

24 iMAGES

No 171 - Mars/avril 2015

L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE



Sommaire n° 171. ÉTATS DU CORPS/EXPÉRIENCES LIMITES / ENTRETIEN avec RODRIGUE JEAN au sujet de *L'amour au temps de la guerre civile* / Quelques blocs d'abîme (à propos d'*Atlas* d'Antoine d'Agata et de *Salò* de Pier Paolo Pasolini) / Kazuo Hara : Plonger consciemment dans la folie / Shinya Tsukamoto : Greffes et mutations / REGARD SUR 2014 : Nos 10 films / Retour sur une année en dix textes / CHEMINS DE TRAVERSE : Pialat / Duras : Filmer le désastre du film / L'invasion des essais vidéo / L'ensorceleur (se) leurre / Djihad (à propos de *Hard to Be a God* d'Alexeï Guerman) / POINTS DE VUE : *Leviathan* d'Andreï Zviaguintsev / *Sommeil d'hiver* de Nuri Bilge Ceylan / *Félix et Meira* de Maxime Giroux / *Inherent Vice* de Paul Thomas Anderson / *Big Eyes* de Tim Burton

— DVD 24 IMAGES : *A Prayer for Nettie* et *Erratic Angel*. ENTRETIEN avec DONIGAN CUMMING



F

T

A

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUES

21 MAI - 04 JUIN 2015

DANSE
+

THÉÂTRE

9^e ÉDITION MONTRÉAL

LA
VITRINE
COM

LA
PRESSE+

États du corps/ Expériences limites P. 4

- 10 *L'amour au temps de la guerre civile*
- 15 Quelques blocs d'abîme (à propos d'*Atlas* d'Antoine d'Agata et de *Salò* de Pier Paolo Pasolini)
- 19 Plonger consciemment dans la folie – Les documentaires transgressifs de Kazuo Hara
- 22 Greffes et mutations – Le corps transformé chez Shinya Tsukamoto



Illustration: Ottoblix

3 Éditorial

CHEMINS DE TRAVERSE

- 44 **Rétrospective** – Pialat
- 48 **Cin-écrits** – Duras: Filmer le désastre du film
- 50 **Bilan cinéma maison 2014** – L'invasion des essais vidéo
- 52 **ItinErrances vidéographiques** – L'ensorceleur (se) leurre
- 55 **Chronique inactuelle** – Djihad (à propos de *Hard to Be a God* d'Alexei Guerman)



RETOUR SUR UNE ANNÉE DE CINÉMA

- 32 10 x 10 films de 2014
- 34 2014 en dix textes



POINTS DE VUE

- 57 *Léviathan* d'Andreï Zviagintsev
- 58 *Sommeil d'hiver* de Nuri Bilge Ceylan
- 60 *Félix & Meira* de Maxime Giroux
- 61 *Inherent Vice* de Paul Thomas Anderson
- 64 *Big Eyes* de Tim Burton

ENTRETIEN

avec **Rodrigue Jean** P. 5

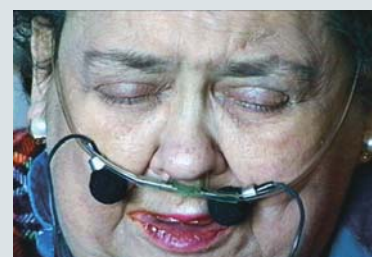
L'amour au temps de la guerre civile



DVD 24 IMAGES

*A Prayer for Nettie
et Erratic Angel*

ENTRETIEN avec
Donigan Cumming P. 25



LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



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

- 162 Industrie en crise. Cinéma en mutation! + DVD *RIP in Pieces America* de Dominic Gagnon
- 163 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain + DVD *Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin
- 164 Cannes 2013 + DVD *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert
- 165 Les 50 ans de l'art vidéo + DVD *La vidéo (je vois)*
- 166 50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre* + DVD *Trop c'est assez* de Richard Brouillette
- 167 Les multiples visages de l'acteur + DVD *Rechercher Victor Pellerin* de Sophie Deraspe
- 168 Spectres et fantômes + DVD *Que ta joie demeure* de Denis Côté
- 169 Inventer le langage + DVD *Breaking the Frame* de Marielle Nitoslawska
- 170 Dialogues : entre la bande dessinée et le cinéma + DVD *Compilations* Claude Cloutier et Oborn
- 171 États du corps/Expériences limites + DVD *A Prayer For Nettie* et *Erratic Angel* de Donigan Cumming

Abonnez-vous en ligne sur www.revue24images.com ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... Pensez-y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

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

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

INSTITUTION - ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

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

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

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

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

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

AUTRE ☐ _____ \$

Total _____ \$

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

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____

Courriel _____ ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires _____

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

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

24 images est publiée depuis 1979.

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

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Helen Faradji, Julie de Lorimier, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Réviseur

Gérard Grugeau

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Apolline Caron-Ottavi, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Helen Faradji, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Vincent Giard, Gérard Grugeau, Nicolas Klotz, Philippe Lesage, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, Marc Mercier, André Roy

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangierSauvé

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2015

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : février 2015

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

ISBN numérique : 978-2-924348-13-0

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par PayPal sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone

au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat-poste

international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre

de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de

leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable

des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International

Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le

Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil

des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal

ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. : 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

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

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes

contenant 30 % de fibres postconsommation combinées

avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts

gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui
financier du gouvernement
du Canada par l'entremise
du Fonds du Canada pour
les périodiques (FCP) pour
nos activités d'édition.

Canada

Conseil des arts
et des lettres
Québec
Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts
CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL
Montréal

ÉDITORIAL

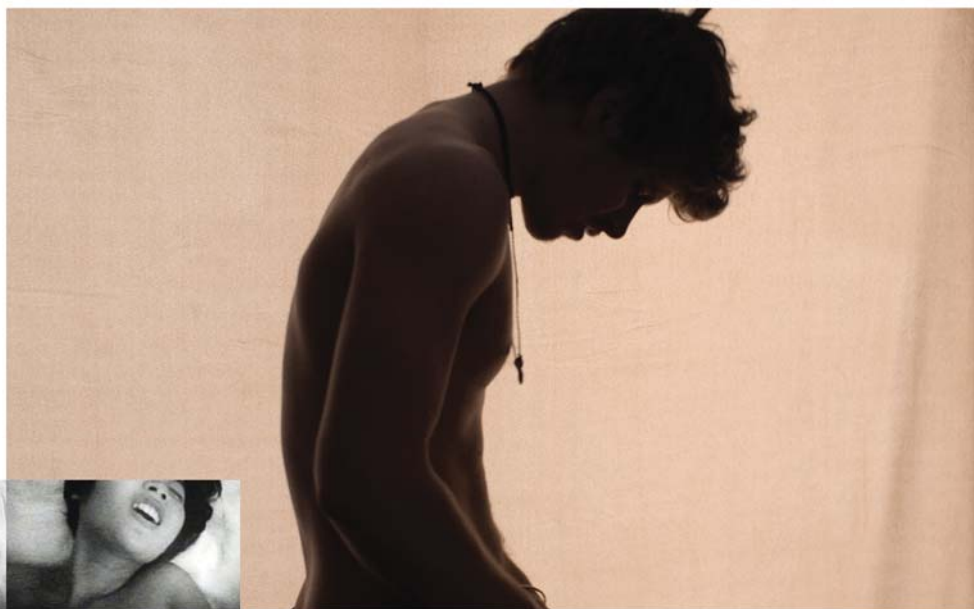
En ce début d'année, le bref retour que nous vous présentons sur les derniers mois de cinéma n'a pas pour but d'élire quelques films selon des critères consensuels – ceux qui, chaque année, placent une poignée de titres au panthéon des « grandes œuvres » souvent vite oubliées. D'où le caractère éclaté de nos choix, qui demandaient, pour avoir quelque résonance, d'être appuyés par une réflexion sur la place qu'ils tiennent dans l'ensemble de ce qui nous a été donné de voir au cours de la dernière année. Dix textes accompagnent nos choix respectifs, certains cherchant à dégager une ligne transversale qui refléterait un état du monde, d'autres des anomalies passionnantes, d'autres encore à dégager les films qui *redonnent à voir* à nos yeux aveugles : les créations loin des dispositifs rigides, les « séismes cinématographiques » déstabilisants par lesquels le cinéma continue de vivre, etc.

Mais nous commençons également cette année en ravivant l'esprit libre et tellement vital du cinéma de Maurice Pialat, auquel la Cinémathèque québécoise consacre une rétrospective jusqu'au 18 mars. Nous le faisons en republiant le texte (d'abord paru sur notre site) du cinéaste Philippe Lesage, à l'origine de ce cycle, qui nous rappelle avec quelle force Pialat a su échapper à la « tyrannie de la logique de la fiction traditionnelle » pour ne servir que « la logique sans logique de la vie », celle de la pure présence vivante de ceux qu'il a filmés. À l'image du Van Gogh qu'il a si puissamment fait vivre à l'écran, Pialat était un homme blessé de voir sa « passion dévorante pour son art [ne pas trouver] d'écho dans le monde qui l'entoure ». Au sujet de *Van Gogh*, citons ici la lettre que Godard avait adressée à Pialat : « Le film est entré en nous de partout, pas comme un tableau, même sublime, mais comme un effet de vie, son souvenir est autour et dedans, pas seulement devant le regard. [...] Votre œil est un grand cœur qui envoie la caméra courir les filles, les garçons, les espaces, les temps et les couleurs, comme d'enfantines bouffées de sang. » *Van Gogh* est présenté en reprise à la Cinémathèque le 6 mars, à 16 h.

Autre texte en manière d'hommage, celui consacré ici à Marguerite Duras, qui met en lumière par la même occasion quelques-unes des nombreuses publications (ou republications) parues en 2014 à l'occasion de son 100^e anniversaire de naissance. Hommage dont l'intention n'est pas de statuer celle qui, toute sa vie, a bousculé les genres et les conventions, a « repoussé le cinéma de l'argent, de l'imitation, de la bêtise », nous dit André Roy, pour filmer la mise à mort du cinéma, sa destruction « portée très haut, incandescente, irréfragable, par cette femme intempestive, fragile, souverainement libre ». C'est que Duras a conçu le cinéma en primitive, abordant l'expérience de l'écriture comme un processus par lequel on remonte vers l'origine des mots et des images. Celle qui dira dans *Les yeux verts* : « Je parle aussi de l'écrit même quand j'ai l'air de parler de cinéma. Je ne sais pas parler d'autres choses. Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter... », n'a jamais cessé de poursuivre ce qui échappe à l'écriture, de s'y engouffrer en faisant de cet indicible ce qui embrase le désir (et la douleur) d'écrire et de filmer.

C'est également cet indicible, cet infilmable qu'ont cherché à approcher, bien que par d'autres moyens, les cinéastes dont il est question dans les pages qui ouvrent ce numéro. Partant de *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean, sorti ce mois-ci – réalisation dont le titre est déjà une manière de nous plonger au cœur de ce point aveugle de notre monde –, nous avons rassemblé quelques films avec lesquels celle-ci trouve une résonance. Films où tout renvoie aux corps, éprouvés, confrontés à leur destruction, leurs limites, où tout passe par une intensification des sens et de la présence, jusqu'à mettre en crise le regard du spectateur. Et les corps dans tous leurs états, ce sont aussi ceux qui, depuis plus de 30 ans, peuplent l'univers du photographe et vidéaste Donigan Cumming, dont deux des films figurent sur le DVD 24 images qui accompagne le présent numéro : *A Prayer for Nettie* et *Erratic Angel*. Comme le fait remarquer Philippe Gajan dans l'entretien publié dans ces pages, Cumming brosse le portrait d'une humanité ignorée, cachée, et il le fait surtout d'une manière qui transforme à jamais le regard que l'on porte sur le monde.

Marie-Claude Loisel



L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE
RODRIGUE JEAN



EXTREME PRIVATE EROS
KAZUO HARA



TETSUO
SHINYA TSUKAMOTO



ATLAS
ANTOINE D'AGATA

États du corps / Expériences limites

CORPS POUSSÉS À BOUT, MEURTRIS, RAVAGÉS PAR UNE VIE D'ERRANCE ET DE CONSOMMATION. Ceux de ces femmes et de ces *hommes à louer* chez Rodrigue Jean et Antoine d'Agata, offrant leur corps pour se procurer une nouvelle dose qui les détruit chaque fois un peu plus. Corps portés vers un illimité dans des zones de non-droit, tentant d'échapper par tous les moyens aux cadres qu'on leur impose. Frayer avec les limites de la vie, là où se joue par ailleurs le travail de la mort. Approcher ces limites-là en nous les faisant éprouver physiquement par les sensations, en collant au plus près à l'expérience vécue dans la chair. Expérience où le cinéma, en cherchant à atteindre ce qui échappe à toute mesure, rejoint la vie pour s'y confondre, pour nous plonger dans un état où nos défenses cèdent.

Mais il y a aussi le corps confronté aux limites de ce qu'il peut soutenir et qui nous confronte, nous spectateur, à l'insoutenable, comme le fait Pier Paolo Pasolini qui, dans ***Salò ou les 120 jours de Sodome***, a montré comme personne la mort à l'œuvre derrière tout pouvoir totalitaire. Il a ainsi fait du cinéma une arme politique et de la représentation un puissant et redoutable révélateur. Bien que rien ne rapproche Kazuo Hara de Pasolini, ce qui agit pourtant aussi chez le cinéaste japonais en se heurtant aux limites de ce qui peut être représenté, c'est le cinéma comme force capable de débusquer ce qui se cache sous la surface. Mais également de transmettre au spectateur la sensation de ce qu'éprouvent ceux qu'il filme et que Hara a cherché à pousser aussi loin que possible.

De même, chez Shinya Tsukamoto, dépasser les frontières de la représentation se fait en provoquant chez le spectateur un véritable choc physique au contact des images et du son. Aux mutations extrêmes du corps humain, qui repousse ses limites en opérant sa fusion avec la machine, correspond une manière pour le cinéaste de transformer radicalement le langage cinématographique dont il a dynamité les codes, et ce, dès son premier film, ***Tetsuo***. Les états dans lesquels nous plonge Tsukamoto révèlent ainsi avec une rare intensité l'angoisse sourde qui habite notre époque.

Quelque chose de commun réunit tous ces films que nous avons voulu explorer. Dans cet écart improbable entre l'enfer contemporain du cinéma politique de Rodrigue Jean, porté par la pure présence des hommes et des femmes qu'il filme, et le cauchemar post-humain de l'univers cyberpunk de Tsukamoto, on trouve un même désir de se heurter à ce qui excède les limites du corps et du représentable. Tous les cinéastes dont il sera question dans les pages qui suivent ont voulu toucher par le cinéma à quelque chose du chaos sous-jacent et de la violence de notre monde. — **Marie-Claude Loïselle**

Entretien avec Rodrigue Jean

propos recueillis par Gérard Grugeau et André Roy



Bruno (Jean-Simon Leduc) et Alex (Alexandre Landry) dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*

*L'amour au temps de la guerre civile s'inscrit dans la continuité de ce qui a été entrepris avec **Hommes à louer** et Épopée. Comment est né plus spécifiquement ce projet?*

Tout a commencé il y a longtemps, à Londres. Une amie m'avait invité à me joindre à elle pour un projet appelé *Streetwise Youth*, semblable à ce qui existe à Montréal pour les travailleurs du sexe. À l'époque, je pensais déjà tourner un documentaire sur ce milieu. Il a failli se faire à deux reprises, une fois avec Channel 4 et une autre avec la BBC, mais ces chaînes voulaient garder un contrôle sur le montage, ce que je n'ai jamais accepté. Quand je suis rentré au Québec dix ans plus tard, Jacques Turgeon, producteur à l'ONF, m'a approché pour qu'on fasse un film ensemble. C'était compliqué, car les travailleurs du sexe se font souvent approcher par les médias et on peut comprendre qu'ils n'acceptent pas de se faire filmer. Ça a pris un an et demi avant qu'on commence à travailler sur le projet. Le film a été produit par l'ONF et une société privée, avec un certain nombre de contraintes. Ici, la production est rarement indépendante. Le financement est toujours lié à une télévision qui veut contrôler le documentaire. Auparavant, on pouvait s'appuyer sur l'ONF, mais c'est de moins en moins le cas à cause du financement qui disparaît. On a dû se battre pour faire **Hommes à louer** et le film a pris presque un an avant de sortir. Mais on avait passé beaucoup de temps avec les travailleurs du sexe et ces jeunes disaient : on a été l'objet de dispositifs toute notre vie, que ce soit l'orphelinat, la police, les travailleurs sociaux, la santé publique. On en a assez d'être documentés, on aimerait être des acteurs de nos vies. D'où l'idée de faire *Épopée*, un projet basé sur des ateliers d'écriture. À cause de l'existence des jeunes, la drogue, les séjours en prison, etc., on ne pouvait pas travailler de façon régulière. Le projet a été conçu avec RÉZO¹ et il s'est échelonné sur un an et demi. Le collectif *Épopée* s'est formé à cette occasion, regroupant

plus ou moins les mêmes personnes que pour **Hommes à louer**. Comme on avait été abandonnés par la production parce qu'on voulait pouvoir tourner plus librement, on s'est constitué en groupe avec une structure plus horizontale que la structure hiérarchique habituelle du cinéma. *Épopée* et, aujourd'hui, **L'amour au temps de la guerre civile** sont donc nés dans ce contexte de production particulier et parce que les jeunes ont demandé à être les acteurs de leur vie.

*Dans **Hommes à louer**, les jeunes se racontaient devant une grande fenêtre ouvrant sur la ville et la société constituait le hors champ du film. À l'époque, vous refusiez de filmer les gars en train de travailler, alors que dans *Épopée*, vous répondez au désir de ces jeunes de vivre à l'écran à travers un projet d'écriture.*

Oui, je m'étais toujours dit, par respect de leur vie, que je ne filmerais jamais les jeunes en train de travailler. La ville et le pont Jacques-Cartier étaient la toile de fond d'**Hommes à Louer**. Les travailleurs du sexe sont pris dans des dispositifs : ceux de la police, de l'obligation de circuler, et ils deviennent des machines de sexe, des machines de consommation pour la mafia, puis des machines pour remplir les cours de justice, les prisons. Il y avait donc ce rapport de machine à machine et l'idée des corps instrumentalisés. On a commencé le projet *Épopée* par des ateliers d'écriture et on a choisi de le faire pour le Web parce qu'il permettait une visibilité pas seulement privée, mais publique. C'était idéal, d'autant plus que tout le monde parlait de contenu multiplateforme à l'époque. Souvent, ces trucs-là sont des trucs commerciaux. On s'est dit : on va leur en donner du multiplateforme, du vrai. Et à partir des capsules diffusées en ligne (trajets documentaires et petites fictions), on a regroupé et fait deux longs métrages : *Épopée – L'état du moment* et *Épopée – L'état du monde*.

*Du documentaire on passe à la fiction avec **L'amour au temps de la guerre civile**. Par l'écriture, les jeunes en sont donc venus à créer ou recréer leurs situations, à les revivre en tant qu'acteurs.*

Scénaristes et acteurs, oui. Quand on a commencé le projet *Épopée*, on était sans ressources. Puis, d'anciens étudiants que j'avais eus à l'UQAM se sont joints à nous, un comme caméraman et un autre comme réalisateur. Ils avaient la liberté de faire ce qu'ils voulaient. La série s'est divisée spontanément en deux, sans qu'on ait décidé quoi que ce soit. La jeune équipe s'est consacrée à la partie Trajets dans le contexte d'*Épopée-travail du sexe*. Ce sont des documentaires plus classiques. Mathieu Bouchard-Malo et moi, on a agi comme conseillers, surtout pour éviter les tics de narration documentaire – le récit documentaire humaniste qu'on voit partout, avec les mêmes thèmes qui reviennent toujours : la famille, le couple et ce fameux truc, la volonté de s'en sortir. On voulait à tout prix se dégager de ces trois piliers du documentaire social. En 1997, j'avais tourné *La voix des rivières* et j'ai découvert plus tard que la base de mon travail se trouve là. J'ai poursuivi dans *Épopée* ce que j'avais entrepris dans ce film et dans *Hommes à louer*, c'est-à-dire un travail d'abstraction axé sur le visage et l'altérité radicale. Pour moi, la fiction et le documentaire, c'est la même chose : un travail formel sur une situation, sur une forme de vie.

Hommes à louer et les deux *Épopée* sont comme des points de passage permettant d'arriver à la fiction. Mais dans **L'amour au temps de la guerre civile**, on trouve aussi une autre façon de filmer : une plongée à l'intérieur d'une matière absolument mobile, flottante, sidérante.

À l'époque d'*Hommes à louer*, j'ai aussi tourné *Lost Song*, qui a été fait en 35 mm. Puis, il y a eu le passage de la pellicule au

numérique. Ce passage technique a amené une situation complètement nouvelle et ce, à plusieurs niveaux : formel, phénoménologique, affectif, pulsionnel. On est passé dans un autre univers. Tout le travail d'*Épopée*, qui a été tourné avec la 5D de Canon, m'a permis de vraiment comprendre les enjeux du numérique.

*Deleuze parlait d'espace haptique en opposition à la vision optique qui est, selon lui, plus distanciée et intellectualisante. Est-ce que le numérique permet justement d'être dans cet espace haptique, un espace de proximité, d'immédiateté qui propulserait le spectateur dans le régime du sensible? On a l'impression que **L'amour au temps de la guerre civile** ne se joue pas dans le récit ou les dialogues, mais plutôt dans le contact des corps et des sensations.*

En argentique, le film serait différent, c'est sûr, parce que la caméra est plus lourde. Et ça coûte très cher. Le numérique permet, entre autres, de filmer les noirs dans une gamme très étendue. En fait, c'est plus que ça. Un ami avec qui je discute souvent pousse les choses encore plus loin : il dit que la caméra est devenue pulsionnelle, comme si la caméra elle-même générait des pulsions.

C'est une différence organique plus qu'une différence de mise en scène. Simon Drouin, dans le numéro spécial de Spirale² consacré au projet Épopée, dit que la caméra avance vers le sujet filmé, qu'elle se donne à l'objet filmé.

J'irais plus loin et je dirais que la caméra « agit » les corps qu'elle filme. On tournait à deux caméras, mais nos deux directeurs photo, Etienne Roussy et Mathieu Laverdière, agissaient séparément. Étrangement, quand on a fait le décompte des images au montage, on arrivait exactement à 50-50. Mais *Épopée*, c'est aussi un collectif, ce dont on ne parle pas souvent. Il y a tout un travail politique qui s'est fait



Jeanne (Catherine-Audrey Lachapelle) dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*

dans le groupe à partir de la question suivante : qu'est-ce que faire des films et être un artiste aujourd'hui ? On a appelé le collectif « Groupe d'action en cinéma », ce qui veut dire que la pensée vient après l'action. On agit, puis on réfléchit. D'habitude, selon la méthode scientifique, on émet une hypothèse et on veut la vérifier. Nous, on se définit comme des artisans qui agissent. Et évidemment, le lieu privilégié pour réfléchir aux images dans le cinéma, c'est le montage. Il y avait donc en amont tout un travail de réflexion politique au-delà du travail purement matériel et technique dont j'ai parlé tout à l'heure. Ce sont les deux choses qui ont mené à *L'amour au temps de la guerre civile*.

Le film est-il une synthèse de tout le travail accompli jusqu'à présent ? Est-ce que les choses ont cristallisé autour du projet ou est-ce l'atelier d'écriture qui a modelé le tout ?

C'est l'aboutissement technique et artistique de ce qui a commencé en 2005 avec *Hommes à louer*. C'est aussi un aboutissement au niveau de nos vies. Il y a évidemment un effet d'accumulation, mais ce n'est pas vertical ; c'est plus l'accumulation horizontale d'événements. Et parmi ces événements, il y a le printemps étudiant qui a commencé au moment où le projet *Épopée* se terminait. L'équipe était prête pour accompagner ce mouvement sans savoir où tout cela allait mener. Et ce mouvement a été aussi une éducation collective pour le groupe. Quand le sociologue Max Weber parle de la violence de l'État, c'est cette violence que l'on vivait en se faisant frapper et tirer dessus. Un des jeunes manifestants a même été éborgné. Il y a vraiment eu une transformation du groupe face à tout ça. Puis, le numérique, c'est une caméra qui ne se voit pas et, donc, personne ne nous a vus dans l'action. Tout ce travail avec les nouvelles caméras s'est fait pendant le printemps étudiant. C'est intéressant parce que j'ai revu les images qui ont été tournées en 16 mm, en mai 1968. On ne court pas longtemps avec une caméra 16, c'est donc juste des fragments que l'on voit. Dans notre cas, ce sont de nouvelles images, comme celles de la place Tahrir en Égypte. Aujourd'hui, il y a beaucoup d'images de mouvements comme ceux-là, des images de rébellion. Mais je précise que les images de manifestation que l'on voit dans *L'amour au temps de la guerre civile* ont été faites après *Insurgence*. Pendant qu'on tournait *L'Amour au temps de la guerre civile*, on a travaillé sur un autre projet appelé *Rupture*, qui dresse un portrait du milieu anarchiste montréalais. On a fait des entrevues pendant plus d'un an avec des jeunes, surtout des femmes très militantes et très actives dans le mouvement étudiant. C'est un projet qu'on veut développer dans les prochaines années sous différentes formes, dans les galeries, en film, mais il n'est pas terminé parce que plusieurs personnes sont encore en procès.

L'amour au temps de la guerre civile est une fiction avec des acteurs professionnels et non-professionnels. Il y a une histoire, un récit. Est-ce que c'est ce projet qu'il fallait faire à ce moment précis ?

Oui, c'est le résultat d'un long parcours qui a débuté à Londres, il y a 20 ans. C'est ce qu'il fallait faire par rapport à une forme de vie. Avec le recul, je me rends compte que mes trois fictions précédentes participent d'une recherche sur ce que j'ai appelé une psyché acadienne, une psyché minoritaire et opprimée pour laquelle, selon moi, il n'y avait pas eu de représentations, sauf dans la poésie. En fiction, au cinéma, ça n'existait pas. J'ai donc fait cette trilogie acadienne qui regroupe *Full Blast*, *Yellowknife* et *Lost Song*. Puis, j'ai réalisé à travers la rencontre théorique avec le philosophe Giorgio Agamben qu'il s'agissait d'une recherche sur des formes de vie. Pour moi, *L'amour au temps de la guerre civile* est la forme la plus aboutie à laquelle je suis arrivé pour représenter cette forme de vie, qui est celle des hommes travailleurs du sexe, toxicomanes, dans la rue, que ce soit ici ou à Londres.

Votre formation de danseur se retrouve dans la façon que vous avez d'approcher les corps, de les faire bouger, de les saisir, de les filmer. Il y a quelque chose de très pulsionnel, une manière de coller au corps, totalement différente de ce que l'on retrouve par exemple chez les frères Dardenne.

« [...] on est tous très pessimistes par rapport à l'avenir du cinéma, mais je pense, au contraire, qu'on n'a pas encore exploré toutes les possibilités de l'image. Plusieurs d'entre nous travaillent sur les restes du cinéma. Dans ces restes, il me semble qu'il y a de moins en moins de limites, surtout dans le contexte du numérique. »

Souvent, à cause des sujets abordés, on nous parle des frères Dardenne. Je trouve cette comparaison inadéquante. En général, la caméra des frères Dardenne suit de près des personnes pauvres, reprenant à leur insu le regard de surveillance de l'État ou des dispositifs de contrôle des populations. Dispositifs qu'ils analysent au même moment dans leurs récits. Cela a le mérite de poser des questions, mais on reste dans une posture critique qui, je pense, a fait son temps.

*Chez les Dardenne, on a une sorte de caméra panoptique, alors que dans *L'amour au temps de la guerre civile*, on entre à l'intérieur de la tempête des images et des*

sons. On est littéralement saisi comme spectateur.

Au-delà de ça, c'est aussi un rapport éthique aux personnes que l'on filme. Quand je parle d'altérité radicale, je parle d'abandon non réciproque où l'autre a tous les droits. Et cette chose éthique devient aussi politique. C'est un rapport où l'on n'attend rien de l'autre, où l'on se met complètement au service de « Dieu ». C'est lévinassien en quelque sorte. Chez le philosophe français, ça mène à Dieu ; chez nous, ça mènerait à la révolte.

Comment a été conçue la mise en scène ? Est-ce qu'il y a eu des répétitions avant le tournage ?

Les deux chefs opérateurs et moi, nous nous connaissons depuis longtemps, Mathieu Laverdière depuis 20 ans et Étienne Roussy depuis déjà plusieurs années, même s'il est très jeune. L'amitié est essentielle au niveau du travail et de la technique. En général, ces choses-là ne marchent pas au cinéma parce que c'est un système très hiérarchique. Pour les répétitions, c'est toujours la même chose. On répète avec les acteurs formés, qui ont des techniques de jeu et on ne répète pas avec les non-professionnels, car les répétitions

n'aident pas compte tenu du fait qu'ils n'ont pas de méthode sur laquelle s'appuyer. Le non-professionnel devient alors une copie de lui-même, comme le disait déjà Cassavetes. Pour les comédiens, on a répété pendant quelques mois, essentiellement à partir des textes, pour amener le langage dans le corps. Ça paraît évident, mais ça ne l'est pas avec des gens qui ont une formation, car ils mettent leurs efforts sur le langage.

Est-ce qu'il y avait dans les scènes de sexe quelque chose qui était de l'ordre de l'infilmable ?

Ce n'est pas agréable de filmer des scènes de sexe et ce, pour des raisons de pudeur et de respect des personnes. Il n'y a pas de recherche du sublime dans mon travail. J'aimerais penser qu'il n'y a pas de limites, que *L'amour au temps de la guerre civile* n'est pas une tentative de représentation d'expériences limites. Selon moi, il n'y a pas de limites quand on parle des affects et du pulsionnel. Pour l'historien de l'art et philosophe Boris Groys, ce qu'on entend habituellement par *limite* est ce qui est admis dans le domaine de l'art. Selon lui, repousser les limites ou créer de la nouveauté est une valorisation de ce qu'on considère comme profane, sans valeur, démocratique, caché et réprimé, mais qui neutralise aussi le danger de destruction absolue et de mort qui s'en dégage. On pourrait dire que chaque fois qu'on arrive avec une proposition inhabituelle, on est confronté à ça. Par ailleurs, on est tous très pessimistes par rapport à l'avenir du cinéma, mais je pense, au contraire, qu'on n'a pas encore exploré toutes les possibilités de l'image. Plusieurs d'entre nous travaillent sur les restes du cinéma. Dans ces restes, il me semble qu'il y a de moins en moins de limites, surtout dans le contexte du numérique. Le numérique a été inventé pour avoir le contrôle d'une distribution globalisée. Les Américains veulent ce contrôle absolu sur le monde pour encaisser de l'argent chaque fois qu'une image est diffusée. En s'emparant de ces technologies, on effectue un geste de détournement. Avec *Épopée*, on se donne la liberté de ne plus diffuser les œuvres, on les retient. *Insurgence* n'a été vu que lors d'événements spéciaux et le film n'est pas non plus sur le Web. Je pense que, s'il y a une résistance possible en rapport avec la technologie numérique, elle se situe au niveau de la distribution. Mais dans le cas de *L'amour au temps de la guerre civile*, vu le contexte de production du cinéma québécois, il fallait absolument avoir un distributeur pour financer le film.

Montrer des scènes de sexe, même explicites, est-ce vraiment une question d'éthique ?

Pour les images de sexualité et d'érotisme, j'imagine que la question se pose au sujet de ce qu'on peut voir et de ce qui n'est pas donné à voir. Ici, la notion du *pli*, abordé par Walter Benjamin et poursuivi par Gilles Deleuze, peut être utile. Le corps est un tissu de plis qui, dans leur déploiement, produisent des intensités. Cependant avec la sexualité, cette puissance n'est que mieux révélée dans l'ombre des plis d'elle-même.

Quelle place accordez-vous au spectateur ? Dans L'amour au temps de la guerre civile, on est emporté dans un tourbillon. On est littéralement happé, on ne peut pas se distancier et regarder le film comme un film ordinaire.



YELLOWKNIFE (1) et LOST SONG (2 et 3)

Même dans des aventures collectives comme *Insurgence*, qui est aussi une œuvre formelle adoptant une distance, mon travail reste une question de proximité, d'immédiateté et d'immanence. Ce que je fais s'est toujours situé sur ce terrain-là, que ce soit autrefois comme danseur ou aujourd'hui comme réalisateur. La question des formes de vie demeure fondamentale pour moi. Il s'agit toujours de les amener à la présence. Le Comité invisible qui a publié *L'insurrection qui vient* et *À nos amis* dit, lui aussi, que le principal problème actuel dans le monde est un problème de présence. Tout est médiatisé par les outils de communication. Donc, se servir d'objets ou de représentations comme la sexualité, montrer des situations où des pulsions se déploient, permet d'agir sur des questions comme celle de la présence. Présence qui fait gravement défaut dans ce monde.

Dans L'amour au temps de la guerre civile, vous saisissez ces jeunes dans des gestes de survie, des moments ordinaires et importants pour eux, notamment la recherche de la drogue. Ces moments très

durs, souvent implacables, sont aussi paradoxalement des moments de partage. Il y a une communauté qui se crée autour de ces instants-là. On a beaucoup écrit sur la question de la communauté. Après la Deuxième Guerre mondiale, tout le monde s'est posé cette question : Blanchot, Nancy, Agamben. Étrangement, il faut presque ici revenir à *La communauté inavouable* de Maurice Blanchot. C'est une communauté qui n'exclut personne. C'est presque une situation protoanarchiste si l'on veut, où des liens se font et se défont constamment selon le plaisir ou le bon vouloir. Il y a aussi la douleur. Je me suis beaucoup intéressé dernièrement à cette question dans les groupes révolutionnaires ou résistants, que ce soit chez Gandhi (et son principe du *Satiagraha*) ou chez les Zapatistes. On y trouve le concept du « déjà-mort » selon lequel un vrai révolutionnaire, un vrai résistant est un déjà-mort parce qu'il travaille pour venger les victimes du passé et venger l'avenir, et ce dans un rapport messianique au présent. Ce concept s'applique bien à des personnes comme celles qui sont représentées dans mon film. Je pense qu'on peut passer de situations narratives de représentation à quelque chose de plus général où on

envisage la vraie possibilité d'une transformation ou d'une utopie. Où l'on fait en sorte que le cinéma explore une destruction absolue pour justement éviter la destruction absolue. C'est ce qu'on peut faire en ce moment : montrer l'insupportable, visiter la destruction complète pour la déjouer.

Sans vouloir faire de la sociologie, les personnages sont des jeunes sans famille, des orphelins abandonnés. Ils sont ensemble et ils résistent. Ils forment des petits groupes, des couples qui se séparent... et ça reprend d'une autre façon ailleurs.

C'est aussi le plaisir de s'écarter du mensonge où, sur toutes les situations, on plaque le couple, la famille et la résilience. Qu'on le veuille ou non, ce grand récit social se retrouve partout. Nous, on refuse le psychologisme. Agamben, qui s'est intéressé à Primo Levi, dirait que les vrais témoins d'*Hommes à louer* sont les personnes qui ne sont pas là, ceux qui sont déjà morts. Le constat est encore plus grave que ce que l'on voit. Il y a aussi le rapport homosexuel. On a un cinéma souvent homophobe au Québec. Le Québec

L'amour au temps de la guerre civile de Rodrigue Jean

L'algèbre du besoin

par Alexandre Fontaine Rousseau

Le cinéma de Rodrigue Jean colle aux corps, suit leur mouvement, retransmet les sensations éprouvées ; c'est un cinéma épidermique, ancré dans l'expérience physique de la douleur comme de l'extase. Sa matière première, ce sont ces muscles qui se tendent, ces poings crispés, ces sueurs froides qui accompagnent le besoin dans lequel on s'engouffre entièrement. Cette espèce de paranoïa viscérale, ressentie par l'être prisonnier d'un état second qui s'éternise, est le premier fil conducteur de *L'amour au temps de la guerre civile* : ce temps présent qui se déplie et se déploie à l'infini, se substituant à tout passé et tout avenir possible. Le second, c'est la dépendance ; cette force dévorant celui qu'elle possède, le poussant à consommer toujours plus, à se consumer pour exister. L'autodestruction comme mécanisme implacable.

L'exil volontaire comme ultime moyen d'échapper à un monde que l'on retrouve, sous une autre forme, dans cet enfer où l'on se laisse engloutir tout entier par la pulsion. Car les anges déchus de Rodrigue Jean se sauvent du système pour le reproduire autrement. Ils recomposent autour du besoin, de la dépendance, de la drogue



une société de consommation. « Junk is the ideal product... », écrivait William S. Burroughs dans son introduction à *Naked Lunch*, « the ultimate merchandise. No sales talk necessary. The client will crawl through a sewer and beg to buy... The junk merchant does not sell his product to the consumer, he sells his consumer to his product. » À travers la drogue, c'est la société elle-même qui est reflétée, à peine déformée par le miroir qu'on lui tend. « Junk yields a basic formula of "evil" virus : *The Algebra of Need*. The face of "evil" is always the face of total need. »¹

Jeanne et Velma (Ana Christina Alva) dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*

contemporain se sert du rapport homosexuel pour renforcer la norme, ce qui est quelque chose d'odieux face à un mouvement qui a été politique et résistant. On ne sait pas, ou on ne veut pas savoir, quel est le pouvoir du corps ni ce qu'il est possible de déduire de

la considération de sa seule nature. Il faut donner de la puissance à ces corps-là malgré toute la question de la destruction. C'est un geste de puissance. C'est dans ce sens-là qu'on peut agir sur la représentation dont on parle.

Suite p. 12 →

Le film débute en autarcie, dans une chambre d'hôtel; le seul lien avec l'extérieur est une ligne téléphonique, celle-là même qui permet de se procurer la drogue par laquelle sera entretenu cet état de déconnection. D'emblée, le cercle vicieux est établi. Le premier contact avec la rue, avec cette réalité à laquelle tentent d'échapper Alex et Bruno est brutal: l'air froid, la rumeur des voitures rompent l'illusion d'isolement. Il existe bien un monde, dehors, avec lequel le film (en s'appropriant le point de vue de ses protagonistes) a cherché à couper les ponts – mais vers lequel il ne peut qu'être expulsé, tôt ou tard. À la proximité des corps et l'exaltation du sexe se substituent la solitude et l'errance, aux murs rassurants de la chambre s'oppose l'étendue opprimante d'un paysage urbain où les repères s'évanouissent dans l'horizon. Alex cherche les replis dans lesquels il peut s'évader temporairement, s'extraire du rythme inaltérable du réel. Il cherche le temps fixe.

Alex dérive d'un refuge à l'autre, d'un groupe à l'autre; il s'allie aux autres par besoin plus que par appartenance, car toujours c'est la dépendance qui dicte ses mouvements et ses associations. Simon et Jeanne, Éric et Velma: ces familles de fortune auxquelles il se greffe servent à satisfaire ce besoin, à créer les conditions idéales pour continuer de consommer. Si les personnages de *L'amour au temps de la guerre civile* existent en marge du système, ils n'échappent jamais à sa logique intrinsèque. C'est l'argent qui permet d'acheter la drogue qui permet de fixer le temps jusqu'à ce moment où le *down* force l'utilisateur à obtenir plus d'argent pour se procurer plus de drogue. Les humains se réduisent alors à l'état de marchandise pour combler le manque; l'Autre n'est plus qu'une donnée dans cette vaste équation, dans cette économie du besoin où la drogue sert de monnaie d'échange. Il faut se vendre pour survivre.

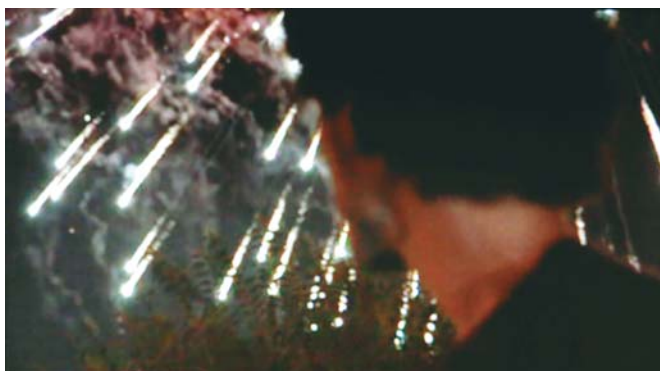
Or, Rodrigue Jean ne se contente pas « d'observer » ses personnages et « d'étudier » leur compulsion, ce qui aurait tôt fait de leur retirer leur humanité. En s'attachant à leurs gestes, il restitue

son sens à l'énergie du désespoir qui anime leur nervosité inapaisable; sa caméra n'offre au spectateur aucun autre choix que celui de résonner à l'unisson de ces corps agités dont elle épouse la turbulence. L'intimité, ce n'est pas tant cette sexualité filmée sans faux-fuyants que la proximité à l'Autre que permet cette manière de l'approcher. Et ce qu'elle nous donne à voir, ce n'est pas tant sa différence qu'une ressemblance parfois douloureuse. Tous les corps sont des corps, animés par les mêmes soubresauts, soumis à la même fragilité, à la même imperfection fondamentale. Dans les instants de calme qui ponctuent son parcours tumultueux, Alex lit *Les fleurs du mal* comme pour nous rappeler l'existence de cette inadmissible parenté entre eux et nous: « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! »

Le film se termine d'ailleurs sur cette étrange communion, fruit du hasard, entre un exilé et la société qu'il fuit. Alex, de nouveau expulsé dans le monde extérieur, se retrouve dans une manifestation encerclée par des policiers. Il est propulsé parmi ces autres marginaux, solidaire malgré lui parce qu'il partage cette répression aveugle dont ils sont victimes. Pour un moment, ils sont unis par ce simple statut de « hors-la-loi ». Mais ce lien est éphémère, comme tous les autres dans la vie d'Alex. Bientôt, il est de nouveau seul. Comme le sont, sans doute, ces individus qu'il a croisés et qui retourneront, eux aussi, à leur vie quotidienne – à la résistance solitaire, au cœur de cette guerre civile qui pour un bref instant n'a plus été muette. ■

1. « La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. [...] La drogue recèle la formule du virus « diabolique »: l'*Algèbre du Besoin*. Et le visage du Diable est toujours celui du besoin absolu. »

Québec 2014. Ré.: Rodrigue Jean, assisté d'Hubert Caron-Guay. Scé.: Ron Ladd. Ph.: Mathieu Laverdière et Étienne Roussy. Mont.: Mathieu Bouchard-Malo. Mont. son.: Sylvain Bellemare. Int.: Alexandre Landry, Jean-Simon Leduc, Simon Lefebvre, Catherine-Audrey Lachapelle, Ana Christina Alva, Éric Robidoux. 120 minutes. Prod.: Cédric Bourdeau et Rodrigue Jean pour Transmar Films. Dist.: Les films du 3 mars.



HOMMES À LOUER (1 et 2) et ÉPOPÉE (3)

Les personnages appartiennent à une sorte de tribu avec des liens très forts. La drogue et le sexe les unissent. Ce sont des gens en résistance. On dit que le capital travaille à desubjectiver les personnes pour ensuite les resubjectiver à sa manière. Mais dans cet entre-deux, il y a une possibilité pour les formes de vie de se resubjectiver comme elles l'entendent. C'est dans ces trous-là que la résistance prend un caractère politique. Frantz Fanon parlait du corps de l'homme noir et de l'expérience du colonisé, un corps réduit à l'aspect presque animal. Aujourd'hui, nous sommes tous des colonisés. Mais cette réduction, cette « vie nue » dont parle Agamben offre aussi la possibilité de se resubjectiver de manière inusitée. C'est là qu'est l'utopie, la possibilité d'un monde nouveau.

Ces jeunes résistent justement par leur corps, même si ce corps est abîmé. C'est le seul bien qui leur appartient et ils ont décidé d'en faire ce qu'ils veulent. C'est là aussi que s'exprime « la violence spontanée de la vie » dont parlait Genet.

J'aime bien l'auteur Boris Groys. C'est un historien de l'art et philosophe de l'Allemagne de l'Est qui a étudié à Moscou et qui se déplace aujourd'hui entre les États-Unis et l'Europe. Il dit que chaque époque a un mouvement artistique qui lui est propre. Nous, on plonge dans le profane pour arriver à l'art. On prend des situations, des formes de vie inusitées, et on leur donne par le cinéma une forme qui permet de partager l'expérience des travailleurs du sexe.

Ces gens-là sont des âmes souffrantes qui portent aussi le poids du monde sur le dos.

Pour revenir à la question de la douleur et à Frantz Fanon, j'en suis arrivé à la conclusion que des expériences de douleur extrême, comme celles qu'*Épopée* côtoie, sont des expériences de transformation. Là encore, on en revient au problème du cinéma : comment représenter cette douleur ? On ne peut plus utiliser des formes connues et qu'on a aimées dans le cinéma du siècle dernier, c'est-à-dire le plan fixe, qui était le rêve des suprématistes russes, cette idée du cinéma comme art total où chaque plan contient l'univers au complet, comme chez Tarkovski. Le cinéma comme art total est mort avec le siècle. Aujourd'hui, on est dans une mondialisation, dans une production morcelée. Happé par l'argent, le cinéma s'est morcelé lui aussi, il n'existe plus vraiment.

On n'est plus dans le monde de l'image, mais dans celui du visuel.

Oui, cette image qui contenait tout l'univers, elle n'est plus possible pour moi. C'est là que le détournement du numérique devient intéressant. Il s'agit de s'emparer de cette caméra pulsionnelle dans un geste politique d'altérité radicale. Et là, on peut retrouver le fantasme d'une genèse à partir de rien, créer à partir d'une matière indistincte en plongeant justement dans la matière. Et ce faisant, retrouver l'image, du moins des morceaux d'images. On verra ce que l'avenir nous réserve, mais les images de *L'amour au temps de la guerre civile* représentent pour moi ce qui était possible à ce moment-ci.

Il y a des sujets dans le film rarement abordés dans le cinéma québécois, sinon de façon caricaturale, que ce soit la drogue, le sexe et, en particulier, le sexe homosexuel. Ce qui est magnifique aussi, c'est la présence de l'hiver qu'il faut combattre et qui devient presque une métaphore de la violence sociale, un hiver qu'on ne voit plus dans notre cinéma.

Pourtant, l'amour de notre cinéma est lié à ça. Une partie des films qu'on a aimés ont été tournés l'hiver. Les caméras de l'ONF utilisées l'été pour faire des documentaires étaient sans doute davantage disponibles l'hiver. C'est pour ça que les cinéastes en profitaient pour tourner des fictions. Dans notre cas, on cherche une intensification de tout. On pourrait même dire que, pour nous, le but de la vie, c'est d'atteindre toujours plus d'intensité. Et l'hiver participe de cette intensification. C'est comme l'image d'un danger mortel pour soi-même, un danger que le toxicomane porte en lui. On peut mourir d'être dehors trop longtemps, et on a bien sûr tourné dans ces conditions-là. Il y a la violence sociale, mais aussi la violence contre soi-même. Deleuze a dit que tout ce qui il y a de grand dans le monde vient de ces processus d'autodestruction. On avait toujours ça en tête dans notre travail.

Les images d'hiver en extérieur viennent aussi rythmer le film. On en revient aux figures de la danse où tout se forme et se déforme constamment. Et même dans les scènes d'intérieur aussi. Les personnages font toujours un peu la même chose. On assiste à des variations comme en danse.

Oui, on change de partenaire, on est dans les permutations, les nouveaux liens, au hasard du désir.

C'est aussi arpenter un territoire géographique, le fameux « quadrilatère » du quartier Centre-Sud qui se retrouve déjà dans les trajets documentaires d'Épopée.

On a beaucoup travaillé ça dans *Épopée*. Comme le dit Agamben, la figure du camp est devenue le *nomos* du monde. On a découvert que les travailleurs du sexe vivaient avec des murs imaginaires, dans des territoires contrôlés par le système de santé et de justice. Eux, ils appellent ça, le quadrilatère. Cette question du camp dans la ville est devenue très présente. Les villes deviennent des prisons avec des zones d'enfermement. Ce ne sont plus des zones d'échange, comme on les imagine. Dans le film, on arpente ce petit territoire, qui est aussi un territoire iconique, celui d'Hochelaga-Maisonneuve où on a tourné.

À un certain moment, Alex sort de ce quadrilatère et entre en pleine manifestation étudiante. Il tombe dans un champ d'action, celui des étudiants, entourés eux-mêmes par la police. C'est la guerre civile du titre du film. Est-ce une sortie, une échappée de la tribu qui peut être dangereuse pour lui ?

Les personnages n'ont pas été conçus comme des sujets prépolitiques qui deviendraient politiques. Alex est un déjà-mort. Il devient une sorte d'animal politique et il se joint à la révolte qu'il croise à ce moment-là. Il se retrouve là un peu par hasard. Ce lieu est entre ce

qui vient de se passer dans sa vie, le temps du film, et une nouvelle expérience de résistance pour laquelle il faut qu'on soit déjà mort pour qu'elle soit vraiment transformatrice. Alex, qui est l'objet de toutes les violences, se retrouve malgré lui dans une situation où, encore une fois, il peut agir tout simplement par son corps, par sa présence.

Il a simplement changé de lieu, mais la lutte demeure. C'est la lutte dans tout, dans la survie, dans l'amour aussi. Cela rappelle le vers

de Baudelaire cité par Ron Ladd dans l'une des capsules d'Épopée, quand il parle de « la clarté vibrante à notre horizon noir ». C'est comme si Alex était soudain et momentanément projeté dans un moment de « clarté vibrante » avant de repartir, seul, arpenter la ville. Sans doute touchons-nous là cette transformation.

C'est ce qui était souhaité. C'est un peu le moment utopique du film, qui n'est pas une progression mais un autre moment de sa vie.

*Parmi les comédiens que tu emploies, il y a des professionnels et des non-professionnels. C'est étonnant de voir Alexandre Landry passer de **Gabrielle** de Louise Archambault à **L'amour au temps de la guerre civile**.*

Comment s'est effectué le travail avec les différents acteurs ?

Catherine et Jean-Simon, qui jouent Jeanne et Bruno, viennent de l'école de théâtre, comme Alexandre, mais c'était leur premier travail. Quant à Velma, Simon et Éric, ce sont des non-professionnels. Alexandre est une personne disciplinée, qui maîtrise très bien ses outils. Sa formation est solide et on peut travailler à partir de bases techniques. Avec chaque personne, on travaille différemment. Dans le cas d'Anna (Velma), c'était plus une question de transfert sensible. Je trouve que, quand il est bien fait, notre travail est un peu un travail chamanique, un travail où les affects, la sensibilité et la psychologie sont mis à contribution. Dans le processus chamanique, plusieurs

« [...] mon travail reste une question de proximité, d'immédiateté et d'immanence. Ce que je fais s'est toujours situé sur ce terrain-là, que ce soit autrefois comme danseur ou aujourd'hui comme réalisateur. La question des formes de vie demeure fondamentale pour moi. Il s'agit toujours de les amener à la présence. »



L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE

sens ou plusieurs fonctions sont monopolisés en un lieu. Pour bien faire, il faut monopoliser idéalement plusieurs fonctions vitales dans une situation donnée. C'est pour ça qu'il faut s'adapter à chacune des personnes, à chacune des situations. C'est souvent difficile au cinéma, qui est un travail très technique. Et dans notre cas, on subit toutes sortes de choses qui ressemblent à ce que Cassavetes vivait il y a quarante ans: l'intimidation du syndicat sur le plateau, la violence extérieure aussi. Pour la question de la nudité et des relations sexuelles à l'écran, c'était clair dès le départ, dès la deuxième audition. L'idée était de garder la même approche qu'on peut avoir en danse ou au théâtre, à savoir que chaque partie du corps joue.

Ce qui est frappant aussi, c'est la présence du son. Il y a peu de dialogues, mais le son est là, presque angoissant, et il donne une matérialité incroyable au film, que ce soit dans les séquences en extérieur (les pas dans la neige, les respirations) ou à l'intérieur (les séances de crack).

Il y a les prises de son, bien sûr, mais aussi le travail de Sylvain Bellemare et Luc Boudrias, en aval au mixage. Le son enregistré était très brouillon. Il aurait fallu deux équipes au son puisqu'on avait deux caméras. Donc, il y a des choses qui dominent et qui ne devraient pas normalement. Quand on marche dans la neige, on n'entend pas que les pas, c'est médiatisé par d'autres sons. Ici, comme c'est brouillon, on entend ce qui est plus fort dans l'image. Quant à la musique, j'ai eu la chance de rencontrer Steve Bates, qui a fait toutes les atmosphères numériques. J'ai l'impression que j'ai cherché un Steve Bates toute ma vie. C'est la première fois que je travaille avec un musicien compositeur avec qui il y a une telle compréhension, une espèce d'adéquation totale entre les idées et le rendu à l'écran au niveau des ambiances sonores.

On imagine qu'on ne peut pas sortir indemne d'une telle expérience. Le film a dû laisser des marques, des séquelles.

Généralement, l'équipe reste en contact après un tournage, mais pour celui-ci, chacun est reparti de son côté. Il y a eu comme un

éclatement complet. Je pense que l'expérience a été satisfaisante. Toutes les possibilités qu'on pouvait explorer ensemble l'ont été pleinement. L'équipe a vu le film à Montréal et à Toronto. Ça été plutôt l'étonnement. C'est sûr que le montage n'a rien à voir avec l'expérience de tournage.

Le montage a-t-il été long, difficile?

Plutôt compliqué à cause des deux caméras. Il y avait aussi des choix éthiques, des choses plus radicales. De tels tournages créent de nouvelles images. L'expérience a été plus intense que d'habitude et ce, à toutes les étapes. Et la tension qui régnait dans la salle de montage se retrouve à l'écran, mais il ne faudrait pas vouloir reproduire ça artificiellement. C'est comme quand Straub et Huillet sont filmés en train de monter un de leurs films (NDLR: *Sicilia!* dans *Où gît votre sourire enfoui?* de Pedro Costa). Il y avait de la tension dans le couple. On a un peu vécu ça avec Mathieu [Bouchard-Malo]. Il y avait plusieurs films possibles, mais à cause du travail de recherche pour *Épopée* et *Hommes à louer*, la valeur des plans s'imposait souvent d'elle-même. C'est pour ça qu'on s'est retrouvés dans la matière de la chair.

Le film est une proposition radicale. On est saisi face à ce qui nous est présenté. On est avec ou on est contre.

C'est un minimum. Autrement, ça ne vaudrait pas la peine de filmer. C'est comme ça que j'entends la création.

Des projets pour le futur?

Il y aura un autre film dans la série *L'amour au temps de la guerre civile*. Le film s'appellera *The Acrobat*; ce sera la poursuite du travail qu'on a commencé ici. Le scénario est terminé. Beaucoup de ce qu'on a appris sur ce film se retrouvera dans le prochain, notamment la sexualité comme situation exemplaire, un rapport intense entre deux personnes. Et ce sera aussi un film tourné l'hiver. 🇺🇸

1. Organisme voué à la santé et au mieux-être des hommes gays et bisexuels.
2. *Spirale* hors série: épopée, Éditeur Nota bene, juin 2013.



Alex dans *L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE*

Quelques blocs d'abîme

par Marie-Claude Loiselle



ATLAS d'Antoine d'Agata

Atlas¹ d'Antoine d'Agata est probablement un des films des dernières années ayant le plus profondément divisé ceux qui l'ont vu. En cette ère de grands-messes médiatiques consensuelles, où même les controverses en viennent à participer d'une logique de normalisation du regard et de la pensée, qu'un film conçu avant tout comme un voyage intérieur et étranger à toute provocation puisse à ce point heurter les esprits est bien le signe que d'Agata s'engage là dans une zone interdite et trouble. Lui-même acteur et témoin de ce qu'il filme, mêlant drogue et sexe aux côtés de prostituées dont il est client et amant, glissant son regard (et son corps) auprès de ces femmes pour partager avec elles quelque chose de la vie, d'une vie nue au bord de l'abîme et de la mort, d'Agata met radicalement à mal le confort intellectuel du spectateur en pulvérisant ses balises et ses certitudes. Dès lors, le cinéaste-photographe s'adresse moins à la raison qu'à notre capacité d'accéder par les sensations à la pure présence de ceux que l'œil de sa caméra embrasse. Il n'est pourtant pas question ici de défier les tabous ni d'affirmer une position en dehors de toute morale – cette position-là, qui joue le jeu du cynisme et de l'abdication contemporains, est beaucoup plus commode qu'il n'y paraît. *Atlas* nous plonge plutôt dans un lieu où nos défenses cèdent, où l'on perd pied devant ce qui échappe à toute mesure, où la réalité vivante et meurtrie des corps féconde notre regard livré à une expérience intense et intensive, violente et furieusement engageante tant elle touche à quelque chose de profond. Elle ouvre tout à la fois une brèche vers une part souterraine de notre monde tout en nous laissant entrevoir le gouffre insondable dissimulé en chacun de nous.

Impossible bien sûr de regarder les shoots répétés de d'Agata, et surtout ces lentes et longues étreintes avec quelques-unes des femmes prostituées sans être troublé de voir le cinéaste se livrer ainsi à l'écran. Mais ce qui s'affirme là, dans chaque plan, c'est avant tout comment la caméra exalte son désir d'atteindre quelque chose de ces femmes, de rejoindre avec elle, en elle, dans leur être, le lieu où peut se jouer par une dilapidation de soi, une *dépense improductive* (comme le dirait Bataille), la mise à mal symbolique de notre monde normatif et disciplinaire. La drogue et le sexe à la fois comme une plongée mortelle et extrême, et un geste de déprise, une manière absolue, radicale, sans point de retour d'échapper à l'ordre immunitaire qui veille à contrôler nos vies et à dresser nos corps – par la tyrannie du rendement, de l'efficacité, de l'hygiène, de la sécurité, de la longévité... Certes, ces femmes n'ont pas choisi de la même façon que celui qui les filme la vie de défonce qui est la leur. Et pourtant, quelque chose de cette différence fondamentale se dissipe dans la pénombre de ces lieux clandestins où se scellent les rencontres, s'efface dans l'instant de l'étreinte : celle de son regard posé sur elle ou de son corps qui les enlace. Il ne semble plus y avoir ni moi ni autre, les deux se fondant dans un rapport moins fusionnel que délesté de son caractère individuel pour atteindre une sorte d'état primitif. Nous approchons là ce qu'Agamben appellerait les « singularités quelconques », qui contiennent le ferment silencieux d'une révolte. Les corps échappent à toute figuration ou représentation – et le film à toute volonté de description du monde. Voilà sans doute pourquoi les textes que les femmes disent en voix off demeurent détachés de



l'image de celles qui les livrent. Leurs voix flottent au-dessus de l'image, telle une mémoire dépersonnalisée – même si la plupart semblent s'adresser au cinéaste-amant. Voix chuchotées, intimes, intérieures, elles transforment totalement le rapport que nous avons aux images photographiques que d'Agata a réalisées de plusieurs de ces femmes. Ces voix semblent nous parvenir d'outre-tombe tant elles s'élèvent d'un lieu qui n'est plus de ce monde. Ou qui est de notre monde revenu de sa fin, revenu des ténèbres de son effondrement. Et alors, les présences qui se heurtent à ces voix n'en sont que plus vibrantes, comme libérées de leur opacité silencieuse.

Là où la société consumériste transforme ces corps prostitués en marchandise dont la consommation s'accomplit jusque dans la destruction, d'Agata leur redonne une existence sacrée. Malgré des vies d'extrême violence où le corps et le visage de ces femmes,

meurtris, dévastés, blessés, lacérés, trahissent la mort qui rôde à leur côté, ce que la caméra révèle, c'est le regard d'un homme amoureux, de leurs blessures, de leur fragilité, de la douleur dans leur corps, de l'émoi et du vertige de l'abîme sur leur visage. Se dégage alors le sentiment que, du plus profond de ces antres ténébreux, retirés de l'agitation du monde et pourtant traversés par l'angoisse la plus poignante et sourde de sa menace persistante, ce à quoi le cinéaste nous fait accéder ne pouvait être saisi que par lui. Par l'expérience qu'il partage là, qui n'est plus celle d'un simple témoin (pas plus que les paroles des femmes ne sont un témoignage) mais celle d'un homme fragile, ravagé au sein d'une humanité ravagée. Et que cette expérience-là est inséparable du lien de confiance qu'il entretient avec les femmes, mais aussi quelques hommes (les junkies indiens notamment), avec qui il côtoie la mort ; avec celles et ceux qu'il photographie, filme, aime, tous ces gestes mêlés et indiscernables.

Côtoyer la mort, c'est ici se rapprocher de la radicalité vivante de corps se mesurant à ce qui menace de les anéantir. C'est se heurter, se mêler à eux, c'est heurter les limites même de la vie pour rejoindre quelque chose du chaos qui habite le monde. Si près de la mort, on ressent face à ces corps le choc d'être plongé au cœur de la sensation pure, d'une vibration qui explose de la lumière et de la couleur, comme portée par une onde nerveuse et vitale. La violence de la sensation est le contraire de la violence du sensationnel, nous dit Deleuze. La sensation fait vibrer les corps, agit sur le système nerveux. « La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps, et non dans l'air. La sensation, c'est ce qui est peint [ou filmé, photographié] »², écrit-il parlant de la peinture de Francis Bacon, avec laquelle d'Agata



ATLAS

entretient clairement un lien de filiation – comme en témoigne l'abstraction des corps parfois tordus, déformés au point qu'il devient impossible de les distinguer l'un de l'autre dans la pénombre. Ne reste alors que l'émotion suscitée par la sensation de leur indéchiffrable présence où nous nous perdons. « À la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau [dans le plan], en accédant à l'unité du sentant et du sentir. » Antoine d'Agata utilise tout ce qui s'adresse aux sens pour nous donner accès à cet état où plus rien d'un rapport encadré et banalisé avec la réalité ne tient. En cela, la recherche de la sensation par la forme (le cadre, la lumière, le son qui semble résonner depuis l'intérieur du plan-corps) est ce qui permet d'approcher l'intensité de l'expérience intime du sexe et de la drogue. Comme si le plan devenait leur corps, comme s'il ne faisait plus qu'un avec ceux qui le chargent de leur présence jusqu'à être le seul point de tension de notre regard. Et s'il s'agissait pour d'Agata de retrouver par l'image l'état d'ultraconscience que procurent certaines drogues. Cette sensation de pure présence, mais aussi du corps débordant sa limite, se projetant par les intensités qui le traversent hors des limitations habituelles de l'homme. Jusqu'à son possible anéantissement.

On retrouve également quelque chose de cette *logique de la sensation* dans le film de Pedro Costa *Dans la chambre de Vanda*, cette impression d'accéder moins à l'espace intime de cette chambre que de plonger intimement dans l'expérience radicale d'une claustration ; d'être lié par les sens à l'état addictif de la jeune femme du film (et de sa sœur Zita), pris dans la répétition sans fin des mêmes gestes : préparer la dose d'héroïne, chauffer au briquet la feuille d'aluminium, gratter encore et encore les pages de l'annuaire téléphonique pour récupérer la moindre trace de poudre blanche. Et cette toux rauque qui secoue sans cesse le corps de Vanda... Destruction du corps confrontée à la destruction ininterrompue des maisons du quartier – pour cause d'insalubrité –, dispositif de contrôle des corps confronté à leur anéantissement par la drogue. C'est à la réalité matérielle de la présence de Vanda dans ce lieu avec lequel elle fait corps



DANS LA CHAMBRE DE VANDA (2000) de Pedro Costa

que Costa cherche à *révéler* par la quête acharnée d'une vérité enfouie. Et comme chez d'Agata, c'est par la lumière que passe cette révélation. C'est elle qui libère Vanda de toute fonction figurative. Ce n'est plus une junkie prise dans le cercle infernal de la consommation, ni non plus un corps brisé témoignant de la violence (sensationnelle) de sa destruction, mais uniquement la sensation violente d'une présence rendue d'autant plus forte que la vie rude et brutale crie dans sa chair, déborde de son corps en lutte. Un corps qui n'est plus étranger à l'intensité du corps sacrificiel.

POLITIQUE DU CORPS

Dans *Atlas* et *Dans la chambre de Vanda*, de même que dans *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean (voir le texte p. 10), la drogue – versant occulte de la guerre que fait régner, par le contrôle et le dressage des corps, l'intégrisme de l'ordre économique – apparaît comme une manière de faire la guerre à la guerre sur le lieu même de cet enfer contemporain engendré par celle-ci. Mais là où la pensée politique demeure souterraine dans ces films, elle devient une véritable arme de combat dans *Salò ou les 120 jours de Sodome*, ultime film de Pasolini, qui confronte lui aussi le corps aux limites de ce qu'il peut soutenir – et de ce que notre regard peut soutenir. Cette fois, la descente aux enfers est frontale, et se fait sous le signe de *La Divine comédie* de Dante (à laquelle le film emprunte la figure des trois cercles infernaux), mais surtout des *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade.

Des jeunes paysans sont kidnappés puis séquestrés par une milice fasciste afin d'assouvir les pulsions dominatrices et meurtrières de leurs maîtres. Ce à quoi

nous assistons, c'est à l'exposition des mécanismes d'une machine d'asservissement, à la réduction des corps à l'état d'objet par un pouvoir qui en jouit selon ses désirs sans limites avant de les mettre à mort en usant des pires supplices. Plus aucun faux-fuyant moral ou culturel ne peut ici tenir devant un film nous exposant à l'horreur d'un monde qui, dans ces excès mêmes, ses dérives, nous est par trop familier. Rarement la vision de la cruauté, dans sa progression méthodique, sa méticulosité bureaucratique, aura été rendue à ce point insoutenable. Lorsque les jeunes damnés innocents atteignent le dernier cercle (le cercle de sang), les tortures qu'on leur inflige, filmées depuis l'intérieur

du château, à travers une vitre trouble qui ne laisse voir qu'une image imprécise (et silencieuse) de la cérémonie sacrificielle qui se déroule dans la cour, n'en sont que plus terrifiantes. De cercle en cercle, sans échappatoire possible, sans aucune ombre protectrice où se réfugier, le spectateur se trouve radicalement mis en crise. On pense alors à Artaud et à sa manière d'envisager la représentation comme un rituel capable de « vider collectivement les abcès ». « Si le théâtre essentiel est comme la peste, dit-il dans *Le théâtre et son double*, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est révélation, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple, toutes les possibilités perverses de l'esprit ». Or, c'est dans le fascisme que se trouvent incarnées dans *Salò* les possibilités perverses de l'homme. Bien que situé dans l'Italie mussolinienne de 1943, c'est du totalitarisme sous toutes ses formes qu'il est ici question, dont le spectre du retour sous d'autres visages n'a pas fini de hanter notre monde. Ce qui était vrai en 1975, au moment de l'explosion en Italie de la société consumériste dans laquelle Pasolini n'a pas manqué de déceler l'avènement d'un nouveau fascisme, est devenu d'une actualité encore plus brûlante aujourd'hui alors que le capitalisme en crise n'en finit pas de resserrer son emprise sur les corps et de raffiner ses dispositifs de soumission.

Ce que Pasolini retient de Sade, c'est bien sûr ce « bloc d'abîme » qu'il a mis au jour et dont Annie Le Brun a si bien su parler³, rappelant que « personne n'est à l'abri du trouble extrême s'emparant de qui approche cette forteresse de vertige ». Mais Pasolini a aussi vu ce qui, chez cet auteur du XVIII^e siècle et plus particulièrement dans *Les 120 jours de Sodome*, annonce notre époque : la marchandisation du vivant, la rationalisation des techniques de domination, le taylorisme avant l'heure, le château comme lieu de discipline du temps et du corps, préfigurant le modèle des usines ou des entreprises. Sans réduire la complexité indéchiffrable de l'univers de Sade à cette interprétation, on peut très bien comprendre que Pasolini ait vu, dans la manière dont

le marquis s'est appliqué à décrire un dispositif parfaitement efficace de trafic et de gestion des corps, une préfiguration du capitalisme industriel dont le stade ultime est la production sérielle de la mort et la biopolitique nazie. Pasolini transpose cette vision par une ritualisation obsessionnelle des gestes, une théâtralisation de la violence et du récit des narratrices, la construction d'espaces géométriques méthodiquement organisés où tout participe d'un sentiment de claustrophobie concentrationnaire et totalitaire.

Mais de même que, pour Pasolini, le sens politique d'une œuvre est inscrit dans sa forme, l'expression de la politique passe toujours dans son cinéma par le corps auquel tout renvoie constamment. Cette *politique du corps* est également inséparable d'une célébration, d'une sacralisation de la vie par laquelle il se dresse contre la société contemporaine qui ne cesse de la mettre à mal. Bien que d'une noirceur absolue, *Salò* conserve cet amour des corps et des visages mais pour en faire une arme de lutte contre tout ce qui nie l'homme et cherche à le soumettre. L'affection bouleversante et sans borne qui se dégage du regard que Pasolini pose sur ces jeunes hommes et jeunes femmes asservis, humiliés, martyrisés rend plus insoutenable encore l'horreur qui s'organise et s'amplifie de séquence en séquence sous nos yeux. Face à la menace de la disparition de l'humanité sensible, devenue superflue dans un monde totalitaire, Pasolini nous plonge de façon furieuse et brutale dans la sensation intime de cette disparition ; car plus encore que la leur, c'est notre propre disparition qu'il nous force à envisager. À travers eux, leur jeunesse et la promesse de la vie rayonnant de chacun de leur visage, c'est l'humanité tout entière qui se trouve condamnée. Au bloc d'abîme livré par Sade, Pasolini est venu joindre le sien... tout aussi colossal à affronter. ■

1. *Atlas* a été présenté aux Rencontres internationales du documentaire en novembre dernier.

2. Francis Bacon. *Logique de la sensation*. Tome 1, La Vue le Texte, Éditions de la Différence, Paris, 1981, p.27.

3. *Soudain un bloc d'abîme*, Sade. Gallimard, 2014.



SALÒ OU LES 120 JOURS DE SODOME (1975) de Pier Paolo Pasolini

Plonger consciemment dans la folie

LES DOCUMENTAIRES TRANSGRESSIFS DE KAZUO HARA

par Bruno Dequen



GOODBYE CP (1972)

« Dans mes documentaires, j'essaie de générer de profondes émotions chez le spectateur, de le stimuler [...]. Je pense que j'y parviens à travers mon utilisation des corps. J'aimerais que les spectateurs dans la salle ressentent physiquement des douleurs et des démangeaisons qui les inciteraient à agir après avoir vu mes films. J'aimerais capturer leurs corps de cette façon. »

Kazuo Hara¹

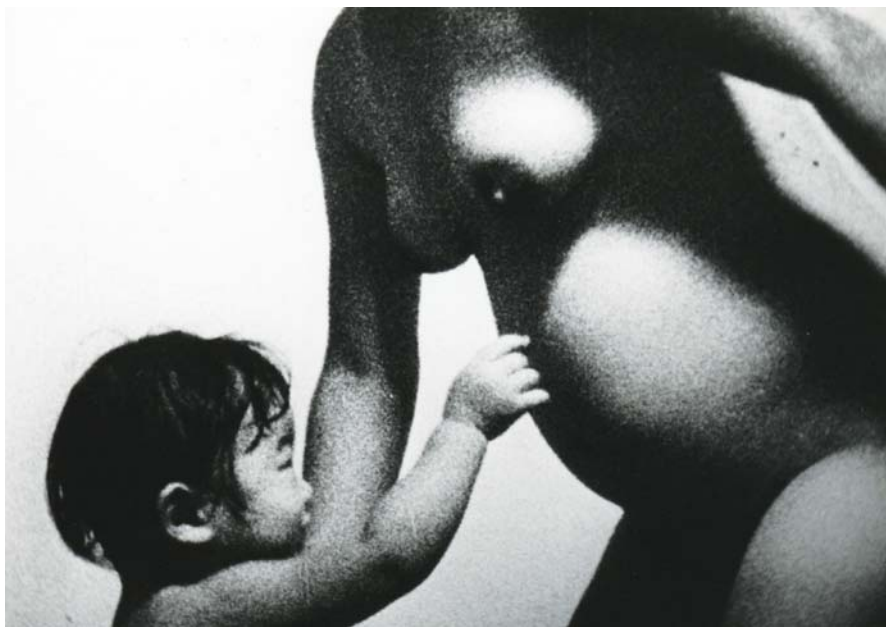
En seulement quatre documentaires répartis sur 30 ans, le cinéaste japonais Kazuo Hara a su s'imposer comme une figure majeure d'un cinéma du réel dont il semble vouloir transgresser toutes les règles. Portés par des protagonistes aussi radicaux que complexes, ses films sont intenses, sadiques, drôles, masochistes et profondément humanistes. Il est impossible de rester de marbre devant une œuvre de Kazuo Hara. En effet, ce dernier ne cherche pas tant à observer la réalité qu'à lancer des attaques brutales contre les fondements même de la société japonaise. Personne n'en sort indemne. Ni les spectateurs, ni les protagonistes, ni le cinéaste. Selon Hara, seule une plongée consciente dans la folie² peut permettre au film de briser le bouclier de l'ordre social. Derrière l'apparent désordre improvisé de sa mise en scène, il y a bien une *méthode Hara* qui, à l'image de ses films, n'a pas peur de se nourrir de contradictions.

UN COMPLICE SADIQUE

Kazuo Hara réalise son premier film, *Goodbye CP*, en 1971. Photographe amateur, il n'avait pas de formation de cinéaste, et cette première réalisation, comme toutes celles qui suivront, est le fruit d'une rencontre. Dans ce cas-ci, il s'agit de la découverte de communautés de handicapés et de son travail auprès d'elles. Premier essai, premier scandale, puisque le cinéaste fut immédiatement accusé d'exploiter la faiblesse de ses protagonistes et de provoquer volontairement des scènes outrancières. Hara suit le quotidien d'Hiroshi Yokota, un père de famille atteint de paralysie cérébrale. Yokota fait partie d'un groupe de jeunes handicapés très

politisés qui refusent de cacher leur handicap. Ainsi, il n'utilise pas de fauteuil roulant et se déplace dans Tokyo en se traînant sur ses genoux. Hara ne se contente pas de filmer Yokota. Il traque sans relâche ses moindres spasmes et ses contorsions par des gros plans interminables. Cette démarche provoque la colère de la femme de Yokota, elle-même atteinte de paralysie, qui, dans une scène de ménage terrible, accuse son mari de se ridiculiser au profit de Hara. Elle tente même en vain de faire sortir le cinéaste de leur appartement, alors que ce dernier continue de tourner. À la fin du film, Yokota finit par se laisser filmer totalement nu au milieu d'une autoroute, déclarant : « Je suis vidé. »

Mais Hara agit aussi comme complice. Alors que Yokota décide d'utiliser son corps comme symbole d'une révolte politique, Hara, par ses plans instables et l'absence de voix-off, nous oblige à ressentir physiquement les difficultés inouïes qu'éprouvent les handicapés à se déplacer et à communiquer³. Vecteur d'identification et d'empathie, la caméra de Hara sert à nous faire voir le monde à travers leurs yeux et à les accompagner dans leurs revendications, à l'image de ces nombreux plans au ras du sol imitant la perspective de Yokota. Mais ce n'est pas si simple. La longueur des plans et la proximité souvent gênante de la caméra accentuent les particularités physiques des handicapés et le gouffre qui les sépare de la normalité. De plus, Hara parvient, grâce à la précision de son observation, à dévoiler une hiérarchie des handicaps, qui joue un rôle majeur dans les relations au sein du groupe. Il restitue ainsi à chaque individu sa singularité et détruit l'image simpliste d'une communauté homogène.



EXTREME PRIVATE EROS: LOVE SONG (1974)

Cette démarche, aussi complexe soit-elle, ne soulèverait aucune objection si elle n'était pas sous-tendue par un sadisme apparent de la part de Hara, qui semble parfois agir contre le gré de ses protagonistes, si l'on pense à ces moments où il refuse d'arrêter de tourner et profite de sa force physique, ou encore aux nombreuses plongées de caméra qui accentuent la faiblesse de ces corps impuissants. Un malaise grandissant s'installe alors, puisque la mobilité du corps de Hara le fait passer de complice à adversaire. Il n'est pas surprenant que le film se termine par un constat d'échec de la part de Yokota. Le cinéaste a su révéler les paradoxes inhérents à toute tentative de représentation des handicapés et de leur révolte. En exposant ainsi leur corps comme une arme politique, Yokota et ses amis courent le risque de renforcer la mauvaise image qu'ils ont d'eux-mêmes. Conscient de sa normalité, Hara amplifie cette impression. Il sait que son regard ne peut qu'être différent du leur et il n'hésite pas à mettre en scène le rapport de pouvoir qu'il provoque. Premier essai d'un autodidacte, *Goodbye CP* est d'autant plus remarquable qu'il comporte déjà les fondements de la méthode Hara : investir la sphère privée, repousser les limites de la représentation, ne pas hésiter à se mettre en danger en tant qu'artiste et utiliser la caméra comme « une poudre à canon » intensifiant les situations.

UN MASOCHISTE AMOUREUX

L'âge de Hara (68 ans) pourrait laisser croire qu'il faisait partie de cette génération de cinéastes japonais très engagés des années 1960-1970, tels que Masao Adachi, Koji Wakamatsu ou Nagisha Oshima, et qu'il se serait nourri de leurs idéaux. Or, il n'en est rien. Mis à part quelques liens strictement professionnels (Wakamatsu l'aidera sur une production et Imamura lui donnera du travail), Hara n'était lié à aucun mouvement et il ne pouvait s'appuyer sur aucun cercle de relations. Bien que profondément opposé aux conventions régissant la société japonaise, il n'était pas militant. C'est d'ailleurs l'une des raisons de son attirance pour les personnages aux positions radicales.

À travers eux, il n'a pas d'autre choix que de briser sa propre incapacité d'agir.

C'est certainement le cas avec Miyuki Takeda dans *Extreme Private Eros: Love Song* 1974. Ex-compagne de Hara, Takeda est une féministe qui rejette les fondements de la famille nucléaire. Emportant avec elle l'enfant qu'elle a eu avec Hara, elle part vivre à Okinawa avec une autre femme, devient danseuse nue et tente d'avoir un enfant métis avec un soldat noir américain. Encore une fois, le corps est au cœur du film. Pour Takeda, l'enfant métis sera un pied de nez visible et définitif à la société japonaise, qui rejette vivement tout métissage⁴. De plus, Takeda elle-même, par son travail de danseuse, n'a cessé d'affirmer le pouvoir sexuel de son propre corps. Hara transgresse d'ailleurs de nombreux tabous en allant recueillir les témoignages de plusieurs danseuses.

Contacté par Takeda qui voudrait que son parcours soit filmé, Hara se laisse entraîner dans cette aventure avec l'espoir de la séduire à nouveau. Mais le film s'ouvre sur une relation des plus hostiles : Takeda insulte Hara à répétition, en particulier devant Sachiko Kobayashi, sa nouvelle compagne et productrice. À l'opposé de *Goodbye CP*, Hara devient alors la « victime » de Takeda, qui veut prendre le contrôle du film. Hara comprend progressivement que le privé est foncièrement politique. Non seulement les choix de Takeda, mais aussi – et surtout – les réactions de Hara, deviennent symptomatiques de la difficulté de s'adapter et de vivre en accord avec les engagements idéologiques et libertaires des années 1970. À l'image de la scène la plus célèbre du film, dans laquelle Takeda accouche sans aide devant la caméra tremblotante et hors-foyer de Hara, *Extreme Private Eros: Love Song* 1974 est le témoignage essentiel, fasciné et terrifié d'un homme aux prises avec un nouveau monde que Takeda tente de créer sous ses yeux.

SUR LES TRACES D'UN CRIMINEL

Épuisé par le tournage d'*Extreme Private Eros: Love Song* 1974, Hara ne travaillera que pour des raisons alimentaires pendant quelques années, avant de se décider à faire un nouveau film. Sous les conseils de Shohei Imamura, il va entrer en contact avec Kenzo Okuzaki, vétéran de la Seconde Guerre mondiale. Personnage illuminé hostile à l'empereur et à la société, auteur de quelques ouvrages autopubliés, celui-ci a été condamné à plusieurs années de prison pour tentative de meurtre. Okuzaki est certainement l'un des protagonistes les plus ahurissants de toute l'histoire du cinéma documentaire : ce prophète autoproclamé, récemment sorti de derrière les barreaux, décide de se lancer dans une quête de justice afin de faire avouer à ses anciens frères d'armes de Nouvelle-Guinée leurs crimes de guerre (non seulement des exécutions sommaires, mais aussi des actes de cannibalisme). Cet homme n'a peur de rien et se montre prêt à tout pour faire avouer les témoins, incluant l'usage

de la force⁵. Fidèle à sa méthode, Hara joue le rôle du complice apparent et de «poudre à canon».

Fruit de plus de six ans de travail, *The Emperor's Naked Army Marches On*, sorti en 1987, demeure le film le plus célèbre de Hara. Manifestement instable et narcissique, Okuzaki est stimulé par la présence de la caméra, et ses actions sont intensifiées par le regard de Hara. Mais ce dernier continue de jouer un double rôle. Son montage révèle l'égoïsme et la folie d'Okuzaki, qui insulte à peu près tout ce qui bouge. Les méthodes extrêmes du vétéran permettent toutefois de briser enfin le silence entourant cette guerre dont personne ne veut se rappeler l'existence. Les révélations qu'obtiennent Okuzaki et Hara sont d'autant plus choquantes qu'elles impliquent une hiérarchisation de la barbarie: les soldats de bas échelon ayant été sacrifiés au profit des gradés. Alors qu'Okuzaki demeure obsédé par son enquête historique, il est évident que Hara est, quant à lui, plus intéressé par les conséquences actuelles des gestes qui ont été commis et d'une politique institutionnalisée du déni. Ce sont les fantômes de ces atrocités dans le Japon des années 1980 que filme Hara: la maladie d'un ancien gradé, le décorum masquant le désespoir et, bien évidemment, le doigt coupé d'Okuzaki, symbole tangible de

ce passé honteux. Encore une fois, la parole peut tromper, mais les corps ne mentent pas.

UNE VIE DE ROMAN

«Je ne suis pas Kenzo Okuzaki», a déclaré Mitsuharu Inoue lorsque Hara lui a proposé de faire un documentaire sur lui. Célèbre écrivain associé aux mouvements de gauche des années 1960, Inoue est principalement reconnu pour son enseignement hors-norme et l'impact qu'ont connu ses livres d'autofiction. En se distinguant ainsi d'Okuzaki, Inoue souligne d'emblée la différence fondamentale qui l'oppose à tous les autres protagonistes d'Hara. Contrairement à Yokota, Takeda et Okuzaki, Inoue ne se présente pas à visage découvert. Sa vie privée est entourée d'une aura de mystère qu'il prend bien soin de protéger, et il ne désire être filmé que sous certaines conditions. Pour la première fois, Hara se retrouve face à un sujet récalcitrant, et il n'est pas surprenant que *A Dedicated Life* soit souvent considéré comme un film à part dans son œuvre. Hara utilise des reconstitutions fictives, multiplie les entrevues, et ne parvient pas à créer le même lien avec Inoue qu'avec ses autres protagonistes, malgré l'admiration évidente qu'il lui porte.

Le projet n'aurait probablement eu aucun intérêt si Inoue n'était pas tombé subitement malade. Atteint d'un cancer incurable, il mourra avant la fin du tournage. Ce drame permet au film d'aborder deux sujets: l'impact de la dégradation du corps sur ses idéaux et ses croyances, et la mythomanie d'Inoue, que Hara découvre *a posteriori* grâce à de nombreuses entrevues réalisées après sa mort avec des gens qui l'ont connu. Au montage, le cinéaste bouleverse ainsi la chronologie et révèle les contradictions d'une vie fondée sur le mensonge.

A Dedicated Life prend un sens particulier au sein de l'œuvre de Hara. Ce dernier documentaire du cinéaste à ce jour démythifie totalement les idéaux révolutionnaires qui avaient guidé la réalisation de ses trois autres films. Il était inévitable que la démarche de Hara aboutisse à cette conclusion. À travers Inoue, ce sont ses propres croyances que Hara remet en question. Même s'il n'apparaît presque jamais à l'écran, il demeure toujours, en fin de compte, le véritable sujet de ses films. Son génie est d'avoir su remettre constamment en cause toutes ses certitudes. Là réside sa véritable radicalité. ■

1. Propos recueillis lors d'une discussion avec Michael Moore en 2007 et retranscrits dans Hara, Kazuo, *Camera Obrusa: The Action Documentaries of Hara Kazuo*, New York, Kaya Press, 2009, p. xv-xvi. Ma traduction.
2. L'expression est utilisée par Hara dans Hara, Kazuo, *Camera Obrusa: The Action Documentaries of Hara Kazuo*, New York, Kaya Press, 2009, p. 14-15.
3. Dans le même ordre d'idée, la version originale du film ne comporte aucun sous-titre, alors que les handicapés sont à peine compréhensibles.
4. L'enfant, dont la naissance est filmée par Hara, sera d'ailleurs adopté par une famille américaine quelques années plus tard.
5. À ce propos, les nombreux cinéastes qu'Imamura avait approchés pour ce projet avaient tous refusé par peur de poursuites judiciaires éventuelles.

Tous les propos attribués à Kazuo Hara ont été recueillis à Montréal en novembre 2014 à l'occasion des RIDM. Remerciements à Daichi Saito pour la traduction.



THE EMPEROR'S NAKED ARMY MARCHES ON (1987) et A DEDICATED LIFE (1994)

Greffes et mutations

LE CORPS TRANSFORMÉ CHEZ SHINYA TSUKAMOTO

par Alexandre Fontaine Rousseau



A SNAKE OF JUNE (2002) et TETSUO II: BODY HAMMER (1992)



Plus de 25 ans après sa sortie, *Tetsuo: The Iron Man* demeure une expérience cinématographique radicale. Sa mise en scène extrême retranscrit à l'écran le choc rythmique insistant de sa trame sonore industrielle. Authentique manifeste du courant cyberpunk japonais, le classique de Shinya Tsukamoto relève aujourd'hui encore de la pure transgression et fait l'effet d'un séisme, secouant le spectateur par l'intransigeance avec laquelle il illustre la formation spontanée des premiers corps à la frontière de la chair et de la machine. Puisant son inspiration tant du côté de David Cronenberg que du cinéma de Sogo Ishii, figure-culte de l'*underground* nippon, *Tetsuo* frappe surtout par la totale liberté qui s'en dégage.

Le *Tetsuo* de 1989 résume (en 67 minutes d'une remarquable densité) l'essence même d'une œuvre consacrée à l'émancipation absolue du corps qui, chez Tsukamoto, est déchiré en lambeaux, pulvérisé pour être recomposé ou exposé pour être redéfini. Toujours, c'est l'obsession d'un état « post-humain » qui guide la représentation du corps : les ravages de la guerre dans son plus récent film *Fires on the Plain* opèrent d'une manière similaire à la fusion de l'homme et de la machine dans son premier long métrage. Ces états relèvent de la mutation, de l'altération de ce corps auquel l'homme est limité. « Tu auras ce corps horrible pour le restant de tes jours » : voilà la menace proférée par l'un des protagonistes de *Tetsuo*. L'homme est enfermé dans cette prison de chair que le cinéma de Tsukamoto s'affaire à annihiler.

La transformation est ici embrassée dans tout ce qu'elle a de cauchemardesque et de sublime à la fois. Le cinéma épouse la métamorphose des corps, sa forme évoluant pour représenter ce processus. En fait, Tsukamoto désire aller au-delà de la représentation : l'image relève du contact physique, le montage suit le développement exponentiel des sens. Dans *Tetsuo*, le corps, propulsé à toute allure à travers la ville, n'existe plus dans un espace fixe. Il est pur mouvement tout comme il est évolution inéluctable. Il faut retranscrire cette frénésie métabolique, l'inscrire dans l'articulation même des plans entre eux

afin que celle-ci ne soit plus que réaction en chaîne – explosion sur explosion, juxtaposition criarde d'éclats qui hurlent le contact de la peau et de l'acier.

Dès *Tetsuo*, Tsukamoto dynamite les conventions du langage cinématographique dans le but de restituer les sensations à l'écran, de faire du film une expérience charnelle dérangeante. Il bombarde le spectateur, invente des figures de style qui, par leur violence, provoquent un choc physique immédiat. Le « nouveau corps » mis en scène implique la création d'un « nouveau cinéma » fonctionnant à la manière d'un réseau de terminaisons nerveuses exposées. La caméra pénètre le corps, filme de l'intérieur la métamorphose en cours. Aucune stabilité n'est possible puisque l'agitation se situe à un niveau moléculaire. Tout est transitif, et ce bouleversement biologique provoque la désintégration totale des normes sociales, tout comme il dérange le fonctionnement normal du film.

De l'apparition sur le corps du protagoniste d'une première protubérance étrangère jusqu'au déplacement irrépensible de sa sexualité vers un fétichisme du métal – achevé de manière totalement grotesque par le jaillissement violent d'une immense perceuse phallique – *Tetsuo* entretient une intensité absolue. Son fonctionnement même repose sur cette impulsion, sur cet élan irrépensible auquel il s'abandonne entièrement, comme si le film était traversé par une intense décharge électrique. À la progression narrative se substitue l'entropie, selon un principe de contamination des cellules adjacentes. Les films de Tsukamoto procèdent pour la plupart selon une logique de prolifération. Ils dégénèrent à la manière de cancers particulièrement virulents.

Tetsuo II: Body Hammer, qui n'est pas tant une suite qu'une relecture à plus grand déploiement du premier *Tetsuo*, extrapole d'ailleurs à partir de ce principe de contamination. Le film met en scène un groupuscule nihiliste qui développe une injection transformant la volonté de tuer du sujet en altérations physiques : des canons de fusil percent la peau, qui se solidifie et se fige en une carapace de

fer difforme. L'objectif est désormais de créer une véritable armée de corps militarisés, une épidémie d'hommes-machines qui iront détruire le monde. Un pistolet permet d'inoculer le virus, et ainsi d'en assurer la prolifération. Le phénomène ne touche plus que le corps de l'individu, mais bien tout le corps social. Le cauchemar s'étend.

LA GREFFE, CORPS ÉTRANGER

La mutation est généralement causée par une greffe, c'est-à-dire une extension artificielle qui permet de repousser les limites du corps. Motif récurrent de l'esthétique cyberpunk, la greffe relève de la fusion entre le corps et la machine. Dans *Bullet Ballet*, c'est le fusil qui réinvente le potentiel du corps auquel il s'intègre. Dans *A Snake of June*, le vibreur et le téléphone cellulaire s'attachent au corps de Rinko, lui permettant progressivement de reprendre le contrôle de sa sexualité. La greffe, comme une drogue, décuple la portée des sens, mais l'hôte, parfois, la rejette. Les films de Tsukamoto se nourrissent de cette tension, tout comme ils se nourrissent de la tension qui existe entre l'individu et son milieu.

Le paysage urbain exerce une pression sur le corps, en accélère la mutation. L'œuvre de Tsukamoto est traversée par le principe d'adaptation, de survie. Le protagoniste de *Bullet Ballet* réagit à la violence urbaine en se procurant une excroissance métallique, le fusil qui lui permet d'y répondre. Dans *Fires on the Plain*, le corps humain s'adapte à la guerre en l'imitant : les soldats désespérés pratiquent le cannibalisme parce que la guerre elle-même est un acte de cannibalisme. Ils évoluent (ou régressent) en s'appropriant les caractéristiques du milieu dans lequel ils se trouvent. C'est l'acclimation qui fait d'eux des monstres : plongés dans un environnement, ils se transforment par mimétisme.

Le cinéma aussi s'adapte. Dans *Fires on the Plain*, Tsukamoto exploite habilement les propriétés esthétiques de l'image numérique, exacerbant sa précision clinique pour restituer l'horreur de la guerre. Le cinéaste ne cherche pas à créer de belles images, à reproduire le grain de la pellicule. Il embrasse au contraire la froideur intrinsèque du numérique, sa netteté trop crue. Les couleurs évoquent la putréfaction, la gangrène qui s'installe dans la chair. Dans de telles conditions, le corps ne peut faire autrement que de pourrir progressivement : la faim épuise la raison, corrode le conditionnement social. Les êtres, dévorés de l'intérieur, finissent par s'entredévorer. La guerre crée de nouveaux corps au potentiel redoutable : des corps capables de tout pour survivre, y compris d'ingérer leurs semblables.



TETSUO: THE IRON MAN (1989)

Quant au corps de Rinko, héroïne de *A Snake of June*, il se révolte contre la répression sexuelle dont il fait l'objet en produisant des excroissances technologiques qui lui permettent de se libérer. Tsukamoto filme les orgasmes de Rinko de manière à leur conférer une portée révolutionnaire, les opposant à un paysage de béton figé et déshumanisé. Le corps développe des armes pour lutter contre sa propre aliénation. La mutation, même lorsqu'elle est terrifiante, relève chez Tsukamoto de la catharsis : la fusion finale des deux monstres de métal dans *Tetsuo: The Iron Man* annonce l'avènement d'une nouvelle ère. Les corps transformés iront détruire l'ordre ancien pour créer un monde à leur image.

ÉVOLUTION DU CORPS, CORPS RÉVOLUTIONNAIRE

Le corps s'impose comme lieu de résistance, et la mutation comme force de changement. Il est d'ailleurs impossible d'y échapper, d'autant plus qu'elle s'avère définitive, pour le meilleur et pour le pire. Le soldat de *Fires on the Plain* ayant survécu à la guerre est hanté par le goût de la chair humaine. Les plaies cicatrisent mais la marque demeure. La peau se referme autour des nouvelles extensions, confirmant leur assimilation. Les pervers de *A Snake of June* sont condamnés à porter une prothèse en forme d'entonnoir qui délimite la portée de leur regard. Leur champ de vision, ainsi réduit, relève par définition du voyeurisme. Les corps se spécialisent, ils deviennent des outils au service d'une fonction précise.

Ce culte du dépassement de soi, du sacrifice et de la souffrance, tout comme la fascination pour l'athlétisme et le perfectionnement physique, rappelle le fétichisme conservateur de Yukio Mishima, son totalitarisme intériorisé qui relevait de l'obsession de la discipline. Dans *Body Hammer*, *Tokyo Fist* et *Bullet Ballet*, Tsukamoto



BULLET BALLET (1998)



filme avec un mélange de fascination et de répulsion l'entraînement des boxeurs, la reconstruction du corps par la violence, la tentative de sculpter la chair pour la consacrer au combat. L'horreur, dans son cinéma, découle du fait que l'humain crée essentiellement des machines de guerre. Le désir de détruire lui inspire ses inventions, alimente sa volonté et nourrit ses fantasmes.

Ailleurs dans l'œuvre du cinéaste, la réflexion sur le corps prend d'autres formes. C'est encore autour de cette idée du corps transformé que gravite *Vital*, le film explorant la relation qui se développe entre un étudiant en médecine et le cadavre qu'il doit disséquer dans le cadre d'un cours d'anatomie. Sauf qu'ici, le délire apocalyptique cède le pas à une méditation plus posée sur la décomposition. Qu'advient-il de la chair une fois la frontière de la mort traversée? Qu'est-ce qui, en elle, survit à cette ultime transformation? Par le biais de cette

cohabitation intime avec le cadavre, le cinéaste cherche à répondre à cette question: qu'est-ce qu'un corps à partir du moment où la vie l'a quitté?

Vital, à cet égard, renvoie de manière plus sobre aux questionnements qui traversent l'ensemble de l'œuvre de Tsukamoto, peut-être parce qu'ici l'altération est plutôt observée que vécue. Mais, encore une fois, la transformation est inévitable. Le spectre de la dégénérescence plane sur la chair. Personne, en effet, n'échappe à la mort. Mais la destruction n'est pourtant pas toujours dépeinte de manière négative chez Tsukamoto. La conclusion de *Tetsuo II*, par exemple, nous montre la famille du protagoniste se tenant parmi les ruines

d'une ville dévastée. La femme souligne le silence qui règne sur ce paysage. La mort, après tout, c'est aussi le calme éternel qui succède à l'agitation temporaire de la vie. ■



FIRES ON THE PLAIN (2014)



CINÉMA > 274, RUE MICHAUD RIMOUSKI (QC)

PARALOEIL.COM > LOCATION D'ÉQUIPEMENTS



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

SODEC
Québec

Culture
et Communications
Québec

TELEFILM
CANADA

Entretien avec Donigan Cumming

propos recueillis par Philippe Gajan



A PRAYER FOR NETTIE (1995)



ERRATIC ANGEL (1998)

L'ŒUVRE DU PHOTOGRAPHE DONIGAN CUMMING EN VIDÉO (DE **A PRAYER FOR NETTIE** À **EXIT INTERVIEW** EN 2014) est atypique, foisonnante et extrêmement cohérente. À la frontière du documentaire, pratique qu'il n'a cessé d'interroger voire de dénoncer, son œuvre dérange, provoque, mais surtout modifie à jamais notre regard sur le monde. Acteur de son propre univers peuplé de corps vieillissants, d'âmes déchues, de situations en apparence dégradantes, il décline, film après film, le portrait d'une humanité que d'autres auraient ignorée, cachée, ensevelie sous des tonnes de complaisance. Les êtres qui hantent cette humanité de la marge sont devenus ses modèles et les personnages de son théâtre de l'absurde. Plus encore, en les faisant jouer et rejouer leur propre rôle, il a filmé à travers le temps les relations, parfois acrimonieuses, qu'il a tissées avec eux, les poussant dans leurs retranchements les plus intimes et, en retour, dans ses propres retranchements comme dans les nôtres. La démarche de l'artiste, d'une rare fidélité envers ses « modèles » (on peut parler d'une troupe au sens théâtral), est « déviante », c'est-à-dire qu'elle dévie notre regard tout en nous forçant à voir. Elle nous a donc paru exemplaire dans le cadre de ce numéro qui traite des expériences limites et du corps dans tous ses états. Sur le DVD que nous éditons à cette occasion : **A Prayer For Nettie** (1995) et **Erratic Angel** (1998), deux films très représentatifs de cette démarche. Nous avons rencontré Donigan Cumming pour aller à la source de ce travail.

24 images : *Pourriez-vous nous parler de ce qui a motivé votre travail et, notamment, comment vous avez rencontré ceux qui deviendront vos acteurs/modèles durant toutes ces années.*

Donigan Cumming : Au départ, j'avais un intérêt à la fois émotionnel et théorique très fort pour le documentaire, particulièrement en photographie. Mais je m'interrogeais sur la méthode, le processus, et je n'étais pas d'accord avec les réponses que m'apportait la pratique traditionnelle de la plupart de mes prédécesseurs.

En 1981, j'ai démarré un important projet documentaire photographique. À cette époque, je n'étais pas particulièrement intéressé par le cinéma, mais je connaissais le travail de Robert Morin et Lorraine Dufour (je pense par exemple à **Le voleur vit en enfer**, sorti en 1984), et celui de Jean Rouch. Et cela m'encourageait car je trouvais que tous les deux avaient une démarche similaire à celle que j'envisageais. La dimension ethnographique du cinéma de Rouch

me passionnait tout autant que les aspects « fabuleux » du travail de Morin, la façon unique qu'il a de faire advenir les choses. Son côté affamé, la liberté absolue... Je ne voulais pas faire du cinéma ou de la vidéo de la même façon que lui, mais je voulais faire des photos dans le même esprit. De plus, je n'aimais pas la narration classique, mais plutôt l'absurde, le théâtre de l'absurde, la comédie absurde... J'admirais Ionesco, Beckett, Pinter, et leur façon d'approcher la réalité me paraissait très volontaire et intéressante.

C'est donc avec cet état d'esprit que j'ai entrepris ce vaste projet photographique qui est devenu *Reality and Motive in Documentary Photography*. Je n'avais pas prévu de le faire en trois parties, mon travail est très intuitif. D'ailleurs, l'un des aspects que je préfère en vidéo est justement que je ne sais jamais où je m'en vais. Je commence par une idée générale que je m'empresse d'oublier au fur et à mesure que je progresse. En photographie, j'étais plus dogmatique

à cette époque, mais cette fois-là, je ne savais réellement pas où je m'en allais... J'avais tout d'abord décidé d'aller à la rencontre d'une population urbaine défavorisée. Dans ce temps-là, une bonne partie de la photographie documentaire était une sorte de sociologie qui regardait vers le bas. Les grands noms en anthropologie et en ethnographie étaient souvent issus de la classe moyenne et de la classe moyenne supérieure et, plutôt que de s'étudier eux-mêmes, ils préféraient visiter des taudis. J'ai pensé que c'était une bonne manière de commencer. La première partie du documentaire se concentrait donc sur une journée d'un livreur de dépanneur. Je l'ai suivi, évoluant dans son quartier. Et bien sûr, j'ai décidé de mêler les cartes, d'ajouter de la confusion en mêlant les temps, les séquences, les protagonistes, les lieux... Puis, tout naturellement, comme une sorte de réponse à la première partie, j'ai choisi, pour la seconde partie, d'aller photographier dans les banlieues cossues, à la rencontre de la classe moyenne.

Et dans la troisième partie, j'ai tout fait exploser! Je suis tombé par hasard sur les lettres qu'une femme écrivait à Elvis Presley qu'elle croyait encore vivant. Pendant trois ou quatre ans, elle lui a écrit ou elle pensait lui écrire par l'intermédiaire de la boîte postale d'un journal à potins. Ces lettres, des centaines (j'ai eu accès à 11 mois de cette correspondance), étaient étonnantes. J'ai décidé d'aller à la rencontre de cette femme. Je ne l'ai pas trouvée, mais en faisant des recherches, j'ai amassé énormément de matériel et j'ai alors fait des fans d'Elvis le sujet de cette troisième partie. Une fin parfaite, d'autant plus que je transformais aussi les gens croisés dans la première et la deuxième partie en fans d'Elvis! Le projet est ainsi devenu un vrai faux documentaire... qui se présentait comme un documentaire.

Parmi tous les gens que j'ai croisés durant cette aventure, il y en avait un certain nombre à qui je m'étais énormément attaché et qui, artistiquement, correspondaient parfaitement à ce que je cherchais. J'aimais le type de contrôle que j'exerçais sur eux, et ils avaient envie d'être dirigés de cette façon. J'ai continué à travailler avec une trentaine d'entre eux pour *The Mirror, The Hammer, and The Stage*, une installation qui poussait plus loin encore ma confrontation avec le documentaire traditionnel. C'était plus fou, et cela se voulait plus fou. Et c'est à ce moment que j'ai redécouvert

un modèle qui m'intéressait plus particulièrement et avec qui j'ai fait l'une de mes expositions suivantes, *Pretty Ribbons*: c'était Nettie. Au début des années 1990, je travaillais avec Nettie, je photographiais Nettie, je filmais Nettie, et ce jusqu'à sa mort en 1993. Ce que j'ai trouvé avec elle est très particulier, particulier notamment aux femmes, et aux femmes qui vieillissent. Les hommes en vieillissant souvent s'enlisent, ils deviennent de plus en plus déprimés, ils s'assèchent puis ils abandonnent. Les femmes ont une énergie différente qui leur permet de se réinventer au fur et à mesure. Nettie a fait énormément de choses dans sa vie. Elle venait de Sudbury; elle a été journaliste, elle voulait partir pour New York mais la guerre l'en a empêchée et elle s'est arrêtée à Montréal; elle s'est mariée, a fondé une famille, son mari est mort, elle a élevé seule ses enfants. Elle a alors décidé de devenir actrice et a eu une carrière bien remplie comme figurante, car elle avait un physique particulièrement remarquable. C'est en finissant le film sur Nettie en 1995 que je me suis rendu compte que j'allais avoir énormément de mal à laisser tomber tous ces gens avec qui je travaillais depuis 15 ans, avec cette communauté que j'avais imaginée et construite. J'ai donc décidé de les suivre, quels que soient les chemins différents qu'ils empruntaient parfois. L'homme avec qui j'ai ensuite travaillé pour *After Brenda* en 1996 est de nouveau dans la vidéo que j'ai faite l'an dernier, *Exit Interview*, vidéo qui est dédiée à un homme que j'ai photographié dès le début des années 1980 et qui est mort récemment. La plupart de mes vidéos sont dédiées à l'un de ces compagnons de route aujourd'hui décédés.

En 1995, vous réalisez donc votre première vidéo. Qu'est-ce qui a motivé ce passage alors qu'à l'époque votre travail photographique était reconnu?

J'ai eu à un certain moment le sentiment que mes photographies devenaient « muettes », qu'elles n'avaient plus rien à dire, qu'elles n'étaient plus assez électriques. Je trouvais qu'elles n'arrivaient plus à exprimer avec suffisamment de force mes préoccupations du moment, ce que j'avais à dire. Je m'interrogeais sur la tradition dans laquelle j'évoluais, sur le type de photographies que je prenais, sur le genre de documentaire que je pratiquais.



REALITY AND MOTIVE IN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY part 1 et 2 (1986)



© Donigan Cumming 1984

J'avais donc atteint une limite et j'avais besoin de trouver quelque chose de plus énergisant. Après avoir pris beaucoup de photos dans les années 1980, je sentais que j'avais besoin d'autre chose. De plus, il y avait un aspect de ces photos qui m'avait toujours frustré : je n'étais pas totalement, pas exactement en elles. Je voulais que les gens jouent pour moi, mais je souhaitais également entrer en interaction avec eux, m'engager à leur côté. C'est cet aspect réflexif que la vidéo favorisait. Je pouvais entrer dans le champ, parler à la caméra alors que je leur parlais. Avec la photo, certes, j'étais aux commandes, c'est moi qui définissais le cadre, j'avais parfaitement conscience de la réalité que je construisais. Mais ce que je recherchais, c'était le sentiment du cinéma-vérité. Je ne voulais pas du traditionnel documentaire-pris-sur-le-vif, je ne voulais plus être « la mouche sur le mur », invisible, qui observait, mais un frelon qui piquait. Je cherchais quelque chose de différent, une attitude différente.

Il se trouve de plus que, techniquement, la vidéo était devenue à cette époque accessible et maniable pour une personne seule. Pas besoin d'une équipe, j'utilisais le son qu'enregistrait la caméra et je pouvais immédiatement commencer le montage qui me prenait rarement plus d'une journée.

J'ai tourné mes quatre premières vidéos en Hi-8, et j'aimais l'innocence de cette époque, malgré les imperfections techniques. Le monde de la photographie d'où je venais était beaucoup plus compétitif, plus « artistique » mais, avec la vidéo, j'étais comme un petit garçon, je m'en fichais ! Et il y avait un aspect davantage pratique : l'univers de la vidéo était beaucoup moins rigide et je me disais que si je pouvais sortir quelque chose de cette matière, cela circulerait partout. Je ne voulais pas particulièrement devenir cinéaste, je ne cherchais pas à faire de long métrage. Mais j'allais dans les festivals et j'occupais cette petite place que les gens sérieux du cinéma nous laissent pour jouer. Et j'aimais jouer !

Quand je regarde aujourd'hui *A Prayer For Nettie*, je suis sidéré de voir combien j'étais à la fois innocent et agressif. J'étais arrogant, mais comme peut l'être un garçon de 11 ans. Comme lui, j'étais très méfiant dans mon rapport au monde, au monde des adultes et à leurs préoccupations. À cet âge, vous savez exactement ce que vous voulez – en tout cas c'est le souvenir que j'ai –, et vous n'en avez rien à foutre du reste. Je brisais toutes les règles de la technologie, je ne savais pas ce que je faisais, mais je le faisais avec beaucoup de confiance. J'adorais ça, c'était l'endroit idéal pour moi.

Vous semblez agir en réaction à une certaine idée du documentaire. Considérez-vous que votre travail est provocateur ?

C'est bien sûr une provocation. Je suis un artiste parce que j'aime, parce que j'espère, parce que je cherche à changer ce que les gens ont dans la tête, tout en ayant un certain contrôle sur la façon de le faire. Je cherche à amener les gens à penser différemment, tant leur réalité, que le monde dans lequel ils vivent, leur propre corps, ce qui va leur arriver quand ils vont vieillir... Je cherche à les amener à imaginer leur vie si les circonstances avaient été



EXIT INTERVIEW (2014)

différentes. En ce sens, c'est vrai que je suis provocateur, mais c'est comme cela que je conçois l'art. Même si cela fait effectivement de moi un type d'artiste particulier. C'est ce que je voulais dire en parlant du frelon que je souhaitais être plutôt que la mouche. Je pense simplement qu'un bon film, qu'une bonne photographie doit affronter le monde et trouver sa place en lui. Je ne dis pas que cela ne peut pas fonctionner autrement, mais je suis une sorte d'artiste social : je fais face à des gens, aux problèmes qu'ils affrontent dans leur vie, mais aussi à mes propres problèmes. Ce sont parfois des milieux de vie volatiles, pénibles, mais le plus souvent gratifiants.

Je n'aime pas les œuvres qui se nourrissent de complaisance et d'amnésie. C'est pourquoi les dispositifs que j'utilise sont agressifs, parce que je ne veux pas que le spectateur puisse se reposer. Je ne souhaite pas non plus qu'il quitte la pièce. Il y a un équilibre à trouver, il faut qu'il reste là à regarder ce que vous lui montrez, même si vous le placez dans une situation d'inconfort. Bien sûr, il y a des limites à ce que vous pouvez vous permettre, sinon il s'en va, mais c'est comme ça que l'art fonctionne.

Je suis souvent irrité par la complaisance dont font preuve beaucoup de gens. Je n'aime pas la manière dont ils réfléchissent très superficiellement à ce qui leur arrive. Ils trouvent très facilement le moyen d'ignorer complètement des pans entiers de la société dans laquelle ils évoluent. À l'inverse, je pense que des gens comme Albert [dans *A Prayer for Nettie*] sont des trésors nationaux. Il vivait de l'aide sociale, aux crochets de l'État, mais n'importe quelle société se doit de supporter des gens comme lui.

Concevez-vous votre pratique comme politique ?

Outre les conséquences personnelles et sociales, mon travail a nécessairement des répercussions politiques. Beaucoup de gens ne sont pas à l'aise avec mes opinions. Pour eux, quelqu'un qui ne travaille pas ne vaut rien, alors que je crois qu'il faut penser plus largement la différence. Ça ne fait pas de moi quelqu'un de particulier, mais je suis un rêveur après tout, un peu idéaliste, et je pense qu'il faut prendre soin les uns des autres, arrêter de se faire la guerre, protéger notre environnement et nettoyer les dégâts.



© Donigan Cumming 1995

A PRAYER FOR NETTIE

Le cinéma documentaire, tout comme la photographie documentaire, est victime des mêmes maux que la société que je décris dans mon travail : complaisance, ambition, dépendance à des points de vue sensationnalistes et simplistes, absence de préoccupations réelles. Le documentariste qui fait semblant d'être intéressé par la condition humaine, mais qui ne l'utilise que comme tremplin pour son ambition personnelle, m'irrite au plus haut point. Et dès le commencement, mon intention avec la photographie était d'irriter ces faiseurs complaisants, mes collègues ! Je voulais les défier, les faire réfléchir sur leur vanité et leur façon trop simple de résumer les choses. Et ce qui m'a surpris dans le monde de la vidéo, c'est que je suis tombé sur le même genre de personnes qui m'irritaient 15 ans plus tôt. Dans les festivals, je croisais des gens socialement engagés, pratiquant un cinéma vérité, mais s'ils avaient su que je payais les gens qui apparaissent dans mes vidéos, ils auraient été furieux contre moi, ils auraient considéré cela totalement contraire à l'éthique. Je dois être un peu naïf, je ne m'attendais pas à une telle attitude dans ce milieu. J'ai persévéré, j'ai continué à me rendre dans ces festivals de films documentaires où je devais être perçu comme Darth Vader. Mais, comme photographe, j'y étais déjà habitué.

Est-ce que cette pratique et cette proximité avec les gens vous ont transformé ?

Je n'ai plus le même rapport à ce qui me motive aujourd'hui qu'il y a 15 ans. Quand je regarde en arrière, parfois je ne comprends pas. En fait, pas exactement. Je vois très bien les impulsions qui m'ont amené à faire ce que j'ai fait, mais si j'ai changé, c'est certainement parce que durant tout ce temps, une fois que j'avais fait quelque

chose, je le laissais derrière moi. Je n'y pensais plus, je passais à autre chose. Même s'il y a une sorte de cohérence dans ce que j'ai réalisé, je ne me sens pas prisonnier de ces idées qui m'ont animé durant toutes ces années. Donc, le changement qui s'est opéré en moi est simplement lié au sentiment d'être passé à autre chose, même s'il m'est arrivé de revisiter mon travail comme dans *Prologue* et *Epilogue*, par exemple. Mais j'ai conçu ces deux expositions comme une réponse à l'invasion américaine en Irak qui venait juste d'avoir lieu. J'étais tellement en colère ! Dans ce cas, j'ai réutilisé le matériel de mes œuvres des 20 années précédentes et j'en ai fait une sorte d'énorme collage. J'ai donc fait un pas de côté, comme l'an dernier avec *Exit Interview*. J'ai croisé par hasard l'un de mes acteurs que je n'avais plus vu depuis plus de dix ans. Il avait disparu, je ne savais pas où il était. On a décidé de travailler de nouveau ensemble, et j'ai commencé à le filmer. Nos rapports avaient changé bien sûr. J'ai appelé cette vidéo *Exit Interview* car, en réalité, ce que j'avais sous les yeux était une comédie

noire sur un documentariste qui se faisait virer par son sujet ! Le personnage principal était extrêmement en colère contre moi. Souvent, il me disait de lui foutre la paix, de le laisser seul, il me virait. J'ai gardé ce moment où je me fais mettre dehors, il n'y avait rien à ajouter !

De la même manière ma relation avec Colin, le protagoniste de *Erratic Angel*, était très acrimonieuse, mais à l'époque, j'utilisais cette irritation comme un élément dramatique supplémentaire. Je connaissais bien tous ces gens et nous jouions en quelque sorte un jeu. Un jeu que j'avais découvert pouvoir jouer avec eux dans *A Prayer For Nettie*, lors de cette scène finale entre Albert et moi. Vous ne pouvez que tomber par hasard sur des choses comme ça ! Colin était particulièrement bon à ce jeu car il me suffisait d'appuyer sur le bouton de la caméra et il se fâchait contre moi d'une manière extrêmement prévisible. C'est un gars très intelligent, qui a une vision du monde très nette et absolument pas de temps à perdre avec des moins que rien comme moi. Et en même temps, nous nous apprécions beaucoup. Mais il devait sortir cette colère qu'il avait en lui, cette acrimonie qui teintait nos rapports et que je trouvais très intéressante à filmer. Avec Pierre, dans *Exit Interview*, c'est un peu le même type de relation et je trouvais que c'était drôle de le voir me frapper, que c'était l'essence de cette tragicomédie. C'est mon dernier tour de piste en quelque sorte, je suis viré. D'une certaine manière, c'est toujours ce que j'ai été, une sorte de jouet mécanique dont les piles seraient maintenant en train de mourir. C'est terminé, le jeu est fini, j'ai eu mon heure de gloire. C'est aussi cela être un artiste, un créateur. Il y a un moment où c'est fini, où l'on tombe en panne sèche. Mais en même temps, je me sens débordant d'énergie, alors... 



TEXTE ALEX F.R.

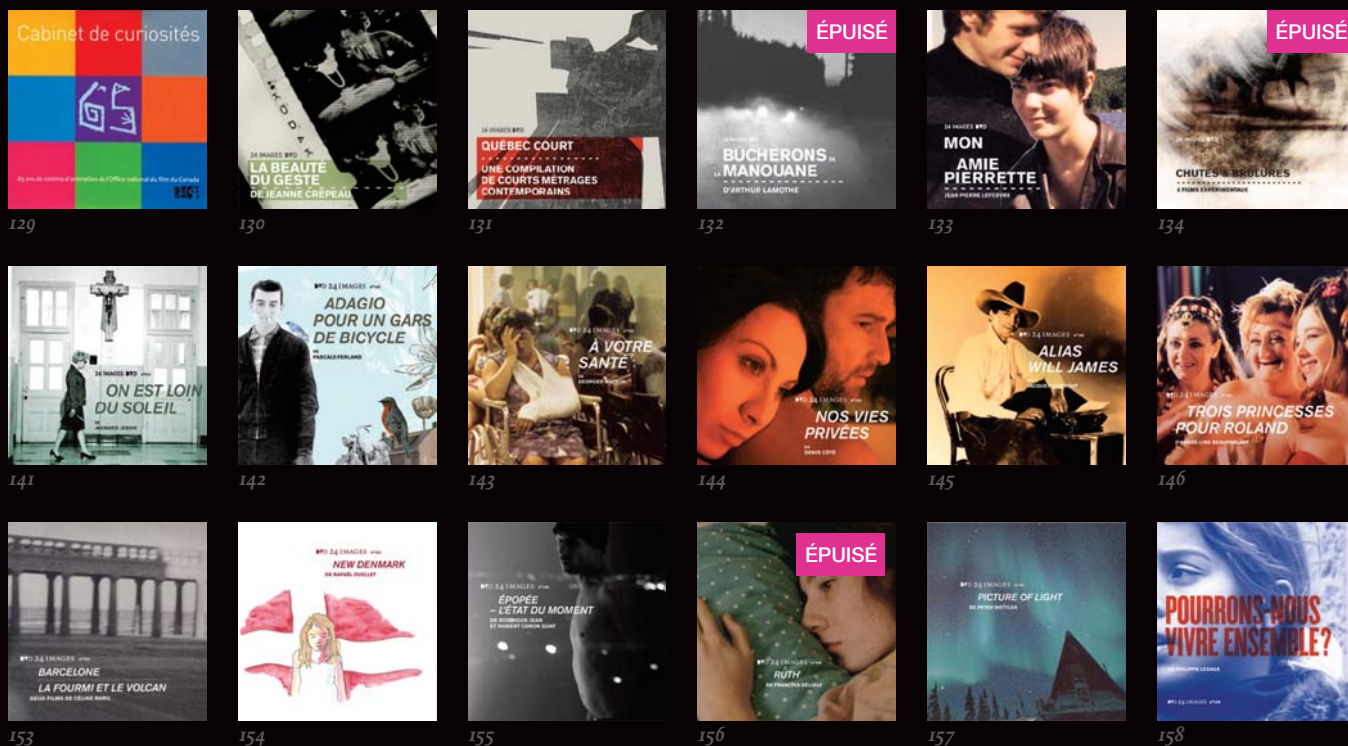
COMBO

Quart de poulet *et* FILM



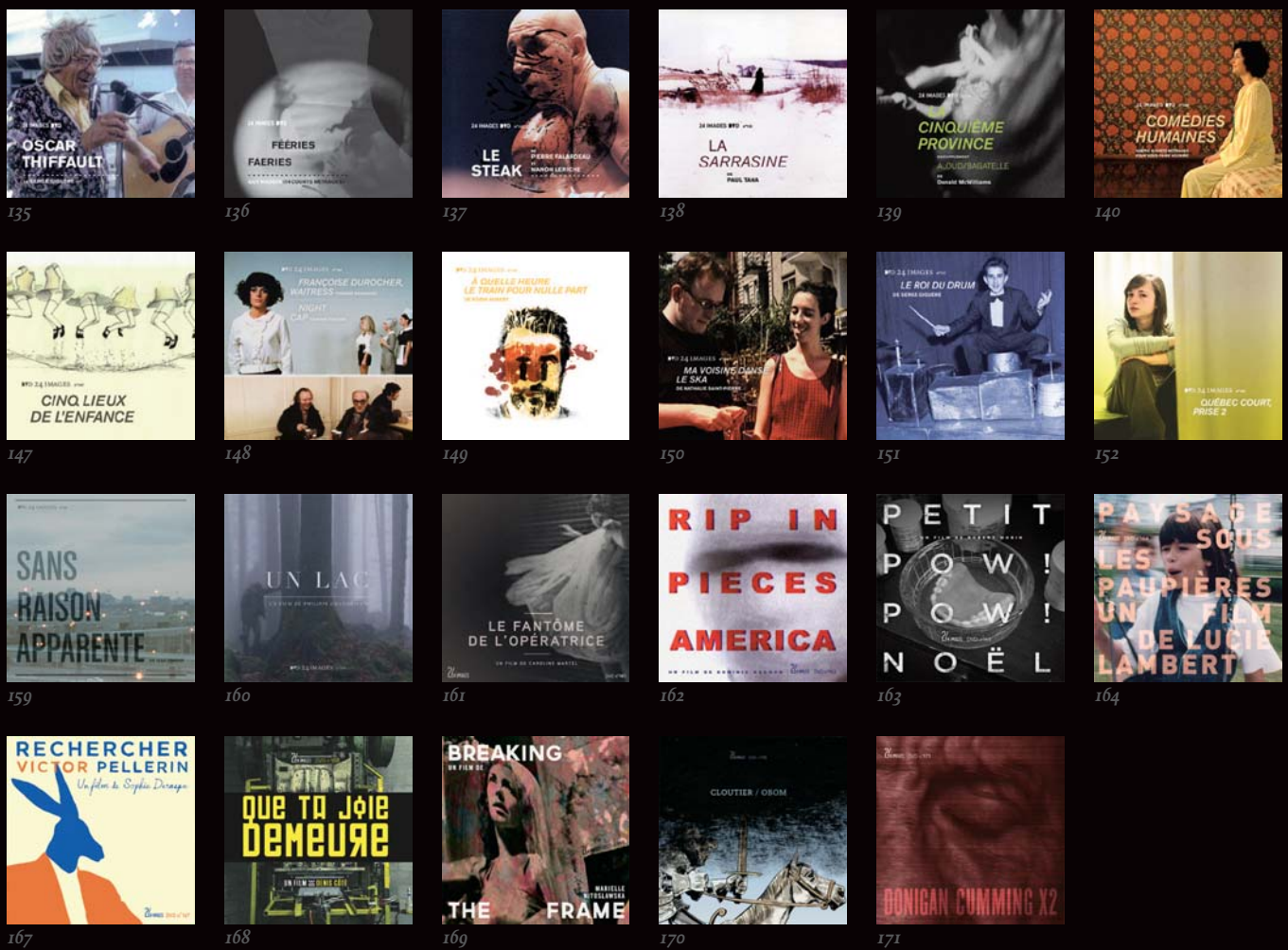
DESSIN V.GIARD





LA COLLECTION DVD 24 images

- RÉALISATEUR – Titre Numéro du DVD
- JEREMY PETER ALLEN – Requiem contre un plafond 140
 ROBIN AUBERT – À quelle heure le train pour nulle part 149
 ALBÉRIC AURTENÈCHE – M'ouvrir 152
 CÉLINE BARIL – Barcelone 153 – La fourmi et le volcan 153
 ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT – Trois princesses pour Roland 146
 RÉMY BEAUSOLEIL – Sales images 134*
 ANDRÉ BRASSARD – Françoise Durocher, waitress 148
 RICHARD BROUILLETTE – Trop c'est assez 166
 NATHALIE BUJOLD – Emporium 165
 HUBERT CARON GUAY – Épopée, l'état du moment 155
 JEAN CHABOT – Sans raison apparente 159
 CLAUDE CLOUTIER – Compilation 170
 DONIGAN CUMMING – A Prayer For Nettie 171 – Erratic Angel 171
 DENIS CÔTÉ – Nos vies privées 144 – Que ta joie demeure 168
 MICHÈLE COUNOYER – La basse cour 129
 JEANNE CRÉPEAU – La beauté du geste 130
 DEFASTEN – Density 1 134*
 MICHEL DE GAGNÉ – Sales images 134*
 FRANÇOISE DELISLE – Ruth 156*
 SOPHIE DERASPE – Rechercher Victor Pellerin 167
 LES DREW – La terre est habitée 129
 GEORGES DUFAUX – À votre santé 143
 LORRAINE DUFOUR – Le voleur vit en enfer 165
 SOPHIE DUPUIS – Si tu savais Rosalie 147
 GUY ÉDOIN – Les eaux mortes 131
 ANNE ÉMOND – Sophie Lavoie 152
 PIERRE FALARDEAU – Le steak 137
 PASCAL FÉRLAND – Adagio pour un gars de bicyclette 142
 – La défaite du général Pringle 142 – Michel Brûlé 142
 – La mort de Tarzan 142
 PETER FOLDÈS – La faim 129
 ANDRÉ FORCIER – Night Cap 148
 GUILLAUME FORTIN – Dolores 152
 DOMINIC GAGNON – RIP in Pieces America 162
 MICHEL GÉLINAS – Sales images 134*
 SUZANNE GERVAIS – L'atelier 129
 SERGE GIGUÈRE – Oscar Thiffault 135 – Le roi du drum 151
 MAXIME GIROUX – Les jours 131
 JACQUES GOUBOUT – Alias Will James 145
 PHILIPPE GRANDRIEUX – Un lac 161 – Leçon de cinéma de Philippe Grandrieux 161
 PIERRE HÉBERT – Souvenirs de guerre 129 – Seule la main... 134*
 CHRISTOPHER HINTON – Blackfly 129
 RODRIGUE JEAN – Épopée, l'état du moment 155
 RENÉ JODOIN – Rectangle et rectangles 129
 JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134*
 MANON LABRECQUE – En deçà du réel 165



LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147 – Paysage sous les paupières 164
 ARTHUR LAMOTHE – Bichérons de la Manouane 132*
 SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131
 CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129
 JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133
 JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141
 KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134* – Passage 152
 MANON LERICHÉ – Le steak 137
 PHILIPPE LESAGE – Pourrons-nous vivre ensemble? 158
 ARTHUR LISETT – Very Nice Very Nice 129
 GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon
 Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombra Dolorosa 136 – A
 trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition I 136 – Audition
 II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 –
 Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose
 136 – Hospital fragment 136
 CAROLINE MARTEL – Le fantôme de l'opératrice 161
 PETER METTLER – Picture of Light 157
 DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 –
 Aloud/Bagatelle 139
 FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134*
 ROBERT MORIN – Petit Pow! Pow! Noël 163 – Le voleur vit en enfer 165
 SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134*
 SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131
 MARIELLE NITOSLAWSKA – Breaking the frame 169
 OBOM – Compilation 170
 RAFAËL OUELLET – New Denmark 154
 HALIMA OUARDI – Mokhtar 152
 FRÉDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131
 SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl Ha! Ha! 152
 KAJ PINDAL – La terre est habitée 129
 BRETISLAV POJAR – E 129
 VANYA ROSE – Montréal stories 1944 147
 NICOLAS ROY – Petit dimanche 131
 NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150
 DAÏCHI SAÏTO – « All that rises » 134*
 LISA SFRISO – Les adieux 147
 MARTIN TALBOT – Un homme de main 140
 PAUL TANA – La Sarrasine 138
 STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140
 MARIE-HÉLÈNE TURCOTTE – La formation des nuages 147
 ESTHER VALIQUETTE – Le récit d'A 165
 FRANK VITALE – Hitch-Hiking 165
 * DVD ÉPUISÉ – La revue pourrait être disponible contactez-nous.
 Tous les titres sont en version intégrale. BONDE COMMANDE EN PAGE 2

Retour sur une année de cinéma

Les retours que l'on fait sur une année de cinéma ont ceci de nécessaire qu'ils permettent de réaffirmer nos positions face au cinéma et à ce que l'on attend de lui. C'est pourquoi, plutôt que de livrer simplement des listes de films, qui demeurent toujours muettes quant à ce qui les a motivées, nous avons voulu éclairer nos choix par des textes, tous très personnels, qui, chacun à leur façon, témoignent de ce qui anime les auteurs de notre revue. Voici donc, en dix textes, notre portrait de l'année 2014.

10 x 10 films de 2014



7 mentions

Apolline Caron-Ottavi

Par ordre alphabétique

Le conte de la princesse Kaguya

d'Isao Takahata (n° 169) FNC

Eau argentée, Syrie autoportrait

d'Oussama Mohammad et

Wiam Simav Bedirxan (n° 169)

Fires on the Plain

de Shinya Tsukamoto

(présent numéro)

The Grand Budapest Hotel

de Wes Anderson (n° 167)

Incompresa d'Asia Argento (FNC)

Nymphomaniac 1 & 2 de Lars Von Trier

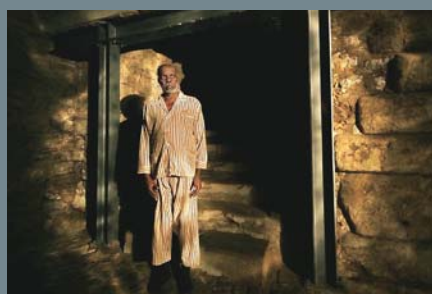
P'tit Quinquin de Bruno Dumont (n° 169)

Réalité de Quentin Dupieux (n° 170)

Sommeil d'hiver de Nuri Bilge Ceylan

(présent numéro)

Under the Skin de Jonathan Glazer



4 mentions

Robert Daudelin

Par ordre alphabétique

Bamako temps suspendu

de Sylvain L'Espérance

Bird People de Pascale Ferran (n° 168)

Cavalho Dinheiro de Pedro Costa

(entretien n° 170) FNC

Citizenfour de Laura Poitras

Eau argentée, Syrie autoportrait

d'Oussama Mohammad et

Wiam Simav Bedirxan (n° 169) FNC

Foxcatcher de Bennett Miller (n° 168)

National Gallery de Frederick Wiseman (RIDM)

Tel père, tel fils de Hirokazu Kore-eda (n° 164)

Trois histoires d'Indiens de Robert Morin (n° 167)

Journey to the West/Xi you de Tsai Ming-liang (n° 169) FNC



4 mentions

Bruno Dequen

1. **P'tit Quinquin** de Bruno Dumont (n° 169)

2. **Under the Skin** de Jonathan Glazer

3. **Eau argentée, Syrie autoportrait**

d'Oussama Mohammad et

Wiam Simav Bedirxan (n° 169) RIDM

4. **The Grand Budapest Hotel** de Wes Anderson (n° 167)

5. **Le conte de la princesse Kaguya** d'Isao Takahata (n° 169) FNC

6. **The Look of Silence** de Joshua Oppenheimer (RIDM)

7. **Adieu au langage** de Jean-Luc Godard (n° 169)

8. **Hard to Be a God** d'Alexei German (présent numéro)

9. **Le vent se lève** de Hayao Miyazaki

10. **Maïdan** de Sergei Loznitsa (n° 169)



5 mentions

Helen Faradji

1. **Birdman** d'Alejandro Gonzales Iñárritu (sur notre site)

2. **Mommy** de Xavier Dolan (n° 168)

3. **Under the Skin** de Jonathan Glazer (sur notre site)

4. **Deux jours, une nuit** de Luc et Jean-Pierre Dardenne (sur notre site)

5. **Ida** de Pawel Pawlikowski (sur notre site)

6. **The Tribe** de Myroslav Slaboshpytskiy

7. **La marche à suivre** de Jean-François Caissy (n° 169)

8. **Party Girl** de Marie Amachoukeli, Claire Burger et Samuel Theis

9. **Maps to the Stars** de David Cronenberg (n° 170)

10. **The Raid 2** de Gareth Evans (sur notre site)

Alexandre Fontaine Rousseau

1. *Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch (n° 167)
2. *Eau argentée, Syrie autoportrait* d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan (n° 169) RIDM
3. *Under the Skin* de Jonathan Glazer
4. *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson (n° 167)
5. *Le conte de la princesse Kaguya* d'Isao Takahata (n° 169) FNC
6. *Tu dors Nicole* de Stéphane Lafleur (n° 168 + entretien n° 169)
7. *Gone Girl* de David Fincher
8. *Réalité* de Quentin Dupieux (n° 170)
9. *A Most Wanted Man* d'Anton Corbijn
10. *L'image manquante* de Rithy Panh (n° 164)



3 mentions

Philippe Gajan

Adieu au langage de Jean-Luc Godard (n° 169)
Before We Go de Jorge Léon (FNC)
Eau argentée, Syrie autoportrait d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan (n° 169) RIDM
Nymphomaniac 1 & 2 de Lars von Trier
P'tit Quinquin de Bruno Dumont (n° 169)
Révolution Zendj de Tariq Teguia (FNC)

Room Tone de Céline Baril (n° 169)
Saint-Laurent de Bertrand Bonello (Cinéma)mania
Sommeil d'hiver de Nuri Bilge Ceylan (présent numéro)
Transatlantique de Félix Dufour-Laperrière (n° 169)



3 mentions

Gérard Grugeau

Par ordre alphabétique

Adieu au langage de Jean-Luc Godard (n° 169)
Bird People de Pascale Ferran (n° 168)
Cavalo Dinheiro de Pedro Costa (entretien n° 170) FNC
Eau argentée, Syrie autoportrait d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan (n° 169) RIDM

Ida de Pawel Pawlikowski
L'amour au temps de la guerre civile de Rodrigue Jean (présent numéro)
Maidan de Sergei Loznitsa (n° 169)
Only Lovers Left Alive de Jim Jarmusch (n° 167)
P'tit Quinquin de Bruno Dumont (n° 169)
Under the Skin de Jonathan Glazer



3 mentions

Marie-Claude Loisel

Adieu au langage de Jean-Luc Godard
Atlas d'Antoine D'Agata (RIDM)
Room Tone de Céline Baril
Journey to the West de Tsai Ming-liang (n° 169) FNC
Trois histoires d'Indiens de Robert Morin
Buenos Noches, España de Raya Martin (présenté sur MUBI en 2014)

Quand je serai dictateur de Yaël André (RIDM)
Nuits de Diane Poitras
Eau argentée, Syrie autoportrait d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan (n° 169) FNC
Welcome to New York d'Abel Ferrara (n° 169, n° 170)



5 mentions

Gilles Marsolais

Par ordre alphabétique

Birdman d'Alejandro G. Iñárritu
Citizenfour de Laura Poitras
La danse de la réalité d'Alejandro Jodorowsky (n° 164)
Finding Vivian Maier de John Maloof et Charlie Siskel
Foxcatcher de Bennett Miller (n° 168)

The grand Budapest Hotel de Wes Anderson (n° 167)
Mr Turner de Mike Leigh
Nymphomaniac vol. 1 & 2 de Lars von Trier
Ouïghours, prisonniers de l'absurde de Patricio Henriquez
Sommeil d'hiver de Nuri Bilge Ceylan (présent numéro)



3 mentions

André Roy

Adieu au langage de Jean-Luc Godard (n° 169)
L'amour au temps de la guerre civile de Rodrigue Jean (présent numéro)
Cavalo Dinheiro de Pedro Costa (entretien n° 170) FNC
Foxcatcher de Bennett Miller (n° 168)
L'image manquante de Rithy Phan (n° 164)

Journey to the West de Tsai Ming-liang (n° 169) FNC
Love Is Strange d'Ira Sachs
Maps to the Stars de David Cronenberg (n° 170)
Tu dors Nicole de Stéphane Lafleur (n° 168 + entretien n° 169)
Under the Skin de Jonathan Glazer



3 mentions

Laisser le vent se lever

par Marie-Claude Loisel

Faire le point sur une année, c'est pour moi chercher sous la surface d'un cinéma «de qualité» les films qui ouvrent de nouveaux sentiers, plus proches de la piste des nomades que d'un tracé définitif. Il m'est impossible de parler de ces films-là sans tenir compte de ceux auxquels ils répondent, si l'on veut bien encore considérer le cinéma comme le lieu de rencontres et non comme une constellation de constructions autarciques où chacun cherche à briller. Dès lors, on ne peut que se demander ce que représente tel ou tel cinéaste dans le vaste ensemble de la production actuelle. Quelle vision sous-tend ses films et par quels moyens, sachant que toute création est non seulement la création d'un monde mais aussi *du monde* : elle participe à la construction du rapport que nous entretenons avec lui.

Partant de là, il ne s'agit plus de juger les films à distance, mais de l'intérieur. Nous laissent-ils une place pour nous glisser justement, à l'intérieur ? Nous offrent-ils un espace ouvert à tous les vents au milieu d'un cinéma si peu venté, où tant de films (la plupart) apparaissent fermés sur eux-mêmes, cadencés. Tant de ces films partout célébrés n'ont pas plus besoin de nous que nous avons besoin d'eux. Films forteresses, films machines aux dispositifs bien huilés, efficaces à souhait, n'exposant rien d'autre que leur mécanique et leurs stratégies narratives. Et je pense à *Mommy*, mais aussi à *Sommeil d'hiver* qui, sous la beauté «à couper le souffle» de ses cadres, cache un cinéma (officiel) engoncé dans la certitude de son importance, à l'image de cette bourgeoisie figée, fatiguée dont Ceylan fait le portrait, ne parvenant plus à être partie prenante du monde. Ce n'est certainement pas par hasard que le cinéaste a choisi de placer ses personnages en autarcie, dans un lieu retiré de ce qui agite la Turquie actuelle, pas plus que Dolan, qui enferme ses trois personnages dans une intimité carcérale et dans ce fameux cadre carré (dont on a fait si grand cas) pour les bombarder de champs-contrechamps sans imagination. Mais c'est dès lors le spectateur qu'il emprisonne, qu'il cloue sur place et tétanise par le déversement torrentiel et survolté de paroles et d'émotions primaires. Véritable

tank lancé à l'assaut «du public», il intime celui-ci de le suivre inconsidérément, de se laisser séquestrer dans cette citadelle où aucun dehors n'est possible, où l'altérité devient la menace suprême.

Ce sont précisément ces forteresses-là et leurs systèmes verrouillés que Godard dynamite film après film. Plus que jamais avec *Adieu au langage*, ce prodigieux inventeur de formes, ce créateur qui semble incarner à lui seul le cinéma tant sa capacité de renflammer ses forces vives est illimitée, ébranle notre rapport à l'image en s'emparant des possibilités de la 3D, non pour augmenter l'effet de réalisme, mais pour mettre en évidence le caractère fabriqué de toute image. Il nous rappelle une fois de plus que tout est une question de rapports : entre une image et une autre, entre un homme et une femme, entre la lumière et un lieu, un visage...

S'il est un autre film qui explore les possibilités de mises en rapport, c'est bien *Room Tone* de Céline Baril. Film vertigineux et entêtant, il tisse un vaste réseau de sens, de pistes, de résonances qui orchestre le choc entre des images attrapées à la volée dans une quinzaine de villes américaines et un chœur de voix tirées du cinéma américain, mêlées à celle de Martin Luther King (prononçant son fameux discours «I have a dream»). Ce qui se révèle ici, c'est le gouffre de misère qui, en 50 ans, s'est creusé entre ce rêve de justice et d'égalité et sa ruine actuelle. Le bruit de fond (*room tone*) qui s'y propage, lancinant, étouffé, est celui d'une société défaite et hagarde, profondément schizophrène.

Autre film exploitant les collisions explosives : *Quand je serai dictateur* de la Belge Yaël André. Partant de films de famille glanés dans les poubelles, la cinéaste bricole un récit à demi autobiographique par lequel elle exorcise le suicide de «Georges», son ami de jeunesse. Avec un humour iconoclaste, elle détourne le sens des images afin de tirer à boulets rouges sur une société (belge) mortifère, profitant de tous les jeux d'association pour suggérer ces autres mondes, ces autres vies possibles que, depuis ses années avec Georges, elle n'a jamais cessé de rêver. Cette incursion dans un territoire rêvé étranger à tout principe rationnel est aussi ce qui fait de *Nuits* de Diane Poitras une expérience poétique envoûtante. Film plein d'une grâce évanescence, il rejoint par sa forme onirique un état propre à la nuit, cet autre monde au seuil des songes et de la mort. Et c'est un autre monde de sensations que nous fait rejoindre à sa façon Raya Martin dans *Buenos Noche, España* par une errance étrange et débridée sur fond de téléportation, de rencontre amoureuse hors du temps et de télescopages entre le présent et le passé colonial des Philippines.

Enfin, *Welcome to New York*. La salve d'attaques que le film a déclenchée s'explique par l'acuité redoutable avec laquelle il saisit la monstruosité du pouvoir à travers la chute de DSK, ex-dirigent du FMI. Antidote radical aux loups de Scorsese, Ferrara coupe court à toute fascination. L'arrogante solitude des hautes sphères de la finance, lorsqu'elle est exposée dans sa vérité brute et brutale, n'a plus rien d'ensorcelant. ■

Autre film sans faux-fuyants, *Atlas* d'Antoine d'Agata, dont il est amplement question à la p.15.



ADIEU AU LANGAGE de Jean-Luc Godard

Un cinéma pour penser un monde (très) malade

par Philippe Gajan



EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTOPORTAIT d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan

« La mort et le mal nous agressent et nous laissent sans réponse, tout en nous fécondant : il faut que l'impensable soit pensé et lui seul mérite finalement de l'être... »¹
Marie-José Mondzain

En 2011, le cinéma nous annonçait la fin du monde, l'apocalypse des écritures (*The Tree of Life*, *Melancholia*) et Nanni Moretti abordait dans *Habemus Papam* la question de la fin de la civilisation occidentale dont il dénonçait de manière sublime (et cocasse !) l'effondrement des piliers institutionnels que représentaient jusqu'à présent, selon lui, l'église catholique romaine, la psychanalyse et l'art. Psychanalyste, à son tour, de la société occidentale contemporaine, le grand Moretti avec sa lucidité coutumière délaissait le temps d'un grand moment de cinéma ses cibles habituelles (Berlusconi, l'Italie, la politique) pour un exercice réflexif de haute voltige. Un autre italien, Paolo Sorrentino reprenait de manière plus baroque en 2013 ce thème de l'effondrement des valeurs occidentales dans *La grande bellezza*. De façon plus métaphorique, si c'est possible, la question de la fin du monde et de la guerre civile était abordée la même année par Jim Jarmusch et son très beau chant crépusculaire *Only Lovers Left Alive*, où s'affrontent zombies et vampires. Grand film romantique très fin de siècle pour dire l'épuisement d'un monde et de ses croyances.

En 2014, l'attitude très dandy de Jarmusch nous semble bien loin déjà. Entre *Eau argentée* et *Timbuktu*, ce n'est plus la civilisation occidentale qui est remise en question. La guerre civile est maintenant nommée, même si les stratégies sont bien différentes. *Eau argentée*, *Syrie autoportrait* est un film qu'on attendait depuis longtemps (façon de parler) puisqu'en plus de dénoncer (violemment, frontalement) les atrocités de la guerre en Syrie, de la guerre elle-même, les cinéastes interrogent les images que nous en faisons et notamment leur prolifération et leur réception. Oui, penser l'impensable ou, dans ce cas, se donner (et donc nous donner) les moyens de le penser. *Timbuktu*, diamant noir humaniste, ose une certaine légèreté pour parler de l'intégrisme qu'il traite comme un théâtre de l'absurde. « Quelle connerie la guerre », disait Prévert. Quand

à *Révolution Zedj*, film qui s'est « fabriqué » parallèlement aux printemps arabes, il nous accompagne sur le long chemin d'un road movie à la fois spatial et temporel pour penser ces révolutions, la mondialisation et le contemporain, mais vus depuis l'autre côté de la Méditerranée. Et même si le discours paraît parfois amer, désillusionné, il a l'ampleur d'une véritable réflexion à hauteur du monde.

Plus proche de nous, le film de Rodrigue Jean, prête donc son titre à ce qui traverse et unit pour moi le cinéma de 2014. La guerre civile, c'est aussi les riches contre les pauvres, la faillite du néolibéralisme, la drogue et la prostitution dans Hochelaga-Maisonneuve (le quartier Centre-Sud de Montréal), c'est le trio de *Mommy* en guerre contre l'institution ou *Corbo*, le nouveau film de Mathieu Denis sur le FLQ. C'est aussi mai 68 chez Bonello (motif récurrent s'il en est), le mal chez Dumont, le pouvoir chez Ceylan et la corruption dans *Léviathan*. Alors, choc des civilisations ou guerre civile ? Le cinéma a choisi son camp.

Ah oui... René Vautier (*Avoir 20 ans dans les Aurès, Afrique 50*) est mort. Le combattant, le cinéaste, le communiste, le grand humaniste anticolonialiste, est mort. Dans les années 1990, de passage à Montréal, il nous disait que c'était à notre tour, nous plus jeunes (à l'époque...), de mener le combat. Il passait le flambeau. Les guerres, il les a filmées toute sa vie. Bien sûr l'Algérie, mais aussi les luttes ouvrières. Sur la mort d'un ouvrier lors des manifestations et des grèves à Brest en 1950, il a filmé *Un homme est mort* (le titre est emprunté à un poème d'Éluard). Le film a disparu aujourd'hui, mais Étienne Davodeau et Kris en ont fait une bande dessinée. Le combat continue...

1. Entrevue parue dans *Médiapart* le 11 janvier 2015 au lendemain des carnages de *Charlie Hebdo* et de l'hypermarché casher.

L'âge des possibles

par Gérard Grugeau



L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE de Rodrigue Jean

Partir encore et toujours de Godard chez qui, face à la fatigue du monde, le texte et l'image demeurent un champ de possibles à défricher alors qu'il n'y a plus de langage. Comment continuer à dire ce monde devenu illisible, comment (re)donner à voir, comment renouer avec ce qui est perdu et chercher l'embrasement, parfois avec de nouvelles armes : voilà ce qui a, en quelque sorte, guidé nos choix à l'heure des bilans.

Godard avec son *Adieu au langage* ouvre la marche parce que son cinéma cherche encore aujourd'hui à lier l'homme et la technique (ici, la 3D), à cultiver le souci d'autrui pour défier la déréliction du temps présent. Ce cinéma qui invite à se réconcilier avec l'expérience intérieure pour appréhender le réel, c'est aussi celui de Rodrigue Jean. *L'amour au temps de la guerre civile* est un film d'une intensité sidérante qui accroît notre présence au monde et appelle aux expériences transformatrices sur les ruines d'une société capitaliste marchande aux abois. Cette sidération porteuse d'une « vérité qui aveugle » tient aussi au numérique et à la puissance expressive de ses outils. Puissance qui permet de renouveler les formes, de désacraliser l'art et de travailler dans une autre économie du cinéma comme dans le cas de Pedro Costa qui, avec *Cavalo Dinheiro*, poursuit son étude d'une communauté d'hommes « qui tombent », éternels déclassés d'un empire moribond et d'une révolution détournée. Saluons ici une oeuvre hypnotique sur le Portugal contemporain, qui risque l'abstraction tout en convoquant la mémoire du cinéma pour renforcer l'intensité de la vision.

Godard encore : nécessité de préserver la mémoire historique, comme le fait avec une gravité entêtante Pawel Pawlikowski dans *Ida*, oeuvre à la beauté prégnante, traversée d'une inquiétude douloureuse, où nous est révélée, grâce à deux magnifiques portraits de femmes, l'amnésie volontaire de la Pologne des années 1960 face à l'horreur nazie. Mémoire aussi de l'Histoire en train de se faire

dans l'Ukraine d'aujourd'hui, alors que *Maïdan* de Sergei Loznitsa réinvente la place du spectateur et enregistre en longs plans fixes la ferveur d'un peuple comme entité agissante, qui reprend ses droits sur l'Histoire en retrouvant le sens de la lutte et de la solidarité. Enfin, plongée terrifiante dans le conflit syrien pour Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan qui, dans *Eau argentée, Syrie autoportrait*, affirment non seulement leur désir de récréer du dialogue et du sens dans les décombres du monde, mais questionnent aussi notre rapport aux images en rendant compte, par le biais du *found footage*, d'un déplacement du cinéma à l'heure de la multiplication des écrans et des sources d'information. Ici, on résiste et on tente de contrer le morcellement des territoires et des esprits pour continuer à vivre pleinement dans un monde que l'on espère appelé à renaître.

Renaître, c'est aussi chercher de nouvelles images en filmant *undercover* avec des outils révolutionnaires et trouver un langage visuel adapté à une vision venue d'ailleurs. Dans *Under the Skin*, Jonathan Glazer, artiste multidisciplinaire, livre des séquences hallucinées et des images à la beauté vénéneuse qui restent gravées dans notre imaginaire, tout en magnifiant son actrice Scarlett Johansson en *Body Snatcher* dévoreuse d'hommes qui s'humanise. Renaissance aussi pour Bruno Dumont qui, avec *P'tit Quinquin*, s'empare avec bonheur du format long de la série pour y fondre, sur le mode de la comédie, son univers et son questionnement sur le mal. Dans ce travail de recyclage des codes de la série policière, le cinéaste excelle et signe une oeuvre qui parle comme nulle autre des crispations de la société française. Renaissance aussi de Jim Jarmusch, le dandy à l'éternelle jeunesse, qui dans *Only Lovers Left Alive*, réinjecte du désir dans le cinéma de genre en tissant en virtuose les motifs d'un récit fantastique où des vampires shootés au sang de l'intelligence subversive parcourent les ruines d'un monde zombifié, guetté par le totalitarisme. Renaissance enfin de Pascale Ferran dont le film impur, fragile et fou, veut encore croire à l'âge des possibles et pour le cinéma et pour l'avenir de l'homme. Si le récit fantasque cherche à insuffler de l'étrangeté dans le quotidien en se libérant de la linéarité narrative, il dit aussi le vertige du monde actuel écartelé entre son désir de libération et la tentation de l'autodestruction. Survolant avec une douce poésie des lieux transitoires qui fonctionnent comme autant d'appels de fiction à l'aune desquels nobody/personne peut enfin accéder au statut de « personne » : *Bird People* est le tarmac de la déflagration émotionnelle.

On ne saurait terminer ce survol sans mentionner la grâce absolue du moyen métrage de Sylvain L'Espérance, *Bamako temps suspendu*, dans lequel le cinéaste épouse humblement, en chant et en musique, les sinuosités du temps pour inscrire son film dans « la patiente durée de l'art », selon la belle expression d'Alain Bergala. ■

Apparences et résistances

par Alexandre Fontaine Rousseau

La tradition d'imposer une narration à l'année qui s'achève apparaît d'autant plus périlleuse en 2014 que les lignes de forces qui traversent celle-ci sont multiples et diverses. Cuvée généreuse en « grands films » aboutis autant qu'en petits films aux défauts parfois aussi passionnants que les qualités d'œuvres plus accomplies, cette année contient peut-être autant d'anomalies que de pistes cohérentes ; et le danger, quand on cherche à tout rassembler, c'est peut-être « d'égarer » quelques œuvres qui méritent mieux que cet oubli auquel les confine le présent exercice.

L'un des plus beaux films de 2014, notamment, est peut-être le plus intemporel : ce *Conte de la princesse Kaguya* d'Isao Takahata, fable d'une troublante simplicité sur la vie et la mort où c'est du mouvement, du dessin lui-même que sourd l'émotion. L'auteur du *Tombeau des lucioles* nous offre un récit qui n'est ni d'hier ni d'aujourd'hui ; un film dont la beauté pure s'inscrit dans une sorte d'éternité qui s'accommode mal des courants et n'entre en résonance avec aucune des histoires que l'on tente d'écrire pour lier les œuvres entre elles.

C'est aussi le cas du film le plus drôle de l'année, l'étrange et fascinant *Réalité* de Quentin Dupieux. Ici aussi, il serait bien difficile de chercher des points communs, d'inventer des fratries là où de toute évidence c'est la singularité pure qui règne. L'excentricité forte du film de Dupieux demeure d'ailleurs sa plus indomptable qualité. Il la cultive, l'érige en système qui relève du véritable jeu. *Réalité* est un film incroyablement superflu, ce que le cinéaste assume d'ailleurs à un tel point que le geste lui-même devient jubilatoire. Pourquoi faire ce film ? Parce que le cinéma. Parfois, c'est tout ce qui importe.

Si l'excellent *A Most Wanted Man* d'Anton Corbijn entre en résonance avec quelque chose, c'est avec un autre film tristement sous-estimé des dernières années : le brillant *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (2011) de Tomas Alfredson, autre adaptation d'un roman de John le Carré dont la précision d'orfèvre cache une percutante lucidité. Ici, le récit d'espionnage sert par sa complexité intrinsèque à désamorcer les faux-semblants de l'idéologie et de la politique. *A Most Wanted Man* serait plus à sa place au côté du classique de Martin Ritt *The Spy Who Came in from the Cold* (1965) – cette filiation nous rappelant que les différences entre la guerre froide et l'actuelle « guerre à la terreur » sont essentiellement esthétiques.

L'année aura malgré tout été marquée par quelques grands thèmes, à commencer par cette idée qu'il existe un décalage entre la représentation que l'on offre de soi et la réalité, amplifiée par le régime médiatique contemporain. Cette idée est au cœur du *Gone Girl* de David Fincher. L'intrigue abracadabrante, empruntée à un roman de Gillian Flynn, sert essentiellement à soutenir et à amplifier les enjeux d'une mise en scène où chacun joue son propre



ONLYLOVERS LEFT ALIVE de Jim Jarmusch

rôle, s'appliquant à créer une image qui saura correspondre aux attentes préétablies, satisfaire le regard que l'Autre pose sur nous.

De manière plus énigmatique, la même idée sous-tend l'hypnotisant *Under the Skin* de Jonathan Glazer. Objet sibyllin, proposant une relecture évasive des codes de la science-fiction, le film suit le parcours erratique d'une extraterrestre qui séduit et consume des humains en s'appropriant un corps dont l'étrangeté est peu à peu exposée. *Under the Skin* explore la construction d'une identité (qui passe notamment par le sexe) en sabotant progressivement le rapport qu'entretiennent l'être et l'apparence, jusqu'à ce que la surface s'estompe totalement pour céder la place à l'ambivalence et l'incertitude.

Finalement, le désir de résister au présent est peut-être le lien qui unit *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson et *Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch, deux cinéastes dont les œuvres respectives fonctionnent depuis toujours en vase clos. Si les vampires mélancoliques de Jarmusch existent en retrait du monde, observant le déclin de la culture humaine avec un mélange de désespoir et de mépris, ils sont pourtant traversés par le contemporain, et d'autant plus sensibles à celui-ci qu'ils le précèdent et lui survivront. La même chose pourrait être dite des protagonistes de *The Grand Budapest Hotel* qui, bien qu'ils ne soient pas immortels, survivent au passage du temps par la transmission des coutumes qu'ils défendent.

« *There are still faint glimmers of civilization left in this barbaric slaughterhouse that was once known as humanity* », affirme Monsieur Gustave (Ralph Fiennes) dans le huitième long métrage de Wes Anderson. Avec *The Grand Budapest Hotel*, la grande histoire s'introduit pour la toute première fois dans le petit univers hermétique du cinéaste américain. Ainsi confronté à la barbarie qui règne par-delà ses propres frontières, le monde d'Anderson assume pleinement son insularité et sa dimension utopique. *The Grand Budapest Hotel* est en ce sens une fable sur le cinéma, qui est parfois le refuge de ceux qui n'appartiennent pas à leur époque. ■

Des guerres et des contes

par Apolline Caron-Ottavi



INCOMPRESA d'Asia Argento

Parfois l'actualité occupe l'esprit à tel point qu'on ne peut s'empêcher de (re)penser rétroactivement les films en fonction des événements récents. Cela ne change rien aux œuvres qui nous ont marqués, mais celles-ci se mettent simplement à résonner encore un peu plus qu'elles ne le faisaient, certains aspects surgissant en relief, à un moment où l'on est à la recherche avide de sens et d'idées. Ce ne sont pas forcément les grands films qui constituent un palmarès, mais ceux qui ont touché juste et laissé leur empreinte. Quelques motifs communs s'en dégagent inévitablement, d'une façon inédite selon chaque nouveau contexte. Des motifs qui les font se répondre entre eux, mais répondent surtout à nos chimères.

L'enfance, toujours en première ligne. Les enfants pâtissent, pas seulement au sein des guerres et de la misère, mais aussi face à un monde qui a perdu ses repères. Asia Argento, qui l'a compris, donne une descendance aux enfants martyrs du cinéma italien, faisant de son *incompresa* (son «incomprise», qui donne le titre au film, en référence à l'*Incompreso* de Luigi Comencini) une héroïne romantique, coupable dans son innocence, victime d'adultes égocentriques dans un monde où le rêve n'a plus de place. «Je vous ai raconté cette histoire pour que vous soyez un peu plus gentils» : une finale à la naïveté déconcertante, qui nous laisse plus mal à l'aise qu'on ne veut bien l'admettre. Les enfants de *Timbuktu* et de *Sommeil d'hiver*, ceux de Bruno Dumont, tout comme la petite fille de *Réalité* de Quentin Dupieux, se dressent à côté d'elle, subissant les conventions et les transactions absurdes d'une société qu'ils apprennent déjà à rejeter. Pour parvenir à décrypter ce monde, et à le transformer à l'avenir, il faut peut-être renouer avec le conte (c'est-à-dire se représenter le monde, avant de l'affronter), son imaginaire cruel, sa part de merveilleux comme ses désillusions : c'est ce que fait Takahata avec son *Conte de la princesse Kaguya*, aussi sublime que glaçant.

Le rire, malgré tout, et plus que jamais. Rire sans automatisme, rire de façon presque malsaine, de tout, même lorsque l'on n'est pas sûr que nous devrions. C'est le pari de Dumont, qui se met à la comédie

avec *P'tit Quinquin*, chronique au ton décalée du Nord de la France gangrené par les tensions sociales. C'est le pari renouvelé par Quentin Dupieux, dans un film plus ambitieux que d'habitude, *Réalité*, où il pousse à l'extrême son exercice de frustration du spectateur, sa déconstruction par l'absurde d'un monde qui se prend trop au sérieux. Même Wes Anderson donnait cette année une touche encore plus grinçante à son univers enfantin et bigarré, s'inspirant pour *The Grand Budapest Hotel* de Stefan Zweig, et réveillant les spectres de l'Europe, en apparence unie, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

Résister à l'injustice, à l'hypocrisie, à l'obscurantisme. *Sommeil d'hiver*, *Timbuktu*, ou encore

Léviathan (Andreï Zviaguinstev)... différentes formes de résistance, à différents endroits, contre différents états de la société, plus morcelée que jamais. Des films qui n'ont au premier abord rien à voir les uns avec les autres, mais qui ont pourtant bien des points communs : des personnages qui refusent de fuir face aux conflits, mais aussi une volonté de ne pas renoncer à l'espoir, à l'amour, et un refus de gommer la complexité des rapports de force entre les hommes, comme de leur humanité respective ; et la nécessité du dialogue, même sans retour. L'empathie, même sans sympathie.

L'empathie, c'est aussi le sujet de l'étrange film de Jonathan Glazer, *Under the Skin* : l'affirmation d'une conscience dans une créature extraterrestre qui n'est au départ qu'une enveloppe corporelle. Le corps est ici objet de souffrance, d'exhibition, de désir. Mais l'empathie, c'est peut-être aussi finalement le sujet de *Nymphomaniac* (qui continue de nous hanter, malgré tout ce qui peut nous y agacer), autre film où le corps est le vecteur de l'affirmation d'une individualité, coûte que coûte, envers et contre tous. On peut mentionner aussi les corps d'*Atlas* (Antoine d'Agata), entre narcissisme, déchéance et beauté. Des corps qui embrasent l'écran et nous rappellent à l'ordre, dans leur dimension macabre. L'attrait et la répulsion de la chair, mais dans une atmosphère d'horreur et d'hystérie, c'est ce que l'on retrouve dans *Fires on the Plain*, où Shinya Tsukamoto met son propre corps en scène, dans un parcours de survie et de cannibalisme. L'image numérique lui permet ici un nouveau rapport d'immédiateté, une nouvelle fébrilité, un nouveau climat de peur. Il faut encore filmer la guerre, même en 2014.

Et puis, il y a *Eau argentée*, *Syrie autoportrait*. Le film indescriptible, qui ose les images du sang, de la mort, de la torture, tout en se demandant constamment si le cinéma est possible en pleine guerre civile. C'est le film dont on ne veut pas faire la critique tant le document qu'il constitue laisse muet. Et pourtant, c'est bien du cinéma, du vrai. Les enfants dans Homs assiégé rient devant Chaplin : l'enfance, toujours en première ligne, tente de rire, malgré tout, malgré les corps dans la rue, malgré le silence. Une image de résistance, encore et toujours. ■

Irréductibles

par André Roy

Il est toujours difficile de dresser un bilan de l'année cinématographique car il est presque impossible d'établir des liens solides et complémentaires entre les différentes œuvres. Chaque grand cinéaste est une solitude, et pour peu qu'il ait tourné quelques films, sa production récente s'affirmera inévitablement comme faisant partie d'une démarche qui le rendra irréductible. C'est qu'elle est alors envisagée comme un idéal de cinéma, un modèle, un paradigme, un prototype.

Ainsi, l'audacieux et sidérant *Journey to the West* de Tsai Ming-liang, ni fiction ni documentaire, mais peinture sensuelle et ballet immobile d'une étrange beauté. D'une puissante émotion, l'incontournable documentaire de Rithy Panh, *L'image manquante*, qui creuse encore et encore la tragédie cambodgienne en renouvelant son approche par la création de figurines d'argile dans l'évocation terrible (faim, endoctrinement, inhumanité, etc.) d'une enfance sous la terreur des Khmers rouges. Le poétique et exigeant, abstrait mais aussi obscur, *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa qui, renoue avec le personnage de Ventura, qui prend ici la place d'un fantôme dans l'histoire post-colonialiste du Portugal, et joue des affects par des images aux couleurs minimales et intenses et des plans qui se croisent et se complètent dans le présent et le passé. Le sombre et incisif *Maps to the Stars* de David Cronenberg qui explore un enfer américain contemporain ravagé par la folie et l'argent. Le monde apparaît ici comme une monstruosité que le parti pris d'indifférence dans la mise en scène et une esthétique volontairement fade rendent plus abominable encore. Mélodrame d'une délicatesse infinie, élégant et mélancolique, *Love Is Strange* d'Ira Sachs nous a beaucoup touché. Le récit parle de l'engagement d'un couple formé de Ben et Georges, déjà âgés, de leur amour qui les aide à affronter les adversités (ils doivent vendre leur appartement et vivre séparés chez des amis). *Tu dors Nicole* de Stéphane Lafleur, lui, enchante. Le cinéaste observe avec un humour triste des jeunes Québécois pris dans la glu du désœuvrement et de l'incommunicabilité, emprisonnés dans leur solitude, échouant dans l'élan de leurs désirs, mais cherchant amour et sens à leur vie inachevée. Entre réalisme et poésie, la vision de Lafleur est douce-amère.

Si des films nous réconfortent sur la pratique de leurs auteurs, il nous faut pour bien les apprécier un *plus* qui viendra d'ailleurs. De l'imprévisible, de l'affolement, des séismes cinématographiques qui nous diront que le cinéma vit et vivra, quels que soient ses genres, ses formes, ses techniques, ses plateformes de diffusion. Des œuvres qui nous déstabiliseront, nous écorcheront, nous laisseront à la fin épuisés mais ravis.

Ainsi, *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard est LE film de l'année. Ce cinéaste n'a jamais hésité à se confronter aux multiples transformations du cinématographe, et le voici qui prend à bras-le-corps la 3D, procédé accusé d'être artificiel et infantilisant. Mais pas pour Godard, toujours à l'affût des techniques dans l'articulation d'un cinéma impur qui doit révéler le monde. Cet «essai d'investigation cinématographique» est un foudroyant commentaire sur l'espèce humaine. Plus mélancolique que jamais, Godard y dit adieu



MAPS TO THE STARS de David Cronenberg

aux mots (qui sont des pièges) et aux images (qui se transforment en un fascinant feu d'artifice «psychédélique»). C'est un exercice de méditation, un poème, une cérémonie fastueuse, ténébreuse et alchimique. Oui, Godard dit ici adieu au cinéma, au monde, dans ce film crépusculaire aux couleurs neuves et inoubliables. Godard nous donne l'impression d'entendre ce qu'on n'a jamais entendu et de voir ce qu'on n'a jamais vu. C'est bien ça, du grand cinéma.

Par ses risques narratifs et picturaux, le stupéfiant film britannique *Under the Skin* de Jonathan Glazer nous a conquis. Nerveux, opaque, sensuel, sa narration est diffractée, ses figures sans cesse répétées et son espace-temps aboli. Tout devient ici obsession de désir et de mort; les personnages sont des fantômes sexuels; la réalité se métamorphose en un fantasme. Le cinéma se veut ici un absolu.

Totale a été notre surprise en voyant *Foxcatcher* de Bennett Miller, film hanté par une Amérique trouble (celle de Reagan), au bord de l'anéantissement. À travers le sport (la lutte olympique) et l'argent (la richesse de John E. du Pont), son récit donne à voir un pays inquiétant, dépressif, dévasté, rongé par la paranoïa et le refoulé homosexuel. Malgré son réalisme, c'est presque un film d'horreur. Avec sa plasticité minutieuse et des acteurs formidables (Channing Tatum et Steve Carell), il nous habitera longtemps.

Ne serait-ce qu'à cause de son titre – mais pas seulement! – nous attendions impatiemment *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean. Le film, qui s'inscrit dans la continuité d'*Hommes à louer* et *Épopée*, observe dans la proximité et la promiscuité une tribu de garçons et de filles vivant de la drogue et de la prostitution. Sa matière est pulsionnelle et son filmage, compact, frontal, essoufflant. Le cinéaste construit – comme on ne l'a jamais vu dans notre cinéma – son récit à partir des corps, des sensations, du sexe (surtout homosexuel). L'œuvre se classera certainement comme une des plus fortes de notre cinématographie. ■

« Liberté ! »

par Helen Faradji



BIRDMAN d'Alejandro Gonzales Iñárritu

Faire un bilan de fin d'année, c'est forcément faire des choix. Écrémer. Ne retenir que les films qui ont émergé, chacun à leur façon, au milieu d'un océan toujours plus peuplé (surpeuplé même) d'images et d'idées. Pourquoi ceux-là, alors ?

Si une liste de 10 films peut au premier abord paraître éclatée ou hétérogène, ceux qui ont « fait » cette année 2014 (à l'exception de *Deux jours, une nuit* des frères Dardenne et d'*Ida* de Pawel Pawlikowski qui y trouvent peut-être surtout place pour leur esprit, humaniste et résistant, malgré la droiture du regard du premier et l'élégance glaciale en noir et blanc du second) ont néanmoins un point commun, et pas des plus banal : tous osent l'expérimentation formelle. Tous jouent avec les conventions et limites habituelles de la production et/ou de la création cinématographique, les testant, les déformant ou les contournant pour mieux faire du cinéma un lieu encore vivant, encore inspirant. Tous, en effet, proposent à leurs spectateurs des expériences de cinéma singulières, tant par la position nouvelle et inédite dans laquelle ils les placent que par les avenues (sonores, par exemple) habituellement plus négligées qu'ils explorent.

Bien sûr, *Birdman* d'Alejandro Gonzales Iñárritu se place alors en chef de file de cette « tendance ». Raccordant une multiplicité de plans-séquences d'une fluidité à couper le souffle, entre l'extérieur et l'intérieur du véritable théâtre St-James sur Broadway, il propose au spectateur une expérience radicalement différente du temps, l'y immergeant par ce procédé simple, mais renouvelé de façon bien plus profonde que lorsqu'il l'est artificiellement par toutes les

productions en 3D qui nous inondent chaque année.

Si Iñárritu retravaille l'idée même du temps, Xavier Dolan, lui, réinvente dans *Mommy* celle d'espace, enserrant les visages de ses actrices et de son acteur, en en démultipliant les émotions, dans un format 1.1 dont il teste lui-même la souplesse par un geste de cinéma intensément jubilatoire. *Under the Skin*, de Jonathan Glazer, flirte pour sa part sans cesse avec les limites du cinéma expérimental, plongeant par moments son récit dans le noir le plus total pour mieux communiquer un malaise et une étrangeté via la mise en relief de différentes textures sonores tout en s'autorisant un jeu assez trouble avec le réel en « volant » quelques séquences dans les rues de Glasgow – un jeu trouble avec le « vrai » d'ailleurs également entretenu, et avec une grande originalité, par les réalisateurs de *Party Girl* ou par David Cronenberg dans *Maps to the Stars*. Et l'ukrainien Myroslav Slaboshpytskiy nous plonge avec *The Tribe* dans un récit qui nous est livré en langage des signes, sans sous-titres ni voix-off, dont pas un instant ne nous échappe pourtant,

prouvant que le cinéma est bien plus qu'une affaire de dialogues, mais aussi de présence physique des corps, de silences et d'images.

Mais ce type de jeux et d'expérimentation est également présent dans les plans-séquences et l'incroyable travail sur le hors-champ de Jean-François Caissy dans *La marche à suivre*, de même que dans l'organisation spatiale des cadres orchestrant la violence comme un ballet lyrique dans *The Raid 2* de Gareth Evans. Dans d'autres films de l'année (*Her* de Spike Jonze, *Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson, *Enemy* de Denis Villeneuve, *Snowpiercer* de Bong Joon-ho), cette expérimentation est sous-tendue par une volonté plus profonde : celle d'encourager et de construire un chemin vers l'émancipation. Bien sûr, au moyen de la forme, mais également par le regard que ces films posent sur un monde de plus en plus sclérosé, inique et formaté. Chacun de ces films évoque en effet l'émancipation d'un personnage, chacun est un cri de révolte, un appel à plus de liberté, que celle-ci soit symbolisée par un format d'écran s'ouvrant en plein milieu du film chez Xavier Dolan, ou soit littéralement exposée par de bouleversants actes de résistance contre tous les intégrismes chez Pawel Pawlikowski ou contre les lois iniques de la marchandisation humaine par les Dardenne. Ces films portent en eux l'idée forte d'un avenir rêvé, impossible à atteindre dans l'immédiat. Tous nous disent que briser les chaînes (imposées par le monde du travail, le système scolaire, les idéologies politiques ou économiques...) est plus que nécessaire, mais vital à la survie de l'humanité. C'est ce qui les rend tous plus essentiels les uns que les autres. ■

Quinquin et Charlie

par Bruno Dequen



P'TIT QUINQUIN de Bruno Dumont

Ce bilan n'est pas une synthèse de l'année cinéma 2014. Il s'agit plutôt du parcours d'un spectateur hanté par un film qui est revenu le frapper de plein fouet peu de temps avant d'écrire ce texte, s'imposant définitivement comme l'œuvre la plus importante de l'année. Ce film, c'est le *P'tit Quinquin* de Bruno Dumont. J'ai déjà écrit sur ce film¹. À l'époque, comme de nombreux critiques, je tentais de rendre compte de mon admiration envers l'originalité du ton et les audaces formelles dont faisait preuve le cinéaste français en s'aventurant pour la première fois dans le domaine de la comédie. Or, il est évident que la démarche de Dumont dans *P'tit Quinquin* vise à provoquer un vague malaise. Selon Van der Weyden, son improbable gendarme, l'univers du *P'tit Quinquin* se situe « au cœur du mal ». Mais de quel mal s'agit-il ? Pour paraphraser Marguerite Duras, j'avais bien regardé *P'tit Quinquin*, mais je n'avais rien vu. J'aurais dû me souvenir d'Agatha dans *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson.

Le cœur du dernier film d'Anderson réside en effet dans ce personnage secondaire au destin tragique dont on ne sait presque rien. À travers les aventures rocambolesques de son Monsieur Gustave, Anderson construit un film en trompe l'œil dont la surface ludique et baroque ne sert qu'à effleurer sobrement un véritable abîme existentiel². Dans *P'tit Quinquin*, Dumont utilise exactement le même procédé. Comme le démontre brillamment Michael Sicinski dans *Cinema Scope*, Dumont construit son film autour de deux groupes de personnages truculents (le duo de gendarmes et la bande de garnements menée par ce Quinquin) qui ne servent qu'à masquer temporairement le véritable sujet du film³. Plus le récit progresse, plus la légèreté apparente de sa *comédie policière* s'estompe au profit d'une description terrifiante de la France contemporaine. Un pays gangrené de l'intérieur par les tensions sociales et le racisme ordinaire. Sicinski a parfaitement raison d'insister sur le fait que tous les crimes commis dans *P'tit Quinquin* sont de nature raciste

ou islamophobe. S'il a toujours fait preuve d'un « hyperréalisme métaphysique »⁴, Dumont n'a jamais semblé aussi littéral que dans *P'tit Quinquin*. Son *mal* s'incarne ici plus clairement que jamais. Quelques semaines après les événements de *Charlie Hebdo*, comment voir le film de Dumont autrement que sous cet angle sociologique ?

Si ce portrait pessimiste d'un pays malade, au bord de la guerre civile, fait assurément partie du film, il n'en est pourtant pas le cœur. De s'en tenir à cette lecture serait oublier Aurélie Terrier. Comme l'Agatha d'Anderson, Aurélie n'est qu'un personnage secondaire dans *P'tit Quinquin*. Pourtant, c'est par elle que s'incarne le regard de Dumont qui, plus que jamais, s'affirme comme un profond moraliste. En effet, Aurélie est la dernière incarnation d'une longue lignée de personnages christiques qui, à l'image de Pharaon de Winter dans *L'Humanité*, apparaissent comme des martyrs improbables de la condition humaine. Dans *P'tit Quinquin*, c'est littéralement la gentillesse d'Aurélie qui causera sa perte, puisque cette jeune chanteuse amateur n'hésitera pas à montrer de l'affection envers Mohamed, le fils de la première victime qui finira par se barricader lors d'une opération suicide désespérée. Ce que cherche Bruno Dumont, ce n'est pas tant de condamner ses personnages trop aveugles pour voir qu'ils font partie d'un monde qui court à sa perte, que de nous encourager à modifier notre regard pour qu'il s'ajuste à celui d'Aurélie. Même si Quinquin et son amie sont décrits comme « l'espoir de l'humanité », c'est la ballade un peu ridicule que chante avec tant de conviction Aurélie qui semble annoncer avec le plus de justesse les sombres événements à venir. Aurélie chante pour Mohamed, pour Charlie, et *P'tit Quinquin*, qui a su si bien dire notre monde, s'affirme plus que jamais comme l'œuvre incontournable de 2014. ■

1. Voir *24 images* n° 169, p. 45

2. Voir *24 images* n° 167, p. 59-60

3. Sicinski, Micheal, « Dead Meat: Bruno Dumont's P'tit Quinquin » dans *Cinema Scope* n° 61

4. Pour reprendre l'expression employée par Gérard Grugeau dans *24 images*, n° 132, p. 8

Un cinéma des frontières

par Gilles Marsolais



CITIZENFOUR de Laura Poitras

La production documentaire s'est imposée en force au cours de cette année 2014, au point de faire ombrage au versant fictionnel. Elle a été si exceptionnelle que l'on a l'embarras du choix pour distinguer quelques titres parmi d'autres. Et ce choix arbitraire trahit forcément nos préoccupations du moment face à l'évolution du monde. C'est pourquoi *Citizenfour* de Laura Poitras et *Ouïghours, prisonniers de l'absurde* de Patricio Henriquez figurent dans ce palmarès.

Dans le premier film, la démarche d'Edward Snowden ne vise pas à démoniser la technologie ni ses avancées, mais plutôt à dénoncer l'une de ses dérives majeures : le détournement par les instances au pouvoir partout sur la planète d'un formidable moyen de communication qui se voit ainsi miné dans son fondement même, annihilant du coup son potentiel d'ouverture vers un véritable espace démocratique. Bien sûr, faut-il le répéter, nous savons que cette dérive ne concerne pas que les États-Unis... Mais il n'en demeure pas moins que cette puissance mondiale est aussi, encore pour des « raisons de sécurité », directement impliquée dans les kidnappings en série de supposés terroristes musulmans, un programme dont les retombées catastrophiques sont illustrées dans le film de Patricio Henriquez, *Ouïghours, prisonniers de l'absurde*. Ces documentaires intelligents et courageux sont incontournables : ils renvoient à des questions fondamentales concernant notre avenir individuel et collectif.

Côté création proprement dite, deux films s'imposent : *La danse de la réalité* d'Alejandro Jodorowsky et *Finding Vivian Maier* de John Maloof et Charlie Siskel. Le premier parce qu'il offre une formidable leçon de montage au cinéma, en mettant en valeur un contenu bio-filmographique d'une richesse inouïe ; le second parce qu'il nous fait vivre, d'une façon haletante, et forcément un peu désordonnée, l'excitation d'une authentique découverte, celle d'une caverne d'Ali Baba de la photographie.

Par contre, le secteur de la fiction ressemblait cette année à un champ de mines. Et, comme toujours, ce type de cinéma contraint à des choix impossibles, puisque l'on peut fort bien aimer deux films aussi dissemblables que *Birdman* et *Mr. Turner*. *Birdman* d'Alejandro G. Iñárritu est admirable pour son exploration vertigineuse du plan-séquence, mais aussi par le clin d'œil magnifique qu'il fait à Cassavetes, avec des comédiens qui se livrent à une exploration troublante de la frontière entre le jeu de l'acteur et la vie, avec son versant proche de la folie. Incidemment, *La Vénus à la fourrure* de Roman Polanski, non

retenu ici, contribuait aussi à sa façon cette année à cet hommage à Cassavetes. Dans ce film, pourtant adapté d'une pièce de théâtre mais qui rejoint l'univers thématique du cinéaste de *Lunes de fiel*, Polanski livre beaucoup de lui-même. Au point où Mathieu Amalric, au meilleur de sa forme, est Polanski, même physiquement. Saisissant ! Quant à *Mr. Turner*, Mike Leigh, qui a développé dans un film en apparence plus sage, mais visuellement magnifique, sa propre façon de travailler avec les acteurs pour mettre en valeur l'humanité de ses personnages, ose et réussit aussi à se transformer en peintre. Il y parvient par les moyens du numérique dont il explore sobrement, avec l'aide de son chef opérateur Dick Pope, les possibilités picturales insoupçonnées.

Face à deux réalisateurs qui visent à remettre en question la perception du spectateur, on peut saluer au passage l'exploration de nouvelles frontières que propose Christopher Nolan dans *Interstellar*, qui tend la main à Stanley Kubrick en jonglant habilement avec les notions complexes d'espace-temps, s'aventurant même jusque dans la quatrième dimension au point de s'y perdre. Mais, malicieusement, on lui préférera *Nymphomaniac vol. 1 & 2*, tout simplement parce que Lars von Trier persiste et signe. L'iconoclaste n'en fait qu'à sa tête pour remettre en question lui aussi la perception du spectateur. Il procède d'une façon certes moins ambitieuse mais tout aussi percutante, au moyen d'une réflexion philosophique théorique et pragmatique sur le sexe. Du coup, il en profite même pour contester le mode de diffusion des films, ne serait-ce qu'en imposant une durée jugée suicidaire, propre à faire damner les distributeurs et les exploitants.

Enfin, on pourrait choisir de mettre en évidence des titres de films originaux d'une qualité indiscutable qui étaient invisibles ici en 2014. *Sommeil d'hiver* de Nuri Bilge Ceylan, enfin présenté sur nos écrans en janvier, et *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako, dont la sortie est imminente, sont tout désignés. ■

Dans la chambre d'Edward

par Robert Daudelin

Jacques Leduc avait coutume de dire que la vraie différence entre fiction et documentaire, c'est que ce dernier s'arrête à la porte de la chambre à coucher. Laura Poitras a franchi cette porte sans hésitation pour aller recueillir le témoignage troublant d'Edward Snowden, le petit informaticien devenu du jour au lendemain l'ennemi public numéro un du pouvoir impérialiste américain. Du fait de son sujet et de l'actualité brûlante dont il participe, *Citizenfour* est assurément l'un des temps forts de 2014 : les révélations d'Edward Snowden n'ont pas fini de faire des vagues et l'on peut presque affirmer que le visage de notre planète a changé du fait même de son geste courageux. Mais le film de Poitras n'a pas comme qualité que de servir une cause importante : il rappelle la puissance historique du cinéma comme outil d'enregistrement du réel – tel que défini par John Grierson dès 1928 – et témoigne également de l'évolution technique des outils du documentariste. Aurait-on pu en effet répondre à l'appel du « Citizen Four » vingt ans plus tôt ? Seule la miniaturisation des caméras pouvait permettre à Laura Poitras de réagir concrètement, et prestement, à l'invitation de Snowden d'aller enregistrer ses propos dans sa chambre d'hôtel de Hong Kong et nous livrer l'image de son visage bouleversant.

Sensible à l'importance historique de son projet, Poitras opte pour une grande discrétion dans le filmage, s'effaçant derrière les journalistes anglais à qui elle confie le soin d'interroger Snowden, utilisant avec justesse et efficacité les documents d'archives (commission sénatoriale, conférence de presse d'Obama) qui témoignent éloquemment du mensonge et de la duplicité de l'État américain. Mais le documentaire, est-il besoin de le rappeler, n'est pas qu'affaire d'enregistrement ; il peut être le lieu d'émotions et de gestes intimes : les retrouvailles entre Glenn Greenwald et son compagnon (abusivement retenu durant neuf heures à l'aéroport de Heathrow), comme l'image de Snowden et de sa fiancée cuisinant dans leur petit appartement d'exil, sont de cet ordre et enrichissent le film d'autant.

Dans un registre plus modeste, mais non moins précieux, l'étonnant *Episode of the Sea* des Néerlandais Siebren de Haan et Lonnie van Brummelen, découvert aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal, pose lui aussi la question des outils du documentaire. Filmé en noir et blanc, avec une Arriflex 35 mm de 1980, le film propose un parallèle entre le travail des cinéastes et celui des pêcheurs, soulignant le côté obsolète des outils traditionnels que les uns et les autres s'entêtent à utiliser. Au-delà de ce parallèle aussi étonnant qu'audacieux, *Episode of the Sea* est un authentique documentaire – d'aucuns y ont vu une parenté avec le *Man of Aran* de Flaherty – qui nous apprend beaucoup de choses sur les difficultés



EPISODE TO THE SEA de Siebren de Haan et Lonnie van Brummelen

actuelles des pêcheurs aux prises avec les nouvelles législations de l'Union européenne d'une part, et la concurrence impitoyable de la pêche industrielle et de ses chalutiers géants, d'autre part. Mais ce documentaire « traditionnel » ne l'est pas tant que ça... En effet, dans sa mise en scène frontale, le film a des allures Straub-Huillet : préambule théâtral avec les femmes des pêcheurs et entrevues avec les pêcheurs rigoureusement cadrées faisant usage de textes écrits et récités *recto tono* : tout est mis en place pour mobiliser l'attention du spectateur – sans témoignages de spécialistes et sans coquetteries de filmage !

Pendant ce temps, l'Irlandais Richard Mosse réalise une installation documentaire sur les luttes fratricides qui ensanglantent l'Est du Congo depuis plus de 20 ans : *The Enclave* est un document unique sur une guerre oubliée, en même temps qu'une autre précieuse réflexion sur l'art du documentaire.

Et je pourrais continuer, tellement les surprises, mais aussi les confirmations ont été nombreuses en cette riche année documentaire, le retour en grande forme de Frederick Wiseman avec son éblouissant *National Gallery* en constituant une sorte de point d'orgue. Et encore faudrait-il s'arrêter longuement sur la production documentaire québécoise qui a également connu une année remarquable avec des films exceptionnels tels que *La marche à suivre* de Jean-François Caissy, *Le mystère McPherson* de Serge Giguère, *Nuits* de Diane Poitras, *Fennario-the Good Fight* de Martin Duckworth, *D'où je viens* de Claude Demers, *Le semeur* de Julie Perron et, enfin, *Bamako temps suspendu* de Sylvain L'Espérance.

Plus que jamais le documentaire, malgré les difficultés à rejoindre le grand écran, est vivant et audacieux : en 2014, les documentaristes tenaient bien leur place aux côtés de Pedro Costa, Pascale Ferran, Hirokazu Kore-eda, Philippe Garrel, Bennett Miller, Paolo Virzi et quelques autres dont les fictions ont marqué l'année. ■

Pialat

par Philippe Lesage

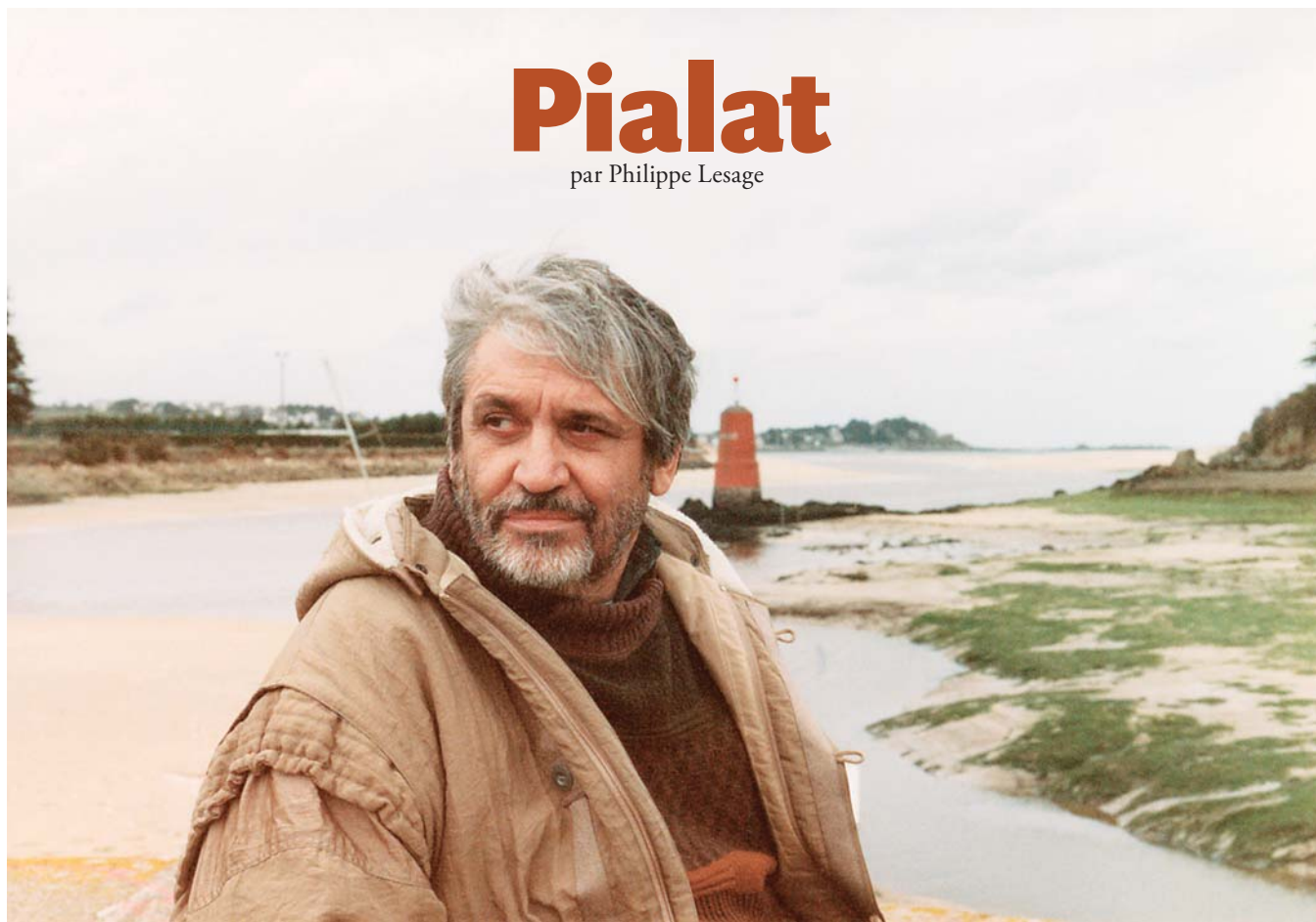


Photo tirée de *Maurice Pialat, l'amour existe* d'Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers.

À L'OCCASION DE LA RÉTROSPECTIVE DE L'ŒUVRE DE MAURICE PIALAT PRÉSENTÉE À LA CINÉMATHÈQUE québécoise depuis le 14 janvier jusqu'au 18 mars, nous reprenons le texte - publié d'abord sur notre site - du cinéaste Philippe Lesage, qui a eu l'idée de ce cycle.

Enfant, j'étais fan fini de Spielberg. *E.T.*, le gluant petit extraterrestre a changé ma vie à une époque où ma petite sœur venait de naître, me retirant ainsi la place privilégiée du petit dernier de la famille. Je n'ai pas tenté d'étouffer cette nouvelle créature au moyen d'un oreiller, je n'ai à ma mémoire ni même de sentiment haineux et jaloux à son égard, tout au contraire. Mais sa naissance demeure tout de même le point de départ d'un désir d'évasion, de la nécessité de substituer au monde réel et insuffisant le beau mensonge cinématographique. Ma cinéphilie précoce, s'abreuvant du tout Spielberg pré-90 et de la saga du *Parrain* (présentée en mini-série à Radio-Québec dans les années 1980 dans une version formidablement longue, chronologique et aujourd'hui introuvable) coïncide avec l'émergence d'une autre passion dévorante à l'égard d'un jouet allemand, Playmobil. Son concurrent danois, Lego, intéressait les esprits plus scientifiques. Avec les Playmobil, on ne

perdait pas de temps à construire des bâtiments incongrus, on passait tout de suite à l'histoire! Des récits sans fin mettant en vedette Joe, Jack et John.

« Son frère d'une autre mère, Jean Eustache toujours, disait: il ne suffit pas d'imaginer le réel, il faut imaginer le vrai. Frères parce qu'ils ont tous deux manqué la vague, la Nouvelle, outsiders irrévérrencieux [...] »

Michael Corleone a été un modèle à l'adolescence avec ses cheveux gominés et son impassibilité magnétique (finalement, nous n'avons pas beaucoup de choses en commun...). Vito Corleone incarnait le père tout-puissant qu'on rêvait inconsciemment d'avoir. Jean Eustache fait dire à Jean-Pierre Léaud dans l'un des plus grands films de tous les temps, *La maman et la putain*, que les films servent à apprendre à vivre, et ça été en partie vrai pour moi. Woody Allen m'a appris adolescent qu'il était bon de faire rire les femmes et que les plus belles n'étaient pas réservées qu'aux *douche bags* et autres *jocks* qui se vantaient d'avoir perdu leur virginité à dix ans et demi. Puis on découvre comme Woody qu'on ne peut pas toutes les faire rire, ni toutes les séduire... Il faut déplaire à certaines, pour plaire tellement à

d'autres, comme le disait encore Léaud dans Eustache. Ah ! La difficulté d'être ! Le cinéma aide à vivre, certes, mais on réalise aussi peu à peu que la vie, c'est du cinéma, et qu'elle est, somme toute, beaucoup plus riche, mystérieuse, complexe, fascinante que les films eux-mêmes. De jeune adulte jusqu'à tout récemment, passages obligés exigent, j'ai été sauvé par Bergman (la grisaille mélancolique scandinave est encore étrangement mon meilleur antidépresseur), puni par Tarkovski (trop parfait !), émerveillé par Kiarostami (simplement parfait), dégoûté par le faux cinéma d'auteur contemporain plein de clichés, de mièvreries, sans prise réelle de risque (Ex : *De rouille et d'os*) et giflé par Pialat.

Administrateur de baffes notoire, Pialat rappelle qu'il faut faire des films qui reflètent la vie, la vraie vie, sans flafla, sans « fiction » en n'étant qu'au service d'un seul dieu : celui de l'authenticité. Des moments intenses, vrais, d'apparence spontanée, comme pris sur le vif, mis bout à bout, comme la multiplication d'ellipses outrancières, sans égard pour les règles de la narration apparemment imposées par les Grecs depuis 2500 ans et jamais remises en question depuis, peuvent donner un grand film. Au diable vos scénarios savamment construits, dégoulinants des conseils stupides arrachés à tous les Robert McKee du monde, au diable cette culture même du scénario où plus on écrit de versions en écoutant les conseils des autres, plus on perd ce qu'il y avait de personnel et de différent à la base, en plus de voir dépasser les fils, les coutures de la frime, la fausseté des dialogues calqués, on dirait parfois, sur le modèle des téléromans. Pialat vous crie par la tête (la gueule bien ouverte), de film en film, que le cinéma ne s'écrit pas en imitant vos films préférés, mais qu'il se construit en regardant la vie, la sienne, la vôtre, celles des proches, de près, de très près, à fleur de peau, sans fard, avec toute la violence, la beauté, la complexité de la vie quotidienne, toujours d'apparence banale et ennuyeuse pour ceux qui manquent de sensibilité. Et c'est tant pis pour eux.

« C'est une présence vivante, jamais exagérée ni poussée, on n'a pas besoin d'enflures quand on est capable d'insuffler à ses acteurs la grâce de n'être que vivant [...] »

Son frère d'une autre mère, Jean Eustache toujours, disait : il ne suffit pas d'imaginer le réel, il faut imaginer le vrai. Frères parce qu'ils ont tous deux manqué la vague, la Nouvelle, *outsiders* irrévérrencieux, l'un par son dandysme de hussard sans le sou (« *ce n'est pas parce qu'on est pauvre qu'il faut mal manger* », dit Eustache), l'autre par son indépendance bourru et sa brutalité d'animal blessé. Ce n'est pas un hasard si Eustache a donné un rôle à Pialat dans son deuxième et dernier long métrage de fiction, *Mes petites amoureuses*. Tous deux viennent de

milieux ouvriers et pauvres, tous deux ont galéré enfants, abandonnés par leurs parents, élevés par leurs grands-mères. Truffaut a été plus rapide à se décomplexer de son enfance pauvre et difficile, mais il ne faut pas pour autant sous-estimer le poids des origines dans un métier qui est encore aujourd'hui largement plus accessible aux filles et fils à papa. Les écoles de cinéma à travers le monde en sont pleines à craquer. Elles carburent aux filles et fils à papa sans quoi elles fermentaient

toutes, faute de moyens. Mais ce n'est pas parce qu'on est pauvre qu'il ne faut pas faire de films ! À plusieurs égards, ceux de Pialat et d'Eustache ont dépassé la plupart de ceux de la Nouvelle vague. Mais encore aujourd'hui, on tarde à le reconnaître.

Je pourrais écrire longtemps sur mes années difficiles entre la fin de mes études en cinéma au Danemark et la réalisation d'un premier film hors des courts métrages d'école. Il s'agit pourtant d'une époque charnière où, étranger complètement du milieu cinématographique québécois, j'étais un véritable ver de livres et rat de la Boîte noire. J'étais de loin le plus pauvre de l'avenue de l'Épée à Outremont, vivant ténébreusement dans une minuscule boîte à chaussure pleine de souris (devenant par le fait même génocidaire de souris) me nourrissant des sucres des auteurs que je découvrais avec un bonheur réel et vif. Deux visionnages d'*À nos amours* espacés de trois ans ont été nécessaires avant que je ne sorte de ma bêtise et ne réalise enfin que ce film est un chef d'œuvre. Que cette œuvre d'apparence décousue, brouillonne,



MES PETITES AMOUREUSES (1973) de Jean Eustache et VAN GOGH (1991) de Maurice Pialat

Sandrine Bonnaire dans *À NOS AMOURS* (1983)

et un peu bavarde est en fait un tour de force. Pialat n'a jamais cédé à la tyrannie de la logique de la fiction traditionnelle, et ne sert au contraire que celle de la vie. La logique sans logique de la vie. Comme Tarkovski s'est baladé avec aisance et à sa façon avec celle du rêve et de la mémoire dans *Le miroir*. Voilà toute la différence. Il s'agit sans doute de l'un des plus beaux films sur l'adolescence, et sans doute de l'un des portraits les plus justes et vrais d'une jeune fille post-révolution sexuelle. Ceux et celles croyant qu'un homme d'un certain âge (Pialat avait 58 ans) ne peut réaliser un film sur une jeune fille sans sombrer dans une forme de complaisance secrètement libidineuse peuvent aller se rhabiller. *À nos amours* ne se limite pas qu'à la découverte d'une actrice d'exception dont le miracle de la performance ne se reproduira plus. Je me corrige tout de suite: il n'y pas de performance dans le jeu des acteurs chez Pialat. C'est une présence vivante, jamais exagérée ni poussée, on n'a pas besoin d'enflures quand on est capable d'insuffler à ses acteurs la grâce de n'être que vivant, alerte, spontané, fébrile, sur le qui-vive de l'inattendu. Jamais Bonnaire et Depardieu n'ont été aussi naturels et vivants que chez Maurice Pialat.

L'humeur à la fois dépressive et furieuse qui traverse le magnifique *Van Gogh* de Pialat donne raison à Tarkovski qui disait préférer la tension statique chez les personnages de fiction plutôt que les changements progressifs. Elle donne à son avis beaucoup plus d'acuité aux passions que traversent les personnages. L'écorché vif, l'artiste de génie, incompris, humilié, en mal de reconnaissance, têtu et égocentrique, Pialat trace ici le portrait d'un Vincent Van Gogh qui lui ressemble. Mais rien ne laisse croire, à la lumière de ce que nous connaissons de Van Gogh, notamment à travers sa correspondance avec son frère Théo, que Pialat se soit trompé, et que Van Gogh ait été en vérité un boute-en-train, pétant de joie,

pratiquant la visualisation positive au petit matin. Le *Van Gogh* de Pialat est une lente descente infernale vers l'anéantissement d'un homme convaincu de son talent, mais dont la passion dévorante pour son art ne trouve pas d'écho dans le monde qui l'entoure. Ici, le parti pris de Pialat est clair: ce n'est pas Van Gogh qui est triste, mais ce sont les autres. Comme il le dit lui-même à travers le personnage du père dans une scène d'anthologie d'*À nos amours*: «*Van Gogh a dit la tristesse durera toujours... Mais c'est vous qui êtes tristes!*». Le portrait reste malgré tout subtilités, nuances, impressions, tristesse et lumière. Une violence sourde habite un Jacques Dutronc exceptionnel, possédé d'un mal de vivre sans issue. Ici encore, il y a une intériorité palpable sous la surface des choses. Et cela ne va pas du tout de soi dans le cinéma en général: des personnages dont la vie

intérieure – riche, agitée, conflictuelle – enclenche le moteur du récit. Ce ne sont pas ici les cris, les larmes, les grimaces qui remplissent superficiellement le vide de tant de personnages de films de fiction. Ni larmes, ni grimaces, encore moins d'hystérie. Une présence humaine dont l'émotion surgit de l'intériorité et non l'inverse.

Je ne commencerai pas à dire ici tout le mal que je pense des téléseries qui font le bonheur de tant de dévots et qui ont l'effet pervers de nuire cruellement au cinéma, et encore plus au cinéma d'auteur. Le regard vide et stupide qui nous afflige lorsque nous consultons les âneries sur Facebook s'apparente peut-être à celui que nous avons lorsque nous nous tapons une saison complète de machin machin pendant un week-end, comme sous anesthésie. C'est le vide qui crée cet état de manque superficiel à la fin d'un épisode plein de rebondissements et d'intrigues artificielles. Parce qu'elles ne laissent pas grand-chose en fin de compte



LOULOU (1980)

dans nos cervelles intoxiquées, ces téléséries somme toute mécaniques et qui s'évaporent après aussi vite que les heures qu'elles nous ont fait perdre. Il y a bien sûr des exceptions. Je sais, je sais... Et il y en a une qui est signée Pialat. **La maison des bois**. Une mini-série, devrais-je nuancer. C'est déjà plus rassurant.

La Grande Guerre. La campagne paisible et la vie quotidienne. On prend des nouvelles du front, on prend part à la vie du village : baignades, pique-niques, fêtes foraines... Certains partent pour le front et ne reviennent pas. Un couple bon, généreux, s'occupe d'enfants en pension chez eux. Des enfants de Paris, privilégiés, réfugiés à cause de la guerre dont Hervé, protagoniste auquel on se lie au fil des sept épisodes. Mais les enfants finissent par repartir. On se sent alors abandonné aussi comme spectateur, comme ce couple, par la présence de ces enfants auxquels nous nous sommes aussi attachés... L'impressionnisme du peintre Pialat rencontre ici quelque chose de proustien. Une œuvre sans pareille. Et pourtant, **E.T.** nous avait aussi abandonnés, comme presque tous les membres attachants de la famille Corleone : le père, Sonny, Fredo... Mais chez Pialat, les rebondissements dramatiques sont absents, la mécanique narrative est dissoute, il ne reste plus que quelque chose d'un



Jacques Dutronc dans **VAN GOGH** (1991)

peu abstrait, sans dénouement, quelque chose qui peut aller dans toutes les directions, au gré du hasard et de ses personnages tendus, passionnés, enragés, jaloux, toujours sensibles. Quelque chose qui ressemble finalement beaucoup plus à la vie. Cette vie qu'on ne prend plus le temps de vivre, et qu'on préfère ne pas montrer au cinéma parce qu'on veut faire « rêver ». Et bien cette vie-là, Pialat vous la redonne un peu et c'est déjà immense. ■



VAN GOGH

Marguerite Duras

« FILMER LE DÉSASTRE DU FILM »¹

par André Roy

Marguerite Duras a acquis en quelque cinquante ans de création un statut de vedette tant, avec ses films, elle a séduit des auditoires entiers. La fascination qu'elle a suscitée peut paraître étrange, car elle a été à l'encontre du cinéma commercial, de son naturalisme, de ses techniques performantes ; elle avait, selon des gens qui ne l'appréciaient guère, tout fait pour repousser le spectateur. Elle a plutôt repoussé le cinéma de l'argent, de l'imitation, de la bêtise. Elle a été celle qui a bousculé les genres, romanesques, théâtraux, cinématographiques – qui s'étaient constitués par conformisme et servitude en un musée des monstruosités. Sa puissance créatrice a été sans égale, d'autant qu'elle a touché à tout : le roman, le théâtre, le cinéma, la radio, la télévision, le journalisme. Son œuvre demeure inépuisable. L'exigence de l'absolu la caractérise. Elle aura écrit, filmé jusqu'à l'extrême épuisement de la destruction. Destruction portée très haut, incandescente, irréfragable, par une femme intempestive, fragile, souverainement libre.

Pour le centenaire de sa naissance, on a réédité tous ses livres et elle est entrée dans la Pléiade. Des rétrospectives de ses films ont eu lieu partout dans le monde, y compris à la Cinémathèque québécoise en octobre dernier. Des livres sur elle et son œuvre ont paru ; des biographies richement illustrées comme celle de Laetitia Cénac, *Marguerite Duras. L'écriture de la passion* (Éditions de la Martinière) ; ou encore ce livre d'iconographie commentée par Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras* (Gallimard), offert gratuitement avec l'achat de trois volumes de la Pléiade. La majorité des études et hommages est plus axée sur son œuvre écrite. Mais pour le cinéma, on pourra lire la deuxième édition, parue en octobre dernier après celle de 1996, des *Yeux verts* (Éditions Cahiers du cinéma), numéro initialement publié en 1987 aux *Cahiers* (no 312-313), conçu, écrit et illustré par Duras elle-même avec la collaboration de Serge Daney, et qui demeure un grand livre pour ses textes, souvent inédits, sur le cinéma, la littérature, la politique, et des reprises d'interviews données ou réalisées par elle. De même que *Le Livre dit. Entretiens de Duras filme* (Gallimard), signé Marguerite Duras, transcrivant les propos échangés entre la cinéaste et l'équipe d'*Agatha et les lectures illimitées* en train d'être tourné, le tout enregistré par Jérôme Beauséjour et Jean Mascolo sous le titre de *Duras filme*. Marguerite Duras surfe ici sur les thèmes du désir, de l'homosexualité, de l'inceste, de l'interdit, de l'absence de Dieu et, naturellement, de l'écriture, du cinéma et de la modernité. Passionnante est la retranscription du tournage des scènes du film avec Bulle Ogier et Yann Andréa : pas de direction naturalisante, pas d'explication psychologisante donnée aux gestes ; on ne peut

Duras reprend le cinéma en primitive, en étrangère, comme si elle n'y connaissait rien ; elle le réinvente en y expulsant ce qui ne l'intéresse pas : la représentation et la narration. La fonction qu'elle attribue au cinéma : la destruction.



Delphine Seyrig et Marguerite Duras sur le tournage de *INDIA SONG* (1974)

plus parler de mise en scène, mais plutôt – tout se confondant avec le leur d'une mise en place – de métamise en scène ou de surmise en scène (« Déplace-toi le long des vitres... », « Tu regardes... », « Arrête-toi... »). Ce que fait Duras n'a rien à voir avec l'illusion de la reproduction de la réalité (dur cliché). « [Tourner], pour moi, est une mise à mort du cinéma » (*Le Livre dit*). Cette destruction si exaltante pour elle n'est pas une fin, mais un moyen ; c'est le processus qui l'intéresse. Ainsi, petit à petit, en commençant par le voyeurisme de *Détruite dit-elle* jusqu'à finir avec le noir de *L'homme atlantique*, elle a acquis une immense liberté de faire – liberté qui n'en sera pas moins celle d'une solitude souvent grande et douloureuse.

Comme elle l'affirme : elle n'est pas une faiseuse de cinéma. « Marguerite Duras n'est pas un écrivain qui d'autre part fait des films. Elle n'est pas non plus un écrivain qui a adapté ses livres pour les réduire en films », écrit Dyonis Mascolo (*Marguerite Duras*, Éditions Albatros). Le processus de création cinématographique y est plus complexe, plus radical, voire même plus pervers que cela. Plus risqué, plus terrible, plus cruel. Premièrement, ses films remettent en question ses livres : « Le cinéaste passe par un livre dont l'écriture n'aura pas lieu [...] Il passe par-dessus ce livre et se retrouve à la place de la lecture, justement celle de spectateurs. » (*Les yeux verts*). Deuxièmement, Duras reprend le cinéma en primitive, en étrangère, comme si elle n'y connaissait rien ; elle le réinvente en y expulsant ce qui ne l'intéresse pas : la représentation et la narration. La fonction qu'elle attribue au cinéma : la destruction. « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre

l'exquis créateur de la destruction du texte. Maintenant, c'est l'image que je veux atteindre, réduire» (*Les yeux verts*). Le titre (du roman et du film) *Détruire dit-elle* demeure emblématique de la démarche durassienne, en est sa métaphore la plus prégnante. Comme chaque livre est la destruction du livre précédent – elle l'a souvent répétée à Montréal¹ – chaque film qui se fait destruction du livre se fait également destruction du cinéma, du film précédent, du scénario, de la mise en scène. Il faut, comme le livre détruit par son passage au cinéma, détruire le cinéma pour le rendre neuf, inédit. «Détruire est la consolation du désespoir», écrit Maurice Blanchot (*Marguerite Duras*, Éditions Albatros). Détruire tient de la souveraineté du commencement.

Ce processus – ruiner le cinéma – indique combien la modernité durassienne a affaire avec la violence. Chaque film excède, bouleverse, défait le dispositif-cinéma commun. Il le mine, le sape, le massacre. Nous sommes dans l'effondrement, la perte, le dépeuplement. Il y a chez Duras un dégoût fatal, une hostilité nécessaire, un refus intense des conventions cinématographiques commerciales et de leurs procédés narratifs. Comme elle l'a dit durant le tournage d'*Agatha ou les lectures illimitées*: chaque œuvre est porteuse de sa propre interrogation, fait le procès de sa production, il faut que le spectateur sache qu'il y a une caméra, que les acteurs regardent aussi la caméra.

Chez Duras, il n'y a plus seulement des images et des sons. Nous sommes dans le voir et l'entendre, dans l'absolue perception. C'est une affaire de regard et d'espace. Ce qui place notre rapport au film sur le plan affectif et non, comme on pourrait le croire, intellectuel. C'est probablement pour cette raison que ses films sont si difficiles à cerner, à analyser: parce qu'on ne peut se détacher des sentiments que leur vision a déchaînés et qu'ils ont changé nos vies. On ne peut faire l'expérience des films qu'à la condition de s'y perdre, de s'y abandonner, de se laisser envoûter par eux, par les voix, la musique, le déplacement des acteurs, leur jeu, etc. Ce pouvoir magique autant qu'alchimique tient à la volonté de Duras de chercher un nouvel accord des images et des sons, qui, abouti, les réincarnera. La bande son et la bande image sont séparées comme dans *India Song* pour échapper à leurs limites. Coupés, éliminés, dépouillés, les sons et les images pourront alors gagner une nouvelle dimension. La cinéaste a ainsi touché un point limite dans le système de représentation cinématographique: pousser à leur perte l'image et le son que, pourtant, nous avons cru essentiels, irremplaçables. Elle les a fait imploser. Il lui faut dès lors retrouver leurs origines. Elle a tiré des limbes un cinéma perdu, oublié, mort-né. La rédemption. «Filmer, c'est être capable de revenir aux peintures pariétales», comme l'écrit Philippe Azoury dans son texte «30 000 ans devant la mer» paru dans *Filmer dit-elle* (Capricci). «Elle aura tout

mis le cinéma au conditionnel», ajoute Azoury, c'est-à-dire qu'elle aura donné la puissance de l'imagination au cinéma, la magie au jeu, la magnificence au ludique. L'enfance de l'art. Voir et entendre ses films, c'est une aventure, une entrée sur une terre inconnue, c'est pénétrer dans une caverne pour savoir ce qui est arrivé aux sons et aux images. En les séparant, Duras a cherché à combler le vide que le cinéma commercial n'a cessé d'élargir entre eux. Il faut donc voir à nouveau une image. Ou entendre enfin un son. Ici, une image nous laisse regarder des voix, toutes les voix. Les voix, elles, se couchent sur les images, sur leurs ruines, leurs perspectives, leur fuite. Sur la nuit et l'infini, entre le désir et la mort.

Ainsi: avant, nous avons aimé le cinéma et il nous a rarement rendu cet amour. Avec Duras, c'est enfin fait. ■

1. Marguerite Duras dans *La couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez, réalisation Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, Benoît Jacob Vidéo.
2. *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Éditions Spirale et Solin, 1984.



© Jean Mascolo



Bulle Ogier dans *AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITÉES* (1981).

Marguerite Duras, Michael Lonsdale et Nicole Hiss sur le tournage de *DÉTRUIRE DIT-ELLE* (1969)

L'invasion des essais vidéo

par Bruno Dequen

Malgré la chute inexorable du support physique au profit de plateformes de diffusion en ligne souvent peu soucieuses de la qualité de leur catalogue, 2014 aura à nouveau permis de faire de belles (re)découvertes sur DVD/Blu-ray. Outre les incontournables coffrets Tati, Herzog et Demy, mentionnons rapidement les remarquables éditions de *Judex* (Georges Franju, 1963), *The Shooting* et *Ride in the Whirlwind* (Monte Hellman, 1966), *The Swimmer* (Frank Perry, 1968), *Sorcerer* (William Friedkin, 1977), *Thief* (Michael Mann, 1981) et *The Long Day Closes* (Terrence Davies, 1992). Somme toute, une autre année fructueuse pour les cinéphiles casaniers ! Toutefois, ce bilan ne portera pas sur les films eux-mêmes, mais sur la prolifération des essais vidéo, un phénomène grandissant que certains suppléments exclusifs ont permis de mettre en valeur. De plus en plus nombreuses, sophistiquées et variées, ces vidéos tentent en effet de redéfinir les possibilités de l'analyse critique.

FOSSE TIME

À l'époque des Laserdiscs, Criterion avait été l'un des premiers éditeurs à porter une attention particulière aux suppléments qui accompagnaient chacune de ses éditions. Depuis, ce modèle éditorial a fait école et l'éditeur américain, qui popularisa entre autres les commentaires audio, n'a eu de cesse de chercher de multiples outils permettant d'explorer en profondeur les films offerts. Or, parmi la pléthore de suppléments proposés au sein de son édition récente de *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979), une courte vidéo de 13 minutes intitulée *Fosse Time*, disponible sur le site web de Criterion, se distingue particulièrement. À l'aide de nombreux extraits, le critique Matt Zoller Seitz y décortique les principes du montage chez Fosse, ainsi que ses multiples sources d'inspiration (Godard, Eisenstein, Fellini, etc.).

Ce n'est pas la première fois que Criterion utilise un essai vidéo pour accompagner un film. Depuis des années, l'éditeur fait régulièrement appel à des critiques et à des universitaires afin qu'ils conçoivent des analyses audiovisuelles élaborées. Kent Jones sur *Weekend* de Godard ou Dudley Andrew sur *La vie d'O'Haru femme galante* de Mizoguchi en sont des exemples récents. Toutefois, ces essais se contentaient la plupart du temps de proposer un commentaire enregistré sur des extraits parfois aléatoires. En comparaison, le projet de Seitz fait preuve d'une véritable sophistication formelle. S'il n'est pas nécessairement à la hauteur de ses ambitions, son propos demeure toujours ancré dans l'image, au moyen d'un exigeant travail de montage. C'est d'ailleurs le nombre impressionnant d'extraits utilisés qui a incité Criterion, par crainte de poursuites légales éventuelles, à n'offrir la vidéo que sur son site web. Outre Seitz, Criterion a fait appel plusieurs fois ces derniers mois à un certain ::Kogonada, responsable entre autres d'une vidéo sur *La dolce vita*. Plus technique encore que Seitz,



AN AUTUMN AFTERNOON (1962) d'Yasujirô Ozu
L'ARGENT (1983) de Robert Bresson

::Kogonada manipule les clips en utilisant, au besoin, ralentis, split-screens et retours en arrière. Ces deux monteurs/critiques font partie des essayistes vidéo les plus reconnus actuellement. Mais qu'est-ce qu'un essai vidéo exactement ?

ESSAIS DIDACTIQUES ET ESSAIS AUDIO-VISUELS

Surnommé par le New York Times « le roi des essais vidéo », Kevin B. Lee a mis en ligne en décembre dernier une vidéo intitulée « What Makes a Video Essay Great ? »¹. À l'aide d'un montage des vidéos les plus populaires de l'année, Lee en profite pour donner un aperçu des différentes variations de cette tendance à la définition plus qu'élastique. Selon Lee, tout a commencé avec le *supercut*, compilation humoristique ou fétichiste d'extraits de films. Qu'il s'agisse des meilleures scènes de la carrière d'un acteur ou d'un cinéaste ou de la juxtaposition de scènes similaires d'un point de vue thématique, cette forme primitive de l'essai vidéo relève avant tout de l'hommage pur et simple, même s'il peut arriver que le montage de certains extraits puisse révéler ou susciter une véritable réflexion. Lee distingue également les essais critiques, souvent fondés sur la description formelle, et les essais

universitaires, qui utilisent des références. Après avoir observé une accélération notable du rythme des vidéos récentes, ce dernier déclare son admiration envers *Nothing*², une vidéo entièrement composée de scènes sans personnages tirées de la série *Seinfeld*. Passant du coq à l'âne, Lee propose un survol intéressant, insistant particulièrement sur la distinction entre essais critiques et essais universitaires. Or, il serait probablement plus judicieux de distinguer entre essais didactiques et essais purement audiovisuels. Bien entendu, la frontière demeure poreuse.

Les essais didactiques visent à suggérer une interprétation, une analyse ou une critique d'une œuvre ou d'un cinéaste. Ils sont fondés sur l'utilisation de la voix off et ont recours au médium vidéo pour sa plus grande capacité d'illustration. Dans sa forme la plus rudimentaire, il s'agit de la critique vidéo d'un film. La critique vidéo n'est souvent que la lecture illustrée d'un article déjà publié. Toutefois, certains internautes ont rapidement su profiter de ce nouveau médium pour proposer des critiques irréalisables sur papier. Ainsi, un certain Mr. Plinkett est responsable de critiques de plus de 70 minutes sur chaque film de la nouvelle trilogie *Star Wars*³. À l'instar de certains blogues interminables, ces critiques autoproclamées, « épiques », usent d'un ton familier et d'une grande capacité d'analyse pour décortiquer les films dans leurs moindres détails. Cette forme ambitieuse de critique vidéo est à l'origine du modèle le plus intéressant et le plus populaire actuellement : l'analyse vidéo. Il s'agit du type de vidéo proposée par Seitz et ::Kogonada pour Criterion. De l'utilisation de la voix off chez Malick⁴ à l'efficacité de la mise en scène spatiale chez Fincher et Kurosawa⁵, ces vidéos utilisent brillamment les possibilités illustratives du médium. L'analyse de séquence y est particulièrement efficace, et il n'est pas surprenant que la plupart des propos soient de nature purement formelle et auteuriste. Seules certaines vidéos plus universitaires sortent un peu de ce carcan, comme le démontre le site web *[in] Transition*⁶. Néanmoins, le fondement de ces vidéos reste le même, puisque les extraits demeurent avant tout un outil illustratif au service d'un discours structuré, à l'image de la vidéo sur l'œuvre de Xavier Dolan produite récemment par le Festival de Toronto et narrée par Patricia Rozema⁷.

En apparence, cette démarche est très différente des essais purement audiovisuels qui n'utilisent pas de voix off. En apparence seulement... En effet, comme le démontrent les vidéos de ::Kogonada⁸, représentant le plus encensé de cette tendance, la majorité de celles qu'il a réalisées cherchent avant tout à mettre en valeur les obsessions formelles (et parfois thématiques) de certains cinéastes. Les couloirs chez Ozu, les plans de mains chez Bresson, la symétrie des plans chez Wes Anderson, etc. Toutefois, si ::Kogonada se distingue particulièrement des autres, c'est que certaines de ses vidéos semblent chercher à s'éloigner d'un simple angle analytique pour tenter, à travers le choix des plans et un important travail sur la

bande son, de devenir de véritables courts métrages. Bref, de se rapprocher du cinéma expérimental ou du véritable essai cinématographique. Avons-nous affaire à de petits Marker ou Farocki ? Après tout, Kevin B. Lee utilise le nom du cinéaste allemand pour nommer l'un de ses disques durs (l'autre s'appelle « Adorno »). Manifestement, les intentions sont là, mais une distinction importante doit toutefois être faite.

Dans le cas de ces vidéastes, le principal sujet de leur travail demeure l'exploration des possibilités formelles offertes par une œuvre préexistante. Universitaires et critiques très actifs sur MUBI et *[in] Transition*, Cristina Álvarez López et Adrian Martin sont parfaitement représentatifs de ce courant. Leur dernière vidéo, intitulée *Béla Tarr's « Repulsion »: Fragments of a Lost Remake*⁹, propose de remonter le film de Polanski comme s'il avait été filmé par le cinéaste hongrois, ce qui permet avant tout de réfléchir aux spécificités de chaque cinéaste. À l'inverse, *Nothing*, la vidéo tirée de *Seinfeld* décrite par Kevin B. Lee, utilise des plans de la série pour susciter un malaise et nourrir une réflexion beaucoup plus large sur l'esthétique et l'idéologie des sitcoms et de tout divertissement télévisuel. Chez López et Martin, il s'agit d'exploration. Dans *Nothing*, il s'agit d'appropriation. C'est pourquoi l'analyse vidéo effectuée au sujet de *F for Fake* d'Orson Welles sur *[in] Transition*¹⁰ n'est pas de même nature que le film lui-même. Welles s'empare d'un documentaire déjà tourné pour mener une réflexion sur la nature de l'art et sur l'auteurisme, alors que l'analyse vidéo décortique les stratégies de Welles dans *F for Fake*. Même s'ils veulent devenir cinéastes, la plupart de ces vidéastes demeurent pour l'instant des critiques. ■

1. <http://vimeo.com/115206023>
2. <http://vimeo.com/88077122>
3. <http://redlettermedia.com/plinkett/star-wars/>
4. <http://vimeo.com/108736758>
5. <http://vimeo.com/107779620> et <http://vimeo.com/118078262>
6. <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/>
7. <http://tiff.net/whats-on/news-events/xavier-dolan-video-essay>
8. Toutes ses vidéos sont disponibles ici : <http://vimeo.com/kogonada>
9. <https://mubi.com/notebook/posts/bela-tarrs-repulsion-fragments-of-a-lost-remake>
10. <http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2014/02/27/layers-paradox-f-fake-benjamin-sampson>



F FOR FAKE (1973) d'Orson Welles

L'ensorceleur (se) leurre

par Marc Mercier

NOUS MOURRONS À PETIT FEU DE LA VÉRITÉ. ET DE SON CONTRAIRE, LE DÉSENCHANTEMENT. DU RETOUR du religieux comme explication du monde passé, présent et futur. Le capitalisme mondial comme fin de l'Histoire, occultant toutes alternatives révolutionnaires. Entre la Vérité et le désenchantement végètent ceux qui se méfient de tout. Leurs passions sont tristes : ressentiment, haine, vengeance, peur... Ils font les beaux jours des industries sécuritaires et militaires. Ils font les mauvais jours des artistes qui tentent non pas de dire ou montrer la Vérité qui nous aurait été cachée, mais de produire des effets de vérité comme cela arrive aux amoureux lors de leur rencontre, ou aux scientifiques quand ils font une découverte. Ils n'ignorent pas que ces effets ne dureront que jusqu'au jour où ils seront remis en cause par d'autres possibles. La vie tourne, comme une caméra qui s'imprègne de la lumière des corps et des paysages : « nous avons l'art afin de ne pas mourir de la vérité » (Frédéric Nietzsche).

Celui qui croit en une possible restitution de la réalité est un ensorceleur. Il se leurre lui-même. Il leurre les autres. Il faut remettre les pendules à l'heure, même si elles sont molles comme celles de Dali. Les temps présents sont terrifiants. C'est cependant au cœur du tragique que l'artiste peut puiser de la joie. Magritte savait cela : « Il ne faut pas craindre la lumière du soleil sous prétexte qu'elle n'a presque toujours servi qu'à éclairer un monde misérable ». C'est aussi ce que nous laisse entendre l'artiste d'origine kurde syrienne, vivant à Montréal, Khadija Baker, avec sa merveilleuse complice saxophoniste Janet Lumb, dans une performance intitulée *Don't leave me... I am alive*, une œuvre créée au Centre d'artistes Oboro et qui a été présentée au terme des 27^{es} Instants Vidéo de Marseille le 11 novembre dernier.

Le titre restitue une phrase (*Ne m'abandonnez pas... je suis encore vivante*) prononcée par une jeune fille syrienne qui a survécu à une récente attaque chimique en Syrie. Il y a au sol un cadre blanc sur lequel l'artiste vêtue de blanc va procéder à un certain nombre d'actions (couper des pommes qui seront offertes au public, se couper des cheveux, répandre des matières aux textures et couleurs variées...) qui ont l'aspect de rituels. Aux angles, quatre sangles retiennent des ballons remplis d'hélium qui seront lâchés, un jeu d'enfants qui porte toujours une charge de gravité quand il est pratiqué par des adultes. Mais ces actions qui supportent



DON'T LEAVE ME... I AM ALIVE (2014) de Khadija Baker.

tout le poids de ces constantes agressions militaires qui broient des vies innocentes, seraient à proprement parler insupportables si elles n'offraient pas un point de fuite vers une composition plastique. C'est là qu'intervient la vidéo sur un écran placé à l'arrière-plan. Une caméra postée au zénith du cadre de jeu enregistre et diffuse les actions en direct. Ce changement de point de vue d'actions en train de se dérouler sous nos yeux métamorphose les traces d'un champ de bataille en un champ de formes et de mouvements qui élèvent notre regard. Et là, on comprend mieux le rôle fondamental que jouent les notes du saxophone de Janet Lumb, la bande son d'un film chromatique en train de se faire, touches de notes colorées, gestes sonores qui composent eux-mêmes des images (ou du soleil aurait dit Wolf Vostell) dans nos têtes.

Cette double approche du réel (une performance *vivante* et sa transposition vidéo *live*) pourrait se dire ainsi : aller au cœur

d'une réalité quand les mots manquent pour la dire, la saisir non pas *sur le vif* (on se souvient du « saisir la vie à l'improviste » de Dziga Vertov), mais à *vif*. Quelque chose s'opère devant nous, doublement, avec le corps de l'artiste et avec l'image capturée depuis le ciel (d'où proviennent les bombes), depuis l'endroit où on ne peut pas physiquement se poster. C'est peut-être pour cela que cette performance a quelque chose du rituel, comme si on renouait avec les sortilèges

de l'image, d'un temps où s'inventaient des mondes magiques, *imagiques* devrait-on dire. Nous avons perdu cela, la capacité de croire en un pouvoir des images. D'hallucinatoires quand elles étaient encore rares, elles sont devenues des hallucinogènes depuis qu'elles sont « trop », trop nombreuses, trop omniprésentes. Le seul pouvoir qu'elles détiennent encore n'est plus que celui de nous rendre passifs, écrasés par la réalité qu'elles évoquent.

Comment saisir la réalité *à vif*, le cœur des choses ? Soit en se prenant pour Dieu (le fameux « œil de Dieu » dont usèrent certains peintres religieux jouant le rôle d'intermédiaire entre le divin et l'humanité), soit en créant du langage, que nous appellerons la poésie. Le paradoxe fondamental de l'action poétique est qu'elle nous rapproche du cœur des choses en prenant de la distance avec la réalité. Télé-viser : voir de loin.

Il y a du langage dès qu'il y a deux images, deux points de vue, ce qui est le cas du dispositif de Khadija Baker. Il en va aussi ainsi dans l'installation vidéo *East Side Story* (2008), elle aussi plongée dans une situation tragique, du croate Igor Grubić, que j'ai vue récemment au Carré d'Art de Nîmes dans le cadre d'une exposition consacrée à l'art à Zagreb de 1950 à nos jours, intitulée « Personal Cuts » (17 octobre 2014 au 11 janvier 2015).

Ici, les événements tragiques sont des violences perpétuées, lors des Gay Pride de Belgrade en 2001 et de Zagreb l'année suivante, par des groupes organisés de néo-nazis et des passants, contre des femmes et des hommes participant aux défilés. L'œuvre est composée de deux écrans. Sur celui de droite sont diffusées des images de violences saisies *sur le vif* soit par l'équipe de tournage de l'artiste, soit prélevées dans des journaux télévisés. Sur l'écran de gauche, aux endroits même où eurent lieu les agressions, des membres de la Bad Company (troupe de danse de Zagreb) *rejouent* les événements en les transposant par une poétique de gestes, embrassant la réalité *à vif*. Le contraste entre les deux points de vue est saisissant. L'un nous documente de faits bruts et brutaux, spectaculaires, fascinants, qui interpellent notre sensibilité, qui peuvent nous indigner tout autant que nous procurer une certaine jouissance plus ou moins avouable. L'autre tient à distance la fausse vérité des faits, les apparences, la surface des choses, pour ouvrir une voie vers une pensée de l'événement. Ainsi, les faits ne sont pas commentés, ce qui réduirait le langage artistique à un instrument plus ou moins adéquat pour la représentation d'opinions préalables qui lui sont extérieures. Ce que démontre le dispositif de Grubić, c'est que le langage artistique est une condition de la connaissance. L'art est donc non pas un *luxé* ou un complément facultatif apporté à notre existence quotidienne, mais un constituant indispensable pour marcher en connaissance de cause vers une plus large émancipation. Il nous délie de l'apparence des faits qui ensorcellent celui qui ne fait pas ce pas de côté vers le langage poétique. Celui qui me dit « Ceci est un fait » me prend pour un imbécile. L'ensorceleur (se) leurre. Nous sommes devant nos écrans au moment du journal télévisé, comme dans la caverne de Platon. L'art est l'arme qui, au-delà des larmes qu'une information tragique peut provoquer, nous libère de notre esclavage en nous faisant découvrir un monde véritable, non contaminé par le faux-semblant des apparences.



EAST SIDE STORY (2008) d'Igor Grubić

Mais ce n'est pas tout : les médias qui diffusent en un flux incessant des images dites d'actualités fabriquent, comme dirait Godard, de l'oubli. La réinterprétation distanciée (néanmoins profonde) opérée par les danseurs est une sorte de réactivation d'une mémoire sociale refoulée.

Cet acte de libération poétique est judicieusement exprimé dans une vidéo performance fameuse de Sanja Ivekovic (dont le titre fut retenu pour nommer l'ensemble de l'exposition des artistes de Zagreb), *Personal Cuts* (4'–1982). Un plan fixe sur son visage recouvert d'un bas noir que l'artiste va petit à petit dévoiler par des trouées aux ciseaux. Chaque action est entrecoupée de séquences empruntées à un célèbre documentaire de propagande gouvernementale diffusée sur la chaîne publique, relatant *L'Histoire de la Yougoslavie*. La vidéo s'achève quand son visage est complètement nu.

Là, nous faisons un pas de plus vers notre appréhension des effets de l'acte artistique. Il n'irait pas au bout de sa mission s'il se contentait de soustraire la réalité de ses apparences, encore faut-il qu'il permette aussi de nous révéler à nous-même. Ou bien, cette nuance est peut-être au bout du compte l'essentiel, de poser la question (destinée à soi et aux autres) : *Est-ce là mon vrai visage ?* Il ne s'agit pas d'un questionnement existentiel, mais bel et bien politique. En Portugais par exemple, *pessoa* signifie à la fois *masque* et *personne*. Soudain mes propos revêtent une tout autre gravité, même sous nos multiples masques nous existons encore. Qu'advient-il si je ne suis personne, un électron indifférencié dans une masse de consommateurs ? Pire, Hannah Arendt pensait ainsi le totalitarisme : ce n'est pas quand un homme ou un parti exerce tous les pouvoirs, mais quand les êtres pensants, doués d'autonomie, sont devenus superflus. Superflus comme ces milliers de migrants qui errent et parfois meurent entre deux frontières parce qu'aucune nation ne daigne leur porter secours. La preuve par neuf personnes qui meurent chaque jour en Méditerranée. Il faut faire des films comme autant de Radeaux de la Méduse... Guidés par quelle étoile ?

Il nous reste à *infinir* en poésie : « Celui dont le visage ne donne pas de lumière ne deviendra jamais une étoile. » (William Blake). 

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM COURT
INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL

19^e ÉDITION



REGARD

SUR LE COURT MÉTRAGE

AU SAGUENAY

11-15 MARS 2015



Bell Média

Hydro Québec

Régie du cinéma Québec

HÔTEL
SAGUENAY



CELEP en innovation

DIFFUSION
SAGUENAY



Conseil des arts
du Saguenay



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

TELEFILM
CANADA

Québec

Canada

DJIHAD

par Nicolas Klotz

Hard to Be a God d'Alexei Guerman

Après 2h42, vers la fin du film : *Tu écris des livres, mais tu n'as aucune pensée. En voilà une pour toi : là où les hommes gris triomphent, les hommes noirs arrivent toujours, toujours, à la fin. Il n'y a aucun moyen d'en échapper. N'oublie pas. Maintenant va-t-en. (Un temps). Attends. Si tu écris quelque chose sur moi, écrit ceci : c'est dur d'être un dieu.*

Le guerrier épuisé en chemise blanche regarde à peine son interlocuteur s'éloigner. Il est assis au bord d'un trou d'eau dégueulasse, les jambes nues. C'est un savant, venu de la Terre avec un petit groupe de collègues pour étudier une planète étrange qui ressemble à la Terre, mais qui vit comme au Moyen Âge. Ils avaient pour ordre d'observer les événements, sans intervenir, pour ne pas changer le cours naturel de l'histoire. Mais le peuple qui subit une tyrannie féroce, a pris le savant pour une sorte de dieu, il a essayé de sauver quelques intellectuels et a provoqué un gigantesque carnage. Un autre guerrier le rejoint avec une pelure en fourrure qu'il pose sur les épaules du guerrier épuisé, qui s'endort, enfin. Mais juste un très court instant. On aurait préféré qu'il continue à dormir, pour que cesse le cauchemar.

Dernier film du grand cinéaste russe, décédé pendant les finitions, Alexei Guerman avait 75 ans. Maelstrom hallucinant, violent, éprouvant, indéchiffrable, viscéral, *Hard to Be a God* a tout du film testament. On y retrouve toute la puissance dévastatrice de son œuvre, comme ramassée, concentrée dans chaque plan. Excessivement excessif, dans sa beauté, sa violence, son horreur. Guerman appartient au cinéma d'une autre époque dira-t-on. Comme d'autres cinéastes absolument majeurs du XX^e siècle, tels que Tarkovski, Fellini, ou plus proches de nous, Béla Tarr. Des cinéastes qui font exactement ce qu'ils veulent faire, sans tenir compte d'aucune forme de limite esthétique et sans désertier l'industrie du cinéma. Des œuvres habitées par l'Histoire (toujours) en pleine explosion, souvent reléguées au siècle dernier, comme s'il fallait les planquer pour enterrer tout ce qu'elles représentent.

Le film de Guerman se passe dans le carnage de cette explosion. Un carnage en noir et blanc, tout en longs plans séquences blindés à craquer de corps fous, de visages défigurés, de personnages morcelés, d'organes mutilés, d'animaux dépecés. Comme dans son film précédent, *Kroustaliou, ma voiture!* (1998), la caméra de Guerman est presque toujours en mouvement. Vision fluide, mais sans cesse obstruée par tout ce qui entre dans le cadre, s'immobilise, envahit l'image, décampe. Par tout ce qui pleut, tue, mutilé, torture, sodomise, trahit, cherche à s'enfuir, nous regarde. Près de trois heures, enfermés dans un cloaque noir où s'engluie un homme que d'autres ont pris pour un dieu.



Difficile de traverser *Hard to Be a God* sans penser aux événements tragiques qui ont frappé *Charlie Hebdo*. Difficile de ne pas voir que tout *djihad* est un cloaque dans lequel s'engluent tout ceux qui s'y engagent. Cloaque sans fond habité par l'obsession du massacre et de la mort. La catastrophe commence par l'extermination des intellectuels, des poètes, des artistes. Puis la surveillance radicale : détecter ceux qui continuent à lire, à écrire et à penser, les massacrer tout de suite, exposer leurs corps pendus en décomposition pour terroriser ceux qui ont choisi de se soumettre. Soumission hard. Dur travail quotidien qui ne laisse plus aucune chance à la vie. Une fois privés de culture, les hommes sombrent dans la soumission, la dépression, la destruction soft ou brutale des corps. Toutes les frontières deviennent des plaies saignantes. On patauge dans la merde, les viscères, la boue, la puanteur. On pense à *Salò* de Pasolini, aux fresques de Jérôme Bosch, s'enfonçant toujours plus dans la noirceur, avec de moins en moins d'air.

Alexei Guerman n'a réalisé que six films en près de 50 ans de carrière. Ses trois premiers avaient été censurés par le régime soviétique. *Libération* titre aujourd'hui : *Liberté d'Expression Attention Fragile*. Les films de Guerman nous rappellent que le cinéma du siècle dernier a souvent été une machine de guerre contre la censure. Impossible de voir ce film en mode *J'aime/J'aime pas*. Ni même comme un film clivant. Épreuve physique et esthétique assez redoutable, sortir de la salle, arrêter le dvd et passer à autre chose n'empêchera pas le cauchemar de continuer. La réalisation de *Hard to be a God* a pris 10 ans. Ce n'est pas un film de plus dans la carrière d'un professionnel du cinéma, ni le chef-d'œuvre ultime confortablement subversif et bourgeois d'un cinéaste majeur. Mais plutôt un crachat malade, un djihad électrifié qui nous oblige à nous cogner contre tout ce qui nous pousse à le rejeter. L'Histoire, comme les dieux, sont durs à digérer. ■



FÉLIX ET MEIRA
MAXIME GIROUX

POINTS



LÉVIATHAN
ANDREÏ ZVIAGUINTSEV



INHERENT VICE
PAUL THOMAS ANDERSON

— DE

VUE



BIG EYES
TIM BURTON



SOMMEIL D'HIVER
NURI BILGE CEYLAN

La loi du plus fort

par Apolline Caron-Ottavi

Une maison en bois, près de la côte de la mer de Barents sur laquelle gisent des carcasses de baleines échouées. Voilà le point de départ du *Léviathan* d'Andreï Zviaguintsev. À la suite d'*Elena*, le cinéaste russe revient avec un film au titre ambigu, qui cite le *Léviathan* biblique de Job, mentionné dans le film, mais évoque aussi celui de Hobbes, soit le pouvoir de l'État. Les deux se mêlent dans le film de Zviaguintsev, ne formant plus qu'un seul monstre, néfaste et tout-puissant. *Léviathan* est une nouvelle charge appuyée contre l'état russe et la corruption générale du pays. Aux dernières nouvelles, *Léviathan*, bien que financé à un tiers par le ministère de la culture russe, posait problème aux autorités politiques et religieuses. Son succès international (Cannes, les Golden Globes, bientôt les Oscars), ne fait que multiplier ses détracteurs. Même si l'on peut avoir l'impression que le film de Zviaguintsev enfonce le clou dans une plaie déjà bien connue, la susceptibilité qu'il éveille nous indique que les pouvoirs autoritaires, politiques et religieux entremêlés, se sentent aujourd'hui plus légitimes que jamais.

L'histoire est celle d'un homme, Kolia, aux prises avec un monstre qui tire toutes les ficelles, et contre lequel il ne peut rien faire. Prêt à tout pour conserver sa maison qu'il a construite de ses mains et que le maire veut saisir en vue d'un projet immobilier douteux, Kolia fait appel à un ami de jeunesse, avocat à Moscou. Mais rien ne se joue dans les règles de la justice, là où les policiers sont convoqués dans les bureaux du maire, lui-même devant rendre des comptes au hiérarque orthodoxe local, lui-même très certainement proche du pouvoir, encore un cran au-dessus. *Léviathan* est filmé comme un polar sans suspense : peu importe que Kolia se démène, l'issue est prévisible – cette fois, David ne pourra rien contre Goliath.

Andreï Zviaguintsev emploie à nouveau ici son sens du cadrage et de la lumière pour dépeindre une Russie figée dans la peur et la suspicion : de plan en plan, les regards et les silences dévoilent, sous une apparente placidité, les tensions féroces qui régissent les rapports humains. Absent d'*Elena*, un



humour caustique vient cette fois ajouter à la cruauté de *Léviathan*. Face à la luminosité grise des paysages, les personnages sont tels des blocs : l'obstination et la déliquescence de Kolia, l'ennui et la résignation de sa femme Lylia – magnifique Elena Lyadova, déjà présente dans *Elena* (notons qu'avec *Sommeil d'hiver* et *Timbuktu*, cela fait trois films de ce début d'année où les femmes voudraient partir, en vain). La musique signée par Philip Glass, bien qu'elle se fasse un peu plus discrète que dans *Elena*, ajoute à cette mélancolie lancinante et à ce sentiment d'un destin inexorable.

Loin de faire de son personnage un héros, le cinéaste double l'intrigue politique d'un drame familial : il ne s'agit pas ici d'ajouter la fatalité du malheur à l'injustice mais plutôt de montrer comment chaque malheur en alimente un autre, comment chaque problème, jusque dans l'intimité, peut jouer contre celui qui résiste au pouvoir, servir de prétexte commode à sa chute. Le ressentiment social laisse Kolia entièrement seul : son fils a honte de lui, sa femme rêve d'un ailleurs. Lui s'accroche à cette maison, qui semble être la dernière vis qui empêche le tout de s'effondrer. Une maison qui n'est pas qu'un bien matériel, mais un bien moral : une identité.

Les Russes chez Zviaguintsev sont alcoolisés, moroses, tendus. Ils chancellent et les

rares moments de célébration tournent vite au règlement de compte sordide : une partie de tir au fusil, pour l'anniversaire d'un voisin, dégénère, donnant un prétexte aux autorités pour ouvrir la chasse à l'homme contre Kolia. Tout semble se cristalliser dans cette scène de pique-nique triste, où l'on s'entraîne à tirer à la kalachnikov sur des cibles n'étant autres que les portraits d'anciennes personnalités politiques de l'URSS, Lénine entre autres. Rien de récent, car « on n'a pas le recul historique » rétorque le propriétaire des cibles... Les amis de pique-nique de Kolia, corrompus ou non, sont ceux qui le mèneront à sa perte. Ceux qui représentent la loi eux-mêmes pensent avant tout à leurs vacances dans le sud - promises s'ils suivent une autre loi, celle des puissants. Face au climat sinistre d'un monde rongé par les injustices, le moindre avantage devient plus précieux que la communauté. L'ancienne Russie soviétique est ainsi devenue une société où l'individualisme domine, et dans laquelle, pour cette raison même, l'individu n'a plus d'importance. Le chacun pour soi signifie sacrifier l'autre et fermer les yeux. Une société où les individus ne comptent plus est une société où toute solidarité est impossible. ■

Russie, 2014. Ré. : Andreï Zviaguintsev. Scé. : Oleg Neguine et Alexeï Zviaguintsev. Ph. : Mikhaïl Krichman. Mont. : Anna Mass. Mus. : Philip Glass. Int. : Alexeï Serebriakov, Elena Lyadova, Vladimir Vdovitchenkov, Roman Madianov, Anna Oukolova, Alexeï Rozine, Sergueï Pokhodaev. 141 minutes. Dist. : Métropole Films.

Un cœur en hiver

par Gérard Grugeau



*Chacun a ses raisons
de vivre sa propre vie.*

Anton Tchekhov

P étrie de culture, l'œuvre du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan s'est façonnée à l'ombre des grands maîtres de la littérature et du septième art. L'image du photographe en pleine crise existentielle visionnant les films de Tarkovski dans *Uzak* et le tournage du film dans le film au cœur de *Nuages de mai*, rappelant les mises en abîme de Kiarostami, apparaissent aujourd'hui comme autant de signes référentiels d'une ambition artistique qui ne s'est jamais démentie. Sur le versant littéraire, les deux figures tutélaires de Tchekhov et Dostoïevski se détachent, pour leur part, comme des sources d'inspiration intarissables, traduisant avec une tristesse des plus poignantes les illusions perdues d'une humanité désenchantée, engluée dans sa misère morale.

À l'époque de *Kasaba*, film inaugural sur l'enfance, et *Nuages de mai* autour de la recherche des origines, le cinéma de Ceylan s'épanouissait dans la beauté simple des choses, encore préservé de l'effolement du temps malgré la présence à l'écran des parents vieillissant. Depuis lors, celui-ci n'a cessé de se noircir, cédant même parfois au vertige d'une sombre misanthropie. Marqués par un pessimisme amer, les

films de cette période de mi-parcours n'en cultivaient pas moins l'audace des explorations formelles tentées par l'hybridité. Les nouvelles petites caméras numériques permettaient alors à l'artiste d'accéder à une picturalité radicale en quête de micro-sensations (*Les climats*), ou de s'inscrire ostensiblement en phase avec le travail tout en prégnance atmosphérique du photographe qu'est aussi Nuri Bilge Ceylan (*Les trois singes*). Il faudra cependant attendre *Il était une fois en Anatolie* pour que le cinéaste redonne une ampleur narrative et visuelle inégalée à son œuvre, nimbée pour l'occasion d'une dose d'absurde qui interrogeait notre regard. Aujourd'hui, auréolé de la Palme d'or, *Sommeil d'hiver* nous arrive comme un film-somme qui embrasse large, à la manière d'une « comédie humaine » explorant les rouages du conformisme bourgeois et ses répercussions sociales. D'une rare profondeur et d'une somptuosité plastique de tous les instants, le film souffre pourtant d'un souci démonstratif qui en alourdit la portée, gommant au passage une grande part de mystère. Sans compter que l'œuvre démiurgique se referme sur une ambiguïté qui nous laisse, au final, avec un sentiment d'inconfort.

Coscénarisé par Ebru Ceylan, la femme du cinéaste, *Sommeil d'hiver* est adapté de plusieurs nouvelles de Tchekhov qui, comme on le sait, excellait dans la peinture des différents milieux de la société russe provinciale de la fin du dix-neuvième siècle. Rien n'interdit d'ailleurs de dresser un parallèle entre Tchekhov lui-même qui, à ses débuts, doutait de sa vocation d'écrivain et signait sous un pseudonyme, et le personnage principal du film, ancien comédien, aujourd'hui rédacteur d'un petit journal local qui aspire à sortir de sa vie ankylosée en publiant une histoire du théâtre turc. Chose certaine, imprégné de littérature russe, Ceylan sait capter, avec beaucoup moins de générosité toutefois, l'essence de ce qui constituait la vision du monde de son auteur de prédilection pour l'insuffler ensuite à son portrait actuel de la société turque. Il y a dans *Sommeil d'hiver*, comme chez Tchekhov, une même incapacité à briser le carcan d'une réalité étriquée pour surmonter le sentiment de son propre néant, une même impuissance à aimer et à échapper au cercle étroit du mensonge social, un même retrait lucide face à toute forme d'idéal, un même sens tragique de la solitude humaine alors que le monde devenu indéchiffrable sourd à l'extérieur comme une menace. Et c'est dans ce condensé d'humanité au bord du gouffre que la caméra de Ceylan nous plonge en avançant dès les premiers plans vers Aydin, son personnage principal, contemplant ses terres par la fenêtre de son bureau.

Ce monde extérieur qui menace prend ici la forme d'une pierre lancée par un enfant dans la vitre de la voiture de ce riche propriétaire d'hôtel parcourant son domaine avec son régisseur. À partir de

cet incident, le récit nous entraîne dans une spirale d'humiliations mettant à nu aussi bien les vices privés que les vertus publiques d'une classe aisée agonisante et percluse d'ennui. *Sommeil d'hiver* touche ainsi à une multitude de thèmes allant du mépris des nantis envers les pauvres à l'abnégation et la dignité des humbles rongés par la honte, en passant par la comédie de la bonne conscience bourgeoise inquiète pour son salut. Les rapports de classe et de domination sont aussi le lot du couple et du cercle familial, révélant sans détour l'égoïsme masculin du personnage principal, son cynisme, sa veulerie et sa condescendance. Parallèlement aux travers humains que Ceylan dissèque férocement avec une acuité d'observation sidérante à la faveur de plusieurs scènes de confrontation (entre Aydin, sa sœur Necla et sa jeune épouse Nihal) que le montage sait rendre vivantes, le film brasse de grandes questions philosophiques. Y dominent notamment l'idée du bien et du mal (voir la séquence de l'argent où le père de l'enfant se mue en héros dostoïevskien), les notions de remords, de liberté, de valeurs morales et de religion : autant de propos qui trouvent aujourd'hui leur écho dans une société turque à la croisée des chemins.

Toute cette matière romanesque, Ceylan la filme souvent en huis clos avec des jeux de miroir où se réfractent les tourments d'une humanité prise au piège de ses faux-semblants et de sa médiocrité. Le grotesque s'invite aussi à l'écran lors d'une soirée de beuverie, amenant Aydin sur le chemin d'une transformation intérieure. Visuellement irréprochable, *Sommeil d'hiver* joue subtilement de la métaphore pour traduire l'enfermement : la capture d'un cheval fougueux – celui des ancêtres, symbole d'une époque révolue – dont le propriétaire ne saura que faire avant de le relâcher à la brunante, un paysage de neige persistant qui recouvre comme un linceul les âmes mortes, prisonnières d'un lieu à la beauté immuable (les villages troglodytes de la Cappadoce). Sans un seul moment d'ennui, le film déroule ainsi sa partition riche et touffue, ponctuée sporadiquement par les accords en mineur de la musique de Schubert qui contribue, par son utilisation en boucle, au climat de claustrophobie généralisé.



Mais si la caméra sans complaisance de Ceylan demeure à l'affût des sentiments les plus intimes, celle-ci semble néanmoins répondre aux diktats d'un scénario laissant peu de place à l'insaisissable. Les joutes verbales (entre les trois personnages principaux, plus particulièrement) se referment sur une impression de forclusion, la profondeur des propos échangés n'ouvrant le plus souvent sur aucun espace de flottement à l'intérieur duquel les contradictions humaines pourraient s'épancher sans tout dévoiler de leur potentiel de mystère. En revanche, les séquences mettant en présence les personnages sur le terrain de l'opposition de classe génèrent de l'incertitude, du trouble, du fait de la raréfaction du dialogue qui ne confine pas alors le film dans un trop-plein d'explicite. C'est dans ces moments de frottement malaisés et déchirants, comme dans la scène faisant suite au jet de pierre ou la séquence du baisemain forcé, que le film donne résolument le meilleur de lui-même.

À l'issue de sa longue plongée au cœur d'une douleur humaine où tout ne semble que perte irrémédiable, *Sommeil d'hiver* nous laisse cependant dans le doute. Si, au final, le personnage principal semble s'être enfin ouvert à une forme d'altérité après un faux départ pour Istanbul et un retour auprès de celle qu'il regarde maintenant avec un regard attendri, les derniers plans, nous montrant Aydin prêt à se lancer dans l'écriture du grand œuvre

de sa vie, n'échappent pas à la tentation du repli narcissique. L'homme a-t-il enfin vu et entendu ceux qui souffrent autour de lui ? Une ambiguïté demeure, nourrie par le traitement que le cinéaste réserve à ses personnages féminins : relégation de Necla au triste sort de veuve éplorée suite à une violente altercation, double humiliation de Nihal (face à son mari et au père de l'enfant) que le film abandonne dans un état de prostration dévastatrice. Dans un ultime plan, la caméra donne à voir l'hôtel Othello, cerné par une neige qui semble là pour durer pour l'éternité. À l'ouverture sur « l'immense lointain »¹ que Tchekhov appelait de ses vœux pour conjurer le vertige de la chute, Ceylan semble privilégier la froideur du tombeau se refermant sur un champ d'incertitudes. Retour de la misanthropie ou regard implacable sur un monde voué à disparaître ? Le cinéaste veut-il laisser entendre que le plus difficile est à venir, quand les lignes commencent enfin à bouger ? Peut-être est-ce là, dans un même esprit, le sens qu'il a voulu donner à ses propos en dédiant sa Palme d'or à la jeunesse turque qui s'est dressée contre l'ordre établi lors d'un printemps d'espoir encore présent dans toutes les mémoires. ■

1. www.comptoir litteraire.com, site d'André Durand, p. 88.

Turquie 2014. Ré. : Nuri Bilge Ceylan. Scé. : Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan. Ph. : Gökhan Tiryaki. Mont. : Nuri Bilge Celan, Bora Gökşingöl. Son : Andreas Mücke-Niesytka. Int. : Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş, Ayberk Pekcan, Serhat Mustafa Kiliç, Nejat İslar, Tamer Levent, Nadir Sanbacak. 196 minutes. Dist. : Metropole Films.

Voir Venise et mourir

par Gérard Grugeau

Déjà bardé de prix dont celui du Meilleur film canadien obtenu au Festival du film de Toronto en septembre dernier, le nouveau film de Maxime Giroux a tout de l'œuvre rassembleuse. Le sujet en est un d'ouverture puisqu'il met en scène l'amorce d'une relation amoureuse entre Meira, une juive orthodoxe mariée et mère d'un enfant, et Félix, un marginal francophone vivant modestement, loin d'un père fortuné à l'article de la mort. Rares sont les films qui offrent une incursion au sein de la communauté hassidique. On songe ici au documentaire *Bonjour! Shalom!* de Garry Beitel tourné à Montréal en 1991 et surtout, à *Kadosh* (1999), film israélien au récit aussi implacable qu'épuré dans lequel un personnage secondaire choisissait de vivre en marge des siens. À l'audace corrosive d'Amos Gitai, Maxime Giroux et Alexandre Laferrière, son coscénariste attitré, préfèrent l'approche consensuelle. Au final, *Félix & Meira* reste un film orphelin qui n'affronte pas vraiment son sujet, en refuse constamment les aspérités, se contentant de dresser, certes avec délicatesse, l'inventaire d'un amour impossible.

Félix et Meira se rencontrent sur un manque qu'ils ressentent chacun à leur façon. Désir pour lui de trouver un ancrage dans la vie (il est l'éternel homme québécois à l'identité incertaine : « Je ne sais pas qui je suis », déclare-t-il). Désir pour elle de fuir un monde de forclusion dans lequel elle étouffe sous le regard d'une communauté qui l'enferme dans la maternité et le respect de la religion. À partir de ce canevas, Giroux et Laferrière déploient les étapes d'un scénario formaté aux intentions surlignées (la métaphore de la souris prise au piège) qui prend toujours soin d'arrondir les angles. Comme si cet amour inhabituel qui ne demande qu'à vivre restait le plus souvent prisonnier d'un fantasme réciproque, et donc d'une idée de scénario stimulante mais tuée dans l'œuf dès le départ. Nous sommes loin ici des déchirements des couples « métissés » du *Chat dans le sac* de Gilles Groulx et de *À tout prendre* de Claude Jutra. Entre Félix et Meira,



point de réelle confrontation, point de choc des idées ; tout reste surface et vain appriboisement. Lui ne rêve que de lui retirer sa perruque et de lui faire enfiler un jean pour qu'elle se fonde dans le courant majoritaire. Elle n'aspire qu'à dessiner et écouter de la musique pour tromper l'ennui d'une existence terne et monotone. Entre les deux, une communauté se dresse, gardienne de ses valeurs et de son mode de vie. S'appuyant sur une recherche documentaire, la caméra en saisit les immuables usages, ouvrant timidement une porte sur un monde méconnu que l'on souhaiterait davantage investi.

On saura gré à Maxime Giroux d'avoir su donner à la relation entre Meira et son mari une dimension plus affirmée où s'expriment les seules tensions du film (belle séquence de l'évanouissement simulé). Curieusement, c'est vers cet élément du trio que converge ce que l'on pourrait appeler « programme secret » de ce récit tout en rétention. Dans une scène étrange, Shulem, qui a accepté la séparation à venir, se retrouve à lire la lettre laissée par le père de Félix au fils mal aimé. Au-delà de son caractère hautement improbable, cette séquence semble avoir préexisté à l'écriture même du scénario, comme si cette fragilité identitaire présente dans tous les films de Maxime Giroux (*Demain, Jo pour Jonathan*) demeurerait le point aveugle et récurrent de toute possibilité de récit refermé sur son quotidien sourd. Et celle-ci prend ici toute sa portée symbolique : au-delà de la reconnaissance

tardive du père, laquelle ne saurait colmater la blessure originelle de l'absence de lien, Félix ne semble pouvoir exister qu'à travers le regard de l'autre, de « l'étranger ». La fuite du couple à Venise avec l'enfant, que Giroux traite avec une douce ironie pas totalement assumée pour contrer l'effet carte postale, laisse toutefois entrevoir l'abîme insurmontable qui sépare les amoureux.

Victime de la quête du scénario ultrabalisé qu'affectionnent nos institutions, *Félix & Meira* reste néanmoins un film attachant que la mise en scène fluide et sensible de Maxime Giroux sauve de l'insignifiance. Le cinéaste sait voiler de mélancolie son récit, faire respirer ses images et exploiter les silences. À l'occasion de deux séquences incongrues (une chanteuse noire s'accompagnant à la guitare, une scène de bar à New York suivi d'un savoureux dialogue entre deux latinos à propos des talents de danseur de Félix), le film se place sur le terrain d'une altérité plus radicale. Ces transitions décalées qui viennent briser la linéarité narrative, laissent alors entrevoir ce qui manque tant à *Félix & Meira* : le désir intempestif de sortir du cadre et, ce faisant, de risquer la rencontre avec l'Autre en plongeant sans filet au cœur de cette entité unique que constitue un couple. ■

Québec 2014. Ré. : Maxime Giroux. Scé. : Maxime Giroux, Alexandre Laferrière. Ph. : Sara Mishara. Son : Frédéric Cloutier, Luc Boudrias. Mont. : Mathieu Bouchard-Malo. Mus. : Olivier Alary. Int. : Martin Dubreuil, Hadas Yaron, Luzer Twersky, Anne-Élisabeth Bossé. Prod. : Metafilms. Dist. : Fun Film.

What's up Mr. Anderson?

par Bruno Dequen

Inherent Vice est l'une des propositions les plus déroutantes du cinéma américain contemporain. Fresque labyrinthique et enfumée sur le Los Angeles du début des années 1970, cette première adaptation à l'écran d'un roman de Thomas Pynchon est paradoxalement un film hypnotique et ennuyeux, ambitieux et vulgaire, complexe et apparemment superficiel. Pourtant, il ne s'agit pas d'un accident de parcours de la part d'un cinéaste qui a toujours reçu un accueil critique des plus favorables. Outre la maîtrise technique impressionnante dont fait preuve Anderson, *Inherent Vice* entretient une filiation évidente avec ses films précédents, qui écrivent chacun à leur façon une histoire parallèle des États-Unis. Histoire qui débutterait au début du XX^e siècle avec *There Will Be Blood* pour rejoindre aujourd'hui les années 1970, après un détour par les années 1950 dans *The Master*. Bref, Anderson sait manifestement ce qu'il fait. Mais que fait-il exactement ?

Contrairement à l'adaptation plus que libre qu'il fait du roman *Oil* pour *There Will Be Blood*, Anderson reprend fidèlement l'intrigue et les péripéties qui composent l'ouvrage de Pynchon. Doc Sportello, détective privé hippie arborant la pilosité faciale d'un membre de Buffalo Springfield et la dégaine du Lebowsky des frères Coen, enquête, à la demande de son ex-compagne, sur la disparition d'un homme qui serait impliqué dans une conspiration criminelle aussi improbable et loufoque que tentaculaire et, au final, totalement incompréhensible. En outre, l'enquête de Doc est constamment parasitée par l'omniprésent Christian «Bigfoot» Bjornsen, policier ouvertement fasciste et accro aux popsicles qui entretient avec Doc – et les popsicles – une étrange relation d'amour-haine, faisant écho aux liens complexes qui unissaient les personnages des deux films précédents d'Anderson.

De prime abord, *Inherent Vice* est un imbroglia de fausses pistes. Les personnages ne cessent de détailler les éléments de l'intrigue, mais celle-ci ne mène nulle



part. Les scènes ont toutes un fort potentiel burlesque et, pourtant, celui-ci est rarement exploité. La reconstitution historique fait preuve d'un impressionnant sens du détail, mais le film ne semble pas vouloir dire grand chose de neuf sur cette fameuse période de transition entre les mouvements de libération des années 1960 et la désillusion paranoïaque qui a suivi.

Toutefois, cette impression n'est fondée que sur la structure du film, sur l'intrigue qui n'est finalement qu'un leurre. Même si le cinéaste aime ancrer ses films dans la grande Histoire, celle-ci ne l'intéresse que dans la mesure où elle lui permet de faire le portrait déstabilisant d'individus singuliers. Aucun film ne pourrait en effet approcher la scientologie de façon plus oblique que *The Master*. S'il semble en porter parfois les habits, Anderson n'est pas un cinéaste classique. La progression de ses intrigues l'intéresse moins que la portée fulgurante de scènes toujours plus énigmatiques. Un réalisme psychologique apparent côtoie constamment l'envolée excentrique. Déjà dans *Magnolia*, lorsque le mélodrame social devenait trop appuyé, des grenouilles tombaient du ciel et tout le monde se mettait à chanter à l'unisson.

Alors que le cinéma américain demeure fondé sur la symbiose de multiples éléments au profit d'une clarté maximale, tout l'art d'Anderson réside dans la rupture provoquée par la superposition constante d'éléments

antinomiques. Ses scènes sont ainsi construites comme des oxymorons dans lesquels le ridicule côtoie le tragique, le grotesque est traversé d'éclats sublimes, et l'excentricité se teinte de gravité. Outre la finale de *There Will Be Blood* et son «I drink your milk-shake» enragé, comment ne pas penser à la chanson mystérieuse que chante Lancaster Dodd à la fin de *The Master* ? Par l'irruption de phénomènes étranges ou l'inclusion de comportements déroutants, Anderson parvient à insuffler une réelle singularité et un mystère sans lesquels ses personnages demeureraient des archétypes. On ne saura jamais avec certitude pourquoi Dodd chante cette chanson, et c'est l'une des raisons pour lesquelles il continuera de nous hanter. *Inherent Vice* regorge de moments comme ceux-là : Bigfoot impatient qui se met à hurler en japonais dans un restaurant pour avoir d'autres pancakes ; la scène de séduction dans laquelle Shasta, totalement nue, semble aussi confiante que pathétique ; une brève parodie de la Cène digne de Buñuel dans laquelle des hippies se partagent tendrement des pizzas. D'un point de vue narratif, ces scènes n'ont aucun intérêt, et elles ne pourraient être qu'une collection d'idiosyncrasies superflues, si Anderson ne nous invitait pas à passer autant de temps avec ses personnages.

Son style de mise en scène qui, à ses débuts, ne cessait de multiplier les mouvements de caméra spectaculaires, s'est



remarquablement assagi au fil des années. Il n'y a pour ainsi dire plus un mouvement qui ne soit motivé par le déplacement d'un personnage. Or, comme *Inherent Vice* est principalement composé de discussions assises, Anderson accumule les plans fixes comportant d'imperceptibles recadrages. Personne dans le cinéma américain contemporain ne filme ses acteurs comme Anderson. Non seulement le cinéaste

observe le visage et le moindre mouvement de ses personnages avec une attention rare, mais son travail sur l'éclairage n'a de cesse de mettre en évidence la singularité physique de chaque individu. Filmer les pieds sales de Doc ou les grains de beauté faciaux de Sortilège, sa confidente/narratrice/amie imaginaire, est manifestement d'une importance capitale pour Anderson. Au point qu'il semble de plus en plus vouloir

passer simplement du temps avec eux, au mépris de toute intrigue ou de tout raccourci psychologique classique. Les personnages andersoniens finissent ainsi par prendre une épaisseur inédite, qui les arrache à la prévisibilité de la grande Histoire et aux lieux communs que nous en connaissons, leur redonnant ainsi une véritable singularité existentielle. Cet ambitieux projet historique dans lequel Anderson s'est lancé depuis *There Will Be Blood* est d'autant plus intéressant qu'il permet, à travers la fiction pure, de bâtir peu à peu une contre-histoire des États-Unis. Celle des marginaux, des incompris, des « originaux » qui sont trop souvent caricaturés, lorsqu'ils ne sont pas relégués carrément aux oubliettes de l'histoire officielle. Nous pensions tout connaître des Américains. Paul Thomas Anderson nous ouvre d'autres voies. 

États-Unis, 2014. Ré. et scé. : Paul Thomas Anderson, d'après Thomas Pynchon. Ph. : Robert Elswit, Mont. : Leslie Jones. Mus. : Jonny Greenwood. Int. : Joaquin Phoenix, Josh Brolin, Owen Wilson, Katherine Watson, Reese Witherspoon, Benicio del Toro. 148 minutes. Dist. : Warner Bros.



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153
info@rsbimedia.com



Le média des professionnels de la culture et des communications du Québec

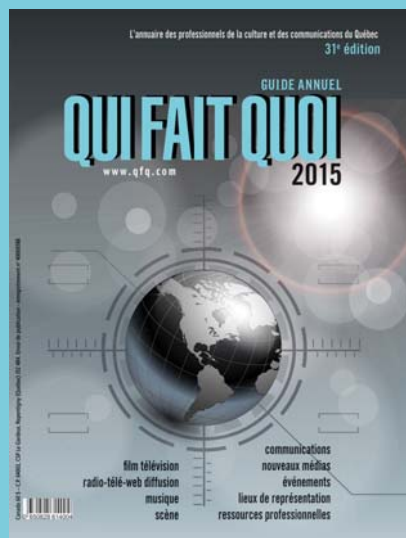
QUI FAIT QUOI

L'actualité en continu

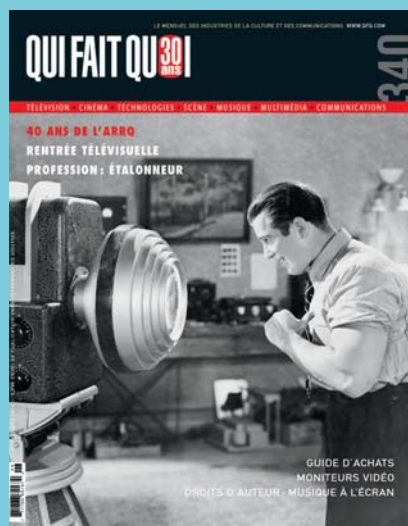
www.qfq.com

Quotidien par courriel

mensuel imprimé Qui fait Quoi



5 000 entreprises, 7 500 professionnels, 70 000 articles, des fiches détaillées sur des milliers de productions cinéma-télé-multimédia, un calendrier, des petites annonces, des offres d'emploi...



mensuel imprimé, disponible en kiosque, sur abonnement et en pdf sur www.qfq.com. 8 numéros par année.

Les professionnels s'abonnent sur www.qfq.com ou au 514 842-5333, poste 4

Un humour pince-sans-rire

par Gilles Marsolais



O n nous dit : «Ce film est inspiré d'un fait réel». D'entrée de jeu, l'ironie de cette adresse au spectateur de la part de Tim Burton n'échappe à personne. On pense aussitôt à son coup fumeux, *Ed Wood* (1994) ou l'histoire vraie de ce mauvais réalisateur de série Z, «l'un des plus mauvais de tous les temps» dont certains cinéphiles préfèrent oublier le nom. Dans ce film jouissif, devenu un film culte après son échec commercial, le cinéaste réussissait presque à semer une confusion durable sur la notion du goût en art. Dès lors, qui pourrait imaginer Tim Burton en documentariste... sérieux ? Il veut bien aborder la réalité, oui, mais pour mieux lui tordre le cou.

Scénarisé par les mêmes complices que ceux qui ont commis *Ed Wood* (Scott Alexander et Larry Karaszewski), *Big Eyes* repose sur une fragile anecdote elle aussi connue de tous : une sombre histoire de fraude, impliquant manipulation et usurpation d'identité, dans le milieu de l'art. La victime, une jeune femme aussi naïve que généreuse ; le coupable, un beau parleur au charisme redoutable. Bref, la mesure est donnée, la coupe est déjà pleine avant même que ne débute le tournage. Comment relever un tel défi ? Comme un enfant devant son coffre de jouets, Tim Burton, on s'en doute bien, n'en fait qu'à sa tête pour gagner son pari. Pour goûter le résultat à l'écran, il suffit d'être attentif, ouvert à sa manière, forcément déconcertante une fois de plus. Cette

fois, l'iconoclaste procède sans tapage, sans la flamboyance à laquelle on l'associe, mais en misant effrontément sur les clichés pour mieux s'en amuser, clichés qu'il aligne sans façon comme des blocs qui deviennent les wagons de son train miniature.

Bien sûr, la réussite indéniable de *Big Eyes* tient largement au jeu exceptionnel des deux acteurs principaux : Christoph Waltz (pas de Johnny Depp, cette fois) et Amy Adams, dans les rôles de Walter et Margaret Keane, l'envers et l'endroit d'une même réalité, devenus célèbres à la fin des années 1950, autant par le scandale qu'ils provoquèrent dans le milieu de l'art que par la nature de la production picturale en cause (*Ed Wood* n'est pas loin). Mais le film se distingue surtout par son mode de narration particulier privilégiant le visuel. Il impose ainsi un récit par stratification différenciée, afin de rendre compte de l'évolution de la situation et de la transformation des personnages, contournant du même coup les pièges de l'explication psychologique. Tout se joue sur les changements abrupts de couleurs et d'éclairages. D'abord les tons pastel, un vert douçâtre pour évoquer le bonheur fade de la vie de banlieue sans horizon que Margaret s'empresse de quitter avec sa fille, en plaquant son mari. Puis, Tim Burton ose le rose (on salue l'effet de signature voulu) pour souligner le piège dans lequel va s'enfermer à nouveau Margaret après l'échec de son premier mariage. Le chef opérateur Bruno Delbonnel (*Dark Shadows*) se surpasse

dans chacune de ces évocations successives tournées en digital. Mémorable, la superbe représentation picturale qu'il donne de San Francisco au tournant des années 1950-1960 où Margaret devient portraitiste de rue. Puis, on retrouve celle-ci dans la lumière irradiante d'Hawaï où elle assume enfin sa libération en tant que femme et artiste. Pourtant, sans que l'on y prenne garde, la manière change progressivement pour amener le spectateur à se frotter ultimement au réalisme ou du moins à sa représentation, qui culmine lors de la séquence finale du procès. Clin d'œil amusé à tout un pan du cinéma actuel qui carbure à l'ingrédient vendeur de l'histoire vraie. Mais, là encore, tout dérape inexorablement, même les codes du genre, alors que se dévoile la vraie nature des personnages.

Big Eyes capte donc le parcours d'une rédemption, celle de Margaret, dont la présence est incontournable dans chaque plan alors que les ombres symboliques qui la cernent (dont les manigances de son mari) devraient la faire disparaître de l'écran. Sous cet angle, le film peut-être qualifié de féministe. Il faut donc prendre à la blague le fait que Margaret se libère de ses chaînes sous l'influence des Témoins de Jehovah ! Tout dans ce film est constamment filtré par ce sens aigu de l'humour pince-sans-rire.

Aussi, Tim Burton nous rappelle que la vérité du moment présent se dérobe toujours à nos yeux puisque la lumière est affaire d'illusion, alors que Margaret, pour sa part, préfère focaliser dans ses aquarelles sur les yeux démesurés de ses personnages, qui seraient le reflet véritable de leur âme ! On reconnaît dans ce film abouti l'attirance du réalisateur pour l'un de ses thèmes de prédilection : les êtres solitaires, marginalisés, dont il scrute le potentiel créatif, comme dans *Edward Scissorhands*. Après quelques films moins convaincants, on peut dire que Tim Burton, assagi, réussit fort bien lui-même à renouer avec la création. ■

États-Unis, 2014. Ré. : Tim Burton. Scé. : Scott Alexander et Larry Karaszewski. Ph. : Bruno Delbonnel. Mont. : JC Bond. Mus. : Danny Elfman. Int. : Amy Adams, Christoph Waltz, Krysten Ritter, Danny Huston. 106 minutes. Dist. : Les films Séville.



33^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA 

33rd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

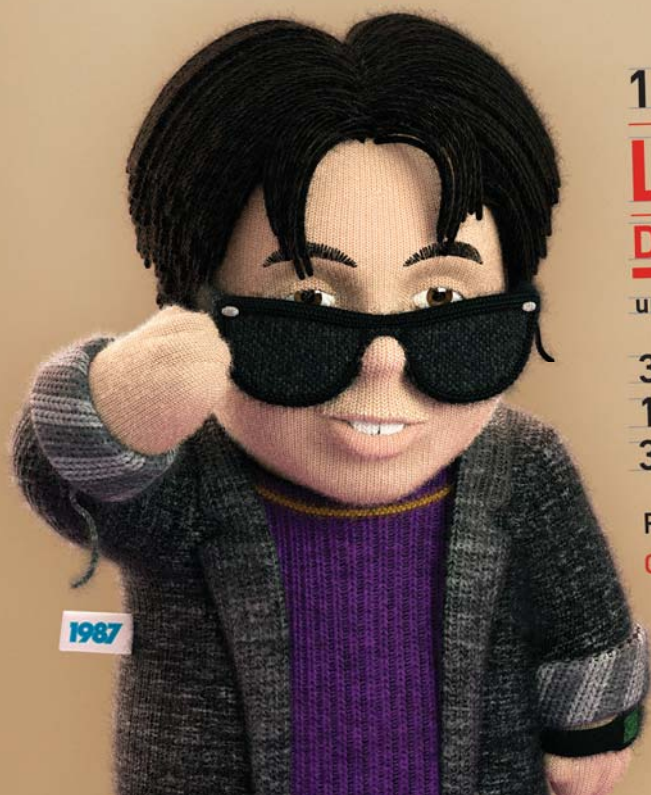


19-29 mars 2015 | Montréal | www.artfifa.com

PLUS DE 200 FILMS PROVENANT D'UNE VINGTAINE DE PAYS

Ne manquez pas le 5^e Marché International du Film sur l'Art (MIFA) | 25 au 28 mars 2015

LE CINÉMA D'ICI COMME SI VOUS L'AVIEZ TRICOTÉ.



19 → 28 FÉVRIER 2015

LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

33^e

un événement QUÉBEC CINÉMA

350 FILMS
130 PREMIÈRES
30 ÉVÉNEMENTS GRATUITS

RECHERCHEZ QUÉBEC CINÉMA SUR    
QUEBECCINEMA.CA #RVCQ15

PRÉSENTÉ PAR



EN COLLABORATION AVEC



1987

Bell

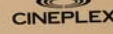
TELEFILM
CANADA



Conseil des arts
du Canada



Canada Council
for the Arts



Montréal 

QUÉBEC
CINÉMA

Québec 