

## Lycéens et apprentis au Cinéma –Région Sud– 2018/2019

### Formation enseignants

#### **Présentation de *Carol* de Tod Haynes par Adrien Dénouette**

Adaptée d'un roman de Patricia Highsmith, l'histoire du film sied parfaitement à Haynes, en bon révisionniste du mélodrame fifties qu'il est. Therese, jeune femme rêvant de devenir photographe, est employée dans un grand magasin de Manhattan au rayon des jouets. Au cours d'une journée de travail, elle rencontre Carol, une cliente venue acheter un cadeau de Noël pour sa fille. Carol est embourbée dans une procédure de divorce douloureuse, les deux femmes se rapprocheront prudemment l'une de l'autre, ne laissant rien paraître de leur amour naissant, « conduite immorale » qui fait courir à Carol le risque de perdre la garde de sa fille.

Haynes n'a cessé, de film en film, de remonter le temps et de revisiter les décennies par le biais de leur imagerie. Du réel, il ne garde que l'esquisse publicitaire : si Sirk était partout dans *Loï du paradis*, ce sont les grands photographes des années cinquante qui hantent *Carol* et c'est par ce prisme de petit espion urbain que, dès le premier plan, Haynes embrasse son sujet. Si ce regard glissant le long d'un monde en papier glacé est autant celui de Therese que celui de Haynes, le cheminement fébrile de son œil embué de larmes sert néanmoins de contrepoint salvateur à la reconstitution fétichiste. La beauté de *Carol* tient dans ce partage des plans : l'image comme vitrine ne se donne désormais plus seule mais avec son contrechamp, soit l'œil qui la regarde et qui est le véritable sujet du film. D'un côté le visage dur de Blanchett, sa peau diaphane et ses splendides tenues. De l'autre, Therese, fringuée comme une gosse, rétine ambulante qui s'écrase contre l'objet de sa contemplation. La vitre, comme principe récurrent et attendu de mise en scène, n'est plus instrument de distanciation mais rapport sensible au monde, c'est une peau qui se laisse affecter et étale ses effets de lumière et ses impuretés sur le visage de Therese. En cela Haynes trouve un magnifique point d'équilibre entre le soin maniaque de ses plans (cadres dans le cadre, travellings coulants) qui sont autant de photos parfaites, et un mouvement beaucoup plus fluide et immanent reposant sur l'utilisation systématique du gros plan. Un dialogue harmonieux en découle, entre l'œil de Haynes et celui de Therese, entre distance et sensualisme, entre la volonté de faire image et l'impossibilité de se sortir la tête d'un bain de stimuli sonores et visuels.

#### **Présentation de *Diamant Noir* de Arthur Harari par Adrien Dénouette**

On taille un diamant et le film insiste sur l'œil, multiplié sur les facettes de la pierre. C'est l'œil du personnage principal, œil perçant (Pier, le personnage, est un cambrioleur méticuleux qui reverse son savoir-faire dans la joaillerie) et néanmoins malade (d'un abcès autant que d'une douloureuse image mentale, qui remonte à l'enfance et nourrit un projet fébrile de vengeance), et si le film y insiste c'est parce qu'il en fait un motif où résumer à peu près toutes ses ambitions : l'œil est la clef de l'histoire et en même temps l'indice d'un admirable souci de précision. Mais autant que l'œil, le film regarde la main, avec un intérêt égal quoique moins démonstratif.

C'est pourtant la première chose qui frappe dans *Diamant noir*, et qui le distingue d'emblée de la plupart des premiers longs métrages français : le soin qu'y met son auteur, Arthur Harari, à filmer les mains, à commencer par celles-ci, donc, qui sont celles de Niels Schneider. Les mains sont comme l'œil : précises mais abîmées, rongées par l'angoisse comme par la vie ouvrière, déjà calleuses, lardées de coupures. Précaution rare, détail admirable que ces mains capables à elles seules de raconter le personnage. Le roman familial lui-même commence avec une histoire de main : celle du père, mutilée sur la meule où, enfant, on lui apprenait à tailler les diamants – c'est l'image

mentale qui inspirera à Pier son scénario de vengeance. Il se clôt sur une main symétriquement sanglante, celle d'un père de substitution que Pier devra finalement trahir, trahissant du même coup son scénario de vengeance. Image réelle cette fois, et tout aussi douloureuse : la main caresse la joue de Pier et y dépose une traînée de sang qui est comme la marque de sa trahison.

Si Harari revendique ici beaucoup d'influences anglo-saxonnes, de Shakespeare à De Palma, son inspiration a de ce point de vue quelque chose de très français, et il faut lui savoir gré de faire revenir dans le cinéma d'auteur cette mythologie loubarde qui, passée par Vecchiali, Nolot ou Pialat, avait fini par ne survivre presque que dans les rêveries viriles et *vintage* des Jacques Audiard ou Olivier Marchal.