

Long métrage de la thématique – L'Environnement



Fiche rédigée par Thomas Fouet, critique de cinéma et rédacteur aux Fiches du cinéma

# Brooklyn Village

Fiction / États-Unis / 2016 / 1h25 / VOSTF

Recommandé par



## Le point de vue

### Violence des rapports, douceur du traitement

Ce qui frappe le plus dans *Brooklyn Village*, et plus généralement dans la filmographie de son auteur, c'est sa douceur. Le climat est clément – Ira Sachs n'aime rien tant que baigner ses récits dans la lumière d'un été qu'en dépit du temps qui s'écoule, on pourrait croire ne jamais voir finir –, et tout, ici, du travail du directeur de la photographie Oscar Duran à la bande originale composée par Dickon Hinchliffe – dont il est fait un usage parcimonieux – concourt à renforcer cette clémence. Cette façon de

travailler la douceur par contraste avec la dureté des situations mises en scène est caractéristique de l'œuvre de Sachs : un même calme, une même tendresse – apparents –, baigneront ainsi son film suivant, *Frankie*, dont l'héroïne pourtant se sait atteinte d'un mal incurable.

Car, ici comme dans les autres films de Sachs donc, la douceur peut agir en trompe-l'œil ; plutôt, elle est l'expédient grâce auquel la violence des rapports, de classe et entre les générations – entre autres –, peut être montrée.

### Fiche technique

**Réalisation** : Ira Sachs**Scénario** : Ira Sachs et Maurício Zacharias**Interprétation** : Theo Taplitz, Michael Barbieri, Greg Kinnear, Jennifer Ehle**Production** : Ira Sachs, Lucas Joaquin, L.A. Teodosio, Christos V. Konstantakopoulos, Jim Lande**Image** : Oscar Duran**Son** : Damian Volpe**Montage** : Mollie Goldstein et Affonso Gonçalves**Musique** : Dickon Hinchliffe

### Ira Sachs

Il a notamment réalisé *The Delta* (1997), *Forty Shades Of Blue* (2005) – Grand Prix du festival de Sundance, *Married Life* (2008), *Keep The Lights On* (2012) et *Love Is Strange* (2014). Il enseigne à l'université de New York ainsi qu'à MacDowell Colony et Yaddo. *Brooklyn Village* est son sixième film. En 2019 sort *Frankie*, présenté en compétition au Festival de Cannes, qui met en scène Isabelle Huppert.

C'est une société à étages que donne à voir **Brooklyn Village**, au sens propre comme métaphorique : au premier étage, la bourgeoisie ; au rez-de-chaussée, la classe ouvrière. Une société à étages que redouble, ou complexifie, tout un système d'oppositions, entre générations ou gens issus de communautés différentes – il n'est ainsi pas innocent que Leonor soit latino-américaine –, système que cristallise la question immobilière : ces préoccupations sont au cœur du cinéma d'Ira Sachs. **Love Is Strange** (2014), son précédent film, mettait en scène un couple qui, l'un d'entre eux ayant perdu son emploi, n'était plus en mesure de payer le loyer de son appartement de Manhattan – un autre quartier de New York, aux prix nettement plus élevés. Les sourires aimables, les formules de politesse, et ces voix qui jamais ne s'élèvent, dont usent les Jardine avec Leonor, "enrobent" une réalité très simple : n'ayant pas les moyens de payer un loyer plus élevé, celle-ci devra partir. Si, toujours, les Jardine peuvent s'exprimer avec douceur, c'est parce qu'en vérité la négociation est bouclée à l'instant même où elle s'amorce : ils ont la loi de leur côté. Le point de vue d'Ira Sachs ne revient donc pas à exonérer chacun de ses responsabilités, à postuler que personne ne serait en faute ; l'ouverture d'esprit dont, de prime abord, semblent témoigner les Jardine, ne tient que dans la mesure où – et le temps que – leur mode de vie bourgeois est garanti.

De même, les scènes de réconciliation sont-elles vraiment ? Lorsque, tout à la fin du film, le père entend raccrocher les wagons avec son fils en lui dispensant des conseils sur "la vie d'artiste", celui-ci n'est peut-être pas dupe. Son père a-t-il lui-même "réussi" en tant qu'acteur ? Par sa faute, une amitié n'a-t-elle pas été abîmée ? Que valent la parole et les conseils d'un tel père ?

### ● Une parenthèse enchantée

Mais le film est aussi – si ce n'est avant tout – la chronique d'une amitié. La naissance d'un sentiment – ici, entre deux adolescents qu'a priori tout oppose – a quelque chose d'inexplicable. D'un côté, le différent qui oppose les adultes, les déterminants sociologiques, les facteurs de classe, tous plus ou moins analysables ; de l'autre, le mystère de la rencontre : il y a, dans le fait que deux individus s'élisent mutuellement comme amis, conviennent d'un sentiment partagé, quelque chose qui a priori échappe à la raison. Ainsi que l'écrivait Montaigne, évoquant – pour mieux renoncer à en iden-



tifier les causes – en ces termes son amitié avec La Boétie : "Parce que c'était lui, parce que c'était moi".

Mais comment défendre cette amitié dans le contexte du litige immobilier qui, en parallèle, s'aggrave ? Ce que décident Jake et Tony – garder le silence auprès de leurs parents –, est une grève au sens politique du terme : le seul signe de protestation qui semble à leur portée. Les travailleurs mettent dans la balance d'un conflit les opposant à un supérieur hiérarchique la cessation de leur activité, la confiscation de leur outil de travail... ; c'est leur parole qu'en revanche soumettent à condition, les deux protagonistes du film. Les enfants sont ici envisagés comme les "prolétaires" de leurs parents, et c'est à leur naissance en tant que sujets politiques, aptes à contester le bien-fondé des décisions prises pour – et pourquoi pas contre – eux, qu'on assiste dans le film, qui s'inspire ouvertement de deux œuvres du cinéaste japonais Yasujiro Ozu (1903-1963), **Gosses de Tokyo**, film muet et en noir et blanc tourné en 1932, et **Bonjour**, film parlant et en couleurs cette fois, de 1963. Si **Bonjour** n'est pas à proprement parler un "remake" de **Gosses de Tokyo**, il en adapte l'une des idées maîtresses : l'idée qu'y ont les enfants pour protester les adultes – dans **Gosses de Tokyo**, une grève de la faim, et dans **Bonjour** (comme ici) une grève de la parole.

Outre qu'il renvoie à celui du fameux roman de Louisa May Alcott, **Les Quatre filles du docteur March** (*Little Women*), le titre original (*Little Men*, préféré à "Young Men", "jeunes hommes") suppose donc une interrogation. La formule n'est-elle pas à double tranchant ? Désigne-t-elle les adolescents, en tant qu'ils seraient des hommes en devenir, "petits" par la taille, ou par ce qui pour l'heure est leur statut social ? Ou bien désigne-t-elle leurs parents, "petits" au sens moral du terme, décevants en somme ?

Sans jamais trancher la question, ni rien cacher des bassesses dont ses personnages peuvent faire preuve – Leonor elle-même n'hésite-t-elle pas à qualifier Brian de mauvais fils, ou encore de poids pour sa compagne, donc on comprend qu'elle subvient grandement aux finances du ménage ? –, le cinéaste ne les condamne pas. Chacun se débrouille comme il peut avec ses principes, nous dit Sachs, dont le cinéma conjugue deux ambitions pourtant difficilement conciliables : d'un côté, un art de la pondération ; de l'autre, un constat sans concessions sur la vie adulte et les structures socio-économiques qui la régissent. L'auteur, en définitive, ne refuse à aucun de ses personnages sa part de complexité et de bonté – d'humanité. C'est là, sans doute, toute sa noblesse.



## Pistes pédagogiques

### Un montage resserré et elliptique

Ira Sachs fait ici le choix d'un format resserré (le film est court : 1h25 au compteur), au service d'un récit économe en scènes superflues, et dont les enjeux sont très nettement exposés en quelques scènes introductives. Le temps de décharger le coffre d'une voiture, et les deux adolescents sont devenus amis ; c'est en quelques scènes également, disséminées sur la première demi-heure du film, qu'est expliqué le différend qui opposera leurs parents. Le montage, volontiers elliptique, laisse tout loisir au spectateur d'investir les interstices entre ces scènes, et d'imaginer ce que bon lui semble.

Plutôt que de chercher à "faire avancer

l'intrigue", d'autres scènes, qui relèvent davantage de la chronique, s'attachent à saisir des instants a priori sans enjeux. Ira Sachs consacre ainsi un temps non négligeable à dresser un portrait attentif de ses jeunes héros aux tempéraments opposés : Jake, le timide, se tenant sur le bord d'un terrain sans prendre part au match qui s'y joue, ou au comptoir d'une boîte de nuit, à regarder Tony, l'audacieux, danser et inviter à sortir la fille qui lui plaît... L'amitié, nous dit ainsi le réalisateur, n'est pas seulement une affaire de statut social ni de références partagées ; "Tu es un super ami", dit Tony à Jake, qui lui répond : "Toi aussi" – et aussitôt, l'affaire est réglée. Il y a dans ces quelques mots échangés quelque chose de l'ordre du contrat – un contrat qui, pour être effectif, n'aura nécessité aucune né-

gociation, pas même l'échange d'une poignée de mains.

Dans les émouvantes dernières scènes du film, le mouvement s'accélère encore : Leonor apprend qu'elle dispose de sept jours pour quitter les lieux ; puis subitement le commerce a été vidé ; puis enfin, par un fondu au noir, le récit fait un bond en avant : du temps a passé et Jake, dont les cheveux ont poussé, et qui a intégré une école de dessin, croise dans un musée Tony, vêtu de l'uniforme de son nouveau lycée. Ira Sachs désigne ainsi ce qui aura précédé comme une parenthèse enchantée – une rencontre décisive, mais brève, après quoi la vie aura repris son rythme de croisière – ; dans un même mouvement, il la referme.

### Rimes et échos

Ce récit s'additionne d'un système d'échos et de rimes qui, à travers des choix de montage, témoigne de ce qui, d'un bout à l'autre du film, ou d'un personnage à l'autre, aura passé. Ainsi lorsque, dans un plan, le cinéaste nous montre Jake dessinant dans son carnet puis, dans le plan suivant, son père écrivant, lui aussi dans un carnet (sur

la scène d'un théâtre, et dans le rôle qu'il interprète), poursuivant ainsi le geste de son fils. Car le film est aussi, en creux, la chronique de la naissance, ou de la confirmation, de deux "vocations" artistiques : pour Tony, le jeu, pour Jake, le dessin. Du père au fils, en dépit de leurs désaccords, quelque chose a donc passé de l'ordre de la "fibre artistique".

Une "fibre" sur laquelle nous renseignait le tout premier plan du film : Jake plongé dans son dessin, tout à sa création, cependant qu'autour de lui ses camarades chahutaient.

Tout le film fonctionne ainsi à la faveur de "rimes" de motifs visuels, ou d'éléments de langage, qui, d'une scène à l'autre, se répètent.



Ce dessin de Jake toujours – ce ciel vert parsemé d'étoiles jaunes –, dont se moquait son professeur, est le même que celui sur lequel, un peu plus tard, Tony tombera par hasard et en lequel il reconnaîtra le travail d'un "véritable artiste". Ainsi, enfin, de la boucle que referme le film, dont le tout dernier plan répond directement au premier, feignant de le reproduire pour figurer le déplacement qui s'est ainsi opéré : Jake

dessinant parmi des jeunes gens de son âge, mais cette fois à sa place – parmi d'autres "artistes", dans une communauté de concentration.

Les mots circulent eux aussi ; à Tony qui, lorsqu'ils se rencontrent, ignore quelle formule employer pour présenter ses condoléances, Jake apprend qu'il convient de dire "*I'm sorry for your loss*" (si elle n'en figure

pas la traduction littérale, l'expression "Toutes mes condoléances" en serait probablement, de par la fréquence de son emploi, l'équivalent en français) ; plus tard, quand la jeune fille à laquelle il s'intéresse lui apprendra que son père est décédé lorsqu'elle était encore enfant, Tony saura d'emblée quoi lui dire – "*I'm sorry for your loss*".

●



### Une mise en scène discrète

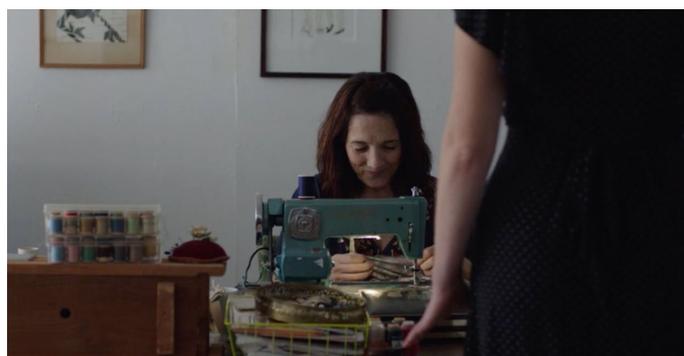
La mise en scène d'Ira Sachs n'a rien d'ostensible : ici, pas de grands mouvements de caméra, ni quoi que ce soit qui relèverait de la virtuosité gratuite ; plutôt, une multitude d'idées simples visant à saisir les enjeux du récit de la façon la plus limpide possible. Ainsi, d'un échange entre Jake et son père, qui prend place dans la chambre du premier : plutôt que de découper la scène, Ira Sachs la filme d'une traite, en plan-séquence, et dans un dispositif minimaliste – l'un de profil et au premier plan, l'autre de face et à l'arrière-plan. Si, à cet instant du récit, Jake fait la grève de la parole, la mise en scène nous fait comprendre que ce qui se joue là n'en relève pas moins de l'échange, en faisant le point successi-

vements sur le père et le fils : dans un premier temps le père est flou et le fils net, puis c'est ensuite le père qui est net, et le fils flou. Que l'adolescent garde le silence n'y change rien : c'est un dialogue qu'il a ici avec son père, une confrontation au cours de laquelle, chacun son tour, l'un et l'autre s'expriment et prennent "l'ascendant" sur l'image. Par le silence qu'il oppose à son père, par les regards qu'il lui accorde, ou par telle ou telle expression de son corps (une négation de la tête, un léger haussement des épaules), Jake prend part à un dialogue.

Ainsi, également, de la façon, tout sauf hasardeuse, dont Sachs dispose dans le cadre personnages et objets. À deux reprises,

lorsque les Jardine – Brian d'abord, puis son épouse – viennent trouver Leonor dans sa boutique, dans l'espoir semble-t-il d'entamer avec elle des négociations, le film met en scène cette dernière retranchée derrière son outil de travail : une machine à coudre qui la renvoie, non seulement à son activité professionnelle, mais aussi, plus largement, à sa condition ouvrière ; et qui établit une frontière entre les Jardine et elle, ou tout du moins constitue, symboliquement, un obstacle à la conversation. Quelque chose les sépare qui ne saurait s'évanouir si aisément, pour tenir à la fois d'un contexte (le litige qui les oppose) et d'une condition (ils n'appartiennent pas à la même classe sociale).

●



## Filmer la ville

New York est la ville d'adoption d'Ira Sachs, son terrain de jeu, son beau souci ; ses deux films précédents, *Keep the Lights On* (2012) et *Love Is Strange* (2014), y avaient été tournés, et quand bien même le récit de celui qui suivrait *Brooklyn Village* (*Frankie*, 2019) se déroulerait au Portugal, ses personnages y seraient des New-Yorkais en vacances : la ville demeurerait au cœur de leurs récits et ferait retour dans leurs dialogues. Le titre français du film, qui, plutôt que de traduire le titre original, fait de Brooklyn, en quelque sorte, un "argument de vente", est au mieux une marque d'ironie, au pire un malentendu : Brooklyn est-il vraiment un "village", une enclave dans la mégapole indifférente, où l'on pourrait voisiner entre gens de condition différente ?

La ville est là, emblématique, telle qu'elle a été fixée dans l'imaginaire collectif par les images d'actualité et les représentations cinématographiques – ces gratte-ciels immenses et lumineux, ceux de Manhattan en l'occurrence, l'arrondissement qu'ont quitté Jake et ses parents –, mais c'est ponctuellement et au loin, au-delà des façades à taille humaine de Brooklyn, qu'elle apparaît, à la façon dont se dessineraient, au loin, les crêtes d'une chaîne de montagnes. Quant au pont de Brooklyn, qui traverse l'East River et relie Brooklyn à Manhattan (un décor que le cinéma a maintes fois immortalisé : dans *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone, *Manhattan* de Woody Allen...), il figure ici une sorte de frontière, un massif métallique vers lequel, à la fin du film, Jake filera en rollers.

La ville que filme Ira Sachs est délivrée de toute vision romantique, de tout cliché touristique. Elle est rendue à sa quotidienneté, c'est-à-dire, non seulement à ses loyers, mais aussi à l'usage qu'en ont ses héros. C'est à la façon d'un cadre glissant derrière ses personnages en mouvement, un terrain de jeu et l'objet d'une traversée (que souligne, à chaque fois que Jake et Tony y déambulent, l'un chaussé de rollers et l'autre en trottinette, un thème musical dédié), qu'elle est ici envisagée. Elle pourra même sembler être là à la seule disposition des adolescents, tant ce qui se joue entre les adultes s'en tient, pour l'essentiel, à quelques intérieurs, une façade et un pas de porte. L'adolescence est l'âge de l'exploration – et la ville est ici son théâtre.

