

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

FRANCIS FORD COPPOLA

Tetro



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.site-image.eu



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic.
Rédacteur du livret : Marcos Uzal.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique – 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr

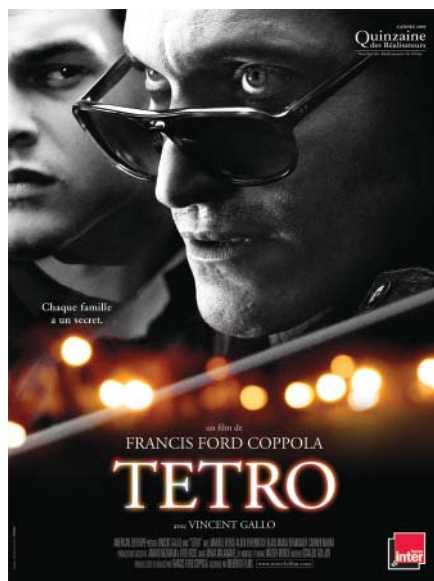
Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – L'éternel débutant	2
Acteur/Personnage – Vincent « Tetro » Gallo	3
Genèse – Sources biographiques et littéraires	4
Écriture – Un film frère : <i>Rusty James</i>	5
Genre – Tragédies fraternelles	6
Avant la séance	7
Découpage séquentiel	8
Récit – Le jeune homme sans passé	9
Mise en scène – Le théâtre et ses feux	10
Séquence – L'arrivée de Bennie	12
Plans – Dans l'ombre	14
Motif – Le temps	15
Technique – Des images hétérogènes	16
Filiation – Michael Powell	17
Pistes de travail – Les arts par-dessus tout	18
Atelier – Métaphores et symboles	19
Critiques – Un grand petit film	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



Tetro

États-Unis-Argentine-Espagne-Italie, 2009

Réalisation, production : Francis Ford Coppola
Scénario : Francis Ford Coppola
(avec la collaboration de Mauricio Kartun pour la pièce *Fausta*)

Image : Mihai Malaimare Jr
Son : Vincente D'Elia
Montage : Walter Murch
Direction artistique : Federico Garcia Cambero
Décor : Sebastian Orgambide
Costumes : Cecilia Monti
Musique : Osvaldo Golijov
Chorégraphies : Ana Maria Stekelman
Producteurs exécutifs : Anahid Nazarian, Fred Roos (American Zoetrope)

Distribution (France 2009) : Memento films
Durée : 2 h 07
Formats : HDCAM noir et blanc et couleurs, 2,35:1
Sortie française : 23 décembre 2009

Interprétation

Angelo Tetrocini alias Tetro : Vincent Gallo
Bennie : Alden Ehrenreich
Miranda : Maribel Verdù
Carlo / Alfie Tetrocini : Klaus Maria Brandauer
Alone : Carmen Maura
José : Rodrigo De La Serna
Josefina : Leticia Bredice
Abelardo : Mike Amigorena
Maria Luisa : Sofia Castaglione
Ana : Erica Rivas
Tetro jeune : Lucas di Conza
Silvana : Silvia Pérez
Angela : Adriana Mastrangelo

Bennie arrive à Buenos Aires pour rendre visite à son demi-frère Angelo. Neuf ans plus tôt, ce dernier avait rompu tout lien avec sa famille pour s'exiler en Argentine et se consacrer à l'écriture. Il se fait désormais appeler Tetro, diminutif de leur nom de famille, Tetrocini ; il vit avec Miranda et travaille comme éclairagiste dans un théâtre. Bennie veut comprendre les raisons de la fuite de son frère et connaître l'histoire de sa mère, plongée dans le coma depuis neuf ans.

En fouillant dans les valises de Tetro, Bennie découvre le manuscrit d'un roman inachevé où son frère raconte son histoire et celle de leur père, un célèbre chef d'orchestre despotique et cruel. Miranda apprend à Bennie que Tetro conduisait lors de l'accident qui coûta la vie à sa mère. Excédé par les questions et les indiscretions de Bennie, Tetro veut le renvoyer de sa maison. Plus tard, le jeune homme se fait renverser par un scooter et se retrouve à l'hôpital. Bienveillant, Tetro propose à Bennie de s'installer chez lui mais il change à nouveau violemment d'avis lorsqu'il découvre que ce dernier a subtilisé son manuscrit. Dans ce texte, Bennie apprend l'existence d'une jeune femme que son grand frère aime mais qui se laisse séduire par son père. Bennie décide d'écrire une pièce à partir de ce roman inachevé, ce qui met à nouveau Tetro en colère. Mais celui-ci accepte finalement de cosigner la pièce qui sera montée dans un important festival en Patagonie.

Pendant la représentation, à laquelle il a décidé de ne pas assister, Tetro demande à Bennie de le rejoindre à l'extérieur. Il lui révèle alors qu'il est son véritable père, la jeune fille évoquée dans son livre n'étant autre que sa mère, enceinte de lui lorsqu'elle épousa le chef d'orchestre. Celle-ci n'annonça la vérité aux deux hommes que neuf ans plus tard, juste avant la tentative de suicide qui la plongea dans le coma où elle se trouve encore. Quelques instants plus tard, Tetro apprend la mort de son père qui sera enterré à Buenos Aires. Lors de la cérémonie, Bennie révèle à tous que le mort était en fait son grand-père, puis il met le feu et s'enfuit. Tetro va le retrouver tandis qu'il se promène dangereusement au milieu des voitures. Après l'avoir délogé du trafic, il l'embrasse en l'appelant « *mon fils* » et en lui disant qu'ils forment désormais une famille.

FILMOGRAPHIE

Francis Ford Coppola

- 1961 *Tonight for Sure !*
- 1962 *The Bellboy and The Playgirl*
(coréalisation)
- 1963 *Dementia 13*
- 1966 *You're a Big Boy Now*
- 1968 *La Vallée du bonheur*
- 1969 *Les Gens de la pluie*
- 1972 *Le Parrain*
- 1974 *Conversation secrète*
Le Parrain 2
- 1979 *Apocalypse Now*
- 1982 *Coup de cœur*
- 1983 *Outsiders*
Rusty James
- 1984 *Cotton Club*
- 1985 *Rip Van Winkle* (TV)
- 1986 *Capitaine EO* (court métrage)
Peggy Sue s'est mariée
- 1987 *Jardins de pierre*
- 1988 *Tucker*
- 1989 *Life Without Zoé*
(sketch du film *New York Stories*)
- 1990 *Le Parrain 3*
- 1992 *Dracula*
- 1996 *Jack*
- 1997 *L'Idéaliste*
- 2007 *L'Homme sans âge*
- 2009 *Tetro*
- 2011 *Twixt*



Twixt (American Zoetrope)

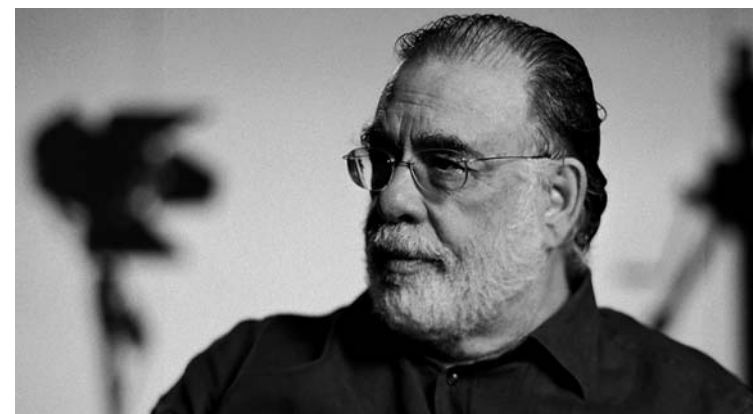
RÉALISATEUR

L'éternel débutant

Francis Ford Coppola est incontestablement l'un des plus célèbres cinéastes de l'histoire du cinéma, quasiment une légende vivante. Pourtant, son œuvre n'est pas si bien connue dans son ensemble. Son nom reste en effet lié à quelques titres mythiques (la série des *Parrain*, *Apocalypse Now*) tandis qu'une majorité d'autres films reste peu vue et souvent sous-estimée.

Rappelons qu'après le grand succès d'*Apocalypse Now*, il fut totalement ruiné en 1982 par l'échec de *Coup de cœur*, un film très ambitieux et coûteux qui déçut à la fois la critique et le public. Il dut alors renoncer à ses studios et à son indépendance et enchaîner des films de commande. Il ne faudrait cependant pas négliger cette période passionnante de sa carrière pendant laquelle il réalisa des petits bijoux (*Outsiders*, *Rusty James*, *Peggy Sue s'est mariée*, *Jardins de pierre...*), généralement sous-estimés à cause de leur apparente modestie mais qui n'ont finalement rien à envier à ses grandes œuvres des années 1970. Ce n'est qu'au début des années 1990, grâce au *Parrain 3* et surtout au grand succès de son très beau *Dracula*, que Coppola retomba complètement sur ses pieds et put espérer retrouver l'indépendance financière et la liberté créatrice de ses débuts. Qu'est-ce qui explique alors son absence des écrans pendant dix ans, entre *L'Idéaliste* et *L'Homme sans âge* ? Essentiellement l'abandon d'un projet très ambitieux auquel il consacra beaucoup de temps et d'énergie : *Megalopolis*. Cette fresque, dont New York devait être le personnage principal, aurait représenté le retour de Coppola au cinéma monumental et spectaculaire qui fit sa renommée.

Le renoncement du réalisateur en a décidé autrement et lorsqu'il revient en 2007 avec *L'Homme sans âge*, il annonce qu'il ne veut plus se perdre dans des projets trop lourds mais travailler comme s'il était à nouveau un cinéaste débutant, jouissant de moyens légers et d'équipes réduites, dans une totale indépendance financière et artistique. En faisant le deuil de ce « film total » qu'aurait été *Megalopolis*, c'est comme s'il s'était libéré de sa pesante stature de génie mégalomane pour s'épanouir dans des modes de production et de création plus expérimentaux. *Tetro* est réalisé dans le même esprit. Ceci explique sa



ph. Mihai Malaimare Jr

forme très libre, cette étrangeté qui fait tout son charme : c'est un film que Coppola a voulu réaliser comme s'il était un jeune cinéaste s'amusant à expérimenter avec le récit et la forme sans peur d'en faire trop ou d'apparaître naïf. Une des caractéristiques de l'œuvre de Coppola est que chacun de ses films possède son style propre, car pour lui c'est le sujet qui dicte la forme et chaque tournage doit être une aventure nouvelle, souvent liée à des expérimentations narratives et techniques. Mais malgré cette diversité, il s'agit d'une œuvre d'une très grande cohérence car toujours mue par les mêmes obsessions. Nous retiendrons les plus essentielles : la famille et le temps. Son obsession pour la famille est intimement liée à sa biographie, à ce qu'il a observé et vécu (les rapports entre son père et son oncle, entre lui et son frère ou la mort prématurée de l'un de ses fils) mais aussi à ce qu'il a cherché à construire avec ses propres enfants (qui ont tous travaillé pour lui, Sofia étant par la suite devenue réalisatrice et Roman scénariste).

La question du temps, qui écrase ou que l'on cherche à maîtriser, est constante chez lui, dans ses scénarios comme dans la construction de ses films (voir par exemple l'importance des flash-back), et elle est le sujet même d'un ensemble de films consacrés à des personnages pris dans un dérèglement temporel : *Peggy Sue s'est mariée* (un retour dans le passé), *Dracula* (un être immortel), *Jack* (un homme qui vieillit trop vite), *L'Homme sans âge* (un homme qui rajeunit brusquement). La question de la famille et celle du temps se rejoignent dans un autre sujet très important chez Coppola : la volonté de ses personnages de contrôler leur destin. Cela peut avoir à faire avec la création artistique, comme dans *Tucker* ou *L'Homme sans âge*, mais aussi, de façon plus générale, avec toute forme de pouvoir, qu'il soit politique (les *Parrain*), surnaturel (*Dracula*) ou qu'il mène à la folie (*Apocalypse Now*). Famille, temps, création, on retrouve ces trois sujets au cœur de *Tetro*, film que certains ont vu comme un « film-somme » de l'œuvre de Coppola.

ACTEUR PERSONNAGE

Vincent « Tetro » Gallo



Francis Ford Coppola aime les acteurs et a toujours eu un penchant pour ceux qui ont une forte personnalité, à l'image de ses personnages tourmentés, complexes, parfois jusqu'à la mégalomanie ou la folie. Après Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall, Dennis Hopper, Mickey Rourke ou Gary Oldman, il n'est donc pas étonnant qu'il ait fait appel à Vincent Gallo, l'un des plus grands acteurs américains de sa génération et l'un des plus singuliers. Gallo a en commun avec la plupart des autres acteurs cités plus haut d'être lui-même cinéaste : il a réalisé trois longs métrages à ce jour, dont le très beau *Brown Bunny*, l'un des plus importants films américains des années 2000. Il fait aussi de la photographie, de la peinture et de la musique (deux albums à ce jour), disciplines dans lesquelles il s'avère également très talentueux. Cependant, Gallo n'a pas toujours bonne réputation, notamment à cause de son caractère imprévisible et parfois agressif. C'est un personnage complexe et volontiers provocateur. Par exemple, il a régulièrement eu des prises de position très conservatrices (ne manquant pas d'affirmer régulièrement son admiration pour Georges Bush et ses actions, alors que ce dernier est épinglé dans une réplique de *Tetro*) tout en vendant son sperme sur son site internet (pour un million de dollars)... Il est difficile de départager ici ce qui relève de la dérision et de la mégalomanie, du jeu et de l'engagement sincère, mais c'est sans doute Coppola qui a raison lorsqu'il affirme : « *Je pense que c'est son sens de l'humour qui a fait sa mauvaise réputation*¹. »

Gallo n'est pas de ces acteurs qui s'effacent totalement derrière les personnages qu'ils incarnent, mais plutôt de ceux qui imposent et mettent en jeu leur propre vie et personnalité dans leur travail. Lors du tournage de *Tetro*, cela passait par une identification très intime avec le personnage, une figure d'artiste revêche et hyper sensible, comme lui. Gallo alla jusqu'à porter un vrai plâtre, jour et nuit, pendant toute la période où Tetro a la jambe plâtrée. De façon plus profonde, Coppola encouragea l'acteur à s'inspirer de sa propre vie familiale pour nourrir son personnage. Ainsi, lors du monologue où Tetro évoque son père pour la radio de l'hôpital psychiatrique La Colifata (« *Mon père est un*

vrai fils de pute. Il était parfois très méchant. Il tapait fort. »), l'acteur parlait en fait de ses rapports avec son propre père. Plus tard, Coppola eut du mal à convaincre Gallo que Tetro devait se rendre aux funérailles de son père : « *Vincent a dit qu'il n'irait pas à l'enterrement d'un père comme celui-là, qu'il ne porterait pas un costume, etc. Il voulait attendre dehors. Parce que Vincent ne s'entendait pas avec son propre père*². » Cette anecdote est touchante car elle démontre à quel point Gallo parvenait à être aussi fuyant et mal à l'aise que son personnage au point de vouloir se tenir en retrait de certaines scènes. « *Il ne parlait pas de Tetro, il était Tetro* », affirme Coppola³.

Finalement Gallo est présent dans le film un peu de la même façon que Tetro au milieu des autres : il est le centre fuyant et insaisissable autour duquel tous semblent tourner, pour s'y accorder ou s'en démarquer. Ainsi, son jeu très sensible, sa voix fragile, son corps tendu, son regard intense apparaissent comme ce qu'il y a de plus vrai au cœur d'une mise en scène jouant volontairement sur les artifices, les mises en abîme, la théâtralité. Gallo comme Tetro semble être le seul à ne pas « faire semblant », à être pendant que les autres (personnages et acteurs) sont pris dans une vertigineuse représentation où ils semblent parfois se perdre. « *Ne joue pas mon rôle. Sois toi, je serai moi.* » dit à un moment Tetro à Bennie, et l'on ne peut s'empêcher d'y entendre le conseil d'un acteur confirmé à un débutant. En effet, la beauté des rapports entre Bennie et Tetro passe en partie par ce contraste entre un jeune comédien qui s'invente sous nos yeux en jouant de son charme parfois avec excès ou maladresse (Alden Ehrenreich) et un acteur qui semble mettre tout son être dans son personnage, avec une intensité qui crève l'écran.

1) « Entretien avec Francis Ford Coppola », *Cahiers du cinéma*, n° 651, décembre 2009, p. 19.

2) *Ibid.*, p. 20.

3) *Ibid.*

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Vincent Gallo

Né le 11 avril 1961

- 1985 *The Way It Is* d'Eric Mitchell
- 1986 *The Gunlover* de Vincent Gallo (court métrage)
- 1988 *Doc's Kingdom* de Robert Kramer
- 1990 *Les Affranchis* de Martin Scorsese
- 1991 *Keep It for Yourself* de Claire Denis (court métrage)
A Idade maior de Teresa Villaverde
- 1993 *Arizona Dream* de Emir Kusturica
La Maison aux esprits de Bille August
- 1994 *U.S. Go Home* de Claire Denis
- 1995 *Angela* de Rebecca Miller
Les Amateurs d'Alan Taylor
- 1996 *Nénette et Boni* de Claire Denis
Nos funérailles d'Abel Ferrara
- 1997 *La Dernière Cavale* de Kiefer Sutherland
- 1998 *Buffalo '66* de Vincent Gallo
Goodbye Lover de Roland Joffé
I Love L.A. de Mika Kaurismäki
- 1999 *Jeu mortel* de Sidney J. Furie
- 2001 *Trouble Every Day* de Claire Denis
Stranded de Maria Lidón
Get Well Soon de Justin McCarthy
- 2003 *The Brown Bunny* de Vincent Gallo
- 2006 *Moscow Zero* de Maria Lidón
- 2007 *Oliviero Rising* de Riki Roseo
- 2009 *Tetro* de Francis Ford Coppola
- 2010 *Essential Killing* de Jerzy Skolimowski
Promises Written in Water de Vincent Gallo
The Agent de Vincent Gallo (court métrage)
- 2011 *Losies* de Michael Corrente
- 2012 *La leggenda di Kaspar Hauser* de Davide Manuli

GENÈSE

Sources biographiques et littéraires

Contrairement à beaucoup d'autres films de Coppola, le scénario de *Tetro* n'est pas une adaptation et le cinéaste l'a écrit seul. Sa richesse et sa complexité sont dues au caractère très personnel d'un projet où s'agglomèrent beaucoup de souvenirs et de références. Nous évoquons dans FILIATIONS (p. 17) la référence à Michael Powell ; nous nous centrerons donc ici sur deux autres sources du scénario : la biographie du cinéaste et les inspirations littéraires.

Chez Coppola la part autobiographique est toujours importante ; même lorsqu'il réalisait des films de commande il parvenait toujours à les lier à des questions qui lui étaient intimes. Cette dimension est d'autant plus grande dans les films qu'il écrit lui-même. Dans *Tetro*, elle concerne essentiellement les rapports entre frères de diverses générations. Tout d'abord, Coppola a lui-même ressenti pour son frère aîné une immense admiration : « *Il a cinq ans de plus et c'était une idole pour moi lorsque j'étais enfant : je voulais être comme lui et je lui dois en partie ce que je suis aujourd'hui*¹. » Et dans *Tetro*, le cinéaste revient sur le sentiment de solitude qu'il ressentit à quatorze ans « *parce que cet aîné que j'admirais tant m'a abandonné en disparaissant soudainement*² ». Coppola s'est également beaucoup inspiré de la rivalité entre son père et son oncle : « *Mon père, Carmine, était un grand musicien, mais son plus jeune frère, Anton, l'était aussi. Très longtemps, Anton a été un chef d'orchestre réputé [...]. Mon père, lui, a dû se battre pour sa carrière*³. » La scène du film où Carlo Tetrocini demande à son frère de changer de nom s'il veut continuer à exercer le même métier que lui eut réellement lieu, avec le père de Coppola dans le rôle de l'humilié : « *Je n'y étais pas, c'est un mythe familial, mais je l'ai repris mot pour mot*⁴ ».



Anton Coppola, ph. Chris Urso



Carmine Coppola sur le tournage de *Parrain 3*



Victoria Ocampo



avait demandé à Alden Ehrenreich de présenter un passage de ce livre lors de ses auditions, puis il l'encouragea à construire son personnage en s'imprégnant du roman. « *C'est un récit d'apprentissage, ce qui correspond exactement au parcours de Bennie*, précise l'acteur. *Avec Francis, nous avons parlé des similitudes et des différences entre Holden, mon personnage dans le film et ce que je suis. Bennie est un peu la somme de toutes ces comparaisons*⁶ »

Le film est également influencé par un certain théâtre américain du XX^e siècle qui marqua Coppola dans sa jeunesse, celui de Tennessee Williams et d'Eugène O'Neill, où se jouent des confrontations familiales violentes, parfois traversées par la folie et où l'on retrouve souvent des figures paternelles écrasantes et despotiques. C'est le cas de *La Chatte sur un toit brûlant* de Williams, dont le plâtre que porte Tetro au début (comme le fils tout au long de la pièce) semble être une citation, mais aussi de *Désir sous les ormes* d'O'Neill où l'on trouve déjà une jeune femme amoureuse à la fois d'un homme plus âgé qu'elle et du fils de celui-ci. Malgré son sujet, la pièce écrite par Bennie semble assez loin de ce théâtre psychologique, de même que *Fausta*, la pièce excentrique jouée dans la salle où travaille Tetro. Cette dernière œuvre est signée par une personnalité importante du théâtre argentin contemporain : l'auteur et metteur en scène Mauricio Kartun.

1) Francis Ford Coppola dans le dossier de presse de *Tetro*.

2) *Ibid.*

3) « Entretien avec Francis Ford Coppola », *Cahiers du cinéma*, n° 651, décembre 2009, p. 18.

4) *Ibid.*

5) In dossier de presse de *Tetro*.

6) *Ibid.*

Références littéraires

Coppola s'est inspiré d'autres personnages réels que les membres de sa famille. Ainsi, le pseudonyme d'Alone, la redoutée critique théâtrale, était véritablement celui du très influent critique littéraire chilien Hernán Díaz Arrieta (1891-1984). Mais le personnage interprété par Carmen Maura est également inspiré par la critique littéraire et éditrice argentine Victoria Ocampo (1880-1979), femme de grand caractère, célèbre notamment pour avoir créé la revue *Sur* et pour son soutien à des écrivains de toutes nationalités : Jules Supervielle, Roger Caillois, Henri Michaux, Rabindranath Tagore, Jorge Luis Borges... Dans une scène du film, Alone évoque Pablo Neruda qui lui a inspiré le trophée qu'elle décerne dans son festival en Patagonie : un glacier. Ocampo connut effectivement bien Neruda mais leurs relations furent houleuses, le poète ayant souvent polémique avec la critique au sujet de certains de ses partis pris intellectuels et politiques. Coppola a également déclaré que le style du manuscrit de *Tetro* pastiche celui de l'écrivain chilien Roberto Bolaño (1953-2003), qui dans son roman *Nocturne du Chili* créa justement un personnage très inspiré par Hernán Díaz Arrieta (alias Alone), nommé Farewell.

Pour le personnage de Tetro, Coppola s'est aussi inspiré d'Antonin Artaud, pour son rapport à la folie (comme Artaud, Tetro fait un séjour en hôpital psychiatrique) mais aussi pour sa physionomie. Cecilia Monti, costumière du film : « *Nous avons étudié la vie de nombreux artistes et commencé à nous intéresser au visage d'Antonin Artaud. Comme ce dernier, Vincent Gallo a la peau très blanche, les yeux clairs et des traits prononcés*⁵. » Pour Bennie, la référence était Holden Colfield, le narrateur de *L'Attrape-Cœur* de J.D. Salinger. Coppola

ÉCRITURE

Un film frère : *Rusty James*



1a



2a



3a



4a



1b



2b



3b



4b

Rusty James (Universal)

Rusty James (Universal)

Rusty James (Universal)

Rusty James (Universal)

Il existe de nombreux liens entre *Tetro* et *Rusty James*, réalisé par Coppola en 1983. D'abord une évidente parenté thématique : la fascination d'un jeune homme pour son frère aîné, aussi secret et fuyant que *Tetro* (1A, 1B) (à ce sujet lire GENRE, p. 4). Le premier acteur auquel Coppola a pensé pour le rôle titre est justement Matt Dillon, qui interpréta *Rusty James* (le petit frère) vingt-cinq ans plus tôt (un problème d'emploi du temps empêcha cette nouvelle collaboration entre eux). Les deux films ont également des correspondances formelles très fortes et Coppola n'a pas caché que lors de l'élaboration de *Tetro* il avait conscience de ce « lien spirituel, plastique¹ » qui le rapproche de *Rusty James*.

Le parti pris commun le plus évident entre les deux films est le choix du noir et blanc, ce sont d'ailleurs les seuls à être tournés ainsi dans la filmographie de Coppola (si l'on excepte *Dementia 13*, film peu personnel où le choix du noir et blanc relève probablement plus de questions économiques qu'esthétiques). Le noir et blanc permet

ici de donner une importance plus grande à la lumière et de créer une ambiance comparable, très urbaine, souvent nocturne, électrique (2A, 2B). Dans les deux cas, Coppola s'éloigne du réalisme pour aller vers une forme d'expressionnisme, jouant volontiers avec les ombres et s'autorisant des points de vues et des cadres étranges. Au noir et blanc s'ajoutent des éléments en couleurs, les flashbacks et les scènes chorégraphiées dans *Tetro* (4A) et un seul détail dans *Rusty James* : les poissons combattants qui fascinent Motorcycle Boy (3B). Dans le film de 1983, les partis pris visuels et sonores traduisent la perception malade de Motorcycle Boy, qui ne voit pas les couleurs et a des problèmes d'audition, au point de percevoir le monde « comme une télévision en noir et blanc avec le son très bas ». Les poissons combattants jouent ici un rôle métaphorique, comme les lumières dans *Tetro*. Ce sont deux éléments où se perdent les regards des grands frères parce qu'ils les renvoient d'une façon ou une autre à leur tragédie intime, l'autodestruction pour Motorcycle

Boy, un accident de voiture et le refus de la gloire pour *Tetro*. Le premier est comme un poisson qui se bat contre son propre reflet, le second comme un papillon s'épuisant face à la lumière (3A, 3B). Dans les deux films la stylisation atteint aussi les corps : il n'y a pas de ballets dans *Rusty James* mais il est très chorégraphié, en particulier les scènes de bagarre, filmées comme des danses. Lorsque *Rusty James* frôle la mort lors d'un combat, il s'élève même au-dessus de son corps comme le fera la jeune femme dans la chorégraphie de *Tetro* transposant l'accident de voiture (4A, 4B). Enfin, *Rusty James* joue comme *Tetro* avec des anachronismes, mélangeant des éléments des années 1950 aux années 1980 au point qu'il est difficile de le situer précisément dans une époque.

1) In dossier de presse de *Tetro*.



À l'est d'Eden (Warner Bros.)



Celui par qui le scandale arrive (Warner Bros.)



Le Parrain (Paramount)



The Outsiders (Zoetrope)



Rusty James (Universal)

GENRE

Tragédies fraternelles

Depuis Abel et Caïn, la rivalité entre frères est un sujet important de la mythologie et de la littérature. Elle est souvent liée à des éléments que l'on retrouve dans *Tetro* : la question de l'autorité dans une société patriarcale et celle de la succession, de l'héritage au sein de la famille. C'est par exemple ce que démontrent parfaitement trois grands romans du XIX^e siècle fondés sur des rapports conflictuels entre frères : *Les Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski, *Le Maître de Ballentrae* de Robert L. Stevenson, *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant. Points communs avec *Tetro* : dans ces trois livres, la figure du père est centrale dans les liens entre les frères ; et chez Dostoïevski et Maupassant, la rivalité est liée à un secret des origines (puisque l'on y retrouve deux « bâtards »).

Au cinéma, la tragédie familiale est le sujet essentiel du mélodrame. Deux grands classiques du genre accordent une place centrale aux rapports entre frères : *À l'est d'Eden* d'Elia Kazan (1954) et *Celui par qui le scandale arrive* de Vincente Minnelli (1960). Dans le film de Kazan (d'après un roman de John Steinbeck), comme le titre l'indique la rivalité entre les deux frères jumeaux renvoie à celle d'Abel et Caïn. On y retrouve cette même souffrance de celui qui se sent méprisé par un père tout-puissant et partial. Cal (James Dean) cherche éperdument l'affection d'un père qui le rejette cruellement sans qu'il en comprenne d'abord bien la raison. Il devine que c'est parce qu'il ressemble trop à sa mère disparue ; et lorsqu'il retrouve cette dernière, elle travaille dans une maison close. Comme pour Cal, le malaise de Bennie et Tetro avec leur père est lié à un secret ou un drame au sujet de leurs mères respectives. Et comme Cal, Bennie comprendra peu à peu à quel point il est au cœur d'une tragédie familiale qu'il ignorait et dont il est cependant le fruit. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que, comme beaucoup l'ont noté, Alden Ehrenreich ressemble beaucoup à James Dean, acteur qui dans sa courte carrière représenta la figure même du fils incompris et rejeté (voir aussi *La Fureur de vivre*). Dans *Celui par qui le scandale arrive*, on retrouve une très forte figure de père castrateur (interprété par Robert Mitchum), infantilisant et humiliant un fils



La nuit nous appartient (Wild Side)

légitime tout en exploitant un fils illégitime. Le premier fils cherche à « tuer le père », tandis que l'autre cherche au contraire à être reconnu par lui, opposition comparable à celle de Tetro et Bennie dans le film de Coppola où l'aîné fuit le père tandis que le cadet veut le reconquérir.

On ne peut évoquer la question des rivalités fraternelles au cinéma sans se référer à d'autres films de Coppola, obsédé par la famille et notamment par les rapports entre frères, en particulier dans la série des *Parrain*, dans *Outsiders* et dans *Rusty James*. Dans les *Parrain*, les rapports entre frères sont plus que jamais totalement soumis à une figure paternelle toute-puissante. Comme le montre magnifiquement le montage parallèle du *Parrain 2* (où alternent des moments de la jeunesse de Vito Corleone et l'ascension de son fils Michael, trente ans plus tard), le présent est la conséquence du passé, comme si tout était écrit d'avance par les pères et que les fils ne faisaient que perpétuer une malédiction, une tragédie familiale. Le clan des frères est ainsi rongé de l'intérieur par le rapport que chacun entretient avec ce que le père a imposé, et leur lien profond est aussi capable de les déchirer violemment : le geste le plus tragique de la vie de Michael Corleone est de commanditer le meurtre de l'un de ses frères, Fredo, celui qui fut toujours le plus faible, le vilain petit canard.

Dans *Outsiders*, on retrouve un clan de frères, mais indéfectiblement unis et solidaires, notamment parce qu'ils sont orphelins c'est-à-dire souffrant de l'absence des parents (morts dans un accident de voiture, comme la mère de *Tetro*) plutôt que de leur présence trop imposante. Dans *Rusty James*, les rapports entre les deux frères sont encore différents : Rusty James a une vénération pour son frère Motorcycle Boy, qui est une sorte de légende vivante, un être à la fois fascinant et insaisissable. Le grand frère se substitue ici au père, un pauvre alcoolique démuné et dépendant de ses fils, c'est-à-dire à peu près l'exact contraire de Vito Corleone. Tragédie des pères se perpétuant chez les fils et fascination d'un cadet pour son aîné : on peut voir *Tetro* comme la rencontre des *Parrain* et de *Rusty James*.



Little Odessa (Opening)

La famille Tenenbaum (Touchstone)

À bord du Darjeeling Limited (20th Century Fox)

Dans le cinéma américain actuel, deux jeunes cinéastes très importants et ayant revendiqué l'importance de Coppola dans leur travail, ont mis la famille au centre de la plupart de leurs films, et notamment les relations entre frères : James Gray et Wes Anderson. Le rapport entre les deux frères de *Little Odessa* (1994), le premier film de James Gray, n'est pas sans rapport avec celui que l'on trouve dans *Tetro* : ici, le cadet veut également comprendre l'aîné et s'en rapprocher, ce dernier étant un tueur à gages exclu par son père qui n'accepte pas d'avoir un fils assassin. On retrouve donc dans les deux films des frères qui se découvrent peu à peu, quelque temps après la fuite de l'un d'eux hors du giron paternel. Bien sûr, le contexte criminel différencie les deux films et chez Gray la tragédie est indissociable d'une dimension morale : dans *Little Odessa* le grand frère a rompu avec les siens en se plaçant du côté du Mal, et c'est aussi ce qui le rend fascinant aux yeux de son frère. Gray rejoint alors plutôt les *Parrain*, dont il a souvent dit qu'ils étaient pour lui une référence constante, où le drame familial est intimement lié au cheminement social et aux choix moraux des personnages.

Cette question est aussi au cœur du troisième film de James Gray, *La nuit nous appartient* (2007) : le manager d'une boîte de nuit fréquentée par des trafiquants de drogue est en froid avec son père et son frère, tous les deux policiers. Après que son frère a été blessé, il va accepter d'aider la police, puis devenir lui-même officier suite à l'assassinat de son père. Comme Michael Corleone, ce fils rebelle retourne finalement peu à peu vers les valeurs de sa famille, comme s'il ne pouvait y échapper, mais cette fois-ci le clan se situe du côté de la loi.

Le cinéma de Wes Anderson est très différent de celui de James Gray, il relève plutôt de la comédie pour évoquer des rapports essentiellement sentimentaux, comme dans *La Famille Tenenbaum* (2001) (centré sur une famille très singulière, avec notamment deux frères radicalement différents l'un de l'autre) ou *À bord du Darjeeling Limited* (2007), qui raconte les retrouvailles de trois frères

un an après la mort de leur père lors d'un voyage en Inde, périple qui les mène vers leur mère devenue nonne dans un couvent himalayen. Dans les conversations des frères se dessinent une rivalité et des frustrations au sujet de l'affection de leur père. Il n'est peut-être pas indifférent que le scénario de ce film ait été coécrit par Roman Coppola, fils du réalisateur de *Tetro*, et que l'aîné de la fratrie, celui qui organise le voyage, s'y prénomme Francis...

Signalons aussi que dans le très beau *My Own Private Idaho* de Gus Van Sant (1991), le personnage principal découvre, comme Bennie dans *Tetro*, que son frère aîné est aussi son père.



Avant la séance

Pour préparer le spectateur à la singularité du récit et de la forme de *Tetro*, on peut axer la présentation de la séance sur l'idée d'hétérogénéité, qui recoupe à peu près tous les aspects du film : mélange de noir et blanc et de couleurs, plusieurs formats d'image ; mélange de cultures (nord américaine et argentine) et donc de langues ; présence de tous les arts.

Cette hétérogénéité produit un récit très libre, imprévisible, s'articulant sur des parties assez différentes les unes des autres, avec des ruptures de ton : on y passe aisément de la légèreté au mélodrame, du quotidien à la tragédie. Au niveau temporel le film pratique également le mélange puisqu'il s'amuse parfois avec des anachronismes, notamment dans les costumes et les accessoires ; surtout, il digresse régulièrement par des flash-back qui montrent comment le passé et le présent se font toujours écho.

À travers cette multitude de références, de formes et de modes de perception, il s'agit de montrer les constants dialogues ou confrontations entre les souvenirs et le présent, entre la réalité et l'imaginaire, entre la « vérité » des faits et les « mensonges » de l'art. Si le film semble souvent irréaliste, c'est parce qu'il ne cesse justement de s'interroger sur la façon dont notre perception de la réalité est modelée par notre imaginaire, notre expérience, nos manques, nos blessures, notre mémoire. On peut donc prévenir les élèves que bien que le film se passe en Argentine il nous propose plutôt un voyage intérieur, mental.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

I. Retrouvailles à La Boca : Tetro regarde fixement une ampoule électrique autour de laquelle tournoie un papillon. Pendant le générique, défilent les phares flous de voitures. D'un bus sort Bennie, il se rend chez Tetro. Miranda l'accueille. Tetro est réveillé mais ne veut pas se montrer. Bennie se couche et lit une lettre où Tetro lui promettait de revenir le chercher. Il pleure (séquence 1).

Le lendemain matin, Tetro entre brusquement dans la pièce où Bennie dort. Les deux frères se retrouvent (2). Ils vont se promener dans le quartier de La Boca. Tetro demande à Bennie de ne lui poser aucune question (3). Bennie s'installe chez Tetro. Il discute avec Miranda, du fait que lui et Tetro ont deux mères différentes (4). Alors qu'ils sont assis à une terrasse de café, Tetro et Bennie sont témoins d'une scène de ménage entre José et sa compagne. Surgit Abelardo qui vient accrocher une affiche de *Fausta*, la pièce qu'il est en train de monter (5).

Bennie est en compagnie de Miranda (6) lorsque Tetro rentre avec Jose. Bennie est blessé que Tetro le présente comme un « ami ». Ils parlent d'écriture : Tetro ne veut plus écrire, Bennie s'est mis à écrire. Puis ils discutent de leur famille : Tetro ne veut plus revoir personne. Bennie lui pose des questions sur leurs mères respectives : Tetro ne veut pas répondre. Il part fâché (7). Miranda raconte à Bennie comment elle a rencontré Tetro. Flash-back : elle travaillait dans un hôpital psychiatrique où une radio permettait à chacun de s'exprimer. Le jour où Tetro a accepté de parler au micro, il a évoqué le mal que lui a fait son père (8). Flash-back dans le flash-back (couleurs) : Tetro se souvient de l'accident de voiture qui tua sa mère, alors qu'il conduisait (9).

II. Du roman... (00:32:40) : en explorant l'appartement de Tetro, Bennie trouve le manuscrit de ce dernier. Il commence à lire le texte qui

évoque les rapports entre leur père et leur oncle, tous les deux chefs d'orchestre (10). Flash-back (couleurs) : de façon humiliante, le père demande à l'oncle de prendre un pseudonyme (11). Lorsque Tetro rentre, Bennie dissimule le manuscrit. La compagne de Jose vient leur donner un chien (12).

Tetro et Bennie sont dans un cimetière, face à la tombe du premier membre de la famille installé en Argentine. Bennie dit à Tetro qu'il lui a fait découvrir tout ce qu'il aime (13). Alors qu'ils évoquent *Les Contes d'Hoffman* de Michael Powell, un flash-back en couleurs nous les montre tous les deux au cinéma regardant ce film (14). Alors qu'il somnole, Bennie est réveillé par un reflet de lumière sur ces yeux. Il surprend alors Tetro en train de lire à haute voix. Puis ce dernier le regarde fixement en lui faisant signe de se taire (15).

Dans un café, Bennie fête ses dix-huit ans. Abelardo passe les saluer, il fait allusion au festival de théâtre Patagonia (16). Représentation de *Fausta*. Tetro s'occupe d'éclairer la scène avec une poursuite. Il fait tout haut des commentaires qui interrompent le spectacle et mettent Abelardo hors de lui. Surgit alors Alone, célèbre critique de théâtre et directrice du festival Patagonia. Miranda explique à Bennie qu'Alone a été le mentor de Tetro « jusqu'à ce qu'elle se retourne contre lui ». La pièce reprend (17).

Miranda lit la présentation du père de Tetro sur la pochette d'un CD. Tetro les surprend et est furieux. Miranda lui en veut de ne jamais avoir dit qui est son père. Elle sort. Tetro renvoie Bennie. Avant, Bennie tient à lui lire la lettre qu'il lui envoya jadis. Ne voulant pas l'entendre, Tetro quitte à son tour l'appartement (18).

Seul dans l'appartement, Bennie ressort le manuscrit, les notes et les enregistrements de Tetro. À l'aide d'un miroir il déchiffre le texte écrit à l'envers et le recopie sur un cahier (19). La lecture du

texte de Tetro engendre trois flash-back en couleurs : sur une plage, le jeune Tetro annonce à son père qu'il veut devenir romancier, il s'entend répondre qu'il ne peut y avoir qu'un génie dans une famille (20) ; Tetro annonce à sa sœur qu'il ne veut plus parler à aucun membre de la famille (21) ; Tetro vient annoncer son départ à son père (22).

Miranda rentre. Bennie est assoupi à côté du manuscrit de Tetro. Ils rangent précipitamment juste avant le retour de Tetro (23). Avant d'aller embarquer sur son bateau, Bennie va promener le chien. Dans la rue, il se fait renverser par un scooter (24). En observant la scène, Tetro a des réminiscences (couleurs) de l'accident qu'il fit avec sa mère : les gyrophares, lui ensanglanté, la stupéfaction du père (25).

Tetro rend visite à Bennie à l'hôpital. Miranda est déjà à ses côtés. Tetro lui propose de s'installer chez eux (26). Tetro et Miranda font l'amour. Ils sont interrompus par un coup de téléphone provenant du bureau de son père (27). Tetro et Miranda rendent visite à Bennie à l'hôpital. Miranda lui annonce que leur père à eu une crise cardiaque. En douce, elle lui donne une partie du manuscrit de Tetro. Bennie continue à le déchiffrer grâce à un miroir (28). Flash-back (couleurs) : Tetro présente sa petite amie à son père, ce dernier la séduit au cours d'une soirée où elle danse pour lui (29). À l'hôpital, Tetro surprend Bennie en train de lire son manuscrit. Il s'énerve, l'interdit de publier son histoire. Lorsque Miranda arrive, il lui reproche violemment d'avoir donné son texte à Bennie puis part brusquement. Miranda dit à Bennie qu'il ne peut plus rester chez eux (30).

III. ... à la pièce (01:16:47) : Bennie va s'installer chez Abelardo (31) où Bennie écrit une pièce à partir de ce qu'il a recopié du manuscrit de Tetro. Abelardo s'intéresse à ce texte et lui propose de le

faire lire à Alone (32). Un soir, Tetro se rend au théâtre de Jose et apprend que Bennie est en train de monter sa pièce. Tetro s'énerve en l'accusant de plagiat. Alone appelle pour lui apprendre que la pièce est sélectionnée au festival Patagonia. Tetro quitte brusquement le théâtre (33). Miranda va le rejoindre dans un café et lui dit qu'il doit accepter d'être aidé (34).

Bennie, Tetro, Miranda, Josephina et Maria Luisa partent en voiture au festival Patagonia (35). En passant devant un glacier, Tetro est fasciné par les reflets du soleil qui provoquent une réminiscence (en couleurs) : il revoit l'accident de sa mère mais sous la forme d'un ballet (36).

Ils s'arrêtent à un hôtel. Tetro disparaît. Bennie passe la nuit avec Josephina et Maria Luisa (37). Le lendemain, Tetro n'est toujours pas rentré (38).

Soirée de remise des prix du festival. De dehors, Tetro fait signe à Bennie de le rejoindre dans le jardin. Pendant la représentation de leur pièce, Tetro apprend à Bennie qu'il est son véritable père. Leur pièce remporte le prix. Tetro refuse l'hommage d'Alone. Miranda reçoit un coup de téléphone : le père de Tetro est mort, il sera enterré à Buenos Aires (39, 40).

IV. Finale (01:51:11) : cérémonie funèbre du père. Le cercueil est posé sur une scène, au milieu d'un orchestre. Tetro prend la baguette de son père et l'offre à son oncle (41). Bennie révèle à la famille la vérité sur sa naissance ; dans sa colère, il jette des spots qui provoquent un incendie (42) ; il part en courant jusqu'à la route où il se poste au milieu des voitures dont il regarde les phares en face. Tetro va le rechercher et l'embrasse en lui disant qu'ils forment désormais une famille (43).

RÉCIT

Le jeune homme sans passé

La construction de *Tetro* peut déconcerter par sa façon d'entremêler plusieurs temps et plusieurs niveaux de perception. Au « présent », nous suivons l'arrivée de Bennie à Buenos Aires, sa découverte progressive de l'univers de son frère et de ses origines. Il s'agit d'une sorte de récit d'initiation qui passe par la révélation de secrets de famille, par l'apprentissage de l'art (l'écriture, le théâtre) mais aussi de la sexualité (Bennie est vierge au début du film, puis il aura des aventures avec deux jeunes femmes). La recherche de Bennie prend parfois la forme d'une enquête qui se nourrit de témoignages (Miranda racontant sa rencontre avec Tetro à La Colifata) et de documents écrits ou sonores (le manuscrit et les cassettes audio de Tetro) ; ces souvenirs et ces traces engendrent des flash-back, c'est-à-dire qu'ils rompent le déroulement linéaire du récit à travers des retours dans le passé. Lorsqu'ils sont le fruit des documents de Tetro, ces flash-back sont en couleurs. Ils peuvent aussi être des images subjectives qui reviennent en mémoire au personnage, comme si le spectateur entraînait alors dans sa conscience. Ainsi, lorsque Tetro perçoit des lumières qui lui rappellent des phares ou des gyrophares, il a des réminiscences de l'accident de voiture qui coûta la vie à sa mère. Cette dimension subjective de certaines images engendre d'autres types de scènes qui ne sont pas exactement des flash-back mais des créations sublimées d'événements du passé, comme le ballet inspiré par *Les Contes d'Hoffman* et l'accident reconstitué par une chorégraphie, deux moments dont le statut est difficilement définissable : s'agit-il d'extraits d'un spectacle tiré des mémoires de Tetro ou simplement d'images mentales ? Toutes ces strates de conscience et de perception sont bien sûr liées les unes aux autres. Par exemple l'accident de Bennie est comme un écho de celui de la mère de Tetro et ce rapprochement provoque une réminiscence chez ce dernier. Tout s'entrecroise alors : événements du présent, souvenirs du passé et images mentales. Autre exemple où la construction du film s'apparente à une narration « à tiroirs » (plusieurs histoires imbriquées les unes dans les autres) : lors du flash-back correspondant au récit que fait Miranda de sa rencontre avec Tetro, ce dernier évoque son père puis a une réminiscence de l'accident qu'il eut avec sa mère. Un personnage se souvient, à l'intérieur du souvenir d'un autre.



Comme un opéra

La juxtaposition de ces différentes couches de perception et de conscience confère au film une forme d'irréalisme. Ce n'est pas la vraisemblance des faits qui importe avant tout mais plutôt le mouvement même du récit qui invente sa propre cohérence, sa propre logique. *Tetro* ne peut toucher que si on se laisse porter par lui comme par un morceau de musique, en acceptant sa temporalité artificielle. Car le film se réfère moins à la réalité qu'à l'Art, qui en est la transfiguration : ici tout part et débouche sur des textes, des chorégraphies, des musiques, des représentations théâtrales (à ce propos lire p. 18). Ainsi le résultat peut s'apparenter à une sorte d'opéra, avec ses coups de théâtre, ses excès baroques, son mélange de tonalités (de la farce de *Fausta* au mélodrame oedipien, en passant par la légèreté de certaines scènes d'amour ou le regard ironique porté sur les mondanités du monde du théâtre), avec certains personnages faisant office de figures archétypales (le père de Tetro ou Alone, volontairement dessinés sans grande nuance), sans oublier un grand finale spectaculaire où tous les personnages se trouvent réunis. Ainsi, les funérailles du père sont à la fois un enterrement et un concert où tout se dénoue dans la réconciliation ou la mort. Jusqu'à ce que Bennie mette le feu, comme si le spectacle et le mélodrame se consumaient au moment où ils atteignaient leur paroxysme et leur résolution.

En enquêtant sur ses origines, Bennie a découvert que les secrets de famille étaient une sorte de roman à déchiffrer, de récit à reconstituer ; il lui a fallu apprendre lui-même à écrire et à mettre en scène pour pouvoir appréhender le mélodrame dont il est issu. L'épilogue, très simple et émouvant, où les deux frères s'embrassent au milieu de la circulation, apparaît comme un salutaire retour à la réalité et au présent après cette traversée du grand opéra qu'est leur roman familial.

Les métamorphoses d'un texte

Comme dans *Dracula*, *L'Homme sans âge* ou *Twixt*, l'écrivain joue un rôle très important dans *Tetro*, où même une notule sur une pochette de disque peut faire avancer le récit.

C'est une lettre que Tetro lui a écrite autrefois qui motive Bennie : elle est la preuve d'une promesse non accomplie pour laquelle il vient demander des comptes à son frère. Il y a surtout le roman de Tetro, dont la circulation s'avère être comme la colonne vertébrale du récit. Nous verrons ce texte sous trois formes : 1) le manuscrit original, 2) la retranscription qu'en fait Bennie, 3) la pièce de théâtre qu'il en tire. Le texte va souvent apparaître à l'image et ses différentes formes ne sont pas anodines. La première version du roman est écrite à la main et à l'envers : c'est un geste intime qui doit garder sa dimension secrète. Puis, grâce à un miroir, Bennie peut le déchiffrer, le retranscrire et le mettre au propre sur un cahier : le secret est rendu lisible et partageable. Enfin, à partir de sa retranscription, Bennie écrit une pièce de théâtre qu'il rédige sur un ordinateur : le récit de Tetro quitte alors la sphère intime (de la main au clavier, de la page à l'écran) pour être transfiguré dans un spectacle. Et le roman familial, d'abord impartageable et caché, achèvera finalement sa métamorphose en étant joué à voix haute sur une scène et en public. Tetro et Bennie pourront alors peut-être enfin commencer à s'en détacher.



MISE EN SCÈNE

Le théâtre et ses feux

Dans *Tetro*, le théâtre n'est pas seulement un élément du récit, il joue aussi un rôle central dans la mise en scène. Tout d'abord, il y a chez certains personnages une façon de se mettre eux-mêmes en scène, comme s'ils avaient conscience d'être les éléments d'une fiction. C'est notamment ce que suggère Tetro lorsqu'il dit à son frère : « *ne joue pas mon rôle. Sois toi.* ». Il s'est d'ailleurs inventé un nom pour échapper à ses origines réelles et son apparition dans le film fait l'effet d'une véritable entrée en scène : après être délibérément resté dans sa chambre à l'arrivée de Bennie, comme un acteur se laissant désirer, il surgit soudainement le matin (dans la cuisine, dans le plan et dans le film) en ouvrant brutalement les portes et en déplaçant bruyamment les chaises. Lors de sa rencontre avec Miranda, à travers son intervention à l'émission de radio de La Colifata, Tetro se mettait déjà en scène à travers une sorte d'auto-fiction. Mais c'était une façon d'être encore plus lui-même. Au contraire, Alone est un personnage masqué et très artificiel, caché derrière ses lunettes et un pseudonyme mystérieux, réglant précisément chacun de ses gestes et chacune de ses apparitions (la première fois, elle surgit d'ailleurs en pleine représentation théâtrale, comme si elle était elle-même un élément du spectacle). Au cours du film, on voit également Bennie se façonner son propre personnage, passer de la naïveté à une forme d'arrogance, du costume de marin aux lunettes noires de l'artiste. Ces poses adolescentes correspondent à des étapes de sa recherche, elles accompagnent son passage par le théâtre avant son accès final à la vérité de ses origines et son retour à la réalité.

Le monde est une scène

Parce que Tetro et Bennie sont issus d'une famille d'artistes et qu'ils travaillent eux-mêmes dans le théâtre, leur vie, leurs souvenirs et leur environnement tendent toujours vers le spectacle. Dans les flash-back, même lorsque le père de Tetro n'est pas montré dans l'exercice de son métier, il apparaît toujours comme un chef d'orchestre dirigeant avec autorité la vie de son fils. Et c'est en chantant que sa mère meurt dans un accident de voiture. Dans une réminis-

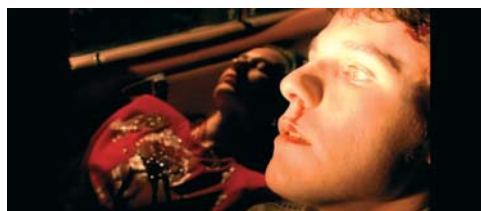
cence, ce drame prend pour Tetro la forme d'une chorégraphie ; la rencontre fatale entre la mère de Bennie et le père de Tetro se noue définitivement lorsqu'elle danse pendant qu'il joue du piano ; et Tetro vit aujourd'hui avec une jeune femme qui pratique la danse.

Cette omniprésence du spectacle influe bien sûr sur la mise en scène, principalement à travers l'utilisation des décors et de la lumière. Ces deux éléments prennent immédiatement une dimension théâtrale, d'abord subtile puis de plus en plus affirmée jusqu'au finale très opératique. Dans les scènes d'intérieur, les portes jouent un rôle important par la façon dont elles ménagent des entrées et des sorties de « scène » (à plusieurs reprises, Tetro surgit en ouvrant brusquement les portes ou part en les claquant). Notons aussi le moment où Miranda s'exerce à la danse dans un salon qui se transforme alors en véritable salle de danse où il ne manque même pas la barre de répétition. Mais c'est dans les scènes d'extérieurs que cette théâtralisation de l'espace apparaît de la façon la plus étonnante. Ainsi, lorsque, dans la séquence 3, Tetro et Bennie sont installés à une terrasse de café, la rue devient momentanément un petit théâtre : une spectaculaire scène de ménage vaudevillesque éclate entre Jose et Ana (le jeu excessif des acteurs argentins contraste avec celui des deux américains), tandis que le rapport entre le balcon (où se trouve la femme) et la rue (où se trouve l'homme) crée une scénographie très théâtrale.

Éclairages

Très vite le monde extérieur est donc lui-même contaminé par l'univers du spectacle qui régit le destin des deux frères. Cela va apparaître d'une façon de plus en plus artificielle au cours du film, notamment grâce à l'importance des scènes de nuit qui vont permettre de jouer avec l'éclairage électrique. Lorsque Bennie est renversé par un scooter, Tetro regarde l'accident du haut d'un balcon, comme si la rue était une scène, impression que confirme l'éclairage : des cercles de lumière, comme ces faisceaux produits au théâtre par les projecteurs appelés *poursuites*. Dans le théâtre où il travaille, Tetro est justement préposé





aux lumières et on le voit manipuler une poursuite pendant la représentation de *Fausta*. Ce principe de la poursuite sera repris souvent dans le film, pour créer des zones de lumière dans les rues nocturnes ou, toujours dans des plans de nuit, pour souligner la partie d'un visage.

Ces éclairages ne sont pas que de simples effets esthétiques, ils renvoient aux obsessions et aux hantises de Tetro que Bennie va peu à peu découvrir. D'un côté, il y a les lumières que l'on reçoit et subit, qui pour Tetro renvoient toutes aux phares des voitures qui l'éblouissent et provoquent son accident avec sa mère. Mais il y a aussi les lumières que l'on renvoie, celles du spectacle qui permettent de se réinventer et d'extérioriser les blessures. Coppola utilise ainsi beaucoup de spots ou de reflets, c'est-à-dire d'éclairages où la lumière agit, souligne, démarque, se déplace. Tetro est constamment pris dans ce jeu de lumières dans lequel ses souvenirs se mêlent au présent, où les blessures intimes sont sans cesse rappelées par la réalité extérieure, où le monde se fait théâtre. Lorsqu'il passe en voiture devant un glacier, les reflets du soleil sur la glace luisent dans ses yeux (qu'il avait jusqu'à présent protégés de la lumière naturelle par des lunettes noires) et lui font se remémorer l'accident, ses souvenirs prenant alors la forme d'une chorégraphie très stylisée. À nouveau, la lumière est ici ce qui permet de tout entremêler à travers la subjectivité de Tetro : lumière solaire et éclairages électriques, reflets sur la glace et phares de voiture, réalité et théâtre, présence concrète de la nature et souvenirs sublimés. Pendant le festival de théâtre, que Coppola filme ironiquement comme une sorte de grande foire mondaine, on trouve une surcharge de lumières artificielles : poursuites utilisées comme un élément décoratif (y compris à l'extérieur, pour accueillir les voitures), flashes des appareils photos, etc. C'est un peu l'envers superficiel et exhibitionniste des lumières qui hantent Tetro, non plus celles qui renvoient à une douleur intime et impartageable, mais les feux du spectacle où tout est mis à jour. Tetro s'est créé un théâtre intime dont il a fait un roman secret ; de ce roman, Bennie a fait une vraie pièce de théâtre, faite pour être représentée en public. D'après ce que nous en voyons, cette

pièce ne semble pas très bonne, mais ce qui importe est qu'elle ait lieu, pour que les lumières confuses et obsédantes se matérialisent enfin en éclairage de spectacle et que les phares deviennent l'élément concret d'un décor.

Lorsque Bennie apprend que Tetro est son vrai père, l'autre père peut mourir. Symboliquement, lors de la cérémonie funéraire, il s'agit de dire adieu à celui qui orchestre le théâtre des secrets de famille en lui offrant un grand finale. De façon très risquée, Coppola met alors en scène une séquence qui doit être à la fois grandiose et pompeuse, émouvante mais aussi presque grotesque tant elle est surchargée de toute la mégalomanie du patriarche. Comme contaminé par les obsessions de Tetro aussitôt qu'il sait en être le fils, Bennie se met aussi à être dérangé par la lumière des spots. Il les renverse alors par terre en mettant le feu à tout ce décorum. Puis il sort dans la rue et marche sur la route jusqu'à ce que les phares de voitures ne soient pas autre chose que des phares de voitures.



Regards

Le film s'ouvre sur une courte scène où Tetro regarde fixement une ampoule autour de laquelle virevolte un papillon. Un très gros plan insiste sur l'intensité de ce regard qui résume déjà les rapports de Tetro avec les lumières, celles de ses souvenirs, celles du monde extérieur, celles du théâtre. À plusieurs reprises, le film se resserrera à nouveau sur ces yeux se perdant dans une lumière : sous une ampoule halogène à la fin de la scène de *La Colifata*, puis face aux rayons du soleil se réverbérant sur un glacier. À chaque fois, le gros plan désigne un moment où le regard de Tetro vers le monde extérieur se retourne vers l'intérieur pour raviver le souvenir de son accident avec sa mère.

Bennie cherche à connaître la vérité de ce regard et le secret de ces lumières. Et par deux fois, cette quête est symbolisée par un reflet de lumière sur ses yeux : lorsqu'il est réveillé par Tetro lisant un livre à haute voix, puis lorsque, à l'hôpital, il déchiffre le manuscrit de Tetro avec un miroir. Symboliquement, à travers ces reflets c'est la mémoire de Tetro qui commence à atteindre le regard de Bennie, à l'éblouir à son tour. À la fin, le fils semble avoir hérité du regard du père : il cligne des yeux face aux spots puis les soumet aux phares des voitures. « *Il ne faut pas regarder la lumière* », lui dit alors Tetro : entre la première et la dernière scène, il a appris à détourner les yeux de ce qui les aveugle.

SÉQUENCE

L'arrivée de Bennie

La séquence de l'arrivée de Bennie n'est pas la plus spectaculaire du film mais elle est néanmoins l'une des plus belles. En apparence simple, elle est en fait très élaborée, notamment par sa façon de mettre en place des éléments que nous retrouverons par la suite.

Les phares

Dans le pré-générique, Tetro regarde fixement une lampe électrique. Le générique reprend ce motif lumineux à travers des lumières d'abord floues et abstraites qui s'avèrent peu à peu être des phares. Le seul plan vraiment net du générique nous montre l'avant de deux bus ; sur l'un d'eux on distingue l'inscription « Buenos Aires » qui permet de situer géographiquement l'action.

Dans ce qui peut être considéré comme le premier plan de cette séquence (1), où s'inscrit le dernier nom du générique (Francis Ford Coppola), un bus circule dans une rue, du fond du plan vers nous, jusqu'à ce que la lumière de ses phares ait blanchi tout le cadre. Encore une fois, la lumière électrique s'impose jusqu'à nous éblouir, Coppola reproduisant ainsi pour le spectateur le trouble de Tetro face à tout ce qui peut lui rappeler son accident avec sa mère. Mais nous ne découvrirons que plus tard le sens de ces lumières qui peuvent d'abord apparaître comme un motif purement esthétique. Dans ce plan, une autre inscription sur le bus, « Boca », nous donne une nouvelle précision géographique en désignant le quartier où se déroule une grande partie du film. On remarque aussi un chien au premier plan, annonçant le futur accident de Bennie dans cette même rue, à cause d'un bus semblable.

Une rue presque déserte

Dans les quatre plans suivants (3, 4, 5, 6), Bennie parcourt des rues presque désertes à la recherche de l'immeuble où habite son frère. On remarque deux éléments importants, déjà relevés dans le plan pré-

cedent : 1) des inscriptions diverses commentent l'action ; 2) des indices ou des motifs annoncent la suite du film.

Dans les plans 3 et 4, un long graffiti sur un mur dit : « *Ne lâche pas la corde qui m'attache à ton âme* » (« *No sueltas la soga que me ata a tu alma* »). Ce message amoureux peut être lu du point de vue de la relation entre les deux « frères », Bennie étant celui qui tient à ne pas lâcher la corde qui l'unit au fuyant Tetro – attachement obstiné dont cette arrivée à Buenos Aires est la preuve. Dans le plan 5, sur une banderole ne pendant plus que d'un côté, on peut lire en anglais et en espagnol : « *Le vent balaie la route, tu ne peux pas revenir en arrière* » (« *Wind sweeps the road, you can not go back* »). Cette phrase apparaît comme une sorte de mise en garde adressée à Bennie, que l'on pourrait interpréter ainsi : tu ne reviendras pas de ce que tu vas apprendre et vivre ici, même ton passé en sera bouleversé. La banderole matérialise ce qu'elle annonce en étant ballottée par le vent qui permet de la déchiffrer peu à peu, et en s'étendant au milieu de la route comme une barrière symbolique au-delà de laquelle les choses ne seront plus les mêmes.

Ce qui fait la beauté de ces plans nocturnes, c'est d'abord leur lumière. On trouve déjà une certaine théâtralité dans cet éclairage qui s'accroîtra de plus en plus au cours du film (MISE EN SCÈNE, p. 10). Dans chaque plan de cette ouverture, seulement quelques parties du décor sont éclairées : comme sur une scène de théâtre, les projecteurs délimitent des zones de lumière précises, soulignant un élément (une statue dans le plan 2, le kiosque à journaux dans le plan 6) et conférant immédiatement une certaine artificialité à ce lieu réel. Dans le plan 5, cette impression est amplifiée par un tremblement de la lumière, comme si elle se reflétait dans l'eau.

Notons également la richesse de la bande son : aux bruits de la rue se mêlent des sons plus étranges (des voix lointaines, des cris d'animaux) et un chant en



1



9



3



10



5



15



6



23



7



26

espagnol. Les paroles de cette chanson de Lisandro Aristimuño, « El Buho » (« le hibou », ce qui explique que l'on entende alors des cris d'oiseaux), sont significatives par rapport à la situation de Bennie : « *J'ai pris le train, et la plainte de ma mère sur chaque quai donnait naissance à mon avenir / Que je ne parle pas du poids dans mes chaussures / Que je montre ce que je suis sans peur de mûrir* ».

En attendant Tetro

Puis Bennie arrive enfin chez Tetro. Pour s'en approcher, il devra passer par une série de portes qui donnent une dimension plus secrète encore à ce lieu. La première porte, celle de l'entrée de l'immeuble, claque derrière Bennie qui se retourne immédiatement, quelque peu inquiet (7). On peut ici penser à *Dracula* (précédemment adapté par Coppola), lorsque la porte du château se referme irrémédiablement derrière le visiteur imprudent. Puis après avoir monté un étroit escalier, l'accès à l'appartement passe par plusieurs étapes (8 à 14) : il faut que Bennie frappe puis dise son nom pour que Miranda ouvre la porte en gardant la chaînette, puis elle l'observe et attend qu'il en dise plus avant de lui ouvrir complètement la porte et de l'accueillir chaleureusement. Reste encore à ouvrir la porte principale : celle derrière laquelle se cache Tetro. Cette porte, vitrée mais opaque, se situe juste en face de l'endroit où s'est assis Bennie, et à chaque fois qu'elle risque de s'ouvrir il se lève solennellement, comme un soldat s'appropriant à saluer un supérieur (sentiment suggéré par l'uniforme). Miranda l'ouvre une première fois (23 à 27), un gros plan d'elle dans l'entrebâillement de la porte (26) fait écho au premier plan où elle apparaît devant Bennie (9). Elle fait signe que Tetro dort, mais la lumière qui s'allume derrière la vitre puis une main fermant le verrou de la porte la contredit et indique que c'est volontairement qu'il n'apparaît pas. La porte de sa chambre devient alors l'ultime distance qu'il maintient entre Bennie et lui. Un peu plus tard, la lumière de la chambre s'éteint et la porte s'ouvre. Bennie pense que Tetro s'est décidé à se montrer, mais c'est juste un signal pour demander à Miranda de le rejoindre. Lorsque celle-ci part se coucher, un gros plan de la poignée insiste sur le fait que la porte se ferme définitivement pour la nuit (47). Comme par réaction, Bennie ouvre la fenêtre ; mais la vue qu'il a de la rue fait curieusement écho à ce qu'il

vient de vivre : une silhouette s'éloigne comme si elle fuyait son regard (53).

Dans cette scène d'intérieur nocturne, l'éclairage est précisément réparti, notamment grâce à des sources lumineuses visibles dans le champ, principalement des lampes à abat-jour. Par exemple, dans le plan 29 (un plan d'ensemble), trois lampes sont montrées, deux de chaque côté et une au milieu, auxquelles s'ajoute la lumière au-dessus de la cuisinière. On retrouve ici une annonce de l'éclairage théâtral, délibérément artificiel, qui dominera pendant tout le film. Dans ce même plan 29, la lumière qui s'est allumée dans la chambre de Tetro permet à sa main et à son bras d'apparaître en ombre chinoise derrière la vitre opaque. C'est pour Coppola, qui a toujours affectionné les ombres, une façon de le rendre présent dans l'image tout en soulignant son refus d'apparaître physiquement. Toujours dans ce plan, remarquons la présence du miroir, qui dédouble Bennie et qui annonce l'importance des miroirs dans la suite du film.

Le noir va se faire progressivement dans l'appartement, au fur et à mesure que les personnages éteignent des lampes (plans 46, 54, 60). Miranda laisse deux lampes allumées, qui permettent de distinguer la tristesse du visage de Bennie au moment où il se retrouve seul dans son lit après avoir relu la lettre de Tetro (61, 63). Un fondu au noir achève alors l'obscurcissement progressif de la scène et permet la brusque rupture du plan suivant : Tetro surgissant brutalement dans la pièce, en plein jour.

Cette scène d'ouverture est une sorte de sas permettant d'amener le personnage et le spectateur dans le récit et le décor principal tout en retardant le véritable début, c'est-à-dire les retrouvailles de Bennie et Tetro. À travers l'utilisation de l'espace, Coppola résume symboliquement le futur cheminement du jeune homme vers Tetro, comme une quête progressive qui devra franchir plusieurs seuils. Après avoir accédé physiquement à Tetro, il devra percer son silence et déchiffrer ses secrets, comme autant de portes à ouvrir. Par ailleurs, le dialogue avec Miranda, la lettre qu'il relit avant de se coucher et l'émotion qui passe dans le regard de l'acteur permettent de nous donner très vite des éléments essentiels du passé des deux garçons et de nous faire ressentir immédiatement toute la charge émotionnelle en jeu dans leur relation.



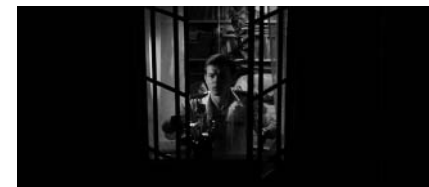
27



47



28



52



29



54



34



57



46



61

Dans l'écran

Début de la séquence 39 : Alone descend les marches pendant qu'une journaliste apparaît sur un écran de télévision placé en bas à droite des escaliers. Les deux femmes regardent dans le même sens, vers on ne sait quel public invisible dont seuls quelques flashes nous prouvent la présence. Bien que suivie par une assistante, Alone apparaît bien seule, car la journaliste présente à l'image semble se trouver en extérieur, devant un paysage montagneux. Mais lorsqu'Alone arrive en bas, la journaliste entre soudain dans le champ par la gauche : elle était bien là et ces montagnes n'étaient qu'un décor factice. À ce moment, l'image du téléviseur change : on passe à un plan d'ensemble permettant à la journaliste d'apparaître dans le même cadre qu'Alone. Et le plan du téléviseur est alors devenu quasi identique au plan du film, comme si cinéma et télévision se confondaient. Comme les miroirs à d'autres moments, l'écran permet ici à un personnage de se dédoubler dans un même plan, la mise en scène lui conférant une sorte d'ubiquité. Il démontre aussi que cette soirée est surtout un show télévisé où tout est image, les êtres aussi bien que les montagnes.



PLANS

Dans l'ombre

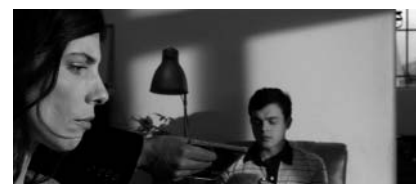
Au début de la scène où Miranda découvre l'identité du père de Tetro, Coppola filme la discussion qui s'engage entre les personnages sans recourir à l'utilisation du classique montage en champ-contrechamp. Dans les trois plans analysés ici, il parvient à inclure les trois personnages dans un même cadre fixe tout en prenant en compte leurs déplacements dans l'espace.

Plan 1

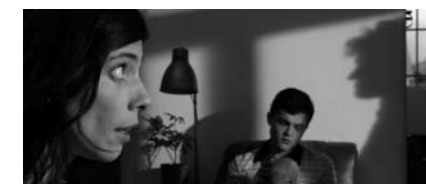
Miranda se situe au premier plan, dans la partie gauche du cadre ; Bennie, légèrement flou, est quant à lui assis au second plan, au centre du cadre. Lorsque Tetro entre dans l'appartement et dans le cadre, il n'est d'abord qu'une main autoritaire se saisissant du CD (1a) puis en se plaçant en face de Miranda, il devient une ombre se projetant sur le mur derrière Bennie (1b). Cette présence imposante puis immatérielle renforce l'impression que Tetro, sujet de toutes les préoccupations et questions des deux autres, est à la fois omniprésent et insaisissable. Dans le *Dracula* de Coppola, l'ombre du vampire a parfois sa vie propre, indépendamment du corps dont elle provient. De même, l'ombre de Tetro n'est pas son corps, elle renvoie à son mystère, à son opacité, à ce que l'on appellerait justement sa *part d'ombre*.

Plan 2

2a) Dans le plan suivant, le visage de Tetro est enfin visible face à la caméra. Cet angle correspond à peu près au point de vue de Miranda, ce qui la rend d'une certaine manière présente dans le plan bien qu'elle soit d'abord située hors champ. Bennie n'a pas bougé, mais il est ici visible grâce au miroir posé derrière Tetro : là encore il apparaît en retrait, au second plan. À cet instant, plus personne ne s'adresse à lui, il n'est plus que le provocateur un peu gêné de la dispute, et seule la relation du couple est alors en jeu. 2b) Si bien que lorsque Miranda vient se serrer contre Tetro, elle exclut Bennie de l'image en se plaçant devant le miroir (on ne distingue alors plus que l'ombre de sa tête contre le mur), comme si elle signifiait ainsi, inconsciemment, que le jeune homme ne peut pas s'immiscer entre elle et Tetro.



1a



1b



2a



2b

Plan 3

Un autre point de vue sur cette même situation renforce l'impression que Bennie est un peu abandonné et dépassé par la discussion qu'il a provoquée : l'ombre du couple enlacé se projette sur lui et le recouvre en partie, tandis que son regard se détourne comme s'il ne pouvait pas regarder en face cette relation amoureuse qu'il a quelque peu perturbée. Là encore, Miranda « recouvre » Bennie en se rapprochant de Tetro, comme si s'exprimait là une sorte de concurrence entre la femme et le jeune homme pour l'affection et l'attention de Tetro.

Les utilisations des ombres, de la profondeur de champ et du miroir dans ces trois plans sont donc plus que des « trucs » pour échapper à un découpage conventionnel, car à travers elles Coppola ne se contente pas de rendre compte de la façon dont sont physiquement disposés les personnages les uns par rapport aux autres. Ces trouvailles de mise en scène traduisent aussi quelque chose d'impalpable, d'invisible, et qui s'exprime au-delà des mots : les tensions psychologiques et sentimentales qui les unissent ou les séparent.



3

MOTIF

Le temps



Le temps est l'un des grands sujets du cinéma de Francis Ford Coppola. Il est ici essentiellement traité de trois façons : 1) à travers le caractère intemporel ou anachronique de certains éléments du film, 2) par l'utilisation des flash-back, 3) à travers la question de l'héritage familial et de la transmission entre les générations.

Plusieurs éléments, comme les véhicules, les téléphones portables et les ordinateurs prouvent que le temps de l'action du film est contemporain de celui de sa réalisation. Mais ce présent est aussi nourri de beaucoup de références et de motifs du passé, en particulier des années cinquante et soixante. Ainsi, s'il n'y avait le bus, nous pourrions penser que le film débute dans les années cinquante tant le costume de marin de Bennie et le parti pris visuel (noir et blanc, lumière très stylisée) renvoient à cette époque, et en particulier à l'image que nous en avons à travers le cinéma¹. D'ailleurs, cette ouverture fait clairement référence à celle d'un classique du cinéma des années cinquante : *Un tramway nommé désir* d'Elia Kazan (1951). L'architecture du quartier de La Boca, l'intérieur des cafés, les musiques (classique, tango), les costumes des personnages (très classiques, souvent « rétro ») contribuent à maintenir cette confusion temporelle tout au long du film.

Le fait que, contrairement à la convention, le présent soit en noir et blanc et les flash-back en couleurs créé comme une inversion entre le passé et le présent ; les réminiscences ont une apparence plus moderne que les scènes contemporaines dont la lumière renvoie à une stylisation formelle passée. Au-delà d'une simple fonction narrative, ces flash-back montrent combien Tetro est hanté par son passé, par des souvenirs qu'une simple lumière peut réactiver à tout instant (sur ce point, lire aussi RÉCIT). D'autant plus que Bennie vient questionner ce passé et que son enquête, nourrie des écrits et des documents accumulés par Tetro, va en quelque sorte le faire voyager dans le temps. C'est effectivement une aventure temporelle bien plus que géographique qu'il est venu vivre en Argentine : une plongée dans le passé dont il est issu, dans un temps jusqu'alors enfoui par le secret et que les flash-back vont peu à peu reconstituer comme un puzzle.

Cette confusion des temps est aussi au cœur des histoires familiales, car le passé d'une famille infléchit plus ou moins le destin de ses héritiers, avant même leur naissance. Ici, cette question prend l'ampleur d'une tragédie grecque. Tetro veut être un artiste comme son père, mais ce dernier cherche à l'écraser par son génie ; la question du fils est donc d'assumer le don légué par le père tout en fuyant son autorité. Cette compétition entre les deux hommes atteint son comble lorsque son père « vole » sa fiancée et son fils à Tetro alors que ce dernier tue accidentellement sa propre mère. Lors de son monologue à la radio de la Colifata, Tetro mêle son histoire à celle de son père comme s'il ne parvenait plus alors à distinguer tout à fait leurs deux destins. Et c'est sans doute pour ne pas lui infliger ce qu'il a lui-même vécu que Tetro fuit sa propre paternité, mais alors il condamne son fils à avoir le même père que lui... Tout le parcours de Bennie à Buenos Aires consiste également à suivre le chemin de celui qui s'avèrera être son vrai père : il aura lui aussi un accident et un plâtre, et surtout il va terminer la pièce de Tetro et connaître la gloire artistique que ce dernier avait fuie comme une malédiction familiale. Ainsi, entre pères et fils quelque chose se transmet et se répète, comme les variations d'un même destin qu'ils ne peuvent éviter.

Le mélange des temps dans la forme et les références du film, l'utilisation des flash-back et le rapport des fils à leur père s'entremêlent donc ici pour démontrer que le passé n'est jamais vraiment passé, que le présent est aussi constitué de réminiscences et de fantômes, et que chacun revit à sa façon ce que d'autres ont déjà vécu. C'est en assumant clairement ce poids du passé et non en le fuyant ou en l'éluant que Tetro et Bennie parviennent à se dégager de son emprise.

¹ Les films qui ont influencé Coppola pour l'utilisation du noir et blanc appartiennent tous à cette époque : *Rocco et ses frères*, *L'Eclipse*, *Baby Doll*, *Vu du pont*, *Le Grand Chantage* (« Entretien avec Francis Ford Coppola », Cahiers du cinéma n° 651, décembre 2009, p. 19)

Tragédies du temps

Plusieurs personnages de Coppola se caractérisent par leur rapport extraordinaire au temps : retour dans le passé (*Peggy Sue s'est mariée*), immortalité (*Dracula*), vieillissement prématuré (*Jack*) ou, au contraire, rajeunissement miraculeux (*L'Homme sans âge*).

Par ailleurs, comme dans *Tetro*, la question du temps est chez Coppola souvent liée à celle, récurrente, du poids de l'héritage familial sur les destins des personnages. La trilogie des *Parrain* en est bien sûr l'exemple le plus frappant. Dans *Le Parrain 1*, Michael Corleone est celui des fils qui, comme Tetro, ne veut pas ressembler à son père et qui cherche d'abord à fuir son emprise écrasante. Mais après avoir refusé d'entrer dans la mafia, il deviendra finalement un parrain plus implacable encore que celui à qui il succède. Dans *Le Parrain 2* cette tragédie prend toute son ampleur à travers la magnifique utilisation du flash-back qui crée un parallélisme constant entre la jeunesse de Vito Corleone et l'ascension de Michael, en montrant que, d'une certaine façon, le destin du fils était déjà en partie inscrit dans celui du père. Là encore, le présent s'avère être le fruit d'un passé inexorable dont les fils sont les tragiques porteurs. Mais dans *Tetro*, les fils s'en sortent mieux et parviennent à se libérer du patriarcat tyrannique après l'avoir tué symboliquement.

Dans l'écran

Cette façon de mélanger des esthétiques différentes, voir opposées (le film de famille cohabitant ici avec le noir et blanc ou le Technicolor des années 1950), pourrait générer une réflexion et des exercices pratiques, photographiques ou cinématographiques, à partir de l'utilisation de techniques différentes dans une même œuvre.

On peut, par exemple, imaginer un récit justifiant le passage du noir et blanc à la couleur, avec un travail spécifique sur chacun de ces deux types d'images. Une même scène pourrait également être filmée en noir et blanc puis en couleurs, avec à chaque fois une attention particulière à ce que ces deux partis pris mettent en valeur (par exemple, la lumière avec le noir et blanc, les décors et les costumes avec la couleur). L'idéal serait de parvenir à ce que la scène ne soit pas tout à fait interprétable de la même façon selon la technique choisie (par exemple, par l'utilisation d'un objet important que seule la couleur permettrait de vraiment distinguer). La même scène pourrait également être représentée à partir d'un troisième parti pris, plus irréel ou abstrait, sous forme de ballet ou de dessin animé, par exemple.

TECHNIQUE

Des images hétérogènes

Comme souvent chez Coppola, *Tetro* est l'occasion pour lui d'expérimenter des techniques nouvelles. Après *L'Homme sans âge*, c'est le second film qu'il réalisait en numérique et il a profité de possibilités offertes par les nouvelles technologies pour créer et mêler divers types d'esthétiques et de textures d'images. Nous en distinguons trois :

1) La partie en noir et blanc, correspondant au présent. Ici, la difficulté venait du fait que le noir et blanc est a priori plus limité en numérique qu'en pellicule, notamment parce qu'il offre moins de possibilités de contraste. Le défi était d'autant plus grand pour le chef opérateur (Mihai Malaimare Jr.) que Coppola voulait retrouver quelque chose du noir et blanc très stylisé des films des années 1950-60.

2) Les flash-back en couleurs. Il s'agissait ici de retrouver des couleurs et une texture d'image granuleuse rappelant celles des pellicules 8 mm du cinéma amateur des années 1950 et 60, qui étaient justement utilisées pour les films de famille. Des mouvements imprécis, dus au fait que la caméra est portée à la main, permettent également de retrouver cette esthétique de *home movie*.

3) Les ballets en couleurs. Pour ces scènes très élaborées, la principale référence esthétique était le Technicolor des films de Michael Powell (lire *FILIAION*). Coppola et son équipe utilisèrent pour cela la technique de trucage dite du « fond bleu » consistant à filmer dans un premier temps les acteurs devant une seule couleur (bleu ou vert) puis à remplacer ce fond en y incrustant n'importe quelle image souhaitée. Les danses furent donc d'abord filmées dans un immense studio de sept mètres de hauteur et entièrement bleu. Puis les décors créés artificiellement furent ajoutés dans un second temps. Les couleurs furent également très retravaillées en post-production afin de leur donner la densité et l'irréalité voulues.

Ce qui frappe dans ces choix formels c'est d'abord la façon dont Coppola, ici comme dans *Rusty James*, *Dracula* ou *Twixt*, cherche à reproduire des esthétiques anciennes à partir de techniques nouvelles. Dans ces films, sa grande connaissance de l'histoire du cinéma et l'éclectisme de ses références lui permettent de mélanger des styles très différents, sans peur de dérouter le spectateur ou de surcharger le film par ce manque volontaire d'unité stylistique, parce que ce parti pris est toujours intimement lié au sujet. Dans *Tetro*, l'intemporalité du noir et blanc renvoie à la façon dont les personnages sont



quelque peu perdus dans le temps, hanté par le passé ; le faux amateurisme des flash-back correspond au caractère intime et subjectif des films de famille ; la forme artificielle des ballets figure l'attachement vital des personnages à l'art et la façon dont celui-ci leur permet de transfigurer leurs traumatismes.

Afin de ne pas créer une trop grande confusion entre tous ces types d'images. Coppola et son monteur Walter Murch, décidèrent, après le tournage, de changer le format des plans en couleurs, de les faire apparaître moins larges (en format 1:77) que les images en noir et blanc (en format 2:35). Il s'agissait ainsi d'éviter une impression constatée lors du premier montage : le retour au noir et blanc après la couleur donnait le sentiment que quelque chose de l'image était enlevé. Le seul plan en couleurs qui garde le format de ceux en noir et blanc est celui où Tetro et Bennie regardent *Les Contes d'Hoffmann* au cinéma, car Coppola trouvait alors intéressant de mettre en valeur l'écran dans l'écran ; de plus, le raccord se fait ensuite avec d'autres plans en couleurs et d'un autre format, ceux du film de Powell et Pressburger (en 1:33).

Notons que ce soin extraordinaire apporté à l'image n'est pas contradictoire avec le fait que pour Coppola le travail avec les comédiens est central. Selon son habitude, il a très longuement répété avec eux avant le tournage, puis il a filmé la plupart du temps avec deux caméras pour se concentrer sur leur travail en les interrompant le moins possible.



FILIATION

Michael Powell

Le cinéaste anglais Michael Powell a longtemps été mésestimé par la critique avant d'être réévalué dans les années 1990, notamment par des cinéastes de la génération de Francis Ford Coppola, en particulier Bertrand Tavernier en France et Martin Scorsese aux États-Unis. Les films de Powell ont été admirés pour leur utilisation audacieuse et inventive de la couleur et des décors.

Les deux films de Powell (coréalisés par Emeric Pressburger) auxquels fait référence Coppola dans *Tetro* sont *Les Chaussons rouges* (1948) et *Les Contes d'Hoffmann* (1951). Ils sont d'abord évoqués par Bennie dans la scène du cimetière (séquence 6), comme faisant partie de ces œuvres d'art que Tetro lui a fait découvrir dans son enfance. Il s'agit de deux films consacrés à la musique et à la danse. *Les Chaussons rouges* sont centrés sur la préparation d'un spectacle par une troupe de danseurs, une grande place y est accordée aux scènes de ballets. *Les Contes d'Hoffmann* sont quant à eux un opéra dansé et filmé, à partir de l'adaptation musicale de trois contes d'Hoffmann par Offenbach et une chorégraphie de Frederick Ashton. En utilisant de grandioses décors de carton-pâte, Powell assume dans ce film toute l'artificialité d'une représentation scénique mais en la transcendant par les couleurs du Technicolor, d'amples mouvements de caméra et quelques trucages proprement cinématographiques (surimpressions, effet kaléidoscopique).

Outre le fait qu'il s'agisse à la fois d'un opéra et d'un ballet, cette artificialité est justifiée par l'analogie récurrente qui est faite entre les danseurs et des marionnettes ou des poupées, en particulier dans le conte qui intéresse principalement Coppola : *The Tale of Olympia*. Cette partie du film raconte en effet la fascination d'Hoffmann pour une danseuse qui s'avère être un automate. Nous en voyons un extrait dans un flash-back où les jeunes Tetro et Bennie sont en train de regarder le film au cinéma, réminiscence autobiographique puisque c'est le frère aîné de Coppola qui fit également découvrir ce film au futur cinéaste. L'extrait que nous montre Coppola n'est pas anodin, il s'agit de la fin du conte où l'inventeur Coppélius et le savant Spalanzani se disputent la paternité de l'automate jusqu'à la casser



Les Contes d'Hoffmann (StudioCanal)



Les Chaussons rouges (StudioCanal)



pièce par pièce en se l'arrachant des mains. Sous les yeux d'Hoffmann, la danseuse est progressivement démembrée, révélant ainsi sa nature artificielle et les mécanismes dont elle était constituée. Cette dispute qui mène à la destruction de la danseuse renvoie à la rivalité de Tetro et de son père par rapport à Naomi. Cette dernière séduit justement le père en dansant sur un morceau de *Coppélia*, l'opéra que Léo Delibes tira lui-même de ce conte. Puis la danseuse et future mère de Bennie fut elle-même détruite à force d'être tiraillée entre les deux hommes, et dans une lettre adressée à Tetro, elle lui écrit : « Je suis la poupée de *Coppélia*, désarticulée, sans vie ». Enfin, dans la pièce qu'il met en scène au festival Patagonia, Bennie représente Naomi en *Coppélia*, tout en reprenant d'autres personnages du film de Powell et Pressburger : une marionnette, un chef d'orchestre.

Coppola a également utilisé des éléments scénaristiques, musicaux et visuels des autres parties des *Contes d'Hoffmann*, notamment *The Tale of Antonia* où une jeune chanteuse d'opéra, fille d'un célèbre chef d'orchestre, est manipulée par un démoniaque médecin qui a enfermé l'âme et le chant de sa mère dans une statue. Par ailleurs, l'esthétique de tous les ballets mis en scène par Coppola renvoie à l'artificialité et aux couleurs très particulières du Technicolor des deux films de Powell et Pressburger. Il propose sa propre version du ballet des *Contes d'Hoffmann* dans la séquence 15 ; et le dernier ballet, où la

scène est entourée par une mer déchaînée, cite directement un plan des *Chaussons rouges*.

Pour Coppola, qui accorde une importance particulière au nom de ses personnages, il n'est certainement pas anodin que le magicien et homme de spectacle du conte d'Hoffmann s'appelle Coppélius et que Olympia, sa créature, ait été rebaptisée Coppélia dans l'opéra de Delibes. Coppola, Coppélius, Coppélia : dans sa façon de lier l'autobiographie du cinéaste à une réflexion sur les pouvoirs du spectacle et de la création face aux tragédies de la vie, tout le film pourrait se résumer à ce dont ces trois noms sont chargés.



PISTES DE TRAVAIL

Les arts par dessus tout

Dans *Tetro*, l'art est au centre de la vie des personnages, c'est ce qui les unit et les sépare parfois, et c'est ce qui leur permet de transcender ou de sublimer leurs drames intimes. Plusieurs arts sont représentés ici et il est passionnant de repérer le rôle que joue chacun d'eux.

Musique

Le père et l'oncle de Tetro sont chefs d'orchestre, c'est-à-dire qu'ils sont ceux qui dirigent et contrôlent les musiciens et qui détiennent les secrets de la partition. Dans le cas du père, cette fonction exprime sa puissance et sa tyrannie ; pour l'oncle, l'humiliation est à la mesure de cette forme de souveraineté que son frère écrasant ne lui laisse pas atteindre.

Chant et danse

Les femmes se rattachent à des arts indissociables de la musique : la mère de Tetro au chant, Naomi et Miranda à la danse. Dans le cas de la mère de Tetro et de Naomi cela traduit bien leur dépendance vis-à-vis du père : il est celui qui leur permet de chanter et de danser, comme le montre la scène où il rencontre Naomi. Il n'est bien sûr pas insignifiant que Tetro ait refait sa vie avec une femme qui pratique également la danse. Par ailleurs, le fait que l'idée de sublimation par l'art soit ici surtout figurée dans des scènes de ballet montre bien combien les interrogations et les traumatismes de Tetro et Bennie se rattachent essentiellement à leurs mères respectives.

Roman et théâtre

Tetro et Bennie sont quant à eux des écrivains, le plus jeune cherchant tout d'abord à suivre les traces de l'aîné avant de découvrir qu'il en est l'héritier d'une façon plus profonde qu'il ne le pensait. Tetro écrit un roman, c'est-à-dire une forme d'écriture solitaire et qui peut être aussi secrète et intime qu'il le désire. En l'occurrence, il écrit pour ne pas être lu... Bennie, transforme ce roman en pièce de théâtre, ce qui du point de vue de l'écriture représente un rapport à l'extérieur presque opposé : un texte dont le but est de servir à un travail collectif pour devenir un spectacle public. Pour le premier, l'écriture est donc une forme radicale d'introspection, tandis que pour le second elle est au contraire une façon de sortir les secrets au grand jour.



Radio et télévision

Il ne s'agit pas d'arts, mais ces médias jouent un rôle important dans le film. Miranda a animé une émission de radio dans un hôpital psychiatrique ; cette forme d'expression et de communication va bien avec sa générosité et son ouverture. On peut en ce sens l'opposer à Alone, liée à un autre média, la télévision, qui correspond à sa personnalité narcissique, soumise à son image.

Le cinéma

Aucun personnage ne pratique le cinéma mais Tetro et Bennie ont été profondément marqués par *Les Chaussons rouges* et *Les Contes d'Hoffmann* de Michael Powell et Emeric Pressburger au point que ces films sont des références centrales dans leurs œuvres respectives et dans la forme que prennent leurs visions (les ballets). Or, il s'agit justement de films qui, comme *Tetro*, pratiquent le mélange des arts.

Remarquons enfin l'omniprésence de ces formes artistiques dans l'entourage de Tetro dont les amis travaillent pour le théâtre, écrivent, mettent en scène, jouent (et chantent aux anniversaires !). On sent cependant à travers la représentation quelque peu grotesque de *Fausta* une forme d'ironie de la part de Coppola envers une forme superficielle de l'art, comme un contrepoint critique à l'éloge de la création qu'il fait par ailleurs ; et c'est sans doute aussi son point de vue qu'expriment les commentaires acides de Tetro. Pendant l'ouverture du festival Patagonia, Coppola se moque également des mondanités et de la suffisance du monde du spectacle, à mille lieux de la solitude tourmentée de Tetro. Ce dernier restera d'ailleurs dans le jardin plutôt que d'assister à cette cérémonie et il refusera de recevoir le prix qui lui a été décerné.



ATELIER

Métaphores et symboles

On ne peut évoquer *Tetro* sans prendre en compte la dimension métaphorique ou symbolique de certains éléments du film.

Noms

Au début du film, Tetro déclare à Bennie : « *Angie est mort, je m'appelle Tetro* ». Angie est le diminutif d'Angelo, c'est-à-dire ange, tandis que Tetro, diminutif de Tetrocini, renvoie à des sentiments négatifs puisqu'en latin *tetris* évoque ce qui est source d'effroi ou de dégoût, tandis qu'en italien l'adjectif *tetro* signifie sombre, maussade. C'est comme si le personnage marquait par ce changement de nom la perte de son innocence et de sa soumission. En même temps, Angelo l'assimilait à sa mère, prénommée Angela, tandis que Tetro renvoie directement au nom du père, peut-être justement à ce que celui-ci a de plus sombre et que Tetro porterait comme une malédiction. Mais ce nom est aussi une forme de retour à ses racines, à ses ancêtres que, d'une certaine façon, il rejoint en Argentine, le pays où ils débarquèrent d'Italie. Notons aussi qu'en changeant de nom, Tetro s'est rapproché de son oncle auquel son père avait justement demandé de prendre un pseudonyme pour ne pas lui faire d'ombre. Le pseudonyme Alone évoque bien sûr la solitude de ce personnage mystérieux et assez peu sympathique ; tandis que le nom Problema convient bien au chiot qui provoque l'accident de Bennie...

Lumières

Nous ne nous attarderons pas sur ce motif essentiel du film, déjà largement évoqué dans MISE EN SCÈNE. Rappelons que le film s'ouvre sur une scène où Tetro regarde un papillon de nuit butant contre une ampoule électrique, et pour Coppola cet animal est une métaphore du personnage, lui-même à la fois fasciné et blessé par des lumières qui symbolisent divers aspects de sa vie : l'accident de sa mère (les phares), la gloire écrasante de son père et celle qu'il refuse lui-même, les lumières du spectacle qu'il fuit tout en étant attiré par elles, la lumière de la vérité cachée puis dévoilée (« *Ma lumière est la vérité* », dit-il pendant qu'il fait l'éclairage de *Fausta*).

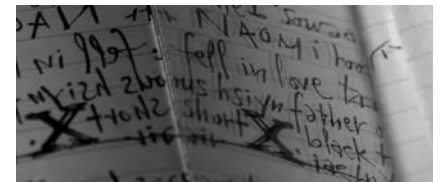


Miroirs

On trouve beaucoup de miroirs dans le film. Au-delà de leur utilité dans la mise en scène (lire PLANS), ils renvoient à la question du dédoublement des personnages : Angelo le frère / Tetro le père ; les deux frères Tetrocini, interprétés par le même comédien, qui représentent presque l'envers l'un de l'autre ; la duplicité de Naomi ; sans oublier tous les personnages réels recréés par les visions et les œuvres de Bennie et de Tetro. Et il faut un miroir pour parvenir à lire le manuscrit de Tetro, rédigé à l'envers. C'est-à-dire qu'il faut littéralement retourner ce qui a été caché par le secret pour atteindre la vérité.

Accidents, cassures

Deux accidents ou blessures sont à l'origine des traumatismes de Tetro et de Bennie : l'accident de voiture provoqué par Tetro et qui coûta la vie à sa mère ; la tentative de suicide et le coma de la mère de Bennie. On retrouve des échos de l'accident de voiture dans ceux qui vaudront à Angelo puis à Bennie d'avoir une jambe plâtrée. Et toutes ces blessures physiques et morales, qui semblent se transmettre de génération en génération, de corps en corps, évoquent la Coppélia des *Contes d'Hoffmann*, poupée brisée à laquelle s'était comparée Naomi, et métaphore de la fragilité de cette famille démembrée. Autre troublant écho à l'accident de voiture : le lama renversé par un automobiliste en Patagonie et agonisant au bord de la route, image crue de la mort et de la tristesse qui hante Tetro, nouvelle métaphore animale répondant à celle du papillon de nuit.



CRITIQUE

Un grand petit film

Tetro commence dans une chambre et se finit sur la scène d'un opéra, met en présence un ado mal à l'aise interprété par un débutant et des figures paternelles écrasantes jouées par des acteurs confirmés, des pièces de théâtre mineures et des artistes (supposés) géniaux. Beaucoup de critiques se sont questionnés sur l'importance à accorder à cette œuvre paradoxale, réalisé en indépendant par un monstre sacré du cinéma hollywoodien. Est-ce un grand film camouflé derrière des apparences modestes ? Le film mineur d'un génie en panne ?

Certains critiques prennent nettement parti, d'autres tentent de synthétiser les différentes facettes du film.

Éric Libiot, L'Express, 17 décembre 2009

« Je vous jure que ça ne m'amuse pas de l'écrire, mais *Tetro*, de Francis Ford Coppola, est à mourir d'ennui. J'ai tellement aimé les films de ce grand homme que constater son impuissance artistique me navre. Cela faisait déjà un petit moment qu'il tournait autour du vide (Jack, l'Idéaliste, L'Homme sans âge) ; cette fois, il est tombé dedans. Et avec la manière. Car ce qu'il y a de plus surprenant (navrant ? paradoxal ? amusant ?), c'est que Coppola maîtrise sa mise en scène comme personne (cadre, lumière, découpage) et qu'il la met au service de rien, en l'occurrence d'une histoire de frères bouffés par la figure paternelle, qui se perd en conjectures à force d'être corsetée dans une rigueur esthétique, là où il aurait fallu du dynamitage à tous les étages. Lui qui sut, à chaque fois, trouver l'osmose formelle et dramatique, soit dans la démesure (*Apocalypse Now*), soit dans la simplicité (*Jardins de pierre*), n'y parvient ici jamais. »

Jean-Luc Douin, Le Monde, 23 décembre 2009

« Ce film-là déroute, parce que, à la différence des œuvres les plus célèbres de Coppola, il se situe moins dans le tape-à-l'œil que dans le contre-jour (le film est en noir et blanc à l'exception de flash-back en couleurs), moins dans l'exhibitionnisme et l'artifice que dans la pudeur. Du côté de Tennessee

Williams, de Michael Powell (auquel le cinéaste rend hommage dans une scène inspirée de ses Contes d'Hoffmann), de Faust, de la danse et du théâtre, de la réflexion sur la création et sur les secrets, les démons intimes, plutôt que basé sur des considérations commerciales. »

Cyrille Latour, Les fiches du cinéma, 16 décembre 2009

« Avec un peu de mauvais esprit et un sens de l'humour pour le moins discutable, on pourrait ironiser sur le titre du dernier Coppola, car tout est trop dans *Tetro*. Trop de mélodrame, de rebondissements, de secrets, de drames, mais aussi trop de formalisme, de symbolisme, de maniérisme... Que faire, alors, de ce trop-plein ? La réponse est, bien sûr, une question de goût mais surtout, plus exactement, de disposition, de disponibilité. On peut choisir de s'asphyxier : s'épuiser face aux invraisemblances du scénario, se désespérer des lenteurs, se rire des saillies kitsch ou d'une imagerie type « Harcourt »... Mais on peut aussi décider de plonger tête baissée dans ce grand bain de cinéma dans lequel Coppola semble enfin se retrouver et se réinventer. Dans un geste plein d'énergie et de (bonne) foi en son art, il concentre à la fois la tension des Parrain (la famille comme système sclérosant), la grâce de Rusty James (un noir et blanc vaporeux, magnifié ici par le numérique) et le souffle baroque de Dracula (le film comme opéra). Chaque plan, chaque idée, traduit le plaisir d'une inspiration et d'un désir renouvelés. Il y a deux ans, interrompant le ronron d'une carrière tout entière happée par les facilités hollywoodiennes (Jack, l'Idéaliste), Coppola avait quelque peu manqué son retour avec le maladroit *Homme sans âge*. C'est ici, avec *Tetro*, qu'il revient enfin véritablement aux affaires. Retour gagnant ! »

Dominique Widemann, L'Humanité, 23 décembre 2009

« Coppola enchaîne tout au long outrances et rigueurs qui ressortissent à l'essence du théâtre, de la commedia dell'arte en ses pas de danse et bouffonneries, à celle du grand opéra enfin vers quoi le film gonflera comme une voile. Ensemble tiendra par la justesse symphonique qui seule autorise une telle variété de tableaux. »



Stéphane Delorme, Cahiers du cinéma n° 651, décembre 2009

« Ce qui frappe d'emblée est l'intense liberté de narration, de mise en scène, de ton (parfois bouffon, parfois sérieux) que se permet Coppola. [...] Mais plus qu'un film « libre » (ce qui peut avoir ses limites : le solipsisme), *Tetro* donne le sentiment d'un petit film indé se transformant, sans qu'on l'ait vu venir, « en grand film ». [...]

Des trouées en couleurs indiquent qu'un drame a eu lieu dont nous pourrions rassembler les composantes qu'en fin de film. Ces flashbacks qui racontent la jeunesse de *Tetro* et le rôle écrasant du père contaminent petit à petit le présent. Le film enfle, se lève et se soulève, au gré des métamorphoses de ce matériau mémoriel. Le levier de cette métamorphose est *Les Contes d'Hoffmann* de Michael Powell et Emeric Pressburger : Coppola passe un extrait du film puis le réinterprète dans des chorégraphies de plus en plus poreuses entre souvenir, rêve et théâtre. Commencé comme du théâtre de chambre, *Tetro* se conclut en opéra. [...]

Coppola ici brouille la donne. Les percées de couleurs qui recadrent le film sont contradictoires : d'un côté le Technicolor de Powell, réemployé ou copié, de l'autre une caméra portée façon home-movie (normal pour un film de famille). Cette trivialité ne lui fait pas peur. De même qu'à côté de la tragédie familiale, la farce veille : toute cette histoire de festival en Patagonie (où est remis le prix des « parricides »...) est bouffonne. Entre les troupes minables (*Fausta*) et la critique littéraire pompeusement appelée *Alone*, le film trouve un humour réjouissant. Le demi-ton du début, avec ses accords de guitare, ses angles inattendus, crée une atmosphère tressautant, laissant entendre que cette comédie familiale est aussi au sens propre une comédie, même tragique. »

Eithne O'Neil, Positif n° 586, décembre 2009

« *Tetro* se situe avec maîtrise entre pudeur et exhibitionnisme, entre passion et distanciation. »

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Tetro

Tetro est édité en vidéo par Pathé. Le DVD contient le making of d'une scène de ballet et deux entretiens, avec le directeur de la photographie et le compositeur de la musique.

Périodiques

Philippe Azoury, *Le Monde*, 15 mai 2009
Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 23 décembre 2009
Cyrille Latour, *Les fiches du cinéma*, 16 décembre 2009
Éric Libiot, *L'Express*, 17 décembre 2009
Eithne O'Neil, *Positif* n° 586, décembre 2009
Olivier Séguret, *Libération*, 23 décembre 2009
Dominique Widemann, *L'Humanité*, 23 décembre 2009
Cahiers du cinéma n° 651, décembre 2009 : un numéro largement consacré à *Tetro*, avec notamment une critique éclairante de Stéphane Delorme et trois longs entretiens avec Coppola, son chef opérateur et son monteur.

Références artistiques

Les Chaussons rouges (*The Red Shoes*), film de Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948. Édité en DVD par StudioCanal.

Les Contes d'Hoffmann, opéra de Jacques Offenbach créé en 1851. La mise en scène d'Olivier Py (2008) a fait l'objet d'une captation éditée en DVD par Bel Air.

Les Contes d'Hoffmann (*Tales of Hoffmann*), film de Michael Powell et Emeric Pressburger, 1951. Édité en DVD par StudioCanal.

Dans *Tetro*, l'extrait du film de Powell-Pressburger (séquence 14) correspond à l'acte II de l'opéra, inspiré du conte d'Hoffman *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*), extrait des *Contes nocturnes* (*Nachtstücke*, 1817).

Roberto Bolaño, *Nocturne du Chili*, Christian Bourgeois, 2002 : le personnage Farewell est très inspiré du critique Hernán Díaz Arrieta, véritablement surnommé Alone.

Tennessee Williams, *La Chatte sur un toit brûlant*, 10/18.

J.D. Salinger, *L'Attrape-Cœur*, Pocket.

Coppola

Tous les films de Coppola n'ont pas encore été édités en DVD. Parmi ceux qui sont disponibles : La trilogie du *Parrain* (Paramount).

Rusty James (Universal).

Dracula (Sony).

Ouvrages

Stéphane Delorme, *Francis Ford Coppola*, éd. Les Cahiers du cinéma, 2007.

Iannis Katsahnias, *Francis Ford Coppola*, éd. Les Cahiers du cinéma, 1997.

Jean-Paul Chaillet et Christian Viviani, *Coppola*, Rivages, 1987.

Éclipses n° 43 (collectif, dirigé par Yann Calvet et Youri Deschamps), 2008. À commander sur le site de la revue www.revue-eclipses.com

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Aventures intérieures

Tetro se distingue par une forme foisonnante répondant à un récit imprévisible, l'ambition du film étant d'entremêler l'initiation à la vie et à l'art d'un jeune homme, une enquête sur ses origines, une tragédie familiale et une réflexion sur les pouvoirs de la création. Présent et passé s'y répondent, à travers des flash-back, et trouvent un écho dans des bribes d'œuvres artistiques (livres, pièces, ballets) ou des images mentales. Il en résulte une grande hétérogénéité formelle (mélange de noir et blanc et de couleurs, formats de l'image variables, etc.) où d'autres arts sont convoqués : littérature, musique, théâtre, danse. Pour comprendre ce film, il faut donc en accepter ses excès qui sont à l'image des esprits tourmentés des protagonistes et ne pas se cantonner dans une vision réaliste alors qu'il s'agit avant tout d'une aventure mentale. Dans ce complexe mélodrame, Coppola nous emmène en Argentine, mais il nous propose surtout d'explorer cette zone incertaine de l'âme humaine où se nouent les tourments intimes et la création artistique.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Marcos Uzal a écrit pour les revues *Exploding, Cinéma, Trafic* et *Vertigo*. Il a codirigé des ouvrages sur João César Monteiro (Yellow Now) et Tod Browning (CinémAction). Il est directeur de la collection « Côté Films » aux éditions Yellow Now, pour laquelle il a écrit un essai sur *Vaudou* de Jacques Tourneur. Depuis une dizaine d'années, il anime régulièrement des ateliers cinéma destinés au jeune public, ainsi que des formations pour des enseignants et des bibliothécaires. Il a rédigé les livrets *Lycéens et apprentis au cinéma* sur *Le Pigeon* et sur *Les Doigts dans la tête*.

