



24 iMAGES

N° 185 | Décembre 2017 - janvier 2018

2017

+

*Alain Comis
F.J. Ossang
Hong Sang-soo
Maryam Goormaghtigh*

BILAN *et* DÉCOU- VERTES



May Truong
The Outsiders,
 2016
 Vidéo,
 silence,
 5 minutes



Hiver-
 Printemps
 2018

OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN

20 janvier 2018
au 17 mars 2018

Performing Lives

Commissaire
 Zoë Chan (Vancouver)

Artistes
 Bertille Bak
 Lisa Jackson
 Yoshua Okón
 Helen Reed
 May Truong

14 avril 2018
au 16 juin 2018

Outre-vie / Afterlife

Raymonde April
 Jessica Auer
 Jacques Bellavance
 Velibor Božović
 Gwynne Fulton
 Katie Jung
 Jinyoung Kim
 Lise Latreille
 Celia Perrin Sidarous
 Marie-Christine Simard
 Bogdan Stoica
 Andrea Szilasi
 Chih-Chien Wang

5445, ave. de Gaspé #106
 Montréal (QC) H2T 3B2
 tél. 514 874 1666
 optica.ca

3 ÉDITORIAL



Couverture réalisée
à partir de l'affiche de
The Florida Project
(Sean Baker, 2017)

DOSSIER

2017 – Bilan et découvertes

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 4 | TOP 15 de la rédaction | 29 | <i>Avant la fin de l'été</i> de Maryam Goormaghtigh |
| 4 | TOP 10 des collaborateurs | 30 | Rencontre avec Maryam Goormaghtigh |
| 10 | De la vitalité du cinéma québécois | 32 | <i>Room For A Man</i> de Anthony Chidiac |
| 13 | Action – <i>John Wick: Chapter 2</i> de Chad Stahelski
et <i>Atomic Blonde</i> de David Leitch | 32 | <i>Western</i> de Valeska Grisebach |
| 14 | Le cinéma de Alain Gomis | 33 | <i>Braguino</i> de Clément Cogitore |
| 16 | Épopées pour un temps présent | 33 | <i>Meteorlar</i> de Gürcan Keltek |
| 19 | <i>L'Héroïque Lande</i> de Klotz et Perceval | 34 | <i>EX LIBRIS-The New York Public Library</i> de Frederick Wiseman |
| 20 | Hong Sang-soo – La trilogie de l'infidélité | 35 | <i>Barbara</i> de Mathieu Amalric |
| 22 | Cinéma de genre(s) – Cattet & Forzani, Mandico et Giulivi | 36 | <i>El mar la mar</i> de Joshua Bonnetta et J.P. Sniadecki |
| 24 | <i>9 doigts</i> de F.J. Ossang | 37 | <i>Caniba</i> de Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor |
| 25 | Entretien avec F.J. Ossang | 38 | <i>Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc</i> de Bruno Dumont |

CHEMINS DE TRAVERSE

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 40 | Le Western, une mythologie entre art et cinéma – par Robert Daudelin | 44 | SérieMania – <i>Top of the lake: China Girl</i> – par Céline Gobert |
| 41 | Le Western, une mythologie entre art et cinéma – par Apolline Caron-Ottavi | 46 | Le cinéophile ludopathe – L'horreur autrement – par Damien Detcheberry |
| 42 | Danielle Darrieux – par Paul Vecchiali | 48 | ItinErrances vidéographiques – Voir en 2017 – par Marc Mercier |
| | | 50 | DVD – <i>Another Year</i> de Shengze Zhu – par Bruno Dequen |

POINTS DE VUE

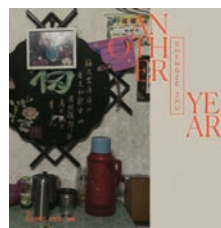
- | | | | |
|----|---|----|--|
| 53 | <i>The Florida Project</i> de Sean Baker | 58 | <i>Call Me By Your Name</i> de Luca Guadagnino |
| 54 | <i>Blade Runner 2049</i> de Denis Villeneuve | 59 | <i>Wonderstruck</i> de Todd Haynes |
| 56 | <i>Ta peau si lisse</i> de Denis Côté | 60 | <i>Le vénérable W.</i> de Barbet Schroeder |
| 57 | <i>L'autre côté de l'espoir</i> de Aki Kaurismäki | 61 | <i>The Square</i> de Ruben Ostlund |

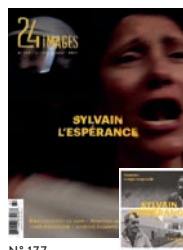
Reprise

- 62 *Certain Women* de Kelly Reichardt

Vidéotheque interdite

- 63 *The Mangler* (1995) de Tobe Hooper
 63 *Lifeorce* (1985) de Tobe Hooper
 64 *Funeral Parade of Roses* (1969) de Toshio Matsumoto
 64 *Celia* (1989) de Ann Turner





N° 177



N° 178



N° 179



N° 180



N° 181



N° 182



N° 183



N° 184

Complétez votre collection (Liste complète et sommaires: www.revue24images.com)

- 176 Documentaire: nouvelles pratiques + DVD *Globodrome* de Gwénola Wagon
- 177 Être cinéophile en 2016 + DVD *Les printemps incertains* et *Bamako temps suspendu* de Sylvain L'Espérance
- 178 Le cinéma en partage + DVD *Off the Wall* de Derek May
- 179 Le cinéma de genre au féminin + DVD *La théorie du tout* de Céline Baril
- 180 2016 - Figures de résistance + DVD *Les tourmentes* de Pierre-Yves Vandeweerdt
- 181 Cinéma québécois: regards pluriels + DVD *Stars et mutants - 7 courts québécois*
- 182 Cinéma et théâtre: abattre les murs + DVD *Spoon* de Michka Saïl
- 183 Années 1980 - Laboratoire d'un cinéma populaire + DVD - Jennifer Reeder
- 184 David Lynch - Au carrefour des mondes + DVD *Les Arts de la parole* d'Olivier Godin
- 185 2017 - Bilan et découvertes + DVD *Another Year* de Shengze Zhu

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR WWW.REVUE24IMAGES.COM
OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses) _____ \$

☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses) _____ \$

INSTITUTION - ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses) _____ \$

AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN - frais d'envoi inclus _____ \$

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays: contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.) _____ \$

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +) _____ \$

AUTRE ☐ _____ \$

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.

24 images est publiée depuis 1979.
La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan

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.

Direction artistique et couverture

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Ont collaboré à ce numéro

Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Luciano Barisone, Bruno Dequen, Damien Detchberry, Alexandre Fontaine Rousseau, Céline Gobert, Olivier Godin, Gérard Grugeau, Jacques Kermabon, Sylvain Lavallée, Gilles Marsolais, Marc Mercier, André Roy, Charlotte Selb, Paul Vecchiali, Shengze Zhu.

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal: 4^e trimestre 2017

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution: octobre 2017

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN: 0707-9389

ISBN numérique: 978-2-924348-28-4

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement Voir ci-contre

TPS: RT 145450482

TVQ: 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur

www.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

www.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

ÉDITORIAL

Comme le veut désormais la tradition, notre dernier numéro de l'année se présente comme un bilan annuel. Avant de recevoir plaintes et récriminations, quelques petites précisions. Oui, ce bilan est nécessairement incomplet, puisque nous devons l'établir un mois avant 2018. Les candidats tardifs aux Oscars et *Le trip à trois* devront donc attendre leur tour l'an prochain – ou tomber pour toujours dans l'oubli volontaire d'une revue non mensuelle. Et oui, hormis les différents tops qui l'introduisent, ce bilan ne couvre pas vraiment la totalité de l'année mais, à quelques exceptions près, les films vus par la rédaction depuis septembre, en salles et lors des différents festivals québécois. Outre le fait qu'il serait clairement moins vendeur d'intituler notre numéro « bilan septembre-octobre-novembre-début décembre 2017 », nous tenons également à souligner que le véritable bilan de l'année se fait au fur et à mesure de nos cinq numéros annuels.

Les habitués de la revue peuvent également observer d'entrée de jeu que le top de la rédaction est passé de 10 à 15 films. Ce changement apparemment anodin, quoiqu'historique, résulte en partie de la qualité de l'année qui vient de se terminer. Nous avons tous, à différents niveaux, envie de soutenir plus de dix films. Cette décision a permis également d'incorporer une plus grande diversité de propositions qui alternent entre le cinéma bénéficiant encore d'une sortie commerciale, aussi limitée soit-elle parfois, et les *films de festivals*. Évidemment, par respect pour le grand écran, nous avons décidé d'inclure hors-concours *Twin Peaks: The Return*, l'œuvre de l'année pour ceux d'entre nous qui bénéficions d'un abonnement au câble ou de bonnes ressources à la limite de la légalité. Le cinéma américain a d'ailleurs fait belle figure en 2017 puisque notre film de l'année est *The Florida Project*, « grand « petit » film sur l'Amérique, modeste dans son envergure mais grandiose dans son approche », comme l'écrit Alexandre Fontaine Rousseau dans la critique du film publiée en fin de numéro.

Des films modestes mais grandioses. Une telle description s'applique sans l'ombre d'un doute aux cinéastes et aux films que notre bilan met en valeur. D'Alain Gomis à Nicolas Klotz, Élisabeth Perceval, Hong Sang-soo, Maryam Goormaghtigh et F.J. Ossang, plusieurs de nos coups de cœur se définissent moins par l'ampleur de leurs moyens que par la fulgurance de leurs récits inquiets, intimes et profondément humanistes qui prennent à bras-le-corps le réel pour le transcender et tenter de circonscrire l'état de notre monde contemporain – à petite et grande échelle. Ailleurs, la vitalité d'un certain cinéma de genre est également soulignée, alors qu'un tour d'horizon de six films québécois récents permet de remarquer l'arrivée passionnante au long métrage de jeunes talents prometteurs (Pascal Plante, Ian Lagarde, Ky Nam Leduc et Sophie Bédard-Marcotte) et la grande forme de vétérans (Robin Aubert et Luc Bourdon) qui, chacun à leur façon, puisent brillamment dans les formes du passé pour faire de véritables propositions contemporaines et pertinentes.

L'an dernier, l'un de nos films de l'année était *Another Year* de Shengze Zhu. C'est bien entendu avec un immense plaisir que nous vous proposons le film sur DVD dans ce numéro, accompagné d'un entretien avec la cinéaste. La boucle est ainsi bouclée. Peut-être en ferons-nous d'ailleurs une habitude. Je vous invite déjà à essayer de deviner quel titre du top 15 2017 fera l'objet d'un DVD 24 images l'an prochain. Avant de passer à 2018, un merci tout particulier aux collaborateurs spéciaux de ce numéro : Luciano Barisone, critique et ex-directeur du festival Visions du réel, qui a accepté de nous présenter le cinéma d'Alain Gomis ; Olivier Godin et Paul Vecchiali, cinéastes, qui ont écrit respectivement sur *L'Héroïque Lande* et la regrettée Danielle Darrieux.

— Bruno Dequen

TOP 15 2017 DE LA RÉDACTION

1. **The Florida Project** de Sean Baker
2. **Paterson** de Jim Jarmusch
3. **The Day After** de Hong Sang-soo
4. **Certain Women** de Kelly Reichardt
5. **The Tokyo Sky is Always the Densest Shade of Blue** de Yûya Ishii
6. **Les garçons sauvages** de Bertrand Mandico
7. **The Lost City of Z** de James Gray
8. **I Am Not Your Negro** de Raoul Peck

9. **Félicité** de Alain Gomis
10. **L'autre côté de l'espoir** de Aki Kaurismäki
11. **Lucky** de John Carroll Lynch
12. **Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc** de Bruno Dumont
13. **120 battements par minute** de Robin Campillo
14. **Silence** de Martin Scorsese
15. **Western** de Valeska Grisebach

MENTION SPÉCIALE

Twin Peaks: The Return de David Lynch et Mark Frost

Apolline Caron-Ottavi

Par ordre alphabétique

The Florida Project de Sean Baker
Les garçons sauvages de Bertrand Mandico
Laissez bronzer les cadavres de Hélène Cattet et Bruno Forzani
Mon ange de Harry Cleven
Okja de Bong Joon-ho

Paterson de Jim Jarmusch
Room for a Man de Anthony Chidiac
The Square de Ruben Ostlund
Twin Peaks: The Return de David Lynch et Mark Frost
Western de Valeska Grisebach



Mon ange de Harry Cleven

M*on ange* est un film inattendu, qui touche droit au cœur alors même que l'on se demande quel objet étrange on est en train de regarder. C'est l'histoire d'un enfant invisible, élevé par une mère qui le cache au monde; un jour, il rencontre une petite fille aveugle. Ils vont grandir, leur amour aussi... Derrière cette intrigue aussi candide que risquée se cache une prouesse de cinéma, portée par des images somptueuses et une atmosphère troublante. Avec ses effets spéciaux non numériques, sa poésie sans bornes et sa sensualité poussée à l'extrême, **Mon ange** renoue avec l'essence même du cinéma et parvient à transposer à l'écran l'intimité amoureuse avec une grâce magique et décomplexée.

Ariel Esteban Cayer

1. **The Tokyo Sky is Always the Densest Shade of Blue** de Yûya Ishii
 2. **On the Beach at Night Alone + The Day After + La caméra de Claire** de Hong Sang-soo
 3. **Okja** de Bong Joon-ho
 4. **The Florida Project** de Sean Baker
 5. **Logan Lucy** de Steven Soderbergh
 6. **Good Time** de Josh et Bennie Safdie
 7. **Free & Easy** de Geng Jun
 8. **Lady Bird** de Greta Gerwig
 9. **Vers la lumière** de Naomi Kawase
 10. **Claire l'hiver** de Sophie Bédard-Marcotte
- ∞ **Twin Peaks: The Return** de David Lynch et Mark Frost



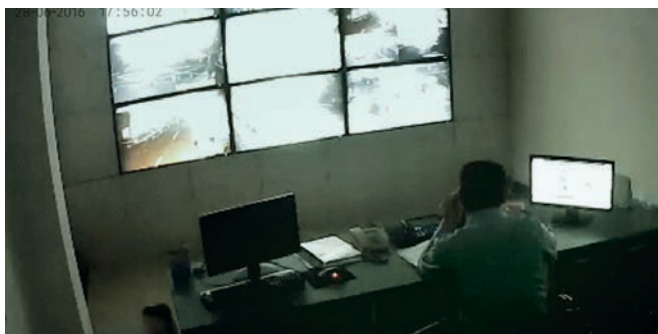
The Tokyo Sky is Always the Densest Shade of Blue de Yûya Ishii

Il y a ces métropoles foisonnantes où il est à la fois agréable et terrible de vivre et puis il y a Tokyo : métropole des métropoles, ville des villes, et lieu de toutes les rencontres. Quiconque ayant déjà foulé son sol sera immédiatement frappé par la fulgurance et l'authenticité de *The Tokyo Night Sky Is Always the Densest Shade of Blue*, 12^e long métrage de Yuya Ishii (The Great Passage), inspiré d'un recueil de poésie de Tahi Saihate. Formellement, le cinéaste de 34 ans livre ici son film le plus brave et exalté : une chronique, à la fois poétique, romantique et nonchalante de la rencontre entre deux âmes solitaires – Shinji et Mika – tentant désespérément de joindre les deux bouts, à la lisière de la vie adulte. Portrait émouvant et sincère d'une jeunesse désœuvrée, bien que très occupée ; croulant sous les factures, alors qu'elle ne demande qu'à vivre, aimer et souffler un peu, face au vertige de la cité.

Robert Daudelin

Par ordre alphabétique

- Après la tempête** de Hirokazu Kore-eda
- Dragonfly Eyes** de Xu Bing
- EX LIBRIS – The New York Public Library** de Frederick Wiseman
- Félicité** de Alain Gomis
- Le film de Bazin** de Pierre Hébert
- The Florida Project** de Sean Baker
- La mort de Louis XIV** de Albert Serra
- L'autre côté de l'espoir** de Aki Kaurismäki
- Paterson** de Jim Jarmusch
- Untitled** de Michael Glawogger-Monika Willi



Dragonfly Eyes de Xu Bing

La Chine actuelle vue par les caméras de surveillance, les GPS et autres inquisiteurs électroniques. Première incursion dans le cinéma d'un artiste déjà bien connu, à l'étranger comme dans son pays, ce film inclassable (documentaire ? expérimental ?) aurait pu n'être qu'une « installation ». Or nous sommes face à un vrai film, brillamment bricolé à partir de milliers d'images assemblées par Xu Bing avec une maîtrise et une invention à couper le souffle. Si l'humour est fréquemment au rendez-vous, l'émotion aussi a sa place dans ce portrait unique de la vie sous surveillance.

Bruno Dequen

Par ordre alphabétique

Braguino de Clément Cogitore
Certain Women de Kelly Reichardt
The Florida Project de Sean Baker
The Lost City of Z de James Gray
Meteorlar de Gürcan Keltek



Taming the Horse de Tao Gu

Rat Film de Theo Anthony
Silence de Martin Scorsese
The Square de Ruben Östlund
Taming the Horse de Tao Gu
Twin Peaks: The Return de David Lynch et Mark Frost

Taming the Horse est le premier long métrage documentaire de Tao Gu, cinéaste montréalais qui avait fait sa marque au milieu des années 2000 avec quelques courts expérimentaux. En choisissant de suivre au plus près la crise existentielle de Dong, son ami d'enfance incapable de s'adapter aux demandes de la société capitaliste chinoise actuelle, le cinéaste parvient à dresser un portrait inédit de son pays d'origine. La campagne et les zones industrielles font place ici aux ruelles bruyantes et aux soirées trop arrosées qui rythment le quotidien d'une jeunesse désœuvrée et enragée qui s'autodétruit faute de pouvoir réellement se rebeller. Une œuvre puissante dont le montage fiévreux épouse la violence intérieure de son protagoniste.

Alexandre Fontaine Rousseau

1. **Paterson** de Jim Jarmusch
 2. **The Lost City of Z** de James Gray
 3. **Silence** de Martin Scorsese
 4. **The Florida Project** de Sean Baker
 5. **Logan Lucky** de Steven Soderbergh

6. **Les garçons sauvages** de Bertrand Mandico
 7. **John Wick: Chapter 2** de Chad Stahelski
 8. **9 doigts** de F.J. Ossang
 9. **The Meyerowitz Stories (New and Selected)** de Noah Baumbach
 10. **The Tokyo Night Sky is Always the Densest Shade of Blue** de Yûya Ishii



The Meyerowitz Stories (New and Selected) de Noah Baumbach

Rappelant *The Squid and the Whale* (2005) et *Margot at the Wedding* (2007), ce énième portrait à la fois drôle et amer d'une famille déchirée confirme l'expertise aisance avec laquelle Noah Baumbach sait dépeindre les relations humaines dans tout ce qu'elles ont de complexe et de contradictoire, de cruel et d'affectueux, de sincère et d'hypocrite. Mais, comme l'indique ce titre aux consonances littéraires assumées, *The Meyerowitz Stories* ne se contente pas d'une seule histoire; il multiplie les récits, les souvenirs et les anecdotes, tout comme les points de vue qui s'entrecroisent ici pour tisser une courteline venant rendre justice aux drames et aux défauts de chacun de ses personnages.

Philippe Gajan

1. **Twin Peaks: The Return** de David Lynch et Mark Frost
2. **Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc** de Bruno Dumont
3. **I Am Not Your Negro** de Raoul Peck
4. **Les garçons sauvages** de Bertrand Mandico
5. **Laissez bronzer les cadavres** de Hélène Cattet et Bruno Forzani
6. **Meteorlar** de Gürcan Keltek



Tesnota/Closeness de Kantemir Balagov

Céline Gobert

1. **Certain Women** de Kelly Reichardt
2. **Lucky** de John Carroll Lynch
3. **The Lost City of Z** de James Gray
4. **Ceux qui font les révolutions à moitié...** de Mathieu Denis et Simon Lavoie
5. **Neruda** de Pablo Larraín



Lucky de John Carroll Lynch

7. **L'Héroïque Lande, la frontière brûle** de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval
8. **Vers la lumière** de Naomi Kawase
9. **Rey, l'histoire du Français qui voulait devenir Roi de Patagonie** de Niles Attalah
10. **Tesnota/Closeness** de Kantemir Balagov

Retenons ce nom. Ce nouveau venu (il a 25 ans, c'est son premier long métrage) réussit un film impressionnant sur un sujet incroyablement délicat. Élève de l'école de Sokourov, citant *Mouchette* de Bresson et *Rosetta* des frères Dardenne parmi ses films préférés, il a déjà une esthétique bien à lui. Aux marches de l'empire (russe), dans le Nord-Caucase, un mariage dans la communauté juive. Au milieu des années 1990, un fait divers : les mariés sont enlevés contre rançon. L'héroïne est la sœur du marié, amante d'un jeune kabarde (une communauté convertie à l'Islam). Tension dans et entre les communautés : un Roméo et Juliette sale, incroyablement claustrophobe, notamment grâce à une caméra qui emprisonne ses sujets. Irrespirable et donc essentiel.

6. **Most Beautiful Island** de Ana Asensio
7. **I Am Not Your Negro** de Raoul Peck
8. **Wind River** de Taylor Sheridan
9. **Patti Cake\$** de Jeremy Jasper
10. **The Villainess** de Jung Byung-gil

Cigarette aux lèvres, chapeau sur la tête, le vieux cow-boy Lucky voit sa routine ébranlée quand le spectre de sa propre disparition devient réel. Le film regarde la mort et l'angoisse du vide dans les yeux, offrant un instantané bouleversant d'un Harry Dean Stanton à l'aube du dernier voyage. L'homme et l'acteur y apparaissent sans fard, enveloppés dans une vision fantasmée et idyllique du territoire américain qui renvoie tout autant aux Westerns des débuts de Stanton qu'au *road movie* et au désert de *Paris, Texas*. Le 15 septembre 2017, la réalité rejoint la fiction, et fait de *Lucky* le témoin historique des ultimes et précieuses pensées d'un grand sage.

Gérard Grugeau

Par ordre alphabétique

120 battements par minute de Robin Campillo

Certain Women de Kelly Reichardt

Félicité de Alain Gomis

L'Héroïque Lande, la frontière brûle de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval

I Am Not Your Negro de Raoul Peck



Mrs. Fang de Wang Bing

Meteorlar de Gürcan Keltek

Mrs. Fang de Wang Bing

Paterson de Jim Jarmusch

Room for a Man de Anthony Chidiac

The Florida Project de Sean Baker

Ancienne ouvrière agricole de la région du Xiujiang, Madame Fang va bientôt mourir. Autour d'elle, ses proches s'activent en la veillant. C'est cette agonie que le grand documentariste chinois filme en immersion, attentif aux moindres frémissements du visage de la malade alitée. Alentour, tout un microcosme prend forme dans la promiscuité (famille, voisins, quotidien de la petite communauté), livrant le portrait du monde familial que la mourante s'apprête à quitter. Au mystère insaisissable de la mort que la caméra s'évertue à cerner au plus près mais avec la pudeur de ceux qui savent être en empathie, se superpose un autre temps, celui d'une Chine éternelle en pleine mutation. Une fois de plus, Wang Bing documente avec humanité la réalité des oubliés. Une rencontre poignante.

Gilles Marsolais

Par ordre alphabétique

120 battements par minute de Robin Campillo

Detroit de Kathryn Bigelow

Dunkirk de Christopher Nolan

I Am Not Your Negro de Raoul Peck

I, Daniel Blake de Ken Loach



Dunkirk de Christopher Nolan

The Lost City of Z de James Gray

Lucky de John Carroll Lynch

Paterson de Jim Jarmusch

Silence de Martin Scorsese

La tortue rouge de Michael Dudok de Witt

Nolan sort des sentiers battus du cinéma *mainstream* en abordant à sa façon le mythe de la bataille de Dunkirk. Il se concentre sur l'opération de sauvetage spectaculaire qui suivit le débarquement allié raté, résultat d'une stratégie militaire qualifiée de désastreuse par plusieurs historiens. « Nous devons être très prudents de ne pas associer à cette délivrance les attributs de la victoire. Les guerres ne se gagnent pas par des évacuations. » En écho à ces mots de Churchill, le réalisateur prend le parti de transformer cet épisode en expérience sensorielle immersive sur la base d'un récit qui, privé de ses repères historiques et contextuels, explore le temps et l'espace sur le mode souvent subjectif, sans taire pour autant certains comportements peu glorieux.

André Roy

Par ordre alphabétique

Après la tempête de Hirokazu Kore-eda

L'autre côté de l'espoir de Aki Kaurismäki

The Day After + La caméra de Claire de Hong Sang-soo

The Lost City of Z de James Gray

Devil's Freedom (La Libertad del Diablo) de Everardo González

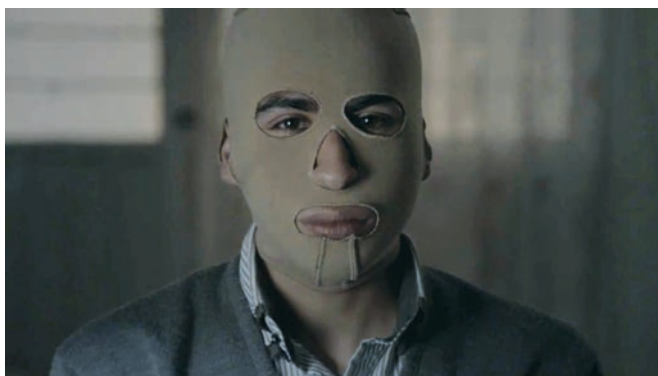
Félicité de Alain Gomis

Good Time de Josh et Benny Safdie

Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc de Bruno Dumont

Mrs Fang de Wang Bing

Paterson de Jim Jarmusch



Devil's Freedom (La Libertad del Diablo) de Everardo González

Pour son troisième film, Everardo González a adopté un dispositif simple : questionner les victimes de la violence au Mexique et ceux qui l'ont commise en les masquant par des cagoules couleur chair. Plus que tout discours sur les kidnappings, tortures et meurtres, les témoignages vont au-delà des affects qu'ils peuvent provoquer (réprobation, haut-le-cœur...), le masque permettant de ne s'attacher qu'aux paroles, terrifiantes, qui, des deux côtés des protagonistes, finissent par se ressembler, parfois mot pour mot. Ainsi, la caméra interroge le potentiel d'abjection en chacun de nous. Aucune catharsis en vue, ni aucune rédemption ici, que l'exposition d'une froide barbarie que des plans de coupe de paysages n'oblitéreront pas. Un constat funeste et fort.

Charlotte Selb

1. **On the Beach at Night Alone + The Day After + La caméra de Claire** de Hong Sang-soo

2. **Twin Peaks: The Return** de David Lynch et Mark Frost

3. **Call Me By Your Name** de Luca Guadagnino

4. **Western** de Valeska Grisebach

5. **Good Time** de Josh et Benny Safdie

6. **The Florida Project** de Sean Baker

7. **Certain Women** de Kelly Reichardt

8. **Zama** de Lucrecia Martel

9. **Taste of Cement** de Ziad Kalthoum

10. **Lady Macbeth** de William Oldroyd



Taste of Cement de Ziad Kalthoum

Comment trouver le langage cinématographique pour traduire l'horreur de la destruction d'un pays, le désespoir de l'exil, le cauchemar de l'enfermement ? Avec une ambition formelle rare parmi les nombreux documentaires sur le conflit syrien, Ziad Kalthoum lève le voile sur une situation qu'il a lui-même vécue : celle des réfugiés syriens devenus travailleurs du bâtiment au Liban, construisant de jour un pays sorti de la guerre tandis que le leur s'y enfonce toujours plus, confinés de nuit sur le chantier par un couvre-feu inhumain. Vertige audiovisuel inoubliable, *Taste of Cement* pose la question du sens qu'on peut donner à la vie quand la possibilité du retour n'existe plus.

DE LA VITALITÉ DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Final 185

par **Philippe Gajan**

Quelques nouvelles du cinéma québécois en 2017 ou comment faire du (vraiment) neuf avec du (vraiment) vieux en cinq ou six temps/films

C'est un peu beaucoup la marotte, le péché mignon du critique de cinéma : signaler, parfois inventer un (re)nouveau d'une cinématographie. Prétexte à embrasser des géographies, des esthétiques ou encore des traits culturels communs, cet exercice sert souvent à prendre des repères dans une évolution nécessaire mais surtout inéluctable : la société change, son cinéma et son public également.

Pour dire donc une certaine vitalité du cinéma québécois, voici cinq films (plus un) qui, volontairement ou non, semblent plonger leurs racines dans un passé plus ou moins proche pour mieux nous dire aujourd'hui (et demain).

Pour les cinq films suivants, on ne peut pas présumer du caractère conscient ou non des influences, modèles ou autres héritages. La question de la filiation est toujours complexe : après tout, l'héritier ne souhaite jamais ressembler à ses parents (enfin rarement). Quand on parle de filiation, on parle d'un processus de transformation en acte plus que d'hypothétiques ressemblances.

Et surtout, on parle ici d'œuvres vraiment originales (en tout cas qui ont cette noble prétention), qui se démarquent par un ton et des préoccupations contemporaines. C'est l'occasion d'attirer

l'attention sur des films disparates, réalisés par de jeunes cinéastes (à l'exception notable de Robin Aubert, bien sûr, qui réalise là son 5^e long métrage) dont on aimera suivre le parcours dans les années à venir.

Les faux tatouages de Pascal Plante : le cinéma fleur bleue des années 1980

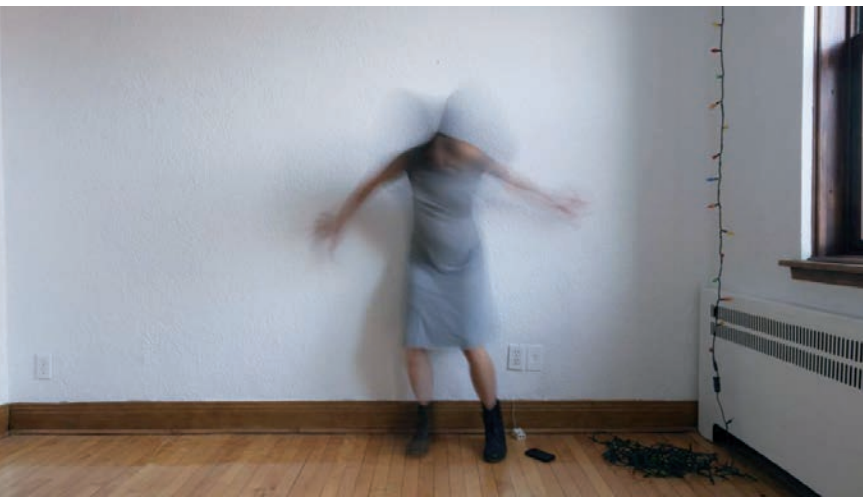
Pour son deuxième long métrage (après *Génération Porn*), Pascal Plante nous rappelle qu'il est possible de lorgner du côté du cinéma des années 1980 (voir le n° 182 de 24 images), cette époque un peu surannée où il faisait bon s'oublier, s'égarer dans des sentiments fleur bleue. Le cinéaste ose, c'est peu de le dire, les amours adolescentes, le frôlement des corps, la musique sentimentale... En d'autres temps, on aurait qualifié ce film de bleuette, de film guimauve. Ici, il faut accepter de se laisser aller à une histoire si belle parce que si simple, parsemée de maladroites, qui avance au rythme du premier baiser, de la première étreinte amoureuse, d'une chanson de Daniel Bélanger murmurée comme une sérénade à peine esquissée à la guitare, entre un morceau de blues et une explosion punk. Comme *Prank* en 2016, *Les faux tatouages* souligne l'avènement d'une nouvelle langue et donc d'une nouvelle façon de voir le monde, une sorte de frêle quête du bonheur avant tout individualiste, certes (il n'y a pas, en apparence, de grandes théories sociopolitiques à la clé). La justesse et la fragilité du moment semblent ici faire office de programme. Dès lors, la décision de ne pas mettre l'accent sur les événements dramatiques qui pèsent sur l'un des deux protagonistes, drame à peine suggéré et dont l'ombre habite pourtant chaque scène, est ici plus que bienvenue, permettant d'éviter ainsi tout déterminisme.

Claire l'hiver de Sophie Bédard-Marcotte : l'art vidéo au je et l'autofiction

Les tribulations de Claire en apprenti artiste comme en apprenti adulte nous renvoient automatiquement à la grande époque de l'art vidéo à Montréal, plus précisément aux années 1990, celle de Sylvie Laliberté (ou de Miranda July dans les années 2000 chez nos voisins du Sud). Jouant le rôle-titre, la jeune cinéaste se filme sous toutes



Les faux tatouages de Pascal Plante



Claire l'hiver de Sophie Bédard-Marcotte et Les Affamés de Robin Aubert

les coutures, souvent dans des situations du quotidien, avec comme toile de fond une sorte de questionnement existentiel. Chronique d'une crise de la mi-vingtaine, *Claire l'hiver* entretient une très lointaine parenté avec ces films tournés dans les appartements du Plateau Mont-Royal dans les années 1990, films nombrilistes dont la portée ne semblait guère évidente (et c'est un euphémisme). Sauf qu'ici, Sophie Bédard-Marcotte manie l'ironie avec une aisance et une acuité remarquables, et fait flèche de tout bois, ce qui l'empêche de tomber dans le film thérapie. Habité par une autodérision de tous les instants, ce bricolage incroyablement inventif et extrêmement cohérent (tous ces objets du quotidien qui, par accumulation, nous amène à cette improbable exposition d'art contemporain), doublé d'un sens de l'échappée et du contrepoint parfaitement maîtrisé (la très belle scène de déneigement filmée comme un ballet, sorte de chorégraphie de l'infraordinaire) font de ce film l'une des très belles surprises de cette année.

Les Affamés de Robin Aubert: le film de genre

Dans le générique final, Robin Aubert remercie tout d'abord, et dans l'ordre, ses parents et George A Romero, le maître incontestable du film de zombies. Double héritage donc, québécois et cinématographique. Et la vraie prouesse est d'avoir réussi

cet amalgame. Le film de zombies comme genre remplit ici parfaitement son rôle de matrice originelle, celle qui recueille depuis son avènement (le séminale *Night of The Living Dead* en 1968) les peurs (sociales, politiques) du contemporain. Un genre laboratoire où l'on étudie l'humanité (ou ce qu'il en reste). Quant au Québec, il est omniprésent, par sa géographie (la forêt, les villages ici abandonnés), par sa langue, par ses acteurs, mais surtout par ces formes d'entraide qui peu à peu se manifestent chez les quelques survivants. À l'instar de familles reconstituées, les derniers survivants de l'épidémie semblent ainsi être en quête des derniers lambeaux d'humanité, au propre comme au figuré, par la mise en place d'une solidarité hésitante qui vient défier les mécanismes de la peur, avec notamment toute une dernière partie axée sur le sacrifice, pour la suite du monde ou non (même si l'espoir semble bien mince). Jusque dans ses métaphores anti-société capitaliste (ces étranges sculptures monumentales renvoyant à un improbable culte à un dieu de la consommation comme à un bûcher expiatoire), *Les Affamés* est un grand film sociopolitique, mystérieux et épuré, dans la lignée des films apocalyptiques du début de la décennie (*The Tree of Life*, *Melancholia*...). *Voir aussi la critique d'Apolline Caron-Ottavi: <http://revue24images.com/critics-article-detail/3503>



Oscillations de Ky Nam Leduc

Oscillations de Ky Nam Leduc: le film politique, le film à thèse des années 1970

S'il n'est peut-être pas le plus abouti ou réussi du lot, ce film mérite pourtant toute notre attention non pas seulement pour l'importance de son sujet, le racisme, mais aussi pour ce qu'il ose à la fois en termes de récit et de perspective. En termes de récit – un récit somme toute classique, tricoté autour d'un trio que forme deux frères d'origine haïtienne et une jeune doctorante, avec en ligne de fuite la disparition du père –, l'inclusion de deux démonstrations scientifiques (la théorie de la résonance en sciences pures et l'opposition en sciences sociales des théories structuralistes et culturalistes sur le déclin des familles noires américaines) est tout simplement stupéfiante et pour tout dire carrément gonflée par les temps qui courent. Faire confiance à son public n'est pas si courant, l'encourager à la réflexion l'est peut-être encore moins. Mais ce

qui est encore plus fort, c'est d'oser lancer un appel urgent à la révolution en forme d'avertissement, sous peine d'être complètement balayé par un futur incertain. C'est cette urgence et ce sentiment d'avoir à faire à un film authentiquement politique qui convainquent plus qu'une forme et un rythme plutôt bancals.

All You Can Eat Bouddha de Ian Lagarde: le film qui ose l'imaginaire (le réalisme magique)

Enfin, pour terminer ce tour d'horizon, un film qui en apparence ne plonge en rien ses racines dans le cinéma québécois de ses pères et mères (peut-être Forcier?), mais qui semble bien au contraire s'inscrire en faux, contre ce cinéma réaliste (ou social réaliste selon les propres termes de Ian Lagarde qui était notre cinéaste invité en 2015: <http://revue24images.com/blogues-article-detail/2669>) qui règne en maître (au Québec comme ailleurs).

C'est le premier long métrage de Ian Lagarde, déjà remarqué pour ses courts métrages (le formidable *Éclat du jour*) et comme directeur photo, et l'on ne peut que se réjouir de cette ambition bien réelle de vouloir briser une certaine monotonie, pour ne pas dire combattre le sentiment que le cinéma de fiction québécois est trop sage, presque assigné à un mode d'autocensure quand vient le temps d'illustrer une société en mal de repères. Superbe et jouissive fable écologique tournée dans un ailleurs (Cuba, mais ici surtout ces « *resorts* » pour nouveaux riches en rupture avec la population locale comme avec l'équilibre environnemental) et portée par une métaphore qui, à défaut d'être subtile est profondément

jubilatoire (un homme à l'appétit gargantuesque – le bouddha du titre, touriste quelque peu mystérieux, dans un univers faussement idyllique qui se délabre peu à peu). Ce cinéma est la preuve qu'en se détachant de l'imitation de la réalité, il peut beaucoup mieux et, plus encore, questionner le réel sous toutes ses formes. Un réel enfin abordé de façon décomplexée. « Comme si la vérité, la sobriété et l'humilité étaient les seules voies de salut de l'âme cinématographique québécoise et que le mensonge, la forme et l'ambition nous menaient directement à notre perte, à la porte du diable. » – Ian Lagarde (dans le blogue précédemment cité)

La part du diable de Luc Bourdon

Un peu à part dans cette liste, *La part du diable* de Luc Bourdon est pourtant celui qui illustre presque à la lettre (et pour le meilleur) cette proposition de faire du neuf avec du vieux. Collage d'images puisées dans près de 200 films de l'ONF des années 1970 (plus exactement entre 1968 et 1980, de l'avènement du gouvernement de René Lévesque au premier référendum), film d'archives, film de montage donc, cette part du diable est plus dans l'idée que les ferments de notre société contemporaine étaient là, en germe et un peu plus, que dans la nostalgie ou encore dans la célébration. Quoique... Cette génération avait du cran: Maurice Bulbulian, Marcel Carrière, Martin Duckworth, Jacques Leduc, etc.; ils étaient tous là, lors de la première du film au Cinéma Impérial, et c'était grand... Mais là n'est pas le propos. *La part du diable* n'est pas la suite de *La mémoire des anges* et, à bien des égards, comme son titre le suggère, il en est le contre-pied. Alors que les anges semblaient contempler (avec élégance) un passé (révolu), le diable, certainement moins aimable, agit comme une sorte de révélateur, comme une mise en garde pour demain. L'ensemble des sujets du moment, politiques, sociaux, économiques, est abordé: l'écologie, la question autochtone, le néolibéralisme, la désertification des campagnes, etc. Et ils le sont avec des images d'il y a une quarantaine d'années. Bien sûr, bien malin qui saura attribuer ces fragments magnifiques à ses auteurs (à part bien sûr les auteurs eux-mêmes, et on l'a bien vu le soir de la première). Bien sûr, nous sommes les héritiers de cette décennie qui façonna et façonne encore le Québec moderne. Mais la force du film de Luc Bourdon est justement de puiser son matériau, les lettres de son alphabet, dans notre mémoire collective pour engendrer un poème choral, dense et complexe, sur notre devenir contemporain. C'est donc un film nécessaire. L'histoire s'écrit au présent pour penser le futur et *La part du diable* en est la preuve éclatante.

L'originalité dans ces différents cas de figure n'est pas une coquetterie. Elle émane du désir de cinéma qui les habite, un désir d'expression qui vient rompre avec le seul désir de bien faire. Le cinéma québécois avec ces quelques exemples s'affirme plus diversifié qu'on veut bien le croire. En insistant sur la langue et le langage, en se les appropriant avec des moyens souvent limités, ces jeunes et moins jeunes artistes font preuve d'une belle ouverture au monde, y compris dans le cas des films en apparence plus individualistes. Et c'est de bon augure, surtout si le diable s'en mêle! 24



All You Can Eat Bouddha de Ian Lagarde et La part du diable de Luc Bourdon

ACTION

JOHN WICK: CHAPTER 2 de Chad Stahelski et ATOMIC BLONDE de David Leitch

par Alexandre Fontaine Rousseau

Il y a trois ans, Chad Stahelski et David Leitch signaient conjointement l'excellent *John Wick*. En 2017, les deux cinéastes (anciennement cascadeurs et chorégraphes) ont respectivement réalisé *John Wick: Chapter 2* et *Atomic Blonde*. Ces œuvres se complètent, amorçant de pair un dialogue sur cette conception « pure » du cinéma d'action dont l'extrême minimalisme de *John Wick* jetait les bases. Alors que les superhéros du blockbuster contemporain ignorent la gravité même, imposant une conception de l'action à l'écran que l'on pourrait qualifier de « post-physique », Stahelski et Leitch proposent à l'inverse un cinéma d'action ancré dans la violence de l'impact et la limpidité du mouvement.

La clarté des chorégraphies, dans *John Wick: Chapter 2* et *Atomic Blonde*, permet d'amplifier le « réalisme » de l'action. Les deux films, cependant, cherchent à remettre en question cette notion même de réalité. *Atomic Blonde* emploie les conventions narratives du film d'espionnage pour exposer l'ambiguïté de la vérité et de l'identité, dans un monde d'agents doubles et de faux-semblants. Leitch, prenant un plaisir manifeste à canaliser l'esthétique néon des années 1980, oppose l'opulence des surfaces réfléchissantes qu'il filme à la dureté du béton, créant ainsi d'emblée divers degrés de réalité.

Dans *John Wick*, la réalité n'est plus qu'un ballet de coups assénés, tirés, encaissés. Figure silencieuse définie par l'efficacité même de ses gestes, le personnage incarné par Keanu Reeves est une pure présence physique; il représente une conception « muette » du cinéma, comme si la seule vérité du septième art était ce mouvement qu'il sert à magnifier. L'ultime morceau de bravoure du film est d'ailleurs un affrontement armé dans un labyrinthe de miroirs où se répètent à l'infini les actions filmées.

Instinctivement, on pourrait croire que cette séquence spectaculaire constitue un hommage à *The Lady from Shanghai* d'Orson Welles. Mais il s'agit en fait d'un clin d'œil à la scène des miroirs du non moins célèbre *Enter the Dragon*, œuvre-phare du cinéma d'arts martiaux des années 1970. Cette référence à Bruce Lee, figure emblématique d'une certaine tradition du cinéma d'action, n'est pas gratuite. Elle vient plutôt confirmer un certain parti pris esthétique, une conception du cinéma affirmée dès les premiers plans du film par la projection, sur la façade d'un édifice, d'images de Buster Keaton tirées du classique *The General*.

En 1972, lorsque Lo Wei tourne avec Lee le fameux *Fist of Fury* (aussi connu, en Amérique du Nord, sous le titre de *The Chinese Connection*), sa mise en scène ne magnifie pas sa vedette par le biais d'effets de style extravagants. Au contraire, le montage se contente de montrer, sans coupes, l'action que le film de kung-fu traditionnel avait pris l'habitude de découper. Cette absence de coupes accentue



Atomic Blonde de David Leitch

le caractère authentique des chorégraphies où le montage ne sert plus à escamoter le trucage. Le mythe de Bruce Lee repose en grande partie sur cette mise en scène qui sert essentiellement à le valider. Keaton aussi est entré dans la légende en exécutant lui-même ses cascades; et Stahelski, pour sa part, a commencé sa carrière en étant le double de Keanu Reeves.

Dans *Atomic Blonde*, c'est Andreï Tarkovski qui est cité pour articuler cette logique de filiation cinématographique. L'une des scènes du film se déroule en effet dans une salle où l'on projette *Stalker*; et, comme de raison, la plus formidable séquence tournée par David Leitch repose sur un plan séquence d'une violence intransigeante. Le refus d'arrêter la caméra amplifie la douleur ainsi que cette intensité totale par laquelle se définit le personnage incarné par Charlize Theron. Actrice d'action fantastique, pleinement révélée par le superbe *Mad Max: Fury Road* de George Miller, Theron se déchaîne et s'épuise au cours d'un combat impitoyable, livrant, par la même occasion, une prestation physique d'une force inouïe.

À travers les corps de Reeves et de Theron, Stahelski et Leitch canalisent une conception limpide et cohérente du cinéma d'action en tant que cinéma physique par excellence. Mais leur cinéma n'affiche heureusement pas cette prétention simpliste d'être réaliste. À l'inverse, il s'appuie sur une tension fondamentale qui oppose l'impression de vérité générée à l'artificialité des images la produisant. Comme si ce cinéma d'illusions révélait par le fait même l'ultime mensonge sur lequel il repose : plus il semble vrai, plus il est faux. 24

ICI, L'AILLEURS

LE CINÉMA DE ALAIN GOMIS

par Luciano Barisone

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre
gibbosité d'autant plus bienfaisante que la terre déserte
davantage la terre
silo où se préserve et mûrit ce que la terre a de plus terre
ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur du jour
ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre
ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale
elle plonge dans la chair rouge du sol
elle plonge dans la chair ardente du ciel
elle troue l'accablement opaque de sa droite patience.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1947

El Hadj, jeune étudiant sénégalais, vit à Paris, en rêvant de devenir enseignant, mais pour une question purement bureaucratique risque d'être expulsé de France. Yacine, jeune parisien d'origine algérienne, vit mal sa condition existentielle et hésite entre une intégration obéissante et un déracinement rebelle. Satché, jeune père de famille à Dakar, découvre que la journée qu'il est en train de vivre sera sa dernière sur Terre. Félicité, mère célibataire et chanteuse assez réputée, doit faire face à un accident de la route qui met en péril la vie et le futur de son fils. Quatre films (*L'Afrance*, *Andalucia*, *Aujourd'hui*, *Félicité*), quatre histoires et quatre personnages sont suffisants pour délimiter une œuvre, un style, une recherche. Dans le cas d'Alain Gomis, de père sénégalais et de mère française, ils sont la carte d'entrée dans un univers personnel et en même temps universel.

La situation au centre de sa poétique est posée d'emblée, au début de chaque film, alors que des personnages vivent dans un état de désarroi et de transe. Ils sont les vecteurs et aussi les victimes du melting-pot des sociétés contemporaines. Leur condition vient du fait qu'ils sont dans l'entre-deux : deux temps (passé et présent), deux langues (celle originaire de leur groupe ethnique et celle du lieu ou du moment qu'ils sont en train de vivre), deux sociétés (celle de leurs origines et celle qui les a accueillis), deux cultures (celle qui leur est propre et celle imposée par un système et acceptée à regret). C'est une condition souvent abordée par le cinéma, mais aussi par la littérature (comme le rappelle le texte cité d'Aimé Césaire) : une condition d'exilé, de perte, exprimée ici par le mouvement des corps des acteurs dans l'espace, par la forme

de leur langage, par l'expression de leurs visages, par l'évidence bruyante de leurs gestes.

Les lieux choisis par le cinéaste sont aussi très importants pour comprendre sa poétique. Celui de *L'Afrance* est un territoire en même temps réel et imaginaire, le lieu concret d'une situation cauchemardesque, presque kafkaïenne, où les êtres humains sont soumis à des règles injustes et incompréhensibles, mais aussi le lieu intime d'un sentiment de perte, d'impossible appartenance, d'aliénation sociale et culturelle. Ne pouvant choisir son identité, le protagoniste finit par agréger celle de sa naissance et celle de sa résidence, un mixte d'Africain et d'Européen, comme le souligne bien le titre d'*Afrance*, fusion d'Afrique et de France. *Andalucia* par contre plonge son personnage dans un lieu-mirage, Toledo en Andalousie, devenu pour lui l'emplacement d'une révélation et d'une vérité. Yacine, partagé entre naissance et résidence, se lance en scène au sommet de son désespoir et de sa colère. Il voudrait trouver l'unité de ses deux chemins sur Terre. Il en voit la trace dans un geste mythique de Pelé lors du match Brésil-Uruguay, joué au Championnat du Monde du Mexique en 1970, quand le joueur fait semblant de toucher le ballon, en le laissant continuer dans sa trajectoire, et de cette façon, tromper le gardien de but de l'équipe adverse. Mais cette trace, il la voit aussi dans un troisième lieu : non plus le pays de sa naissance, ni celui de son immigration, mais là où les cultures européenne et arabe vivent ensemble harmonieusement depuis des siècles. Satché, protagoniste d'*Aujourd'hui*, est chez lui au Sénégal, mais avant il vivait en Amérique. Un matin il a une

prémonition: il va bientôt mourir. Sa journée se développe ainsi entre la peur du futur, la déception du présent et le regret du passé. Le pays qu'il traverse vit ces mêmes contradictions, en étant dans une situation schizophrène, trop lié qu'il est à ses traditions ancestrales pour se projeter dans la modernité. Quant à Félicité, son héroïne homonyme, elle vit dans un lieu qui, de naissance, lui appartient en tant qu'identité: le Congo, profondément ancré dans l'Afrique noire. Ses doutes, ses difficultés, ne sont plus liés à un choix culturel ou social, mais plutôt à sa volonté de mener une vie indépendante en tant que chanteuse. Malgré le danger de mort qui l'accompagne depuis sa naissance et qui aujourd'hui s'approche dangereusement de son fils, elle avance dans son parcours, avec courage et fierté.

Petit à petit, la sensation d'égarement qui envahissait l'âme des personnages et des lieux des premiers films du cinéaste change d'aspect et devient moins politico-sociale et plus existentielle. En effet personnages, lieux et situations semblent correspondre à une dynamique intérieure propre à Gomis, qui a abandonné l'Europe comme théâtre de ses films pour revenir à l'Afrique, d'où partent les contradictions intimes que vivent ses personnages (et probablement lui-même).

Ses films, les histoires qu'ils racontent, les personnages qui les peuplent, viennent d'un mélange entre la littérature, l'observation stricte de la vie, les témoignages recueillis et son expérience personnelle. À la base de ses récits: le monde de l'enfance, celui du travail, celui de la famille. Quelque chose qu'on a vécu et qui maintenant n'est plus là. Ou qui est là comme souvenir, comme sensation de quelque chose de familier, mais perdu à tout jamais. Ses personnages, c'est comme s'ils n'appartenaient plus à ce monde. Il y a en eux une étrange alchimie existentielle. Exemple en ce sens est un personnage mineur d'*Andalucia*, celui qui a perdu la mémoire depuis deux ans, qui est là avec son corps, mais pas avec son esprit. Celui qui est lui sans être lui. Le binôme lui/l'autre, apparemment incompatible, est au cœur non seulement du cinéma d'Alain Gomis, mais aussi de nos sociétés contemporaines et du monde. En faire le centre d'une exploration éthique, sociale, politique donne aux films une importance qui va au-delà d'une valeur purement cinématographique.

Cet aspect dialectique et contradictoire de son cinéma n'est pas par contre lié seulement aux histoires racontées, aux personnages qui les vivent, aux lieux où ils les vivent. Il est aussi connecté à des choix artistiques, toujours hésitants entre écriture et mise en scène, direction d'acteurs et liberté d'improvisation. C'est l'entre-deux esthétique de son cinéma, parsemé de revendications politico-existentielles, mais aussi de poésie, une poésie du regard, de la voix, de la respiration des acteurs, des petits gestes. C'est ce qui fait du cinéma de Gomis quelque chose d'aussi intrigant que fragile. La fragilité vient de la rigidité de certains choix scénaristiques qui révèlent trop ouvertement la position idéologique du cinéaste.



Alain Gomis, Festival du Nouveau Cinéma de Montréal (2017)

La participation instinctive arrive par contre au moment où les situations et les dialogues préétablis disparaissent et un aspect presque documentaire fait alors surface, dans le jeu des acteurs, dans la liberté des espaces où leurs corps bougent et respirent. L'écriture scénaristique se dissout dans l'improvisation des corps devant la caméra, en donnant à certaines scènes des films une impressionnante force de vérité. En ce sens, les protagonistes sont débordants dans leur allure, mais parfois le sens ultime du film vient des personnages mineurs: le fou, le philosophe, le sage... Leur force de représentation est entièrement dans leur métissage, à la fois imparfait et rebelle.

Au fond de tout ça gît l'errance. Entre fiction et documentaire, entre écriture scénaristique et liberté d'interprétation, tout se joue sous le signe de l'errance, du passage entre l'ici et l'ailleurs, dans une immersion chaotique et désordonnée, dans la réalité d'un vagabondage sans identité qui correspond aujourd'hui à la condition de l'immigré, de l'exilé, du réfugié. S'approcher du pourquoi et du comment de cette condition de vie est la prérogative du cinéma de Gomis, en équilibre entre une réalité qui doit être racontée et des moyens de représentation en constante évolution, délestés en partie des conventions professionnelles et plus proches de la vérité de la vie.

En mai 1987, dans un célèbre numéro hors-série de *Libération*, les rédacteurs du quotidien avaient demandé à 700 cinéastes du monde: « Pourquoi filmez-vous? ». Alain Gomis n'en faisait pas partie. Né en 1972, il était trop jeune pour être interpellé. Mais on pourrait imaginer ce qu'il répondrait aujourd'hui: « Pour comprendre l'altérité. Je filme l'autre pour me rapprocher de moi-même ». 24

ÉPOPÉES POUR UN TEMPS PRÉSENT

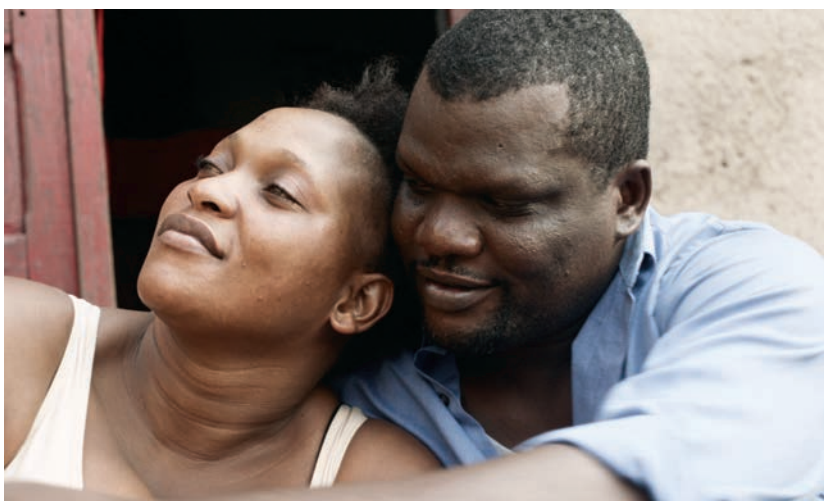
par **Gérard Grugeau**

Au FNC, deux films puissants, *Félicité* d'Alain Gomis et *L'Héroïque Lande, la frontière brûle* de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, ont retenu particulièrement notre attention. Deux films qui regardent le monde avec un souci constant de plonger dans la matière du réel pour y pétrir d'amples récits et y façonner une hybridité des formes singulière. Deux films qui transforment le regard du spectateur en maillant ce qui peut encore unir les humains entre eux.

La chair du monde

Il est des films qui relèvent de la sidération, comme s'il émanait d'eux une vitalité qui reconnecte à l'essence même d'une humanité commune, universelle. Dès la scène d'ouverture qui constitue un morceau d'anthologie en soi, le film d'Alain Gomis happe le spectateur pour ne plus le lâcher. Une chanteuse, Félicité, se produit sur scène dans un quartier populaire de Kinshasa avec le groupe Kasai Allstars. Sa présence magnétique aimante notre regard, sa voix tellurique nous traverse. Autour, tout un monde prend vie dans la sueur et les vapeurs d'alcool. De ce magma originel d'où se dégage la silhouette de Tabu, coureur de jupons invétéré, le film va naître, nous propulsant dans le sillage d'une mère courage bientôt engagée dans un âpre combat pour sauver son fils hospitalisé suite à un accident de moto. Bricoleur du quotidien et rebouteux des âmes, Tabu va rebondir dans le quotidien de la chanteuse. Et sortir cette femme entière et entêtée de son fier isolement en l'accompagnant dans une lente remontée vers la vie. Avec son physique robuste ancré dans la terre (Véronique Beya Mputu impose d'emblée une présence), Félicité est une héroïne digne des légendes ancestrales et la mise en scène ample d'Alain Gomis fait de sa trajectoire mouvementée une errance magnifique. Et une véritable épopée du temps présent.

Plusieurs éléments contribuent à cette amplitude du récit qui s'installe en travaillant par strates. À commencer par le lieu physique : la ville de Kinshasa, associée à la fois à un vaste chaos de sensations confuses et à une source d'énergie inextinguible qu'une caméra documentaire (certains plans à l'épaule ont été tournés par Dieudo Hamadi, un cinéaste congolais) nous restitue dans toute sa rudesse et sa beauté brutes, échappant ainsi à toute forme d'exotisme et de misérabilisme.



Félicité (2017)

Hormis les scènes de bar où les prestations de Félicité prennent la couleur de ses états d'âme successifs, la musique structure la trame narrative du film pour l'inscrire dans un dessein plus large qui alimente l'infini du langage par une constellation de réseaux.

Sporadiquement, l'Orchestre symphonique Kimbanguiste de Kinshasa (interprétant *live* du Arvo Pärt) émaille le récit de plages lyriques qui viennent casser le réalisme pour introduire des séquences oniriques où, près d'un plan d'eau (le lac où on se noie ou on se régénère, l'obscurité venue), le personnage principal circule dans sa nuit intérieure, tel un spectre attiré par ses propres gouffres. On pourrait dire que la partition de cet orchestre improbable, surgi de nulle part et pourtant bien réel, s'apparente aux chœurs antiques, à une ode chorale qui vient soudain commenter le réel et le transcender. De tous ces chocs d'images alliant musique traditionnelle et contemporaine, documentaire urbain, naturalisme du quotidien (scènes d'hôpital, intimité de Félicité et Tabu) et visions nourries d'un syncrétisme de croyances disparates, naissent de puissants « moments de partage », que le spectateur peut s'approprier tour à tour en gardant une pleine latitude de regard.

Durant sa classe de maître, Alain Gomis évoquait le tournage en lingala, une langue chargée de poésie qu'il ne connaît pas et qui le forçait à une écoute active sur le plateau, le sens, la signification devenant alors presque secondaire. De cette contrainte transformée en atout provient sans doute la liberté de trait qui fait de *Félicité* un film si chargé de vie et de sensations. Car le corps, dissocié des mots, devient ici le vecteur sensible par excellence par où transitent tous les affects qui irriguent la chair du monde. Une façon de « laisser le film se faire, se dire », comme une entité autonome vivant sa propre vie et imposant ses « évidences », selon le cinéaste¹. Incarnations de tant de vies invisibles qui souffrent en silence la tête haute, Félicité et Tabu s'offrent à nous sans fard, héros mythologiques d'une modernité vibrante, unis contre la violence de leur environnement. Vers la fin du film, le fils de Félicité sortant de son mutisme – comme le réfrigérateur hoquetant, réparé par Tabu – revient d'entre les morts grâce aux soins prodigués par son entourage. Par une logique combinatoire et un processus de fusion par conciliation qui semblent accumuler les rites de passage, le cinéma d'Alain Gomis nous apparaît alors relevé, lui aussi, d'une esthétique du bricoleur, prenant en compte toute l'hétérogénéité de la vie pour mieux l'embrasser et créer une nouvelle version du monde. Une esthétique généreuse, irrésistiblement liée au désir. À n'en pas douter, *Félicité* célèbre avec force le bricolage comme acte créatif souverain.

Une humanité naissante

À voir des films comme *Des spectres hantent l'Europe* de Maria Kourkouta et Niki Giannari, présenté aux RIDM, et *L'Héroïque Lande, la frontière brûle* de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, on ne peut que souscrire aux idées du philosophe Giorgio Agamben. C'est-à-dire faire le constat que les camps de réfugiés se multiplient sur la planète et que ces espaces sont aujourd'hui devenus « le paradigme de la modernité.² » Comment le cinéma peut-il rendre compte de la réalité de ces territoires soumis à l'état d'exception ? Comment peut-il contrer le tout audiovisuel vidé d'images qui confine les drames humains à des données statistiques et

sociologiques, tout en laissant le spectateur démuni face à sa propre impuissance ? Certes, grâce aux nouveaux outils numériques, le cinéma est entré dans une phase de régénérescence donnant lieu à des pratiques revivifiées. Loin de l'industrie, enfin maître de son matériel, le cinéaste a retrouvé son statut de *filmeur* et l'énergie du défricheur. Mais devant l'ampleur inégale des flux migratoires, une pensée radicale s'impose, appelant un geste cinématographique tout aussi radical. C'est ce que propose l'œuvre-fleuve de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval qui, en 225 minutes passées *avec* les réfugiés au cœur de la Jungle de Calais en France, redonne corps à un cinéma de la croyance en phase avec l'état du monde. Un cinéma qui regarde à partir de « la position extrême du désespoir » car, pour rebondir là encore sur la pensée d'Agamben, « être contemporain, c'est percevoir l'obscurité de son époque et non sa lumière.³ » Mais en campant sur cette position plus optimiste qu'il n'y paraît de prime abord s'ouvre tout un champ de possibles où le cinéma peut alors « remettre le monde en mouvement.⁴ »

Chapitré en 4 parties, *L'Héroïque Lande, la frontière brûle* est un chantier au long cours entrepris par deux créateurs (Klotz à la caméra, Perceval au son) qui ont décidé de radicaliser plus avant leur pratique commune afin d'assurer une présence du cinéma dans un de ces lieux d'exception où le réfugié, *Homo Sacer* des temps modernes, est confronté à tous les arbitraires. Échelonnée sur plusieurs mois de tournage, l'aventure tient de l'essai cinématographique, un essai fureteur en quête d'une forme susceptible de redonner au regard sa pleine mesure. L'intitulé du premier chapitre, *Naissance d'une nation*, n'est pas anodin. De fait, il renvoie tant au film mythique (1915) de D. W. Griffith qui a défini la grammaire du cinéma, notamment par le montage, qu'à l'édification de la nation américaine née dans la violence raciale. À sa façon, avec de l'équipement léger et sans cadre de production, *L'Héroïque Lande, la frontière brûle* revient humblement aux origines du septième art en réinventant un mode de travail adapté au temps présent. Dans la Jungle, cet espace d'exception où s'entassent les sacrifiés de notre monde, de nouvelles formes de vie cristallisent, portées par l'énergie d'une communauté naissante, invisible aux yeux des pouvoirs politique et médiatique. Aux *sans-abri* de *Paria* et aux *sans papiers*



L'Héroïque Lande, la frontière brûle (2017)



L'Héroïque Lande, la frontière brûle (2017)

de *La Blessure* succèdent ici les *sans droits* d'une nouvelle matrice opaque, celle des camps qui tendent à se substituer aujourd'hui à la *cité*. De films en installations, le travail de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval s'avère une fois de plus d'une cohérence exemplaire, s'efforçant de ramener sur les rivages de la vie et dans le mouvement de l'Histoire tous « les hors du monde » de la modernité. Dans *L'Héroïque Lande, la frontière brûle*, les cinéastes répondent à un appel lancé par notre époque - où les discours anti-immigration trouvent de plus en plus d'échos - pour produire des images non récupérables par l'ordre social avec une foi inébranlable dans ce présent aux riches potentialités qu'Agamben associe à « ce qui reste non vécu. »

Les quatre parties qui structurent le film donnent une ampleur inusitée au geste, tirant celui-ci vers l'épopée. Une épopée née de la matière même d'une œuvre qui devient le grand récit fondateur de la Jungle avec ses héros venus d'ailleurs, fuyant guerres et misères. Des héros mythologiques qui, comme dans *L'Iliade* et *L'Odyssée*, doivent surmonter maintes épreuves pour étreindre l'objet de leurs rêves (ici, le passage en Angleterre). Klotz et Perceval filme au plus près le quotidien de cette « interzone » cernée de clôtures et hantée par l'Histoire, laissant émerger peu à peu en pleine lumière les silhouettes et les visages indociles de populations fantômes, victimes du siècle. Comme au début de

l'humanité, le motif du feu domestiqué court à travers le film, nous ramenant constamment à cette idée de communauté naissante qui annonce le monde de demain. Avec ses activités diverses, ses commerces, ses tentes et ses containers aménagés, la Jungle est une ville née de la boue qui s'anime comme une ruche, une force de vie en perpétuel mouvement, toujours prête à renaître de ses cendres. Son démantèlement par l'État français qui débouche ici sur un paysage de désolation n'a d'ailleurs rien résolu de la crise migratoire. De nouveaux regroupements se sont déjà formés à Calais. Et selon Agamben, tout (re) commencement commande l'Histoire.

Tels les chants qui composent les différents mouvements des épopées millénaires, *L'Héroïque Lande, la frontière brûle* brêle brasse une matière protéiforme qui irradie par flux et ouvre des brèches dans le réel en multipliant les points d'ancrage. Gestes du quotidien, témoignages intimes, mouvements de foule : la caméra statique ou mobile organise ces flux au fil de longues séquences, parfois muettes, parfois structurées par la musique. Très présents, les sons directs, comme le vent violent que capte Élisabeth Perceval comme le faisaient Straub et Huillet dans *Trop tôt, trop tard*, fouettent l'imagination, rééduquent l'oreille tout en révélant le paysage physique, sensoriel, qui participe de ce « lieu du crime » que constitue la Jungle. Loin de tout pathos, le spectateur est immergé dans une expérience du sensible qui fait vaciller ses perceptions. Et le cinéma atteint parfois la

grâce ultime, comme dans cette séquence où le trio formé par Zeid, Azmal et Dawitt, une autre déclinaison de cette jeunesse indomptée familière des films de Klotz et Perceval (*Low Life*), dansent sur une chanson de Christophe. Le film bascule alors dans un espace-temps de la présence pure où tout semble à nouveau possible, comme si la vitalité farouche de ces corps embrasait soudain l'écran pour conjurer toutes les forces obscures de notre époque. L'image devient alors un vrai champ/chant de libération et pour ces silhouettes enjouées et pour le cinéma lui-même. Plus tard, dans le dernier quart du film, alors que la frontière brûle, l'épopée se délivrera de toutes ses entraves narratives pour aller vers une épuration extrême du cadre. Nue, se diluant dans le ciel et la mer tandis qu'un ferry passe au large, la plage se fera lieu de passage, frontière vers un au-delà libre et utopique où le chant de Léonard Cohen (*Stranger Song*) et la danse du chorégraphe congolais DeLaVallet Bidiefono viennent sceller les noces du politique et du poétique aux portes d'un monde ancien soudain revivifié. Demain, l'aurore... 24

1. Alain Gomis, Classe de maître animée par Luciano Barisone, FNC, octobre 2017

2. Entretien avec Giorgio Agamben, in *Telerama*, 9 mars 2012, Juliette Cerf

3. Citation tirée du Hors-série n° 1 de la revue *Spirale* consacré au travail du groupe d'action en cinéma, Épopée

4. *Le visible est le caché*, Marie-Claude Loiselet, in 24 images 181, p. 32-33

L'HÉROÏQUE LANDE de Klotz et Perceval

DANS LA JUNGLE

par **Olivier Godin**

Faire carrière dans la liberté. Enfant de la Jungle de Calais. Pour s'engager dans la vie par la fuite. Quelques chansons révèlent les indices d'une lutte. Les policiers ont des chiens. D'autres, répondant de la loi des hommes, ont posé des grillages et du métal pour redéfinir de nouvelles frontières. D'un autre côté, il y a la mer dont personne ne s'occupe. Est-ce que les réfugiés se doutent même que ces obstacles posent des ornières sur le Rêve afin de le leur rendre encore plus précieux et alléchant ? Soupçonnent-ils la beauté de leur engagement, de leur solidarité et de leur création ? La naissance d'une nation écriront astucieusement Klotz et Perceval.

De tous ces horizons, vous voyez les réfugiés aux commandes d'un bal inusité, d'une effervescence dont la fragilité des signes permet l'invention. Dans ce film magnifique du duo Klotz/Perceval, la parole est donnée aux réfugiés.

Vous soupçonnerez que c'en est peut-être même une trouvaille. Des gens qui se font une très haute idée du cinéma sont allés vers eux pour les entendre. Souvenez-vous de *Fuocoammare* qui préférerait ne nous les présenter qu'en victimes. Entassées, muettes, mortes, inactives. Le phénomène gruge du temps d'antenne, en laisse dans l'indifférence, en émeut d'autres. Tout bien pesé, ça perturbe le quotidien de gens tout à fait corrects.

Les réfugiés. Que faire avec ça ? Le cinéophile se le demandait justement et animé par la crédulité notait même dans son calepin ces questionnements. Que dois-je comprendre de ces images ? De cette souffrance ?

De ces morts anonymes ? Suffit-il d'être ému par les images de *Fuocoammare* nous montrant des cadavres pour se déclarer sensible à la cause des réfugiés ? De se satisfaire d'être avec les gentils, rassemblé autour du meilleur des drapeaux, du bon côté des droits de l'homme ? Comme si le cinéma se devait de trancher, de jouer encore dans les plaies de l'histoire pour finalement passer outre son sujet ou ne s'y intéresser que pour le nourrir, lui, le cinéophile, avec son crayon et son calepin, qui n'en demandait certainement pas tant. Comment faire des énigmes humanitaires un enjeu scénarisé ? Pire, comment répondre en faisant tout basculer vers l'enfance et l'innocence ?

Et pourquoi ne pas faire un film avant tout pour les véritables acteurs de la tragédie ? Avec tout ça dans le rétroviseur, le génie de *L'Héroïque Lande* aura été de se placer justement au cœur du drame pour en rencontrer les acteurs et par sa forme épique, de nous les révéler en héros. Les réfugiés ne sont plus une masse anonyme qui cherche à prendre d'assaut la Forteresse. Ils sont des hommes et des femmes, d'une grande beauté, d'une sensibilité indéniable, qui luttent, qui réfléchissent, qui chantent, qui se questionnent, qui échouent et qui triomphent.

L'Héroïque Lande raconte des destins qui tirent leur force dans la durée. Vous la sentez dans la reconnaissance et l'intimité qui se tissent par l'écoute. La caméra invente un territoire intime où deux sensibilités se répondent et s'épousent, composant d'une écriture solidaire une épopée qui s'en partage les risques et la beauté.

D'un côté les cinéastes, de l'autre les acteurs. L'espoir, c'est une petite béquille. Une mallette pleine de vêtements. Un possible coup de téléphone. Un virement bancaire. Un chien distrait. Un policier clément.

Jamais, vous n'aurez l'impression que les auteurs se regardent filmer, qu'ils succombent au piège de la sensation et du flirt médiatique, que leur posture de cinéastes trahis les lieux et plus important encore, les hommes et les femmes qu'ils rencontrent. Toujours, avec ce regard à hauteur d'homme que vous sentez complice, humain, un regard – comment le dire autrement ? – à l'écoute, vous naviguez dans ce monde inventé, ladite Jungle, au rythme d'une énergie menacée, d'une urgence qui se gaspille – les images évoquant tout ce matériel brûlé ou abandonné sont si nombreuses – et qui se résout à une douceur qui est peut-être malavisée, mais quand même, qui sera celle d'un désir honnête, un désir qui se déploie comme une plage (avec son cortège allégorique) où le chagrin devient une danse, si belle, endossant le naturel utopique de ces fortunes humaines qui se dépensent d'un élan doré par l'essence de la détermination. « N'abandonne pas Dawitt, tu auras ta chance », lui répète Almaz qui a traversé de l'autre côté, dans une Angleterre peu accueillante, généreuse en rien, sinon en nuages lourds et en averses froides. 

HONG SANG-SOO

LA TRILOGIE DE L'INFIDÉLITÉ

par Ariel Esteban Cayer

Le cinéma de Hong Sang-soo se construit à l'écran de manière cumulative : succession de références fugaces, croisées ; dédoublement de personnages similaires, situations familières et répétitions structurelles subtiles qui se déploient de film en film et, à l'occasion, au sein d'une même œuvre. Il s'agit d'un univers cohérent et bâti avec rigueur, devenu pour les cinéphiles un rendez-vous incontournable auquel il fait bon retourner année après année. S'y succèdent les personnages fétiches du cinéaste : artistes, réalisateurs, écrivains ou éditeurs – autant d'alter ego qui permettent à Hong d'explorer l'infini pathétisme du genre masculin (le sien, sûrement) et de sonder l'éventail des gestes, paroles (et bouteilles de soju) qui font et défont une constellation de relations amoureuses tortueuses entre les hommes et les femmes.

Les films se ressemblent (et s'assemblent). Il est donc de mise de se demander jusqu'où cette démarche de création peut bien mener le cinéaste. Le diptyque *Right Now, Wrong Then* (2015) constituait en quelque sorte un apogée ; l'audace de la redite y était portée à son paroxysme, grâce à une structure bipartite forçant le spectateur à revivre une même action à deux reprises – à s'attarder aux différences et similarités d'une même rencontre, des mêmes avances entre un réalisateur marié (Jung Jae-young) et une femme plus jeune que lui (Kim Min-hee). Le film suivant, *Yourself and Yours* (2016), ne pouvait que sembler mineur en comparaison, bien qu'articulé lui aussi autour d'une stratégie de dédoublement (incarnée dans un personnage et son double, tous deux joués par Lee Yoo-young).

Malgré tous ces flirts avec une redite que l'on voudrait qualifier d'autobiographique (le cinéaste nous invite sans cesse à le reconnaître dans ses protagonistes masculins), le cinéma de Hong demeurait, jusqu'à présent, une fiction. Puis, en 2016, un scandale éclate dans les tabloïdes coréens et met cette notion en doute : Hong est accusé d'adultère avec Kim Min-hee (*The Handmaiden*) et, à défaut de nier l'affaire, il s'empresse plutôt de tourner 3 films avec l'actrice, autour de la question de l'infidélité. À rebours paraissent *La caméra de Claire* et *The Day After* (tous deux présentés à Cannes), ainsi que le tétanisant *On the Beach*



On the Beach at Night Alone (2017)

at Night Alone, révélé à la Berlinale en février et encore inédit au Québec. (La première du film fut suivie d'une conférence de presse coréenne où Kim et Hong n'eurent d'autre option que de confirmer leur idylle).

Récit mélancholique en deux parties, *On the Beach* suit Young-hee (Kim), une actrice exilée à Hambourg suite au scandale causé par sa liaison avec un réalisateur marié. Celle-ci et son amie Jee-young (Seo Young-hwa), elle-même récemment divorcée, déambulent dans les rues d'une ville qui leur est étrangère, discutant de leurs états d'âme et tout en demeurant attentivement à l'écoute l'une de l'autre. « Penses-tu qu'il pense à moi autant que je pense à lui ? », s'enquiert Young-hee. Dur à dire, mais l'actrice ne demande en fait qu'une chose dans l'absolu : rester forte face à cette peine qui la consume, et enfin pouvoir vivre selon ses convictions.

De retour en Corée, Young-hee doit désormais confronter ses amis et collègues. Lors d'un souper particulièrement arrosé, elle se confie, avoue s'être retrouvée à l'étranger, et s'exclame dans un accès de colère : « qui peut bien juger l'amour des autres ? Et à quoi bon ? » Le thème du film est ainsi énoncé sans détour et la performance, comme la fragilité dont fait preuve ici Kim, est à couper le souffle. Mais le véritable tour de force n'est dévoilé que dans le dernier acte quand son personnage s'en prend au réalisateur dont il est question depuis le début. Young-hee s'étant précédemment assoupie sur la plage du titre, on comprend que la scène est un songe, un fantasme de sincérité imaginé par une actrice ayant ici l'occasion de confronter son amant, son réalisateur, sur sa lâcheté et sa façon de travailler. « Pourquoi fais-tu ces

films », lui crie Young-hee/Min-hee au visage. « Pourquoi les fais-tu sur tes amantes ? Pour soulager ta propre souffrance ? ». Face à quoi le cinéaste ne peut qu'éclater en sanglots et énoncer ses regrets à qui veut bien les entendre – Hong semblant ici admettre, pour la première fois en carrière, cette qualité nombriliste, voire égoïste, d'un cinéma érigé sur le dos de nombreuses relations semblables à celle qu'il entretient ici avec Kim. « Je n'arrive plus à respirer », dit-il, avant de lui lire l'extrait d'un livre qui le fait penser à elle. Hong et Kim tournent la page.

Si *On the Beach* est effectivement une déclaration d'amour devenue fiction, doublée d'un cri du cœur et d'un doigt d'honneur levé bien haut et bien fort au visage de ces tabloïdes puritains ayant pourri la vie du couple, il s'agit surtout de la topographie d'un cœur brisé, de la projection filmée d'une éventualité terrible – une séparation – qui consuma sans doute les deux amants, et habite complètement la performance de Kim. En exposant ainsi ses tripes, Hong opère également une percée monumentale, qui traverse l'œuvre comme une bourrasque d'air salin. Constitué essentiellement de longs monologues ou de dialogues menés par Kim, ce personnage de la femme heurtée, courtisée et laissée-pour-compte, si familier du cinéma de Hong, a finalement l'occasion d'habiter pleinement le cadre qui lui revient ; de commenter, en long et en large, la peine, la souffrance et les désirs qui sont les siens... au lieu d'en être simplement la cible.

Certes, on pourrait revenir sur le fait que Kim est elle-même la « muse » du cinéaste, mais toujours est-il que les performances de la jeune femme sont désormais indissociables de sa démarche (on s'étonne d'ailleurs qu'un tel film ne soit pas cosigné). Dans *The Day After*, c'est encore elle qui mène la conversation : l'actrice y incarne Song Areum, la nouvelle assistante d'un éditeur infidèle (Kwon Hae-hyo), confondue pour l'amante de son patron. S'attirant les foudres injustifiées de sa femme, et face à une situation délicate et un manque de transparence dommageable de la part de son employeur (faut-il y voir Hong, encore une fois ?), Song décide de démissionner la tête haute ; elle part l'esprit tranquille et le cœur en un seul morceau. Les deux s'expliqueront ouvertement autour d'un verre : une nouvelle occasion pour Hong et Kim d'aborder, par le biais de leur fiction désormais commune, la question de l'infidélité, de même que les heurts potentiels inhérents aux relations personnelles et professionnelles érigées sur des non-dits malhonnêtes.

En comparaison, *La caméra de Claire* peut paraître bien anodin(e), à la lumière du sérieux de ce que nous appelons ici « une trilogie de l'infidélité ». Mais ce film d'à peine un peu plus d'une heure, tourné en douce lors du Festival de Cannes de 2016, pointe également vers cette part de réalité – de sincérité et d'autoréflexivité – qui traverse aujourd'hui le cinéma de



The Day After (2017) et *La caméra de Claire* (2017)

Hong avec fulgurance. Isabelle Huppert, dans le rôle de Claire, y incarne une vacancière française, qui rencontre par hasard Manhee (Kim). Agente de vente, celle-ci est renvoyée en plein Marché du Film, sans aucune explication, par une patronne l'accusant simplement de « malhonnêteté ». La faute s'avérera ne pas être la sienne, bien entendu : plutôt celle d'un troisième réalisateur infidèle, alcoolique et quasi homonymique nommé So Wan-soo (l'honneur revient cette fois-ci à Jung Jin-young), qui ne lui avait pas révélé être lié à ladite patronne avant de la fréquenter. Troisième variation sur un même thème, les sentiments d'une Kim/Manhee prise au piège sont à nouveau mis de l'avant et, avec l'aide inattendue de Claire et de sa caméra potentiellement réparatrice (!), une nouvelle alliance féminine est formée. La réplique d'*On the Beach*, où Young-hee proposait de se débarrasser des hommes pour que les femmes puissent s'aimer plutôt entre elles, résonne ici tel un lointain écho, et on s'étonne encore une fois de l'infinie capacité d'autoflagellation dont fait preuve Hong dans ses derniers films. Surtout, en déconstruisant ainsi les bases de sa relation avec Kim à l'écran, le cinéaste va au-delà de ses trames narratives habituelles. Au fil de trois habiles performances où la réalité chevauche la fiction, Kim insufflé à ces chroniques de la lâcheté masculine une perspective féminine forte, dont on ne saurait désormais se passer. Voilà bien plus qu'une muse. ²⁴

CINÉMA DE GENRE(S)

CATTET & FORZANI, MANDICO ET GIULIVI

par Ariel Esteban Cayer

Qu'est-ce que le cinéma de genre aujourd'hui ? En attendant *The Shape of Water* de Guillermo del Toro, Lion d'Or du Festival de Venise (!) qui promet une jolie variation de *Creature from the Black Lagoon* par le biais du cinéma hollywoodien des années 1950, on se permet de poser à nouveau l'inépuisable question. Car d'un côté, s'il est sur tous les écrans des multiplex – films d'horreur, de bagnoles, de superhéros – et qu'il est difficile, voire inutile, d'aborder le genre en soi, il est réjouissant de constater que de l'autre, ce cinéma est de plus en plus difficile à cerner... au singulier. Fruit du recyclage cinéphilique, le cinéma de genre d'aujourd'hui est d'abord et avant tout une multiplicité : un acte d'alchimie populaire, où l'on n'hésite plus à malaxer les codes, pour mieux saisir le présent et créer de nouvelles formes. Et si la mode, dans les années 1990 et 2000, était à la distanciation ironique ou la référentialité nostalgique, les voix fortes de la présente décennie semblent, au contraire, encourager un cinéma moins cynique : motivé, comme c'est le cas chez Del Toro, par un amour qui n'appelle plus mille et une justifications.

Hélène Cattet et Bruno Forzani sont la figure de proue de cette nouvelle cinéphilie décomplexée. Le duo franco-belge récidivait cette année avec *Laissez bronzer les cadavres*, une adaptation du roman de Jean-Pierre Bastid et Jean-Patrick Manchette dévoilée à Locarno – haut lieu du cinéma expérimental – puis présentée à Montréal au Festival du Nouveau Cinéma. Et c'est tout dire. Car bien que ce dernier film soit tout aussi référentiel qu'*Amer* (2009) et *L'étrange couleur des larmes de ton corps* (2013), leur mise en scène fait ici un bond stratosphérique vers l'avant et transcende enfin la citation pure. Leur démarche ouvertement fétichiste et référentielle, de même que l'attention obsessionnelle qu'ils portaient précédemment aux motifs de ces obsessions (corps féminins, textures du cuir qui crisse, instruments de morts et fluides divers, bref, *Eros* et *Thanatos*) deviennent ici un langage neuf.

Autrement dit, le récit rocambolesque d'un cambriolage violent qui dégénère sur les côtes de la Méditerranée permet au duo d'intégrer tous les codes qui leur échappaient par le passé. Le *giallo* demeure l'incontournable assise de leur cinéphilie, mais on se retrouve ici face à un nouveau schéma et paysage narratif, saupoudré d'un brin de Western (sur la bande son, comme dans la texture des décors), des Nouvelles Vagues (cette constance de l'invention formelle) et du polar européen (pour ce qui est du récit, très fidèle au roman original). De fait, le registre visuel des deux cinéastes s'en trouve élargi et leurs référents se mélangent en une démarche revivifiée, qui leur devient propre : un cinéma de tous les genres, exalté et unique. Et ce qu'ils retiennent de leurs précédents hommages au *giallo* devient plutôt ici une logique organisatrice : la mise



Laissez bronzer les cadavres de Hélène Cattet et Bruno Forzani
et *Les garçons sauvages* de Bertrand Mandico

en image de pulsions, de souvenirs et de désirs qui propulsent les nombreuses trouvailles stylistiques du film.

À la tombée de la nuit, la violence des armes à feu explose, et la cupidité et le sexe se chevauchent, décuplant leurs effets sous la pluie des balles... jusqu'à devenir indissociables l'un de l'autre au gré de tableaux expressionnistes époustouffants. On pourrait y voir une redondance avec les films précédents, si Cattet et Forzani n'étaient pas si rigoureux dans leur mise en scène, soudainement ouverte à toutes les possibilités. Leur surenchère kaléidoscopique est sans cesse justifiée, non pas par le désordre de leurs références, mais plutôt par la justesse de leurs compositions, de même que par la précision vertigineuse de leur montage. Chaque coupe est calculée, chaque raccord réfléchi, chaque image immédiatement iconique – du sang et de la pisserie qui devient de l'or.

De même, *Les garçons sauvages* – premier long métrage du cinéaste français Bertrand Mandico (*Hormona*), récompensé

à la Semaine de la Critique de Venice et également montré au Festival du Nouveau Cinéma – est un *smörgåsbord* de références qui se rencontrent pour créer un cinéma unique. Conte transgenre halluciné, le tout débute, non sans malaise, comme un *Orange mécanique* à saveur psychotronique. Mais si Mandico demande au spectateur de sympathiser d'emblée avec une bande de gamins tueurs, violeurs et gosses de riches détestables, puis d'accepter l'idée de leur réhabilitation farfelue, il ne le fait que pour mieux déboussole son public. Le spectateur se retrouve très vite catapulté dans un film d'aventures fantasmagorique, au centre duquel trône une île mystérieuse et monstrueuse comme celle d'un Dr. Moreau nouveau genre ; libidineuse et fétichiste comme dans l'imaginaire d'un Borowczyk, d'un Makavejev ou d'un Teruo Ishii, et habitée par une exploratrice mystérieuse (Elina Löwensohn) qui par l'initiation aux plantes phalliques, aux crevasses végétales vaginales, aux fruits poilus et autres sèves séminales transformera les jeunes criminels... en femmes !

Mandico se réapproprie ici un cinéma typiquement masculin et, sans excuser son affection sincère pour le genre (et son lot d'érotisme), il mène son film dans une direction pour la moins inattendue où le masculin se voit lentement éradiqué de l'équation – et du genre. Un acte de spéculation scientifique (et cinéphilique) qu'on hésiterait à qualifier de féministe, mais qui s'avère néanmoins courageux et surprenant dans le contexte. Les garçons en question s'avèrent au générique avoir été joués par des jeunes femmes androgynes tout au long, et leur devenir-femme devient, plutôt qu'une transformation, un retour à la norme et à l'intégrité physique. Puis, au personnage de Löwensohn de proclamer haut et fort que l'avenir est non seulement femme, mais aussi sorcière. Par un savant mélange et une ultime inversion des codes du cinéma culte européen, Mandico accouche d'un film qui, comme celui de Cattet & Forzani, existe à la frontière de la référence et de l'innovation. Pour ces trois auteurs, ce n'est qu'ainsi que l'on peut créer de nouveaux genres, et dans le cas de Mandico, c'est à prendre au pied de la lettre. Ni cinéma fantastique, ni film horreur, ni science-fiction spéculative, ou simple film d'aventures, *Les garçons sauvages* (qui devient « Wild Girl » au générique, chanté par Löwensohn) transgresse toutes les dualités.

Finalement, c'est au réalisateur italien Giordano Giulivi (*Apollo 54*) que revient cette année l'honneur de réinventer le pastiche sincère. Avec *The Laplace's Demon*, dévoilé au Festival Fantasia à Montréal, puis de passage à L'Étrange Festival du Forum des Images de Paris, Giulivi signe un puissant hommage au cinéma d'épouvante américain et italien des années 1940 et 1950. Un groupe de scientifiques (composé de tous les archétypes du cinéma de l'époque, qu'il s'agisse de la femme fatale ou du héros charmant un peu niais) prétend avoir découvert la formule mathématique du hasard et de la probabilité, de laquelle découle la possibilité de prédire le futur. Sur invitation d'un mystérieux professeur dont les recherches portent sur ce même sujet, le groupe se rend, en voilier, sur une île déserte où se dresse un gigantesque manoir perché à même le flanc de son unique montagne... ! C'est dans ce décor fantastique et anachronique, digne d'*Isle of the Dead* (1945) de Mark Robson,



Les garçons sauvages de Bertrand Mandico
et The Laplace's Demon de Giordano Giulivi

qu'ils découvriront le piège qu'on leur a tendu. L'invitation n'est finalement qu'un leurre du chercheur machiavélique, qui enferme le groupe dans son antre pour mieux tester sa théorie déterministe de la probabilité. De l'influence de Mario Bava et Val Lewton ; de celle, revendiquée, d'Ingmar Bergman et Alfred Hitchcock, sans oublier l'ambiance à la *Twilight Zone* : l'hommage à l'époque est rigoureux, exact et ressenti, dans chaque choix d'éclairage, chaque ligne de dialogue, chaque costume. Le résultat final est d'autant plus impressionnant que le film a été réalisé à temps perdu, avec des bouts de ficelle, sur une période de 7 ans. Tourné entièrement dans une pièce close, tous les décors de *The Laplace's Demon* ont été créés par image de synthèse, puis rétroprojetés à l'ancienne derrière les comédiens. Cet effet en trompe-l'œil, relevant presque du théâtre et combiné à la qualité relativement bon marché des caméras utilisées, crée une illusion quasi parfaite : à tout le moins un effet d'inquiétante étrangeté soutenu, qui ne quitte jamais le spectateur plongé dans la plus noire et mystérieuse des nuits.

The Laplace's Demon se démarque surtout par la finesse de son récit, son suspense terriblement efficace et la culmination d'une intrigue qui renvoie à la construction méticuleuse du film lui-même. Face à un tel travail d'orfèvre, il devient impossible de ne pas associer l'accomplissement de Giulivi à celui de son vilain scientifique ; ce « démon de Laplace » qui tire tout au long les ficelles du jeu et devient un symbole parfait pour le type de réalisateur dont il est question ici. Comme Cattet, Forzani et Mandico, Giulivi transcende son matériel source et signe plus qu'un hommage sympathique aux maîtres d'autrefois : un film sur l'obsession et la cinéphilie, doublé d'un savant autoportrait du créateur, un tantinet fou, qui rend le tout possible. 24

9 DOIGTS de F.J. Ossang

AU PAYS DES SPECTRES

par Alexandre Fontaine Rousseau

Il y a tout d'abord un nébuleux braquage qui vire mal, puis une fuite incertaine menant les voleurs vers un vaisseau fantôme qui sillonnera les mers jusqu'à une île mystérieuse. On y embarquera un contingent de spectres assassins aux agissements cabalistiques. Les événements s'accumulent ainsi progressivement, comme autant de fragments de vieilles séries B oubliées qui nous reviendraient à l'esprit sous la forme d'un mirage, d'un songe dissipé ponctué d'éclats fulgurants. bercé par les vagues, englouti par la mer, nous sombrons – dans la mort ou la folie, c'est selon.

9 doigts, comme tous les films de F.J. Ossang, se déroule dans une zone transitoire, à la lisière du rêve et de l'au-delà. Les fondus au noir, les fermetures à l'iris: tous ces procédés qui éveillent en nous le souvenir d'un cinéma primordial, comme le grain frémissant de ce splendide 35mm en noir et blanc, nous guident à travers l'obscurité vers cette zone temporaire, évanescence... Chronique d'un basculement, prélude à l'apocalypse, *9 doigts* est le récit d'une démente qui s'installe et contamine le réel, contrepoint psychique à ces radiations qui émanent de la cale du navire dans lequel errent et tournent en rond une poignée de gangsters aux magouilles énigmatiques.

La toxicité gagne ainsi du terrain, gangrenant les corps et les esprits; l'empoisonnement est total, affectant à la fois le corps social et les corps individuels. La crise est tout à la fois personnelle et politique, environnementale et morale. Ossang, punk et poète, la décrit avec un mélange de fascination morbide et de dégoût révolté. « Nous avons basculé du côté du cynisme », fait-il remarquer par l'entremise de l'un de ses personnages: « le monde sombre, ça nous amuse. » Tout s'enlise, se décompose et s'efface en effet sous nos yeux; la mort, inévitable, absorbe l'espace et réduit tout à l'état d'inconscience. « Il n'y a plus d'observateurs, juste des complices. »

Alors, pour ne pas être complices, nous observons ces phénomènes étranges se déployant à la limite de notre champ de vision: l'émergence d'un continent de plastique, les mystérieux agissements de ces « assassins » masqués qui sont quant à eux les agents de cette propagation radioactive... Nous notons tous les signes secrets révélant que le présent, tout comme l'univers qu'arpentent nos héros, se transforme progressivement. Le film effectue pour sa part un passage graduel d'un genre à un autre, d'un monde à un autre. Nous quittons le film noir pour nous égarer dans le récit fantastique, puis dans la science-fiction. La dissolution des repères narratifs correspond ici à un effritement graduel de la réalité. Le film dérive comme son monde se meurt.



Dans ce contexte, l'attachement d'Ossang à la pellicule argentique ne relève pas de la simple posture esthétique. C'est un acte de résistance. La vibration qui parcourt l'image protège celle-ci des radiations ambiantes, comme la paroi d'un abri nucléaire séparant les derniers humains de la fin des temps. C'est un rempart, une autre manière, se dit-on, de repousser le cynisme et le désespoir. Le cinéma, chez lui, possède encore le pouvoir de préserver une part du monde à défaut de pouvoir le sauver. Il transfigure la descente aux enfers, illumine la plongée au cœur des ténèbres.

9 doigts fait d'ailleurs écho au classique de Joseph Conrad (ce n'est certainement pas par accident que le chef de la bande se nomme Kurtz), en prenant cependant bien soin de déplacer l'action vers un monde frisant l'abstraction, en cours de dématérialisation. Car ce « cœur des ténèbres » vers lequel nous nous dirigeons cette fois-ci n'est rien de plus (et rien de moins, non plus) que le néant total et absolu. *9 doigts* s'engouffre: dans la mort, le vide, la fin du temps tout autant que la fin des temps... Et ce « FIN » surgissant à l'écran pour marquer la conclusion du voyage affiche un caractère définitif, comme si rien ne pouvait plus exister, après lui.

Conrad croise ici Melville, qui côtoie Poe de même que le poète haïtien Magloire Saint-Aude, auquel le film est d'ailleurs dédié. Le récit se construit par associations, révélant un complexe réseau de références, d'influences, d'inspirations qui s'entrecroisent et communiquent entre elles. Ossang, pourtant, a développé au fil des ans un style éminemment personnel, une signature qui détonne complètement dans le paysage du cinéma contemporain: ses films semblent surgir d'un autre temps, cultivant un léger anachronisme qui ne les isole par ailleurs jamais complètement du présent. Ils existent un peu en retrait du monde, le rêvant comme pour le voir autrement. Ossang pratique l'art du décalage et ce mot, chez lui, possède plus d'un sens. 24

ENTRETIEN AVEC F.J. OSSANG

LE CINÉMA SORCIER

propos recueillis par **Alexandre Fontaine Rousseau**

Cinéaste discret, auteur de cinq long métrages dont *L'affaire des divisions Morituri* (1984) et *Docteur Chance* (1997), F.J. Ossang s'est fait remarquer plus tôt cette année en remportant le prix de la mise en scène à Locarno pour son plus récent film *9 doigts*. Cette distinction bien méritée souligne à point nommé le caractère unique d'une œuvre légèrement insulaire, située au carrefour du cinéma de genre et de la littérature classique. Nous avons rencontré Ossang lors de son passage au Festival du nouveau cinéma, pour parler d'alchimie et de courants sous-marins. Entre autres.

Dans *Mercurie insolent*, vous écriviez «je filme le moins possible – l'image est un cancer...» Est-ce que c'est ce qui explique qu'il ait fallu attendre sept ans entre *Dharma Guns* et *9 doigts* ?

Non. Bizarrement, tout ça s'est fait assez rapidement. *Dharma Guns* est sorti en salles en 2011, puis un coffret DVD de mes films précédents a été publié par Agnès b. et Potemkine en France. En 2012, j'ai écrit *Mercurie insolent* avant de me lancer dans l'écriture du scénario de *9 doigts*. Écrire le livre m'avait fait réfléchir sur le cinéma et je me suis lancé, ça me paraissait un peu suicidaire, dans une histoire maritime. De toute façon, il y a dans tous mes films depuis *Le trésor des îles chiennes* un vaisseau fantôme quelque part dans un coin. Ça s'est donc fait très vite, en un an environ.

Début 2014, j'ai même obtenu l'avance sur recette CNC de la commission Paul Otchakovski-Lazurens du premier coup, ce qui ne m'était jamais arrivé auparavant. J'ai ensuite été finaliste pour Arte, mais le projet n'a pas été retenu en dernière instance. Puis, en octobre, le scénario a remporté le prix Eurimages pour le développement. Mais, au printemps suivant, la Commission Eurimages a également refusé le projet... si bien qu'il a fallu trouver d'autres sources de financement, sans l'aide de la télévision. Finalement, nous nous en sommes tirés par l'entremise d'une coproduction portugaise avec Luis Urbano de O Som e a Fúria.

Nous avions un budget limité, environ un million d'euros, mais je tenais absolument à ce que le film soit tourné en pellicule. Psychanalytiquement parlant, je crois que j'ai écrit *Mercurie insolent* pour ne pas céder sur l'option argentique. J'aurais été très triste qu'il se fasse autrement. Peut-être que, quand je serai vieux, je tournerai des films en numérique... mais je ne vois absolument pas ce que *9 doigts* aurait gagné à être fait en numérique. Nous l'avons tourné en six semaines, au rythme de la pensée. Nous l'avons fait à la vitesse de la conception humaine.

Le film se déroule dans un univers irradié et j'ai l'impression que l'image argentique crée un rempart. Elle protège



Portrait de F.J. Ossang par Ulysse del Drago (FNC)

en quelque sorte le film de cette modernité qu'il semble craindre, comme une sorte d'abri nucléaire.

Le cinéma, c'est la lumière. Or, le numérique fonctionne par l'entremise de capteurs. Il n'y a plus de réalité chimique ou optique. Je crois surtout qu'on ne fait pas les mêmes films. C'est la métaphysique du cinéma qui n'est plus la même. L'éthique est différente. Je ne sais plus qui disait ça, mais il n'y a que deux cinémas : le cinéma du visage et le cinéma du paysage. Le noir et blanc est idéal pour les acteurs mais pour les paysages aussi, car il permet de déterritorialiser... Il est beaucoup plus économique,

sur le plan artistique. Du temps où l'on faisait des grands films, du temps de Jacques Tourneur par exemple, il fallait beaucoup plus d'argent pour qu'un studio autorise un cinéaste à tourner en couleur. Je pense toujours mes films en fonction des costumes et des décors. Dès que j'ai les espaces, que je sais où je filme, les choses se débloquent. À cet égard, mes films sont toujours compliqués. Car il s'y opère une transposition, une translation... c'est un état second mais ce n'est pas non plus complètement second. Le noir et blanc permet d'induire cet état, de déterritorialiser. S'il faut qu'il y ait quatre voitures noires et que j'en ai une marron, une violette, une bleue et une noire – ça y est ! On a les quatre voitures noires de l'usine de la mort ! (Rires)

D'autre part, la pellicule impose une discipline différente. On a une à trois prises. Le cinéma, quand c'est un art, est un art collectif... et c'est très tendu, quand on a des moyens limités. On le sent sur le plateau. Mais cette pression fait que le plan que l'on obtient est parfois meilleur que celui auquel on avait rêvé. Depuis *Silencio*, *Ciel éteint !* et *Vladivostok*, j'essaie de revenir à une sorte d'enfance de l'art. Mais ici, je voulais en quelque sorte boucler la boucle, en revenant à la mer. Sur le plan de l'inspiration, c'est un film qui puise dans la littérature – que ce soit Joseph Conrad, Lautréamont ou Edgar Allan Poe. Il y a dans la plastique du film quelque chose de saturé qui évoque pour moi la fin du XIX^e siècle... Le navire se nomme le Marryat, un clin d'œil au capitaine Frederick Marryat qui est l'un des premiers à avoir écrit, en 1839, un récit de vaisseau fantôme. Je voulais aussi que ce soit un film de science-fiction à l'envers. Dans la science-fiction, on place des vaisseaux dans le grand vide sidéral noir – alors qu'ici c'est un peu l'inverse !

Le film effectue un glissement très intéressant d'un genre à l'autre, puisqu'il débute sur le territoire du film noir et se

déplace vers le registre de la science-fiction. C'est un véritable « passage »...

Oui ! Dès que les personnages traversent le premier tunnel, dans la tempête, ils passent dans un autre monde. Le film est divisé en trois actes, ou trois mouvements. Le premier mouvement est de l'ordre du film noir melvillien. Melville est un cinéaste que j'apprécie de plus en plus. Sa poésie m'apparaît de plus en plus évidente. C'était à la fois un acteur, un producteur et un réalisateur – il fabriquait vraiment ses films lui-même. Il y a aussi, chez lui, une espèce d'américanité décalée qui est absolument fascinante. C'est frappant, ne serait-ce que dans sa manière de filmer les voitures. Il était complètement fou ! Au crépuscule, il emmenait sa femme en voiture sur la route d'Orly et lui disait : « tu vois chérie, l'Amérique c'est ça ! » (Rires) Ses films, au final, sont bien mieux que les modèles qui l'ont inspiré. Les abrutis disent que ce n'était qu'un technicien qui faisait du décalque, mais son monde est une espèce d'utopie. *Un flic*, son dernier film, est absolument brillant. C'est un grand poète du Paris nocturne, de la zone.

Pour en revenir à *9 doigts*, suite à cette fuite on bascule dans le film d'aventures maritime et, dans le troisième mouvement, il ne reste plus qu'à essayer d'évacuer ce lent décalage qui ne se contrôle plus du tout, en quittant ce véhicule qui dérive dans le temps et dans l'espace. Est-ce que c'est la mer elle-même qui est démente, qui les manipule ? Est-ce que c'est le temps lui-même ? Je ne veux pas tout dire. Je crois qu'il faut laisser au spectateur la chance de répondre à ces questions. Mais c'est vrai qu'au bout du compte, on se retrouve dans une dimension qui est fantastique. Cette mutation possède quelque chose de baroque. À mes yeux, le film est aussi très eustachien. J'ai récemment revu *La maman et la putain* et Eustache y filme vraiment la parole.

C'est quelque chose que j'ai voulu explorer. On est toujours dans des corridors, les gens parlent, parlent... Ça a été difficile pour Pascal Greggory. Parce qu'il avait beaucoup de texte. Mais dès qu'il apparaît à l'écran, on atteint un autre niveau. On se trouve tout à coup dans une sorte de « transactualité ». Parce que je n'avais pas écrit le film en pensant au terrorisme actuel. Tout à coup, dans ces instants, le film change complètement de niveau d'interprétation. Il mute, si on veut, et je trouve ça très intéressant.

Le navire lui-même est un espace en mutation, une zone transitoire ; c'est d'ailleurs quelque chose qui traverse votre cinéma. *Dharma Guns* aussi se déroulait quelque part entre le rêve et le réel, entre la vie et la mort.

J'ai toujours dit de mes autres films qu'il s'agissait de voyages au pays des morts et peut-être qu'ici, en effet, les personnages sont déjà morts sans le savoir. On me dit toujours que mes films sont « apocalyptiques » ou « postapocalyptiques », mais ce n'est pas complètement conscient non plus. Quand j'écris, j'ai certainement une rage



Dharma Guns (2011)

contre le monde. Mais la notion d'apocalypse contient aussi celle de révélation. Ce que je crains, c'est qu'on ait déjà passé l'apocalypse mais qu'on n'ait RIEN vu ! (Rires)

Ce qui distingue ce film des précédents, c'est qu'il s'agit d'une rêverie sur des faits objectifs tels que ces rives de plastique. Le phénomène m'avait intéressé, mais tout ça déborde ensuite vers une interprétation fantastique. À peu près tout ce qui est dit dans le film, à propos du polonium, est vrai. C'est un poison terrifiant, assez facile à manipuler, qui possède de nombreuses utilisations possibles – par exemple, contre l'électromagnétisme. Mais c'est aussi ce qui a empoisonné Marie Curie ! « Ne pas ingérer, ne pas inhaler ! » La mer me fascine depuis toujours. Je voulais tourner sur un navire. Mais rien que ça, c'est tout un défi. J'ai adoré le bateau sur lequel nous avons filmé, car lorsque nous étions sur le pont, nous nous trouvions quasiment au niveau de l'eau. Parfois, on se croirait presque sur le pont d'un sous-marin ! On est à un mètre au-dessus de l'eau !

On se sent infiniment petit, face à la mer. On perd tous nos repères.

Oui. La mer, à cet égard, s'apparente au désert. Elle possède un caractère terrifiant. Aux Açores, nous avons tourné sur un Zodiac. Nous étions aux abords d'un volcan, alors que la tempête montait et j'ai failli me noyer ! Après que ça me soit arrivé, je me suis dit : « bon ça y est, on peut y aller ! » Le ressac était terrible. Ça grondait. Comme si le Léviathan se trouvait dans les parages ! L'agent de la garde côtière nous accompagnant commençait à dire que le temps était venu de rentrer, parce qu'il y avait tout de même des creux de quatre mètres. Mais nous continuions de filmer le plus près possible de l'eau. Enfin. Tout ça pour dire que la mer est puissante.

Sans le vouloir, j'ai tourné une trilogie aux Açores qui commence par *Le trésor des îles chiennes*, se poursuit avec *Dharma Guns* et se termine avec *9 doigts*. Je crois que ce sont les seuls films argentiques qui ont été tournés aux Açores, car le temps y change tout le temps. Quand j'y ai été pour la première fois, j'ai tout de suite adoré cette sensation d'être au bout du monde. C'était métaphysique. Les Açores, sur le plan tectonique, c'est un peu la cocotte-minute de l'Atlantique. C'est l'endroit où la plaque américaine, la plaque européenne et la plaque africaine se rencontrent. Je suis naturellement attiré vers des lieux tels que celui-là, des endroits comme le Japon ou le Chili.

Dans le film, ce que raconte Kurtz sur les courants maritimes est tout à fait vrai. Le réchauffement climatique les affecte et ce déversement d'eau douce dans les océans bouleverse le mélange salin. Or, ce sont ces mélanges salins qui servent de vecteurs aux courants. De plus, les Açores constituent une plaque tournante au niveau des courants aériens. Toutes ces histoires de circulations souterraines, de vibrations telluriques me fascinent. Les anciens étaient au courant de tout cela. Les Portugais, pour traverser l'Atlantique, n'utilisaient pas la même route à l'aller qu'au retour. Ils s'arrêtaient aux Açores



9 doigts (2017)

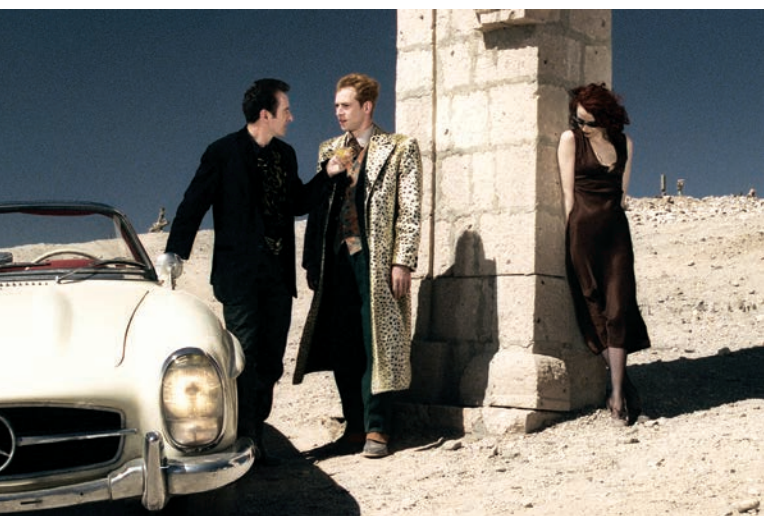
lorsqu'ils se rendaient en Amérique, puis au Cap-Vert lorsqu'ils revenaient. Dans ma jeunesse, j'ai été marqué par l'alchimie, par cette idée qu'il existe un centre du monde – et pour moi, les Açores représentent un peu ce centre du monde. L'Atlantique est un peu la Méditerranée moderne.

Cette idée de « courants souterrains » traverse votre œuvre sous plusieurs formes : réseaux clandestins, espions, sociétés secrètes, qui agissent comme une sorte de fil conducteur diffus.

Le cinéma est un peu sorcier, au fond. Il relève de l'alchimie. Ce qui me fascine dans l'alchimie, c'est qu'il s'agit d'une forme de



9 doigts (2017)



[1-2] Docteur Chance (1997) et [3] L'affaire des divisions Morituri (1984)

métaphysique hypermatérialiste. À cet égard, il me semble que le cinéma marque une sorte de résurgence des temps anciens. Ce culte de la lumière qui traverse son histoire nous ramène à Mazdâ

et à Zarathoustra. Le cinéma a bouleversé la littérature. Quand le muet est arrivé, il a mis en crise tous les types d'expression, il a réhabilité le récit par réseau, par opposition à la progression séquentielle. D'où ce rapport qui existe entre le cinéma et la poésie. J'aime penser que mes récits sont poétiques; la trame narrative est toujours assez simple. Je ne fais pas du cinéma de roman.

Vous venez de la poésie, mais aussi de la musique – et plus précisément du punk.

Quand je suis entré à l'IDHEC à 23 ans, j'étais à cheval entre le punk et la poésie. J'avais été marqué par *Révolution électronique* de William S. Burroughs et par l'art du détournement pratiqué par les situationnistes. Guy Debord a été pour moi un maître de vie. Il a eu une profonde influence sur mes goûts cinématographiques. Il cite par exemple John Ford, Eisenstein, Jozef von Sternberg, Marcel Carné et Orson Welles. Sauf que l'écriture de cinéma et le rock and roll, ce n'est pas la même chose. Le rock and roll, c'est plus facile à vingt ans! (Rires) Mais le cinéma aussi est très physique. C'est une épreuve. Quand je commence un film, je sais que je pourrais en mourir.

Tout de même, on ne fait plus les films comme avant. *L'affaire des divisions Morituri* était un film sauvage, mais parce que j'allais à l'école nationale, les institutions collaboraient: on tournait dans des musées ou au Jardin des plantes. Ça donnait lieu à des situations formidables. On débarquait comme ça dans des musées et les vieux savants qui y étaient enfermés voyaient des punks déclamer du Nietzsche devant des crocodiles empaillés. Ils trouvaient ça très rigolo. Aujourd'hui, un film comme *Morituri* serait mis à l'index parce qu'il ne respecte pas les normes syndicales.

La mort est très présente dans votre œuvre et ce dès le début.

Il faut savoir mettre ses tripes sur la table et la mort, à cet égard, est sidérante. Mais notre rapport à la mort change avec le temps. Elle peut être source d'angoisse, mais elle peut devenir libératrice. On se dit « j'y vais jusqu'au bout et si je suis acculé au mur tant pis, je ferai comme les commandos suicides! » Dès que j'ai eu trente ans, les gens autour de moi ont commencé à mourir. Alors très vite, j'ai côtoyé la mort.

Pour en revenir à 9 doigts: j'ai l'impression que même si le film est très sombre, voire «apocalyptique» à certains égards, il n'en demeure pas moins que c'est un film animé par la révolte, par une volonté de résister.

Il y a toujours de l'humour dans mes films. À Locarno, Wang Bing est venu me voir après la projection pour me dire qu'il avait aimé le film et qu'il l'avait trouvé très drôle. Cela m'a rassuré. Tout ce que je sais, c'est que j'y mets beaucoup de moi-même et des choses que j'aime. Le film est dédié à un très grand poète haïtien du nom de Magloire Saint-Aude. Il n'a écrit que trois livres, mais son œuvre est essentielle. On dirait une sorte de Mallarmé inspiré par le vaudou. J'ai fait ce film et j'espère que quelqu'un le comprendra, qu'il soit Russe, Chinois ou Québécois. ²⁴

AVANT LA FIN DE L'ÉTÉ de Maryam Goormaghtigh

LA GRANDEUR DE L'INSTANT

par Gérard Grugeau

Certains films vont droit au cœur de par leur bienveillance envers l'humain, la vie et le paysage. Le premier long métrage de Maryam Goormaghtigh est de cette trempe : en toute simplicité, *Avant la fin de l'été* remplit constamment le cadre de la beauté intrinsèque de ses personnages tout en inscrivant dans chaque plan une présence au monde qui émeut. Sur le mode du *road movie* qui favorise l'intimité, le film suit trois exilés iraniens vivant à Paris qui décident de se rendre à la mer, avec la secrète intention de retenir en France l'un des leurs, désireux de repartir au pays. Sur cette ligne ténue, le récit avance par étapes en empruntant les chemins de traverse, recueillant au passage les confidences de nos trois déracinés, écartelés entre l'ici et l'ailleurs, le proche et le lointain. En proie aux déchirements de leur double appartenance, Arash, Hossein et Ashkan sont dans l'irrésolu et c'est ce territoire intérieur incertain, parfois vécu sereinement, souvent miné, qu'explore la cinéaste avec une tendresse et une acuité de tous les instants. *Avant la fin de l'été* filme ainsi l'entre-deux des regards et des cultures au gré d'un voyage qui se teinte peu à peu d'une sourde mélancolie. Et de haltes routières en terrains de camping et autres fêtes foraines, l'odyssée de notre trio uni par l'amitié de prendre au final des allures de conte oriental se refermant non sans gravité – l'heure des choix déchirants approche – dans l'effusion poétique d'une baignade nocturne sous la lune.

Plus concrètement, cet état d'entre-deux est au cœur même de la démarche de la cinéaste. Entre documentaire et fiction, privilégiant l'improvisation dirigée, Maryam Goormaghtigh construit son film en décloisonnant les genres. Il en résulte une œuvre hybride aussi stimulante que généreuse, réalisée avec une grande économie de moyens, qui surprend sans cesse par l'aisance de son dispositif. Comme dans le cinéma ouvert d'Abbas Kiarostami ou d'Alain Cavalier (*Plein de super*) que la réalisatrice affectionne particulièrement, l'habitacle d'une voiture devient le lieu de convergence de tous les récits, notamment quand les paysages de couleur ocre font se superposer le lieu d'origine et la terre d'élection. Sans coup de force dramatique et en procédant par de douces ellipses, *Avant la fin de l'été* se plaît à musarder, captant au hasard des discussions l'arrachement à la fois douloureux et libérateur à la culture d'origine, les enjeux du déracinement et du désir d'intégration, la fragilité des rapports entre soi et les autres. Ne négligeant pas les poses au moment de la sieste ou à la nuit tombée, cadrant



souvent ses personnages de dos dans le paysage ou laissant la route défiler, la mise en scène se fait contemplative et cultive les creux, donnant corps à des présences, les rendant palpables et attachantes sous l'œil de la caméra. Ciel étoilé, croissant de lune, chant des grillons : la vie est là, plus grande que soi, accueillant dans son giron l'identité nomade de nos voyageurs en quête d'un point d'équilibre et de liens affectifs durables. Sans compter que, dans le sillage de deux jeunes filles en fleur rencontrées avec la connivence de la cinéaste, le désir amoureux s'invite en chemin à l'occasion d'un concert rock campagnard. Cette latitude d'écriture en points de suspension n'est pas sans rappeler le charme irrésistible de fictions en roue libre comme le *Du côté d'Orouët* de Jacques Rozier. Sans doute parce que, l'air de rien, on y goûte la grâce de l'existence à l'état pur.

Mais que serait l'amour sans la poésie, si importante dans la culture perse ? Nourris des pensées d'Avicenne et des textes lyriques d'Hafez où, comme chez le maître Omar Khayyam, l'ivresse des corps et le vin se côtoient volontiers avec impertinence, nos héros suivent les enseignements de la poésie et cherchent leur voie loin de l'emprise de la religion. Là réside aussi l'un des mérites d'*Avant la fin de l'été*, et non des moindres : celui de repousser tous les discours officiels réducteurs pour s'abreuver à la douceur du monde, et ce malgré la loi irrévocable de l'éphémère. Si la pluie est grise à Paris comme le dit l'un de nos déracinés, le cinéma atmosphérique de Maryam Goormaghtigh a tout d'un soleil fraternel qui célèbre la plénitude de l'instant et apaise les tourments. En entretien, la cinéaste évoquait le souhait de retrouver un jour ses personnages et de les filmer en Iran. Pour nous, le rendez-vous est déjà pris. 24

RENCONTRE AVEC MARYAM GOORMAGHTIGH

AVANT LA FIN DE L'ÉTÉ

propos recueillis par **Gérard Grugeau**

Exilés à Paris, trois Iraniens liés par l'amitié traversent la France pour se rendre à la mer. Sur les chemins buissonniers de la vie, Maryam Goomaghtigh capte le battement souterrain de l'intimité au masculin.

ITINÉRAIRE D'UNE CINÉASTE EN DEVENIR

Par mon père qui est musicien et sinologue, je suis Franco-belge, naturalisée Suisse parce que je suis née et j'ai grandi dans ce pays. Mais je suis aussi Iranienne par ma mère qui est archéologue de formation et qui a quitté l'Iran adolescente. J'ai étudié à l'université de Lausanne, puis j'ai fait l'INSAS à Bruxelles parce que je voulais faire du documentaire. Assez vite, je suis partie à Paris où j'ai réalisé un premier film sur la vente d'une maison familiale avant de faire un documentaire sur la cithare chinoise, un instrument que je pratique.

LE DOCUMENTAIRE COMME PREMIER AMOUR

C'est surtout le réel qui m'inspire et le fait de vouloir vivre le tournage comme une expérimentation. J'ai de la difficulté à écrire un scénario. Ça tient à mon rapport à la vie et au monde. Ça me fait penser à ces gens qui vont sur Internet pour trouver la femme de leur vie et qui tapent leurs hobbies et leurs goûts, comme s'ils voulaient connaître l'issue avant même d'avoir vécu l'expérience de tomber amoureux. Écrire un scénario, c'est pareil, c'est d'emblée savoir la fin et figer quelque chose dans le temps. Du coup, où est l'expérience ? Moi, j'avais envie de vivre l'expérience, et mes personnages aussi, que l'on est chacun des choses à apprendre et à s'apporter. C'était plus une proposition, une performance qu'un réel tournage avec des séquences pensées à l'avance.

GENÈSE ET MÉTAMORPHOSE D'UN PROJET

Je filmais ces 3 gars depuis 3 ans, je récoltais leurs histoires de vie, comme on le fait en documentaire. Ça tournait beaucoup autour des repas qu'ils préparaient. Moi, je mangeais, j'en profitais et je filmais nos rencontres. Je faisais partie du processus. Ils s'adressaient à moi et je leur posais des questions. Mais c'était compliqué à raconter, une



Portrait de la cinéaste par Ulysse del Drago (FNC)

femme avec 3 hommes, et je n'avais pas envie qu'on me voit dans le film. Je voulais avant tout qu'on puisse s'identifier à ces 3 gars. Je me suis donc effacée petit à petit et ils ont trouvé leur place. On se voyait dans des cafés, le soir. On allait au cinoche et on discutait des films. Ces rencontres filmées étaient savoureuses. Il y avait beaucoup d'humour, mais c'était décousu et je ne savais pas très bien quelle forme donner au film. C'est là que j'ai pensé au *road-movie*. C'est un genre que j'affectionne et j'aimais cette idée de la voiture. Parce qu'on est dans une sorte de *no man's land* et, en même temps, c'est un lieu où la parole peut éclore, un lieu qui permet l'intimité. En voiture, on regarde la route et on peut se parler sans se regarder. On est moins intimidé par le regard de l'autre. Ce n'est pas pour rien que les couples s'engueulent en voiture. C'est parce que, tout à coup, on ne se regarde pas dans les yeux et on peut se dire des horreurs. La voiture permet aussi de se déplacer. C'est

la narration classique qu'on nous apprend à l'école : le personnage doit aller d'un point A à un point B, et il doit y avoir une métamorphose de ses sentiments. Je trouve cette idée un peu farfelue, mais c'est le modèle qu'on nous impose. Ici, on va de Paris vers le Sud, c'est une contrainte, mais ça évite de tourner en rond. Ce voyage était mon idée. J'avais envie de partir, de les confronter à autre chose, à un territoire. Hossein, l'un des trois personnages, était arrivé en France par Montpellier où il avait étudié. Il avait cette idée que le Sud, c'est mieux et qu'on allait réussir à faire changer d'idée Arash, qui voulait rentrer en Iran. Il y a donc un film, mais tout ça part aussi d'un projet réel : essayer de convaincre un copain que la France, ce n'est pas si mal. Arash aurait pu trouver un moyen de rester ici, même si c'est très compliqué d'obtenir des papiers, mais il était malheureux. Je me disais qu'en quittant la zone de confort parisienne, ça changerait peut-être quelque chose en lui. Et effectivement, dans le Sud, il a été très charmé par la simplicité des lieux où on s'est retrouvés.

(ANTI-) MÉTHODE DE TRAVAIL

Je fonctionne à l'improvisation. Je connaissais ces garçons depuis 3 ans et, parfois, je dirigeais les questions quand j'avais envie d'avoir des informations sur la vie de l'un ou de l'autre. Ce sont des garçons bavards qui aiment bien parler. Il était souvent question d'identité. Un des gars estimait qu'il avait fait un gros travail d'introspection, il n'avait plus envie de se demander : est-ce que je suis bien ici, est-ce que je serais mieux là-bas, est-ce que je vais devenir Français etc. Moi, je revenais à la charge avec des questions qui le remuaient. Et un soir, il m'a dit, allume ta caméra, j'ai envie de parler. Et il a parlé de choses qui le troublaient et c'est là qu'il demande à Arash ce qui le ferait rester ici. Et Arash répond que c'est l'amour. Et c'est ce qui devient le leitmotiv du film. Ce qui est amusant, c'est que la question est venue de l'un des personnages. Mais l'amour, c'était aussi mon idée, vu que j'avais organisé une rencontre avec des filles pour le tournage. Il y avait une sorte d'alchimie comme ça entre nous.

L'ENTREMETTEUSE

J'avais en tête des points de chute, des étapes, comme le défilé du 15 août. J'avais aussi envie de filmer une fête communale et de les plonger là-dedans. C'est rigolo, car l'une des premières choses qu'ils m'ont dites, c'est : « On dirait Achoura, la fête du martyr Hussein où les gens se flagellent, mais ici, les gens sont joyeux, c'est la seule différence. » Ils faisaient sans cesse des parallèles. Ils analysaient tout, mais d'un point de vue très iranien. Je voulais également qu'on passe par le lac du Salagou dans l'Hérault parce que c'est un lieu avec une terre rouge qui permettait de faire des rapprochements entre la France et l'Iran. Quant à l'endroit où le voyage se termine, il est là parce que les deux filles ont accepté de participer au film à la seule condition qu'on leur organise un concert là-bas. Tout ça s'est fait très vite. J'ai convaincu les filles deux semaines avant le départ. Je connaissais Charlotte, l'une des deux. On s'était perdu de vue. Je lui ai montré les photos des trois gars et elle voulait les rencontrer. Elle m'a amené sa copine Michèle et on s'est retrouvé dans le Sud. J'ai joué l'entremetteuse. On avait deux voitures avec mon assistante, on s'est suivi comme ça pour arriver à destination. Les gars savaient juste qu'il y aurait une rencontre avec deux filles à un moment donné. J'ai trouvé très agréable de les filmer. Au premier abord, elles ont un côté p'tit mec, puis elles deviennent très féminines plus le temps passe. Elles ont les cheveux qui se détachent, elles ont le teint qui se hâle. Les gars aussi deviennent de plus en plus beaux. C'est peut-être aussi ma manière de les regarder qui a évolué.

SURPRISES DE TOURNAGE ET DE MONTAGE

Ils m'ont constamment surpris. Par exemple, le rêve que Hossein raconte, c'est un rêve qu'il m'avait rapporté 3 semaines avant. Je lui ai dit de le raconter aux autres. La scène où Arash prend Charlotte sur ses épaules, c'est complètement improvisé, et la scène du foulard aussi. Je filmais les figuiers à ce moment-là, je me retourne et je vois qu'ils étaient en train de faire des ajustements avec le foulard. L'idée est venue des filles qui voulaient savoir comment les femmes mettent le voile en Iran. En France, c'est un sujet qu'on ne peut pas aborder, c'est très crispé. Et là, ils abordent ça en rigolant. Tout s'est passé de façon naturelle. J'avais pensé à certaines articulations pour être efficace, mais en fait, c'est tout ce qui a été gommé au montage. J'avais 70 h de rushes qu'il m'a fallu traduire, car le persan n'est pas

ma langue première. Ça m'a pris trois mois, mais ça m'a permis de voir les dialogues sur papier. Ensuite, à partir des séquences, j'ai fait des post-it qu'on a collés sur un mur avec la monteuse. La deuxième partie, quand ils rencontrent les filles, a été posée très vite et elle n'a pas bougé pendant les 12 semaines de montage. Mais la première partie a été très difficile. Il fallait trouver un équilibre et qu'on ne s'ennuie pas. Au début, on n'avait que des choses sur l'amour. Après, on s'est rendu compte que le sujet principal était le déracinement, l'exil. Il y avait au départ beaucoup plus de construction, d'articulations. Mais j'ai privilégié l'ellipse. Je n'ai pas trop réfléchi à une structure dramatique. Le scénario tient à quelques idées de discussion, à des lieux de passage. Avec ma monteuse, Gwénola Heaulme, qui est une femme d'expérience, on a beaucoup discuté. Arash passe son temps à ronfler et on a gardé quand les garçons font la sieste. Gwénola qui est une contemplative me disait : il faut conserver cette séquence car elle raconte l'amitié, l'intimité, la tendresse qui unit ces 3 garçons. Le travail sur le son en postproduction a permis aussi de donner du relief aux images.

FILMER ENTRE

Le dépôt de mon projet a posé problème. Documentaire ou fiction ? La SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) a décidé que c'était une fiction. Un vrai retour en arrière. Je pensais que de telles frontières étaient abolies aujourd'hui, mais ce n'est pas le cas. Il y a une crispation de la part des documentaristes purs et durs qui n'aiment pas trop le mélange des genres. Moi, j'ai fait un film, je n'ai pas fait un documentaire ou une fiction. Seul le réel m'intéresse. On m'a reproché de manipuler le réel pour ce projet. Mais il n'y a pas de vérité. On parle de cinéma vérité... un cinéaste va en Afrique trois semaines et il croit tout savoir d'une situation parce qu'il a été filmé la réalité. Ça ne veut rien dire. Je préfère imaginer une structure « narrative » avec des personnages que je connais bien plutôt que d'aller faire de la caméra soi-disant objective. Aujourd'hui, on ne fait plus confiance aux journalistes, on fait confiance aux gens qui filment dans la rue avec leur iPhone sans avoir réfléchi. C'est dangereux, car il n'y a pas de point de vue. Dans mon film, il y a un vrai point de vue. On sait où on est, on sait qui regarde et les sentiments des gens sont de vrais sentiments. Depuis 10 ans, il y a un débat délirant et surtout stérile, un vrai retour en arrière. On nous oppose à des gens qui auraient une sorte de science exacte sur les choses et les situations. Moi, ça ne m'intéresse pas, je fais du cinéma. Quand on dit documentaire, les gens ont en tête une espèce de reportage télévisuel. Moi, ce n'est pas ce que je fais. Je ne fais pas de la télévision ou du journalisme. Hier encore, quelqu'un me disait que mon film, c'est de la fiction. À quoi ça tient tout ça ? Il y a des cinéastes de fiction qui ont joué là-dessus pour pouvoir faire réel, comme Dogma qui voulait renforcer cette impression. Dans mon cas, ça tient peut-être juste au fait que ma caméra est plus stable parce qu'elle était lourde et que j'ai dû utiliser un monopode pour pouvoir travailler. C'est intéressant de voir que partout, on a à nouveau des frontières qui s'élèvent et que ça se produit aussi dans le cinéma. Moi, j'essaie au contraire de décroquer, d'être dans l'entre-deux. J'ai envie de me dire qu'il n'y a pas de frontières, qu'on est libre, qu'on peut aller là où on veut, qu'on peut osciller entre deux genres sans que ça blesse qui que ce soit. 24

ROOM FOR A MAN de Anthony Chidiac

Premier film d'un jeune réalisateur libanais, *Room for a Man* était présenté en première mondiale aux RIDM, où il a remporté le grand prix de la compétition internationale. Un regard tout à fait singulier, fait de détresse inquiète et de révolte rentrée, habite cette œuvre hybride qui tient à la fois de l'autofiction, du documentaire et de l'essai expérimental. Jouant volontiers de la métaphore, le film s'apparente à un chantier de (re)construction intime où un jeune garçon dit sa difficulté d'être dans un pays où le regard social importe plus que l'amour familial. Narré par une voix off féminine, le film d'Anthony Chidiac brouille non seulement toutes les frontières formelles, mais aussi celle du genre. Qu'est-ce qu'être un homme aujourd'hui au Liban alors que l'on se sent différent des autres (homosexuel en l'occurrence) et constamment nié dans son identité profonde par l'entourage ? Ce récit de tous les déchirements où rôdent les fantômes familiaux, le cinéaste le conte essentiellement à partir de la chambre de son enfance, lieu claustrophobe du repli sur soi et, bien-tôt, boudoir baroque d'une adolescence rebelle. Une porte condamnée dominant sur le balcon symbolise l'appel vers une libération intérieure qui passera, notamment, par la quête du père (en Argentine) et d'un passeport étranger, seul garant d'un improbable exil.

Le thème de l'exil est l'un des autres fantômes du récit. Dans sa partie plus documentaire, *Room for a Man* dresse le portrait de jeunes ouvriers syriens déplacés par la guerre qui effectuent des travaux dans la chambre tout en s'interrogeant sur leur avenir incertain. De là naît l'une des plus belles séquences du film, nimbée d'homoérotisme où, dans une carte géographique improvisée



à même un mur, le réalisateur et un des jeunes garçons se projettent et rêvent de se perdre. La mise en scène rigoureuse d'Anthony Chidiac multiplie les plans avec portes et fenêtres où s'inscrivent les cicatrices intérieures, en écho aux cicatrices des corps. Scindés souvent comme des diptyques ou des triptyques, illustration d'une unité perdue et à (re)construire (toujours l'idée du chantier), les plans racontent le morcellement d'une âme tourmentée. Plus largement, on peut peut-être aussi voir ici la métaphore d'un pays pétrifié dans l'attente après la destruction. À la fin du parcours, le réalisateur nous apparaît soudain à bord d'un train argentin, vision fugace et émouvante d'un jeune homme en route vers son destin, silhouette à la fois fiévreuse et confiante, prête à se perdre dans les territoires fictifs du cinéma, le pays-refuge à habiter. — **Gérard Grugeau**

WESTERN de Valeska Grisebach

Plus d'une décennie après l'acclamé *Sehnsucht* (*Désir(s)*, 2006), Valeska Grisebach nous revient avec un troisième long métrage, élaboré suivant une méthode de travail qui lui est chère : un tournage collaboratif à travers lequel le canevas de départ sera modelé au gré des acteurs, tous non professionnels, et ce de façon à ce que les frontières entre fiction et réalité s'amenuisent jusqu'à presque s'estomper. La cinéaste allemande rejoint ainsi ce qu'a pu faire



Stéphane Brizé dans *La Loi du Marché* en 2015 (un seul acteur professionnel, Vincent Lindon, entouré d'interprètes incarnant leur propre fonction), avec cette volonté de réalisme social à la fois radical et humaniste. Le Western apparaît alors moins comme un exercice de style qu'un moyen de questionner le destin d'une région à travers un individu. Autrement dit, interroger la balkanisation tout en explorant la construction identitaire masculine, avec ce qu'elle peut impliquer au niveau des rapports de pouvoir (les chevaux et les femmes comme monnaie d'échange principale), puis en abordant le mythe, non pas celui de la conquête de l'Ouest, mais plutôt celui, factice car mouvant et tendu, de l'Europe du Sud-Est, aux prises avec de constants conflits ethniques et religieux. Dans la même logique de réappropriation des codes du

genre, la figure d'un ancien légionnaire se substitue ici à celle du cow-boy solitaire Meinhard (Meinhard Neumann, livrant là une prestation grandiose), dont on ne saisira jamais grand-chose, si ce n'est son ambiguïté constante. On sait d'où il vient, on ne sait pas vraiment en revanche où il va, tour à tour héros et anti-héros fordien, du John Wayne du Western de l'âge d'or (*Stagecoach*, 1939) à celui du Western crépusculaire (*The Man Who Shot Liberty Valance*,

1962). Une dimension très erratique du personnage que le montage de Bettina Böhler vient justement renforcer, notamment lors de cette ellipse temporelle montrant d'abord Meinhard déclarer que la violence n'est pas son truc, pour le voir finalement dégainer son cran d'arrêt dans la scène suivante. Aussi changeante que la moralité de Meinhard, la nature sauvage est ici souveraine, tantôt lumineuse et enveloppante, tantôt sombre et menaçante. La direction photo de Bernhard Keller n'a pas son pareil pour en saisir l'ubiquité et magnifier les paysages de la campagne bulgare, à la fois hostiles et accueillants. Les séquences tournées au clair de lune, tandis qu'apparaissent les premières lueurs de l'aube, sont de ce point de vue d'une beauté particulièrement saisissante. — **Charlotte Bonmati-Mullins**

BRAGUINO de Clément Cogitore

L'intérêt rencontré par son long métrage, *Ni le ciel ni la terre*, n'a pas réduit les horizons et les envies de Clément Cogitore, qui continue de décliner ses productions selon différents formats et modes d'exposition. Il est ainsi revenu du fin fond de la taïga sibérienne avec des images dont le montage a pris la forme d'un documentaire d'une cinquantaine de minutes et d'une installation dans un espace muséal parisien (le BAL). Un ouvrage a été édité à cette occasion et une création sonore élaborée pour France Culture.

Le film suffit à notre bonheur. Il nous fait découvrir les Braguine, une famille implantée depuis de longues années dans une forêt sibérienne à 700 km de toute présence humaine. À l'heure où se développe une sensibilité écologique et que les ouvrages de Thoreau font l'objet d'un nouvel intérêt, nous entrevoyons d'abord, dans cette utopie communautaire, l'horizon d'un possible éden¹. Mais assez vite, un doute s'insinue. L'aspect physique des plus âgés de ces hommes des bois ne fait pas vraiment rêver. Cela passe aussi par des plans et une musique qui laissent planer une menace, ou cet insert d'un chien, le poil taché de sang. On finit par nommer les raisons du malaise : l'implantation, de l'autre côté de la rivière, d'une autre famille, les Kiline, vécue d'emblée comme ennemie.

Le film demeure du côté des Braguine, de leur crainte d'être envahis, dépossédés, de leurs tensions palpables, matérialisées par l'arrivée des hélicoptères ou par ce moment où les enfants Kiline accostent auprès de la progéniture Braguine. On mesure aussi la part de fantasmes véhiculés par



ce conflit larvé, au bord de l'affrontement, comme s'y jouaient des comportements ancestraux, irrationnels, qui laissent finalement peu d'espoir quant au comportement des hommes, fatalement grégaire.

Et il y a les enfants, à la blondeur immaculée, autour desquels le film tourne. Ils ne disent rien, demeurant comme le point aveugle de leur avenir. On ne sait pas si la liberté, qui est la leur, dans cet espace loin de la civilisation, incarne une image du bonheur ou s'ils demeurent les otages de leurs parents et d'un rêve en train de se fissurer. — Jacques Kermabon

1. Un livre de Vassili Peskov, *Ermîtes dans la Taïga*, publié dans sa traduction française chez Actes Sud en 1992, relatait déjà l'histoire de cette expérience.

METEORLAR de Gürcan Keltek

Une femme déclare : « Sud-Est de la Turquie... une plaque tectonique faite de gens, d'animaux et de montagnes. » Cette phrase concentre à elle seule l'essence de l'hypnotique premier long de Gürcan Keltek : la rencontre de strates hétérogènes qui s'entrechoquent et constituent la matière brute de *Meteorlar*. Une matière fragmentée qui réunit, dans le fracas étouffé d'une guerre larvée, les témoignages de Kurdes victimes d'une vaste opération militaire menée par le gouvernement central turc en 2015 pour démanteler le PKK, des scènes de chasse filmées dans les massifs rocaillieux de l'Anatolie, une pluie de météorites qui semble s'abattre sur la région comme une punition divine ou une revanche de la nature, le tout sous le regard impassible de statues millénaires postées comme des sentinelles sur le mont Nemrut. Après les bombes, parmi les ruines, l'auteure Ebru Ojen, souvent vue en gros plans traversés par le chagrin et l'écrasement, lit par ailleurs en voix off des extraits d'un de ses livres écrit dans la crainte qu'une langue ne se perde, qu'une mémoire ne s'efface, que la mort ne tue la poésie.



Chapitré en 5 parties, le film produit avec un budget dérisoire ouvre et se referme sur une éclipse. Serti dans un noir et blanc monochrome et granuleux qui accentue la dramaturgie, il affiche l'hybridité féconde d'une œuvre essai qui fusionne dans un même bain chimique, philosophique, voire mystique, éléments documentaires, fictionnels et expérimentaux. Ces images issues de différentes sources nous arrivent de loin, d'un lieu oublié des médias, ce qui confère à *Meteorlar*

une aura fantomatique, hors du temps, soudainement brouillée par le réalisme cru des témoignages d'un conflit qui laisse partout ses traces délétores. Affleure alors un commentaire politique non équivoque venant se greffer à un récit beaucoup plus large, de nature à la fois mémorielle, surnaturelle, géologique, cosmique. Par l'intelligence de son montage et l'acuité de sa bande sonore d'où émergent les sons de la nature (*Meteorlar* est aussi une histoire de vent) et une trame musicale planante qui rappelle le groupe Popol Vuh (associé à Werner Herzog), toute cette matière composite dialogue avec force entre poison, superstition et guérison, tirant le réel vers une fiction à l'alchimie touchée par la grâce. Une vraie découverte. — Gérard Grugeau

EX LIBRIS-The New York Public Library de Frederick Wiseman

BEAUCOUP PLUS QU'UNE BIBLIOTHÈQUE

par Robert Daudelin

Après une inoubliable virée dans le quartier le plus cosmopolite de New York (*In Jackson Heights*, 2015), Frederick Wiseman revient à son terrain de prédilection : une grande institution. La New York Public Library, fleuron de l'histoire culturelle de New York, succède donc ici à l'Université de Berkeley, à la National Gallery de Londres, à la Comédie française et à plusieurs autres hauts lieux brillamment explorés par le cinéaste.

Tout à la fois bibliothèque, centre d'archives, lieu d'expositions et d'animation culturelle, le bâtiment principal de la New York Public Library, angle 5^e avenue et 42^e rue, est, avec ses lions imposants, l'un de ces monuments emblématiques de New York. Mais la NYPL, c'est beaucoup plus que l'imposant édifice de la 5^e avenue : plus de 90 dépendances prolongent son action à travers la ville, parfois dans des spécialités pointues (bibliothèque pour malentendants, collections en braille), toujours avec la même mission d'éducation et d'accès au savoir. C'est cette ambitieuse multiplicité que Frederick Wiseman s'est donnée pour défi d'illustrer, tout en nous en dévoilant les mécanismes complexes.

Évitant tout commentaire, un film de Wiseman est toujours capteur de paroles : *EX LIBRIS* n'échappe pas à la règle. Le film est comme « encadré » par deux paroles : celle, inaugurale, du scientifique Richard Dawkins qui, à l'occasion d'une rencontre publique, se porte à la défense des 20 % d'Américains non religieux ; et celle, non moins provocatrice en son genre, du grand céramiste (et désormais écrivain) Edmund de Waal. Le film se construit comme une grande parenthèse entre ces deux discours qui en annoncent plusieurs autres tout aussi décapants – de la réflexion sur la nature politique du langage, proposée par le poète Yusef Komunyakaa, à celle sur la violence intracommunautaire, analysée par l'essayiste Ta-Nehisi Coates, sans oublier l'autocritique pleine d'humour d'Elvis Costello.

Comme tout grand film du cinéaste, ce nouvel opus, au-delà de sa qualité intellectuelle, est une célébration de la vie : les centaines de visages qui apparaissent, constamment traqués amoureuxment en gros plan, participent d'une sorte de grand mouvement organique qui dit magnifiquement la diversité et la richesse de New York : jeunes ou vieux, pétillants ou à moitié endormis, tous ces visages deviennent le visage de la grande bibliothèque, sa collection la plus précieuse.

L'efficacité du film, sa capacité à nous retenir pendant plus de trois heures, de réunion en réunion, d'un lieu à un autre, d'une idée à une autre, sans aucun autre support que le regard de la caméra de Wiseman, en dit long sur l'art consommé du maître. Grand cinéaste moderne, Frederick Wiseman est en même



temps un documentariste classique qui pratique son art avec la discipline et la dévotion qui fondent la démarche documentaire : s'intégrer à la réalité dont on veut témoigner, prendre le temps d'en appréhender les mystères, donner la parole plutôt que de la prendre. Wiseman – il s'est souvent expliqué sur sa façon de travailler – passe des mois dans l'institution dont il veut nous parler, exige que toutes les portes lui soient ouvertes, et tourne d'abondance ; suit une période de montage, plus longue encore, et d'une intensité épuisante, à travers laquelle le cinéaste trouve progressivement son film. C'est cet art, à nul autre pareil et désormais d'une harmonie incomparable, qui fait toute la richesse d'un film de Wiseman : *EX LIBRIS* est exemplaire de ce cinéma si particulier, si nécessaire aussi.

Tourné en 2016, avant les élections américaines, le film a été monté sous l'empire Trump et il n'est pas abusif de penser que le montage du film, le discours qui s'y met en place (amender l'histoire, défendre le bien commun, sauvegarder des services publics de qualité), tient compte de cette conjoncture et constitue même un début de réponse au défaitisme profond qui pèse sur les États-Unis depuis octobre 2016. Même que cette société si accueillante que nous propose le film peut sembler parfois un peu trop idéale, voire utopiste : l'intelligence et la générosité du savoir y sont célébrées dans une fraternité qui donne aux citoyens noirs une voix entendue, écoutée même – ce dont on aimerait tellement être convaincus !

Le plus américain des cinéastes, le plus prolifique des grands documentaristes modernes, a frappé à nouveau. Frederick Wiseman est en train de devenir le Manoel de Oliveira du cinéma documentaire : enfin une bonne nouvelle sous les cieux bien gris de 2017. 

BARBARA de Mathieu Amalric

MIROITEMENTS DU BIOPIC

par Jacques Kermabon

La *Vie en rose* (Olivier Dahan, 2007), *Gainsbourg vie héroïque* (Joann Sfar, 2010), *Cloclo* (Florent Emilio-Siri, 2012), *Dalida* (Lisa Azuelos, 2017), avec des bonheurs variables, le cinéma français a pris goût aux biopics de variétés, un sous-genre aux difficultés particulières. Contrairement à toutes les figures historiques qui précèdent l'invention du cinéma, ces chanteurs, pour avoir été largement filmés, appartiennent pleinement à notre imaginaire visuel et sonore. L'enjeu de la prestation des comédiens qui les incarnent y prend une tournure particulière, entre risque du ridicule et capacité à susciter l'admiration en forçant sur le mimétisme. Amalric a emprunté une autre voie.

À l'origine du film, il y a le projet de Pierre Léon de voir Jeanne Balibar interpréter Barbara à l'écran, une idée qui prend force d'évidence dès lors qu'elle est énoncée, tant il semble que d'une longue dame brune à l'autre il n'y a qu'un pas. Pierre Léon, n'ayant pas réussi à monter cette production, a suggéré à Amalric de s'en emparer. La force de ce dernier est que, contrairement à Pierre Léon, il n'était pas un grand connaisseur de la chanteuse ni donc un de ses nombreux admirateurs. Ceux qui ont vu Barbara sur scène gardent le souvenir indélébile d'une intense communion avec la salle et de concerts ponctués de très longs rappels qui ne voulaient pas finir. Il en est même qui se sont refusés à aller voir le film d'Amalric pour s'épargner une déception à leurs yeux inévitable.

On le sait, Amalric connaît mieux Jeanne Balibar ; ils ont eu deux enfants ensemble avant de se séparer au début des années 2000. La fluidité et le charme du film tiennent beaucoup à leur complicité et à la façon dont Amalric a détourné le biopic initialement envisagé. Balibar y joue une certaine Brigitte, vedette un rien capricieuse, choisie pour interpréter Barbara dans un film tourné par un réalisateur, impressionné par sa comédienne et pètri d'admiration pour la chanteuse, et dont on comprendra qu'il l'a un jour croisée, jeune inconnu parmi tant d'autres, après un de ses concerts. Amalric incarne ce réalisateur avec une maladresse dont on ne sait pas si on doit l'imputer à l'acteur ou au personnage. D'autant que tout le film repose sur ce principe d'incertitude. Évocation du destin de la chanteuse, *Barbara* porte un regard sur une comédienne qui tente de l'incarner, laquelle est à la fois Jeanne Balibar et l'actrice qu'elle interprète. Si la description de ce biopic au conditionnel peut apparaître laborieuse, elle ne reflète en rien les glissements, les miroitements incessants que la mise en scène opère sans aucun systématisme ni volonté démonstrative.

Le principe du film dans le film est assez convenu pour ne plus avoir à s'affirmer comme le centre du projet. L'enjeu y est ainsi



moins d'exhiber les rouages de la création ou de porter dessus un quelconque regard distancié que de jouer avec l'impossibilité de raconter une insaisissable Barbara, tout en en ravivant, par bribes, les souvenirs.

Certes, on ne saurait négliger le particulier plaisir de s'immerger dans les coulisses d'un spectacle, déjà à l'œuvre dans *Tournée*. Ce sont les changements à vue du décor, les moments de passage – bien évidemment feints – entre réalité et fiction, les pauses entre les prises où une certaine solitude s'immisce à moins qu'elles ne permettent des rencontres inattendues voire sentimentales, les doutes qui s'affirment, les tensions qui se créent, les bonheurs aussi quand le sentiment d'atteindre une certaine vérité y devient palpable.

Barbara apparaît ainsi tout autant comme un film qui regarde Jeanne Balibar jouer Barbara, avec un sens de l'impromptu, tantôt drôle ou fantasque, exigeante ou de mauvaise foi, allant même jusqu'à interpréter elle-même certaines chansons avec un mélange de fermeté et de fragilité qui n'est pas sans rappeler l'effet que pouvait provoquer la chanteuse.

Dans ces jeux de reflets entre réalité et fiction, Amalric ajoute une dimension supplémentaire en injectant des extraits de documentaires, des archives, avec la vraie Barbara. Le trouble perceptif que ces plans créent est d'autant plus fort qu'ils s'immiscent au cœur même d'une séquence, raccordant, dans le mouvement, avec une Balibar, jouant son rôle dans un espace fictif identique à l'original. Le procédé est tel que, la première fois, on doute un instant de ce qu'on a cru voir – Barbara, Brigitte ou Balibar ? – illustration en acte, dans ces effets de miroitements entre ces figures féminines, à la fois d'une troublante proximité et d'une irrémédiable différence. 

EL MAR LA MAR

de Joshua Bonnetta et J.P. Sniadecki

LA TERRE DES TOMBES À CIEL OUVERT

par Charlotte Selb

«Vivre dans ce désert, [...] c'est comme vivre en pleine mer. La frontière entre le Sonora et l'Arizona est un ensemble d'îles fantomatiques ou enchantées. Les villes et les villages sont des navires. Le désert est une mer sans fin. C'est un endroit idéal pour les poissons, surtout pour les poissons qui vivent dans les fosses les plus profondes, pas pour les hommes.» – Roberto Bolaño, **2666**



Si le titre de la première collaboration entre l'Américain J.P. Sniadecki et le Canadien Joshua Bonnetta tire son inspiration d'un poème de l'auteur espagnol Rafael Alberti, son atmosphère surnaturelle et apocalyptique semble tout droit sortie de l'œuvre posthume de Bolaño. Tourné dans le désert du Sonora, à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, *El mar la mar* (une expression qui utilise les deux formes masculine et féminine du mot «mer» en espagnol) explore le même espace qui hantait l'écrivain chilien à la fin de sa vie, mais avec comme enjeu de fond la traversée illégale des migrants mexicains plutôt que celui des femmes assassinées de Ciudad Juarez. Il faut dire qu'avec les nombreuses «crises migratoires» de la planète et le renforcement des frontières américaines sous Trump, le désert du Sonora a pris une dimension politique plus chargée que jamais. Aussi les premières images du film esquissent-elles le «mur» (plutôt une haute clôture) construit à certains endroits entre les États-Unis et son voisin du Sud. Et la référence du titre à la mer établit d'emblée un parallèle avec d'autres situations dangereuses de migration, où c'est la mer qui prend la vie des clandestins tentant d'atteindre l'Europe.

Intéressés à l'origine par un voyage de recherche en Amérique entrepris dans les années 1830 par les deux politiciens et penseurs français Alexis de Tocqueville et Gustave de Beaumont, Sniadecki et Bonnetta se sont sentis spontanément attirés par la frontière alors qu'ils conduisaient de la Nouvelle-Orléans à San Francisco. «La frontière projette une énergie particulière», raconte Sniadecki¹. Le projet final combine indissociablement cette fascination instinctive et sensorielle des auteurs pour un espace à la beauté trompeuse, et la portée politique du désert du Sonora. Le livre *The Land of Open Graves* de l'anthropologue Jason De León a servi d'ouvrage de référence: De León y dénonce la politique de prévention par la dissuasion des États-Unis, qui utilise le potentiel mortel du désert comme frontière naturelle et se déresponsabilise ainsi de la mort de milliers de clandestins. Donnant la parole à plusieurs personnes des deux côtés de la frontière (gardes-frontières, militants, samaritains,

membres de groupe d'autodéfense et immigrants), dont les voix désincarnées flottent sur un écran noir ou sur de longs plans en super 16 de paysages désertiques, les auteurs livrent un portrait méditatif et cauchemardesque d'un environnement hanté par les violences, les disparitions et la mort. Le choix de la pellicule, dont la matérialité est particulièrement mise en valeur par le grain du super 16, évoque avec une ironie évidente le romantisme du Western, mais sert aussi de miroir aux traces des migrants qu'on voit dans le film s'effacer au fil du temps: «Nous voulions explorer cette idée du désert qui consume et recouvre les traces, tout comme la pellicule qui est une empreinte temporaire et se détériore avec le temps», explique Sniadecki.

Bonnetta, lui-même concepteur et artiste sonore, a largement contribué au formidable travail sur le son effectué dans le film². Retravaillant et déformant les nombreux bruits naturels du désert, auxquels s'ajoutent les radios des cartels ou des agents frontaliers, la bande sonore transmet une expérience du désert à la fois proche des éléments et complètement surnaturelle. À l'image des témoignages, qui balancent tous entre le domaine du rêve et le drame bien réel. Les deux auteurs donnent ainsi naissance à une forme de documentaire fantastique ou, pour reprendre le terme de Sniadecki, «d'ethno-horreur», qui joue avec le réel pour mieux retransmettre des expériences vécues: «Même quand on filme le désert en pleine nuit en éclairant les cactus avec des lampes de poche, on s'inspire de l'histoire d'un homme qui s'est perdu et a erré dans le désert en pensant qu'il avait traversé les portes de l'enfer. Il a rencontré des choses qu'ils l'ont déchiré en lambeaux». Malgré – ou grâce à – ce recours au fantastique, *El mar la mar* dépeint avec une acuité troublante cet environnement «pas pour les hommes», comme l'écrivait Bolaño, qui continue d'engloutir par centaines les vies humaines de ceux nés du mauvais côté de la frontière. ²⁴

1. Les citations proviennent d'une entrevue avec J.P. Sniadecki réalisée par l'auteure le 5 mars 2017 à Montréal.

2. Sniadecki remplace ainsi son collaborateur de longue date au son, l'artiste et ancien responsable du Sensory Ethnography Lab Ernst Karel.

CANIBA de Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor

ENTRE FANTASME ET RÉALITÉ

par Gilles Marsolais

F ilm attendu traitant d'un cas de cannibalisme, *Caniba* de Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor (*Leviathan*) suscite inévitablement des réactions diamétralement opposées, ne serait-ce que par son sujet délicat. L'histoire est connue, c'est celle d'Issei Sagawa, étudiant japonais à la Sorbonne qui, en 1981, après avoir agressé, tué et mangé une collègue hollandaise, fut déclaré aliéné et libéré des charges qui pesaient contre lui. Extradé au Japon en 1985, il quitta de son plein gré l'institution psychiatrique qui l'hébergeait pour retrouver sa liberté. C'est donc ce fait divers que les réalisateurs abordent ici d'une façon audacieuse qui peut décontenancer.

D'entrée de jeu et à plusieurs reprises par la suite, en abusant du gros plan sur deux visages plongés dans la pénombre et en prolongeant des effets de flou en constant mouvement, les cinéastes s'emploient à nous déstabiliser, nous privant ainsi de nos repères spatio-temporels. Ils entretiennent même l'ambiguïté en jouant du très gros plan, rendant quasi impossible l'identification des deux personnages jusqu'à ce que leurs visages, et même leurs voix respectives, finissent par s'imposer à l'écran. Mais le spectateur est récompensé de sa peine quand il apprend qu'il s'agit d'Issei et de son frère Jun qui ont été élevés comme des jumeaux, et que ce dernier entretient avec son cadet une relation particulière. Vu son ascendant sur lui, les cinéastes se devaient de passer par ce frère plus âgé pour accéder à la réalité intérieure du meurtrier. D'autant plus qu'en tant qu'ainé, Jun peut se permettre de suggérer à son frère sur un ton mi-blagueur qu'en trouvant la bonne fille, il lui aurait été sans doute possible d'assouvir son fantasme cannibale sans aller jusqu'au meurtre ! Au vu du traitement de torture qu'il s'inflige à lui-même, on comprend plus loin dans le film que cet aîné bienveillant aurait pu être théoriquement cette femme consentante propre à satisfaire les fantasmes d'Issei. Hélas, celui-ci en est arrivé au stade où il désire plutôt être dévoré à son tour : une preuve d'amour, un fantasme ultime que Jun serait bien incapable d'assouvir. En fait, tout le film procède ainsi, en s'éclairant petit à petit, et rétroactivement. Par exemple, on est amené à repenser inévitablement à la tentative d'explication psychanalytique avancée par Issei Sagawa pour sa défense, afin de donner du sens à son geste : il aurait été témoin de la fausse couche de sa mère à un stade avancé de sa grossesse et, de ce fait, confronté à la vision insoutenable du fœtus, etc.



Bref, l'ainé était sans doute bien placé pour jouer le rôle d'intermédiaire et permettre aux cinéastes d'accéder à l'univers impénétrable de son frère anthropophage. D'où l'effet de style récurrent, visant à imposer l'idée d'une osmose possible, latente, entre les deux frères. Mais, c'est sans compter sur la surprise que nous réservent les cinéastes. Jun en arrive lui-même à se dévoiler nettement plus devant la caméra que ne le fait son cadet. Il lui ouvre même son jardin secret, il se met à nu littéralement, exposant au regard de tous sa propre déviance impliquant la masturbation, le recours au fil barbelé, la scarification, etc. Agit-il ainsi par amour pour son petit frère (qui, paralytique, avoue qu'il « l'aide à vivre » en s'occupant de lui dans leur minuscule appartement), ou n'est-il pas plutôt subjugué par des cinéastes qui l'auraient manipulé, instrumentalisé ? Comme le spectateur, fasciné par cet univers, qui n'a d'autre choix que de s'interroger sur sa propre position de voyeur.

Certes, il est pertinent d'apprendre que les deux frères partagent des fantasmes sadomasochistes. Mais ceux de Jun explorent tout au plus la zone trouble du plaisir-déplaisir sur le mode onaniste et ils ne sont en rien comparables à ceux d'Issei. Dès lors, et cette question ne relève aucunement de la morale, les cinéastes ne cèdent-ils pas à la complaisance en illustrant longuement les modalités de cette déviance du frère aîné, au point où celui-ci devient le point de mire du film, alors qu'une simple mention (au lieu de cette « monstration ») aurait suffi ? D'autant plus que les vidéos de famille établissaient déjà fort bien la nature du rapprochement des deux frères depuis l'enfance et que l'ainé marque clairement sa distance à la lecture des mangas d'Issei illustrant son crime d'une façon explicite. Bref, malgré cet effet spectaculaire, qui peut être attrayant pour le non initié, *Caniba* trouvera-t-il à s'inscrire avantageusement dans les réseaux plus spécialisés en anthropologie et en psychiatrie ? 

JEANNETTE, L'ENFANCE DE JEANNE D'ARC

de Bruno Dumont

RÉINCARNATION

par Bruno Dequen

France, 1425. Au cœur d'une lande paisible doucement balayée par le vent, une jeune fille se promène pieds nus en fredonnant. Elle se prénomme Jeanne, mais tout le monde l'appelle Jeannette. Elle n'est pas encore la pucelle la plus célèbre de l'histoire de France, celle qui inspirera tant d'auteurs, de cinéastes, de sculpteurs, d'historiens et de nationalistes. Pour l'instant, la petite Jeannette n'est qu'une gamine aux grands yeux brillants et à la chevelure sauvage qui ne comprend pas – et nous non plus – ce qui arrive à son pays et à son âme. Elle parle d'envahisseurs, mais on ne les voit pas. Elle déplore la pauvreté de son peuple, mais on ne le croise pas, hormis deux jeunes garçons à la lisière des bois.

Faisant corps avec la beauté simple de la nature environnante, Jeannette vit dans un petit coin de paradis. Pourtant la jeune bergère n'est pas sereine. Quelque chose d'inexplicable l'agite, et le mystère entourant l'irrépressible ferveur qui s'empare d'elle n'en est que décuplé par celui qui la regarde, la met en scène, et vers lequel la jeune fille jette parfois des regards confus, inquiets et fiévreux. « Que m'arrive-t-il ? » semble-t-elle se dire. On peut la comprendre. Si elle est faite pour être scandée, la langue de Charles Péguy qu'elle tente de refaire sienne n'est pas aisée à dompter. D'autant plus que la troublante étrangeté de ces mots d'un autre siècle est régulièrement accompagnée d'une intense musique – de l'électro-métal – transformant le naturalisme apparent de la proposition de départ en comédie musicale amateur qui alterne entre chorégraphies simplistes (au bord du ridicule) et transe païenne contemporaine.

Prise entre les litanies d'un poète au mysticisme aussi ardent que tardif et le goût pour les chocs esthétiques d'un réalisateur qui affirme plus que jamais une prédilection pour une forme de cinéma impur qui relève autant du matérialisme de Straub-Huillet que du slapstick absurde, Jeannette est constamment sur le bord d'être enterrée par la force de ces visions. Ou pire encore, de n'être que le sujet d'une longue blague pour initiés qui n'aurait d'autre but que de détruire la figure de sainte nationaliste qu'elle est devenue depuis sa célèbre exécution. Or, si personne n'imaginait chez elle une jeunesse ponctuée de *headbanging* et de gestuelles inspirées de John Travolta, le petit miracle de ce récit d'apprentissage inédit, jouissif et troublant est de redonner vie – et pertinence – à cette femme hors du commun qui a presque toujours été emmurée dans le mythe d'un martyr historique.



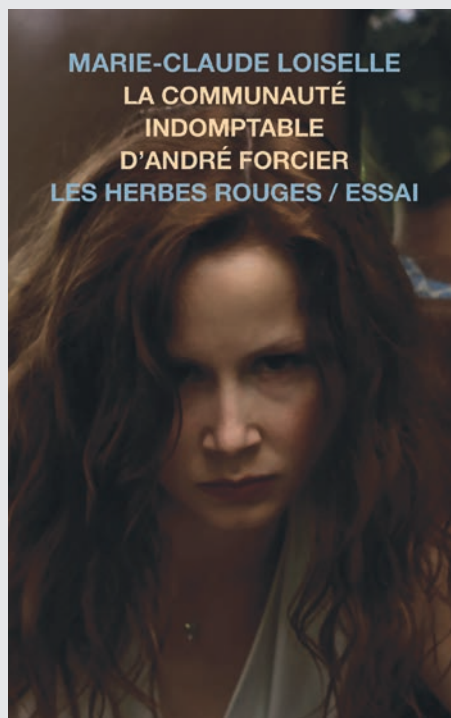
Pour une fois débarrassée de son destin, Jeanne peut enfin se permettre de se réinventer, dans toute sa complexité et ses contradictions. Et elle trouve en Bruno Dumont un allié imprévu. Cinéaste conceptuel qui aime voir le réel et l'imprévisible déchirer la toile de ses univers minutieusement contrôlés, Dumont ne cherche pas à imposer son regard à Jeanne. Il tente plutôt de provoquer chez elle des moments de résistance ou d'abandon. C'est pour cela qu'il lui impose de chanter en direct au lieu de bénéficier d'une postsynchronisation, qu'il place sur elle un micro capable de capter son essoufflement et son cœur qui bat, qu'il conserve ses regards à la caméra. Bousculée par Bruno Dumont – et Charles Péguy –, la Jeanne incarnée par Lise Leplat Prudhomme et Jeanne Voisin réaffirme ainsi la singularité de sa présence au monde. Celle d'une jeune fille de la campagne à l'éducation limitée, nourrie d'un mélange de patriotisme, de nationalisme, de mysticisme et de charité qui va peu à peu se transformer en irrépressible désir de lutte armée.

Sous la caméra de Dumont, Jeanne jette les oripeaux de son mythe pour se réincarner en jeune rebelle intemporelle, sauvage, craintive, inspirante et ultimement impénétrable. Elle est généreuse, enjouée, inquiète et enragée. Elle est profondément perturbée par l'état d'un monde qu'elle ne reconnaît pas. Elle est mue par une force visible qu'il est impossible de définir. Elle s'ennuie. Elle sent – ou se force à croire – qu'elle est faite pour autre chose que la bergerie familiale. Elle appelle à l'aide mais personne ne l'écoute. Elle-même n'écoute personne. Elle se radicalise. Elle est si proche et si loin. Elle danse mais va bientôt tuer. Elle nous regarde dans les yeux et nous met au défi de comprendre ce qui vient de se passer. Elle n'est plus le passé du monde. Elle est notre présent et notre futur. 24

LES HERBES ROUGES

La communauté indomptable d'André Forcier

Marie-Claude Loiselle montre combien les récits d'André Forcier sont ceux d'une Amérique issue de désirs, de délires et de rêves. Ce cinéma, qui radiographie un Québec populaire et révèle un territoire en devenir, met en scène une communauté de gens rebelles, anarchistes, fantasques, excentriques, élevée au rang de mythe universel.



www.lesherbesrouges.com



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse

Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511

F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153

info@rsbimedia.com



Le Western, une mythologie entre art et cinéma

L'ESSENCE MÊME DU CINÉMA

par Robert Daudelin

Déjà le titre est porteur d'un certain malaise : « Le Western, une mythologie entre art et cinéma. » Peut-être était-ce le prix à payer pour entrer au musée... ? Il y aurait donc d'un côté l'art, et de l'autre le cinéma : même réunis sur une même cimaise, John Ford et Frantz Kline n'appartiennent toujours pas au même univers.

André Bazin, qui aimait beaucoup le Western – John Ford et Anthony Mann, mais aussi des cinéastes moins célèbres, comme George Marshall dont il célébra le *Sheepman* (1958) – était d'avis que le Western « recèle un secret qui s'identifie de quelque manière avec l'essence même du cinéma.¹ » Parler du Western, faire son histoire, c'est donc un peu toujours faire l'histoire du cinéma. D'où la normale expectative qui anime tout cinéophile à l'annonce que le Musée des Beaux-Arts de Montréal consacre, du 14 octobre 2017 au 4 février 2018, une grande exposition au Western. Mais allons-y voir de plus près.

L'Ouest des peintres

D'entrée de jeu, l'expo fait bonne place aux peintres paysagistes qui ont célébré les grands espaces de l'Ouest américain. Peinture académique, mais qui sait traduire la fascination exercée par cette plaine à perte de vue et ces hordes de bisons que les chasseurs sadiques vont bientôt exterminer. Précédant la photographie (également bien représentée dans l'expo) et le cinéma qui va parfois s'en inspirer – John Ford, le fait nous est rappelé, a reconnu sa dette envers Frederic Remington – cette peinture va par la suite fixer l'image du cow-boy et de l'Indien (toutes nations confondues...). En une sorte de porte-à-faux bienvenu dans cette galerie rassurante, quelques dessins amérindiens des années 1870 et 1880 viennent nous rappeler que cet immense territoire à conquérir était déjà habité et que ses habitants voyaient parfois d'un drôle d'œil l'arrivée brutale de nouveaux occupants.

L'Ouest des cinéastes

Tout ce que nous disent ces toiles et ces photos, le cinéma, à peine né, va nous le redire avec une inventivité magnifique : en témoignent les très nombreux extraits, surtout sur petits moniteurs, et à quelques reprises sur grand écran (notamment pour Sergio Leone...). Les Westerns historiques (*The Great Train Robbery*, en version couleur – d'époque ?), comme les grands titres de l'âge d'or (*Stagecoach*, *The Big Trail*) sont bien représentés et un mur célèbre John Wayne, non sans rappeler ses engagements politiques discutables. John Ford a sa salle, coiffée d'une citation célèbre (« My name is John Ford. I make Westerns ») qui, sortie de son contexte³ ne fait plus grand sens ; c'est aussi le cinéaste le plus souvent cité (7 ou 8 films), de *The Iron Horse* à *The Searchers*, en passant par *The Man Who Shot Liberty Valance* – *3 Bad Men*, un film relativement oublié de 1926, a même droit à trois extraits. Seul Sergio Leone jouit d'un honneur comparable...



The Man Who Shot Liberty Valance (1962)

Était-ce bien nécessaire ? L'entreprise du cinéaste italien, par son écriture clinquante, a séduit un très large public ; il n'est pas sûr pour autant qu'elle appartienne au même continent que les films de Ford, Mann, Hawks, Boetticher, Daves et autres grands Américains – Clint Eastwood, son protégé, a fait beaucoup mieux que son maître dans sa trilogie et, surtout, dans son magnifique *Unforgiven*.

L'Ouest du MBAM

Malheureusement, plus on avance dans l'exposition, plus la proposition de départ perd son sens, la grande faiblesse de certaines cimaises (la mosaïque « Le crépuscule du genre », voire de certaines salles (« Le Western et la contreculture ») n'arrivant pas à convaincre même le visiteur le mieux intentionné. La coquetterie ultime étant de proposer un rapprochement entre *The Man Who Shot Liberty Valance* et « Palladio », un grand (et magnifique) tableau de Franz Kline emprunté à un musée américain pour les besoins de la démonstration : bien heureux les admirateurs de Kline, quant au Western...

Enfin, bien peu à dire des espaces consacrés à la période 1980 à aujourd'hui. Tarantino (celui qui insulte John Ford) a droit, bien abusivement, à deux extraits, alors qu'on aurait pu citer plus pertinemment *Appaloosa* de Ed Harris, *Sweet Country* de Warwick Thornton ou *Hell or High Water* de David Mackenzie, ou encore *Deadwood*, l'immense série télévisée. ²⁴

P.S. Une petite enclave québécoise, où on trouve même *Le Révolutionnaire* de Jean-Pierre Lefebvre, ne manque pas de piquant. Quant à nos légendaires Willie Lamothe et Marcel Martel, ils ont l'honneur de partager un petit écran avec Bing Crosby et Roy Rodgers, dans une cimaise consacrée aux cow-boys chantants.

1. Dans sa préface au livre de J.-L. Rieupeyrou *Le Western ou le cinéma américain par excellence* (1953), texte repris dans le tome III de *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1961).

2. Réalisé par Raoul Walsh et premier grand rôle de John Wayne, ce film de 1930, une superproduction, fut tourné en 70mm ; les nombreux extraits proposés dans le parcours de l'exposition disent bien son importance.

3. Prononcée par le cinéaste, en 1950, à l'occasion d'une célèbre assemblée de la Screen Directors Guild où le redoutable Cecil B. DeMille voulait faire évincer de la présidence Joseph Mankiewicz, trop progressiste à son avis. Ford prit la défense de Mankiewicz qui garda sa présidence ; c'est DeMille qui fut expulsé.

Le Western, une mythologie entre art et cinéma

L'HISTOIRE, LE MYTHE ET LA POUSSIÈRE

par Apolline Caron-Ottavi

Le Western entre au musée. Il n'est pas si anodin de le souligner. Bien que les expositions incluant le cinéma soient désormais plus fréquentes, celles qui en font leur terreau sont moins nombreuses. Si Robert Daudelin souligne que le titre met en balance art et cinéma, n'y voyons pas forcément une opposition entre les deux termes : l'idée est plutôt de rappeler que le Western n'est pas seul l'apanage du cinéma et d'en retracer l'existence dans les autres arts... Enfin, le mot le plus important dans ce titre est celui de mythologie. Là est le pari relevé par l'exposition présentée au Musée des beaux-arts : embrasser la mythologie qui imprègne l'histoire du Western, et montrer en quoi celui-ci est, depuis toujours, de l'ordre du mythe.

Traverser l'histoire du Western, c'est traverser l'histoire du cinéma ainsi que d'un imaginaire occidental. Rappelons que l'exposition s'adresse à un public de tous horizons et non pas aux cinéphiles aguerris. Ce n'est donc pas tant pour découvrir des éléments méconnus ou oubliés du genre cinématographique qu'il faut l'aborder, mais plutôt pour faire face à une vue d'ensemble de l'univers qui entoure le mot Western, et se laisser porter par ses passionnantes ramifications historiques.

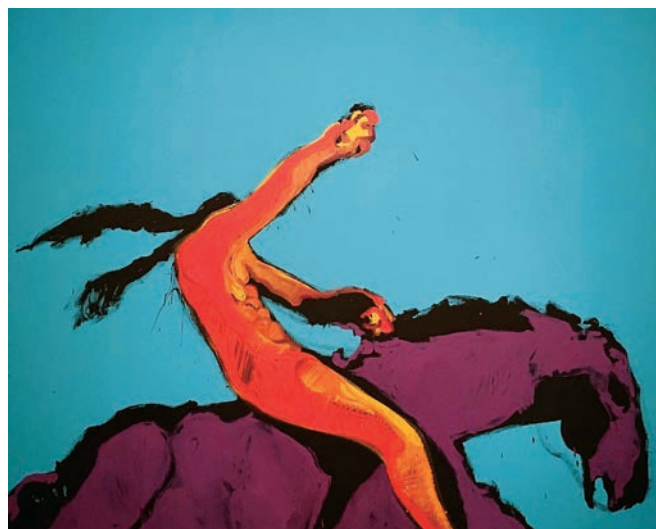
Les peintres paysagistes ont témoigné avec romantisme de la migration et de la conquête comme de la fascination pour l'immensité majestueuse du nouveau continent. Mais il est surprenant de constater que, d'emblée, pointe l'inquiétude d'un monde sur le point de disparaître : à titre d'exemple, la toile *Un troupeau de bisons dans le lit du Missouri* de William Jacob Hays, sur laquelle un crâne de bison ouvre au premier plan la marche du troupeau, telle une vanité. Aux peintures font face les photographies (à commencer par celles d'Edward Muybridge) insistant sur le « ça a été » d'un monde dont on peut douter qu'il ait jamais existé autrement que par les représentations qu'il a engendrées. Les photographies lointaines de la vraie Calamity Jane et du tout jeune Billy the Kid sont présentées au détour de leurs doubles cinématographiques romancés et embellis, ce qui les rend d'autant plus saisissantes et touchantes. Il en va de même pour les images des coureurs des bois québécois ou encore de Buffalo Bill et Sitting Bull, qui sont l'occasion de détailler la complexité des enjeux humains, culturels et éthiques de leur histoire.

Dans une salle consacrée à l'action, la peinture et le cinéma naissants se saisissent du drame et de la vitesse d'un monde nouveau. Le train, les courses à cheval, l'attaque des diligences... Les toiles sont d'un style plus pompier que chez les premiers paysagistes. Elles se suivent avec outrance pour nous mener finalement à une dernière cloison, qui vient remettre en perspective ce qui a précédé : des dessins autochtones, au crayon et sur papier d'écolier, dépeignant avec force et sans fard une autre vision de la réalité et

de sa violence. Subtilement, en conservant toujours un dialogue entre les différentes œuvres, l'exposition fait alors de plus en plus de place à la question des Premières Nations.

John Ford et Sergio Leone, monstres sacrés du Western de chaque côté de l'Atlantique, ont droit à des salles volontairement spectaculaires. Mais l'intérêt de choisir ces noms prédominants est, là encore, de tirer le fil des époques et des mentalités : à travers le parcours de John Ford et notamment l'évolution de son rapport aux « Indiens », des premiers stéréotypes au respect gagné de film en film. Quant à Sergio Leone, qui a su raviver la flamme du Western, il permet de faire le pont vers l'époque contemporaine : la réappropriation du genre par d'autres cultures, son détournement pour aborder différentes formes de domination et finalement son retour récent sur les écrans. À la suite des Westerns critiques ou engagés, de la Blaxploitation ou du thème de la guerre du Vietnam, l'exposition offre dans ses dernières salles une belle place aux œuvres d'artistes autochtones contemporains qui entretiennent un dialogue saisissant avec le Western (citons entre autres Fritz Scholder, Kent Monkman, Adrian Stimson et Gail Tremblay).

En retraçant ainsi la vie du Western, l'exposition réussit le pari d'élargir l'horizon du grand public sur ce genre souvent éclipsé par ses propres stéréotypes, tout en donnant matière à la réflexion et aux conjectures grâce à la diversité des œuvres et objets présentés. Pour les plus passionnés comme pour les amateurs ou les plus jeunes, il y a là un beau point de départ pour découvrir ou approfondir de nouvelles pistes poussiéreuses... **24**



Fritz Scholder, *Indian Power* (1972)

Danielle Darrieux

81 ANS D'AMOUR, ÇA SE FÊTE!

par **Paul Vecchiali**

Quand nous tournons *En haut des marches*, Danielle me dit qu'elle aimerait devenir centenaire pour voir comment c'est. Je lui fais remarquer que ce ne sera jamais qu'un jour de plus. Elle éclate de son rire si jeune, si direct, un brin malicieux.

Elle a cent ans, se souvient de ma répartie, me chante « Il n'y a pas d'amour heureux » sans autre intention que de me charmer. Aveugle mais pas muette, et pas aveuglée.

Danielle Darrieux est femme avant tout, farouchement indépendante. Elle ne fait jamais état de son intelligence aiguë, intelligence nimbée d'humilité, donc de lucidité.

Elle est Darrieux le temps de la prise, redevient Danielle quelques secondes après le « Coupez! ». Sans doute sa façon de se protéger du « psychologisme », libre ainsi d'offrir son corps et sa mémoire au personnage qu'elle interprète, immédiatement sincère.



Mayerling d'Anatole Litvak (1936) et Madame de... de Max Ophüls (1953)

Elle joue « direct », spontanée, au quart de ton près quand on le lui demande, investie sans être prisonnière.

Indifférente aux hommages, indifférente à sa beauté, nette dans ses propos, musicienne ô combien, l'œil rieur, légèrement coquin.

De la gamine troublante susurrant *C'est le dimanche* avec André Lefaur (*Le bal*, Wilhelm Thiele, 1931) à la jeune femme éclatante de sexualité lorsqu'elle chante avec détachement *Une charade* (*Battement de cœur*, Henry Decoin, 1939), elle conquiert le public sans le solliciter, moderne sans se construire, classique au fond d'elle-même.

Quelle Bérénice aurait-elle été!

Auparavant, dans *Retour à l'aube* (Henry Decoin, 1938), elle se montre supérieure à toutes ses rivales jouant une crise de nerfs à trois étages, après avoir chanté (ou rêvé de chanter, car le film reste ambigu tout au long) *Dans mon cœur*, qui ravira tous ses fans.

Puis vient une sorte d'entracte...

Ses déboires personnels n'entament pas son talent mais sa réputation en souffre...

Le temps de quelques années où l'on commence à l'oublier... Même si ses films font recette, ils comptent moins que ses chansons : *Les fleurs sont des mots d'amour* (*La fausse maîtresse*, André Cayatte, 1942) restera en tête du hit-parade pendant plus de cinq ans!

Charmante dans *Au petit bonheur* (Marcel Lherbier, 1946), inattendue mais choisie par Cocteau pour la pureté de son ovale, dans *Ruy Blas* (Pierre Billon, 1948), elle revient, pourrait-on dire, au cinéma avec *Jean de la Lune* (Marcel Achard, 1949) où, divinement, elle écosse des haricots. Explose avec *Occupe-toi d'Amélie* (1949), le chef-d'œuvre de Claude Autant-Lara, plus belle que



En haut des marches de Paul Vecchiali (1983) et Une chambre en ville de Jacques Demy (1982)

jamais, se métamorphose dans *La vérité sur Bébé Donge* (1952) d'Henri Decoin, son mentor des années trente. Dans ce film, elle navigue entre la jeune fille écervelée, cinglante, son image de marque, et la femme impitoyable, raide comme la justice (qu'elle pense incarner), pâle comme la mort (qu'elle souhaite trouver), faisant semblant d'exister...

Gabin/Darrieux: les piliers du cinéma français... Lorsqu'on lui annonce son partenaire, elle dit « Enfin Gabin ! ». Le film ne fonctionne pas au niveau public. Aujourd'hui, il est considéré comme un chef-d'œuvre...

Le métier reconnaît son talent. Ce qui ne la trouble pas. À François Chalais qui lui assène « Qu'est-ce que ça fait à Danielle Darrieux d'être la meilleure comédienne française ? », elle répond, manifestement embarrassée, « Rien car je ne le crois pas ».

Avant qu'elle ne le devienne indubitablement avec les trois films de Max Ophüls: *La Ronde* (1950), *Le plaisir*, (1952), *Madame de...* (1953).

Leur entente tient du miracle. Danielle s'épanouit, joue de son élégance avec gravité... Offre à Jean Gabin un « Merci » inoubliable devant *un parterre de femmes et de fleurs*.

Max lui dit « Tu peux jouer des rôles dramatiques car tu es toujours un peu ridicule. » Elle en rit alors qu'il ne fait que constater l'autodérision spontanée qui habite l'actrice, au-delà d'une grâce inégalable.

Plusieurs générations de cinéastes désirent la « faire travailler » (le mot est d'elle-même). Elle « travaillera » en effet énormément, rencontrera Catherine Deneuve, alors toute jeune dans *L'homme à femmes* (Jacques-Gérard Cornu, 1960), la retrouvera plus tard, interprétant encore sa mère dans *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy (1967), ou *Le lieu du crime* d'André Téchiné (1986).

De cette période, on peut retenir: *L'affaire Cicéron* de Joseph Mankiewicz (1952), *Le rouge et le noir* de Claude Autant-Lara (1954), *L'amant de Lady Chatterley* de Marc Allégret (1955), *Le septième ciel* de Raymond Bernard, (1958), *Pot-Bouille* de Julien Duvivier (1957), *Marie-Octobre* de Julien Duvivier (1959), *Landru* de Claude Chabrol, (1963).

Ensuite, elle se produit au théâtre, fait pas mal de téléfilms, toujours aussi remarquable et remarquée. Donne des concerts, traqueuse, alors qu'elle ne l'a jamais été au cinéma, au théâtre ou à la télévision...

Dans sa dernière période, deux chefs-d'œuvre: *Une chambre en ville* de Jacques Demy (1982), *Le jour des rois* de Marie-Claude Treilhou (1991).

Aussi, un film avec moi *En haut des marches* (1983) qui lui vaut deux prix d'interprétation (Bastia, San Sebastian) et un téléfilm où elle rencontre Annie Girardot, *Le front dans les nuages* (1989), qui lui vaut encore un prix d'interprétation au Festival de Montecatini.

C'est ma seule fierté que de lui avoir fait obtenir des prix d'interprétation dans des festivals, alors qu'elle n'en avait jamais eus auparavant.

Si l'on excepte les Victoires du Cinéma à plusieurs reprises et deux Molière.

J'assiste, entre autres, à la représentation de *Lucienne et le boucher*, l'attend à la fin du spectacle pour l'entendre me dire « Pourquoi vous ne me faites pas travailler ? ». Je lui dis « Non, pas ce mot-là ! Et puis j'attends de vous proposer un grand rôle. ». Et elle: « Il n'y a pas de grands rôles, il n'y a que de grands comédiens. »

Quand on me parle de sa mort, je réponds « Quelle blague ! », tant je suis bouleversé. Parce que Darrieux est immortelle. À coup sûr, elle se serait esclaffée de m'entendre dire cela.

Tous ses visages restent dans ma mémoire, sa tendresse dans mon cœur.

Et, jusqu'à ma propre mort, je conserverai présentes l'innocence, la détermination, la pureté qu'elle m'offrit dans le film d'Anatole Litvak, *Mayerling*, en 1936.

J'avais six ans.

81 ans d'amour, ça se fête ! 24

Top of the lake: China Girl

concepteurs: Jane Campion et Gerard Lee/diffuseur: SundanceTV

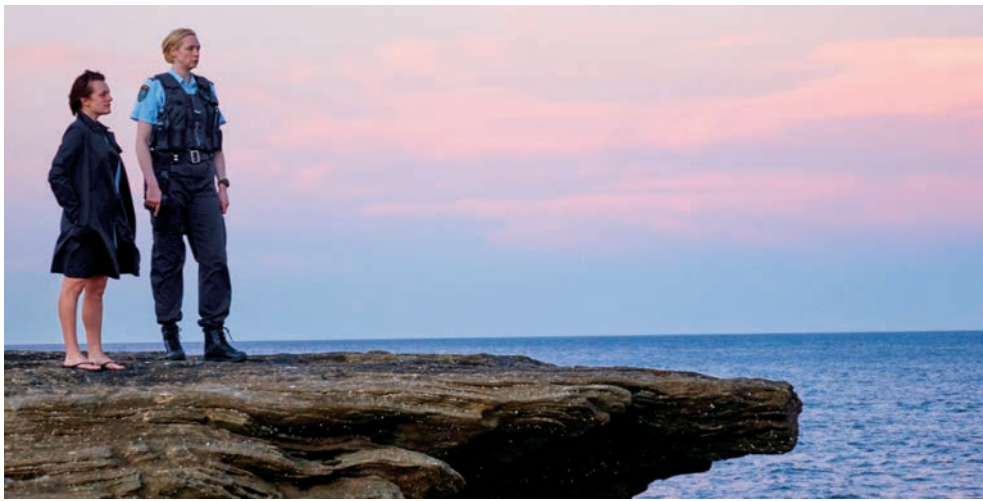
TYRANNIES MASCULINES

par Céline Gobert

Transposée du cadre naturel de la Nouvelle-Zélande à l'urbanité étouffante de Sydney, la seconde saison de *Top of the lake* ne perd pas de vue sa principale injonction: les femmes disposent de leurs corps comme elles le désirent. Malgré ses défauts, la série de Jane Campion expose ce qu'il est encore trop rare de voir sur nos écrans: une Australie rongée par sa violente misogynie.

Par deux fois cette année, dans *The Handmaid's Tale*, et dans cette seconde saison de *Top of the Lake*, Elisabeth Moss aura incarné des héroïnes en proie à la violence et à la domination masculines. À l'instar de la première série, qui nécessitait de dépasser la peinture d'un régime totalitaire pour y apprécier une lecture plus politique de la condition féminine dans nos sociétés, la deuxième appelle une analyse qui laisse de côté l'intrigue policière mise en avant par le duo Campion/Lee. Vue sous cet angle, non seulement la série serait un ratage complet, avec ses lourdes coïncidences et résolutions improbables, mais elle perdrait la puissante charge sociopolitique qui a toujours brillé dans l'œuvre de Jane Campion, seule femme à avoir obtenu la Palme d'Or (*The Piano*, 1993). Car, ultra-contemporaine, *China Girl* déboule avant tout dans l'ère de dénonciation post Harvey Weinstein et des hashtags *me too*, et c'est ce qui rend cette 2^e saison plus pertinente que jamais. Avec son armada de harceleurs, d'exploiteurs et de machistes, la série témoigne parfaitement de son époque (et surtout, du début d'une nouvelle, celle de la dénonciation des « porcs ») tout en militant (et ce n'est pas nouveau pour la réalisatrice de 63 ans) pour une représentation plus réaliste du féminin à l'écran. Notons aussi que, tout comme Moss, c'est la seconde fois cette année que Nicole Kidman (ici plus de vingt ans après *Portrait of a Lady* de Campion, autre œuvre sur une femme aux désirs d'indépendance) combat la tyrannie masculine à l'écran. Dans *Big Little Lies* de Jean-Marc Vallée, l'émancipation de l'avocate Céleste des griffes de son mari abusif constitue l'un des enjeux les plus importants de la série. Et comme Vallée, Campion étudie et explore un même réseau de liens, de connexions, et de solidarités entre femmes.

La maternité demeure le lien le plus fort et il sert d'axe narratif à une intrigue bâtie autour de cette thématique: Robyn (Moss), chargée d'enquêter sur la mort d'une fille asiatique (la *China girl* du titre qui, non sans ironie, est en fait Thaï) renoue avec Mary, la fille qu'elle avait abandonnée plus jeune (Alice Englert, la propre fille de Campion) et qui a été adoptée par Julia (Kidman).



Ce faisant, elle met à jour un réseau illégal de mères porteuses auquel sa coéquipière (Gwendoline Christie) a également fait appel. Tiré par les cheveux? Cousu de fil blanc? Oui, absolument. Le genre policier et l'enquête de l'héroïne servent surtout ici de catalyseurs à la grande obsession de la réalisatrice: les désirs féminins, noirs, contradictoires. De *The Piano* à *Holy Smoke*, Campion ne s'est finalement toujours intéressée qu'à une chose: la violence des rapports hommes/femmes, entre haine et amour, fascination et répulsion. *China Girl* exploite les mêmes motifs que le long métrage *In the Cut*, réalisé en 2003. À l'instar du personnage incarné par Meg Ryan dans le film, Robyn est une solitaire, plongée dans un cadre menaçant (New York/Sydney). Une menace masculine similaire rôde. Pour autant, la poésie de Campion (cette passionnée de littérature anglo-saxonne) ne se dilue jamais dans la brutalité urbaine. Dans *In the Cut*, la professeure pouvait lire de la prose affichée dans le métro ou admirer une « tempête de pétales » de sa fenêtre; dans *China Girl*, l'irréel et les beautés naturelles ne sont jamais loin: des fœtus lumineux des rêves de Robyn aux fonds océaniques renvoyant au liquide amniotique maternel. Campion explore plus avant l'intime, ce qui confère à sa série un contenu émotionnel à fleur de peau que d'autres productions, plus en contrôle, n'ont pas (celle

de Vallée par exemple). Au dernier Festival International du film de Melbourne (MIFF), Campion se confiait d'ailleurs au public, dévoilant avoir elle-même connu plusieurs fausses couches avant que naisse sa fille Alice. Qu'est-ce que cela signifie d'être mère, de ne pas l'être, de vouloir l'être à tout prix ? Qu'est-ce qui fait qu'on est mère ? Qu'est-ce que la société exige des mères ? Autant de questions que *China Girl* fouille frontalement, et sans demi-mesure.

Formellement, tout est moins beau et moins envoûtant ici que dans la première saison qui baignait dans une atmosphère mystique. Le cadre étrié, de la ville et auparavant de l'île, symbolise toutefois des prisons similaires : le passé des personnages, leur environnement, les croyances sur lesquelles est bâtie la société. Si *China Girl* se déroule dans des lieux certes moins visuellement époustoufflants que les montagnes et forêts néo-zélandaises (des intérieurs, un bordel, des bureaux, des restaurants), elle n'en capte pas moins une même solitude et un même enfermement. Sydney, évidemment, c'est aussi l'Australie, un territoire encore misogyne (l'ex-Premier ministre Tony Abbott est un habitué des manchettes pour ses déclarations sexistes) aux prises avec plusieurs problématiques sociales dont la légalisation des maisons closes et de la prostitution dans certains états, ainsi que l'immigration asiatique, massive et dans plusieurs cas, illégale. Comme le dépeint Campion, les travailleuses du sexe venues d'Asie, souvent avec des visas d'étudiantes, sont exploitées sans vergogne. À la tête du trafic de femmes et de mères porteuses, le personnage irritant de l'immigrant allemand « Puss » (David Dencik) dont s'entiche la jeune Mary, n'hésite pas à affirmer que « le destin des hommes est d'asservir les femmes. » Il symbolise le pire de l'Australie : la propagation d'une masculinité toxique renforcée par les inégalités et l'oppression économique, et la libéralisation obscène d'une industrie du sexe légalisée et tarifée. Dans un tel contexte, tout s'achète, tout devient un produit comme un autre, utérus et bébés compris. De plus, rappelons qu'encore aujourd'hui, l'avortement n'est autorisé que sous réserve de conditions strictes dans certaines parties du pays !

En outre, comme aux États-Unis, l'imaginaire collectif s'est construit autour de figures masculines dominant une nature aride, voire hostile (ce fameux *outback* australien), ce qui a renforcé l'idée d'une certaine vision de ce que signifie « être un homme » (et par extension, une femme...). Dès le premier épisode, l'autorité de policière de Robyn est contestée par les rires d'une recrue masculine. Plus tard, dans les vestiaires, des hommes se moquent d'une collègue au physique plus atypique. « C'est une femme », lui précisent-ils, hilares. Tout du long, Robyn, insoumise, est souvent traitée de « folle » ou de

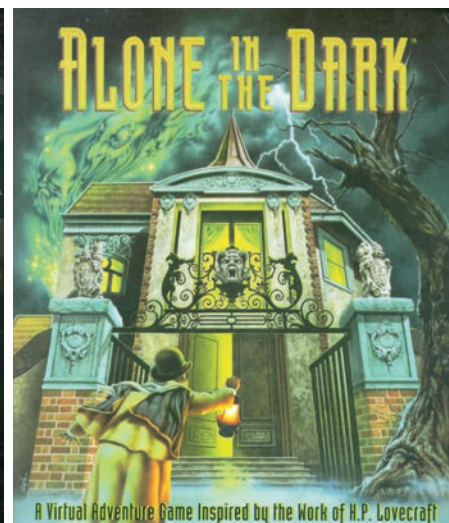


« dérangée » quand elle s'exprime et s'impose. Campion révèle ainsi une condescendance permanente des hommes envers les femmes. Le groupe de jeunes adolescents qui choisissent des prostituées sur catalogue virtuel, montre comment l'offre légalisée et permissive du sexe a transformé le regard que certains posent sur les femmes : elles ne sont plus que des objets sexuels monnayables à merci. Dans *Variety*, Campion a affirmé être tout particulièrement intéressée à montrer comment les Australiens fétichisent les femmes asiatiques, perçues comme plus dociles que les femmes occidentales. La charge sociale de *China Girl* se veut donc puissante et sans équivoque, même si l'approche de la réalisatrice n'est pas exempte de maladresses.

Ainsi, la cinéaste n'offre que peu d'espace aux personnages des prostituées asiatiques dans la série. On ne connaît pas leur histoire personnelle, elles demeurent à l'arrière-plan. Pour une série qui entend dénoncer la complicité occidentale et blanche dans l'exploitation de ces femmes, il est évidemment quelque peu problématique que l'essentiel du scénario accorde toute la place à l'homme qui exploite (« Puss ») et aux femmes blanches. Aussi, la peinture des hommes s'avère quelque peu excessive, comme si les zones grises n'existaient pas pour Campion. Le peu nuancé personnage du père (Ewen Leslie), visiblement écrit pour contrebalancer les portraits très sombres des autres figures masculines de la série, est aussi « parfait » que les autres sont immondes. Enfin, la réalisatrice, qui a toujours eu un goût pour la violence ampoulée, n'est jamais très loin de basculer dans le grotesque, comme en témoignent les scènes de confrontation ratées entre Robyn et son ancien agresseur, celle de la morsure de « Puss » sur la plage ou encore l'unique scène d'amour des six épisodes, dont l'outrance romantique est néanmoins totalement assumée. Si elle rate ici l'étude de caractères des hommes (avouons qu'*In the Cut* ou *The Piano* ne faisaient pas non plus dans la dentelle...), Campion excelle en revanche dans celles des femmes : les dynamiques complexes du duo de flics Robyn/Miranda, ainsi que leur amitié, sont notamment bien traduites à l'écran, tout comme les contradictions et démons qui habitent constamment des héroïnes fortes, paradoxalement à la merci de leurs passions. 24

L'horreur autrement

par **Damien Detcheberry**



Resident Evil (2016) et *Alone in the Dark* (1992)

Commençons par Ça... Oui, **Ça** ! Le film d'Andy Muschietti (*It*, 2017), sorti en septembre dernier et adapté d'un des grands succès littéraires de Stephen King, est un généreux pot-pourri d'absolument tout ce qui caractérise les films d'horreur des années 1970-80. Non content de transposer son histoire en 1989 – l'enfance des personnages du livre se déroulait dans les années 1950 – **Ça** recycle à peu près tout ce que le cinéma d'épouvante a proposé durant ces deux décennies : des adaptations de Stephen King, bien sûr, de *Carrie* (Brian de Palma, 1976) à *Stand by Me* (Rob Reiner, 1986), en passant par un clin d'œil à *Christine* (John Carpenter, 1983), mais aussi *E.T.* (Steven Spielberg, 1982), *Les griffes de la nuit* (Wes Craven, 1984), *The Thing* (John Carpenter, 1982), et bien d'autres... Le film emprunte même à la récente série faussement rétro *Stranger Things* (Matt & Ross Duffer, 2016) un de ses jeunes acteurs principaux. Pourtant, sans révolutionner le genre, Andy Muschietti parvient tout de même à dépasser la simple invocation de l'attirail nostalgique des « 80's », en bricolant un film tout en atmosphère qui, avouons-le, fait parfois bien peur. Des lieux emblématiques – le sous-sol, la maison hantée, les égouts, la forêt, etc – servent de matière première à la construction d'un exercice de (re)composition, une succession de séquences souvent diablement efficaces, où l'histoire importe finalement moins que l'ambiance.

Atmosphère, atmosphère...

Le jeu vidéo a su très tôt tirer parti du potentiel de ces environnements propices à l'angoisse. On reconnaît à *Alone in the Dark* (1992) de Frédéric Raynal d'avoir posé les bases d'un genre qui connaît encore aujourd'hui un beau succès : le *survival horror*, l'équivalent vidéoludique du film d'épouvante. Ceux qui ont eu la chance de poser leurs mains moites sur ce jeu précurseur, fortement inspiré de *La Chute de la maison Usher*

d'Edgar Allan Poe et de *L'Appel de Cthulhu* de H.P. Lovecraft, se souviennent probablement encore de la sinistre demeure de Derceto, qui sert de cadre à une aventure horrifique où le seul but est de s'en échapper en explorant ses moindres recoins. Maintes fois copié, *Alone in the Dark* est égalé seulement par son héritier spirituel, *Resident Evil* (1997), dont le succès a été tel qu'il a généré une douzaine de suites, et six longs métrages que l'on n'évoquera pas ici par respect pour les plantes potagères.

Il est difficile de résumer tout ce que *Resident Evil*, le jeu, doit aux grands classiques du cinéma de genre, mais voici indéniablement un titre qui tire tout son génie de sa parenté directe avec le cinéma d'Alfred Hitchcock (celui de *Psychose*, 1960 ; et des *Oiseaux*, 1963) et de George Romero (*La Nuit des morts-vivants*, 1968). Attention, nous ne parlons pas de scénario ! Si *Resident Evil* reste gravé dans la mémoire de millions de joueurs, ce n'est certainement pas pour son histoire qui flirte dangereusement avec la série Z : à la recherche de leurs coéquipiers, des policiers d'élite – les S.T.A.R.S. – se retrouvent enfermés dans un étrange manoir peuplé de zombies et de créatures lovecraftiennes. Non, la qualité du jeu repose entièrement sur sa manière de créer une atmosphère oppressante, grâce à un procédé typiquement cinématographique et diaboliquement ingénieux.

Comme c'était déjà le cas dans *Alone in the Dark*, le manoir et ses alentours sont mis en images par une succession de plans fixes, de champs/contrechamps, qui évoluent en fonction des mouvements du personnage dans le décor. Exactement comme le fait un metteur en scène, chaque angle de caméra est donc pensé à l'avance par le créateur du jeu (Shinji Mikami), chaque cadrage dissimule un piège visuel, chaque nouvelle pièce un potentiel coup de théâtre. D'où une tension constante pour le

joueur, dont la vulnérabilité est renforcée à la fois par le manque cruel de ressources – les armes et les munitions sont rares, c’est le côté « survie » du *survival horror* – et le sentiment de désorientation que provoquent les nombreuses pièces du manoir et les innombrables angles de prises de vues.

Si *Resident Evil*, à l’instar de bien des films d’horreur, distille aussi son lot de rebondissements téléphonés et de *jump scares* – cette technique consistant à faire surgir un personnage à l’écran pour faire sursauter le spectateur –, le joueur reste tout de même pris au piège d’un dispositif visuel extrêmement inventif et dynamique, qui permet de passer outre les faiblesses indéniables de son scénario. Soit un vrai travail de mise en scène.

Dans l’espace, personne ne vous entendra jouer

Pour créer ces effets tels que les *jump scares*, les jeux vidéo ont recours à des scripts, autrement dit des lignes de codes qui vont commander le déclenchement d’un événement lorsque le joueur effectue une action particulière. Très utiles pour faire avancer l’histoire, ces scripts nécessitent d’être écrits avec une attention méticuleuse, surtout dans un jeu reposant sur son ambiance, tant ils sont responsables de la vie ou de la mort de l’immersion du joueur. Qu’un script se déclenche au mauvais moment, et c’est souvent tout l’édifice de mise en scène qui s’écroule. La célèbre série de jeux *Doom*, créée par le bien nommé John Romero et dont les deux premiers opus (1993 et 1994) ont popularisé la mode des jeux de tir à la première personne, a ainsi longtemps reposé sur un principe un peu bancal que le journaliste Nicolas Charciarek a baptisé le « syndrome du monstre caché dans le placard¹ ». Dans *Doom 3* (2004), un jeu d’horreur situé dans une station spatiale peuplée de créatures tout droit sorties de l’Enfer, il n’était pas rare en effet d’apercevoir certains ennemis attendre patiemment derrière un mur, tant que le joueur n’empruntait pas le bon couloir, ou ne traversait pas telle porte. De quoi ruiner légèrement la tension...

Afin d’éviter ce type d’écueils, les jeux plus récents misent sur l’amélioration de l’intelligence artificielle pour complexifier le comportement des ennemis. Cela a pour but d’injecter une dose d’événements aléatoires autour du joueur et de générer ainsi une expérience unique à chaque partie. Dans le domaine du *survival horror*, le jeu *Alien: Isolation*, édité en 2014 par le studio SEGA, a réussi à ce titre un tour de force. On y incarne Amanda, la fille du lieutenant Ellen Ripley (Sigourney Weaver), l’héroïne d’*Alien: le huitième passager* (Ridley Scott, 1979) alors qu’elle accoste une station spatiale qui a recueilli la boîte noire du Nostromo, le vaisseau que sa mère a fait exploser 14 ans plus tôt. Elle se rend compte rapidement qu’un événement terrible a décimé le personnel de la station et doit faire face à son tour à la terrifiante créature de l’espace. Non content de rendre visuellement hommage au film de Ridley Scott, *Alien: Isolation* propose au joueur de ressentir à la première personne l’expérience d’être pourchassé par un *alien*. C’est donc à un immense jeu de cache-cache que l’on est invité, dans des lieux reproduisant avec une fidélité confondante les décors rétrofuturistes du premier film de la saga. Avec, comme pièce maîtresse, un *xénomorphe* dont le comportement n’est pas dicté par le scénario – même si certains passages obligés restent identiques d’une partie à l’autre – mais par une intelligence artificielle qui le pousse constamment à déambuler dans le vaisseau à la



Alien: Isolation (2014)

recherche du joueur. Malgré la présence, bien illusoire, de quelques armes, celui-ci est totalement démuni face à la créature, qui ne peut pas être tuée, et doit utiliser au mieux son environnement immédiat pour fuir ou se cacher. Un bouton permet même de retenir sa respiration lorsque l’on est enfermé dans un placard, l’*alien* étant extrêmement sensible aux mouvements et aux sons émis par le personnage.

Voilà à nouveau un exemple parfait de jeu qui doit tout à l’œuvre cinématographique qui l’a inspiré, mais qui parvient malgré tout à la sublimer. Si l’histoire d’*Alien: Isolation* n’a rien d’une série Z cette fois, c’est bien le soin apporté à l’environnement et à l’ambiance sonore qui fait de ce jeu une expérience absolument unique. Des conduits de ventilation exigus aux vastes hangars humides et mal éclairés, c’est toute l’atmosphère du film original qui est ici reproduite à l’identique, mettant désormais le spectateur aux commandes de sa propre peur. On pourra toujours dire que l’industrie vidéoludique suit malgré tout la mode hollywoodienne du recyclage permanent. C’est vrai. Mais il y a quelque chose de grisant à revisiter ses classiques, non pas en multipliant les clins d’œil nostalgiques à une époque révolue, mais en invitant à les habiter réellement pour la première fois. Que diriez-vous par exemple d’une balade en solitaire dans la maison de *Leatherface*, l’abominable anthropophage de *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hopper, 1974) ? Sans le citer directement, c’est ce que suggère le tout dernier opus de la série des *Resident Evil*, sorti en 2016, en laissant de côté les manoirs antiques pour nous inviter dans une bicoque suintante du Sud des États-Unis, qui fleurit bon la chair bouillie et la révérence à Tobe Hopper. Les plus intrépides ont même la possibilité de tenter l’expérience en réalité virtuelle. L’auteur de cette chronique n’en fait pas partie. ²⁴

1. <http://www.jeuxvideo.com/jeux/pc/00045136-doom-3-bfg-edition.htm>

Voir en 2017

par **Marc Mercier**

Je me suis prêté à ce jeu : quelles images montrer en 2017 ? D'abord, me vient à l'esprit une avalanche d'œuvres récentes que j'adore : *Fleur bleue* de Virginie Foloppe, *Le rêve de la pêcheuse* de Samuel Bester, *Shizen? Natural* de Christin Bolewski, *The crossing* de Moufida Fedhila, *Blanc* de Nelly-Eve Rajotte... Stop ! Précisons : en cas d'urgence ? Et pas plus de trois car le temps presse. Signe des temps. État d'urgence poétique !

Montpellier, 15 octobre 2017, je me rends au musée Fabre pour visiter l'audacieuse exposition « Francis Bacon, Bruce Nauman/Face à Face ». Le second est un incontournable pionnier américain de l'art vidéo. Re-voir les premiers gestes de cet art. Indispensable pour penser le chemin parcouru. En fin de parcours, je tombe (dans le sens de *mes bras m'en tombent*) sur une installation vidéo monumentale de 1991 : *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)*. Une tête en gros plan projetée sur trois murs à l'endroit et à l'envers que l'on retrouve aussi sur six moniteurs. À peine pénétrez-vous dans l'espace visuel et sonore que vous voici cerné comme dans une arène. Le son est si fort qu'il faut un temps d'adaptation pour percevoir ce que psalmodie en *crescendo* jusqu'au cri le chanteur d'opéra Rinde Eckert : « Nourris-moi, mange-moi, Anthropologie/Aide-moi, blesse-moi, Sociologie ». Ce sont des appels à l'aide, réitérés, donc forcément vains comme le sont toutes les prières et les sacrifices. On ne sait plus à quel saint se vouer : Sainte Anthropologie (la Nature), Sainte Sociologie (la Culture) ? À moins que ces appels soient à nous adressés ? Et là, on se sent impuissant. « Que faire ? », aurait dit Lénine, titre d'un de ses livres dont la réponse fut donnée il y a cent ans : la Révolution. Oui, mais en 2017 où ce mot n'est plus qu'associé à « numérique » ? J'ai cherché une phrase où Bruce Nauman donnerait une clé de compréhension : « Ma démarche résulte de la frustration que je ressens face à la condition humaine, face au fait que les gens refusent de se comprendre et face à la cruauté qu'ils entretiennent les uns envers les autres. » Sentiment effrayant ressenti par « les gens » d'aujourd'hui face aux massacres de Bachar el-Hassad contre son peuple en Syrie, face aux noyés de la Méditerranée programmés par les Nations européennes. Cette installation nous oblige à prendre position.

Rome, 26 et 27 octobre. Valentina Valentini, une grande dame des arts vidéo, théoricienne, commissaire d'exposition, professeure à l'Université de la Sapienza, organise deux jours de rencontres (programmation, table ronde) pour célébrer le 30^e anniversaire des Instants Vidéo de Marseille et réfléchir sur le devenir des festivals dédiés à cet art.

Pour la table ronde (à l'université), j'interviens aux côtés d'éminents spécialistes, Valentina Valentini bien sûr, Valentino Catricala, Milo Adami, et Jean-Paul Fargier qui m'a inoculé le virus de l'art vidéo il y a trois décennies. Maladie incurable.

J'insiste sur le fait que depuis une vingtaine d'années, il n'y a presque plus d'images. La télévision, les réseaux sociaux, les écrans publicitaires, bombardent quotidiennement nos rétines, en flux permanents, non pas d'images mais de visuels. Nos cerveaux sont



Blind Song (2008)

colonisés par des objets audiovisuels spectaculaires et fascinants qui ne donnent ni à penser ni à imaginer. Je déclare que la principale raison d'être des festivals d'art vidéo aujourd'hui, est de créer des foyers de résistance aux visuels. De créer des espaces-temps où des femmes et des hommes se retrouvent pour aiguïser leur regard, pour prendre le temps de contempler des images et les penser collectivement. Des espaces-temps où les artistes peuvent prendre le risque de nous donner à voir des images qui ne sont pas soumises aux lois du marché et aux critères imposés par les institutions.

Actualité du jour : un monde vidé d'images se peuple d'aveugles. En soi, ce n'est pas un problème, le devin Tirésias des mythologies grecques n'avait pas besoin de ses yeux pour voir la vérité. Il nous faut juste apprendre à voir autrement.

Pour conclure mon propos, je décide de montrer au public une vidéo. Quand soudain, un haut-parleur annonce que nous avons cinq minutes pour évacuer les lieux. La sécurité dit toujours la même chose : « circulez, il n'y a rien à voir ! »

Quelle est cette vidéo que l'assistance n'a pas vue ? *Blind Song* (4' - 2008), du grand maître du regard et de l'écoute, Robert Cahen : <http://robertcahen.com/films-videos-fr/#/blind-song-fr/>. Il erre dans les rues de Hô Chi Minh (Vietnam) et saisit un morceau de vie à l'improviste. *Saisir la vie à l'improviste*, c'était le leitmotiv de Dziga Vertov.

J'ouvre une parenthèse. (Je me souviens: en 1989, j'avais demandé à des artistes de désigner le réalisateur sans lequel ils ne seraient pas devenus ce qu'ils sont, en apportant des preuves par l'image. Résultat : *Vidéopérettes* (1989) de Michel Jaffrennou et les films de Georges Méliès. *Sollers au paradis* (1983) de Jean-Paul Fargier et *Méditerranée* (1964) de Jean-Daniel Pollet. *Hong Kong Song* (1989) de Robert Cahen et *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov.)

Revenons à notre chant d'aveugle selon Cahen. Au commencement, un écran noir pour entrer dans le vif du sujet. Puis une phrase du poète Bernard Noël: « Celui qui regarde entre dans le silence, et par le silence entre dans l'image. » Mais comment font-ils les poètes pour saisir en quinze mots ce qu'un théoricien de la vision expliquerait en quinze tomes?

Soudain, le voici, au milieu d'une rue, une casquette, un tambourin à la main, un petit sac autour du cou pour recevoir l'aumône. Il chante. Pour lui, pour nous. Il manque de percuter quelqu'un. Un badaud l'aide à contourner l'obstacle. Des gens s'arrêtent pour le regarder. Peut-être est-ce parce qu'un *œil à la caméra* filme l'homme au regard intérieur? Chassé-croisé de regards. Mais le seul qui est vraiment entré dans l'image est celui dont les paupières sont closes et qui semble tout voir, toutes les vérités qui gravitent autour de lui. Robert Cahen n'a pas utilisé ses mémorables ralentis qui aiguissent si bien nos regards. Il nous offre des images intouchables qui nous touchent.

Marseille, 10 novembre. Soirée d'ouverture des Instants Vidéo. Je veux montrer une œuvre qui dirait tout de notre *ligne* éditoriale depuis trente ans. Mission impossible ou presque. J'opte pour *L'origine du monde* (11' - 1997) du serbe Zoran Naskovski, réalisée pendant la Guerre des Balkans. Au commencement, un plan fixe similaire à celui du tableau de Gustave Courbet. Le point culminant de la peinture réaliste. On ne peut pas aller plus loin. La réalité est mise à nu. Le cinéma dit *du réel* aurait dû en tenir compte. La vraie vie est ailleurs. Dans l'imagination ou dans le regard des aveugles.

Au bout d'un moment la dame respire. Sa main glisse lentement vers son sexe. Elle se caresse et jouit. Un râle de jouissance répond du tac au tac aux cris de haine et de douleur qui envahissent la rue et le ciel. Métamorphoser la colère en *un chant d'amour*. Jean Genet avait déjà su le faire en son temps. C'est sublime. Kant en pensait à peu près ceci: dans le sublime, il y a quelque chose qui dépasse non seulement toute conceptualisation, mais aussi la représentation, la mise en forme. Ce quelque chose, il le nomme *l'illimité*. Autant dire, que les arts visuels n'y ont pas accès. Sauf Courbet et Naskovski.

J'ai promis trois œuvres, mais en amour comme en poésie il faut toujours aller au-delà de ses promesses. J'en rajoute donc une par souci de mémoire historique. En ce centenaire de la révolution d'Octobre qui a trahi toutes ses promesses, il convient de saluer le film d'Hélène Châtelain qui réhabilite un homme et les milliers de paysans qui réalisèrent une des plus importantes révolutions libertaires de l'Histoire: *Nestor Makhno, paysan d'Ukraine* (52' - 1996). On attribue à cette grande figure de l'anarchie une phrase (digne d'un détournement *situationniste* puisqu'il reprend à son compte le célèbre slogan qui conclut le Manifeste du Parti communiste de Karl Marx que tous les artistes devraient méditer: « Prolétaires de tous les pays, descendez au fond de vous, c'est là qu'est la vérité. ») Cette phrase, l'aveugle vietnamien de Robert Cahen aurait pu la prononcer.

Avec ces 3 œuvres + 1, nous n'avons pas la solution aux défis de notre époque, mais nous avons la voie qui cherche sa voix et son image. Elle pourrait se résumer ainsi: changer la vie (poésie) et le monde (politique). Il nous faut résolument combattre toutes les évidences qui nous désenchantent. Affirmer notre fidélité aux événements qui ont un jour enchanté nos vies. D'où l'importance des revues et des festivals qui prennent le temps de penser les images en ne se soumettant pas à la seule analyse du sens (ce que cela veut dire), mais à la consistance (ce que cela ne dit pas encore). L'un scrute la surface des choses, l'autre ses profondeurs. 



L'origine du monde (1997)

Another Year *de Shengze Zhu*

Entretien avec Shengze Zhu

propos recueillis et traduits de l'anglais par Bruno Dequen

Grand prix du festival Visions du réel et des RIDM en 2016, *Another Year* a révélé le talent de la jeune cinéaste indépendante Shengze Zhu.



Le film tout entier repose sur une famille. Comment les as-tu rencontrés et pourquoi avoir choisi cette famille-là pour *Another Year*? Avais-tu un projet en tête dès le départ, ou est-ce la famille qui t'a donné l'idée d'un film ?

J'ai rencontré cette famille pour la première fois en 2012 à Wuhan, ma ville natale. C'est la capitale du Hubei et l'une des plus grandes villes du centre de la Chine. Cet été-là, j'organisais un atelier de photographie au sein d'une école élémentaire dans lequel j'enseignais les rudiments de la photographie à une vingtaine de jeunes âgés de 8 à 12 ans.

Qin, l'aînée de la famille, était l'une de mes étudiantes. Un jour, je lui ai rendu visite et j'ai été particulièrement marquée par sa situation : les six membres de la famille (sur trois générations) partageaient une pièce minuscule (d'environ 200 pieds carrés), sans aucun espace privé. Cette pièce faisait office de chambre à coucher, de salon et de salle à manger. D'ailleurs, Qin faisait parfois ses devoirs sur le lit.

En fait, tous mes étudiants vivaient dans des conditions semblables. Ils étaient tous originaires de la campagne et, en quête d'un emploi et d'une meilleure vie, ils avaient déménagé à Wuhan avec leurs parents. En Chine, nous appelons ces gens dont le domicile est enregistré à la campagne mais qui travaillent dans les villes des « travailleurs migrants ». À cause du fonctionnement du permis de résidence chinois (« Hukou »), les travailleurs migrants sont condamnés aux emplois précaires et peu rémunérés, que ce soit dans la construction, les usines ou les restaurants. Ils ont également un accès limité aux ressources urbaines et à l'assurance santé.

Out of Focus, mon premier film, était fondé sur cet atelier de photographie, et Qin en était l'un des principaux personnages. Durant le montage de ce film, je me suis rendu compte de la relation complexe qu'elle entretenait avec sa mère. Surtout, je me suis aperçue que les moments les plus intéressants se déroulaient lors des soupers. Il y avait toujours beaucoup de tensions et de disputes autour de la table. Mais je m'intéressais

surtout aux conversations apparemment anodines, aux expressions faciales et à la dynamique familiale. J'ai compris que ces détails cumulatifs permettaient de mieux capter leur essence. J'ai donc décidé de faire un film qui ne porterait que sur leurs soupers. Et j'ai pris la décision de passer un an à les filmer, afin de documenter l'évolution de cette famille à travers le temps et d'examiner le caractère imprédictible de nos vies.

Pourquoi avoir choisi de n'utiliser que de longs plans fixes? Était-ce une décision prise lors du tournage ou ajustée au montage?

Le choix d'une caméra fixe a été fait avant le tournage. Trois raisons expliquent ce choix.

D'une part, je considère que tout mouvement de caméra nécessite habituellement une certaine motivation ou une intention. Je pourrais par exemple utiliser une caméra à l'épaule pour suivre l'un des membres de la famille, ou je pourrais utiliser une *dolly* pour effectuer des mouvements complexes – dans tous les cas, il faut une bonne raison pour bouger la caméra. À l'inverse, la caméra fixe donne une impression de neutralité. Elle offre plus de liberté au spectateur, qui peut observer à la fois l'action qui se déroule à l'écran, mais aussi tous les détails qui peuvent le captiver dans le champ. Dans ce film, je ne voulais pas diriger le regard du spectateur et lui dire quoi voir. On peut aussi bien porter attention au calendrier accroché au mur et à la vaisselle placée sur la table – une caméra fixe permet à chaque personne d'absorber le film différemment.

D'autre part, je pense que l'on ressent davantage le temps qui passe devant des plans fixes, et cette sensation faisait partie intégrante de mon projet. L'immobilité apparente que crée la caméra fixe a tendance à ralentir notre perception du temps – on devient un peu anxieux ou ennuyé lorsqu'on regarde le même cadre pendant plusieurs minutes. Le temps devient un poids à porter et son passage est donc d'autant plus mis en valeur.

Enfin, les longs plans fixes nous forcent à observer avec attention les mouvements des personnages dans le champ. On voit

les enfants jouer partout dans la pièce alors que la mère entre et sort du cadre constamment, ce qui crée des relations spatiales particulières. Le rapport entre la famille et son logement étroit est examiné à travers la fixité de la caméra.

Est-ce que tu n'as vraiment filmé qu'un repas par mois, ou avais-tu davantage de matériel afin de pouvoir choisir les « bonnes prises »? Si oui, comment as-tu fait tes choix?

Nous avons tourné au moins quatre fois par mois, parfois même six ou sept fois. La plupart des tournages se sont déroulés le vendredi, samedi et dimanche parce que je voulais que les six membres de la famille soient présents lors des repas. Or, Qin, l'aînée, étudiait dans un pensionnat la semaine.

La sélection des prises s'est principalement faite selon les événements et le rythme de chaque scène. De quoi parlent-ils? Mentionnent-ils des éléments importants? Comment se passe la dynamique familiale? Y a-t-il des conflits? Quels sont les mouvements des protagonistes? Qui fait du grabuge et qui reste tranquille? Est-ce que quelqu'un bloque la vision de la caméra? Et, plus généralement, y a-t-il suffisamment de matériel pour soutenir l'attention du spectateur tout au long de la scène?

Je devais également prendre en considération les scènes qui avaient été choisies pour les mois précédents. Je choisisais toujours mes séquences une fois le tournage de chaque mois complété. Nous faisons des choix au fur et à mesure et nous devons garder en tête le rapport entre chaque scène.

Nous avons beaucoup discuté des éléments qui apparaissent dans le champ. Peux-tu également mentionner l'importance cruciale du hors champ dans le film?

Pour moi, le son est aussi important que l'image, et je pense que l'espace visuel ne s'incarne totalement qu'avec l'ajout du son. Son importance est liée au fait qu'il n'y a pas de contrainte de cadrage pour le son. Quel que soit le cadre choisi, nous pouvons entendre l'ambiance sonore de la totalité de l'espace, ce qui ajoute toujours davantage de complexité au lieu. Par exemple, les sons de trains ou d'animaux hors champ, qui permettent de mieux comprendre l'essence de l'appartement ou de la maison de campagne.

Pour *Another Year*, nous avons décidé avant le tournage que le son permettrait aux spectateurs de prendre conscience en tout temps des événements qui se dérouleraient hors champ. Bien que nous ayons principalement utilisé des sons directs dans le film, nous avons aussi fait un gros travail de conception et de montage sonores. Nous avons bricolé la bande sonore du film. Trop souvent en documentaire, les gens ne s'attardent qu'à la réalité supposée de l'image afin de porter un jugement sur la véracité des événements filmés. Ils oublient que le son est en fait très largement manipulé. 24



Tangente



PHOTO © GABRIEL GERMAIN
INTERPRETE / PERFORMER — GENEVIÈVE JEAN-BINDLEY

tangentedanse.ca

The Florida Project *de Sean Baker*

EN MARGE DU RÊVE

par Alexandre Fontaine Rousseau

Lumineux. C'est le premier mot qui nous vient à l'esprit pour décrire *The Florida Project*. C'est la sensation que procurent les couleurs saturées de ces ciels bleus qui s'étendent à l'infini, de ces couchers de soleil aux riches teintes orangées, de ces façades au rose criant digne d'une maison de poupée. C'est l'impression qui subsiste après avoir assisté à l'époustouflante performance de la jeune Brooklynn Prince, d'un aplomb et d'un naturel déconcertants. C'est aussi celle qu'inspire la présence rassurante de Willem Dafoe, tout bonnement magnifique dans le rôle d'un gérant d'hôtel qui tente tant bien que mal d'assurer le bien-être de ses locataires. À maints égards, *The Florida Project* est bel et bien un objet resplendissant.

Pourtant, le plus récent film de Sean Baker se déroule à l'ombre d'un rêve américain inaccessible et pourtant si proche, situé à peine à une sortie d'autoroute. Le réalisateur de *Tangerine* choisit en effet de mettre en scène les résidents du *Magic Castle*, un motel miteux en périphérie de Disney World. Son discours, dans un premier temps, repose sur cette tension qui existe entre le hors champ et ce qui se trouve à l'écran; sur l'inversion, aussi, du visible et de l'invisible. Effacés de ce paysage idéalisé (des images promotionnelles servant à attirer les touristes), ces laissés-pour-compte de la société habitent leur propre imitation en carton-pâte d'une illusion à laquelle ils n'ont pas accès. Ils vivent, littéralement, en marge de la magie.

Alors, comme pour réparer cette injustice, la caméra de Baker «enchante» leur quotidien. Elle crée des liens à l'échelle humaine, dressant les contours d'une communauté précaire en suivant la course folle d'une bande d'enfants errants qui jurent et s'agitent, crachant sur les voitures pour passer le temps. Le cinéaste partage avec eux l'ivresse des vacances, la liberté totale que leur procure momentanément l'été; il devient complice de leurs mauvais coups, refusant de les punir pour ces petits écarts de conduite trahissant surtout le fait qu'ils n'ont rien de mieux à faire de leurs journées. Tôt ou tard, le monde réel va les rattraper; en attendant, ils peuvent encore y échapper. Leur insouciance se pose comme remède temporaire à la misère ambiante.

Baker, une fois de plus, commence d'ailleurs par reléguer celle-ci au hors champ: Moonee (Brooklynn Prince) prend son bain tandis que sa mère Halley (Bria Vinaite), qui se prostitue pour payer le loyer, rencontre ses clients dans la chambre adjacente. L'innocence de la jeune fille est ainsi protégée, jusqu'à ce qu'un homme fasse finalement irruption dans cette pièce lui servant de refuge. La tragédie n'est jamais loin. Mais la mise en scène la repousse habilement, sans pour autant la nier; c'est comme si le film retenait ses larmes, jusqu'à cette conclusion déchirante où l'on retire à Halley la garde de son enfant. Moonee s'enfuit alors pour aller rejoindre sa meilleure amie Jancey (Valeria Cotto), puis éclate en sanglots; Jancey lui tend la main et elles se sauvent, courant



ensemble vers ce Disney World interdit où elles pourront enfin voir un vrai (faux) château.

Ces images «volées», tournées avec un téléphone sans l'approbation du fameux parc d'attractions, sont paradoxalement les moins «belles» du film; leur texture même témoigne du caractère inatteignable de ce rêve qu'elles représentent. À ce moment précis, Baker se place résolument à la hauteur de ses personnages – confirmant par la même occasion la justesse de sa posture et de sa démarche. Son film ne fait plus qu'un avec les deux fillettes, partageant leur statut clandestin en même temps que leur émerveillement. La réalité du rêve, c'est qu'il est hors de portée et qu'il faut tricher pour y accéder.

En provoquant cette rencontre entre deux mondes qui se côtoient ainsi sans jamais se croiser, Baker expose la distance qui les sépare et l'abolition du même coup. Le geste se veut à la fois critique et généreux, offrant aux personnages un peu de cet espoir duquel ils sont dépossédés tout en soulignant l'inégalité fondamentale d'une société qui les en prive. La plus belle qualité du film, c'est de ne jamais «objectifier» l'humanité de ses personnages, de ne jamais placer ceux-ci au service de son discours. *The Florida Project* est d'abord et avant tout un portrait sincère et empathique, sa vision du monde jaillissant d'une réalité qu'il met en scène plutôt que l'inverse. Il s'agit surtout d'un grand «petit» film sur l'Amérique, modeste dans son envergure mais grandiose dans son approche. ²⁴

États-Unis 2017. Ré.: Sean Baker. Scé.: Sean Baker et Chris Bergoch. Ph.: Alexis Zabe. Mont.: Sean Baker et Alexandro Carrillo Penovi. Mus.: Matthew Hearon-Smith. Int.: Brooklynn Prince, Bria Vinaite, Willem Dafoe, Christopher Rivera, Caleb Landry Jones, Valeria Cotto. 112 minutes. Dist.: Entract Films.

Blade Runner 2049 de Denis Villeneuve

L'AVIS DU CHIEN

par Alexandre Fontaine Rousseau

Dans un entretien qu'il nous accordait en 2016, publié dans le n° 176 de *24 images*, le cinéaste anglais Ben Wheatley affirmait que « *Blade Runner* [...] est peut-être le dernier film de science-fiction à nous avoir présenté une nouvelle vision du futur. » Ce constat pourrait évidemment faire l'objet d'un légitime débat, mais il en dit long sur la profonde influence qu'a eue le long métrage de 1982 sur une certaine esthétique contemporaine de l'avenir. *Blade Runner 2049*, pour sa part, est tout sauf un film « visionnaire ». Denis Villeneuve y envisage l'avenir les deux yeux rivés sur un rétroviseur, rénovant à peine l'univers du classique de Ridley Scott. Comme si le mouvement du présent n'avait en rien affecté sa vision de l'avenir. Comme si le futur avait cessé d'évoluer. L'ensemble paraît figé. Paralisée par cette pieuse révérence, cette prétendue fidélité à l'œuvre originale condamne le film à n'être qu'une pâle copie de celle-ci.

Les défauts les plus flagrants du film découlent de cette aveuglante dévotion, de cette incapacité à concevoir cet univers autrement que comme une extension de celui qu'exposait son prédécesseur. À commencer par ce sexisme latent que plusieurs ont reproché au film et qui n'est pas tant le fruit d'un choix posé que la conséquence d'un questionnement que Villeneuve se refuse systématiquement, d'un rapport fétichiste au film-source qui en vient à supplanter toute autre forme de réflexion possible. *Blade Runner 2049* ne se pose pas de questions quant à notre propre avenir ; il se limite à cet avenir, tracé il y a 35 ans, qui lui suffit amplement pour définir les contours du sien. Les femmes seront donc des prostituées et des hologrammes ou encore des assassins implacables – parce qu'on ne voyait que ça, après tout, en 1982. À cette différence près qu'on ne les voyait pas autant, dans le premier film, et qu'elles sont désormais partout, tapissant l'écran d'une manière qui relève presque de l'obsession.

Le personnage le plus intrigant et, par conséquent, le plus décevant est à cet égard Joi (Ana de Armas). Compagne holographique de K (Ryan Gosling), cette présence virtuelle programmée pour correspondre aux rêves et aux désirs de son propriétaire devrait servir à explorer la notion de libre arbitre. En effet, le film sous-entend à quelques reprises que Joi dévie de son programme en posant certains gestes et en prenant certaines décisions. Mais ces déviations correspondent toujours, d'une manière ou d'une autre, à sa fonction première : celle de plaire à K, de répondre à ses besoins affectifs et d'accroître « l'authenticité » de leur relation. Sa sincérité paraît toujours compromise, discutable. Tandis que les états d'âme de K sont toujours légitimés par la mise en scène, Joi demeure une surface sur laquelle sont projetés certains fantasmes. Cette ambiguïté quant à la véracité des « émotions » qu'elle ressent mine la complexité du personnage et vient partiellement désamorcer la beauté de l'une des



scènes les plus inspirées du film, au cours de laquelle Joi « prend corps » en empruntant à une prostituée le sien. Par-delà cette volonté d'être incarnée, Joi reste une image.

Le premier *Blade Runner* racontait l'histoire d'un humain acceptant qu'il puisse aimer un androïde, qui devenait de ce fait l'égal de l'humain. La question était réglée de cette façon : les répliquants prouvaient leur humanité en ressentant des émotions et les humains, en éprouvant des sentiments pour des répliquants, la leur reconnaissaient. Cette fameuse question qui subsistait, quant à savoir si Deckard (Harrison Ford) lui-même était ou non un répliquant, servait essentiellement à souligner cette filiation : l'humain, comme le répliquant, doutait de sa propre nature. Que Deckard soit ou non un répliquant n'y changeait rien : comme l'humain, il aimait et doutait. Le reste importait peu. Or, tel un élève qui n'aurait rien compris à l'objet d'étude, *Blade Runner 2049* ne s'intéresse qu'à ce genre de questions. Joi peut-elle être sincère ? K est-il « différent » ? Et Deckard, finalement, était-il ou non un répliquant ? Au fond, *Blade Runner* se demandait ce qui de l'humanité définissait le répliquant – parce qu'il reconnaissait, justement, l'humanité du répliquant. Villeneuve ne cherche qu'à la remettre en question, systématiquement, comme si elle restait encore à prouver. Son film, pour cette raison précise, ne peut qu'être l'ombre du précédent.

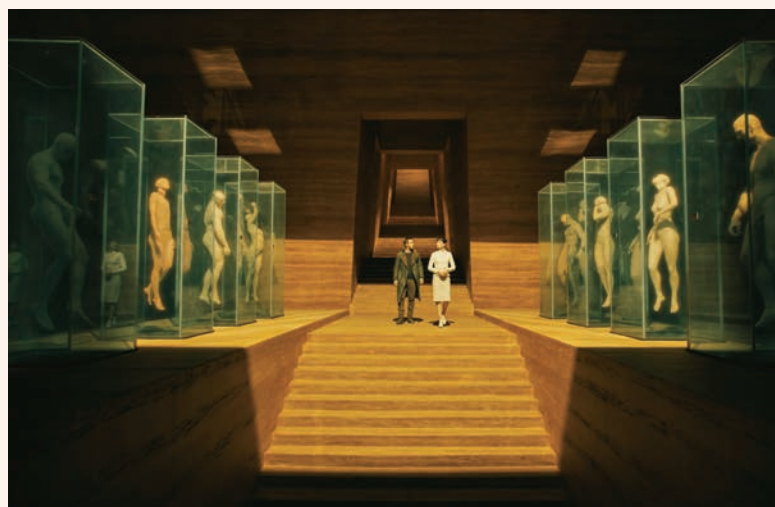
La déception est d'autant plus grande que Villeneuve semble débiter ailleurs, dans un vaste champ de la Californie servant à la production de nourriture synthétique. Évoquant le Western autant que la science-fiction, ce prologue prometteur sert malheureusement d'amorce à une intrigue qui nous lance trop explicitement « sur la piste » du film précédent : le scénario s'installe sur des rails menant directement à la figure disparue de Deckard, l'enjeu narratif lui-même étant par conséquent de « remonter la source » jusqu'au film de 1982. Ce procédé, employé notamment par *The Force Awakens*, paraissait plus naturel dans le contexte ouvertement mythologique de *Star Wars*. Ici, il semble forcé – comme si la notion même de suite condamnait désormais une telle œuvre à répéter plutôt qu'à ramifier, à se placer entièrement au service d'une logique nostalgique qui en étouffe le potentiel créatif. À devenir, autrement dit, un film-réplicant.

Il y a bien, au cœur d'une scène se déroulant dans les ruines de Las Vegas, l'amorce d'une réflexion sur cette culture du double. K affronte Deckard devant un hologramme d'Elvis Presley, vestige d'un spectacle visant à ressusciter la vedette disparue ; comme si le double, l'instant d'une scène, cherchait à s'affranchir de son modèle. Mais la métaphore, comme toutes les pointes d'inspiration qui traversent le film, se dissipe dans cette mise en scène faussement contemplative qu'affectionne Villeneuve. Confondant lenteur et profondeur, le cinéaste signe une œuvre élégamment vide dont les images multiplient les surfaces sans véritablement leur conférer de sens. Même cette idée pourtant passionnante de souvenir construit, d'architecture de la mémoire n'est au final qu'un bête dispositif servant à faire progresser une enquête dont la dimension existentielle est à peine effleurée ou, pire encore, maladroitement exploitée.

Fabriquant avec l'aide de Roger Deakins des images d'une impeccable précision, Villeneuve n'arrive jamais à les « habiter » ; son obsession de la perfection contribue plutôt à cette impression que l'ensemble est désincarné. Comme une machine sans âme, d'une pureté stérile. L'humanité n'est plus qu'une donnée strictement théorique, un concept que l'on évoque sans jamais arriver à lui donner vie. Elle semble vouloir surgir, durant un instant, de cette relation qui se développe finalement à l'écran entre Ford et Gosling. Mais la conclusion étouffe jusqu'à cette étincelle, sous le fallacieux prétexte qu'un lien filial bêtement « biologique » la supplante. Tant et si bien que tout discours sur la notion de post-humanité est évacué au profit d'un déterminisme tristement conventionnel.

C'est comme s'il fallait *prouver* hors de tout doute l'humanité « potentielle » des répliquants par le biais d'une justification technique et narrative vaguement absurde. Comme s'il fallait inventer des répliquants plus « vrais » que d'autres pour prouver au spectateur qu'ils peuvent l'être. Or, les larmes pleurées par Roy Batty (Rutger Hauer) à la fin du film de Scott étaient déjà aussi réelles, aussi touchantes que celles d'un homme ; et le désarroi de Rachel (Sean Young) lorsqu'elle apprenait qu'elle n'était pas humaine avait déjà suffi à nous convaincre qu'elle l'était, en vérité, bien plus que cet accouchement auquel on nous force ici à croire.

Alors que le propos même de *Blade Runner* reposait sur cette épuration qu'il cultivait, cette suite multiplie au contraire les monologues ampoulés en cherchant à tout expliquer – y compris le film précédent, qui n'en demandait pas tant. La meilleure réplique du film est d'ailleurs la plus simple. Lorsque K demande à Deckard si son chien est réel, celui-ci lui répond tout simplement : « *I don't know. Why don't you ask him.* » Par-delà la blague, la ligne exprime parfaitement tout ce qui distingue *Blade Runner 2049* du premier film sur le plan philosophique. Comme si Ford lui-même, incarnant physiquement l'original au sein de cette suite, était pour sa part resté fidèle à ses principes : un chien est un chien s'il croit qu'il l'est.



La conscience confirme l'existence. L'avis du chien, autrement dit, vaut bien le nôtre. 24

États-Unis, Grande-Bretagne, Canada, 2017. Dir.: Denis Villeneuve. Scé.: Hampton Fancher, Michael Green, d'après l'œuvre de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Ph.: Roger A. Deakins. Mont.: Joe Walker. Mus.: Benjamin Wallfisch, Hans Zimmer. Int.: Ryan Gosling, Harrison Ford, Robin Wright, Ana de Armas, Jared Leto, Dave Bautista, Sylvia Hoeks, Hiam Abbass, Carla Juri, 164 minutes. Dist.: Warner.

Ta peau si lisse *de Denis Côté*

IMAGE DU CORPS

par André Roy

Ta peau si lisse est le dixième long métrage de Denis Côté, qui a été présenté en première mondiale en août dernier au 70^e Festival du film de Locarno, en Suisse. C'est son quatrième documentaire, si tant est qu'on puisse le qualifier comme tel et le classer parmi ses films précédents comme *Carcasses* (2009), *Bestiaire* (2012) et *Que ta joie demeure* (2014) dans la catégorie « documentaire ». En fait, ces films sont difficilement assignables tant ils sont hybrides et déroutants. Il est difficile de trouver un lien entre ces quatre œuvres qui hésitent moins entre fiction et documentaire qu'ils interrogent le rapport entre le réel et l'imaginaire, les confrontant en jouant sur leurs frontières, voire leurs limites comme genre. C'est donc la structure et l'esthétique du documentaire que Denis Côté questionne et approfondit. En un mot : c'est le cinéma comme langage qui intéresse le cinéaste. Par là, il est associé aux auteurs de la modernité cinématographique, ce qui lui vaut une réputation enviée dans les festivals internationaux où il est invité.

Ta peau si lisse, après un marchand de ferraille, des ouvriers et les animaux d'un zoo, s'attache au quotidien de cinq culturistes et un lutteur, dont on ne connaîtra les noms qu'au générique de fin. Comme dans *Bestiaire*, le cinéaste observe ; il ne commente ni ne juge ici Jean-François, Alexis, Ronald, Benoit, Cédric et Maxim, individus lambda de la culture du muscle et de la force. Ces hommes sont pris dans un rêve : gagner les compétitions. Cela les habite totalement, ils y consacrent leur vie, leur santé, leurs relations, comme les moines qui vouent leur vie à la prière et à la contemplation. Ces baraqués sont sérieux, très sérieux, même en amour. Ne semblent les préoccuper que l'effort physique, les poses pour les compétitions, le spectacle de leurs biceps et triceps - si développés que leurs corps paraissent déformés. Importe seulement leur ivresse dans la création de ce corps unique qu'il faut exposer publiquement. Songe étrange, presque énigmatique (pour nous), que cette création dédiée entièrement à la perfection des muscles, à l'entraînement quotidien, à la peau tatouée, épilée, aspergée et huilée (pour les concours), à des régimes alimentaires stricts, à la recherche d'un nouvel équilibre corps-esprit New Age, etc. Ce sont des rituels quasi religieux qui rythment la vie de ces six hommes et façonnent autour d'eux une aura moins érotique que féminine (épilation, maquillage, coiffure, etc.), qui enveloppe ces corps « construits » autant pour la performance que pour l'admiration et la séduction. Les six hommes n'ont d'yeux que pour l'image de leur corps. Et c'est ce qu'a compris Denis Côté.



Cette image, il s'agissait pour le cinéaste de la traiter en tant que telle. Comme matière, comme texture. Porter une attention de tous les instants aux détails, dans les entraînements, les relations interpersonnelles, les paroles échangées, au gymnase comme à la maison. La peau est une image ; plus même : un mythe édifié au jour le jour qui ne projette au premier abord de ces culturistes aucune âme ni même de sexualité. Image lisse, glissante. Côté filme les corps comme on filmerait des paysages, paysages qui parfois peuvent demeurer impénétrables. Il le fait avec détachement et curiosité, réussissant à singulariser chacun des hommes, qui font pourtant presque tous les mêmes gestes et qui ont des corps plutôt semblables avec leurs muscles gonflés. Petit à petit, le réalisateur change notre regard : ces athlètes qui nous paraissaient au début du documentaire comme des extraterrestres, des monstres, deviennent des êtres sensibles (on en voit un pleurer), aux comportements étonnamment assimilables à n'importe quel autre (Ronald en père de famille attentionné avec son enfant). Le cinéaste ne tombe pas dans l'abstraction ni dans la théorie ; pas de discours qui viendrait parasiter son regard ; il ne s'agit pas chez lui de discuter du bien-fondé du culturisme, ni de montrer quelque ferveur ou un quelconque mépris pour la musculation et son spectacle, ni de décortiquer la psychologie de ces six hommes, pas plus que leur orgueil ou leur obsession. Le cinéaste donne simplement à voir des personnes, qu'il « naturalisera » à la fin en les réunissant dans un cadre champêtre où ils peuvent s'amuser sans contrainte. Des humains donc, très humains. ²⁴

Canada-Suisse-France. Réal. : Denis Côté. Ph. : François Mercier-Rhéault. Mont. : Nicolas Roy. Avec Jean-François Bouchard, Cédric Doyon, Benoit Lapierre, Alexis Légaré, Maxim Lemire, Ronald Yang. 94 min. Distr. : La Distributrice de films.

L'autre côté de l'espoir *de Aki Kaurismäki*

TOUT L'ESPOIR DU MONDE DANS UN FILM

par André Roy

On retrouve dans ce grand film, *L'autre côté de l'espoir*, tout ce qui fait partie du style si attachant de d'Aki Kaurismäki : un comique décalé qui met à plat le tragique des histoires racontées en les vidant de tout pathétisme et de toute complaisance ; un burlesque minoré par l'absence de pirouettes esthétiques ou d'une signature surlignée ; une indolence poétique qui rend le récit empathique, tant cet univers pouvait facilement glisser dans le je-m'en-foutisme. La mise en scène, à l'élégance un peu rude, dans une tendresse faussement aride, fusionne minimalisme et mélodrame pour décrire de façon poignante le malheur des hommes et des femmes, la cruauté sociale et bureaucratique et l'altérité inaliénable de personnages en quête de bonheur.

Il est difficile de ne pas être ému – voire jusqu'aux larmes – par le destin des personnages du film. Fâcheux destin certes, mais qui débouche sur un optimisme aussi extraordinaire qu'inattendu, car basé sur une générosité fondamentale, qui n'a pas encore été écorchée par la violence et les coups bas auxquels cèdent certains. En fait, il y a deux destins qui se rejoignent dans une série de saynètes minutieusement mises en scène. Un : celui de Wikström, qui décide de tout abandonner, son emploi de représentant de commerce de chemises et sa femme alcoolique ; il vendra tout, jouera son argent et gagnera le gros lot qu'il investira dans l'achat d'une brasserie miteuse. Et l'autre : celui de Khaled, qui a fui la guerre en Syrie et qui verra sa demande de réfugié refusée. Mais il faudra attendre près de trente minutes avant que le migrant entre en scène et que le propos diégétique sur l'immigration se déploie, le cinéaste finlandais nous introduisant ainsi longuement à celui qui aidera Khaled dans ses démarches, en lui trouvant un lieu pour crecher, l'employant dans son restaurant, le protégeant des voyous nazis et de la police : Wikström. Le réalisateur fait se rencontrer deux pauvres hères qui sont dans la même situation malgré leurs énormes différences de caractère et de sensibilité : ils cherchent à changer leur vie. Ils sont les deux faces d'un même miroir : celui de la déréliction.

Entre l'épouvantable réalité et l'éclairant désir de voir ses personnages survivre à leurs malheurs, le cinéaste fait entrer le monde d'aujourd'hui dans une Finlande très nostalgique (vêtements et décors des années 1950, argent en ancien mark finnois, etc.). Il va à l'essentiel avec une économie de moyens qui confond : mise en scène sèche, gestes rares, paroles minimales, plans dépouillés, montage sans plans de coupe. On est proche de l'ascèse, et



pourtant on est dans une comédie dramatique (on sourit ou on rit presque à chaque scène). Kaurismäki, c'est du Dreyer mâtiné de Tati.

Le réalisateur prend le monde tel qu'il est et se transforme ; il ne le condamne jamais. Il faut sauver les gens et même les animaux, comme ce petit chien qui trouve un gîte au restaurant malgré la consigne du propriétaire, et qui est lui aussi un réfugié comme Khaled. Kaurismäki est un démocrate : il valorise ses personnages, même s'ils ne sont pas constamment honnêtes, et il les soustrait au mépris et à la condescendance. Il ne fait d'aucun d'eux un archétype, car il décadre et recadre constamment leurs actions et leurs sentiments, retournant sans cesse leurs affects. La justesse de son film a tout à voir avec la bonté, la bienveillance, la solidarité, qui sont la richesse des pauvres et des démunis, comme de tous ces exilés qui essayent de trouver une terre d'accueil. La dureté du monde (il y a la guerre, la famine, la misère, l'exploitation, etc.) est atténuée par l'humour, la musique, les chansons (et il y en a de nombreuses ici, et elles sont merveilleuses), que le réalisateur utilise souvent dans ses films pour élaborer un petit théâtre brechtien inestimable. Dans cette fable sur le monde contemporain, le sombre devient lumineux, comme en fait foi l'apparition miraculeuse au dernier plan du petit chien qu'on croyait perdu, avec un Khaled qu'on croyait mort. Tout à coup, nous voilà touché en plein cœur. *L'autre côté de l'espoir* est un film formidable. ²⁴

Finlande-Allemagne 2017. Sc. et réal. : Aki Kaurismäki. Ph. : Timo Salminen. Mont. : Samu Heikkilä. Déc. : Ville Grönroos, Heikki Häkkinen. Cost. : Tiina Kaukane. Int. : Sakari Kuosmanen, Sherwan Haji, Ikka Koivula. Janne Hyttiäinen, Nuppu Koivu, Kati Outinen. 100 min. Dist. : EyeSteelFilm.

Call Me By Your Name de Luca Guadagnino

À LA RECHERCHE D'UN ÉTÉ PERDU

par Charlotte Selb

Coproduction franco-italo-brésil-américaine, *Call Me By Your Name*, ce chouchou des festivals depuis sa première à Sundance et qu'on annonce déjà comme un favori de la saison des Oscars, est un objet transnational tant au niveau de ses collaborations créatives que de son contenu. Réunissant un réalisateur italien (Luca Guadagnino, auteur de *I Am Love*, *A Bigger Splash*, et bientôt du remake de *Suspiria*), un scénariste et un musicien américains (James Ivory et Sufjan Stevens), un directeur photo thaïlandais (Sayombhu Mookdeeprom, connu pour ses collaborations avec Apichatpong Weerasethakul) et un casting franco-italo-américain (le jeune premier Timothée Chalamet est notamment un acteur franco-américain à l'italien impeccable), il est l'adaptation du roman de 2007 de l'auteur américain d'origine italo-turque André Aciman.

Bref, impossible de lui assigner une nationalité particulière, et bien que son action se situe entièrement dans un petit village de Lombardie, les diverses origines des personnages (dont plusieurs partagent un attachement au judaïsme) et les dialogues mêlant indifféremment le français, l'anglais et l'italien effacent imperceptiblement les frontières du nord de l'Italie. Dans ce coin de pays champêtre si beau, si chaud, si sensuel au point que le réalisateur a parfois l'air de s'amuser avec la vision « carte postale » de l'Italie, les protagonistes semblent tantôt se fondre dans le décor, tantôt le parcourir en touristes curieux. Si les joutes verbales un peu précieuses et les sensibilités d'esthète des personnages participent à la peinture d'une bourgeoisie oisive certainement en décalage avec son environnement, la fluidité avec laquelle les cultures et les langues se mêlent rend dérisoire – le temps d'un été ? – les notions de « différence » et « d'étranger ».

Il en est de même de la temporalité du film, censé se dérouler au début des années 1980, une époque où, faut-il le rappeler, l'épidémie du sida frappait dramatiquement les communautés gays à travers le monde. Or rien ne perce de cette tragédie-là, et l'idylle estivale des deux personnages principaux, n'étant plombée ni par l'angoisse propre à cette décennie, ni par le jugement de leur entourage (la campagne italienne n'est pourtant pas ce qu'on décrirait comme l'environnement le plus progressiste imaginable, mais là aussi les différences de préférence sexuelle sont sans importance), semble plutôt se dérouler à notre époque. Le décor imaginé par Aciman/Ivory/Guadagnino sort tout droit des écrits de Proust : c'est un monde rêvé, atemporel, proche mais inaccessible, peut-être un peu trompeur, un espace-temps appartenant avant tout au domaine de la nostalgie. Toutefois, cet univers séduisant et insaisissable, Guadagnino le filme avec un naturalisme étonnant, un réalisme à fleur de peau, une spontanéité qui rend la perte des amours passés encore plus douloureuse. Dans le roman d'Aciman, les souvenirs étaient mis en parallèle avec l'époque actuelle. Il n'en est rien dans le film, et les événements de 1983 se déroulent avec une acuité bien présente.



L'érotisme, bien sûr, constitue le cœur battant de ce récit de passage à l'âge adulte et d'éveil à la sexualité. En 1983, Elio (Timothée Chalamet) passe l'été de ses dix-sept ans sur la Riviera italienne avec sa mère française (Amira Casar) et son père américain professeur d'histoire de l'art (Michael Stuhlbarg). Quand Oliver (Armie Hammer), le stagiaire américain de son père âgé de vingt-quatre ans, les rejoint pour six semaines, la confusion, le désir puis la passion naît entre les deux jeunes hommes. Là où un cinéaste plus timide aurait évité la différence d'âge centrale à la trame narrative en choisissant deux acteurs d'allures similaires, Guadagnino la met au contraire en valeur dans son casting, ne reculant pas devant le potentiel controversable du film. Chalamet, âgé de vingt ans au moment du tournage, en paraît quinze, tandis que Hammer, sorte de Ken de dix ans son aîné, s'impose comme un cliché de masculinité blonde et musclée. Mais c'est bien Elio qui tient les rênes de son destin et qui poursuit avec une détermination imprévue et irrésistible – tant pour Oliver que pour le spectateur – l'objet de son désir. Leur amour sera formidable, unique, ravageur, nous offrant l'une des plus belles romances cinématographiques de l'année. Mais la puissance du film de Guadagnino, c'est de faire surgir de ses personnages secondaires, qu'on remarquait à peine dans les premiers temps, une intensité émotionnelle renversante : Marzia tout d'abord (magnifique Esther Garrel, actrice moins connue de la famille Garrel), la petite amie délaissée d'Elio qui elle aussi sort grandie de sa première blessure d'amour ; et bien sûr le père d'Elio, qui délivre un discours totalement inattendu et dont le seul souvenir vous serrera la gorge des semaines après l'avoir entendu. 24

Italie, France, Brésil, États-Unis 2017. Ré. : Luca Guadagnino. Scé. : James Ivory. Ph. : Sayombhu Mukdeeprom. Mont. : Walter Fasano. Int. : Armie Hammer, Timothée Chalamet, Michael Stuhlbarg, Amira Casar, Esther Garrel. 130 minutes. Dist. : Métropole Films.

Wonderstruck de Todd Haynes

MUSÉE VIVANT DU CINÉMA

par Sylvain Lavallée

Après Martin Scorsese, avec *Hugo* en 2011, voici une nouvelle adaptation d'un roman pour enfants de Brian Selznick, *Wonderstruck*, signée cette fois-ci par Todd Haynes. Partant tous deux d'un canevas narratif semblable, et travaillant le même thème de la conservation de la mémoire, celle du cinéma en particulier, les deux cinéastes profitent de ce prétexte pour réfléchir, par leur mise en scène distincte, à leur rapport personnel à leur art. Alors que Scorsese cherchait autant à préserver l'histoire du cinéma, les films de George Méliès, qu'à reproduire par des moyens contemporains une certaine expérience du septième art, *Hugo* voulant faire revivre la magie de l'auteur du *Voyage dans la lune* par les ressources nouvelles du numérique et de la 3D, Haynes pour sa part s'intéresse plutôt dans *Wonderstruck* à la mémoire incrustée dans les objets, aux expériences personnelles préservées par les formes.

Son film se divise en deux récits parallèles, l'un se déroulant en 1977, tourné en couleurs, des images chaudes, granuleuses, l'autre en 1927, filmé en noir et blanc, muet : deux esthétiques s'inspirant du cinéma américain de l'époque représentée. Dans le premier, après la mort de sa mère (Michelle Williams), Ben (Oakes Fegley) fuit sa maison du Minnesota pour retrouver à New York un père qu'il n'a jamais connu ; dans le second, Rose (Millicent Simmonds) quitte son père dans le New Jersey pour retrouver sa mère, elle aussi à New York, une star du cinéma muet incarnée par Julianne Moore. Bien qu'enfants, Ben et Rose partagent avec les protagonistes usuels du cinéma de Haynes (ces femmes éprises de liberté, dans *Far From Heaven*, *Mildred Pierce* ou *Carol*) un profond sentiment de solitude. À la différence de ces femmes, toutefois, qui savent s'affirmer mais peinent à se faire reconnaître au sein de leur communauté, Ben et Rose fuient un milieu étouffant dans l'espoir de retrouver ailleurs une part d'identité qui leur échappe – et c'est cette quête, cette nouvelle variation sur son motif habituel, qui mène Haynes à révéler, en bout de parcours, ce qui anime son cinéma.

Cette finale des plus émouvantes nous ramène aux origines du cinéma de Haynes, à l'un de ses premiers films, le moyen métrage *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987), dans lequel le cinéaste utilisait des poupées Barbie évoluant dans un décor de carton pour raconter la vie tragique de la chanteuse des Carpenters : déjà, Haynes récupérait là un objet quotidien, commercial, pour exprimer à travers lui une expérience personnelle, une idée qui se voit aussi illustrée de manière quasi littérale à la fin de *Wonderstruck*. Une manière de nous indiquer que le souci maniaque du détail, souligné par une caméra qui s'attarde aux objets *vintage*, sert moins à nous convaincre de la véracité de la reconstitution historique qu'à restituer la mémoire sensible du cinéaste. Et à travers elle, à traduire la vie intérieure de ses acteurs, les jeux stylistiques, référentiels, étant toujours pour lui des moyens de créer des espaces de liberté pour ses personnages :



ce sera donc Julianne Moore, en toute logique, qui viendra livrer ce secret des origines, celles de Ben comme celles du cinéma de Haynes.

De même, quand dans un intertitre d'un film muet que Rose voit au cinéma, l'on découvre les mots « *shelter from the storm* », difficile de ne pas penser à la pièce de Bob Dylan (Haynes avait réalisé *I'm Not There*), et de ne pas remarquer que trouver un abri à la tempête est l'un des leitmotivs narratifs de *Wonderstruck*, comme si le chanteur, à l'instar de Julianne Moore, avait toujours guidé Haynes. De fait, ce qui pourrait ressembler à un musée poussiéreux, à un débarras bourré de références au cinéma de son auteur, est bien plutôt une œuvre vivante (grâce aussi à l'interprétation remarquable des deux enfants), le témoignage d'une filiation, de la possibilité de partager une expérience intime par-delà des barrières apparemment infranchissables : celle du temps, de 1927 à 1977 à 2017, celle entre les êtres, symbolisée par la surdité des deux enfants. Tout se joue dans ce partage d'une expérience, *Wonderstruck* nous faisant vivre l'émerveillement des deux enfants face au New York de cinéma qu'ils découvrent, un émerveillement qui a, un jour, pouvons-nous croire, appartenu à Haynes, et qu'il tente de renouveler par sa mise en scène. « *We are all in a gutter, but some of us are looking at the stars* », dit une note aperçue sur un miroir, une citation d'Oscar Wilde : c'est bien grâce au cinéma (et à ses stars) que nous pouvons nous élever au-dessus des égouts. ²⁴

États-Unis 2017. Ré. : Todd Haynes. Scé. : Brian Selznick d'après son livre. Ph. : Edward Lachman. Mont. : Affonso Gonçalves. Mus. : Carter Burwell. Int. : Oakes Fegley, Millicent Simmonds, Julianne Moore, Michelle Williams, Amy Hargreaves, Cory Michael Smith, Tom Noonan, Marko Caka. 113 minutes Dist. : Entract Films.

Le vénérable W. *de Barbet Schroeder*

MONDIALISATION DE LA HAINE

par Jacques Kermabon

Toute la force du nouveau documentaire de Barbet Schroeder tient à la réalité qu'il dévoile et au courage dont il porte la trace. Le début frappe par une certaine douceur, assez proche de l'idée qu'on se fait du bouddhisme. La voix off de Bulle Ogier énonce quelques généralités sur les moines bouddhistes, explicite ce que montrent les images, complète le récit si nécessaire, rappelle quelques vérités religieuses comme celle-ci, célèbre, de Bouddha, répétée à plusieurs reprises : « *La haine ne mettra jamais fin à la haine. Seul l'amour peut le faire, c'est là l'éternelle loi* ». Les autres paroles émanent d'entretiens, filmés sans parti pris singuliers, tandis que les plans qui s'enchaînent relèvent d'une simple fonction informative et témoignent d'un quotidien aux apparences paisibles dont on pourrait penser que n'importe quel touriste, sur place au Myanmar, muni d'une caméra, aurait pu enregistrer. La simplicité de cette forme, nourrie ensuite de nombreuses archives qui font monter le film en puissance, rend encore plus douloureuse et inquiétante la situation décrite, dépeinte comme de l'ordre du quotidien.

Un sentiment de sérénité semble de même habiter le moine Wirathu, le vénérable W., sujet de ce portrait, troisième opus d'une trilogie du mal après les films consacrés à Amin Dada (*Général Idi Amin Dada*, 1974) et Jacques Vergès (*L'avocat de la terreur*, 2007). Drapé dans sa robe de moine, Wirathu énonce sa vision du monde, rapporte des faits avec une assurance et un calme absolus. Quand il avait demandé à Barbet Schroeder pourquoi celui-ci tenait à la filmer, le réalisateur avait répondu que ses idées étaient proches d'une certaine Marine Le Pen qui, en France, se trouvait aux portes du pouvoir. Il faut en effet imaginer un discours identitaire qui se nourrit du rejet de l'autre, en l'occurrence les musulmans, et dont l'aura bénéficiera du prestige de la religion. Ce statut donne aux réunions publiques de Wirathu des allures de grandes messes où les fidèles annoncent des messages de haine ou répondent dans le sens attendu aux questions simplistes du moine.

Les propos du moine relèvent d'une rhétorique bien connue, qui ne s'embarrasse pas de ses contradictions. Selon lui, les musulmans, et plus principalement les Rohingyas (vivant essentiellement dans le sud-ouest du Myanmar), possèdent des commerces, contrôlent le marché de la construction, séduisent les femmes de religion bouddhiste, mais ils sont aussi ceux qui détruisent eux-mêmes leurs petites maisons pour bénéficier d'aides conséquentes, violent les jeunes filles et agressent les moines bouddhistes. Wirathu n'a aucun doute sur l'intention des musulmans, qui est de vouloir convertir le monde entier à l'Islam. Un livre au titre éloquent a beaucoup compté pour lui. Il a été interdit, mais continue à circuler sous le manteau : *La peur de la disparition de la race*.

Tous les moyens sont bons pour faire passer ses idées : fausses informations, propagande de tous ordres, des productions vidéo à tous les outils offerts par l'Internet. À un moment, Wirathu montre fièrement une vidéo,



où ils ont reconstitué le viol d'une jeune birmane par trois odieux musulmans, lesquels l'ont ensuite égorgée avant de lui couper les oreilles pour prendre ses bijoux. Son Smartphone brandi vers la caméra, il demeure impassible, mais ponctue la fin de son film d'un énigmatique sourire, peu compatible avec les atrocités montrées, comme s'il se réjouissait du bon tour qu'il vient de jouer.

C'est peu dire que ce portrait fait froid dans le dos, d'autant que ces persécutions à l'égard des Rohingyas ne datent pas d'hier, même si elles ont été plus largement médiatisées depuis les événements d'août 2017 quand, après la destruction de 288 villages, on a parlé clairement de nettoyage ethnique.

Bien que précis sur ce pan de l'histoire de la Birmanie – les considérations tendancieuses ou mensongères de Wirathu sont corrigées par d'autres témoins – le film de Barbet Schroeder relève d'un propos plus général. Un seul tableau statistique y figure. Après nous avoir appris que la population de religion musulmane représentait 4 % au Myanmar contre 88 % de bouddhistes, il indique le pourcentage de musulmans dans trois pays européens en confrontant la réalité de celui-ci et la perception qu'en ont les habitants de ces nations. La Belgique compte 7 % de musulmans, mais la population estime ce pourcentage à 23 %. En Allemagne la différence se joue entre 5 et 21 %, en France entre 7,5 et 31 %.

Il reste à trouver un autre mot que le « mal » pour appréhender cette mondialisation du repli identitaire où une mécanique de haine irrationnelle trouve tant d'oreilles attentives. 24

France, Suisse 2017. Ré. et scé. : Barbet Schroeder. Ph. : Victoria Clay Mendoza. Mont. : Nelly Quettier. Mus. : Jorge Arriagada. Avec les voix de Bulle Ogier et Barbet Schroeder. 100 minutes. Dist. : Fun Film/ Films du losange.

The Square *de Ruben Ostlünd*

LE DIABLE EST DANS LES DÉTAILS

par Apolline Caron-Ottavi

The Square, fascinant à bien des égards, n'est pourtant pas un film « aimable ».

Structuré en courtes scènes sur un rythme volontairement débalancé, il est marqué par une esthétique froide, peuplé de personnages désagréables. Ruben Ostlünd n'est pas un cinéaste qui cherche à amadouer ses spectateurs et il l'avait déjà prouvé avec *Play* et *Force majeure*, pour ne citer que ses films les plus récents. Adepte du malaise voire de la provocation, s'inscrivant dans la tradition d'un cinéma scandinave qui fait grincer des dents, le cinéaste confirme ici que son cinéma ne cède pas à la facilité mais assume, bien au contraire, la complexité de ses sujets. Satire du monde de l'art contemporain, la Palme d'or du dernier festival de Cannes est une œuvre à plusieurs facettes, dont les couches de réflexion se déploient peu à peu sous l'apparence première de la caricature d'un milieu.

De l'art à l'ère du néolibéralisme. Nous suivons Christian, commissaire d'expositions dans un musée branché. Il est brillant, beau, sûr de lui et profondément agaçant. Il répète ses discours dans les toilettes, passe d'une conquête à l'autre, est débordé par sa vie de famille et ne semble pas se poser trop de questions. Ruben Ostlünd s'en donne à cœur joie dans le portrait qu'il fait d'un milieu de l'art contemporain qui ne cesse de revisiter le radicalisme conceptuel des années 1970 tout en ayant perdu sa capacité subversive, noyé qu'il est dans la bien-pensance, l'arrivisme et la connivence. Le jargon incompréhensible des brochures, le drame étouffé d'une installation malmenée par un préposé à l'entretien, la colère du chef cuisinier devant l'avidité des pique-assiette qui ne prennent pas le temps de l'écouter parler de son « art » à lui... tout y est, et tout est à prendre avec une bonne dose d'humour et de recul. Petit à petit l'enjeu du film se dévoile : Ruben Ostlünd ne s'attaque pas aux artistes, mais à une dérive plus large, celle d'une civilisation occidentale pétrie de contradictions.

Dès les premières scènes, le musée est un théâtre mais le sujet est ailleurs. Comme il l'avait déjà fait sous différents angles lors de ses précédents films, Ostlünd décortique le malaise occidental contemporain scène après scène, un rapport humain après l'autre. Mendiants, pickpockets et quartiers de banlieue sont l'envers du décor immaculé de la galerie qui, elle, est devenue le terrain des intérêts et des affaires. L'antihéros Christian passe de l'un à l'autre, mais plus il tente de créer des liens et plus il accentue les fractures qui sillonnent son environnement (cela ira jusqu'à ses propres enfants). *The Square*, l'œuvre minimaliste qui donne son titre au film et pour laquelle on scie les pavés et déloge une statue classique lors de la première scène, est un carré de néon qui se veut un espace de partage et de possibles. En réalité, il deviendra une boîte de Pandore, libérant les tensions d'un monde où chacun



est campé sur ses positions et où tout dialogue est impossible. De jeunes consultants en publicité ambitieux, que personne ne freine faute d'opinion réelle, déclenchent un scandale, mais l'ironie veut que ce soit Christian, le seul à n'avoir pas été « consulté », qui en fait les frais.

La force de *The Square* est de ne jamais laisser place à une lecture unique : chaque personnage se retrouve dans une situation contradictoire, oscillant entre la culpabilité perpétuelle et la méfiance envers son prochain, entre le politiquement correct et la défense de la liberté d'expression, entre l'ouverture d'esprit et l'égoïsme, entre le militantisme autoproclamé et le carriérisme implicite... Deux scènes portent à son paroxysme ce manège grinçant et sans fin : celle de la performance de l'homme-singe (inspirée sans aucun doute de l'artiste Oleg Kulik), qui va trop loin pour le bon goût, mais devant laquelle on garde un silence contrit ; et celle de la conférence finale au cours de laquelle Christian doit abjurer ses péchés sans pouvoir répondre à la moindre question sous peine de froisser un membre de l'assemblée.

Le spectateur, qui a toutes les raisons au départ de se tenir à distance du cirque qui se tient à l'écran, se voit interpellé non pas dans les grandes lignes, mais dans les infimes détails, dans la façon dont il se positionne (peut-être différemment de son voisin d'ailleurs) par rapport aux mises en situation. Avec habileté, Ostlünd nous amène à prendre conscience que celui qui regarde son film est exactement celui auquel son film s'adresse. *The Square* dénonce l'absence d'horizon d'un monde où l'esprit ne souffle plus. Rien ne semble pouvoir avancer dans cet univers où la parole est chuchotée ou formatée, où les actions ont moins de valeur collective qu'individuelle, où l'art lui-même est contraint de faire bonne figure. Le cinéaste ne nous indique pas la sortie, mais nous laisse avec largement de quoi penser... 24

Suède, Allemagne, Danemark, France 2017. Ré. et scé. : Ruben Östlund. Ph. : Fredrik Wenzel. Mont. : Jacob Secher Schulsinger. Son : Andreas Franck. Int. : Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominique West, Yerry Notary. 142 minutes. Dist. : EyeSteelFilm.

Certain Women *de Kelly Reichardt*

UN PEU DE SOLEIL DANS L'EAU FROIDE

par Gérard Grugeau

Le cinéma minimaliste de Kelly Reichardt serait-il l'un des secrets les mieux gardés de la galaxie indépendante américaine ? La réalisatrice est pourtant associée dès 1991 au *Poison* de Todd Haynes et auteure par la suite des incontournables *Old Joy* (2006), *Wendy and Lucy* (2008) et *Meek's Cutoff* (2010)¹. Son dernier opus dont il est question ici n'a jamais fait l'objet d'une sortie commerciale au Québec. Et pourtant ! *Certain Women* a la grâce des toiles des grands maîtres qui ont voué leur art à la peinture de paysage, donnant aux plans de nature une perspective atmosphérique à la texture singulière, liée non seulement à l'histoire de la peinture, mais aussi à tout l'imaginaire de l'Ouest américain et de sa frontière dont la cinéaste s'évertue à montrer le côté sombre. Majestueuse, l'ouverture du film – un train qui s'avance vers nous à travers la plaine du Montana – évoque d'emblée le Western et installe graphiquement une ampleur du paysage dans lequel plusieurs figures féminines, dessinées par Kelly Reichardt avec la délicatesse d'une dentellière, vont venir se fondre, voire se dissoudre.

Tirées de trois nouvelles de Maile Meloy que la cinéaste a regroupées en triptyque, ces femmes émanent du paysage autant qu'elles en sont le prolongement. Les ciels bas et les montagnes enneigées succèdent ici au désert brûlant de *Meek's Cutoff*, mais ces écrans naturels sont l'écho d'une même solitude profonde qui habite des êtres en crise, ligotés dans leurs désirs et ployant sous le fardeau d'une existence morne. Que ce soit Laura (Laura Dern), l'avocate prisonnière de ses relations toxiques, Gina (Michelle Williams) lancée dans une quête d'authenticité qui se retourne contre elle, la jeune femme du ranch (éblouissante Lily Gladstone) bientôt éconduite dans sa soif d'amour, ou Elisabeth (Kristen Stewart), la professeure surmenée, toutes ces femmes se débattent dans une forme de survie face à un monde insensible à leur détresse qui les maintient dans un isolement plus ou moins volontaire. Contrairement aux hommes, leur condition les cloître dans un silence assourdissant, comme en témoigne l'une des premières séquences du film où, après une scène de sexe, le visage de Laura se retrouve isolé dans un miroir que la cinéaste relègue dans un coin du cadre. Économie de moyens, raréfaction de la parole et de la musique, sens aigu de l'observation, précision extrême dans la composition de l'image : tout l'art de Kelly Reichardt tient à cette qualité de regard qui distille avec une maîtrise aussi discrète qu'imparable son pouvoir de fascination.

Ce pouvoir de fascination est l'apanage des plus grands qui, comme Bresson, sont mus par la retenue des mots et la sobriété du geste. Si Kelly



Reichardt privilégie un jeu d'acteurs plus naturaliste que son aîné, elle sait que « le réel n'est pas dramatique » et que c'est au prix d'une forme pure que « l'effet de beauté » sera « vif »². Conscientes de la place que leur assigne l'ordre social, ses héroïnes féminines s'enferment elles-mêmes dans une rigidité douloureuse pour survivre et, pour traduire cet état d'être, la mise en scène joue de la fragmentation de leur existence. Il faut voir l'empathie infinie avec laquelle la caméra enregistre la routine journalière de la jeune femme du ranch, filmant jusqu'à l'épuisement amoureux tout ce qui peut se communiquer par le mouvement, l'immobilité et le silence. Silence tout relatif tant la démarche feutrée de Kelly Reichardt garde aussi bien notre oreille que notre œil en alerte. Sifflet plaintif d'un train passant au loin dans la plaine ou claquements réguliers des sabots d'un cheval sur l'asphalte lors d'une magnifique séquence nocturne où le désir d'une femme pour une autre se drape soudain de toutes les pudeurs : Kelly Reichardt creuse la sensation avec un art consommé. Créant une osmose unique entre les personnages et leur environnement, la cinéaste donne corps à une parlure visible qui tente de remailler et refaire ce qui a été défait. Comme si le désarroi de ces femmes spoliées par l'ingratitude du rêve américain, était enfin entendu. Un arbre frissonnant au bord d'une route fait ainsi délicatement écho au chagrin étouffé de la femme du ranch finissant dans un champ sa course au volant de son camion. Sans en avoir l'air, sous le ciel chargé de neige du Montana, la cinéaste capture, avec l'élégance des gens tristes, un peu de soleil dans les rets de son irrésistible talent. 24

1. Critique de Bruno Dequen in 24 images, n° 156 (avril 2012) p. 64 et portrait de Kelly Reichardt par Alexandre Fontaine Rousseau in 24 images n° 163 (septembre 2013), p. 44

2. Robert Bresson in *Notes sur le cinématographe*, éditions Gallimard, 1975

The Mangler (1995)

de Tobe Hooper

Cauchemar éveillé de bout en bout, *The Mangler* (1995) illustre bien comment l'intense démesure du cinéma de Tobe Hooper sous-tend à l'occasion un projet politique. Injustement mal-aimée, cette adaptation d'une nouvelle de Stephen King s'avère d'une cohérence exceptionnelle avec l'œuvre qui la précède : ici comme ailleurs chez le cinéaste texan, le Mal n'est pas un élément externe qui infiltre une communauté. Au contraire, il s'agit de la base inaliénable sur laquelle celle-ci repose ; et la folie qu'elle engendre est vouée à se répéter, encore et encore, tant qu'il y aura des maniaques pour en bénéficier.

Comme dans *The Funhouse* ou *The Texas Chainsaw Massacre 2*, toute « normalité » apparente se dissout bien vite face à une industrie prête à faire couler le sang pour se maintenir à flot. Et lorsque le détective John Hutton (un Ted Levine des plus loufoque) découvre que les morts causées par la presseuse Hadley-Watson n° 6 de la blanchisserie du coin ne relèvent pas tout à fait de la négligence du machiavélique patron (Robert Englund en désaxé), c'est toute la frénésie de ce monde déglingué et pourri qui se met en branle devant nos yeux.

Par le biais de ses performances étranges aux limites du supportable, de ses éclairages criards et de ses décors surréalistes, *The Mangler*, comme *Lifeforce* avant lui, bascule rapidement dans une dynamique d'excès. Puis, sans qu'on s'y attende (comment faire plus, se dit-on), Hooper plonge son spectateur dans l'horreur pure et irrationnelle du



carnage, lors d'une séquence où la presseuse diabolique, enfin libre de ses mouvements, massacre les pauvres protagonistes dans un escalier menant vers l'Enfer – rien de moins. L'exploitation du registre de la violence pourrait sembler ici plus grossière que dans les films précédents, mais l'effet – ce malaise prenant qu'on ne retrouve que dans le cinéma d'Hooper – est finalement le même que dans *Eaten Alive* ou *Texas Chain Saw*. Le ton est au désespoir, et le constat est dur : en Amérique, il n'y a aucune issue à la boucherie, il n'y a que l'industrie des membres coupés. – **Ariel Esteban Cayer**

Lifeforce (1985)

de Tobe Hooper

Le cinéma de Tobe Hooper est généralement caractérisé par un extraordinaire sens de la démesure, sa mise en scène soutenant l'intensité jusqu'à ce que celle-ci soit insoutenable. *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), à cet égard, est parfaitement emblématique de la « méthode Hooper » : la violence, intransigeante et constante, y a finalement raison de la raison elle-même. De manière un peu moins explicite, l'œuvre complète du cinéaste américain fonctionne de cette manière ; l'excès structure le film, en même temps qu'il en provoque l'implosion. La retenue et le bon goût, semble-t-il nous dire, sont des qualités surestimées.

Premier d'une série de trois films réalisés durant les années 1980 pour le compte du Cannon Group de Menahem Golan et Yoram Globus, *Lifeforce* offre à voir un spectacle glorieusement délirant – comme si toute cette énergie refoulée durant le tournage de *Poltergeist* (1982), exécuté sous la tutelle envahissante de Steven Spielberg, déferlait à l'écran sous la forme d'un hurlement assourdissant. Bordélique et légèrement absurde, à la fois grotesque et brillant, *Lifeforce* est un long métrage libre et furieusement déchaîné.

Puisant son inspiration première dans des classiques de la science-fiction tels que *The Quatermass Xperiment* (1955) de Val Guest, ainsi que des récits de vampirisme cosmique tels que *Planet of the Vampires* (1965) de Mario Bava et *Queen of Blood* (1966) de Curtis Harrington, le scénario signé par Dan O'Bannon évoque aussi son fameux *Alien* (1979). Mais toutes les tensions sexuelles implicites du classique de Ridley Scott sont



ici exploitées de manière frontale – comme en atteste la figure dénudée de Mathilda May, qui traverse le film tel un terrifiant fantôme.

Surenchère jouissive d'effets spéciaux juteux et lumineux, l'apocalyptique conclusion donne l'impression que le film lui-même s'effondre, incapable de supporter cette pression exercée conjointement par ces énergies vitales et sexuelles l'animant, canalisées sous la forme d'un gigantesque rayon d'âmes aspirées vers l'espace. Cette « force vitale » qui fournit au film son titre et son enjeu principal, c'est aussi celle dont se nourrit la création elle-même – cette impulsion primordiale que Hooper refuse de contenir ou de réprimer, puisqu'elle constitue l'essence même de ce cinéma refusant tout compromis. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

Funeral Parade of Roses (1969)

de Toshio Matsumoto

Restauré cette année par Cinelicious Pics et récemment édité en Blu-ray, *Funeral Parade of Roses* de Toshio Matsumoto demeure un des films les plus fascinants de la Nouvelle vague japonaise : une œuvre culte, protéiforme et iconoclaste, qui se déroule devant nos yeux en constante réinvention d'elle-même – et ce, parfois littéralement : telle une bobine 16mm qui arrive à sa fin et laisse entrevoir, par ses striures et ses imperfections, la beauté du dispositif.

Ce premier long-métrage de Matsumoto (il y fait suite en 1971 avec *Demons*) est un rare exemple de cinéma *queer* japonais, qui anéantit allègrement l'hétéronormativité de son époque. Propulsé par un esprit de transgression de tous les instants, *Funeral Parade of Roses* opère comme un instantané de la contre-culture de la fin des années 1960, propre aux clubs gais et travestis de Shinjuku. Matsumoto mène ici le spectateur à la rencontre d'Eddie, un jeune travesti interprété par le chanteur Peter, davantage connu pour son rôle de bouffon de l'Empereur dans le *Ran* d'Akira Kurosawa. Son film, qui oscille entre le docufiction, le cinéma d'avant-garde et la tragédie grecque, brouille sans cesse les pistes – ce qui permet au cinéaste d'épouser à merveille



son sujet au fil d'une histoire dont « l'identité » demeure fluide et insubordonnée aux codes dominants.

Des moments de pure beauté formelle (des corps enlacés, surexposés ; le visage d'un père, brûlé par le bout d'une cigarette ; des portraits granuleux, ou des souvenirs qui font irruption dans un récit fragile) ponctuent la trame narrative. Celle-ci se fragmente davantage lorsque les interprètes se démasquent, ou quand l'expérimentation prend le dessus sur toute logique, jusqu'au dénouement exubérant et symbolique. Subsiste finalement qu'une seule et belle constance : celle de l'amour entre hommes, ces « gay boys » qui s'ouvrent à la caméra sans détour et nous laissent

découvrir un univers peu représenté, bien qu'ultimement tragique.

C'est précisément cette accumulation d'effets et de références (Jonas Mekas devient « Jokas Menas » !), de tons et de genres (la tragédie, l'horreur, la comédie, le documentaire, et même le polar !) qui confère au film son magnétisme intemporel. Car bien que les mœurs aient évolué depuis, *Funeral Parade* n'en reste pas moins subversif : un exemple de cinéma suprêmement libre, exempt de toute retenue et inhibition. – **Ariel Esteban Cayer**

Celia (1989)

de Ann Turner

Un peu trop vite sous-titré d'un trompeur *Child of terror* par les distributeurs, *Celia* n'est pas un film d'horreur, mais emprunte au genre pour évoquer les traumatismes et les angoisses d'une fillette de neuf ans dans le Melbourne des années 1950, très marqué par le macarthysme américain. Pourtant, les monstres rôdent partout, à commencer par les Hobyahs, créatures maléfiques tirées d'un conte de fées anglais, qui hantent les cauchemars de la jeune tourmentée après le décès de sa grand-mère adorée. Comme dans *The Babadook* de Jennifer Kent, l'un des meilleurs films australiens des dernières années, les différents basculements dans l'horreur expriment surtout la douleur des traumatismes, des deuils, et des colères latentes. Sombre et politique, le film révèle également des figures monstrueuses plus concrètes : les pro « chasse aux sorcières », les pourfendeurs de conformisme. Aux esprits étriés des banlieusards et des adultes, la cinéaste Ann Turner oppose la liberté de Celia, la beauté de l'enfance et des jeux extérieurs, l'intensité de l'instant présent, les rires des amis, l'amour pour les animaux. Dans ce premier film, elle dépeint ce temps de la vie avec une puissance d'évocation admirable, utilisant le lourd soleil jaune et aveuglant d'un été australien pour évoquer tant sa pureté que son âpreté. Mais la véritable horreur est peut-être la perte de l'innocence elle-même. Petit à petit, Celia perd sa bonté originelle, devient de plus en plus violente... jusqu'au coup de grâce : la mort de son lapin blanc. Histoire vraie : à l'époque, le gouvernement australien, aux prises avec une prolifération



massive de lapins, avait décidé de tous les tuer, y compris les lapins domestiques. Dans ce *coming-of-age* plus brutal qu'il en a l'air, croisement atypique entre *Lord of the Flies* et *Alice in Wonderland*, le lapin est d'ailleurs le témoin de toutes les absurdités, y compris la cruauté immonde des petits enfants qui n'hésitent pas à lui infliger tortures et mauvais traitements (âmes sensibles s'abstenir !). Extirpé violemment du monde de l'enfance, le personnage de Celia est lui aussi scruté sans pitié. Jamais regardé de haut, jamais materné, il se livre sans détour avec tout ce qu'il contient lui aussi de monstrueux : un égocentrisme inconscient et une rage incontrôlée. – **Céline Gobert**

VOYELLES FILMS ET FUNFILM DISTRIBUTION PRÉSENTENT



ALL YOU CAN EAT BOUDDHA

LE MEILLEUR DES SEJOURS

UN FILM DE IAN LAGARDE

EN SALLE EN HIVER 2018

LUDOVIC BERTHILLOT

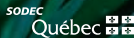
YAÏTE RUIZ

SYLVIO ARRIOLA

DAVID LA HAYE

ALEXANDER GUERRERO

AVEC LUDOVIC BERTHILLOT YAÏTE RUIZ SYLVIO ARRIOLA DAVID LA HAYE ALEXANDER GUERRERO ET RICHARD JUTRAS DISTRIBUTION DES RÔLES GABRIELLE TOUGAS-FRÉCHETTE CONCEPTION ARTISTIQUE JOËLLE PÉLOUIN COSTUMES GABRIELLE TOUGAS-FRÉCHETTE
MONTAGE MATHIEU GRONDIN PLEURE, PROTHÈSES ET MAQUILLAGE, EFFETS SPÉCIAUX BRUNO GATIER IMAGES JOHN LONDONO SON JEAN-SÉBASTIEN BEADDOIN-GAGNON CONCEPTION SONORE SYLVAIN BELLEMARRE MIXAGE HANS LAITRES SCÉNARIO IAN LAGARDE
PRODUCTION GABRIELLE TOUGAS-FRÉCHETTE ET MÉNAC RAOUL PRODUCTION EXECUTIVE JASMYRH LEMOINE UN FILM DE IAN LAGARDE





L'inis c'est du travail.

**Programme
Documentaire**
Session intensive
de six mois
pour réalisateur
et producteur.

**Microprogramme
Réaliser un
documentaire**
125 heures
de formation
et d'ateliers
pratiques.

[**inis.qc.ca**](http://inis.qc.ca)

Centre de formation professionnelle
CINÉMA – TÉLÉVISION – MÉDIAS INTERACTIFS

Culture
et Communications
Québec

Commission
des partenaires
du marché du travail
Québec

corus.
MÉDIA

NBCUniversal

technicolor

aqtis

DGC

Bell
Média

UDA

ONF
NFB