24 IMAGES
Nº 190 | MARS 2019

LA SÉRIE PHILIE

Le futur du cinéma?



0 74470 83008 5 90
9,99$ | EUROPE 9,50 €

DEPUIS 1978

40 ans sodep

revues culturelles québécoises

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



SODEP.QC.CA

24 IMAGES
n° 190 | mars 2019

004 ÉDITORIAL

008 DOSSIER | LA SÉRIEPHILIE — LE FUTUR DU CINÉMA?
010 La sériephilie — Au cœur des nouvelles pratiques culturelles
016 Les séries *Netflix Originals* — La diversité à l'heure de l'hyperchoix
022 *Mosaic* 1, *Bandersnatch* 0 — L'interactivité et l'importance du point de vue
028 Les séries au Québec — Entre téléroman+ et « format », le récit d'un attachement
038 *Black Mirror* — Le luddisme ludique
044 Les nouvelles séries noires féministes : ni fatales ni soumises
050 Nous, les monstres
052 Tout est normal, tout est assumé — Les LGBTQ+ dans les séries
058 Steven Soderbergh — Séries-laboratoires
064 (Dé)jouer l'américanité — *Les beaux malaises* et *Série noire*
070 Focus
097 INDEX – 30 séries (2008-2018)

110 CHEMINS DE TRAVERSE
112 Hommage — Jonas Mekas | par Marc Mercier
118 Itinérrances vidéographiques — Les (grands et petits) pas de l'humanité | par Marc Mercier
124 Le cinéphile ludopathe — Chacun cherche sa voie | par Damien Detcheberry
130 Vic Berger | par Alexandre Fontaine Rousseau
136 Cinécrits — Textes critiques de Jacques Rivette | par Jacques Kermabon

138 POINTS DE VUE
140 *Répertoire des villes disparues* de Denis Côté
144 *Genèse* de Philippe Lesage
146 *Les éternels* de Jia Zhangke
148 *Trois visages* de Jafar Panahi
150 *Les oiseaux de passage* de Ciro Guerra et Cristina Gallego
152 *Climax* de Gaspar Noé
154 *Une colonie* de Geneviève Dulude-De Celles
156 *Hale County This Morning, This Evening* de RaMell Ross
158 Reprise — *Wanda* de Barbara Loden
160 Reprise — *Huit heures ne font pas un jour* de Rainer Werner Fassbinder
162 Vidéothèque interdite — *Deluge* (1933) de Felix E. Feist
163 Vidéothèque interdite — *Baahubali : The Beginning* (2015) + *Baahubali : The Conclusion* (2017) de S.S. Rajoumali
164 DVD — *Werewolf* de Ashley McKenzie | par Bruno Dequen

24 images

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

Conseil d'administration
Jean-Marc Côté, **Alain-Claude Desforges**, **Philippe Gajan**, **Roxanne Sayegh**, **Dominic Étienne Simard**

Directeur **Philippe Gajan**

Rédacteur en chef **Bruno Dequen**

Secrétaire de rédaction et réviseur **Gérard Grugeau**

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

Conception graphique **Daphnée Brisson-Cardin**

Couverture **Daphnée Brisson-Cardin**

Graphisme **Luc Gingras [Peroli]**

Imprimeur **Jean-Marc Côté**

Promotion **Jean-Marc Côté**

Ont collaboré à ce numéro
Antoine Achard, Elijah Baron, Pierre Barrette, Stéfany Boisvert, Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Ralph Elawani, Éric Falardeau, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine Rousseau, Céline Gobert, Olivier Godin, François Jardon-Gomez, Gérard Grugeau, Jacques Kermabon, Maxime Labrecque, Simon Laperrière, Marc Mercier, Aude Renaud-Lorrain, André Roy, Charlotte Selb, Carlos Solano, Linda Soucy.

Correspondant **Jacques Kermabon à Paris**

Conseillers juridiques **Bélanger Sauvé**

Dépôt légal | **1er trimestre 2019**
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
Parution | mars 2019
La parution est trimestrielle (4 parutions par année).
ISSN | 0707-9389 – ISBN | 978-2-924348-38-3 (imprimé)
ISSN | 1923-5097 – ISBN | 978-2-924348-37-6 (numérique)
© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement voir ci-contre
TPS | RT 145450482
TVQ | 1205863288 TQ 0001
Abonnements en ligne par Paypal sur revue24images.com, 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
revue24images.com
24/30 I/S est membre de la SODEP.
Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

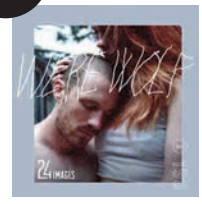
Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada. | Canada

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts
Conseil des arts de Montréal | Montréal



Couverture conçue à partir de l'affiche de la série *Atlanta*
(Donald Glover, 2016-)

DVD



Werewolf
de Ashley McKenzie (2016)

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

***Offert aux abonnés**



186



187



188



189

COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION
(LISTE COMPLÈTE ET SOMMAIRES : REVUE24IMAGES.COM)

182 Cinéma et théâtre : abattre les murs
+ DVD *Spoon* de Michka Saäl

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

186 Western – Histoires parallèles
+ DVD *Elle veut le chaos* de Denis Côté

187 1968... et après ?
+ DVD *Mes nuits feront écho* de Sophie Goyette

188 Les masques du réel
+ DVD *Claire l'hiver* de Sophie Bédard Marcotte

189 Cinéma et littérature– Affinités électives
+ DVD *Le sourd sans la ville* de Mireille Dansereau

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR REVUE24IMAGES.COM

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

INDIVIDU	☐ **Québec**	☐ **Canada hors Québec**	
☐ **1 an (4 numéros) 30 $**	**(34,49 $ taxes incl.)**	**(31,50 $ taxe incl.)**	$
☐ **2 ans (8 numéros) 55 $**	**(63,24 $ taxes incl.)**	**(57,75 $ taxe incl.)**	$
INSTITUTION – ORGANISME	☐ **Québec**	☐ **Canada hors Québec**	
☐ **1 an (4 numéros) 42 $**	**(48,29 $ taxes incl.)**	**(44,10 $ taxe incl.)**	$
☐ **2 ans (8 numéros) 84 $**	**(96,58 $ taxes incl.)**	**(88,20 $ taxe incl.)**	$

INTERNATIONAL – Individu ou institution

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

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

ANCIENS NUMÉROS ☐ **Québec** ☐ **Canada hors Québec**

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

Numéros _____ **9,99 $ l'exemplaire (11,49 $ taxes incl.)** ..... $

Total $

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

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ **Code postal** _____

Courriel _____ ☐ **Abonnez-moi à l'infolettre**

Commentaires _____

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

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

Éditorial

En 2017, *Twin Peaks: The Return* s'est retrouvé dans les palmarès de la plupart des revues de cinéma, et la présentation spéciale au Festival de Cannes de ses deux premiers épisodes a suscité à l'époque davantage d'excitation que l'ensemble de la compétition. Simple phénomène isolé attribuable à l'aura mythique de son créateur (de cinéma) ou symptôme d'un bouleversement culturel majeur ? En d'autres termes, le magnum opus lynchien était-il un signe précurseur de la question qui sous-tend ce dossier préparé par Céline Gobert sur la série contemporaine (2008-2018) : la série, futur du cinéma ?

Nul besoin d'être un spécialiste pour constater l'omniprésence des séries dans l'espace audiovisuel contemporain. Or, si l'impact populaire des séries n'est pas un phénomène récent (en 1983, plus de 100 millions de téléspectateurs regardaient en même temps le dernier épisode de *M.A.S.H.*), leur respectabilité grandissante auprès des cinéphiles ne cesse d'augmenter. Sans même parler de l'influence de la forme sérielle sur le cinéma populaire, comme en témoignent les innombrables 'franchises' qui monopolisent désormais le grand écran… Au point que certains parlent désormais de *sériephilie*, comme le mentionne Pierre Barrette dans le texte qui ouvre notre dossier. Ce dernier associe en grande partie cet engouement critique à une « montée en qualité » des œuvres depuis le début des années 2000 et le fameux âge d'or de HBO. Une qualité « cinématographique », dit-on souvent… liée en premier lieu à une augmentation des budgets de production compte tenu d'une préoccupation inédite pour la mise en scène et, plus généralement, pour l'identité visuelle et sonore de chaque univers. Afin d'y parvenir, on n'hésitera pas dès lors à aller chercher des réalisateurs et des techniciens issus du cinéma : David Fincher pour *House of Cards* notamment, ou Jean-Marc Vallée derrière *Big Little Lies* et *Sharp Object*, ou encore Francis Leclerc associé aux *Beaux malaises* et *Apparences*, pour prendre des exemples québécois. Et les résultats seront au rendez-vous.

Pour les cinéphiles, l'un des indices les plus représentatifs de l'aura actuelle des séries tient de fait probablement à la présence grandissante de célébrités du cinéma devant et derrière la caméra. Qu'il s'agisse d'un Matthew McConaughey (*True Detective*) ou d'une Julia Roberts (*Homecoming*), d'un Bruno Dumont (la saga *Quinquin/Coin Coin*) ou d'une Jane Campion (*Top of the Lake*), les exemples sont nombreux. Certes, l'incursion des cinéastes au petit écran ne date pas d'aujourd'hui. De Bergman (*Scènes de la vie conjugale*) à Fassbinder (*Huit heures ne font pas un jour*), en passant par Pialat (*La maison des bois*) et Lynch (*Twin Peaks*), on peut

aisément trouver des précurseurs, et non des moindres. Mais force est d'admettre que la tendance s'intensifie, comme le démontrent les nombreux textes du dossier dédiés à des séries réalisées par des cinéastes. Ceci dit, les raisons d'une telle migration sont variables. Si certains, comme Lynch, y voient la chance de pouvoir développer une œuvre qui leur est propre, d'autres, pour ne pas dire la plupart, ne sont engagés que pour proposer un *style* adapté au projet d'un *concepteur* qui demeure la véritable tête pensante de l'univers télévisuel, à l'image de Charlie Brooker, le père de *Black Mirror*, dont Damien Detcheberry dresse brièvement le portrait dans son texte sur la populaire série dystopique.

Convenons-en : si l'enveloppe esthétique est plus raffinée que jamais, la série reste encore aujourd'hui essentiellement l'affaire des concepteurs/scénaristes. Héritier du roman-feuilleton né au XIX^e^ siècle, le format sériel est en effet fondé sur l'évolution psychologique d'une multitude de personnages interagissant sur une longue période ou, plus rarement, sur l'exploitation d'un concept (voir les séries d'anthologie). Quelle que soit la forme empruntée, les dialogues y sont primordiaux, et les rebondissements indispensables. De plus, grâce à l'absence de publicité et à l'avènement du visionnage en rafale depuis l'ère du DVD, la plus grande évolution qu'ont connue les séries demeure l'explosion des récits continus. La structure épisodique – qui reste l'apanage de la sitcom et de nombreuses séries policières – a fait place à une construction par saison qui ne cesse de complexifier le récit, à un point tel qu'il est devenu impensable aujourd'hui pour quiconque ne connait pas une série de la découvrir en cours de route. Bonne chance à celui qui voudrait plonger dans *Game of Thrones* de façon aléatoire !

Cette complexification grandissante des récits ne serait qu'une anecdote fascinante pour les narratologues et les cognitivistes, si elle n'avait eu un impact majeur sur le type d'auditoire que visent les séries et, par conséquent, sur la marge de manœuvre dont elles bénéficient. Parfaitement conscients de rejoindre un public adulte, éduqué et diversifié, de nombreux réseaux ont ainsi encouragé la diffusion d'œuvres audacieuses tant au niveau de leur ton que des sujets explorés. Il suffit pour s'en convaincre de penser à la représentation des communautés LGBTQ+, à la présence affirmée de diverses communautés culturelles dans les séries Netflix, au développement de personnages féminins non stéréotypés ou encore à la prédominance de sociopathes ordinaires[1]. Inégalités, sexualité, racisme systémique, chocs post-traumatiques, vulgarité et torture sont devenus monnaie courante dans la série

contemporaine. Autrefois définie par ses contraintes (de budget, de contenu, de format), la série s'affiche désormais comme le médium par excellence de la liberté de parole et de création – tant qu'elle s'avère rentable, bien entendu. Et le cinéma de sembler constamment à la traine de ce point de vue (pour preuve, voir le consensuel *Green Book* de Peter Farrelly récemment oscarisé).

Alors, la série est-elle le futur du cinéma ? En tant que baromètre des enjeux de notre époque, possiblement. Si l'on retourne souvent vers le cinéma des décennies précédentes pour prendre le pouls de l'évolution de nos sociétés, il va de soi que les futurs chercheurs auront tout intérêt à revoir les séries des années 2000-2010. Ceci dit, malgré l'utilisation de nombreux éléments *cinématographiques* dans ces récits contemporains, il n'en demeure pas moins que ces derniers restent la plupart du temps fidèles à leur format. Le montage se permet certes d'être plus lent, les plans contemplatifs sont de plus en plus fréquents et l'attention portée aux détails impressionne[2], mais au-delà de ça, le tout reste ancré dans une logique implacable et propre aux séries. Et par nature, celles-ci sont la plupart du temps fonctionnelles et explicites. Ainsi, aucun trait de caractère du (anti)héros ne nous sera épargné, aucun flashback ne restera en suspens et les éléments cinématographiques viseront presque systématiquement à mieux nous faire comprendre la psychologie des personnages. Bien sûr, nombre de séries ouvrent davantage de portes que bien des films… et nous incitent à explorer dans le moindre détail toutes les pièces d'un puzzle. Il s'agit bien souvent d'un art de l'épuisement des possibles, pour le meilleur et pour le pire. Et d'une forme d'expression au sein de laquelle il semble rare de pouvoir sortir du cadre imposé. Plus audacieuse que le cinéma à bien des égards, la série contemporaine demeure toutefois moins souple, moins encline aux déraillements, aux fulgurances que ce que pourraient proposer les cinéastes, même si certains comme Steven Soderbergh tentent d'y trouver un espace d'expérimentation[3]. Art narratif par excellence, la série passionne, assomme et peine encore à rêver. D'où le choc de *Twin Peaks: The Return*, objet non identifiable. Ou encore *Atlanta* (conçue par Donald Glover) qui fait notre couverture et sait faire preuve d'une rare prédilection pour la digression. Deux œuvres qui, si elles ne sont pas du cinéma, signalent peut-être avec aplomb le futur de la série.

— BRUNO DEQUEN

1. Voir les textes d'André Roy, Stéfany Boisvert, Charlotte Bonmati-Mullins et Julien Fonfrède
2. Voir le texte de Céline Gobert sur *Homecoming*
3. Voir les textes de Céline Gobert et Ariel Esteban Cayer





↑ **Twin Peaks: The Return** de David Lynch (2017) → **Atlanta** de Donald Glover (2016-)

↑ **Killing Eve** de Phoebe Walter-Bridge (2018-) → **Breaking Bad** de Vince Gilligan (2008-2013)

Dossier

010 La sériephilie — Au cœur des nouvelles pratiques culturelles
016 Les séries *Netflix Originals* — La diversité à l'heure de l'hyperchoix
022 *Mosaic* 1, *Bandersnatch* 0 — L'interactivité et l'importance du point de vue
028 Les séries au Québec — Entre téléroman+ et « format », le récit d'un attachement
038 *Black Mirror* — Le luddisme ludique
044 Les nouvelles séries noires féministes : ni fatales ni soumises
050 Nous, les monstres
052 Tout est normal, tout est assumé — Les LGBTQ+ dans les séries
058 Steven Soderbergh — Séries-laboratoires
064 (Dé)jouer l'américanité — *Les beaux malaises* et *Série noire*
070 Focus
097 INDEX – 30 séries (2008-2018)



La sériephilie

Au cœur des nouvelles pratiques culturelles

PAR PIERRE BARRETTE



↑ **Orange is the New Black** de Jenji Kohan (2013-)

La série télé se porte bien. Très bien.

Tellement bien, en fait, que d'aucuns parlent désormais à son sujet du « 8e art », et qu'un amoureux du cinéma comme Jean-Pierre Esquenazi a pu oser, en guise de titre pour un ouvrage récent, poser la question : *Les séries télé : l'avenir du cinéma ?* La formule est volontairement provocatrice, mais elle ouvre sur un constat que de plus en plus de cinéphiles sont amenés à faire : le clivage entre cinéma et télévision, qui concernait historiquement leurs modes respectifs de production et de consommation tout autant que la dimension proprement esthétique, s'est rétréci au point que la série télé, jadis le « mauvais objet » de la culture médiatique, semble aujourd'hui

Il y a donc bel et bien lieu de parler d'une *sériphilie*, distincte de la cinéphilie mais se nourrissant des mêmes élans passionnels, de la même ferveur quasi amoureuse pour son objet.

débarrassée des stigmates qui l'empêchaient d'aspirer à la même légitimité que le film de cinéma. Autrement dit, on ne s'empêche plus, comme c'était largement le cas hier encore dans les cercles cultivés, de manifester son enthousiasme pour des produits télévisuels, et il y a donc bel et bien lieu de parler d'une *sériephilie*, distincte de la cinéphilie mais se nourrissant des mêmes élans passionnels, de la même ferveur quasi amoureuse pour son objet. Un déplacement s'est opéré qui change profondément le paysage audiovisuel, et en même temps le contexte dans lequel sont produites et consommées les œuvres qui y circulent désormais.

LA QUESTION DE LA « QUALITÉ »

Il semble possible, comme plusieurs l'ont fait déjà, d'expliquer une partie du phénomène par une « montée en qualité » de la série. Celle-ci est en effet bien réelle, au moins depuis le virage opéré par HBO au tournant des années 2000 et imité par plusieurs chaines câblées dans la décennie qui a suivi. Le chemin ouvert par des séries comme *Les Sopranos*, *Six Feet Under* ou *Game of Thrones* a complètement changé la donne, et ce qui est d'abord apparu comme un phénomène de niche, lié de manière intrinsèque au choix de certains câblos de développer une offre *premium* ciblée, est aujourd'hui devenu *mainstream*, révélant au passage que les goûts du grand public peuvent s'ajuster en fonction de l'évolution des contextes. La production originale de Netflix (d'abord *House of Cards* et l'espèce de tsunami qu'elle a créé, puis d'autres comme *Orange is the New Black* ou *Stranger Things*) a ensuite fait sortir de leurs niches habituelles les séries d'inspiration très cinématographiques, exposant à l'attention des quelque 140 millions d'abonnés des œuvres qui n'ont rien à voir avec les traditionnels « serials » produits par les networks, lesquels tentent tant bien que mal depuis de réajuster leur tir.

Il en résulte, très certainement, un rééquilibrage de la qualité moyenne des productions cinéma et télé, qui est rarement à l'avantage de l'industrie cinématographique. On a déjà fait remarquer que la montée en légitimité des produits de la télévision, dans la

foulée de la troisième vague de la qualité, avait fortement contribué à « vider » le cinéma d'une partie de sa production, celle de films à teneur surtout sociale ou psychologique dont les intrigues classiques, entre les incontournables *blockbusters* et l'offre très nichée du cinéma d'auteur, s'adressaient au public des « cinéphiles ordinaires », grand public cultivé, si l'on peut dire, qui se retrouve aujourd'hui à bouder les multiplexes de banlieue envahis par le public adolescent auxquels les films de superhéros et autres comédies romantiques s'adressent massivement. Il est prévisible en ce sens que le clivage ira en s'accentuant, avec d'un côté un nombre réduit de méga productions de plus en plus couteuses, et de l'autre un grand nombre de films destinés à des carrières plus ou moins confidentielles dans le réseau des festivals internationaux et qui achèveront leur courte course sur le Web, au milieu d'une offre de « séries télé » remplaçant progressivement les zones désertées par le cinéma. Comme le confiait James Foley à un journaliste de *L'Express* : « Les meilleures histoires, vous les trouvez désormais à la télé. Aujourd'hui, il me serait impossible de faire *Glengarry* au cinéma, même avec Al Pacino, Jack Lemmon et Kevin Spacey. Si vous proposez un drame en huis clos un peu psychologique aux studios, ils vous dirigent instantanément vers la télé. »[1] De là à dire que la légitimité culturelle est appelée à « changer de côté », il n'y a qu'un pas que d'aucuns sont désormais prêts à franchir.

LA SÉRIEPHILIE N'EST PAS QU'AFFAIRE DE CONTENU

Mais l'amateur de série est-il simplement une nouvelle version du cinéphile, qui trouve à vivre la même expérience esthétique en se plongeant dans un format un peu différent ? Il semble bien au contraire que la nature de l'expérience soit différente, et que le cadre « normal » de l'activité sériephilique diffère de sa contrepartie filmique sur plusieurs plans. Même si celle-ci a bien évolué depuis un siècle, « l'expérience de voir un film » reste encadrée par un ensemble de médiations, à la fois temporelles (un film dure entre 1h30 et 3h00 environ, il est regardé du début la fin dans un même laps de temps, etc.), spatiales (les conditions idéales de visionnement sont la projection en salle), et techniques dans un sens très général (il est le fait d'un « auteur » ou d'un genre fortement associé à certaines caractéristiques, il met en scène des acteurs participant d'un *star system* bien identifié, etc.). Si la série télé d'un côté se conforme de plus en plus par certains aspects aux médiations en question (par exemple, les auteurs et les réalisateurs de séries, qui appartenaient jadis à un univers distinct, travaillent désormais pour les deux types de production), son mode de mise en circulation (sa distribution, si on peut l'appeler ainsi, mais le terme est injuste) et la manière dont elle est découverte et consommée par le public diffèrent grandement.

Cet état de fait confère à l'expérience « de voir une série » un caractère unique qui contribue sans aucun doute de plus en plus aux contours particuliers de la sériephilie, à commencer par la question du temps. Regarder une série exige un investissement

temporel important, et les amateurs confessent souvent y passer des dizaines d'heures chaque semaine ; le phénomène du *Binge Watching*, qui était encore il y a quelques années une pratique marginale jugée extrême par une majorité de gens, s'est répandu au point d'être désormais banal. On ne s'immerge pas ainsi dans un univers fictionnel, longtemps et volontairement, sans bonnes raisons : contrairement aux autres divertissements télévisuels (sport, téléréalité, jeux), qui génèrent plutôt une attention flottante se réalisant en *Zapping* ou en *Couchsurfing*, et comparativement aux films de cinéma qui proposent des univers fictifs clos qui se referment rapidement sur eux-mêmes, les séries commandent une immersion conséquente à laquelle leur temporalité longue fait écho en permettant qu'elle puisse se déployer sur le plan de l'intensité et de la durée. Cette immersion est complexe ; elle relève de mécanismes mettant en jeu l'attention, l'identification, la construction de soi (et d'autres encore qu'il serait trop long de décrire ici). L'important, c'est de comprendre que la nature de l'expérience qui en résulte déborde le simple divertissement, et se déploie au jour le jour en résonance forte avec d'autres aspects de la vie. L'écoute de série scande le rythme des jours et des nuits (et parfois entre en conflit avec d'autres rythmes, ceux du travail ou de la vie familiale…), elle nourrit la conversation sociale, donne lieu à toute une activité critique et d'échanges en ligne, et devient même dans certains cas (on pense ici tout particulièrement à la culture *fan*) un facteur identitaire de premier plan.

Là où la cinéphilie peut être entendue « comme une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours »[2], liée historiquement à un ensemble de dispositifs (la salle obscure, les revues de cinéma), la sériephilie engage pour sa part avec elle une composante expérientielle que son maillage dans la fibre même de ce qui fait le quotidien branché des individus d'aujourd'hui rend particulièrement signifiante. Netflix n'a pas créé le *Binge Watching*, et le recours du géant à des algorithmes dirigeant l'attention des spectateurs vers ce qu'ils sont susceptibles d'apprécier n'a pas généré le phénomène des niches. Mais la série est devenue le véritable phénomène culturel qu'elle est désormais en arrimant fortement ses dispositifs d'offre (d'abord le coffret DVD, maintenant les plateformes de contournement qui permettent de délocaliser complètent l'écoute) à une sorte « d'ontologie de l'expérience sérielle » qui révèle possiblement une nouvelle facette du rapport anthropologique des humains avec le récit de fiction.

1. Christophe Carrière, « Séries : les maitres du cinéma derrière la caméra », *L'express*, publié le 04/09/2015, – lexpress.fr/culture/cinema/series-les-maitres-du-cinema-derriere-la-camera_1711573.html
2. Thierry Frémaux et Antoine de Baecque, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*. 1995, nº 46, p. 134.





↑ **House of Cards** de Beau Willimon (2013-) → **Stranger Things** de Matt et Ross Duffer (2016-)

Les séries *Netflix Originals*

La diversité à l'heure de l'hyperchoix

PAR STÉFANY BOISVERT



↑ **Sense8** des sœurs Wachowski et Joseph Michael Straczynski (2015-2018)

L'offre de séries télévisées n'a jamais été aussi abondante qu'aujourd'hui, grâce entre autres aux plateformes de *streaming* – Netflix en tête – qui se sont lancées dans la production d'œuvres « originales ». Un coup d'œil aux statistiques donne d'ailleurs le tournis : le nombre de séries télévisées (*scripted series*) produit annuellement, aux États-Unis seulement, a plus que doublé en 7 ans ! Selon le terme consacré par l'industrie, nous vivons désormais à l'ère de la Peak TV. À première vue, l'offre est telle qu'il devrait maintenant y en avoir pour tous les goûts. Or, comme l'histoire de la télévision nous l'a depuis longtemps appris, l'accroissement de l'offre de séries peut parfois agir comme un écran de fumée, derrière lequel les mêmes visages, les mêmes histoires déclinées sous d'infinies variables sont reproduites, avec l'intention de reconduire les succès passés. Face au constat récent d'une homogénéité de la production audiovisuelle, les revendications de groupes sociaux, d'acteur.rice.s et de créateur.rice.s se sont donc multipliées afin d'encourager l'industrie télévisuelle à ne pas simplement produire *plus*, mais à produire *mieux*, en représentant une plus grande diversité de voix, de corps, de visages, de modes de vie, de sexualités, d'identités au sein de ses fictions en série.

Netflix semble se présenter comme la réponse aux critiques. Après avoir cherché un temps à s'arroger le statut de distributeur de séries de « qualité » – à l'instar de HBO dont il entendait être le fier successeur –, le géant du Web a en effet changé de cap afin de promouvoir plus explicitement un mandat de diversité et d'inclusion. Pour l'entreprise, une stratégie de diversification pour ses séries « originales »[1] est présentée comme une nécessité, du fait qu'elle vise des publics non plus « nationaux », mais bel et bien « mondiaux ».

NETFLIX À L'ASSAUT DE LA DIVERSITÉ

Déjà, l'une des toutes premières séries de Netflix, *Orange is the New Black* (2013-), donnait le ton en affichant une forte volonté d'inclusion de la diversité – ethnique, sexuelle et générationnelle. En faisant le pari de développer une série dans une prison pour femmes, *OITNB* propose un microcosme social particulièrement propice à l'exploration de la pluralité d'identités, de cultures, de sexualités et de vécus qui peuvent se cacher derrière le terme, monolithique, de *femme*. Cette série de Jenji Kohan fait notamment la part belle à la représentation de protagonistes diversement racisées, auxquelles le récit s'intéresse délibérément, et non pas en tant que simples faire-valoir. Refusant l'âgisme ordinaire de l'industrie, *OITNB* brosse également le portrait empathique de plusieurs femmes du troisième âge dont les parcours de vie témoignent de leur intelligence singulière comme de leur résilience. Un peu à l'image d'une autre série de Netflix, *Grace and Frankie* (2015-), une comédie qui cherche à bousculer les tabous concernant la sexualité des femmes septuagénaires, *OITNB* cherche donc à bouleverser les normes représentationnelles d'une industrie télévisuelle reconnue pour condamner à la retraite forcée la plupart des actrices de plus de quarante ans. Plus généralement, cette série a aussi été remarquée pour sa célébration d'un plus vaste registre d'expressions de genre et de sexualités que ce qu'on retrouve habituellement dans les séries, remettant en cause les préjugés hétérosexistes et les

visions normatives du féminin en octroyant notamment un rôle de premier plan à une femme trans de couleur.

Pour sa part, la série de science-fiction *Sense8* (2015-2018), créée par les sœurs Lana et Lilly Wachowski, est un hymne à la diversité et à l'acceptation des différences. Grâce à une prémisse axée sur un groupe d'individus éparpillés aux quatre coins du monde, mais qui sont connectés affectivement et mentalement en formant un « cluster », le récit met en scène un héros multiple composé de personnages aux identités diverses, mais qui acquièrent une expérience intime de l'autre, en tant que part d'eux-mêmes. La vision progressiste de *Sense8* est d'ailleurs superbement résumée lors d'une séquence qui, par les voies d'un montage alterné (s02e01), illustre les divers types de discrimination dont sont victimes les personnages principaux. Alors que Kala, l'une des protagonistes, s'insurge contre l'étiquette de « vierge » que les gens emploient à son endroit, les autres membres du « cluster » regardent à tour de rôle un graffiti dont le mot change en fonction de leur point de vue subjectif et du type de discrimination dont elles/ils ont été victimes, soit en raison de leur sexualité, de la couleur de leur peau, de leur culture ou de leur identité de genre. La vision volontairement inclusive de *Sense8* enjoint ainsi à voir ce qui nous unit, au-delà des différences.

L'incursion de Netflix dans l'univers Marvel a également été l'occasion de mettre à profit sa stratégie d'inclusion et de diversification. La série *Luke Cage*, qui propose un casting composé presque exclusivement d'acteur.rice.s noir.e.s, aborde en effet la question du racisme systémique aux États-Unis et célèbre la richesse de la culture afro-américaine. De son côté, la série *Jessica Jones* affiche certes une diversité culturelle moindre, mais a néanmoins marqué l'histoire de la télévision comme une des seules séries dont une saison est entièrement réalisée par des femmes, témoignant ainsi de la volonté d'encourager plus de diversité derrière la caméra. Netflix renchérissait d'ailleurs en février 2019 en lançant la série *Russian Doll*, entièrement écrite et réalisée par des femmes.

Du côté des *teen dramas* de Netflix, on sent également une volonté de montrer une société caractérisée par une plus grande diversité ethnique, sexuelle et de genre, jugée plus représentative de la réalité et des valeurs des millénariaux (*13 Reasons Why*, *Everything Sucks!*, *Sex Education*, etc.). Exemple éloquent : le tout récent *reboot Chilling Adventures of Sabrina* (2018-) propose une relecture des aventures de la jeune sorcière en l'entourant d'un groupe d'ami.e.s et de collègues moins homogène que ce que nous retrouvions dans la sitcom des années 1990 (*Sabrina the Teenage Witch*, 1996-2003). La série explore notamment avec empathie l'histoire d'un personnage non-binaire, Susie. Une telle reconnaissance de la diversité des genres est loin d'être anodine, surtout au sein d'un genre télévisuel, le *teen drama*, qui valorise habituellement la conformité aux normes sociales. Progressivement mais avec assurance, les séries pour ados de Netflix semblent encourager la diversification des personnages qui sont mis en scène. Comme l'affirme d'ailleurs Anwar dans la toute récente série britannique *Sex Education* : « [...] you know homophobia is so 2008, right? » (s01e01)





↑ **Chilling Adventures of Sabrina** de Roberto Aguirre-Sacasa (2018-) → **Orange is the New Black** de Jenji Kohan (2013-)





→ **Sex Education** de Laurie Nunn (2019-)

← **The Get Down** de Baz Luhrmann et Stephen Adly Guirgis (2016-2017)

DE LA DIVERSITÉ… À L'ÉQUITÉ ?

Toutefois, même si la volonté est manifeste de créer des séries plus inclusives, tant aux États-Unis qu'à l'international, la vigilance reste de mise. Ces dernières années, des séries de Netflix reconnues pour leur caractère inclusif ont passé à la trappe. À la consternation des fans, l'entreprise annonçait notamment en 2017 l'annulation de *Sense8* mais aussi de *The Get Down* (2016-2017), comédie musicale de Baz Luhrmann sur l'avènement du hip hop et du disco qui contribuait de manière importante à la diversité culturelle proposée par la plateforme. Certes, ces fictions ne sont pas les seules à avoir été annulées par l'entreprise, mais compte tenu de leur caractère novateur et volontairement inclusif, l'annonce a eu l'effet d'une bombe. Bien sûr, l'argument avancé est d'ordre pécuniaire : selon Ted Sarandos, CCO de Netflix, la popularité de ces séries était insuffisante pour en justifier les budgets mirobolants. Mais au-delà de l'argument de la rentabilité, cette situation montre que tout n'est peut-être pas gagné concernant la représentation de la diversité au petit écran. En effet, comment encourager la diversité, s'il s'agit ensuite de la réduire aussitôt qu'elle s'avère moins « populaire » que le *statu quo* ? Comment rendre la diversité humaine réellement attirante si les plus gros budgets sont réservés aux œuvres susceptibles d'être plus fédératrices, donc consensuelles ?

Au-delà de la controverse autour de ces annulations, le cas Netflix apparait également instructif des blocages qui persistent au sein de l'industrie audiovisuelle concernant la question de la diversité. Bien qu'on sente un désir d'inclusion, on remarque une fâcheuse tendance à investir les personnages secondaires de la « mission » de représenter cette diversité. Autrement dit, plusieurs séries originales de Netflix affichent encore une propension à développer des personnages principaux majoritairement blancs, cisgenres, hétéros – qui symbolisent l'hégémonie télévisuelle d'hier – autour desquels gravite une diversité plus grande d'individus (*OITNB*, *Chilling Adventures of Sabrina*, *13 Reasons Why*, etc.). La logique semble être d'encourager la diversité, mais tout en concevant que celle-ci s'évalue encore à l'aune d'une norme.

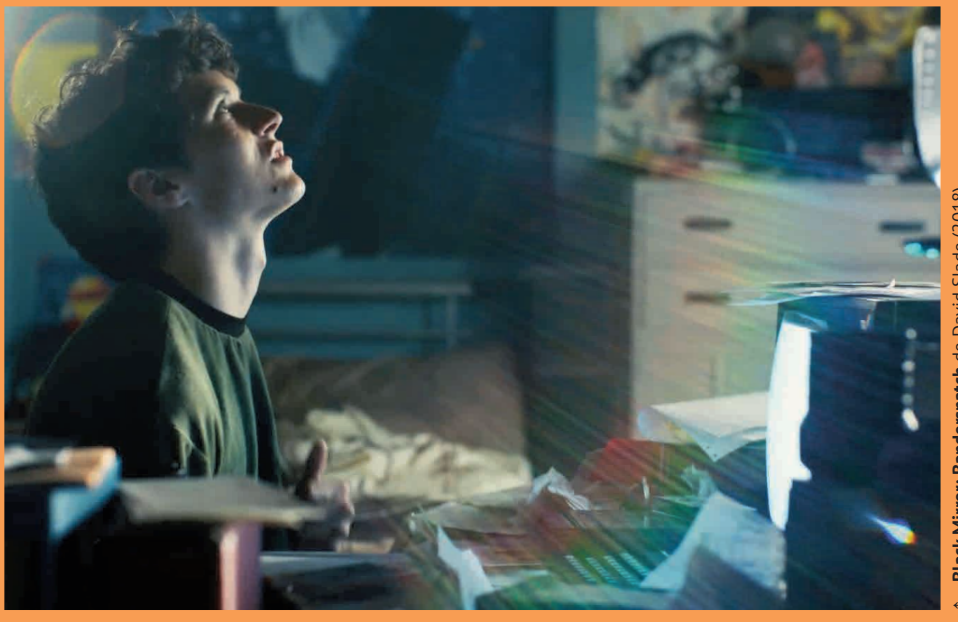
Plus fondamentalement encore, et au-delà des multiples séries offertes, le cas de Netflix illustre de manière saisissante que le véritable enjeu de la diversité culturelle est sa « découvrabilité » à l'ère du *streaming* : du fait de l'utilisation d'algorithmes de recommandation personnalisés, les plateformes offrent une palette de séries à hauteur variable, s'adaptant aux sensibilités de chacun.e. Pour cette raison, la vision inclusive proposée dans certaines séries de Netflix n'atteindra que celles et ceux qui la partagent déjà. Du fait de la surabondance de choix qu'elles doivent offrir, les plateformes comme Netflix ont donc le potentiel de représenter un monde beaucoup plus complexe, qui célèbre la pluralité et l'égalité des expressions culturelles et identitaires. Mais au final, cette diversité en est cependant une que nous aurons toujours le loisir de ne pas regarder. Pire encore, grâce à l'œuvre des algorithmes, de ne carrément plus *voir*.

1. Par « séries originales », nous faisons référence aux fictions produites ou commandées par Netflix pour une diffusion exclusive et mondiale sur sa plateforme. La catégorie n'inclut donc pas les séries dont l'entreprise n'a fait qu'acquérir les droits de distribution exclusive pour certains territoires et ce, même si ces fictions sont qualifiées de « Netflix Originals ».

Mosaic 1, *Bandersnatch* 0

L'interactivité et l'importance du point de vue

PAR CÉLINE GOBERT



↑ **Black Mirror: Bandersnatch** de David Slade (2018)

Les expérimentations sérielles, dans leur exploration du rapport complexe entre le spectateur, le format proposé et l'interaction que permet tout objet artistique entre son auteur et son public, questionnent surtout une chose : jusqu'à quel point peut-on parler d'art en l'absence de point de vue ?

Dans le sixième et dernier épisode de la version HBO de la série *Mosaic* réalisée par Steven Soderbergh, l'enquêtrice fixe avec émotion un dessin représentant Olivia Lake (Sharon Stone), auteure de romans jeunesse mystérieusement assassinée, dont le meurtre irrésolu constitue l'enjeu principal du récit (du moins, c'est ce que l'on croit). Elle est émue par ce que le dessin révèle : le point de vue de l'artiste (dans ce cas-ci, la perspective d'une enfant admiratrice) qui a représenté l'écrivaine comme une figure bienveillante, calme, belle, loin du profil de la femme narcissique et cruellement seule aperçue jusqu'alors. Sans point de vue, il n'y a pas d'art : voilà ce qu'affirme Soderbergh avec *Mosaic*, et ce n'est pas un hasard s'il termine sa minisérie sur cette séquence. Car, de fait, il est moins capital de savoir qui a assassiné Olivia Lake que de comprendre l'importance d'un point de vue. Et, dans *Mosaic*, il y en a plusieurs. En premier lieu le nôtre, en tant que spectateurs.

C'est pourquoi l'application pour tablettes et téléphones intelligents propose une version interactive de la série faisant se rencontrer la mise en scène du cinéaste et l'interaction du spectateur qui peut choisir entre plusieurs chapitres. Une fois un chapitre regardé (plus court que la version HBO), d'autres se « débloquent », et le spectateur peut alors avancer dans l'intrigue comme il le souhaite, le tout prenant la forme d'une sorte de toile d'araignée à l'écran. Des « découvertes » peuvent aussi être lues en cours de visionnage, par exemple : une page Wikipedia consacrée à Olivia Lake (dans la

version télé, la page apparait seulement deux secondes), ou encore de courtes vidéos (directement intégrées à l'intrigue du côté de HBO).

Évidemment, les récits déployés sur plusieurs plateformes et les œuvres interactives ne datent pas d'hier, mais la comparaison entre les deux options qu'offre Soderbergh, notamment dans le format sériel au sein duquel les expérimentations hybrides sont quelque peu nouvelles, permet d'aller plus loin puisque le cinéaste creuse la réflexion sur le lien qui existe entre celui qui regarde et l'objet regardé.

L'application permet en outre d'arpenter la fiction de façon aléatoire, dans le désordre, en s'attardant (ou non) sur des détails, des personnages. C'est seulement dans la version linéaire et réarticulée de la même intrigue que nous avons accès en tant que spectateurs à un autre point de vue, celui de Soderbergh. « Tout est une question d'angle », dira d'ailleurs l'un des personnages. Notons au passage que le polar et le film policier d'enquête sont les genres parfaits pour explorer plusieurs notions majeures du geste artistique (qui montre ? qui regarde ? que ressort-il de la confrontation entre les deux ?).

LA VÉRITÉ EST DANS LE MONTAGE

Dans le dernier épisode, Soderbergh revient ainsi sur ses pas, montre une scène que l'on a déjà vue, avant de suivre un autre chemin narratif qui amène à un autre point de vue. Et donc, à une autre interprétation de la scène. Le montage de Soderbergh dit des choses que le format interactif ne dit pas, ou ne peut pas dire complètement. D'abord, dans la version linéaire, tant les scènes que les personnages se font écho différemment. Soderbergh a déterminé un ordre précis, et cet ordre définit de façon plus précise et plus claire les personnages, non seulement leurs relations, mais aussi les dynamiques de pouvoir entre les protagonistes, qui se mettent en place plus lentement sous nos yeux. Par exemple, nous savons dès le début qui est arrêté pour le meurtre d'Olivia Lake et cela change complètement notre perspective. Toute la structure scénaristique s'articule dès lors autour de cette proposition fondatrice : est-ce lui, le coupable ? Comment va-t-il s'en sortir ? etc. La structure de l'application, elle, sert davantage à démontrer l'éclatement identitaire des individus.

Ainsi, c'est davantage dans sa version interactive que *Mosaic* aborde par le prisme du fractionnement, la psychologie de ses protagonistes – et toute la dimension dramatique qui en découle – en les traitant eux aussi comme une mosaïque en désordre, un puzzle à reconstruire. C'est d'ailleurs comme cela qu'Éric Neill (Frederick Weller) séduit Olivia, figure présentée d'emblée comme morcelée dans son rapport aux autres : il dit voir toutes ses facettes : la philanthrope, la mondaine, l'artiste, mais aussi la femme seule. Pour Soderbergh, rien n'est plus complexe qu'un être humain, et rien n'est plus difficile à saisir que cette personne dans sa globalité (chaque facette étant aussi réelle que dérisoire). L'application en ligne propose donc aux spectateurs d'explorer l'essence d'un personnage, de creuser le mystère d'un être lequel, selon les points de vue, n'est jamais perçu de la même façon.





↑ **Mosaic** de Steven Soderbergh (2018)

Évidemment, la dimension méta n'est jamais loin : dans un tel état de démembrement structurel, soit la série se façonne d'après notre propre identité de spectateur (et nos sélections arbitraires), soit elle nous échappe totalement. En l'absence du point de vue du cinéaste, Soderbergh nous laisse face à nous-mêmes et à nos propres choix. Mais nous allons y revenir. Intéressons-nous d'abord à l'exemple contraire. Car si cette multiplication des points de vue (et leur coexistence dans l'appréciation d'une « œuvre d'art ») constitue le point fort de *Mosaic*, ce sont les mêmes raisons qui font de *Bandersnatch* de David Slade un réel désastre.

L'EXPÉRIENCE UTILISATEUR DU SPECTATEUR

Dévoilée sur Netflix sous la bannière de la série *Black Mirror*, « l'œuvre » a provoqué un important engouement sur la toile. Mais elle s'est à la longue vidée de tout enjeu et de toute réflexion en se heurtant à cette même question de perspective, et aussi d'intimité. Si à l'instar de *Mosaic*, *Bandersnatch* propose, elle aussi, de parcourir des chemins narratifs différents basés sur les choix de celui qui regarde, elle a toutefois tout du gadget « méta » : non seulement le personnage principal dialogue-t-il littéralement avec nous, spectateurs du Netflix du futur, mais le scénario se permet aussi plusieurs clins d'œil sur son propre déroulement. Située aux confins de formats déjà existants (le jeu vidéo et *le livre dont vous êtes le héros*), ce qui en fait déjà une entreprise moins novatrice que ce que propose la multiplateforme *Mosaic*, la série fait de sa fragmentation narrative une expérience tenant davantage de l'UX (comprendre : l'*User eXperience*, l'expérience utilisateur) que de la réflexion d'un auteur (Netflix permet d'ailleurs de tout explorer en nous faisant revenir en arrière dans le récit). *Les Cahiers du Cinéma* décrivent très bien cette notion dans le numéro (décembre 2018, nº 750) intitulé « Dans quel monde entrons-nous ? » : « Netflix veut maximiser l'expérience de son user. Chaque geste est donc « étudié » […] on est réduits à presque rien, à quelques cases, de genre, de sexe, de goûts vagues », écrit Stéphane Delorme. C'est l'intérêt de l'industrie de caricaturer nos goûts et nos sensibilités pour pouvoir plus facilement nous satisfaire. »

En toute logique, ce qui a *in fine* passionné les foules n'a pas été de savoir ce que le procédé interactif apportait au récit, à l'écriture ou au rapport du spectateur avec l'image, mais ce que l'expérience (à toute fin pratique narcissique) révélait du groupe « spectateurs ». Netflix a ainsi rendu publiques des statistiques globales : combien de personnes ont choisi la marque de céréales Sugar Puffs plutôt que Frosties ? Combien ont préféré cacher le cadavre du père plutôt que de le couper en morceaux ? Mieux encore : on peut aussi comparer les tendances par pays ! Même si l'expérience de la série se vit individuellement, Netflix replace ainsi le spectateur dans un statut qui répond à une logique consumériste : une donnée de plus à analyser parmi tant d'autres, lesquelles viendront – peut-être – nourrir des algorithmes. Et où est David Slade, l'auteur, dans tout cela ? Nulle part.

Reprenons : dans les deux cas, le format sériel permet donc d'analyser le rapport qu'entretient le spectateur avec l'objet artistique, même si les choix de celui-ci ne

changent pas le contenu (seulement la façon d'y parvenir). Dans les deux cas, l'autonomisation de celui qui regarde est quelque peu factice. La différence est que dans *Bandersnatch*, le spectateur a le sentiment de faire partie d'une expérience collective. D'où, si l'on veut être minimalement positif, le vague sentiment d'une dimension d'appartenance à un groupe, qui pourrait en quelque sorte renvoyer au visionnement collectif d'un film en salles, même de façon très superficielle. Soderbergh, lui, propose une expérience bien plus solitaire (on vous le disait plus tôt : *Mosaic* est non seulement une série sur la solitude, mais aussi sur l'expérience même de la solitude) ; on ne cherche pas ici à interagir mais avant tout à fouiller, à s'immerger dans la série, en analysant par exemple les documents et les articles de journaux sur l'affaire. Entre *Mosaic* et *Bandersnatch*, c'est la forme de l'interactivité qui diffère et confère, ou non, du sens à l'image. Soderbergh touche à quelque chose de l'ordre de l'intime, au rapport personnel, silencieux, du spectateur avec l'art. D'où l'importance du dessin final, et de l'émotion du personnage qui le regarde : il ne s'agit pas alors que d'un dessin, mais bien de l'expérience intime d'une enfant face à une artiste qui est donnée à voir et révèle une des facettes positives d'Olivia Lake. La scène précédente, dans laquelle une jeune fille de 17 ans dit vouloir écrire un livre sur l'auteure, l'idole qui a changé sa vie, sert la même idée : l'art importe seulement s'il laisse une marque, s'il nourrit l'âme, une existence anonyme, s'il permet de se réapproprier quelque chose – un être, une idée – à la lumière de qui l'on est. Pour sa part, *Bandersnatch* replace simplement le spectateur dans la matrice Netflix, dans une logique plus large, de consommation notamment.

Pour conclure, disons que ce que l'on voit clairement avec l'émergence de ces nouveaux formats, outre l'importance sinon la nécessité d'un point de vue, c'est que cet art (sériel), qui tente désespérément de s'adapter à son spectateur, répond surtout aux exigences d'un marché en pleine transformation. La majorité de ces formats cherchent avant tout à contrer l'avalanche actuelle de contenus par la variation des formes, quitte à perdre de vue, dans le cas de *Bandersnatch*, tout contenu (car il faut bien le dire : le scénario est famélique et ne tient qu'à une question – inintéressante au possible – l'adolescent va-t-il réussir ou non à finir son jeu vidéo ?). L'épisode ne fait d'ailleurs pas illusion au-delà de l'aspect amusant de son procédé, car toute expérience formelle nouvelle ne saurait s'imposer en l'absence d'un bon scénario. C'est là que se cache le secret de l'artiste, et de l'art au sens large. Pour ne pas disparaitre derrière ces formes nouvelles, induites par des réalités consuméristes, il faut en effet non seulement avoir une bonne histoire, mais aussi un artiste aux commandes, comme Soderbergh, qui cherche moins à amuser et divertir celui qui regarde, qu'à lui faire réaliser l'importance de son regard. Avec *Mosaic*, Soderbergh ne fait d'ailleurs que poursuivre dans le format « série » ce qu'il faisait déjà au cinéma – et récemment dans *Unsane* filmé entièrement avec un iPhone – c'est-à-dire : amener le spectateur à expérimenter de façon très personnelle la multiplicité des formes narratives disponibles et les conséquences de leur utilisation (émotionnelles, intellectuelles), de même qu'à questionner simultanément le rapport que celui-ci entretient avec l'image, et donc aussi avec l'artiste.

Les séries au Québec

Entre téléroman+ et «format», le récit d'un attachement

PAR PIERRE BARRETTE



↑ **La famille Plouffe** de Roger Lemelin (1953-1959)





↑ **Le temps d'une paix** de Pierre Gauvreau (1980-1986) → **Les pays d'en haut** de Gilles Desjardins (2016-)





↑ **Aveux** de Serge Boucher (2009) → **Unité 9** de Danielle Trottier (2012-)

La dernière décennie a vu le paysage de la série télé se transformer radicalement, avec notamment une progression fantastique du nombre d'œuvres proposées aux amateurs, et ce sur une panoplie de plateformes qui ne cesse de s'élargir et de se diversifier. Au milieu de cette improbable mer d'épisodes en provenance d'un peu partout dans le monde – même si, on doit le reconnaitre, une majorité provient des États-Unis – la production québécoise peut paraitre bien marginale, et elle l'est certainement sur le plan du volume relatif. La petitesse du marché local et les règles de circulation, d'adaptation et d'achat qui prévalent à l'échelle internationale imposent un cadre qui rend peu compétitive la production indigène de séries, eu égard au nombre d'heures produites au total. À cela, on doit ajouter que les joueurs locaux ont dû s'habituer à produire des contenus en disposant de moyens significativement plus restreints que leurs compétiteurs, même les plus immédiats : un épisode de série télé réalisé au Québec coute autour de 450 000 $, alors que le Canada anglais y injectera environ 4 fois plus, soit 2 millions, même si au final nos séries sont beaucoup plus vues que celles du ROC (du moins par le public indigène). Et on ne parle pas ici des séries HBO ou Netflix, qui bénéficient pour certaines d'entre elles de budgets hors de ce monde : 100 millions de livres pour les 10 premiers épisodes de *The Crown* (environ 16 millions de dollars canadiens par épisode), 25 millions de dollars pour le seul pilote de la série *Westworld* ! Le contexte actuel de diffusion, qui rend largement accessible ces émissions – tant par voie légale qu'illégale – crée de facto une situation de compétition pour l'attention des spectateurs, lesquels ne sont pas nécessairement conscients du fantastique déséquilibre entre les moyens dont dispose chacun.

Mais cela rend-il la production locale *insignifiante* pour autant ? Je ne le crois pas. Au-delà des discours parfois angéliques sur la légendaire « créativité québécoise » et les truismes qu'on nous sert *ad nauseam* concernant la « débrouillardise » de nos artisans, même la prise en compte la plus réaliste, la moins complaisante de cette production ne peut conduire qu'au constat d'une sorte de petit miracle. Et pour moi, ce miracle ne tient ni à la quantité de séries réalisées localement dans les dix dernières années, non plus qu'à leur qualité moyenne – qui se situe tout de même au niveau de standards internationaux assez élevés – mais à la diversité de ce corpus, et par le fait même à la manière dont celui-ci remplit un ensemble de fonctions et touche un spectre très large de publics, qui en redemandent ! On donne souvent l'exemple des pays nordiques (la Suède et le Danemark, notamment) pour illustrer la réussite de petits marchés (à peu près de la grosseur du Québec) à exporter leurs séries, qui obtiennent une forte visibilité internationale (*Bron*, *Real Humans*, *Beck*, *Borden*, etc) ; ce qu'on ne sait peut-être pas

toujours, par contre, c'est que ces productions sont le produit de systèmes nationaux qui valorisent par-dessus tout la réalisation d'un petit nombre d'œuvres hautement visibles, financées en partie par des producteurs étrangers (souvent des Allemands, particulièrement friands de *Nordic Noir*) et destinées dès leur conception à une forte circulation transnationale. La production de séries au Québec nourrit, quant à elle, un marché essentiellement local, développant une offre qui rejoint des préoccupations surtout vernaculaires ce qui, selon moi, est le signe du degré de maturité culturelle atteint par notre industrie, bien plus que le marqueur de ses insuffisances.

PERSISTANCE ET MATURATION DE LA FORME TÉLÉROMANESQUE

Historiquement, la fiction sérielle, au Québec, a pris la forme du téléroman ; de *La famille Plouffe* dès l'origine de la télévision au *Temps d'une paix* au cœur des années 1980, le genre est devenu dominant et le plus important véhicule identitaire au sein de la programmation télé francophone, au point qu'il constitue vraisemblablement la seule contribution de la télévision locale au répertoire mondial des formes sérielles (à côté du *serial* états-unien, du feuilleton historique en France, des *soaps* américains et anglais ou de la *telenovela* brésilienne, par exemple). Le téléroman, c'est toujours, à un niveau ou à un autre, la fiction du Pays ; c'est le récit vernaculaire par excellence, un réservoir de motifs (lieux, personnages, récits) qui nous « ressemblent » :

> Ce qui légitime le téléroman comme catégorie générique, ce sont ses personnages familiers, attachants, qui « content » des histoires au plus grand nombre. Ces histoires, drôles et tristes, sont celles de ces centaines de personnages de tous âges, de tous les coins du Québec, de tous les milieux sociaux, riches et pauvres, bons et méchants qui ont vécu, à des degrés divers, l'histoire d'une époque : celle de l'affranchissement que représentait le changement.[1]

Même si plusieurs le considèrent aujourd'hui comme une forme historique et « vieillie », le genre téléromanesque – son esprit, à tout le moins – reste très vivant dans la production contemporaine, et plusieurs parmi les « séries » les plus populaires des dix dernières années s'inscrivent dans son sillage. On pourrait croire que cela est particulièrement vrai d'émissions qui constituent des « reprises » ou des suites de téléromans marquants – par exemple *Les pays d'en haut*, qui reprennent depuis 2016 le motif des *Belles histoires des pays d'en haut* –, mais ce n'est pas le cas en réalité. L'entreprise d'actualisation et de mise au jour du téléroman culte des années 1960 retravaille tellement en profondeur son matériau de référence (préférant revenir à une lecture de l'œuvre source que constitue *Un homme et son péché*, la novella de Claude-Henri Grignon, plutôt que de s'appuyer sur le téléroman des années 1960) que le résultat s'inscrit en bout de ligne dans la veine des « séries de qualité », très cinématographiques ; elle rappelle plutôt *Deadwood*, le western « réaliste » de HBO, que *L'auberge du chien noir* dont le dernier épisode diffusé en 2017 marquait en quelque sorte la fin d'un cycle.







↑ **Les bobos** de Marc Labrèche et Marc Brunet (2012-2013) → **La galère** de Renée-Claude Brazeau (2007-2013) → **Les beaux malaises** de François Avard et Martin Matte (2014-2017)

J'ai plutôt à l'esprit des émissions – je ne cite que les plus marquantes – comme *Unité 9*, *La galère*, *L'échappée*, *Destinée*, *L'heure bleue*, *Au secours de Béatrice*, *Mémoire vive*, *O'*, *Yamaska* : ces séries, que l'on désigne dans l'industrie comme des téléromans +, constituent encore le cœur vivant de la production contemporaine. Tournant toujours à un titre ou à un autre autour de la famille (famille au premier degré comme dans *O'*, *Nouvelle adresse*, *Mémoire vive* ou famille nouveau genre, « projetée », « reconstituée », « moderne », « dysfonctionnelle » comme dans *La galère* ou dans *L'échappée*), ces fictions dramatiques reprennent pour l'essentiel la formule classique, celle de raconter l'histoire « de ces centaines de personnages de tous âges, de tous les coins du Québec, de tous les milieux sociaux, riches et pauvres, bons et méchants » à laquelle le public s'identifie profondément. Le fait qu'on sorte plus fréquemment les équipes du studio, qu'on y ait abandonné le mode traditionnel de tournage à trois

Le genre téléromanesque – son esprit, à tout le moins – reste très vivant dans la production contemporaine et plusieurs parmi les « séries » les plus populaires des dix dernières années s'inscrivent dans son sillage.

caméras, que les thèmes qu'on y aborde soient parfaitement contemporains ne changent pas grand-chose à l'affaire : c'est le fonds de commerce du téléroman que de porter en lui « l'affranchissement que représente le changement », d'être à la fois ce cliché un peu statique au diapason de l'actualité et le révélateur de l'impermanence profonde des choses. En ce sens, le genre reste le marqueur le plus sûr, il me semble, de ce que le sociologue Éric Macé appelle « le conformisme provisoire » de la télévision ; son immense popularité trouve à s'expliquer là, dans la capacité de la forme téléromanesque à accueillir et à donner du sens au tiraillement entre continuité et changement, entre identité et différence, entre le Même et l'Autre qui aime à s'y jouer.

Une émission comme *Unité 9* illustre parfaitement bien ce phénomène. Forte de cotes d'écoute avoisinant chaque semaine les 2 millions de téléspectateurs, il s'agit d'un succès hors norme, plus spectaculaire encore si on le situe dans le contexte

nord-américain. Le cadre carcéral (la prison pour femmes de Lietteville) où se déroule la plus grande partie de l'action, le climat de violence et de sexualité peu conventionnelle qui y règne, l'extrême tension des relations filiales (une situation d'inceste et plusieurs autres pathologies familiales) qui existent entre certains des personnages à l'avant-plan de l'intrigue constituent en fait des éléments qui peuvent paraitre étrangers à l'univers du téléroman traditionnel. Pourtant, un regard le moindrement attentif à ce microcosme révèle une filiation profonde : là où traditionnellement la « famille nucléaire québécoise » (celle de *La famille Plouffe*, des *Berger* ou du *Clan Beaulieu*) et son extension dans le quartier (sur la *Rue des pignons*, dans *La Petite Patrie*), dans la ville (*Montreal PQ*) ou la Région (le Charlevoix du *Temps d'une paix*, la Gaspésie de *Cormoran*), constituait la « cellule » de référence dans laquelle pouvait se projeter le public du téléroman, *Unité 9* propose plutôt de s'intéresser – à la suite de la fracture de la famille traditionnelle, de sa dissolution sous les coups répétés d'un patriarcat dysfonctionnel – à la recomposition d'une nouvelle « unité », sous la forme d'une aile pénitentiaire où des femmes « blessées », revenues de tout, tentent tant bien que mal de nouer des liens (amicaux, filiaux, sexuels) entre elles. Cette dichotomie entre le registre brutalement contemporain, souvent extrême des thèmes exploités dans ce scénario très actuel et la forme somme toute assez conventionnelle qui l'accueille (dont un récit qui se construit surtout sur les dialogues et sur les relations psychologiques qui se tissent entre les personnages) permet d'expliquer les réactions de rejet parfois violentes dont ont été l'objet certaines scènes : le public du téléroman, majoritairement féminin et un peu plus âgé, assez traditionnel dans ses choix culturels et attiré devant *Unité 9* par la promesse implicite qu'elle contient d'un monde en partie réenchanté par la nouvelle solidarité féminine a très mal supporté l'agression subie par l'un des personnages favoris de la série, jugée à la fois très attachant et vulnérable. C'est un peu comme si Dexter, tout à coup, débarquait dans la cuisine de Rose-Anna…

DE LA SÉRIE AU FORMAT, PUIS À L'ŒUVRE

À cette production encore fort importante, qui constitue en quelque sorte la pérennité du téléroman à l'ère de la série (et à laquelle il emprunte plusieurs caractéristiques), il faut ajouter maintenant un ensemble d'émissions de fiction qui s'écarte résolument du modèle ayant historiquement prévalu au Québec. Certaines en semblent très proches, mais il s'agit selon moi d'une illusion… On parle souvent de *District 31* comme d'un téléroman (entre autres à cause de son rythme et de son mode de production), mais tant son format (30 minutes quotidiennes, du lundi au jeudi) que son appartenance au genre policier en font une créature un peu étrange, une sorte d'hybride auquel le souffle et l'intelligence scénaristiques de Luc Dionne confèrent une complexité et une profondeur



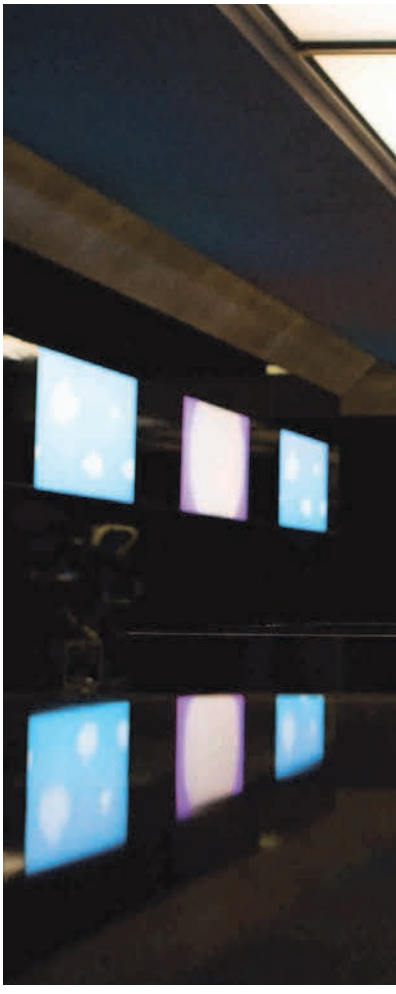


↑ **19-2** de Réal Bossé et Claude Legault (2011-2015) → **Série noire** de François Létourneau et Jean-François Rivard (2014-2016)

qui expliquent certainement en partie son incroyable popularité. Les trois propositions extraordinaires de Serge Boucher (*Aveux*, *Apparences*, *Feux*), surtout connu pour son travail pour les planches, reprennent en surface les déterminants du genre (la famille, le conflit psychologique, etc.) mais l'écriture singulière, très précise et très théâtrale de l'auteur de Victoriaville subvertit complètement la forme et débouche sur des récits d'une grande force, qui placent invariablement le spectateur en position inconfortable. Moins intéressantes selon moi sont les tentatives, de plus en plus en plus nombreuses dans le contexte de la production nationale d'inscrire les produits d'ici au sein d'un « format », soit qu'il s'agisse d'adapter une émission ayant connu du succès ailleurs (*En thérapie*, *Les invisibles*, *Complexe G*, etc.), soit qu'on s'efforce de composer un produit « passe-partout », fortement internationalisé et débarrassé d'aspérités par trop locales (*Blue Moon* en est probablement le meilleur exemple, mais il y a de ça également dans certaines séries de genre comme *Trauma*, *Ruptures*, *Toute la vérité*, *Le Gentleman* ou *L'imposteur* – qui ne sont par ailleurs pas sans qualités), soit encore qu'on profite d'une franchise bien établie pour produire un succès sans trop prendre de risques (*Les Boys*, *Lance et compte*).

Ultimement, ce sont encore les œuvres les plus difficiles à définir, à caser, à catégoriser, même lorsqu'elles affichent toutes les caractéristiques d'un genre, qui assurent aujourd'hui la véritable pérennité d'une tradition dont le caractère le plus original fut de se développer à cheval sur la littérature (on ne parle pas de téléroman pour rien) et le cinéma, pour devenir ensuite foncièrement *télévisuel*. *19-2*, écrit entre autres par Joanne Arseneau (aussi auteure du très beau et très drôle *Faits divers*), Réal Bossé et Claude Legault et réalisé par Podz, réussit le défi de réinventer le *cop show* en lui insufflant une incroyable dose d'humanité et de psychologie, et peut-être mieux encore en le débarrassant de ce machisme ordinaire qu'on croyait à tort faire partie de l'ADN du genre. Dans un autre registre, des séries « comiques » en format de 30 minutes comme *Tout sur moi*, mais aussi *Les bobos*, *Like-moi* et surtout *Les beaux malaises*, ont sorti la sitcom de ses ornières, fait exploser la forme et prouvé qu'un humour déjanté et réflexif, caractéristique de ce qu'on trouve aujourd'hui sur le Web, pouvait trouver son public à la télé. Mais, vraisemblablement, la palme de la dernière décennie revient à *Série noire*, qui réussit le coup de force somme toute exceptionnel de raconter une histoire forte, drôle, séduisante et actuelle, tout en traçant un portrait féroce de l'industrie télévisuelle, de son obsession des cotes d'écoute et des limites du médium. De la grande télé, qui révèle du même souffle les conditions de sa grandeur.

1. Roger de la Garde (2002), « Le téléroman québécois : une aventure américaine », Actes du colloque interamérique de communication Brésil-Canada, Editora da UNEB, Salvador-Bahia, Coll. "Coloquios Internacionais do INTERCOM", vol. 8, tome 2, p. 13.



Black Mirror

Le luddisme ludique

PAR DAMIEN DETCHEBERRY

Fer de lance des séries actuelles d'anticipation, *Black Mirror* joue pleinement la carte du divertissement en forme d'autoflagellation, en portant un regard critique et satirique sur notre dépendance aux écrans.



Il faut voir – ou revoir – *The National Anthem*, le glaçant épisode inaugural de la série d'anticipation *Black Mirror*, pour mesurer avec quel humour pervers son créateur, Charlie Brooker, a su donner un sens contemporain à l'adage « science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Dans un Royaume-Uni fictif, le premier ministre est informé que la duchesse de Beaumont, personnalité appréciée du public et bien connue des tabloïds, a été enlevée. Son ravisseur diffuse sur Youtube une revendication saugrenue qui a pour but d'humilier publiquement l'homme d'État, et qu'on se gardera bien de révéler aux lecteurs qui ont la chance de ne pas connaitre la suite des évènements. Sachez seulement que le plan machiavélique entrainera le premier ministre en désarroi, ses désastreux conseillers en communication, la population entière du pays et un cochon rose dans une spirale tragicomique où se mêlent une satire politique acerbe, comme savent si bien le faire les Britanniques, et un constat sans appel sur la puissance dévastatrice des réseaux sociaux.

Il n'est pas nécessaire de débuter par *The National Anthem* pour découvrir *Black Mirror*, puisqu'il s'agit d'une série dite « d'anthologie » – dont les épisodes ne sont liés que par leur thème à la manière des célèbres émissions *La Quatrième dimension (The Twilight Zone)* et *Alfred Hitchcock présente*, pour ne citer que les pionnières du genre. Mais force est de reconnaitre que cet épisode liminaire, outre le fait qu'il laisse un souvenir indélébile, résume parfaitement l'ADN de la série, qui met en scène des individus pris au piège d'une société obnubilée par les médias et la technologie, principalement par les écrans petits et grands. Ce sont eux, bien évidemment, les « miroirs noirs » du titre qui dominent nos vies.

FUTUR POCHE

Il existe en robotique un concept fascinant lié au malaise suscité par les robots androïdes dont la ressemblance est très proche de l'être humain, sans être suffisante pour que l'on ne fasse plus la différence entre l'homme et la machine. En d'autres termes, plus les imperfections de la copie sont subtiles, et plus elles paraissent monstrueuses à l'observateur. Le roboticien Masahiro Mori a appelé cette zone d'inconfort « the uncanny valley », traduite en français par « la vallée dérangeante ».

En évoluant bien souvent dans un futur si proche qu'il en devient désagréablement familier, en mettant en avant d'ingénieux gadgets futuristes mais tout à fait plausibles tels que ces micropuces permettant aux parents de surveiller leurs enfants en tout temps (*Arkangel*, de Jodie Foster, 2017), ou encore ce service de pompes funèbres qui se sert de l'historique internet des défunts pour simuler des conversations entre morts et vivants (*Be Right Back*, d'Owen Harris, 2013), *Black Mirror* a su transposer à merveille au récit d'anticipation ce concept de « vallée dérangeante » : une réalité similaire à la nôtre, presque identique, mais rendue monstrueuse simplement par de subtils dérèglements. Avec, toujours en ligne de mire pour chaque épisode, une mise en garde bien actuelle des dérives du progressisme qui risquent de faire basculer l'humanité dans un enfer technologique. C'est de cette manière que Charlie Brooker avait décrit la

série dans un article du *Guardian* en décembre 2011 : « [les épisodes] traitent tous de la façon dont nous vivons maintenant – et de la façon dont nous pourrions vivre dans 10 minutes si nous sommes maladroits »[1].

Dans la foulée du succès de *Black Mirror*, c'est toute une vague de séries d'anticipation qui s'est aventurée ces dernières années dans les eaux troubles du ludisme[2] ludique, exposant les dangers du progrès tout en proposant des univers de science-fiction séduisants, saturés d'appareils futuristes en tous genres. En abordant des thèmes tels que le transhumanisme, l'intelligence artificielle et la robotique, des séries comme *Westworld* et *Real Humans* proposent ainsi des visions pessimistes d'un futur néanmoins crédible, où la technologie est à la fois porteuse de magie et

Dans la foulée du succès de *Black Mirror*, c'est toute une vague de séries d'anticipation qui s'est aventurée ces dernières années dans les eaux troubles du luddisme ludique (…).

synonyme de déshumanisation. D'autres séries explorent à la fois les dérives mais aussi les opportunités de sociétés misant tout sur le numérique. Dans *Mr. Robot* par exemple, un hackeur de génie doublé d'un cyberjusticier (Rami Malek) lutte contre un conglomérat démoniaque qui ressemble à s'y méprendre à ce que donnerait la fusion des géants actuels du Web et de Wall Street. Reprenant enfin l'idée de la nouvelle de Philip K. Dick – et du film de Steven Spielberg, *Minority Report*, la série *Person of Interest* présente une société où les délits peuvent être prédits et les criminels arrêtés avant même d'avoir commis leur méfait ; mais elle substitue à l'élément surnaturel de la nouvelle de Dick – les précognitifs qui prédisent l'avenir – les capacités d'un superordinateur pouvant calculer les probabilités qu'un crime ait lieu. Si le principe philosophique reste le même – peut-on condamner une personne qui n'a pas *encore* commis de crime ? – cette dimension informatique vient apporter à l'histoire originale un niveau de lecture un peu plus vraisemblable.

RÉALISME POST-ÉTHIQUE

Black Mirror reste cependant la seule parmi toutes ces séries à réussir à reproduire épisode après épisode cette subtile alchimie entre malaise et familiarité qui faisait déjà la force de *The National Anthem*. Peut-être parce qu'elle est la seule à avoir su s'emparer aussi intelligemment du réel pour mieux le déformer, et faire de chaque épisode une éventualité scientifique ouverte à tous les fantasmes.


MB4



Cette particularité s'explique en partie par le CV inhabituel de son créateur, Charlie Brooker, qui fait reposer l'existence de la série sur un paradoxe intéressant. Cet ancien journaliste de la presse vidéoludique puis du magazine *The Guardian* – où il signait une chronique hebdomadaire dans le guide télévisuel – a longtemps été scénariste et animateur de talkshows satiriques portant sur le monde de la télévision, avant de devenir producteur de fictions. Personnage souvent sollicité par les médias, il fait donc office depuis de nombreuses années d'électron libre de la sphère télévisuelle britannique ; mais il est également un des discrets fondateurs de Zeppotron, une filiale d'Endemol, la tentaculaire société de production d'émissions de téléréalité telles que *Big Brother*, *Master Chef* et *Star Academy*.

C'est donc naturellement que *Black Mirror* est née sur Channel 4, la chaine anglaise qui présente également *Big Brother* et qui avait auparavant diffusé la précédente série de Charlie Brooker, *Dead Set* (2008), dans laquelle un plateau d'émission de téléréalité se retrouvait envahi par des morts-vivants. La téléréalité occupe également une place prépondérante dans *Black Mirror*, et sert même de cadre à deux des épisodes les plus marquants de la série : *Fifteen Million Merits* (Euros Lyn, 2011) et *White Bear* (Carl Tibbetts, 2013). Toutefois, même si ces épisodes sont construits comme des charges virulentes contre une civilisation assoiffée de divertissement, il est difficile de distinguer si la téléréalité y apparait comme responsable de cette dérive de la société du spectacle, ou si elle n'en est que le symptôme. Charlie Brooker se garde bien de trancher la question, ne proposant d'ailleurs à aucun moment dans la série la moindre échappatoire morale aux malheurs dans lesquels l'Humanité s'est elle-même enfermée.

On peut être reconnaissant à ce titre à Netflix, qui a racheté les droits de *Black Mirror* en 2016, de n'avoir pas modifié l'essence de la série. Si elle y a gagné en lustre hollywoodien avec l'implication de personnalités devant et derrière l'écran (John Hamm, Bryce Dallas Howard, Jodie Foster, John Hillcoat), l'équipe de départ et le ton original ont été conservés. Dévoilé en début d'année, l'épisode interactif *Bandersnatch* en fait même paradoxalement une nouvelle vitrine technologique pour Netflix, tout en renouant dans ses meilleurs moments avec le cynisme des tout premiers épisodes. Car c'est bien ce cynisme qui est à la fois la plus grande force de la série et ce qui la rend, aujourd'hui encore, aussi profondément dérangeante. À voir que *Black Mirror* émane, au même titre que *Big Brother*, du plus grand studio de production d'émissions de téléréalité, on en viendrait presque à croire que c'est chez les marchands de poison qu'on trouve les meilleurs antidotes.

1. theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror
2. Le mot « luddisme » vient d'un ouvrier anglais du nom de Ned Ludd, à l'origine d'un vaste mouvement de protestation contre l'automatisation des métiers à tisser qui a eu lieu à l'aube de la révolution industrielle du XIXe siècle. Par extension, le terme désigne aujourd'hui le rejet du progrès et des nouvelles technologies.

Les nouvelles séries noires féministes : ni fatales ni soumises

PAR CHARLOTTE BONMATI-MULLINS

Avec l'effritement entre les genres (cinématographiques et sexuels), une nouvelle ère télévisuelle s'ouvre.





↑ **Top of the Lake** de Jane Campion (2013-2017)

TOP OF THE LAKE OU LA SUBVERSION DU GENRE NOIR

Lorsque *Top of the Lake*, la minisérie de Jane Campion, fut présentée au Festival du film de Sundance en 2013, il s'agissait alors moins de réaffirmer la légitimation du « petit écran » que de mettre de l'avant un effet de vases communicants. Comme plusieurs réalisateurs avant elle, Campion appréhende la télévision comme un nouvel espace de liberté artistique. Là où le scénariste de cinéma voit son rôle minoré au profit du réalisateur depuis les années 1990, l'auteur-producteur de série est en revanche bel et bien celui qui lui insuffle son identité. S'il a des comptes à rendre, ce n'est qu'au studio et à la chaine qui le mandatent. Dans ce cas-ci, BBC Two, la chaine britannique ayant coproduit *Top of the Lake*, a laissé toute latitude à la réalisatrice et scénariste néo-zélandaise, lui permettant une exploration très intimiste du thriller policier, avec un rythme beaucoup plus ample et contemplatif que dans les séries policières procédurales traditionnelles. Le format hybride de la minisérie offre donc, d'une part, la possibilité de sonder les traumas de ses personnages et, d'autre part, de rebattre les cartes du genre Noir ; en allant encore au-delà du « dépoussiérage » qu'en firent notamment *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-2017) et *True Detective* (Nic Pizzolatto, 2014-2019). Bien que les prémisses de *Top of the Lake* s'apparentent aux conventions narratives du film noir, la réalisatrice de *La leçon de piano* (1990) et de *Holy Smoke* (1999) les détourne pour mieux s'approprier les discours philosophique et sociologique propres au genre. Comment ? En plaçant des femmes, de tous âges et de toutes origines, au cœur du récit policier à travers lequel elles sont généralement réduites à des corps suppliciés, Campion insère une perspective féministe au sein d'un genre où prolifèrent les victimes de violences masculines, souvent fétichisées et banalisées.

Ainsi, lorsque l'enquêtrice spécialisée en protection de l'enfance, Robin Griffin (Elisabeth Moss), revient à Laketop, petite cité lacustre aux confins de la Nouvelle-Zélande, pour arrêter le violeur de Tui, une adolescente d'origine thaïlandaise de 12 ans à peine, on comprend très vite pourquoi Robin se reconnait autant dans Tui. Suite à la disparition de cette dernière, l'héroïne n'aura donc d'autre choix que d'affronter ses propres démons et, avec eux, les hommes de Matt Mitcham (Peter Mullan), baron de la drogue de Laketop et père de l'adolescente abusée. Pour y parvenir, elle devra notamment interroger GJ (Holly Hunter), une gourou spirituelle « New Age » à la tête d'un groupe de femmes blessées, nouvellement installé à Paradise, un lopin de terre ayant jadis appartenu à Matt. Désormais, la guerre des sexes est (ré)ouverte.

Dans *Top of the Lake*, la question n'est plus seulement l'un des nombreux dérivés de « Qui a tué Laura Palmer ? » (*Twin Peaks*), ou « Qui a tué Dora Lange ? » (*True Detective*). L'intrigue policière ne révèlera pas non plus que la sexualité perverse de ces héroïnes est en partie responsable de ce qui leur est arrivé. Non, le féminicide ne se réduira pas à un McGuffin dressant le portrait d'une Amérique hantée par ses démons (le génocide des Autochtones dans la série de Lynch ou l'esclavagisme chez Pizzolatto). Les tourments existentiels des figures d'autorité chargées d'élucider le crime ne seront pas le centre de toutes les attentions. D'autant que ces figures de la loi ont presque

toujours été des hommes, blancs, hétérosexuels. Ici, Jane Campion bouleverse l'ordre établi « simplement » en représentant Tui vivante. Loin d'être anodine, l'énigme de *Top of the Lake* est en fait une mise en abime à travers laquelle toutes les violences masculines se répondent (les traumas de Tui et de Robin, mais aussi ceux de la tribu de GJ) et la réalisatrice se servira de ce constat pour dénoncer différents rapports de force individuels et collectifs (de la culture du viol aux tensions raciales).

Le constat de Campion est sans appel : le « No one » (signifiant à la fois « Personne » et « Tous ») que Tui glisse à Robin après que celle-ci lui eut demandé qui l'avait violée est annonciateur d'un conflit insoluble. Comme si la perpétuation des rapports de domination et de violence (des hommes envers les femmes, mais aussi envers les enfants et les étrangers) était sans issue possible.

KILLING EVE OU LA TRANSGRESSION DES GENRES FÉMININ ET MASCULIN

Dans *Killing Eve*, Phoebe Waller-Bridge, auteure-productrice britannique de la série *Fleabag* (2016-2019), dessine de nouveaux modèles de femmes, irrésistiblement irrévérencieuses. Saluée pour son humour au vitriol, elle délaisse la comédie de mœurs pour un thriller policier où se côtoient agents du MI5, espions russes et tueurs en série. Si la facture visuelle de la série est plus lisse et moins atmosphérique que *Top of the Lake*, la précision psychologique des situations et le véritable génie de dialoguiste de Waller-Bridge (particulièrement efficace dans les épisodes scénarisés par cette dernière) sont mis au service de protagonistes hors normes. Lorsque Eve, une bureaucrate du MI5 (interprétée par Sandra Ho), est chargée d'enquêter sur l'assassinat d'un homme politique russe misogyne, elle ne se doute pas que Villanelle, la tueuse en série (campée par Jodie Comer), la fascinera au point de chambouler son existence. Et les évènements se compliqueront encore davantage quand Villanelle se prendra au jeu du chat et de la souris. Qui est la prédatrice et qui est la proie ? Dans *Killing Eve*, l'inversion des genres masculin et féminin n'est pas qu'un simple exercice de style. Puisqu'en inversant les rôles traditionnellement réservés aux hommes et aux femmes, l'auteure-productrice transgresse les normes de genres et les rapports de force qui y sont associés. Emergent alors des représentations de féminités nouvelles et pour le moins inattendues : adieu Eve, ce vieux legs chrétien de la femme pécheresse issue de la côte d'Adam, et bienvenue Villanelle, figure vengeresse indomptable, qui ne manquera pas une occasion de se faire plaisir en tuant.

Avec cette nouvelle série, successivement policière, d'espionnage et de « psycho killer », Phoebe Waller-Bridge déboulonne différentes figures de proue issues de la tradition du Noir. Pour y parvenir, elle introduit les protagonistes une à une, puis joue sur le stéréotype qu'elles convoquent afin de déjouer les attentes et ainsi provoquer un effet de surprise. Lorsque Eve par exemple, est chargée d'enquêter (officiellement puis officieusement) sur un tueur psychopathe, elle le devinera rapidement de sexe féminin : la première victime, un politique russe réputé fin renard, était bien trop friande de





↑ **Killing Eve** de Phoebe Waller-Bridge (2016-2019)

jolies filles pour se méfier de l'une d'entre elles. Plus que tout autre, le stéréotype de la femme fatale issue du cinéma noir classique, puis mutée en mante religieuse dans plusieurs films dits néo-noirs (de *Basic Instinct* à *Gone Girl*, en passant par *Body Heat*), est ici plus redoutable et protéiforme que jamais. En effet, Villanelle représente la femme fatale ultime, sans dieu ni maitre. Elle possède toutes les caractéristiques « avantageuses » de celle-ci (jeune, jolie, charismatique, indépendante et insaisissable), mais n'endossera jamais le rôle au point d'en subir les « inconvénients » qui s'y rattachent (au mieux le mariage, au pire la mort). Autrement dit, jamais la série ne la punira pour ce qu'elle est. Dans une séquence où Villanelle se glisse dans la chambre d'un vieux mafieux dont on fête visiblement l'anniversaire, celui-ci, lui ne se méfie pas lorsqu'il lui caresse l'épaule en lui demandant si elle est son cadeau. Il se fera alors rétorquer qu'il devrait vraiment demander la permission avant de toucher quelqu'un, puis s'affalera aux pieds de Villanelle avec une épingle à cheveux fichée dans l'œil.

Il serait réducteur de ne voir en *Killing Eve* qu'un pur exercice de style, simplement basé sur une inversion des genres typiquement associés au féminin et au masculin. Certes, les personnages principaux, les figures d'autorité et leur némésis (l'ex-policière britannique, l'espionne russe, et tueuse en série) sont des femmes tandis que les rôles secondaires sont réservés aux hommes (le mari d'Eve qui fait plus souvent qu'autrement tapisserie, son ex-patron qui paiera cher le fait d'avoir sous-estimé Villanelle, l'agent du MI6 chargé de trouver de nouvelles cibles à celle-ci). Mais toute l'intelligence de Phoebe Waller-Bridge est là justement parce que cette inversion féminin/masculin vient bouleverser une des idéologies fondatrices du genre Noir : la misogynie. Celle qui, consciemment ou inconsciemment, ne cesse de faire expier les femmes en les érigeant en menaces fantasques et névrosées, ou en les dégradant en cadavres. Les hommes de *Killing Eve*, quant à eux, se divisent en deux catégories distinctes (suivant la même simplification généralement appliquée aux personnages secondaires féminins) : d'un côté, il y a des hommes, sensibles, qui considèrent les femmes comme leurs égales (peu importe que ce soient leur compagnon de vie ou leur supérieur hiérarchique) et de l'autre, il y a les misogynes, présentés comme les vestiges d'un ancien monde, que Villanelle prend grand plaisir à exécuter.

Plus jouissive, radicale et anarchique que *Top of the Lake*, la première saison de *Killing Eve* met la table d'une nouvelle ère télévisuelle à la faveur de laquelle les frontières entre les genres (cinématographiques et sexuels) s'effritent. Une ère où les rapports de domination hommes/femmes n'ont plus à être entretenus par les représentations manichéennes opposant bourreaux et victimes.

Nous, les monstres

PAR JULIEN FONFRÈDE



↑ **The Walking Dead** (2010-)

La vie pèse ? La déprime s'installe ? Penser le futur n'est plus si rassurant ? Peut-être regardez-vous un peu trop de séries américaines, de ce temps-ci. Clairement, les tendances se sont alourdies. Les histoires sont devenues plus sombres. Les héros et héroïnes s'y font violenter comme jamais auparavant. Nos sociétés confrontent l'éventualité de leur propre extinction. Survivre aux dangers qui se multiplient tient dorénavant d'une terrible fatalité. De *Game of Thrones* à *The Leftovers*, en passant par *Handmaid's Tale*, *Westworld*, *Twin Peaks: the Return* ou le phénomène culturel *The Walking Dead*, la violence et la mort sont partout et, pour les protagonistes de ces drames, il est dorénavant bien difficile d'être du bon côté des choses.

C'est dans ce contexte que nombre de valeurs morales (auparavant sacrées à la télévision américaine) ont récemment volé en éclats. Ces valeurs (justice, famille, bonheur, liberté, etc.) sont certes toujours là, mais ce qu'il en coute pour les protéger complexifie dorénavant la donne. Faire le pire pour chercher le meilleur, faire le mal pour trouver le bien : les héros ne sont décidément plus ce qu'ils étaient. Tout a basculé dans *The Sopranos* (1999-2007), par l'entremise d'un père de famille qui révélait alors, avec une

évidence implacable, l'aspect dysfonctionnel et sociopathe d'une famille américaine type (bien que rattachée à la mafia italienne new-yorkaise). Dans la série, Tony Soprano passe de père de famille et bosseur zélé à véritable monstre. De l'autre côté de l'écran, le spectateur ne cesse dès lors de confronter et réajuster ses propres jugements. Avec *The Sopranos*, c'est la psychanalyse d'une société qui se met en place. Un monde occidental capitaliste confronté au mal qu'il fait. Un terrible machiavélisme qui n'a même plus besoin de se justifier au regard du monde pourri dont il émane.

Depuis cette série phare, les monstres humains se sont décomplexés. Failles héroïques et violences dérangeantes ont déboulé de partout. Walter White, le protagoniste de *Breaking Bad* (2008-2013), fait partie de ces nouvelles icônes du petit écran : un père de famille qu'un cancer « force » à un parcours criminel pour empêcher sa famille de crouler sous les dettes. Dexter Morgan dans *Dexter* (2006-2013) en est un autre exemple : un policier tueur en série, spécialiste dans l'analyse des traces de sang, gère ses pulsions homicides en s'attaquant aux méchants de ce monde. Citons aussi Jack Bauer, agent du FBI pour la série *24* (2001-2010) qui, dans des situations particulièrement extrêmes, réussit à justifier la torture de façon fort pragmatique. Mais si depuis un certain temps les séries dramatiques américaines (voir *Better Call Saul*, *Banshee*, *Mindhunter*, *Homeland*, *House of Cards*, *Deadwood*, entre autres) sont contaminées par les zones grises de la morale, il en est une qui cristallise toutes ces fascinations angoissées pour le mal. Dans *The Walking Dead* (2010-) et sa série jumelle *Fear the Walking Dead* (2015-), l'apocalypse a eu lieu, prenant la forme d'une invasion de zombies, et les individus survivent en groupes. Se constituent ainsi des sociétés fermées où la paranoïa est constante puisque, nul ne l'ignore, l'homme restera toujours la plus dangereuse et destructrice des créatures. Ici, reconstruire une société juste et protectrice passe par des choix moraux radicaux et parfois monstrueux, comme l'élimination d'individus qui mettent (ou pourraient mettre) le groupe en péril, qu'ils soient ennemis ou amis, adultes ou… enfants. Dans cette série, la fin justifie encore une fois les moyens. Surtout quand rien ne fait plus de sens alentour. Quand il y a la possibilité de faire table rase et de tout recommencer en mieux.

Accepter le Mal comme faisant partie de soi, voilà un formidable exutoire télévisuel. Lâcher les monstres (nous) répond clairement, ces derniers temps, à un besoin. On se retrouve là face à l'évolution logique de nouvelles fictions qui réussissent particulièrement bien à capturer l'attention d'un auditoire coincé plus que jamais entre, d'un côté, le politiquement correct et l'obligation d'être dorénavant irréprochable et de l'autre, l'acceptation voulant que l'homme soit son propre et pire ennemi. Qu'on en juge : douze ans pour éventuellement sauver la planète, le terrorisme, les migrations massives, Donald Trump et le nouvel équilibre politique mondial, la disparition de 60 % des espèces sauvages et, bientôt, la fin de toute vie marine, les catastrophes climatiques, les démocraties en danger, la surpopulation, les famines à venir, bref, la sixième extinction, la nôtre… Assurément, il y a là de quoi déprimer. Alors, bienvenue dans la nouvelle télé ! Un soleil noir en séries où l'échec est roi, ou tout simplement un monde à notre image : anxiogène et suicidaire ?



↑ **Sense8** des sœurs Wachowski et Joseph Michael Straczynski (2015-2018)

Tout est normal, tout est assumé

Les LGBTQ+ dans les séries

PAR ANDRÉ ROY

La présence des homosexuels, des lesbiennes, des transgenres et des queers dans les séries télévisées n'est plus un sujet tabou depuis les années 1980.

Le paysage a complètement changé : les personnages LGBTQ+ ont acquis une autonomie médiatique, c'est-à-dire qu'ils bénéficient dorénavant d'un traitement équivalent à celui des hétérosexuels. Ils sont mis en scène avec réalisme, et parfois avec beaucoup d'audace. Leur vie amoureuse est abordée dans un large spectre de sentiments et de relations, du baiser de la première rencontre à la vie de couple, du travail à l'amitié, de la scène de jalousie et à celle de la séparation, sans oublier le sexe – à deux ou à plusieurs – ni le sida. Avec une nette prédominance pour les protagonistes hommes, plutôt jeunes (entre 16 et 35 ans).

Queer As Folk, diffusée en Grande-Bretagne en 1999 en dix épisodes, et son remake américano-canadien produit entre 2002 et 2005 en 85 épisodes (dont une suite est annoncée pour 2019), a battu des records d'audience et a sans doute ouvert la voie à la multiplication des séries avec des personnages non hétérosexuels. Ces deux feuilletons se focalisaient exclusivement sur un groupe d'homosexuels, de Manchester (pour la Grande-Bretagne) et de Pittsburg (pour les États-Unis). La version anglaise fit scandale avec ses scènes de sexe crues et les relations avec des mineurs de 15 ans, ce qu'on évitera en Amérique. Toutefois dans les émissions américaines, outre l'homophobie et la

question du *coming out*, des sujets plus contemporains comme le mariage homosexuel et l'homoparentalité ont été notamment abordés. Après ces deux diffusions, il devenait inconcevable de montrer de manière hypocrite, caricaturale ou stigmatisante les mœurs et les mentalités gaies et lesbiennes. Une visibilité télévisuelle accrue des communautés LGBTQ+ a donc redéfini les standards sociaux pour montrer les membres de ces groupes comme des êtres à part entière. Un regard nouveau a été posé sur ces groupes *genrés* et, d'une certaine façon, leur appropriation culturelle a été menée à bien.

Mais est-ce pour le bien de la communauté LGBTQ+ ? Les séries laissent poindre beaucoup d'empathie pour cette communauté et semblent appeler à la tolérance par le visage affable, voire rieur, qu'elles en offrent. C'est *gay friendly*, comme le claironnent certaines icônes au drapeau multicolore devant boutiques et restaurants. « Mais c'est pour mieux te manger », dit la grand-mère Netflix aux petites filles et aux petits garçons « différents », pourrait insinuer notre (mauvais) esprit critique. Les productions des plateformes comme Netflix, Prime Video, HBO, etc., ne donnent-elles pas ce que les gens veulent, en particulier aux gais, aux lesbiennes, aux trans, qui réclament une représentation plus riche de leur quotidien, plus proche de leur réalité ? Soit, enfin, une bonne image après tant d'années, au cinéma comme à la télévision, de représentations stéréotypées et sensationnalistes. Et ce au risque d'une généralisation des comportements. Bref, rien pour choquer et tout pour séduire. Sans parler de la forme feuilletonesque, qui enchaine les épisodes sans se poser trop de questions sur leur cohérence narrative (voir la série *Sense 8*). Il est vrai que pour les cinéphiles invétérés que nous sommes, le fond comme la forme de ces séries semblent plutôt basiques.

Nous écrivions que les personnages âgés de 16 à 35 ans sont prédominants dans les séries gaies. Ils en sont en effet la figure idéale ; ils sont rendus acceptables malgré (ou à cause) de leur genre. Ils reconfigurent une société en devenir où la différence des genres ne posera plus problème. On n'est plus dans l'utopie comme pouvaient en rêver les gais et les lesbiennes avant les années 1980, soit un monde égalitaire pour toutes les minorités sexuelles. Tabous et archaïsmes levés, les personnes genrées ont acquis une naturalité exemplaire sans être prescriptive. On regarde *Sex Education*, *Please Like Me*, *La casa de las flores* et *Sense8* avec le plaisir non dissimulé de quelqu'un ou quelqu'une qui se reconnait dans les personnages, y trouve réconfort et espérance. Et, pour lui ou elle, une forme de légitimité de ses usages, pratiques et modes d'expression sexuelle. Ces séries pollinisent des figures différentes qui prennent probablement la place des anciennes revendications gaies. Et qu'elle soit comique ou dramatique, la reconfiguration des représentations genrées a certainement un impact mental, culturel et social autant sur le public LGBTQ+ qu'hétérosexuel[1].





↑ **Sex Education** de Laurie Nunn (2019-) → **Please Like Me** de Josh Thomas (2013-2016)

Sex Education (production britannique, 8 épisodes, 2019) et *Please Like Me* (production australienne, 32 épisodes, 2013-2016) sont la preuve que la sexualité, quel que soit le genre, ne pose plus guère problème, encore moins chez les adolescents et les jeunes. Le sexe pratiqué par les gais, les lesbiennes et les bi n'est plus source de malaise ; il est lucidement partagé entre petites angoisses et jouissances enthousiastes, au lit comme à l'extérieur. La sexualité n'y est ni monolithique ni grotesque. Ces émissions dites pour ados – mais qui sont regardées par les adultes – sont placées sous le signe de la désinvolture, qu'on prendra probablement pour de la superficialité (ce que sont parfois certains épisodes de *Please Like Me*). Pourtant, rien de plus juste que la quête de vérité et de romantisme qui traverse les aventures quotidiennes de ces filles et garçons plus délurés que jamais.

Le sexe pratiqué par les gais, les lesbiennes et les bi n'est plus source de malaise ; il est lucidement partagé entre petites angoisses et jouissances enthousiastes, au lit comme à l'extérieur.

Dans *Sex Education* (créée par Laurie Nunn), le fils d'une sexologue, Otis, est poussé à pratiquer en cachette et contre rémunération le métier de sa mère, par une camarade de son école secondaire, Maeve, surnommée « croqueuse de bites », qui est aimée de Jackson, un athlète noir élevé par deux mères. Otis conseillera les étudiants masculins, féminins ou queers, sur le sexe oral, anal et BDSM. Il a un ami ouvertement gai, Éric, fils d'un pasteur noir ; ensemble, ils se déguiseront en femmes pour aller voir un film. Les homosexuels ne vivent donc plus dans le placard et les lesbiennes ne sont pas nécessairement *butches*. Dans cette comédie, l'homosexualité se vit même sur le mode de l'indifférenciation vis-à-vis de l'autorité parentale, éducative ou tout simplement morale. Et surtout un bon point : le sexe ne se définit pas comme un enjeu de pouvoir.

Please Like Me, écrite et jouée par Josh Thomas qui y garde son prénom, fonctionne quant à elle sur le principe de l'autofiction, ce qui lui donne un poids de vérité ou, à tout le moins, de vraisemblance. Josh se découvre homosexuel lorsqu'il rencontre Geoffrey, un ami de son colocataire. Il a une mère déséquilibrée, qui fait une tentative de suicide (elle la réussira la seconde fois) et qui tombera amoureuse d'une femme.

Par son élimination totale des clichés sur les homosexuels, *Please Like Me* restructure leur imaginaire, le rendant positif et allègre. On est au centre d'un microcosme sympathique, où le langage est franc, en particulier concernant les relations sexuelles. Pas de politique ici, pas de revendications de la différence ni de manifestations pour des droits. D'une certaine façon, les personnages présentés sont marginaux, mais ni riches ni pauvres ; ils ont décidé de vivre leur vie comme ils l'entendent sans demander la permission à personne, encore moins aux adultes.

Mettant cette fois-ci en scène des adultes, la série mexicaine *La casa de las flores*, diffusée en 2018 en dix épisodes (le dernier, véritable *cliffhanger*, annonce une suite) est plus comique que dramatique. Elle ne se polarise pas sur la vie des LGBTQ+. La série place des personnages gais, lesbiens ou trans dans des milieux hétéros sans susciter de réel embarras et inconfort. Les enfants, quant à eux, ne s'étonnent pas des mœurs légèrement saugrenues (nous sommes ici clairement dans une comédie) de leurs parents.

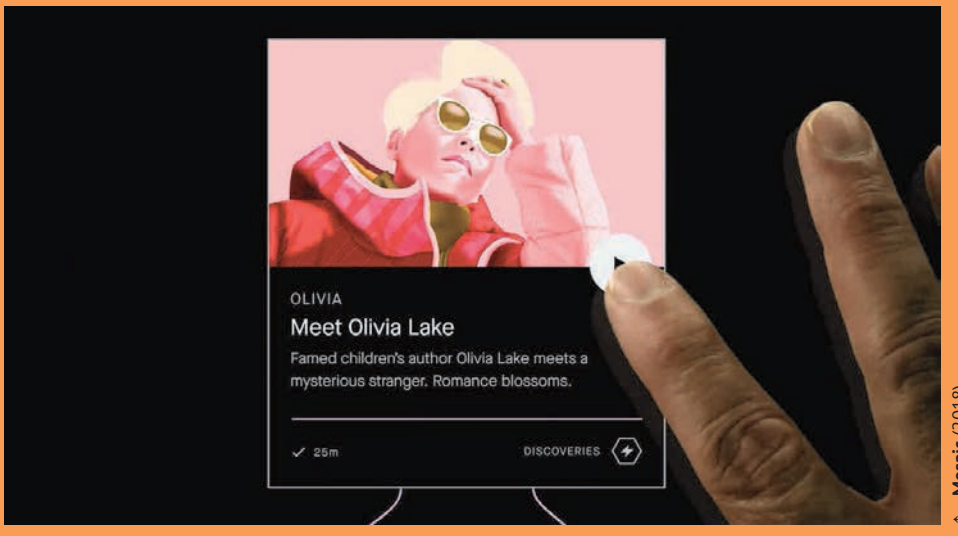
Destinée aux adultes, la série américaine *Sense8*, scénarisée par les sœurs Wachowski, Lana et Lilly, et Michael Straczynski, réalisée en partie par Lana, diffusée entre 2015 et 2018, est l'une des productions les plus regardées sur la plateforme Netflix (ce qui ne veut pas dire la meilleure). Internationale, l'histoire se déroule dans neuf villes avec huit personnages, dont deux couples : un, homosexuel (un acteur de télévision qui cache son orientation aux médias) et l'autre, lesbien (avec une femme transgenre). Comme dans d'autres séries, différentes formes de sexualité sont proposées, traitées à égalité avec la sexualité hétérosexuelle, dans une distribution mêlant ici différentes races et nationalités. Accepter les homosexuels, les lesbiennes, les bisexuels et les trans, c'est accepter, comme pour les groupes ethniques, la différence, l'universalisme des genres, nous disent les créatrices de la série, dont la finale de deux heures expose un pansexualisme avec tous les personnages qui se rencontrent et font l'amour à plusieurs. Quoi qu'on en pense, une telle ouverture permet de réaliser tout le chemin parcouru en quelques décennies pour des réalités autrefois occultées ou marginalisées qui célèbrent aujourd'hui l'altérité LGBTQ+ dans tous ses états.

1. « *Studies conducted by the Australian Research Centre in Sex, Health and Society at La Trobe University in 2005 revealed that many young people have been happier to deal with their homosexuality after seeing gay relationships depicted on TV. The studies also showed that young people are more likely to be open about their sexuality and to receive a positive response from friends and family than before* », in Collen Rici, *Too gay for teens*, smh.com.au/education/too-gay-for-teens-20090319-92yi.html.

Steven Soderbergh

Séries-laboratoires

PAR ARIEL ESTEBAN CAYER



↑ **Mosaic** (2018)

Il est peu étonnant que le prodige américain ait trouvé son compte dans la télévision.

Comme en témoignent *Full Frontal* (2002), *Bubble* (2005) ou *The Girlfriend Experience* (2009), tournés à l'improviste avec de petites caméras digitales, ou *Che* (2008), premier film à employer la RED One ou encore *Unsane* (2018), entièrement filmé avec un iPhone, la carrière de Steven Soderbergh est marquée par la pulsion de l'artisan. Une obsession pour le travail qui se reflète également dans les thèmes et les personnages qu'il privilégie : des experts et professionnels qui explorent et subvertissent leur milieu. Ces œuvres offrent un parfait reflet de leur créateur : précis et minutieux, sans être figé dans une vision unique, ou une idée fixe, du cinéma.

Ainsi, il est peu étonnant que le prodige américain ait trouvé son compte dans la télévision : ce médium qui dilate les durées, décuple les budgets et permet (au spectateur comme au cinéaste) de s'attarder et d'innover sur ce qui serait peut-être trop long ou fragmentaire pour le « cinéma » conventionnel. Ceci dit, il demeure difficile de concevoir que *K Street* (2003) – sans doute l'une des œuvres les plus expérimentales de l'auteur, dans la lignée du *Tanner '88* de Robert Altman – ait pu être diffusée sur HBO. En 10 épisodes de 30 minutes, présentés sur 10 semaines, Soderbergh plonge dans les dessous cryptiques et labyrinthiques de la politique américaine. Il s'intéresse en particulier à la pratique du lobbying, déployée par le cabinet de consultation Bergstrom Lowell, exemple fictif de ces firmes et *think tanks* qui pullulent à Washington.

Objet formel âpre et sibyllin, sans générique d'ouverture, ni musique, ni même de scénario (chaque épisode est improvisé et monté en quelques jours, puis diffusé à la fin de la même semaine afin de rester collé à l'actualité), *K Street* affiche un style candide et nerveux. Définie par un abandon complet des codes esthétiques propres au cinéma et intégrant plutôt certains aspects de la téléréalité, la série place côte à côte des figures de la sphère politique de l'époque (James Carville, Mary Matalin, ou encore Howard Dean, candidat démocrate à la présidence en 2004) et des acteurs (dont l'excellent John Slattery, dans un rôle anticipant celui qu'il tiendra dans *Mad Men*, Mary McCormack, de *The West Wing*, et Roger Guenveur Smith).

La rigueur avant-gardiste avec laquelle Soderbergh fait progresser son récit demeure une référence encore aujourd'hui. Une fuite d'informations affecte l'image de probité professionnelle de la firme et l'effet initial de « réalité » s'estompe progressivement pour faire basculer le tout dans le domaine de la pure fiction à la Soderbergh : un tour de passepasse relevant quasiment d'un *Ocean's Eleven*, dévoilant ses joueurs et la duperie dans laquelle ils nous enlisent (dont un personnage interprété par Elliot Gould, obsédé par *Mildred Pierce*). Ainsi, libéré de tous diktats commerciaux (*K Street* fut annulée

après cette unique saison), Soderbergh signe moins une série conventionnelle qu'un premier exercice au long cours, entièrement axé sur la *démarche* : un récit exploratoire et improvisé, à cheval entre la fiction au cinéma et celle de la politique américaine.

The Knick reconstitue pour sa part le New York ségrégué et pestilentiel des années 1900 et 1901, vu à travers le quotidien de l'hôpital Knickerbocker. En seulement deux saisons de 10 épisodes (diffusées de 2014 à 2015 sur la chaine Cinemax), la série s'impose comme un des chefs-d'œuvre de son auteur : un exemple de reconstitution historique, et un tour de force de scénarisation (assurée par Jack Amiel, Michael Begler et Steven Katz). En coulisses, la série est pour Soderbergh l'occasion de perfectionner sa *méthode* : celui-ci tourne chaque saison en 70 jours (une production normale peut s'étaler jusqu'à 10 mois). Il est le seul chef opérateur et l'unique monteur d'un tournage rodé comme une troupe de théâtre. Cette « efficacité » se traduit dans une mise en scène typique de l'auteur, se reconnaissant à son découpage économe et fulgurant, dont les plans-séquences, tout en souplesse, étonnent non pas par leur qualité ostentatoire, mais bien par leur pragmatisme absolu ; un souci de performance n'ayant d'égal ici que les ambitions pionnières des médecins mis en scène. Le chirurgien cocaïnomane John Thackery (Clive Owen) et le docteur afro-américain Algernon Edwards (André Holland) côtoient administrateurs corrompus, ambulanciers écossais bourrus, sages-femmes exécutant en douce des avortements, gangsters chinois et autres magnats de l'industrie finançant l'hôpital. Plusieurs de ces personnages sont d'ailleurs inspirés par de véritables figures historiques, telles que William Halsted (pionnier de l'anesthésie, lui-même accro de ses concoctions), Louis T. Wright (premier Afro-américain à intégrer l'équipe d'un hôpital non ségrégué, à Harlem en 1919) ou bien Mary Mallon (surnommée Typhoid Mary).

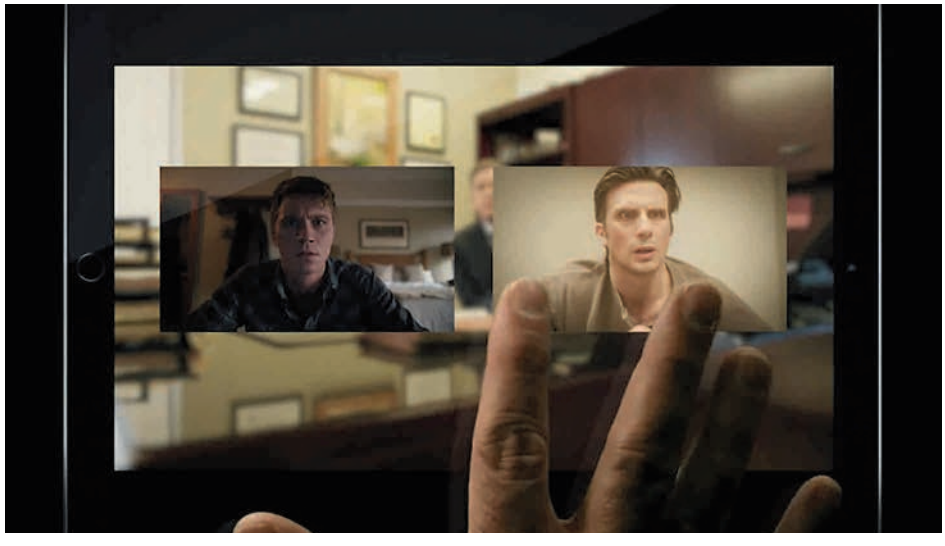
Tirant profit d'une caméra digitale expressive, des textures veloutées que permet celle-ci, de même que d'une trame sonore électronique de Cliff Martinez, *The Knick* baigne dans une aura d'anachronisme. Cela permet à la série d'être plus qu'une reconstitution d'époque, mais une œuvre *à propos* de la nôtre. Ainsi, bien que Soderbergh y mette principalement en scène les débuts (viscéraux, sanglants, et barbares) de la médecine moderne, le tout opère comme une éviscération brutale et révélatrice des fondements de l'Amérique. Exemplifié par le sort que réservent ses collègues au Dr Edwards, le racisme systémique indissociable du milieu médical côtoie ici un éventail d'avancées intimement liées à la peur de l'Autre et aux possibilités d'un monde aux ressources soudainement décuplées par l'immigration et la circulation des marchandises et des personnes (la quarantaine à Ellis Island, les nouvelles maladies, l'accès de l'opium et aux drogues aujourd'hui illégales, telle l'héroïne : tout y est). De même, les attitudes sexistes sont implacables ; la corruption est banalisée, voire essentielle au bon déroulement des affaires et le domaine de l'invention est intimement lié aux tenants du capitalisme sur lequel repose l'essor des grandes industries du XXe siècle (qu'il





↑ → **The Knick** (2014-2015)





← → **Mosaic** (2018)

s'agisse de l'ampoule, de l'automobile ou du médicament). Ainsi, par le franc regard qu'elle porte sur les dynamiques qui façonnent ces institutions d'un autre temps, *The Knick* complémente en quelque sorte l'incursion que représentait déjà *K Street* dans la politique américaine (ou *Side Effects* dans l'industrie pharmaceutique ; *The Informant!* dans l'agroalimentaire), révélant la gangrène fondamentale qui se trouve à la base du corps social et économique, empêchant la croissance saine de celui-ci.

Pour sa part, *Mosaic* (2018) innove surtout par son mode de diffusion. Accessible via une application téléchargeable, cette « série interactive » invite le spectateur à agir en tant que monteur, tout en enquêtant sur le meurtre d'Olivia Lake (Sharon Stone), une riche auteure de livres pour enfants, propriétaire d'un immense et riche domaine à Summit dans l'Utah. La série nous est présentée en segments qui sont, chacun, collés à la perspective d'un personnage et dévoilés au fil d'un réseau rappelant ce cliché du tableau de l'inspecteur obsessionnel, composé de ficelles et de cartons reliés entre eux. L'enquête centrale devient rapidement une investigation sur la nature multiple des « faits » (et par conséquent, des images), qui se déforment volontiers pour devenir fabulation dans l'esprit de l'un, hypothèse dans la bouche de l'autre, et ainsi de suite jusqu'à former la mosaïque d'un récit qui ne peut s'acheminer que vers plusieurs versions des faits, complémentaires et contradictoires.

Dans son montage télévisé en 6 épisodes, *Mosaic* se raffine et, ironiquement, en dévoile davantage, réaffirmant la primauté du metteur en scène, son habileté à jongler avec les perspectives et à brouiller les pistes. Si l'application offrait au spectateur toutes les pièces du casse-tête, cette version agence celles-ci plutôt avec soin, en éliminant la narration en voix off, en réduisant certains éléments plus ésotériques au statut de fausses pistes, tandis que d'autres sont complètement évacués pour éviter les redondances et garder le spectateur sur ses gardes. Parallèlement à l'expérience « totale », Soderbergh nous indique que la « vérité » ne sera pas accessible tant qu'il y aura un cinéaste aux commandes ; ce qui l'intéresse est le pouvoir qu'il détient sur le public et la capacité du cinéma, comme de la prose, à construire un point de vue précis, quitte à ce que celui-ci soit myope ou trompeur (comme dans *Unsane*) pour ainsi mieux générer suspense, doute et angoisse chez le spectateur.

Dans son ensemble, l'effet de *Mosaic* est révélateur. Au-delà d'un *K Street* ou *The Knick*, la série confirme l'obsession du cinéaste pour les possibilités du *processus* inhérent au médium. Qu'il s'agisse du détective qui s'enlise dans l'enquête comme dans autant de *rushes* de tournage, du personnage de Stone, qui signe un livre à succès « dont-vous-êtes-le-héros », du spectateur monteur qui contrôle la version interactive du récit, ou du réalisateur lui-même qui réaffirme son autorité par un remontage habile, l'œuvre déconstruit le rôle du conteur, du cinéaste, sous toutes ses facettes. Ce qui permet d'illustrer ainsi à merveille les potentialités inépuisables que Soderbergh accorde à un médium désormais inséparable du « cinéma » traditionnel, une distinction que ses prochains projets, *High Flying Bird* et *The Laundromat*, chez Netflix, brouilleront sans doute encore davantage.

(Dé)jouer l'américanité

Les beaux malaises et *Série noire*

PAR ANTOINE ACHARD

Le Québec ne pouvait rester indifférent devant les profondes mutations qui se sont opérées dans la sitcom américaine depuis 20 ans et les lettres de noblesse que les séries de genre ont acquises dans les dernières décennies.

↑ → → **Les beaux malaises** de François Avard et Martin Matte (2014-2017)







Comme nous sommes sous l'influence de l'empire culturel américain, il fallait bien que notre télévision et notre humour en paient le prix. Dans les circonstances, la question est moins de savoir dans quelle mesure nos deux productions culturelles chouchoutes se sont américanisées, que de comprendre la manière dont elles négocient cette américanisation. Regard sur *Les beaux malaises*, *Série noire* et les moyens entrepris par ces deux séries comiques pour (dé) jouer leur américanité.

U.S. QU'ON S'EN VA ?

Dans les séries de Larry David et de Louis C.K. – dont Martin Matte est l'héritier évident – méta télévision et effet de mode obligent, plusieurs célébrités américaines apparaissent à l'écran dans leur propre rôle. Le chauve le plus célèbre de la Belle Province semble avoir pris bonne note de l'efficacité de ce procédé intertextuel en vogue ces dernières années, *Les beaux malaises* faisant souvent mine d'un *Who's Who* du vedettariat québécois. Le principe a beau avoir été hérité de nos voisins du Sud, il n'en demeure pas moins une merveilleuse idée pour québéciser l'américanité de la sitcom. Le caméo fait éclater le vase clos que devrait représenter la fiction l'espace d'un instant pour s'assurer que le spectateur puisse situer correctement l'œuvre dans un réseau qui dépasse le monde qu'il voit à l'écran. La puissance de ce procédé tient à ce qu'il permet de paramétrer la manière dont une œuvre s'insère dans une culture et quand il est bien réussi, comme c'est le cas des *Beaux malaises*, d'arracher carrément l'œuvre à son américanité.

Dans un épisode, notre protagoniste provoque un scandale en imitant de manière caricaturale un Chinois. Une tempête médiatique s'ensuit et Mike Ward s'invite à la télévision prétextant venir défendre son collègue pour finalement faire l'autopromotion de son prochain spectacle. Le caméo n'est pas innocent. Mike Ward ne transporte-t-il pas avec lui l'idée entourant la polémique sur la liberté d'expression au Québec ? Faire intervenir un Mike Ward, c'est d'emblée faire écho au monde de l'humour québécois et s'en revendiquer.

Tant qu'à aller chercher tout le panthéon de l'humour québécois, autant faire allusion à sa cosmogonie. Dans l'épisode *Nice Embarassment*, la fille de Martin Matte éprouve des difficultés avec ses devoirs de français. L'humoriste, armé d'exemples plus farfelus les uns que les autres, lui expose la logique alambiquée de la langue de Molière. Aux dernières minutes de l'épisode, Martin Matte s'assoit devant sa télévision avec ses deux enfants et déclare « voici le plus grand humoriste qui ait jamais existé », le tout suivi d'un raccord sur un numéro d'Yvon Deschamps. Le monologue concerne la logique biscornue de la langue française ; les exemples sont les mêmes que lors de l'exposé de

Matte à sa fille. Ce n'est ni Louis C.K., ni Larry David qu'on avoue imiter dans cette scène, mais bien Yvon Deschamps. Martin Matte, qui se complait habituellement dans son solipsisme pour se poser en Créateur unique de son univers, laisse entendre pour la première et dernière fois de la série qu'il aurait lui aussi un Créateur.

Si le lien entre Martin Matte et les Américains est effectif, celui avec Yvon Deschamps est d'ordre spirituel. Il ne serait pas exagéré de dire qu'Yvon Deschamps ne participe pas à la québécitude, il la définit – n'est-ce pas lui, après tout, qui était sur scène en 1975 pour nous chanter *Gens du pays* ? Toute une légende l'entoure : il aurait, par la seule force de ses monologues visionnaires, libéré dès les années 1970 bon nombre de Québécois de leur aliénation quotidienne. Montrer du doigt Yvon Deschamps en tant qu'inspiration, c'est se réclamer de tout un legs qui, par ses implications mythologiques, balaie les soupçons résiduels d'américanité qui pourraient encore subsister dans la série. Dans *Les beaux malaises*, la fin justifie toujours les moyens. S'il faut insulter ses enfants pour leur faire mettre des chaussures, qu'il en soit ainsi. Le principe s'applique à l'identité culturelle de la série en général : s'il faut recourir à des caméos à l'américaine pour perpétuer l'humour *bien de chez nous*, qu'il en soit ainsi.

THE SWEET SMELL OF FAILURE

Série noire n'est pas moins méta que la série de Martin Matte ; elle met aussi en scène des créateurs de télévision. Ces derniers sont en phase avec les scénaristes véritables de la série dans la mesure où scénaristes fictifs autant que réels rêvent d'imiter un thriller télévisuel à l'américaine. L'œuvre fait de l'américanité un fantasme que les protagonistes souhaitent vivre en tout temps, mais qui reste toujours insaisissable en dépit de tous leurs efforts. Par le fait même, les scénaristes de la série signalent qu'ils ne réussissent guère mieux à se l'approprier. Seulement, là où leurs personnages principaux vont s'obstiner, eux vont prendre le détour du pastiche. La série admet dès le départ qu'elle ne peut pas se prendre au sérieux dans sa quête vers l'américanité.

C'est d'ailleurs cette lucidité – ou désillusion – qui explique en grande partie l'excellence du jeu des comédiens. Les États-Unis étant notre principal fournisseur en représentations de durs à cuire, notre imaginaire est teinté du leur. Le mot « enquêteur » évoque moins le journaliste Claude Poirier de notre télévision qu'un homme mystérieux en gabardine, clope au bec. Devant l'omniprésence de l'imaginaire américain, il serait facile de confondre ce qui n'est au fond que l'expression propre à une culture d'une profession avec l'expression universelle de cette profession. Plutôt que de tomber dans ce piège, *Série noire* le relève et fait reposer son humour sur l'impossibilité d'être un







← → **Série noire** de François Létourneau et Jean-François Rivard (2014-2016)

Humphrey Bogart version Pepsi May West. Si les acteurs sont justes, c'est parce qu'ils se jouent de ce mirage au lieu d'y céder.

Cette logique s'étire jusque dans le format sériel de l'émission. Le *cliffhanger* à la fin de chaque épisode évoque généralement l'idée que la semaine suivante proposera un débouché dans l'enquête. Mais *Série noire* ne tient que rarement cette promesse. La plupart des pistes s'avèrent non concluantes, étant surtout du ressort de l'imagination des protagonistes qui se font comme chimère d'élucider une conspiration politique à la *All the President's Men* et d'être traqués par un chasseur de prime qu'ils surnomment Bobba Fett. Dans les thrillers, l'hypothèse se raffine avec l'enquête, mais dans *Série noire*, l'hypothèse est toujours fausse parce qu'elle est moins le fruit d'une enquête que d'un imaginaire populaire – la réalité a moins d'emprise que les séries et les films américains. Le prochain épisode n'apporte jamais la révélation du grand méchant loup, mais l'innocence des *usual suspects* accusés à tort parce qu'ils correspondent en apparence à l'imaginaire états-unien.

Au bout du compte, c'est précisément en s'en moquant que la série respecte les conventions génériques de ses influences : les rebondissements de *Série noire* n'existent que par le détournement de la logique du rebondissement à l'américaine. La série se fait un mot d'ordre de conserver les règles du thriller, mais prend ses distances en poursuivant l'idée de constituer son propre univers à travers la dérision. Si le personnage de Marc Arcand (Marc Beaupré) est la figure emblématique de la série, c'est bien parce qu'il en est l'essence. Il n'obéit qu'à la vraisemblance qu'impose la série à force de déjouer les codes de ses influences : Marc Arcand ne tire son existence – son « Marc Arcand world » – qu'à travers l'intertexte parodique des personnages de films américains.

Sur la question de l'héritage américain, *Série noire* parait être le négatif des *Beaux malaises*. Ici, on affiche fièrement ses influences. Il reste que dans les deux cas, le message semble clair : qu'on la déjoue ou la rejoue, l'américanité ne se transpose pas sans un grain de sel dans le seul espace politique francophone de l'Amérique du Nord. De fait, américanité et québécitude semblent faire bon ménage comme télévision et humour : *Les beaux malaises* attirait souvent deux millions de spectateurs, et *Série noire* est déjà culte. Par une superbe ironie, les deux séries sont à ce jour parmi les seules représentantes de notre culture télévisuelle sur Netflix à l'international[1].

1. *Les beaux malaises* est disponible partout dans le monde sur Netflix, sauf au Canada et en Italie.

Atlanta

CONCEPTEUR : DONALD GLOVER (2016-)

PAR OLIVER GODIN



« One for the money, yes sir, two for the show… »

1995, cérémonie des Source Awards, le groupe Outkast, composé de Big Boi et d'André 3000, remporte le prix du meilleur nouveau groupe de rap. André Benjamin, le plus flamboyant de ce duo originaire d'Atlanta, contre une avalanche de huées générales, lance le prophétique « The South got something to say ! » qui résonnera de par les quatre coins cardinaux et signalera un réveil. Ce jour fournit la preuve que depuis le Donjon, ce lieu mythique de Lakewood Heights, un grondement adolescent a gagné en maturité pour se muer en victoire : le signe d'un temps nouveau.

LE PROLONGEMENT D'UN APPEL

À l'époque, le père de Donald Glover est facteur dans l'État de Georgie. Disciple de la promenade, vous pouvez l'imaginer arpentant les chemins que son fils découvrira plus tard pour répandre la rumeur d'une parole nouvelle. Un prophète a parlé ! À travers les années, de nombreux rappeurs d'Atlanta ont confirmé la teneur prémonitoire de l'appel. Tous y répondent, des vétérans Ludacris, Cee Lo Green et Killer Mike, jusqu'aux bambins de Migos, en passant par Gucci Mane, Future, 2 Chainz et Young Thug. Ils transforment le paysage sonore des Amériques et incarnent la preuve que le mouvement hip-hop moderne se réclame indéniablement de cet éveil du Sud, de ce jour victorieux. Vous pourriez affirmer sans créer de vagues que les secousses provoquées par l'appel d'André 3000 endossent la paternité créative de Donald Glover, rappeur, chanteur, acteur et créateur de la série *Atlanta*. La saison 1 se conclut d'ailleurs sur le morceau *Elevators (Me & You)* de Outkast, une ballade introspective, un hymne atlantien qui joue alors que Earn (Glover), sous la dictée des lampadaires et autres astres urbains, arpente seul les rues d'Atlanta. Mais si *Atlanta* est le prolongement de cet appel, inscrit dans l'hommage, il est également une lecture acerbe de son héritage, une critique du devenir fragile de cette musique et, surtout, de l'industrie qui la gouverne. Teddy Perkins, le personnage de l'épisode éponyme de la saison 2, affirme que le « rap n'est jamais tout à fait sorti de son adolescence. » Parallèlement, la carrière musicale de Glover et de son alter égo Childish Gambino a récemment atteint un point de non-retour. Sa musique récente s'interprète comme un langoureux au revoir à la communauté rap, une sorte d'affranchissement, fruit d'une réflexion, à mon sens, brillamment articulée par *Atlanta*.

D'un côté du spectre, Outkast, tapi dans l'ombre des politiques de coqs qui opposaient alors les proverbiales côtes américaines, émerge rétrospectivement comme le champion du deuxième âge d'or du hip-hop, vecteur d'un son à venir et créateur de la voie nouvelle. De l'autre côté, un Glover/Gambino emprunte en catimini ledit chemin, mais se met plutôt au défi d'en explorer les ramifications, d'en contourner la piste lucrative et d'accuser gentiment les figures qui s'y embourbent. *Atlanta*, au fond, est le reflet lucide d'une carrière musicale qui se bute à un mur, celui de l'industrie, des apparences, de la « fake shit ». Réduite à sa plus simple expression, la série est l'histoire d'une conquête, celle d'un marché plus que saturé, par un rappeur nommé Paperboy (Brian Tyree Henry). Tout s'articule et se développe en périphérie de cette quête, une quête souvent décorative, servant de point de ravitaillement à quantité de digressions narratives qui, plutôt que de suggérer l'éparpillement, enrichissent le cœur thématique de la série.

Autrement dit, *Atlanta* ne se résume pas simplement. Du moins, résumer *Atlanta* me semble le meilleur moyen de desservir les largesses prodiguées par l'apparente simplicité

du récit. La capitale de la Georgie, dont la devise est *Sagesse, Justice et Modération*, sert de décor. Le mouvement hip-hop d'Atlanta, dont nous empruntons la devise à ces vers de Carl Perkins qui sont récupérés par André 3000 dans *Elevators « One for the Money, Two for the Show »*, nous fournit la matière. *Atlanta* peut certainement se décrire comme le mariage étrange et paradoxal de ces deux préceptes : sagesse, justice, modération, argent et spectacle. Vous obtenez là un *Kool-aid* assez imprévisible, formidable de par la vie dont il regorge et les paradoxes dont il accouche. Ajoutons que, par un sens précis du détour et de la diversion, pour réconforter le spectateur qui, entre les deux devises, se sentirait un peu à l'étroit, la thématique de la famille sera momentanément traitée, d'une manière presque souterraine, afin que l'ensemble ne décolle jamais trop d'un réel rassurant. L'esprit de famille et le sens de l'humour sont après tout des ingrédients rassembleurs qui facilitent l'inclusion d'éléments qui dérogent du réel. Pensons à la voiture invisible qui écrase des piétons, au crocodile domestiqué, à ce Justin Bieber afro-canadien qui urine où bon lui semble et bien plus.

TWIN PEAKS AVEC DES RAPPEURS ?

Méditant sur la logique du *pitch* qui semble animer la plupart des séries, il faut convenir que celui d'*Atlanta* est à la fois banal et résolument ambitieux. Plus conceptuel, Glover avoue en entrevue vouloir créer un « *Twin Peaks* avec des rappeurs ». Devant une déclaration aussi intrépide, je n'ai aucune difficulté à vous imaginer sceptique, peut-être même sourcillant gravement à la manière du candide lutteur qui sonde avec mépris de stupides adversaires. Vos sourcils dressés en cimeterres peuvent néanmoins se reposer, car heureusement pour *Atlanta*, l'influence de Lynch est digérée par celle qu'exercent sur le récit la ville et le hip-hop. La vertueuse étoile, ce miracle dans l'étable télévisuelle qu'est *Twin Peaks*, aussi inatteignable qu'inspirante semble plutôt pour Glover une sorte de guide vers une imprévisible décontraction. En voulant explorer le chemin de l'héritage musical de la ville, *Atlanta* a réussi à prendre l'étoile la plus libre pour un patron spirituel afin d'en huiler les contours et s'inventer dans son centre. Le mouvement hip-hop, quelque part enrobé d'une vision singulière, permet à *Atlanta* de s'inviter dans le monde, de se projeter dans une réalité qui se démêle sous nos yeux comme une bobine ivre, étrange et surprenante. Elle communique l'impression de répondre à un tiraillement, une fatigue inspirée du mouvement qu'elle dépeint, cette entité en puissance qui bat la chamade pour profiter des sacrifices et des compromis que son industrie réclame.

Le principe stylistique d'*Atlanta* est peut-être justement de nous surprendre par son absence de style. Sa versatilité provient du fait qu'elle esquisse des personnages, des brouillons d'un réel incertain qu'elle n'investit jamais trop, comme pour protéger des ouvertures et mieux couver ses digressions. Par exemple, de *Babershop* (ep. 5) à *Teddy Perkins* (ep. 6), nous passons de l'épisode le plus hilarant au plus terrifiant. Dans le dernier, nous adoptons le point de vue de Darius (Lakeith Stanfield). D'habitude, ce Jean Passepartout se tient discrètement dans le décor pour en jaillir selon l'humeur des créateurs. Mais ici, surprise, nous prenons avec lui un sombre détour introspectif que la série n'accorde à aucun autre personnage. Paperboy et Earn sont relégués au second plan, deviennent des figures accessoires qui épicent l'intrigue de son obligatoire soupçon d'humour. Et malgré



le drastique changement de régime, l'épisode en demeure fidèle à l'ensemble : une méditation cohérente avec le succès, la musique et l'argent. La dimension comique nous épargne rarement les retombées perverses de célébrité et le perpétuel combat, aussi paradoxal que dérangé, qui distinguerait la « fake shit » de la « real. » L'humour fait œuvre de justice et tempère les excès.

C'est dire qu'*Atlanta* échappe à la futilité de certains récits télévisuels plombés par le besoin de fouiller la psychologie des hommes pour mieux nuancer le mal qu'ils vont commettre. À l'exception de la vertueuse sitcom, avez-vous l'impression qu'on se complait un peu trop dans cette trouvaille de la télévision ? Le divertissement de longue haleine est une arène dans laquelle le spectateur apprend à se féliciter de gouter la fiction autrement, obnubilé qu'il est par toute cette graisse qui lubrifie les mécanismes de la narration. À plusieurs bras de distance de ces nuances manichéennes, de ces scénarios qui cherchent à susciter l'adhésion au moyen d'une intrigue astiquée à la fois pour durer et pour captiver, le moteur narratif d'*Atlanta* est plutôt alimenté par un imaginaire qui se débride au contact du paradoxe préalablement évoqué : la ville rencontre le mouvement. Glover n'a rien d'un mécanicien. Il est plutôt un disciple de la promenade et un ami étrange de la sitcom. Ce texte pourrait être interminable. Les vertus d'*Atlanta* pourraient me fournir l'occasion de jazzer mon appréciation en insistant sur toutes les notes jusqu'à trouver les plus justes, du moins, celles qui résonneraient le mieux à vos oreilles. Je le pense sincèrement. Mais l'important, c'est qu'il y ait suffisamment de notes pour satisfaire des oreilles qui sont à la fois grosses et petites, curieuses et exigeantes ; autant l'oreille aiguisée des détracteurs du mouvement par exemple, que celle, plus clémente, des inconditionnels amoureux. Enfin, prenant plusieurs formes, *Atlanta* vous fournit une matière complexe et vous invite à y réfléchir.

Breaking Bad/ Better Call Saul

CONCEPTEUR : VINCE GILLIGAN (2008-2013)
CONCEPTEURS : VINCE GILLIGAN, PETER GOULD (2015-)

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

Breaking Bad (Vince Gilligan, 2008-2013) est indéniablement l'une des séries phares des dernières années. Brillamment écrites et exécutées, ses cinq saisons affichent une cohérence remarquable et exploitent à merveille la durée propre au format sériel.

La série retrace deux ans de la vie d'un modeste professeur de chimie, après qu'il ait appris être atteint d'un cancer, tandis que son fils handicapé s'apprête à entrer à l'université et que sa femme entame une seconde grossesse, tardive et accidentelle. La perspective d'être ruiné et de laisser ses proches dans le besoin va le pousser à exploiter ses talents de chimiste pour fabriquer du crystal meth et rejoindre le grand banditisme.

De cette prémisse va naitre une plongée vertigineuse en eaux troubles. La force de *Breaking Bad* réside dans la puissance de sa courbe narrative. Dans la première saison, Walter White suscite toute notre empathie : on s'identifie à cet homme écrasé par le destin, étouffé par les dettes et humilié par une société incapable de récompenser l'honnêteté et la connaissance (enseignant consciencieux et scientifique talentueux, il peine à joindre les deux bouts alors que d'autres s'en mettent plein les poches en ayant vendu leur âme aux lobbys).

D'emblée attachant, le personnage interprété par Brian Cranston incarne par la suite nos fantasmes inavoués. Sa révolte est dans un premier temps jubilatoire : il s'invente une nouvelle persona, se rase le crâne, devient un *mastermind* de l'illégalité et embrasse une liberté totale. Mais bientôt le personnage s'infléchit. Il se « refroidit » d'épisode en épisode, choisissant des chemins de plus en plus pervers et sinistres.

À tel point que le spectateur se réveille brutalement face à un alter égo monstrueux, se demandant comment continuer à regarder la série tant ce qu'il ressent est troublant. Il se retrouve pris dans le fil des évènements (un thriller magistralement ficelé), pris avec ses émotions (des personnages côtoyés des heures voire des années durant), pris avec ses paradoxes (devenu accro à la vie infernale de White, qu'il ne peut plus soutenir moralement mais qui pourtant fait désormais un peu partie de lui-même).

Si *Breaking Bad*, avec son enchainement de péripéties fonctionnant sur le mode de l'effet papillon, résultait en une grande parabole épique et outrancière, *Better Call Saul* (Vince Gilligan et Peter Gould, 2015-) opte au contraire pour un mode mineur. Se déroulant à une période antérieure à *Breaking Bad*, *Better Call Saul* relate le parcours de Jimmy McGill, qui, sous le nom de Saul Goodman, deviendra plus tard l'avocat véreux et grotesque de White.

L'histoire en est une de déchéance, comme *Breaking Bad*, mais la série prend un tout autre chemin que sa référence d'origine, en



travaillant différemment sur l'étirement narratif. Il n'y a pas ici d'évènement déclencheur radical (comme le cancer de White) ni d'excès libérateurs. L'univers chaotique de *Breaking Bad* apparait bien peu à peu, mais Jimmy n'y est pas (encore) impliqué, d'autres personnages faisant le pont entre les deux.

Tout se joue de façon feutrée : l'injustice dont il est victime le frappe par à-coups dans l'univers policé et présentable du droit. L'amertume grandit de façon diffuse, gangrénant un personnage pourtant sincère et plein de bonne volonté. Le quotidien réaliste de Jimmy est encore perméable aux situations outrancières de l'illégalité, tandis que Walter passait constamment de l'un à l'autre. L'impression générale qui en résulte est imprégnée du poids de la routine bien plus que par les retournements dramatiques.

Le personnage clé est celui qui n'est pas dans *Breaking Bad*, justement pour cette raison : Kim Wexler, la collègue puis compagne de Jimmy. La série prend son temps pour développer la relation qui se noue entre eux, osant d'ailleurs une ambigüité peu courante à l'écran, et entretenue dans la temporalité : pendant de nombreux épisodes, on se demande quelle est la nature de ce qui les unit, tant la série conserve le mystère sur leurs liens, empreints d'une complicité presque enfantine.

Cet amour est ce qu'il y a de plus déchirant dans cette histoire de métamorphose : on sait que Kim aime Jimmy, mais qu'elle ne pourra pas aimer Saul. Le délitement progressif de leur union sous-tend discrètement la trame narrative, nous dirigeant lentement mais surement vers la disparition de Jimmy et l'avènement de Saul.

Better Call Saul est en cela bien plus âpre et aride à regarder que *Breaking Bad*. Si Walter embrassait sa chute car elle était un exutoire, on a l'impression que Jimmy s'enlise inexorablement dans un bourbier sans parvenir à voir l'essentiel. Alors que Walter se révélait peu à peu l'homme qu'il était profondément, Jimmy renonce à l'homme qu'il est réellement. Le reflet qu'il nous renvoie est en cela bien moins jubilatoire, et presque plus pessimiste.

Le bureau des légendes

CONCEPTEUR : ÉRIC ROCHANT (2015-)

PAR ANDRÉ ROY

Cette série de Canal +, diffusée[1] sur quatre saisons (on annonce une cinquième), a été créée, scénarisée et en partie réalisée par Éric Rochant. Inspirée d'évènements contemporains (dont la guerre en Syrie), elle a modifié le regard que l'on peut porter sur les agents secrets dans la mesure où elle a minimisé les actions spectaculaires des espions au profit de la quotidienneté de leur travail. Elle se rapproche d'une autre série télévisée, *Homeland*, adaptation américaine d'une série originale israélienne (*Hatufilm*). Elle met en scène des agents et des fonctionnaires de la DGSE (Direction générale de la sécurité extérieure), les services de renseignement français. Elle se focalise autant sur les bureaucrates du service que sur ses espions dans différentes situations, qui travaillent sous couverture, et leur fausse identité est désignée par le mot « légende ». Son personnage principal est Malotru, légende de Guillaume Debailly interprétée par Mathieu Kassovitz. Comme *Homeland*, *Le bureau des légendes* ne met pas uniquement l'accent sur les activités professionnelles des agents dans des contextes de crise, mais aussi sur leur vie familiale et amoureuse, comme l'illustre l'une des premières scènes de la saison 1. On y voit Malotru, qui revient de six ans en Syrie où il se faisait passer pour un professeur de littérature. Il dine avec sa fille, Prune, qui le questionne sur sa mission. « As-tu tué des gens ? », lui demande-t-elle. Il élude les injonctions de sa fille, mais lui, l'interroge sur sa mère et sur ce qu'elle étudie. Cette scène souligne l'intention déterminante de Rochant qui avait, rappelons-le, déjà touché à l'espionnage avec *Les Patriotes* (1994) et *Möbius* (2013) : décrire la normalité apparente des espions et ruiner ainsi l'image glamour et fantastique de leur travail. Jamais complaisant, mais ni non plus bienveillant, travaillant avec précision et rigueur, Rochant démystifie l'activité d'un agent du renseignement et la dépolitise – aucune ombre de propagande ne se faufile ici – en se concentrant, à travers les réussites et les échecs des missions, sur sa technicité, ce qui augmente la vraisemblance et donne à la narration son poids de réalité. Moins islamophobe que *Homeland*, la série axe son récit sur la lutte contre un groupe islamiste syrien, avec en arrière-plan, pour la saison 4 en particulier, les services secrets russes, le FSB. Son public se trouve donc plongé dans l'actualité de la lutte au terrorisme à l'étranger, dans des pays comme la Syrie, la Russie, la Turquie, le Liban et l'Ukraine.

Tous les épisodes alternent deux trames narratives. La première tourne autour de Malotru, qui retournera sur le terrain pour



récupérer des personnes susceptibles d'être une source de renseignements ; quoiqu'il ne soit pas le seul à s'aventurer dans des contrées ennemies, il est très individualiste et il sera « abandonné » par son employeur à la saison 4. La deuxième se canalise sur la gestion du service, de la direction des opérations à l'encadrement des techniciens et des informaticiens (ces derniers prendront de plus en plus de place au fil des saisons). La DGSE représente une France incontournable dans la politique du Moyen-Orient. Et Malotru symbolise, par ses actions qui ne tiennent pas compte des directives de ses supérieurs, l'esprit d'indépendance mais aussi d'arrogance dont on affuble généralement la France, le service ne se fiant pas non plus à ses « amis » comme la CIA et le Mossad. Les opérations en territoires moyen-orientaux étant apparemment épuisées pour relancer la machine narrative, le pays de Poutine acquerra une plus grande importance à partir de la saison 3 – voire pour la suite annoncée de la saison 4.

Le danger dans ce genre de séries est d'étirer la sauce (ce dont souffrait *Homeland*). Autre danger : la multiplication des personnages. Pourtant, les protagonistes qui s'ajoutent au fil des saisons complexifient le suspens. Autre bon point : le multilinguisme. Les dialogues y sont en français, arabe (quoiqu'on ne soit pas très sûr du respect des particularismes régionaux), anglais, turc, ukrainien, russe, etc. D'une écriture limpide, *Le bureau des légendes* est l'une des meilleures séries télévisées françaises que nous avons pu voir jusqu'à présent. Malgré cela, la série ne nous aide guère à saisir la complexité géopolitique du monde.

1. Diffusée au Canada et aux États-Unis sur le site Sundance Now

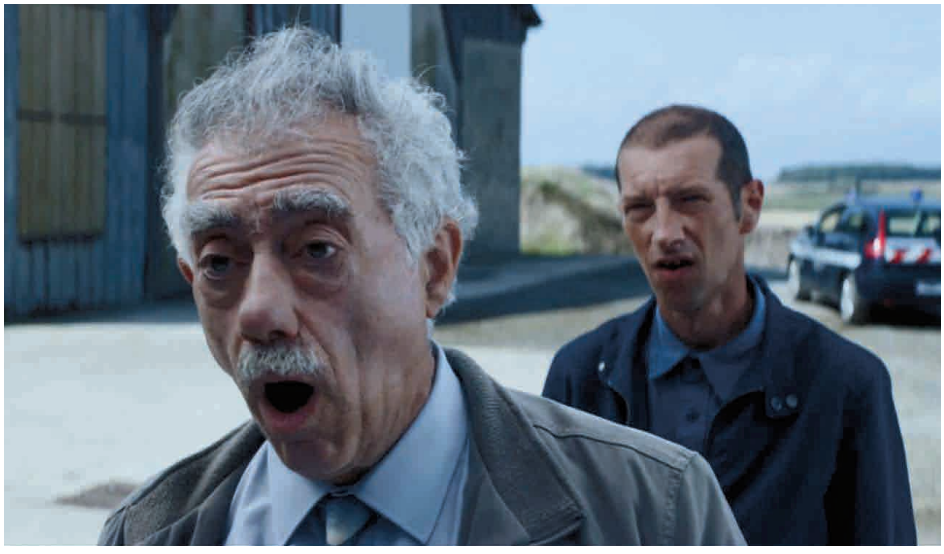
Coin Coin et les Z'inhumains

CONCEPTEUR : BRUNO DUMONT (2018)

PAR GÉRARD GRUGEAU

Cinq ans après une incursion aussi incongrue que remarquée dans le registre comique avec la série *P'tit Quinquin* diffusée sur ARTE, Bruno Dumont renoue avec le burlesque et le milieu rural du nord de la France, lieu privilégié de son cinéma. Mais même s'il reprend plusieurs des personnages de la série initiale, *Coin Coin et les Z'inhumains* n'est pas une suite aux yeux de son auteur : plutôt « un écho » (*Cahiers du cinéma*, septembre 2018) faisant en sorte que les trames narratives se croisent et se prolongent, tout en tirant le burlesque vers un humour absurde et primaire qui en vient à tout contaminer.

On retrouve certes le P'tit Quinquin devenu un adolescent qui passe son temps à courir les filles, trainer avec ses amis et militer mollement pour le Bloc, allusion directe à un Rassemblement national d'extrême droite qui colonise les esprits désœuvrés de la région. Mais ici, tout se resserre autour du commandant Van der Weyden de la gendarmerie nationale et son acolyte, Carpentier, car d'étranges phénomènes ne cessent de survenir, nécessitant une enquête serrée. D'où vient en effet ce magma de boue gluante qui s'abat alentour sans crier gare ? S'agit-il d'une manifestation extraterrestre qui annoncerait « la mort humaine » ? Et que dire des clones naissant de cette bouillie que l'on croirait sortis de *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) ou de *La soupe aux chou*x (Jean Girault, 1981) ? Et que penser surtout de ces migrants venus d'ailleurs qui sillonnent les routes ou occupent des campements de fortune (on pense bien sûr à la Jungle de Calais), assistant ébahis à cet étrange chaos qui alourdit soudain le paysage. De fait, c'est toute cette matière confuse, parfois nauséeuse, que brasse *Coin Coin et les Z'inhumains*, poussant sans cesse le récit vers une sorte de détraquement généralisé. Et si au fond, tout cela n'était qu'une immense parade mettant en scène une humanité erratique, en quête d'un nouvel horizon commun ? Le passage de *Quinquin* à *Coin Coin* est en soi significatif, ne serait-ce que d'un point de vue phonétique. Ces 4 nouveaux épisodes font ici place à un son qui déraille, installant d'emblée le dérèglement pour que le grotesque prenne le pas et désamorce les extravagances du récit. Prêtres pédophiles, défiance à l'égard des étrangers, obsession de d'ordre alors que l'apocalypse semble guetter : tout y passe, sans complexe – voir la sommation lancée aux sans papiers : « Papier ! Papier ! », façon Francis Blanche dans *Babette s'en va en guerre* (Christian Jacques, 1959), signe



d'un temps présent déboussolé dont Dumont prend acte avec ironie, se plaçant en recul du politique. Les clones (les *Z'inhumains* du titre) deviennent le symptôme d'une humanité égarée qui ne sait plus qui elle est, se cherchant jusque dans ses silences, ses inaptitudes au langage ou ses excès. Sans compter que le clone s'assimile naturellement à une figure répétitive, usinée et produite en *série*, une figure reproductible à l'envi qui vient nourrir un récit en boucle jusqu'à l'anéantissement. Il en résulte une tonalité générale balbutiante, qui fait écho aux mimiques et comportements itératifs des enquêteurs. Si le non-sens est exacerbé, notamment par des sons amplifiés, c'est bien sûr pour que l'image se déleste du réel et se joue des convenances sans retenue. Clone d'un De Funès éructant ses inlassables borborygmes, Van der Weyden (Bernard Pruvost) est ici le référent humain pétri de contradictions et le principal vecteur de ce tourbillon bégayant duquel émergent quelques stases d'épanchements amoureux, regard caméra, que Dumont filme avec délicatesse.

Coin Coin… n'échappe pas toutefois à l'assèchement, les gags se vidant à la longue de leur potentiel comique. Le récit y perd alors en puissance de régénération. C'est toutefois vers l'ultime séquence que tend toute la série, disséminant ici et là, au fil des péripéties, des signes annonciateurs du carnaval final (utilisation sérielle de la même musique de fanfare pour boucler chaque épisode) une humanité à la fois joyeuse et inquiète – migrants compris, vivants et morts réconciliés – transgresse timidement l'ordre social, appelant de ses vœux un monde nouveau. Cette fanfare enfin visible à l'écran qui vient clore la série sur un air obsédant nous laisse dans un entredeux mélancolique, face à l'insondable mystère de la nature humaine. Mais la vie est là qui palpite, soudain loin du mal et de la tragédie… Jusqu'au dernier plan où un goéland fonce sur la caméra, reprenant le point de vue de Dieu avant l'attaque des oiseaux dans *The Birds* d'Alfred Hitchcock. Ultime pied de nez d'un auteur qui veut dynamiter par le rire les angoisses d'un temps présent hélas, elles, pourtant bien réelles.

The Deuce

CONCEPTEURS : DAVID SIMON, GEORGE PELECANOS (2017-)

PAR ÉRIC FALARDEAU

Créée par David Simon et George Pelecanos, le duo derrière l'influente série policière *The Wire* (2002-2008) et *Treme* (2010-2013), *The Deuce* raconte les destins croisés de New-Yorkais impliqués de près ou de loin dans la légalisation et l'institutionnalisation de l'industrie du cinéma pornographique pendant les années 1970. L'intrigue se concentre autour d'un tronçon de la 42e rue compris entre Broadway et la 8e avenue, surnommé *The Deuce*, où la prostitution et la criminalité avaient pignon sur rue. Alors que *les sex-shops, peep shows*, salons de massage et autres salles de projection spécialisées dans l'exploitation et la pornographie se multiplient à une vitesse exponentielle, les instances politiques et les promoteurs immobiliers aspirent à transformer le centre-ville de Manhattan.

La démarche du duo Simon-Pelacanos repose sur une recherche fouillée et une approche semi-journalistique permettant de dépasser l'anecdotique pour dresser un portrait de la société américaine. Par conséquent, bien que les auteurs accordent une large place à l'émergence du genre pornographique sur la côte est américaine, ce sont les relations complexes unissant sexe et économie qui sont le sujet central de la série. Ce thème s'incarne à merveille dans le parcours des deux personnages principaux : Eileen « Candy » Merrell (Maggie Gyllenhaal) et Vincent Martino (James Franco, qui interprète également son frère jumeau Frankie). La première est une prostituée indépendante qui refuse l'emprise d'un souteneur tandis que le second est un entrepreneur ambitieux dont les commerces (bars, salons de massage, etc.) servent de paravents à la mafia locale. Dès le premier épisode, chaque relation est tarifée, et le sexe est présenté comme une monnaie d'échange parmi d'autres. Dans ce contexte, il peut devenir un outil de réussite, voire d'affranchissement. Le travail du sexe, qu'il soit de l'ordre de la prostitution ou de la pornographie, est ici envisagé comme l'un des nombreux versants du rêve américain.

Cette idée s'exprime pleinement dans la 2e saison alors que Candy aspire à réaliser des films pornographiques ayant une valeur sociale et artistique, révélant les tensions toujours vives qui opposent création et industrie. Son producteur et collègue Harvey (David Krumholtz) lui rappelle constamment que la fonction masturbatrice du genre ne doit jamais être oubliée. Plus encore, alors que l'équipe assiste à la première édition des prix de l'*Adult Film Association of America* (1977-1986) à Los Angeles, Harvey se désole de l'arrogance de ses confrères et consœurs qui croient naïvement que la pornographie sera un jour considérée comme un genre noble, allant même jusqu'à ne présenter aucune scène de sexe lors du gala.

Le tournage fictif de *Red Hot* – une relecture urbaine du *Petit chaperon rouge* où la femme est simultanément proie et prédatrice – permet justement aux créateurs d'aborder une série d'enjeux sociétaux magnifiés par l'univers fantasmatique de la pornographie. Que ce soit le racisme et le fétichisme envers les Noirs ou encore l'affirmation identitaire de groupes discriminés, pensons à la belle



scène de la première du film homosexuel *Boys in the Sand* (Wakefield Poole, 1971), *The Deuce* brosse le portrait d'une époque dont les travers résonnent encore aujourd'hui.

L'émancipation et la reconnaissance du travail des femmes sont aussi au cœur de la série, à la fois derrière et à l'écran. Le personnage de Gyllenhaal, par exemple, est inspiré de l'actrice, productrice et réalisatrice Candida Royalle. Figure de proue du féminisme pro pornographie et membre de l'important Club 90, aux côtés notamment d'Annie Sprinkle et de Veronica Hart, elle a joué un rôle déterminant dans l'arrivée d'une première vague de cinéma pour adultes destiné au public féminin. Plus encore, le désir de Candy de faire du cinéma l'amène à rencontrer une version fictionnelle de la pionnière des films d'exploitation et pornographiques Roberta Findlay (*A Woman's Torment*, 1977) qui lui prodiguera des conseils afin qu'elle puisse se tailler une place dans ce milieu masculin.

Ce portrait d'une époque devient hélas insidieusement la célébration nostalgique d'une période idéalisée qui entend nous rappeler à quel point la pornographie « était mieux avant ». L'arrivée d'Ashley West du podcast *The Rialto Report* à titre de consultante aux scénarios de la 2e saison contribue à cette mythification alors qu'abondent les références à l'histoire du cinéma pornographique américain. Cependant, les créateurs inscrivent celles-ci dans un regard complaisant perpétuant une lecture classique du genre voulant que les années 1970 aient été celles de la liberté artistique et de tous les possibles grâce, entre autres, au tournage sur pellicule, à la projection en salle et aux aspirations des cinéastes. On occulte par la même occasion la majorité de la production, mais également la nature même du cinéma pornographique.

Il reste à voir si cette histoire de l'industrie américaine du cinéma pour adultes reconduira ce regard nostalgique dans sa 3e saison annoncée pour l'automne 2019. Celle-ci propulsera les protagonistes au milieu de la décennie 1980. Assisterons-nous à la sempiternelle critique de la vidéo voulant que celle-ci ait sonné le glas des ambitions des cinéastes pornographiques ? C'est du moins ce qu'annonce le dernier épisode où le producteur de Candy entend faire la promotion d'une nouvelle technologie : la VHS. Mais peut-être, comme le souligne Harvey, que le véritable acte révolutionnaire serait de ne pas avoir honte de simplement montrer le sexe à l'écran.

Homecoming

CONCEPTEUR : SAM ESMAIL (2018-)

PAR CÉLINE GOBERT

Heidi Bergman, une thérapeute (interprétée par Julia Roberts) s'attache à Walter Cruz, l'un de ses patients (excellent Stephan James), un ex-soldat revenu de la guerre. Son but ? L'aider à faire la transition vers la vie civile. Du moins, c'est ce qu'elle croit… Diffusée sur Amazon et réalisée par l'homme derrière *Mr. Robot*, cette adaptation d'un podcast d'Eli Horowitz et de Micah Bloomberg s'impose comme un petit bijou de mise en scène, avec ses changements de format, sa photographie magnifique et ses plans de caméra puissants (travellings, vues aériennes, usage du *split screen*, cadrages serrés ou volontairement décentrés, plans-séquences). L'intrigue se déroule selon deux périodes temporelles distinctes : le passé (format 16/9 et photographie lumineuse) où Heidi est engagée par Colin, un boss tyrannique (Bobby Cannavale), pour mener à bien ce qu'elle croit être sa mission, et le présent (format carré, photographie grisâtre) où elle n'est plus qu'une serveuse, vivant chez sa mère (Sissy Spacek), étrangement amnésique face à tout ce qui lui est arrivé avant.

Les épisodes progressent avec une lenteur étudiée, dévoilant au compte-gouttes les informations concernant Heidi, interrogée dans le présent par un agent gouvernemental qui fait enquête. D'ailleurs, c'est justement quand Heidi retrouve enfin la mémoire que le format carré bascule en 16/9 : non seulement l'alternance formelle permet de signifier aux spectateurs la période dans laquelle ils se trouvent, mais elle fait d'une Heidi incomplète, tronquée, comme absente à elle-même, un vrai enjeu de mise en scène. L'épisode neuf abrite l'un des plus beaux travellings (trois secondes au total) vus récemment à l'écran. Chargé d'une tristesse infinie, que la voix de Leonard Cohen vient exacerber, le plan fait jaillir tout ce que contient la série : la peur de disparaitre et de mourir, à la vue de tous mais dans l'indifférence générale, doublée de cette solitude grandissante, ce trou noir, qui menace sans cesse d'avaler la jeune femme. La mise en scène, aussi stylisée qu'obsédée par les détails, tire en outre profit du vide : les espaces autour des personnages, les pièces froides, vitrées, les plans symétriques, mais aussi ces séquences finales qui s'étirent inhabituellement pendant plusieurs secondes, qui ne filment parfois pas grand-chose (une route, les actions banales d'un personnage), tout en disant l'isolement, le temps qui passe, la tristesse de ce qui est révolu et ne peut plus être retrouvé (les souvenirs, l'innocence perdue).

L'univers sonore, que ce soit les musiques ou bien les bruits et autres sons d'ambiance,



occupe également une grande place dans *Homecoming*, renvoyant directement aux influences cinématographiques des auteurs, en plus d'instaurer un jeu de piste ultra-référentiel.

On y entend notamment des morceaux de Pino Donaggia, Michael Small, Bernard Herrmann, John Carpenter, ou encore Ennio Morricone. La particularité est que Sam Esmail a voulu utiliser les compositions originales, comme autant de rappels des thrillers dans lesquels on pouvait entendre ces musiques : *Dressed to Kill* et *Body Double* de Brian De Palma, *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, *Escape from New York*, *The Fog*, *The Thing* de John Carpenter, les films à suspense *Marathon Man* (John Schlesinger) et *All The President's Men* (Alan J. Pakula), et même… *Carrie* (clin d'œil évident au rôle mythique de Spacek) ! Toutefois, si la forme de la série est mise constamment de l'avant, le fond n'en pâtit jamais, faisant brillamment de la construction/déconstruction/reconstruction de la psychologie de ses personnages le sel de l'intrigue et de l'image.

Enfin, *Homecoming* convoque aussi avec elle l'esprit paranoïaque et engagé des thrillers des années 1990-début 2000 tels que *Conspiracy Theory* de Richard Donner, *Erin Brockovich* de Steven Soderbergh ou encore *The Pelican Brief* de Alan J. Pakula. L'ennemi reste encore la grosse multinationale, l'Amérique obsédée par l'argent, la manipulation des masses, la guerre. Julia Roberts, qui jouait dans tous les films précités, ravive par sa seule présence le plaisir de ces œuvres haletantes et psychologiques carburant à l'anticynisme jubilatoire. Car à l'instar des personnages de ces films, Heidi croit dur comme fer qu'il lui est possible de combattre les travers d'une Amérique implacable. Non seulement cette perspective fait du bien, mais la mélancolie et la force émotionnelle qui se dégagent de ces dix épisodes de trente minutes chacun sont si finement traduites qu'elles permettent aussi à cette série fascinante de toucher droit au cœur et de se hisser parmi les meilleures propositions télévisées de 2018.

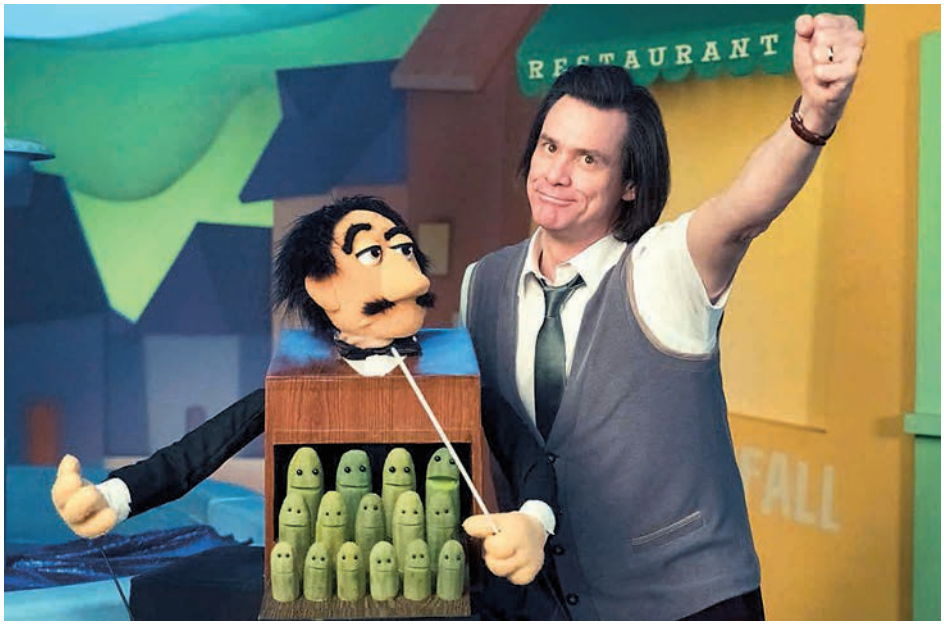
Kidding

CONCEPTEUR : MICHEL GONDRY (2018)

PAR CÉLINE GOBERT

Chez Michel Gondry, tout peut se démonter, s'assembler, s'analyser. Le cinéaste a d'ailleurs une manière bien à lui – candide, ludique, décalée – de disséquer les êtres humains et les choses : à la fois en les prenant, et en ne les prenant pas, au sérieux. Dans son cinéma gorgé de douceur et d'obscurité, si tout se déconstruit, tout peut donc aussi se réparer. Même l'âme brisée de M. Pickles (Jim Carrey) présentateur d'une émission pour enfants endeuillé par la mort d'un de ses fils. À une seule condition cependant : exprimer sa douleur, ses émotions, refuser le déni, l'oubli. Et c'est ce que souhaite M. Pickles : parler de la mort aux enfants. Ce que son père producteur (Frank Langella), symbole d'une virilité se voulant sans affect, lui refuse. Au fond, cette envie d'annihiler le souvenir, et la douleur qui y est accrochée, hantait déjà le doux-amer *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* qui scellait en 2004 la collaboration entre les deux clowns tristes que sont Gondry et Carrey. L'ancien amoureux s'entêtait alors à effacer à jamais de son cerveau ses souvenirs les plus difficiles après une rupture, pour finir par comprendre qu'il était prêt à tout recommencer, à tout risquer à nouveau pour tirer les bénéfices de l'expérience, aussi négative soit-elle. Dire que la série est sous l'influence des deux artistes tragicomiques est un euphémisme, car tout dans *Kidding*, dont la tristesse se double d'un comique enfantin, découle de Gondry et de Carrey : les bricolages et la naïveté mélancolique du premier, la folie dramatique, tout en grimaces et menaces d'implosion, du second. Et toujours la même obsession : donner du sens au tragique.

Malgré la noirceur des drames abordés au gré des nombreuses intrigues secondaires (cancer, divorce, deuil, séparation, homosexualité refoulée), *Kidding* est très drôle, certes sombre mais étonnamment lumineuse. Tout passe par le prisme de l'univers absurde de Gondry et des chemins aussi ingénus que complexes qu'il a creusés à la faveur de toute son œuvre (expérimentations, clips, publicités, atelier-découverte *L'usine des films amateurs*). Dans la série, une chorale de marionnettes en forme de cornichons chante les horreurs vécues par les personnages, une fillette se met soudainement à pousser des cris comme seule réponse, on y fume du pot dans des ananas, on y discute du genre sexuel (fluide) d'une icône pour enfants, on y guérit le cancer par la seule puissance d'une passion charnelle. Chez Carrey, on retrouve l'idée que le foisonnement créatif n'est pas sans douleur, que le génie s'accompagne souvent d'une souffrance



grandiose, handicapante, qui libère autant qu'elle aliène et isole. Ce constat était déjà l'épine dorsale de *Man on the Moon* (1999) de Milos Forman qui mettait en scène l'humoriste torturé Andy Kaufman. Jim Carrey – l'homme derrière l'acteur – semble lui aussi tout entier rongé par l'intensité de sa personnalité, tourmenté par moult drames et accusations (son ex-copine s'est donné la mort, et on l'accuse de lui avoir fourni les médicaments ayant entrainé son décès). Drôle de hasard : l'acteur a retrouvé l'amour avec l'actrice dont il tombe amoureux à l'écran !

Pour ce retour à la série (on l'oublie, mais Jim Carrey faisait partie aux débuts des années 1990 de l'émission télévisée *In Living Color*), l'acteur américain retravaille ses figures préférées, amorcées au cinéma : aussi bien celle de l'innocence bafouée, confrontée à la violence et à la cruauté du monde extérieur (*The Truman Show*), que celle du chien fou comique, terrassé par ses fulgurances absurdes *(Ace Ventura*, *Liar liar*, *The Mask*). Sa persona cinématographique s'étend ici jusqu'au petit écran, confirmant la tendance actuelle des séries à se servir de la filmographie de ses acteurs pour bâtir plus rapidement un personnage ou créer des attentes chez les spectateurs et ce, que ce soit par opposition (le contremploi de Jonah Hill dans *Maniac* ou de Nicole Kidman dans *Top of the Lake*), ou parce que l'acteur convoque tout un imaginaire associé à la série : Julia Roberts dans *Homecoming* ou encore Sharon Stone dans *Mosaic* de Steven Soderbergh renvoient par exemple directement aux thrillers des années 1990, replaçant par là même les deux séries dans un contexte plus large, voire nostalgique. Effet de miroir similaire ici : l'onirisme, les fantaisies et la sensibilité que le cinéaste lunaire a déployés de *La science des rêves* à *L'écume des jours* contamine *Kidding* tout entière ; en fait, la série ne s'apprécie peut-être pleinement qu'à la lumière de tout le passé cinématographique de son créateur, voire de son acteur. Comme quoi les frontières entre fiction et réalité, série et cinéma sont parfois bien minces.

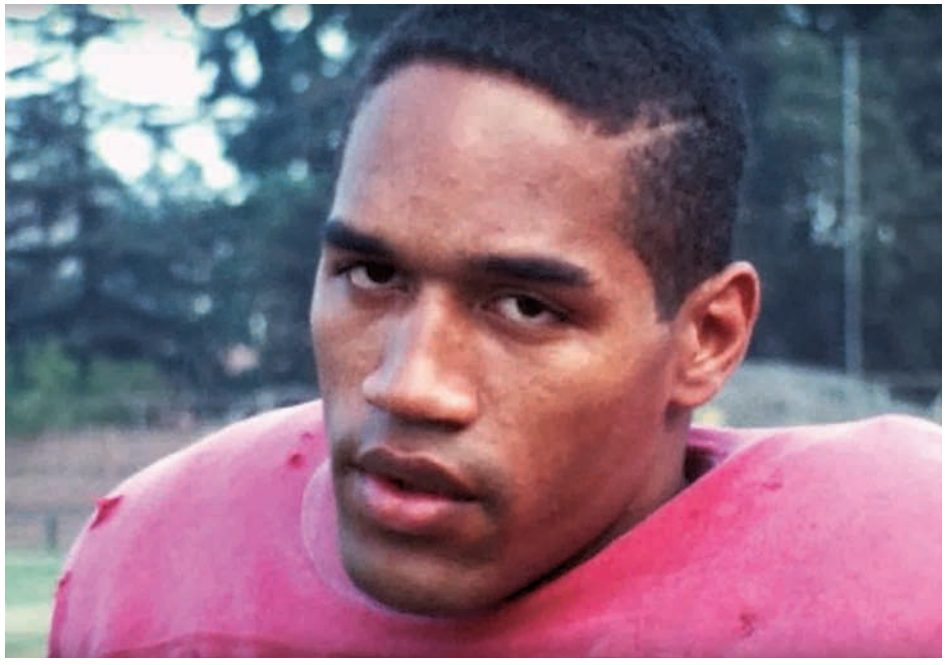
O.J.: Made in America

CONCEPTEUR : EZRA EDELMAN (2016)

PAR BRUNO DEQUEN

C'est que, pour une fois, l'habit ne fait pas le moine. Fruit de nombreuses années de recherche, *O.J.: Made in America* est une exploration ambitieuse de plus de sept heures des ramifications raciales, sociales, politiques, juridiques et médiatiques de la vie mouvementée de l'ancienne star de football devenue acteur. Si la plupart des faits sont connus du grand public, Ezra Edelman cherche moins à les revisiter qu'à les contextualiser dans le cadre plus large de l'histoire américaine et du parcours personnel et public d'O.J. Simpson. Autrement dit, la série ne répond pas simplement à la question : que s'est-il réellement passé ? Elle démontre plutôt dans quelle mesure *The Juice* demeure l'un des sujets d'étude les plus pertinents pour mieux comprendre le dysfonctionnement de l'Amérique jusqu'à aujourd'hui.

Dès les premières minutes, le ton est donné, et la profonde intelligence du montage indéniable. Les débuts spectaculaires du jeune footballeur en 1966 sont suivis d'une courte mention des racines de la famille Simpson, ce qui permettent d'évoquer d'emblée la situation des Afro-américains en Californie. Outre un retour sur les émeutes de Watts et la culture raciste de la police de Los Angeles, Edelman incorpore les témoignages de jeunesse de Carl Douglas et Danny Bakewell. Ce n'est que plusieurs heures plus tard que nous comprendrons que ces deux intervenants ont en fait été partie prenante du procès (comme avocat de la défense et militant des droits civiques, respectivement). De la même manière, on assiste à la fabrication des mémorables publicités Hertz, mettant en scène un O.J. courant joyeusement à travers un aéroport sous le regard bienveillant de familles blanches, sur fond de révolte des athlètes afro-américains. Une stratégie qui amplifie l'ambigüité de la figure publique de Simpson, lui qui a tout fait pour se dissocier des enjeux de la communauté



afro-américaine. Méthodiquement, Edelman met en place les éléments permettant de mieux comprendre les incroyables paradoxes que le procès révèlera.

« Si le Noir le plus apprécié des Blancs, soutenu par la meilleure équipe d'avocats que l'argent puisse payer, est condamné, nous n'avons vraiment aucune chance dans ce pays. » Ces propos d'une spectatrice de l'époque résument à eux seuls le contexte explosif dans lequel s'est déroulé le procès d'O.J. Simpson, célébrité sur le déclin et mari violent ayant battu sa femme pendant près d'une décennie, devenu malgré lui LA cause à défendre pour la communauté afro-américaine. Si elle revient sur les rebondissements d'un procès qui sera brillamment et exagérément détourné par la défense en un règlement de comptes contre la police de Los Angeles, la série ne permet pas tant d'apprendre de nouveaux éléments qu'à prendre conscience de ce qui, rétrospectivement, semble être impensable : la quasi-totalité des personnalités blanches impliquées dans l'affaire ont sous-estimé l'importance qu'y prendrait la question raciale. Mais *O.J.: Made in America* n'est pas qu'un simple retour historique sur un fait divers qui a servi de révélateur des tensions raciales dans les années 1990. En accordant une attention particulière au mariage houleux de Simpson, et en poursuivant son investigation jusqu'à sa condamnation à 33 ans de prison pour une absurde tentative de holdup, la série démontre non seulement que le système judiciaire continue d'être instrumentalisé à des fins de règlements de comptes raciaux, mais aussi que Simpson est le précurseur de deux des phénomènes les plus marquants de notre époque : la téléréalité (et la commercialisation à outrance de la célébrité) et l'impunité d'un grand nombre de prédateurs sexuels. Si une bombe a bien explosé au visage des Américains en 1995, rien n'est réglé pour autant.

Série noire

CONCEPTEURS : FRANÇOIS LÉTOURNEAU, JEAN-FRANÇOIS RIVARD (2014-2016)

PAR RALPH ELAWANI

En 2017, un article du professeur Thomas J. Campanella, publié sur le site de *Pacific Standard*, établissait un lien entre le nombre d'ampoules Edison éclairant un quartier et le taux d'embourgeoisement de celui-ci. Campanella y voyait un formidable marqueur de distinction sociale à l'ère contemporaine. L'appréciation de la lumière est, semblerait-il, culturelle. Surtout en raison de ce qu'elle évoque. Si dans certaines parties du monde, une ambiance tamisée connote la pauvreté, en Occident, celle-ci rappelle l'intimité et la chaleur, comme on peut le constater dans tout bon restaurant à la mode.

Une gymnastique intellectuelle analogue peut nous amener à comprendre pourquoi l'appréciation de *Série noire* a été interprétée par certains comme un phénomène propre aux habitants de quelques quadrilatères montréalais. Néanmoins, en conclure qu'il s'agit seulement d'un marqueur d'opposition entre le « vrai monde » et les *composteurs* de la classe créative serait passer outre ce qui a valu à cette série la dévotion de ses fans : ses qualités scénaristiques et son humour caustique. Il demeure que la réception de celle-ci a provoqué son propre théâtre, lorsque l'émission s'est retrouvée plongée dans la même situation que celle dont elle se moquait (bataille pour les cotes d'écoute, opposition des publics urbains et ruraux), en raison de sa case horaire à la SRC.

Récapitulons. *Série noire* débute là où une série (fictive) intitulée *La loi de la justice* s'achève. Denis et Patrick, les deux scénaristes (incarnés par François Létourneau et Vincent-Guillaume Otis) ont créé un contenu sans profondeur et bourré de clichés. En un mot : un monstre de médiocrité. Néanmoins, comme Alain Deneault l'écrit, la principale compétence d'un médiocre est de savoir en reconnaitre un autre. Ainsi, alors que la critique passe les auteurs à la moulinette, les deux hommes apprennent qu'ils sont les chouchous des téléspectateurs « moyens » vivant à l'extérieur de la bulle médiatique montréalocentriste. Une deuxième saison leur est donc commandée…

En 2014, au moment où les premiers épisodes de *Série noire* sont diffusés à la SRC, un constat s'impose : l'émission se fait manger la laine sur le dos dans le pré des cotes d'écoute par un programme digne – justement – de *La loi de la justice : Les jeunes loups*, une série créée par Réjean Tremblay et sa fille, qui récolte alors trois fois plus de téléspectateurs que *Série noire*.

À l'opposé, les aventures de Denis et Patrick tablent sur la subversion de tout le faux sérieux inhérent aux programmes du genre. Les clichés du milieu télévisuel servent même de repoussoir pour mettre en valeur une intrigue qui fait des deux scénaristes les antihéros parfaits. Pour voler les mots de Judith (Edith Cochran), la copine de Denis : tout ce qu'ils touchent devient de la merde. Car le *hook* de *Série noire* est sans doute que ces deux perdants magnifiques rayonnent le



plus lorsque tout va mal. Leur héroïsme tient en une capacité infinie qu'ils ont à empirer les situations.

SUCCÈS EN LIGNE

C'est sur (et grâce à) Internet que *Série noire* a réellement trouvé son public. À preuve, l'assiduité des fans et leur amour pour les personnages ont poussé quelque 13 000 personnes à signer une pétition pour que la série connaisse une deuxième saison. Le programme que *Le Devoir* qualifiait de « cancre des sondages BBM, mais [...] chouchou des critiques et *télévores* en ligne », a tout de même remporté 11 Gémeaux avec un principe simple : faire le pari du contenu niché dans un marché de « rendez-vous grand public ».

Et c'est l'entreprise qui sous-tend en tout point l'aventure imaginée par Létourneau et Rivard. Du point de vue de la distribution : des acteurs jouent des personnages auxquels on ne les associerait pas habituellement (Bernard Derome en narrateur, Martin Drainville en chef de gang criminalisé homosexuel, Anne-Élisabeth Bossé en escorte maladroite). Du point de vue des personnages : comme l'ont noté plusieurs, les deux protagonistes sont littéralement éclipsés par les personnages secondaires, celui de Marc Arcand (Marc Beaupré) en premier lieu – l'émouvant psychopathe, en bon *mastermind* psychotique, attrape littéralement le récit par les couilles pour le guider à son gré. Idem sur le plan des références, si l'on se rappelle que Jean-François Rivard était allé jusqu'à insérer un caméo de Frank Black des Pixies dans *Les invincibles*, soulignons qu'il est assez rare d'entendre The Jesus and Mary Chain à la télévision québécoise, comme ce fut le cas dans *Série noire*.

Si l'on peut concevoir *Série noire* comme une espèce de Québec solidaire de la télé nationale, c'est peut-être parce qu'il s'agit de l'une des rares séries d'ici qui a rendu visible un segment de marché généralement cantonné au Web et au contenu HBO ou Netflix. Les quelques détracteurs du programme – il y a bien eu Sophie Durocher pour chialer sur la scène du « crosse-têtes », question de rappeler qu'elle travaille « contre » Radio-Canada – lui ont d'ailleurs généralement reproché ce pour quoi elle a obtenu un succès critique : le fait de s'éloigner des « formules gagnantes » s'appuyant sur des intrigues moyennes destinées à des « publics moyens », à qui l'on aime faire dire, comme la Madeleine du *Vrai monde* ? de Michel Tremblay : « Tu peux pas être de bonne foi. Parce que t'es pas nous autres... »

Shokuzai

CONCEPTEUR : KIYOSHI KUROSAWA (2012)

PAR JULIEN FONFRÈDE

En 2012, pour la chaine japonaise Wowow, le cinéaste Kiyoshi Kurosawa s'aventure du côté de la télésérie. Pour l'occasion, il adapte un roman policier de l'écrivaine à succès Kanae Minato (aussi à l'origine du mémorable *Confessions* de Tetsuya Nakashima) sur une vengeance féminine aux ramifications psychanalytiques particulièrement complexes. Il profite alors de nouvelles possibilités narratives pour tordre et plier son cinéma, étirer une temporalité qui lui permet de dilater plusieurs de ses sujets de prédilection. Au final, il dresse un portrait kaléidoscopique de la femme japonaise contemporaine. Le constat glacial et perturbant d'une terrible solitude.

Les prémisses sont ici simples et les ramifications dramatiques ne cessent, par la suite, de se complexifier. Tout commence par le viol et le meurtre d'Emili, huit ans. Au moment du drame, elle était avec quatre amies qui ont vu le tueur et qui ont laissé Emili partir seule avec lui. Traumatisme oblige et manque d'observation dû à leur jeune âge, aucune d'entre elles ne se souviendra du visage du monstre criminel qui disparaitra donc dans la nature. Dès lors, la mère d'Emili se fera un point d'honneur de confronter les quatre enfants. Une culpabilisation en règle qui pèsera durement sur leurs vies à venir. Depuis, toutes lui doivent une « compensation », quelque chose qui pourrait, un jour, lui permettre de retrouver le tueur. *Shokuzai* commence véritablement quinze ans plus tard, alors que les fillettes sont devenues jeunes femmes. Chaque épisode porte sur l'un des quatre personnages. Chaque femme, à sa manière, est psychologiquement détruite par le drame passé. Toutes sont rongées par la culpabilité, tiraillées entre le désir de se souvenir et celui d'oublier. Parallèlement, la mère d'Émili attend. Jamais bien loin, aux aguets des moindres prises de conscience, prête à entendre des confessions qui, à chaque épisode, sont révélées à un spectateur toujours plus curieux de savoir où tout cela s'en va. Ces dernières la rapprocheront inéluctablement du criminel qu'elle confrontera, seule, dans un magistral et ô combien tragique dernier épisode qui joue sur la surprise et les retournements de situation.

Avec *Shokuzai*, Kiyoshi Kurosawa est en terrain connu. Il y retrouve le fabuleux duo d'acteurs de *Tokyo Sonata*, Kyoko Koizumi (aussi vue dans *Before We Vanish*) et Kagawa Teruyuki (mémorable de perversité dans *Creepy*). Il reprend des sujets qui lui tiennent à cœur : le couple, la solitude, la violence et la morale, ce désir quasi philosophique de liberté toujours lié presque naturellement à des actes criminels, etc. Cependant, il va ici tout pousser plus loin. Tout étirer pour que ses nombreux sujets d'étude puissent s'éloigner les uns des autres et, au final, brillamment se retrouver. Là se met soudainement en place une réflexion que l'on n'a aucunement vu venir en cours de récit. Une tragédie qui vient déstabiliser tout



ce que l'on croyait être en train de regarder. Si, chez Kurosawa, l'enfance et l'âge adulte étaient auparavant deux mondes qui ne communiquaient que rarement, ce n'est plus le cas avec *Shokuzai*. Grâce à une télésérie en cinq épisodes (ou cinq films de Kurosawa en un), c'est sur la durée que les deux mondes peuvent maintenant se rencontrer, mais surtout se lier intrinsèquement. Cela ne pouvait se faire sans moult croisements narratifs et profusion de personnages. Bref à la télé et non au cinéma.

Entre le thriller et le soap (série télé japonaise oblige), entre Hitchcock et Antonioni, *Shokuzai* est le portait croisé de cinq femmes (quatre enfants et une mère) que tout ramène toujours à la jeunesse, lieu de traumas originels. La première est la poupée humaine d'un fétichiste malsain. La deuxième, une enseignante au primaire habitée d'une violence qu'elle ne peut contenir. La troisième pense être un ours obligé de confronter les tendances pédophiles incestueuses de son frère. Et la dernière s'immisce dans le couple de sa sœur pour le détruire de l'intérieur par le biais d'une grossesse. Quant à la mère, poussée par l'enquête criminelle, elle doit revisiter sa propre jeunesse révélant, dès lors, de nombreux troubles et quelques monstruosités de taille. Ici, ces cinq portraits existent de façon distincte et c'est lors du dénouement qu'ils se rejoignent vraiment. La force de cette série ne peut ainsi pleinement s'apprécier qu'après avoir été témoin des frustrations et limitations narratives des segments qui la composent. Dans ce casse-tête psychanalytique, c'est bel et bien seulement à la toute fin qu'il est possible de réfléchir, en recollant les morceaux du souvenir. En ramenant le passé au présent et l'enfance à l'âge adulte.

Twin Peaks: The Return

CONCEPTEURS : MARK FROST, DAVID LYNCH (2017)

PAR ELIJAH BARON

De toutes les répliques cultes de *Twin Peaks*, deux se démarquent aujourd'hui par le caractère prophétique qu'elles ont pris depuis la résurrection de la série emblématique des années 1990. La première, « I'll see you again in 25 years », parle d'elle-même. La seconde, « When you see me again, it won't be me », plus paradoxale, contient une vieille vérité : on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Ces répliques constituent, l'une et l'autre, une promesse dont David Lynch s'acquitte généreusement : la troisième saison, baptisée *The Return*, marque effectivement un retour tardif dans la petite ville de Twin Peaks et son monde énigmatique, mais c'est un retour ambivalent qui est propre à désorienter et à frustrer autant qu'à ravir et à émerveiller.

L'un des phénomènes marquants des années 2010, tant en termes de cinéma que de télévision, a été la réémergence de certaines icônes culturelles des décennies précédentes. Il s'agit généralement, sous la forme d'une suite, d'une reprise ou d'un hommage, d'offrir à un public nostalgique de sa propre jeunesse le réconfort qu'il trouve dans ce qui lui est familier. Or, la démarche de Lynch est brutalement contraire par son refus de toute nostalgie. Le cinéaste multiplie en effet les fausses pistes, perturbe les attentes et en crée de nouvelles, tout en s'en moquant ouvertement. Le familier est ici trompeur, le retour promis illusoire ; le spectateur est entrainé toujours plus loin de sa zone de confort, au gré d'une série dont le format et le registre sont depuis ses débuts en perpétuel mouvement.

Plutôt qu'une suite traditionnelle, *The Return* peut être vue comme une troisième incarnation de *Twin Peaks*. Les deux premières saisons mêlaient le feuilleton télévisé à l'enquête policière, détournant les courants télévisuels de l'époque tout en respectant leur format. Le long métrage *Fire Walk With Me* s'ouvrait sur l'explosion d'un poste de télévision ; Lynch, le visionnaire qui avait chamboulé le monde de la télévision, jusqu'alors considéré comme le divertissement du pauvre, s'affranchissait ainsi de ses contraintes en optant pour le cinéma. *The Return* est, quant à elle, un objet fluide et plus difficile à définir : conçu en tant que film de 17 heures pour le petit écran, c'est un laboratoire de création et une odyssée surnaturelle en forme de puzzle discordant.

D'ailleurs, à quoi se réfère le retour annoncé par le titre ? Twin Peaks n'est pas qu'un endroit, c'est aussi un réseau de personnages loufoques, une mythologie qui s'est construite par hasard, mais qui a pris racine dans l'imaginaire du public, une atmosphère tantôt ludique et décontractée, tantôt perverse et alarmante. Il ne fait aucun doute que le monde des deux



premières saisons, avec son humour attachant, déjà disparu dans le chaos maladif de *Fire Walk With Me*, est depuis parti en fumée. Toute tentative de le ressusciter ne peut donc laisser qu'un goût amer ; les plaisanteries qui entourent l'agent Cooper et ses anciens acolytes, avec leur amour du café et des tartes aux cerises, évoquent plutôt des cadavres qu'on aurait déterrés pour en observer la décomposition. Ce qui n'est pas inhabituel chez Lynch ; le cinéaste n'aura jamais été au final un homme de spectacle, mais un artiste pluridisciplinaire qui s'intéresse tout autant à la matière morte qu'à la matière vivante.

Tandis que les premières saisons, avec leurs nombreux personnages adolescents, semblaient ivres de jeunesse, *The Return* est accablée du poids de la vieillesse et de la mort. En l'occurrence, celles de ses acteurs : l'absence (du moins physique) des interprètes décédés entre 1992 et 2017 est parlante ; la tristesse gravée sur les visages flétris des survivants l'est aussi. Quant aux multiples espaces explorés, ils permettent un tour d'horizon du reste de l'œuvre de Lynch, et dressent le portrait d'une Amérique aux dysfonctionnements ostentatoires et malsains. Or, *Twin Peaks*, comme *Blue Velvet*, présentait initialement un paysage idyllique sous lequel se dissimulait le mal, comme un insecte qui fuit la lumière. L'univers semble à présent irrémédiablement corrompu par deux traumatismes originels : le mystère d'un meurtre inconcevable, et celui de la bombe atomique.

Cette dernière image renvoie à *Eraserhead*, le premier long métrage du cinéaste. *The Return* est parsemée de références à ses films et à ses peintures ; c'est un assemblage kaléidoscopique d'idées, d'échos, de peurs et de désirs. On pourrait y voir un adieu, ou un cul-de-sac, quoique le dernier épisode, insolemment déroutant, évoque chez l'artiste une possibilité de renouveau : dans son obsession quasi-hitchcockienne pour Laura Palmer, cette femme qui n'était au départ qu'un MacGuffin, mais qu'il ne cesse de faire renaitre et mourir, Lynch semble avoir trouvé le secret d'une vie éternelle, ou d'une histoire sans fin.

The Young Pope

CONCEPTEUR : PAOLO SORRENTINO (2016-)

PAR ELIJAH BARON

Avec *The Young Pope*, Paolo Sorrentino, réalisateur vedette du cinéma italien depuis son couronnement aux Oscars, signe la série la plus ambitieuse et la plus chère produite en Italie. C'est à la fois un projet commercial d'envergure, et un projet artistique haut de gamme, la première œuvre télévisuelle à être présentée au Festival de Venise. Ce nouveau format est pour Sorrentino le moyen idéal pour faire du cinéma d'auteur à plus grande échelle, en éliminant les contraintes de temps sans rien sacrifier de son esthétique, mais aussi pour élargir son public au-delà des amateurs de cinéma international et festivalier. Comme son auteur, ce maximaliste dont les fresques humaines se composent pourtant d'une succession de détails impressionnistes, et son personnage titre, un jeune Américain qui hérite d'une des plus anciennes institutions européennes et demeure en proie aux questionnements les plus paradoxaux, *The Young Pope* est une série faite de contrastes et de contradictions.

C'était bien l'objectif. Il n'y a de conventionnel ici qu'une structure narrative qui privilégie les coups de théâtre et les rebondissements, conformément aux codes attendus ; pour le reste, Sorrentino prend malice à introduire des éléments qui auraient pu être incompatibles, mais dont le mélange s'avère harmonieux et sublime. On ne sait donc jamais trop ni à quel genre on est confronté, ni quel développement prévoir : est-ce un thriller politique, une parodie du cinéma religieux, un drame familial ? L'hypothèse du récit initiatique est la plus convaincante : « The child pope has become a man », finit par annoncer le protagoniste. Pourtant, on peine à discerner dans cette évolution une morale claire ou une vérité acquise ; hypnotisés par la beauté clair-obscur des palais et une trame sonore éclectique, on finit par ne plus rechercher une quelconque justification.

L'essentiel de la série est consacré à l'observation de ce pape fictif étrangement instable, constant uniquement dans sa sincérité et sa confiance en sa propre autorité et en sa mission. Cet être odieux et pourtant séduisant sous les traits de Jude Law, si différent de l'image que l'on peut se faire d'un pontife romain, dévoile sans cesse de nouvelles facettes de sa personnalité, et le cinéaste joue avec notre perception du personnage : vulnérable et despotique, vengeur et sentimental, révolutionnaire et conservateur, père spirituel et fils abandonné, il attendrit autant qu'il effraie. Il est aussi, comme les meilleurs antihéros postmodernes, extrêmement drôle : impossible de résister longtemps au surjeu de Law, peu sérieux malgré sa quête tourmentée du divin.

À la télévision, que ce soit sur les chaines d'information ou de divertissement, l'ère est aux antihéros. Le pape Pie XIII, Lenny Belardo de son nom de mortel, prend aisément place dans ce panthéon culturel ; sa parenté avec des figures telles que Walter White, Frank Underwood ou Donald Trump ne fait aucun



doute. Le traitement du personnage est toutefois propre à Sorrentino, dont la filmographie regorge d'antihéros, tant fictifs (*The Family Friend*, 2006) que réels (*Il divo*, 2008 et *Loro*, 2018). On est toujours surpris du degré d'amour et d'empathie que leur accorde le cinéaste, qui semble allergique à toute vision manichéenne du monde. Le portrait que dresse Sorrentino de Pie XIII ressemble à ceux qu'il a faits de Giulio Andreotti et de Silvio Berlusconi, même si ce pape, contrairement aux deux hommes d'État italiens, est une invention ; plutôt qu'un regard vers le passé, ce portrait est le reflet de certaines tendances actuelles, ou une projection vers l'avenir.

Dans les trois cas, nous voyons le rapport qu'un homme entretient avec le pouvoir immense qui lui est conféré. C'est un pouvoir profondément grotesque, et ce de différentes façons : de par ses contradictions, pour un Andreotti qui confesse avoir perpétué le mal pour garantir le bien commun ; de par son impuissance, pour un Berlusconi en pleine décadence ; de par sa théâtralité et son manque de sens en l'absence de Dieu pour un Pie XIII qui s'entend dire, sans grand étonnement, que le pouvoir est une banale platitude. *The Young Pope* n'a cependant rien de banal : Sorrentino sait comme personne exploiter les platitudes pour en extraire un maximum de sagesse et de beauté. Sa série est bien trop érudite et déterminée à interroger certains des concepts de la foi et de la philosophie pour ne constituer qu'un divertissement pur, et pourtant, c'est dans la filmographie du cinéaste ce qui s'en rapproche le plus. Il existe un tel décalage entre le sérieux du sujet et le format ludique, subversif et délibérément vague adopté par Sorrentino qu'on finit par s'abandonner à l'absurde et à ses plaisirs inépuisables.





FESTIVAL 48 IMAGES SECONDE

Rendez-vous avec le cinéma québécois et la francophonie
10ème édition du 10 au 14 avril 2019
à Florac-Trois-Rivières (*France*)

AU PROGRAMME

Avant-premières & reprises
courts-métrages, documentaires,
séances jeune public, exposition,
conférence et un repas thématique !

CONCERT
Shawn Ferguson > 12 avril

COMPÉTITION DE COURTS-MÉTRAGES QUÉBÉCOIS
Venez nombreux et votez pour le
Prix du public *le samedi 13 avril à 18h*

MASTERCLASS
de Marc Séguin

THÈME FRANCOPHONE 2019 : L'ACADIE

ILS SONT ATTENDUS
Fanny Mallette, *actrice et réalisatrice*
Marc Séguin, *artiste-peintre*
Sébastien Pilote, *réalisateur*
Maxime Giroux, *réalisateur*
Ricardo Trogi, *réalisateur*
Phil Comeau, *réalisateur*
Pierre-Luc Brillant, *acteur*
Sylvain Corbeil, *producteur*
Claudio Collangello, *acteur*
Luc Bourdon, *réalisateur*
Dominique Léger, *Festival International du Cinéma francophone en Acadie*
Timothée Donay, *Ligne 7 distribution*
Guy Astic, *Festival Tous Courts d'Aix-en-Provence*

ANIMÉ PAR DANIEL RACINE

WWW.48IMAGESSECONDE.FR

Facebook - Twitter - Instragram
/48imagesseconde

30 séries (2008-2018)



↑ **The Handmaid's Tale** de Bruce Miller (2017-)

PAR ELIJAH BARON, CHARLOTTE BONMATI-MULLINS, APOLLINE CARON-OTTAVI, ARIEL ESTEBAN CAYER, BRUNO DEQUEN, RALPH ELAWANI, ÉRIC FALARDEAU, JULIEN FONFRÈDE, CÉLINE GOBERT, GÉRARD GRUGEAU, MAXIME LABRECQUE, SIMON LAPERRIÈRE, ANDRÉ ROY.

13 REASONS WHY

Brian Yorkey | depuis 2017

Une jeune adolescente se donne la mort et laisse treize cassettes audio pour expliquer son geste. La série, bien loin des productions inoffensives pour ados des années 2000 (*Dawson, Buffy, Les Frères Scott*), ne pourrait pas mieux illustrer notre époque beaucoup plus cynique et plus sombre que la décennie précédente, marquée au fer rouge qu'elle est par l'ère #MeToo et la culture du viol. Lancée sur Netflix et visionnée par des millions d'ados, l'œuvre – qui opte pour une frontalité pesante quand vient le temps de dépeindre le pire (l'ado se taille les veines face caméra dans sa baignoire dans une scène d'une violence psychologique presque insoutenable) – impose au passage un certain questionnement autour de la responsabilité sociale des plateformes de diffusion : qu'est-il raisonnable de montrer sans un minimum d'accompagnement critique ? Filmer le calvaire vécu par l'héroïne se révèle aussi à double tranchant : si la série est honnête dans ce qu'elle dit de la réalité des ados d'aujourd'hui, elle semble parfois ne laisser aucune chance à son personnage féminin martyre. Mais nul doute que *13 Reasons Why* fera date : moins parce que cette production aura posé d'épineuses questions que parce qu'elle aura choisi de ne pas y répondre. — CG

BANSHEE

David Schicker et Jonathan Tropper | 2013-2016

Un cambrioleur psychotique s'échappe de prison, usurpe l'identité du nouveau shérif de la ville de Banshee et, du jour au lendemain, s'improvise gardien de l'ordre. Mélangez maintenant l'homme à une myriade de personnages vils et malsains, puis amenez une mafia d'Europe de l'Est, une armée d'autochtones belliqueux, une communauté Amish, un entrepreneur hollandais spécialiste en tortures et un hacker (aussi tueur d'élite) transgenre sud-coréen. Laissez dès lors la situation exploser en tous sens et profitez pleinement d'un jubilatoire jeu de massacre télévisuel. Entre *Twin Peaks* et les films de S. Craig Zahler (*Bone Tomahawk*, *Brawl in Cell Block 99*), cette série baigne dans l'extrême des tendances masochistes du film d'action contemporain. Au cinéma, racontée en deux heures, *Banshee* n'aurait été qu'un produit commercial de plus. Ici, complexifiés sur trente-huit épisodes, les personnages échappent complètement aux clichés qu'ils représentent. Une série qui déraille de partout, osant même une fresque romantique torturée que personne n'aurait imaginé voir marcher. — JF

BODYGUARD

Jed Mercurio | 2018-2019

Écrite par Jed Mercurio, la série britannique *Bodyguard* diffusée sur Netflix déploie son intrigue sur six épisodes et le succès rencontré (plus de 10 millions de spectateurs sur BBC One en fin de parcours) laisse présager une seconde saison. On y suit le quotidien du sergent de police David Butt (Richard Madden, remarquable d'intériorité) qui souffre du syndrome post-traumatique après un séjour au Moyen-Orient et se retrouve propulsé à assumer la protection rapprochée de la très conservatrice Secrétaire d'État à l'intérieur, Julia Montague (Keeley Hawes), une femme aux ambitions politiques dévorantes. Thriller politique et soap intimiste des plus haletants qui se déroule dans le contexte récent des attentats terroristes à Londres, *Bodyguard* a le mérite de prendre à bras-le-corps plusieurs enjeux auxquels sont confrontées nos sociétés, notamment en interrogeant le bien-fondé des lois anti-liberticides nées dans le sillage de cette violence urbaine. Décrivant avec un plaisir vachard les luttes intestines auxquelles se livrent les différents services de sécurité de l'État, la série maintient un rythme soutenu et anxiogène, sans convaincre toutefois totalement dans l'épisode final quelque peu emphatique. Ceci dit, la chimie vénéneuse qui lie la politicienne à son garde du corps vaut à elle seule le détour. Et cette plongée dans les coulisses opaques du pouvoir a du mordant, d'autant plus qu'elle condamne au passage l'intervention britannique en Irak. On l'aura compris, par sa fluidité narrative et sa mise en scène au cordeau toute en tension, *Bodyguard* est addictive — GG

BROAD CITY

Ilana Glazer et Abbi Jacobson | depuis 2014

On a beaucoup parlé de *Girls* ces dernières années, mais *Broad City*, une série complètement déjantée, s'inscrit dans une mouvance similaire, quoique sur un ton différent. Ilana Glazer et Abbi Jacobson, créatrices de la série présentée sur Comedy Central, incarnent deux amies new-yorkaises, féministes juives décomplexées s'efforçant de vivre dans l'Amérique de Trump. Tout y est abordé : difficulté de se trouver un emploi, FOMO, sexe, immigration et famille à travers une myriade de personnages hauts en couleur qui ont tous un côté absurde assumé. La moindre idée devient le point de départ d'une enfilade de mauvaises décisions et de malaises, toujours traités avec humour, mais amenant aussi son lot de réflexions sociales. On retrouve plusieurs caméos, notamment celui de Hillary Clinton, ou encore Ru Paul. La cinquième et dernière saison sortira d'ailleurs en 2019 et conservera, du moins on l'espère, son côté débonnaire et irrévérencieux ! On souhaite aussi un retour de l'insolite Garol savourant son yogourt dans un entrepôt lugubre. — ML

THE DELETED

Bret Easton Ellis | depuis 2016

Avec cette websérie en huit épisodes au format très court et diffusés sur FullScreen, une plateforme de streaming (chaque épisode dure ainsi une douzaine de minutes), l'écrivain américain Bret Easton Ellis, connu pour ses romans trash, ne fait pas dans la dentelle. Comme dans ses romans, *Less than zero* en tête, il filme une jeunesse autodestructrice (drogues, sexe, dépendance, orgies, mutilations) qui a fui une secte s'adonnant à diverses expérimentations sur la violence, la soumission et le contrôle du cerveau. À l'instar de son écriture, l'ensemble est assez brut, acéré et va droit au but. Bien que l'articulation des épisodes, dont la fluidité est assurée par une musique électro omniprésente, soit intéressante, le plus notable reste le choix du format express qui semble répondre aux exigences du public cible (les jeunes), notamment la possibilité de visionner le tout en un temps record et de n'importe où. Les personnages, d'ailleurs, font sans cesse écho à cette préoccupation avec leur utilisation constante de leur téléphone, que ce soit pour filmer leurs ébats ou envoyer des messages texte en rafale (qui s'affichent à l'écran). Et pour Easton Ellis, c'est bien sûr l'occasion d'évoquer une nouvelle fois son obsession : le narcissisme contemporain. — CG

THE FALL

Allan Cubitt | 2013-2016

Les prémisses narratives de la série policière *The Fall*, créée par Allan Cubitt, ne dérogent pas à la tradition du polar : ici, la chasse à l'homme d'un chasseur de femmes. Mais si la perspective résolument féministe de la production est subtile dans sa forme, le propos, lui, aura rarement été aussi frontal. Un aplomb qui tient avant tout à son héroïne, l'enquêtrice en chef Stella Gibson (Gillian Anderson), qui, tout en répondant aux codes de la féminité traditionnelle, ne manque pas une occasion d'assoir son autorité, ni de défier les rapports de force ou de domination au sein de l'institution. Outre le sexisme ordinaire ambiant, elle devra confronter un prédateur (Jamie Dorman) d'autant plus redoutable que sa misogynie létale et compulsive n'aura d'égale que sa normalité et son apparente bienveillance. À l'image de Stella, *The Fall* déploie un regard critique sur un continuum de violences masculines auxquelles participe pourtant allègrement le genre de fictions auquel la série appartient. — CBM

FARGO

Noah Hawley | depuis 2014

On pensait impossible une adaptation réussie du film des frères Coen (1996). C'est maintenant chose faite avec trois séries de 10 épisodes chacune, conçues par Noah Hawley. On y retrouve l'esprit stupide des petits escrocs, une enquêtrice perspicace et têtue, un univers aussi sombre que rocambolesque. On a encore droit à un portrait de la bassesse humaine sur fond enneigé du Minnesota. Avec une fatalité des destins qui semble aussi fâcheuse que nécessaire. Chaque série a son époque : la saison 1 se déroule en 2006, la 2 en 1979 et la 3 en 2010. Et toujours une détective entrainée dans une descente aux enfers improbable.

Tout est là pour nous rappeler le film : langage (expressions vernaculaires et vulgaires), ton (humour noir), costumes cheaps et personnages typés (en particulier, par la coiffure). À l'instar des personnages, arnaques et assassinats se multiplient, tout comme les liens narratifs qui se complexifient. Cette adaptation présente le versant amoral, voire immoral, d'une autre série : *True Crime*. — AR

GAME OF THRONES

David Benioff et D.B. Weiss | depuis 2011

Série phare de HBO depuis près d'une décennie, *Game of Thrones* représente un point tournant à la fois pour la célèbre chaine câblée et pour l'évolution des séries. Après trois tentatives de séries à très gros budget partiellement avortées faute de succès populaire (*Deadwood*, *Rome* et *Carnivàle*, cette dernière déjà conçue par David Benioff), l'adaptation de l'épopée d'*heroic fantasy* pour adultes imaginée par George R.R. Martin permit à HBO de synthétiser toutes ses ambitions. Bénéficiant d'un budget faramineux, tournée sur plusieurs continents, la série se définit par l'excès : de violence, de personnages, de rebondissements, de manipulations psychologiques, etc. Contrairement au cinéma populaire obsédé par la censure, la série devient le lieu de tous les possibles. Pour le meilleur et pour le pire, comme en témoignent à la fois la prédominance et la force des personnages féminins et leur fétichisation/mutilation constante, sans parler de l'exotisation à outrance des corps racisés… — BD

GLOW

Liz Flahive et Carly Mensch | depuis 2017

GLOW est l'acronyme de Gorgeous Ladies of Wrestling, du nom d'une émission de catch diffusée dans les années 1980, et dont cette série produite par Netflix relate fictivement la création. Et *GLOW* est indéniablement l'une des meilleures surprises parmi les productions télévisuelles récentes. La série s'empare de la nostalgie en vogue pour les années 1980 sans céder à la facilité et sombrer dans l'hommage plaqué. Sur le plan esthétique, il y a de quoi s'en donner à cœur joie : univers du catch, costumes improbables, absence totale de complexes. Mais *GLOW* parvient surtout à retrouver un « ton » qui rappelle celui des années 1980 : un refus de tout cynisme, un côté fleur bleue, des personnages féminins qui, certes, frisent le stéréotype, mais sont entiers, « normaux », diversifiés, forts et rock'n'roll. En cela, la série réussit l'exploit d'être à la fois rétro et ô combien contemporaine, en abordant avec autant d'humour que de finesse les préoccupations de l'époque *#MeToo* et du politiquement correct. — ACO

THE HANDMAID'S TALE

Bruce Miller | depuis 2017

Série d'anticipation inspirée du roman éponyme de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* imagine un monde bouleversé par une chute drastique de la natalité due à la dégradation environnementale. En conséquence, les États-Unis ont sombré dans une dictature autarcique instaurée par des fondamentalistes, où la population est répartie en castes, la plus basse étant celle des « servantes » fécondes, vouées à enfanter pour les « maitres ». D'une violence crue et glaçante, la série (dont on attend la troisième saison) explore d'épisode en épisode les mécanismes implacables de la dictature et de l'aliénation. La lente progression de l'intrigue (forcée par l'absence de liberté des personnages principaux) permet au récit de se concentrer sur les rouages complexes et les voies insidieuses de l'oppression, avec les zones grises que cela implique. Il n'est pas surprenant que le costume des « servantes » soit très vite devenu un outil de contestation politique aux États-Unis. — ACO

THE HAUNTING OF HILL HOUSE

Mike Flanagan | depuis 2018

Qu'il s'agisse de surnaturel, drapé dans le traditionnel motif de la maison hantée, ou bien d'une horreur plus métaphorique venant évoquer la maladie mentale, *The Haunting*… frappe fort, préférant filmer des espaces vides menaçants que de jouer systématiquement la carte du *jump scare*. Le fantastique allié au mélodrame était déjà une façon

pour Flanagan d'approcher la notion de deuil dans de précédents films, notamment dans son excellent *Before I Wake*. Dans sa série, en plus d'une distillation de l'horreur réussie, c'est surtout la construction narrative qui vaut le détour : des épisodes entiers épousent le point de vue de l'un des protagonistes, formant un genre de puzzle familial malade, qui illustre à merveille l'éclatement du clan. *In fine*, les fantômes et les monstres sont surtout ceux du passé, et ils se matérialisent au présent sous des formes variées : addiction à l'héroïne, sublimation du trauma dans l'écriture, folie du contrôle, ou refus obstiné de l'engagement. Chaque enfant devenu adulte a sa façon bien particulière d'échapper à ses démons. — CG

THE LEFTOVERS

Damon Lindelof et Tom Perrotta | 2014-2017

Un épisode suffit pour démontrer comment *The Leftovers* réussit à maintenir ses spectateurs dans un état de surprise constante. Persuadé d'être hanté par un esprit malfaisant, le chef de police Kevin Garvey (Justin Théroux, renversant) entreprend de s'exorciser grâce à un rituel chamanique. Il se voit alors propulsé de « l'autre côté », dans un hôtel luxueux où réside l'esprit des morts. De drame humaniste sur le deuil, *The Leftovers* mute subitement en parodie démentielle de James Bond. Aucun indice laissé par Damon Lindelof (*Lost*, 2004-2010) ne permet d'anticiper pareil changement de régime. Cet audacieux recours à l'irrationnel s'avère néanmoins logique. Il illustre l'absurdité à laquelle se heurte quiconque tente de percer les mystères de l'existence. La quête de réponses ne fait qu'engendrer de nouvelles questions. Pour Kevin, ses proches, voire nous-mêmes, il s'agit d'apprendre à assumer cette impasse pour profiter de ce qui nous est donné à voir. Une façon pour *The Leftovers* de nous apprendre à vivre. — SL

THE LITTLE DRUMMER GIRL

Park Chan-wook | 2018

Deux ans après *The Night Manager* de la Danoise Susanne Bier, c'est le Coréen Park Chan-wook qui adapte un roman de John Le Carré pour le petit écran. Sans atteindre les hauts niveaux de violence et de sexualité auxquels il a habitué son public, Park retrouve dans *The Little Drummer Girl* des thèmes et une esthétique caractéristiques, ce qui en fait assurément une série d'auteur, et peut-être l'adaptation de Le Carré la plus inhabituelle. Ce n'est pas le récit, dont les retournements incessants peuvent être mis en scène ici sans les limitations d'un long métrage, que met en valeur le cinéaste, mais l'atmosphère colorée et mystérieuse d'une scène géopolitique représentée comme un immense théâtre. Tout un contraste par rapport au monde froid et bureaucratique auquel on associe souvent Le Carré. L'approche de Park, par moments fébrile et expressionniste, offre une mise en abyme intrigante, même si son absence de prise de position politique étonne à une époque où cela peut sembler comme un prérequis. — EB

LOUIE

Louis C.K. | 2010-2015

Jerry Seinfeld, Larry David, Ricky Gervais : plusieurs humoristes contemporains se sont imaginé un alter égo via la série télévisée, jouant leur propre rôle ou une version proche d'eux-mêmes. Louis C.K. est dans cette veine lorsqu'il crée *Louie* : une lettre de différence qui indique qu'il fictionnalise sa propre vie. Celle d'un humoriste new-yorkais désabusé qui navigue entre les scènes de *stand up*, la garde partagée de ses deux filles et la quête d'une relation stable. Louis C.K. profite du format découpé de la série pour rendre compte du caractère morcelé, aléatoire et un brin chaotique du parcours de tout un chacun. Il exploite le filmage au long cours pour faire des années qui passent et de la banalité du quotidien un sujet d'étude captivant bien que dénué de suspense. Et qu'on le veuille ou non, polémique *MeToo* ou pas, il faut lui reconnaitre ce talent particulier de savoir capter avec humour et subtilité les affres de la vie sexuelle, les malaises de la vie sociale, la propension du clown à la dépression… Bref, la tragicomédie de l'existence. — ACO





↑ **Picnic at Hanging Rock** de Larysa Kondracki, Amanda Brotchie et Michael Rymer (2018) → **Glow** de Liz Flahive et Carly Mensch (2017-)





↑ **Louie** de Louis C.K. (2010-2015) → **The Haunting of Hill House** de Mike Flanagan (2018-)







↑ **Peaky Blinders** de Steven Knight (2013-) → **True Detective** de Nic Pizzolatto (2014-) → **Westworld** de Jonathan Nolan et Lisa Joy (2016-)

MAD MEN

Matthew Weiner | 2007-2015

« I'd like to buy the world a Coke ». Ce n'est rien gâcher, sans préciser le contexte, que de révéler que *Mad Men* (un jeu de mots sur « ad men ») – en 92 épisodes sur 7 saisons – se conclut sur ce refrain de la fameuse publicité de 1971. Ce désir résume à merveille l'essentiel de l'œuvre de Matthew Weiner, campée dans le milieu de la publicité du New York des années 1960. Voici une grande série sur l'Amérique, la création de sa culture de masse et la mise en image de ses désirs les plus intimes : la cigarette, l'automobile, la barre de chocolat, le projecteur à diapositives…, mais également l'assassinat de John F. Kennedy, le Vietnam, les premiers pas sur la Lune, la lutte pour les droits civiques, les débuts du féminisme… autant d'objets et d'évènements majeurs, ponctuant les vies de nos publicitaires aussi chevronnés qu'humains – dont les inoubliables Don Draper (John Hamm) et Peggy Olson (Elisabeth Moss) qui sont chargés d'extraire de l'air du temps les rêves d'une époque entière. — AEC

MANIAC

Patrick Somerville et Cary Joji Fukunaga | 2018

Maniac suit Annie (hilarante Emma Stone) et Owen (un Jonah Hill amaigri), souffrant tous deux d'un trouble psychologique (respectivement, la dépression et la schizophrénie). Ils participent à un programme expérimental qui promet, à coups de pilules, de résoudre toute manifestation de maladie mentale. S'il y a du Terry Gilliam dans les dix épisodes de cette série, celle-ci crée son propre univers en s'amusant à plonger ses personnages (mais surtout ses acteurs) dans différents genres (*fantasy*, polar, film d'action, comédie), multipliant ainsi tant leurs possibilités d'incarnation (espions, elfes, fumeur de marijuana, et même faucon !) que les arcs narratifs et les pistes de réflexion philosophiques. La série, qui flirte constamment avec la parodie, surprend quand elle dénoue l'intrigue dans un registre plus dramatique, par la résolution du traumatisme initial des deux personnages (le deuil). Formellement ambitieuse, *Maniac* n'obéit ni aux codes sériels habituels ni aux attentes en termes de suspense, préférant notamment déstructurer le découpage net de l'action. Le procédé exige davantage de patience de la part du spectateur, laissé à lui-même, perdu, à l'instar des personnages lancés dans un monde foutraque, absurde et insensé. — CG

MASTERS OF SEX

Michelle Ashford | 2013-2016

Masters of Sex (2013-2016) s'inspire des expériences révolutionnaires sur les pratiques sexuelles menées dans les années 1960 par le Dr William Master, gynécologue, et Virginia Johnson, sexologue. Leurs travaux ont notamment contribué à démystifier la sexualité en quantifiant les réponses physiques qui y sont associées. Par-delà la volonté de questionner les rapports troubles que la société américaine entretient avec le sexe, l'apport particulier de cette série se trouve derrière la caméra. En effet, l'auteure-productrice Michelle Ashford a engagé une équipe de scénaristes majoritairement de sexe féminin. Ce choix audacieux s'incarne dans des femmes fortes, dont Johnson interprétée par Lizzy Caplan, mais aussi dans les personnages secondaires qui servent à dramatiser les enjeux soulevés par les recherches du duo. Plus encore, on brosse ici un étonnant portrait de la diversité sexuelle. Ce point de vue novateur, qui évite les pièges de la moralisation, permet à la série de transcender l'anecdote historique et d'offrir un commentaire essentiel sur la société contemporaine. — EF

MILDRED PIERCE

Todd Haynes | 2011

Dans le sillage de Martin Scorsese et de son *Boardwalk Empire*, Todd Haynes signe une prestigieuse série d'époque, ostensiblement couteuse, avec des acteurs très en vogue à l'époque : Kate Winslet, Evan Rachel Wood, Guy Pierce. On est en 2011 (l'année du lancement de *Game of Thrones*) avant que la coutume de faire des prestations d'acteurs les satellites principaux d'une série ne soit systématisée. Centrée sur deux parents, et notamment sur tout ce que la relation avec leurs deux filles contient de tragique, la série dépeint, à travers

l'ascension sociale d'une mère de famille, le milieu bourgeois des années 1930. Dans *Mildred Pierce*, le jeu souvent outrancier des acteurs permet à Haynes, impliqué tant dans l'écriture que dans la réalisation des cinq épisodes, d'avoir recours, comme il le fait dans son cinéma, au classicisme et à la pudeur pour désamorcer toute forme d'explosion émotionnelle (que le cinéaste semble avoir en horreur malgré des apparences mélodramatiques). Et quand l'émotion surgit, il la traite avec une distance amusée, quitte à basculer dans le soap opera. — CG

MINDHUNTER

John Penhall | depuis 2017

Mindhunter est librement adapté d'un livre coécrit par John E. Douglas, l'un des deux agents du FBI dont le parcours a inspiré la série, l'autre étant Robert K. Ressler, l'inventeur du terme *serial killer*. Cet univers des tueurs en série est familier au cinéaste David Fincher (*Se7en, Zodiac*), qui agit ici à titre de producteur et réalise plusieurs des épisodes. En relatant les recherches menées par les deux agents (un universitaire et un habitué du terrain) en vue de l'écriture d'un livre (avec notamment de nombreuses entrevues effectuées en prison dans les années 1970), *Mindhunter* se concentre sur l'analyse psychologique des tueurs en série. La série privilégie donc la parole, et les longues scènes de dialogue prédominent (entre agents ou entre agents et tueurs), les enquêtes criminelles n'étant qu'un à-côté de leur travail de fond. Étant en ce sens antispectaculaire et tournée vers l'intellect, l'introspection et le doute, *Mindhunter* manipule nos attentes et joue habilement de la fascination malsaine que suscite la figure « culte » du *serial killer*. — ACO

THE OA

Zal Batmanglij et Brit Marling | depuis 2016

Débarquée fin 2016 sur Netflix par surprise, *The OA* a engendré des débats enflammés sur sa véritable signification. Axée sur la notion de foi, que le duo derrière les films *Sound of My Voice* et *The East* associe tant au processus de création narratif qu'à la dynamique complexe d'un groupe, la série vise avant tout à bousculer les attentes du spectateur et s'affranchir des frontières au sens large (le vrai/le faux, les registres, le spirituel/la raison). Non seulement la véracité du récit que fait Prairie (Brit Marling), réapparue sept ans après sa disparition en ayant retrouvé la vue, n'est jamais établie (et si elle était mythomane ?), mais elle est aussi sans cesse illustrée par un mélange des genres symbolisant les multiples lectures possibles de l'existence. Au final, une seule chose compte : le pouvoir que ce récit a insufflé à ce groupe d'*outsiders* solitaires. Prairie, par son discours, a ravivé la flamme de la solidarité et de l'espoir. Un message qui résonne assurément dans l'Amérique fracturée d'aujourd'hui. — CG

PEAKY BLINDERS

Steven Knight | depuis 2013

Du cerveau de l'homme à qui l'on doit le scénario de *Eastern Promises* (David Cronenberg) et l'émission *Who Wants to Be a Millionaire?*, ont jailli les cinq saisons – sept au total, a-t-on annoncé récemment – d'une série qui est passée, en quelques épisodes, aux yeux de la critique, d'un « *steampunk beer commercial* » à l'équivalent britannique de *Boardwalk Empire*. En s'inspirant de son histoire familiale et d'un gang du XIX^{e} siècle qui régnait sur Birmingham, Steven Knight a mythifié l'Angleterre de l'entre-deux-guerres, pour la présenter comme le creuset de la contrebande, des paris sportifs, des fumeries d'opium et d'un climat social qui en vient quasiment à justifier que les membres de l'impitoyable famille Shelby se mettent à coudre des lames de rasoir dans la visière de leurs casquettes pour faire la loi dans ce marécage de misère humaine. Néanmoins, la violence des *Peaky Blinders* est un bruit de fond. Contrebalancée (et non glorifiée) par la qualité esthétique de la série et le dévoilement progressif de la psyché complexe du personnage de Thomas Shelby (Cillian Murphy), qui brille du feu de Dieu, elle sert de canevas à un univers où les hommes qui n'ont pas été broyés par la Grande Guerre le sont peu à peu par le dénuement et le trauma. — RE

PICNIC AT HANGING ROCK

Larysa Kondracki, Amanda Brotchie et Michael Rymer | 2018

La série reprend les principaux points du scénario du classique australien de Peter Weir (1975) et du roman de Joan Lindsay, mais donne plus de chair aux personnages qui vivent, entourent et régissent le pensionnat (notamment la directrice interprétée par Natalie Dormer de *Game of Thrones*). Le plus intéressant est toutefois la manière dont elle greffe à cette mystérieuse histoire de disparition de jeunes femmes un sous-texte *queer* beaucoup plus explicite que dans le film. Les scénaristes Beatrix Christian et Alice Addison offrent ainsi plusieurs intrigues homosexuelles, qui viennent dépoussiérer les enjeux d'un récit se déroulant en 1900 et qui maintient sa critique d'une Australie peinant à s'émanciper de son conservatisme. La mise en scène, à l'atmosphère gothique, se fait l'écho de cet esprit *queer* : le style est bizarrement ampoulé, opulent, excessif, mais les lourdeurs qu'il génère se transforment miraculeusement en angoisse sourde, soulignant les malaises générationnels et féminins. — CG

PLATANE

Éric Judor et Hafid F.-Benamar | depuis 2011

Après s'être encastré en voiture dans un platane, Éric se réveille d'un coma avec une idée géniale : il ne veut plus faire de la comédie mais du drame. *Platane*, série écrite par Éric Judor et dans laquelle il joue son propre rôle, est une mise en abyme du travail du comédien et humoriste français. De l'humour potache et populaire des débuts (le succès du duo Éric et Ramzy) au passage à un humour plus expérimental et absurde (les films de Quentin Dupieux puis son propre film *Problemos*), jusqu'à la tenue d'un rôle plus dramatique (*Roulez jeunesse* de Julien Guetta), le parcours de Judor entretient une relation complexe avec la comédie. Et c'est tout cela qu'il aborde dans sa série *Platane*. En adoptant une forme bricolée et un ton décalé qui se jouent du non politiquement correct, servis à chaque épisode par la participation d'amis célèbres (de la culture Canal+ au cinéma d'auteur), Judor questionne l'essence du « comique » et les paradoxes qui l'accompagnent, entre succès et désillusions, désir de reconnaissance et impossibilité de faire autre chose. — ACO

REAL HUMANS

Lars Lundström | 2012-2014

Avant la série américaine *Westworld*, la Suède nous offrait en 2012 *Real Humans* (*Äkta människor* en VO) qui se demandait déjà comment encadrer les relations amoureuses entre les robots (les hubots) et les êtres humains. SF cérébrale, voire carrément transhumaniste par moments, *Real Humans* propose la vision d'un monde contemporain où les hommes ont asservi les machines afin que celles-ci accomplissent notamment les tâches domestiques. Évidemment, l'enjeu dramatique habituel lorsqu'il est question d'IA surgit rapidement : l'éveil de conscience des robots. Le plus intéressant est la façon dont la série aborde l'IA par le prisme plus politique de la lutte des classes et du désir de domination de la bourgeoisie. D'autres thématiques brulantes d'actualité sont aussi mises en lumière : le traitement des sans-papiers ou encore les questions d'identité de genre. La forme, quant à elle, est extrêmement soignée, baignant dans une froideur et une rigueur toute scandinave qui nous hantent longtemps après le visionnement. — CG

LES REVENANTS

Fabrice Gobert | 2012-2015

S'inspirant très librement du premier film éponyme de Robin Campillo (*120 battements par minute*), cette production française se démarque par sa variation intimiste autour du thème du mort-vivant. Ces revenants ne sont pas des goules cannibales, ni des spectres motivés par des intentions machiavéliques. Ils s'avèrent plutôt identiques à ceux qu'ils ont laissés derrière une première fois : des humains tourmentés par des remords et des secrets de famille. Malgré un climat de mystère finement construit, la série de Fabrice Gobert (*K.O.*) n'apporte aucune réponse à cette vague soudaine de résurrections survenues dans un village montagnard. Elle cherche plutôt à explorer le choc d'individus confrontés tant au surnaturel qu'à leur passé. Cette dimension humaine poignante découle

assurément de l'apport d'Emmanuel Carrère au scénario. On reconnait effectivement cette sensibilité propre à l'écrivain pour sonder les âmes en état de crise. Malheureusement, son départ de la série se remarque à partir d'une seconde saison aussi décevante qu'elle semble superflue. — SL

STRANGER THINGS

Matt et Ross Duffer | depuis 2016

Cette série fantastique de Netflix est instantanément devenue un microphénomène en parvenant, à l'instar de sa toute jeune actrice, Billie Bobby Brown, à séduire les adultes autant que la foule des préadolescents et adolescents. La formule gagnante pour réunir les générations ? Transposer les sombres angoisses de notre époque (complots à grande échelle et atmosphère de fin du monde) dans un univers qui ressuscite l'imaginaire des films des années 1980 : des monstres venus d'ailleurs, des manipulations génétiques, des superhéros malgré eux et une bande de gamins débrouillards, adeptes des virées à vélo et des cachoteries dans les sous-sols des maisons de banlieue (impossible de ne pas se rappeler *E.T.*). Sans compter le grand retour de Winona Ryder. Le cinéma d'une époque se trouve ainsi reconverti en une série très contemporaine, qui mise sur son format pour maintenir le suspense dans la durée, multiplier les références et les clins d'œil d'épisode en épisode, et offrir le divertissement parfait à dévorer en cachette pour les moins de 14 ans. — ACO

TRUE DETECTIVE

Nic Pizzolatto | depuis 2014

Bien que le modèle n'ait rien de nouveau, la série télévisée avec un seul réalisateur et scénariste – ici, respectivement, Cary Joji Fukanaga (*Beast of No Nation*) et Nic Pizzolatto – relevait du vent de fraicheur en 2014. Le pari de *True Detective* fut largement réussi : au cours de sa première saison, cette production réussit à réinventer le polar haut la main, en s'appuyant sur un habile mélange de *noir* et de « *weird fiction* » à la Lovecraft (et à la Thomas Ligotti, que Pizzolatto fut ensuite accusé de plagier), campé dans les paysages hantés du sud des États-Unis. Forte d'une mise en scène expressive et des performances cultes de Matthew McConaughey et Woody Harrelson, la série ne retrouva pas son succès initial lors de la diffusion de l'ésotérique saison 2 qui employa des acteurs moins charismatiques et un modèle de production plus traditionnel. Mais pour la télévision américaine dans son ensemble, l'effet *True Detective* allait persister : la nouvelle « minisérie d'auteur » était née. — AEC

THE WALKING DEAD / FEAR THE WALKING DEAD

Frank Darabont et Robert Kirkman | depuis 2010

Dave Erickson et Robert Kirkman | depuis 2015

Librement adaptée des *comic books* de Robert Kirkman (publiés depuis 2003), *The Walking Dead* (coécrite par l'auteur de la bande dessinée) a remporté un succès énorme, ce qui lui a valu d'atteindre neuf saisons, peut-être plus, et de donner lieu à une série dérivée, *Fear the Walking Dead*. Qu'est-ce qui plait tant aux téléspectateurs dans ces séries fleuves qui relatent la survie d'individus après une apocalypse de zombies ? La possibilité de reconstruire une société depuis ses fondements, le fantasme inavoué de faire table rase (y compris dans la famille), le retour à l'essentiel (cultiver son jardin, littéralement), l'obligation de ne se consacrer à rien d'autre qu'à son clan, ou encore le désir de se révéler une autre personne, mêlé à l'inquiétude grisante de ne pas être celle que l'on pense, moralement, une fois confrontée au pire ? Les deux séries, où tout est imaginable et où chaque personnage peut disparaitre en un instant, semblent en tout cas répondre au besoin d'une époque à l'horizon incertain de se confronter à son propre pessimisme. — ACO

UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT

Tina Fey et Robert Carlock | 2015-2019

Le pouvoir de la pensée positive : le même auquel on a recours lorsqu'on plie bagage pour New York en espérant se faire un nom… ou au contraire, se faire oublier. Kimmy Schmidt incarne le second cas. Naïve comme une enfant, sereine comme une disciple d'Osho et candide comme un « sauvage » rousseauiste, ce personnage à l'humour involontaire ne pouvait naitre que de l'imagination de Tina Fey et Robert

Carlock, qui nous avaient préalablement donné la série *30 rocks*. Tartinée de références à la culture populaire – on remerciera Titus (Tituss Burgess, réel acteur de Broadway), le coloc et *sidekick* de Kimmy, pour son interprétation de Beyoncé –, cette histoire loufoque d'intégration à la vie new-yorkaise d'une ancienne prisonnière d'un gourou à la tête d'une secte est divisée en récits d'apprentissage d'une concision idéale pour quiconque doit expliquer la série : « Kimmy sort du bunker », « Kimmy retrouve sa mère », « Kimmy trouve un emploi », etc. Une œuvre qui nous aura appris que tout peut être toléré « 10 secondes à la fois »… puisqu'il suffit de répéter la formule *ad vitam aeternam*. — RE

WESTWORLD

Jonathan Nolan et Lisa Joy | depuis 2016

La série *Westworld* est inspirée du film éponyme de Michael Crichton (1973). Elle en reprend du moins la prémisse : un parc d'attractions de luxe où les clients peuvent se défouler dans différents univers (le Western en tête), assouvissant ainsi leurs pulsions sur les robots ultraréalistes qui peuplent le lieu – jusqu'à ce qu'évidemment, les robots brisent les règles d'Asimov… À l'heure où la révolution de l'intelligence artificielle est bel et bien en marche, il était tentant de se livrer à cette réadaptation. Et la série en profite pour complexifier les relations entre humains et robots, les soumettant les uns et les autres à des circonvolutions psychologiques qui brouillent de plus en plus les pistes. *Westworld* parvient ainsi à marier habilement un récit de science-fiction sinistre bien ancré dans son époque à un spectacle télévisuel généreux : les possibilités offertes par les différents « mondes » sont jubilatoires et, à l'avenir, le Western risque fort de s'hybrider avec d'autres imaginaires ! — ACO



Chemins de traverse

112 Hommage — Jonas Mekas
| par Marc Mercier
118 Itinérrances vidéographiques —
Les (grands et petits) pas de l'humanité
| par Marc Mercier
124 Le cinéphile ludopathe — Chacun cherche sa voie
| par Damien Detcheberry
130 Vic Berger
| par Alexandre Fontaine Rousseau
136 Cinécrits — Textes critiques de Jacques Rivette
| par Jacques Kermabon

Jonas Mekas

Amant de la liberté

PAR MARC MERCIER

Comment rendre hommage à Jonas Mekas, né le 24 décembre 1922 dans le village de Semeniškiai en Lituanie et mort le 23 janvier 2019 à Brooklyn ?





↑ Jonas Mekas / © Liz Wendelbo → **The Brig** (1964)

Je jette un coup d'œil dans la presse : « figure de la contre-culture » (*Le Monde*), « patriarche du cinéma d'avant-garde américain » (*Le Figaro*), « cinéaste culte de l'underground » (*Les Inrocks*)… Pourquoi pas ? Mais quand je feuillète les rubriques « culture » de ces journaux, gavées de complaisances envers le conformisme du marché et les institutions, je me dis que ces superlatifs sont à la sincérité ce que les bonnes œuvres sont à la générosité. Le 13 novembre 1966, Mekas écrit dans le journal *Village Voice* : « Qui sont les critiques ? Des gens qui se gargarisent de grands mots – les pauvres, ils sont myopes ! Ils ne voient pas la beauté, même quand elle est juste sous leur nez. »

Rendre hommage à Jonas Mekas, c'est poursuivre son œuvre de destruction des conventions en s'autorisant toutes les libertés. « Je suis un pacifiste belligérant. » (25 mai 1961).

26 janvier. Je m'installe devant mon écran. Besoin de revoir *Walden* (180' -1969). Titre emprunté au philosophe et naturaliste Henry David Thoreau qui écrivit ce livre très important pour Mekas, alors qu'il vivait retiré dans une cabane au bord d'un étang entouré d'une forêt. Se mettre à l'écart des codes imposés par Hollywood (*cette usine idéologique*) et des traditions corporatistes du milieu du cinéma. Se débrouiller tout seul. Le film est dédié aux frères Lumière : retrouver les gestes de l'enfance du cinéma, ce temps où l'on avance en terre vierge. Filmer comme on respire. Comme respirent les arbres. Un jour Mekas, fatigué d'avoir vu trop de films banals et réalistes, décide de se rendre à Washington Square pour regarder les arbres. Il se dit alors : « Même l'arbre qui sert de potence est rayonnant de vie. » Et la vie, c'est quoi alors ? Une forêt avec ses ombres et ses lumières, ses bruits divers, ses bestioles en tous genres, ses végétaux… Pendant ce temps-là, le cinéma continue de végéter dans des cases stériles. Il s'interdit de mêler les genres : portrait, haïku, autoanalyse, maximes, poème, action… *Walden* mélange tout. « Il n'y a pas d'autres moyens de briser le bloc de glace du cinéma que par un dérèglement de tous les sens cinématographiques établis. »

Mekas saisit des moments de vie, la lumière, la neige, les fleurs, les branches, le vent, des scènes de sa vie quotidienne, des gamins qui jouent dans la rue, une main qui caresse des herbes, une ombre qui caresse un visage de femme, ses amis de la Cinémathèque, autant d'instants insignifiants qui sous son regard deviennent aussi fondamentaux que des évènements historiques.

Je me lève pour prendre un café. J'allume la radio. Le musicien Michel Legrand vient de mourir. 86 ans. Dix ans de moins que Mekas. Quelque chose me trouble. Ces deux disparitions se télescopent dans ma tête. Legrand, ce sont des musiques formidables notamment pour certains des films de Jacques Demy. Je me plonge dans son livre *Movie Journal* (2016, édition Marest) qui regroupe ses écrits sur le cinéma. L'index m'indique un texte du 25 octobre 1962 : « Sur la lumière et Lola ». Mekas se dit enchanté par la beauté de la lumière du film *Lola* (1961) de Demy. Il ne parle pas de l'arrangement sonore. Je réfléchis. J'ai trouvé, le télescopage se situe ailleurs. Ce que je viens de vivre en regardant *Walden*, expérience qui fait remonter en moi toutes les émotions de la première fois où j'ai vu ce film qui a définitivement inscrit dans ma chair le désir d'en

découdre coûte que coûte avec l'économie de la prostitution violant les belles énergies créatrices de tout un chacun, vient percuter une scène des *Demoiselles de Rochefort* (1967). Dans ce film de Jacques Demy sur une musique de Michel Legrand, Andy Miller, pianiste américain de passage à Rochefort, croise le regard de Solange. Coup de foudre. Celle-ci oublie la partition de son concerto. Il la récupère. La déchiffre aussitôt et tombe sous le charme de la mélodie. Il n'y a plus qu'une chose à faire, partir en quête de son idéal. Celui qui fut un jour contaminé par les films de Mekas, se retrouve définitivement dans le même état : en quête du Graal poétique.

J'ai rencontré Jonas Mekas en 2003 lors du 17e Festival vidéo d'Hérouville Saint-Clair. Il y présentait une installation : *Dédié à Fernand Léger*.

En 1933, Fernand Léger imagina un film intitulé *24 heures*, où un couple quelconque, faisant un métier quelconque, serait soumis pendant 24 heures à l'inquisition d'un œil perçant et caché : « Projetez le film tout cru, sans contrôle aucun et vous vous apercevrez de la force effrayante et inquiétante de la vérité ».

Retrouver les gestes de l'enfance du cinéma, ce temps où l'on avance en terre vierge. Filmer comme on respire. Comme respirent les arbres.

Jonas Mekas est tombé un jour par hasard sur ce texte et décide de réaliser le rêve du peintre. Une installation vidéo ronde comme une horloge que l'on visite en jouant le rôle de la trotteuse. Sauf qu'ici, nous pouvons à notre guise suspendre ou remonter le temps : « *Dédié à Fernand Léger* est une installation vidéo avec douze moniteurs, projetant des films de deux heures et tournant pendant vingt-quatre heures. En cinq minutes, on peut sauter deux ans en allant s'installer devant le moniteur d'à côté. C'est la vie ordinaire d'une famille. J'ai travaillé sans plan. Je me suis intéressé à ces riens, ces moments qu'on néglige. »

Ailleurs, projection de *The Brig* (1964) : Mekas avec sa caméra 16mm enregistre en un après-midi une représentation du Living Theatre qui raconte avec âpreté et réalisme le traitement sadique et dégradant auquel sont soumis dix Marines punis et mis au cachot. « Je n'avais jamais vu la pièce avant de monter sur la scène. Dans le filmage, j'ai voulu appliquer les techniques de ce que l'on appelle le cinéma vérité, à une représentation théâtrale. Je voulais, peut-être, ébranler, quelques mythes et mystifications du cinéma vérité : qu'est ce qui est vrai au cinéma ? »

D'où lui venait cette soif insatiable de liberté ? De l'humour ? : « Organiser la production d'un film de cinq millions de dollars. Le tourner en laissant le capuchon sur

l'objectif. Le présenter au Festival de Cannes. » De la poésie ? Il n'a cessé d'en écrire depuis l'âge de 12 ans. Dans les champs de Lituanie, pendant la résistance contre les Nazis, dans les camps… De l'expérience de l'exil ? En 1946, il fuit son pays occupé par les Soviétiques et se rend à New York. À peine arrivé, il achète une caméra 16mm Bolex. Il enregistre tout ce qu'il observe, la misère, la solitude, l'errance, les enfants et invente ce qui sera la forme de tous ses journaux filmés, collages, *cut-up* visuels… Cette errance sans fin d'un transit qui ne finira jamais s'exprime dans certains titres de ses films ou recueils : *I had Nowhere To Go* (1991) (Je n'avais nulle part où aller), *There Is No Ithaca* (1996) (Ithaque n'existe pas) ou encore *Lost Lost Lost* (1976) (Perdu perdu perdu). On ne s'étonnera pas que Mekas se soit retrouvé sur la même longueur d'onde qu'un autre Lituanien comme lui victime de la géopolitique (Yalta), George Maciunas, inventeur de la planète Fluxus, insurgé contre la sacralisation de l'art, maniant l'humour, la dérision, l'insignifiance… De là, naitra l'étoile filante de l'art vidéo.

En 1954, il crée la revue *Film Culture* qui fait la promotion d'un cinéma en train de s'inventer par des gens comme John Cassavetes, Michael Snow, Kenneth Anger, Andy Warhol, Peter Kubelka, Nam June Paik…

En 1960, il est l'instigateur du *New American Cinema Group* qui réalise des films « pas nécessairement bien faits, mais profondément vivants », privilégiant l'improvisation et la spontanéité. En 1962, il réalise le rêve de Maya Deren en créant la *Film-Maker's Cooperative* où, pour la première fois au monde, des cinéastes se regroupent pour assurer eux-mêmes la distribution de leurs films en toute indépendance. Dans un texte daté du 23 mars 1960, il s'exclame : « À bas les distributeurs ! (…), il prend votre film et commence à le découper en morceaux jusqu'à ce qu'il saigne. »

Cet amant de la liberté est allé jusqu'à diffuser des films censurés, ce qui lui a valu plusieurs incarcérations : *Chant d'amour* (1950) de Jean Genet ou *Flaming Creature* (1963) de Jack Smith.

C'est de Mekas que je tiens ce principe non négociable : l'art ne doit jamais se soumettre ni à la norme sociale, ni à un gouvernement, ni au marché, ni même à une idée politique. C'est la politique qui doit se mettre au service de la création artistique. « J'ai toujours ressenti le besoin de créer des petites républiques indépendantes – la Cinémathèque du cinéma d'avant-garde, la Film-Maker's Cooperative, le Village Voice Movie Journal, Anthology Film Archives, le magazine Film Culture, constituent autant de petits pays où je me retrouvais libre. »

Cet homme qui jusqu'à son dernier souffle a voué sa vie au cinéma et aux cinéastes, « Je vis, donc je fais des films. Je fais des films, donc je vis », dira cependant le 8 mai 1969 : « Ne pas faire de films est aussi important que de faire des films ». Signé : Bouddha.



↑ **Walden** (1969)

Les (grands et petits) pas de l'humanité

Différence et répétition

PAR MARC MERCIER

Rien ne se répète jamais vraiment à l'identique, telle est la thèse défendue par Gilles Deleuze dans son ouvrage fameux « Différence et répétition », paru en 1968, *Malgré les apparences*.



→ **TV Bra for Living sculptures** de Nam June Paik (1969) / © Andrew Window Gallery,Karen Moss.

Notre époque gangrénée par l'idéologie de la « fin de l'Histoire » prétendant que le libéralisme est indépassable (adieu aux révolutions) applique aux arts visuels ce même dogme de la stagnation. Plus rien de fondamentalement nouveau ne peut surgir, tout est condamné à éternellement se répéter malgré les apparences (les modes esthétiques qu'impose le marché).

Nous verrons que depuis ses origines, l'art vidéo est le grain de sable qui dérègle cette machine infernale. Ses images ne rendent pas compte de ce qui est, mais du devenir de toutes choses. Elles mettent en crise permanente le système de la représentation.

DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION DES PREMIERS PAS DE L'HUMANITÉ

En 1969, Charlotte Moorman exécute la plus sensuelle des performances conçues par Nam June Paik, migrant coréen et fondateur de l'art vidéo, *TV Bra for Living sculptures*.[1]

Elle joue du violoncelle torse nu, portant en guise de soutien-gorge deux minuscules télévisions diffusant les premiers pas d'un Homo sapiens sur la Lune le 21 juillet 1969. Le son du violoncelle modifie, module, régénère les images qui apparaissent sur les écrans.

Cette œuvre, qui devrait siéger à côté de *L'origine du monde* de Gustave Courbet, aspirait à orienter l'humanité vers un futur débarrassé de toutes les dérives coercitives et aliénantes d'une technologie sous tutelle des industries et des États sans états d'âme, telles que nous les subissons aujourd'hui. Paik résumait ainsi son projet humaniste dans le dépliant accompagnant l'exposition de groupe *TV as a Creative Medium* à la Howard Wise Gallery de New York : « *Le soutien-gorge télé pour sculpture vivante* est un exemple frappant d'humanisation de l'électronique… et de la technologie. En usant de la télévision comme d'un soutien-gorge, cet objet parmi les plus intimes d'un être humain, nous démontrerons que la technologie peut servir l'homme et stimulerons l'imagination du spectateur, NON dans un sens inavouable, mais en l'incitant à rechercher des utilisations nouvelles, imaginatives et humanistes de notre technologie. »

Et c'est ainsi qu'un alunissage se transforme en *aseinissage*. Le cosmos à portée de main des *seinonautes*.

Un demi-siècle plus tard, force est de constater que le défi de l'humanité n'est plus de poser le pied sur un astre comme on pose avec délicatesse une main sur un sein soyeux, mais d'accoster vivant sur les rives d'une Europe devenue piteusement forteresse.

Là, il nous faut un cri poétique pour ne pas sombrer dans les eaux du pessimisme :

« Celui qui laisse venir en lui l'étrange et l'étranger,
féconde son corps et ses pensées
d'un monde re-futuré dans l'utérus de l'imagination.
Il n'y a pas de problème migratoire, mais un souci avec les sédentaires.
Immigré(e)s, exilé(e)s, réfugié(e)s, migrant(e)s, (ex)colonisé(e)s…,
ne nous laissez pas seul(e)s avec les Européens sous « appellation contrôlée ».
Ils ont des dentiers barbelés,

des bouches d'égout,
des mots d'ordre (divinement infernaux),
des têtes (monochromes) à claques,
des bras en tenailles.
Demain sera créole ou ne sera pas.

Aux arts, Planetoyens !
Formez vos bataillons d'Aquarius sur les sillons rouges de la Méditerranée !
Irriguez vos veines du sang « impur » de toutes les migrations
pour accoucher d'un monde purement métissé ouvert à tous les possibles sensuels,
sans armes et sans larmes. »[2]

DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION DES PAS DE DANSE DE L'HUMANITÉ

Ceci chanté à tue-tête pour garder en tête notre insatiable désir de vivre et d'explorer nos territoires imaginaires, devenons *poévidéonautes* ! Avec le pied léger, soyons ici et ailleurs. Et là, je n'ai aucune hésitation, je vous invite à me suivre dans l'univers de l'artiste de Singapour, Sarah Choo Jing et son époustouflante installation *Art of Rehearsal* (2017) présentée à Marseille en 2018 (Instants Vidéo) et qui voyagera jusqu'au Maroc en avril prochain pour les 25 ans du FIAV (Festival International d'Art Vidéo de Casablanca). *L'art de la répétition* pourrait être l'autre nom que l'on donne aux arts de la scène (théâtre, danse ou musique). Des pratiques sociales, auxquelles il convient de rajouter l'amour, où la répétition n'est pas la répétition du même, car les corps ne sont pas des machines. Oui, bien sûr, mais là le paradoxe c'est que le spectacle que nous avons sous les yeux est régi par une machine numérique. Le spectateur est d'emblée immergé dans un espace vidéo composé de deux très larges écrans panoramiques donnant à voir des femmes et des hommes tantôt figés, tantôt exécutant des danses traditionnelles d'origines différentes. Ils occupent chacun un espace particulier de la ville, une place, un toit, un balcon, une fenêtre… Ça fourmille, c'est la nuit, ils dansent avec les lumières, le spectateur ne sait plus où donner de la tête. Danseurs et lumières s'animent conjointement. Le peintre Pierre Bonnard disait : « La lumière ça ne tient jamais en place, ça bouge tout le temps parce que c'est du temps… ». D'ailleurs, nul ne peut dire la durée de la boucle vidéo, car à chaque fois c'est le visiteur qui fait son montage, associant tel geste à tel autre, tel bond à telle chute. Du renouveau perpétuel. Comme une errance dans une ville. Vous sillonnez mille fois dans le même quartier animé, vous atterrissez mille fois en terre vierge.

DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION DE L'HISTOIRE

Autre répétition du non-même : *Interceptor* (2018) du finlandais Risto-Pekka Blom. Souvenez-vous de ces images diffusées sur toutes les télévisions du monde. Nous sommes à Pékin devant la *Porte de la Paix céleste* (Tian'anmen) en juin 1989. Au lendemain d'une révolte étudiante violemment réprimée, un manifestant anonyme mais mondialement connu, muni d'un sac dans chaque main, est filmé par des reporters étrangers, seul debout au milieu de la route. Des chars militaires s'approchent. Le





↑ **Interceptor** de Risto-Pekka-Blom (2018) → **Art of Rehearsal** de Sarah Choo Jing (2017)

premier tente en vain de le contourner. L'individu grimpe sur l'engin et discute avec le chauffeur. Trois hommes en civil le saisissent et l'entrainent hors champ. Cet acte individuel de résistance nous semblait à l'époque aussi incroyable que les premiers pas d'Armstrong sur la Lune.

Risto-Pekka Blom reprend le même cadrage et demande à son acteur de répéter les mêmes gestes que *l'homme au tank*. Sauf que cette fois-ci, il n'intercepte pas des véhicules militaires, mais un symbole du nouveau pouvoir absolu mondial : une colonne de voitures noires et luxueuses transportant l'élite de l'économie planétaire.

Une phrase de Karl Marx s'impose ici : « L'histoire se répète, la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. » Si cette vidéo avait été faite en France après novembre 2018, le réalisateur aurait peut-être revêtu le manifestant d'un gilet jaune.

DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION DES POMMES ET DU TEMPS

Les Français ont longtemps négligé cet artiste Fluxus, mais pas les Canadiens : Robert Filliou. C'est à Vancouver qu'il réalise sa première vidéo en 1973 : *Research on Eternal Network*. La même année, dès la fondation du Western Front, Glenn Lewis réalise avec un Portapak *A tape for Robert Filliou*. Et en 1979, Filliou bouscule notre appréhension du temps dont la mesure rationnelle enrégimente nos existences sociales avec un projet vidéo (*From Madness to Nomad-ness*) de cinq milliards d'années « parce que je me dis, il faut se donner le temps, ça prendra un peu de temps, on a le temps, et, ayant ce temps, ça peut se réaliser tout de suite, à l'instant même, ou alors dans un autre instant. »

L'un des épisodes de cette épopée fut tourné à Montréal : *Grâce à Fourier*. Il y fait rejouer cinq scènes fameuses où la pomme est la protagoniste. Les deux premières ont mal fini : celle qu'Eve offrit à Adam (péché originel) et celle du Jugement de Pâris (pomme de la discorde). Les deux suivantes ont eu des effets positifs : celle de Newton (attraction universelle) et celle de Fourier (découvrant qu'avec le prix d'une pomme dans un restaurant parisien, il pourrait s'en acheter cent en province, il inventa un nouveau système économique autour des *phalanstères* où règnerait une vie sociale et intime harmonieuse). Quant à la cinquième : Deux hommes se partagent une pomme coupée inégalement. L'un prend le plus gros morceau, l'autre râle. « Qu'aurais-tu fait à ma place ? ». « J'aurais pris le petit ». « Mais justement, tu l'as. De quoi te plains-tu ? ». De cette histoire, Filliou tire le « principe de non-comparaison ». Aucune situation ne peut être comparée à une autre. Tout être vivant est un processus en devenir. Il n'est même pas comparable à lui-même. Différence et répétition, disions-nous.

1. youtube.com/watch?v=3G3XomkkTPY
2. (Extrait de L'Opéra d'4 sous en 3 jours et 3 actes avec palabres, sons, images et corps en rouge et noir majeur) Marc Mercier, Samuel Bester/Marseille/31es Instants Vidéo

Chacun cherche sa voie

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



↑ **The Walking Dead** du studio TellTale (2012-2018)

La sortie surprise de l'expérience interactive *Bandersnatch* sur Netflix est l'occasion de se pencher sur les synergies qui existent entre l'univers du jeu vidéo et celui des séries.

La presse spécialisée en jeux vidéo s'est légitimement penchée avec empressement sur *Bandersnatch*, l'épisode spécial de la série *Black Mirror* avec lequel Netflix a terminé l'année 2018 : un récit interactif permettant aux spectateurs, munis d'une simple télécommande, de choisir les différents embranchements d'une histoire multipliant les références aux débuts de l'industrie du jeu vidéo et aux *livres dont vous êtes le héros*. Si ce n'est pas à proprement parler une nouveauté sur Netflix – ce type de contenu avait déjà été testé avec les émissions pour enfants *L'épopée du Chat Potté* et *Minecraft : mode histoire* – il s'agit incontestablement d'une première tentative pour la chaine d'apporter à la formule une écriture plus mature, et d'en faire cette fois-ci un divertissement destiné à un public adulte.

L'HISTOIRE DONT VOUS ÊTES LE NÉRON

Revenons brièvement sur ce que propose *Black Mirror: Bandersnatch*. Nous sommes donc, ô surprise, en 1984, pour suivre l'histoire de Stefan Butler (Fionn Whitehead), un jeune programmateur qui tente d'adapter en jeu vidéo un célèbre *livre dont vous êtes le héros* intitulé *Bandersnatch*. Une entreprise informatique accepte de financer son jeu, mais plus la date de livraison approche et plus Stefan se laisse envahir par l'anxiété, tourmenté par l'idée de ne pas pouvoir terminer à temps, et surtout par l'impression que sa vie est une histoire racontée par quelqu'un d'autre. Et pour cause, puisque dès la première séquence, c'est le spectateur qui décide à sa place des détails les plus mineurs de son quotidien jusqu'aux actions les plus déterminantes de son existence…

Si les décisions à prendre sont toujours binaires, la prise de conscience progressive de Stefan face aux choix, pas toujours judicieux ou bienveillants, des téléspectateurs confère à l'épisode un second degré de lecture qui colle parfaitement avec le ton corrosif du reste de la série. À défaut d'être entièrement satisfaisant d'un point de vue purement ludique, compte tenu d'une gamme de possibilités assez réduite, *Bandersnatch* a tout de même le mérite de questionner intelligemment l'interactivité en ne laissant jamais véritablement le spectateur s'identifier au personnage principal de l'histoire, mais en le mettant plutôt dans la position ambigüe d'un petit démiurge sur canapé, assoiffé de divertissement, qui contrôle le destin d'autrui au point de lui infliger souffrances physiques et traumatismes psychiques en tous genres. Une manière plutôt ingénieuse de masquer la pauvreté interactive de l'émission en brisant le quatrième mur, et en poussant encore plus loin la mise en abyme orwellienne qui est la marque de fabrique de la série[1].

SIMULACRES ET SIMULATIONS

Si la presse vidéoludique a été moins clémente que la presse télévisuelle avec *Bandersnatch*, c'est que le principe du film interactif fait partie depuis de nombreuses années du paysage des jeux vidéo. Avec, en chefs de file, deux modèles de production et deux visions distinctes du genre : d'un côté, celle du studio français Quantic Dream, fondé en 1999, qui a connu un énorme succès public en 2010 avec le jeu *Heavy Rain* ; et de l'autre, celle du studio TellTale, établi en 2004 et responsable entre autres du jeu narratif *The Walking Dead*, évoluant en parallèle de la série télévisée d'AMC. Soit, pour Quantic Dream, des productions couteuses et espacées – 5 jeux en 20 ans – et, pour TellTale, des sorties annuelles reposant sur des franchises connues – *Game of Thrones*, *Batman* ou encore *Guardians of the Galaxy* – construites sous forme de saisons, elles-mêmes constituées d'épisodes sortant à quelques mois d'écart. Par un curieux hasard, l'année 2018 a vu à la fois la consécration du modèle Quantic Dream et la chute de la maison TellTale.

Avec ses épisodes et ses saisons, la méthode TellTale repose sur un mode de fonctionnement somme toute très proche de celui des séries télévisées pré-Netflix, mettant l'accent sur une réelle qualité d'écriture narrative et sur une interactivité au service de l'implication émotionnelle du spectateur. C'est sans conteste la série *The Walking Dead* (2012-2018), dont la première saison a remporté immédiatement l'adhésion du public





↑ → **Detroit: Become Human** du studio Quantic Dream (2018)

et de la critique, qui en a constitué le modèle indépassable. L'élément le plus important à savoir dans une série TellTale est que l'illusion du choix est plus importante que le choix en lui-même. En d'autres termes, peu importe ce que décide le joueur, la narration finit toujours par retomber sur des rails tirés par les scénaristes ; mais le voyage, ici, est plus important que la destination. Toute la tension narrative tient sur le sentiment d'urgence qui régit chacune des décisions – le joueur n'a souvent que quelques secondes pour répondre ou réagir à un évènement – et sur le changement d'attitude des personnages secondaires face à leurs conséquences. Une remarque déplacée, le choix d'aider une personne plutôt qu'une autre, peut ainsi transformer un groupe solidaire en foule hostile. Mis dans le contexte d'un monde postapocalyptique en proie aux invasions de morts-vivants, le joueur est ainsi constamment sollicité, mis sous pression par d'innombrables prises de position qui ne changeront jamais dramatiquement le cours de l'histoire, mais qui renforcent considérablement l'immersion.

Malheureusement, malgré plusieurs succès critiques – *The Wolf Among Us* (2013), *Tales from the Borderlands* (2014) – la formule TellTale n'a pas su se réinventer et a fini par s'enliser dans des mécaniques narratives recyclées d'une franchise à l'autre. Après 15 ans d'existence, le studio a annoncé brutalement sa fermeture au mois de septembre 2018. Quelques mois plus tôt est sorti, après 5 ans de développement et un budget de 30 millions d'euros, le jeu le plus ambitieux de Quantic Dream, un film interactif intitulé *Detroit: Become Human*.

HUMAIN, TROP HUMAIN

D'ambition, ce jeu n'en manque pas : empruntant tous azimuts à tout ce qui a trait à la philosophie robotique, des romans d'Azimov à *Westworld* en passant par *Blade Runner* et *A.I.*, *Detroit: Become Human* nous propose de prendre part, dans un futur proche, à l'émancipation des androïdes – utilisés jusqu'alors par l'humanité comme esclaves – et à leur éveil à la conscience. Le joueur contrôle tour à tour trois androïdes, Kara et Markus, deux domestiques poussés à se rebeller contre les hommes, et Connor, un robot policier lancé à leur poursuite. En choisissant parmi différentes options de dialogue ou diverses actions à accomplir en un temps imparti, le joueur est amené à faire collaborer ces trois personnages ou à les opposer tout au long d'une intrigue pouvant durer entre 15 et 20 heures. Le jeu se consomme ainsi lui aussi comme une série, les 31 chapitres durant à peu près une quarantaine de minutes chacun.

Disons-le d'emblée, c'est précisément par excès d'ambition scénaristique que pèche *Detroit: Become Human*, faisant porter sur les épaules de ses personnages des symboles si lourds que l'histoire semble parfois enfiler les clichés comme des perles. Mais si le jeu souffre indéniablement de sa folie des grandeurs, il impressionne sur tous les autres aspects. À commencer par le travail colossal réalisé sur l'interactivité. Là où *Bandersnatch* revendique 175 pages de scénario, 13 fins différentes et quelques dizaines de choix à effectuer pour le spectateur, *Detroit* propose plus de 4000 pages et plusieurs milliers de possibilités narratives. Il est ainsi possible de passer à côté de pans entiers de l'intrigue lors d'un premier parcours, voire de tuer un des personnages principaux en effectuant par mégarde une mauvaise manœuvre, ce qui a pour conséquence de stopper net un fil narratif qui aurait pu continuer pendant plusieurs heures. Mais l'idée la plus brillante de *Detroit* est de ne pas avoir caché sa structure : à la fin de chaque chapitre, c'est toute l'arborescence des possibles qui se dévoile, laissant entrevoir au joueur l'étendue des voies à emprunter. Ce stratagème exposant à la vue de tous le squelette du jeu est non seulement un moyen diaboliquement efficace d'inciter le spectateur à retenter l'aventure, mais aussi une manière extrêmement habile de mettre en avant l'ampleur du travail accompli sur la narration, rendant humbles toutes les autres tentatives du genre.

Il reste que, derrière cette réussite technique au service d'un scénario maladroit, on devine aussi la fragilité du modèle prototypique des jeux de Quantic Dream. Au croisement entre la série et le jeu vidéo, l'avenir semble plutôt sourire à une troisième voie, celle du *jeu-service* qui obsède aujourd'hui l'industrie vidéoludique. Plutôt que de mettre toute l'énergie d'un studio et des budgets pharaoniques sur des projets uniques, le *jeu-service* consiste pour les développeurs à concevoir des mondes ouverts destinés à être remplis progressivement, au fur et à mesure des saisons. Une stratégie qui rapproche encore davantage la construction des jeux vidéo de l'écriture des séries, nécessitant de maitriser l'ajout régulier de nouveaux personnages et de nouvelles pistes narratives, ainsi que l'art savant du *cliffhanger*, de façon à maintenir l'intérêt des joueurs sur plusieurs années. Affaire à suivre, donc…

1. En récoltant au passage les données des spectateurs : telerama.fr/series-tv/avec-black-mirror-bandersnatch,-cest-prouve,-netflix-vous-suit-bien-a-la-trace,n6132462.php

Vic Berger

La satire apocalyptique

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



Au premier coup d'œil, le travail de Vic Berger donne l'impression de se fondre dans cette masse informe de « vidéos drôles » virales proliférant un peu partout sur Internet. Mais il se démarque en fait avantageusement au sein de ce vaste océan de contenus où c'est la notion même de réel qui semble en proie à une lente disparition.

Au fil des ans, Berger est devenu un observateur privilégié de cette nouvelle société du spectacle qui a transformé la vie quotidienne et la politique américaines en sitcom catastrophique. Son œuvre est traversée par une sensibilité de poteux angoissé, rivé à un écran de télévision diffusant un flot ininterrompu d'images absurdes et apocalyptiques, comme si l'auteur était figé par sa propre fascination malsaine pour cette fin des temps réelle et inventée qui semble se déployer en direct sous ses yeux transis.

Berger est en phase avec son époque. Il emploie les armes du présent afin de le disséquer et le critiquer. Son arsenal stylistique est on ne peut plus contemporain. Ses courts montages exploitent habilement cette logique du *mème* propre à l'humour en ligne des dernières années. Son travail repose notamment sur une réitération codifiée d'éléments familiers qui, au fil des répétitions, en viennent à produire de manière semi-automatique un sens préétabli. Berger construit, à travers son œuvre, un langage codé qu'il partage désormais avec son auditoire. Des sons anodins, à force de ponctuer certaines situations, deviennent des *running gags* d'une efficacité redoutable. Des personnages récurrents de son univers en viennent à tenir certains rôles précis ou à incarner certains concepts spécifiques, et ce dans une constellation d'images qui dresse le portrait d'une Amérique schizophrène.

LES PRISONNIERS DU PETIT ÉCRAN

Le pauvre Steve Harvey, animateur du jeu questionnaire *Family Feud*, devient dans l'univers de Berger un prisonnier de sa propre émission à la faveur de montages tels que *Steve Harvey Doesn't Want to Host Family Feud Anymore* et *Steve Harvey Will Be Hosting Family Feud Forever*. Berger dirige notre attention vers le regard désespéré de l'animateur, tandis que ses invités offrent tour à tour des réponses vulgaires et imbéciles aux questions qu'il pose. La blague vire progressivement au cauchemar, la situation devenant anxiogène tant pour Harvey que pour le spectateur assistant impuissant à cette crise existentielle. Il devient évident, à la lumière de ces sketchs surréalistes, que Steve Harvey cherche désespérément à fuir.

Portant une attention démesurée à la gestuelle et aux expressions faciales de ses sujets, Berger inscrit sa (re)mise en scène des contenus qu'il s'approprie dans une étude obsessionnelle du non verbal. C'est ainsi qu'il expose par exemple l'étrange mal-être de Harvey, auquel on présente un ridicule petit robot moustachu qui l'insulte et menace de le remplacer dans *Steve Harvey Meets His Replacement*. Le montage de Berger scrute les visages, amplifie les temps morts et les malaises ; une scène en apparence ordinaire devient chez lui dramatique, dès lors que l'on s'attarde aux détails la composant.

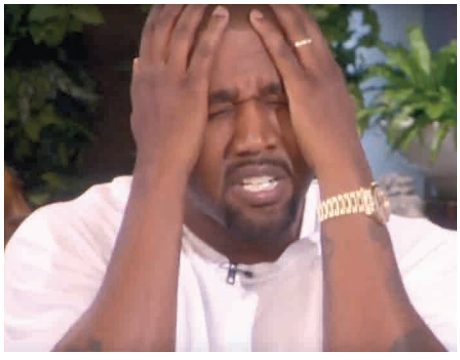
C'est ainsi que son œuvre va, dans un premier temps, décortiquer la nature impitoyable d'une certaine télévision qui scrute constamment ses vedettes sans réellement leur porter attention. *Kanye Gets Too Real On Ellen* est sans doute le meilleur exemple de cette représentation de la star contemporaine comme victime de son hypervisibilité. Le clip, qui a lui-même franchi la marque des trois millions de vues, s'intéresse à un passage désastreux du rappeur Kanye West au talk show d'Ellen DeGeneres en mai 2016. L'animatrice y apparait anxieuse et désemparée, alors que l'artiste cherche ses mots avant de se lancer dans un monologue bizarre où il rappelle que Picasso, Steve Jobs et Walt Disney sont morts, avant d'affirmer qu'il est mort lui aussi tandis que la foule rit. « *It ain't no joke* », rétorque-t-il.

Avec *Kanye Gets Too Real On Ellen*, Berger ne cherche pas tant à se moquer de son sujet qu'à exposer l'étendue d'une détresse auquel le public s'avère pour sa part insensible. Tout comme le personnage de Steve Harvey, Kanye West est victime de ce rapport cannibale qu'entretient l'image télévisuelle avec la vedette. Mais la figure de West est tragique, là où celle de Harvey était comique. Suite à l'élection de Donald Trump, le musicien ira rendre visite à ce dernier pour le féliciter de sa victoire. Berger va tirer de cette étrange rencontre une courte vidéo d'une minute intitulée *Kanye West and Donald Trump Are Best Friends* dans laquelle il met très clairement en scène l'instrumentalisation de West par Trump. Du passage de West chez DeGeneres, Berger reprend





→ Steve Harvey Will Be Hosting Family Feud Forever et Steve Harvey Meets his Replacement





→ Kanye Gets Too Real On Ellen

le cri de ralliement « *Ye is in the building* », qui ne sert plus qu'à rappeler l'état de santé mental précaire de la vedette, fixant l'horizon, le regard vide sous une pluie de questions. Trump, pendant ce temps, assure qu'ils sont des amis de longue date.

En transformant les humains en *mème*, le regard cannibale du spectateur contemporain en vient à les vider de leur substance. C'est cette cruauté que met en évidence Berger, en exacerbant la logique qui la sous-tend : la répétition, procédé sur lequel repose l'essentiel de sa démarche formelle, fait écho à la manière dont les réseaux sociaux nous incitent à consommer des images et des idées qui, de par leur fragmentation, en viennent à perdre leur ancrage dans une réalité elle-même évanescente. Tout est une blague, dans ce contexte, de la maladie mentale de Kanye West aux discours fanfarons d'une ancienne vedette de téléréalité qui décide du jour au lendemain de devenir candidat présidentiel.

LA FIN DE LA RAISON

Plus que toute autre figure publique, Donald Trump est l'incarnation de tout ce qui fascine Vic Berger. Il n'est, après tout, qu'une accumulation de tics ridicules et de phrases décousues, la matière première idéale pour ce traitement de l'information qui découpe à sa guise pour recomposer.





↑ Trump Has No Chill at the 9th GOP Debate





↑ Pastor Jim Bakker Helps You Stay Alive During the Apocalypse

Plusieurs commentateurs politiques traditionnels ont cherché à comprendre, dans le sillage de sa victoire, comment le soutien de « l'alt-right » et l'utilisation du *mème* avaient facilité l'élection de Trump. Vic Berger, quant à lui, l'avait déjà compris depuis plusieurs mois : Donald Trump lui-même était un *mème*, l'éternelle chute d'un gag se répétant inlassablement. Durant la course à l'investiture républicaine, alors que personne ne le prenait au sérieux, Berger semblait pour sa part prédire son triomphe. Trump écrasait ses adversaires, leur refusant le droit de parole et les ridiculisant dans des vidéos comme *Trump Has No Chill at the 9th GOP Debate*.

Tandis que ses rivaux rient nerveusement, Trump s'en prend ici avec une violence inouïe à Jeb Bush, répétant « *Jeb is a mess* » et « *Jeb is a waste* » sur un ton autoritaire. Un autre candidat, John Kasich, prend éventuellement la parole afin de décrire la situation : « *This is crazy. This is just nuts.* » Mais Trump poursuit sur sa lancée, après avoir laissé Bush cafouiller un moment. « *Jeb is a big fat mess.* » On vient à prendre en pitié le candidat humilié, mais il n'en demeure pas moins que c'est Trump qui ressort gagnant de ce non-échange où ses autres adversaires semblent surtout soulagés de ne pas être la cible de ses attaques répétées. Le lendemain, Chris Cillizza du *Washington Post* plaçait Jeb Bush parmi les gagnants de la soirée, soulignant qu'il avait su rester calme tandis que Trump s'emportait. Berger, pour sa part, savait qu'on ne retiendrait de la soirée que cette phrase vicieuse : « *Jeb is a mess.* »

Alors que la plupart des humoristes de gauche s'affairaient à dépeindre Trump comme un bouffon aberrant, incapable d'articuler un argument cohérent, Berger révélait avec ses montages trafiqués un monstre impitoyable et intransigeant, insensible à la critique et à la raison. Ses vidéos recensent son ascension au fil des mois, démontrant bien avant l'apparition de l'expression « *fake news* » que les faits et la réalité n'avaient plus aucune emprise sur le monde parallèle dans lequel opérait Trump. Pure créature de son temps, il projetait déjà une image à laquelle il était impossible d'échapper ; et ses adversaires, face à lui, n'avaient d'autre choix que de s'effacer dans son ombre.

L'Amérique à laquelle s'adresse Trump, de toute façon, n'a que faire du réel. Elle vit dans un cauchemar médiatisé où des personnalités publiques telles que le pasteur Jim Bakker, une autre cible de prédilection de Berger, répètent à chaque jour que la fin du monde approche et qu'il faut faire des réserves de barils de nourriture afin de survivre à l'apocalypse, tandis qu'un *cover band* entonne *I Will Survive* en lui insufflant un sens jusqu'alors insoupçonné. *Pastor Jim Bakker Helps You Stay Alive During the Apocalypse*, l'une des vidéos les plus troublantes orchestrées par Berger, est si profondément absurde qu'elle pourrait être absolument hilarante. Mais elle est d'abord et avant tout terrifiante, car elle évoque avec lucidité un monde irrationnel.

Textes critiques de Jacques Rivette

PAR JACQUES KERMABON



↑ **post-éditions**, édition établie et annotée par Miguel Armas et Luc Chessel, **2018**, **480 pages**

À la mort de Jacques Rivette, Jean Narboni avait honoré sa mémoire en ces termes : « Il était pour moi un modèle absolu, le plus grand critique des *Cahiers du cinéma*, et il le reste d'ailleurs aujourd'hui toutes périodes confondues. Un exemple de rigueur, d'écriture, de tranchant. »

Pour s'en rendre compte, il fallait retourner à la source, en particulier aux anciens numéros des *Cahiers du cinéma* – Rivette en fut le rédacteur en chef entre 1963 et 1965 – ou dans quelques anthologies thématiques, car lui-même a toujours refusé que ses articles soient réédités, comme ce fut le cas pour Jean Douchet, Éric Rohmer et quelques autres. En réunissant l'ensemble de ses écrits critiques, l'éditeur post-éditions offre la possibilité d'un parcours exhaustif des textes de Jacques Rivette. Outre tous ceux publiés, figurent dans cet ouvrage un certain nombre d'inédits (écrits de jeunesse ou plus tardifs, laissés plus ou moins à l'état de brouillons), une stimulante table ronde autour du montage, qui réunit, aux côtés de Rivette, Sylvie Pierre et Jean Narboni (*Cahiers du cinéma*, mars 1969) et, *in fine*, le long entretien que Rivette avait accordé en 1999 à Hélène Frappat pour *La lettre du cinéma*.

Quelques mois après avoir débarqué de Rouen, il publie, « Nous ne sommes plus innocents », en mars 1950, dans le *Bulletin du ciné-club du Quartier latin*, animé par Maurice Schérer, lequel n'avait pas encore pris le pseudonyme d'Éric Rohmer. Ce *Bulletin* deviendra, deux mois plus tard, un journal plus ambitieux, la *Gazette du cinéma*, dans les colonnes de laquelle Jean-Luc Godard, Jean Douchet ou Jean Domarchi, futurs rédacteurs aux *Cahiers du cinéma*, feront aussi leurs premières armes. Dès ces premiers pas de critique, Rivette lie univers et regard comme une seule et même réalité, « où apparence et apparaitre sont confondus, où la vision peut sembler créer la matière, comme la matière impliquer la vision ; sans antériorité, ni relation de causalité ». Dans la lignée de cette réflexion, il écrira, par exemple, à propos du *Judex* de Georges Franju (*Cahiers du cinéma*, novembre 1963) : « Rien que les apparences, mais toutes dans le mouvement même de leur apparition, de leur naissance, de leur *invention* : secret à l'origine du cinéma, qui est ici comme s'il ne s'agissait pas désormais d'un secret. Mais en même temps, notre étonnement devant lui : Franju est à la fois celui qui, par science, le retrouve, et le moderne qui le sait perdu – et s'étonnant de son pouvoir, l'épiant, l'affirmant enfin dans ce scrupule. »

Dans le postscriptum de cet article augural, il oppose les conventions de la syntaxe et de la rhétorique, consubstantielles au mot, au plan qui « reste toujours du domaine de l'accidentel, de la réussite unique et sans retour ». On peut entendre là un autre leitmotiv, le souci de déterminer une spécificité artistique du cinéma – un des moteurs des réflexions menées aux *Cahiers du cinéma* –, mais aussi – Rivette a commencé à réaliser des courts métrages en 1950 – une manière de penser les films en cinéaste, pour lequel l'improvisation (le mot figure dans ce premier article) prendra peu à peu une place déterminante.

Même si sa fameuse longue « Lettre sur Rossellini » (*Cahiers du cinéma*, avril 1955) ne se résume pas à cette question, il y évoque, à propos de *Voyage en Italie*, une parenté avec l'esthétique du direct à la télévision, « avec ce que cela comporte de gageure, de tension, de hasard et de providence » et ne comprend pas que ceux qui appelaient de leurs vœux un cinéma qui relève de l'essai métaphysique, de la confession, du carnet de route, du journal intime, n'aient pas reconnu tout cela dans *Voyage en Italie*, face auquel on ne peut qu'éprouver « de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort ».

Ces quelques exemples ne disent qu'imparfaitement les nuances de ses approches, le caractère incisif de son écriture, sa complexité parfois, qui est le prix d'une extrême exigence, un art de questionner inlassablement *le* cinéma ou *la* mise en scène au prisme des films qu'il évoque, même s'il sait indémêlable, car relevant plus de l'intuition, de déterminer – il y revient dans l'entretien qui clôt le livre – ce qui fait qu'un film est un film, « au sens où Cézanne parlait de la vérité en peinture ». Heureusement, Rivette avait l'intuition juste.

Points de vue

140 *Répertoire des villes disparues* de Denis Côté
144 *Genèse* de Philippe Lesage
146 *Les éternels* de Jia Zhangke
148 *Trois visages* de Jafar Panahi
150 *Les oiseaux de passage* de Ciro Guerra et Cristina Gallego
152 *Climax* de Gaspar Noé
154 *Une colonie* de Geneviève Dulude-De Celles
156 *Hale County This Morning, This Evening* de RaMell Ross
158 Reprise — *Wanda* de Barbara Loden
160 Reprise — *Huit heures ne font pas un jour* de Rainer Werner Fassbinder
162 Vidéothèque interdite — *Deluge* (1933) de Felix E. Feist
163 Vidéothèque interdite — *Baahubali : The Beginning* (2015) + *Baahubali : The Conclusion* (2017) de S.S. Rajoumali
164 DVD — *Werewolf* de Ashley McKenzie
| par Bruno Dequen

Répertoire des villes disparues de Denis Côté

PAR FRANÇOIS JARDON-GOMEZ



« maintenant la mort habite chez nous
et remue un peu la nuit
nous apprenons à reconnaître ses habitudes
[…]

dans ta respiration
j'essaie d'entendre l'appel des morts

des bêtes paisibles bougent sous mes doigts
la lenteur fait s'ouvrir l'espace

je te rejoins »

Ces mots tirés de *Répertoire des villes disparues*, le roman de Laurence Olivier qu'adapte librement Denis Côté, ne sont jamais prononcés dans le film, mais ils résonnent en creux dans la proposition du réalisateur ; celui-ci reproduit moins le fil narratif de l'œuvre d'origine à l'écran qu'il n'en transpose l'atmosphère. Cinéaste lui-même sensible à ce qui se cache dans le non-dit, Côté ne pouvait mieux choisir sa toute première adaptation qu'avec ce récit diffus – écrit en vers libre et en courts paragraphes de prose –, le blanc des pages étant ici remplacé par les regards, les silences et les petits gestes nerveux des personnages.

Denis Côté, fidèle à son habitude, raconte peu ; plutôt, il montre, il sent, il fait ressentir. Si le récit est mince en rebondissements, c'est pour mieux gagner en force d'évocation alors que le cinéaste observe ses personnages réagir à l'évènement fortuit qui surgit dans leur vie (ici, le suicide de Simon qui ouvre le film). Côté met en scène un monde en transformation, « viré à l'envers », où « toutte se peut ». La perte de repères est réelle dans cet univers étrange qui change sous nos yeux, de manière brutale – non pas par son aspect soudain et abrupt, mais par l'irréversibilité potentielle de la menace que la transition fait peser sur les personnages. « Je r'connais plus le monde », dira un des habitants d'Irénée-les-Neiges à sa femme lors du *party* du Nouvel An. La perte et le silence hantent insidieusement les personnages de la même manière que les étrangers hantent les villageois, créant un chassé-croisé entre les formes humaines aux motifs inconnus et les humains qui essaient de se retrouver et de se comprendre.

Dans *Les états nordiques*, le premier film de Côté, un homme fuyait Montréal pour vivre son deuil au bout de la route, à la Baie James ; dans *Répertoire des villes disparues*, le village doit collectivement réapprendre le sens des mots, des actions et du deuil après le suicide de Simon, première mort survenue depuis longtemps dans ce village où « les gens ont oublié », aux dires de la mairesse. Ils doivent également se confronter à l'Autre, d'abord personnifié par la présence concrète d'une femme voilée, agente de la MRC venue offrir du soutien psychologique aux habitants, puis par ces corps étranges qui prennent de plus en plus de place dans la vie du village.

L'oubli. Voilà peut-être un des fils thématiques que tisse Côté. Celui de ces villes « loin du centre » dont la disparition est déjà consommée ou à venir ; celui des morts qui refusent, sans trop qu'on sache pourquoi, de rester invisibles ; celui des histoires passées du village, qui pourraient aider à comprendre la situation. Les corps qui surgissent ici et là agissent comme autant de mises en garde pour les habitants, susceptibles de mourir dans l'indifférence générale s'ils ne s'ouvrent pas au monde.

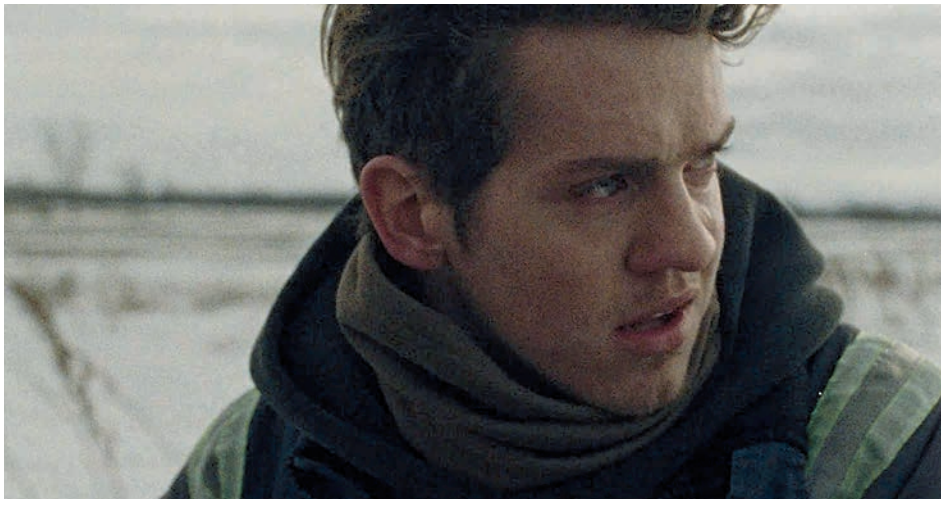
Comme c'est souvent le cas chez Côté, il n'y a pas d'explication concrète, pas de résolution claire, pas de porte close sur les microrécits. Dans les meilleurs films du cinéaste, le non-dit n'indique pas tant un refus de clarté qu'une porte d'entrée vers une atmosphère unique : ici, l'inquiétante étrangeté glauque et lumineuse d'Irénée-les-Neiges. Tourné en 16mm, *Répertoire des villes disparues* tire profit du grain poussiéreux de l'image, ne serait-ce que pour rendre avec netteté le caractère vieillot, voire hors du monde, du lieu. La caméra est fuyante, toujours en léger mouvement, comme pour se placer en embuscade par rapport aux personnages, redoublant l'impression de danger qui les guette.

Répertoire des villes disparues se regarde également comme un film somme dans la carrière de Côté, qui concentre à la fois des obsessions thématiques (le deuil, la perte, l'ennui, le désœuvrement) et formelles, notamment ce goût pour l'horreur ou le surnaturel, qui d'habitude n'apparaissent qu'à un moment du récit pour le faire dérailler, mais qui, ici, prennent une place plus importante. L'angoisse est diffuse et grandissante, forçant spectateurs et personnages à apprivoiser une réalité en apparence menaçante, mais finalement plutôt bienveillante. Le danger du repli sur soi, présent dans la plupart des films, prend pour une première fois des allures plus sociales : plutôt que de mettre en jeu le destin d'une microsociété ou d'une cellule familiale, c'est le vivre-ensemble d'une communauté entière (le village) qui doit être repensé pour que cette dernière suive la marche du monde.

Denis Côté trouve au contact du roman de Laurence Olivier – fait de petites violences quotidiennes, de soubresauts d'humanité chez des êtres qui sont menacés de ne plus savoir exister – une matière qui lui permet de mettre à profit ses plus grandes qualités sans rien perdre de sa touche personnelle.

Québec | **2019** | Ré. et scé. **Denis Côté**, d'après le roman de **Laurence Olivier** | Ph. **François Messier-Rheault** | Son **Yan Cleary**, **Frédéric Cloutier**, **Clovis Gouaillier** | Mont. **Nicolas Roy** | Int. **Robert Naylor**, **Josée Deschênes**, **Jean-Michel Anctil**, **Diane Lavallée**, **Rémi Goulet**, **Larissa Corriveau** | **96 minutes** | Dist. **Maison 4 :3**







Genèse
de Philippe Lesage

PAR GÉRARD GRUGEAU



Depuis *Copenhague – A Love Story*, Philippe Lesage a délaissé le genre documentaire auquel on l'associe généralement (*Ce cœur qui bat*) pour ancrer son cinéma dans la fiction. On se rappelle *Les Démons* qui relevait ouvertement du récit de soi, nous ramenant dans le giron des peurs enfantines que l'auteur réussissait à saisir dans le pur immédiat d'émotions qui convoquaient le souvenir. Aujourd'hui, en abordant les amours adolescentes et le périlleux passage à l'âge adulte dans la candeur des jours qui soudain se voile au contact de la violence du monde, *Genèse* poursuit sur la voie du roman personnel, tout en se réclamant davantage d'une autobiographie romancée où le moi est aussi autre, multiple. Attaché aux parcours de Guillaume, Charlotte et Félix (le jeune garçon des *Démons* qui revient ici comme une sorte d'alter égo à la Antoine Doinel du réalisateur), le film multiplie ainsi les points d'ancrage, sans se départir pour autant d'une seule et même ligne d'horizon : l'attente lumineuse de l'amour à un âge où chacun se sent à l'étroit dans la prison de son désir. Quand l'amour est tout, la vie trop grande, il n'y a pas de compromis entre soi et les autres, juste un champ de mines sur lequel on avance, seul et vulnérable.

Cette innocence des jeunes héros romantiques habite totalement *Genèse* et confère au récit, entre terreur et séduction, une sorte de grâce suspendue intemporelle. Chaude

et bienveillante, la caméra agit ici comme le bain chimique d'une chambre noire où la photo révèle peu à peu les êtres dans un dégradé d'ombres et de lumières. Multipliant les points de vue, le film est divisé en trois actes (dont deux entremêlés) et un épilogue inattendu qui donne tout son sens au titre. Niée dans son intériorité, Charlotte (Noée Abita, confondante de naturel comme dans *Ava* de Léa Mysius) se heurte dans sa quête d'autonomie à l'inconsistance des garçons et à leur sombre égoïsme. Guillaume, son demi-frère, (Théodore Pellerin, intense) aussi volubile que provocateur pour mieux cacher une soif d'amour qui l'engloutit, s'ouvre à un de ses camarades de classe au risque de tous les rejets. Quant au jeune Félix (Édouard Tremblay-Grenier), muré dans son silence, il vit les tourments d'une première flamme dans le secret de son cœur grisé de lumière. Ces émois amoureux qui taraudent, Philippe Lesage les filme comme des failles sismiques souvent étouffées, avec une recherche d'authenticité qui semble venir de lointaines réminiscences maladroites et douloureuses dans lesquelles chacun pourra se reconnaitre. Sa mise en scène elliptique, souvent frontale, porte vers nous ces visages et ces corps en attente que la caméra saisit alors dans toute leur singularité. Charlotte, Guillaume, Félix (voir aussi Alexis, l'enfant bafoué, « sacrifié » qui renvoie au petit Alexandre des *Démons*), s'avancent dans le monde. La déception, l'humiliation et parfois la cruauté les y attendent mais jamais, ils ne cèdent sur l'intégrité de leurs sentiments.

Pour accompagner cette errance intérieure et géographique (les personnages sont dans une incessante circulation), en décliner les variantes tumultueuses, *Genèse* s'appuie sur une riche bande sonore émaillée de chansons associées à un temps de la vie où la musique omniprésente scande la confusion des sentiments, quitte à l'exacerber jusqu'au masochisme. Même si le film en abuse parfois, celle-ci sert ici souvent de liant entre les protagonistes, maintenant par le montage une sorte de labilité flottante dans l'enchainement des séquences. En outre, la musique révèle les corps, servant de marqueur psychologique et de révélateur des fluctuations du désir. Elle concourt à la fluidité dans la restitution du réel et suggère sans pesanteur les déchirements intérieurs. En se tenant au plus près de la vie dans le filmage des états de l'adolescence, Philippe Lesage parvient ainsi à capturer ce qui surgit du dedans de ses personnages, et ce sans jamais figer ses scènes, préservant autant que faire se peut des espaces de liberté, et pour ses comédiens et pour le spectateur. Comme dans ce beau plan final qui semble faire écho à celui des *400 coups* de Truffaut : un visage qui s'immobilise soudain dans le tourbillon de l'existence, une image qui nous regarde en ouvrant sur tous les possibles… peut-être le prochain film à venir.

Québec | **2018** | Ré. et scé. **Philippe Lesage** | Ph. **Nicolas Canniccioni** | Son **Philippe Lavigne** | Conception sonore **Sylvain Brassard** | Mont. **Mathieu Bouchard-Malo** | Int. **Noée Abita**, **Théodore Pellerin**, **Pier-Luc Funk**, **Emile Bilodeau**, **Paul Ahmarani**, **Antoine Marchand Gagnon**, **Emilie Brière**, **Edouard Tremblay-Grenier**, **Mylène MacKay**, **Rose-Marie Perreault**, **Jean-Simon Leduc** | **130 minutes** | Dist. **Funfilm**

Les éternels de Jia Zhangke

PAR CARLOS SOLANO



Les éternels apparait à un moment où le réalisateur chinois Jia Zhangke entreprend de s'engager intensément sur plusieurs fronts : désormais, il produit des jeunes réalisateurs, protège et encourage un cinéma non normé, recycle une ancienne usine de moteurs diésel en sièges pour un Festival de cinéma indépendant à Pingyao ou, encore, se fait élire député dans sa région natale à l'Assemblée nationale populaire de Shanxi. C'est dire, face à cette énergie foudroyante, à quel point l'effervescence artistique de Jia ne saurait se mesurer à l'échelle d'un seul film.

Dans *Les éternels* tout est possible : voir apparaitre un ovni dans la nuit, frôler la mort et passer cinq ans en prison suite à un caprice pour des dumplings, se faire voler son passeport et retrouver subitement le coupable quelques plans plus tard, au coin d'une rue. Tout peut basculer, couler brutalement dans son contraire, être sollicité par l'inattendu. Cela ne fait pas pour autant de *Les éternels* un film manichéen mais plutôt une œuvre résolument dialectique, consciente de ses contradictions plutôt que fataliste.

Son récit s'inscrit dans la Chine des deux dernières décennies, celle des mutations accélérées. Comme souvent chez Jia, la région de Shanxi sert d'emblème à la logique

d'un pays déchiré par les bulles spéculatives, phagocyté par le capitalisme, régenté par les lois de la pègre, marqué par le durcissement du système pénitentiaire. Qiao, interprétée par Zhao Tao, prouve que, dans ce monde livré à la déraison, il est possible de survivre et de renaitre dans ce qui a été brulé ; mais le personnage prouve aussi, et de façon beaucoup plus importante, que dans ce monde administré par les hommes, responsables de toutes les fautes commises, ce sont toujours les femmes qui payent le prix à leur place. Davantage que pour un amour perdu, Qiao lutte pour retrouver une paix sociale, un monde où se sacrifier pour l'autre ne serait plus châtié par la loi mais célébré par le bon sens.

D'où le constat qu'il n'existe aucune différence entre l'ordre social et la criminalité, que toutes les pratiques sociales sont travaillées et légiférées par des imaginaires imposés. C'est dire à quel point Jia s'affirme en brillant analyste politique. *Les éternels* propose de montrer l'ensemble du décor, là où le faux n'a plus d'endroit où se cacher et où la couche de vernis n'est plus possible. Il suffit d'élargir le cadre, c'est-à-dire d'inscrire l'invention d'une fiction dans l'image d'une époque et d'un pays. Alors que toute la première partie du film répond aux codes établis et jubilatoires du film de gangsters, travaillée par la récurrence de plans serrés, par la construction d'ambiances nocturnes et par la description d'un univers détaché du monde, la deuxième, elle, se charge d'ancrer littéralement la fiction dans un cadre plus ample. La fiction et le documentaire n'interviennent plus à titre de repères ou de catégories purement théoriques, mais deviennent des armes de cinéaste qu'il importe de penser dans leur imbrication spontanée. De facto, l'injustice sociale est traitée en désir de vengeance et la paix mondiale, en recherche d'amour.

Les Éternels, en plus de renvoyer Jia Zhangke du côté des cinéastes politologues les plus incisifs qui soient, révèle une extraordinaire acuité émotionnelle. Très peu de plans sont nécessaires pour décrire des affects éminemment complexes : l'expérience de la fusion s'assume et se condense sur le visage de Qiao lors d'un spectacle de chant ; il suffit d'une arme jetée par terre pour métamorphoser l'euphorie d'une danse en menace de mort ; un seul plan-séquence dans une chambre d'hôtel permet d'illustrer la perte de soi dans le rapport à l'être aimé. Soustraction plutôt qu'addition des plans, logique du « *less is more* » : Jia actualise la recherche d'une économie narrative devenue rare aujourd'hui et rend le cinéma à sa nature de synthèse anthropologique.

Jia Zhangke ne rapproche pas des plans : il invente des collusions. Il ne se contente pas de montrer : il fixe jusqu'à l'insoutenable. Il ne distribue pas des rôles : il demande à son actrice de payer pour tout, d'accumuler les déchirures morales et physiques d'un pays tout entier. À ce titre, *Les éternels* prouve qu'un film peut saigner[1].

Chine | **2018** | Ré. et scé. **Jia Zhangke** | Ph. **Éric Gautier** | Mont. **Matthieu Laclau**, **Lin Xudong** | Son **Zhang Yang** | Mus. **Giong Lim** | Int. **Zhao Tao**, **Liao Fan**, **Xu Zheng**, **Casper Liang**, **Feng Xiaogang**, **Diao Yi'nan** | **135 minutes** | Dist. **EyeSteelFilm**

1. À propos d'un autre film de Jia, *A Touch of Sin*, le critique américain Daniel Kasman déclarait : « Indeed, while a film cannot draw real blood ».

Trois visages de Jafar Panahi

PAR AUDE RENAUD-LORRAIN



Le cinéma iranien nous a souvent montré que vérité et mise en scène s'entremêlent, que chercher à les différencier avec certitude est une entreprise complexe et risquée. Pourtant, c'est bien cette dissociation que désire faire M^me^ Jafari, une célèbre actrice, dans *Trois visages*, le dernier film de Jafar Panahi. Impliquée malgré elle dans une tragédie par l'entremise d'une vidéo envoyée par un numéro inconnu et filmée par une jeune fille du nom de Marziyeh, elle remet en question la véracité de ces images tout en redoutant le pire.

Jafar Panahi rend ici un magnifique hommage au grand cinéaste qu'était Abbas Kiarostami. C'est par l'une de ces petites routes – tant empruntées dans le cinéma de l'auteur de *À travers les oliviers* – cahoteuses, montant et descendant les collines, reliant les villages, que le réalisateur et l'actrice arrivent dans une région rurale du nord-ouest de l'Iran. Un chemin étroit à flanc de montagne qui mène au village de Saran permet aux voitures de circuler dans les deux sens, l'une après l'autre, grâce à une utilisation codifiée du klaxon. Cette route joue un rôle prédominant dans le film. Bien qu'elle paraisse anodine, elle influence le cours des évènements, guide les personnages, les oblige à avancer ou s'immobiliser, à mesure que le récit se complexifie, serpente, rebrousse chemin.

Les personnages du film jouent leur propre rôle. Les visages s'exposent comme les noms, révélant ainsi l'identité de chacun. Acte qui n'est pas sans risque dans un pays comme l'Iran. Malgré sa condamnation en 2011 lui interdisant de faire des films, Panahi sort sa caméra à l'air libre pour aller filmer un pays qui ne cesse de bouillonner et où une partie de la

jeunesse est prête à s'exposer dangereusement pour revendiquer le droit à l'émancipation et à l'expression. Le cinéaste filme les femmes caméra, pinceau, mais aussi pelle et pioche à la main, alors que d'autres, pour reprendre un passage du film, les leur retirent en disant : « Ces outils ne sont pas pour les femmes, ils représentent l'honneur de l'agriculteur. » Dans un pays interdisant aux femmes de danser en public, le film se veut d'un féminisme à la fois affirmé et pudique, car ici les actrices dansent et, bien qu'elles le fassent à l'abri d'un rideau tiré, le cinéma porte leur silhouette contestataire à l'écran, défiant ainsi l'interdit.

M^me^ Jafari est habitée par un profond sentiment d'inquiétude. Ne rejetant aucune hypothèse, elle va jusqu'à soupçonner l'implication du personnage joué par Panahi, créant ainsi un jeu de rôle entre le réalisateur-acteur et l'acteur-réalisateur. Cette mise en abyme discrète du cinéma ajoute à la tension du film. Par comparaison, M. Panahi reste un observateur. Si sa certitude quant à la véracité de la vidéo s'effrite tout le long du film, son opiniâtreté du début rend le personnage fataliste. Pourquoi si peu d'espoir de retrouver Marziyeh vivante, alors que M^me^ Jafari est tourmentée par l'incertitude ?

Si les deux premiers visages sont ceux de Marziyeh et de M^me^ Jafari, qui est le troisième ? Ce pourrait être celui de la troisième actrice du scénario, Shahrzad, ancienne comédienne solitaire et exclue par les villageois. Son visage ne nous est pas révélé, et son absence trouve écho dans un poème qu'elle a écrit :

La première prière était pour moi une évidente malédiction,
Debout, Assise. Je n'ai pas dit : présente,
Dans ce cas, tu es absente.

De fait, certains visages ne peuvent pas être cadrés, et Shahrzad n'est pas la seule absente du film. Les trois visages peuvent être ceux d'une seule et même personne. Certains restent inconnus à la caméra et existent seulement par évocation. C'est le cas du visage de Marziyeh morte ou mariée. Penser le visage, c'est aussi penser son cadrage, celui qui l'isole dans le cadre, celui qui l'exclut et celui qui le fait cohabiter avec un corps, un paysage, une foule.

Le film finit d'ailleurs mystérieusement, mais magnifiquement, par une absence de visage. Sans maniérisme, les personnages sont de dos. Ils s'éloignent et prennent leur distance par rapport à la caméra, alors que la musique, s'introduisant en douceur, nous invite à espérer. En nous tournant le dos, ils forcent un arrêt. Le visage, siège corporel du langage, s'absente et se libère ainsi de la prédominance de la parole jusqu'à l'évaporation des mots. Ils donnent une chance au spectateur de se distancier à son tour. Orienter le regard vers le lointain permet le regard intérieur. Les échos des klaxons nous font comprendre que Panahi attendra cette fois son tour, car ce langage mécanique est une solution qui dépasse les limitations physiques du chemin. C'est une solution qui oblige l'arrêt, permettant ainsi à la pensée d'éclore. La route, aussi étroite et longue soit-elle, n'isole pas, elle lie.

Iran | **2019** | Ré. et scé. **Jafar Panahi** | Ph. **Amir Ja'fari** | Mont. **Mastanech Mohajer** | Son **Seyyed Alizera Alavian** | Int. **Behnaz Jafari**, **Jafar Panahi**, **Marziyeh Rezaei**, **Shahzad**, **Maedeh Erteghael**, **Narges Delaram** | **100 minutes** | Dist. **EyeSteelFilm**

Les oiseaux de passage
de Ciro Guerra et Cristina Callego

PAR ROBERT DAUDELIN



Cela commence comme un documentaire ethnographique : un vieux berger chante une complainte du pays Wayuu qui résume allégoriquement le propos du film. Dans une cabane isolée, une jeune fille, Zaida, qui vient de connaitre ses premières menstruations, est maquillée par sa mère pour la danse rituelle devant le village.

Divisé en cinq chants (le beau mot espagnol « canto », si cher à Neruda, décliné ici sur un mode également poétique) qui correspondent à autant d'épisodes de la vie d'une communauté indigène du nord de la Colombie, *Les oiseaux de passage* couvre vingt années (1960-1980) de la vie pas banale de cette communauté au sein de laquelle la fidélité aux traditions et à leurs exigences doit désormais se confronter à la modernité. Si l'aisance matérielle (les maisons en dur et les 4X4), rendue possible par la culture de la marijuana en haute montagne et au commerce avec les trafiquants américains (introduits au pays par les militants anticommunistes du Peace Corps !), est porteuse de violence et de mort, elle est d'abord menace réelle pour la culture, aussi riche que complexe, des habitants historiques de la Sierra Nevada.

Si, au premier plan, et de plus en plus à mesure qu'avance le film, le trafic de la drogue avec les États-Unis est le moteur du film, il n'en est pas pour autant le sujet principal. Le vrai sujet est ailleurs, dans la peinture d'une culture ancienne qui refuse de mourir, survivant orgueilleusement au monde actuel – incarnée par Indira, mère de la jeune fille qui devient femme, mais plus largement, mère de la communauté, protectrice de ses rituels et de ses interdits. Véritable Mère Courage, Indira est la vraie figure de proue du film ; c'est d'abord elle que nous suivons ; c'est d'elle que nous attendons le point de vue juste sur les choses.

Fidèle à la puissance onirique qui animait déjà *L'étreinte du serpent* (2015), Ciro Guerra, signant cette fois la réalisation avec sa femme Cristina Gallego, nous transporte, de façon fort convaincante, dans un monde où il faut toujours porter attention aux oiseaux, lesquels surveillent de près la vie des hommes, en prédisent même l'avenir – au besoin, l'oiseau de la mort s'installe dans la demeure pour qu'on comprenne bien son message. Mais tous les animaux, jusqu'à la sauterelle très colorée, ont leur place et leur rôle dans cette société : ils n'accompagnent pas la vie des hommes, ils y participent étroitement.

Conte philosophique à plus d'un égard, *Les oiseaux de passage* est aussi une mise en valeur des rêves qui aurait fait le bonheur des surréalistes : l'image de la grand-mère marchant sur une voie ferrée qui se perd dans la mer, vue très tôt dans le film, est déjà garante du propos. Même morte depuis longtemps, cette grand-mère, qui réapparaitra plus tard, transportant un agneau, est assurément l'une des figures clé du film. Il faut « parler aux rêves », dit un personnage ; plus concrètement, leur faire confiance (« Si seulement nous avions écouté les rêves… »), les consulter, comme on consulte les « esprits offensés », comme on valorise le « retour des morts » – la double sépulture, qui semble traditionnelle chez les Guajiros, a une présence particulièrement frappante dans le film.

Le passage des oiseaux est aussi une réflexion sur la culture clanique, culture qui surdétermine toutes les relations humaines (la fonction intouchable du « messager »), les assujettissant parfois abusivement. C'est encore Indira, la mère inébranlable, qui en réaffirme les droits, jusque sur la vie. Le pouvoir magique des objets rituels (le collier, le talisman) vient au besoin renforcer cette autorité. Toujours, c'est la loi du clan qui triomphe, plus forte même que les tueurs à gages de Medellin.

Tourné de février à avril 2017 dans la Sierra Nevada de Santa Maria, comme le précise le générique de fin, le film de Guerra et Gallego a trouvé dans ce décor le rythme même de sa mise en scène. Le film bouge comme bougent les paysans de la Sierra. Et nous voici revenus au documentaire ethnographique, présent de bout en bout dans ces visages, burinés, lourds d'histoire, inoubliables – bien loin du profil lisse et aseptisé du président colombien Ivan Duque qui ne doit pas les fréquenter bien souvent.

Colombie, **Mexique** | **2017** | Ré. **Ciro Guerra et Cristina Gallego** | Scé. **Maria Camila Arias**, **Jacques Toulemonde Vidal** | Ph. **David Gallego.** | Mont. **Miguel Schverdfinger** | Mus. **Leonardo Heiblum** | Int. **Natalia Reyes**, **José Acosta**, **Carmina Martinez** | **125 minutes** | Dist. **The Orchard**

Climax
de Gaspar Noé

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



Les films de Gaspar Noé ont une réputation sulfureuse et ne font jamais l'unanimité, parfois accusés de gratuité (violence, sexe) et de lourdeur (surenchère visuelle, excès infantiles). Ce n'est pas *Climax* qui dérogera à la règle. Gaspar Noé se vautre toujours dans les penchants qui lui sont reprochés. Et pourtant, on peut considérer qu'il signe ici l'un de ses films les plus aboutis. Inspiré d'un fait divers, *Climax* se déroule en 1996, aux racines du XXIe siècle tel qu'on le connait. Loin de toute nostalgie, on fait face à un film d'horreur, profondément ancré dans son présent, celui d'une certaine France, avec le malaise que cela implique.

Le film débute avec un gros plan sur une télévision où défilent les enregistrements de jeunes danseurs passés en entrevue pour une audition. Des personnalités se dessinent, avec des passions, des inquiétudes, des préjugés aussi… Le spectateur les écoute, mais son esprit vagabonde, tentant de déchiffrer les titres des VHS et des livres qui entourent la télévision. *Saló ou les 120 jours de Sodome*, *Querelle*, *Un chien andalou*, *Suspiria*… Quelques titres que Gaspar Noé pose là, rappelant à la mémoire un cinéma de la provocation et de l'irrévérence, qui a souvent déplu à sa propre époque. Un panthéon personnel.

Puis un carton, affichant sur fond de drapeau bleu blanc rouge la mention « Un film français et fier de l'être », achève de donner le ton. Nous sommes dans un grand bâtiment, la musique fait vibrer les murs, les jeunes danseurs répètent. Une chorégraphie déchainée, millimétrée, filmée en angle large puis en plan zénithal. Noé nous

fait perdre nos repères spatiaux et nous fait tourner la tête : ce sera évidemment pour mieux nous faire chuter. Une drogue versée dans la sangria et la fête va bientôt virer au jeu de massacre.

Peu importe de savoir qui a empoisonné la sangria… il s'agit d'assister à l'implosion d'un groupe – et bien sûr l'implosion d'une société, suite à un élément déclencheur. L'harmonie collective des jeunes danseurs, image rêvée d'une jeunesse issue du multiculturalisme, symbole de la diversité, pleine de ressources et de liberté, va éclater en mille morceaux. C'est ce moment de bascule (exactement à la moitié du film) que choisit Noé pour placer un de ses célèbres génériques : le caractère stroboscopique des noms qui défilent hystériquement à l'écran annonce le début de la transe, un état cher au cinéaste.

Mais le montage rapide n'est que l'apanage du générique. Pour la suite, Noé privilégie de très longs plans-séquences, qui nous promènent d'un personnage à l'autre, d'un couloir à une chambre, d'une crise d'angoisse à un acte sexuel, d'une engueulade à un râle, jusqu'à ce qu'on en ait le vertige. La paranoïa est partout, et les méfiances vont ressurgir. Rien n'est jamais formulé explicitement, mais les indices d'une société déchirée par des querelles intestines sont partout. La jalousie, la misogynie, l'antisémitisme, l'homophobie et le racisme sont autant de spectres dont les stigmates apparaissent à tout moment.

Noé ne cherche pas à développer un discours politique, ni à étaler une analyse sociologique. Il préfère nous jeter dans la marmite bouillante et nous laisser avec notre propre gêne, nos propres crispations, nos propres dégouts, tentant de savoir quel regard adopter, avant de se laisser entrainer dans ce carnaval orgiaque et si assourdissant qu'on ne s'entend de toute façon plus penser. *Climax* n'est pas un film contemplatif qui laisse de la place à l'introspection. La démarche vise au contraire à nous saturer, ou à nous essorer, dans un feu d'artifice d'expérimentations visuelles et sonores assumant une vacuité de l'instant qui est peut-être au fond ce qui trouble le plus. Il s'agit de mieux nous sonner pour nous obliger à reprendre nos esprits.

Le film prend des allures de brulot ironique, à l'image des trois phrases qui le scandent volontairement sans nuance : naitre est une opportunité unique/vivre est une impossibilité collective/mourir est une expérience extraordinaire. Mais le brulot est ailleurs que dans les grandes déclarations. Gaspar Noé dépeint un monde décomplexé, branché et libéré sexuellement, derrière lequel se tapissent des réflexes identitaires, des nostalgies patriarcales, des jeux de pouvoir refoulés, un moralisme régressif et un puritanisme galopant. Et son *Climax* se veut un soufflet à cette société progressiste en recul. On en revient aux titres des films en VHS du début du film. Noé veut montrer ces corps qu'on ne saurait plus voir. En cela, *Climax* est à apprécier comme un acte performance qui refuse que les tabous entrent dans la salle de cinéma.

France | **2018** | Ré. et scé. **Gaspar Noé** | Ph. **Benoît Debie** | Mont. **Denis Bedlow**, **Gaspar Noé** | Son **Ken Yasumoto** | Chor. **Nina McNeely** | Mus. **Pascal Mayer** | Int. **Sofia Boutella**, **Romain Guillermic**, **Souheila Yacoub**, **Kiddy Smile**, **Claude Gajan Mall**, **Giselle Palmer**, **Taylor Kastle**, **Thea Carla Schott** | **93 minutes** | Dist. **Raven Banner**

Une colonie
de Geneviève Dulude-De Celles

PAR ROBERT DAUDELIN



Antoine Doinel avait 14 ans quand il faisait les 400 coups ; Manon, 12 ans, quand elle provoquait les bons débarras ; et Francine, 13 ans et demi, quand elle buvait goulument l'eau chaude, l'eau frette. Mylia, la petite héroïne de *Une colonie*, n'est donc pas en si mauvaise compagnie pour affronter la traversée de ce territoire piégé qu'est l'adolescence. Pourtant, nous faisons possiblement fausse route en balisant ainsi le propos de Geneviève Dulude-De Celles. Ne serait-il pas plus juste de voir dans *Une colonie* le portrait d'une jeune femme en mouvement ? Une sorte de « road movie » psychologique qui suit à la trace l'évolution accélérée d'une jeune femme (« une vraie petite femme » dit l'amie de passage) faisant son entrée dans la vie… L'écriture du film autorise cette lecture : caméra à l'épaule qui suit Mylia de très près ; montage énergique qui multiplie les plans très courts ; ellipses fréquentes qui ponctuent le film et le poussent vers l'avant.

Mais jamais cette maitrise de l'écriture n'occupe le premier plan ; toujours elle est au service des personnages, essentiellement de Mylia et Camille, les deux sœurs que lie une profonde complicité. Étrangement, cette complicité, partout présente, semble fondée sur une opposition tangible entre l'effacement et la fragilité de l'ainée et le côté turbulent (« Tom boy ») de la cadette, amie des crapauds et des poules, et qui se positionne en protectrice de sa grande sœur. Dans l'équilibre du film, la bourdonnante Camille est

beaucoup plus que le faire-valoir du personnage de Mylia ; elle symbolise la vie qui fait tout exploser, qui permet l'espoir. Aussi, n'est-ce pas accidentel si Mylia peut lui déclarer de vive voix, alors que la petite prend sa place dans le rang de sa nouvelle école : « C'est toi, la femme de ma vie ». Il y a bien sûr une bonne dose d'ironie dans cette proclamation, mais derrière cette ironie se cache un amour profond que l'on veut croire indestructible. Mylia et Camille, deux âges de la vie : deux femmes en mouvement.

Le voyage de Mylia vers la vie adulte se fait en silence, un silence que la bande sonore du film rend d'autant plus évident qu'il s'y passe toujours quelque chose : discussions en sourdine des parents, conversations crues des adolescentes, musique des *partys*. Mais rien n'atteint vraiment la jeune femme qui intériorise tout, cherche à se protéger, tout en portant un regard interrogateur, et déjà critique, sur la vie qui s'ouvre à elle. Sa rencontre avec Jimmy, le jeune Abénaki de la réserve voisine d'Odanak, devient un élément accélérateur de ce périple ; à travers lui, c'est un monde autre qui se révèle progressivement à Mylia. Que la lettre à Jimmy vienne clore le film atteste bien que son message a été entendu.

La justesse de l'interprétation d'Émilie Bierre n'échappera à personne. Bien connue, nous dit-on, des habitués des séries télévisées dans lesquelles elle apparait depuis son jeune âge[1], elle joue ici avec l'assurance d'une grande professionnelle : jamais nous ne doutons de son personnage qui habite tout le film et nous émeut jusqu'à son apostrophe finale (« Si je deviens un jour comme les autres, tue-moi ») qui est par ailleurs un clin d'œil discret à Lucian Pintilie.

Dans le contexte des débats actuels, les échanges entre adolescentes sur leurs expériences sexuelles prennent une couleur bien particulière. La tentative avortée de Mylia de s'intégrer davantage au groupe en invitant le don juan de service à l'accompagner aux toilettes durant le *party* d'Halloween, prend soudainement des allures de pavé dans la mare de la question tant débattue du « consentement ». Encore là, la justesse du regard de la cinéaste sur la maladresse des adolescents et sur la tristesse de son héroïne est remarquable. Remarquables aussi les silhouettes à peine esquissées des parents des deux petites filles : la tristesse de plus en plus présente de la mère, l'absence du père (mais aussi sa complicité évidente avec sa fille ainée), sont des choses bien réelles, mais jamais soulignées – ce que l'on voit, c'est ce qui se rend jusqu'à Mylia et Camille qui, est-il besoin d'insister, ont tout compris !

Œuvre de fiction qui ne se prive pas de référents documentaires (le quotidien de l'école secondaire, notamment), *Une colonie* s'appuie sur un travail d'écriture qui donne aux personnages un poids réel, leur permettant de se confronter à des images (la cabane en forêt pour se protéger du monde, la poule trop originale exclue du groupe) qui les enrichissent et nous les rendent encore plus attachants. Tout cela sous le regard d'une cinéaste solidement à la barre.

Québec | **2018** | Ré. et scé. **Geneviève Dulude-De Celles** | Ph. **Léna Mill-Reuillard**, **Etienne Roussy** | Mont. **Stéphane Lafleur** | Son **Gaëlle Komar**, **Marie-Pierre Grenier**, **Bernard Gariepy-Strobl** | Mus. **Mathieu Charbonneau** | Int. **Émilie Brière**, **Irlande Côté**, **Jacob Whiteduck-Lavoie**, **Casandra Gosselin-Pelletier** | **102 minutes** | Dist. **Funfilm**

1. **Elle était aussi l'une des interprètes de *Catimini* (2013) de Nathalie Saint-Pierre.**

Hale County This Morning, This Evening
de RaMell Ross

PAR CARLOS SOLANO



Sans ambigüité, le propos central de *Hale County This Morning, This Evening* est indiqué dès l'ouverture du film : sous le regard d'une communauté noire, la caméra avance le long d'une rue. Au bout du parcours, une voiture de police attend. Ici, un simple mouvement de caméra énonce et rend sensible le sujet du film : l'arrivée d'un regard (précautionneux, jamais intrusif) dans un lieu, Hale County, dans l'Alabama, au cœur du Black Belt.

Pleinement conscient des enjeux éthiques d'un documentaire, RaMell Ross ne dissimule jamais sa présence en tant que cinéaste, allant parfois jusqu'à transformer le regard en véritable sujet de son film. Bien qu'à une distance toujours réfléchie, le regard de Ross s'offre simultanément en témoin passif et en interlocuteur d'une communauté, à l'écoute spontanée des ambitions d'avenir et des rêves d'émancipation exprimés par ses personnages. Que le visage d'une petite fille puisse s'approcher de l'objectif de la caméra jusqu'à faire couler l'image dans le flou complet laisse deviner la volonté de redonner une souveraineté absolue au personnage. Car, en un sens, *Hale County* reprend les choses là où *Killer of Sheep* (1978) de Charles Burnett les avait laissées sous forme de fiction : dans la délicatesse vouée aux relations humaines, dans le désir de restituer aux

gestes du quotidien toute leur puissance poétique, dans la nécessité de se défaire du moindre signe d'apparition d'un cliché.

Étalé sur plusieurs années, puisqu'on assiste subtilement à la croissance des plus jeunes, à des relations qui se nouent et qui se brisent, le film s'assigne en outre la mission d'échapper aux présupposés attendus, c'est-à-dire à ceux qui ne cessent de nourrir l'imaginaire noir américain, mais également aux stéréotypes qui structurent les conventions documentaires établies. À l'encontre de l'une des pratiques prédominantes du documentaire, le film refuse de s'agripper aux dramaturgies larmoyantes, privilégiant davantage l'esquisse d'un affect ; il ne s'agit pas tant d'affirmer la biographie d'un sujet que de décrire la pesanteur des corps.

Telle est l'ambition formelle et éthique de *Hale County*, rendue possible grâce à une démarche descriptive proche de celle d'un Terrence Malick : l'éloge du fragment comme lieu où se manifeste le sublime, disjonction entre l'image et le son, goût pour l'ellipse, métabolisation de l'ébauche en puissance lyrique. Une filiation formelle renouvelée et très personnelle qui tombe parfois cependant dans le piège de reconduire une certaine lourdeur métaphorique, comme lorsque le film nous invite à identifier l'effort physique en montrant quelques gouttes de sueur qui se versent sur le sol ou, de manière récurrente, à comprendre que le temps passe en accélérant l'image.

En dépit d'un style qui tend parfois à verser dans le démonstratif, la véritable force de *Hale County* provient, précisément, des plans qui baignent dans l'indétermination, portés par des questions ouvertes, parfois énigmatiques. En atteste le moment où, alors qu'une voiture arrive dans ce qui, à tous égards, s'apparente à une résidence coloniale, Ross convoque l'apparition d'un plan montrant l'acteur afro-américain Bert Williams, « blackfacé » et archétypé à outrance, sortant d'un buisson dans *Lime Kiln Club Field Day* (1918). Ici, *Hale County* énonce son rapport au racisme : là où n'importe quel autre film aurait transformé en ressort dramaturgique (et non pas en vecteur politique) la violence faite à la communauté noire, Ross traite le racisme des Blancs dans ce qu'il a de plus inquiétant, c'est-à-dire, dans sa dimension de latence et son ancrage historique. Au sein de la même séquence, immédiatement après, la combustion d'un pneu provoque l'image d'une fumée s'élevant dans le ciel, transpercée par des rayons lumineux se chargeant de dessiner un paradoxe : l'image s'offre alors en beauté plastique indéniable et, simultanément, en rappel de la violence historique puisqu'elle renvoie, droit comme une flèche, aux croix enflammées et aux massacres perpétrés par les membres du Ku Klux Kan. Réappropriation d'une Histoire, réel émaillé des strates d'une souffrance accumulée, image fantomatique (Apichatpong Weerasethakul a été le conseiller artistique du film)… dans tous les cas, qu'un plan puisse se configurer dans l'ambivalence, voilà de quoi contrecarrer toute installation d'un cliché ; voilà de quoi revenir sans cesse vers *Hale County*.

États-Unis | **2018** | Ré. **RaMell Ross** | Scé. **RaMell Ross**, **Maya Krinsky** | Ph. et mont. **RaMell Ross** | Son **Dan Timmons**, **Tony Valente. 76 minutes** | Dist. **EyeSteelFilm**

Wanda
de Barbara Loden

PAR LINDA SOUCY



Au début du film, il y a ce tableau vivant, abstrait et monochrome qui laisse en nous une empreinte indélébile : une silhouette de femme, blonde, très frêle, vêtue de blanc se détache au loin, comme avalée par un paysage lunaire et charbonneux, qu'elle traverse nonchalamment. On se croirait au bout du monde, mais nous sommes en fait dans un de ces lieux mal aimés et délaissés du cinéma, dans un petit village minier de Pennsylvanie, village semblable à celui où a grandi Barbara Loden, réalisatrice et actrice du film.

Le projet et le film sont aussi hors normes que ses protagonistes sont hors-la-loi. Rien ne transparait ici de l'effervescence des années 1960 et c'est pourquoi peut-être *Wanda* (1970) est reçu aujourd'hui comme un film hors temps qui demeure, un demi-siècle après sa sortie, toujours aussi singulier, subversif et actuel. Tourné en 16mm, avec un budget de 160 000 $, puis gonflé en 35mm, cet unique opus de Loden, dont l'esthétique était prémonitoire de films à venir (pensons seulement à *Une femme sous influence* de Cassavetes), juxtapose des scènes composées de plans souvent flous et granuleux, qui évoquent les Polaroid d'antan ou encore les images numériques de faible définition. La captation de ce récit minimaliste s'est faite en décors naturels : bars et chambres d'hôtels minables, routes hors circuits, qui inscrivent la fiction dans un vivier documentaire d'où émanent des effets de réel saisissants. La caméra à l'épaule se colle à

Wanda, qui flotte en périphérie de la vie, tanguant vers nulle part au gré d'une errance mélancolique : Wanda mère indigne qui a quitté mari et enfants dans une indifférence quasi autistique, Wanda couturière trop lente renvoyée par son patron, Wanda qui a acquiescé impassible au divorce demandé par son mari et s'est accrochée à un petit truand sans envergure qui la violente. *Wanda/Loden* : protagoniste et réalisatrice d'un anti *road movie* qui radiographie cet invisible état qu'est l'absence à soi-même et se donne à lire comme un *Bonnie and Clyde* en négatif, tourné loin des studios, ne magnifiant en rien les petits criminels mais dépeignant leur monde tel qu'il est : âpre, rêche, sans romantisme et frôlant parfois le burlesque.

Barbara Loden a confié dans des entretiens s'être souvent trouvée elle-même dans un état semblable à celui de *Wanda* et avoir voulu y échapper en réalisant son scénario, écrit neuf ans avant le tournage. Ce qui nous bouleverse tant ici, c'est justement cette adéquation totale entre une actrice-réalisatrice-scénariste et le personnage qu'elle a créé. D'autant plus que Loden l'incarne en s'abandonnant à une sorte de présence *blanche* (comme on dit une écriture blanche), délestant son jeu de tout artifice, jusqu'à être totalement dissoute dans le non-être de Wanda, à n'être plus que ce point évanescent et opaque, cette figure mutique et mystérieuse, véritable centre de gravité à partir duquel se déploie la mise en scène.

Plus encore que le jeu, c'est le désir non négociable de devenir cinéaste qui animait Loden à une époque où le cinéma américain ne comptait que deux réalisatrices : Ida Lupino et Maya Deren. C'est sans doute cette fracture de l'être où se disputent la hardiesse de tourner et un désir de néant qui a contribué à l'aura mythique nimbant le film et sa réalisatrice.

Wanda a reçu le prix de la critique au Festival de Venise en 1971 et l'aval de Yoko Ono après avoir été injustement conspué par les féministes à sa sortie en 1970. Sans doute celles-ci n'ont-elles pas su lire le dernier plan où la caméra s'approche du visage de Wanda qui vient de repousser un militaire. C'est pourtant là le premier geste de présence à soi dans le film, la première esquisse d'un vrai désir qui prend la forme non pas d'une indifférence mais d'un refus. Des féministes plus proches de nous ont toutefois réhabilité *Wanda* depuis et y ont consacré des études.

Précisons que c'est Marguerite Duras qui sortit le film de l'ombre et le défendit en 1980 dans un long entretien avec Élia Kazan, époux de Loden, donné aux *Cahiers du cinéma*. *Silence elles tournent !* le présenta une première fois à Montréal en 1985. Puis en 2003, Isabelle Huppert prit la relève et contribua à relancer le film, y voyant une métaphore du lien actrice/metteur en scène. *Wanda* est ainsi devenu un film culte au fil de ses sauvetages et présentations. On ne peut que regretter que la disparition de Loden survenue trop tôt, à 48 ans, ait laissé en friche deux autres projets de films.

États-Unis | **1970** | Ré. et scé. **Barbara Loden** | Ph. et Mont. **Nicholas T. Proferes** | Son **Harvey Greenstein**, **Lars Hedman**, **Dick Vorisek** | Int. **Barbara Loden**, **Michael Higgins**, **Dorothy Shupenes** | **103 minutes**
Édité récemment chez Criterion, le film a été présenté au Cinéma moderne.

Huit heures ne font pas un jour de Rainer Werner Fassbinder

PAR BRUNO DEQUEN



Pendant à peine plus d'une décennie, Fassbinder fut si productif qu'on redécouvre encore aujourd'hui des œuvres majeures de l'iconoclaste allemand. En particulier son travail à la télévision qui, mis à part le monumental *Berlin Alexanderplatz* (1980), n'avait pas encore bénéficié d'une réelle reconnaissance internationale. Il y a quelques années, ce fut *Le monde sur le fil* (1973), téléfilm de science-fiction halluciné sur la réalité artificielle. Une vision dystopique qui exploitait brillamment la prédilection de Fassbinder pour les jeux de miroirs révélateurs d'identités en crise. Hormis la surprise de voir le cinéaste plonger dans un genre qui ne lui était pas familier, *Le monde sur le fil* s'inscrivait indéniablement dans la lignée d'une œuvre immédiatement reconnaissable par sa lucidité caustique. À cet égard, *Huit heures ne font pas un jour* (1972-73), rééditée récemment par Criterion, constitue sans aucun doute une surprise de taille. Sitcom familiale aux allures utopistes, cette série agit comme un rayon de soleil surprenant et jubilatoire au cœur de l'univers désenchanté de Fassbinder.

Au début des années 1970, la télévision publique allemande décida de produire des séries à visée éducationnelle pour la classe ouvrière. L'objectif ? Introduire les spectateurs à la réalité de la vie capitaliste et les éveiller à plusieurs concepts marxistes liés aux droits des travailleurs. Malgré ces bonnes intentions d'un autre temps, le projet

donna d'abord naissance à quelques programmes de piètre qualité. Jusqu'à ce que les décideurs décident de se tourner vers un jeune cinéaste prometteur… Constituée de cinq épisodes, *Huit heures ne font pas un jour* est donc clairement un projet de commande. Tournée à Cologne, l'une des principales villes industrielles de l'époque, la série suit les tribulations de la famille Epp, dont les principales figures sont le jeune fils ouvrier Jochen (Gottfried John) et sa grand-mère explosive (Luise Ullrich).

Héritier des mélodrames, la sitcom familiale est un genre qui sied particulièrement bien à la vision de l'admirateur de Douglas Sirk. La série regorge ainsi de scènes brillantes dans lesquelles la caméra de Fassbinder, toujours en mouvement, observe avec une rare acuité les dynamiques familiales, sociales et intergénérationnelles. La composition même de la famille Epp n'est pas sans rappeler plusieurs personnages récurrents du cinéaste : du père bourru à la sœur timide et sensible, en passant par le beau-frère misogyne et méprisant, la mère résiliente et la grand-mère atypique. Un malaise de tous les instants enveloppe la plupart des réunions de famille, et personne n'est épargné, d'autant plus que le statut social de chacun joue un rôle prédominant dans toutes les interactions. Comme toujours chez Fassbinder, l'individu n'est jamais séparé de la société…

Il serait aisé d'imaginer une version claustrophobe et sans espoir de *Huit heures ne font pas un jour* dans laquelle Jochen et son amoureuse Marion (Hanna Schygulla) finiraient par rompre en prenant conscience de leurs différences de classe, où Monika, la sœur de Jochen, continuerait d'accepter une vie de misère auprès d'un mari et d'un père violent et où la grand-mère se retrouverait sans abri. Or, non seulement les protagonistes trouvent-ils tous une solution à leurs problèmes (Jochen et Marion ne peuvent s'empêcher d'être heureux, la sœur obtient un divorce, la grand-mère trouve un appartement et fonde une garderie), mais ces coups du destin miraculeux sont tous provoqués par une prise de conscience collective du pouvoir de changement chez le peuple. L'une des grandes forces de la série consiste en effet à lier constamment les affaires familiales et les enjeux professionnels et sociaux, au point que le récit n'hésite pas à quitter régulièrement la famille Epp pour plonger dans le quotidien de l'usine dans laquelle travaille Jochen. Un milieu de travail rétrograde qui deviendra, en l'espace de quelques épisodes, un espace inédit de collaboration entre la direction et les employés. Outre le personnage de Marion, qui agit comme une sorte de conseillère syndicale auprès de Jochen, aucun autre moment n'est plus représentatif de cette stimulante utopie mise en scène par Fassbinder que celui où le nouveau contremaitre de l'usine, engagé par la direction pour éteindre les aspirations professionnelles de l'un des travailleurs, avoue ne pas aimer son travail et finit par donner des cours du soir à l'ouvrier afin qu'il puisse prendre son poste !

Bien entendu, cet optimisme à outrance avait valu à la série de sérieuses critiques lors de sa diffusion. Des décennies plus tard, ces réserves font place à un émerveillement dénué de naïveté devant une œuvre singulière qui n'hésite pas à confronter les inégalités et les injustices pour mieux les régler grâce au pouvoir de l'imaginaire. Comme un film de Sirk qui se terminerait invariablement en conte à la Capra.



Deluge (1933) de Felix E. Feist

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Considéré perdu durant plusieurs décennies, puis uniquement disponible dans une version doublée en italien jusqu'à la découverte d'une copie anglaise en 2016, *Deluge* est l'un des premiers vrais « films catastrophe » de l'histoire du cinéma. À grand renfort d'effets spéciaux particulièrement spectaculaires pour l'époque, le long métrage de Felix E. Feist relate dans un premier temps la destruction du monde (ou, du moins, de la côte est américaine) par la combinaison dévastatrice d'un tremblement de terre et d'un tsunami provoqué par une éclipse solaire. Le film s'ouvre ainsi sur une succession quasi stroboscopique d'images de New York ravagée par le séisme puis engloutie par les flots, images si saisissantes qu'elles seront par la suite rachetées par Republic Pictures et réutilisées au fil des ans dans des films tels que *S.O.S. Tidal Wave* (1939) de John H. Auer ou encore *King of the Rocket Men* (1949) de Fred C. Brannon.

Après le nihilisme assumé de cette entrée en matière, le film trouve son rythme de croisière en s'installant dans la sauvagerie désormais familière du drame postapocalyptique, un genre somme toute inédit en 1933. Tourné un an avant l'instauration définitive du code Hays à Hollywood, *Deluge* profite amplement de cette liberté pré-code dès ce plan dans lequel nous découvrons Peggy Shannon étendue sur un lit alors qu'elle reprend conscience, les épaules scandaleusement dénudées. Dès lors, Feist n'a de cesse de faire allusion aux violences sexuelles qui sont commises par les hommes retournés à l'état de bêtes primitives. Le film utilise le viol comme frontière afin de diviser les survivants en deux camps : ceux qui défendent l'idée de civilisation et ceux qui profitent de la situation pour régresser définitivement, voyant dans l'effondrement du monde l'occasion d'instaurer une bonne fois pour toutes la loi du plus fort.

On ne peut s'empêcher de voir dans ce récit d'une communauté cherchant à se remettre d'un cataclysme absolu un écho à la crise économique qui ébranle alors les États-Unis. Mais le film ne peut s'empêcher de souligner que le monde d'avant la catastrophe, celui qui a disparu, n'était pas aussi parfait que l'on voudrait le croire. À cet égard, *Deluge* s'avère d'ailleurs étonnant ; il laisse poindre, par-delà la tragédie, la possibilité d'un recommencement qui aurait peut-être été impossible autrement.



Baahubali : The Beginning (2015) + Baahubali : The Conclusion (2017)

de S.S. Rajoumali

PAR ARIEL ESTEBAN CAYER

On dira ce que l'on voudra du géant Netflix et son modèle de diffusion, force est d'admettre que le cinéma populaire indien a rarement été aussi accessible pour le consommateur moyen. Fouillez quelques secondes, et vous découvrirez, au-delà des nombreux « Netflix Originals » et autres spectacles de comédie, plusieurs films à succès de la plus grande industrie cinématographique du monde : le drame sportif *Dangal* (film le plus rentable de l'histoire de Bollywood), l'extravagant film de superhéros *Kriish* ou encore *Eegha (Makkhi)*, au sujet d'un homme réincarné en mouche vengeresse ! Mais aucune de ces productions n'arrive à la cheville de ce que S.S. Rajoumali propose avec *Baahubali*, une saga épique en deux parties, qui a pris d'assaut le box-office du pays, bien que tourné en tamoul et en télougou (et non en hindi, comme c'est le cas dans le cinéma dominant de Bollywood). Sommet du cinéma indien à grand déploiement mélangeant action « testostéronée », intrigues de cour et séquences musicales (évidemment !) sur une durée de près de 6 heures, *Baahubali* raconte l'accession au trône du prince Shivudu, tout en imbriquant (dans un détour scénaristique qui s'étale sur les deux films, au risque d'engloutir la plus grande partie de l'intrigue) la chute de Baahubali père (joué par le même acteur moustachu, Prabha), roi fictif du royaume de Mahishmati. Dans une Inde médiévale à mi-chemin entre le Westeros d'un *Game of Thrones*, la Terre du Milieu d'un Tolkien, les épopées classiques de la littérature indienne, telles le Mahabharata, l'Ancien Testament ou les publicités absurdes d'Old Spice, *Baahubali* ne connait qu'un mode, celui de la surenchère. Ses décors sont aussi époustouflants que douteux (images de synthèse dont on ne peut jamais tout à fait oublier l'artifice), les héros y chevauchent des éléphants, les femmes y sont conquises à grands coups de chorégraphies plus ou moins séduisantes, et les séquences d'action, toutes plus surchargées les unes que les autres, s'étirent en autant de revirements qu'il y a de cheveux dans la crinière de notre héros. Bref, un pur plaisir coupable, et la parfaite introduction aux délires d'un certain cinéma indien grand public.

Werewolf

DVD

de Ashley McKenzie

ENTRETIEN AVEC ASHLEY MCKENZIE
PAR BRUNO DEQUEN



Élu meilleur film canadien par l'Association des critiques de films de Toronto, le premier long métrage remarqué d'Ashley McKenzie est une œuvre minimaliste, ambitieuse et maitrisée.

En suivant pas à pas le quotidien de Blaise et Vanessa, un couple de jeunes drogués sur la méthadone dans une petite ville du Cap-Breton, la cinéaste impose un regard aussi humaniste que dénué de complaisance sur une vie prise en otage par de multiples dépendances.

Pouvez-vous nous parler un peu de votre expérience préalable à la production du film et de votre décision de tourner au Cap-Breton ?
J'ai grandi et je vis encore au Cap-Breton. Mon ambition a toujours été de faire des films ici. Ceci dit, après être partie étudier à Halifax, j'avoue avoir trouvé le retour difficile. Il y a si peu de ressources pour tourner. Heureusement, comme j'avais développé un bon cercle de collaborateurs à l'université, j'ai eu la chance d'être entourée de gens prêts à me rejoindre. Nous avons fait deux courts métrages. Après le premier, tourné en pellicule sur un mode plus traditionnel (en termes d'équipe, de budget, de durée de tournage), nous avons compris qu'il fallait changer de mode. Le second a donc été tourné en numérique, sans budget, avec une équipe réduite, des acteurs locaux, etc. Et ce fut une belle expérience. Lors du tournage de ce dernier court métrage, j'étais d'ailleurs en train d'écrire *Werewolf*.

Malgré les difficultés logistiques, d'où vient ce désir de tourner au Cap-Breton ?
En tant que cinéaste, je m'inspire énormément du réel qui m'entoure. Or, mis à part mes années d'université, toute ma vie s'est passée au Cap-Breton. Ce qui implique que mes sources d'inspiration viennent en grande partie de là. J'ai besoin de vivre longtemps dans un endroit pour pouvoir y tourner.

Il y a donc beaucoup d'observation documentaire dans votre écriture ?
Tout à fait, oui.

L'écriture du scénario a d'ailleurs été un long processus, n'est-ce pas ?
Au moins un an, oui. Tout a démarré avec une scène dont j'avais été témoin. Un jeune couple avec une tondeuse passait frénétiquement dans le quartier de mon enfance, cognant à toutes les portes. En demandant autour de moi de qui il s'agissait, beaucoup me parlaient des deux *crackheads de la tondeuse*, et des potins ne cessaient de circuler autour de ce couple. Plusieurs années plus tard, mon producteur (Nelson) et moi discutions encore de ce couple, en nous demandant quelle pouvait être la vie de ces deux jeunes, car nous trouvions triste qu'ils soient catégorisés de façon aussi stigmatisante et déshumanisante.
Mais ce n'est que lors de mon retour au Cap-Breton que le projet a pris forme. Lors d'un trajet en voiture, je me suis mise à écrire dix scènes du film dans une sorte de flux de conscience. Cette pulsion était également motivée par d'autres facteurs. Je correspondais beaucoup à l'époque avec l'un de mes amis d'enfance qui était resté sur place. Une personne très charismatique atteinte de problèmes mentaux et de dépendance à la drogue. Il n'arrêtait pas de me demander de le faire jouer dans un film. Avec cette idée en tête, j'ai donc commencé à écrire sur ce couple tout en pensant à lui pour le rôle de Blaise. Par la suite, l'écriture a pris beaucoup de temps parce que j'ai tendance à travailler de façon organique, en m'inspirant des gens qui m'entourent et en faisant beaucoup de recherche.
Une fois plongée dans le projet, je me suis mise à remarquer que la plupart des jeunes quittaient le Cap-Breton, et que ceux qui y restaient vivaient souvent avec un sentiment d'emprisonnement. Il y avait un intense désespoir autour de moi que je ne pouvais plus éviter.

Saviez-vous dès le début que le film porterait entièrement sur ce couple ? Après tout, le film aurait pu adopter un angle plus large sur la jeunesse du Cap-Breton.
Oui, ça a toujours été le plan. Tout est parti du personnage de Blaise, jusqu'à ce que je comprenne que j'avais développé un personnage masculin qui parlait tout le temps face à une jeune femme passive. Il fallait que ça change à un moment ! Et c'est là que Vanessa a commencé à réellement émerger comme personnage.

Comment avez-vous choisi vos deux acteurs ?
Pour Vanessa, nous avons fait un casting traditionnel. Quelqu'un m'avait mentionné Bhreagh MacNeil, une jeune actrice de théâtre talentueuse. J'étais réticente au départ car j'aime que mes acteurs fassent preuve d'une grande sobriété, et je n'associe pas nécessairement cela au théâtre. Mais elle avait cette qualité rugueuse que nous recherchions, et des yeux très expressifs.

Pour Blaise, je voyais vraiment mon ami dans le rôle. Mais il s'est suicidé alors que j'écrivais le scénario. Ce qui a probablement rallongé le processus d'écriture… C'est à ce moment-là que je me suis mise à voir plus régulièrement Andrew Gillis, un ami commun, avec qui j'avais de nombreuses discussions sur le deuil de cet ami et la détresse de nombreux autres. Plus nous parlions, plus je ne voyais que lui dans le rôle. Pour Blaise, il n'y a donc pas eu de processus d'audition. Nous avons fait des tests, puis nous avons coécrit ce second court métrage sans budget que je mentionnais, dans lequel il a joué l'un des rôles principaux.

Au-delà de la recherche personnelle et documentaire, aviez-vous des points de référence cinématographiques pour le film ? Il s'agit d'un sujet qui n'est pas étranger au cinéma, qu'il s'agisse de la détresse des jeunes en milieu isolé ou de la dépendance à la drogue.

Lors des premières versions du scénario, j'avais en tête une partie « documentaire » dans le film, dans laquelle plusieurs intervenants de la communauté se seraient prononcés sur les personnages. C'était directement inspiré de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, un film qui m'a beaucoup influencée. De même que certains films des frères Dardenne, ou encore *East Hastings Pharmacy* d'Antoine Bourges, que j'ai fait regarder à mon équipe. Pour les contreexemples, *Requiem for a Dream* ou *Trainspotting* me viennent tout de suite en tête !

Je voulais quelque chose d'antispectaculaire, de banal. J'ai peut-être été davantage influencée par des photographes et des peintres en fait. Même si j'ai conservé le réflexe de regarder des films qui touchent au même sujet. Comme *Panic in Needle Park*, vu peu de temps avant le tournage par exemple. Je le fais juste pour vérifier que nous ne sommes pas en train de faire quelque chose de déjà-vu. Je me rappelle d'ailleurs avoir été un peu inquiète à l'époque d'entendre parler du projet *Heaven Knows What* des frères Safdie. Mais c'était très différent finalement !

Vous mentionnez plusieurs influences qui ont toutes en commun leur approche réaliste. Or, si votre film incorpore plusieurs éléments liés à cette esthétique (lieux réels, caméra à l'épaule, etc.), il s'agit également d'une œuvre ouvertement mise en scène, en particulier dans ses choix de cadrage, qui alternent entre les gros plans sur des parties du corps ou des détails, et des plans larges dans lesquels les personnages sont écrasés par l'environnement.

Je trouve en effet que mon style est plutôt hybride. D'un côté, je suis inspirée par mon environnement, et j'admire beaucoup les héritiers du néoréalisme. Mais esthétiquement, je suis davantage une formaliste. Je savais par exemple que je voulais beaucoup d'acteurs non-professionnels. Mais je ne me satisfais pas d'un style cinéma direct simple. Sur le tournage, je me pose beaucoup de questions sur l'angle spécifique à choisir pour chaque scène. Et comme je travaille avec des acteurs qui sont plutôt naturels, j'essaie le plus possible de capter des scènes sous *le bon angle*, plutôt que d'avoir recours

à de nombreuses prises. Bien entendu, je cherchais souvent à trouver des cadrages relativement oppressants qui permettaient de refléter l'état mental des personnages. C'est pourquoi on ne voit presque jamais les interlocuteurs du couple.
En fait, je cherchais une sorte de réalisme *augmenté*. Nous utilisions le terme *poetic portraiture* pour discuter du cadrage sur le tournage, avec cette idée que nous travaillions sur un petit canevas, en étant attentifs aux moindres détails de l'environnement. Qu'il s'agisse d'un mouvement de main, d'un filet à cheveux ou d'un moulin à biscuits : tous ces éléments participent au récit, à un point tel que le film finit par être encore plus petit que nous l'imaginions au départ.

Est-ce que cette démarche était également motivée par un désir d'éviter tous les éléments potentiellement pittoresques du Cap-Breton ?
Nous étions effectivement très sélectifs. Mais nous ne tournions pas dans la zone la plus pittoresque de la région. Les personnages vivent dans la partie postindustrielle de l'ile. Même le stand de crème glacée dans lequel travaille Vanessa a été détruit peu de temps après le tournage. Évidemment, ils auraient pu à n'importe quel moment se déplacer vers le bord de mer. Mais nous avions justement décidé de ne montrer aucun horizon et aucune image de l'océan. Ça aurait eu l'air faux. Ces personnages vivent dans un univers sans horizon.

Parlant de cette attention portée aux détails et de cette volonté de raconter visuellement, le film est rempli de motifs visuels qui se répondent. Comme le distributeur de méthadone et la machine à crème glacée, les innombrables câbles électriques, etc. Vous aviez déjà cette structure visuelle en tête avant de tourner ?
J'essaie de prévoir le plus possible ces choses avant le tournage. Je savais par exemple que la trajectoire de Vanessa commencerait par sa demande de méthadone pour se conclure sur une inversion des rôles quand elle deviendrait vendeuse (je ne savais pas nécessairement que ce serait de la crème glacée). Mais comme toujours, on découvre de nombreux éléments inspirants sur le tournage.

En faisant ce film, quelles étaient les principales idées autour desquelles vous avez réfléchi ?
J'ai souvent des tas de questions mais pas nécessairement de réponses. Dans le cas de ce film, je réfléchissais à la question de la dépendance de façon générale. Nous avons une culture de dépendance au Cap-Breton. La codépendance d'un couple dans une relation toxique entre là-dedans. De mon point de vue, je ne faisais pas un film sur la dépendance à la drogue. La méthadone était plutôt une façon de capturer ce sentiment d'être emprisonné dans un certain milieu.

Entretien traduit de l'anglais par Bruno Dequen



GALA

QUÉBEC CINÉMA

2 JUIN 2019

FTA

Danse + Théâtre

22 mai au 4 juin 2019

Marc Béland
+ Alix Dufresne
Marie-Claire Blais
+ Stéphanie Jasmin
+ Denis Marleau
Ali Chahrour
Steven Cohen
Serge Aimé Coulibaly
Sorour Darabi
Daria Deflorian
+ Antonio Tagliarini
Danièle Desnoyers
Pascale Drevillon
+ Geoffrey Gaquère
Clara Furey
Catherine Gaudet
Frédérick Gravel
Simon Grenier-Poirier
+ Dorian Nuskind-Oder
Stefan Kaegi
Anna Karasińska
Jaha Koo
Lara Kramer
+ Émilie Monnet
Christian Lapointe
Martin Messier
Dana Michel
Marlene Monteiro Freitas
Wajdi Mouawad
Evan Webber
+ Frank Cox-O'Connell



13e édition
Montréal

fta.ca

LA PRESSE+
ICI artv
LA VITRINE .COM VOTRE GUICHET CULTUREL