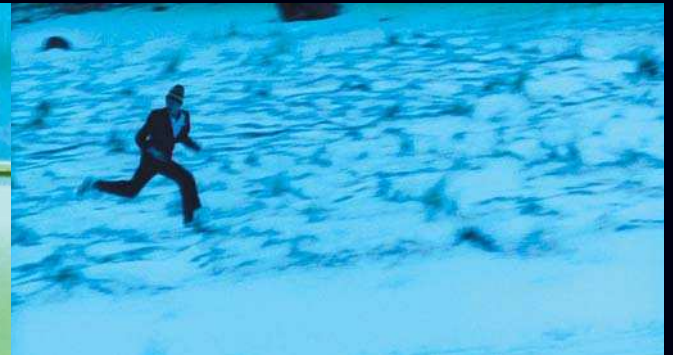


LYCÉENS
AU
CINÉMA

DAGUR KARI

NOI ALBINOI



par Vincent Malausa



Durant la canicule de l'été 2003, la sortie sur les écrans français de *Noi Albinoi* apporte un vent de fraîcheur, entraînant critique et public dans son sillage. Ce premier long métrage islandais de Dagur Kari s'impose par son ton décalé et charmeur : une signature. Mettre un tel film à l'épreuve de l'analyse tient bien sûr du pari : le film est frais, à tous les sens du terme, et sa séduction repose sur l'évidence de sa fragilité. *Noi Albinoi* n'est évi-

demment pas un classique, et son réalisateur est lui-même tout juste une promesse dont le second long métrage (*Dark Horse*, 2005) fut bien moins généreusement accueilli. Il faut donc débarrasser le champ qui s'ouvre à nous de toute perspective englobante pour s'en remettre à la lumière intermittente d'un film aussi nu et sauvage que son héros. La neige, qui donne au film sa couleur, doit ici servir d'indice et d'avertissement : il faut y tracer quelques lignes, bien que le terrain soit glissant et disponible à toutes les écritures, tous les recommencements.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Dagur Kari	2
Genèse Extrait du scénario	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Tomas Lemarquis Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Atelier 1	12
1, 2, 3 Atelier 2	14
Figure Atelier 3	15
Point technique Les filtres Atelier 4	16
Prolongement pédagogique	17
Lecture critique	18
Filiations / Ascendances	19
Passages du cinéma Sélection vidéo & bibliographie	20

**CAHIERS
DU
CINEMA**

CNC

Culture
Communication
Ministère

Directeur de publication : Véronique Cayla.
Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Auteur du dossier : Vincent Malausa. Rédacteur pédagogique : Fabien Bouilly.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (12, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2006. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



Noi, un adolescent albinos de 17 ans, vit dans un fjord reculé du Nord de l'Islande entre une grand-mère loufoque et un père alcoolique. Les jours d'ennui atroce passent, se ressemblant tous dans ce lieu coupé du monde, cerné par les montagnes, la mer, et enseveli sous un permanent linceul de neige. Un jour, Noi rencontre Iris, la fille de son ami bouquiniste, qui revient de la ville pour travailler comme serveuse à la buvette de la station-service. Avec elle, il rêve de s'évader loin de ce quotidien. Mais ses tentatives désespérées, produits d'un imaginaire décalé et sans attache, échouent lamentablement ou se cognent à la dure réalité du monde qui l'environne.

Noi Albinoi

Islande, Allemagne, Grande-Bretagne, Danemark, 2002

Réalisation : Dagur Kari
Scénario : Dagur Kari
Image : Rasmus Videbaek
Musique : Snowblow
Costumes : Jon Steinar Ragnarsson
Son : Pétur Einarsson
Montage : Daniel Dencik
Producteurs : Philippe Bober, Kim Magnusson, Skuli Fr. Malmquist, Thorir Snaer Sigurjonsson
Production : Zik Zak Filmworks
Distribution : Haut et Court
Durée : 1h33
Format : 35 mm couleurs
Sortie française : 9 juillet 2003

Interprétation

Noi : Tomas Lemarquis
Iris : Elin Hansdottir
Le père : Throstur Leo Gunnarsson
Lina : Anna Fridriksdottir
Oskar : Hjalti Rögnvaldsson
Prestur : Pétur Einarsson
Gylfi : Kjartan Bjargmundsson
Dabbi : Greipur Gislason

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'"Ouvertures pédagogiques" directement déduites du texte principal, le second d'"Ateliers" dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

LE RÉALISATEUR

Dagur Kari Filmographie

- 1999 : *Old Spice* (court-métrage)
1999 : *Lost Week-end* (court-métrage)
2001 : *Villijos*
(segment : «Likio i Lestinni»)
2002 : *Noi Albinoi*
2005 : *Dark Horse*

L'AMATEUR

Fils de l'auteur islandais Pétur Gunnarsson, Dagur Kari est né en 1973 à Paris. Après avoir passé sa jeunesse en Islande, il entre en 1995 à la National Film School of Denmark, célèbre école de Copenhague, où étudia notamment Lars Von Trier. L'apprenti cinéaste ne perd pas de temps puisque son film de fin d'études, *Lost Week-end* (1999), un court-métrage de 37 minutes, ne remporte pas moins de onze prix dans les festivals internationaux, Brest, Angers, Poitiers, Munich, Tel Aviv... Avec ce portrait d'un DJ enfermé dans une chambre d'hôtel et victime d'hallucinations, Dagur Kari pose les bases d'une mise en scène fuyant le réalisme au profit d'une utilisation artificielle et symbolique de la couleur. La sympathie pour les personnages soustraits au monde et à la société, le refus de considérer le récit comme une suite logique d'événements ébauchent par ailleurs ses deux longs métrages à ce jour.

Jeune prodige

De retour en Islande après son passage au Danemark, Kari réalise un segment de *Villijos* (2001), film en cinq épisodes, avant de s'attaquer à son premier long métrage, *Noi Albinoi*, en 2003. Le succès est tel qu'il porte immédiatement le cinéaste au rang de plus grande promesse du cinéma islandais. Mais le flegme et l'ironie de Kari, contrastant avec le torrent d'éloges qui accompagne le film, témoignent d'une personnalité singulière et créent une distance inattendue entre les effets d'annonce liés à son statut de jeune prodige d'à peine 30 ans et le rapport pour le moins distendu et singulier qu'entretient Kari avec le cinéma et toute notion de trajectoire ou de carrière. « *Je trouve en général les héros très ennuyeux : ils réussissent tout, ils savent tout faire. C'est pareil pour les professionnels, c'est ennuyeux. Mon seul projet de vie : faire des choses de-ci de-là, très différentes. Profondément, je suis un amateur.* »

Cinéma, musique et bande dessinée

Les multiples sources d'inspiration de *Noi Albinoi* (bande dessinée, sitcoms, voire science-fiction), rappellent que Kari n'est venu au cinéma que par le plus grand des hasards, ne songeant même pas, lorsqu'il imagina le personnage de Noi dix ans plus tôt, qu'il deviendrait un jour cinéaste. Musicien confirmé, créateur



avec un ami du groupe de pop mélancolique islandais Slowblow, Kari a sorti deux albums et composé la musique de *Noi Albinoi*. « *La musique est probablement ce qu'il y a de plus important dans ma vie, et ce que je prends le plus de plaisir à faire.* » Manière pour lui d'échapper à son statut trop fermé de golden boy du cinéma et d'élargir les perspectives. Ce désir d'ouverture est justement la base d'un récit qui, comme celui de *Lost Week-end*, confronte un inadapté à son milieu environnant. Deux pistes : l'espoir de fuir ou la reconstruction d'un univers imaginaire où s'évader symboliquement. Peur de l'enfermement et empathie pour les personnages « différents » offrent une première clé à la lecture de cette œuvre encore naissante.

Nonchalance et style

Tenté un temps par l'aventure du Dogme initié par Lars Von Trier, Dagur Kari réalise son second long métrage en 2005, dans des conditions proches de celles de *Noi Albinoi* : en liberté et sans règles prédéfinies. Tourné au Danemark et en noir et blanc, *Dark Horse* relate le parcours d'un jeune artiste qui, n'ayant pas payé ses impôts depuis des années, se voit menacé de prison. Divisé en sketches, le film peint à nouveau un personnage foncièrement « étranger » à la société. Les figures intermittentes qui le traversent, la suite déliée des événements qu'il narre se situent en droite ligne de *Noi Albinoi*. Mais l'inspiration vient cette fois des sixties, « *ce temps innocent où le langage cinématographique épousait la nonchalance de la vie mais possédait en même temps un très fort sens du style.* » La définition résume la mise en scène de Kari : un paradoxe de candeur et de sophistication.

LA BELLE HISTOIRE



Lorsqu'il s'apprête à réaliser *Noi Albinoi*, Dagur Kari a derrière lui l'expérience d'un succès fulgurant. Son court-métrage de fin d'études, *Lost Week-end*, a traversé le monde et récolté maints prix, valant au cinéaste une réputation de jeune espoir du cinéma islandais. Mais le sujet

de *Noi Albinoi* remonte à beaucoup plus loin, puisque c'est dès le lycée, plus de dix ans avant la réalisation du film, que Dagur Kari imagine ce personnage alors sans nom et sans visage qui deviendra Noi. « *J'avais 17 ans et je ne savais même pas que je deviendrais cinéaste. Il est passé par tous les états : personnage de BD, de dessin animé, chanteur pop... Année après année, j'ai rassemblé des idées sur lui puis, en 1995, quand je suis entré à l'école de cinéma de Copenhague, il a pris l'allure d'un héros de cinéma.* » Avec l'expérience de *Lost Week-end*, Kari se décide alors à réaliser coûte que coûte *Noi Albinoi* autour de la figure de ce vieil ami imaginaire, inspiré entre autres par divers sitcoms, dont les célèbres *Simpson*.

Bout du monde

Avec des fonds danois, allemands, français et britanniques, ainsi que l'aide de l'Islandic Film Fund, le tournage peut rapidement commencer. En moins de deux mois, le feu vert est donné. Avec une période de pré-production si rapide, Kari doit faire avec ses certitudes. Parmi elles, la ferme volonté de tourner en Islande. Le premier projet devait avoir pour cadre Reykjavik, la capitale, mais Kari sent son imagination bridée par l'animation de la ville. Il choisit Bolungarvik, 957 habitants, entre un fjord reculé, la mer et un glacier, à l'ouest de l'île. « *C'est une toile blanche, presque abstraite.* » Importance de la neige, donc, qui donne au film son teint et son atmosphère si particulière. La chance est au rendez-vous : « *Cet hiver fut assez unique en Islande car il n'a quasiment pas neigé. Nous nous sommes donc rendus sur place, prêts à attendre un an s'il le fallait pour que*



la neige tombe. Par chance, les chutes ont commencé le jour où nous sommes arrivés, juste le temps que nous tournions les scènes en extérieurs. C'était fait ; il n'a ensuite plus neigé de l'hiver. »

Précarité

Les imprévus du tournage sont nombreux, et Kari doit en tirer le meilleur parti. Par exemple, la séquence dans laquelle Noi lance des pierres face à un arc-en-ciel n'était pas dans le script. C'est en voyant cet arc-en-ciel au large que le cinéaste et son chef opérateur, Rasmus Videbaek, décident de tourner. De même, les conditions météorologiques de cette partie de l'île sont très particulières. Le froid extrême et la neige, entre autres, transforment le tournage en cauchemar d'un point de vue technique : de nombreux séchoirs sont utilisés pour permettre aux caméras de tourner ; les rails de travellings zigzaguent entre les amoncellements de neige. L'équipe s'en remet souvent à la générosité des habitants du village, qui n'hésitent pas à venir prêter main forte ou à résoudre les problèmes qui se posent sur place. « *En Islande, vous pouvez aisément contrecarier les problèmes d'ordre bureaucratique, spécialement dans ce genre d'endroit reculé du monde.* »

Famille

L'ambiance du tournage est familiale. Les techniciens du film sont des amis de l'école de cinéma de Copenhague qui pour la plupart étaient déjà présents sur *Lost Week-end*. Quant aux acteurs, dont très peu sont des professionnels, ce sont pour la plupart des proches du cinéaste : Tomas Lemarquis est le fils de son professeur de Français, lequel interprète d'ailleurs ce rôle dans le film ; la grand-mère de Noi est sa postière ; l'actrice qui incarne Iris a été rencontrée dans un restaurant végétarien... « *Si vous restez dans un bar de Reykjavik, vous croisez tous vos acteurs en une journée* », plaisante Kari. Malgré ce côté goguenard et presque amateur, les certitudes du jeune cinéaste permettent au tournage d'aller jusqu'à son terme sans incident majeur. À sa sortie, le film recueille un large succès critique et public à travers le monde : mission accomplie.



Ce chapitrage est celui du DVD édité par les éditions One Plus One



1. Une matinée difficile. Une succession de plans : Noi enlève la neige qui s'est accumulée à la porte de sa maison. Sa grand-mère fait fondre des blocs de glace. Une rue couverte de neige : le titre du film apparaît, rupture temporelle. La grand-mère ne parvient pas à sortir Noi du lit. Elle part chercher une carabine et tire par la fenêtre pour réveiller brutalement son petit-fils. Alors qu'il prend son petit déjeuner, Noi reçoit la visite de son père. Trajet en voiture. Arrivé en retard en classe, Noi n'a pas de stylo pour rédiger son devoir. Il repart en rendant copie blanche à un professeur agacé.

2. Rencontre avec Iris. A la buvette de la station-service, Noi trafique la machine à sous pour récupérer quelques pièces. La serveuse arrive, Noi demande une bière. Il se rend ensuite chez un ami bouquiniste, qui lit du Kierkegaard à voix haute. De retour chez lui, il s'isole dans un petit réduit obscur. Le lendemain, Noi retourne à la station-service et continue son manège avec la machine à sous. Mais la serveuse a changé : c'est une belle jeune femme, Iris, qui semble légèrement désarçonnée par les étranges plaisanteries de Noi.

3. La mayonnaise. De retour chez le bouquiniste, Noi entame une partie de master mind qu'il gagne haut la main, remportant ainsi quelques revues de charme. Le bouquiniste le renseigne sur la fille de

la station-service ; c'est la sienne, et il n'est pas question de l'approcher. A l'école, tandis que le professeur de Français apprend à ses élèves à monter une mayonnaise, le directeur de l'établissement vient chercher Noi pour l'emmener voir un psychologue scolaire. Concentré sur le *rubik's cube* qu'il manipule, Noi laisse le psy sans voix.

4. Noi le taxi. Noi se rend chez son père, qui vit dans une petite bicoque. Ivre, le père se renseigne sur les amours de son fils. Parmi ses avertissements : « *Un enfant, c'est vite arrivé. Je suis bien placé pour le savoir.* » Noi repart. Il tire à la carabine sur des stalactites géantes dans les environs de la ville. Le soir, il remplace son père au volant de son taxi. Noi découvre dans la voiture un magnétophone et des cassettes. De passage à la station-service, il prend un verre avec Iris. Le père d'Iris entre dans le bar. Fuite de Noi.

5. Le magnétophone. Noi poursuit sa tournée en taxi. De retour chez sa grand-mère, il se réfugie dans son petit réduit. Le lendemain, en classe, Noi s'est fait remplacer par le magnétophone qu'il a trouvé dans le taxi. Le professeur enrage. Tandis que chez lui, Noi fait des crêpes et que sa grand-mère s'essaie à la polka finlandaise, le professeur se rend chez le directeur et demande le renvoi de Noi. A la maison, Noi renverse un baquet de sang frais sur son père et sa grand-mère alors qu'il tentait d'aider à préparer le repas.

6. Noi est renvoyé. Au crépuscule, Noi rejoint Iris. Ils entrent par effraction dans le musée d'histoire naturelle. Baiser au milieu des animaux empaillés. Repérés, ils se cachent dans une cave où se trouve une gigantesque carte du monde. Iris et Noi choisissent au hasard un point de fuite rêvé : Hawaï. Travelling en musique sur le paysage qui environne la petite ville. Le lendemain, Noi fête son anniversaire avec sa grand-mère. Elle lui offre une petite visionneuse rouge dans laquelle apparaissent

Hawaï et son horizon d'azur. A l'école, Noi apprend son renvoi.

7. La dispute. Sur une rive, Noi lance des pierres vers un arc-en-ciel qui s'étend à l'horizon. Le soir, il va annoncer son renvoi à son père, qui vient de détruire à coups de hache son piano désaccordé. Apprenant la nouvelle, il explose : violente dispute entre Noi et son père qui se battent en roulant au sol. Mais les deux finissent par s'embrasser et décident de partir ensemble dîner au restaurant.

8. Bonne nuit, Noi ! Long plan-séquence : de leur table, Noi et son père se déplacent vers le bar ; après une dispute avec le serveur, le père décide de s'essayer au karaoké ; il chante tandis que Noi se fait violemment renvoyer de l'établissement pour avoir tenté de mettre de la vodka dans son jus d'orange. Amoché, Noi part retrouver Iris. Il monte sur le toit de la librairie avant que le père de celle-ci ne le trouve. Alors qu'ils prennent un café et que le bouquiniste tente de le convaincre de ne plus approcher Iris, cette dernière arrive. Elle invite Noi à dormir dans le salon sous le regard médusé de son père. Iris borde tendrement le lit de fortune qu'elle a préparé pour Noi.

9. Petit boulot au cimetière. La grand-mère de Noi demande à un garagiste de reprendre sa pratique de la voyance pour déterminer l'avenir de son petit-fils. A la maison, Noi rêve. Son père vient le réveiller pour lui annoncer qu'il lui a trouvé un emploi au cimetière municipal. Noi s'y rend. Son patron, qui communique avec lui par *talkie walkie*, lui demande de trouver une tombe. Noi doit ensuite creuser de larges trous dans un sol gelé. Las, il profite de sa pause déjeuner pour téléphoner à Iris.

10. Une tentative désespérée. Malgré les remontrances d'Iris, Noi se rend chez le voyant. Celui-ci prédit un événement funeste. Noi repart au cimetière terminer son travail. Mais le temps est venu de

passer à l'action. Après un braquage manqué à la banque du coin, il vide son compte, s'achète un costume et vole une voiture. Il passe chercher Iris à la station-service mais celle-ci refuse de le suivre. Noi s'enfuit alors, mais la voiture s'enlise au bout de quelques kilomètres. Après avoir tenté de s'échapper à pieds, Noi est rejoint par les policiers.

11. L'avalanche. Le père vient chercher Noi dans sa cellule. Trajet en voiture. Silence. De retour chez lui, Noi se réfugie dans son réduit. Plans successifs sur la grand-mère, le père, le directeur de l'école, Iris qui entendent un bruit *off* menaçant. Un terrible vacarme plonge le réduit dans l'obscurité. Long plan au noir. Noi, coincé, appelle à l'aide et s'endort à la lumière d'un briquet. Enfin, des pompiers viennent le libérer : Noi apprend qu'une énorme avalanche a recouvert la ville. A la télévision, les portraits de victimes apparaissent : Iris, son père, sa grand-mère, etc. Noi part rechercher la petite visionneuse dans les décombres. L'une des diapositives de Hawaï s'anime et le son des vagues chaudes monte à l'écran.

12. Générique de fin.



ANALYSE DU RÉCIT

SANS ISSUE

Pour Dagur Kari, le récit de *Noi Albinoi* « s'apparente plus à une compilation d'idées qu'à un scénario construit et structuré. » Cet assemblage est le cœur d'un film nourri de situations et d'événements que le cinéaste imagina pendant plus de dix ans. A cela, le récit doit son mouvement principal, celui de la vie même : un bout à bout d'actions plus ou moins anodines s'enchaînant selon une dynamique volontiers aléatoire. Il ressort néanmoins de cette succession de « saynètes » un élan plus profond organisé en phases assez nettes. Cet élan s'articule autour de l'idée forte du film : un personnage inadapté à son milieu. Trois grandes phases en découlent : la description simple du quotidien de Noi ; l'intrusion d'un événement majeur en la personne d'Iris, la jolie fille du libraire ; l'épuisement enfin de toutes les hypothèses de fuite, jusqu'au paroxysme de la grande scène finale d'avalanche.

Vignettes

On peut être marqué par l'absence apparente d'enjeux forts déterminant la plupart des séquences, si l'on excepte l'intrusion d'Iris dans la vie de Noi ou l'événement fulgurant de la catastrophe finale. Dans l'ensemble, *Noi Albinoi* suit la description des journées monotones de son héros : chez lui, avec sa grand-mère qui l'élève, à l'école, chez le bouquiniste du coin, etc. Un mouvement de répétition accompagne les séquences, attestant l'inertie d'une telle existence, à l'image de la machine à sous que Noi trafique chaque matin pour glaner quelque argent de poche. La mise en tension de ce fil fragile ne repose donc pas sur des enjeux narratifs forts mais sur un strict dispositif de variation : le constat permanent de l'inadaptation de Noi au monde qui l'environne.

L'atmosphère des scènes est néanmoins constamment rehaussée par un effet de décalage ou d'absurdité, que résume notamment le retrait du personnage principal dans la classe d'école – « *il est présent, du moins*



physiquement », remarque un des professeurs. En ce sens, *Noi Albinoi* n'est pas éloigné des dispositifs traditionnels du cinéma burlesque, archétype de ces structures en saynètes où la variation sur un principe fort se substitue à la dramaturgie classique. Mais le burlesque fonctionne ici en creux, contenu par exemple dans la séquence où le professeur de Français apprend à ses élèves à réaliser une sauce mayonnaise, avant d'échouer lamentablement. En surface, le récit de *Noi Albinoi* est donc animé par deux forces complémentaires : descriptif pur et burlesque déflationniste ; frottement entre normalité / rigidité du cadre et anormalité / fantaisie du héros.

Faux départs

Pour autant, la construction du film révèle une organisation bien plus sophistiquée que ne le suggère l'aveu d'une simple « compilation d'idées ». Trois phases se dessinent : monotonie du quotidien ; apparition d'Iris ; échec des tentatives de fuite. Plus que dans les enjeux mêmes des scènes, lesquels se modifient peu du début à la fin, c'est

dans la tonalité de ces phases qu'évolue le film. Ainsi, lorsque la rencontre de Noi et Iris est consommée par un baiser (au musée), le dispositif reste absolument identique : diverses fugues idéales (vers Hawaï) sont certes ébauchées, mais aucune action ne vient faire dérailler la mécanique du quotidien. De la même façon, dans le troisième tiers, lorsque Noi se décide à agir, sa tentative de braquage et de fuite en voiture volée échouent de manière patente. Revenant toujours à son point de départ, le récit s'enlise.

Mais si ces trois phases n'enclenchent aucun événement majeur, elles permettent au récit de prendre des colorations différentes. Celui-ci évolue du réalisme (premier tiers) vers la rêverie (second tiers), et de la rêverie vers le cauchemar fantastique. Ce travail se dévoile par indices, par signes : ainsi de la référence à l'Amérique rêvée du père chanteur de *country* ou au mythe des bandits Bonnie and Clyde qui nourrit la dernière partie (lorsque Noi s'enfuit en voiture à travers les grands espaces) pour avorter au bout de quelques kilomètres ; ainsi, encore, de la scène ésotérique de voyance. Sous le présent trivial et quotidien des saynètes dort donc un romanesque que le récit s'entête à recouvrir obstinément – à l'image de la grande avalanche finale.



ROYAUME DE L'AMBIQU

Tout, dans *Noi Albinoi*, semble gouverné par une intention d'épuration : les mouvements rares et précis du héros, le figement glacé des décors, le déficit de couleurs, l'intrigue elle-même, variation quotidienne de séquences à l'enjeu minimal autour de la solitude de Noi. La mise en scène de Dagur Kari repose avant tout sur le principe de l'impression, visuelle en premier lieu, mais aussi musicale : par une telle épuration elle vise à épouser le quotidien monotone et désert de Noi.

Mais l'épuration favorise simultanément un appel d'air et convoque divers horizons et figures (les fantômes d'un Ouest américain rêvé, entre autres) qui supplantent bientôt ce décor étouffant.

Il s'agirait donc pour Kari de jouer en trois temps sur l'ambiguïté de sa mise en scène : imposer un univers avec force tout en démontrant sa fragilité par basculements légers mais décisifs ; jouer entre l'inertie et le mouvement, l'errance et le désir d'ouverture de Noi ; enclencher, enfin, par l'exténuation ou la rupture, une inversion progressive des enjeux (de la volonté de fuite à la renaissance) trouvant dans la séquence finale un accomplissement radical.

Un univers, une signature

Pour une large partie de la critique, la sortie de *Noi Albinoi* a signifié l'émergence fulgurante d'un style et d'un univers qui, s'il évoque parfois Aki Kaurismäki ou Jim Jarmusch, marque surtout par son étrangeté. Le minimalisme des cadres, de l'interprétation et de l'intrigue a beau figurer l'ennui de Noi dans un univers désaffecté, il maintient malgré tout une tension permanente sur le spectateur. Sur quoi repose cette tension ? Sur la souplesse du ton, tout d'abord. Dès la première séquence, la banalité d'un réveil quotidien est trouée par un humour gla- cial : alors que sa grand-mère peine à sortir Noi du lit, celle-ci part lentement



chercher une carabine, ouvre la fenêtre de la chambre et tire un coup en l'air. Le gag à froid cassant subitement la pesanteur des cadres est un procédé récurrent du film, du baquet de sang renversé dans la cuisine au hold-up manqué de la dernière partie. A la normalité du quotidien, Kari oppose un burlesque sobre et une fantaisie qui contredisent en permanence le drame décrit par le film.

Noi Albinoi repose ainsi sur une variété de tons qui lui permet de passer du grave

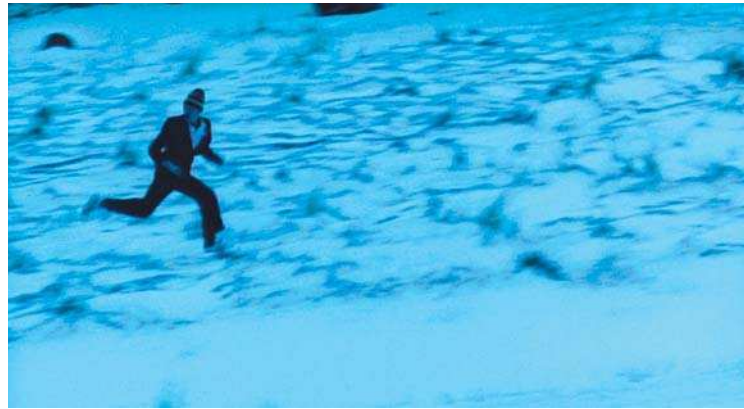
à l'aigu en revenant toujours à son fil de conduite initial. Ni la romance avec Iris, ni la tragédie finale ne dérogent à cette règle : tout semble amorti par le retrait de Noi et l'accueil stoïque qu'il fait à chaque événement, qu'il s'agisse d'un détail (son renvoi du lycée) ou d'une catastrophe (l'avalanche finale dont il est le seul survivant). La signature de la mise en scène de Dagur Kari s'impose par cette ambiguïté féconde : elle s'affiche par sa virtuosité à basculer entre une multitude de voies (comédie, chronique, romance, tragédie), sans jamais perdre pour autant sa tonalité centrale. L'univers mis en place est



donc visible – poinçon de la signature – tout en échappant à la pose et à la rigidité par son sens de la nuance et par la porosité des états qui l'affectent.

Inertie et mouvement

Si l'ambiguïté travaille la coloration du film – sa surface sensible –, elle concerne aussi sa mise en mouvement. Plus le film avance, plus la volonté d'ouverture de Noi s'affirme, accentuée par la rencontre avec Iris, véritable catalyseur de ce désir. Mais la romance autant que l'esquisse de fuite en voiture volée en reviennent constamment au point de départ. La « boîte » dans laquelle se retrouvent une nuit Iris et Noi n'est qu'un musée d'histoire naturelle où les animaux empaillés font figure de funèbres compagnons de danse. De même, la fuite avorte après



quelques kilomètres : enlisée dans la neige, la voiture est rejointe par la police en moins de deux minutes.

L'errance du héros appelle néanmoins tout un spectre d'horizons imaginaires. Appel de l'exotisme d'une île, Hawaï, qui apparaît dans la petite visionneuse de Noi. Appel surtout de l'Ouest américain, présent en filigrane comme un reflet mythique de ce Far West islandais. Autant que l'ébauche de *road movie* dans la séquence grotesque de la fuite en voiture, la scène où Noi remplace son père au cours d'une nuit pour se transformer en chauffeur de taxi est éloquente à cet égard. On sait à quel point le cinéma américain a fait du conducteur de taxi, de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) à *Collateral* (Michael Mann, 2004), le symbole d'errances mélancoliques en circuit fermé. A cet instant, Noi devient lui aussi ce vagabond statique, traversant la ville déserte à la manière d'un corps suspendu aux vitres de la voiture.

Exténuation et renversement

La trajectoire de *Noi Albinoi* se résume ainsi à un éternel recommencement : renvoyer le héros – seul être en mouvement – à l'inertie première de l'univers qui l'entoure. Comment rompre alors avec cet enlèvement ? D'abord par un jeu d'exténuation : bien qu'il offre plusieurs propositions de fuite, le récit se plaît à les refermer aussitôt. Ainsi de la romance douce mais sans progression entre Iris et Noi : après quelques égarements, Iris, coincée dans la buvette de la station-service, refuse explicitement l'évasion que ce dernier lui propose. Ainsi du braquage manqué et hilarant de Noi : celui-ci se rend à la banque du coin mais, tout le monde connaissant ses blagues de mauvais garnement, le directeur le jette dehors sans même concevoir qu'il puisse agir sérieusement. Ces retours répétés à la case départ menacent constamment le récit d'enlèvement, mais agissent avec une telle régularité qu'ils finissent par créer un sentiment d'épuisement des possibles.

Celui-ci appelle la rupture, laquelle est amorcée par une suite de signes funèbres plus ou moins ésotériques : au cimetière d'abord, lorsque Noi se fait embaucher pour creuser d'improbables trous dans une terre gelée ; au cours d'une scène de

voyance, qui laisse présager de la catastrophe à venir. Cette catastrophe, gigantesque avalanche recouvrant tout le village, agit alors comme la rupture attendue depuis le début. Encore une fois, sa force vient de son ambiguïté. Isolé dans son réduit au moment du drame, Noi sera le seul survivant. Fidèle à l'image versatile du film, la tragédie appelle donc un *happy end* à l'implacable perversité : elle permet une renaissance qui ouvre pour la première fois à Noi un champ de possibles lavé de toute l'inertie passée. Elle est ce forçage scandaleux de la fiction par lequel le film, après maints faux départs, peut véritablement commencer.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Clôture temporelle

Noi Albinoi est un film lacunaire focalisé sur le présent de la narration. Que savons-nous des personnages, à part ce que nous constatons d'eux au fil du récit ? Presque rien. On peut se perdre en conjectures sur les motifs de l'absence de la mère de Noi : son personnage n'est jamais mentionné, c'est comme si elle n'avait simplement pas existé. Iris sort du hors-champ telle une apparition, mais rien n'est dit des raisons de son retour, sinon un sibyllin : "Elle a besoin de se refaire une santé" (chap. 3).

La fermeture de l'espace est redoublée par une clôture temporelle : leur combinaison forme une prison implacable. Sans véritable passé ni avenir, les personnages semblent des morts-vivants dans un espace-temps circulaire et indéfini (le nom de Bolungarvik, lieu du tournage, n'est pas prononcé), où chaque jour est une catastrophe, pire peut-être que l'avalanche finale, laquelle a au moins valeur d'événement. Comme Noi qui se démène en vain pour fuir, les personnages peuvent s'écrier à monter une mayonnaise : elle est condamnée à retomber (chap. 3).

ACTEUR / PERSONNAGE

Tomas Lemarquis Filmographie

2001 : *Villijos* (film à sketches)
2003 : *Noi Albinoi* (Dagur Kari)
2005 : *La Maison de Nina*
(Richard Dembo)

TOMAS LEMARQUIS, EN RETRAIT

Par bien des aspects, et même s'il ne s'y limite pas, *Noi Albinoi* est un film d'acteur : comme le titre le suggère – Noi l'albinos –, l'œuvre est un portrait. L'importance du choix et de la performance de Tomas Lemarquis est donc cruciale. De père français et de mère islandaise, cet acteur formé au cours Florent à Paris est l'un des rares professionnels du casting. Pour Dagur Kari, ce choix relève d'une évidence : « *Le scénario a été écrit pour Tomas, que je connais depuis longtemps. Il ressemble à un personnage de bande dessinée qui se serait égaré quelque part sur terre, en Islande. Et la nature de son corps, de son apparence, de ses déplacements, de ses envies, provoque des réactions en chaîne.* » Immédiatement se pose la question de l'apparence singulière de l'acteur : pas un albinos au sens littéral, mais un corps longiligne et un visage imberbe, à la blancheur immaculée. Son étrangeté joue sur plusieurs niveaux. *De facto*, elle sépare l'acteur des autres, le plaçant au centre des regards. Cependant, nul voyeurisme à cette étrangeté : à aucun moment n'est évoquée la particularité physique qui affecte Noi. Un tel rôle a donc un double enjeu. L'un, visuel, concerne la singularité manifeste de l'acteur. L'autre est plus équivoque : dans quelle mesure peut-on parler ici de jeu ou de performance ?

Blancheur

À ce jour, l'interprétation de Noi demeure le seul rôle de premier plan tenu par Tomas Lemarquis au cinéma. L'évidence d'une rencontre entre un héros imaginé dix ans auparavant (plus ou moins un personnage de « comic » à l'origine)



et cet acteur « qui frappe » (« *striking appearance* », selon les mots de Kari) pose comme hypothèse une prévalence du physique. Celui-ci, donnant au film son titre, impose un excès de blancheur qui parcourt par ailleurs tout le film : ciels, fjords, glaciers, toits couverts de neige. Noi refléterait ainsi le milieu immaculé qui l'entoure, ce que renforce sa calvitie autant que son visage imberbe. D'une

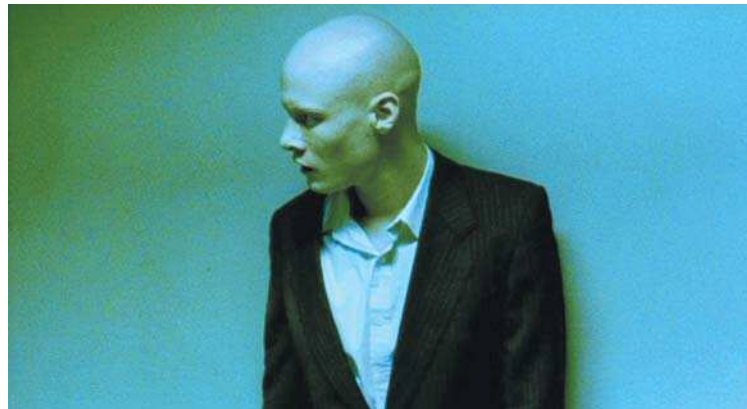
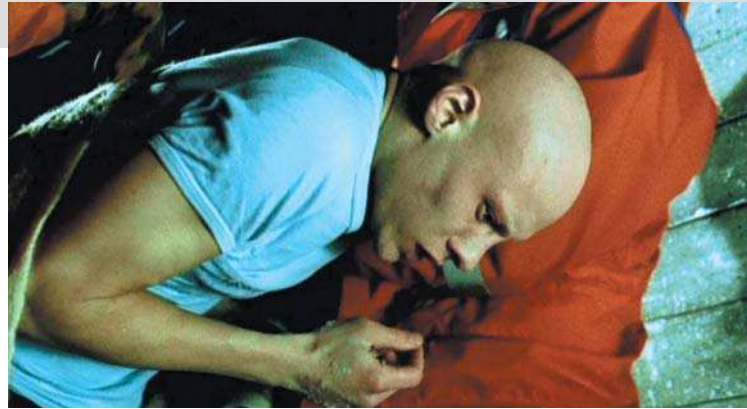
certaine manière, cette coloration particulière de l'acteur supplante tout travail de composition. Nul besoin pour Tomas Lemarquis de forcer son jeu, sa présence « en impose » naturellement.

Cette idée d'une présence *de fait* (car Noi est le sujet absolu de la fiction, car il s'intègre à la couleur même du film jusqu'à se confondre avec elle) est d'autant plus marquée que Dagur Kari en joue avec malice. A de nombreuses reprises, la condition de Noi – et par prolongement celle de l'acteur qui l'interprète – atteint à la pure passivité, ce dont témoigne notamment la séquence du cimetière.

Par talkie walkie, le patron dicte à Noi ses gestes et mouvements : filmé en plan large, Tomas Lemarquis figure alors, cadre du cimetière aidant, une sorte d'automate ou de zombie contrôlé à distance. Burlesque minimaliste : l'acteur excelle à se réduire en pure vignette plaquée sur un décor et animée à la manière d'une figure de bande dessinée, selon une logique qui lui est extérieure.

Rétention, précision

Pour autant, la neutralité du personnage principal et l'ambiguïté entretenue de son statut – pauvre d'esprit ou génie, victime ou corps en suspens, objet ou sujet



– interdisent toute victimisation. Noï est un *alien*, un étranger au sens littéral. Kari évitant toute approche psychologique, le jeu de Tomas Lemarquis est circonscrit à un art purement visuel : figurer une surface parfaitement hermétique. Où commence précisément ce travail ? Dans un entre-deux de burlesque et de retenue. Le burlesque consiste ici en une déflation d'effets, manière pour l'acteur de sembler toujours absent et en retrait des situations qu'il déclenche malgré lui : par excellence dans la scène où il renverse le baquet de sang sur son père et sa grand-mère stupéfaits.

La retenue est la clé du jeu de Tomas Lemarquis. Concentration, mutisme et stoïcisme, autant d'effets contrôlés qui donnent au personnage une dimension éthérée et comme absente au monde (voir la séquence de classe dans laquelle il se fait officiellement remplacer par un magnétophone). La grâce, enfin : par l'extrême précision de ses gestes dans les situations les plus anodines, lorsqu'il manipule un *rubik's cube* ou fait danser des crêpes dans une poêle (par opposi-

tion avec les pas empesés de la grand-mère s'exerçant simultanément à la polka), l'acteur s'élève au-dessus des autres. Cette volatilité, attachée à la blancheur même du héros – pâleur du malade ? éclat de la surhumanité ? – permet d'échapper à l'écueil du « phénomène », et rend au contraire possible une liberté dont Tomas Lemarquis se garde bien de livrer la clé.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Actions singulières

La plupart des personnages ont droit à une action singulière. La grand-mère réveille Noï à coup de fusil (chap. 1). Le père détruit son piano à la hache (chap. 7). Iris brise la vitre du *muséum* pour y entrer (chap. 6). Noï accumule des actions presque surréalistes : tir sur des stalactites (chap. 4), braquage raté (chap. 10), renversement du baquet de sang (chap. 5). Toujours surprises, ces actions témoignent que la folie est la chose la mieux partagée par les habitants du fjord. Loin d'être insanes, elles sont pourtant des manifestations de santé dans un climat pathogène, dont la nature malsaine est palpable à travers la dominante verdâtre des plans. De telles actions disent combien les personnages sont conscients de la monotonie de leur vie : s'ils tentent de la faire dérailler, c'est pour lui redonner une saveur. Certes, Noï n'aboutit à rien en jetant des pierres contre l'arc-en-ciel qui le nargue (chap. 7). Reste cependant la beauté d'un geste qui a le mérite de protester contre le sort que l'existence a réservé à notre héros.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

FIGURER L'ISOLEMENT

Dagur Kari voulait à tout prix réaliser son premier film en Islande, où il a passé sa jeunesse. Pour autant, le cinéaste se défend de toute ambition réaliste ou documentaire : « Si vous allez dans une petite ville comme celle du film en Islande, vous verrez que tout tourne autour de la pêche. Or je n'ai cherché à aucun moment dans le film à montrer le port, les bateaux ou les pêcheurs. » Il s'agit donc moins pour lui de témoigner de la réalité sociale d'un pays pourtant peu visité par le cinéma, que de resserrer la fiction sur des enjeux forts (isolement et claustrophobie d'une adolescence solitaire) que la situation géographique particulière de l'Islande détermine, en tout cas accentue. On ne peut nier la spécificité du décor qui porte et encadre *Noi Albinoi* : l'Islande, ses fjords, ses paysages lunaires et la permanence de ses chutes de neige ; reste qu'un tel décor agit moins comme appareil folklorique que comme levier vers des questions universelles.

Quelle traduction en donne la mise en scène ? Un spectre de procédés esthétiques joue sur trois niveaux : un usage du cadre fixe et du champ / contrechamp qui isole les personnages ; une opposition verticalité / horizontalité rendant compte d'une spatialité spécifique ; un travail de coloriste, enfin, qui accentue l'artificialité de la mise en scène dans un but strictement impressionniste.

Champ / contrechamp

L'isolement est au centre de *Noi Albinoi*. Celui-ci travaille sur un mode endémique et selon un mouvement centrifuge : isolement de Noi par rapport à ses proches ; isolement de la petite ville par rapport au reste de l'Islande ; isolement du pays par rapport au reste du monde, qu'atteste un commentaire de Noi dans le



musée : « On dirait un crachat sur la carte. » Pour rendre compte de l'isolement des personnages, et notamment de Noi, Kari s'en remet au procédé classique du champ / contrechamp. Le procédé est presque systématique. Le début du film – apparition de chaque proche de Noi – est exemplaire à ce titre. Qu'il prenne son petit déjeuner avec sa grand-mère, qu'il parle à son père à table ou dans une

voiture, qu'il commande sa bière à la buvette de la station-service ou joue au mastermind avec le bouquiniste du coin, Noi est toujours filmé de la manière : en plan fixe, seul dans le cadre, isolé de son partenaire.

Un tel statisme aggrave l'effet de solitude et coupe visuellement Noi du monde. Les rares fois où deux personnages sont filmés côte à côte, une nouvelle distanciation se substitue à celle du champ / contre champ. Dans la voiture, Noi est filmé dans le même cadre que son père le temps d'un bref plan (qui ouvre la séquence), mais c'est à travers la vitre du pare-brise. Et c'est encore à travers une

vitre que Noi et la jolie Iris sont pour la première fois découverts assis à la table de la buvette. Lorsqu'ils se retrouvent plus tard au cours d'une nuit, l'image qui les montre ensemble est cadrée en plan très large, transformant les deux personnages en petites ombres noires sur l'écran. La distance physique de la caméra remplace la vitre des plans précités. L'usage intensif de tels procédés – isolement, distanciation – renforce en retour l'intensité des rares séquences où deux personnages sont filmés conjointement sur une échelle normale. Dès lors la caméra s'emballe – travelling du musée en prélude au baiser entre Noi et Iris, long plan-séquence au restaurant lorsque Noi et son père se rabibochent après le renvoi –, rompant avec la rigidité et l'immobilité des autres scènes.





Verticalité / horizontalité

La mise en relation des personnages est naturellement redoublée par l'espace dans lequel ils évoluent. L'originalité du décor de *Noi Albinoi* est multiple. Elle provient d'un choix de mise en scène, ou plus précisément de scène, au sens théâtral : unique en son genre, la petite ville qui sert d'épicentre au film offre un étrange paradoxe de verticalité et d'horizontalité. Des plans larges récurrents montrent serrée entre la montagne qui la surplombe et l'horizon infini de la mer glacée qui la borde. La première figure par sa verticalité un mur, ainsi que la claustrophobie qui étouffe Noi et plus largement les habitants du village cloîtrés dans leurs maisons. Le second est plus ambigu : horizon qui ouvre au rêve et à une forme d'espoir (la fuite), mais qui figure simultanément un isolement radical de type insulaire. Pris entre ces deux clôtures, sommets ou rive infranchissables, Noi est tel Robinson sur son île.

La valeur symbolique du vertical (claustrophobie) et de l'horizontal (isolement) est néanmoins constamment remise en cause par de nombreuses inversions et variations. Un paradoxe veut ainsi que Noi trouve refuge dans un réduit obscur, situé sous le plancher de la maison, pour se retrancher du monde. Ce trou, répondant par symétrie inverse au pic qui surplombe la ville, offre une issue inattendue. De même, l'horizon permet de jouer sur l'ambiguïté de la ligne de fuite : la mer chaude et bleutée de Hawaï qui apparaît dans la petite visionneuse de Noi agit comme le double inversé de celle, grise et froide, qui borde la ville. Cette ambivalence de l'horizon comme séparation du monde ou point de fuite est redoublée par la tentative d'évasion en voiture. Le fjord enneigé, qui n'est que le prolongement de la surface étale de l'océan, semble alors un cousin lointain des déserts mythiques de l'Ouest américain. Dès que l'imaginaire s'insinue dans la froide rigidité du décor, mille possibilités s'offrent à Noi.

Monotone, monochrome

La couleur joue enfin un rôle fondamental. Se refusant à tout réalisme, Dagur Kari teinte ses scènes à la manière d'un peintre. Le blanc occupe logiquement une large place : blancheur de Noi, « l'albinos », qui répond à la neige qui

recouvre tout et tombe sans discontinuer sur la petite ville. L'effacement de Noi dans le paysage – l'homme tend parfois à s'évanouir sous le blanc dans les plans très larges le suivant dans les rues désertes de la ville – renvoie à l'innocence du personnage et à la part la plus légère du film : une liberté qui s'écrit par petits bonds ludiques (faire des crêpes, construire un puzzle, apprendre à danser par cours radiophoniques, jouer au *mastermind* ou au *rubik's cube*). La même page blanche est quotidiennement renforcée. Parallèlement, le blanc se dégrade dans diverses scènes en une grisaille d'acier – la mer, le ciel – qui accentue la monotonie du décor.

En intérieurs, d'autres couleurs prennent le relais. Les séquences tendent alors vers un bleu pâle évoquant ennui et léthargie (la maison de la grand-mère), ou verdissent en un monochrome glauque et létale de capharnaüm (à l'école, chez le bouquiniste ou au musée d'histoire naturelle). Dans cet univers aux couleurs glacées et désaffectées, quelques couleurs font néanmoins rupture : le jaune très chaud qui enveloppe le refuge souterrain de Noi, la flamboyance azurée des petites diapositives montrant Hawaï, le rouge vif qui déchire parfois l'écran de manière discrète (le *rubik's cube*, la visionneuse) ou extrêmement violente (le baquet de sang renversé dans la cuisine). Ces exemples témoignent d'un travail de coloriste dont l'anti-réalisme accompagne le mouvement symbolique et impressionniste de la mise en scène.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Figures du montage

Le montage propose ici trois figures majeures : la répétition, l'ellipse et la surprise. Le retour des mêmes motifs retient l'attention (scènes en classe, au bar de la station-service, chez le bouquiniste), à l'image du plan sur le fjord qui ouvre le film et réapparaît ensuite comme une inexorable scansion. Un effet de bégaiement et d'enroulement du temps en résulte, qui rend sensible le sort sisyphéen des personnages. Les ellipses génèrent une sensation de gel du temps (pour filer la métaphore glacière), en rapprochant des moments éloignés, sans donner aucun indice sur la durée écoulée dans l'intervalle. Elles sont aussi vectrices des surprises, parfois des chocs, qu'orchestre Dagur Kari : le braquage surgit à l'image, comme Noi fait irruption dans la banque (chap. 10). Le montage force ainsi les événements comme on force une serrure, pour pousser Noi vers la voie d'une renaissance. Sa délivrance par les pompiers est l'ultime surprise. Il surgit du noir, se déplie de sa position fœtale, chauve comme un nouveau-né : le montage accouche de Noi (chap. 11).

LA VALSE DES PANTINS

Dans la seconde moitié du film, le père de Noi a trouvé un emploi pour son fils au cimetière de la ville. Noi s'y rend donc (chap. 9). N'ayant pas cherché – ni même souhaité – travailler, notre héros ne déborde pas d'enthousiasme. Construite comme une parenthèse de plus dans un récit composé de vignettes quotidiennes, la scène est exemplaire du fatalisme dans lequel baigne *Noi Albinoi*. Lente, jouant sur la désorientation et l'instrumentalisation du personnage principal, elle repose sur une mise en crise permanente de ce qui, filmé par d'autres, prendrait figure de test, ou de salut.

Passivité, dépossession

1. Plan large. Noi se rend au cimetière. Il entre par la gauche puis traverse le champ dans toute sa largeur. Les deux maisons à chaque extrémité du cadre et le poteau télégraphique qui coupe le plan dans sa hauteur installent un équilibre qui saisit par sa neutralité (un décor à la blancheur hivernale) et son immobilité. Deux éléments animent le plan : Noi, réduit par l'échelle du plan à l'état de passant anonyme, marchant tête basse ; et le corbeau très symbolique qui plane au-dessus de lui. La note de musique très sourde qui s'étend sur la durée de ce plan plus long qu'il ne devrait (eu égard à son utilité dramatique), autant que le croisement accentué par la bande son, confèrent une tonalité funèbre à l'ensemble.

2. Dans la continuité sonore du précédent, le plan montre Noi entrer dans la cabane où il doit travailler. Son intérêt est plus atmosphérique que spatial : découverte du cimetière au pied de la montagne qui surplombe la ville. 3. Une fois à l'intérieur, Noi est montré affalé sur une chaise en train de fumer une cigarette. La mollesse de la pose contraste avec l'enjeu de la scène, passivité que renforce la tonalité glauque, jaune verdâtre, de la photographie utilisée par ailleurs dans la plupart des scènes en intérieurs. Une voix off s'élève qui appelle Noi, rompant l'inertie du plan de manière ironique : Noi se lève et cherche l'origine de cette voix, sans la trouver. Il s'anime comme une marionnette télécommandée. L'instrumentalisation est totale.

4. Un raccord dans la continuité de 3. amène Noi, guidé par la voix, dans une pièce où se trouve un talkie walkie. L'énigme est résolue, et le patron de Noi lui indique immédiatement sa mission : trouver une tombe.

Vers la disparition

5. La rupture est immédiate : Noi est filmé de face en plan large, au centre du cimetière, simple silhouette dont l'ombre grisée est striée

par la tempête de neige et le vent glacial qui s'abattent sur les lieux. L'équilibre du plan repose ironiquement, d'une part sur la silhouette de Noi, d'autre part sur la tombe rehaussée d'une croix. Le reste n'est que blancheur irradiante. Plastiquement se joue ici une menace (la disparition de Noi) compensée par la voix off. Mais cette menace est prolongée par une désorientation : la demande farfelue du patron (se diriger vers l'Est alors que le soleil est absent de la scène) embrouille complètement Noi. Celui-ci étant observé à distance par son employeur (avec des jumelles), le plan devient donc potentiellement cadré du point de vue subjectif de celui-ci. L'humour de la scène repose sur l'usage de la voix off (« tu chauffes », « tu gèles »), tandis que ce qui est visible dans le plan – Noi figé au milieu du cadre – en fait une vérifiable tombe humaine.

6. Le plan qui suit, aussi long que le précédent (presque une minute) accroît l'instrumentalisation de Noi. Le cadre est plus rapproché, bien que la neige – qui semble tomber de plus belle – ne permette pas de distinguer davantage qu'une silhouette fantomatique. L'usage de la longue focale accentue l'idée que le point de vue est celui du patron observant Noi à travers ses jumelles. La caméra balaye le champ de droite à gauche, puis de gauche à droite en accompagnant les déambulations de Noi parmi les tombes. Entre inertie (retour au point de départ, Noi ne trouve pas la tombe) et flou renforcé par la tempête, Noi semble un pantin téléguidé à distance, le cadre du cimetière et sa silhouette titubante convoquant l'imaginaire fantastique du mort-vivant.

7. Un plan plus bref offre une nouvelle rupture. Désespéré, le patron arrive en motoneige pour aider Noi à trouver la tombe. Une vue d'ensemble élargit l'espace : la motoneige, cadrée de face, descend une petite route qui coupe le plan en deux dans sa hauteur. L'importance de ce plan est décisive, puisqu'il ouvre à une verticalité inédite. Les précédentes vues étaient toutes marquées par l'horizontalité : horizontalité inerte d'un décor étiré au maximum des potentialités de l'écran large (1., 5.) ; horizontalité des balayages latéraux de la caméra suivant Noi parmi les tombes (6.). La motoneige traverse l'écran de haut en bas, descendant la route enneigée comme si elle coupait le plan en deux. La motoneige apporte un espoir d'ouverture par la fluidité de son mouvement : c'est le premier plan de la séquence où Noi est absent du cadre. Mais sa trajectoire descendante, aiguisée par le cadrage de face, impose aussi l'idée d'une chute : Noi se trouve littéralement dans un trou.

Enfin, la suite de plans brefs peut être vue comme un nouveau rendez-vous manqué pour Noi. 8. De face, Noi attend cadré en gros plan.

La neige a cessé de tomber et son visage est maintenant bien visible. 9. Plan moyen en mouvement, la motoneige arrive. 10. Le patron descend et avance d'un pas vif contrastant avec la mollesse et l'inertie des plans précédents. Le travelling qui l'accompagne est stupéfiant : il semble mener à la rencontre des deux personnages, mais l'employeur passe devant Noi sans le remarquer pour lui indiquer la tombe cherchée. Visuellement, l'impression est celle d'une collision manquée. L'absence de contact direct entre les deux personnages est alors renforcée par une série de champs / contrechamps qui les isolent l'un de l'autre (11-12-13-14-15). Ici encore, seul le dialogue unit Noi et son patron, mais celui-ci repose sur des détails chiffrés (la taille du trou à creuser) qui désaffectent la scène. Ce que renforcent une réplique de Noi (« Trois mètres, vous plaisantez ? », 14-15) et la réponse du patron, qui tombe comme un couperet : « Sûrement pas, mon grand. Ce sont les directives du ministère » (15.). La ventriloquie qui transforme l'employeur en pantin de l'administration instrumentalise à son tour le personnage qui a animé la scène par sa voix (off, puis in). Instrumentalisation, désorientation, ventriloquie, autant de procédés de déshumanisation qui, selon une logique endémique et cannibale, font de cette scène un pur simulacre de communication.



1



2



3



4



Avance tout droit vers l'est.

5



Tu chauffes.

6



7



8



9



10



Tu me creuses un trou.

11



12



2,20 m de long, 1,20 m de large et 3 m de profondeur.

13



Trois mètres !

14



Ce sont les directives du Ministère.

15

A t e l i e r 1

Un film-tombeau

Cette analyse peut préparer un atelier de réflexion mené avec les élèves sur l'importance de la figure du tombeau dans *Noi Albinoi*. Car il y a d'autres tombes ici que celle creusée par Noi après avoir arrosé la terre gelée d'eau bouillante. Au rang des tombeaux métaphoriques, on compte bien sûr le réduit souterrain dans lequel Noi se cache : avant d'en être "expulsé" *in extremis*, ce lieu manque de devenir sa sépulture. Il s'y retrouve entermé vivant, accomplissant extérieurement l'état intérieur qu'il porte en lui comme une croix tout au long du film. On attirera aussi l'attention des élèves sur les surcadrages étroits qui enserrant les corps tels des gisants dans des cercueils : c'est particulièrement sensible dans le plan où Noi répond à son père au téléphone (chap. 4). La métaphore tombale peut enfin être extrapolée à l'échelle du film entier. Après l'avalanche signant l'arrêt de mort de tous les personnages qui ont compté dans la vie de Noi, on sort de *Noi Albinoi* avec l'impression d'avoir visité un mausolée.

Atelier 2

Gags

Qu'est-ce qu'un gag ? Les plans analysés invitent à confronter les élèves à cette question. *"Moins narratif et souvent plus abstrait que la saynète, le gag est une forme brève relativement autonome [...]. Il se caractérise par la résolution incongrue et surprenante d'une situation qui peut ou non être réaliste dans ses prémisses. [...]. Dans la plupart des cas, il mobilise moins le langage cinématographique que le langage corporel."* (Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Nathan, 2001). Dans *Noi Albinoi*, les gags sont favorisés par les choix narratifs : absence d'intrigue forte et segmentation du récit en saynètes créent un terrain propre à l'émergence d'instantanés drolatiques sans conséquences ultérieures. A cela s'ajoute l'attention portée par Kari aux attitudes des personnages. Alors les gags peuvent naître : dépit du maître devant sa mayonnaise ratée, air ahuri du psychologue face aux *Rubik's cube* terminé, retour de Noi dans la banque pour retirer de l'argent après le braquage manqué, etc. De tels gags créent des respirations comiques propres à convertir le mélodrame en tragi-comédie.



1



2



3

PHOTO DE FAMILLE

Un bref passage a particulièrement marqué les esprits. La séquence dure quelques plans : alors que se prépare le déjeuner de dimanche en famille, Noi, qui souhaite rejoindre sa bien-aimée, essaie de se rendre utile. Mais en tentant maladroitement de vider un baquet de sang frais dans un tamis, il renverse tout le seau sur son père et sa grand-mère attablés. Outre la violence du gag, la scène concentre divers éléments présents ailleurs dans le film : opposition frontale entre les personnages, usage de la couleur, friction entre platitude du quotidien et violence de l'imaginaire. Explication en trois plans. **1.** Noi, debout face à son père et sa grand-mère assis, demande où vider le baquet de sang qu'il a dans les mains. **2.** Il tente la manœuvre délicate, mais renverse tout. **3.** Le père et la grand-mère, comme le reste du décor, sont recouverts de sang.

1. Un plan moyen sur le père et la grand-mère attablés offre une vue assez proche de la tradition de la photo de famille. Mais Noi, visible de trois quart dos, fait tache dans le plan : sa position (il est debout, les autres sont assis) instaure une tension et marque une séparation radicale entre lui et sa famille. Cette image d'un Noi en position de domination, renforcée par le toussotement du père s'étouffant avec sa cigarette, amorce **3.**, qui peut être vu comme le redoublement cauchemardesque de **1.** : même cadrage moyen sur le père et la grand-mère, mais cette fois Noi est remplacé par le sang qu'il a déversé sur eux. La tache a littéralement pris forme. Logiquement, le point de bascule de **1.** à **3.** est situé en **2.** Isolé dans le plan, Noi a commencé à déverser le sang dans le tamis, avant même que la réponse du père ne soit terminée (sa voix chevauche **1.** et **2.**). L'entraînement qui accompagne le versement du sang face à la caméra contraste avec le statisme du plan précédent. Lance-pierre : la tension accumulée en **1.** se libère en **2.** telle un projectile. On peut ainsi considérer **2.** comme le produit dynamique de la disposition stratégique de **1.** : la menace psychologique a laissé place à une agression physique. Ce passage en trois temps du tableau réaliste (**1.**) à l'image mentale (**3.**) est motivé par la pulsion : le rouge de la folie surgit du seau qui, de face, apparaît comme un trou noir dans le plan.

D'un point de vue strictement plastique, la mutation de **1.** en **3.** est une ouverture vers la profondeur. L'aspect « photo de famille » de **1.** marque par sa bidi-

mensionnalité. Le père au regard hagard comme la grand-mère plongée dans son monde font tapisserie : atroce platitude du quotidien. En **3.**, le sang rouge qui recouvre personnages, table et mur offre un contraste saisissant qui rompt brutalement avec le monochrome verdâtre de **1.**. Ce contraste, amorcé par la violence du sang déversé face caméra en **2.** (le mouvement d'arrière en avant crée de la profondeur dans le plan), force un relief et ouvre **1.** à une mise en perspective inédite (**3.**). L'enchaînement permet ainsi d'outrepasser la plate trivialité de **1.** – plan de la neutralité – pour la renverser en saisissement absolu (**3.**). Le basculement est d'autant plus efficace qu'il oppose la durée relativement longue de **1.** à la brièveté de **3.**, dont le rendu choque par son caractère indécidable, entre burlesque et horreur. Contraste et friction qui créent relief, éclat et mouvement dans un univers figé dans sa laideur.

EN CLASSE

Plusieurs scènes de classe font intermède dans *Noi Albinoi*. Dans les films traitant de l'enfance ou de l'adolescence, l'école est le lieu par excellence d'une mise en scène du social, prolongement ou rupture vis-à-vis de la cellule familiale ou affective. Il est intéressant de comparer la première scène de classe de *Noi Albinoi* (chap. 1) avec l'une des plus emblématiques séquences de ce genre dans l'histoire du cinéma, l'ouverture d'*Où est la maison de mon ami ?* (1987) de l'iranien Abbas Kiarostami. En quoi l'une et l'autre se répondent-elles ? Par une symétrie qui suit une double trajectoire : la mise en relation du héros avec ses camarades de classe ; la représentation du professeur comme figure ambiguë d'autorité.

Première inversion : en arrivant en retard dans une classe plongée dans la rédaction d'un devoir, Noi renverse la scène augurale du film de Kiarostami, où c'est l'instituteur qui arrive en retard dans une classe chahutée. Dans *Où est la maison de mon ami ?*, le début de la scène est filmé en plan d'ensemble et montre la classe comme un collectif bouillonnant, dans lequel le professeur s'intègre pour mettre de l'ordre. Cet ensemble dans lequel chacun interagit est nié dès l'arrivée de Noi dans la classe : en silence, filmé en gros plan, celui-ci file à sa table, se trouvant immédiatement isolé. Les autres élèves sont quasiment invisibles. Si le film de Kiarostami impose l'idée d'un déséquilibre entre les élèves et leur instituteur, figure d'un ordre radical, la camaraderie joue à plein et l'effet du plan d'ensemble affirme une communauté des enfants – ce qu'affinent un peu plus tard les échanges de gros plans entre le petit héros et Nematzadé, qui se fait disputer par le professeur. Chez Dagur Kari au contraire, le reste des élèves concentrés demeure absolument hermétique. Dans les séquences de classe ultérieures, Noi dort affalé sur sa table ou se fait remplacer par un magnétophone : le cadre de la classe devient ainsi un pur espace fantôme.

Le rapport d'élève à professeur rapproche pourtant les deux films. Les gros plans sur l'élève en train de se faire disputer sont cadrés de la même façon : l'élève de face avec, dans le champ, une partie du corps du professeur (bras, main) qui pèse sur l'équilibre de l'ensemble. L'effet est cependant bien différent : il fait littéralement s'effondrer le petit Nematzadé, terrible séquence des pleurs non feints,



Où est la maison de mon ami ? de Abbas Kiarostami.

quand au contraire Noi se lève presque instantanément pour rendre copie blanche au professeur. C'est cette fois le professeur, assis à son bureau, qui est filmé en gros plan de face, tandis qu'apparaît le bras de Noi dans le cadre. Cette seconde inversion renverse la logique dominant / dominé. Se joue ici un refus de l'échange plus qu'une confrontation physique, toute la scène reposant sur une suite de champs / contrechamps jusqu'à la sortie de Noi qui, comme un souffle, échappe littéralement à toute emprise. L'affrontement nécessiterait, au moins une fois, la présence dans le même cadre des deux personnages (c'est le cas à plusieurs reprises chez Kiarostami). Mais Noi et le professeur sont comme absents l'un à l'autre. Les gros plans sur Nematzadé, dans *Où est la maison de mon ami ?*, figurent une soumission atroce à l'injustice. Pour Noi, ils sont le signe d'un refus et d'une résistance.

A t e l i e r 3

Contraintes

À l'instar du lycée, Dagur Kari accorde une place clé à des lieux sociologiquement typés, où les *habitus* de vie se donnent à lire avec beaucoup de clarté. C'est ce qui explique la présence de la scène du bar où Noi brave l'interdit de la vente d'alcool aux mineurs (chap. 8). Elle peut paraître redondante avec d'autres scènes et s'il s'agissait d'enfoncer le clou des mœurs délinquantes de Noi, elle n'aurait pas d'intérêt. Mais une telle scène montre que, aux difficultés d'existence dues à la situation géographique, s'ajoutent des contraintes d'ordre moral, social, et donc politique, qui détruisent le quotidien. Chacun réagit alors selon sa nature : en se faisant le garant des entraves (le barman), en se soumettant (les élèves ou le prêtre qui veut appliquer strictement les règles administratives), en accélérant sa destruction (le père avec l'alcool), en se tournant vers son monde intérieur (la grand-mère), en se résignant à l'ennui (Iris). Seul Noi tente de résister. C'est en cela qu'il se distingue peut-être le plus, c'est en cela qu'il est albinos. C'est pour cela qu'il est sauvé.

A t e l i e r 4

Rouge d'œuf

Les effets de sens liés à l'usage de filtres bleus et verts peuvent être donnés à apprécier aux élèves à travers des analyses précises. On s'intéressera en particulier à une séquence mêlant les deux filtres : celle où Noi appelle Iris d'une cabine téléphonique (chap. 10). Deux types de plans composent cette séquence : les gros plans sur Noi, où domine une teinte bleutée ; les plans poitrine sur Iris, assise dans un espace vert olive. Les différences de couleurs accusent un jeu plus global de séparations entre les personnages : chacun dans un lieu, filmé en sens inverse (il est tourné vers la droite, Iris vers la gauche) et selon des échelles de plan différentes. Un contraste fort oppose donc Noi et Iris. Mais seules les couleurs font vraiment comprendre le drame qui se noue ici. Elles préfigurent le refus d'Iris de suivre Noi dans sa fuite. Noi bleu, Iris verte : l'un et l'autre ne voient pas l'état de leur vie sous le même aspect, comme les Islandais voient rouge le jaune d'œuf des Français (chap. 3).

LES FILTRES

Noi Albinoi fait un usage très particulier de la couleur. La plupart des plans tendent au monochrome et baignent dans des teintes bleu-vert. L'importance de la couleur dans le film vient de l'intérêt que porte Dagur Kari au rendu de l'atmosphère, ainsi qu'à sa volonté de faire de « l'impression visuelle » un élément aussi décisif, voire plus important que la dramaturgie elle-même. Ce travail est bien sûr pris en charge par le chef opérateur, Rasmus Videbaek, qui collabore avec Dagur Kari depuis ses courts métrages de fin d'études. Filmé en pellicule 35 millimètres, *Noi Albinoi* bannit tout éclairage naturel et propose un travail extrêmement sophistiqué, lequel doit beaucoup à l'usage de filtres de couleurs utilisés directement sur le tournage.

Les filtres sont utilisés dans différents cas et se séparent en quatre catégories : les filtres protecteurs (couche protectrice contre les radiations ultraviolettes) ; les filtres (ND) utilisés par temps très clair pour réduire la lumière sans changer la couleur ; les filtres destinés aux effets spéciaux (qui donnent un effet dramatique en diffusant ou en polarisant la lumière : brillance, absence de reflets, etc.) ; enfin, les filtres colorés. Ces derniers sont ceux qui nous intéressent ici. Dans *Noi Albinoi*, de nombreuses scènes, notamment en intérieurs, reposent sur une dominante vert-jaune créant une ambiance de capharnaüm. Ce rendu provient du filtre placé sur la lentille de la caméra. Celui-ci, le plus souvent en verre, parfois en plastique, agit comme son nom l'indique afin de créer une dominante et d'empêcher certaines couleurs de passer : la lentille recouverte du filtre ne laisse passer que la longueur d'onde correspondante.

Une telle approche de la lumière n'est bien sûr pas propre à *Noi Albinoi*. Longtemps après les filtres du cinéma muet, les années 1980 ont vu émerger un maniérisme fondé sur une utilisation forcée de filtres colorés. En France, ce fut notamment le cas d'un cinéaste comme Jean-Jacques Beineix (*Diva*, 1980, *La Lune dans le caniveau*, 1983). Mais c'est d'Angleterre que sont venus les chefs de file de cette esthétique. Formés à l'école du clip, Ridley Scott (*Blade Runner*, 1980), Alan Parker (*Birdy*, 1984) ou Adrian Lyne (*Neuf semaines et demie*, 1985) ont ensuite normalisé à Hollywood l'usage des filtres colorés. Il est à noter que ce procédé, qui offre un effet d'anti-réalisme, explosa au cours des années 1980,



en réponse au cinéma plus pessimiste et moins apprêté des années 1970. Ainsi, on associe souvent aux filtres le projet d'embellir, voire de tronquer la réalité. Ce n'est pas le cas de Dagur Kari, qui utilise au contraire les filtres pour créer une vérité supplémentaire.

L'usage des filtres s'accompagne très souvent d'un travail postérieur, directement sur la pellicule, au moment de l'étalonnage. C'est le cas par exemple de la scène du baquet de sang, où la dominante verdâtre du plan est tachée par le rouge vif de l'hémoglobine : seul un travail postérieur au tournage peut rendre cet effet, le filtre coloré à dominante bleu (couleur froide) ne pouvant laisser passer une couleur telle qu'un rouge aussi marqué (couleur chaude).

Un film albinos

L'une des énigmes de *Noi Albinos*, c'est bien que Tomas Lemarquis (Noi) ne soit pas albinos. Si l'on s'en réfère à la définition de l'albinisme, il s'agit d'une affection génétique caractérisée par une absence totale de pigment dans la peau, le système pileux et les yeux. Certes, la peau de Lemarquis est pâle, mais rien qui relève d'une forme aiguë de dépigmentation. S'il souffre d'un mal singulier, c'est de pelade universelle : son visage est dépourvu de cheveux, de sourcils, de cils. Il fait songer à un vampire des neiges ou mieux, en raison de l'impalpable atmosphère de science-fiction qui plane sur le film, aux personnages de *THX 1138* (George Lucas, 1971), cohorte de crânes rasés emprisonnés dans un monde blanc monochrome, ce qui n'est pas loin d'être l'état dans lequel se trouve Noi.

Comment comprendre ce décalage entre l'annonce d'un personnage albinos et un acteur qui ne l'est pas ? C'est une invitation, autant à donner au terme albinos un sens figuré qu'à élargir la brèche ouverte par le décalage pour étendre la portée de l'albinisme. Si l'on en fait une métaphore, le terme albinos devient un moyen poétique pour mettre en avant une chose plus dérangement que l'étrangeté de Noi. C'est une manière de pointer sa monstruosité. Car à force d'accumuler les traits contradictoires, Noi a bien quelque chose d'un "monstre incompréhensible", pour reprendre le mot de Pascal. Asocial type et provocateur au dernier degré en se faisant remplacer en classe par un magnétophone (chap. 5), adolescent recroquevillé sur lui-même qui se cloître dans un réduit souterrain, il semble parfois à la limite de l'autisme, comme dans la scène du petit-déjeuner où il aligne méticuleusement des noyaux de fruits tirés d'un porridge noirâtre (chap. 1). Noi est aussi un jeune homme génial, champion du *Mastermind* et du *Rubik's cube*. Il fait pourtant preuve d'une bêtise incompréhensible quand il reste sourd aux indications que lui fournit son patron pour trouver une tombe (chap. 9), ou quand il singe les héros de films de genre en croyant pouvoir braquer une banque, voler une voiture et



embarquer Iris avec lui dans un *road movie* qui tourne court. Qui donc est Noi ? C'est l'interrogation que porte en lui le terme albinos. Il est beau qu'elle reste en partie sans réponse.

Mais c'est aussi l'esthétique du film dans son ensemble qui peut être qualifiée d'albinos. Car les choix formels de *Noi Albinos* exhibent la volonté de Kari de trancher dans le tout venant de la production cinématographique. Filtrés, cadrages fixes, émiettement du récit en saynètes répétitives, exotisme du décor, mélange des genres entremêlant mélodrame, burlesque, fantastique, horreur, chronique sociale, sans en choisir un seul : autant de partis pris qui fuient le réalisme ou l'académisme, et qui transposent sur le plan filmique la "striking appearance" de Tomas Lemarquis. On verra le meilleur aveu de cette recherche appuyée de différenciation dans les références à *La Jetée* (Chris Marker, 1962), film-ovni en noir et blanc composé (presque) uniquement de photographies : la scène au musée avec les animaux empaillés (chap. 6) et la mise en mouvement d'un cliché qui n'était qu'une photo fixe (la plage hawaïenne, dans le dernier plan). Tout en

invitant le spectateur à se faire attentif aux mises en abyme pratiquées par *Noi Albinos*, ces références laissent entendre combien ce film veut explorer les voies de la différence, sur le fond comme dans la forme.

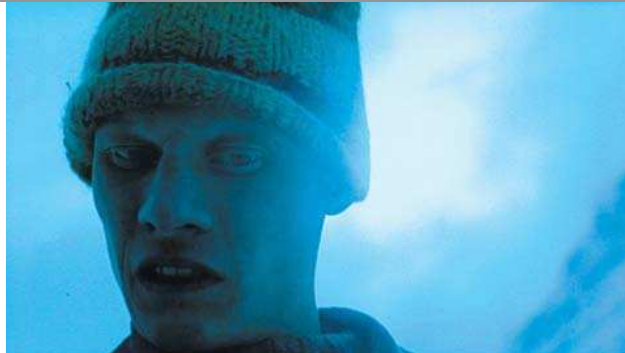
Coup d'éclat

EXTRAIT

« Tout est ainsi décalé, le moindre geste, la moindre des répliques, et le film se construit comme une farce, jamais lourde cependant, divisée en courts tableaux hilarants qui font penser au Moretti des débuts (Je suis un autarcique ou Ecce bombo, par exemple) ou au Suleiman de Chronique d'une disparition.

Mais la farce est terrible, car rien ne peut venir la clore ou en adoucir l'aigreur. Dagur Kari pratique une forme extrême de comique désespéré, que renforcent encore les accords déchirants et mélancoliques de son propre groupe de pop (qui a autoproduit la musique du film), et l'apparence troublante de son acteur principal, un copain de lycée d'origine française, Tomas Lemarquis, les yeux bleu acier, la peau translucide, le crâne lisse, un croisement génétiquement élaboré du cancéreux, de l'ado rebelle et de l'être venu d'ailleurs. Indéniablement, il est la trouvaille première du film, et son corps à la fois explicite et mutique est une révélation.

La principale vertu de *Noi Albinoi* est son sens du retrait, de l'ambiguïté : aucun des mystères n'est levé, aucune des questions résolue. Dagur Kari cultive avec finesse la suspension du sens. On ne saura jamais, effectivement, si Noi est un surdoué ou un débile, si le titre du film veut dire « Noi l'albinos » (comme on pense le croire) ou pas, ni si la jeune femme qui le regarde, le suit, le borde, fume avec lui, l'embrasse même, est amoureuse, ou si le philosophe lit du Kierkegaard ou un quelconque imposteur venu du froid.



(...) Il y a dans *Noi Albinoi* des moments qu'on n'a jamais vus et qu'on ne reverra pas : Dagur Kari redonne le sentiment que le cinéma peut encore surgir à tout instant d'où on ne l'attendait plus.

« Alien des neiges », Antoine De Baecque, *Libération*, 9 juillet 2003



Accueilli par des louanges à sa sortie, *Noi Albinoi* appartient à la catégorie des « premiers films » portés par une réputation flatteuse gagnée dans les festivals internationaux. Quand sort un premier long métrage, la critique pose en général trois questions. 1. D'où vient le film ? 2. Qu'apporte-t-il ? 3. Quel avenir pour le cinéaste ? Outre ses qualités intrinsèques, la chance du film de Dagur Kari est d'anticiper confortablement cette triple « angoisse critique » qui ressort particulièrement du texte d'Antoine de Baecque.

1. Venu d'un pays cinématographiquement désert, *Noi Albinoi* possède un attrait exotique naturel. Le titre de l'article, « Alien des neiges », témoigne de cette étrangeté géographique sur laquelle repose le film et qui va influencer tout le travail critique. 2. Le film – sa « signature » – doit par ailleurs garantir de l'inédit, une nouveauté : la révélation joue ici sur deux plans, interprétation (la performance de Tomas Lemarquis est sur toutes les lèvres) et mise en scène. Sur ce plan, le texte de De Baecque part de références connues, évoque un héritage commun (l'italien Nanni Moretti, le palestinien Elia Suleiman), pour ouvrir sur la définition d'un style propre. Les vertus mises ici en valeur – film inclassable, échappant au sens, ambigu – plaident paradoxalement pour l'affirmation d'une signature dont on tente de circonscrire le champ d'action. 3. Enfin, l'avenir du cinéaste : la critique positive permet de répondre implicitement à cette question, l'éloge valant en général comme pari sur l'avenir.

REBELLES SANS CAUSE

Comme il est d'usage lorsque paraît un premier long métrage, la critique s'est plu à confronter *Noi Albinoi* au petit jeu des références. Parmi les plus évidentes, celle bien sûr du cinéma scandinave, et plus spécifiquement d'Aki Kaurismäki, dont le film de Dagur Kari évoque souvent l'humour pince-sans-rire et le sens burlesque de l'incongruité nichée dans l'ennui du quotidien. Quelques cinéastes travaillés par l'ennui furent cités : Jim Jarmusch, Nanni Moretti et même Michelangelo Antonioni... C'est une autre référence qui nous paraît ici plus fertile : elle traverse le film en filigrane et obliquement. On a parlé de l'idéal américain qui nourrit le récit de *Noi Albinoi* : mythe de l'étranger du western qui survit dans un milieu rural avec lequel il est impossible de négocier. Plus précisément, il y a dans la romance qui lit les deux « étrangers » du film, Noi par son statut d'irréductible rebelle et Iris par le fait qu'elle revient de la ville, quelque chose qui rappelle *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967). Pour tisser la filiation, il faut pourtant en passer par un autre film, lui-même variation autour du film d'Arthur Penn : *Badlands* (1974) de Terrence Malick.

Pourquoi Terrence Malick plus qu'Arthur Penn ? Pour des raisons esthétiques : *Bonnie and Clyde* travaille à même le mythe des rebelles sans cause unis dans l'amour selon un mouvement de sécheresse et d'efficacité pure, celui du polar revisité. Plus formaliste, Malick distend les enjeux du polar pour s'échapper vers la ballade alanguie et sensualiste – ce qu'on pourrait considérer comme une griserie d'esthète en rupture des codes du polar ou du *thriller*. Sans aucun doute, *Noi Albinoi*, dans son rapport au désert de glace qui l'entoure, dialogue en creux avec l'approche visuelle de l'Ouest américain de *Badlands*. Les plans très larges accentués par une musique entêtante sur l'espace qui environne le village de *Noi Albinoi*, effaçant toute perspective humaine, rappellent les étendues infinies du film de Malick. Plus précisément, Dagur Kari travaille moins le sens que l'impression : il s'agit de jouer



Badlands de Terrence Malick. Coll. Cahiers du cinéma

sur des effets de continuité visant à fondre ensemble personnages et milieu dans lesquels ils évoluent. La blancheur de Noi prolonge son triste fjord, de la même manière que la peau ambrée de Martin Sheen, dans *Badlands*, renvoie au monde solaire et rocailleux dont il est le produit.

Un dialogue contrarié

Dans le récit, le rapport qu'entretient *Noi Albinoi* avec l'Amérique et le mythe de *Bonnie and Clyde* s'impose par signes : image du père chanteur de *country* revenu d'un autre âge ; scènes de saloons fantômes (la buvette de la station-service, Noi expulsé du karaoké comme un malfrat) ; brèves citations directes (le braquage, la fuite en voiture volée et la traque avec les policiers). Mais ce rapport est oblique et fantomatique, il fonctionne à la fois comme point de référence absolu et comme mise en crise du récit. La romance avec Iris – laquelle refuse de suivre le héros – avorte lamentablement, de même que les tentatives de fuite. Ce qui semble intéresser Kari, et c'est ce qui le rapproche de la vision de Malick, est la distance qui sépare le mythe de son récit, la fracture plus que le point d'achoppement. D'où toute une galerie d'effets voisins, gouvernés par une même suspension, inertie ou rupture : parenthèses (Noi tirant à la carabine sur des stalactites ou jetant des pierres à l'horizon), tentation cosmogonique (des plans d'animaux qui jalonnent le film : chat, lapin, mouche, etc.), importance de la musique et des procédés d'hypnose dilatant la temporalité du film. Autant d'exemples qui affirment la filiation contrariée mais puissante qui unit Kari et Malick, de la même manière que *Badlands* conversait avec *Bonnie and Clyde*.



Voix d'OUTRE-TOMBE

Au début du film, Noi arrive chez un bouquiniste qui lit à haute voix un livre de philosophie : « Marie-toi, tu le regretteras ; ne te marie pas, tu le regretteras. (...) Ris des folies de ce monde, tu le regretteras ; pleure sur elles, tu le regretteras aussi. (...) Pends-toi, tu le regretteras ; ne te pends pas, tu le regretteras aussi. » Il peut sembler paradoxal de rapprocher un film, par le biais d'une simple citation isolée, de la pensée d'un philosophe, d'autant plus que le libraire finit par jeter le livre à la poubelle... Pour autant, cette citation n'est pas proposée gratuitement. Elle est tirée des « Diapsalmata », série d'aphorismes qui ouvre l'ouvrage *Ou bien... Ou bien...* publié en 1843 par le philosophe danois Søren Kierkegaard (1813-1855), considéré comme un précurseur de l'existentialisme.

Kierkegaard voyait dans *Ou bien... Ou bien...* le fondement de sa « philosophie des stades de la vie ». Dans sa vie, l'homme peut traverser trois stades, le stade esthétique, le stade éthique et le stade religieux. L'esthéticien ne vit que dans l'instant, il se tient en dehors de la vie sociale et de la vie religieuse, mais l'ennui, le désespoir et la souffrance le guettent. L'ironie le gagne, et il devient éthicien, ce qui lui semble le stade suprême de l'existence : l'éthicien vit dans le temps, dans le flux des contingences, remet de la continuité dans l'existence (mariage, vie sociale...). Mais bientôt il jette sur sa vie un regard humoristique, et franchit une dernière étape, le stade religieux, la foi, où tout est éprouvé par rapport à l'éternité. Le passage d'un stade à un autre se fait par un « saut » (ce que Sartre reformulera dans le terme « choix »), mais l'individu peut rester toute sa vie au même stade – ce qui importe est que chacun ait une idée claire de l'étape à laquelle il est parvenu. En citant cet aphorisme, le bouquiniste, figure loufoque du vieux sage, semble signifier à Noi qu'il ne peut rester à

l'état d'hébétude douloureuse où le plonge l'incertitude de ses choix. Noi rapporte le monde à l'échelle de ses sensations, et tente de se réaliser seul, dans sa singularité. Comme Kierkegaard, il fait de la subjectivité le moyen de son accomplissement.

L'idée romantique selon laquelle le paysage affecte le caractère de chacun se vérifie d'autant mieux dans *Noi Albinoi* que les paysages y sont extrêmes. Aussi Noi éprouve-t-il un spleen analogue à celui que Kierkegaard exprime dans son texte, lorsqu'il voit dans toutes les options qui lui sont offertes une même source de regret – les « Diapsalmata » sont en effet très proches de l'état d'esprit du philosophe, du moins dans sa jeunesse mélancolique. Dans cet état, l'opposition des contraires disparaît dans l'indifférence. On est toujours face à un choix, une alternative (pour Noi : fuir, construire son avenir, conquérir Iris), mais demeurer au stade esthétique revient à ne jamais choisir et dès lors à s'abîmer dans la répétition – ce à quoi semble voué Noi, la monotonie des jours renvoyant à la structure itérative de la citation. Le bouquiniste semble alors indiquer, en rejetant le Kierkegaard désespéré des « Diapsalmata », que Noi doit prendre en main son existence, sauter d'un stade à l'autre, laisser derrière lui la collection d'instant qui forme sa vie pour inscrire son projet dans le temps. Le Kierkegaard, c'est le cimetière (en islandais), précise-t-il. Face aux alternatives radicales figurées par le paysage, Noi doit apprendre à choisir et à s'accomplir dans sa liberté : il sera alors prêt à s'ouvrir au monde.



SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Éléments bibliographiques

Des articles parus à l'occasion de la sortie française du film :

SENNEQUIER Pascal, « L'intelligence du jeu », *Positif*, juillet-août 2003

À ce jour l'article le plus approfondi sur *Noi Albinoi*.

DE BAEQUE, Antoine, « Alien des neiges », *Libération*, 9 juillet 2003

Critique accompagnée d'un long entretien.

LOISEAU, Jean-Claude, « Noi Albinoi », *Télérama*, 9 juillet 2003

OSTRIA Vincent, « Cold Wave », *Les Incorructibles*, 9 juillet 2003

SOTINEL, Thomas, « La révolte d'un adolescent islandais en butte à un monde clos », *Le Monde*, 9 juillet 2003

Trois ouvrages autour du cinéma scandinave qui permettront de mieux situer le film :

BERANGER, Jean, *Le nouveau cinéma scandinave*, E. Losfeld, Le Terrain vague, 1968

COWIE, Peter (dir.), *Le Cinéma des pays nordiques*, Centre Pompidou, coll. "Cinéma Pluriel", 1992.

VON BAGH, Peter, *Entretiens avec Aki Kaurismäki*, Editions de l'Etoile.

Figure tutélaire du cinéma scandinave, le Finlandais Aki Kaurismäki nourrit de manière évidente par son humour pince-sans-rire, son recours au burlesque et sa représentation de l'ennui les références de *Noi Albinoi*.

Deux œuvres fondamentales pour encadrer et prolonger la portée philosophique du film :

KIERKEGAARD, Sören, *Ou bien... Ou bien...*, Gallimard, 1943

Un passage du livre est cité dans la première partie du film.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*

Une figure qui porte et nourrit le film de Dagur Kari

En ligne :

Parmi les nombreux entretiens avec Dagur Kari trouvables sur le net, trois sont particulièrement intéressants :

http://www.kamera.co.uk/interviews/a_quick_chat_with_dagur_kari.php (en Anglais)

<http://www.filmdeculte.com/entretien/kari1.php>

<http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A2035306+dagur+kari+interview> (en Anglais)

Sélection vidéo

Noi Albinoi (One Plus One, zone 2)

L'édition propose en bonus un choix de séquences commentées par le critique Thomas Baurez.

Deux films appartenant à la nouvelle vague du cinéma scandinave pourront accompagner la vision de *Noi Albinoi* :

Lilya 4-ever de Lukas Moodysson (One Plus One, coffret « Grand Nord », zone 2)

Open hearts de Susanne Bier (One Plus One, coffret « Grand Nord », zone 2)

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Vincent Malausa est membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Fabien Bouilly est Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Paris 10-Nanterre. Il a collaboré à plusieurs revues (*Vertigo*, *CinémAction*, *La Licorne*, *Senses of cinema*, *Rouge*, etc.) et ouvrages, en particulier *La Vie nouvelle, nouvelle vision* (Léo Scheer) et *Histoire(s) de films français* (Bordas).

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU
CINÉMA**
CNC

Culture
Communication
Ministère