fordien. Le film nous permet alors de prendre conscience du vertige que peuvent ressentir les personnes âgées qui se retrouvent dans un lieu étranger, contraintes de suivre des horaires imposés et de vivre en communauté avec des inconnus qui sont parfois en très mauvaise santé.

Malgré la solitude dépeinte au sein de ces lieux de vie médicalisés, *A Simple Life* n'est pas un film pessimiste, mais un film porteur d'espoir. La réalisatrice ne développe pas la vie d'Ah Tao comme un mélodrame ostentatoire. Le style y est, au contraire, naturaliste. La mise en scène se veut très simple, le rythme lent. Il n'est pas question de monter crescendo jusqu'à un climax bouleversant, l'émotion naît des bribes de vie presque anecdotiques d'Ah Tao. De fait, l'accent n'est pas mis sur le tragique de l'existence de Ah Tao, esseulée après s'être dévouée pendant soixante ans à une famille qui ne fut jamais la sienne. Ann Hui dénonce, certes, mais toujours avec une grande subtilité. Ainsi, la misogynie banalisée de la société chinoise se lit dans les détails, de même que la marchandisation des soins de santé, la stigmatisation des personnes âgées et le traitement déshumanisé de celles-ci. Finalement, ce qui transparait le plus du film est la compassion et l'humanisme. Avec un tel film empreint d'humilité et de pudeur, Ann Hui semble s'inscrire dans une anthropologie de la vulnérabilité où le propre de la condition humaine est d'être vulnérable.

Justine Spina

EN BREF

Gran Torino : la vieillesse au service de la jeunesse

Pour ce cycle, la solitude d'un vieil homme face à la perte de sa femme nous a touché plus que de raison. Pris dans le tumulte d'un quartier qu'il ne reconnaît plus, entre un gang d'origine asiatique et une famille ne voulant que son héritage, le vétéran de la guerre de Corée Walt Kowalski est l'archétype d'une génération passée et désuète. *Gran Torino*, réalisé par Clint Eastwood, qui joue aussi le rôle principal, nous parle d'une vieillesse venant aider la jeunesse, d'un héros qui n'a pas voulu l'être, d'un homme qui après avoir vécu le deuil s'est refermé sur lui-même jusqu'à ce que Tao, un jeune du quartier essaye de lui voler sa voiture (une Ford Gran Torino) seul objet auquel Kowalski tient vraiment. Malgré tout, en apprenant que ce dernier est forcé par un gang, il ne lui en voudra pas et le prendra sous son aile, le protégeant des jeunes bandits du quartier et l'aidant à trouver un travail. À partir de ce moment-là, Kowalski s'ouvrira autant au monde qu'à son quartier, amenant à un sacrifice qui assurera la mise en prison du gang.

Dans *Gran Torino*, la vieillesse a vécu, Kowalski n'est pas un vieil homme faible, il est rempli de vie mais surtout de colère. Une rage dirigée autant envers une jeunesse désinvolte se tournant vers le banditisme qu'envers ceux refusant de se battre, préférant subir. Mais aussi envers une population asiatique qu'il n'apprécie pas, ayant dû les combattre durant son service militaire. Une colère envers sa famille proche, ne cherchant qu'à évaluer son héritage et pensant

juste à l'envoyer en maison de retraite alors qu'il n'en a pas envie. Mais aussi envers le décès de sa femme, qu'il finira par rejoindre à la fin du film. Pourtant, malgré cette haine envers le monde, on s'attache au personnage de Kowalski qui changera au contact du jeune Tao, totalement à l'opposé de son mode de vie et de sa façon de faire. Les deux personnages apprendront autant l'un de l'autre que le spectateur en les regardant.

Plus qu'un simple film, Clint Eastwood nous raconte aussi ce qu'il ressent, vieil acteur, ancienne célébrité connue pour ces westerns spaghetti ou pour l'inspecteur Harry, il est facile de voir le parallèle entre le vieux cinéaste et une nouvelle génération. Dans un univers cinématographique enchaînant les superproductions, on ne retrouve plus la touche des vieux films, ceux qui marquent, qui sont devenus aujourd'hui des classiques incontournables. Pourtant, même dans ces superproductions, certains films peuvent se démarquer. C'est pour cela que *Gran Torino* sort du lot, il montre ce que le cinéma hollywoodien a besoin d'un dialogue entre les vieux et les nouveaux films afin d'apprendre les uns des autres pour qu'on puisse avancer et découvrir de nouvelles choses.

Patrick Rome





Akerman de mère en fille et de fille en mère

Tout au long de sa carrière cinématographique et artistique, Chantal Akerman n'a cessé de retranscrire sa relation particulière avec sa mère et de l'utiliser comme matière première de son œuvre. Natalia Akerman est l'essence du cinéma de sa fille, et ce l'une malgré l'autre. Seulement voilà : à la manière des films de la réalisatrice, le temps passe et Chantal le ressent. La vieillesse et la mort de sa mère deviennent des préoccupations centrales de sa vie, comme le témoignent ses deux dernières œuvres. D'une part, le livre *Ma mère rit* paru pour la première fois en 2013 aux éditions *Mercurie de France* est un autoportrait frontal de la relation entre la mère et la fille, écrit avec tout l'amour, mais aussi avec la détresse des blessures de l'artiste. D'autre part, *No Home movie* met directement en scène le portrait de Natalia, et notamment son passé poignant de rescapée d'Auschwitz ainsi que son état de santé préoccupant.

Dans *Ma mère rit*, Akerman nous raconte toutes ses angoisses quant à sa relation avec sa mère : ses séjours à l'hôpital, son anxiété quant aux chutes qui peuvent survenir au quotidien ; mais aussi la vision qu'elle aurait de sa fille et les mots parfois difficiles qu'elle lui dit. Elle écrit : "Il se pouvait bien que ma mère meure et même si je disais que j'étais prête je ne pense pas que je l'étais". Et en effet, Natalia mourut quelques mois à peine après le tournage de *No home movie* où Chantal filme sa mère dans son quotidien. À son tour, la disparition de sa mère s'étant avérée inconsolable, la réalisatrice met fin à ses jours un an et demi après, et quelques mois avant la

sortie de son dernier long-métrage en salles. Le documentaire relate le quotidien de Natalia, l'accompagne dans son témoignage douloureux du passé.

Si une œuvre utilise les mots, et l'autre les images pour décrire à la fois la souffrance de la mère et la détresse de la fille, les deux œuvres sont indéniablement interdépendantes. Le livre et le film doivent être parcourus ensemble, car l'un éclaire l'autre sans cesse. Les mots de Chantal appuient en effet les images filmées également par elle-même, tout comme ces images ne cessent d'éclairer ses confessions écrites. Et inversement. Cette dépendance continue entre cinéma et littérature enrichit davantage le travail de l'artiste et permet au spectateur de se plonger autant émotionnellement que physiquement dans les inquiétudes et pensées de Chantal Akerman. Cela nous permet alors de comprendre plus précisément les préoccupations à l'œuvre dans son parcours artistique, idéologique et personnel.

Cécile Forbras

C'est presque ça

S'il convient de penser qu'un acteur seul puisse véhiculer à une audience une certaine émotion et créer l'illusion d'un ailleurs, le cinéma utilise aussi tout un éventail d'artefacts pour l'y aider. Les maquillages et prothèses permettent, par exemple, à des acteurs plus jeunes de se métamorphoser en vieillard sans bafouer la suspension d'incrédulité. Puisque le cinéma ne déroge pas à cette règle universelle, il est plus facile de "faire" vieux que de "faire" jeune. Et ce n'est sûrement pas à Hollywood, véritable temple de la beauté artificielle où son âge est une chose tue comme les comportements déplacés d'un producteur, qu'ils nous diront le contraire.

Cependant, certains de ces effets sont parfois catastrophiques. Dans *Retour vers le futur 2* sorti en 1989, Marty McFly voyage cette fois en 2015 pour sauver son futur fils d'un sort funeste. Il se retrouve alors face à face avec une version plus âgée de lui-même. Et c'est là que le drame survient : un Marty âgé seulement de 47 ans a pourtant l'apparence d'un vieux Donald Trump sous botox. Cette image atroce crée alors une distorsion du continuum espace-temps, Marty voyant à quoi il ressemblera quelques années plus tard décide de tout remettre en question, jusqu'à sa propre naissance. Il pense que sa candidature aux élections américaines serait trop problématique pour le monde et décide de remonter dans le temps accompagné de son meilleur ami gynécologue, le docteur Emmett Brown et son rat de compagnie intelligent Einstein. Les trois amis se retrouvent face à un dilemme moral ; ils connaissent la destinée de Marty et ont

la possibilité d'en changer. Mais les implications sont trop grandes, si le destin de Marty devait être changé, alors serait-il encore leur ami ? Et puis la question qui restait jusqu'alors centrale, une casquette rouge est-elle réellement un fashion faux pas ?

Plus tard, le docteur Brown prend la décision de remonter dans le temps afin de régler la situation. Mais tout comme cet égoïste d'*Harry Potter*, il veut toujours tout faire tout seul alors même que ses meilleurs amis pourraient l'aider. Bref, Brown armé de sa moto-machine-à-voyager-dans-le-temps repart en 1968, année de naissance de McFly. Là-bas, le toubib n'est pas dépaysé : en 68, il avait déjà 72 ans et a connu deux divorces. Son retour à cette époque dorée de l'Amérique lui fit tout reconsidérer, finalement la casquette rouge ce n'était pas si mal et puis la moto-à-remonter-le-temps qui roule à l'électricité ? laissez-moi rire. Le film se termine finalement sur cette scène mythique : la caméra zoome lentement sur le visage du médecin pour aboutir sur un plan serré de son visage où il prononce ces mots qui résonneront pour longtemps dans toutes les discussions de cinéphiles : « Fucking mexicans ! »

Julien Heyne

GRAND FORMAT

Vortex : après ça, le trou noir

Malheureusement, la vieillesse rime souvent avec la maladie car, hélas, notre corps et notre esprit sont dépendants du passage du temps, de son usure. Dans cette analyse, je vais m'intéresser tout particulièrement à l'espace cinématographique dans sa relation au récit et en rapport avec ce que vivent les personnages. Cet article est le résumé d'un exposé présenté dans le cadre du cours de Dick Tomasovic (Uliège) : *Questions d'esthétique de l'image*.

Je vous présente dès lors deux problématiques : 1°) comment est-ce qu'un espace au sens d'André Gardies peut-il, en tant que composant fondamental du récit filmique, montrer au sens littéral comme au figuré ce que vit l'aidant proche d'une personne âgée atteinte de la maladie d'Alzheimer ? 2°) comment, alors que le split-scene tend à réduire le *hors-champ imaginaire*, le hors-champ de derrière la caméra est-il utilisé afin de réintroduire une tension via le traitement de l'espace cinématographique ?

La séquence oscillant entre des moments de calme et de tension sur laquelle je vais m'appuyer provient de *Vortex* (2021), un film de Gaspar Noé. Actuellement, le réalisateur italo-argentin a réalisé onze courts-métrages, deux moyens et six longs dont le dernier : *Vortex*, nous raconte l'histoire d'un couple à bout de souffle, et rongé par la maladie. L'épouse (Françoise Lebrun) souffre de la maladie d'Alzheimer et le mari (Dario Argento), de problèmes cardio-vasculaires.

Prisonniers d'un récit centripète¹ relatant au sens propre comme au figuré l'écrasement de la maladie sur les corps comme sur les esprits, les personnages se retrouvent dès le début du film séparés par le split-scene (écran divisé pour les non-anglophones) les livrant tous deux à une errance intellectuelle, dans une division soulignant l'étanchéité des deux vies². La première partie de cette brève analyse fait le parti-pris de ne se focaliser que sur ce que subit le personnage joué par Dario Argento, l'aidant proche de sa femme. Ce point de vue est adopté du fait de la restriction d'espace de cette rédaction, mais également en

réaction à ce qui, indépendamment du film, m'a indirectement concerné. La seconde partie, elle, se focalisera sur le point de vue du personnage de Françoise Lebrun.

Pour cette analyse, je vais m'inspirer des approches narratologique et scénographique de l'espace cinématographique que rassemble Antoine Gaudin dans son livre : *l'espace cinématographique, Esthétique et Dramaturgie*. Le tout sera agrémenté d'autres concepts théoriques proposés par Noël Burch.

Premièrement, et pour ce qui en est de l'approche narratologique proposée par André Gardies, il est ici question d'un espace *donné comme structure fondamentale de perception* et comme condition de possibilités de phénomènes. En tant que composant fondamental du récit filmique qui, selon Gardies, *fait obtenir la causalité narrative par les codes spatiaux*, il fonctionne également comme *un système relationnel abstrait entre les lieux et les actions* : le récit centrifuge, ou centripète³. C'est ici cette seconde notion d'espace comme composant du récit centripète qui m'intéresse et, plus précisément, en quoi les actions participent-elles (en relation avec cet espace se rapetissant petit à petit) à l'étouffement littéral comme au figuré de Dario Argento. Pour rappel, le récit centripète consiste en un resserrement spatial⁴ progressif (sur les personnages) accompagnant les actions de ces mêmes personnages.

Au début de la séquence - et alerté par l'odeur du gaz -, Dario Argento traverse le salon dans l'empressement afin de couper la cuisinière au gaz. Petit à petit, les espaces dans lequel sont placés les deux acteurs - filmé à présent en plan poitrine - se resserrent par rapport aux premiers plans : à présent (fig. 1) l'une assise à la table, et l'autre est face au mur de la petite cuisine exigüe en train de suffoquer. L'espace se resserrant est ici une première fois en symbiose avec la narration et avec les actions. C'est-à-dire que la pression mentale de la maladie se referme petit à petit sur le personnage que joue Dario Argento, déjà affecté par sa propre maladie.

Souffrant, il s'empresse d'aller ouvrir les fenêtres afin de prendre l'air (fig. 2). Ici, le volume spatial nettement plus grand à ce moment de la séquence devient synonyme d'une diminution de la tension : tension relâchée également du point de vue des actions de Dario Argento ayant maîtrisé la situation. Cependant, son épouse, elle, est psychologiquement absente et ne se rend pas compte de la gravité de la situation. Ce contrepoint est synonyme de l'illusion du calme apparent.

Dans la foulée, nous voyons les deux personnages se mettre en mouvement : l'une vers le bureau de son compagnon, l'autre vers la chambre afin de se mesurer la tension artérielle. Ici, les deux personnages nous sont montrés en plans larges et en contre-plongée, puis en plan poitrine. L'espace, lui, se réduit par rapport à la scène précédente : la chambre est nettement plus petite que le salon. Cela s'accompagne des actions Françoise Lebrun (ne prenant pas conscience de la gravité de la situation) en train de déchirer calmement les textes de Dario Argento (qui est donc hors du bureau). Ces deux aspects contribuent à augmenter de la tension narrative en annonçant l'asphyxie (au sens figuré) à venir (fig. 4).

Quelques instants plus tard, Dario Argento rentre dans la salle de bain puis dans la douche. Simultanément, Françoise Lebrun quitte le bureau et marche vers ce que nous ne savons pas encore être la salle de bain : elle y jettera les essais dans les toilettes. En passant de pièce en pièce, l'espace se réduit autour d'elle. À la fin de cette séquence, la salle de bain s'avère être la plus petite des pièces vues dans les plans précédents. Ainsi, et mêlé à l'exiguïté extrême de l'espace partagé à présent par les deux personnages, le fait que Dario Argento soit désarmé et totalement enserré par l'espace et par ce qu'il est en train de vivre, représente ici le climax de l'action, et ce, dans une corrélation abstraite avec l'espace. Bref, l'espace, en tant que système relationnel abstrait entre les lieux et les actions, relaté sous la forme d'un récit centripète, peut se traduire comme un resserrement progressif sur le personnage joué par Dario Argento tant au sens littéral (son corps est enserré dans l'espace) qu'au sens figuré : la métaphore d'un enfermement mental qui refléterait un état d'esprit.

De façon plus formelle, cet enfermement mental figuré et progressif peut également se voir qualifié et quantifié grâce au volume d'air lumineux de l'image et de l'espace-agencement, et ce, grâce à l'outil de description qu'est la *valence spatiale*



(englobant la présence, l'habitabilité, la grandeur de l'espace représenté ainsi que la répartition abstraite des volumes vides et pleins inscrits au sein de l'image⁵). L'espace-agencement est décrit par Antoine Gaudin comme étant « *la configuration mouvante de la matière expressive du film ainsi que l'extension de l'espace ciné-plastique⁶ {...} dont il est interdépendant⁷ ».*

Dès lors, et afin de mesurer l'habitabilité, la grandeur de l'espace représenté ainsi que le volume d'air lumineux évolutif présent dans cette séquence (également en rapport avec ce que vivent les personnages), je vais m'intéresser à la lumière, à la place des corps et des objets dans l'espace, à l'échelle des plans ainsi qu'à la profondeur de champ.

Commençons par la lumière. Ayant ici une fonction symbolique et dramatique, la lumière en vient à faire varier le volume d'air vide en fonction de son intensité, en augmentant *ipso facto* la gravité de la situation que vit le personnage de Dario Argento. Néanmoins, il faut remarquer qu'au

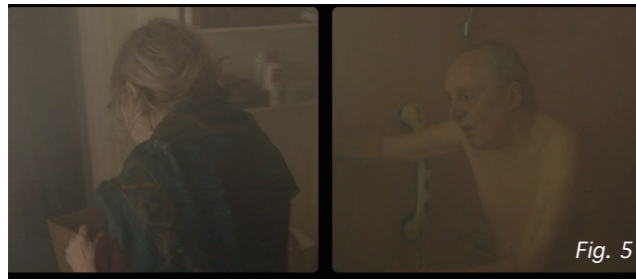


Fig. 5



Fig. 6

moment où celui-ci ouvre les fenêtres puis, lorsque la caméra nous le montre de dos, la quantité de lumière entrant dans la pièce vient augmenter le volume d'air lumineux et par conséquent la grandeur de l'espace représenté. Ici, cela va de pair avec l'abaissement de la tension narrative.

Dans la suite de la séquence, la lumière se fait de plus en plus rare et l'appartement s'est beaucoup plus obscurci. S'il faut en premier lieu porter notre attention sur le cadre de Dario Argento, il suffit de remarquer que la pénombre gagne très vite la chambre, tout comme la vapeur d'eau en vient à occulter rapidement la lumière de la salle de bain. Cela fait disparaître presque littéralement le personnage du champ visuel, et réduit par conséquent l'habitabilité de l'espace.

De l'autre côté, Françoise Lebrun s'enfonce de plus en plus dans la pénombre de l'appartement jusqu'à se retrouver elle aussi dans la salle de bain embuée. Le fait d'assister simultanément à ces actions se passant dans des endroits où la lumière et l'espace tendent à se réduire, nous fait également remarquer la diminution du volume d'air lumineux et donc, la diminution de l'habitabilité de l'espace au sens littéral comme presque au sens figuré.

Pour ce qui en est de l'échelle des plans, celle-ci ne dépasse que rarement le plan poitrine. Cela a pour effet de réduire le volume d'air lumineux, d'autant plus que les personnages sont habillés sombrement. Dans la séquence de la fenêtre, un raccord dans l'axe sur le dos de Argento (passant du plan taille air plan poitrine) en vient à refermer l'espace précédemment empli de lumière, et donc réduit le volume d'air lumineux. Ainsi, la réitération de la tension narrative en vient à contribuer au lent enfermement progressif du personnage. Parallèlement, il est à noter que le

volume spatial pris par les objets (l'espace est encombré d'objets, d'étagères débordantes ...) ainsi que la place que prennent les corps dans les cadres tout au long de la séquence, contribue fortement à diminuer la valence spatiale ainsi que le volume d'air lumineux de l'espace de la séquence.

Enfin, si la profondeur de champ est assez grande avant que Françoise Lebrun n'entre dans le bureau, c'est lorsqu'elle le quitte que la profondeur de champ devient sensiblement plus faible. Cela a pour effet, tout comme la dégressivité de la quantité de lumière, de réduire le champ visuel, et donc la visibilité de l'espace, mais aussi dans l'espace. Cela accentue la réduction de l'habitabilité de l'espace représenté : ceci va de nouveau de pair avec l'oppression s'abattant sur le personnage.

Dès lors, là où les rapports abstraits entre les lieux et les actions conduisent au lent resserrement de l'espace sur le personnage pris au piège dans un récit centripète, cette approche plus formelle en vient à qualifier l'appartement comme un espace oppressant, presque inhabitable, et devenant in fine progressivement asphyxiant. Cela en vient à amplifier l'enferment mental au sens figuré que subit le personnage. Cela, bien entendu, est amplifié par la simultanéité qu'offre le split-screen.

À présent, et si le split-screen nous en fait voir plus en nous donnant un certain don d'ubiquité⁸, il offre également, de par la composition de sa structure fondamentale, un renforcement de l'impact dramatique⁹. Or, dans ce film, cette même structure a également tendance à provoquer, lorsqu'un personnage est dans le même espace que l'autre - surtout lorsque l'un.e regarde l'autre via un raccord de regard (fig. 3) -, une *suture* constante, faisait ainsi baisser la tension dramatique, et ce, *par le fait que l'espace hors-champ n'induit plus un manque*¹⁰. (En bref, nous ne sommes plus dans l'attente de voir ce qui est dans le contre-champ. Une fois le champ et le contre-champ montrés l'un après l'autre, cela crée ce que Jean-Pierre Outard a appelé *la suture* : on recoud littéralement dans notre tête l'espace sur base de la réunion de deux plans dont l'un était jadis aveugle de l'autre). Ici, le split-screen nous donne plus à voir et, par la même occasion, réduit l'espace inconnu. Mais comment, dès lors que nous vouons « plus », le hors-champ peut-il encore nous surprendre ?

1°) par ce que Noël Burch a appelé le cinquième segment du hors-champ, c'est-à-dire celui qui se trouve derrière la caméra¹¹. 2°) par

la relation entre ce que Burch a nommé hors-champ concret, et le hors-champ imaginaire. Pour faire simple, le hors-champ imaginaire, c'est ce qui n'a pas encore été vu à l'écran. Une fois visible (via un contre-champ par exemple), il devient rétrospectivement concret¹² : on en prend conscience, et il est toujours dans notre mémoire visuelle comme étant « visible » et ce, lorsque le champ contre-champ s'inverse à nouveau. 3°) par le fait que l'utilisation du split-screen ne veut pas dire la représentation continue du même espace filmé simultanément dans les deux cadres. Cela, par voie de conséquence, réintroduit dans cette séquence un manque induit par le hors champ de derrière la caméra.

Dans *Vortex*, il n'y a très vite plus de hors-champ imaginaire, mais bien presque uniquement du concret du fait que la caméra soit déjà passée dans tout l'appartement. Or, ce qui peut passer à la fin de la séquence pour du hors-champ imaginaire fait ici bien partie du hors-champ concret (la caméra, à ce stade du film, est déjà passée dans tout l'appartement). Ici, il faut bien comprendre qu'il est possible de se faire berner sur la nature de ce hors-champ pouvant paraître imaginaire. En réalité, nous avons déjà vu le chemin (et donc l'espace) que Françoise Lebrun emprunte avant d'entrer dans la salle de bain. Nous pouvons donc nous faire berner car : 1°) il fait plus sombre que la première fois (la valence spatiale - via la lumière notamment - diffère, tout comme le volume d'air lumineux qui est, au début du film, plus élevé) ; 2°) par le fait que l'actrice fait le chemin inverse ; 3°) par le laps de temps qui sépare l'aller (0h10) du retour (1h22) : ceci modifie la perception que l'on peut avoir de l'espace, et donc du hors-champ. La gestion de l'espace peut donc provoquer un oubli de l'espace vu au début du film, voir une confusion quant à cet oubli potentiel. L'espace, bien que pouvant sembler connu, confronte notre mémoire aux souvenirs risquant de s'éroder petit à petit : c'est un des nombreux messages du film, et une nouvelle métaphore de l'espace labyrinthique de l'appartement associé ici à la mémoire.

Cependant, et ce même s'il les plus aguerris peuvent potentiellement reconnaître l'endroit, la tension dramatique est amenée en réalité par la structure fondamentale du split-screen, et ce, parce que dans le cadre de gauche (l'actrice qui traverse le couloir), l'espace n'est pas le même que celui filmé dans le cadre de droite (où l'acteur prend sa douche) : nous sommes donc en attente de la suture par le fait que le hors-champ du cadre de gauche est situé derrière la caméra. Jusqu'à la réunification des deux espaces et donc de la

suture, ce qui contribue à amener une tension dramatique est donc le manque induit par l'espace se situant derrière la caméra : on ne sait pas où l'actrice va s'arrêter car le hors-champ de derrière la caméra est littéralement désorientant, et ce, de par le fait que le regard vers le hors-champ est lui-même désorientant.

Pour le dire autrement : nous sommes face à un regard qui semble ne regarder nulle part (fig. 6). Cela amplifie la sensation de vide induit par le hors-champ. Nous sommes autant perdu qu'elle. Notre propre regard, lui, est en attente ce que viendra réduire ce vide qu'induit ce cinquième segment du hors-champ : la réunion des deux caméras et donc des deux corps dans les mêmes endroits, provoquant une suture (fig. 5). De plus, l'utilisation d'un espace labyrinthique nous confrontant à notre rapport à l'oubli n'en devient que plus fort une fois associée à l'utilisation du récit centripète : l'un, à cause du micro-monde dans lequel il vit (sa vie de couple, sa femme malade et son appartement), subit un enfermement progressif au sens littéral (physique) et figuré (réflétant un état d'esprit) ; l'autre a le cerveau qui la rend de plus en plus extérieure à ce même monde. L'étanchéité entre les êtres n'en devient que plus difficile à supporter (pour eux et pour nous...).

Robin Nissen

1 GAUDIN, Antoine, « L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie », Amand Colin, 2015, p. 26.

2 GARSON, Charlotte, « Aux urnes : *Vortex* de Gaspar Noé », Cahiers du Cinéma, avril 2022, pp. 42 - 43.

3 GAUDIN, Op. Cit., pp. 25 - 27.

4 Idem, p. 26.

5 Idem, p. 75.

6 Englobant quant à lui la composition visuelle de l'image (échelle de plan, lumière, profondeur de champ), sa mobilité, sa durée ...

7 GAUDIN, Op. Cit., pp. 74 - 76.

8 L'ubiquité est le fait de savoir être présent à plusieurs endroits simultanément.

9 VILLENANVE, Baptiste, « Le nouvel hollywood (1967 - 1980), une réinvention du point de vue », Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 236.

10 OUTARD, Jean-Pierre, « La suture », in Cahiers du Cinéma n°211 et 212, 1969.

11 BURCH, Noël, « Un praxis du cinéma », FOLIO, 1969, p. 40.

12 Idem. p. 43.

Le **Ciné-club Nickelodéon** présente son cycle sur...

la Vieillesse

JEUDI
08/02

Voyage à Tôkyô de OZU Yasujirô

JEUDI
15/02

Amour de Michael HANEKE

★ *Précédé du court-métrage "Le Bleu des Cimes"*
de Alice Obee

JEUDI
22/02

Youth de Paolo SORRENTINO

★ *Précédé du court-métrage "En Attendant, Je Continue de Rêver"*
de Flavio Schillaci

JEUDI
29/02

A Simple Life de Ann HUI

Séances à 20h.
SALLE GOTHOT
Université de Liège
Place du Vingt Août n°7

Entrée 4€
Membre 2€
Carte membre 3€