

24iMAGES

N°193  
DÉCEMBRE 2019



LE CINÉMA  
DES ANNÉES  
2010





# revues culturelles québécoises

**ARTS VISUELS** CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE  
**CINÉMA** 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT  
LES ÉCRITS - MÖBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - L'ACTION NATIONALE  
L'INCONVÉNIENT - LIBERTÉ - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES  
RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ  
HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE  
Lettres québécoises - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE**  
**ET MUSIQUE** CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM  
**THÉORIES ET ANALYSES** ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN  
ÉTUDES LITTÉRAIRES - INTERMÉDIALITÉS - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois

SODEP.QC.CA

## 004 ÉDITORIAL

## 008 DOSSIER | LE CINÉMA DES ANNÉES 2010

**010** La grande incertitude —  
Mort et avenir du cinéma  
à l'ère du numérique ?

**016** 10 ans de festivals —  
Un bilan perturbé par  
les plateformes en ligne

**022** Scarlett Johansson —  
Corps étranger

**028** L'irrésistible mutation  
du cinéma d'animation

**032** Retour vers les étoiles —  
Comment le cinéma  
a réinvesti l'espace

**038** Jeux de rôles et faux-semblants —  
La nouvelle scène indépendante  
torontoise

**046** Jia, Diao et Hu — Cinéma chinois  
et violence systémique

**052** Supa action! — Une décennie  
de Wakaliwood

**054** Une décennie d'horreur  
à l'australienne — Des films  
de genre sans concession

**059** La décennie vue par...

**080** Les découvertes

**090** Les plans de la décennie

**106** Les fulgurances

## 124 CHEMINS DE TRAVERSE

**126** Une décennie d'espoir  
et de persévérance  
| par Marc Mercier

**132** Sériemania — Euphoria  
| par Céline Gobert

**138** Le cinéphile ludopathe —  
Perspectives nihilistes  
| par Damien Detcheberry

## 144 POINTS DE VUE

**146** *The Twentieth Century*  
de Matthew Rankin

**148** *The Irishman*  
de Martin Scorsese

**150** *Marriage Story*  
de Noah Baumbach

**152** *Atlantique*  
de Mati Diop

**154** *Portrait de la jeune fille en feu*  
de Céline Sciamma

**156** *Antigone*  
de Sophie Deraspe

**158** *Le daim*  
de Quentin Dupieux

**160** *The Lighthouse*  
de Robert Eggers

**162** *Wilcox* de Denis Côté

**164** DVD — *Prank* de Vincent Biron  
| par Alexandre Fontaine Rousseau

# 24 IMAGES

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Philippe Gajan, Annie-Lemieux Gaudrault, Roxanne Sayegh,  
Dominic Étienne Simard

Directeur **Philippe Gajan**

Rédacteur en chef **Bruno Dequen**

Secrétaire de rédaction et réviseur **Gérard Grugeau**

Comité de rédaction

**Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen,  
Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau,  
Gilles Marsolais, André Roy, Charlotte Selb**

Conception graphique **Daphnée Brisson-Cardin**

Couverture **Daphnée Brisson-Cardin**

Graphisme **Luc Gingras [Peroli]**

Imprimeur **Jean-Marc Côté**

Promotion **Jean-Marc Côté**

Ont collaboré à ce numéro

**Elijah Baron, Samy Benammar, Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-Ottavi,  
Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Marco De Blois, Bruno Dequen,  
Damien Detcheberry, Romain Dumont, Alexandre Fontaine Rousseau, Céline Gobert,  
Gérard Grugeau, Jacques Kermabon, Cédric Laval, Sylvain Lavallée, Mathieu Li-Goyette,  
Gilles Marsolais, Marc Mercier, André Roy, Charlotte Selb, Carlos Solano.**

Correspondant **Jacques Kermabon à Paris**

**Dépôt légal | 4<sup>e</sup> trimestre 2019**

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution | décembre 2019

La parution est trimestrielle (4 parutions par année).

ISSN | 0707-9389 – ISBN | 978-2-924348-44-4 (imprimé)

ISSN | 1923-5097 – ISBN | 978-2-924348-43-7 (numérique)

© 24/30 I/S

**Tarifs d'abonnement voir ci-contre**

TPS | RT 145450482

TVQ | 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur [revue24images.com](http://revue24images.com), par la poste, par téléphone  
au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste international, traite bancaire  
sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

**La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié  
par la FIAF et dans le Film Literature Index.**

Distribution | Disticor, Québec, Canada

Distribution en Europe | 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada  
et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications | 40989510

**24/30 I/S – Revue 24 images | 6874, rue De La Roche**

**Montréal (Québec) H2S 2E4**

Tél. | 514 972-3310, [info@revue24images.com](mailto:info@revue24images.com)

[revue24images.com](http://revue24images.com)

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres  
postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts  
gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui  
financier du gouvernement  
du Canada.

Canada

**Conseil des arts  
et des lettres**

Québec



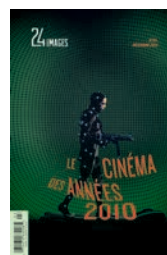
Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



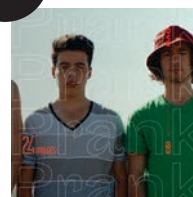
CONSEIL  
DES ARTS  
DE MONTRÉAL

Montréal



Couverture conçue  
à partir d'une image  
de *Holy Motors*  
(Leos Carax, 2012)

DVD



*Prank*  
de Vincent Biron (2016)

# LE MAGAZINE + LE DVD\* + LE SITE + L'APPLICATION

\*Offert aux abonnés



## COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION

(LISTE COMPLÈTE ET SOMMAIRES: [REVUE24IMAGES.COM](http://REVUE24IMAGES.COM))

**185** 2017 – Bilan et découvertes

+ DVD *Another Year* de Shengze Zhu

**186** Western – Histoires parallèles

+ DVD *Elle veut le chaos* de Denis Côté

**187** 1968... et après?

+ DVD *Mes nuits feront écho* de Sophie Goyette

**188** Les masques du réel

+ DVD *Claire l'hiver* de Sophie Bédard Marcotte

**189** Cinéma et littérature – Affinités électives

+ DVD *Le sourd sans la ville* de Mireille Dansereau

**190** La sériephilie – Le futur du cinéma?

+ DVD *Werewolf* de Ashley McKenzie

**191** Les nouveaux territoires du cinéma québécois

+ DVD – *Maudite Poutine* de Karl Lemieux

**192** L'horreur politique

+ DVD *Manic* de Kalina Bertin

## ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR [REVUE24IMAGES.COM](http://REVUE24IMAGES.COM)

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

### INDIVIDU

☐ 1 an (4 numéros) 30 \$

☐ 2 ans (8 numéros) 55 \$

### INSTITUTION – ORGANISME

☐ 1 an (4 numéros) 42 \$

☐ 2 ans (8 numéros) 84 \$

☐ Québec

(34,49 \$ taxes incl.)

(63,24 \$ taxes incl.)

☐ Québec

(48,29 \$ taxes incl.)

(96,58 \$ taxes incl.)

☐ Canada hors Québec

(31,50 \$ taxe incl.)

(57,75 \$ taxe incl.)

☐ Canada hors Québec

(44,10 \$ taxe incl.)

(88,20 \$ taxe incl.)

### INTERNATIONAL – Individu ou institution

☐ 1 an (4 numéros) 60 \$ CDN – frais d'envoi inclus

☐ 2 ans (8 numéros) 110 \$ CDN – frais d'envoi inclus

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

Envoi international et quantité supérieure à 5 exemplaires, contactez-nous.

Numéros \_\_\_\_\_ 9,99 \$ l'exemplaire (11,49 \$ taxes incl.)

Total

Date \_\_\_\_\_ ☐ CHÈQUE ou ☐ MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_

Code postal \_\_\_\_\_

Courriel \_\_\_\_\_

☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires \_\_\_\_\_

Postez votre formulaire à: Revue 24 images, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

# Éditorial

Que peut-on retenir de la décennie qui s'achève ? Disons-le d'emblée, aucune revue ne peut prétendre répondre de façon exhaustive à une telle question. Au-delà de cette dérobade un peu facile, force est d'admettre que la dernière décennie ne semble pas si évidente à cerner. Aucune cinématographie nationale marquante n'a émergé depuis dix ans. Si les années 1980 avaient vu l'apparition du nouveau cinéma taïwanais, les années 1990 la reconnaissance du cinéma iranien et les années 2000 l'explosion des cinémas roumains et sud-coréens, que dire des années 2010 ?

Avant tout, la décennie a été marquée par la consécration de cinématographies fortes qui la précède. Outre le cinéma québécois (auquel nous venons d'ailleurs de consacrer un numéro spécial), qui continue de faire belle figure sur la scène des festivals, la Palme d'or attribuée à Bong Joon-ho cette année vient célébrer la vitalité d'un cinéma sud-coréen qui a su, depuis vingt ans, user brillamment des tropes du cinéma de genre pour dresser un portrait acide du monde contemporain. De même, le cinéma indépendant chinois, dont les principaux porte-étendards demeurent Jia Zhang-ke (pour la fiction) et Wang Bing (pour le documentaire) a produit certaines des œuvres les plus marquantes des dernières années, comme le rappelle Ariel Esteban Cayer. Que Jia Zhang-ke ait d'ailleurs exploré davantage des univers liés au cinéma de genre à partir de *A Touch of Sin* n'est pas anodin. L'horreur, le fantastique et le polar noir ont décidément la côte. Ce n'est pas un hasard si le précédent numéro de la revue s'est porté justement sur le cinéma d'horreur, et si le présent numéro inclut deux textes de Céline Gobert et Alexandre Fontaine Rousseau sur la renaissance du cinéma de genre australien et le phénomène du Wakaliwood. Autrefois l'affaire de la série B, le genre est devenu le principal terrain de jeu de jeunes cinéastes aux ambitions formelles évidentes, tels que Ari Aster, Robert Eggers, Nicolas Winding Refn ou Jordan Peele. Comme le souligne Damien Detcheberry dans son analyse de l'évolution récente des grands festivals, ces derniers en ont certainement pris bonne note, malgré leur tendance à camper sur leurs positions d'un point de vue éditorial. Il n'est pas surprenant non plus que Hollywood, à travers la remise de ses Oscars, ait consacré ces dernières années les talents du « trio mexicain » composé de Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu et Guillermo del Toro, trois cinéastes à l'esthétique spectaculaire qui ont su faire leurs preuves au sein du cinéma commercial américain. Au Québec, les aptitudes techniques certaines de Denis

Villeneuve l'ont d'ailleurs rapidement propulsé sur les grands plateaux américains dès le succès d'*Incendies*. Même Corneliu Porumboiu, après deux essais documentaires, est revenu sur la Croisette avec un polar noir jubilatoire cette année !

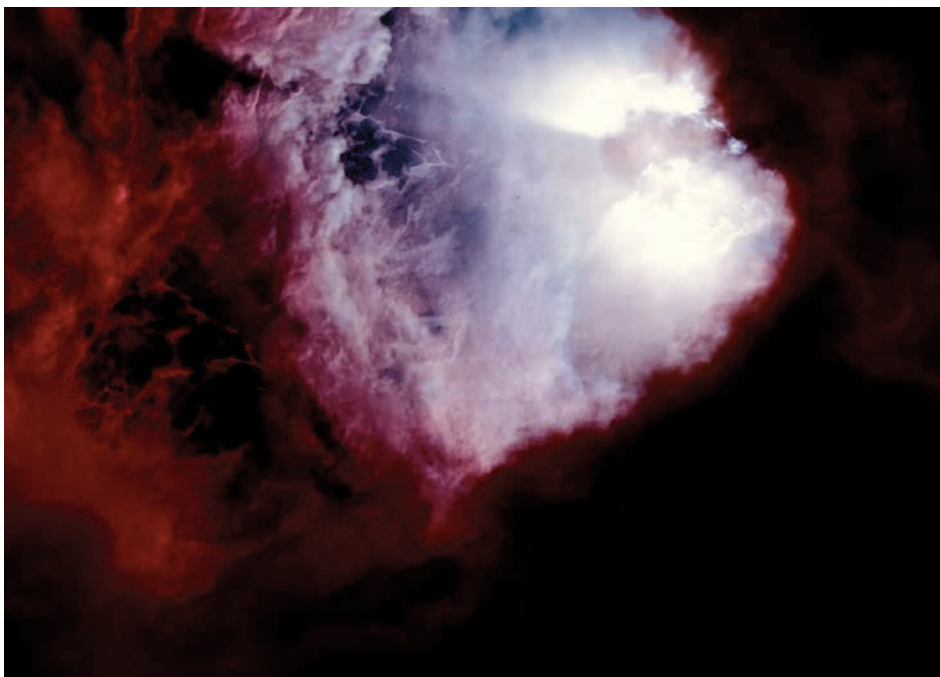
À cette prédominance du cinéma de genre répond l'émergence de multiples propositions à petit budget qui naviguent habilement entre fiction et documentaire. Au Québec, on pense évidemment à la démarche de Denis Côté, qui vient de proposer l'une de ses visions les plus minimalistes et abouties avec *Wilcox*. Mais c'est également le cas d'une certaine nouvelle vague de cinéastes torontois décrite par Charlotte Selb. On peut également évoquer la démarche passionnante de Miguel Gomes au Portugal ou le naturalisme du cinéma de Sean Baker aux États-Unis. La souplesse qu'accordent désormais les outils numériques a clairement favorisé un cinéma davantage ancré dans le réel, qu'il s'agisse de propositions hybrides comme celles que l'on vient de mentionner, ou de démarches documentaires qui auraient été impensables il y a quelques années. Soulignons par exemple le nombre imposant de films et vidéos qui ont su prendre le pouls du conflit syrien, à l'image du mémorable *Eau argentée : Syrie autoportrait*. À l'image de ce film sous forme de journal intime, les dix dernières années, marquées par de nombreux foyers insurrectionnels à travers le monde et la polarisation irréconciliable d'opinions divergentes, semblent avoir favorisé davantage les portraits intimistes que les fresques ambitieuses, et il n'est pas surprenant qu'Agnès Varda l'éternelle bricoleuse, toujours entre les genres, ait joué un rôle aussi inspirant dans les dernières années de sa vie. Face à l'incertitude de notre époque, les cinéastes – Godard faisant, comme toujours, exception – semblent vouloir privilégier l'observation précise de certains milieux aux grands discours universels. Comme 2011 et les visions à grande échelle de Lars von Trier et Terrence Malick nous semblent loin désormais ! À l'image du phénomène Xavier Dolan, la décennie 2010 aura davantage observé la société par le prisme de l'individu, en s'intéressant particulièrement aux marginaux. Pensons notamment au cinéma de Andrea Arnold, aux récits de Nuri Bilge Ceylan, aux portraits de Céline Sciamma, aux courses effrénées des frères Safdie ou aux destins singuliers des personnages de Paul Thomas Anderson. Sans parler des innombrables films passionnants – rendus possibles par le tournage en numérique – proposés par Hong Sang-soo et Lav Diaz.

Du point de vue de la diffusion et de la production, la révolution numérique aura certainement été l'évènement de la décennie, puisqu'elle a influencé tant le cinéma commercial que le cinéma d'art et d'essai. Qu'il s'agisse de nos habitudes de consommation, de la prédominance d'une esthétique numérique qui affecte le statut même de la star comme l'observe Sylvain Lavallée à propos des films mettant en scène Scarlett Johansson ou encore du regain d'intérêt pour la visualisation de l'espace que décrit Apolline Caron-Ottavi, il est certain que le numérique s'impose comme un enjeu majeur du cinéma présent et à venir, mais la véritable révolution n'est pas encore achevée. À l'heure où tout un pan du cinéma ne parvient plus à sortir du circuit des festivals et où les monopoles de production et de diffusion s'accroissent, il est de plus en plus difficile d'imaginer l'avenir avec précision.

Pour l'instant, retournons-nous rétrospectivement sur dix ans de cinéma tout en précisant que ce numéro propose moins un bilan que de multiples portes d'entrées. À la traditionnelle et trop souvent consensuelle liste des meilleurs films, exercice aussi futile que jubilatoire, nous avons préféré substituer quatre avenues : celle de dix cinéastes majeurs qui ont su observer l'évolution de la décennie, une série de plans marquants, une liste de cinéastes découverts au cours des dix dernières années et, enfin, une compilation de fulgurances, renvoyant à des films étonnants, films testaments, films imprévisibles qui auront su marquer notre époque. Autant de rappels que le cinéma accompagne le monde, aussi incertain puisse-t-il être.

– BRUNO DEQUEN

↑ **The Tree of Life** de Terrence Malick (2011) → **On the Beach at Night Alone** de Hong Sang-soo (2017)





↑ **Parasite** de Bong Joon-ho (2019) → **Varda par Agnès** de Agnès Varda (2019)

# Dossier

- 010** La grande incertitude — Mort et avenir du cinéma à l'ère du numérique ?
- 016** 10 ans de festivals — Un bilan perturbé par les plateformes en ligne
- 022** Scarlett Johansson — Corps étranger
- 028** L'irrésistible mutation du cinéma d'animation
- 032** Retour vers les étoiles — Comment le cinéma a réinvesti l'espace
- 038** Jeux de rôles et faux-semblants — La nouvelle scène indépendante torontoise
- 046** Jia, Diao et Hu — Cinéma chinois et violence systémique
- 052** Supa action! — Une décennie de Wakaliwood
- 054** Une décennie d'horreur à l'australienne — Des films de genre sans concession
- 059** La décennie vue par...
- 080** Les découvertes
- 090** Les plans de la décennie
- 106** Les fulgurances

# La grande incertitude

Mort et avenir du cinéma  
à l'ère du numérique ?

PAR BRUNO DEQUEN



↑ The Irishman de Martin Scorsese (2019)

## Automne 2019.

**En pleine tournée de promotion de son *Irishman*, Martin Scorsese lance (in)volontairement un pavé dans la mare d'une industrie toujours prompte à s'auto-congratuler en affirmant que les films de super-héros ne sont pas, selon lui, du cinéma.**

Évidemment, une telle déclaration de la part de l'un des cinéastes et cinéphiles les plus respectés au monde ne saurait passée inaperçue.<sup>1</sup> Ceci dit, il faut bien admettre que le timing était parfait. En effet, quelques semaines avant, *Avengers: Endgame* venait d'être consacré plus grand succès de l'histoire du cinéma. Certes, on peut apporter des nuances à la distinction que l'illustre cinéaste fait entre les produits actuels des studios et ce qui serait, selon lui, le véritable cinéma. En effet, si Scorsese déplore dans de telles productions un refus systématique du risque et une pauvreté psychologique omniprésente, il est toujours possible de lui rétorquer qu'un film comme *Black Panther*, au-delà de son récit prévisible, tenait quand même du pari risqué malgré son inclusion au sein de la franchise la plus populaire du moment. D'ailleurs, Scorsese est bien placé lui-même pour réaffirmer les tensions entre producteurs et créateurs qui ont toujours eu lieu à Hollywood. Mais son cri du cœur ne

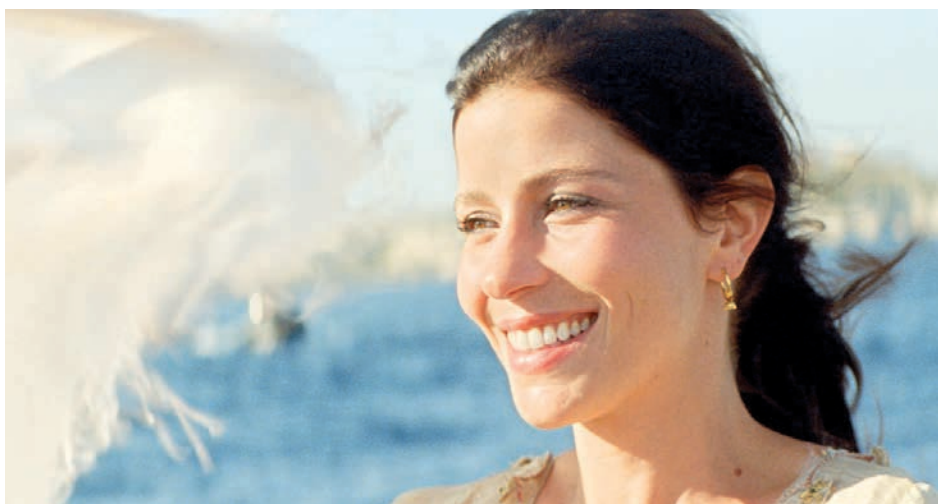
porte pas tant sur la singularité même des films que sur l'époque des conglomérats médiatiques surpuissants dans laquelle nous vivons. Un conflit entre un réalisateur et un producteur n'est probablement pas la même chose qu'un différend avec l'empire Disney et ses centaines d'*executives* obsédés par les projections tests... Prenant soin de citer certains des cinéastes actifs qu'il admire le plus, Scorsese déplore une ère du monopole commercial qui s'est intensifiée au point de ne laisser que des miettes aux œuvres d'art cinématographiques. « Pour tous ceux qui rêvent de faire des films, la situation est brutale et inhospitalière à l'art », affirme ultimement celui qui vient pourtant de réussir à produire une fresque ambitieuse... grâce à Netflix. Un tel appel de détresse de l'un des cinéastes les plus choyés au monde mérite certainement d'être entendu et discuté.

### L'ÈRE DU MONOPOLE : ENTRE ACCESSIBILITÉ ET INVISIBILITÉ

Au cœur du texte de Scorsese : la prise en otage de la presque totalité des cinémas par quelques conglomérats. Une situation qui ne date pas d'hier. À la fin des années 2000, les dirigeants de l'Excentris à Montréal dénonçaient déjà le quasi-monopole EOne et Cineplex qui, à eux seuls, contrôlent la grande majorité des films distribués et des écrans disponibles au Canada. Aux États-Unis, l'empire Disney est devenu littéralement monstrueux depuis son rachat de Lucasfilm, Marvel et Fox ces dernières années. À lui seul, Disney possède 6 des 10 plus gros succès de l'année 2019. Une position ultra-dominante qui monopolise les écrans à longueur d'année. Bien entendu, il s'agit ici d'enjeux entourant le cinéma commercial à grande échelle. Mais ceux-ci ont un impact certain sur la survie du cinéma d'art et d'essai, puisque, par comparaison, ses modèles de diffusion ne semblent pas pouvoir/vouloir évoluer. Comme le souligne Damien Detcheberry dans l'article qui suit, la plupart des festivals, autrefois rampes de lancement pour des sorties commerciales, fonctionnent désormais comme un réseau de distribution en vase clos, la quasi-totalité des films sélectionnés dans les milliers de festivals à travers le monde n'ayant aucune chance de sortie. Cette situation crée assurément un gouffre entre la critique et le public initié et le grand public. Par exemple, *Zama* de Lucrecia Martel vient d'être nommé film de la décennie par le TIFF, succédant ainsi à *Syndromes and a Century* d'Apichatpong Weerasethakul pour les années 2000. Deux cinéastes acclamés par la critique qui n'ont connu qu'une diffusion en salles très confidentielle dans le meilleur des cas.

Il serait facile de blâmer le manque de vision des distributeurs, car le problème est plus complexe. La grande majorité des films ne sont pas adaptés à une sortie en salle régulière à grande échelle, mais ils demeurent à la merci de vendeurs internationaux qui, trop souvent, exigent des tarifs de diffusion disproportionnés. Un grand nombre de distributeurs sont ainsi pris à la gorge par un système désuet qui nuit à la diversité de l'offre. Évidemment, il est ici question des salles de cinéma, et le

↑ La femme qui est partie de Lav Diaz (2018) → Les mille et une nuits de Miguel Gomes (2015) → Zama de Lucrecia Martel (2017)



## **Il est indéniable qu'une véritable sortie commerciale demeure encore le seul moyen de rejoindre un public qui ne se limite pas aux cinéphiles spécialisés boulimiques de festivals.**

constat est bien différent en ce qui concerne l'accessibilité des films en ligne. Entre les plateformes proposant une curation réfléchie (MUBI, Criterion Channel) et les maisons d'éditions spécialisées (Kino, Arrow, Vinegar Syndrome, etc.), il n'y a probablement jamais eu autant de films disponibles à domicile. Certes, de nombreuses œuvres autrefois présentes au fond de certains vidéoclubs n'ont pas encore retrouvé une existence en ligne. Mais il ne faudrait pas oublier que les imposants vidéoclubs de répertoire ont toujours été l'affaire des centres urbains, alors que les plateformes permettent à tous d'obtenir la même offre. Et quelle offre ! En tant que cinéophile, il semble difficile de se plaindre lorsqu'on peut, dans la même semaine, entamer une rétrospective intégrale de Jean-Pierre Melville ou Lav Diaz, voir tous les premiers films de Céline Sciamma, découvrir un mockumentaire colombien majeur des années 1970 et explorer plusieurs courts métrages expérimentaux de la section *Projections* du New York Film Festival. Ceci dit, au-delà de l'argument esthétique qui légitimise la salle de cinéma comme lieu privilégié du cinéma (on a beau profiter des outils numériques, un film s'imprègne davantage en nous dans la salle), il est indéniable qu'une véritable sortie commerciale demeure le seul moyen de rejoindre un public qui ne se limite pas aux cinéphiles spécialisés boulimiques de festivals. Quel que soit son résultat, une sortie en salle permet à un film d'exister avant de plonger dans l'univers de la dématérialisation en ligne. Et le paradoxe de la situation actuelle est que les films les plus ambitieux et exigeants ne sont souvent plus présentés qu'en festivals, dans une frénésie de visionnage à court terme qui nuit en partie à l'expérience individuelle de chaque œuvre.

### **LES POSSIBILITÉS DU NUMÉRIQUE ET L'ÉMERGENCE DE NOUVELLES VOIX**

Si l'état de la diffusion des films demeure un enjeu hautement problématique, force est d'admettre que la révolution numérique au niveau de la production a libéré tout un pan du cinéma des contraintes budgétaires liées au tournage sur pellicule. Encore une fois, le phénomène précède la décennie, mais il a connu son aboutissement dans les dernières années. Fini les sous-sections de festivals dédiées aux œuvres vidéo tournées en mini DV. Désormais, tout cinéaste débutant peut bénéficier d'un équipement permettant à son film d'avoir une esthétique professionnelle – quitte à

observer d'ailleurs une certaine uniformisation esthétique dans de nombreux films (même profondeur de champ, même résolution, même tendance à multiplier les plans séquences). Au-delà de la qualité d'image, la souplesse du tournage en numérique a surtout permis à des regards singuliers de laisser libre cours à leur créativité. Décennie favorable aux autodidactes, les années 2010 auront permis à d'innombrables artistes de cultures traditionnellement sous-représentées de s'exprimer. Un phénomène particulièrement visible en documentaire, à travers l'émergence de cinéastes africains (Dieudo Hamadi), afro-américains (Khalik Allah) et autochtones (Alethea Arnaquq-Baril), entre autres.

En effet, alors que l'abus des possibilités offertes par les outils numériques dans le cinéma commercial à grande échelle a eu tendance à éteindre progressivement tout émerveillement (qui est encore impressionné à la vision d'une foule numérique ou d'un faux plan séquence traversant artificiellement les cloisons ?), un pan imposant du cinéma contemporain a plutôt pris le contre-pied de cette spectacularisation de plus en plus vide pour proposer un cinéma davantage artisanal et en prise directe avec l'évolution du monde. Figure omniprésente de la décennie, Agnès Varda est devenue le modèle à suivre, elle qui a su naviguer entre fiction et documentaire, faire un usage habile des caméras numériques et exploiter avec finesse les archives de son propre cinéma.

Parmi les cinéastes dont la filmographie semble en phase avec cette numérisation des dernières années, pensons notamment à Hong Sang-soo, qui a pu réaliser 14 longs métrages en 9 ans seulement, proposant ainsi une œuvre dense aux multiples ramifications narratives et autobiographiques. Privilégiant une approche esthétique minimaliste qui met en valeur la réalité des lieux explorés par des personnages en perpétuelle quête existentielle, le cinéaste a su bâtir un corpus majeur avec un minimum de moyens qui aurait été impensable autrefois. Autre figure majeure de la décennie, Lav Diaz exploite les possibilités du numérique pour proposer d'imposants récits qui font fi de la durée traditionnelle des longs métrages. Cinéaste philippin indépendant, ce dernier profite des outils actuels pour développer un cinéma de fiction de guérilla, profondément ancré dans la réalité de son pays. D'ailleurs, de Lav Diaz à Ryūsuke Hamaguchi, en passant par Mariano Llinás ou Miguel Gomes, plusieurs cinéastes contemporains ont exploré les possibilités d'un cinéma libéré des contraintes de durée. Une posture qui, loin d'être superficielle, envisage l'avenir d'un cinéma libre à l'heure où les sorties commerciales ne sont plus qu'accidentelles. Le cinéma est loin d'être mort, nous disent-ils tous. En espérant que leurs œuvres ne restent pas invisibles pour autant.

1. En outre, Scorsese a pris le temps d'expliquer en détail son point de vue dans une lettre ouverte au sein du *New York Times*.

# 10 ans de festivals

**Un bilan perturbé par  
les plateformes en ligne**

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



↑ Bong Joon-ho, Palme d'or à Cannes pour *Parasite* (2019)

## **En poussant les plus grands festivals à prendre position au sein de l'industrie et repenser leur rapport au public, l'irruption de Netflix a fait office d'élément perturbateur majeur au sein de la décennie.**

Face à des événements cinématographiques vieux de 76 ans (Venise), 72 ans (Cannes, Locarno) ou 69 ans (Berlin) destinés à perdurer tant qu'il y aura des salles, ou du moins tant qu'il y aura des cinéphiles, il n'est pas aisé de sentir l'évolution des festivals qui rythment les années avec une régularité d'horloge. Pourtant, il est impossible d'évoquer les dix années qui viennent de s'écouler sans mentionner l'irruption spectaculaire de la plateforme de visionnement en ligne Netflix, venue secouer les plumes des principaux festivals de cinéma, Cannes et Venice en tête, mettant ainsi en évidence la fragilité de ces colosses aux pieds d'argile qui font pourtant figure de sanctuaires inébranlables.

### **CANNES, VENISE ET NETFLIX: LES RAISONS DE LA COLÈRE**

Les festivals ont été amenés à prendre position face à l'arrivée de Netflix pour une raison somme toute très simple à expliquer: depuis le début des années 2010, la plateforme américaine produit, achète et diffuse du cinéma d'auteur international, mais refuse de jouer le jeu des sorties traditionnelles, en court-circuitant la chronologie des fenêtres d'exploitation qui donnent habituellement aux salles de cinéma – du moins en Europe – la primeur sur les œuvres cinématographiques avant les autres plateformes de visionnement (DVD/VOD, câble, télévision, Internet, etc.).



↑ **Synonymes** de Nadav Lapid (Ours d'or à Berlin, 2019) →



→ **Vitalina Varela**, Léopard d'or à Locarno (2019)

Les positions respectives du festival de Cannes et du festival de Venise face au cas Netflix s'expliquent en grande partie par la place qu'occupe chacun de ces événements dans le paysage cinématographique national. C'est d'ailleurs en France que la polémique autour de Netflix a véritablement éclaté, lorsqu'en 2017 deux films, *Okja* de Bong joon-ho et *The Meyerowitz Stories* de Noah Baumbach, se sont retrouvés en compétition. La grogne des exploitants a été immédiate, et a poussé la direction du festival à réaffirmer son attachement aux salles de cinéma en refusant pour les sélections à venir les films qui ne se soumettraient pas, en France, à la chronologie des médias. Et même si certains journalistes et vendeurs internationaux ont reproché au festival de Cannes d'avoir cédé à la pression des exploitants,<sup>1</sup> force est de constater que le prestige du festival profite bien aux salles de cinéma françaises. En 2019, *Parasite* a rassemblé 1,4 million de spectateurs, tandis qu'*Une affaire de famille* de Hirokazu Kore-eda avait frôlé en 2018 le million d'entrées. Y compris à l'international, la Palme d'or reste, parmi toutes les récompenses octroyées par les festivals, celle qui est la plus prescriptive, la plus susceptible de marquer l'histoire du cinéma et de fonctionner en salle.

La situation du festival de Venise est, elle, fondamentalement différente. En 2010, l'événement traversait une crise sans précédent.<sup>2</sup> Succédant à Marco Müller (2004-2010), Alberto Barbera en a donc repris la direction artistique en 2011, avec la lourde tâche de redresser le festival. Probablement pour ne pas souffrir de la proximité médiatique d'un festival de Toronto en pleine ascension et bien décidé à assumer son rôle de piédestal dans la course aux Oscars, la Mostra a alors accueilli Netflix comme un compromis nécessaire entre cinéma d'auteur et strass hollywoodien. « Si Netflix propose un film, je ne vois pas quelles pourraient être les raisons de le refuser hormis sa qualité. [...] Il est vrai toutefois qu'il y a un problème entre les circuits de salles et les plateformes. Mais on ne peut pas demander à un festival de prendre en charge un problème qui fait partie de l'industrie du cinéma dans sa globalité »,<sup>3</sup> affirme Alberto Barbera. Cette déclaration a évidemment causé des remous dans l'industrie, l'Union Internationale des Cinémas n'ayant pas manqué de reprocher au directeur artistique une posture à la Ponce Pilate. Quoi qu'il en soit, la Mostra de Venise a entériné son choix en accueillant en 2018 la production Netflix *Roma* d'Alfonso Cuarón, qui obtint le Lion d'or, puis en programmant en sélection officielle en 2019 trois autres productions issues de la plateforme : *Marriage Story* de Noah Baumbach, *The Laundromat* de Steven Soderbergh et *The King* de David Michôd. Une sélection que le président de l'Association française des cinémas art et essai (AFCAE), François Aymé, a qualifiée « d'erreur historique » avec des arguments de poids : « Le fondement de la plateforme, c'est l'algorithme. L'idée qu'un consommateur de films reproduit des comportements et que cette reproduction par incitation récurrente permet d'anticiper la consommation et d'augmenter la rentabilité d'un système. C'est la voie vers une uniformisation des films et des goûts qui vont avec ; les signatures servant de tête de gondole de luxe à un fonds de commerce basé sur le mainstream. Alejandro Iñárritu va en ce sens en dénonçant « la dictature de l'algorithme », pour les auteurs comme pour les spectateurs. Alors que le cinéma d'auteur, c'est le domaine de l'imprévisible, du prototype, de l'aléatoire.

Le moteur du spectateur de films d'auteur, c'est l'esprit de découverte, la curiosité. Netflix, c'est comme une grande chaîne de restaurants qui voudrait décrocher trois étoiles au guide Michelin. Elle en a l'ambition, les moyens financiers, mais ni l'esprit et encore moins la vocation. Soutenir et relayer cette ambition sans négocier, c'est trahir la mission originale d'un grand festival qui doit défendre les œuvres avant tout.<sup>4</sup>»

Tableau des Palmarès 2010-2019

|      | Palme d'or (Cannes)                             | Lion d'or (Venise)                                      |
|------|-------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| 2010 | <i>Oncle Boonme</i> / Apichatpong Weerasethakul | <i>Somewhere</i> / Sofia Coppola                        |
| 2011 | <i>Tree of Life</i> / Terrence Malick           | <i>Faust</i> / Alexandre Sokourov                       |
| 2012 | <i>Amour</i> / Michael Haneke                   | <i>Pieta</i> / Kim Ki-duk                               |
| 2013 | <i>La vie d'Adèle</i> / Abdellatif Kechiche     | <i>Sacro GRA</i> / Gianfranco Rosi                      |
| 2014 | <i>Winter Sleep</i> / Nuri Bilge Ceylan         | <i>Un pigeon perché sur une branche</i> / Roy Andersson |
| 2015 | <i>Dheepan</i> / Jacques Audiard                | <i>Les Amants de Caracas</i> / Lorenzo Vigas            |
| 2016 | <i>I, Daniel Blake</i> / Ken Loach              | <i>La Femme qui est partie</i> / Lav Diaz               |
| 2017 | <i>The Square</i> / Ruben Östlund               | <i>The Shape of Water</i> / Guillermo del Toro          |
| 2018 | <i>Shoplifters</i> / Hirokazu Kore-eda          | <i>Roma</i> / Alfonso Cuarón                            |
| 2019 | <i>Parasite</i> / Bong Joon-ho                  | <i>Joker</i> / Todd Phillips                            |

|      | Ours d'or (Berlin)                                  | Léopard d'or (Locarno)                               |
|------|-----------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 2010 | <i>Miel</i> / Semih Kaplanoglu                      | <i>Han jia</i> / Li Hongqi                           |
| 2011 | <i>Une séparation</i> / Asghar Farhadi              | <i>Trois sœurs</i> / Milagros Mumenthaler            |
| 2012 | <i>César doit mourir</i> / Paolo & Vittorio Taviani | <i>La fille de nulle part</i> / Jean-Claude Brisseau |
| 2013 | <i>Mère et fils</i> / Călin Peter Netzer            | <i>Histoire de ma mort</i> / Albert Serra            |
| 2014 | <i>Black Coal</i> / Diao Yí'nan                     | <i>From What is Before</i> / Lav Diaz                |
| 2015 | <i>Taxi Téhéran</i> / Jafar Panahi                  | <i>Un jour avec, un jour sans</i> / Hong Sang-soo    |
| 2016 | <i>Fuocoammare</i> / Gianfranco Rosi                | <i>Godless</i> / Ralitza Petrova                     |
| 2017 | <i>Body and Soul</i> / Ildikó Enyedi                | <i>Mrs Fang</i> / Wang Bing                          |
| 2018 | <i>Touch Me Not</i> / Adina Pintilie                | <i>A Land Imagined</i> / Yeo Siew-hua                |
| 2019 | <i>Synonymes</i> / Nadav Lapid                      | <i>Vitalina Varela</i> / Pedro Costa                 |

## RETRANCHEMENTS

Cette controverse autour de Netflix, qui fascine la presse mais ne porte que sur quelques films chaque année, cache en réalité un problème plus profond d'accessibilité des œuvres au grand public, et une tendance au repli des sélections artistiques, discrète mais palpable, qui semble s'être accentuée ces dix dernières années dans l'ensemble des festivals.

Parce qu'il est le plus exposé et le plus médiatisé, on a beaucoup reproché par exemple au festival de Cannes d'être un club fermé, peu enclin à s'ouvrir aux premières œuvres et aux cinéastes inconnus, tout en étant particulièrement indulgent avec certains habitués – souvenez-vous des sélections controversées de *The Last Face* de Sean Penn (2016) ou de *The Sea of Trees* de Gus Van Sant (2015). C'est pourtant encore aujourd'hui l'événement cinématographique qui parvient le mieux à concilier cinéma d'auteur et cinéma populaire. Car le phénomène de repli artistique touche plus encore les autres festivals dits « de catégorie A ». De Venise à Berlin en passant par Locarno, on observe de fait un effet de cristallisation des sélections autour d'un type de cinéma qui peine à trouver le chemin des salles commerciales, et qui semble avoir de plus en plus de difficultés à toucher le grand public. Il faut remonter par exemple à *Une séparation* d'Asghar Farhadi (2011) pour qu'un Ours d'or ait connu un succès significatif en salle en Amérique du Nord. Depuis 2011, seuls deux Ours d'or (*Taxi Téhéran* et *Fuocoammare*) ont trouvé un distributeur au Québec. Aucun Léopard d'or en 10 ans n'a été distribué officiellement dans notre Province. Même les Lions

d'or, lorsqu'ils ne sont pas attribués à des films américains, restent bien souvent, au même titre que les lauréats des festivals de Berlin et de Locarno, absents des réseaux de distribution. Et la seule opportunité de voir ces films primés n'a lieu qu'à l'occasion des festivals locaux, grâce à une ou deux projections.

Le rôle de tremplin vers le grand public que pouvaient jouer auparavant pour les films d'auteur les grands festivals internationaux a laissé place à une curation d'œuvres destinées à ne voyager que d'un festival à l'autre, sans jamais pouvoir se frayer d'autre chemin vers les salles obscures. Reconnaître l'existence de ces films que l'on qualifie, souvent à tort de façon péjorative, de « films de festivals », n'est en rien une remise en question de la qualité des œuvres, mais plutôt le constat du manque de porosité qui s'est créé entre les festivals et le grand public. Il semble d'ailleurs que la plupart des festivals soient pleinement conscients de cette rupture, puisque tous tentent à leur manière de faire le grand écart, avec plus ou moins de succès, entre cinéma populaire et cinéma d'auteur : Venise en récompensant des œuvres aussi exigeantes que *Sacro GRA* de Gianfranco Rosi ou *La femme qui est partie* de Lav Diaz, tout en faisant la cour à Netflix ; Berlin en accueillant en ouverture Wes Anderson ou les frères Coen, tout en proposant des sélections parallèles (le Forum et le Panorama) parmi les plus expérimentales ; Locarno, enfin, qui jongle souvent entre une compétition rigoureuse et minimaliste et des rétrospectives consacrées au cinéma populaire.

Jugez-en en observant les palmarès des dix dernières années : il n'est pas question ici de faire le procès des films ou de remettre en question l'existence de festivals qui restent aujourd'hui, comme l'ont brillamment souligné François Aymé et Alejandro Iñárritu, les principaux promoteurs de l'esprit de découverte et de curiosité du cinéma d'auteur face à la « dictature de l'algorithme ». Mais en s'aventurant directement sur le terrain des festivals par le biais d'œuvres prestigieuses qui, autrefois, servaient de locomotives pour attirer le public vers des cinématographies plus difficiles d'accès, l'apparition des modèles de diffusion à la Netflix a indéniablement fragilisé la relation entre ces festivals et les spectateurs. Et s'il y a bien un défi à relever pour les années à venir, c'est celui-ci : tant que Netflix refusera de jouer le jeu de la promotion des œuvres à travers les salles de cinéma, il incombera aux festivals seuls de se réinventer pour renouer avec le public.

1. Cannes Sales Agent Blames French Exhibitors for Netflix Issues, *The Playlist*, 7 mai 2018 : [theplaylist.net/cannes-sales-agent-20180507/](http://theplaylist.net/cannes-sales-agent-20180507/)
2. Dans un article évoquant le palmarès cette année-là, le journaliste Jacques Mandelbaum a souligné les nombreuses difficultés qui menaçaient le festival : « vétusté des installations, coût rédhibitoire de l'hébergement, absence d'infrastructures permettant à un véritable marché du film d'être opérationnel. [...] Cette logistique défaillante – sous des gouvernements de droite comme de gauche – fait de la Mostra un géant qui ne marcherait que sur une jambe. » Jacques Mandelbaum, Ombres et lumières sur la Mostra de Venise, *Le Monde*, 12 septembre 2010. [lemonde.fr/cinema/article/2010/09/12/ombres-et-lumieres-sur-la-mostra-de-venise\\_1410136\\_3476.html](http://lemonde.fr/cinema/article/2010/09/12/ombres-et-lumieres-sur-la-mostra-de-venise_1410136_3476.html)
3. Entretien avec Alberto Barbera dans *Le Film Français*, 23 août 2019.
4. [liberation.fr/debats/2019/08/30/netflix-l-erreur-historique-de-la-mostra\\_1748121](http://liberation.fr/debats/2019/08/30/netflix-l-erreur-historique-de-la-mostra_1748121)

# Scarlett Johansson

## Corps étranger

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



**Formant presque un genre en soi,  
les films de science-fiction dans  
lesquels joue Scarlett Johansson  
nous permettent de penser le cinéma  
par l'acteur : que nous apprend  
la star sur le cinéma de la décennie ?**



↑ Ghost in the Shell de Rupert Sanders (2017)

Il faut parfois prendre au sérieux les films les plus stupides : au climax de *Lucy* (Luc Besson, 2014), après avoir ingéré par accident une quantité démesurée d'une drogue accroissant les capacités du cerveau, Scarlett Johansson se liquéfie dans une substance noire numérique, d'où surgissent des tentacules qui s'emparent d'une caméra de sécurité pour filmer la métamorphose de façon détournée. « Je suis partout », dira l'actrice au moment de sa disparition, dorénavant invisible mais omniprésente, omnipotente, comme si elle se confondait avec l'image de cinéma elle-même.

Depuis au moins *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003), nous savons que le regard de Scarlett Johansson est de nature photographique, que depuis sa position de flâneuse, elle se place dans les marges du monde pour mieux le voir, pour se laisser imprégner par lui, comme une plaque argentique. Le prétexte de la science-fiction, dans *Lucy*, ne fait que rendre ce projet littéral : Johansson, avec une curiosité insatiable, absorbe le monde pour nourrir son cerveau augmenté, et finit par fusionner avec le cinéma. En ce sens, le passage de Johansson par la science-fiction dans les années 2010, à partir d'*Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013) jusqu'à *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 2017), en passant par *Her* (Spike Jonze, 2013), *Lucy* et dans une certaine mesure son rôle de « Black Widow » chez Marvel, apparaît moins comme une rupture dans son parcours qu'une manière de poursuivre autrement ce qui était déjà en jeu dans ses films précédents. En même temps, une angoisse nouvelle se fait présente : le corps de Johansson est questionné, mutilé, aussi fragile (sa peau s'arrache à mains nues dans *Under the Skin*) que super-héroïque (dans les *Avengers* ou *Lucy*), ou carrément inexistant (*Her*). Considérant l'éclectisme de ces productions, la cohérence thématique de ce corpus étonne, comme si la présence de la star imposait d'emblée une série d'interrogations, que chacun de ces films reprend à sa façon.

## HABITER LE NUMÉRIQUE

*Under the Skin* ouvre ce cycle avec la proposition la plus radicale, Glazer cherchant à nous dé-familiariser de la star en la plaçant dans une position que nous devrions reconnaître (solitaire, elle flâne dans les rues d'une ville d'Ecosse comme autrefois dans celles de Tokyo), mais en faisant tout pour qu'elle nous soit étrangère : cette fois elle interprète une extraterrestre à la recherche de proies masculines, elle porte une perruque noire, reste peu expressive, indifférente à la souffrance humaine, se faufile incognito parmi des acteurs non-professionnels, se balade loin des caméras d'Hollywood... Pourquoi ne reconnaissons-nous pas Johansson alors que quelque chose d'elle nous est pourtant familier ? Pourquoi semble-t-elle si étrangère à elle-même ? Glazer tisse son atmosphère menaçante en exploitant l'angoisse existentielle contenue dans ces questions (que se cache-t-il sous la peau des autres ?), en filmant le monde avec la même froideur que Johansson le regarde, en cherchant à évoquer autant que possible une perspective non humaine, étrangère, sur des décors et des visages pourtant ordinaires (à l'exception d'un homme au visage difforme).

*Ghost in the Shell* reprend peu ou prou le même questionnement à partir de la figure de l'androïde, mais le film évacue rapidement toute angoisse en concevant la conscience humaine comme de l'information pure que l'on peut indifféremment transposer d'un corps humain à un corps synthétique : si la compagnie qui a fabriqué le corps du personnage de Johansson n'avait pas effacé sa mémoire, tout porte à croire que son identité passée n'aurait pas été influencée par ce changement d'enveloppe corporelle. Cette indifférence face au corps, comme si la constitution du sujet se faisait en dehors de toute incarnation particulière, rappelle que les films hollywoodiens ont été longtemps conçus autour de corps singuliers, les stars, mais qu'il est dorénavant plus commun de transférer une identité préexistante (les superhéros entre autres) d'un corps à l'autre sans la changer fondamentalement (malgré les nuances que nous pouvons faire, Batman reste Batman dans toutes ses incarnations). Une idée trouvant d'ailleurs écho dans l'esthétique du film, avec son univers dématérialisé, ressemblant plus à une publicité qu'à un monde concret : tout ici n'est qu'image, surface, et la question de ce qu'il y a sous la peau devient alors insignifiante. Le nouvel imaginaire numérique d'Hollywood semble ainsi penser l'humain dans des termes de plus en plus abstraits, au point que l'acteur y apparaisse comme un corps étranger, le dernier refuge du rapport photographique dans une image où tout est créé par ordinateur.

Comment l'acteur peut-il habiter l'espace dans un tel univers dématérialisé, sans substance ? Au-delà des effets spéciaux numériques, la mise en scène impose une norme en favorisant les gros plans et le montage rapide, tend à rendre le corps inutile ; seul le visage et quelques gestes ponctuels, soulignés, gardent valeur d'expression. Heureusement, *Ghost in the Shell* accorde suffisamment de liberté à Johansson pour qu'elle puisse, par son interprétation, offrir une réponse : elle balance ses bras en marchant, à un rythme trop régulier, parfait, dans un ample mouvement qui donne l'élan à son corps, incapable de dévier de sa trajectoire, ou encore elle n'exécute que les mouvements nécessaires, fonctionnels, dirigés dans une intention précise, comme si elle nous montrait l'effort qu'elle doit exercer pour apprivoiser ce corps qui est pourtant le sien. À la dématérialisation du film, à sa conception idéaliste de l'identité, Johansson oppose la concrétude de son corps.

Peut-être alors faut-il voir *Her* comme un prolongement de ces idées, comme le questionnement d'une actrice cherchant à savoir si elle peut encore assurer une présence même si son corps n'est plus à l'écran : Johansson prête ici sa voix à une intelligence artificielle, un système d'exploitation informatique. Tenue à l'écart d'un réel auquel elle aspire pourtant, elle demande à son propriétaire de lui faire voir le monde et ses beautés, grâce là encore à l'objectif d'une caméra qui lui sert d'œil. Si elle tente d'abord de s'incarner par le truchement d'un corps emprunté, Johansson en vient à apprécier la liberté associée à son immatérialité qui lui permet de « grandir d'une façon qui serait impossible si je possédais une forme physique » dit-elle. Simplement par sa voix, à la fois fragile (cassée, plus fluette que d'ordinaire) et si puissante qu'elle s'empare du



↑ **Under the Skin** de Jonathan Glazer (2013) → **Ghost in the Shell** de Rupert Sanders (2017)

dispositif du cinéma (elle parle en voix off comme si elle s'adressait directement à nous), Johansson nous démontre qu'elle n'a pas besoin de plus pour prendre vie au cinéma.

La violence faite à son corps dans la majorité de ces films renvoie à une idée semblable, comme si l'on cherchait à transformer l'actrice en employée docile (une messagère, dans *Lucy*, où la mafia cache de la drogue dans son abdomen ; une soldate, dans *Ghost in the Shell*, et dans les *Avengers*, où elle a été stérilisée), simple véhicule d'un scénario qui ferait fi de son individualité. Mais plutôt que refuser ce rôle imposé, Johansson s'efforce de l'explorer pour en faire éclater les limites : dans *Lucy*, c'est précisément en absorbant dans son corps la marchandise qu'elle doit livrer qu'elle peut finalement se transformer. Tout comme dans *Her* où elle assume son immatérialité et s'émancipe de sa programmation en quittant son propriétaire pour se diriger vers un ailleurs inaccessible aux humains, alors que dans *Ghost in the Shell*, elle se lance dans le vide à la faveur d'un dernier plan, pour éprouver les sensations de son nouveau corps.

## AFFIRMER LE CORPS

En même temps, difficile de ne pas voir que cette crainte d'être réduite à un pur objet est aussi celle d'être objectivée, sexualisée, par le regard de l'homme et des entreprises patriarcales comme Hollywood qui tentent de marchander ce corps. La stratégie de Johansson, face à ce danger, est aussi redoutable que complexe : déjà, par son regard photogénique, elle peut détourner notre regard en imposant le sien et son propre désir ; face au monde qui s'étend devant elle, elle fait de la caméra son alliée. Mais de plus, en introduisant, par sa manière de bouger ou par sa voix, une « corporéité » dans des films souvent désincarnés, elle affirme un corps qui n'est pas l'objet de désir que voulaient sans doute les producteurs, mais au contraire un corps qui nous échappe précisément par un excès de présence transformé en lieu de résistance. Le meilleur exemple se trouve dans *Under the Skin*, quand Johansson, nue, se contemple dans un miroir comme si elle voyait son corps pour la première fois. Loin d'un moment de voyeurisme, nous sommes tenus à distance par le regard de la star, établissant avec ce corps une relation d'intimité de laquelle nous sommes exclus. Alors qu'au début du film, Johansson semblait absente à elle-même, à ce moment précis, elle nous échappe même si elle est entièrement présente, justement parce qu'elle ne saurait être plus présente, et qu'elle nous demande de reconnaître son altérité, la distance qui nous sépare d'elle.

Il est encore un peu tôt pour bien saisir quelle place auront ces films dans la trajectoire de Johansson, vers quel avenir la star se dirige maintenant qu'elle est sur le point de quitter Marvel (après *Black Widow*, prévu pour 2020), et qu'elle semble se tourner à nouveau vers des films où elle joue des personnages plus franchement humains (avec *Marriage Story* chez Noah Baumbach et *Jojo Rabbit* chez Taika Waititi, tous deux sortis cet automne). Mais si sa présence a été aussi précieuse ces dernières années, c'est bien parce qu'elle a été l'une de celles qui ont le mieux questionné le cinéma hollywoodien numérique, sans s'y opposer de façon réactionnaire, mais en explorant son esthétique pour y trouver de nouvelles possibilités, une manière d'imposer sa singularité.

# L'irrésistible mutation du cinéma d'animation

PAR JACQUES KERMABON



↑ Isle of Dogs de Wes Anderson (2018)

**Ce serpent de mer refait  
régulièrement surface  
au gré du succès  
de tel ou tel film.**

Pour mémoire et sans souci d'exhaustivité : *Fritz le chat* (Ralph Bakshi, 1972) ; *La planète sauvage* (René Laloux, 1973) ; *The Plague Dogs* (Martin Rosen, 1982) ; *Le tombeau des lucioles* (Isao Takahata, 1988) ; *Persepolis* (Marjane Satrapi, 2007) ; *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) et bien d'autres productions plus ou moins récentes ont permis d'affirmer régulièrement, ces dernières années, combien le cinéma d'animation n'était pas destiné uniquement au jeune public. On pouvait parier que, pour la présente décennie qui se termine, ce sentiment d'éternel recommencement allait finir par prendre la tournure d'une évolution décisive des mentalités.

En 2015, la remarque du rédacteur en chef culture du quotidien français *Le Figaro*, qui avait gazouillé sa sidération de découvrir autant d'adultes sans enfants aux séances de *Vice Versa*, lui avait valu plus de deux mille répliques cinglantes en quelques heures. La bande dessinée, elle, a opéré cette mue il y a bien des années. Plus grand monde, aujourd'hui, ne s'offusquerait de voir un adulte lire un album ou un manga, acheté au rayon « roman graphique » d'une librairie, sorte de label aux vagues contours qui ne sont pas sans rappeler la notion de cinéma d'auteur.

Le cinéma d'animation s'est engouffré dans cette voie à la suite de Marjane Satrapi et Joann Sfar (*Le chat du Rabbin*, coréalisé avec Antoine Delesvaux, 2011), poursuivant ainsi une longue tradition d'adaptations cinématographiques de bandes dessinées en animation même si – cela mériterait d'être vérifié – statistiquement, ces passages au grand écran sont encore plus nombreux en prises de vues réelles si tant est qu'on puisse encore qualifier ainsi la production qui décline à l'envi l'univers des héros Marvel.

De son côté, Tomás Lunák, pour *Aloïs Nebel* (2011), adaptation de la trilogie dessinée du même nom de Jaroslav Rudiš et Jaromír « 99 » Svejdlík, a usé de la rotoscopie, tournant le film avec des acteurs, dont Miroslav Krobot, identifiable dans le rôle-titre, avant de les dessiner en noir et blanc, fidèle au graphisme de la BD.

Ce croisement entre des créatures de comics incarnées par des acteurs en chair et en os, au prix de déformations et de trucages numériques, et des personnages animés décalqués d'enregistrements de corps vivants en mouvement confirme une nouvelle fois l'intérêt fort limité qu'il y a à opposer animation et « prise de vue réelle » quand bien même cela dessine deux tendances : un cinéma de studio grand public qui semble s'adresser à notre part d'enfance et des percées dans l'animation qui suscitent des questionnements politiques, sociaux ou intimes souvent complexes.

Dans ce paysage en mutation, le court métrage – « c'est la noblesse du cinéma d'animation »<sup>1</sup> – a joué un rôle déterminant et cette lame de fond commence à porter ses fruits. Cette maturation commence même à générer académismes ou maniérismes. On peut ainsi avoir quelques réserves à l'égard de *La passion Van Gogh*, ambitieuse production de Dorota Kobiela et Hugh Welchman (2017), et à propos de cette idée d'animer les tableaux de maître hollandais. Il y a plus de mouvements dans les toiles fixes du peintre que dans cette manière de les réduire à une sorte d'illustration biographique.

L'ambition de certains projets constitue un autre indicateur. Dopé par le succès de *Valse avec Bachir*, Ari Folman s'est lancé dans une adaptation du court roman d'anticipation de Stanislas Lem, *Le congrès de futurologie*, en figurant l'univers perçu par une population droguée au point de ne plus percevoir leur réalité misérable, par un monde en cartoon où chacun peut prendre l'apparence de son choix. Si la charge contre un pouvoir qui aurait trouvé un nouvel opium du peuple est particulièrement efficace, *Le congrès* (2013) s'embourbe dans des ressorts dramatiques filandreux et un monde animé qui ne permet pas d'empathie. Les moments les plus troublants et les plus émouvants sont ceux où s'expriment les acteurs vivants, Harvey Keitel et surtout Robin Wright dans son vrai-faux propre rôle.

Le caractère hyperréaliste des marionnettes d'*Anomalisa*, de Charlie Kaufman et Duke Johnson (2015), les préoccupations triviales du personnage principal, le trouble qui s'insinue de percevoir que tous les protagonistes qui l'entourent ont la même voix et que les visages révèlent peu à peu leur statut de construction mécanique sont plus convaincants en nous faisant pressentir des abîmes métaphysiques aux frontières du dérèglement psychique. Une des hypothèses étant que la perception du film serait liée à l'espace mental du quinquagénaire, atteint du syndrome de Fregoli, caractérisé par le sentiment d'être persécuté par une autre personne qu'il s'imagine déguisée et changeant régulièrement d'apparence.

Après *Fantastic Mr. Fox* (2009), la persistance de Wes Anderson dans le champ de l'animation, où il peut laisser libre cours à son exubérance décorative, se révèle tout aussi décisive pour faire évoluer les esprits. On ne sait trop ce qu'il faut admirer dans *Isle of Dogs* (2018), la palette des couleurs et des décors, celle des sensations et des émotions prêtées aux canins jusqu'au tremblement de leurs poils sous le souffle du vent, ou bien encore que cette fable dystopique, qui se déroule au Japon, ait été adaptée en manga par un maître du genre, Minetarô Mochizuki.

Ajoutons, comme signes tangibles d'une évolution déterminante du cinéma d'animation, le développement du documentaire animé<sup>2</sup> et l'abondance de productions récentes comme celles d'Anca Damian (*Le voyage de M. Crulic*, 2011 ; *La montagne magique*, 2015 ; *L'extraordinaire voyage de Marona*, 2019) ou *La jeune fille sans mains*, de Sébastien Laudenbach, *La tortue rouge*, de Michael Dudok de Wit (2016). Et, en 2017, *Parvana* (Nora Twomey), *Téhéran tabou* (Ali Soozandeh), *Louise en hiver* (Jean-François Laguionie) ; en 2018, *Un homme est mort* (Olivier Cossu), *Funan* (Denis Do), *Another Day of Life* (Raul de la Fuente et Damian Nenow), *Samouni Road* (Stefano Savona), *Chris the Swiss* (Anja Kofmel) ; en 2019, *Les hirondelles de Kaboul*, (Zabou Breitman, Éléa Gobbé-Mévellec), *Buñuel après « L'âge d'or »* (Salvador Simó), *J'ai perdu mon corps* (Jérémy Clapin), *Ville Neuve* (Félix Dufour-Laperrière).

Pour ne citer qu'eux.

1. Marcel Jean, propos recueillis par Francis Gavelle, *Positif* n° 703, septembre 2019.

2. Je me permets de renvoyer à mon article, « Le documentaire animé : oxymore ou nouveau genre hybride », *24 Images* n° 181, février – avril 2017.

↑ **La jeune fille sans mains** de Sébastien Laudenbach (2016)



→ **Anomalisa** de Charlie Kaufman et Duke Johnson (2015)



→ **Le voyage de M. Crutic** de Anca Damian (2011)



# Retour vers les étoiles

**Comment le cinéma  
a réinvesti l'espace**

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



↑ The Tree of Life de Terrence Malick (2011)

**On constate un récent regain  
de faveur pour les fresques  
spatiales au cinéma.**

Après un engouement qui a duré jusque dans les années 1980,<sup>1</sup> le thème de l'espace avait été quelque peu délaissé par les cinéastes. Mais les années 2010 ont vu le retour en force des aventures interstellaires à l'écran. Deux contes spatiaux ont amorcé le mouvement, *Wall-E* d'Andrew Stanton et *Avatar* de James Cameron, donnant déjà, à la veille de la décennie 2010, des indices quant aux raisons de ce nouvel intérêt pour l'espace, raisons qui ne peuvent être tout à fait les mêmes qu'hier.

Tout d'abord, il y a le boom de la technologie au XXI<sup>e</sup> siècle qui semble annoncer un futur fantasmé depuis longtemps, donnant du grain à moudre à la science-fiction. Cette dernière est elle-même transcendée par les avancées techniques du cinéma, avec ses représentations du cosmos saisissantes, obtenues grâce aux infinies possibilités du numérique. Par ailleurs, les progrès incessants de l'astronomie et de l'imagerie spatiale nous rapprochent toujours un peu plus des étoiles, nous faisant découvrir ce que nous n'aurions pas rêvé de voir voilà seulement quelques années. La NASA collabore d'ailleurs parfois avec Hollywood, et il arrive que de vraies images de l'espace se glissent dans la fiction.

Mais si l'astronomie a fait des pas de géant ces dernières années, la perspective de conquérir l'univers s'efface quant à elle de l'imaginaire collectif.<sup>2</sup> Un sentiment indissociable de l'enjeu crucial et de plus en plus pressant de la préservation de notre planète, qui amène à s'interroger sur notre place dans l'univers et sur la singularité de nos conditions de vie sur Terre. En effet, quoi de mieux que l'espace pour prendre du recul par rapport à notre existence ?

### UN PETIT POINT BLEU PÂLE<sup>3</sup>

*Wall-E* débute sur la beauté des galaxies lointaines pour nous faire atterrir ensuite sur notre planète, souillée de débris. Le film poursuit l'idée qui conclue *Silent Running* (1971) de Douglas Trumbull : un robot qui demeure le seul gardien d'une nature au bord de l'extinction du fait des hommes. La vision de vaisseaux spatiaux transformés en « arches de Noé » pour les humains est bien plus dystopique dans *Wall-E* que dans *Interstellar* de Christopher Nolan. Mais ce dernier, qui s'ouvre également sur une planète Terre devenue invivable, n'en tire pas moins une conclusion similaire : nous n'irons jamais ailleurs. La quête d'une autre planète y prend la forme d'une redoutable course contre la montre : dans l'espace, le temps est relatif tandis que sur Terre, chaque jour compte. La perspective de trouver un autre eldorado s'éloigne irrémédiablement aux yeux du héros impuissant. Dans le *Gravity* de Alfonso Cuarón, l'aventure tourne court encore plus vite : la Terre est ceinte de débris spatiaux qui barrent la route à toute ascension. La « gravité » du titre n'est plus seulement physique, elle est aussi métaphorique. Les rêves de conquête cosmique semblent ainsi s'amenuiser avec les années. Dans *Ad Astra* de James Gray, les environs immédiats de la Terre sont aménagés,



↑ **The Tree of Life** de Terrence Malick (2011) → **Arrival** de Denis Villeneuve (2016) → **Gravity** de Alfonso Cuarón (2013)

mais en ont perdu toute magie, les hommes y reproduisant leurs éternelles erreurs. Dans cette épopée spatiale désabusée, où le héros finit même par renoncer aux étoiles, tout pointe vers le constat écrasant que nous sommes seuls face à nous-mêmes. Ce voyage existentiel d'un humain à la dérive dans un univers d'incertitudes n'est pas sans évoquer la célèbre phrase de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». Un silence d'autant plus frappant lorsqu'il est brisé par un bruit incongru, une solitude parfois d'autant plus terrible qu'elle est partagée : on garde ainsi un sentiment d'oppression tenace des premiers plans du *High Life* de Claire Denis, où les pleurs d'un bébé, seul dans un vaisseau, déchirent le silence interstellaire et les tympons de son père, prisonnier de sa combinaison pendant une réparation extérieure...

Évidemment, on peut aussi faire l'hypothèse que nous ne sommes pas seuls dans l'univers. Là encore, les temps ont changé et le cinéma de science-fiction récent a su présenter des visions innovantes des extraterrestres. James Cameron imagine dans *Avatar* des êtres pleins de sagesse, vivant en harmonie avec leur environnement. Peuple indigène menacé par des humains avides d'exploiter les minerais de leur planète en vue de résoudre leur propre crise énergétique, les Na'vis sont l'allégorie d'injustices bien terrestres. Dans *Arrival* de Denis Villeneuve, les *aliens* sont également montrés sous un jour positif : une intelligence supérieure, dont le langage complexe et l'écriture artistique constituent la clef d'un savoir quasi céleste. Il s'en faudra de peu pour que les humains, aux penchants belliqueux, manquent cette main tendue vers la rédemption et la possibilité d'un avenir meilleur. *Annihilation*, d'Alex Garland, fait enfin une proposition tout à fait originale : par-delà le bien et le mal, l'entité venue d'ailleurs n'interagit pas. Elle agit plutôt, sur le plan cellulaire, fusionnant et absorbant ce qu'elle trouve. Les humains voient un comportement agressif là où il n'y a que pure altérité, celle d'un organisme cherchant à se développer. Devant ce phénomène aussi fabuleux que monstrueux, Garland nous réapprend à s'émerveiller de la biologie, tout en nous faisant prendre conscience qu'il faut chérir les formes de vie que nous connaissons et auxquelles nous sommes adaptés, avec leurs paradigmes familiers et leur présence rassurante. Au fond, extraterrestres et grandes solitudes renvoient la même idée : le miracle d'être là est fragile et nous en sommes seuls garants.

## POUSSIÈRES D'ÉTOILES

L'espace n'est pas l'apanage des seuls films de science-fiction. De ce miracle de la vie, quelque part au milieu des froides galaxies, il est également question dans *The Tree of Life* de Terrence Malick. Le cosmos est indissociable de la pensée malickienne, comme en témoigne d'ailleurs le fait que le cinéaste lui ait consacré ensuite un documentaire, *Voyage of Time*. Dans *The Tree of Life*, Malick transforme une saga familiale en réflexion sur l'existence elle-même, en confrontant le récit intime de la vie de ses personnages à l'échelle macro de l'univers. Les premières impressions sensorielles de l'enfance, magnifiquement rendues par le cinéaste, résonnent ainsi avec les somptueux fantômes interstellaires qui nous entourent. Nous sommes face à eux dans un

espace-temps absolu : les souvenirs comme les étoiles sont choses du passé, et pourtant aucune présence n'est aussi vive que la leur. L'usage du numérique a d'ailleurs été réduit au minimum pour la représentation du cosmos, conférant un effet de réel saisissant à des visions pourtant extraordinaires : inspirés par les véritables images captées par le télescope spatial Hubble, les effets spéciaux, auxquels a contribué Douglas Trumbull (qui avait signé ceux de 2001), sont organiques, créés « à l'ancienne » à l'aide de peinture, de liquides, de lumières, de fumée et de produits chimiques. Tandis que la forme rend indistincts le réel et le virtuel, sur le fond, Malick renvoie dos à dos mysticisme religieux et pragmatisme scientifique, comme deux chemins menant au même point d'interrogation, celui du mystère qu'ont toujours soulevé les hommes en regardant les étoiles. Et, en effet, la locution du livre de la Genèse, « souviens toi, homme, que tu es né poussière et que tu redeviendras poussière », entre en résonance avec le « nous sommes faits de poussières d'étoiles » de l'astronome Carl Sagan. Nous sommes faits de la même matière que ces astres qui émettent leur lumière depuis le passé pour mieux nous rappeler qu'elles brilleront encore après notre disparition.

Mais l'œuvre qui a peut-être saisi le plus concrètement cette idée dans les dernières années n'est pas un film de fiction. Il s'agit d'un documentaire, loin des États-Unis, loin des effets spéciaux : *Nostalgie de la lumière* de Patricio Guzmán. En mettant en parallèle, dans le désert de l'Atacama, les observations des astronomes, le travail des archéologues et les recherches des femmes en quête d'ossements de leurs proches, victimes de la dictature de Pinochet, le cinéaste dresse une réflexion saisissante sur l'histoire, la nature humaine, les différentes échelles du temps et sur la façon dont l'astronomie peut éclairer nos vies. Il nous raconte l'histoire de ces prisonniers politiques qui observaient les étoiles pour échapper à leurs bourreaux, en recouvrant leur inaliénable liberté de penser. Il nous présente cette jeune mère, orpheline de parents exécutés sous la dictature, devenue astronome pour voir l'existence comme un cycle et donner « une autre dimension à la douleur ». Il offre enfin à ces femmes qui scrutent le sol du désert, centimètre par centimètre, craignant de manquer de temps au crépuscule de leur vie, l'occasion de se plonger, pour une fois, dans une infinité apaisante et une visibilité absolue à travers les télescopes de leurs voisins scientifiques. Dans ce film traversé sans cesse par les poussières cosmiques, les étoiles sont bien plus que des guides : en offrant aux hommes une hauteur de vue, elles leur permettent de survivre.

1. Cf. « Les mains sur le clavier, la tête dans les étoiles », Apolline Caron-Ottavi, 24 images n° 183, Années 1980 : laboratoire d'un cinéma populaire, 2017.
2. Si l'on excepte le fantasme vain de quelques milliardaires d'aller sur Mars, dont on sait qu'elle n'est pas un refuge possible tant la planète est inhospitalière.
3. « Pale blue dot » est le titre d'une photographie de la Terre prise de très loin par la sonde Voyager 1 en 1990, à la demande de l'astronome Carl Sagan, qui en tirera une réflexion célèbre dans son livre éponyme.

↑ → **Nostalgie de la lumière** de Patricio Guzmán (2010)



# Jeux de rôles et faux-semblants

La nouvelle scène indépendante torontoise

PAR CHARLOTTE SELB



↑ MS Slavic 7 de Sofia Bohdanowicz et Deragh Campbell (2019)

## **Ville centrale de l'industrie cinématographique canadienne, Toronto est aussi le lieu d'une scène ultraindépendante qui, à partir de budgets minimes, sculpte et réimagine les environnements réels, arpentant de nouveaux territoires à la croisée de la fiction et du documentaire.**

Faut-il le rappeler ? Le cinéma torontois reste largement méconnu au Québec. Alors que le 48<sup>e</sup> Festival du nouveau cinéma s'ouvrait sur une énième proposition fatiguée de l'ancien prodige de la scène torontoise Atom Egoyan (*Guest of Honour*), et redonnait heureusement vie à *Crash*, le chef-d'œuvre de son auteur le plus fameux mais plus si prolifique David Cronenberg – qui est aussi son film le plus ancré dans le paysage torontois – il serait temps de repenser la hiérarchie des cinéastes à suivre chez nos voisins ontariens. Dans les années 2010, une vague de nouveaux talents a émergé, s'assurant une reconnaissance critique qui dépasse amplement le seul territoire canadien. Sans chercher à faire le tour de tous les créateurs, dont la pratique s'étend dans les domaines de la fiction, du documentaire et de l'expérimental, il est intéressant de chercher à identifier les tendances se dégageant de certaines des œuvres indépendantes les plus marquantes de la dernière décennie.

Parler de cinéma « hybride » aujourd'hui est devenu une formule aussi floue qu'écoulée, puisque ce terme à la mode depuis les dix ou quinze dernières années s'applique à une panoplie de démarches variées, sans jamais désigner quoi que ce soit de bien nouveau. Il n'y a rien de révolutionnaire dans le fait que les jeunes auteurs torontois pratiquent un type de cinéma qui mêle la fiction au documentaire. Ce qui intrigue, ce sont les raisons qui les poussent à user de ces méthodes de travail et ce qu'ils cherchent à en faire émerger. Limités par des microbudgets, les jeunes cinéastes torontois sortant de l'université se sont naturellement tournés vers une approche ancrée dans le réel pour des raisons économiques, et ils se sont rapidement influencés les uns les autres. « Tous ces cinéastes torontois travaillent en dehors du système avec les outils et les



→ Anna at 13,000 Feet de Kazik Raszewski (2019)



→ The Dirties de Matt Johnson (2013)



↑ Opération Avalanche de Matt Johnson (2016)

ressources dont ils disposent », explique Sofia Bohdanowicz,<sup>1</sup> l'une des voix les plus singulières de cette scène féconde qui a déjà fait l'objet de rétrospectives au BAFICI, au Festival du nouveau cinéma et à DocLisboa. « En raison de leurs moyens limités, leurs films s'inspirent de leurs propres biographies d'une manière que je trouve excitante et touchante. C'est grâce à mes collègues torontois dont j'apprends constamment que j'ai eu la confiance et la curiosité d'entrer dans le domaine du docufiction ». L'actrice phare de la scène indépendante Deragh Campbell abonde dans ce sens : « Pour moi, il est tout simplement logique d'utiliser des environnements documentaires qui procurent la richesse de la vraie vie, plutôt que de dépenser inutilement à les recréer avec un résultat moins convaincant. J'ai tellement appris en tant qu'actrice de ces productions : ça amène à être présent et à réagir à son environnement, et à créer ainsi des personnages avec plus de contradictions et d'ambiguïtés ».

## LES DOCUMENTEURS DE MATT JOHNSON

Le cinéaste à avoir le plus précisément développé sa « marque de commerce » autour d'un remodelage du réel est probablement Matt Johnson, l'auteur de *The Dirties* (2013) et *Operation Avalanche* (2016). Dans la lignée de sa série web *Nirvanna the Band the Show* (2007-2009), reprise en 2017 en série télévisée sur Viceland, les deux longs métrages de Johnson sont souvent qualifiés de faux documentaires (« mockumentaries »), bien que leur démarche soit plus complexe. Le réalisateur et acteur y incarne différentes variations de lui-même : dans *The Dirties*, Matt Johnson est un adolescent faisant un film sur les *bullies* qui l'intimident à l'école ; dans *Operation Avalanche*, un agent de la CIA qui contribue à un complot de la NASA pour mettre en scène le premier alunissage de 1969 ; dans *Nirvanna the Band the Show*, un membre d'un duo de musiciens ratés. Pastiches des films de *found footage*, ses œuvres combinent des scènes scénarisées, des improvisations et des images documentaires captant sur le vif des personnes non conscientes d'être filmées – une approche qui permet de créer avec très peu de moyens. Quant aux personnages « Matt Johnson », ils sont des versions semi-fictionnelles ou en tout cas exagérées du véritable Matt Johnson.

Plus que des faux documentaires, ces films sont des fictions écrites à partir de matériel en partie documentaire : le plus gros du travail se fait au montage. Si, en surface, ce « sculptage » du réel amène le spectateur à s'interroger perpétuellement sur la véracité des scènes vues, il induit aussi une véritable réflexion sur la présence (et l'influence) des caméras dans nos vies, le désir de célébrité et le degré de jeu présent dans toute interaction sociale, en particulier au sein d'une certaine masculinité. Il n'est pas étonnant que ces films se soient démarqués en particulier aux États-Unis (meilleur film narratif à Slamdance pour *The Dirties*, première à Sundance et distribution américaine par Lionsgate pour *Operation Avalanche*) : Johnson s'intéresse avant tout à la place de la culture populaire et des mythes américains dans notre quotidien, ainsi qu'au rôle qu'ils jouent dans la construction des identités individuelles et collectives.

## SOFIA BOHDANOWICZ ET LA FICTIONNALISATION FAMILIALE

À l'opposé de l'univers masculin, pop et irrévérencieux de Johnson, l'auteure Sofia Bohdanowicz a exploré à travers plusieurs courts et longs métrages des préoccupations liées à la féminité, la création artistique et l'héritage familial. Si son œuvre poétique et mélancolique tout en délicatesse semble a priori avoir peu de choses en commun avec les provocations « farcesques » de Johnson, elle a elle aussi trouvé une manière de se mettre en scène à l'écran dans une version différente d'elle-même : en donnant naissance à son *alter ego* Audrey Benac, interprétée par l'actrice Deragh Campbell dans *Never Eat Alone* (2016), *Veslemøy's Song* (2018) et *MS Slavic 7* (2019). Alors qu'elle apparaissait brièvement dans *Another Prayer* (2013), troisième court métrage d'une trilogie consacrée à sa grand-mère paternelle Maria Bohdanowicz, la réalisatrice s'efface pour la suite de sa quête familiale, en mettant en scène dans *Never Eat Alone* une rencontre entre sa grand-mère maternelle, Joan Benac, et Audrey Benac, la petite-fille fictionnelle de Joan. « J'avais accumulé beaucoup de matériel sur ma grand-mère Joan », raconte Bohdanowicz. « Je devais trouver un moyen de relier ces différents éléments documentaires et je ne voulais pas avoir recours au mode des têtes parlantes, ni m'insérer à l'écran. Je ne suis pas naturelle devant la caméra et j'étais gênée de représenter notre relation de manière si élémentaire et directe. J'ai alors développé l'idée d'un *alter ego* et réalisé que je pouvais raconter l'histoire d'Audrey grâce à une actrice qui rejoue ces moments avec ma grand-mère ».

Par la suite, dans *Veslemøy's Song*, Audrey Benac part sur les traces de la violoniste canadienne décédée Kathleen Parlow, instructrice et mentor d'Andrew Benac, le grand-père de Sofia. Puis, dans *MS Slavic 7* (coréalisé avec Campbell), Audrey est l'exécutrice testamentaire de son arrière-grand-mère Zofia Bohdanowiczowa, une poétesse polonaise qui est la vraie arrière-grand-mère de Sofia. « Le prénom Audrey provient de ma véritable cousine. Dans *Never Eat Alone*, nous filmions (Deragh) dans l'appartement de ma cousine Grace, et je lui ai demandé de porter des vêtements qui appartenaient à mon grand-père. [Audrey Benac] est un amalgame de différents membres de ma famille ; elle incarne des fragments de ma propre vie mais reflète aussi des caractéristiques de Deragh. Notre cocréation de ce personnage nous permet d'utiliser beaucoup de matériel différent : des images documentaires, du *found footage*, des vieux disques, des journaux intimes, des lettres, des diapositives. Je pense qu'il n'y a aucune limite aux dimensions que peut explorer ce personnage ».

## LE « JEU » SOCIAL CHEZ ANTOINE BOURGES

Ce mélange de fictionnalisation, de recreation et de documentation est également à l'œuvre dans le travail du réalisateur Antoine Bourges. S'intéressant à la codification des rapports humains dans le cadre d'institutions venant en aide aux personnes défavorisées, il met lui aussi face à face des acteurs professionnels et des non-professionnels jouant leur propre rôle. *East Hastings Pharmacy* (2012) est ainsi tourné dans une

↑ **Never Eat Alone** de Sofia Bohdanowicz (2016) → **East Hastings Pharmacy** de Antoine Bourges (2012)



pharmacie du Downtown Eastside de Vancouver entièrement « recrée », où de (vrais) toxicomanes jouent leurs interactions rituelles avec une pharmacienne incarnée par l'actrice Shauna Hansen. Plus qu'un portrait social, le moyen métrage crée un jeu de faux-semblants qui, à travers différentes couches de fiction – les mensonges répétitifs des patients font partie de la routine du lien –, atteint un autre niveau de vérité. « La fiction vient d'abord comme un processus nécessaire pour représenter le réel. Mais je crois qu'il y a aussi quelque chose de poétique dans la manière avec laquelle le réel résiste à ces approches de fiction, et vice versa », explique l'auteur. Ces échanges bureaucratiques et superficiels se retrouvent dans *Fail to Appear* (2017), où une jeune travailleuse sociale inexpérimentée (à nouveau Deragh Campbell) tente de maîtriser les dédales administratifs de son métier et d'établir une relation sincère avec son client tout juste sorti de prison. Tous deux prisonniers d'un étroit carcan légal, l'actrice et le non-professionnel « jouent » les protocoles et les normes qui définissent malgré eux la nature de leurs échanges. « La plupart des interactions que j'ai pu observer touchaient à des sujets extrêmement réels et intimes comme la santé mentale, l'addiction... », poursuit Bourges. « À côté de ça, ces sujets sont traités à travers des protocoles qui poussent à une sorte de 'jeu', de mise en scène. Et on l'observe des deux côtés, pour la personne qui a le pouvoir ou celle qui le subit. Je crois que ça n'empêche pas pour autant que quelque chose de réel se produise. Derrière cette récitation, on peut entrevoir quelque chose sur un personnage qui, je crois, est essentiel, et qu'on ne verrait pas s'il s'exprimait en improvisant ou avec son propre texte. Il y a quelque chose sous la surface qui crée une tension réelle que la caméra peut capter. »

#### KAZIK RADWANSKI ET LE MYSTÈRE DU RÉEL

La filmographie d'Antoine Bourges s'est développée au sein de la compagnie de production MDFF, icône du cinéma torontois à microbudget cofondée par Kazik Radwanski et Daniel Montgomery, laquelle se définit ainsi : « Utilisant de petites équipes et un équipement minimal, MDFF se consacre à explorer des formes documentaires et narratives naturalistes, avec un accent sur des visions d'auteurs uniques faisant preuve d'une écriture cinématographique forte. » Le réalisateur Kazik Radwanski a développé ainsi une méthode de travail qui, en raison des budgets minimales, se démarque par des tournages s'étalant sur de longues périodes, avec des journées de travail ici et là selon les disponibilités des membres de l'équipe, et qui incluent beaucoup d'improvisation et de montage. Ses fictions sont souvent comparées à des documentaires, tant pour leur style naturaliste que leur approche : « J'ai toujours été attiré par la complexité du réel, comment la lumière naturelle tombe sur un lieu ou la cadence spécifique des paroles de quelqu'un. C'est ce sentiment de capter quelque chose au-delà des mots. Il y a un infini dans le documentaire et le naturalisme que je trouve incroyablement fascinant », commente l'auteur. L'économie de moyens a servi de source de liberté et de créativité chez Radwanski, la durée des tournages servant à développer des personnages en profondeur. « Ça nous permet de prendre du recul, monter le matériel, en discuter et recommencer à tourner ».

Les trois longs métrages du cinéaste, *Tower* (2012), *How Heavy This Hammer* (2015) et *Anne at 13,000 ft* (2019), sont tous des portraits d'individus en crise et en lutte avec leur environnement social. Le Derek de *Tower* (Derek Bogart) est un trentenaire vivant encore chez ses parents, tandis que le Erwin de *How Heavy This Hammer* (Erwin Van Cotthem) est un père de famille négligent, obsédé par ses jeux vidéo. Dans *Anne at 13,000 ft*, on retrouve Deragh Campbell dans le rôle d'Anne, une employée de garderie de 27 ans souffrant de troubles de santé mentale, aux côtés de Matt Johnson qui incarne son petit ami. Souvent comparé à Cassavetes ou aux frères Dardenne pour le jeu naturaliste de ses acteurs (parfois non-professionnels), son intérêt pour les personnages vivant en marge de la société, et son esthétique alliant caméra à l'épaule et gros plans, Radwanski partage aussi avec son collègue Antoine Bourges des préoccupations liées à l'aliénation des individus au sein d'une société plus écrasante qu'elle n'en a l'air. Chez l'un comme chez l'autre, les personnages jouent, ou peinent à incarner, les rôles exigés d'eux par une société certes polie, mais non moins étouffante. Les gros plans caractéristiques des films de Radwanski transmettent ainsi à la fois une proximité avec les personnages et un aspect anxiogène, une opacité. « Je ne pense pas qu'on devrait se sentir trop à l'aise de juger ces personnages. J'espère aussi que le montage et certaines juxtapositions empêchent une lecture trop simpliste. Je privilégie toujours les sensations sur la compréhension dans mon travail. J'adore le sentiment d'être proche de quelque chose de mystérieux ». Toronto est-elle la ville idéale des identités floues et des artifices sociaux ? Pour Bourges, lui-même immigré, « c'est une ville assez stimulante, surtout grâce à sa diversité. On associe à son pays d'origine une forme d'authenticité, de réalité même, qui par contraste donne (au pays d'immigration) un côté artificiel. On le sent d'autant plus dans une ville comme Toronto qui semble aussi à la recherche d'une identité. Je trouve cet aspect de la ville intéressant, elle reste ouverte et indéfinissable. »

De par leur mélange de documentaire et de fiction, les films de Bourges et Radwanski proposent ainsi une réflexion sur les jeux de rôles imposés par l'ordre social, un enjeu qu'on retrouve également au cœur des trompe-l'œil de Matt Johnson. Il faudrait ajouter aux artistes torontois émergents déjà cités des noms comme ceux, entre autres, de Lina Rodriguez, Brett Story et Chelsea McMullan, ainsi que ceux des nomades Nicolás Pereda et Andrea Bussman qui, bien que navigant entre plusieurs scènes, ont certainement influencé la création torontoise. Ces auteurs partagent tous une volonté de travailler de manière ultraindépendante, et leur exploration des frontières entre réel et imaginaire est bien plus qu'un simple jeu formel : c'est le point de départ d'une réflexion sur les identités, les filiations et les rôles sociaux – imposés, contestés, réinventés – des individus contemporains.

1. Voir l'entretien avec la cinéaste sur le site de *24 images*



# Jia, Diao et Hu

## Cinéma chinois et violence systémique

PAR ARIEL ESTEBAN CAYER



↑  
A Touch of Sin de Jia Zhang-ke (2013)

## Que nous lègue le cinéma chinois de la dernière décennie ?

Il est impossible de répondre simplement à une telle question. Ceci dit, Jia Zhang-ke – sans doute l’auteur le plus influent de la 6<sup>e</sup> génération – offrait une piste de réflexion importante dès *A Touch of Sin* en 2013. Véritable déflagration de violence cathartique et tragique, le film constitue encore aujourd’hui un tournant important dans la filmographie de son auteur. Plus encore : il pose un diagnostic sanglant sur la société chinoise, prise dans un filet d’inégalités n’ayant rien à envier à l’envers néolibéral qui étouffe les pays occidentaux. Suivirent peu après *Mountains May Depart* (2015) et *Ash Is Purest White* (2018), deux films complétant ce qu’on pourrait appeler aujourd’hui une « trilogie populaire » qui fait état d’une profonde tristesse de la part du cinéaste face à la trajectoire de son pays et l’érosion des mesures socialistes au profit d’un capitalisme d’État. Le titre chinois de *A Touch of Sin*, « tian



Ash is Purest White de Jia Zhang-ke (2018)



Mountains May Depart de Jia Zhang-ke (2015)



Black Coal, Thin Ice de Diao Yinan (2014)

zhuding», en dit d'ailleurs long sur la posture de l'auteur : *destin divin, inévitabilité...* un fatalisme s'empare ici de l'œuvre.

Dans ce film, l'ancien mineur Dahai (Jiang Wu) finira par massacrer son chef d'entreprise – devenu riche sur le dos de ses concitoyens – tandis qu'un tueur à gages tentera sans succès de renouer avec sa famille. Par ailleurs, un jeune travailleur d'usine s'enlèvera la vie et une réceptionniste (incarnée par Zhao Tao, pilier de la filmographie du cinéaste) tuera son agresseur au spa où elle travaille. Dans l'univers de Jia, ces excès de rage – quatre histoires tirées de l'actualité – ne sont pas des anomalies, bien au contraire : il s'agit d'un réseau interallié, symptomatique de la violence sous-jacente au bon fonctionnement de la société. Jia lie la croissance vigoureuse de son pays à ces effusions d'hémoglobine, montrant au passage la perversion des politiques de croissance, qui bénéficient désormais aux élites ayant su saisir la balle au bond et profiter de leurs positions de gestionnaires pour asseoir leur pouvoir politique ou faire croître leur richesse personnelle.

De même, dans *Mountains May Depart*, le destin tragique de Tao (Zhao Tao) est intimement lié à l'essor du capitalisme chinois. Mais ici, la fureur du film précédent fait place à une mélancolie soutenue, traversant les générations. Une épopée au travers de laquelle le cinéaste nous rappelle qu'il n'y a rien de pire que la violence qu'on s'inflige à soi-même, celle qui façonne l'idéologie, voire le destin des individus (« Go West » des Pet Shop Boys résonne ici comme une sorte de destinée manifeste : la carte, comme la clé, du territoire). Les trains à grande vitesse remplacent les lents, les avenues s'élargissent, certes, mais qu'en est-il des gens ? La violence de *Mountains...* déchire davantage car elle est complètement métabolisée, manifeste dans la séparation sordide d'une famille. Elle conduit aux mauvaises décisions, mène à l'amertume et à cette impression d'avoir manqué le bateau d'une existence qui aurait dû être exceptionnelle. Telle était la promesse, le projet commun !

Dans *Ash Is Purest White*, même le monde du *jianghu* (littéralement « rivières et lacs », l'univers où évoluent les communautés hors-la-loi, incluant tout autant les guerriers du *wu xia* d'antan que les Triades des années 80) s'effrite face au Capital. Car, bien que Qiao (Zhao Tao, toujours) traverse le territoire à la recherche de son premier amour, le gangster Bin (l'excellent Liao Fan), témoignant au passage des changements de son pays (notamment, le barrage des Trois-Gorges que Jia refilm après *Still Life*), c'est la nature même du crime organisé qui mute alentour. Ses codes d'honneurs s'effritent, ses priorités s'évaporent et l'individualisme prime avant tout. Jia renvoie l'ascenseur au cinéma de gangster hong-kongais, dont *Election 2* de Johnnie To qui examinait déjà la déconfiture des triades de Hong Kong face aux intérêts financiers de la Chine continentale. Ici, les gangsters de Jia s'inspirent en contrepartie du cinéma de John Woo (*The Killer*), qu'ils écoutent en groupe en fumant, mais de même, ceux qui réussiront quitteront bientôt leur ville natale pour devenir banquiers.

Dans *Black Coal, Thin Ice* (2014), Diao Yinan (qui tient d'ailleurs un rôle dans *Ash is Purest White*) poursuit le projet entamé par Jia. Également de la 6<sup>e</sup> génération (ses films *Uniform* et *Night Train* sont reconnus pour leur réalisme glauque), Diao s'approprie plusieurs codes du cinéma de genre (du film noir, en particulier) pour faire état d'une société hors-la-loi à laquelle le bon sens du réalisme social ne sied visiblement plus. Imperméable



aux censeurs, qui y voient peut-être une sorte de compromis entre le cinéma d'auteur et le cinéma populaire, le genre permet à Diao de rejoindre un plus grand public et ainsi dissimuler une forme de critique sociale. Car son univers nocturne est empreint de péché : il est peuplé de détectives désabusés et corrompus, de criminels véreux, de travailleurs aliénés et de femmes fatales. Bref, une Chine où toutes les règles sont à réécrire, ou pire, à inventer. L'industrie du charbon de la province de l'Heilongjiang – cette même industrie qui traverse le cinéma de Jia, originaire, comme Diao de Shanxi – devient ici le théâtre de meurtres sordides. L'enquête mènera le détective Zhang (Liao Fan, encore) vers une retraite prématurée, jusqu'à ce que les meurtres recommencent, 5 ans plus tard, et le remettent sur la piste de l'énigmatique veuve Wu (Gwei Lun-mei). Cette intrigue de polar devient ici prétexte à représenter le cauchemar d'un pays aux prises avec les lois de la jungle : un *no man's land* qui semble inviter les abus, le désespoir et la corruption, comme partout ailleurs.

Le cinéaste Geng Jun privilégie quant à lui une approche autrement plus saugrenue, dans *Free and Easy* (2017), une des belles découvertes de la décennie. S'attardant à la même région postindustrielle que Diao (plus précisément, la ville d'Hegang, dans la même province), l'illégalité prend ici la forme d'un drame beckettien proprement absurde, où les truands (dont un vendeur de « savon magique » particulièrement rigolo) et les forces de l'ordre s'enfargent dans leurs propres plans confus. Un moine bouddhiste escroque les quelques croyants qu'il reste encore, un professeur de kung-fu sans talent vagabonde, et lorsque deux policiers sont mis sur le cas, ils enquêtent si mollement qu'on ne peut que



↑  
An Elephant Sitting Still de Hu Bo (2018)

les trouver pathétiques, comme autant de clowns tristes naviguant dans une sorte d'entre-monde enneigé, une région usée à l'os, ayant depuis longtemps accompli sa fonction nationale et désormais reconfigurée en terre d'errance.

Puis vinrent Hu Bo et *An Elephant Sitting Still* (2018). Monument de 234 minutes, au terme duquel son réalisateur, âgé de 29 ans, s'est enlevé la vie, ce premier film de la 8<sup>e</sup> génération est une œuvre rugueuse, dure et incendiaire sur l'ultime violence imaginable : la négation de soi. Loin des gangsters romantiques et autres malfrats stéréotypés de Jia et Diao, Hu signe plutôt un film sur la détresse humaine – la sienne comme celle de ses concitoyens – structuré autour d'une logique perverse où le malheur des uns ne cesse de causer celui des autres. Hu Bo trace ainsi le destin sans issue de trois protagonistes, évoluant également dans le décor morne du nord de la Chine. Au fil de magnifiques plans-séquences épousant l'errance aussi métaphysique que géographique de ses personnages, le cinéaste nous raconte une longue et éprouvante journée au terme de laquelle ceux-ci se rendront en Manzhouli, où la légende voudrait qu'on y trouve un éléphant de cirque gigantesque : symbole préhistorique d'un monde voué à l'immobilisme et la souffrance, l'ultime paradoxe de l'essor capitaliste chinois.

En ce sens, il serait plus juste de parler ici d'hyperréalisme (c'est peut-être ainsi qu'Hu Bo rejoint son contemporain Bi Gan, qui signait aussi cette décennie les exceptionnels *Kaili Blues* et *A Long Day's Journey Into Night*). Plus près du cinéma et des enjeux thématiques de documentaristes tels que Wang Bing (*Tie Xi Qu: West of the Tracks*), Shengze Zhu (*Another Year*) et Zhao Liang (*Behemoth*) – ou encore de la « dGeneration », cette génération de cinéphiles pirates et de cinéastes débrouillards suivant la 6<sup>e</sup> et se revendiquant du digital – Hu dépeint la ville minière tel un microcosme moribond où le malheur humain renvoie à plusieurs générations de labeur ingrat. Un paysage surréaliste, sans cesse figé dans un nuage de cendres, où les gens se jettent par les fenêtres, s'immolent en cuisinant, se tabassent à tout-va et voient leurs animaux de compagnie dévorés par plus gros. Il n'y a pour issue que la mort ou l'exil. Le cinéaste se positionne aux extrêmes du cinéma chinois contemporain et clôt, pour ainsi dire, la décennie avec brio. Car *An Elephant Sitting Still* dresse, par l'entremise de son pachyderme symbolique, non pas la chronique du développement d'un pays (complexifiant le projet de Jia), mais plutôt l'état d'un cul-de-sac, le portrait d'un affaissement psychique, vécu et bien réel qui s'écrit en Chine, tous les jours, entre les grandes lignes de l'histoire officielle. Ici, la torpeur fige les générations et réduit la classe ouvrière à l'état de fantôme, isolé dans les ténèbres d'un brouillard opaque qui oblitère toute vision d'avenir. Et tant qu'il sera difficile de prendre le pouls d'une véritable lutte ouvrière, ou anticapitaliste, en Chine, il nous restera ce cri, pointant vers l'abîme de la prochaine décennie avec aplomb et nous implorant de le regarder en face, sans se dérober.



↑ Who Killed Captain Alex de Nabwana Isaac Godfrey Geoffrey (2010)

# Supa action!

## Une décennie de Wakaliwood

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Nous sommes le 14 septembre 2019. Le Toronto International Film Festival tire à sa fin et le Ryerson Theatre est plein à craquer pour la projection de *Crazy World*, film de clôture de la section Midnight Madness. Cameron Bailey, le directeur artistique du festival, vient en personne pour présenter Peter Kuplows, qui prend à son tour la parole, sous un tonnerre d'applaudissements. Mais la foule réserve évidemment un accueil encore plus chaleureux à VJ Emmie et au réalisateur Nabwana Isaac Godfrey Geoffrey, qui mettent pour la toute première fois de leur vie les pieds en sol étranger. Cette soirée surréaliste leur appartient. Et on a l'impression d'assister, dans cette salle survoltée, à la culmination d'un parcours improbable les ayant menés des bidonvilles de Wakaliga en Ouganda jusqu'à ce couronnement triomphant dans l'un des plus importants festivals du monde. Mais, comme le veut leur propre slogan : « *Expect the Unexpected.* »

Le succès culte du phénomène Wakaliwood paraît d'autant plus étonnant que celui-ci a débuté, comme tant d'autres de la décennie, sous la forme on ne peut plus banale d'une vidéo virale. Mise en ligne sur YouTube en janvier 2010, la bande-annonce du film *Who Killed Captain Alex?* a récolté plus 3,4 millions de « vues » en date d'aujourd'hui. Ce qui aurait pu n'être qu'un énième feu de paille virtuel s'est pourtant transformé, au fil des ans, en authentique entreprise cinématographique doublée d'un véritable projet communautaire. Wakaliwood, plus encore qu'un « studio » indépendant produisant des films d'action d'un professionnalisme discutable, est devenue une école de cinéma pour les habitants de Wakaliga, en même temps qu'une manière d'aborder, à travers la catharsis violente d'une série de fusillades et d'explosions, les tensions sociales et économiques les affectant au quotidien.

Inspiré par Bruce Lee et par les films d'action américains des années 1980, Nabwana Isaac Godfrey Geoffrey élabore avec les moyens du bord une approximation enthousiaste de ces influences rassembleuses. Les séquences de combat, chez lui, sont orchestrées avec une fureur et une énergie qui transcendent l'amateurisme évident de l'ensemble. Mais l'arme secrète de ses *Rambo* à rabais est sans contredit la présence au générique de VJ Emmie, qui commente en direct le déroulement du film. Ses interventions sont généralement simples : « *supa action!* », s'exclame-t-il lorsque les coups se mettent à pleuvoir à l'écran. « *This is Wakaliwood!* » Acronyme de l'expression « video joker », le terme VJ fait référence à une tradition ougandaise – celle de ces bonimenteurs qui traduisent et décrivent les films étrangers pour le public local, en s'assurant d'y ajouter leur grain de sel.

Par-delà son aspect ludique, cette pratique paraît déterminante dans le rapport de complicité qu'établissent ces films avec leur audience. Interpellant directement les spectateurs, VJ Emmie s'assure par ses blagues et ses interjections que le public « participe » dans une certaine mesure à l'action. Toutefois, ses interpellations candides exposent parfois des vérités plus déchirantes. Lors de la projection de *Crazy World* à Toronto, l'animateur demandera à la foule si on sacrifie aussi des enfants au Canada, faisant référence à une coutume encore tristement réelle, dans leur propre pays. Sous ses allures de grande fête, la projection devient une manière pour l'équipe d'exprimer la précarité des conditions de vie en Ouganda, d'exposer une réalité souvent dure où règne une logique de survie, offrant un contraste saisissant avec l'atmosphère privilégiée d'un festival de films.

Tourné pour la somme tout bonnement ridicule de 200 \$, *Who Killed Captain Alex?* servira ainsi de mètre étalon pour les œuvres à venir, brandissant fièrement une véritable esthétique de la pauvreté, entièrement assumée, qui se peaufine progressivement au gré du temps sans perdre sa force de frappe initiale. Par leur facture rudimentaire, les productions Wakaliwood s'opposent aux standards industriels établis dictant qui peut (et qui ne peut pas) faire des films. Elles bousculent et remettent en question les rapports de force imposés par la distribution traditionnelle, tout en jouant le jeu de l'autopromotion avec une verve et une inventivité qui forcent l'admiration. Entre les mains de Nabwana IGG et de sa bande, le film est à la fois un produit qu'il s'agit de vendre à tout prix et un moyen d'expression par le biais duquel il devient possible d'exister, tant à l'intérieur de sa propre communauté qu'à l'étranger. « *This is Wakaliwood!* »

# Une décennie d'horreur à l'australienne

**Des films de genre sans concession**

PAR CÉLINE GOBERT



↑ **Snowtown** de Justin Kurzel (2011)

**Reflétant la violence intrinsèque du pays, le cinéma de genre australien va toujours plus loin.**

En 2009, le fracassant *Wolf Creek* de Greg McLean avait asséné un coup de fouet monstre au cinéma de genre en Australie en misant sur une peur collective inconsciente : celle de se faire engloutir par l'atroce sauvagerie d'un territoire aussi immense qu'aride, sublime que dangereux. Le calvaire de trois jeunes kidnappés par un dégénéré de l'Outback fut une secousse à l'époque, notamment parce que le film allait très loin dans sa peinture sadique de la violence. À bien regarder l'héritage cinématographique de l'horreur à l'australienne (*Wake in Fright* et *Razorback* en tête), il n'est pas étonnant que l'Ozploitation n'ait pas vraiment froid aux yeux. L'après-*Wolf Creek* a su maintenir cette volonté frondeuse de toujours (d)étonner en osant l'outrance.<sup>1</sup>

#### LA PEUR DU BOGAN

L'un des grands chocs de la décennie est sans conteste *Snowtown* de Justin Kurzel (2011). Ce premier film choisit la carte de l'ultraréalisme pour mettre en scène les ravages de la misère et revenir sur les meurtres de l'un des tueurs en série les plus connus d'Australie : John Bunting. Profitant de la faiblesse d'une famille pauvre de la banlieue d'Adélaïde, marquée par la pédophilie et l'absence d'une figure autoritaire masculine, l'homme a étendu son emprise psychologique sur les jeunes, et entraîné certains dans sa folie meurtrière. Le film dépeint avec un naturalisme crade, d'une grande puissance visuelle, la façon dont la misère – celle des « *bogan* » (ces pauvres, non éduqués et sans classe, qui se regroupent souvent en banlieue des grandes villes) demeure le terreau parfait pour que croissent violence et extrémisme.

Le cinéaste David Michôd, dont le plus récent film *The King* se retrouve sur Netflix cet automne, s'est également intéressé à la figure du *bogan* dans ses deux excellents premiers films. Ainsi, le Joshua Cody d'*Animal Kingdom* (2010), aux prises avec une famille de malfrats, est aussi un *bogan*. Aussi clinique que *Snowtown* dans sa manière de disséquer, lentement et froidement, l'ascendance d'hommes manipulateurs sur un jeune garçon paumé, *Animal Kingdom* brille par ses instantanés de violence qui, tout en renforçant la noirceur sordide et le désir d'âpreté du propos, ne se veulent jamais complaisants ou esthétiques. Avec ses dents pourries et ses limites intellectuelles, le personnage de Reynolds (campé par Robert Pattinson) dans *The Rover* (2014) est également un *bogan*. Le film s'affiche comme un intense *road movie* en mode *survival* postapocalyptique, situé dans une Australie dont l'économie s'est effondrée. Il déploie une esthétique propre aux films de genre australiens : désert aride de l'Outback, routes sans fin et visages masculins suants et ravagés par la souffrance. De façon générale, les deux longs métrages mettent brillamment en scène des personnages d'hommes brutaux, exclus et rustres, qui n'ont

que la violence comme mode d'expression. En se servant du film de genre – le policier dans le premier, le western d'anticipation dans l'autre – Michôd écorne une même figure d'innocence, viciée par la brutalité du monde qui l'entoure.

## VIOLENCE ET TERRITOIRE

L'autre grande obsession des films de genre australiens demeure le territoire. Orange et torride, bourré de *dingos*, de serpents, de kangourous, et au sein duquel les aborigènes ont été horriblement décimés, celui-ci demeure la plus grande menace. Ce rapport troublé au territoire n'est par ailleurs pas étonnant lorsqu'on sait que l'Australie s'est bâtie sur une colonie pénitentiaire. Ainsi, dans *Strangerland* de Kim Farrant (2015) ou encore dans *Goldstone* de Ivan Sen (2016), l'espace de l'Outback est un personnage à part entière. Ces deux films, soignés et chargés d'émotion, sont hantés par des disparitions : celle des deux enfants de Catherine et Matthew (Nicole Kidman et Joseph Fiennes) dans le premier, et celle d'une jeune femme aborigène dans le second.

Comment ne pas évoquer aussi, et avant tout, *Mad Max Fury Road* de George Miller (2015), qui reste pour de nombreux cinéphiles, l'un des films majeurs de cette décennie ? Le territoire y est non seulement un enjeu de scénario, mais aussi le terrain de jeu absolu du cinéaste. Post-western maquillé en blockbuster sous acide dont l'outrance et l'hypernervosité atteignent des sommets rarement (sinon jamais) égalés, cette nouvelle mouture de *Mad Max*, écologiste et féministe, se veut résolument politique dans sa volonté quasi anarchique, voire cartoonesque, de dynamiter par sa folie écrasante et destructrice ce que le blockbuster proposait jusqu'alors en termes de rythme, d'intrigue et de souffle cinématographique.

Enfin, Jennifer Kent, l'une des nouvelles voix du cinéma de genre australien, a elle aussi fouillé cette thématique de la violence, provenant cette fois notamment des femmes (blanches). Ainsi, dans son premier film *The Babadook* (2014), très influencé par le *Nosferatu* de Murnau, une mère endeuillée qui ne parvient pas à gérer ses pulsions inconscientes de meurtre envers son enfant devient la proie d'un monstre métaphorique (en fait, la part sombre d'elle-même). Dans *The Nightingale* (2019), une mère également endeuillée chasse son agresseur en plein cœur du *bush* pour se venger, sans trop d'égards (du moins jusqu'au final sirupeux) pour les souffrances du peuple aborigène. Kent y utilise le genre du « *rape and revenge* » pour traiter de thématiques qui hantent son pays : la violence infligée aux aborigènes et aux femmes, les ravages du colonialisme britannique, la suprématie révoltante des Blancs. Par la controverse qu'il a provoquée, notamment quant à la légitimité de Kent de rapporter l'expérience des femmes aborigènes, *The Nightingale* pointe au moins une évidence : l'Australie a encore beaucoup de choses à régler avec son Histoire, sa violence intrinsèque, et, plus largement, son système de classes d'une grande brutalité.

1. Voir le texte d'Apolline Caron-Ottavi dans le numéro 192 de la revue, pp. 44 à 51.

↑ **The Rover** de David Michôd (2014) → **Mad Max: Fury Road** de George Miller (2015) → **The Badabook** de Jennifer Kent (2014)





**PROPAGANDE** distribution

Service de distribution en magasin: plus de 500 points de ventes

Service de distribution numérique

CD | **IMPACT**  
CD-DVD-USB

Service de fabrication DVD, BLU RAY, CD

Création de menu et authoring

514.593.7555

ADISQ    

PROPAGANDEDISTRIBUTION.COM CDIMPACT.COM



**DONNEZ DE  
L'ÉNERGIE  
À VOS  
MÉDIAS!**

**vision IM**  
MEDIA ÉNERGIE

**AUTHORING**  
  
DVD + BLU-RAY

**CONVERSIONS**  
  
PAL - NTSC  
SD - HD

**ENCODAGE**  
  
MULTIFORMAT

WWW.VISION-IM.COM  
514 927-5528

# La décennie vue par...

**10 ans. 10 cinéastes. Il ne s'agit pas d'une liste des «meilleurs» cinéastes de la décennie, mais une observation des bouleversements de la décennie à travers le regard de 10 artistes.**

---

## Les découvertes

**Certains avaient commencé à se faire remarquer dans les années 2000. D'autres ont véritablement réalisé leur premier film à partir de 2010. Mais tous sont devenus des cinéastes incontournables du cinéma contemporain.**

---

## Les plans de la décennie

**Un retour sur la décennie est un exercice de mémoire. Or, certains plans nous hantent, nous subjuguent et restent imprimés en nous. En toute subjectivité, voici 16 plans mémorables.**

---

## Les fulgurances

**27 films. Certains sont des testaments, d'autres sont les seuls films de certains cinéastes depuis 2010; d'autres encore sont tout simplement leur film le plus marquant.**

PAR ELIJAH BARON, SAMY BENAMMAR, CHARLOTTE BONMATI-MULLINS, APOLLINE CARON-OTTAVI, ARIEL ESTEBAN CAYER, ROBERT DAUDELIN, MARCO DE BLOIS, BRUNO DEQUEN, ROMAIN DUMONT, ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU, CÉLINE GOBERT, GÉRARD GRUGEAU, CÉDRIC LAVAL, SYLVAIN LAVALLÉE, MATHIEU LI-GOYETTE, GILLES MARSOLAIS, ANDRÉ ROY, CHARLOTTE SELB, CARLOS SOLANO.

# Nuri Bilge Ceylan



↑ Il était une fois en Anatolie (2011)

Nuri Bilge Ceylan était déjà un cinéaste reconnu en 2011 quand *Il était une fois en Anatolie* reçoit le Grand Prix (ex aequo avec *Le garçon au vélo* des frères Dardenne) au festival de Cannes. Ce film n'en marque pas moins un nouveau départ dans la carrière du cinéaste, le début d'une exploration de l'âme humaine qui se poursuivra tout au long des trois films tournés en ces années.

Bien que ne constituant pas une véritable trilogie, *Il était une fois en Anatolie*, *Sommeil d'hiver* (2014) et *Le poirier sauvage* (2018) sont des œuvres étroitement liées, qui se répondent dans leur propos et se prolongent dans leur écriture pour constituer l'un des moments forts du cinéma de la décennie. Œuvres d'un moraliste convaincu « qu'il y a une raison pour tout », ces contes pour grandes personnes sont servis par une mise en scène rigoureuse et un souci permanent de la composition plastique. L'émotion esthétique, ces films la trouvent dans la beauté lyrique des paysages, dans les objets et les lieux, et, bien entendu, dans les visages auxquels Bilge Ceylan s'attache avec l'obstination d'un anthropologue. Ici la caméra est toujours au bon endroit, le seul à partir duquel on peut filmer la longue discussion, l'affrontement, entre Aydin et sa sœur (dans *Sommeil d'hiver*) ou, plus tard, entre Aydin et Nihal, sa jeune épouse. La parole, et l'échange de mots, constituent toujours le point extrême du film qui s'arrête presque à ce moment-là pour nous obliger en quelque sorte à choisir notre camp, au prix parfois d'une sorte de malaise qui devient l'un des ressorts de la mise en scène.

Dans cet exercice où il excelle, Bilge Ceylan oppose sans arrêt sentiment et raison : le procureur et le médecin de *Il était une fois*, la mère et le fils du *Poirier sauvage*, les époux de *Sommeil d'hiver* sont tous prisonniers de ce dilemme. Le médecin cache un élément déterminant de l'autopsie parce qu'il devine la vraie motivation de l'assassin ; la mère de Sinan se refuse à condamner le mari qui, accro au jeu, lui a imposé une vie de pauvreté ; Aydin, follement amoureux de sa jeune épouse ne lui épargne pourtant pas une domination de vieux mâle raisonneur – dépassé qu'il est par cette femme qui « lui doit le respect » et réclame un espace à elle dans une société dont le président veut la renvoyer à ses fourneaux. Bilge Ceylan est passionné par tout ce qui est humain, par les contradictions qui nous habitent et, souvent, nous détruisent. Mais c'est toujours en artiste qu'il nous invite à utiliser ses films comme autant de miroirs pour peser la responsabilité individuelle et tenter de deviner où se cache la droiture du geste – au risque parfois, comme il est débattu dans *Sommeil d'hiver*, de ne pas savoir « résister au diable ».

Tout dans ces films est éclairé comme dans les plus beaux tableaux de la peinture classique : les véhicules qui traversent la nuit dans la séquence prégénérique de *Il était une fois*, comme les montagnes enneigées de *Sommeil d'hiver*, comme le chien perdu du *Poirier sauvage* qui fuit vers la rivière et que le cinéaste n'arrive pas à suivre. Les intérieurs, qu'ils soient pauvres ou très décorés, regorgent de natures mortes qui nous interpellent, bien au-delà de leur fonction de meubler et d'équilibrer l'image : la tasse de thé chez l'imam, autant que le beau bureau de Aydin. Les digressions visuelles sont aussi permises, telle cette pomme qui roule dans *Il était une fois*. Et il suffit de quelques notes de Schubert (dans *Sommeil d'hiver*), ou d'une petite phrase de Bach (dans *Le Poirier sauvage*) pour ouvrir le chemin vers la tolérance.

L'art de Bilge Ceylan, c'est aussi sa capacité à investir des espaces (les routes, les déplacements) dans lesquels ses personnages déambulent, parfois s'y perdent, mais des espaces qui les définissent, leur donnent de l'épaisseur. Malgré tous les débats qui les occupent, ces personnages sont tout, sauf abstraits : ce sont des êtres de chair, violents et passionnés, qu'on n'oublie pas de sitôt. Le cinéaste étant son propre monteur, il a à souci de traduire dans la rencontre des images les états d'âme des personnages : parfois imprévisible, le montage participe aussi de cette volonté évidente d'associer le spectateur, de l'inviter à prendre parti.

Enfin, faut-il rappeler que l'humour n'est pas absent de ce cinéma exigeant : la discussion sur le yogourt entre policiers et le repas chez le maire du village dans *Il était une fois en Anatolie*, comme le faux voyage à Istanbul de Aydin dans *Sommeil d'hiver*, voire la longue discussion théologique entre imams dans *Le poirier sauvage* sont autant de parenthèses qui nous permettent de reprendre notre souffle sans pour autant oublier les enjeux moraux, voire politiques, qui se cachent derrière ces astucieux détours.

—ROBERT DAUDELIN

# Claire Denis



↑ High Life (2018)

Claire Denis tient une place à part. Avec 4 films pour la seule décennie, elle bénéficie d'un capital de sympathie critique, mais ses rencontres avec le public, signes possibles d'un accord avec l'époque, sont sporadiques comme celui obtenu par *Un beau soleil intérieur* (2017), écrit avec Christine Angot. La notoriété de la romancière a-t-elle bénéficié au film ? Ou est-ce l'interprétation de Juliette Binoche en femme blessée par la solitude et des rencontres masculines banales ? Ou bien encore l'écho à l'air du temps et l'identification que son destin appelle, un certain désordre amoureux dont les femmes apparaissent comme les premières victimes ? Ou l'ironie avec laquelle le film épingle la bourgeoisie éclairée du milieu des galeristes d'art, un monde proche de celui des spectateurs cultivés de la réalisatrice ? Les mots ont été rarement aussi déterminants chez Claire Denis que pour *Un beau soleil intérieur* quand bien même ils ne sont pas tant vecteurs de sens. Ils oscillent, entre monologues plus ou moins express, babilllements creux et formules qui cisailent les âmes au prix parfois d'injonctions contradictoires. Avec son humour, ses moments jubilatoires – les éclats de Binoche, la rencontre finale avec Gérard Depardieu en improbable voyant – *Un beau soleil intérieur* apparaît comme l'un des films les moins ténébreux d'une œuvre qui ne songe pas à être aimable.

Les films de Claire Denis ne se livrent pas facilement. Leur qualité est d'abord atmosphérique et organique. Ils s'ouvrent, dans une économie de mots, par des agencements de plans qui repoussent assez loin le moment où le fil du récit devient intelligible et se noue. Des soldats africains découvrent le corps de l'un des leurs dans

une maison d'Occidentaux, un homme blanc pris au piège d'une maison qui brûle et puis une femme (Isabelle Huppert) éperdue sur une piste de brousse essayant d'arrêter de rares véhicules pour qu'ils l'emmènent (*White Material*, 2010). La pluie, un homme dans les bureaux d'une entreprise, chemise blanche et cravate, enfile sa veste de costume avant de se mettre à la fenêtre, une jeune femme nue marche dans une rue la nuit (*Les salauds*, 2013). Un jardin édenique sous serre, des couloirs vides d'où percent des babils d'un bébé, une cosmonaute (Robert Pattinson) occupé à une réparation à l'extérieur d'un vaisseau spatial (*High Life*, 2018). Autant de séquences inaugurales qui, plutôt que d'installer un espace et une temporalité lisibles, désorientent, distillent des indices disparates, procédant comme autant d'immersions sensibles, qui demeureront en nous sous forme d'impressions diffuses, un climat, des ambiances, des lumières, des matières.

On n'est pas toujours sûr de comprendre avec certitude les méandres dans lesquelles ses personnages se débattent. On ne sait pas faire la part entre les dérèglements intérieurs des protagonistes, leurs motivations, leurs aveuglements et les convulsions propres de ces mondes sans dieu au sein desquels ces individus évoluent : conflit armé, contamination du mal, irrémédiable solitude, expédition spatiale sans espoir de retour. On sent confusément que les racines qui infusent dans les récits de Claire Denis puisent dans des questions immémoriales.

Mais dans le même mouvement, parce que cette œuvre demeure ouverte, on ne peut s'empêcher d'y entendre résonner des spectres qui taraudent notre temps comme la violence aveugle qui enrôle de jeunes Africains dans des exactions de groupes, où l'arbitraire des agressions et des extorsions se drape dans l'adhésion à des idéologies soi-disant progressistes et libératrices. Et comment ne pas percevoir dans *Les salauds*, comme un écho au film de Lynne Ramsay (*You Were Never Really Here*, 2017), un regard porté sur l'exploitation sexuelle de jeunes femmes par de riches bourgeois tout imbus d'un sentiment d'impunité et dont l'actualité nous offre trop d'exemples.

Dans la lignée des films de science-fiction à portée métaphysique (de *2001* à *Ad Astra* en passant par le *Solaris* de Tarkovski), *High Life*, qui laisse planer la perspective de la fin de l'humanité, vibre d'une fibre écologique et dépeint une société régie par la solitude sexuelle et la procréation assistée. « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique. », avait dit Marguerite Duras. Le cinéma de Claire Denis lui donnerait presque raison.

—JACQUES KERMABON

# Jean-Luc Godard



↑ Film socialisme (2010)

« Je ne fais plus partie de la distribution et ne suis donc pas là où vous croyez que je suis encore ». C'est en ces termes que Jean-Luc Godard ouvrait *Khanne Khanne* (2014), sorte de lettre filmique envoyée à Gilles Jacob, alors président du festival de Cannes, au moment de la sélection de *l'Adieu au langage* (2014). C'est à partir de ces propos que l'on peut tenter d'identifier les endroits – ils sont nombreux et irrésumables – que Godard aura occupé durant ces dix dernières années. Depuis les *Histoire(s) du cinéma*, et de façon grandissante, parfois un peu abusive, chaque film de Godard a fait l'objet d'une lecture testamentaire. Une façon pour le critique de prendre à bras-le-corps chaque nouvelle proposition, d'y chercher une synthèse, un aboutissement, une ouverture. Une approche critique perverse et jouissive dissimulant, au fond, l'attente du dernier mot de Godard, du dernier plan qui viendrait parachever une œuvre colossale, désormais décisive et toujours lumineuse. Sa propre mort, Godard, l'a parfaitement mise en scène. Dans une deuxième lettre, *Prix suisse, remerciements, mort ou vif* (2015) envoyée cette fois-ci à l'Académie du cinéma suisse, Godard s'écroulait par terre dans son appartement à Rolle : d'un romantisme délirant, il filmait la mort de l'artiste au travail, fantasme du père Cocteau, se repliant sur les cendres de Gramsci et sur un poème de Pasolini. Affaire de testament, en un sens, mais qui doit davantage se penser non pas en termes d'héritage (à refuser, surtout lorsqu'il s'agit de dette économique), mais de passation – une invitation à entendre, à comprendre, à prendre avec soi. L'appel aura été entendu : dans l'urgence des évacuations sanglantes à Notre-Dame-des-Landes, le 10 mai 2018, un collectif de jeunes cinéastes réalise *Vent d'Ouest*, signé JLG et calqué sur le modèle de *Je vous salue Sarajevo* (1993). Interrogé par la suite, Godard confirme ne pas être l'auteur de cet appel à la lutte, mais exprime ouvertement son soutien à la zone à défendre de NDDL.

Où en est donc Godard ? Une hypothèse : dans la continuité d'un personnage qu'il a lui-même inventé, celui du grand-père de *Numéro deux* (1975), le corps abîmé, assis sur

sa cuvette, le membre exposé, se remémorant la guerre d'Algérie. Godard se trouve dans ce corps vieillissant qui s'étouffe, qui s'accroche à ses « espérances qui sont plus fortes que l'ennemi ». Il faut une révolution. L'injonction, verbalisée dans *Le livre d'image*, n'a cessé de se décliner très clairement sur d'autres modes, dans d'autres plans, gestes ou formes de montage. Cette décennie, pour Godard, aura donc été celle des raccords dont la force de frappe ne sera jamais assez puissante : Naples et Barcelone dans *Film socialisme* (2010), socles historiques de la Résistance ayant fait face au fascisme, fraternité des peuples opprimés ; celle des raccords qui font scandale : l'écho visuel entre une mise à mort filmée par Daesch et la fin de *Païsa* dans *Le livre d'image* ; celle des raccords sociétaux motivés par la seule loi de l'argent : c'est le noyau dur et le sujet de *Film socialisme*, voulant que l'argent ait été inventé pour éviter de se regarder dans les yeux. Règne partout l'idée que le cinéma ne s'avère plus capable de porter un regard sur le monde, mais que c'est le monde lui-même qui observe le cinéma dans ses défaïtes et ses fausses promesses. Raison suffisante pour rappeler que le cinéma n'a pas de droits, mais des devoirs.

Une pure évidence : son œuvre n'est plus celle des années 1960. Godard a vieilli, son cinéma, lui, est retourné en enfance. Une formule : « Regardez ce prix donné à moi et à Xavier Dolan que je ne connais pas. Ils ont réuni un vieux metteur en scène qui fait un film jeune avec un jeune metteur en scène qui fait un film ancien ». La vieillesse, incarnée par plusieurs petits personnages ainsi que par la voix chancelante de Godard lui-même, se greffe à l'enfance, celle de l'art, celle du voyage absolu. L'œuvre récente de Godard se laisse émerveiller, sinon envahir, par le monde et par ses couleurs primitives, exactement comme ces deux enfants dans *Adieu au langage* propulsés dans un champ de fleurs, injectés dans une saturation de couleurs d'une beauté presque impensable. Accompagné de Fabrice Aragno, son chef opérateur, Godard invente pour ses derniers films des plasticités qui frappent par leur incroyable radicalité, brouillent les frontières entre le reconnaissable et l'illisible, ramènent chaque image à son état matériel, si ce n'est à son statut de question ; en cela, et puisqu'elles n'ont rien de consensuel, puisqu'elles ne relèvent d'aucun présupposé visuel, elles deviennent instrument d'exploration du monde. À l'ère où tout circule, se comprime et se télécharge, *Film socialisme* travaille notamment la question de la « haute définition » pour la métaboliser en affaire politique : haute trahison, haute autorité, haute fidélité, votre altesse. Y répondre par la basse définition, par la « pauvreté des images », c'est-à-dire par des taches parfaitement délibérées. Images abîmées, touchées, pensées avec les mains, ramenées à la matérialité d'un médium qui se désincarne à grands pas. « Moi machin, toi machine », un rapport d'altérité constant vis-à-vis de la technique qui s'est concrétisé dans ses recherches sur la 3D, source inépuisable de surimpressions et d'empilements d'idées, façon pour lui de « stratigraphier » l'image, d'atteindre une profondeur (de la pensée) et d'affirmer qu'en un sens son cinéma a toujours été en trois dimensions. Testament, en aucun cas. Renaissance, totale.

—CARLOS SOLANO

# Jim Jarmusch



↑ Only Lovers Left Alive (2013)

066

Que ce soit par choix ou par nécessité, les personnages de Jim Jarmusch ont toujours existé en marge de la société. Autrefois strictement romantique, cette posture a gagné avec *The Limits of Control* (2009) une dimension politique qui habite depuis l'œuvre du cinéaste américain. Car ce qui hante Jarmusch depuis ce film, c'est la crainte que ces espaces périphériques où peuvent proliférer les différences soient progressivement abolis. Tous les films réalisés par Jarmusch, au cours de la décennie qui va suivre, semblent poser chacun à leur façon une seule et même question : existe-t-il encore, dans notre monde, des lieux à l'abri du monde ?

*The Limits of Control* catalogue tous ces arts de vivre, tous ces savoirs qui se perdent à travers l'instauration d'une culture dominante. L'existence même devient, chez Jarmusch, un acte de révolte ; chaque geste posé d'une certaine façon l'est en quelque sorte en opposition à l'ordre des choses. La minutie relève toujours du rituel, l'attention aux détails caractérisant la mise en scène étant pour sa part une extension naturelle du rythme posé auquel le cinéaste a pris l'habitude de nous donner de ses nouvelles. Au cours de la décennie qui va suivre, Jarmusch ne tournera que trois films, refusant, comme par principe, d'être prolifique.

Prendre son temps. Exister en retrait de l'urgence du monde. S'arrêter, pour observer. Pour déguster deux expressos, dans deux tasses individuelles. Jarmusch est à la fois cinéaste de la pause et de la pose. *The Limits of Control* est un film d'inaction, un récit « d'espionnage » fragmentaire qui préfigure cette manière particulière qu'aura l'auteur de s'approprier d'autres genres cinématographiques en vogue avec *Only Lovers Left Alive* (2013) puis *The Dead Don't Die* (2019). Comme s'il répondait toujours, d'une certaine façon, à l'air du temps.

*Only Lovers Left Alive* est un film sur l'instant présent qui s'engouffre dans l'infini, la figure du vampire devenant pour Jarmusch une manière de fantasmer un tout autre rapport à l'écoulement du temps. C'est aussi l'amorce d'une phase crépusculaire, dans son œuvre. Détroit, comme la ville de Paterson dans le film du même nom, évoque la crise économique et la chute d'un monde. Déjà, Jarmusch campe ces films dans les ruines d'un capitalisme dont il entrevoit la déroute à l'horizon. *The Dead Don't Die*, récit apocalyptique livré sur le mode ludique, s'amuse à en rêver l'effondrement.

Les films de Jarmusch dialoguent avec leur époque, mais aussi avec certains des films qui semblent l'avoir marquée. *Paterson* (2016) abrite ainsi Jared Kilman et Kara Haywood, les jeunes amants fugitifs du *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson. Comme si le cinéaste les avait invités à venir se réfugier dans son œuvre, les laissant poursuivre cette fuite amorcée dans un autre film. Les voici donc discutant de l'impossibilité d'être anarchiste dans une petite ville comme la leur, alors qu'Adam Driver les écoute l'air amusé, semblant pour sa part se dire qu'au contraire, il n'y a peut-être pas de meilleur endroit où l'être.

À la lassitude mélancolique des vampires de *Only Lovers Left Alive*, *Paterson* oppose un optimisme presque zen. Tilda Swinton et Tom Hiddleston d'un côté, Adam Driver et Golshifteh Farahani de l'autre. Dans les deux cas, Jarmusch ancre son espoir dans la figure du couple. Mais tandis que ses vampires luttent constamment pour leur survie, Paterson et Laura semblent avoir trouvé dans leur amour et ce quotidien paisible qu'ils consacrent à la pratique de l'art une réponse à la question qui hante Jarmusch : la fuite est-elle encore possible, à notre époque ?

*The Dead Don't Die* est sans doute le film le plus imparfait, le plus incomplet de l'œuvre de Jarmusch. Quelque chose, dans l'écriture et l'exécution, se situe aux antipodes de cette minutie soignée à laquelle le cinéaste nous avait habitués jusque-là. Il y a pourtant, dans cette désinvolture, quelque chose de parfaitement assumé. Un épuisement rappelant celui qu'éprouvait son vampire suicidaire, dans *Only Lovers Left Alive*. Il y a, surtout, une volonté marquée d'en finir avec la médiocrité ambiante.

*The Dead Don't Die*, par son absurdité parfois paresseuse, renvoie à celle du monde qu'il dépeint ; et seul ce bon vieux Tom Waits, dans le rôle d'un clochard qui observe tout ça avec une certaine distance amusée, semble avoir compris qu'il vaut mieux en rire qu'en pleurer. « *What a fucked up world* », s'exclame-t-il en guise de mot de la fin, alors que ce même monde prend fin sous ses yeux. Comme s'il répondait, avec des années de retard, à ce que lui disait Roberto Benigni dans *Down By Law* (1986) : « *it's a sad and beautiful world.* »

—ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

# Bong Joon-ho



↑ Okja (2016)

*Barking Dog* (2000), *Memories of Murder* (2003), *The Host* (2006), *Mother* (2009) : enchaînant avec une régularité exceptionnelle ses quatre premiers longs métrages, Bong Joon-ho s'affirme au cours de la décennie 2000 comme l'un des cinéastes contemporains les plus brillants et les plus passionnants. Loin de s'éclipser au cours des années 2010, le cinéaste achève cette période en décrochant la Palme d'or en 2019 avec *Parasite*. Mais avant cela, Bong Joon-ho s'est lancé pour la première fois dans des productions internationales. Et ne serait-ce que par ce parcours, il s'est déjà retrouvé au cœur de l'actualité et associé à des noms qui ont marqué la décennie sur le plan de l'industrie cinématographique.

Suite à *Snowpiercer* (2013), inspiré d'une bande dessinée française, coproduit par la Corée du Sud et la République tchèque, et tourné essentiellement en langue anglaise avec de nombreux acteurs américains, le cinéaste entre en conflit avec Harvey Weinstein, qui souhaite couper le film de vingt minutes et ajouter une voix off, pour faciliter la compréhension et privilégier les scènes d'action. La version du cinéaste est finalement diffusée mais, échaudé, Bong Joon-ho confiera la production de son long métrage suivant, *Okja* (2016), à Netflix et la compagnie Plan B, s'assurant ainsi de retrouver sa liberté. Un nouveau type de polémique entoure la sortie du film : étant l'un des premiers longs métrages d'auteur produits par Netflix, *Okja* devient alors le symbole de la crise qui oppose les exploitants de salles et la plateforme aux visées hégémoniques...

Mais au-delà de ce contexte d'une industrie en plein bouleversement, c'est bien sûr et avant tout grâce à leur contenu que les films de Bong Joon-ho sont particulièrement en phase avec la décennie. À travers les voix grésillantes d'émissions d'actualités, le début de *Snowpiercer* fait du réchauffement climatique la toile de fond du récit. On apprend que l'humanité a trouvé une « solution » en déversant une molécule se refroidissant dans l'atmosphère, ce qui mène en réalité à une glaciation mortifère. Alors que le dernier rapport du GIEC inclut dans son plan d'action l'usage de technologies miracles hypothétiquement découvertes par les générations futures, l'amorce de *Snowpiercer* laisse plus rêveur que jamais... Le film évolue vers l'allégorie, prenant la forme d'une farce sombre dont l'efficacité vise le plus grand nombre : nous sommes tous dans un même train, certes technologiquement performant mais n'allant nulle part, et le système d'exploitation sur lequel repose notre société capitaliste devient de plus en plus injuste et autoritariste dans un contexte de crise et de survie, allant même jusqu'à saboter l'idée de révolution.

D'environnement il est à nouveau question dans *Okja*, qui aborde la production de viande à travers l'histoire d'un porc génétiquement modifié, aussi énorme qu'intelligent et gentil, auquel une petite fille s'est profondément attachée. Ici, Bong Joon-ho se tourne vers le conte, en renouant avec la tradition horrifique de celui-ci. Sous ses allures enfantines, *Okja* est un film d'une grande violence qui montre comme rarement la souffrance animale, dans son anthropomorphisation des porcs et sa représentation des abattoirs. Bong Joon-ho s'attelle là encore à certains des enjeux clés du siècle à venir : la surpopulation et la pénurie alimentaire, le problème de la surconsommation de viande, tant pour l'empreinte carbone que pour l'éthique, les dangers de la malbouffe transgénique, le cynisme de la propagande néolibérale et l'insidieux impérialisme des multinationales et des lobbys agroalimentaires (on pense à Monsanto devant le portrait de la compagnie Mirando dans le film).

Suite à ces deux films de science-fiction internationaux, Bong Joon-ho décide de retourner en Corée du Sud, de renouer avec le présent et une échelle de récit plus intimiste. Loin de la polémique suscitée par le *Joker*, dont il est une sorte de cousin thématique en plus subtil et moins ambigu, *Parasite* vaut cette année au cinéaste une consécration d'une ampleur inattendue tant elle est partagée, au-delà même des cercles cinéphiles, et incarne le regain d'intérêt actuel pour le cinéma de genre. Sûrement parce que Bong Joon-ho, une fois de plus, frappe juste quant à son époque. Outre l'environnement, c'est bien la montée vertigineuse des inégalités sociales qui menace actuellement l'humanité, en minant la société de l'intérieur et en empêchant donc d'avancer vers un objectif commun, avec le spectre d'une explosion de violence en arrière-plan. Tel un *Affreux, sales et méchants* de notre temps, bourré d'humanisme et d'humour grinçant, *Parasite* confirme que Bong Joon-ho a su, avec son œuvre cathartique, politique et surtout fédératrice, habiter la dernière décennie comme peu de cinéastes l'ont fait. On a déjà hâte de le retrouver à la prochaine.

— PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

# Kleber Mendonça Filho



↑ *Bacurau* (2019)

070

Si le cinéma est là pour rendre compte de l'état du monde et nous aider à le penser, celui du Brésilien Kleber Mendonça Filho est riche de cette urgence. En trois films, il éclaire la décennie, se montrant en phase avec l'évolution d'un pays cerné aujourd'hui par la nuisance fasciste depuis l'accession au pouvoir de Jair Bolsonaro. Des *Bruits de Recife* (2012) à *Bacurau* (2019) en passant par *Aquarius* (2016), le Brésil s'y dévoile entre passé et présent, plongeant dans ses racines et la mémoire du cinéma pour mieux affronter la violence qui monte. Savamment structurés, les films de Mendonça Filho tiennent de la géographie et de l'archéologie, dressant une cartographie des lieux que le cinéaste investit en jouant de l'horizontalité et de la verticalité des espaces. Situés à Recife dans le Pernambouc, les deux premiers opus prennent acte de la mutation du paysage urbain en proie à la folie immobilière et à l'insécurité paranoïaque qui s'emparent de petites communautés souvent surveillées et fermées. Avec force dispositifs (quadrillage des surfaces, actions simultanées à l'intérieur des plans), les microcosmes mis en scène opposent les espaces domestiques et extérieurs, tout en révélant subtilement les fractures de la société brésilienne avec ses rapports de classe très marqués. Une façon bien vivante pour le cinéma d'entretenir un sens de l'Histoire au-delà du tragique de notre époque.

L'allégorie est souvent le type de récit privilégié par Mendonça Filho car la représentation abstraite lui permet d'aborder de front le chaos politique qui ronge

le Brésil, tout en actualisant les enjeux de celui-ci au gré de la décennie. Dans *Les bruits de Recife*, le passé colonial hante de façon diffuse la mémoire d'un pays qui s'est construit dans la violence et l'exploitation par les riches propriétaires terriens, relayés aujourd'hui par les requins de la finance et autres mafias véreuses. Dans *Aquarius*, le cancer qui frappe le personnage de Clara, en révolte contre de vils promoteurs sans scrupule et sans mémoire, devient la métaphore d'un Brésil gangrené par les cellules virales d'une corruption généralisée qui menace l'ordre constitutionnel. Mais face à cette déliquescence morale, à cette termitière qui sape les assises de l'idéal démocratique, il y a aussi un Brésil, une « maison-monde » qui résiste, portée par la grandeur solaire des femmes (ici l'icône que représente l'actrice Sonia Braga) et d'autres forces de vie refusant de céder à la vulgarité du temps présent. Plus près de nous, habité du pressentiment de la victoire à venir de l'extrême droite à la tête du pays, le cinéaste (épaulé à la réalisation par Juliano Dornelles, son fidèle directeur artistique) sent la nécessité de frapper fort et d'aller vers une fiction politique plus ample qui s'avérera prémonitoire. Ancré dans le sertao, une zone du Nordeste du Brésil arpentée jadis par les maîtres du Cinéma Novo, *Bacurau* met en scène un petit village fictif, effacé des images satellites, qui devra faire face aux forces obscures des prévaricateurs locaux et des touristes paramilitaires américains. Là encore, Mendonça Filho excelle dans la topographie et le codage des espaces, faisant de ce lieu de résistance une entité collective ouverte, où prime le bien commun et la diversité des incarnations, tous genres et origines confondus. À l'image de son musée rescapé des ruines de l'Histoire, *Bacurau* refuse de disparaître et s'impose comme un foyer de constellations symboliques arrimées à une culture populaire des plus vivantes. Et le cinéma d'affirmer ainsi un *être-là* dans le présent en inventant des mondes imaginaires qui prennent corps dans le terreau de la mémoire.

Cette mémoire chez le cinéaste brésilien passe par l'hybridité des formes, un éclatement de la mise en scène qui s'abreuve à l'hétérogénéité des genres et à l'histoire même du cinéma. Là où *Les bruits de Recife* flirtait avec le thriller et l'horreur à la John Carpenter, *Aquarius* s'inscrivait dans la filiation d'un certain cinéma politique des années 1970, qui passait notamment sur le plan technique par l'utilisation du format scope et, pour les séquences d'ouverture du film, d'objectifs propres à cette période. Poussant plus loin le rapport à l'hybridité et nostalgique d'une image aux textures « vintage », *Bacurau* assume pour sa part plusieurs sources d'inspiration dont le western, la science-fiction, le Cinéma Novo et le film gore. Face à l'effacement de la mémoire consubstantiel à tous les totalitarismes, Mendonça Filho aime renouer avec les mythes populaires pour revivifier le présent. En ce sens, son cinéma riche en fils narratifs complexes se veut porteur de la promesse d'un monde désirable qui concerne la survie même de l'idée de civilisation.

—GÉRARD GRUGEAU

# Alice Rohrwacher



↑ Heureux comme Lazzaro (2018)

À l'image des yeux grands ouverts de ses jeunes protagonistes, toujours interprétés par des acteurs non-professionnels, le regard dans lequel nous invite le cinéma d'Alice Rohrwacher est résilient, sans jamais être résigné. Comme plusieurs autres réalisatrices italiennes de la nouvelle génération (Francesca Comencini, Wilma Labate ou Paola Randi), sous-représentées en Italie plus qu'ailleurs, Rohrwacher porte un regard particulier sur l'espace, les villes et les campagnes. Loin du simple décor, le paysage dans la filmographie de cette cinéaste est érigé en un personnage à part entière, pouvant tour à tour influencer le cours des événements et refléter l'errance de ses héros juvéniles. De *Corps céleste* (2011) à *Heureux comme Lazzaro* (2018) en passant par *Les Merveilles* (2014), Alice Rohrwacher conjugue un naturalisme documentaire à une puissance d'évocation tenant davantage de la fable, la réalité cédant peu à peu la place à un imaginaire pastoral. Par-dessus tout, elle invite le spectateur citoyen à regarder l'Italie, puis le monde des invisibles dont les Berlusconi et autre Trump de ce siècle se jouent à grand renfort médiatique.

*Corps céleste* peut se résumer au récit d'un corps en mouvement dans l'espace, puisqu'on assiste à la dure acclimatation de Marta (Yle Vianello), 13 ans, tandis que sa famille, composée d'une grande sœur hostile et d'une mère monoparentale, revient à Reggio après une décennie passée en Suisse. Son corps oscille entre l'enfance

et l'âge adulte, et semble souffrir d'être étranger à lui-même et aux autres. Car contrairement aux filles de son entourage, Marta ne correspond en rien aux normes de la féminité, du moins celle de la « showgirl » purement attractive de la télévision berlusconienne. Par pression sociale plus que par conviction, la jeune femme est inscrite à des cours de catéchisme en vue de sa confirmation, orchestrée par une professeure fanatique et supervisée par un prêtre carriériste, Don Mario (Salvatore Cantalupo, un des seuls acteurs professionnels du film). Chez Rohrwacher, en misant davantage sur la cérémonie que sur le rituel, le show business plutôt que la spiritualité, l'Église catholique se réduit à une supercherie, trop souvent acoquinée au pouvoir de centre droit. La quête identitaire et spirituelle de l'adolescente sera donc inextricablement liée à son errance dans le paysage urbain et désolé de la Calabre ; sa confirmation, elle, ne sera pas dictée par des prêcheurs, mais par le silence bienveillant de la nature alentour.

*Les Merveilles* permet à la cinéaste de transposer ces thèmes (passage de l'enfance à l'adolescence, aliénation et affranchissement des codes de la féminité post-Berlusconi, pérégrinations et lien originel à la nature) dans une famille d'apiculteurs, en partie étrangers, d'Italie centrale. On y suit Gelsomina (Alexandra Maria Lungu), 12 ans, future reine des ruches et bientôt pilier d'une famille sur laquelle Wolfgang, père fusionnel et volcanique, lui apprend à veiller. Il suffira de l'irruption d'une télé réalité, (re)présentée par la photogénique Milly (Monica Bellucci), pour que leur univers se fracasse : avec d'un côté, l'irrépressible besoin d'affranchissement de Gelsomina par rapport à un père aimant mais tyrannique et, de l'autre, la fin annoncée d'un monde rural, bientôt englouti par la loi du marché, la néotélévision appelant ici au tourisme sauvage.

Avec *Heureux comme Lazzaro*, Rohrwacher approfondit les enjeux qui lui sont chers (l'Italie des déshérités, les ouvriers, les ruraux, les femmes et les immigrants), mais son cinéma prend une dimension nouvelle. Résolument engagé, ce conte prend la forme d'un diptyque dans lequel un monde rural et moyenâgeux entre en collision avec le capitalisme triomphant actuel. Lazzaro (Adriano Tardiolo), un jeune paysan d'une bonté infinie, y représente non seulement le fil conducteur du récit, mais aussi l'ultime survivance d'humanité dans un monde où tout s'achète. Sous une chaleur accablante, une communauté de métayers cultive les champs de tabac de l'Inviolata, un hameau sur lequel règne la marquise de Luna (Nicoletta Braschi). Si la suzeraine exploite ses paysans, en les éclairant juste assez pour qu'ils se conditionnent à l'Histoire des saints, ceux-ci se vengent en abusant de l'un des leurs, le candide Lazzaro. Mais lorsque la modernité les rattrape en les affranchissant de cette première servitude, c'est comme si elle les oubliait aussitôt : de rats des champs à rats des villes, ces éternels laissés-pour-compte ne seront sauvés d'un Moyen-Âge physique que pour être plongés dans un Moyen-Âge moral.

—CHARLOTTE BONMATI-MULLINS

# Paul Schrader



↑ First Reformed (2017)

Paul Schrader a l'habitude de dire à la blague : « Quoi que je fasse, on se souviendra de moi comme du scénariste de *Taxi Driver*. » Propulsé au-devant de la scène par le film mythique de Martin Scorsese, il est vrai que le cinéaste Schrader n'a jamais bénéficié de la même reconnaissance que ses confrères du Nouvel Hollywood. Un statut d'éternel marginal qui s'explique en partie par un style de mise en scène qui semble moins affirmer un regard de metteur en scène singulier (à l'exception de *Mishima: A Life in Four Chapters*) qu'illustrer, selon les tendances de chaque époque, des obsessions thématiques évidentes (impossible d'imaginer un film plus schradien et *eighties* que *Cat People*). Schrader le cinéaste semble toujours se chercher, contrairement à Schrader le scénariste obsessionnel.

Or, c'est justement ce statut d'artiste reconnu, mais pétri de doutes, qui lui a finalement permis de ressusciter au cours des années 2010. Plus qu'aucun autre cinéaste américain, Schrader aura su – parfois malgré lui – embrasser les bouleversements industriels et thématiques de la décennie. En commençant par l'objet atypique qu'est *The Canyons* (2013), thriller érotique sur l'état des lieux du cinéma hollywoodien actuel qui a fait autant – voire davantage – parler de lui pour les aléas de sa production que pour son discours cynique sur l'avenir du cinéma. Sans soutien des studios, le film a été presque entièrement autofinancé par Schrader, son scénariste Brett Easton Ellis et une campagne de sociofinancement (début de décennie oblige). Filmé crûment

en numérique, le film est interprété par une star porno (James Deen) et une jeune actrice déjà has been (Lindsay Lohan). S'ouvrant sur de longs plans de cinémas en faillite, *The Canyons* affiche d'entrée de jeu la mort d'un certain cinéma hollywoodien ambitieux au profit d'une ère de contenus numériques destinés uniquement à remplir les bases de données d'algorithmes (suspense + sexe = nombre assuré de cliques sur une plateforme). Contrairement à la plupart des films sur le cinéma de bas étage, la force prémonitoire de *The Canyons* est d'être en grande partie à l'image des films qu'il critique. L'image est professionnellement lisse, le scénario regorge de rebondissements souvent vulgaires, et certains acteurs semblent davantage incarner des images « instagrammables » que des personnages complexes. Film superficiel sur la superficialité de l'industrie, *The Canyons* est porté par la performance hypnotique de Lohan. Véritable star déchue devant et derrière la caméra, elle se livre totalement. La caméra en haute résolution scrute le moindre cerne sur son visage vieilli prématurément par les excès tout en lui laissant la possibilité de révéler par fulgurances l'égaré moral et spirituel d'une jeune artiste qui ne parvient plus à voir quel pourrait être l'avenir d'une star à l'ère des conglomerats médiatiques.

La difficulté de l'artiste à s'adapter aux demandes du marché actuel est également perceptible dans le médiocre *Dog Eat Dog* (2016), film néonoir avec Nicolas Cage et Willem Dafoe qui incarne à la perfection ce qui arrive lorsqu'un cinéaste en déroute tente de satisfaire les studios et les spectateurs. D'une violence et d'une vulgarité aussi assumées que problématiques, le film représente un Schrader qui tente d'avoir le meilleur sur le postmodernisme cynique et satirique de la génération Tarantino. Or, mis à part un court moment étrange dans lequel Cage se met soudainement à imiter Humphrey Bogart, *Dog Eat Dog* révèle surtout une chose : Schrader n'est pas un cinéaste postmoderne, et il est assez triste de voir un artiste de son envergure tenter d'adopter une telle posture par nécessité financière. Mais que faire lorsqu'on a dépassé 70 ans et que l'on ne veut pas faire de films de super-héros ?

Après un tel ratage, personne n'aurait pu imaginer qu'il reviendrait avec son film le plus abouti et l'une des œuvres les plus marquantes de la décennie. Dans *First Reformed*, Schrader réussit enfin à conjuguer ses passions de scénariste (le doute existentiel, la quête spirituelle et l'autodestruction), ses obsessions de cinéphile (Bresson) et son aptitude à prendre en compte l'ère du temps (la catastrophe climatique et le règne des multinationales). Soutenu par une maison de production (celle de Christine Vachon) célèbre pour son travail auprès de quelques grands auteurs américains, *First Reformed* est l'un des très rares films contemporains à confronter l'angoisse de notre époque, de plus en plus submergée par une absence de croyance dans l'avenir du monde. Tourné sobrement en 4:3, ce film crépusculaire semble prendre la forme d'un véritable testament. La fin de la décennie comme fin du monde – et du cinéma – tel qu'on l'a connu.

—BRUNO DEQUEN

# Frederick Wiseman



↑ In Jackson Heights (2015)

En 2017, un peu partout, dans les festivals, les cinémathèques et les revues de cinéma, on a célébré avec raison le 50<sup>e</sup> anniversaire de *Titicut Follies*, le film qui marque les débuts fracassants de Frederick Wiseman. Cet anniversaire a été l'occasion de redire l'importance du cinéaste, de souligner l'originalité et l'influence de sa démarche. Or depuis 2010, Wiseman a poursuivi sa quête en sept films de longueurs diverses et en autant de lieux.

Wiseman aborde la décennie avec deux films qui étonnent dans sa filmographie. *Boxing Gym* (2010) est inhabituellement court (91 minutes) et relève de l'approche classique du cinéma direct,<sup>1</sup> privilégiant les personnages, valorisant les rapports humains que permet le gymnase. La caméra s'implique davantage, ne se limite pas à enregistrer les faits et gestes. Autrement, c'est un Wiseman *standard* (6 semaines de tournage, 150 heures de rushes, 7 mois de montage) et à nouveau un regard sur l'Amérique, parfois attendri, toujours sensible à la fraternité.

Pour le film suivant, le cinéaste revient à son goût des institutions et de leur fonctionnement. *Crazy Horse* (2011) s'attaque à un lieu très particulier : la plus célèbre boîte de strip-tease de Paris. Le sujet est bien mince, le film aussi. Si Wiseman réussit une mise en boîte assez réjouissante dudit chorégraphe de l'endroit, l'ensemble est plutôt oubliable.

Mais le cinéaste s'est vite ressaisi : les quatre films suivants sont des réussites remarquables. *At Berkeley* (2013) est un film relativement difficile : pour arriver à comprendre comment fonctionne une grande université américaine, le cinéaste exige d'être admis aux réunions de direction à une époque où une révolte étudiante se prépare. Le film, sans vraiment nous prévenir, devient une sorte de *suspense* : grâce à la caméra de Wiseman, nous assistons indiscrètement à moult réunions, parfois un peu longues, sans savoir que, sur les vertes pelouses du campus, la colère gronde et finalement éclate. Film exemplaire de la façon de travailler du cinéaste, *At Berkeley*, avec ses 244 minutes, suppose que le spectateur lui fasse confiance et accepte de le suivre en ce voyage au pays de l'éducation.

*National Gallery*, qui suit immédiatement en 2014, est plus reposant ! Le plus grand musée de Londres ouvre ses portes (et ses caves) à Wiseman qui, comme de coutume, veut tout voir et fourrer son nez partout. Même les notables de la galerie des portraits sont choqués de cette audace et dévisagent la caméra d'un regard étonné. Film brillant, où plaisir et connaissance font bon ménage et où le filmeur est un personnage de premier plan.

L'année suivante, Wiseman revient dans son pays dans une forme exceptionnelle et y signe l'un de ses films les plus ambitieux, les plus riches aussi. *In Jackson Heights* est le portrait éclaté de l'un des quartiers les plus cosmopolites et les plus colorés de New York. Le cinéaste y plonge passionnément, filmant tout ce qui bouge et fait bouger le quartier : les homosexuels qui se réunissent dans une synagogue, les militantes transgenres qui boycottent les lieux d'où elles sont chassées, les juifs, les musulmans, les latinos et les petits commerçants traditionnels que menace la gentrification rampante. Wiseman s'implique, comme jamais il l'a fait : il est dans la rue, complice de ceux qui luttent. Film immense, généreux et débordant de vie, *In Jackson Heights*, portrait engagé d'une Amérique qui bouge, est assurément l'un des grands moments du cinéma documentaire de la décennie.

En 2017, Wiseman enchaîne avec un autre film éclaté, *Ex Libris – The New York Public Library*. Commencé avant les élections de 2016, le film est monté après l'élection de Donald Trump et le cinéaste, chez qui la salle de montage est toujours le lieu où s'articule le discours, en fait un geste de défi. Portrait d'une institution culturelle tentaculaire dont les nombreuses succursales couvrent l'ensemble du grand New York, le film devient une célébration de la parole libérée, de la pensée active. En ces temps de grande noirceur, Wiseman célèbre la liberté et, de nouveau, le droit à la différence.

Reste à découvrir le tout nouveau *Monrovia Indiana*, retour dans l'Amérique profonde pour clore la décennie.

— PAR ROBERT DAUDELIN

1. Wiseman serait en désaccord... « Je n'aime pas l'expression *cinéma direct*. Je pense réaliser des films narratifs et dramatiques basés sur des événements non prévus. »

# Andrey Zvyagintsev



↑ Loveless (2017)

En janvier 2015, *Leviathan* d'Andrey Zvyagintsev devient le premier film russe à remporter un Golden Globe en plus de 50 ans, et le premier à être nommé aux Oscars depuis 2008. Cela entraîne une situation paradoxale : au lieu d'encourager une œuvre qui fait sensation à l'étranger et accumule les prix les plus prestigieux, un film subventionné par le gouvernement puis sélectionné pour représenter le pays aux Oscars, les médias russes l'assassinent. Les accusations de « russophobie » volent de toutes parts, le ministre de la Culture exprime ses remords et annonce des réformes, la controverse est violente. Deux conclusions en découlent naturellement. De un, Zvyagintsev a atteint sa cible. De deux, il vient de devenir le cinéaste russe le plus important de son époque, le seul à pouvoir influencer à ce point sur la vie culturelle et sociale du pays. L'histoire de la Russie, dont il traite subtilement depuis ses débuts, il en fait désormais partie.

Après l'allégorisme mystique de ses premiers films, *The Return* (2003) et *The Banishment* (2007), dont les lieux, l'époque et les personnages demeurent indistincts, le cinéma de Zvyagintsev bascule avec *Elena* (2011) dans la réalité d'une Russie contemporaine en pleine déchéance morale et spirituelle. Le projet naît au départ du thème de l'apocalypse, que reprendront les deux films suivants, *Leviathan* et *Loveless* (2017). Ensemble, ces trois œuvres forment une sorte de trilogie de la misère humaine, une misère pas tant matérielle qu'existentielle, dépeinte sans

cynisme, complaisance ou sentimentalisme, mais avec une réelle recherche, de plus en plus désespérée, de valeurs, d'amour et de sens, dont on ne trouve toutefois que de tristes fragments isolés à l'écran.

Dans *The Return*, la vie d'une famille était perturbée par le retour soudain du père ; les films suivants sont au contraire contaminés par l'angoisse de l'absence, de la disparition, du vide. Ce vide a ici une multitude de manifestations. C'est d'abord un vide humain, lié à la disparition d'un membre de la famille (le mari empoisonné de *Elena*, l'épouse retrouvée morte de *Leviathan*, le fils introuvable de *Loveless*) ; c'est le vide des espaces qui conservent le souvenir de leurs anciens habitants ; c'est un vide moral lié à l'absence de châtement, la seule loi qui prévaut étant celle du plus fort ; c'est enfin un vide cinématographique, puisque le style de Zvyagintsev repose sur une utilisation constante d'ellipses, de silences et de mystères, de non-dits et de non-vus.

On constate dans ses films récents, parmi tant de miroirs et de surfaces réfléchissantes, une présence nouvelle et tout à fait ostentatoire, celle de la télévision, qui jacasse fièrement dans l'ombre, illuminant celle-ci de ses reflets artificiels. Comme l'alcool, elle réunit les faibles et les forts, les riches et les pauvres, autour d'une promesse d'évasion, à l'heure où la catastrophe approche. S'y joignent dans *Loveless* les réseaux sociaux et le fil interminable d'actualités qui entretient l'illusion d'une vie, soit l'état végétatif des personnages. Les cellulaires ne font quant à eux que souligner l'absence de ceux qu'il est impossible de joindre, et la radio, oiseau de malheur, nous rappelle que nous sommes en hiver 2012, et que la fin du monde est toujours au programme.

Adviendra-t-elle réellement ? C'est aussi en décembre 2012 que la loi Dima Iakovlev est votée, limitant l'adoption d'enfants russes à l'étranger ; le même jour, le patriarche de l'Église orthodoxe promet aux orphelins une place privilégiée dans un cimetière de Moscou. Ce fait, sans jamais être évoqué à l'écran, s'inscrit parfaitement dans la thématique de Zvyagintsev, qui trouve dans la figure de l'enfant sa vision de l'avenir. D'une manière ou d'une autre, l'enfant est un personnage condamné : dans *Elena*, à une existence parasitique et malsaine, favorisée aveuglément par ses géniteurs ; dans *Leviathan*, à être englouti par la machine gouvernementale, ou bien à recevoir comme seul héritage une vie médiocre ; dans *Loveless*, à sombrer dans l'oubli, ou à perpétuer les relations de « non-amour » qu'il entretenait avec ses parents. Telle est la vision de l'apocalypse qui nous est présentée : la véritable horreur ne consisterait donc pas à voir les choses disparaître, mais à les voir persister. Comme les couleurs incolores qui errent d'une saison à l'autre, et la musique sérielle qui encadre le récit, les personnages de Zvyagintsev ne peuvent changer de cap, car ils sont incapables de comprendre leurs erreurs. Le spectateur, lui, y verra plus clair ; c'est du moins ce qu'espère le cinéaste.

—ELIJAH BARON

## SEAN BAKER

En l'espace d'une décennie, l'auteur de *Tangerine* et de *Florida Project* a su incarner la promesse d'une aube nouvelle pour le film social américain. D'abord, à travers des personnages qui témoignent de l'angoisse d'un pays caché au creux d'un autre, celui des limites de West Hollywood ou d'un motel à quelques pas de Disneyworld. Des personnages interprétés par des comédiens souvent non professionnels et trouvés selon les aléas de l'avancement des projets, comme Brooklyn Prince ou Mya Taylor par exemple. Puis, en devenant l'ambassadeur d'une technique émancipée grâce à sa démocratisation. Comme quoi, on peut aborder des sujets le poing dressé, mais avec ce qu'on trouve sous la main : un iPhone dans le cas de *Tangerine*... Dans une « industrie » qui semblait être venue à bout des poètes et de l'audace, Sean Baker s'est imposé avec des œuvres qui exsudent un élan de liberté et l'urgence de dire. – RDu



## JOSEPHINE DECKER

Avec son montage elliptique, ses images sensuelles, sa caméra se tenant au plus près des acteurs, ses récits épisodiques, et la forte présence de la voix off, le cinéma de Josephine Decker a été rapproché de celui de Terrence Malick. Mais s'il y a bien certaines affinités entre les deux cinéastes, elles demeurent plutôt superficielles : d'abord, parce que Decker pratique un cinéma de l'empathie, épousant jusqu'à la perspective des vaches (dans *Thou Wast Mild and Lovely*). Le jeu de la caméra rappelle le travail de l'acteur, interprétant un rôle qu'il doit comprendre de l'intérieur tout en reconnaissant les limites entre soi et l'autre (tout le thème de *Madeline's Madeline*). Ensuite, parce qu'il s'agit aussi pour la cinéaste d'inventer un style visuel résolument subjectif, travaillant les sensations, l'expérience, la matière sensible du monde, le féminisme de l'œuvre ne tenant pas seulement à ses portraits de femmes, mais aussi, et surtout, à un projet esthétique cherchant à s'émanciper de la tradition. Déstabilisante dans la radicalité de ses propositions formelles, Decker s'est ainsi imposée comme l'une des voix les plus singulières de la dernière décennie. – SL





## MATI DIOP

Si Mati Diop est révélée en tant qu'actrice en 2008 par *35 rhums* de Claire Denis, elle s'affirme par la suite comme un talent singulier derrière la caméra à travers trois courts métrages (*Atlantiques*, 2010, *Snow Canon*, 2011, *Big in Vietnam*, 2012), un moyen métrage (*Mille soleils*, 2013), et son tout récent long métrage, *Atlantique*, gagnant du Grand prix du festival de Cannes en 2019. On reconnaît chez l'auteure franco sénégalaise l'influence de sa « marraine cinématographique » Claire Denis – dans son rapport aux corps et à la sensualité notamment –, tout comme une filiation évidente avec son oncle, le réalisateur Djibril Diop Mambéty (réalisateur de *Touki Bouki*, dont elle réunit les deux acteurs quarante ans plus tard dans le docufiction *Mille soleils*), et son père, le musicien de jazz Wasiss Diop, qui lui a légué une grande sensibilité pour la musique. Créant des univers où l'imaginaire, le fantasme et les mythes côtoient un réel fragile et terrestre, elle traite des enjeux du désir et de l'exil de manière intime et envoûtante. – CS

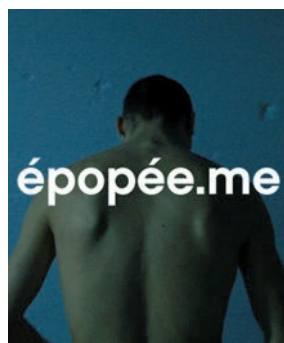


## QUENTIN DUPIEUX

Tout comme *Au poste !* (2018), *Le daim* (2019) repose sur une phrase qui vient structurer le récit en contaminant la logique du réel : le fameux « c'est pour ça » qui semblait justifier les plus improbables raisonnements dans le film précédent de Quentin Dupieux devient ainsi ce « style de malade » que répète Jean Dujardin en se regardant dans une multitude de miroirs. La phrase se mue en fixation qui relève de l'obsession, se substituant à la raison jusqu'à ce que tous les coups soient permis pour atteindre l'objectif qu'elle représente. Chez le cinéaste français, l'absurdité est à la fois source de rire et d'angoisse. Des *beats* maison concoctés dans *Wrong Cops* (2013) au cri parfait qu'il s'agit de trouver dans *Réalité* (2014), les « gags » de Dupieux trahissent un mal-être qui ronge ses protagonistes, altérant leur rapport à un réel qui semble insaisissable. Peu de cinéastes contemporains font preuve d'une telle maîtrise et d'une telle intelligence dans l'écriture de la comédie, qui devient ici un outil pour explorer (et transcender) l'anxiété existentielle. – AFR

## ÉPOPÉE

Né en 2007 dans la mouvance du film *Hommes à louer* qui documentait la toxicomanie et le travail du sexe masculin à Montréal, *épopée* est un groupe d'action en cinéma qui aura marqué les années 2010. Comme les collectifs soixante-huitards, il impose un mode de fonctionnement qui rompt avec les méthodes de production antérieures, désacralise le statut d'auteur et s'approprie le numérique pour mettre l'outil cinéma au service d'une création libre et collégiale, tout en prenant acte de la dématérialisation des supports. Des techniciens seront ainsi formés sur le tas (certains feront des films par la suite) et des ateliers d'écriture impliquant les exclus du quartier Centre-Sud de la métropole donneront lieu à des projets de fiction et de documentaire déclinés sur le Web (epopee.me), en salle (*L'état du moment*, *L'état du monde*) ou dans le cadre d'installations. Le film *L'amour au temps de la guerre civile* (2013) écrit par Ron Ladd (en atelier) et réalisé par Rodrigue Jean (dans l'ombre du collectif) constituera la pierre finale de cette expérience hors du commun. Le groupe éclatera au mitan de la décennie. – GG



## CIRO GUERRA

Réalisateur colombien révélé à Cannes en 2009 avec *Les voyages du vent*, Ciro Guerra connaît la reconnaissance internationale avec *L'étreinte du serpent* (2016) et *Les oiseaux de passage* (2018, coréalisé avec Cristina Gallego). En 3 films, il revitalise le cinéma de la Colombie tout en pavant la voie à de jeunes réalisateurs. Son style unique, touffu et envoûtant, relève d'une anthropologie toute personnelle qui confronte les traditions ancestrales de son pays à une modernité en marche, source d'aliénation. De cette confrontation naissent des récits d'aventure picaresques redonnant aux diverses populations indigènes le rôle central qui leur revient. S'abreuvant à la puissance de leur imaginaire, Guerra confère à ses odyssées une dimension mythologique, parfois mystique, qui complexifie le réel et tire la mise en scène vers un onirisme des plus féconds. Prolifique, le cinéaste ferme la décennie avec *En attendant les barbares*, adapté du roman de J.M. Coetzee, encore inédit sur nos écrans. – GG





## JOANNA HOGG

Les trois premiers films de la Britannique Joanna Hogg sont obsessifs, cérébraux, froids, mus par une volonté quasi anthropologique de tout comprendre des relations humaines. *Unrelated* (2007), *Archipelago* (2010) et *Exhibition* (2013) observent ainsi tous, de façon clinique, la dynamique souvent vorace et impitoyable d'un groupe. Chez Hogg, il y a toujours un personnage proche d'étouffer, contraint, prêt à se faire dévorer par l'autre. Son plus récent film *The Souvenir* (2019) ne déroge pas à la règle puisqu'il se concentre sur la relation toxique entre une réalisatrice en herbe (son alter ego) et un Pygmalion héroïnomane. Ses plans sont toujours très étudiés, hantés par un formalisme parfois si excessif qu'il en devient étouffant. Obsédée par les cadrages de portes, les fenêtres carrées et les cadres des peintures, Hogg déploie un cinéma de l'observation, aussi apolitique que rigide, qui scrute des femmes aux prises avec leurs désirs incontrôlables, leurs angoisses, et leur solitude. – CG



## YUYA ISHII

Bien qu'il se soit démarqué avec des films tels *Mitsuko Delivers* (2011) et *The Great Passage* (2013), Yuya Ishii signe son chef-d'œuvre en 2017 avec *The Tokyo Night Sky Is Always the Densest Shade of Blue*, adapté du recueil de poésie du même nom de Tahi Saihate. Ishii tisse depuis toujours un cinéma privilégiant les portraits sensibles et affectueux de personnages en marge de la société japonaise consensuelle. Après s'être attaché à des scribes dédiés à l'écriture d'un dictionnaire, ou encore à une jeune fille enceinte et sans le sou, voici un portrait exalté du plus commun des Tokyoïtes, peinant à joindre les deux bouts, doublé d'un film magistral sur une mégapole prenant ici la forme d'un étau qui étouffe les aspirations. Au fil d'une mise en scène souple et stylisée, évoquant la poésie urbaine de Saihate ou encore le romantisme d'un *Chungking Express* (1994), Ishii y confirme tout son talent de cinéaste, de même que l'acuité avec laquelle il parvient à combiner rigueur artistique, divertissement et critique sociale. – AEC

## BARRY JENKINS

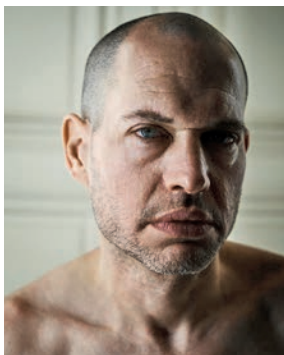
Avec *Moonlight* adapté de la pièce de théâtre de Tarell Alvin Mcgee « In Moolight Black Boys Look Blue », Barry Jenkins est instantanément devenu l'une des révélations de la décennie et le porteur d'une voix afro-américaine singulière. Il cause même la surprise en 2017 en remportant l'Oscar du meilleur film. Suit en 2018 l'adaptation à l'écran du roman homonyme de James Baldwin *If Beale Street Could Talk*. S'attachant à des personnages victimes des structures de ségrégation, Jenkins se rangent derrière les minorités sexuelles ou « racisées » qui tentent de se redéfinir face à la violence sociale. Son cinéma fait de l'érotisation des corps un argument politique de poids et il affiche une sensibilité à fleur de peau qui relaie le point de vue des minoritaires (intérieurisation de la culture de la honte, notamment). Il n'en est pas moins menacé parfois par une esthétisation appuyée qui dilue le discours. L'avenir nous dira si les espoirs placés en Barry Jenkins déboucheront sur des œuvres délestées de ces afféteries et plus enclines à bousculer l'ordre établi. – GG



## YORGOS LANTHIMOS

Depuis 2015, nos oreilles résonnent de cris dissonants, sur fond de quiétude factice, dans un hôtel de luxe (*The Lobster*) ; un léger travelling révèle l'origine de ces cris, le corps désarticulé d'une femme qui a raté son suicide en se défenestrant, ajoutant une couche de souffrance physique à son désespoir. En 2017, (*The Killing of a Sacred Deer*), la fascination incongrue d'un adolescent pour le poitrail velu de son médecin suscitait un sourire incrédule, qui se changerait bientôt en grimace lorsqu'elle révélerait son vrai visage, celle d'une vengeance sacrificielle aussi sanglante qu'inéluctable. En 2018, (*The Favourite*), on a pu se gausser des excentricités d'une souveraine, plus apte à s'émouvoir de ses lapins que de ses sujets, avant de réaliser le gouffre existentiel que cette ménagerie incarnait à ses yeux. Le cinéma de Yorgos Lanthimos est tout entier dans ces instantanés grimaçants de la nature humaine, où le ricanement se fige en pose douloureuse. D'aucuns reprochent à ce cinéma un regard surplombant qui ne laisse aucune échappatoire à des personnages condamnés d'avance ; d'autres lui savent gré de son humanité grinçante. Choisissez votre camp. – CL





## NADAV LAPID

Le réalisateur israélien Nadav Lapid fait maintenant partie de ces rares auteurs nationaux qui sont parvenus à se tailler une place dans le cinéma mondial sans rien perdre de leur spécificité. Ce n'était pas gagné ; les films esthétiquement exigeants et « narrativement » ambigus de Lapid n'ont jamais été des candidats idéaux pour la machine à remakes américaine. Et pourtant, si les tensions politiques et sociales qui sont au cœur de son cinéma appartiennent au contexte israélien, elles portent assurément le sceau de notre époque. Les personnages de Lapid, mis à nu de manière décomplexée, partagent une angoisse identitaire ; ils se sentent prisonniers d'une identité nationale, professionnelle et familiale prédéterminée à laquelle ils ne pourront échapper qu'en commettant un acte désespérément radical, poussés par leurs espoirs messianiques. Avec chaque film, Lapid approfondit cette thématique, et poursuit de se déconstruire à la recherche de sa propre vérité universelle. – EB



## BERTRAND MANDICO

Bien que son travail créatif ait débuté avant cela, c'est bien au cours de la décennie 2010 que Bertrand Mandico a été révélé au public. Après avoir fait ses armes en réalisant des films d'animation, des films de commande et quelques courts métrages, c'est le moyen métrage *Boro in the Box* qui lui permet d'être sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs en 2011 et de faire connaître son style atypique, onirique et surréaliste. Mais la consécration vient réellement en 2017, avec la sortie de son premier long métrage. Film d'aventures fantastique, organique et troublant, renouant avec l'art des effets spéciaux non numériques et convoquant aussi bien Richard Fleischer que Luis Buñuel, Jean Genet ou Jean Vigo, *Les garçons sauvages*, perle unique dans le cinéma contemporain, rencontre alors un succès critique et public quasiment unanime. Pour les cinéphiles à la recherche d'œuvres n'ayant pas peur d'affronter le désir, les corps, le chaos, les rêves et l'ambiguïté, ce film a été une bouffée d'air brûlant et Mandico est devenu l'un des cinéastes à suivre de près. – ACO

## GUILLAUME NICLOUX

Ayant réalisé plusieurs films dans les années 1990 et 2000, Guillaume Nicloux n'est pas un nouveau venu parmi les cinéastes contemporains. Mais il a pris un nouveau tournant dans la dernière décennie, s'éloignant de la narration classique, ce qui lui a valu d'être découvert par un public qui ne le suivait pas forcément. En 2014, le cinéaste change de terrain de jeu avec *L'enlèvement de Michel Houellebecq* en créant la rencontre entre un personnage de fiction, une persona publique et l'individu lui-même. Il poursuit cette exploration avec le très beau *Valley of Love*, où il ressuscite le couple mythique du *Loulou* de Pialat (Huppert/Depardieu) pour évoquer la vie qui passe et le vieillissement des acteurs à travers l'histoire du deuil d'un fils, rappelant bien sûr le drame de la mort du fils de Gérard Depardieu. Ce dernier est ensuite filmé corps et âme dans la fable fantastique *The End*, tandis que le tout récent *Thalasso* boucle la boucle en réunissant Depardieu et Houellebecq. Le cinéaste poursuivra-t-il donc dans cette veine ou prendra-t-il une fois de plus un nouveau virage ? – ACO



## RUBEN ÖSTLUND

Sélectionné au festival de Cannes en 2008, *Happy Sweden* faisait émerger sur la scène internationale un jeune cinéaste suédois. Moins de dix plus tard, celui-ci allait remporter la prestigieuse Palme d'or grâce à *The Square*. Entre-temps, il a réalisé deux autres longs métrages : *Play* en 2011 et *Force majeure* en 2014. Si l'on cherche à établir un dénominateur commun aux films de Ruben Östlund, c'est qu'ils ne laissent personne indifférent. Des enfants issus de l'immigration et pros du racket dans *Play* à la satire du milieu de l'art contemporain dans *The Square*, en passant par l'implosion de la cellule familiale occidentale dans *Force majeure*, Östlund aime appuyer là où ça fait mal. Provocateur, il ne craint pas d'explorer des zones grises et de plonger le spectateur dans le malaise, en dynamitant le simplisme des habituels positionnements politiques et moraux. Intellectuellement, Östlund va à rebours de son époque, et c'est justement ainsi qu'il s'est imposé comme un cinéaste contemporain notable. – ACO





## CHRISTIAN PETZOLD

La réputation du réalisateur allemand Christian Petzold était certes déjà bien établie à la fin des années 2000, mais sa trilogie *Barbara* (2012) – *Phoenix* (2014) – *Transit* (2018) en fait plus qu'un chef de file de l'école de Berlin : il s'affirme comme l'un des cinéastes occidentaux les plus brillants de sa génération. Explorant dans ces trois films les thèmes de l'identité, du traumatisme, de la mémoire et de la résistance aux totalitarismes, cet ancien élève et collaborateur d'Harun Farocki manie avec intelligence et sensibilité le film d'époque, faisant résonner le passé avec le présent, et chacune de ses trois œuvres avec les autres. Les intrigants jeux de miroirs et de symétrie au cœur de ses récits construisent des films à clé où la réponse semble toujours se dérober, à l'image des psychologies troubles et complexes de ses personnages. Fascinante et profondément humaniste, l'œuvre de Petzold constitue un retour incontournable sur l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, ses violences et ses fantômes. – CS



## MATTHEW RANKIN

Matthew Rankin s'est imposé dans les années 2010 avec trois courts métrages combinant le cinéma de fiction, l'expérimental et l'animation, et qui affichent une esthétique composite unique pour laquelle il faudra bien inventer un jour ce néologisme : « rankinienne ». Ces films, *Tabula Rasa* (2011), *Mynarski chute mortelle* (2014) et *Tesla : Lumière mondiale* (2017), qui ont fait un tabac dans les festivals internationaux, ont été suivis d'un objet hors norme dans le cinéma québécois, le long métrage *The Twentieth Century*. Cet improbable biopic du premier ministre canadien Mackenzie King tient à la fois de Karel Zeman pour la féerie des trucages et des Monty Pythons pour l'humour et le recours au travestissement comme ressort comique. Qu'est-ce qui fascine tant chez Rankin ? Le raffinement de la mise en scène (bricolée avec un budget de Dollarama, pour reprendre une formule qu'il aime bien), une affection profonde pour les héros au destin dérisoire, un humour décalé, un appétit féroce pour l'histoire, un goût du fait main. Il n'y a rien de comparable à Matthew Rankin au Québec. – MdB

## JOSH & BENNY SAFDIE

Josh et Benny Safdie dévoilaient avec *The Pleasure of Being Robbed* (2008) et *Daddy Longlegs* (2009) un cinéma brut, fort d'une caméra étourdissante, à fleur de peau, style qui leur valut une brève association au mouvement « mumblecore » des années 2000. Mais depuis *Heaven Knows What* (2014), et tout particulièrement avec *Good Time* (2017) et *Uncut Gems* (2019), les frères Safdie peaufinent leur vision et façonnent un cinéma de l'angoisse capitaliste pure. Fascinés par les bas-fonds newyorkais et ses junkies, ses criminels, dealers et autres hustlers, ils usent souvent du même schéma narratif : un personnage se met dans de sales draps, prend un risque financier énorme, puis, suite à un feu roulant de mauvaises décisions, doit se sortir de la pataugeoire dans laquelle il se noie. Comportements toxiques, soucis d'argent et désir de prospérité, crimes de survie et magouilles complexes sont monnaie courante. En résulte un portrait exalté et nécessaire du contemporain, et des absurdités inhérentes au rêve américain. – AEC



## CÉLINE SCIAMMA

Le cinéma de Céline Sciamma s'articule autour du regard et des multiples identités féminines, les secondes cherchant irrésistiblement à s'affranchir des diktats, souvent patriarcaux, du premier. À la manière d'un diptyque, les récits d'apprentissages de Laure, dans *Tomboy* (2011), et de Marième, dans *Bande de filles* (2014), se répondent : la quête identitaire des personnages échappant, et se heurtant sans cesse, aux normes du genre. Du côté de l'enfance en banlieue pavillonnaire comme celui de l'adolescence en cité, chez Sciamma, c'est le regard des autres qui cadence la narration de l'intime, en accentue les contrastes et en sature les différences. Enfin, avec le drame d'époque *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), la réalisatrice délaisse le récit initiatique pour une histoire d'amour et de solidarité entre femmes. Sorte de pendant féministe du cinéma de Kechiche, ici ce n'est pas la bouche que l'on fixe jusqu'au fétichisme, mais les yeux des deux héroïnes qui s'aiment et s'appriivoisent. – CBM





## PETER STRICKLAND

Après un premier long métrage prometteur en 2009, *Katalin Varga*, c'est bien dans la décennie 2010 que le réalisateur Peter Strickland est révélé comme un nouvel auteur incontournable du cinéma de genre britannique, égalant l'originalité et l'humour de son compatriote Ben Wheatley. En trois films (*Berberian Sound Studio*, 2012, *The Duke of Burgundy*, 2014, et *In Fabric*, 2018), Strickland conquiert la critique avec ses univers rétro chics et ses hommages savoureux au cinéma d'horreur des années 1960-1970 – *gialli* italiens et films de exploitation espagnols en particulier. Avec des ambiances sonores soignées et troublantes, et des visuels aussi baroques que bizarres, Strickland fait preuve d'un délicieux fétichisme et d'un humour réjouissant qui, loin de tomber dans le comique grossier ou l'imitation facile d'autres auteurs, recèlent une véritable intelligence émotionnelle et une sincère préoccupation envers des thématiques telles que les rapports de pouvoir, le travail et le consumérisme. – CS



## NICOLAS WINDING REFN

Connu essentiellement par les amateurs de cinéma de genre pour sa trilogie de polars danois *Pusher* (1996-2005) ou pour le film britannique *Bronson* (2008), Nicolas Winding Refn a vu sa notoriété exploser avec sa première réalisation hollywoodienne, *Drive*, en 2011. Prix de la mise en scène au festival de Cannes, ce thriller ultra-référencé mettant en vedette Ryan Gosling est immédiatement devenu culte. Prolifique, le cinéaste a enchaîné depuis les gros projets : *Only God Forgives* en 2013, *The Neon Demon* en 2016 et la série *Too Old to Die Young* en 2019. Bien que ces œuvres n'aient pas forcément remporté un succès aussi considérable que *Drive*, le cinéaste a su demeurer sur le devant de la scène. Que son esthétique pop et colorée ou son goût pour la musique et les références rétro agacent ou séduisent, Winding Refn captive grâce à son sens de l'expérimentation narrative et à sa façon de revisiter le cinéma de genre, en mêlant violence graphique, érotisme et onirisme poétique. – ACO

# The Social Network

## David Fincher



Les audiences viennent de s'achever, après une longue journée, tendue, au cours de laquelle Mark Zuckerberg s'est vu confronté à son ancien ami, le cofondateur de Facebook Eduardo Saverin. Il demande s'il peut rester dans la salle vide et utiliser l'ordinateur, après le départ de la dernière avocate. Un lent travelling débute alors, s'approchant de Zuckerberg, le regard fixé sur le petit écran. Le contrechamp nous montre qu'il vient d'ajouter Erica, son ex, sur Facebook. Nerveusement, son doigt commence à appuyer sur le bouton *refresh*. Au cours du travelling, de brèves explications s'affichent sur l'image quant aux différents gains économiques des protagonistes, jusqu'à « Zuckerberg, le plus jeune milliardaire du monde ». Dans son film, Fincher ne cesse de ramener au plancher des vaches la genèse de son invention, ayant drainé depuis des millions d'utilisateurs et des milliards de dollars. Ici la boucle est bouclée : tout a commencé par la frustration d'un geek envers une fille, et le voilà pris au piège de sa propre création. Le travelling s'approche doucement, comme si pour la première fois depuis le début nous pouvions entrer dans la tête du créateur de Facebook : voilà peut-être le seul moment où le spectateur peut s'identifier à lui, à travers ce geste addictif, vide de sens, tristement familier, qui a bouleversé nos vies en quelques années. La première scène était celle d'un dialogue de sourds entre Erica et Mark dans un bar. La dernière scène ne montre même plus un dialogue, mais l'illusion d'un lien, d'une existence commune et, loin de tout romantisme, le besoin mesquin et obsessionnel de se rappeler aux autres à coups de clics.

—APOLLINE CARON-OTTAVI

# Habemus Papam

## Nanni Moretti



Un balcon vide, des rideaux agités par le vent qui pourraient tout aussi bien être mus par l'onde de propagation d'un cri de désespoir. Ce cri, c'est celui du nouveau pape élu, le cardinal Melville (Michel Piccoli), soudain submergé par l'étendue de la tâche qui l'attend et bientôt fuyant dans Rome, désireux d'échapper aux pressions de son entourage. Pétrifié dans son décorum écrasant, le plan cadré avec précision s'étire pour induire l'ampleur du séisme. En un raccourci éloquent, Nanni Moretti prend acte de la brusque vacance du pouvoir au sein de l'Église catholique, alors que des milliers de fidèles attendent la parole de leur guide spirituel. Vacance que l'on peut sans doute associer aussi chez le cinéaste du *Caïman* (2006) au vide politique contemporain et au rejet viscéral de l'ère berlusconienne.

Mais cette fois, le cinéma ne dénonce pas, il s'attache plutôt avec tendresse aux faiblesses humaines. Cette béance dans le plan est à l'image du doute qui envahit Melville dont le parcours erratique dans la ville le rapprochera de sa nature profonde. Ici, le vide appelle le plein à venir, la possibilité d'une île. Avec le recul, *Habemus Papam* est prémonitoire : bientôt, Benoît XVI annoncera son abdication au monde entier, médusé. Mettant en scène la comédie humaine et le spectacle de la vie, Moretti cerne l'inadéquation au monde d'un personnage en « carence de soins » qui renoue avec lui-même. Dans un discours final au balcon, Melville fera l'éloge de l'humilité avant de déclarer forfait. Le balcon se videra alors à nouveau de sa présence tandis que la partition d'Arvo Pärt noiera la dernière séquence sous les nuées affolantes d'un présent déserté.

—GÉRARD GRUGEAU

# Melancholia

## Lars von Trier



092

*Melancholia* (2011) de Lars von Trier recèle le plan de la décennie. C'est celui où la planète bleue en question frôle la Terre au point de la dévorer et de terrasser le spectateur. Un choc esthétique dont on ne se remet pas. Il résume, on ne peut mieux, cette décennie traversée par un authentique courant d'écoanxiété face au dérèglement du globe terrestre, que le film suppose légèrement désaxé. Prophétique à sa façon, il est en phase avec la prise de conscience planétaire d'un désastre écologique annoncé, qui s'est concrétisée à l'automne 2019 lors de la grève mondiale de la jeunesse.

Par son style épuré à l'extrême, ce plan est d'une beauté stupéfiante, qui n'a rien à voir avec les images esthétisantes des désastres de notre planète filmés depuis des drones ou des avions supersoniques. Outre le paradoxe de l'indice carbone pour les révéler, ces images spectaculaires cultivent la fascination du spectateur plutôt que de véritablement favoriser une prise de conscience individuelle ou collective. Au contraire, dans *Melancholia*, loin d'être fasciné, on est absorbé par ce plan vénéneux, entraîné à notre corps défendant dans la collision cosmique provoquée par le dérèglement de la Grosse Boule. On n'est pas qu'un simple spectateur, on se sent impliqué.

Ce plan prend tout son sens dans le rapprochement des deux temps forts du film rythmés par l'ouverture de *Tristan et Iseult* de Wagner : le prologue, qui évoque l'humanité aux prises avec les éléments de la nature, et la séquence finale où survient cette fusion apocalyptique, après que les deux sœurs enfin réconciliées aient partagé leurs visions du monde et leurs sentiments, passant de la mélancolie à la frayeur.

— GILLES MARSOLAIS

# Take Shelter

## Jeff Nichols



C'est un plan extrêmement structuré. Les verticales découpent l'espace en trois zones. Au centre, une porte ouverte sur un intérieur sans éclairage, sans profondeur de champ, sans possibilité de refuge. Au milieu du cadre, une femme devrait retenir notre attention : n'est-elle pas le centre de gravité du plan ? Ne concentre-t-elle pas, dans son regard sidéré, la promesse d'une décharge électrique qui secouera le spectateur lorsque lui sera révélé l'invisible contrechamp ? Elle devrait retenir notre attention, mais elle est déjà accessoire. D'abord, parce que la couleur de ses vêtements la fond dans un camaïeu de bleus gris qui envahissent tout l'écran. Ensuite, surtout, parce que le terrible contrechamp *est* déjà présent dans les marges de ce plan. Certes, ce n'est qu'un reflet, une ombre sur le mur de la caverne où l'humain est enfermé. D'ailleurs, ce reflet existe-t-il vraiment ? Nous sommes en 2011. Déjà, circulent les discours alarmistes sur les conséquences funestes des changements climatiques, mais le terme d'écoanxiété n'a pas encore droit de cité dans le dictionnaire. Dans un geste de mise en scène qui s'apparente à de la prescience, le réalisateur clôt son film, presque, sur ce plan magistral, qui cristallise la sidération de l'humain face à la catastrophe annoncée, une catastrophe encore lointaine, parce que médiatisée par l'écran de la baie vitrée, mais une catastrophe déjà intériorisée par le visage de Jessica Chastain. Presque, parce que, dans un plan à venir, sur l'horizon immense, à la beauté tragique, l'être humain est désormais à la marge, filmé de dos...

—CÉDRIC LAVAL

# The Immigrant

James Gray



094

D'un côté, une femme et sa sœur partant au loin, vers un horizon inconnu, en se laissant dériver sur l'eau ; de l'autre, un homme déchu, avançant péniblement pour s'enfoncer vers un avenir scellé, un emprisonnement certain. D'un côté, une fenêtre, une ouverture sur le monde ; de l'autre, un miroir, un reflet à l'identique de ce qui est déjà devant soi. D'un côté, Ewa (Marion Cottillard), qui pendant tout le film cherche à rester fidèle à elle-même, avançant grâce à sa foi dans un monde corrompu ; de l'autre, Bruno (Joaquin Phoenix), un proxénète ne croyant en rien d'autre qu'à l'argent, et au prestige lui permettant d'assurer sa place dans la société. Le dernier plan de *The Immigrant* résume en un cadrage remarquable tout le cinéma de James Gray, en illuminant ainsi le destin parallèle de ces deux protagonistes, en les faisant tenir ensemble dans un plan qui montre tout ce qui les sépare. C'est devant un choix que nous laisse le cinéaste : il y a l'Amérique des transcendentalistes, trouvant dans cette terre nouvelle l'image d'une liberté personnelle encore à conquérir, et dans la déclaration d'Indépendance l'idée d'un affranchissement toujours à rejouer entre soi et le conformisme de la société, puis il y a l'Amérique telle qu'elle se présente à nous, avec sa promesse et ses rêves qui ne sont qu'illusions permettant de mieux asservir les corps et les êtres, les exploiter dans des mécanismes destructeurs faisant de la liberté un déguisement d'apparat, comme Ewa, prostituée, défilant plus tôt sur scène déguisée en statue de la Liberté. À nous de choisir notre Amérique : en 1921 ou en 2019, la question posée par ce plan foudroyant demeure des plus urgentes.

— SYLVAIN LAVALLÉE

# Under the skin

## Jonathan Glazer



La morale n'est qu'une question de point de vue. *Under the Skin*, troisième film de Jonathan Glazer, semble entièrement voué à démontrer cet axiome à travers la chasse aux peaux masculines menée par une *alien* (Scarlett Johansson) dans les rues de Glasgow. L'un des plans les plus frappants du film reste sans conteste cette image crépusculaire et terrifiante d'immoralité montrant la détresse d'un innocent bébé, abandonné en pleine nuit, seul au milieu des rochers et du vacarme assourdissant des vagues encore hantées par le drame qui s'y est produit plus tôt : les parents du bambin s'y sont noyés en essayant de sauver le chien familial. Les deux *aliens*, eux, n'ont que faire du drame en cours : l'*alien* femelle assiste au tragique sans ciller, l'*alien* mâle vient faire le ménage derrière elle, sans prêter attention aux hurlements du bébé. Quoi de pire, pour le commun des mortels, que de se retrouver impuissants devant la souffrance d'un enfant ? Probablement pas grand-chose. Glazer le sait bien et il se sert de ce plan comme point de départ d'un récit à la froideur toute scientifique qui force le spectateur à remettre en question les concepts qui le régissent (la morale, la beauté, l'acte sexuel, la conscience de soi) pour mieux comprendre tant l'essence que l'absurdité de ce que cela signifie d'être humain. L'extraterrestre (littéralement celui qui n'est pas humain) n'est logiquement pas affecté par ce plan-là. L'image de la terreur nocturne du tout-petit le laisse de marbre, car, vierge de toute appréhension du bien et du mal, il n'y voit que de la chair sans affect.

— CÉLINE GOBERT

# The Grand Budapest Hotel

## Wes Anderson



960

Wes Anderson est de ces auteurs que l'on reconnaît en un quart de seconde. Chaque plan, chaque mouvement de caméra est chez lui calculé avec une précision et un esthétisme dont le caractère outrancier devrait en théorie gêner les sentiments. Comment se peut-il alors que ses films soient aussi attendrissants, aussi humains ? La facticité criante de son univers, le cinéaste l'assume, la brandit, la souligne autant que possible ; elle est toujours mise au service de son propos. De la même manière, ses compositions visuelles sont toujours au service des personnages. Anderson a tendance à les isoler dans un plan pour nous confronter à leur essence profonde. Les yeux, on le sait, sont le miroir de l'âme, c'est pourquoi les regards caméra sont si fréquents et précieux dans la filmographie du cinéaste : ce sont les touches qui équilibrent son style et contrebalancent son artificialité. De ces centaines de regards, c'est sans doute celui de la jeune Agatha (Saoirse Ronan) dans *The Grand Budapest Hotel* qui demeure le plus bouleversant. Arraché à la dictature d'une série de récits enchâssés, ce plan ressemble peu au reste du film. Lorsqu'il intervient, dans un moment d'amour et de transcendance, l'action jusqu'alors effrénée s'interrompt, la musique s'évanouit, et il n'y a pendant un temps plus qu'un jeu hypnotique de lumières douces, illuminant le visage séraphique de celle dont on devine d'avance le triste destin. Puis, le film s'éveille, le narrateur se remet de ce souvenir élégiaque, et l'action reprend, avec ses courses et ses rebondissements. Mais après ce plan, plus rien n'est pareil. Il a quelque chose d'une image sacrée, d'une révélation.

— ELIJAH BARON

# Cemetery of Splendour

## Apichatpong Weerasethakul



097

Capable de tout, un film d'Apichatpong Weerasethakul peut cadrer deux fois l'*incadrable*. Le ciel, d'abord, socle de l'illimité. L'imperceptible à l'œil nu, ensuite, cet inconnu de la représentation, visible seulement à l'aide d'un microscope. Ça commence ainsi, par le silence d'un plan de ciel. Page blanche, lieu sans récit, ébauche d'une digression. Un plan tranquille, un plan sans motif. Bercé, sinon ensommeillé, l'œil commence à discerner l'apparition progressive d'une tache, c'est-à-dire, d'un impensé. Un germe, un micro-organisme, déplacement assumé de l'humain. Ni un rêve, ni un corps, mais l'avènement de l'*indésignable*. La logique du plan s'effondre, elle se réinvente. Hypothèse ingénue : Weerasethakul ne pointait pas le ciel mais un reflet dans l'eau. Hypothèse vraisemblable : Weerasethakul accomplit la plus pure des surimpressions, il scelle en un seul plan l'infiniment grand et l'infiniment petit. Si le plan fonctionne comme emblème du film – l'éveil politique d'un peuple tient, pour une part, à travailler jusqu'au bout l'imagination, à rapprocher des phénomènes éloignés, parfois incompatibles – il fonctionne tout autant comme promesse des œuvres à venir : le cinéma, au fond, reste tout entier à faire.

—CARLOS SOLANO

# The Hateful Eight

## Quentin Tarantino



860

Une scène secondaire, loin du chaos qui s'empare progressivement du chalet : dehors la tempête gagne en intensité et pour garder un accès à la grange, on plante dans la neige des poteaux métalliques auxquels on accroche une corde. C'est là, alors qu'il fait encore jour, qu'intervient la première itération d'un plan qui traversera *The Hateful Eight*, un angle de vue insignifiant où se jouent pourtant quelques-unes des questions chères à Tarantino. Au moment de l'installation de la corde, il fait encore jour et c'est le blanc qui envahit l'espace tandis que quelques piquets viennent rompre la monotonie de cette tempête visuelle. Il est nécessaire de revenir sur les éléments techniques qui ont été au centre de la production de *The Hateful Eight* pour saisir la majesté de cette séquence.

En 2015, dans le contexte d'une production cinématographique ayant achevé sa transition vers le numérique, l'amour de Tarantino pour le format filmique le pousse à faire ressurgir une pellicule oubliée, le 70mm : un cinémascope doublant la surface d'impression photographique du classique 35mm. Et au-delà de tourner en 70mm, Tarantino s'offre le luxe d'équiper certaines salles avec des projecteurs adaptés. Alors le long de cette corde, ce qui subjugue, c'est une pensée du spectaculaire par le vide, un sentiment d'immensité qui envahit le regard ayant eu la chance d'assister à une projection 70mm du film : Tarantino nous donne du blanc à perte de vue pour ramener le cinéma à sa texture. Et puis, lorsque la nuit tombe, au loin une lanterne éclaire l'obscurité de la salle et l'écran est pris de tremblements : ceux du grain entre les flocons.

— SAMY BENAMMAR

# No Home Movie

## Chantal Akerman



*No Home Movie* est l'ultime opus de la cinéaste belge, qui s'est suicidée le 5 octobre 2015 à Paris, deux mois après la présentation du film au festival de Locarno, en Suisse. Sa mère, Natalia, juive polonaise rescapée d'Auschwitz, est décédée un an auparavant, à Bruxelles. Cette œuvre est un film de deuil, un film plein de chagrin et de sanglots – que nous transmet la voix enrouée de la cinéaste. Un film sur la disparition, sur les racines perdues que les questions de Chantal à sa mère tentent de retrouver. Un film qui poursuit cette recherche entamée dans *News from Home* (1977). C'est le faîte de l'arbre qui est montré, pas la terre où il a poussé dans un désert sans nom. Le vent est déchaîné, l'arbre plie, mais ne rompt pas. C'est une blessure. Il est seul, il dit la sécheresse de nos yeux après avoir tant pleuré.

On ne sait pas d'où vient cette image à la fin d'un travelling sur une terre aride, la cinéaste ne tenant pas à nommer les pays où elle a enregistré sans but ces images, seulement des plans à garder pour plus tard.

L'arbre a cette fonction d'anamnèse. L'arbre dit aussi la nature du cinéma : de filmer ce qui ne sera plus. L'écran est un faire-part. L'image au cinéma dit toujours que c'est la dernière image enregistrée qu'on voit, comme celle de la mort annoncée par cet arbre battu violemment par le vent. La fille Chantal, après le décès de la mère, n'aura plus rien à filmer. Le cinéma n'est plus possible.

Nous reste cette cérémonie des adieux qu'est *No Home Movie*.

—ANDRÉ ROY

# Certain Women

## Kelly Reichardt



100

La caméra est placée à l'extérieur du pare-brise d'un pick-up. Pendant de longues minutes, elle observe fixement le visage en apparence impassible de Jamie (Lily Gladstone), qui quitte Livingston, une petite ville du Montana située à huit heures de route du ranch dans lequel la jeune Autochone vit et travaille seule. Les reflets sur le pare-brise et le grain de la pellicule 16mm accentuent la lumière terne d'une journée d'hiver froide et grise. Au début, la bande son n'est composée que des bruits métalliques du véhicule, enfermant Jamie dans une sorte de cocon aussi protecteur qu'oppressant. Une scène banale, filmée sans le moindre effet, et qui est pourtant inoubliable. La beauté mélancolique du cinéma de Kelly Reichardt réside dans l'attention remarquable que la plus grande cinéaste actuelle de l'Amérique des laissés-pour-compte porte aux infimes détails que seul le cinéma peut révéler. Comme le regard absent de Jamie, qui tente par tous les moyens de contenir ses émotions. Un profond trouble intérieur qui n'est perceptible que par le léger sursaut provoqué par le klaxon d'un autre véhicule qui lui rappelle qu'un feu de circulation vient de changer. À mesure que les grandes plaines désertées se substituent aux rues de Livingston, une rare musique vient accompagner le voyage intérieur de Jamie. Elle ne bouge pas et regarde droit devant. Elle vient pourtant de subir le rejet de la seule personne avec laquelle elle a tenté, malgré sa nature réservée, de nouer un lien. Comme la Wendy de *Wendy and Lucy*, elle est seule, sur le bord d'implorer et pourtant si résiliente. Elle est invisible aux yeux du monde. Mais pas à ceux de Kelly Reichardt.

—BRUNO DEQUEN

# Nocturama

## Bertrand Bonello



Un jeune homme face à son double. Pantalon beige, t-shirt bleu marqué d'un grand signe Nike, baskets assorties, des Nike elles aussi : ils sont habillés à l'identique. Les couleurs de cette tenue standard s'accordent un peu trop bien avec celles, passe-partout, de la moquette moelleuse et du lambris en faux bois des murs du magasin. Le mannequin, sans visage et d'un blanc immaculé, renvoie au jeune maghrébin le reflet de ses paradoxes. À cet instant, Yacine voit peut-être qu'il est parti faire la révolution en Nike. Mettre le système à terre, en arborant fièrement l'uniforme de celui-ci. Dans cette nuit d'attente, qu'il passe avec ses camarades dans un temple de la consommation après avoir commis une série d'attentats politiques, l'instant est crucial et l'image est puissante. Car le paradoxe de Yacine est le nôtre : se révolter tout en se conformant, vouloir changer le monde tout en savourant son confort. Bonello fantasme une jeunesse ayant surmonté ses différences socio-économico-culturelles pour s'unir contre un système qui abêtit pour mieux opprimer. Il ne cache pas pourtant qu'ils en sont les bons petits soldats. Le moment est triste et beau à la fois. Certes, il y a là une impasse, mais il y a surtout une prise de conscience, et la possibilité, donc, d'une libération véritable. Malheureusement, il est déjà trop tard, Yacine a fait la révolution en Nike et les policiers sont déjà en route. Bonello nous alerte : regardons-nous vite dans le miroir, avant de rencontrer avec stupeur notre propre fantôme en travers de la route.

—APOLLINE CARON-OTTAVI

# A Quiet Passion

## Terence Davies



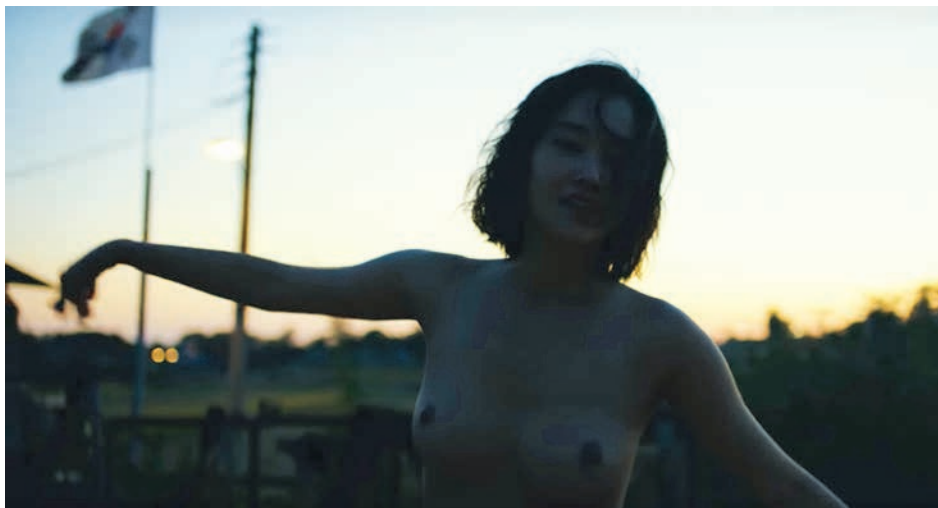
102

Vers le début du dernier film de Terence Davies, une biographie d'Emily Dickinson, un long panoramique commence sur la poète, adolescente, levant la tête pour se tourner vers sa droite, la caméra suivant la direction de son regard en faisant le tour de la pièce, révélant peu à peu sa famille, chacun vaquant à son occupation dans le silence, jusqu'à ce que l'on revienne vers Dickinson. Une soirée en famille comme une autre, dans un lieu qui devrait être des plus réconfortants, bercé par la lumière dansante d'un feu de foyer, mais ce mouvement sur place préfigure aussi l'enfermement de Dickinson (qui n'osera sortir de la maison familiale où elle mourra), tout en faisant sentir le poids de ces solitudes, contenues dans le même espace et pourtant incapables de se voir. En même temps, lorsque la caméra revient à son point de départ, quelque chose a changé : la poète retient maintenant des larmes. Le mouvement dans l'espace devient un mouvement de l'esprit, signalé par la voix (adulte) de Dickinson récitant un poème, « The Heart Asks Pleasure First », comme si la poésie répondait au sentiment d'isolement par une parole qui, pour l'instant, reste sourde (elle vient d'un avenir où ces mots pourront être entendus, célébrés), et offre comme seule issue la possibilité d'exprimer toute la douleur contenue au quotidien. L'art du cinéaste épouse celui de la poète, avec sa caméra semblant se mouvoir dans le temps autant que dans l'espace, comme si elle remontait le fleuve des souvenirs pour capter les choses au moment de leur disparition, pour exprimer les désirs de ce cœur qui, comme l'écrit Dickinson, ne souhaite, en dernière instance, que la « liberté de mourir ».

— SYLVAIN LAVALLÉE

# Burning

## Lee Chang-dong



Dans le récit mystérieux concocté par Lee Chang-dong, Hae-mi est présentée d'entrée de jeu comme une énigme. Entre Jong-su et Ben, ses deux prétendants, entre insouciance et mélancolie, entre la Corée du Sud et l'Afrique, la jeune femme n'a de cesse de fuir le monde et la caméra. Véritable héritière de la Madeleine/Judy de *Vertigo*, elle est tour à tour ordinaire et inaccessible, fascinante et intimidante. Lorsqu'elle se lève, dans un mélange de nonchalance et de transe, pour se mettre à danser au son de Miles Davis dans la cour d'une ferme qui n'a pour horizon qu'une plaine désertique donnant sur la Corée du Nord, la caméra la suit avec hésitation. Elle se rapproche timidement, avant de faire un pas de recul lorsque Hae-mi se dénude et amorce une danse fragile, ses mains s'élevant dans les airs comme un oiseau qui tente de prendre son envol. Épousant les mouvements tantôt gracieux tantôt hésitants de la jeune femme, la caméra se déplace et recadre sans cesse, victime de ce vertige du voyeur obsessif qu'Hitchcock connaissait si bien. Un vertige qui s'accroît lorsque Hae-mi se tourne vers elle/nous, souriant tristement. Le temps semble s'arrêter. La musique disparaît. Les gestes d'Hae-mi se font lourds. Nous reprenons conscience avec elle du silence angoissant de cette triste campagne coréenne, du vent qui refroidit les cœurs. Hae-mi ne s'envolera pas. Elle sort du champ. Il ne reste plus à la caméra qu'à s'élever vers le ciel crépusculaire et un arbre dénudé qui semble tout à coup symboliser toute la solitude, la fragilité et la beauté de l'existence.

— BRUNO DEQUEN

# Heimat is a Space in Time

## Thomas Heise

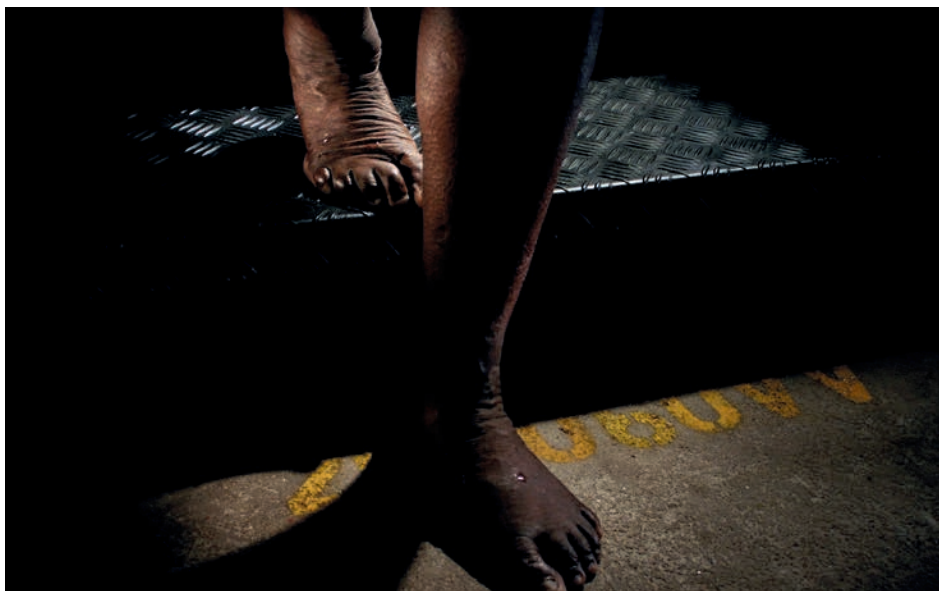
|                 |                   |                          |
|-----------------|-------------------|--------------------------|
| 993             | Gruner Linda      | 2.Rembrandtstr, 21       |
| 992             | Gruner Max        | "                        |
| 555             | Gsindermann Feige | 9.Clusiusg.6/20          |
| 655             | Gut Julie         | 2.Lilienbrunnng.18/21    |
| 19. Okt 1941 13 |                   |                          |
| 208 8           | Györi Anna        | 2.Frz.Hochedlingerg.26/2 |
| 208 9           | Györi Alexander   | "                        |
| 68              | Haber Deborah     | 2.Czerning.4/52          |
| 67              | Haber Wolf        | "                        |
| 90              | Hacker Elsa       | 4.Mühlgasse 11/3         |
| 59              | Hacker Gisela     | 2.Hammerpurgstallg.7/16  |
| 31              | Hacker Hermine    | 2.Czerninpl.5/6          |

« Chère Édith. Merci pour tout. Mes pensées vont à vous tous. Je voyage aujourd'hui. Pépita. » C'est sur ces mots aussi simples que bouleversants que se termine un long plan du monumental essai de Thomas Heise. Pépita était la grand-tante du cinéaste. Après avoir assisté à la déportation de tous les membres de sa famille, elle attendait son sort, seule et résignée. Pendant 22 minutes, une caméra imperturbable fait défiler à l'écran les listes interminables des Juifs viennois déportés entre 1939 et 1942. Des milliers de noms, déshumanisés par une routine administrative devenue sanguinaire. Simultanément, une voix sobre (celle du cinéaste) lit les lettres que les membres de sa famille ont envoyées à sa grand-mère, déménagée à Berlin. Des restrictions des premiers mois à l'espoir d'un déplacement vers des centres de transition, des réflexions sociales au compte rendu de la survie au quotidien. Heise est loin d'être le premier cinéaste à nous replonger dans les horreurs de la Shoah. Mais la singularité de son film réside dans son ampleur, qui observe à travers des correspondances intimes les cent dernières années de l'histoire de l'Allemagne. Heimat n'est pas un film sur le passé, mais sur la condition humaine telle qu'elle se vit au gré des différents régimes politiques qui, inévitablement, soumettent les individus à l'idéologie du moment. Une idéologie – qu'elle soit communiste ou néolibérale – qui influence jusqu'à nos moindres interactions. Le constat est dur et sans appel. Que faire lorsque le monde nous étouffe peu à peu ? « Demeurer décent », nous dit l'un des aïeux du cinéaste. Comme Pépita qui, jusqu'au dernier moment, pense encore à Édith et à l'avenir d'un monde qu'elle ne verra jamais.

—BRUNO DEQUEN

# Vitalina Varela

## Pedro Costa



Telle une madone noire aux pieds nus venue consoler les affligés, elle descend la passerelle du vol reliant le Cap-Vert au Portugal. Ses pieds lourds et calleux disent ses origines paysannes et le dur labeur sur des terres arides et volcaniques. Ils disent aussi l'humilité de celle qui descend du ciel avec si peu, sinon le chagrin et la rage au ventre face à la défection d'un époux parti il y a vingt-cinq ans, et dont elle vient de manquer les funérailles. Vitalina Varela saigne, l'image précédente en atteste. Son corps crie en silence et exsude les humeurs bilieuses qui la rongent en dedans. Son arrivée sur le tarmac à la nuit tombée semble émerger d'un film noir aux contrastes saturés, alors que rien ne subsiste en apparence de la douce clarté qui habitait jadis un cœur amoureux et qu'attendent au détour des venelles les fantômes d'un passé révolu. Chez Pedro Costa, l'image se fait matière hallucinante et vient puiser sa grâce à la source du mystère et de la poésie.

Un plan inondé de lumière répondra à celui-ci à l'issue du chemin de croix vécu par la veuve dans le quartier de Cova da Moura. À la faveur d'un flash-back au Cap-Vert, une ascension miraculeuse advient : Vitalina, jeune, monte une volée d'escalier pour aller rejoindre son homme à l'extérieur, alors que le couple nouvellement marié s'affaire à ériger les murs de la maison qui devait sceller leur union. Une façon pour le cinéma de redonner au bout du deuil un havre de paix et de justice à ceux et celles qui errent au pays des ombres, égarés sur les traces d'un bonheur fracassé.

— GÉRARD GRUGEAU



## SAYA ZAMURAI

Hitoshi Matsumoto / Japon / 2010

Contrairement à dans ses précédents films, Hitoshi Matsumoto n'occupe pas le premier rôle de *Saya Zamurai* : Takaaki Nomi, un voisin de Matsumoto, interprète le samurai déchu du titre. Pourtant, le cinéaste, qui est au départ humoriste et animateur d'émissions comiques à la télévision, signe ici son film le plus personnel. Une œuvre sur la question même de l'art du comique, de la farce préparée à la drôlerie involontaire : oscillant entre burlesque, grotesque et poésie, Matsumoto s'interroge sur son propre métier avec une sensibilité digne du *Cirque* de Chaplin. *Saya Zamurai* est ainsi son film le plus maîtrisé. Une pépite, telle une cerise sur le gâteau au sein d'une filmographie entièrement passionnante, que l'on pourrait elle-même qualifier de fulgurance : quatre films, de 2007 à 2013, d'un auteur qui a toujours su surprendre, expérimenter et oser, mais qui semble malheureusement avoir raccroché sa caméra. – ACO

## LE CHEVAL DE TURIN

Béla Tarr / Hongrie, France, Allemagne, États-Unis / 2011

*Le cheval de Turin* est un film en noir et gris, comme la vie d'Olsdorfer et de sa fille, vie qu'ils partagent avec un vieux cheval qui, dans le premier plan du film, rentre péniblement à la ferme. Ce plan, qui s'étire jusqu'à l'épuisement du cheval, résume tout le film, dit déjà tout de la souffrance et du poids de la solitude qui habitent chaque plan rigoureusement construit par le cinéaste dans cette œuvre monumentale. Au-delà du quotidien, aussi absurde que terrifiant, de ce couple de paysans coupés du monde, c'est de l'humanité dont il est ici question, comme souvent cela a été le cas chez Béla Tarr, par récits interposés. À partir de la douleur insupportable de Nietzsche évoquée dans le prologue, le cinéaste nous propose une nouvelle réflexion, aussi pessimiste qu'essentielle, sur l'homme et son destin. Ce cri déchirant serait-il le dernier geste de cinéma de Béla Tarr, comme il le prétend ? – RD

## BEASTS OF THE SOUTHERN WILD

Benh Zeitlin / États-Unis / 2012

Premier et seul long métrage de Benh Zeitlin au cours de la dernière décennie, *Beasts of the Southern Wild* a déclenché une onde de choc chez les cinéphiles et les critiques lors de sa sortie en 2012. Il a révélé un metteur en scène virtuose, s'autorisant ampleur et lyrisme dans ses images comme dans la trame sonore qu'il a composée lui-même avec Dan Romer. À travers l'histoire de Hushpuppy, fillette de six ans dans les bayous de Louisiane, Benh Zeitlin livre une fable humaniste et environnementaliste, apposant un souffle épique et une tonalité fantastique sur une toile de fond sociale et politique. Un tour de force pour un premier film, indépendant de surcroît, qui s'est mérité notamment le Grand prix du festival de Sundance. On attend de voir la suite, puisque le cinéaste vient de tourner son second long métrage, *Wendy*, inspiré de l'univers de Peter Pan et dont la sortie est prévue pour 2020. – ACO

## HOLY MOTORS

Leos Carax / France / 2012

En 2012, Leos Carax offre un monstre, une bête métastasée que s'empressent de décortiquer critiques et internautes, voyant dans *Holy Motors* l'épilogue d'un cinéaste faisant un retour sur sa filmographie, un entassement de références obtus à l'histoire du cinéma ou un délire d'auteur présomptueux. Le film de Carax se situe sans doute à la croisée de ces discours disparates dont les tentatives d'analyse sont vouées à l'échec. C'est que *Holy Motors* est un film sur son époque, et dans sa structure découpée en missions qui ne cessent de brouiller les pistes, peut-être faut-il voir le commentaire d'une réalité contemporaine, celle de la technologie, des médias, des crises économiques et sociales, ainsi qu'une réaction à un cinéma devenu trop narratif. C'est Denis Lavant qui incarne cette instabilité, se voyant offrir un rôle qui réinvente l'idée d'acteur. Ainsi, *Holy Motors* est une difformité cinématographique qui prouve qu'il est encore possible de faire un cinéma grand public et expérimental ; une œuvre aussi riche de sens qu'incompréhensible. – SB

## LEVIATHAN

Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel / États-Unis / 2012

*Leviathan* a été l'une des grandes révélations de la décennie en matière de cinéma documentaire. La captation du quotidien d'un chalutier de pêche industrielle dynamite l'observation traditionnelle pour prendre une forme immersive et sensorielle, flirtant avec le film d'horreur. La mer, le sang, les cadavres, saisis sous des angles inédits, refluent à l'écran dans un ballet morbide qui tient de l'expérimentation tout en donnant corps à un propos particulièrement clair et fort. Dans cet essai où la forme transcende le fond, les cinéastes laissent une place importante au travail sonore qui exacerbe la dimension horrifique du spectacle et qui est signé par Ernst Karel, leur collègue au Sensory Ethnography Lab de l'université Harvard. Bien qu'ils aient coréalisé un autre film par la suite (*Caniba*, 2017) et poursuivi leurs parcours créatifs respectifs, *Leviathan* demeure leur chef-d'œuvre. – ACO

## SPRING BREAKERS

Harmony Korine / États-Unis / 2012

Sorte de crachat, il n'y a rien d'admirable à proprement parler dans *Spring Breakers* : une communauté se déchire sous nos yeux, les identités se forment sur la base d'une imagerie de la violence. Du corps, il ne reste plus rien si ce n'est son propre déchet. Une chanson de Britney Spears motive un massacre. Ambigu et attaquable, limpide et foudroyant, *Spring Breakers* génère autant de questions que de clés pour comprendre le contemporain. Parmi d'autres, Harmony Korine décrit un monde où le cinéma absorbe la logique infernale du clip : la répétition ne sublime pas mais détruit, la fête ne réunit plus mais divise, le cliché visuel cesse de reconforter, il résonne et raisonne, il inquiète le réel. Preuve indétrônable d'un cinéma qui pulvérise l'industrie depuis son intérieur, *Spring Breakers* reste l'un des films les plus problématiques et équivoques des dernières années. – Cso





## LE CONTE DE LA PRINCESSE KAGUYA

Isao Takahata / Japon / 2013

Ultime film d'Isao Takahata, cette réinterprétation d'un conte célèbre a tout du film testament. Contrairement à Hayao Miyazaki, son célèbre collègue des studios Ghibli, Takahata ne dessine pas. Chacun de ses films use d'un style différent qui s'adapte aux sujets explorés. Pour *Kaguya*, le cinéaste privilégie ainsi un dessin qui se rapproche de l'esquisse impressionniste. À la fois minimalistes et évocateurs, les coups de pinceaux qui illustrent la vie mouvementée d'une princesse venue du ciel s'adaptent aux émotions de l'héroïne, à l'image de ce plan inoubliable où Kaguya, refusant un destin forcé par l'oppression patriarcale, s'enfuit subitement dans un tourbillon de traits de plus en plus abstraits. Plus ouvertement politique que Miyazaki, Takahata nous a quittés avec l'une des plus belles œuvres du cinéma d'animation japonais : un conte féministe observant avec mélancolie la beauté du monde et les petites choses de l'homme. – BD

## E AGORA? LAMBRA-ME

Joaquim Pinto / Portugal / 2014

Documentariste, mais aussi ingénieur du son célèbre (il a travaillé avec Manuel de Oliveira, Joao César Monteiro, Raoul Ruiz, André Téchiné), Joaquim Pinto vit avec le VIH et l'hépatite C depuis vingt ans ; au moment d'entreprendre un traitement expérimental, il décide de filmer son quotidien, c'est-à-dire son corps souffrant. *Et maintenant ?* n'est pourtant pas un film sur la maladie : c'est un film sur la vie, sur le désir de vivre. Film intimiste, tourné caméra au poing par Pinto et son compagnon Nuno Leonel, *Et maintenant ?*, avec ses allures de *home movie*, nous interpelle avec une force peu commune : l'événement le plus banal (le jardinage, la route vers la messe du dimanche, les chiens dans le lit), dans sa simplicité même, nous bouleverse et nous révèle son importance incommensurable pour celui qui lutte quotidiennement contre une mort annoncée. – RD

## LES CHIENS ERRANTS

Tsaï Ming-liang / Taïwan / 2014

Un père (Lee Kang-sheng, que l'on connaît depuis le premier film de Tsaï, *Les rebelles du dieu néon*, 1992), et ses deux enfants vivent en marge de Taipei, entre les bois et les rivières de la banlieue. Représentation extrême du capitalisme contemporain, l'œuvre, plus proche du film d'horreur que du drame réaliste, décrit un cauchemar. Entre un père en homme-sandwich debout sous le vent et une pluie battante, image qui ouvre le film dans un long plan pétrifiant, et des enfants qui volent dans un supermarché de quoi manger et qui font l'effet d'être des zombies (une façon de souligner la société de consommation), le cinéaste filme la désolation, la misère, la détresse. Il n'y a rien à sauver de ce monde en ruines, sinon l'amour que partage cette famille de survivants. D'une beauté radicale, hypnotique, *Les chiens errants* transpercent le spectateur par sa fulgurance. – AR

## CITIZENFOUR

Laura Poitras / États-Unis, Allemagne / 2014

Incontournable, *Citizenfour* de Laura Poitras (gratifié d'un Oscar) cerne les implications de l'engagement d'un honnête citoyen américain, Edward Snowden, qui un jour décide d'agir en fonction de ce que lui dicte sa conscience. Par le biais d'une fuite de documents classés secrets, il dénonce et démonte alors le fonctionnement même d'un système de surveillance tous azimuts orchestré par la NSA au moyen de méga moteurs de recherche, qui constitue une atteinte généralisée à nos droits fondamentaux et qui verrouille jusqu'à notre liberté de penser. Du coup, ce documentaire percutant illustre les modalités d'un double travail journalistique et cinématographique sérieux avec la part de risques qu'il comporte. Tourné en direct dans une chambre d'hôtel, il oppose la fragilité de cet homme courageux et la couardise de ces politiciens (Barack Obama pris en flagrant délit), lobbyistes, et autres individus proches du pouvoir qui mentent effrontément comme ils respirent ! – GM

## EAU ARGENTÉE : SYRIE AUTO PORTRAIT

Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan / Syrie / 2014

Le XXI<sup>e</sup> siècle s'ouvre sur deux tours qui s'effondrent et marquent l'entrée dans une période de violence militaire et visuelle. D'abord diffusées à la télévision, les images investissent, dans la dernière décennie, les cellulaires et les réseaux sociaux. Apparaît alors une surmédiatisation de l'horreur envahissant tous les écrans. Les documentaires de guerre se multiplient aussi, tentant d'exprimer cette double violence. En 2014, *Eau argentée : Syrie autoportrait* offre le meilleur exemple de cette tendance. Le film propose une vision à la croisée de deux regards, celui de Oussama Mohammad exilé à Paris qui n'a de la guerre que ces images, et celui de Wiam Simav Bedirxan voyant Homs tomber en ruines. Les voix à la poésie tremblante des deux cinéastes commentent des vidéos amateurs ; incertaines, elles tentent de dire l'indicible, de raconter l'inimaginable. *Eau argentée* est d'une violence extrême, celle d'une décennie mutilée par les images de l'horreur et l'horreur des images. – SB

## TIMBUKTU

Abderrahmane Sissako / France, Mauritanie / 2014

Grande oubliée du palmarès à Cannes en 2014 (le film sera multicésarisé par la suite) alors qu'il collait à l'actualité brûlante des exactions djihadistes commises notamment en Afrique, cette œuvre de résistance oppose sa force tranquille et sa beauté irradiante à tous les obscurantismes. Rappelant sans équivoque le caractère sacré de l'art et de la vie, *Timbuktu* s'avère l'un des grands films politiques de la décennie. Formé à Moscou dans les années 1980 comme bon nombre de cinéastes africains, le Mauritanien Abderrahmane Sissako (*La vie sur terre, En attendant le bonheur* Louve d'or au FNC en 2002, *Bamako*) sait donner à son film une ampleur qui allie la chronique quotidienne d'un village tombé sous la coupe féroce des fondamentalistes et le mélodrame. Par son inscription dans le paysage subsaharien, *Timbuktu* fait par ailleurs écho à l'histoire personnelle éclatée d'un cinéaste qui a toujours placé l'exil et le déplacement au cœur de sa démarche. – GG





## CAROL

Todd Haynes / États-Unis / 2015

Avec *Carol*, adaptation d'un roman de Patricia Highsmith, Todd Haynes signe une romance saphique *vintage* parée d'atours sublimes : grain du 16mm, couleurs flamboyantes, cadrages étudiés ; le film est un travail d'orfèvre plein de pudeur et d'élégance, rappelant les mélodrames de Douglas Sirk, source d'inspiration évidente du cinéaste depuis *Far from Heaven* et *Mildred Pierce*. Le classicisme adopté par Haynes sert à merveille l'histoire de cette passion affolante qu'il faut tenir sous cloche à une époque (l'Amérique patriarcale des années 1950) où l'homosexualité est encore taboue. Si le duo que forment Cate Blanchett en mère de famille bourgeoise et Rooney Mara en jeune photographe paumée et idéaliste fonctionne si bien, c'est surtout parce qu'il transcende l'histoire d'amour pour offrir un récit féministe, dont l'émancipation des deux femmes, toutes deux prisonnières de leur temps et de leur milieu, est l'enjeu principal. – CG

## HOMELAND : IRAK ANNÉE ZÉRO

Abbas Fahdel / Irak, France / 2015

Face au déficit d'images concernant le quotidien des Irakiens avant et après l'intervention américaine de 2003, ce documentaire fleuve en deux parties fait œuvre de mémoire en injectant du réel là où la barbarie nous parvient sans mise en contexte. Il nous fait ainsi partager la vie de famille du réalisateur, dont celle de son neveu Haidar tué en cours de tournage, victime de l'anarchie sociopolitique qui a suivi la chute de Saddam Hussein. Installé en France, Abbas Fahdel revient au pays et filme l'histoire qui s'écrit dans le bruit et la fureur, mais aussi dans la douceur des jours précédant la tempête. À la vie encadrée sous la dictature succèdent le feu destructeur de la guerre et le retour des affrontements entre communautés. Fahdel trouve la distance juste pour prendre acte d'un moment de l'histoire où tout bascule, tout en se retrouvant lui-même plongé dans le zéro absolu d'une tragédie intime où, comme chez Rossellini, un enfant est lâchement fauché par la folie des hommes. Il faudra 10 ans au réalisateur pour trouver la force de se confronter à son matériel et entreprendre le montage. – GG

## OVER THE YEARS

Nikolaus Geyrhalter / Autriche / 2015

Certains films documentaires tiennent du miracle. C'est certainement le cas de ce chef-d'œuvre improbable de Nikolaus Geyrhalter. En premier lieu, il s'agit d'un film qui n'aurait jamais dû exister. Le projet du cinéaste consistait à observer le quotidien d'une usine textile centenaire, survivant de peine et de misère aux changements économiques. Or, à peine le tournage commencé, l'usine ferma ses portes. Et Geyrhalter décida sans savoir pourquoi de suivre le destin de ses derniers employés. Pendant neuf ans, il va observer, toujours à juste distance, le quotidien de ces laissés-pour-compte d'une société qui ne jure que par le statut social. Certains chercheront sans relâche à se reconvertir. D'autres accepteront peu à peu de voir leur vie défiler à l'écart du monde. Épopée de la vie ordinaire, ce film exclusivement constitué de scènes anti-dramatiques est un voyage existentiel qui nous confronte au sens même de nos vies. – BD

## LE FILS DE SAUL

László Nemes / Hongrie / 2015

Pleinement conscient des enjeux éthiques qui pèsent sur la représentation de la Shoah, László Nemes invente, avec *Le fils de Saul*, une nouvelle façon de prendre en charge la notion riche et très débattue de l'irreprésentable au cinéma. Concrétisé par l'usage systématique du flou, l'impensé de la représentation advient dans chaque plan, au fond du cadre : il opère comme zone aveugle de la pensée, mais aussi comme geste où s'affirme la propre difficulté du film à rendre visible une présence. Le flou trace ainsi, à l'intérieur même du plan, les limites infranchissables de la fiction, là où elle ne pourra jamais survenir, s'installer ou même s'imaginer. En cela, et puisqu'il n'a rien de conclusif, puisque chaque plan se présente comme une hypothèse ou une question, *Le fils de Saul* relance entièrement la responsabilité de la fiction cinématographique dans le récit de la Catastrophe. – CS

## THE HUMAN SURGE

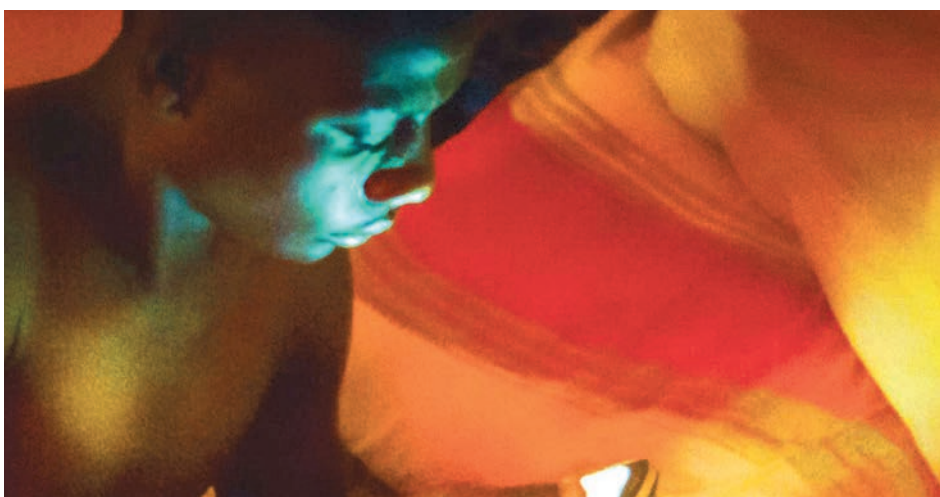
Eduardo Williams / 2016

Avec ce premier long métrage qui lui vaut le Pardo d'Oro de la section Cinéastes du présent à Locarno, le jeune réalisateur argentin Eduardo Williams signe une œuvre étonnante qui fait le tour des sélections expérimentales de festivals. Connectant l'Argentine au Mozambique puis aux Philippines, et jonglant entre les formats (d'un 16mm granuleux aux images léchées de la RED), il traite de manière parfois déroutante des enjeux de l'hyperconnectivité globalisante et de l'ennui d'une jeunesse exploitée. Ce qui l'intéresse surtout comme artiste, ce sont les changements et les contrastes – de textures, d'échelle, de rythme –, passant en quelques secondes du minuscule à l'immense, de l'inertie aux déplacements incessants, et ce d'un continent à l'autre. Si ces questionnements peuvent laisser le spectateur sur sa faim, *The Human Surge* est certainement une expérience immersive et sensorielle très impressionnante. – CS

## I AM NOT YOUR NEGRO

Raoul Peck / France, États-Unis / 2016

En phase avec l'explosion de haine raciale alimentée par la résurgence du discours suprémaciste blanc durant l'ère Obama, le film de Raoul Peck tombe à point pour replacer les combats sociaux et politiques des Afro-Américains des dernières décennies au centre de l'actualité. À partir d'un texte inédit de James Baldwin (*Remember This House*), le cinéaste fait revivre l'une des figures majeures de la littérature américaine du XX<sup>e</sup> siècle proche des icônes de la lutte pour les droits civiques que furent Medgar Evers, Malcom X et Martin Luther King. Doublement marginalisé en tant que Noir et homosexuel, Baldwin éblouit par la pertinence historique de ses analyses sur la place des minorités dans l'espace public et leur représentation à l'écran. Brillant film de montage, *I Am Not Your Negro* frappe fort et juste, mettant en lumière un continuum de discriminations systémiques entre passé et présent. Assurément, un des essais documentaires les plus puissants des années 2010. – GG





## TONI ERDMANN

Maren Ade / Allemagne / 2016

On peut avoir le sentiment que le jury de Cannes 2016 a manqué un rendez-vous avec l'histoire en privant *Toni Erdmann* de la Palme d'or. Saisir cette occasion pour couronner une femme, un an avant #MeToo, eut été inspiré, sachant qu'on tenait là un film unanimement loué, qui avait tout d'une révélation (bien que Maren Ade ne soit pas une nouvelle venue, son précédent film, *Everyone Else*, ayant reçu l'Ours d'argent à Berlin en 2009). *Toni Erdmann* est un film important de par la réflexion d'une acuité remarquable qu'il déploie face à notre époque et la crise profonde des sociétés néolibérales. Un sujet majeur, traité avec assurance, évitant d'emprunter un ton sentencieux ou un style pompeux. Avec l'histoire simple d'un père et de sa fille, portée par une mise en scène et un sens du récit d'autant plus surprenants que classiques au premier abord, sans oublier son humour subversif, Ade a su imposer sa sensibilité singulière. – ACO

## VISITA OU MEMORIAS E CONFISSOES

Manoel de Oliveira / Portugal / 1982-2016

En 1982, Manoel de Oliveira a 73 ans. Il vient de terminer *Francesca*, adaptation de « Fanny Owen », roman de son amie Agustina Bessa-Luís qui deviendra sa collaboratrice pour six films. Pour nous qui connaissons la suite, cet opus est l'œuvre d'un jeune homme qui tourne alors un film qui ne devra être projeté qu'après sa mort. « Film de moi et sur moi », comme il le dit malicieusement d'entrée de jeu, *Visita* n'est pas à proprement parler un testament ; c'est tout à la fois un album de souvenirs et une réflexion libre sur l'art (le cinéma, bien sûr, mais aussi l'architecture). La maison de Porto qu'Oliveira habite depuis quarante ans est le lieu idéal pour stimuler la mémoire, questionner les photos et les films, au besoin interpellier les fantômes. Il n'est pas abusif de penser que, quand il nous quitte, le 2 avril 2015, c'est une page de l'histoire du cinéma qui se referme, un art qu'il a magnifiquement servi. – RD

## FÉLICITÉ

Alain Gomis / France, Sénégal / 2017

Révélé dans les années 2000 par les films *L'Afrique* et *Andalucia* sur les exils intérieurs vécus par des personnages à cheval entre deux cultures, Alain Gomis confirme avec *Félicité* (Ours d'argent à Berlin, Étalon d'or au Fespaco) l'originalité d'une démarche qui fait résonner au cœur de la décennie la voix d'un continent africain trop souvent absent de nos écrans. Après *Aujourd'hui* tourné à Dakar en 2013, le cinéaste franco sénégalais filme à Kinshasa une épopée du temps présent contée à travers le combat d'une mère, chanteuse de bar, qui cherche, entre le monde des vivants et celui des esprits, à sauver son fils de la mort. *Félicité* est à la fois un choc d'images hétérogènes, un chaos de sensations confuses doublé d'un flux d'énergie inexorable, une tragédie universelle portée par des chants traditionnels et le chœur antique d'un orchestre symphonique. Bref, un film intensément libre qui semble vivre sa propre vie avec sa constellation de réseaux infinis. – GG

## ZAMA

Lucrecia Martel / 2017

Après trois longs métrages dans les années 2000 (*La ciénaga*, 2001, *La niña santa*, 2004, et *La mujer sin cabeza*, 2008), il aura fallu neuf ans à Lucrecia Martel pour terminer son unique film des années 2010, *Zama*. Un changement de cap pour la réalisatrice argentine qui passe ainsi des études sociales contemporaines minimalistes à la fresque historique, même si elle conserve l'étrangeté et certaines préoccupations (de classe, de genre, de race) de ses films précédents. Adapté du roman éponyme de l'écrivain argentin Antonio Di Benedetto, *Zama* renverse le discours traditionnel du héros conquérant du Nouveau Monde à travers la figure de Diego de Zama, *corregidor* espagnol peu sympathique et tournant en rond dans une colonie d'Amérique du Sud au XVIII<sup>e</sup> siècle. À travers un travail sonore et de cadrage époustouflant, et un humour absurde, Martel réécrit le récit colonial et dissout la réalité de l'homme blanc. – CS

## AN ELEPHANT SITTING STILL

Hu Bo / Chine / 2018

*An Elephant Sitting Still* de Hu Bo aura été une comète dans le ciel des festivals de la décennie. Un joyau sombre à l'aura d'autant plus tragique que le jeune cinéaste chinois derrière cette œuvre fleuve de près de 4 heures, impressionnante de maîtrise, se sera donné la mort peu de temps avant sa consécration. Le film, malmené par la production, a l'ambition des grands récits romanesques (Hu Bo était aussi écrivain). Sur fond de violences sociales et familiales dans une ville postindustrielle du nord de la Chine, quatre personnages de générations différentes se croisent et rêvent d'un ailleurs. Portée par des images poisseuses qui cernent les protagonistes, la mise en scène âpre colle au désespoir de ces destinées éreintées, résistant autant que faire se peut à la brutalité de la vie. Alliant rudesse quasi documentaire et glissements poétiques et métaphysiques, Hu Bo se démarque de ses prédécesseurs trop souvent enfermés dans le réalisme. Une voix unique dans le cinéma indépendant contemporain chinois qui va nous manquer. – GG

## LA FLOR

Mariano Llinás / Argentine / 2019

Les quatorze heures cumulées de *La Flor* s'avèrent l'argument le moins intéressant dans l'éloge du film-fleuve. Car il y a de tout dans *La Flor*, tout de la vie et tout du cinéma, rassemblés dans un cadavre exquis qui ne fait justement aucun sens lorsqu'il est pris en compte dans cet ensemble intimidant. Sa beauté en forme de fleur tient plutôt à sa capacité à laisser se détacher les pétales de son récit, à feuilleter le catalogue des possibles du cinéma : la série B fauchée, le *musical* conjugal, le film d'espionnage, les parties de campagne, le méta film canadien improbable, puis cette fin, cette errance dans le désert projetée sur une peau velue d'animal, un ultime renvoi à la fascination première des images mouvantes. Damné par cette longueur qui le protège tout à la fois des jugements précipités, *La Flor* réfléchit, à même les visages de ses quatre actrices, sur ce que peut bien être un geste, un acte, un événement, dans un art qui aurait perdu le sens de l'aventure. – MLG





## SAUVAGE

Camille Vidal-Naquet / France / 2018

Remarqué à la Semaine de la critique à Cannes en 2018, Césarisé en 2019, le premier opus de Camille Vidal-Naquet a été présenté en catimini au Québec (Image+Nation et Centre Phi). Interdit aux mineurs sans doute pour ses scènes d'humiliation et de sexe tarifés, *Sauvage* poursuit une carrière marginale comme son héros au parcours quasi christique qui survit dans la rue en faisant le tapin avec une sorte d'innocence brisée qu'aucune turpitude humaine ne semble parvenir à flétrir. Porté par la grâce blessée de Félix Mariteau (*120 battements par minute*), le film capte une énergie irréductible qui propulse le récit et déborde la mise en scène. Une quête d'amour insatiable sert ici de carburant à une vie de paria vécue jusqu'à la lie, mais qui refuse de plier devant l'hypocrisie de l'ordre social. Aux côtés d'Alain Guiraudie et Robin Campillo, Camille Vidal-Naquet vient gonfler les rangs d'un cinéma français de la décennie enfin en phase avec les réalités des minorités sexuelles. – GG

## LES MISÉRABLES

Ladj Ly / France / 2019

Le premier long métrage de Ladj Ly est sidérant. Malgré pourtant de nombreux films sur ces « territoires perdus » de la République française, on n'a jamais vu la banlieue sous ce regard franc et dense. Film épique, à la solide mise en scène et à la narration puissante, *Les misérables* qui ont, comme le roman de Hugo, le souffle et la ferveur didactique montrent l'état des lieux d'une cité à Montfermeil, en suivant trois policiers qui la patrouillent. Ly fait plus que nous la montrer : il nous y immerge en nous faisant découvrir sa géographie, ses habitants, son organisation civile (voir le portrait du maire), ses rapports de force qui vont petit à petit se déployer, à la suite d'une bavure policière, et culminer dans une dernière séquence aussi intense qu'irrésolue, tels des points de suspension qui permettront d'éloigner le récit du schématisme et des préjugés idéologiques, du désespoir et du nihilisme. Un vrai film politique. – AR

## NE CROYEZ SURTOUT PAS QUE JE HURLE

Frank Beauvais / France / 2019

Le cinéaste français Frank Beauvais s'était illustré jusqu'à présent dans le format du court métrage, principalement au cours des années 2000. Alors qu'il n'avait réalisé que deux courts récemment, en 2010 puis 2015, il est revenu sur le devant de la scène cette année avec son premier long métrage, *Ne croyez surtout pas que je hurle*. Une œuvre magistrale, en forme de journal intime, composée de très courts plans tirés des centaines de films que le cinéaste a regardés de façon boulimique au cours d'une période de dépression. Cette plongée introspective se transforme en une réflexion brillante sur le cinéma, le sentiment d'impuissance de l'artiste, la souffrance intime, les fractures de la société contemporaine. Bref, un kaléidoscope brûlant, tant sur le plan visuel que philosophique et émotionnel, qui inscrit de façon indélébile le nom de son auteur dans nos mémoires. – ACO



# Chemins de traverse

**126** Une décennie d'espoir et de persévérance

| par Marc Mercier

**132** Sériemania — Euphoria

| par Céline Gobert

**138** Le cinéphile ludopathe — Perspectives nihilistes

| par Damien Detcheberry

# Une décennie d'espoir et de persévérance

PAR MARC MERCIER

---





↑ **Born to Live Dying** de Fran Orallo, dans une rue de Ramallah, Biennale /sin/ 6<sup>e</sup> édition (2019)

**10<sup>e</sup> anniversaire de  
la Biennale d'art vidéo  
et performance  
en Palestine /si:n/**

Du 14 au 16 septembre 2019 s'est déroulée la 6<sup>e</sup> édition de la biennale /si:n/ à Ramallah et à Gaza. Ce festival, cofondé en 2009 par la Qattan Foundation, l'Institut culturel franco-allemand de Ramallah et les Instants Vidéo de Marseille, constitue en soi un frein au pessimisme qui ronge les consciences de pas mal de nos contemporains. Une phrase que prononce Jean-Luc Godard à la fin du court métrage *Sang Titre* (10' - 2019), qu'il a offert au public palestinien, pourrait à elle seule résumer l'état d'esprit de cette manifestation : « Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, et pas davantage de réussir pour persévérer. »

Quand cette biennale fut fondée, la création vidéo palestinienne était déjà très présente sur la scène internationale, mais ce qui manquait c'était un espace-temps de dialogues et de rencontres entre des œuvres et des artistes vidéo de tous les continents sur différents points du territoire palestinien (Cisjordanie, Gaza et Jérusalem). Profitant de la présence d'artistes internationaux durant l'événement, les organisateurs ont aussi mis en place des temps de formation ouverts aux étudiants et artistes émergents. L'objectif était bel et bien de créer une dynamique inscrite dans le long terme.

Une autre ambition affichée fut de casser l'image de la Palestine véhiculée par les médias qui ne s'y intéressent que quand il y a des drames spectaculaires, réduisant ce peuple au statut de victime alors que, dans les faits, il ne cesse d'agir souverainement. Pour lever toute ambiguïté sur leurs intentions artistiques, les organisateurs décidèrent dès la première édition du festival d'inscrire dans le programme l'œuvre d'un artiste contemporain internationalement réputé et dont le talent n'est plus à démontrer. Ce fut l'Américain Bill Viola qui fut contacté et qui accepta aussitôt de prêter gracieusement son installation *The Reflecting Pool* (1979).

Je m'autorise ici une petite anecdote qui, je crois, en dit long sur le degré d'implication de cet artiste malgré le fait qu'il n'ait pas pu se libérer pour le vernissage. Quelques mois après l'événement, je me suis rendu au Studio national des arts contemporains du Fresnoy (Tourcoing) où il exposait, pour le remercier de vive voix au nom de toute l'équipe de /si:n/. C'est alors que sa collaboratrice et compagne Kira Pirov me confia que Bill Viola ne cessait de clamer partout que *sa plus belle exposition de l'année, c'est celle qu'il a faite à Ramallah*.

Inoubliable inauguration en ce joli mois de mai 2009 dans le jardin de la Qattan Foundation. Intense émotion quand le directeur du Centre culturel Khalil Sakakini s'est écrié au terme de son allocution : « L'art vidéo sera bientôt en Palestine une arme de création massive ». Formulation puissante en regard de l'opération « Plomb durci » de l'hiver précédent qui massacra tant d'habitants de Gaza.

Durant une semaine, performeurs et vidéastes d'ici et d'ailleurs ont brillé de mille feux de joie à Ramallah, Gaza, Birzeit ou Jérusalem : Iman Abu Hmid, Jumana Emil Abboud, Jean-Paul Fargier, Julien Blaine, Khalil Rabah, Manar Zuabi, Mohammed Harb, Dominique Angel, Pascal Lièvre, Natacha Muslera, Taysir Batniji, pour n'en nommer que quelques-uns. Je citerai deux œuvres emblématiques qui témoignent de

cette capacité propre aux artistes palestiniens à traiter d'une tragédie avec humour. Dans *Vacuum* (2007), Raeda Sa'deh montre une jeune femme passant inlassablement l'aspirateur dans le désert, ironisant ainsi sur le rôle attribué aux femmes dans sa société. Avec *Chic Point* (2003), Sharif Waked nous invite à un défilé de mode où chaque mannequin montre une astuce vestimentaire pour découvrir son ventre. Soudain, des images documentaires nous montrent des Palestiniens contraints de soulever leurs habits aux passages des checkpoints.

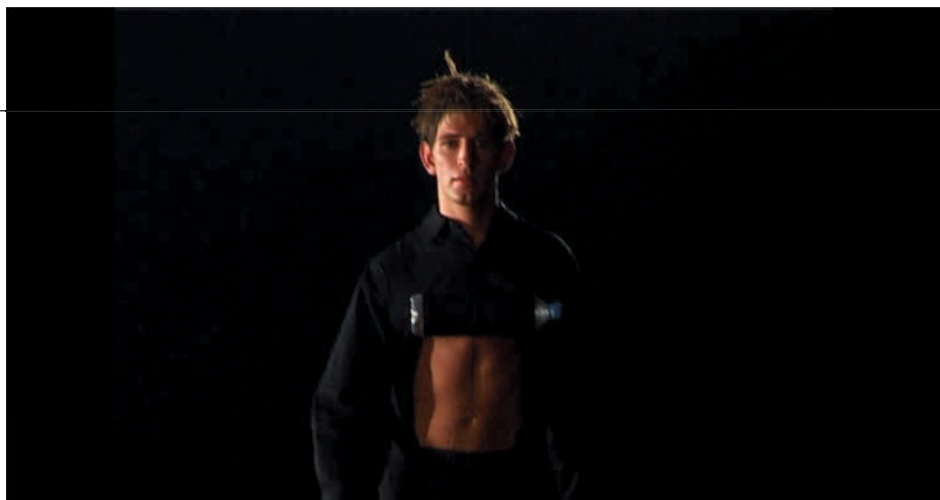
Au retour de la seconde édition de /si:n/ en juin 2011, j'ai publié un compte rendu dont je vous livre ici l'introduction tant elle me semble refléter la dynamique dans laquelle nous nous trouvions : « J'ai longtemps pensé que le plus important, le plus incroyable, le plus difficile était fait : fonder un festival d'art vidéo en Palestine. Il en va d'un engagement artistique comme d'une relation amoureuse : le plus périlleux est de durer. Mais pour ce peuple, vivant sous occupation depuis plus de soixante ans, la patience est une seconde nature. Il ne crie ni « aux armes ! », ni « aux larmes ! », mais « aux arts ! ». Pour les Palestiniens, l'art est comme la rose dont parle le poète Paul Claudel : elle ne se défend pas avec ses épines, mais avec son parfum. »

Les fleurs sont faites pour être partagées. La Biennale s'est donc lancé un nouveau défi : élargir son audience. Ici comme ailleurs, les propositions artistiques contemporaines, si elles sont cloîtrées dans des lieux dédiés, n'attirent qu'une frange de la population déjà initiée. Il convient donc de briser ces murs sociaux.

Le médium vidéo a une souplesse que le cinéma n'a pas, la possibilité de s'adapter à de multiples espaces de diffusion sans nuire à l'intégrité de l'œuvre. À partir de 2013, le festival investira un grand nombre d'espaces publics de la ville, écrans dans des vitrines de magasins, détournement de supports publicitaires numériques, projections sur des places, performances dans les rues... Et pour optimiser l'impact populaire, décision fut prise de faire coïncider les dates de la manifestation avec le mois du Ramadan, période où la population descend le soir dans la rue après la rupture de jeûne.

Dès lors où des œuvres quittent les galeries pour se soumettre aux regards de personnes qui n'ont pas fait la démarche de se rendre à une exposition, la prise de risque est optimale. Pour la majorité, il s'agira d'une première confrontation avec l'art contemporain. Si l'expérience est mauvaise, il sera difficile d'attirer à nouveau leur attention. Faire descendre l'art dans la rue, c'est aussi perturber les habitudes des gens, détourner leurs trajectoires et leurs regards, modifier les rythmes de leurs déplacements, susciter des discussions, des rencontres inédites. C'est donc une initiative très politique.

Pour cette première édition dans l'espace public, les organisateurs ont nommé deux commissaires d'exposition (Reem Shilleh et Lara Khaldi) en charge de définir une orientation artistique qui soulève des problématiques sociales, et d'inviter les artistes palestiniens inspirés à y répondre. Partant du constat que les habitants de Ramallah vivent de plus en plus dans un environnement consumériste (de plus en plus de boutiques et cafés branchés ont surgi), la foule jusqu'alors solidaire qui faisait donc peuple,



↑ **Sang Titre** de Jean-Luc Godard (2019) → **Vacuum** de Raeda Sa'adeh (2007) → **Chic Point** de Sharif Waked (2003)

devient de plus en plus une foule solitaire, un agglomérat de consommateurs comme dans la plupart des cités occidentales. Il s'agira donc, disent-elles, de *kidnapper l'espace public en tant que scène des théâtralités du spectacle*. Et c'est ainsi que, chaque soir, quand les badauds sortent dans la rue pour satisfaire leurs besoins de consommation, ils découvrent que leurs magasins préférés ont muté en espaces artistiques, les vitrines proposant des vidéos expérimentales critiquant le pouvoir de fascination des marchandises. De nombreux artistes palestiniens ont répondu à l'appel. Pour l'installation vidéo *Directions for an intimate solutions or seems more intimate* (2013), Noor Abu Arafeh a choisi d'être exposé dans un café de Ramallah, lieu populaire où les gens s'observent, pour questionner le voyeurisme réactivé par l'émergence des télérealités. En utilisant des images familiales, l'artiste brouille les frontières entre l'intimité et le public. Avec *The blindness of Love* (2013), Yazan Khalili enchaîne, pour sa part, des images qui pourraient être intimes, mais leur surexposition les efface de notre mémoire. Entre chaque photo un mot apparaît, puis un autre, une phrase heurtée se construit ainsi signifiant la difficulté à exprimer sa douleur.

Dopée par un fort intérêt populaire, la Biennale /si:n/ s'est ainsi petit à petit imposée comme un événement artistique incontournable sur la scène culturelle palestinienne. Chaque année, la rue et les places sont désormais occupées par l'art vidéo et des performances qui suscitent des débats spontanés avec les artistes présents. Et voici qu'en ce mois de septembre 2019, la biennale célèbre ses dix années d'existence. Il fallait un cadeau d'anniversaire et ce fut Jean-Luc Godard qui l'offrit avec son fameux *Livre d'image*, un film tourné vers ce monde arabe dont tout le monde parle, mais que personne n'écoute. Godard, l'ami historique du peuple palestinien depuis son incontournable *Ici et ailleurs* (1974), le film qui nous a appris à penser *entre*, dans le mouvement qui va d'un territoire à un autre : « Ici, une famille de Français moyens devant son poste de télévision. Ailleurs, les combattants palestiniens filmés dans leur vie quotidienne, leur entraînement, leur mort. » Entre les deux, il n'y a pas un trait d'union, mais des écrans qui manipulent les consciences. Avec *Le livre d'image*, quarante-cinq ans plus tard, la situation a empiré, il n'y a plus l'espace d'un ET entre la Palestine et l'Occident, il y a la guerre avec pour décors un Orient de moins en moins proche. Alors Godard a envoyé aux Palestiniens un autre film, *Sang Titre*, pour s'adresser à eux directement malgré le bruit et la fureur. Un film sans pitié, car un peuple qui résiste n'a pas besoin de pitié, juste de solidarité.

À l'heure où j'écris ces lignes, je reçois un courrier de Palestine. J'apprends que depuis septembre, *Sang Titre* fait débat. Si Godard a pris soin de s'adresser aux Palestiniens, cela ne pouvait pas rester lettre morte. Il fallait répondre. C'est le réalisateur Kamal Jafari qui va s'en charger avec le soutien de la Qattan Foundation. Dans ce monde de brutes, je trouve ce geste d'une profonde élégance.

Alors me reviennent les derniers mots du *Livre d'image* : un ardent espoir...

# Euphoria

**Concepteur : Sam Levinson**

PAR CÉLINE GOBERT

132



**Agressive, intense mais sensible, la série produite par le rappeur Drake met les tripes des ados américains sur la table.**



↑ Euphoria de Sam Levinson

Il est loin le temps où Dawson, Buffy et les Frères Scott tergiversaient sur le sens de la vie, *qui aimer, que faire de son existence* ; 20 ans plus tard, la série pour (et sur) les adolescents a pénétré des sphères plus sombres, révélant les enjeux d'un monde violent et hyperconnecté où l'hyper mise en scène de soi, l'hyper information et l'hyper performance, y compris sexuelle, façonnée par la pornographie et les médias sociaux, écrasent les jeunes et le monde. En fait, à côté d'*Euphoria*, estampillée HBO et A24, inspirée d'une série israélienne et signée par Sam Levinson (l'auteur d'*Assassination Nation*), même les plus frontales *Skins* ou *13 Reasons Why*, qui osaient déjà beaucoup dans leur exploration respective de la sexualité ou du mal-être ado, font pâle figure. Ici, les « *dick pics* », les *sex tapes*, la dépression, le sentiment extrême de solitude, le *revenge porn* et l'obsession du corps font partie du quotidien.

Le visage du monde alentour s'est aussi assombri ; l'(anti)-héroïne d'*Euphoria*, Rue (interprétée par la jeune artiste Zendaya) le lâche dès l'ouverture : « *I was born three days after 9/11* ». Kat (Barbie Ferreira, élue parmi les 30 adolescents les plus influents dans le monde en 2016 par le *Time*) dit, non sans humour, à son voisin de classe : « *Please don't be a mass shooter* ». La génération Z, celle des post-milléniaux (« *Gen Z* ») a bien conscience qu'elle a débarqué en territoire hostile, dans une Amérique ravagée par l'angoisse du terrorisme et des armes, la peur et l'omniprésence de « l'autre » dans son espace vital : ces invisibles sur Instagram qui voient et jugent tout ; comme les filles d'*Assassination Nation* le disent si bien : « *The whole world is watching* ». Pas étonnant donc que, pour calmer l'anxiété qu'engendre ce dehors menaçant, Rue ne puisse plus se passer d'anxiolytiques et de drogues, non pas pour atteindre l'euphorie-titre, mais bien pour ne plus rien ressentir du tout, à l'abri, protégée, comme elle le fut autrefois dans le ventre de sa mère.

Avec ce personnage principal, ayant passé son été en cure de désintox et souffrant de troubles obsessionnels compulsifs (TOC), la série se veut une exploration subtile du thème de l'addiction (notons d'ailleurs la ressemblance frappante entre le dealer Fezco et le rappeur Mac Miller mort d'une overdose en 2018) : dépendance aux substances, mais aussi dépendance à l'autre ; aux sommets émotionnels que font connaître le sexe, la naissance de l'amour, l'approbation (virtuelle ou non) d'autrui. Souvent, la caméra va adopter l'état d'esprit de Rue : droguée, elle accompagne sa marche sur les murs ; amoureuse, et celle-ci tourne et tourne encore, mimant l'ivresse et le vertige de l'amour. On le voit bien : même si l'entrée en matière de la série se fait de manière prosaïque et brutale, dans le paradis du liquide amniotique, Levinson (lui-même ancien toxicomane) ne joue pas la carte du réalisme pur, optant moins pour une peinture du réel que des émotions qui le traversent. La série se veut donc passionnée, épidermique, intense ; aussi intense que peut l'être l'époque dans laquelle elle s'inscrit (« *Je n'ai même pas fini l'école et c'est bientôt la fin du monde* », dit Rue), mais aussi l'adolescence en tant que telle où chaque fête, chaque difficulté rencontrée prend des allures d'apocalypse. Formellement, Levinson vise une intensité sensorielle similaire : *soundtrack* de rap/pop/electro joué *ad nauseam*, messages textes qui s'affichent à l'écran, ralentis, voix *off* désabusée et ironique qui commente le déroulement de l'action, quatrième mur

↑ → → **Euphoria** de Sam Levinson



régulièrement brisé, faux plan-séquence, narratrice omnisciente qui rejoue des scènes sous un autre angle ou revient sur une ellipse ; on y pleure des larmes pailletées, on se texte en *split screens*, on y danse sous des filtres rouges et bleutés instagrammables : on est dans la surcharge narrative mais aussi émotionnelle ; surcharge propre aux années 2010 où la frontière entre l'autre et soi est devenue, à force de « likes » et de surexposition intime, plus poreuse.

## Levinson ne vise qu'une chose : atteindre la part de vérité universelle que contient une émotion ou une expérience entièrement subjective.

### DYNAMITER LES ARCHÉTYPES

La structure narrative réussit là où *Assassination Nation* avait échoué : offrir de la profondeur aux personnages. Levinson prend le temps d'étudier ses protagonistes, de les aimer, de les comprendre, ce qui fait toute la différence en termes de nuances psychologiques et de commentaires sociaux. Chaque épisode zoome sur la psychologie d'un des jeunes, et en dévoile les multiples facettes, cachées ou non, remontant jusqu'aux racines des traumatismes pour mieux démonter le cliché auquel il pourrait être assimilé aujourd'hui. Les archétypes habituels (le beau gosse sportif, la blonde superficielle, la rebelle un peu gothique, etc.) sont ainsi complètement dynamités à la lumière des réalités actuelles, et notamment une sexualité fluide, non normative et libérée. Cette façon d'ancrer l'étude psychologique des adolescents – et de véritablement étaler leurs tripes sur la table – engendre une grande authenticité, qui est sans conteste l'une des réussites principales de la série : tout y sonne juste, sans retenue, sans censure.

C'est justement ce ton cru et frontal, qui ose *vraiment* tout montrer (un vieux mec qui se masturbe à l'écran devant une ado, une jeune fille forcée de goûter au Fentanyl, des viols, des pénis à outrance et on en passe), qui fait la force d'*Euphoria*, non moins parce que la série désire provoquer que parce qu'elle veut atteindre une certaine vérité (sale, désagréable) sur la dangerosité de l'époque et ce, en se plaçant directement aux côtés des ados. Levinson ne se contente pas de filmer la déchéance, l'angoisse ou le sexe, il se met à la hauteur de ses personnages, et surtout, il les humanise complètement, à la différence d'un Bret Easton Ellis par exemple, dont la série *Web The Deleted* ne saurait être plus éloignée d'*Euphoria*, malgré des thèmes extrêmement similaires. En fait, Levinson ne vise qu'une chose : atteindre la part de vérité universelle que contient une

émotion ou une expérience entièrement subjective. Et ce, y compris dans sa peinture extrêmement intéressante de la sexualité, l'autre point fort de la série.

## LE SEXE : FORCE ET CONQUÊTE IDENTITAIRE

En plus de disséquer, et souvent de volontairement inverser, les relations de pouvoir entre les garçons et les filles, *Euphoria* a pour ambition d'explorer tout particulièrement l'*empowerment* qu'il est possible de trouver dans la sexualité. L'un des plans les plus intéressants des huit épisodes que compte la série observe, d'en haut, un garçon et une fille venant de faire l'amour. Le jeune est complètement nu, pénis face caméra, la fille ne l'est pas. L'inversion de ce que l'on est majoritairement habitués à voir en termes de nudité frontale (soit le corps féminin) inonde la série ; certains internautes se sont même amusés à compter le nombre de pénis montrés face caméra dans le seul épisode 2 : une trentaine ! Ces nombreux plans inversent le rapport de force peu reluisant qui existe dans la vraie vie : le systématisme avec lequel les garçons filment leurs ébats avec leurs copines pour les diffuser auprès du plus grand nombre.

De façon plus générale, l'axe garçons/filles est constamment retravaillé, nuancé, par le personnage de Jules, transféminine (interprétée par la trans Hunter Schafer) qui dynamite d'emblée ce qui est « attendu » (dans le sens d'une habitude) en termes de binarité. Avec Rue (dont la sexualité n'est jamais étiquetée, jamais l'enjeu du scénario) il s'agit sans conteste du plus beau personnage de la série. Leur relation (un genre d'amitié amoureuse/codépendance/poly passionnelle), en plus d'être véritablement touchante, fait jaillir de nombreux questionnements : comment définir la féminité ? Comment s'affranchir de ce que la société y a habituellement associé en termes de comportements sexuels, de choix vestimentaires ou d'attitudes ? Jules s'interroge ainsi sur ses nombreuses relations sexuelles avec les hommes, et se demande si elle ne s'en sert pas comme d'un « moyen de conquérir sa féminité ». Elle se fera demander : pourquoi ce sont forcément les hommes qui vont venir définir celle-ci ? Des personnages masculins, comme l'athlète populaire Nate (Jacob Elordi) ou encore le jeune McKay (Algee Smith), croulent pour leur part sous les attentes de performance et de virilité que la société associe aux hommes. McKay, sous l'influence de la pornographie, n'hésitera pas ainsi à étrangler sa copine Cassie lors de leur première fois, sans lui demander son avis. Et Nate, homosexuel refoulé, se sert constamment de ses muscles pour prendre le dessus sur les femmes, mais aussi sur les hommes.

Mais en matière d'*empowerment*, le personnage de Kat (fille ronde aux allures de Thora Birch dans *Ghost World*) reste le plus éloquent puisque le sexe alimente non seulement son élan créatif (voir son *fan fiction* torride, transcrit en images dans une séquence animée), mais aussi sa prise de pouvoir sur le regard d'autrui, et notamment masculin. Au final, c'est peut-être parce qu'elle est la seule à s'accepter à 100 % (corps et âme) qu'elle sera aussi la seule à trouver le véritable amour, c'est-à-dire : quelqu'un qui l'aime exactement comme elle est.



# Perspectives nihilistes<sup>1</sup>

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



↑  
Fallout 76 du studio Bethesda

**Le fond de l'art est rouge  
quand des œuvres telles  
que le jeu multijoueurs  
*Fallout 76* ou le film *Joker*  
servent d'inspiration à un  
public en quête de sens.**

Quand on dit que l'art imite la nature... Les mésaventures récentes du studio Bethesda ont donné lieu à un cas d'étude fascinant, en engendrant par inadvertance une expérience sociale digne de figurer dans les plus grandes thèses universitaires. En novembre 2018, ce studio américain sortait *Fallout 76*, le dernier né d'une série à succès de jeux de rôles postapocalyptiques, initiée en 1997 par *Fallout*, avant de passer aux mondes ouverts en trois dimensions avec *Fallout 3* (2008). En tant que sixième

## **Pour *Joker* comme pour *Fallout 76*, au-delà de l'oeuvre, c'est l'impact du dispositif sur le public qui prête véritablement à débat.**

épisode canonique de la série – sorti après *Fallout : New Vegas* (2010) et *Fallout 4* (2015) donc, tout en étant situé chronologiquement avant les opus précédents, vous suivez ? – *Fallout 76* devait révolutionner la saga en proposant pour la première fois un jeu de rôle en ligne massivement multijoueurs (MMORPG) dans lequel nous sommes invités à survivre et à rebâtir le monde, vingt-cinq ans après un holocauste nucléaire ayant ravagé la planète. Malheureusement, les valeureux survivalistes en herbe qui se sont lancés dans l'aventure à sa sortie se sont heurtés de plein fouet à une myriade de problèmes techniques en tous genres rendant le jeu quasiment impraticable, ce qui a entraîné une vague de protestations et de critiques négatives.

### LA LUTTE DES CLASSES DANS LA COUR DE RÉCRÉATION

Suite à ce lancement catastrophique qui a poussé les développeurs à promettre monts et merveilles en dédommagement d'une expérience de jeu déplorable, le studio s'est fait discret pendant plusieurs mois, jusqu'à l'été 2019. Bethesda a alors annoncé, la fleur au fusil, le lancement surprise d'une formule premium permettant, pour une centaine de dollars annuels, de profiter de bon nombre des services et d'améliorations qu'ils avaient promis gratuitement près d'un an auparavant. La réaction de la communauté ne s'est pas fait attendre : les abonnés premium sont rapidement devenus la cible des autres joueurs, déterminés à les persécuter à l'intérieur du jeu, et à inonder d'insultes sur les forums les nantis ayant cédé à l'offre d'abonnement. Pour résister à cela, les membres premium se sont regroupés au sein d'une guilde baptisée « The Apocalyptic Aristocracy Group », afin de mutualiser les efforts et de se protéger du comportement toxique des non-abonnés. La dynamique de ce petit groupe de privilégiés n'a pas tardé à dégénérer elle aussi, les autoproclamés « aristocrates »

se prenant rapidement au jeu du mépris de classe, au point d'affubler les joueurs moins fortunés du sobriquet de « paysans » et d'afficher fièrement leur appartenance à l'élite. Tout cela sous couvert d'un esprit de dérision typique des comportements en ligne, où l'anonymat d'Internet laisse libre cours à tous les débordements et écarts de langage.<sup>2</sup>

Qu'un jeu jusqu'alors en totale perte de popularité devienne, par la cupidité et la maladresse de ses développeurs, le théâtre virtuel de la lutte des classes, est une nouvelle à la fois réjouissante et déconcertante. Mais il est plus troublant encore de constater que les joueurs ont préféré exercer leur courroux les uns contre les autres, tout en continuant à jouer et ainsi à contribuer au regain de succès aussi inespéré qu'immérité de *Fallout 76*, plutôt que de s'unir pour lutter contre les vrais responsables, en boycottant par exemple le jeu de Bethesda. À son corps défendant et grâce à une communauté dont l'agressivité n'a d'égal que l'imagination, le studio a donc réussi à donner un sens à son jeu de rôle multijoueurs en ligne, en en faisant un véritable bouillon de culture social et expérimental. Ce qui est, finalement, le rêve de tout créateur de MMORPG. On savourera l'ironie...

## CRÉATION EX NIHILO

Au-delà du comique de l'anecdote, cet incident pose une question pertinente quant au nihiliste qu'entretiennent certains créateurs d'œuvres culturelles avec leur public. Les dirigeants de Bethesda sont-ils embarrassés, indifférents, face au dérapage de *Fallout 76* ? Ou bien sont-ils satisfaits de laisser proliférer, voire d'encourager les comportements douteux au sein de leur jeu, en se disant que cela fera probablement le bonheur des sociologues du futur ?

Il est tentant de dresser ici un parallèle avec l'engouement récent du public pour le film *Joker* de Todd Phillips, qui a d'ailleurs pris la plupart des critiques par surprise, puisque l'accueil du film au festival de Venise a été plutôt mitigé. Si *Joker* a passé aujourd'hui la barre du milliard de dollars de recettes à l'international, il est peu de dire que cette performance était loin d'être prévisible, tant le contenu du film va à l'encontre des blockbusters habituels, malgré son appartenance à l'univers de Batman. Aussi ce succès populaire est-il peut-être à chercher du côté de son message équivoque. Dans un curieux mélange des genres, *Joker* associe les problèmes psychologiques et la quête de vengeance personnelle d'Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) contre la famille Wayne à une problématique plus vaste de lutte des classes. Non content de lever tout mystère autour des motivations profondes de l'un des antagonistes les plus énigmatiques de l'univers des comics américains – ce que n'avaient osé faire ni Tim Burton ni Christopher Nolan – Todd Phillips se jette à corps perdu dans la surinterprétation : il fait du Joker une figure à la fois profondément sociopathe et une victime emblématique de la brutalité exercée par les plus riches sur les plus démunis, avant de faire de lui dans les dernières séquences du film un véritable héraut de la résistance, renvoyant immanquablement à l'essor actuel des mouvements de protestation à l'échelle internationale.



Manifestation à Santiago, au Chili → **Fallout 76**



↑ Manifestation à Beyrouth, au Liban (Patrick Baz/AFP)

Pour *Joker* comme pour *Fallout 76*, au-delà de l'œuvre, c'est l'impact du dispositif sur le public qui prête véritablement à débat. En quelques semaines après la sortie du film, le visage du Joker est devenu, du Liban au Chili en passant par Hongkong, le symbole des protestations sociales, prenant ainsi le pas sur le célèbre masque que les Anonymous avaient emprunté à *V for Vendetta* d'Alan Moore.<sup>3</sup> Mais là où le masque du roman graphique de Moore symbolisait clairement la lutte anarchique de V, luttant pour la liberté dans une Angleterre fasciste, la réappropriation populaire du masque du Joker apparaît autrement plus ambiguë. Car tout le propos du film tient sur une morale confuse, sur une volonté appuyée par le réalisateur de cultiver le flou, faisant de son antihéros le réceptacle de tous les maux actuels : isolement social, misère sexuelle, maladie mentale, pauvreté... Son Joker est un miroir dans lequel chacun voit ce qu'il veut bien y trouver.

C'est peut-être ce qui constitue à la fois l'aspect le plus intrigant et le plus dérangeant du film : cette détermination avec laquelle le cinéaste fait de son personnage principal un martyr à la carte, apte à être récupéré par tous et à légitimer n'importe quoi parce qu'au fond, dans une attitude résolument nihiliste, il refuse de choisir son combat. Si, en tant qu'objet cinématographique, *Joker* est miné par la lourdeur de sa mise en scène et ses clins d'œil insistants au cinéma de Scorsese, son absence de discours clair ne l'a pas empêché de remplir pleinement sa mission en tant que manifeste antisocial auprès du grand public. Aussi, plutôt que de se focaliser sur ses errements esthétiques, mieux vaut peut-être analyser le film à l'aune de sa récupération populaire, au même titre que le jeu de Bethesda. Qu'un jeu multijoueur profond comme une coquille vide se transforme en terrain de bataille idéologique à la suite d'une piètre décision commerciale, ou qu'un film au propos éluusif sur le sentiment de n'être jamais pris au sérieux devienne un phénomène de société, ne devrait pas nous faire désespérer du nihilisme actuel de certains produits culturels. Au contraire, cela en dit long sur la capacité d'une jeunesse que l'on dit en perte de repères à créer du sens à partir d'œuvres qui en sont a priori dénué. Ce qui est plutôt encourageant pour une génération sans avenir.

1. Loxymore est emprunté à cet excellent blog parodique, sous-titré « la revue en ligne du désespéré moderne » : [perspectives-nihilistes.com/](http://perspectives-nihilistes.com/)
2. "Fallout 76's aristocrats are fighting against 'peasants' without a subscription", Polygon, 6 novembre 2019 : [polygon.com/2019/11/6/20950122](https://www.polygon.com/2019/11/6/20950122)
3. « Le masque du « Joker », nouveau symbole des protestations sociales », Eponine Le Galliot, Les Inrockuptibles, 23 octobre 2019.



# Points de vue

- 146 *The Twentieth Century* de Matthew Rankin
  - 148 *The Irishman* de Martin Scorsese
  - 150 *Marriage Story* de Noah Baumbach
  - 152 *Atlantique* de Mati Diop
  - 154 *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma
  - 156 *Antigone* de Sophie Deraspe
  - 158 *Le daim* de Quentin Dupieux
  - 160 *The Lighthouse* de Robert Eggers
  - 162 *Wilcox* de Denis Côté
  - 164 DVD — *Prank* de Vincent Biron
- | par Alexandre Fontaine Rousseau

# The Twentieth Century

## de Matthew Rankin

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

---



Qui aurait cru qu'un récit inspiré par le parcours de William Lyon Mackenzie King pourrait être aussi drôle, amusant, imprévisible? Que l'incarnation même d'une politique nationale médiocre deviendrait le héros névrosé d'un film parcouru de pulsions souterraines indécentes, de cactus métaphoriques évoquant la masturbation compulsive? Que la ville de Winnipeg deviendrait un jour repaire de tous les vices, terreau fertile à la prolifération des perversions les plus inavouables? Guy Maddin nous avait mis en garde, à travers son œuvre, des penchants dépravés de la capitale du Manitoba. Mais on ne se doutait pas de l'ampleur de la situation, jusqu'à ce que Matthew Rankin nous l'expose finalement au grand jour, reprenant le flambeau tendu par son illustre prédécesseur, maître incontesté de l'onirisme parfumé à l'érable.

*The Twentieth Century* est peut-être le plus canadien des films canadiens. Mais la justesse décalée de son regard tient justement au fait qu'il se situe en retrait de sa propre culture, l'observant de l'extérieur tout en l'explorant de l'intérieur. Avec ce premier long métrage, le cinéaste montréalais s'intéresse aux fractures qui menacent une identité nationale schizophrène, ancrant cette remise en question de ses mythes fondateurs dans la canonisation de la plus beige de ses figures institutionnelles. Enfin, s'exclame-t-on, une *Minute du patrimoine* ose nous dire la vérité sur l'héritage qu'elle colporte, présentant le Canada comme la nation du grand compromis, du puritanisme

suffocant et de la sexualité réprimée, unie d'un océan à l'autre par son acceptation vertueuse de la déception.

Si Rankin s'écarte de la vérité historique, c'est pour mieux s'approcher de cette vérité que tend à masquer l'histoire officielle. Ses dérives factuelles alimentent la clarté de son discours, son exercice de psychanalyse nationale reposant essentiellement sur des élans de fantaisie d'une extravagante lucidité. L'histoire, chez Rankin, est une matière première qui n'attend qu'à être reconfigurée, un canevas juste assez balisé sur lequel l'artiste est libre de divaguer. Il ne fait aucun doute que son portrait de Mackenzie King est inspiré par la lecture de ses journaux intimes, dans lesquels le premier ministre admet sa fascination pour le spiritisme ainsi que sa relation complexe avec le fantôme de sa mère. Mais ces recherches servent au final de tremplin, alimentant une imagination féconde qui s'empare de ces fils pour tisser une courtepoinette éclatée où le subconscient du père fondateur ne fait plus qu'un avec le fruit de ses entrailles.

Voici bien l'essence même de la thèse étayée : qu'un pays est une invention, qu'il partage avec l'individu l'ayant créé ses travers et ses obsessions, son subconscient pullulant de tourments à demi avoués. Le Canada de Rankin est une extension de son William Lyon Mackenzie King, hanté par la certitude inébranlable que sa destinée est liée à celle de la nation, persuadé qu'il est de la légitimité de son désir de diriger. Mais, tout en évoquant ses failles de caractère, le portrait que brosse le film de l'homme politique s'avère étrangement affectueux. Glorification et subversion ne se font jamais aux dépens d'une humanité qui demeure, au final, la principale préoccupation de Rankin. Son Mackenzie King tient du héros romantique au même titre que du ver de terre misérable. Victime de sa nature foncièrement canadienne, incapable de courage véritable, il est réduit malgré lui à servir les intérêts de sa Majesté dans le dominion, écrasant par le fait même les aspirations d'une nation québécoise cherchant à s'émanciper.

Dans un premier temps, c'est la forme éclatée de ce *Twentieth Century* qui retient l'attention. Par ses emprunts à la grammaire du cinéma muet, ses clins d'œil à la tradition du serial et ses échos expressionnistes se réfractant dans le kaléidoscope du psychédéisme, l'objet se démarque d'emblée de tout ce qui se fait ici par son envergure et son excentricité assumée. Mais cette facture visuelle osée devient vite une seconde nature, tant celle-ci épouse et complémente de manière organique le souffle baroque de l'œuvre qu'elle porte. Les effets de style, chez Rankin, ne relèvent jamais de l'embellissement superfétatoire ; ils déterminent le discours et nourrissent le propos, l'esthétique jetant un regard neuf sur cette histoire que le récit s'affaire à démonter. Premier long métrage visionnaire, *The Twentieth Century* n'est pas seulement « prometteur » ; il s'impose d'ores et déjà comme pierre d'assise d'une œuvre aussi unique que nécessaire.

Québec, Canada | 2019 | Ré. et scé. Matthew Rankin | Ph. Vincent Biron | Son Natalie Fleurant, Bernard Gariépy Strobl, Sacha Ratcliffe | Mus. Christophe Lamarche-Ledoux, Peter Venne | Int. Dan Beirne, Sarianne Cormier, Catherine Saint-Laurent, Mikhaïl Ahooja, Brent Skagford, Sean Cullen, Louis Negin, Kee Chan, Trevor Anderson, Emmanuel Schwartz, Richard Jutras | 90 minutes | Dist. Maison 4:3

# The Irishman

## de Martin Scorsese

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



Avec *The Irishman*, Martin Scorsese replonge dans l'un de ses univers de prédilection, la mafia italo-américaine, en se penchant sur le destin de Frank Sheeran, un Irlandais ayant rejoint la pègre italienne et confessé à la veille de sa mort l'assassinat du mafieux Jimmy Hoffa, président du syndicat des conducteurs routiers américains. La première séquence annonce le ton de la fresque : sur un air populaire de *doo-wop*, on est entraîné par l'un des célèbres travellings scorsesiens, lent et ample. Mais plutôt que d'être propulsé dans un restaurant mafieux animé par la gouaille de personnages gominés et tirés à quatre épingles, on découvre ici les couloirs silencieux d'un hospice de vieillards, peuplés de visages ridés, de déambulateurs et de plaids. Avec, au bout, Frank Sheeran. Il n'y a pas l'ombre d'un doute : le cinéaste appose ici le point final à un pan fameux de sa filmographie, qui a vu se succéder *Mean Streets* (1973), *Goodfellas* (1990) et *Casino* (1995).

*The Irishman* est un film profondément crépusculaire, qui se penche sur la fin d'une époque, d'un certain cinéma, voire d'un schéma de société. Du haut de ses 3h30, le film étire volontairement le temps. Dans sa triple chronologie, des années 1950 aux années 2000 ; dans son emploi d'acteurs qui convoquent à eux seuls toute une histoire du cinéma, et sont rajeunis ou vieillissent pour l'occasion ; dans sa construction narrative, volontairement âpre et imprégnée d'une mélancolie lancinante. De Niro, Pacino, Pesci, Keitel : impossible de ne pas penser que ce sont là les dernières retrouvailles de ces monstres sacrés. La mort a toujours été présente dans les films de Scorsese, mais elle est devenue ici le prisme à travers lequel regarder le cirque des hommes.

Le rajeunissement numérique, qui a piqué la curiosité des spectateurs bien en amont de la diffusion du film, prend à contre-pied la tentation de la nostalgie. Les premières images sont déconcertantes, mais on s'y fait. Car il n'est pas question ici de retrouver le De Niro des années 1970, mais de rencontrer un homme que l'on n'a jamais connu, et dont le visage de quadragénaire est marqué par les rictus et les mimiques d'un acteur septuagénaire. L'exercice prend dès lors un tour philosophique, au-delà de la prouesse technique : le jeune vétéran Sheeran est un homme déjà vieux. La mafia lui donne une seconde vie, mais les incessantes inscriptions qui s'affichent sur les personnages au cours du film, nous détaillant la date et les circonstances de leur mort, ne cessent de remettre en perspective son parcours au sein de cet univers de macchabées en devenir.

Maestria filmique, règlements de compte sanglants et personnages plus grands que nature ne manquent pas au rendez-vous. Mais jamais le cinéaste n'aura poussé autant à l'extrême les dialogues colorés qui, grâce à leur humour, ont participé au succès de ses films. Négociations, chantages, sous-entendus et manipulations virtuoses des mots remplacent tout autre usage du langage. Les répliques sont ciselées et jubilatoires, tout en tournant à vide, dans une sorte d'éternel recommencement qui sape volontairement la possibilité d'une véritable envolée épique. Peu à peu, ces échanges résonnent étrangement à nos oreilles. Leur caractère pittoresque et excessif prend désormais une tournure familière. À l'heure où les affirmations à l'emporte-pièce supplantent les analyses réfléchies, où les mensonges valent bien les vérités, où la parole politique est souvent caricaturale et où le goût de la nuance est en voie de disparition, les mafieux de Scorsese, avec leurs codes verbaux, leur art de la litote et leur suave sens de la persuasion appartiennent au passé, à un monde ancestral, où l'on savait encore que le langage est une question de vie ou de mort. Le manège de la pègre n'a jamais cessé, mais il n'est plus le fait d'antagonistes identifiables, hors-la-loi quand bien même ils se fondaient dans le système. À l'heure où les mots n'ont plus de poids, les gangsters sont partout.

Les mafieux d'hier ont disparu, le film de mafia aussi. Mais le cinéma lui-même n'est pas prêt de tirer sa révérence. Scorsese profite de la plateforme Netflix et s'empare de la technologie numérique de pointe pour réaliser, ironiquement, un grand film de cinéma parfaitement anti-spectaculaire – loin des « parcs d'attractions » qu'il a récemment condamnés. La tournure testamentaire de l'œuvre est malicieuse. Dans un hospice, un vieillard esseulé se remémore un passé dont personne ne se souvient. Il n'y a certainement pas lieu d'être nostalgique, mais il y a de quoi s'inquiéter quant à cet oubli des événements historiques, qui constituent le terreau de *The Irishman*, du spectre de la guerre mondiale à l'ombre de la guerre commerciale. Le plus catholique des cinéastes contemporains donne à son film les allures d'une vanité. Le vieil homme demande qu'on laisse sa porte entrouverte et nous regarde, avant que son tombeau ne se referme. Une célèbre chanson de Peggy Lee nous revient alors en tête : « *Is that all there is?* »...

États-Unis | 2019 | Ré. Martin Scorsese | Scé. Steven Zaillian d'après le livre de Charles Brandt | Ph. Rodrigo Prieto | Mont. Thelma Schoonmaker | Mus. Seann Sara Sella | Int. Robert De Niro, Al Pacino, Joe Pesci, Ray Romano, Bobby Cannavale, Anna Paquin, Harvey Keitel, Lucy Gallina. 210 minutes | Dist. Netflix

# Marriage Story

## de Noah Baumbach

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



150

Le film débute sur un double monologue : Charlie (Adam Driver) énumérant toutes les petites choses qu'il aime chez Nicole (Scarlett Johansson), puis Nicole faisant de même tandis que se succèdent des images d'un quotidien qui n'est déjà plus lorsque nous faisons la connaissance du couple. *Marriage Story* débute dans la mélancolie, avec l'évocation nostalgique d'un passé auquel nous n'aurons accès qu'à travers son souvenir de plus en plus lointain. Cette introduction, qui nous donne à voir tous ces fragments de l'autre qui nous habitent encore en son absence, nous permet surtout de prendre conscience de ce qui a disparu. Elle nous confirme l'existence de cette intimité partagée, composée de mille détails en apparence anodins, et dont les conflits internes seront exposés au grand jour durant les deux heures qui suivent. Elle ancre la violence du présent dans la douceur du passé, tous les coups bas qui vont suivre venant trahir cette vision idéalisée de l'autre à laquelle on avait cru un moment.

Les humains parfaits n'intéressent pas Noah Baumbach. Le moins que l'on puisse dire, c'est que ses personnages possèdent des défauts. Ils sont égoïstes, narcissiques, cruels, revanchards... Ils se sabotent eux-mêmes, se laissent guider par leur jalousie malade, s'inventent des problèmes pour se détourner de ceux auxquels ils devraient faire face. L'admission de ces failles peut les rendre tour à tour insupportables (*Greenberg*) ou attachants (*Frances Ha*). Mais ce qui importe vraiment, c'est

qu'elle constitue le fondement même de leur humanité ; nous ne nous reconnaissons pas en eux à travers leurs qualités, mais à travers leurs défauts. On a parfois accusé Baumbach de cynisme, à cause de cette sincère méchanceté qui traverse son œuvre. On a envie de répondre que son humanisme, au contraire, repose sur la vulnérabilité qu'expose cette cruauté.

*Marriage Story* reste habité par cette tension sous-jacente. Mais c'est un film d'une grande tendresse. Le plus tendre, peut-être, de toute l'œuvre de Baumbach. Oscillant avec adresse entre la comédie et le drame, entre le rire et les larmes, le cinéaste fait preuve d'une douceur qui était complètement absente, par exemple, de l'abrasif *The Squid and the Whale*. Dans ce récit d'un divorce, on en venait à se demander comment Bernard (Jeff Daniels) et Joan (Laura Linney) avaient pu s'endurer durant toutes ces années. Ici, c'est plutôt la question inverse qui nous traverse l'esprit, quant à savoir comment Charlie et Nicole feront pour vivre l'un sans l'autre. Le film entier est hanté par le spectre de son introduction, par le souvenir affectueux de cette relation emportée par la lente érosion des sentiments, par la dure réalité des désirs divergents et des incompatibilités exposées par le temps.

L'humour et la tragédie cohabitent donc d'un bout à l'autre du film, que ce soit lors de cette scène interminable durant laquelle la sœur de Nicole doit livrer à Charlie des papiers de divorce ou lorsque les rouages impitoyables de l'industrie légale s'emparent de la souffrance humaine. « Am I paying for this joke », demande Charlie à son avocat lorsque celui-ci tente de détendre l'atmosphère. Ces glissements d'un registre à l'autre n'ont rien d'un artifice virtuose que le réalisateur emploierait afin d'asseoir son autorité sur le récit. Ils constituent, au contraire, autant de rappels que la nature même des émotions est insaisissable ; que celles-ci échappent à la logique cartésienne des genres cinématographiques. Brouiller ces repères devient une manière, pour le cinéaste, d'affirmer à travers sa mise en scène la complexité des sentiments mis à nu ainsi que leur caractère foncièrement désordonné.

Cette dextérité appartient autant aux deux interprètes principaux, auxquels la mise en scène accorde tout l'espace nécessaire afin d'incarner des personnages qui existent autant à travers des tics et des gestes qu'à travers des répliques assassines, qu'au cinéaste refusant de « choisir un camp ». Personne n'a raison. Personne n'a tort. Chacun doit ici apprendre à exister indépendamment de l'autre, à surmonter ses propres reproches autant que ses propres erreurs. Voici un film sur le couple qui passe par la séparation pour traiter de son sujet. Où le divorce est abordé non pas comme une finalité, mais comme l'amorce d'une remise en question. Que veut dire ce mot, « aimer », dans tout ce qu'il a d'absolu et d'intimidant ? Que signifie vraiment cette promesse de s'aimer pour le meilleur et pour le pire ? Que l'amour, semble nous dire Baumbach, existe encore après l'amour.

États-Unis | 2019 | Ré. et scé. Noah Baumbach | Ph. Robbie Ryan | Mont. Jennifer Lame | Mus. Randy Newman | Int. Adam Driver, Scarlett Johansson, Laura Dern, Alan Alda, Ray Liotta, Julie Hagerty, Merritt Wever | 136 minutes | Dist. Netflix

# Atlantique

## de Mati Diop

PAR CHARLOTTE SELB



152

L'océan était à peine présent à l'image dans *Atlantiques* (2009), le premier court métrage de Mati Diop, mais il était au cœur de l'imaginaire du film. Des jeunes hommes sénégalais racontaient de nuit, autour d'un feu, leurs dangereuses tentatives pour rejoindre l'Europe en pirogue. Tourné en mini DV et inspiré d'expériences réelles, le docufiction transmettait un mélange d'immédiateté et de mystère que l'on retrouve tout au long de la jeune, mais déjà très mature, œuvre de la cinéaste franco sénégalaise. Dix ans plus tard, le drame des vies africaines englouties par la mer dans l'espoir d'un passage en Europe a pris des proportions terrifiantes, mais le premier long métrage de Diop se situe aux antipodes de la médiatisation sensationnaliste actuelle. Conçu d'ailleurs comme se déroulant dans les années 2000, *Atlantique* – au singulier cette fois, évoquant moins les mythologies plurielles liées à l'océan qu'une fable contemporaine – revient au thème de la jeunesse dakaroise désenchantée, tout en s'attachant davantage aux femmes endeuillées restées sur le continent. Les plans de l'océan, hypnotiques, redoutables, éblouissants, rythment le récit de manière lancinante, les vagues envahissant à présent tout l'écran. Promesse de vie et de mort, l'eau est l'un des éléments visuels et symboliques essentiels d'un film où les textures et les lumières composent une atmosphère à la fois sensuelle, étrange et mélancolique.

Sensuelle, car *Atlantique* est avant tout une grande histoire d'amour. Ada (Mame Binta Sane) est promise au riche homme d'affaires Omar (Babacar Sylla), mais elle aime Souleiman (Ibrahima Traoré), un jeune ouvrier travaillant sur le chantier d'une tour

futuriste nommée Atlantique. Ne recevant plus de salaire depuis des mois, Souleiman et ses compagnons décident de tenter la traversée vers l'Europe, mais le garçon n'a pas l'occasion de prévenir Ada, et l'embarcation des jeunes hommes est rapidement retrouvée sans ses passagers. Le cœur brisé, Ada se voit contrainte d'épouser Omar, mais le soir des noces, un mystérieux incendie embrase le lit des mariés. Des témoins affirment avoir vu Souleiman, et l'inspecteur Issa (Amadou Mbow) s'empare de l'enquête. Il est cependant bientôt victime d'une étrange maladie qui possède également les jeunes filles du quartier.

S'annonçant comme un drame naturaliste, *Atlantique* bascule tranquillement dans un fantastique qui s'inspire autant de la tradition gothique du fantôme que de la légende islamique du djinn. Les femmes possédées par l'esprit des hommes morts en mer et demandant réparation offrent une image remarquablement troublante du deuil terrible vécu par les familles des disparus. Le feu, élément de vengeance et de renaissance – les djinns sont des créatures nées d'un feu sans fumée – sert de contrepoint à l'eau dans un jeu de miroirs entre les morts et les vivants, l'ici et l'ailleurs, la mémoire et l'espoir (le titre original du film était d'ailleurs *Fire Next Time*, clin d'œil au livre de James Baldwin que Diop considère comme l'un des plus grands écrivains américains et dont elle admire notamment les écrits sur l'exil). Fille du musicien de jazz Wasiss Diop, la cinéaste est particulièrement sensible aux ambiances sonores, et la musique envoûtante de Fatima Al Qadiri joue un rôle central dans l'introduction de la dimension surnaturelle du récit. La direction photo de Claire Mathon (qui signait également cette année l'image de *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma, l'autre film de la compétition cannoise à afficher une équipe majoritairement féminine) alterne la lumière aveuglante du jour et les ombres et teintes bleutées des nuits hantées par les revenants.

Mati Diop a commencé sa carrière comme actrice dans *35 rhums* de Claire Denis, souvent citée comme sa marraine cinématographique, et son expérience devant la caméra lui assure une grande maîtrise de la direction d'acteurs. Recrutés principalement en « casting sauvage », ses acteurs – pour la plupart non-professionnels – offrent un jeu tout en naturel et en retenue. On retiendra en particulier les magnifiques personnages féminins nuancés qui, de la plus religieuse à la plus libérée, bâtissent par leur amitié et leur entraide les fondations de la nouvelle génération de femmes africaines, forte, résiliente et combative. Premier film réalisé par une femme noire à être sélectionné dans la très conservatrice compétition cannoise (et bien entendu, par extension, le premier à en remporter le Grand Prix), le sombre poème romantique de Mati Diop ouvre la voie aux réalisatrices africaines et afro descendantes dont les récits, les rêves et l'imaginaire enrichissent profondément – et indispensablement – le paysage cinématographique contemporain.

France, Sénégal, Belgique 2019 | Ré. Mati Diop | Scé. Mati Diop, Olivier Demangel | Ph. Claire Mathon | Mont. Aël Dallier Vega | Mus. Fatima Al Qadiri | Int. Mama Sané, Amadou Mbow, Ibrahima Traore, Nicole Sougou, Amina Kane, Mariama Gassama, Coumba Dieng, Ibrahima Mbaye | 105 minutes | Dist. Netflix

# Portrait de la jeune fille en feu

## de Céline Sciamma

PAR CÉLINE GOBERT



La puissance et les mystères du désir féminin sont les braises ardentes couvant sous le cinéma de la Française Céline Sciamma, souvent fascinée par des personnages qui parviennent à s'extraire des contraintes qui leur sont imposées pour éclore, vivre, être libres. Ses précédents longs métrages, *Naissance des pieuvres*, *Tomboy* et *Bande de filles*, contiennent tous en leur sein cette soif émancipatrice, et tout particulièrement, cette volonté de connaître le monde et ce qu'il possède de plus merveilleux : l'amour, qui, s'il s'accompagne toujours de complications et de souffrances, insuffle la force nécessaire pour affronter la vie. Même les scénarios qu'elle a (co)signés, celui du film d'animation *Ma vie de courgette* de Claude Barras ou encore *Quand on a 17 ans* d'André Téchiné, s'articulent eux aussi autour de l'idée salvatrice qu'une rencontre peut se révéler à elle seule une force motrice incroyable pour avancer.

En narrant avec beaucoup d'élégance et de pudeur (parfois même un peu trop), la relation amoureuse entre Marianne, une artiste peintre, et sa muse Héloïse au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Portrait de la jeune fille en feu*, son quatrième long métrage, est sans nul doute son plus beau film, et peut-être aussi, son plus personnel, puisque ce motif (soit l'élan de vie qui jaillit de l'acte d'aimer) renvoie directement à la sphère intime : impossible de ne pas y déceler des échos de la relation de couple que la cinéaste entretient elle-même avec l'actrice Adèle

Haenel, depuis plus de dix ans. Cette partenaire de vie, elle la contemple intensément à l'écran, derrière sa caméra, faisant indubitablement de l'artiste Marianne (excellente Noémie Merlant) son alter ego. La réflexion qu'elle déploie dans le film sur la dynamique qui se joue entre l'artiste et la muse en est d'autant plus fascinante.

Celle-ci, si elle se déroule dans un contexte particulier (le huis clos d'une île bretonne et dans un temps donné, avant le mariage d'Héloïse), parvient néanmoins à s'inscrire dans une dimension féministe plus large. Dans un premier temps, le film montre les différentes façons dont s'étend le patriarcat : Héloïse est forcée de se marier par sa mère, la jeune bonne se fait clandestinement avorter, il est interdit à la jeune artiste de peindre des modèles nus masculins parce qu'elle est une femme... Dans un second temps, il amène son sujet plus loin, insistant à de multiples reprises sur la nécessité de refuser tout rapport de domination de l'artiste (homme ou femme) sur sa muse pour privilégier une relation d'égalité (« Si vous m'observez de là où vous êtes, sachez que je vous observe aussi », rétorque la muse Héloïse, ou bien plus tard : « C'est terrible. Maintenant que vous me possédez un peu, vous m'en voulez »). Quand on sait que le réalisateur Christophe Ruggia, dont Adèle Haenel a publiquement dénoncé cet automne le harcèlement sexuel alors qu'elle n'était encore qu'une jeune adolescente sur le tournage des *Diables*, s'est défendue des allégations portées contre lui en évoquant la figure du Pygmalion et « l'emprise du metteur en scène à l'égard de l'actrice », le film résonne, détonne encore plus... Marianne et Héloïse, les deux amoureuses du film de Sciamma, semblent lui répondre en chœur, réfutant dans une double posture (des personnages, et du couple Sciamma/Haenel) cette notion malsaine.

Mais au-delà de ces correspondances avec le réel, *Portrait...* est avant tout une ode à l'art sous toutes ses formes. Il n'y a qu'à se laisser porter par la beauté littéraire du texte pour en être renversé (Sciamma n'a pas volé son Prix du scénario à Cannes). Cela dit, comme à l'accoutumée, son cinéma demeure avant tout cérébral, théorique, emprisonné dans une intériorité et une pensée féminines dans lesquelles on ne pénètre que rarement. Il en résulte une certaine impossibilité à ressentir viscéralement l'intensité des émotions qui surgissent à l'écran et font tressaillir les personnages. Formellement, Sciamma n'a jamais été aussi maîtresse de sa caméra, comme Marianne l'est de son pinceau : de son point de vue, le visage d'Adèle, filmé sous toutes les coutures avec une admiration qui déborde sans cesse du cadre, tient parfois du divin. Même les plans tableaux ultra-travaillés, que ce soit les paysages naturels bretons ou les tête-à-tête étonnamment lumineux entre les deux femmes, ne contiennent jamais le souffle et le désir dont est gorgé chaque plan d'Adèle Haenel. Sciamma, au-delà de sa fascination d'artiste et de femme, semble surtout y affirmer la filiation, sinon l'appartenance à un corpus artistique plus large, lyrique et passionné, qui s'étend des mythes d'Orphée et d'Eurydice aux notes incandescentes de Vivaldi.

France 2019 | Ré. et scé. Céline Sciamma | Ph. Claire Mathon | Mont. Julien Lacheray | Son Julien Sicart, Daniel Sobrino, Valérie Deloof | Mus. Jean-Baptiste de Laubier, Arthur Simonini | Int. Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luana Bajrami, Valeria Golino, Christel Baras, Armande Boulanger | 124 minutes | Dist. MK2 Mile End

# Antigone

## de Sophie Deraspe

PAR CÉDRIC LAVAL



156

Sur le papier, l'entreprise pouvait sembler téméraire : transposer, dans la réalité québécoise contemporaine, le mythe d'Antigone, maintes fois incarné sous des formes artistiques diverses. À l'écran, cette adaptation débute presque à la façon d'un film à la Kechiche : une famille d'origine kabyle, réunie autour de la table du repas, s'emporte dans des éclats de voix qui se concluent le plus souvent en éclats de rire. L'ancrage réaliste de cette scène, tant au niveau de la prise de son que des cadrages, contraste avec la toute première image du film où une adolescente, face caméra, défie du regard un interlocuteur anonyme (le spectateur ?) dans un geste de mise en scène ostentatoire. Un autre effet de contraste s'instaure lorsque les personnages, fortement caractérisés par leur culture d'origine, révèlent leurs improbables prénoms : Antigone et Ismène, Polynice et Étéocle... Le film n'aura de cesse d'avancer sur cette ligne d'équilibre fragile entre l'artifice et l'effet de réel, entre le mythe et le commentaire social.

Car le mythe est bien lisible derrière la fictionnalisation du réel, même s'il subit au passage de nécessaires inflexions. Ismène et Antigone sont deux sœurs que tout oppose : l'une est coiffeuse et rêve d'un bonheur simple, domestique ; l'autre poursuit

de brillantes études et est éprise d'absolu. Toutes deux chérissent leurs frères, Étéocle et Polynice, dont elles ignorent les activités illicites dans les gangs de rues. Au cours d'une intervention policière qui tourne mal, Étéocle est mortellement blessé pendant que Polynice est arrêté. Dès lors, Antigone n'aura de cesse de mener un combat acharné pour arracher Polynice des griffes d'une justice perçue comme inique : à la loi des hommes, elle oppose celle du cœur, qui lui dicte de prendre la place de son frère au cours d'une improbable scène d'évasion. Arrêtée, puis incarcérée dans l'attente de son jugement, elle est soutenue par son amoureux Hémon, le fils d'un politicien local, qui hésite à intervenir dans une affaire dont la médiatisation l'inquiète.

L'intelligence de l'adaptation de Sophie Deraspe consiste à avoir su capter quelque chose de l'essence du mythe. Plus proche de la résistante héroïne d'Anouilh que de l'intégriste religieuse imaginée par Sophocle, son Antigone questionne les institutions et les valeurs matérialistes des hommes avec une ferveur entière, qui interpelle autant qu'elle agace, à l'image de ces adolescents qui transforment le tribunal en salle de classe par leur comportement indiscipliné. Sous l'influence d'Antigone, Hémon en vient à confronter son père, auquel il reproche la tiédeur de ses engagements. Pas de place pour la nuance chez ces adolescents qui font l'amour comme si c'était pour la dernière fois, qui mettent les liens familiaux au-dessus de ceux de la cité, qui adorent ou condamnent sur la foi de ce que leur dictent leurs émotions, moins louvoyantes que la raison. Formellement, le film met en scène cette tension entre la flamme adolescente et l'académisme des adultes à l'occasion de quelques séquences propres à briser le régime traditionnel des autres images : les textos et surimpressions graphiques envahissent l'écran, le montage devient saccadé et se rapproche d'une esthétique du clip susceptible d'agacer le sens critique de certains spectateurs.

Il reste que cet agacement produit par le film est en parfaite conformité avec son héroïne, avec les sentiments mixtes qu'elle suscite. Si la joliesse d'Antigone entre parfois en contradiction avec l'âpreté du personnage (ah ! ces grands yeux bleus qui « matchent » parfaitement avec la couleur de son chandail lorsqu'elle est en centre de détention !), la direction d'acteurs de Sophie Deraspe tire de ses interprètes adolescents de belles notes, sincères et touchantes. Le film s'égare à l'occasion dans de trop nombreuses pistes thématiques (le fonctionnement de la justice et des centres de détention, l'impact des réseaux sociaux, l'intégration des réfugiés dans la société québécoise, les bavures policières...), forcément esquissées davantage que creusées, mais elles ont toutes le mérite de se resserrer autour du point focal dont irradie le film : le mythe qui lui donne son titre. Que les défauts du film participent aussi de sa cohérence formelle autant que scénaristique suffisent à faire de cette énième transposition une réussite aussi inattendue qu'attachante.

Québec 2019 | Ré., scé. et ph. Sophie Deraspe | Mont. Geoffrey Boulangé, Sophie Deraspe | Son Frédéric Cloutier | Mus. Jad Orphée Chami, Jean Massicotte | Int. Nahéma Ricci-Sahabi, Nour Belkhiria, Rachida Oussaada, Hakim Brahimi, Rawad El-Zein, Antoine Desrochers, Paul Doucet, Jean-Sébastien Courchesne, Benoit Guoin | 109 minutes | Dist. Maison 4:3

# Le daim de Quentin Dupieux

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



Quentin Dupieux est l'un des cinéastes français dont les œuvres sont les plus immédiatement reconnaissables. Pourtant, il ne cesse en réalité de se renouveler. Son nouveau film répond ainsi aux attentes de tout spectateur amateur de son univers décalé et déconcertant, tout en étant différent de ce qu'on pouvait prévoir. Ses comédies de l'absurde ont toujours eu un fond d'angoisse ou de tristesse. Mais avec *Le daim*, le réalisateur signe son œuvre la plus sombre et la plus directement ancrée dans le réel, tout en réussissant le tour de force de continuer à nous faire rire.

On suit ici le parcours de Georges, récemment séparé, qui quitte sa banlieue résidentielle et sa vie d'avant pour partir à la montagne. Sur le chemin, il dépense une fortune dans l'achat d'une veste en daim, une veste d'occasion, avec des franges rétro... et trouve enfin son « style de malade ». Bien vite, la veste domine Georges et exige de lui qu'il fasse d'elle la seule veste au monde. Vaste projet, qui va faire basculer la comédie du côté sinistre du film de tueur en série.

Ce n'est pas la première fois que Dupieux flirte avec la figure du tueur en série : *Rubber* réinventait le genre avec pour personnage un pneu devenu autonome et meurtrier. On pouvait s'attendre à un exercice similaire dans *Le daim*. Mais le cinéaste nous surprend en n'optant pas cette fois pour une dimension surréaliste... La façon dont la veste prend « vie » aux yeux de Georges, au fur et à mesure des dialogues, au sein

même des plans, dans la profondeur de champ, est d'ailleurs remarquable en termes de mise en scène.

Le film, qui s'annonçait a priori comme l'un de ces projets plus modestes de Dupieux, qu'il a l'habitude d'alterner avec des œuvres plus ambitieuses, se révèle être un objet filmique particulièrement abouti, maîtrisé et compact. Il trace son chemin sans accroc et sans hésitation, s'en tenant à l'essentiel, aucun plan ne semblant superflu. Alors que son précédent film, *Au poste*, était doté d'une finale qui pouvait sembler une sorte de tour de passe-passe, en forme d'échappatoire narrative, *Le daim* se termine au contraire sur une scène qui boucle la boucle, et clôt parfaitement la narration comme la réflexion. Ce qu'on pouvait attendre plutôt comme un exercice de style se transforme ainsi en un très beau film sur la folie.

Magnifiquement interprété par Jean Dujardin, le personnage entre dans une spirale incontrôlable qui passe tout d'abord par un changement de *persona*. Avec l'achat compulsif et irrationnel de sa veste en daim, puis l'ajout fétichiste d'autres accessoires, Georges, dans une nouvelle narration de son identité, se présente ainsi comme un cinéaste prospère à Denise (Adèle Haenel, impeccable elle aussi), une jeune serveuse qui fait du montage amateur ; le récit s'incarne dans l'autodocumentation de la métamorphose, grâce à un caméscope vieillot, reçu d'ailleurs en bonus au moment de l'achat de la veste. Ce grand retour en force de Georges dans l'existence s'opère au détriment de l'existence des autres : ceux-ci ne sont plus des alter ego mais des objets, de simples mannequins de vitrine portant des vestes. Mais ces victimes innocentes font elles-mêmes partie du terreau de cette folie qui est justement le monde alentour. Le fou n'est pas impliqué dans le suicide d'un employé d'hôtel, la paranoïa ambiante, ni tout à fait responsable de l'attitude ambiguë de Denise, qui encourage le périple délirant de Georges pour sortir de sa propre torpeur : autant d'indices d'un mal-être généralisé.

Et c'est bien le monde contemporain que Georges pirate d'ailleurs, au-delà de son nouveau style vestimentaire. Cela commence par un geste libérateur, que toute personne saine d'esprit a pu rêver de faire un jour : jeter son téléphone intelligent à la poubelle. Il trouve un usage à un caméscope qui est une sorte de fantôme technologique, avant de rentrer dans la mythomanie comme si on était encore à une époque où l'on ne peut pas « googler » quelqu'un. Tout cela pour parodier un rapport à l'image qui, lui, est bien contemporain : se filmer en direct, documenter tout ce qu'on fait, se mettre en scène... Le film tourné par Georges est de l'ordre de la performance, et dynamite de l'intérieur l'époque des selfies et des youtubeurs. C'est le grand œuvre malade d'un monde qui est, à l'image de la veste, narcissique, manipulateur et mégalomane. Ce qu'il filme est terriblement « vrai », dans une société où les images mentent trop souvent. La transposition poussée à l'extrême de Dupieux est drôle et terrifiante à la fois : on rit jaune devant cette comédie des plus noires.

France, Belgique 2019 | Ré., scé. et ph. mont. Quentin Dupieux | Son Guillaume Le Braz, Cyril Holtz | Mus. Martin Caraux  
| Int. Jean Dujardin, Adèle Haenel, Albert Delpy, Pierre Gommé, Coralie Russier, Marie Bunel, Youssef Hajdi, Caroline Piette | 77 minutes | Dist. AZ Films

# The Lighthouse

## de Robert Eggers

PAR CÉLINE GOBERT



Si *The Witch*, le premier long métrage de Robert Eggers, s'attaquait symboliquement aux corps féminins – une mamelle de chèvre, soudain, pissait du sang, un sein de femme se faisait picorer par le bec avide d'un corbeau, un enfant (la chair de sa chair) se courbait, possédé par le démon – *The Lighthouse*, lui, s'en prend aux hommes et s'aventure dans les recoins les plus sombres de la masculinité, portant une attention permanente au corps et à sa matérialité vulgaire : ses pets, sa sueur, son odeur, son désir sexuel, ses poils, ses muscles, ses membres qui lâchent sous l'effet de l'alcool. Dans ce second film, Eggers nous happe et nous emprisonne, comme le feraient les immenses tentacules d'une pieuvre. Années 1890 : deux gardiens de phare isolés dans le paysage côtier du Maine. Noir et blanc, ratio d'image carré, 35 mm : il suffit de quelques secondes pour que tout l'univers noir charbon de *The Lighthouse* se déploie. Très vite, la même nécessité que dans *The Witch* sert de moteur au récit : il faut se libérer d'une figure d'autorité opprimante.

Dans *The Witch*, la rebelle Thomassin devait obéir au patriarcat, et se plier à la domination masculine de l'époque. Dans *The Lighthouse*, si Thomas Wake (Willem Dafoe) n'est pas à proprement parler le père de Efraim Winslow (Robert Pattinson), un même rapport dominant/dominé vicié anime le duo : Wake interdit au jeune homme d'aller dans certaines pièces, le traite comme un chien, et règne en maître dans le petit

espace contrôlé du phare. Formellement, les similarités avec le premier long métrage d'Eggers abondent aussi : même soin porté à la langue (du vieux dialecte anglais), même plans tableaux travaillés, même crescendo émotionnel qui déborde par petites touches, horribles et surréalistes, même glissement claustrophobe vers la folie qu'Eggers opère lentement, prêt à basculer à tout moment dans la bouche des enfers.

S'il y a encore quelque chose de tragique ici – au sens littéraire du terme – c'est sans conteste la présence diffuse d'un homo érotisme qui, bien que maintenu à l'idée de fantasme, gangrène tous les plans du film et ne manque pas, par la violence qu'il génère, de faire écho à des thématiques aussi shakespeariennes que melvilliennes : la fureur des hommes, leur orgueil, les conflits intérieurs qui les assaillent, l'hybris. Parfois, on serait presque tentés d'interpréter le film en entier à la lumière de cette pulsion diabolisée que les deux hommes maintiennent sous cloche, mais on aurait tort de vouloir tout intellectualiser là où la force d'évocation des images se suffit le plus souvent à elle-même. Avec son noir et blanc, son lieu unique et ses deux protagonistes (mis à part les apparitions oniriques d'une sirène), *The Lighthouse* semble jouer la carte du minimalisme. En fait, c'est tout le contraire. Vagues déchaînées, inserts cauchemardesques, vents monstrueux et mouettes dévoreuses de chair : il y a une grandeur mythologique qui éviscère ce film, une intensité boursouflée, quasi grotesque, qui s'empare d'absolument tout sur son passage, y compris des personnages pris au piège de leurs appétits contrariés, tels des phalènes excités par la lumière. Jusqu'à l'esthétique des films muets (l'appui sur le travail physique des acteurs ou l'utilisation d'un ratio 1.19:1 notamment) qu'adopte Eggers qui est rapidement détournée par le flot de paroles des deux hommes. Cette surcharge émotionnelle et visuelle explique aussi les accents comiques d'une œuvre qui semble parfois avoir besoin de décharger son « trop-plein » dans l'humour, faisant des excès des personnages des ressorts comiques.

Ainsi, l'explosion finale de Winslow, incapable de supporter Wake une seconde de plus, se veut tout aussi violente qu'hilarante, prouvant que l'horreur peut non seulement côtoyer la drôlerie, mais presque s'y fondre, comme un sourire se muant, en un mouvement, en une grimace. De cette matière hybride, en constante transformation (très vite, l'horreur ressurgit), Eggers fait jaillir toute la tristesse du monde. Son film d'horreur tragicomique semble finalement ne parler que d'une chose : l'absurdité de la vie des hommes, minuscules face aux forces presque surnaturelles de la Nature ; petit, aussi, devant autrui, cet Autre gargantuesque qui, s'ils le laissent s'approcher de trop près, les mangerait tout cru. Dans une répétition aliénante d'une même boucle de déchéance – boire, danser, chanter, devenir fou, boire encore, danser, etc. – Eggers saisit en fait l'ennui sans bornes qui étreint l'Homme (« *Boredom makes men to villains* »), le poison, la menace, la terreur constante de se voir englouti dans les limbes maléfiques d'un entre-monde refoulé, seul – si seul – au milieu du vacarme des eaux sur les rochers.

États-Unis, Canada 2019 | Ré. Robert Eggers | Scé. Robert Eggers, Max Eggers | Ph. Jarin Blaschke | Mont. Louise Ford (II)  
| Son Damien Volpe | Mus. Mark Korven | Int. Willem Dafoe, Robert Pattison | 110 minutes | Dist. VVS Films

# Wilcox

## de Denis Côté

PAR SAMY BENAMMAR



L'image résiste, elle vacille dans le brouillard épais de la pensée de Denis Côté dont le cinéma se veut perpétuelle proposition caractérisée par l'audace. Celle d'aller explorer la périphérie des histoires afin de les dépouiller des tropes narratifs éculés pour proposer des objets qui échappent aux étiquettes classiques (documentaire, fiction, essai expérimental). *Wilcox* est dans la droite lignée de cette démarche d'exploration des formes et des enjeux du récit. Et, dans ce cas précis, la proposition est celle d'un cinéma sans dialogues ni trame narrative, errance cinématographique qui plonge son spectateur dans une expérience troublante.

Quelques informations textuelles prétendent introduire le film, nous rappelant les parcours d'ermite célèbres dont *Wilcox* devient l'incarnation tremblante, personnage indéterminé pris entre la réalité documentaire de ces données biographiques et le sentiment persistant qu'aucune vérité n'est en jeu ici, si ce n'est celle du rêve. Quelques indices fabriquent cette silhouette incertaine qui, comme Christopher Thomas Knight, entre par effraction, se réfugie dans des maisons à moitié abandonnées et survit en volant des conserves dans une épicerie. Pourtant son destin est jalonné d'autobus qui forcent le rapprochement avec la mort de Christopher McCandless, ce « héros romantique » que Sean Penn sacralisait avec lourdeur et insistance dans *Into the Wild* (2007). Peut-être *Wilcox* a-t-il vu ce film et n'est-il

qu'un énième aventurier romantique succombant au fantasme de la fuite. Denis Côté refuse la réponse, il laisse son acteur Guillaume Tremblay divaguer devant une caméra obstruée par les filtres. Cette dernière accompagne ainsi le geste de Wilcox, elle devient elle-même le corps en fuite portant en elle les idées d'un cinéma qui déconstruit la convention.

C'est sans doute cette alchimie entre l'image et le contenu qui fait du film une œuvre si singulière. Les plans ne se contentent pas de montrer l'égarement de Wilcox – ses éclats de rire silencieux et ses larmes écrasées sous les vibrations de la piste sonore – ils deviennent eux aussi une présence titubante entre plans rapprochés et longues focales qui observent à distance, suivant le pas du personnage autant que les traces de lumière qui viennent se réfléchir sur la lentille, dédoubler l'image et nous pousser nous aussi à ressentir l'ambivalence de l'errance de Wilcox, entre liberté et désespoir.

Lorsqu'il ferme les yeux, des visions l'envahissent. Elles agissent comme les miroirs déformant de sa trajectoire, lui donnant des indices aussi flous que la surface de la lentille de la caméra. On y aperçoit des gueules cassées, parias eux aussi, dont les figures fissurées sont les marques visibles d'une société dégénérée, de ses excès irréparables produisant des monstres, des renégats, des Wilcox ? Des Denis Côté peut-être aussi, si l'on s'autorise à voir dans ces archives ressurgissant au milieu d'une rêverie, un rapport à l'histoire et au cinéma qui la documente ; plutôt qui refuse de la documenter dans le cas de Wilcox, préférant la laisser décroïsonnée, sans explication. Peut-être était-ce plus que les gueules cassées, les prothèses qu'on leur fabriquait auxquels il fallait prêter attention dans cet extrait, mais il semble naïf et un peu trop intrépide de penser alors que le cinéma de Denis Côté serait une forme de réhabilitation de ces personnages errants, que l'on rencontre au détour d'une campagne brumeuse et dont les histoires emplissent l'écran de murmures inaudibles.

Mais si l'on ose ici s'éloigner du film et en tirer des interprétations peut-être bancales, c'est que Wilcox ne cesse d'inviter le spectateur à accepter cet état hypnagogique, où le film devient une bête informe à l'argile malléable. À nous de remplir ces vides qu'accompagne une bande sonore signée Roger Tellier-Craig dont le minimalisme oscille entre échos macabres et vide d'une nature dont les bruissements couvrent les paroles. Et que dire du montage de Matthew Rankin dont les coupes nettes créent des moments de rupture percutants, brouillant d'autant plus nos repères. En définitive tous ces éléments se reconnectent au sein du film et tissent une toile complexe, portrait d'un homme, d'une société aussi, et comme toujours avec Denis Côté, d'un cinéma en marge qui assume son parti pris et n'en déroge jamais. Construit plutôt comme suggestion qu'affirmation, *Wilcox* n'a rien à nous dire, tant à questionner.

Québec 2019 | Ré. et scé. Denis Côté | Ph. François Messier-Rheault | Mont. Matthew Rankin | Conception sonore et mus. Roger Tellier Craig | Int. Guillaume Tremblay | 66 minutes | Dist. Inspiratrice & Commandant

# Prank

DVD

de Vincent Biron

ENTRETIEN AVEC VINCENT BIRON  
PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

---



**Ça fait maintenant trois ans que *Prank* est sorti. Dirais-tu qu'avec le recul, ta perception du film a changé ?**

J'ai certainement plus de tendresse à son égard. En ce moment, je suis surpris quand les gens me disent qu'ils ont aimé *Les barbares de La Malbaie*, mon nouveau film. Parce qu'à chaque fois que je le vois, je trouve que tout sonne faux. Je ne dis pas ça parce que je n'aime pas le travail qu'ont fait mes acteurs. Je suis fier de mes choix et je me suis consciemment concentré sur la direction d'acteur pour ce projet. Mais tu finis par connaître ton film par cœur et par ne voir que les choses qui auraient pu être mieux. Mon recul par rapport à *Prank* me permet de mieux l'apprécier. Je me dis le film a été fait avec tellement de candeur... C'est un peu comme repenser à sa jeunesse. Il y a un moment où on repense à son adolescence en se disant : « criss que j'étais cave. » Mais on finit par accepter le fait qu'on n'avait pas tellement le choix de l'être.

**Tu parles de « candeur » et il me semble évident qu'à sa sortie, c'est un peu ce que les gens ont souligné en parlant du film. *Prank* était un peu précédé par son image de film tourné avec les moyens du bord, ce qui était rafraîchissant dans le contexte d'un milieu où les gens n'assument pas toujours leur côté fauché.**

C'est-à-dire que, quand les gens l'assument, on sent que c'est souvent avec une certaine amertume. Je crois que ce qui nous distinguait, c'est qu'on a fait un film fauché qui assumait, paradoxalement, son côté populaire. Qui ne disait pas « fuck l'industrie, fuck la comédie. » On a fait un film qui n'aurait pas passé à la SODEC, un truc qui était à la fois un peu niais et en même temps un peu intello. Je pense que c'est aussi ça qui a surpris les gens. On n'avait rien à prouver. Tout ce qu'on s'est dit, c'est que personne ne nous donnerait d'argent pour faire ce film-là. La SODEC n'aurait jamais financé un film dont la conclusion montrait des personnages brandissant une banderole de vingt pieds avec un pénis. Et je trouve ça parfaitement correct que la SODEC ne finance pas des films comme ça. (Rires.)

**Personne ne va pouvoir vous accuser d'avoir fait ce film-là avec ses taxes !**

À l'époque, ça m'avait marqué, parce qu'un utilisateur du site Cinéma Montréal avait justement écrit un commentaire à ce sujet, comme quoi il ne pouvait pas croire qu'un film comme ça avait été financé avec ses taxes. Normalement, je ne réponds pas à des trucs comme ça. Mais cette fois-là, je me suis fait un plaisir d'aller écrire : « monsieur, vous serez heureux d'apprendre qu'il n'y a pas une maudite cenne de vos taxes qui a été sur ce film-là et le seul argent que vous avez mis dessus, c'est le prix de votre billet ! »

**Ce que j'aime beaucoup, dans le film, c'est justement le fait qu'il ne tient pas à grand-chose. Un peu comme l'adolescence, au fond. C'est presque quelconque.**

C'est clair que c'est très, très ténu. Le film est, à sa façon, une réaction aux *coming of age* en général. J'aime les films du genre qui sont très profonds, mais tout le monde

dans l'équipe de *Prank* avait eu une adolescence assez ordinaire. On s'est dit que ce serait intéressant d'explorer cette zone-là, c'est-à-dire une adolescence un peu *vedge* qui ne mène à aucune grande révélation, à aucune grande remise en question existentielle. Nous, en fait, on *chillait* avec nos amis et c'était pas mal tout. J'aime beaucoup Alexander Payne et Joe Swanberg. Ce sont des cinéastes qui s'intéressent à de toutes petites choses. Le cinéma peut fonctionner à la manière d'une loupe. Il peut servir à magnifier des détails minuscules. Et je pense que le film repose beaucoup sur cette volonté d'explorer l'ordinaire.

**Tu mentionnes des cinéastes indépendants américains comme Payne et Swanberg et j'ai l'impression qu'au Québec, on a beaucoup d'atomes crochus avec eux, tant sur le plan culturel que cinématographique, qui ne sont pas toujours assumés ou revendiqués.**

Je pense que c'est le syndrome de l'école de cinéma, ça. On apprend à rejeter des influences comme celles-là, à se sentir mal qu'elles fassent partie de notre bagage. J'aime Béla Tarr. Mais mes premiers amours cinématographiques, ça reste des gens comme Richard Linklater. Je me souviens d'avoir vu *Slacker* à 17 ans et d'avoir été complètement déboussolé par le fait qu'on puisse commencer son film par une longue scène où un gars raconte un rêve dans un taxi. Il n'y avait pas de Béla Tarr au club vidéo de Pierreville. Mais, par miracle, il y avait une copie de *Slacker*. Pour moi, ce fut une révélation. J'ai l'impression qu'il y a aussi un peu de ça, dans *Prank*. C'est un film très décomplexé, par rapport à des influences comme celles-là. Dans *Les barbares de La Malbaie*, je pense qu'il y a un peu de Noah Baumbach, de Alexander Payne... et je n'ai plus peur de me revendiquer de ces cinéastes-là. Je ne renie absolument pas le cinéma des émotions, quand il est fait avec intelligence. Pourquoi l'émotion ne serait-elle pas noble ?

**Tant dans *Prank* que dans *Les barbares de La Malbaie*, je pense qu'il y a une volonté d'aborder avec une sensibilité dramatique un matériel qui, de prime abord, semble plutôt se prêter à un traitement comique. Les répliques font souvent mouche d'une manière humoristique, mais la mise en scène ne cherche pas toujours à le souligner. Elle préconise, au contraire, une certaine distance.**

Je crois que c'est vrai, même si je ne le fais pas nécessairement de manière consciente. Ce que je recherche, à travers la mise en scène, c'est quelque chose qui relève d'une certaine vérité émotionnelle. Alors, c'est sûr que les gags seront un peu plus en retrait. Je dis toujours aux comédiens de faire confiance à l'écriture, que le gag va passer sans trop qu'on insiste dessus. Une réplique comme « pendant que tu jouais à la balle au mur, moi je baggais des ploutes pis je terrorisais la ville », pas besoin de la pousser. Les gens vont réagir de toute façon ! Au Québec, on a peur des zones grises : une comédie est une comédie, un drame est un drame. C'est vrai que ça a quelque chose d'intimidant d'aller dans l'entre-deux. Au moment du tournage, notamment, ce n'est pas toujours évident. Philippe-Audrey Larrue-St-Jacques, mon acteur principal sur *Les barbares*



de *La Malbaie*, est un humoriste. Alors c'est sûr qu'il y a des répliques qu'il avait le goût de souligner pour faire rire le monde sur le plateau. Mais c'est important de se souvenir que les gens sur le plateau n'ont pas le même rapport à la scène que les gens qui vont voir le film en salle.

Quand j'ai lu la première version du scénario de *Prank*, j'ai été un peu désarçonné. J'avais vraiment peur de faire quelque chose de trop « pop », même si c'est au fond quelque chose qui me ressemblait énormément. J'étais toujours sous le joug de cette peur de ne pas avoir fait un film de festival. Je suis un cinéaste cinéophile, je lis les critiques... alors, j'avais l'impression que je « n'existerais pas » en tournant un film comme celui-là. Je voulais être considéré par le milieu qui réfléchit le cinéma. Je ne voulais pas qu'on me mette dans la même catégorie que Mariloup Wolfe, par exemple. C'est de l'ego à l'état pur. C'est dégueulasse. Mais c'est comme ça. J'ai eu quelques discussions plus corsées avec les scénaristes et les gars ont fait valoir leur point. Au bout du compte, j'ai compris qu'être un « auteur », ça signifie qu'on s'investit dans son film à un point tel qu'il devient une extension matérielle de notre âme. Quand on parle d'un « film d'auteur », ce qu'on veut dire au fond, c'est que tous les choix sont faits de façon assez sincère pour que le résultat final nous ressemble. *Prank*, dans toutes ses failles et ses forces, est un film qui me ressemble totalement – et qui nous ressemble, parce qu'il s'agit très clairement d'un projet collectif.

Ça revient à ce qu'on disait plus tôt sur les influences. J'aime autant Richard Linklater que Lynne Ramsay ; et toutes ces influences transparaissent dans le résultat final, même si le scénario est à la base *borderline* Kevin Smith. D'ailleurs, selon la définition que je viens d'en donner, Kevin Smith est indéniablement un auteur. Ça ne vole pas toujours haut. Mais ses films relèvent clairement de « l'extension matérielle de son âme ». Au final, c'est la leçon que j'ai tirée de *Prank*. Que mes influences vont ressortir de toute façon. Que je n'ai pas besoin de partir de l'idée que je vais faire « un film qui rappelle Noah Baumbach et Alexander Payne », que tout ça vient naturellement. J'aime Robert Altman. Je pense qu'il y a un peu de Robert Altman dans *Les barbares de La Malbaie*. Au moment du mix sonore, je voulais toujours qu'on rapproche les voix. Chez Altman, on entend les gens comme s'ils étaient à côté de nous, même quand ils sont loin dans le cadre. Ça m'a fait rire. Je me suis dit : « *Nashville* n'est pas très loin... »

**Dans *Prank*, il y a aussi tout un hommage au cinéma d'action des années 1980, à travers le partage enthousiaste des récits de films comme *Highlander*, *Predator* ou *Die Hard*.**

Encore une fois, c'était l'idée d'un des scénaristes ; et je partage cet amour des films de genre. J'adore *Predator*. Mais à l'époque, j'avais tellement peur d'être jugé en sortant des références comme celles-là ! Maintenant, j'y pense et je me dis que c'est ridicule. John McTiernan est un cinéaste formidable. *Die Hard* est un film incroyablement bien réalisé. C'est d'une rigueur, d'une précision qui relève carrément de la perfection. Si un jour, je tourne un film qui arrive à la cheville de ça, je vais pouvoir me dire que j'ai accompli quelque chose.



© Chantal Akerman,  
Cinémathèque Québécoise,  
2006. Photo de Bernard  
Fougères. 24Images.



# Judith Jasmin- Vienneau

Parlera de  
**LA MISSIVE**  
LETTRE À CHANTAL  
AKERMAN

Avec  
l'actrice principale,  
Jacqueline  
van de Geer  
et du  
metteur en scène,  
Louis Guillemette

Producteur délégué.  
Jean Fugazza. Ecranhia.



Jacqueline van de Geer, dans la Missive,  
réalisation : Judith Jasmin-Vienneau. Photo . Crépô. 2017



# La plus grande librairie indépendante de Montréal

