

24 iMAGES

N° 179 / Octobre - Novembre 2016

le cinéma de genre au féminin

Andrea Arnold
Kathryn Bigelow
Josephine Decker
Marina de Van
Lucile Hadzihalilovic
Karyn Kusama
Stephanie Rothman...



179

7 1766 83008 7

6.95\$ | EUROPE 6.50 €

FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES FILM FESTIVAL

SUBTITLED IN ENGLISH

CINEMANIA

22

3-13
NOV 2016

CINEMA IMPERIAL
1430 rue de Bleury

festivalcinemania.com



AIR CANADA

SOFITEL
LUXURY HOTELS

MONTRÉAL LE CARRÉ D'ORÉ

Montréal 

3 ÉDITORIAL

FOCUS

ABBAS KIAROSTAMI

4 Il n'y a rien de mieux que le cinéma pour comprendre le monde – par André Roy

DOSSIER

LE CINÉMA DE GENRE AU FÉMININ

- 11 Introduction
- 12 Lucile Hadzihalilovic – Au pays des contes angoissés
- 13 Entretien avec Lucile Hadzihalilovic
- 18 Stephanie Rothman – Le genre par défaut
- 20 Kathryn Bigelow – Femme d'action
- 22 Marina de Van – Percées libératrices
- 24 Andrea Arnold + Josephine Decker – Monstres urbains, sorcières et survie
- 26 Ida Lupino – par Apolline Caron-Ottavi
- 26 Les sœurs Wachowski – par Céline Gobert

- 27 Jennifer Chambers Lynch – par Céline Gobert
- 27 Doris Wishman – par Alexandre Fontaine Rousseau
- 28 Entretien avec Karyn Kusama
- 32 Kei Fujiwara – L'Homme de chair
- 33 Amy Holden Jones – par Ariel Esteban Cayer
- 33 Anna Biller – par Ariel Esteban Cayer
- 34 Cruautés féminines : du corps sexué à l'animal – par Céline Gobert
- 35 Entretien avec Mitch Davis
- 37 Katell Quillévéré, Rebecca Zlotowski et Alice Winocour – par Helen Faradji

CHEMINS DE TRAVERSE

- 39 Cin-écrits – House of Psychotic Women de Kier-La Janisse
- 40 Entretien avec Takashi Miike
- 42 Gozu – par Alexandre Fontaine Rousseau
- 42 Yokai Daisensô – par Claude R. Blouin
- 43 Audition – par André Roy
- 43 Shangri-La (Japan Goes Bankrupt) – par Julien Fonfrède
- 44 Sukiyaki Western Django – par Bruno Dequen
- 44 The Bird People in China – par Ariel Esteban Cayer
- 45 Over Your Dead Body – par Ariel Esteban Cayer
- 45 13 Assassins – par Alexandre Fontaine Rousseau
- 49 Hollywood, de la fiction aux univers – Cinéma, littérature, jeu vidéo : Walt Disney à l'ère du transmédia
- 43 ItinErrances vidéographiques – L'horreur cinématographique du genre humain
- 50 DVD – La théorie du tout de Céline Baril
- 51 La bédé – Ghostbusters

POINTS DE VUE

- 53 Juste la fin du monde de Xavier Dolan
- 54 Prank de Vincent Biron
- 55 A Bride for Rip Van Winkle de Shunji Iwai
- 56 The Wailing de Na Hong-jin
- 57 Three de Johnny To
- 58 We Are the Flesh d'Emiliano Rocha Minter

Reprises

- 59 La Porte du paradis de Michael Cimino
- 60 Momotaro, Sacred Sailors de Mitsuyo Seo
- 61 On the Silver Globe d'Andrzej Żuławski
- 62 Belladonna of Sadness d'Eiichi Yamamoto

Vidéothèque interdite

- 63 You Don't Mess with the Zohan de Dennis Dugan
- 63 Out of the Blue de Dennis Hopper
- 64 Devil in Miss Jones de Gérard Damiano
- 64 Dracula's Daughter de Lambert Hillyer



ÉDITORIAL

A la Semaine de la critique du dernier Festival de Cannes, *Grave*, premier long métrage de la cinéaste française Julia Ducournau, a créé l'événement. Récit d'initiation classique d'une jeune élève vétérinaire, cette œuvre choc mute progressivement pour se transformer en un pur film de genre explorant l'apprentissage du cannibalisme. Au Festival de Toronto, *Grave* a carrément provoqué des évanouissements dans la salle... Véritable sensation, le film suscite l'enthousiasme des critiques (il a obtenu notamment l'un des prix FIPRESCI décerné par la Fédération internationale de la presse cinématographique) et des amoureux du cinéma de genre tel que Mitch Davis, le codirecteur du Festival Fantasia, qui a justement décidé de mettre sur pied cette année un programme spécial de cinéastes émergentes intitulé *Born of Woman*. Ce dernier revient d'ailleurs sur la genèse de ce programme dans ce numéro.

Bref, les femmes s'emparent de plus en plus du cinéma de genre. Est-ce un phénomène récent ? Quelles sont les pionnières et les réalisatrices les plus importantes aujourd'hui ? À travers des portraits, des entrevues et des textes de réflexion sur la démarche de nombreuses créatrices, l'équipe de *24 images* propose un dossier spécial sur le cinéma de genre au féminin. Sans chercher l'exhaustivité, nous avons avant tout tenté de représenter une diversité d'univers et de parcours créatifs. Diversité qui va de Doris Wishman à Karyn Kusama et Kathryn Bigelow, qui ont toujours évolué dans le genre, à Andrea Arnold ou Alice Winocour, qui intègrent des tropes génériques au sein de leurs drames, en passant par Lucile Hadzihalilovic, dont les contes angoissés ne se laissent pas facilement apprivoiser, ou encore Marina de Van, qui plonge dans le *gore* pour mieux représenter des états mentaux instables.

Un tel tour d'horizon permet bien entendu de prendre la mesure de la créativité inspirante dont ont su faire preuve nombre de cinéastes, mais aussi des difficultés

auxquelles elles continuent de faire face au sein d'une industrie qui cherche trop souvent à les marginaliser ou à étouffer dans l'œuf leur désir de création. Pour certaines, comme Karyn Kusama, le cinéma de genre est une passion pour laquelle elle continue de se battre après avoir été attirée, puis abandonnée par Hollywood. Pour d'autres, comme la pionnière Stephanie Rothman, le cinéma bis à petit budget représentait au contraire le seul médium auquel elle pouvait avoir accès.

Si les parcours sont différents, toutes les cinéastes évoquées dans ce numéro partagent une même volonté de défier les catégorisations. Que ce soit, bien entendu, au niveau de la place que l'industrie tente de leur imposer, mais aussi au chapitre même de la facture de leurs films, chacune fait preuve d'une audace rare et d'une sensibilité forte capable de faire plier les conventions au profit de l'authenticité de leurs visions. À l'image d'Abbas Kiarostami, le grand explorateur des liens entre fiction et documentaire, à qui nous rendons hommage en ouverture de ce numéro, mais aussi de Céline Baril, dont l'approche essayiste mise en valeur dans *La théorie du tout* invite « chacun d'entre nous à se redéfinir ».

Le cinéma de genre décomplexé est au cœur de toutes les sections de ce numéro, puisqu'un entretien avec Takashi Miike nous a donné envie de revenir sur quelques films jalons de son impressionnante filmographie. De même, une grande partie des points de vue proposés portent sur des films vus lors du Festival Fantasia. Lorsque l'été n'a à nous proposer que quelques blockbusters hollywoodiens de moins en moins inspirés et un *3 petits cochons 2* dont nous préférons oublier l'existence, il faut aller voir ailleurs. En attendant la surdose des films de l'automne, nous espérons que vous pourrez à travers notre plus récent voyage dans le genre, faire de belles découvertes.

— Bruno Dequen

IL N'Y A RIEN DE MIEUX QUE LE CINÉMA POUR COMPRENDRE LE MONDE

par André Roy



Abbas Kiarostami s'est imposé comme la figure la plus remarquable du cinéma iranien depuis les années 1980. Il a incarné le renouveau du cinéma de son pays aussi bien aux côtés de ses prédécesseurs de la Nouvelle Vague iranienne sous le shah Pahlavi comme Dariush Mehrjui, Sohrab Shahid Saless, Bahram Beyzai, Farrokh Ghaffari et Parviz Kimiavi (le Godard iranien) que des cinéastes postrévolutionnaires, critiques des situations sociales et familiales, le plus souvent censurés, comme Bahman Ghobadi, Mohsen Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf, Jafar Panahi et Asghar Farhadi. Dans chacun de ses films, ce cinéaste a démontré qu'il était en pleine possession de ses moyens et qu'il pouvait encore tourner dans une République théocratique. Kiarostami ne quittera pas le pays après la prise du pouvoir de Khomeini en 1979. Il tournera les films qu'il désirait faire, restera fidèle à ses partis pris esthétiques qu'il a développés et consolidés tout au long de sa carrière, et ce malgré les contraintes et la rigidité idéologique du régime iranien. Bien sûr, cela ne s'est pas fait sans résistance,

mais sur un mode opératoire aussi intelligent que retors, nécessaire pour contourner la méfiance des autorités et réussir à livrer de grands thèmes et idées philosophiques. Abbas Kiarostami ne fera jamais de déclarations contre la politique des religieux à la tête de son pays, notamment au chapitre de la violation des droits de l'homme. Mais il n'en pensait pas moins.

Vérités et mensonges

Ses œuvres livrent une vérité, mais quelle vérité ? Y a-t-il automatiquement mensonge dans la représentation du réel qu'elles nous donnent à voir ? L'acte de filmer tient-il chez Kiarostami de la contrefaçon, du cambriolage ou du braconnage de la vérité, par exemple quand la fiction va chasser sur le territoire du documentaire ? Questions cruciales quand vient le temps de cerner la puissance de fascination et de séduction du cinéma. *Close-up* (1990) pourrait servir de clé pour comprendre cette dialectique chez un cinéaste qui a joué constamment du vrai et du faux dans

son œuvre, faisant du faux une imitation ou un détournement du vrai. Kiarostami s'est servi du semblant, du leurre, de l'illusion pour mener ce jeu, mais il n'a jamais triché sur la réalité filmée en tant que telle (ce qui est là est là). Cette manière a ajouté un supplément de plaisir à ses films, une jouissance certaine. Et un supplément d'âme qui rend ce cinéma particulièrement inquiet, tragique dans son fond, complexe et parfaitement contrôlé. Abbas Kiarostami est un grand metteur en scène.

Il a essentiellement déplacé les barrières qui séparent la fiction et le documentaire ou, pour être plus précis, les barrières – pourtant fort poreuses – séparant le mensonge de la fiction et la vérité du documentaire. Il n'est certes pas le premier à le faire : on peut citer Roberto Rossellini (auquel on pense immédiatement quand on voit les films de l'Iranien), Jean Rouch, Abderrhamane Sissako, Avi Mograbi, Pedro Costa. Comme eux, il est allé très loin dans la traversée des frontières, qu'il a brouillées, renversées même – on pense encore une fois à *Close-up* – jusqu'à semer le plus grand trouble chez le spectateur. Il a surtout posé cette question fondamentale : est-ce que la fiction peut montrer ce que le documentaire montre ? Le cinéma peut-il dévoiler l'invisible dans le visible, pour reprendre l'incontournable affirmation godardienne ? Il y a une stratégie chez Kiarostami dans sa volonté alternée de dévoilement et d'occultation, de monstration et de dissimulation, une stratégie qui le guide et structure son cinéma. Dans la destruction des conventions narratives et documentaires, A. K. a changé la place du spectateur, a détruit ses repères ; il a refusé de combler ses attentes et perturbé sa croyance au réel pour mieux lui donner une totale liberté dans sa vision du film. Le cinéaste nous confie donc la responsabilité de déchiffrer toutes ses propositions narratives et esthétiques, de tirer au clair ses énigmes et ambiguïtés, de clarifier ce qui est opaque, de stabiliser ce qui est indécis.

Revenons tout d'abord sur la carrière d'Abbas Kiarostami, qui a commencé justement par le documentaire, qu'il ne quittera jamais tout à fait et à partir duquel il a inventé une forme, un style, une identité. C'est là qu'il va jauger la puissance du faux et les écarts du vrai, créant comme assise du réel un dispositif presque diabolique fait de faux-semblants et de contre-vérités.

Avec les enfants

Il réalise ses premiers films sous l'égide de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes (le Kanun) où il a fondé la direction du cinéma. Ce sont des courts métrages didactiques, comme *Le pain et la rue* (1970). Mais après la Révolution islamique, ses films prennent une légère tangente : plus personnels et réflexifs, même auto réflexifs comme *Orderly or Disorderly* (1981)¹ sur le chaos de l'univers, où l'ardoise du clap apparaît avant chaque séquence ; ils ne se cantonnent plus dans

une observation distante, mais sont lestés d'une attention plus intense, plus chaleureuse. Le documentaire vient assister la fiction. Comme dans *Cas numéro un, cas numéro deux* (1979), film très particulier avec ses deux saynètes de fiction qui se déroulent dans une classe où le professeur (Kiarostami lui-même) demande à ses élèves ce qu'ils pensent des dirigeants qui viennent de renverser le shah et imposeront bientôt l'Islam politique avec Khomeini. Film politique ? Film engagé ? L'Iranien préfère l'allusion et la transmission oblique du savoir auprès des jeunes écoliers, comme dans *Les premiers* (1983) et *Devoirs du soir* (1989). C'est dans ces courts métrages que la forme des longs métrages germera. Il y a en effet une continuité incontestable qui s'installe dès « la trilogie de Koker » (un village iranien au nord de l'Iran) grâce à laquelle le cinéaste s'imposera dans le monde occidental.

Cette trilogie comprend *Où est la maison de mon ami ?*, fable réaliste sur l'enfance, dramatique mais pleine d'humour, où un garçon doit rendre un cahier qu'il a pris par mégarde à un autre écolier ; *Et la vie continue* (1991) où un cinéaste, accompagné de son fils, revient sur les lieux du tournage de son film précédent après le tremblement de terre survenu à Koker ; *Au travers des oliviers* (1994), dernier opus de la trilogie, suite et acmé du premier puisqu'on y suit le (faux) tournage de *Où est la maison de mon ami ?*

Si l'unité de lieu saute aux yeux, c'est la nature qui est importante : nous sommes à la campagne, loin de la capitale, avec des enfants, c'est-à-dire loin de la politique, là où le rapport au pouvoir est serré, tendu, là où tout est surveillé et réprimé. Le décor n'est plus hypothéqué par la vie de tous les jours régie par l'idéologie islamiste ; c'est une toile blanche sur laquelle le cinéaste pourra préparer et installer son art à partir de ce qu'il connaît : le



Kiarostami sur le tournage du *Goût de la cerise* (1997), *Le pain et la rue* (1970), *Où est la maison de mon ami* (1987) et *Breaktime* (1972)

documentaire, qu'il va confronter à la fiction en tablant sur la différence entre ce qui est observé et imposé, entre ce qui naturel et ce qui est planifié par la mise en scène. Cette confrontation se concrétisera par différents éléments stylistiques mis alors en place, déplacés ou replacés ensuite de film en film. Ce sont le rapport enfant-adulte (l'un et l'autre sont porteurs de la sagesse), le dialogue sous forme de questions-réponses, l'utilisation du gros plan, la lenteur des plans, le refus de l'ellipse, le contrechamp comme tension, le hors-champ comme cadre, le déplacement (en voiture et en zigzags), qui tient du labyrinthe et de la bifurcation, la répétition (des scènes, des circuits, des lieux, etc.), la place de la caméra (qui se révélera être la place du spectateur). Ces éléments fonderont une esthétique tout à fait neuve, irréfutable, qui sera reconnue au fil des ans.

Avec les adultes

Mettre en scène des enfants était aussi une ruse pour éviter les obstacles liés à la censure, même si les préoccupations sur l'éducation et la délivrance du savoir étaient alors cruciales pour le cinéaste. Mais avec les adultes, comment s'y prend-il ?

Sa méthode, soit les ressources du plan-séquence, de la mise en abyme du cinéma et des déplacements en auto dans l'espace, le servira amplement. Comment être à l'abri du regard des autorités en place ? La réponse : dans une voiture, le contraire d'une maison, là où les femmes se promènent tête nue, non voilée, ce qui est défendu en public (et au cinéma, naturellement). La voiture devient ainsi un studio ambulant propice à un nouveau dispositif d'enregistrement et au déploiement de la mise en scène. C'est là l'endroit le plus privé qui va permettre les plus grandes audaces stylistiques et ouvrir sur une vision du monde fiévreuse.

Vision de la vie et de la mort comme dans *Le goût de la cerise* (1997), œuvre saisissante sur un homme, M. Badii, qui s'évertue à trouver une personne pour l'enterrer après sa mort. Le film se déroule entièrement dans une voiture, sur fond de décor lunaire, comme après une catastrophe. L'homme fera monter cinq personnes à qui il demandera ce service ; tout ça n'est pas clair, c'est plutôt allusif et donne l'impression d'une drague (appât pour exciter le spectateur ?). Le réalisateur jouera de la répétition des scènes : les personnages sont tous filmés de la même manière et la voiture suit un parcours circulaire. Grande maîtrise d'A.K. : les longs plans de discussion



[1] Où est la maison de mon ami ? (1987), [2] *Le vent nous emportera* (1999) et [3 et 4] *Le goût de la cerise* (1997)

nourrissent une attente sans dire laquelle, alimentent notre impatience de savoir, entretiennent subtilement un suspense. Quand l'homme se couche dans sa tombe, on comprend qu'il veut mourir, donc se suicider, mais le suicide reste un sujet tabou en Iran ; or, ruse et résistance de sa part, le cinéaste enchaîne par un fondu sur une équipe tournant un film, mise en abyme qui servira en même temps à éviter de souligner le fait du suicide. *Le goût de la cerise* est une œuvre troublante, angoissante, totalement noire philosophiquement parlant, dans laquelle le cinéaste est au sommet de son art, ce qui se confirmera tout de suite après avec *Le vent nous emportera* (1999), condensé de tous les éléments de mise en scène kiarostamiens : du village au Kurdistan iranien aux déplacements en voiture, en passant par un enfant servant de guide à un ingénieur venu de la capitale et des situations mystérieuses.

Abbas Kiarostami reprend sa méthode dans *Ten* (2002) : toujours un véhicule qui devient en quelque sorte la salle de cinéma, avec ses vitres en guise d'écrans (on voit les gens déambuler dans la rue comme dans un travelling) et les passagers comme spectateurs. Et une direction analogue : deux passagers, des champs-contrechamps, dix séquences (au lieu des cinq dans *Le goût de la cerise*), deux caméras au lieu d'une. Réduite à ce dispositif, la mise en scène s'avère austère, presque brutale, et donne l'impression que l'auteur veut s'effacer, disparaître, ne plus signer son film. Les scènes suivent un ordre chronologique (on passe du jour à la nuit). Le premier passager est un enfant, et on comprend que la conductrice est sa mère ; ensuite ne monteront que des femmes, de tous âges

et de toutes conditions (une amie, une prostituée, une future mariée, etc.) qui discuteront des idées de l'enfant sur sa mère laquelle vient de divorcer. On comprend que ce dispositif si simple en apparence laisse place à la parole, à la richesse des idées qui sont émises, et que le plan, statique, long, n'est plus un outil objectif, mais une image qui nous mènera à la subjectivité même du réalisateur. Le cinéaste a été ici un médiateur, un passeur. Pour comprendre cette entreprise, il ne faut pas oublier que les comédiens sont des non-acteurs, qu'ils prennent totalement en charge leur rôle et que l'enregistrement a ici le rôle de révélateur. Et la fiction de se changer alors en une sorte de documentaire sur la condition de la femme en Iran. L'impression d'immobilité et de rigidité n'était donc qu'un leurre : en fait, tout se déplace, s'échange, s'enrichit, se libère (comme la femme sans



[1] Et la vie continue (1991), [2] Ten (2002) et [3 et 4] Le goût de la cerise (1997)

son voile à la fin). Le jeu du champ-contrechamp produit une grande tension des sentiments qui varient et se bousculent, disant l'incommunicabilité, la révolte, le sacrifice, et nous fait passer du mélodrame au drame romantique. Abbas Kiarostami nous donne une leçon de cinéma vertigineuse.

Le vécu, le filmé

Il y a un film surprenant dans l'ensemble de l'œuvre de l'Iranien, sorti en 1990, au moment où le cinéaste est révélé aux cinéphiles du monde entier avec *Où est la maison de mon ami?* Considéré comme un tournant dans le cinéma mondial, *Close-up* est le film auquel A.K. tient le plus. Il le commentera à la télévision dans une émission française en disant que le plus important dans cette œuvre, « c'est que les spectateurs sachent que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande ». *Close-up* est un long métrage très étrange, insaisissable, dans lequel la barrière entre la fiction et le documentaire est non repérable, et c'en est presque frustrant pour le spectateur. Le film est à la fois un pamphlet et un manifeste pour le cinéma et son rôle moral.

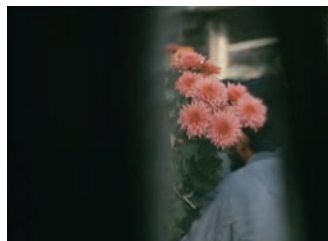
C'est pour une fois un récit qui se déroule en ville. S'il débute dans une voiture, c'est pour mieux la quitter, nous amener dans une caserne de soldats et, ensuite, dans une cour où se déroule un procès et où est installée une équipe de tournage. Nous serons alors dans un espace fermé, un lieu alors inexistant dans les films d'A.K., sauf dans ses dernières œuvres tournées à l'étranger comme *Copie conforme* (2010) et *Like Someone in Love* (2012). Le film repose sur un fait vécu, le cinéaste ayant lu qu'un chômeur d'origine turque, Hossein Sabzian, avait été jeté en prison et était en attente de son procès parce qu'il s'était fait passer auprès d'une famille bourgeoise de Téhéran

pour Mohsen Makhmalbaf, cinéaste fort connu dans le pays. Le réalisateur décide non seulement de filmer le procès, mais de faire revivre à Sabzian certains épisodes du fait divers. L'imposteur qui a manipulé la famille se trouve-t-il ainsi manipulé par ce tournage? Le réel, vrai et recréé, envahit la fiction. Et on apprend alors que l'imposteur n'est nul autre que Makhmalbaf lui-même et que les résidents de Téhéran ont accepté de jouer une famille explorée. Des doutes surgissent. Tout le monde semble jouer un rôle et, à l'image de la poupée gigogne, chaque fait démonte le fait précédent.

L'œuvre, pleine d'écueils et de pièges, entretient une ambiguïté constante sur son genre. Joue-t-on ou fait-on semblant de jouer? Nous sommes entièrement dans le simulacre. Le récit n'est pas chronologique – ce qui le différencie de toutes les autres œuvres de l'auteur qui sont constituées généralement d'une nappe continue –, et emboîte une suite de scènes au statut fort différent : le vrai procès filmé, mais dont certaines parties ont été refilmées, la reconstitution des faits, l'enquête et la prise de scènes réelles (Sabzian sortant de prison est attendu par Makhmalbaf). En procédant ainsi, Kiarostami ne veut pas tromper le spectateur (il n'est pas un abuseur), mais le déstabiliser pour lui faire prendre conscience de toutes les possibilités narratives du cinéma. *Close-up* n'est pas un exercice de style futile tant il dit quelque chose de profond et de pertinent sur l'Iran : notamment sur la justice, la pauvreté, le désir de richesse et de célébrité, l'importance des médias. En un mot, c'est un film sur le bien et le mal. Et pour savoir les départager, on le constate, il n'y a rien de mieux que le cinéma. ^[2]

1. Aucun titre français à ce film.

2. Dans la série « Cinéastes de notre temps », le film de Jean-Pierre Limousin *Vérités et songes*, 1994.



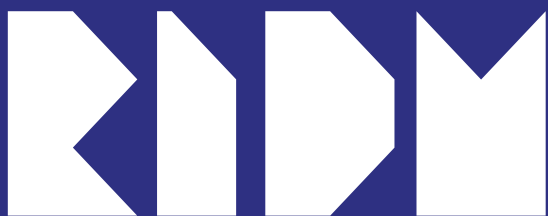
Close-up (1990)



Le goût de la cerise (1997)



Photo d'Abbas Kiarostami



Rencontres
internationales
du documentaire
de Montréal

—
Montreal
International
Documentary
Festival



10 – 20
nov.
2016

2

**RÉTROSPECTIVES
MAJEURES**

➔ **«LE RÉEL ANIMÉ»**
➔ **PIERRE-YVES
VANDEWEERD**



**PLUS DE 120
DOCUMENTAIRES
D'ICI ET D'AILLEURS**

RIDM.CA

 RIDMFESTIVAL

 RIDM

 RIDM_FESTIVAL

#RIDM16

LE CINÉMA DE GENRE AU FÉMININ



Trouble Every Day de Claire Denis (2001)

L'impact des femmes cinéastes sur le cinéma de genre est considérable. Qu'elles se lancent dans la réalisation de films d'horreur ou d'action, comme l'ont respectivement fait les Américaines Stéphanie Rothman et Kathryn Bigelow dans les années 1970-1980, ou qu'elles utilisent les codes du film de genre pour placer au centre de leurs œuvres une expérience féminine du monde et de la sexualité, comme l'ont proposé plus récemment Andrea Arnold et Josephine Decker, les cinéastes se sont servies du cinéma comme d'une arme pour apporter des réflexions essentielles sur la place des femmes dans l'industrie cinématographique ou encore repenser les représentations de ces dernières à l'écran.

D'Ida Lupino à la fin des années 1940-1950, première femme à prendre les commandes d'un film noir, aux sœurs Wachowski dont la transsexualité a véritablement influencé le ton hybride et libre de leur filmographie, en passant par une vague de réalisatrices françaises, telle Lucile Hadzihalilovic qui utilise des motifs du film d'épouvante pour susciter le malaise, ce dossier vise à dessiner le parcours de réalisatrices majeures dans le paysage du cinéma de genre. Parce que l'on retrouve aussi dans certains films de Neil Marshall, Nicolas Winding Refn ou encore dans la satire que propose le *slasher* féministe *Slumber Party Massacre*, une réflexion marquée sur le corps, la chair, et le rapport contrarié,

et souvent très cruel des femmes entre elles, le dossier explore également quelques tendances dans la représentation des femmes au cinéma, qu'elles soient, dans ce cas précis, l'œuvre d'hommes ou de femmes.

Une chose est certaine : la revisitation du film de genre a permis aux femmes d'affirmer des points de vue thématiques et esthétiques singuliers. La japonaise Kei Fujiwara opte pour la violence et le *gore* afin d'ériger « une poésie de l'abject. » Stéphanie Rothman utilise de façon subversive les codes du film du genre ou d'exploitation pour sonder « la politique des sexes » ou encore la notion de marginalité. Kathryn Bigelow exclut tout discours féministe et préfère filmer des « tragédies humaines. » Marina De Van s'abreuve « aux blessures de l'enfance » et aux mutations corporelles pour évoquer les tumultes intérieurs de la psyché féminine et les angoisses contemporaines liées à la vie urbaine. Enfin, Karyn Kusama examine plus précisément la part d'ombre de ses personnages féminins ainsi que leurs conflits intérieurs et identitaires.

Toutes sans exception ont façonné un cinéma de genre au féminin en mouvement, protéiforme, et qui ne cesse d'évoluer.

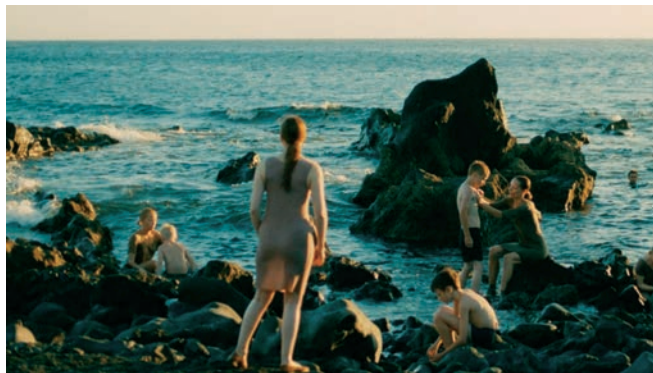
Céline Gobert

LUCILE HADZIHILILOVIC

AU PAYS DES CONTES ANGOISSÉS

par Bruno Dequen

En peu de films, Lucile Hadzihalilovic a su imposer un univers singulier qui se distingue au sein du cinéma de genre européen contemporain. Ses films se situent dans des mondes imaginaires distillant une angoisse sourde, mais ils ne tombent jamais dans le *gore* et privilégient l'émancipation ambiguë des sens à l'horreur pure. Récits d'apprentissage à l'ambiance douce et macabre, les films de la cinéaste sont plutôt les héritiers minimalistes des contes à la Lewis Carroll.



Évolution (2015)

Le moyen métrage *La bouche de Jean-Pierre* (1996) met en place les fondements de son œuvre. Suite à la tentative de suicide de sa mère, Mimi, une jeune fille blonde timide au visage angélique, doit vivre chez sa tante. Peu motivée à l'idée de s'occuper d'une enfant, cette dernière installe Mimi dans l'équivalent d'un placard et semble constamment irritée par sa présence. Vieille fille habitant dans un HLM, elle n'en a que pour Jean-Pierre, son nouveau fiancé plus jeune qu'elle, dont la présence intimide Mimi. Même s'il est, contrairement aux deux longs métrages qui suivront, un film campé dans le réel, *La bouche de Jean-Pierre* affirme d'emblée des partis pris thématiques et esthétiques qui seront développés par la suite. Huis clos étouffant, le film adopte le point de vue angoissé d'une enfant mutique qui se retrouve du jour au lendemain propulsée dans un univers aussi protecteur que strict et sans empathie. Évitant volontairement de développer la psychologie de son personnage, Hadzihalilovic se concentre plutôt sur la création d'une ambiance claustrophobe au sein de laquelle le moindre faux pas pourrait s'avérer fatal. Ainsi, le film ne se situe pas sur un terrain social ou moral, mais propose plutôt l'observation distanciée des émois intérieurs de Mimi, dont la vie semble condamnée à évoluer au sein de cocons inquiétants. L'appartement de sa mère ne valait guère mieux, et son avenir ne s'annonce pas libérateur. Subtilement, le film s'approche davantage de l'allégorie sur l'enfance que du fait divers.

Avec *Innocence* (2004), cette prédilection pour les lieux clos hors du monde s'affirme ouvertement par la création d'un monde imaginaire sans porte de sortie apparente. Encore une fois, tout commence par le catapultage d'une enfant au sein d'un nouvel univers. Enfermée dans un cercueil, une jeune fille se réveille entourée de filles et d'adolescentes de tous âges. Une fois vêtue comme elles d'une robe blanche et d'un ruban de couleur dans les cheveux identifiant son âge au sein du groupe, elle apprend qu'elle habitera désormais dans une école pour filles très spéciale. Patiemment, le film invite le spectateur à observer le quotidien

ascétique de l'établissement qui, de cours de danse en étranges leçons de biologie, semble tout droit sorti du XIX^e siècle. Récit d'apprentissage mystérieux dont la langueur sensuelle et la sublimation de la nature environnante ne sont pas sans lien avec *Picnic at Hanging Rock*, *Innocence* est un film dont la maîtrise formelle évidente n'a d'égale que le doux mystère qu'il distille. Sans recours au moindre bouleversement narratif, Hadzihalilovic parvient néanmoins à générer une tension inexplicable. De ses couloirs souterrains labyrinthiques à son étrange théâtre privé peuplé d'hommes de l'ombre, l'école invite naturellement certains de ses personnages – et les spectateurs – à chercher des réponses. Mais ce n'est pas la destination qui intéresse la cinéaste. Chez elle, la création méthodique d'un monde aux règles aussi immuables qu'arbitraires fonctionne plutôt comme un laboratoire fictif d'observation du comportement humain. À travers ses multiples personnages, *Innocence* dresse ainsi un portrait à la justesse rare de la résilience et des craintes enfantines.

Il est impossible de ne pas considérer *Évolution* (2015) comme un compagnon du film précédent, dont il semble être de prime abord un miroir inversé dans lequel un groupe de garçons aurait remplacé les jeunes filles. Jusqu'aux séquences d'ouverture elles-mêmes des deux films qui se font écho. Aux remous violents de la chute d'eau qui ouvrait *Innocence* répond le calme des magnifiques fonds marins d'*Évolution*. Une introduction trompeuse, puisque le film est au contraire beaucoup plus sombre et ancré dans l'imaginaire du cinéma d'horreur que son prédécesseur. Confinés sur une île rocailleuse, les jeunes garçons sont encadrés jour et nuit par des mères aux motivations troubles. Soi-disant malades, ils savent qu'ils finiront dans un hôpital dans lequel d'étranges expériences ont lieu. Plastiquement superbe, *Évolution* demeure volontairement aussi opaque que ses prédécesseurs et représente l'aboutissement actuel d'une démarche d'une rare cohérence qui parvient, de film en film, à maintenir un équilibre fascinant entre la visualisation parfois littérale des peurs primales et la capacité du cinéma à générer le mystère. 24

ENTRETIEN AVEC LUCILE HADZIHALILOVIC

propos recueillis par **Bruno Dequen**



Quel a été le point de départ de votre intérêt pour le cinéma ?

Je suis d'une génération pour qui la salle avait beaucoup d'importance. Jeune, j'habitais à Casablanca. La ville possédait alors de nombreux cinémas. Pour l'adolescente que j'étais, la sortie au cinéma était une expérience très excitante. L'intensité de mes émotions était sans doute également liée au fait qu'il s'agissait de salles destinées majoritairement à des hommes adultes. Ceci dit, j'aimais particulièrement l'aspect collectif de la projection en salle, qui s'apparente finalement à un rêve qu'on partage.

Vous avez fait une école de cinéma et êtes passionnée par cette forme artistique. Ceci dit, vos films semblent aussi témoigner de sources d'inspiration qui dépassent largement le cadre du cinéma.

Mes sources d'inspiration viennent la plupart du temps de ma vie et de mes expériences. Je pense assez peu aux films des autres, même si j'en regarde beaucoup. Je suis naturellement très attirée par l'image, et donc par la peinture et la photographie. Les arts plastiques au sens large. Je ne comprends d'ailleurs pas pourquoi le cinéma continue à être si fréquemment attaché à la littérature et au théâtre, alors qu'il possède des liens peut-être plus forts avec d'autres arts. En France, j'ai le sentiment que le cinéma se doit encore d'être un art de la parole, de la narration. Il est possible que mon intérêt pour un cinéma plus proche des arts visuels explique ma difficulté à trouver du financement... Il me semble pourtant que mes films demeurent ouvertement narratifs. *La bouche de Jean-Pierre* est un récit très précis par exemple. Certes, mes récits peuvent être très elliptiques et passer à l'arrière-plan mais ils ne sont pas abstraits.



S'ils sont narratifs, vos films ne suivent pas nécessairement les règles du récit classique fondé sur le développement psychologique et la résolution éclairante.

C'est vrai. Quelqu'un m'a d'ailleurs dit un jour que sur *Évolution* la topographie tenait lieu de dramaturgie. Je me suis dit que ce n'était pas faux.

Vous avez mentionné le fait que *La bouche de Jean-Pierre* était plus narratif et classique que les autres, plus ancré dans la réalité.

Tout à fait. Les autres films sont beaucoup plus proches de mondes imaginaires. Dans le cas de *Jean-Pierre*, le point de départ était ancré dans le réel, même si le film a fini par être très stylisé. D'ailleurs, j'aimais le fait que la situation décrite ne débouche pas sur une conclusion très claire. Lorsque nous avons remasterisé le film pour le DVD il y a quelques années, on nous a demandé s'il ne serait pas possible de l'allonger un peu (le film fait 50 minutes) pour en faire un long métrage plus facile à vendre. Gaspar [Noé, le conjoint de la cinéaste et producteur du film, ndlr] avait suggéré de faire un épilogue qui montrerait la vengeance de la fille. Mais j'ai refusé. Ça n'aurait plus été mon film. Il était important pour moi qu'il se termine sur des sables mouvants qui ouvrent un gouffre au lieu de tout résoudre. Comme vous le disiez, mes fins sont effectivement irrésolues, mais je trouve ça beaucoup plus juste qu'une simple conclusion.

Même s'il se distingue des autres films, il est intéressant de voir à quel point de nombreux éléments cruciaux de votre démarche sont déjà à l'œuvre dans *La bouche de Jean-Pierre*, réalisé en 1996: un contexte historique flou, un personnage principal silencieux et passif, et le rapport à l'enfermement, au huis clos.

C'est vrai, même si je n'ai pas forcément conscience de ça quand je fais mes films. *Innocence* était l'adaptation d'une nouvelle par exemple. Évidemment, j'avais fait le lien avec le fait que ce qui m'intéressait le plus dans *La bouche de Jean-Pierre* était la représentation de l'univers mental d'une petite fille et son rapport aux adultes. Au départ, j'avais d'ailleurs voulu inclure des rêves, mais je n'avais pas réussi. En bout de ligne, c'est mieux comme ça, il n'y a pas d'évasion possible. Mais on peut très bien imaginer les autres films comme les rêves qui auraient pu être dans *La bouche de Jean-Pierre*.



La bouche de Jean-Pierre (1996)

Et cette volonté de ne pas situer clairement le film dans un contexte historique?

Les raisons étaient multiples. Je trouvais que la tante était un personnage un peu bloqué dans sa jeunesse. Ça me plaisait donc d'avoir un appartement qui reflète cette condition, avec un côté années 1960. En ce qui concerne la petite fille et ses jouets désuets pour l'époque, je crois que c'est lié au fait que je me suis projetée dans ce personnage et que j'ai inconsciemment incorporé les artefacts de ma propre enfance. Ceci dit, je trouve que le film demeure ancré dans l'ambiance des années 1990, avec cette montée de la xénophobie qu'on pouvait voir venir. Il y a également des mentions d'événements historiques, comme cet insert sur l'intégration possible de la Turquie au marché commun... Le film est à la fois ancré dans l'actualité de l'époque et distancié par cet appartement qui fonctionne comme une bulle dans laquelle l'oxygène n'entre pas. De plus, j'ai certainement un problème à filmer les choses contemporaines et réalistes. Je ne sais pas pourquoi!

Lorsqu'on le regarde avec le recul, on a également l'impression que votre film possède des liens évidents avec *Amélie Poulain*, dont il serait la version trouble et angoissée.

Je comprends ce que vous voulez dire. Ce look moisi et rance (rires)... Je pense qu'il y avait un côté « France vieillotte », qui existait encore un peu à l'époque, qui fascinait Jeunet et qui, de mon côté, m'angoissait!

Dès ce film, le décor était un personnage en soi.

Tout à fait. Dans mes films, les décors sont le reflet des émotions et des pensées des personnages. Même si je n'en utilise pas les codes esthétiques, c'est une forme d'expressionnisme en quelque sorte. Dans *Innocence*, par exemple, nous avons évité de cadrer le ciel, puisque ça aurait donné l'illusion d'une échappatoire alors qu'il s'agit d'un univers clos. Dans *Évolution*, le son est volontairement éloigné de tout réalisme pour représenter l'univers mental du personnage.

Quel élément déclencheur vous a ensuite incitée à aller vers un travail d'adaptation pour *Innocence*?

Je trouvais la nouvelle de Frank Wedekind très mystérieuse et intrigante. De plus, j'aimais particulièrement ce monde de petites filles entre elles. Je n'avais jamais vraiment vu ça. Je l'avais lu comme une histoire de suspense dans laquelle il n'y a aucune explication. Ce qui

m'a plu évidemment, d'autant plus que le lieu de l'action lui-même, très isolé et ritualisé, me semblait être un élément visuel fort.

On pense bien entendu à *Picnic at Hanging Rock* devant votre film.

Bien sûr, c'est le seul exemple qui m'était venu en tête aussi. Les filles en blanc, le rapport à la nature, le mystère, une histoire de transformation... Mais les filles sont beaucoup plus vieilles dans le film de Peter Weir. Il y a une forme d'érotisme dans *Innocence*, mais c'est très léger. Le film pourrait être vu comme le prologue de *Picnic at Hanging Rock*.

Comment dirigez-vous d'ailleurs vos jeunes actrices et acteurs? Questionnent-ils la logique des scènes et des univers?

Ce qui est formidable avec les enfants, c'est justement qu'ils ne demandent pas la raison d'être des scènes ou de leurs personnages. Même les plus grandes dans *Innocence*, qui avaient lu le scénario, plongeaient sans réserve. Pour les plus petites, l'univers du film n'était pas si éloigné de leur réalité: c'était l'école. Évidemment, il y avait des éléments étranges, comme l'arrivée dans un cercueil, mais c'était juste rigolo et ludique pour elles.

Même chose pour *Évolution*. Les garçons se fichaient de l'histoire. Ils ne pensaient qu'à aller sur l'île, nager, etc. L'acteur principal, qui avait 13 ans, avait lu le scénario et n'avait que deux questions: allions-nous le piquer pour de vrai, et qui était la fille? Quelque part, il avait très bien compris les enjeux du récit. En fin de compte, ce ne sont jamais les enfants qui demandent pourquoi, ce sont les spectateurs!

Pour en revenir à la question du huis clos, comment percevez-vous votre approche par rapport aux lieux? Contrairement à de nombreux films qui se déroulent dans des environnements fermés, il n'y a pas chez vous de critique véritable de ces lieux, ce qui est rare.

Étant donné que je les considère avant tout comme des états mentaux représentés visuellement, ça change la donne. Ceci dit, je ne suis pas dénuée de critique. Dans *Innocence*, par exemple, la déprime d'Eva (Marion Cotillard), condamnée à vivre à temps plein pour enseigner dans l'école, est clairement liée à son enfermement dans un monde d'enfants. Aussi séduisante l'école puisse-t-elle être, on en a fait le tour après un temps, et on veut aller voir dehors. Si on ne sort pas, c'est là que les problèmes commencent et que l'angoisse s'installe. Dans *Évolution*, même s'il est plus évident que l'île est un lieu où se déroulent des choses effrayantes, je voulais vraiment représenter la beauté de l'endroit et des fonds marins. Il faut toujours filmer de multiples facettes. La réalité elle-même n'est pas uniforme. L'ambivalence des choses me paraît juste.

Dans tous vos films, il est également frappant d'observer la résilience dont font preuve les enfants. Malgré l'enfermement concentrationnaire dont ils sont victimes, très peu questionnent en profondeur leur environnement. Et



Innocence (2004)

lorsqu'ils le font, à l'image du personnage principal d'*Évolution*, ils demeurent assez passifs.

Oui, c'est vrai. C'est le cas des Mimi dans *La bouche de Jean-Pierre*. Je pense que cette forme de passivité est liée au fait qu'on ne réalise pas qu'on vit des choses anormales lorsqu'on est enfant. De plus, ces situations peuvent comporter une part de plaisir, et il faudrait pouvoir en sortir pour réaliser leur anormalité. Mes films sont à hauteur d'enfants. On m'a souvent dit que mes personnages ne se révoltent pas. Même dans *Évolution*, lorsque le garçon remet en cause ce que dit la mère et mène son enquête, il demeure passif. Je pense que c'est très important de garder ce ton. Quand on est adulte, on vit dans un monde qu'on ne comprend pas toujours. Mais quand on est enfant, tout est hors de notre contrôle et arbitraire, et ça peut être très angoissant comme perspective. Un adolescent dans *Évolution* aurait construit un radeau et serait parti! Tous mes autres personnages sont relativement passifs. Ceci dit, ils ont tous une forme de curiosité, ils veulent en savoir plus par rapport à leur monde.

Il y a plusieurs années, une projection spéciale de *La bouche de Jean-Pierre* avait été organisée sur le thème de l'enfance abusée. Ils avaient invité un spécialiste de la question qui avait dit que le film était très juste. En particulier la scène sur le fauteuil où Jean-Pierre essaie d'embrasser Mimi qui ne se débat pas vraiment. Les enfants sont sidérés par les choses et ont souvent tendance à être paralysés.



C'est certainement lié au fait que vos films tentent de se placer à la hauteur des enfants.

Oui, c'est également lié au fait que mes films, contrairement aux films commerciaux américains, n'énoncent aucune vérité. Ils se situent plus au niveau du ressenti, de l'émotion.

À ce sujet, vous avez souvent mentionné le fait que vos films sont principalement motivés par la représentation d'une émotion. Quelles sont justement les émotions qui vous ont motivée à faire *Innocence* et *Évolution* ?



Dans *Évolution*, c'est clairement la peur. C'était aussi présent dans *Innocence*, mais ce sentiment était accompagné d'un certain degré de plaisir lié à l'idée de vie en communauté. L'exploration du monde, de la nature, qui est associée à mon enfance vécue près de la mer et d'une forêt. Sur *Innocence*, la peur provient de la découverte du monde extérieur, d'une transition qui vient tout d'un coup.

J'ai souvent dit que l'inspiration d'*Évolution* était en lien avec mon opération pour l'appendicite... Mais c'était plus complexe que ça. Une peur du corps qui se transforme. Cette crainte est probablement très féminine, liée à l'arrivée des règles et la possibilité d'enfanter. C'est un phénomène tout de même étrange. Cette légère angoisse naturelle et mon expérience de l'hôpital se sont mélangées dans mon esprit entre-temps, formant une sorte de fantasme sombre. Après tout, l'hôpital, qui est supposé être un lieu rassurant, est également intrusif et peu empathique, donc forcément mystérieux et angoissant.



Évolution (2015)

Il y a effectivement dans vos films une tension permanente entre le désir d'aller vers le monde extérieur et le repli vers un univers clos qui fonctionne comme un cocon.

Cet aspect est d'autant plus remarquable dans vos films que nous sommes habitués, à travers le cinéma commercial américain notamment, à voir des petits génies précoces.

Oui, ils sont tous dynamiques, moteurs de l'action. Je n'y crois pas du tout. J'essaie d'aller dans une direction très différente. On m'en a souvent parlé par rapport à *Évolution*. Mais j'aime le fait qu'ils ne soient pas très vivants, qu'ils soient raides. Ils sont un peu comme des marionnettes. Ce ne sont pas des enfants qui vont très bien. Et la maladresse involontaire de mes jeunes acteurs fonctionne bien dans ce cadre.

Tout à fait. De plus, les personnages de mes films sont tous seuls. Même dans *Innocence*, les filles sont finalement très solitaires. J'y ai pensé récemment en fait. Lorsque la plus grande dit au revoir à la petite, on comprend qu'elle était la seule avec qui elle avait une relation. Il y a l'angoisse de la solitude de l'enfance. Dans *Évolution*, les enfants ne partagent pas leurs vies. Nicolas est très solitaire.

Cet élément est encore plus marquant dans *Évolution*. Lorsque les garçons se retrouvent tous à l'hôpital, on ne peut s'empêcher de se dire qu'ils vont bien finir par être solidaires. Or, rien ne se passe.

Ils ne se révoltent pas. Effectivement, le film n'est pas du tout une histoire d'amitié. C'est probablement dû au fait que j'avais d'abord conçu les personnages de Nicolas et sa mère. Les autres se sont ajoutés par la suite, comme des échos de leur relation. C'est peut-être l'influence de la dynamique de groupe dans *Innocence* qui m'a amenée à développer ces personnages secondaires, mais ce n'était pas le projet de départ.

Pourquoi avoir fait du personnage principal d'*Évolution* un garçon alors que vous dites vous-même que les peurs évoquées sont très féminines ?

D'une part, je trouvais que le concept était plus angoissant avec un garçon, puisqu'il s'agit d'un type d'évolution corporelle qui n'est pas d'ordinaire associée à ce sexe. Ça aurait été très cliché avec une fille. De plus, je ne pense pas qu'il y ait une différence aussi marquée que cela entre une fille et un garçon de 10 ans.

Comment avez-vous trouvé et conçu cet hôpital tout droit sorti de l'enfer postsoviétique ?

(Rires). Je sais. Je ne sais pas pourquoi j'ai un tel fantasme envers l'époque soviétique. En fait, je voulais que le lieu soit très minimaliste, primaire, qu'il puisse évoquer encore une fois un espace mental. La matière des choses est également primordiale dans le film. Or, quoi de plus perturbant qu'un hôpital, qu'il ne soit pas propre, mais au contraire sale et humide. Peu à peu, ce n'est d'ailleurs plus un hôpital. Le premier dortoir est relativement normal. Par la suite, les murs suintent, ils sont verts et on aboutit dans une grotte. Je voulais que le lieu soit aussi hybride que les personnages du film. Évidemment, ça a été difficile de trouver le lieu, d'autant plus que je voulais une continuité par rapport au village, qui est un lieu véritable. On a finalement réussi à trouver un hôpital abandonné dans lequel on pouvait tout réinventer.

Ce qui distingue également votre œuvre est l'utilisation de figures et d'atmosphères ouvertement liées au cinéma d'épouvante, alors que vos récits ne cherchent pas à générer la peur.

Oui, je cherche avant tout à susciter un malaise ou une forme d'angoisse diffuse. Mais mes films ne sont pas des films d'épouvante.

Pourquoi dans ce cas avoir voulu visualiser les bébés monstres d'*Évolution* ? Vous vouliez conserver le mystère tout en révélant...

J'ai toujours eu l'idée qu'il fallait montrer ces bébés. D'une part, parce que j'avais beaucoup de plaisir à les fabriquer. D'autre part, pour ne pas rester justement en permanence dans la suggestion et le flou. Bien entendu, il y avait toujours le risque que certains spectateurs les trouvent ridicules, mais c'était un risque à prendre. Ça me plaisait également que ces créatures qu'on pensait être des monstres n'en soient pas. On a hésité à leur faire des têtes étranges, mais ils ont en fin de compte des têtes de bébés normaux avec des trucs bizarres dans le dos.

J'ai également été très marquée par *Eraserhead*. Bien entendu, le bébé du film est très réussi ! Mais il y avait cette même volonté, dans un cadre très mystérieux, de montrer les choses. Je voulais aussi développer davantage les personnages de femmes dans le film, mais je n'ai pas pu filmer faute de budget...

On a vraiment le sentiment que vos films évoquent, malgré leur tension et l'angoisse latente, un sentiment assez doux. Ce qui n'est clairement pas le cas du cinéma cauchemardesque de Lynch. *Eraserhead* n'est pas un film à voir si on attend un enfant !

Ce qui me plaît beaucoup, c'est cette ambivalence qui fait partie intégrante de mes univers. Pour moi, les femmes d'*Évolution* sont certes froides, mais elles sont également assez belles et attirantes. L'alliance entre la peur et le désir me fascine. À la lisière du malaise et du plaisir.

Pensez-vous qu'il faille rester dans l'univers de l'enfance pour évoquer ces sentiments ?

Je ne pense pas que ce soit spécifiquement relié à l'enfance. Pour moi, l'utilisation des enfants est liée entre autres à une facilité narrative. Placer des personnages dans un milieu étrange passe plus facilement avec les enfants. Un adulte, il faudrait peut-être justifier ça par la folie ou autre chose. Les enfants me permettent plus rapidement d'accéder à des univers imaginaires.

Vous mentionniez plus tôt vos difficultés de financement liées au fait que vous faisiez un type de cinéma peu représenté en France. Vous sentez-vous isolée dans le milieu du cinéma ou avez-vous des affinités avec des cinéastes contemporains ?

Je me suis longtemps sentie isolée, mais je me suis depuis trouvée des cousins ! Ils sont Français mais ils travaillent en Belgique. Ce sont Hélène Cattet et Bruno Forzani, les cinéastes d'*Amer*, qui est un film formidable. *L'étrange couleur des larmes de ton corps* est un peu plus éloigné de ma sensibilité. Certes, chez eux, les références au giallo sont beaucoup plus évidentes que chez moi, même si c'est un cinéma qui m'a beaucoup marquée.

Sinon, il y a également Peter Strickland ou Jonathan Glazer du côté de l'Angleterre. Même *Birth*, envers lequel j'avais des réserves, m'avait beaucoup interpellée.

En France, ce serait probablement Philippe Grandrieux, même si je trouve ses films à la fois fascinants et irritants. *Sombre* m'a particulièrement marquée, probablement parce que c'était le premier. Ses sujets ne me rejoignent pas tout le temps, mais sa démarche est admirable. Ceci dit, je trouve le cinéma français plus éclaté depuis quelque temps et moins obsédé par le modèle du genre américain. Marina de Van, Julia Ducournau avec *Grave*, par exemple, sont de bons exemples de ce nouveau cinéma de genre. [24](#)

Entretien réalisé le 5 septembre 2016

STEPHANIE ROTHMAN

LE GENRE PAR DÉFAUT

par Alexandre Fontaine Rousseau

Ce n'est pas tant par choix que par nécessité que Stephanie Rothman a œuvré dans le milieu du cinéma de genre et d'exploitation. C'est dans ce monde parallèle de petits budgets et de modestes succès commerciaux qu'elle va arriver à se tailler une place en tant que réalisatrice, à une époque où ce métier est encore presque exclusivement réservé aux hommes.

Comme tant d'autres, Rothman entame sa carrière sous la tutelle du roi de la série B américaine Roger Corman, œuvrant d'abord à titre de productrice associée sur des films tels que *Beach Ball* (1965) de Lennie Weinrib et *Queen of Blood* (1966) de Curtis Harrington. Elle fait ses premiers pas en tant que réalisatrice en complétant *Blood Bath* (1966), production à l'historique particulièrement trouble composée d'un amalgame de scènes tirées d'un film d'espionnage yougoslave abandonné en 1963 – auxquelles s'ajoutent, en plus de celles de Rothman, des images tournées par Jack Hill en 1964. Déjà, le sujet de ce premier film se prête à une lecture féministe : un artiste fou, obsédé par la figure de la femme, assassine après les avoir peintes les modèles qui ont le malheur de s'aventurer dans son atelier. Cette prémisse, manifestement inspirée par celle d'un autre film de Corman intitulé *A Bucket of Blood* (1959), fait écho à la manière dont le cinéma d'horreur « consomme » les corps de ses victimes féminines. Forcément, l'ensemble s'avère décousu. Mais Rothman en exploite habilement le potentiel surréaliste, ponctuant le film de scènes qui possèdent une véritable qualité onirique, à commencer par celle où une jeune femme danse sur une plage pendant près de cinq minutes, bercée par des effets kaléidoscopiques carrément psychédéliques.

Relecture féministe du cycle des « films de plage » produits par American International au début des années 1960 (*Beach Party*, *Muscle Beach Party*, *Bikini Beach*, *Beach Blanket Bingo*, tous réalisés par William Asher), *It's a Bikini World* (1967) s'amuse ouvertement avec les conventions sexistes du genre dans lequel il s'inscrit. On sent d'emblée une certaine dérision dans la manière dont Rothman filme des groupes de jeunes filles se plaçant au service de bellâtres indolents, ainsi qu'une volonté subversive dans sa manière emphatique de filmer les regards se posant sur le corps de Delilah (Deborah Walley) lorsque celle-ci fait son entrée en scène... « *There's vacancy* », affirme tout simplement l'arrogant Mike (Tommy Kirk) lorsqu'il tente de la séduire. « *There sure is* », réplique-t-elle, « *right between your ears*. » « *Just because he's good-looking doesn't give him the right to think he's irresistible* », déclare-t-elle lorsqu'une amie lui demande pourquoi elle a rejeté les avances du jeune homme.



The Velvet Vampire (1971)

Refusant de se laisser abattre, le sportif Mike s'invente donc un frère plus intellectuel pour séduire Delilah – ce qui donnera lieu, on s'en doute bien, à son lot de quiproquos farfelus.

Au début des années 1970, Rothman s'émancipe de l'écurie Corman en fondant la compagnie de production Dimension Films avec son conjoint Charles S. Swartz ; mais elle réalise tout de même deux autres films pour le compte de New World Pictures avant de s'en distancier, dont *The Student Nurses* (1970) qui connaîtra un succès commercial marqué. Pour la toute première fois de sa carrière, Rothman s'inscrit de manière assumée dans le registre de la sexexploitation, qui lui donne bien évidemment une plus grande liberté de manœuvre en ce qui a trait à la représentation des corps. Pour la réalisatrice, il apparaît nécessaire que la nudité au cinéma ne soit pas exclusivement féminine ; elle s'appliquera donc à exposer dans ses films le corps masculin pour faire de la caméra l'extension du regard et du désir féminin. *The Student Nurses*, en ce sens, s'avère assez audacieux puisqu'il annonce par le point de vue qu'il privilégie la remise en question systématique d'une certaine hégémonie dans la construction de l'érotisme à l'écran, tout en touchant à une série de thématiques sociales et politiques telles que l'avortement, le suicide assisté, le mouvement Chicano et la répression policière.

The Velvet Vampire (1971) s'impose à plusieurs égards comme le plus beau, le plus complexe et le plus inspiré des films de Rothman. D'abord parce que la cinéaste s'y libère périodiquement des contraintes du cinéma d'exploitation pour assumer entièrement cette sensibilité poétique que révélaient déjà certaines des scènes les plus incongrues de *Blood Bath* ou encore la séquence d'hallucination de *The Student Nurses*; ensuite parce que sa définition du désir féminin y est élargie pour inclure cette fois-ci le désir homosexuel éprouvé par la figure tragique de la femme vampire solitaire, isolée au beau milieu d'un désert devenu métaphore de sa marginalité, qu'incarne avec un indéniable pouvoir de séduction Celeste Yarnall. Évoquant par moments une version californienne du cinéma de Jesús Franco, *The Velvet Vampire* procède à une mise en scène très calculée du regard, exposant de manière explicite ce lien unissant le désir et le voyeurisme; mais le film permet surtout à Rothman de critiquer, plus ouvertement qu'auparavant, cette façon par laquelle la notion de normalité mène à la répression des désirs jugés « déviants » par la majorité.

Avec *Group Marriage* (1973), Rothman poursuit sur le mode comique son exploration progressiste de la politique des sexes, mettant en scène de manière résolument positive l'histoire de trois couples qui décident d'habiter sous un même toit pour se « partager » les uns les autres. Encore une fois, les personnages de la cinéaste s'établissent en marge de la société, reformulant collectivement les règles de la cohabitation (et de la fidélité) selon leurs croyances et leurs aspirations personnelles. *Group Marriage* n'est certainement pas un film parfait, mais la sincérité de son discours nous fait rapidement oublier les maladresses de son exécution ainsi que la simplicité parfois gênante de son humour. La liberté y triomphe en effet sur les restrictions que tente de lui imposer la normalité, sans pour autant que Rothman occulte les difficultés logistiques, sentimentales et légales associées à une telle union polygame; et le film se termine sur la célébration d'un mariage homosexuel qui consolide clairement l'opposition de cette joyeuse comédie contestataire à toute forme de limitation du droit d'aimer.

Hybride entre le récit postapocalyptique et le drame carcéral, évoquant à la fois la blaxploitation ainsi que les films de prisons de femmes tels que *The Big Doll House* (1971) de Jack Hill et *Women in Cages* (1971) de Gerardo de León, *Terminal Island* (1973) dépeint avec férocité une série d'affrontements entre les prisonniers d'une colonie pénitentiaire, divisés en deux groupes politiquement distincts : ceux qui veulent reproduire sur cette île isolée les schémas de domination qui régissent le monde extérieur et les « révolutionnaires » qui désirent s'affranchir de ce modèle social étouffant. Utilisées comme bétail et comme esclaves sexuelles par les hommes qui forcent celles-ci à faire la lessive et la cuisine, les femmes se joignent tout naturellement aux rebelles. Fidèle à son habitude, Rothman met ici en scène des individus qui s'unissent pour construire ensemble une société plus juste, à un point tel que les prisonniers, après y avoir été envoyés contre leur gré, refuseront au final de quitter ce lieu devenu utopique, rejetant définitivement la société dont ils ont été exclus.

Ponctué de répliques efficaces (« *I've got tits so I've got to play Betty Crocker!* ») et de scènes d'action pour le moins inusitées (le sexe d'un homme, recouvert de miel, y est dévoré par un essaim d'abeilles), *Terminal Island* compte sans contredit parmi les films



The Student Nurses (1970) et *The Working Girls* (1974)

les plus mémorables de la cinéaste. La même année, Rothman signe aussi une première esquisse du scénario de *Beyond Atlantis* (1973), série B produite par Dimension qui sera cependant réalisée par l'infatigable Eddie Romero. De toute évidence, le cinéaste philippin ne partage pas les préoccupations de Rothman, mais on peut certainement attribuer à celle-ci l'idée de mettre en scène une civilisation primitive où le rôle de la femme est réduit à la seule fonction reproductive; et on ne peut s'empêcher de penser qu'entre ses mains, cette banale histoire de chasse au trésor aurait pu s'avérer autrement plus intéressante. On se doute bien, du moins, qu'elle n'aurait pas filmé la confrontation finale entre Leigh Christian et Lenore Stevens de manière aussi complaisante que Romero.

Dernier film réalisé par Rothman, *The Working Girls* (1974) rappelle à plusieurs égards *The Student Nurses*. Une fois de plus, la cinéaste se sert principalement de la sexploitation comme d'un prétexte pour raconter une histoire de solidarité entre femmes et pour aborder, par la bande, un certain nombre d'enjeux sociaux. À sa manière, un personnage de danseuse exotique y résume adéquattement le rapport ambivalent qu'entretient Rothman avec le cinéma de genre : « *Why am I a stripper instead of a social worker? The money, why else?* » Mais bien que Rothman se soit tournée par obligation vers l'horreur et l'exploitation, il n'en demeure pas moins qu'elle a su construire une œuvre cohérente et personnelle en dépit des contraintes imposées par ces genres, arrivant de manière subversive à renverser les rapports de force et de pouvoir imposés par les conventions que réitérent ceux-ci. En ce sens, son parcours est bien celui d'une pionnière – emblématique de toute une génération de cinéastes américaines telles que Barbara Peeters, Doris Wishman ou Roberta Findlay qui ont su se tailler une place en marge d'une industrie essentiellement masculine. 24

KATHRYN BIGELOW

FEMME D'ACTION

par Apolline Caron-Ottavi

L'un des maîtres indéniables du cinéma d'action contemporain, ayant le plus largement exploré les différentes facettes du cinéma de genre, n'est autre qu'une femme : Kathryn Bigelow. C'est avec *The Hurt Locker*, en 2009, que son visage devient connu du grand public lorsqu'elle devient la première femme à recevoir l'Oscar du meilleur film et celui du meilleur réalisateur. Mais voilà pourtant déjà 30 ans que Kathryn Bigelow règne sur le cinéma de genre. Elle s'insère dans chaque époque en s'emparant des univers qui y résonnent le mieux. Aux années 1980 répondent deux *road movies* empreints de liberté et de mélancolie : *The Loveless*, échappée belle de blousons de cuir désœuvrés, puis le vampirique et crépusculaire *Near Dark* qui la rendit célèbre en 1987. Dans les années 1990, l'heure est aux combats individuels dans une société en crise : celui d'une jeune policière pleine d'illusions aux prises avec un maniaque, la hiérarchie et le pouvoir de l'argent dans *Blue Steel* ; celui d'un policier qui infiltre un groupe de surfeurs-braqueurs de banque dans *Point Break* ; celui d'un *dealer* de rêves virtuels et d'une garde du corps noire contre les grosses corporations et la corruption dans le film de science-fiction *Strange Days* (tristement d'actualité quant à la question de la violence policière aux États-Unis). Après deux films plus mineurs au début des années 2000 (l'indépendant *The Weight of Water* et la grosse production *K-11: The Widow Maker*) puis une assez longue absence des écrans, elle aborde le XXI^e siècle avec son diptyque de films de guerre, *The Hurt Locker* et *Zero Dark Thirty*. Deux plongées dans le quotidien obsessionnel et perfectionniste d'un démineur et d'une agente de la CIA lâchés dans un monde profondément déchiré, où les causes et enjeux de la guerre sont plus troubles que jamais. Bref, au gré de ses réalisations, Bigelow a suscité l'admiration de nombreux cinéphiles avec ses « films d'hommes », aux récits énergiques et musclés. Mais les personnages féminins, qu'elle sait rendre inoubliables et complexes, y occupent pourtant une place prépondérante.

Néanmoins, la cinéaste échappe à toute analyse sous l'angle « cinéaste féminin ». Elle réalise des films, au même titre que les autres cinéastes, faisant figure d'exception sur le terrain des grosses productions qui restent encore aujourd'hui l'apanage des hommes. Si elle se distingue, c'est avant tout par la qualité de sa mise en scène, la finesse du traitement qu'elle offre à des sujets parfois risqués ou en apparence simplistes, la complexité dont elle étoffe ses personnages, sa capacité à nous prendre aux tripes – au même titre que ses condisciples les plus respectés œuvrant dans la même veine, à commencer par son ancien compagnon, James



Blue Steel (1990)

Cameron (qui a d'ailleurs écrit et produit *Strange Days*). En jouant sur les mots, ou peut dire que si Kathryn Bigelow maîtrise le cinéma de genre, son cinéma n'est en rien « genré ». Au même titre que la cinéaste, ses héroïnes sont des femmes d'action, femmes de tête, certes confrontées à un monde d'hommes – et cela se sent à divers niveaux dans les films, mais Bigelow n'en fait jamais un discours : ses personnages féminins avancent, entraînant le film avec elles. Telle la mystérieuse Telenova dans *The Loveless*, adolescente bourgeoise aux cheveux courts et au regard aguicheur, dont le destin tragique repositionne complètement la révolte et la violence somme toute démonstratives des motards qu'elle côtoie. Ou l'incroyable Lornette (Angela Bassett), véritable moteur de l'action dans *Strange Days* : sans son énergie, son bon sens pragmatique, son professionnalisme et l'aide de sa communauté-refuge d'Afro-Américains, son ami le *dealer* à l'esprit confus n'irait nulle part. Avec ses héroïnes belles, fascinantes, puissantes, la cinéaste ne boude pas la longue lignée de femmes captivantes que le cinéma a toujours privilégiée ; seulement elle filme les femmes à l'égal des hommes, sans traitement différent. À armes égales, les personnages masculins et féminins de Bigelow sont l'âme de ses films, et confèrent à son cinéma d'action la part d'humanité, de trouble et d'ambiguïté qui en fait un cinéma portant une réflexion sur le monde, au-delà du divertissement.

Son travail parvient à contourner tout positionnement féministe avec autant d'habileté qu'il contourne le placage de toute idéologie politique. *Zero Dark Thirty*, son film le plus récent, en est peut-être l'exemple le plus frappant. Si le personnage de Maya est une femme, Bigelow n'en fait aucun cas particulier, revendiquant qu'elle s'est tout naturellement inspirée du véritable cerveau de

la traque de Ben Laden à la CIA – une femme en l’occurrence, qui aurait pu être un homme si tel avait été le cas. Les seuls moments où la féminité de Maya est mise en question, c’est à travers le regard des hommes qui l’entourent : « elle ne va pas tenir » au moment de la torture ; et, implicitement, « elle est hystérique » lorsqu’elle se bat pour conserver sa mission. Et si le film a fait polémique notamment à propos des scènes de torture, la démarche de Bigelow

Car indissociable de cette adrénaline, il y a bien sûr la violence. Et Bigelow s’attache à la filmer, à montrer son impact. La violence n’est pas chez Bigelow affaire d’effets spéciaux et de destruction banalisée et spectaculaire : elle fait mal, elle n’arrive jamais au hasard, elle a toujours un enjeu. En cela, la cinéaste est dans la tradition des grandes cinéastes classiques, comme Peckinpah. Et elle l’est aussi dans la façon dont elle construit ses films :



Strange Days (1995)

n’impose pourtant aucun discours idéologique, se contentant de suivre le quotidien d’agents de la CIA qui « font leur boulot ». Le regard de Bigelow porte sur quelqu’un qui fait son travail, jusqu’au bout, ici une femme prise dans une institution dont les enjeux politiques entrent en contradiction avec son professionnalisme – car *Zero Dark Thirty* parle en réalité davantage du milieu du travail contemporain que de Ben Laden.

La solidité de l’œuvre de Bigelow réside dans la constance qui la caractérise : à l’instar de ses personnages, la cinéaste a ses obsessions, qui donnent à son œuvre la cohérence des grands cinéastes : le sens du travail bien fait, l’opiniâtreté et surtout, l’adrénaline, le *rush*. Voilà ce qui constitue la moelle de son cinéma et le moteur de ses personnages. La citation qui ouvre *The Hurt Locker* résume ainsi explicitement la ligne de force qui traverse tous ses films : « *war is a drug* », la guerre est une drogue. En fait, au-delà de la guerre, tous les personnages de Bigelow ont cette dimension addictive. Des vampires de *Near Dark* qui courent après le sang aux drogués de *Strange Days* qui courent après les expériences virtuelles grisantes (du sexe au meurtre), il n’y a qu’un pas : tous sont en quête perpétuelle de leur dose, mais c’est avant tout la quête en elle-même qui est une drogue. Le goût du danger, suscitant une montée d’adrénaline dont on ne peut plus se passer. Le film le plus exemplaire à cet égard est sans aucun doute *Point Break*, dont les personnages ne se contentent pas d’un *fix* mais ont besoin de deux : le surf, toujours plus risqué, et les braquages de banques, toujours plus ambitieux. Plus la prise de risque est gratuite et obsessive, plus l’adrénaline fait son effet. C’est ce que reprocheront au démineur James ses coéquipiers qui en font les frais.

Bigelow ne réalise pas tant des « films d’action » que des films où il y a des scènes d’action. Ces moments d’intensité sont amenés soigneusement, tels les braquages dans *Point Break* ou l’attaque du motel dans *Near Dark*, film qui a d’ailleurs les traits du western. La violence détonne d’autant plus qu’elle succède à des instants d’intimité, de lyrisme, de pause : c’est le cas dans *Point Break*, avec la magnifique scène de saut en parachute où les hommes partagent un moment d’extrême plaisir et de complicité ; lorsqu’à l’arrivée, Bodhi montre à Utah une image de sa copine bâillonnée, la chute est d’autant plus rude. Cette manière de faire du cinéma dans la lignée des grands metteurs en scène se retrouve dans la façon dont Bigelow soigne ses scènes d’introduction : l’impressionnante scène de déminage en ouverture de *The Hurt Locker*, qui voit disparaître d’emblée ce qui semble être le personnage principal. Ou encore la première séquence de *Blue Steel*, nous montrant Megan Turner (Jamie Lee Curtis dans l’un de ses plus beaux rôles) en train d’ajuster son uniforme pour la cérémonie d’investiture des nouveaux policiers. En quelques plans, Kathryn Bigelow sait dessiner un personnage : la fierté de cette policière, l’importance de sa fonction pour elle, comment la vie tout entière l’a menée là. Grâce à cette manière virtuose de faire exister quelqu’un à l’écran, de faire surgir des personnages plus grands que nature dans un type de cinéma qui se complaît souvent dans les clichés, Kathryn Bigelow fait partie de ceux qui donnent au cinéma de genre ses lettres de noblesse, prouvant que c’est là aussi le lieu pour traiter des tragédies humaines. Chez elle, action et émotion, comme rarement, vont parfaitement de pair. 24

MARINA DE VAN

PERCÉES LIBÉRATRICES

par Gérard Grugeau



Dans ma peau (2002)

Associée à une certaine époque aux films de François Ozon comme scénariste (*Huit femmes*, *Sous le sable*) et comme comédienne (*Sitcom*), Marina de Van a rapidement trouvé une autonomie en arpentant des territoires inusités où, loin de tous les clichés, elle explore l'impensé du corps féminin. Les blessures de l'enfance et les mutations monstrueuses du corps, qui est la mémoire primitive du rapport au monde, constituent la matière vivante dont la réalisatrice aime à s'emparer pour apprivoiser ses propres gouffres. *Dans ma peau* (2002) est sans nul doute l'exemple le plus singulier d'un imaginaire transgressif à la violence pleinement assumée. Une violence frontale, paradoxalement presque douce, qui obéit pourtant à l'impulsion d'une pulsion addictive et meurtrière scellant les noces barbares de la jouissance et de la mort.

Centré sur le personnage d'Esther, interprété par la cinéaste elle-même ce qui confère au récit une aura d'autant plus trouble, *Dans ma peau* met en scène une jeune femme qui, après s'être blessée accidentellement sans ressentir de douleur, va peu à peu donner libre cours à une entreprise d'automutilation, fascinée qu'elle est par l'étrangeté de son corps. Se met alors en place une sorte de rituel narcissique obsessionnel où ce corps, à la fois aimé et martyrisé, semble tenir lieu d'objet de plaisir pour celle qui se délecte de ses chairs dans un élan d'absorption fusionnelle. Contrainte à la marginalité, Esther se coupera très vite de sa vie de couple et de son milieu professionnel. Comme Claire Denis dans *Trouble Every day* (2001), Marina de

Van explore donc ici dans sa dimension érotique l'expression d'une pulsion cannibale qui trouve son exutoire dans une orgie de sang. Mais là s'arrête la comparaison entre les deux univers, et ce même si les deux femmes revisitent chacune à leur façon les codes du cinéma *gore* pour allier érotisme et effroi. Là où, chez Claire Denis, les variations sur le désir dessinent les volumes envoûtants d'un ballet de la dévoration sexuelle causée par une obscure maladie virale, Marina de Van se place sur un plan clinique, au plus près d'une narration de soi libératrice qui sidère par la crudité du regard. À l'écran, le malaise va s'amplifiant face à cette figure de l'extrême, saisie dans son intimité charnelle, qui s'avère d'autant plus perturbante qu'il n'est pas question ici de la présence angoissante d'une de ces créatures « fantastiques » reléguées dans le hors-champ, mais bien de l'exhibition franche et directe d'un corps qui nous ressemble et s'ouvre sous nos yeux dans une spirale de violence extatique.

Perte d'unité psychique liée à des traumatismes ou abus, détresse émotionnelle écrasante, régression à un stade archaïque comme mécanisme de défense, cas de communion mystique, voire de rituel eucharistique : tout le champ des possibles est là. D'emblée, par le dédoublement de l'écran sur le générique d'ouverture, le film induit toutefois la notion de schizophrénie, un thème récurrent que l'on retrouvera dans *Ne te retourne pas*, le deuxième long métrage de la cinéaste, témoignant lui aussi d'un état dissociatif et d'une perception erronée de la réalité. Mais, comme dans le *Répulsion*

de Polanski avec ses séquences hallucinatoires, aucune volonté de psychologisation chez Marina de Van. L'héroïne de *Dans ma peau* offre à notre regard le spectacle de son tumulte intérieur qui la rend bientôt inapte à fonctionner en société, même si sa position de chargée d'études dans un institut de sondage montre un autre type de dévoration, de dépossession lié, dans ce cas-ci, à l'angoisse contemporaine d'une aliénation urbaine assujettie aux exigences violentes du marché et à une « normalité » des relations de travail qui laisse poindre sa propre horreur latente. Pétrifiée dans une sorte d'hébétéude animale, la jeune femme de plus en plus isolée finira dans une chambre d'hôtel où la mise en scène viendra saisir sous plusieurs angles sa lente agonie silencieuse puis, à l'issue de cette frénésie immobile, le corps inerte, figé dans sa nuit physique. Comme un œil qui part en vrille, la caméra semblera alors fascinée par une sorte de poésie de l'étrange, aspirée par un désir de voir jusqu'au point de non-retour.

Et si l'acte de filmer en lui-même avait justement à voir avec la dévoration alors que la caméra se plaît à capturer dans ses rets des images hypnotiques où la figure humaine sert d'appât à notre pulsion scopique ? Et si le cinéma était un gigantesque banquet pour l'œil du spectateur, un spectateur en mal de sensations mû par sa propre pulsion cannibale ? Les images propices à une forme de sidération ne donnent-elles pas souvent lieu à un plaisir partagé lors de rituels où un impensé porté par le flot dévorant des représentations se joue entre l'écran et le regardeur ? Au pire, on pense au geste macabre de la mise en ligne du meurtre du jeune étudiant Lin Jun par Luka Rocco Magnotta qui a connu un succès viral sans précédent sur Internet. Au mieux, quand l'art est aux commandes avec son lot d'images choc distancées et réflexives, l'expression de la pulsion cannibale peut prendre différentes formes¹ : criminelle chez Jonathan Demme (*Le silence des agneaux*, 1991), politique chez Godard (*Week-end*, 1967) ou Pasolini (*Porcherie*, 1969), provocatrice et mystique chez Marco Ferreri, iconoclaste à la manière d'une fable noire chez Manoel de Oliveira (*Les cannibales*, 1988). À sa façon, Marina de Van sème, elle aussi, l'effroi en sondant nos pulsions et elle le fait sans fard, en questionnant de surcroît les limites de la représentation. Comme son personnage testant les limites de son corps et voyant sans doute dans la peau – qu'elle va jusqu'à desquamer – une frontière, « un lieu d'expression, un mode d'apparition, le fondement d'une identité, d'une singularité, d'une altérité », pour reprendre les mots de l'artiste plasticienne Agata Kawa².

Après ce premier essai percutant, on ne s'étonnera guère de retrouver la cinéaste à la barre d'un « vrai » film *gore*, de tradition plus classique, qui sait embrasser concrètement le genre avec une belle efficacité. Le corps malmené y est encore le point de convergence de tous les regards. *Dark Touch* (2013) a la noirceur des histoires d'enfance à l'innocence bafouée. Pour Neve, une enfant abusée par ses parents, la vie est un enfer permanent jusqu'au jour où, grâce aux pouvoirs de télékinésie de la jeune fille, la maison et les objets prennent vie, semant le carnage et la mort alentour. Recueillie par un couple d'amis, Neve devra composer avec un nouvel environnement



Dark Touch (2013)

familial marqué par la disparition d'une petite fille morte prématurément. Chevauchement d'identités autour d'un traumatisme, enfance volée, dissociation avec le réel, mise à mal du corps, retour du refoulé : on retrouve là des thèmes chers à Marina de Van qui habitent également *Ne te retourne pas* (2009) où, comme dans le *Persona* de Bergman ou le *Dead Ringers* de Cronenberg, deux visages (Sophie Marceau et Monica Bellucci) fusionnent à l'envi dans un film à la facture ambitieuse qui ne parvient pas hélas à susciter le vertige que réclamait son sujet. *Dark Touch* reprend pour sa part plusieurs motifs du *Carrie* de Brian de Palma, ancrant le récit dans un imaginaire horrifique certes balisé, mais que la cinéaste arrive à faire sien par le regard personnel qu'elle pose sur une enfance meurtrie qui excède la simple représentation d'une énième fiction *gore* sur le thème. Ce que Marina de Van met en scène avec un sens aigu des terreurs enfantines et une esthétique ténébreuse très travaillée, c'est l'horreur de la cellule familiale avec ses faux-semblants et sa violence qui nient la singularité de l'enfant et vont jusqu'à s'attaquer à son intégrité physique. À ce lieu de tourments dévastateurs où s'exprime une pédagogie noire comme la nommait Alice Miller, la cinéaste oppose, au-delà de toute morale, la révolte assassine d'une enfance qui peut enfin donner libre cours à l'expression de ses pulsions vengeresses. À la faveur d'une cérémonie sacrificielle où un feu purificateur lave de tous les abus, le monde des adultes se consume alors sous l'œil impassible des victimes réhabilitées. Filmé en Irlande avec une équipe suédoise faute de pouvoir être tourné en France, *Dark Touch* a la cruauté d'un conte qui invite à la traversée du miroir, là où le rationnel et le pulsionnel se rencontrent pour dire la part secrète de l'humain. Par son exploration sans équivoque des douleurs qui le taraudent et ses percées libératrices, le cinéma subversif de Marina de Van court-circuite l'abrasion des affects. En cela, il voit au-delà de l'écume des choses... là où le sang perce sous la surface trompeuse du réel. 24

1. Voir l'article de Frédéric Marteau et Christopher Becker : *Des films cannibales, où l'humanisme mis à mal*, static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/24431689/.../4+Marteau-Becker.pdf?token
2. Exposition *Humanimalité, portrait d'une double énigme*, Pôle international de la Préhistoire, Les Eyzies (France), du 5 mai au 24 septembre 2016.

ANDREA ARNOLD + JOSEPHINE DECKER

MONSTRES URBAINS, SORCIÈRES ET SURVIE

par Céline Gobert

Lorsque la Britannique Andrea Arnold et l'Américaine Josephine Decker parsèment leurs œuvres d'accents de claustrophobie ou de mysticisme propres aux films de genre, c'est pour propulser au centre de leur pratique artistique une expérience 100 % féminine du rapport au monde, au corps et à la sexualité. Les deux cinéastes privilégient notamment une mise en scène épidermique, un montage imprévisible et un travail sur le son qui prolongent par le geste cinématographique les perceptions sensorielles de leurs héroïnes.

Tout particulièrement dans les intenses et suffocants *Red Road* (Arnold, 2006) et *Butter on the Latch* (Decker, 2013) leurs personnages féminins se retrouvent au cœur d'un récit subjectif qui fait de la femme à la fois le moteur narratif du film et son sujet de réflexion. Dans les deux cas, la prise de pouvoir du féminin sur le masculin, en plus d'entraîner un renversement féministe du rapport dominant/dominé initial, permet aux réalisatrices de faire de la conquête sexuelle des femmes un véritable enjeu de *survival*.

Andrea Arnold raffole de ces renversements de domination. Elle en a d'ailleurs fait les fils conducteurs d'une filmographie qui aime explorer et exposer les sens et la psyché de femmes issues pour la plupart de la classe populaire ou ouvrière. Ses héroïnes déterminées sont des prédatrices. Que ce soit dans *Fish Tank* où une adolescente s'amourache du très sexy petit copain de sa mère (interprété par Michael Fassbender) ou dans sa relecture à fleur de peau du roman *Wuthering Heights* et de la passion qu'éprouve Catherine pour Heathcliff, les femmes chez Arnold scrutent les hommes, les désirent, les capturent. C'est d'autant plus vrai dans *Red Road*, son premier long métrage, où le suspense est bâti sur l'observation, puis sur la rencontre électrique entre Jackie (Kate Dickie) et Clyde (Tony Curran).

Opératrice de caméras de surveillance, Jackie assume immédiatement la position de voyeuse. Après avoir reconnu Clyde sur l'un des écrans où s'étalent les rues froides et bétonnées de Glasgow, c'est elle qui chasse, qui épie, qui traque l'homme-proie. Le personnage s'affirme comme une déesse souterraine, solitaire, travaillant la nuit, dans l'antre d'une pièce obscure qui, en plus de l'exclure du monde des vivants comme un vampire, la maintient dans la noirceur métaphorique d'un deuil impossible. Si l'on ne sait pas de prime abord de quoi il en retourne exactement, Arnold



Red Road (2006)

suggère par là même le traumatisme passé, l'emprisonnement mental de Jackie et la terreur que lui inspire cet homme.

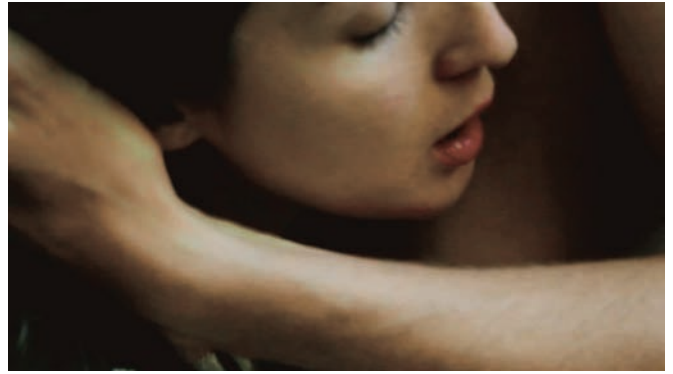
Le processus libérateur est par essence progressif et il se déroule ici dans un quasi-mutisme. De Jackie au début, on ne voit que des mains devant les écrans, des yeux. Arnold impose par un tel découpage la nouvelle toute-puissance de cette femme de l'ombre. À travers lui, son pouvoir d'action lui est rendu. En effet, Jackie possède d'emblée les bons codes pour actionner les manettes et les mouvements de caméra, elle a le contrôle absolu, elle est omnisciente, invisible. Peu à peu, c'est par le regard qu'elle reprend le pouvoir sur l'homme. Il n'est plus le souvenir qui hante, qui menace. Arnold réinvestit ce faisant l'un des tropes du cinéma d'horreur, soit l'axe de fascination/répulsion associé à la figure du monstre, comme en témoigne une séquence de danse dérangeante où un vomissement coupable suit l'excitation sexuelle ressentie et non assumée. En toute logique, le *climax* du film sera la scène de sexe entre les deux, initiée par le personnage féminin : frontale, clinique, d'une brutalité glacée. Chez Arnold, prendre possession du bourreau est une façon pour la traumatisée de regagner sa

liberté. On retrouve la même idée au centre de *The Babadook* de Jennifer Kent, où l'héroïne torturée parvient à mettre à distance le mal qui la ronge, en domptant celui-ci, en osant le regarder en face. Viscérale, l'explosion des sens libère la femme de ses entraves psychologiques, morales. Dans *Red Road*, il s'agit pour Jackie de s'extraire du traumatisme initial du deuil de l'enfant et de surmonter son impuissance tant à le sauver qu'à se défaire de l'obsession de la perte.

Comme dans bon nombre de films d'horreur, le corps et la chair sont également des enjeux premiers. Arnold fait de la sensualité noire un motif de sa filmographie : elle nous immerge dans l'intimité des personnages, qu'elle soit sexuelle ou psychologique – sexe et psyché étant toujours quelque part liés par une corde douloureuse. À la fin de *Red Road*, Jackie s'est dé faite de l'emprise de Clyde par cette prise de pouvoir. Libérée, elle est désormais prête à entamer son deuil. L'homme-objet ne sert plus ici qu'à l'émancipation féminine, qu'à la catharsis. En cela, *Red Road* s'inscrit au cœur de l'enjeu traditionnel du *survival*, là où il s'agit de sortir vivant de la traque, même s'il faut en passer par la séduction du monstre. Tout est alors question de survie.

Même émancipation de la femme et même déploiement sensuel dans *Butter on the Latch*, premier film de Josephine Decker qui suit pour sa part Sarah (Sarah Small) et Isolde (Isolde Chae-Lawrence), deux jeunes femmes exilées dans un festival d'arts des Balkans au fin fond d'une forêt californienne. Pour saisir ses héroïnes fragiles, ainsi que l'énergie très puissante qui les anime, Decker puise quant à elle dans l'imagerie du film de sorcières : des bois, des inserts subliminaux d'une inquiétante femme aux cheveux blancs, des répétitions de chants et de percussions comme autant d'incantations, et autres visions cauchemardesques.

Comme chez Arnold, la libération progressive de la femme passe par la domination – voire l'élimination – du mâle à travers la jouissance. En l'occurrence celle de Steph (Charlie Hewson), un beau jeune homme rencontré lors de l'une des activités proposées par ce festival spirituel. Decker gardera le mystère et préservera la confusion : on ne saura jamais vraiment si le meurtre et la mort du garçon sont réels, s'ils existent ou ne sont que fantasmes. L'esprit maléfique des dragons des contes a-t-il investi Sarah ? Ou ne s'agit-il ici que de la désorientation et dépression nerveuse d'une femme-enfant, écrasée par un désir masculin qui l'effraie ? Quelle que soit la réponse, le résultat est similaire au renversement du rapport dominant/dominé observé chez Andrea Arnold : Sarah affirme son pouvoir par le corps, et par là même son pouvoir de décision (refuser, si elle le souhaite, de succomber au désir). À la fin, elle est libre, elle n'est plus, à l'instar de Jackie, celle qui subit. La scène charnelle de *Butter on the Latch* est de fait aussi importante que celle de *Red Road* puisqu'elle constitue le point d'orgue et aussi le point de rupture du rapport de séduction entre l'homme et la femme. Elle permet aux deux héroïnes de réinvestir leur corps. Chez Decker, cette séquence peut aussi être mise en perspective avec la scène d'ouverture où Sarah reçoit le coup de fil d'une amie paniquée, qui s'est réveillée entourée d'hommes qu'elle ne connaît pas après une nuit dont elle semble ne garder aucun souvenir. On peut percevoir chez Sarah, dès le départ, une certaine crainte du danger que peuvent représenter les hommes. La peur chez elle est réelle et très soudaine : effrayée, elle fonda en larmes.



Butter on the Latch (2013)

Du film d'horreur, Decker retient jusqu'au bout la permanence d'une double menace : celle d'un possible affrontement entre Sarah et Isolde nourri par des rivalités et jalousies latentes ou celle encore d'une nature inquiétante, observatrice, peuplée d'énergies et de mythes inconnus d'où pourrait jaillir le pire. Il y a toujours une tension dans l'air, traduite par un montage qui alterne le silence et le bruit, l'intensité d'une caméra immersive et la profondeur tranquille d'une nature capturée dans sa nudité brute. Bien évidemment, les deux cinéastes n'excluent pas le monde animal : Decker filme les limaces, Arnold les chiens et les oiseaux. Dans cette nature, Decker déterre quelque chose de l'ordre de la transe, Arnold une véritable violence – des éléments que l'on retrouve habituellement dans les recoins les plus sombres des films de monstres ou de sorcières. Mais qui sont ces monstres finalement ? Ne sont-ils pas aussi l'une des facettes de ces femmes qui apprennent à cohabiter avec les ténèbres du monde des vivants comme avec celles des morts ? De celles qui apprennent à vivre avec leurs propres laideurs et démons ?

Chez Arnold et Decker, la réponse se love peut-être dans le paysage qui contribue à dessiner une certaine cartographie de l'univers mental des femmes. Les espaces urbains comme la nature déploient l'un et l'autre des cadres menaçants ou terrifiants qui font écho à leur psyché : le crépuscule, la brume, les nuages, le vent. Cet autre emprunt aux films de genre, qui explorent très souvent un même rapport trouble à l'espace et au territoire, sert à replacer et à affirmer l'expérience féminine au cœur de leur pratique. L'horreur, de toute évidence, n'est jamais très loin : les frontières du réel se brouillent, les perceptions se distordent au gré des angoisses, les monstres ne sont pas tapis là où l'on pense. 24

IDA LUPINO

De *High Sierra* (Raoul Walsh) à *While the City Sleeps* (Fritz Lang), c'est en tant qu'actrice que la pétillante Ida Lupino a surtout marqué les mémoires. Or, si elle est un phénomène à part dans l'histoire du cinéma, c'est par l'autre aspect de sa carrière : celui de réalisatrice pionnière à Hollywood. Celle qui sous les feux des plateaux de tournage pensait que « quelqu'un d'autre semblait faire tout le travail intéressant » décide au début des années 1940 de passer derrière la caméra. En tant qu'actrice reconnue dès les années 1930, Lupino a certes un pied bien ancré dans l'industrie quand elle cofonde avec l'aide de son mari, le producteur Collier Young, une société de production indépendante dont le nom, The Filmmakers, revendique l'importance du cinéaste. Et, en effet, Lupino ne se contente pas d'une réalisation de « faiseur » se reposant sur l'inventivité du scénariste ou le regard du producteur. Elle va démontrer une réelle créativité comme metteuse en scène après avoir fait ses preuves dans l'écriture de scénarios. Ses premiers films, au réalisme sobre, abordent la place que tiennent les femmes dans la société avec la même



frontalité que leurs titres : la tragédie d'une fille mère dans *Not Wanted*, les difficultés d'une danseuse dans *Never Fear*, le viol dans *Outrage*, la revendication de choisir librement sa vie d'une jeune tennismen dans *Hard, Fast and Beautiful...* C'est avec *The Hitch-Hiker* qu'elle se tourne vers le cinéma de genre, devenant ainsi la première femme à réaliser un film noir. Film sec et efficace, *The Hitch-Hiker* relate la chevauchée angoissante de deux automobilistes pris en otage par un criminel en fuite, qui se révèle être un véritable psychopathe sadique – personnage comme on en voit encore rarement à l'époque. Les dialogues

sont précis, le paysage désertique parfaitement exploité (flirtant brillamment avec l'atmosphère du western), et le rythme haletant sert une action pourtant réduite à l'essentiel. Lupino maîtrise avec une économie de moyens remarquable ce huis clos marqué par l'amertume et l'humiliation, et prouve dès lors qu'elle sait filmer les hommes largement aussi bien que ses condisciples masculins – mais avec un œil bien à elle, qui observe les humains plutôt que les héros. – **Apolline Caron-Ottavi**

LES SŒURS WACHOWSKI

Avant de devenir les sœurs Wachowski, Lana et Lilly étaient les frères Wachowski, Andy et Larry, qui ont secoué le monde de la science-fiction en dévoilant le novateur *Matrix* en 1999. Plus d'une décennie plus tard, les deux hommes sont devenus des femmes et signent leurs films sous leur nouvelle identité de genre. Étrangement (ou pas), cette question de l'identité et de l'hybridité a traversé leur œuvre de *Bound* (1996), qui pose une relation lesbienne au cœur d'un polar, au transhumanisme planant sur *Matrix*, et ce jusqu'à leur plus récent *Cloud Atlas* (2012) dont les questions centrales demeurent avant tout le « qui suis-je ? » et le « qu'est-ce qui me façonne ? ». Leur série *Sense8*, diffusée sur Netflix, met également en scène Nomi, un personnage de femme transgenre incarnée par une actrice transgenre (Jamie Clayton). Elle s'est vue récompensée du GLAAD Media Awards pour la Meilleure série dramatique de 2016, décerné par la Gay & Lesbian Alliance Against Defamation pour sa représentation de la communauté LGBT à l'écran.

Les Wachowski ont toujours opté pour des films aux identités visuelles fluctuantes et hybrides : *Matrix* n'est pas qu'un film de SF cyberpunk, mais également une vraie réflexion philosophique doublée d'un efficace film d'action. *Cloud Atlas*, impossible à étiqueter et ranger dans un genre cinématographique, navigue entre SF noire, thriller à l'ancienne, comédie et drame d'époque. Les acteurs et actrices y changent sans cesse de rôles et de costumes. L'un des personnages ira même jusqu'à clamer que toutes les frontières sont



Bound (1996)

« des conventions à transcender. » Le film traverse non seulement les genres, mais aussi les époques et les espaces-temps pour livrer ce qui est peut-être l'œuvre la plus représentative de ce que les Wachowski n'ont cessé de défendre, soit la possibilité de se définir dans la multiplicité. Transcender ses propres limites semble être le mantra du duo féminin. Pour leurs personnages, de Corky à Néo en passant par Jupiter Jones, leur plus récente héroïne, il s'agit toujours quelque part de se dresser et de rebeller contre la figure de l'autorité : que ce soit le père, le système ou l'ordre établi. Dans le cas des Wachowski, et en assumant leur transsexualité en pleine gloire, c'est au tout-Hollywood à qui elles ont fait avaler la pilule rouge. – **Céline Gobert**

JENNIFER CHAMBERS LYNCH

Avec quatre films au compteur, la filmographie de la fille de David Lynch a fait couler autant d'encre que si elle en comptait une dizaine. Tout commence en 1993 avec le très controversé *Boxing Helena*, dont la cinéaste indique avoir écrit le scénario à l'âge de 19 ans. Taxé de misogynie et de *torture porn*, le film raconte l'obsession bizarre d'un docteur (Julian Sands) pour une belle femme froide et cruelle (Sherilyn Fenn de la série *Twin Peaks* de Lynch père) à qui il finit par amputer bras et jambes pour mieux la posséder. Le film sort dans un climat malsain (les producteurs ont traîné en justice l'actrice Kim Basinger qui s'est retirée du projet) et, raillée par les critiques, la carrière naissante de Lynch fille, qui s'éloignera du métier pendant quinze ans, est littéralement tuée dans l'œuf! Un Razzie Award lui sera même décerné pour saluer... la pire réalisation.

Plus maladroite que choquant, le film épouse grossièrement l'esthétique du conte malade voulue par la cinéaste, et prend le plus souvent des allures de *soap opera* un peu cheap. La mise en scène subit les lourdeurs d'un trop fort symbolisme (la Vénus de Milo filmée toutes les dix minutes, l'oiseau dans sa cage) et d'un érotisme étrangement vieillot pour le début des années 1990 (c'était quand même l'époque de *9 semaines ½* et de *Basic Instinct*!). Pourtant, le propos se révélera moins bête qu'il n'y paraît, explorant les liens ambigus entre amour et dépendance, désir et possession. Jennifer Lynch confiera des années plus tard que cette première expérience derrière la caméra ainsi que l'accueil terrible réservé à son film furent, pour elle, dévastateurs. L'autre grand traumatisme de sa carrière sera *Hisss*, son film indo-américain sur une femme-serpent sorti en 2010,

dont elle signe également le scénario. Charcuté par les producteurs, ce troisième film ne ressemble en rien à ce que Lynch avait en tête: elle reniera le résultat fermement, ce qui rappelle les mésaventures qu'avait connues son père David avec *Dune*, quelque vingt ans plus tôt.

C'est peut-être de ces deux expériences malheureuses que Lynch a tiré la rage qui électrise *Surveillance* (2008) et *Chained* (2012), plus sombres, plus brutaux, et d'une violence sauvage. Inspiré du *Rashômon* d'Akira Kurosawa pour sa narration diffractée en différents points de vue, *Surveillance* suit deux agents du FBI pas très nets (Bill Pullman et Julia Ormond) au gré de leur enquête sur des meurtres s'étant déroulés dans une petite ville de l'Amérique profonde. *Chained*, présenté quatre ans plus tard, mettra quant à lui en scène un tueur en série (Vincent D'Onofrio) qui capture un jeune garçon et le séquestre pendant une décennie. Dans les deux cas, Lynch renoue avec ses amours de début de carrière: les thématiques de la séquestration, du voyeurisme, de la violence et du sadisme. Plus maîtrisés que son *Boxing Helena*, qui parlait aussi à sa façon du syndrome de Stockholm et des ambivalences du mal et de la figure du monstre, *Surveillance* et *Chained* ont su imposer un style définitivement plus identifiable et personnel, dénué de toute sensiblerie, méchant et rude. Obsédée par la peur de ne pouvoir subvenir aux besoins de sa famille, comme elle l'a confié en entrevue au média VICE, Jennifer Lynch s'est tournée vers les séries télé ces dernières années. Elle a entre autres réalisé des épisodes de *The Walking Dead*, *Teen Wolf* et *Wayward Pines*. Des séries qui restent liées à l'horreur qui a jusqu'ici hanté sa filmographie. — Céline Gobert

DORIS WISHMAN

Décédée en 2002 à l'âge de 90 ans, Doris Wishman commence sa carrière de réalisatrice en tournant des longs métrages sur le nudisme, dont l'absurde *Nude on the Moon* (1962) dans lequel des astronautes découvrent (évidemment) une colonie naturiste sur la Lune. Mais la cinéaste développe rapidement un style autrement plus personnel, croisement incendiaire entre le cinéma d'exploitation américain et la Nouvelle Vague; tant et si bien que l'on croirait parfois, à l'écoute de ses films, voir Godard assumer pleinement sa fascination pour le cinéma de Samuel Fuller.

Bad Girls Go to Hell (1965) est un petit chef-d'œuvre insalubre dont l'imaginaire érotique évoque la sexualité séditeuse des couvertures de *pulp novels*. Après avoir tué l'homme qui l'a violée, une jeune épouse rangée se sauve à New York où elle tente de refaire sa vie; mais les hommes qu'elle y croise s'avèrent indignes de sa confiance et, bientôt, elle trouve refuge chez une lesbienne qui ressent une profonde attirance à son égard. Dans un style primitif d'une intensité saisissante, Wishman signe un furieux récit proto-féministe.



Bad Girls Go to Hell (1965)

Dans *Indecent Desires* (1968), un sinistre pervers trouve une poupée abandonnée dans une poubelle puis croise une jeune femme dans la rue; bientôt, celle-ci se met à ressentir les caresses que l'homme pratique sur la poupée. Par l'entremise de cet étrange récit fantastique, la cinéaste montre comment l'homme procède à l'*objectification* de la femme en projetant ses fantasmes sur celle-ci et comment la femme perd le contrôle de son propre

corps à travers ce rapport d'assujettissement au désir de l'autre.

The Amazing Transplant (1970), pour sa part, raconte l'histoire d'un innocent qui devient un tueur en série après qu'on lui ait greffé le pénis d'un violeur. Wishman tourne aussi, à la même époque, une paire de comédies d'espionnage mettant en vedette la bien nommée Chesty Morgan: *Deadly Weapons* (1973) et *Deadly Agent 73* (1974), dont le titre fait référence au fameux tour de poitrine de son actrice principale. Au début des années 1980, la cinéaste réalise aussi un *slasher* mettant en vedette l'actrice pornographique Samantha Fox intitulé *A Night to Dismember* (1983). — Alexandre Fontaine Rousseau

ENTRETIEN AVEC KARYN KUSAMA

LA COMPLEXITÉ DU MONSTRE

propos recueillis par **Alexandre Fontaine Rousseau**



Quinze ans après *Girlfight* (2000), qui lui avait valu le Grand prix du jury ainsi qu'un prix de mise en scène à Sundance, Karyn Kusama effectue finalement un retour au cinéma indépendant, suite à un passage difficile chez les majors qui, au bout du compte, a bien failli lui coûter sa carrière. *The Invitation* a été financé par Gamechanger, une maison de production dont l'objectif est de permettre à un plus grand nombre de femmes cinéastes de tourner. « Sans leur aide », dit-elle, « je n'aurais jamais pu faire ce film. » Déjà, son long métrage précédent *Jennifer's Body* (2009) témoignait d'une compréhension finement affûtée des codes du cinéma d'horreur, procédant à une relecture ouvertement féministe et comique de ceux-ci. Avec *The Invitation*, elle signe un drame intimiste qui se transforme, tout naturellement, en *thriller* d'horreur d'une efficacité sidérante.

Girlfight, votre premier long métrage, relatait le parcours d'une femme qui tente de se tailler une place dans le monde traditionnellement masculin de la boxe. Aujourd'hui, avec le recul, diriez-vous qu'on pourrait y voir une analogie avec votre propre parcours en tant que femme qui pratique le métier de réalisatrice ?

À certains égards, bien sûr. J'essaie de résister à la tentation de me définir comme étant en opposition à une quelconque « culture dominante ». Car, en agissant ainsi, je ne ferais que contribuer à ce que celle-ci me domine. Je ne me perçois donc pas comme étant en marge de la communauté cinématographique. Peut-être que cette communauté me perçoit comme telle, mais ce n'est pas de cette manière que je désire me percevoir moi-même. *Girlfight* ne parle pas seulement d'une femme qui tente de s'intégrer à un milieu ; c'est aussi l'histoire d'une femme qui tente de s'intégrer à sa propre vie, à son propre corps. Le monde extérieur constitue un

obstacle à ce cheminement personnel. Mais le principal obstacle auquel elle aura à faire face sera toujours, d'abord et avant tout, elle-même.

A-t-il été difficile pour vous de tourner un film dont le personnage principal était féminin et d'origine hispanique ?

Absolument. Il a fallu beaucoup de temps et de travail pour que ce film se fasse. Le problème, ce n'est pas seulement que le personnage principal devait avoir des origines hispaniques ; c'est aussi qu'elle devait être très jeune, avoir la vie d'une fille de 18 ou 19 ans. Or, à cet âge, il est à peu près impossible de trouver une actrice assez connue pour obtenir du financement, surtout s'il faut, de surcroît, qu'elle soit d'origine hispanique !

Le budget de ce film était d'environ un million de dollars. *Æon Flux*, votre second long métrage, a coûté 65 millions

de dollars à produire. Je sais que ce tournage a été très difficile pour vous et qu'on vous a retiré en bout de ligne le contrôle de votre propre film. Pourriez-vous parler un peu plus en détail de cette expérience?

Je ne veux pas trop tourner le fer dans la plaie, mais je crois que j'avais, à cette époque, encore beaucoup de choses à apprendre sur la vraie nature de la politique des studios ainsi que sur l'industrie du cinéma à gros budget. Ça brassait beaucoup dans les échelons supérieurs de Paramount, alors que je travaillais sur *Æon Flux*; et il était extrêmement compliqué de gérer l'impact qu'avaient sur mon film ces changements constants. Personne, au bout du compte, ne semblait satisfait du produit final et plus personne ne croyait vraiment en ses chances de succès. Les gens qui étaient initialement en charge du projet et qui avaient eu foi en celui-ci n'étaient plus là pour le défendre; alors terminer le film est devenu un défi quelque peu surréaliste.

De plus en plus, Hollywood tend à offrir d'énormes projets à des cinéastes qui n'ont réalisé qu'un seul film indépendant ayant obtenu un certain succès – je pense par exemple à Josh Trank, qui a complètement perdu le contrôle de *Fantastic Four*. Comme si cette machine n'avait aucun scrupule à écraser ces jeunes cinéastes dans le processus

Totalement. Je pense qu'à l'époque où j'ai vécu cette expérience, c'était encore l'exception plutôt que la règle. Mon enthousiasme pour *Æon Flux* était sincère. Je pense honnêtement que j'étais bien préparée et que j'avais de nombreuses idées intéressantes quant à ce que ce film pouvait être, des idées auxquelles je suis encore très attachée, même aujourd'hui. Mais je ne crois pas que j'avais l'expérience nécessaire pour naviguer au sein de cet univers, pour résister à la pression qu'il allait exercer sur moi, de même que sur mon œuvre. Je n'aurais jamais pu envisager que les choses deviennent aussi difficiles à gérer.

***Jennifer's Body* est un autre bel exemple d'un film dont un gros studio ne sait pas trop quoi faire. La mise en marché capitalisait assez grossièrement sur le physique de Megan Fox en promettant un film d'horreur «sexy» alors qu'en vérité, *Jennifer's Body* est une comédie d'horreur beaucoup plus subversive qu'il n'y paraît dans sa représentation de la sexualité.**

Il s'agit sans contredit d'un autre défi auquel je ne pensais jamais être confronté un jour. L'équipe de marketing devrait être un partenaire permettant au film de rejoindre le bon public, en l'encadrant correctement et en communiquant un tant soit peu fidèlement la

nature de l'expérience qu'il cherche à faire vivre au spectateur. Le film en soi a fait l'objet de certaines modifications auxquelles je n'adhère pas totalement, mais il n'en demeure pas moins que je suis extrêmement à l'aise avec le produit final. Mais ce n'est malheureusement pas ce film que l'équipe de marketing désirait mettre en marché.

Megan Fox, en particulier, livre une prestation très intéressante dans le rôle-titre. On a l'impression qu'elle reprend là le contrôle de cette image qui avait été exploitée de manière très vulgaire par Michael Bay dans *Transformers*; est-ce quelque chose dont vous avez parlé ensemble, lorsque vous vous prépariez à tourner *Jennifer's Body*?

Oui. Megan est très intelligente, très consciente du pouvoir de son image et du pouvoir des images en général. Je crois qu'elle était très intéressée par cette idée de jouer un personnage qui possède un certain contrôle sur cette image qu'elle projette et par la capacité de cette image à générer une certaine forme de destruction à l'écran. Je demeure convaincue qu'il s'agit de sa meilleure prestation à ce jour; il s'agit en tout cas de la plus complexe, de la plus intéressante de ses interprétations. Mais c'était effectivement très agréable de travailler avec elle, justement parce qu'elle était consciente de cette perception préexistante de «Megan Fox» et du rapport que ce personnage de femme fatale très dangereuse entretenait avec cette image.

L'intérêt du film repose aussi sur le fait qu'il s'agit d'un film très adolescent sur l'adolescence.

C'est en partie ce qui m'a plu dans le scénario de Diablo Cody. Les répliques sont vraiment très, très drôles et le vocabulaire est réellement unique; l'écriture utilise la langue de manière franchement intéressante. Le scénario osait aussi révéler un univers féminin qui demeure assez secret, une certaine manière de vivre la jeunesse quand on est une fille. Malgré la brutalité de cet univers, qui découle en partie de cette logique de hiérarchie propre à la culture adolescente, c'est surtout l'authenticité émotionnelle du scénario qui m'a frappée; et je me suis immédiatement fait la remarque que c'était exactement le genre de film que j'aurais voulu voir à l'âge de 17 ans. C'est d'ailleurs ce qui m'a donné le goût de le tourner.

À mes yeux, *Jennifer's Body* est une sorte de *Ghost World* auquel on aurait greffé un élément horifique; et cet élément ne sert qu'à accentuer la détérioration naturelle d'un lien d'amitié qui existe depuis toujours entre deux personnes de plus en plus différentes l'une de l'autre.



Æon Flux (2005) et *Girlfight* (2000)

Exactement. L'élément horrifique met en évidence une dynamique qui existe souvent entre deux amies de cet âge : cette espèce d'amour claustrophobe, étouffant qui détruit l'une ou l'autre des deux personnes lorsqu'il se transforme. Cette idée de la toxicité potentielle de l'amitié m'apparaissait très intéressante à explorer.

Dans le contexte du cinéma grand public, le cinéma d'horreur est probablement le genre qui met le plus souvent en scène des femmes dans des rôles principaux. Diriez-vous que c'est en partie ce qui vous a attirée vers ce genre et vous incite en quelque sorte à vous le « réapproprier » ?

En partie, peut-être. Personnellement, je rejette cette idée assez répandue voulant que nous écoutions des films d'horreur pour voir des femmes réduites à l'état de victime ; je ne suis pas d'accord avec cette interprétation que je trouve assez réductrice. Je crois qu'il s'agit plutôt d'une opportunité pour les hommes autant que pour les femmes de s'identifier à un sentiment de vulnérabilité, de terreur et de voir par la suite des personnages échapper à cette expérience négative. Par conséquent, je pense que l'horreur est un terrain fertile pour les personnages féminins forts ; et je considère même que certains des personnages féminins les plus intéressants de l'histoire du cinéma nous viennent du cinéma d'horreur. Je pense à Ripley dans *Alien*, par exemple ; Ripley est en quelque sorte devenu le mètre étalon d'un certain type de héros féminin. Mais l'horreur m'intéresse aussi en tant que telle ; la notion d'horreur, de monstre est en soi fascinante. Elle permet d'explorer notre part d'ombre, ce qui n'est pas toujours permis aux femmes. Pour en revenir à l'exemple de *Jennifer's Body*, je crois que ce film est une bonne manière d'explorer l'agressivité, la dimension tumultueuse de l'identité féminine, le concept même d'une identité féminine en conflit avec elle-même. Alors la possibilité que de plus en plus de réalisatrices trouvent le moyen d'exprimer de telles idées à travers le genre me plaît énormément.

Historiquement, les premières cinéastes qui ont œuvré dans le genre – Stephanie Rothman, Doris Wishman, Roberta Findlay – l'ont fait en partie par obligation, parce que c'est à travers le genre qu'elles avaient l'argent nécessaire pour tourner et par conséquent l'opportunité même de faire des films. Mais, de plus en plus de réalisatrices font le choix d'investir ce type de cinéma.

Mon intérêt pour le cinéma de genre est absolument sincère. Je crois qu'il n'y a rien de plus mauvais qu'un mauvais film d'horreur, de science-fiction ou d'action ; mais, en même temps, rien n'arrive à la cheville d'un bon film qui s'inscrit dans l'un ou l'autre de ces registres. En tant qu'individu, rien ne m'accroche autant sur le plan émotionnel et cinématographique ; mon idéal artistique, en tant que spectatrice, est une vraie bonne expérience d'action, une vraie bonne expérience d'horreur. J'apprécie et j'apprends



The Invitation (2016)

énormément de la tradition du réalisme social, mais le cinéma qui me prend vraiment par les tripes est plus proche de l'opéra. Et ce potentiel propre au cinéma peut se déployer pleinement à travers le cinéma de genre, à travers l'horreur notamment.

***Jennifer's Body* évoque effectivement l'opéra, notamment par la manière dont la musique est utilisée. J'ai l'impression que les gens peuvent être déroutés par cet aspect du film, cette qualité presque baroque qui a pour effet de détruire entièrement le réalisme. Qu'ils interprètent comme un défaut ce qui est par ailleurs parfaitement intentionnel.**

Absolument. J'oserais même dire que quand une femme signe une œuvre se situant dans ce registre, on a encore tendance à l'associer de façon péjorative à un certain « sentimentalisme ». Mais cette connexion à une expérience émotionnelle amplifiée constitue à mon avis le fondement même de la narration. Quand je regarde un film de Michael Bay, par exemple, je vois bien que son cinéma possède une qualité baroque, plus grande que nature ; mais ce n'est pas ce type d'excès qui m'intéresse. Je crois que les cinéastes qui me fascinent cherchent à voir jusqu'où ils peuvent aller, jusqu'à quel point ils peuvent pousser leur propre création. C'est un exercice dangereux. Les résultats peuvent être catastrophiques. Mais je crois tout de même qu'il faut continuer, ne pas hésiter à toujours aller un peu plus loin...

Paradoxalement, *The Invitation* est un film extrêmement minimaliste. La tension repose sur une série de détails qui clochent, l'action se déroule entièrement dans un seul espace. Ce doit être extrêmement libérateur de travailler sur un film à si petite échelle, après avoir travaillé sur *Aeon Flux* et *Jennifer's Body*.

Effectivement, le tournage de *The Invitation* s'est avéré extrêmement plaisant. Selon moi, ce film traite à une petite échelle d'un très grand problème, en confinant l'action à une seule soirée, à une seule séquence d'interactions humaines qui reposent essentiellement sur des relations préexistantes. C'était une manière

d'attirer l'attention du public, d'inciter le spectateur à observer attentivement, à étudier les nuances qui définissent les relations unissant les personnages. J'espérais que les gens s'approchent, qu'ils observent de près le film, que leur regard, autrement dit, cherche à aller au-delà des apparences.

De la même manière que les personnages possèdent une vie qui précède le film, la maison elle-même est habitée – on pourrait même dire hantée – par des souvenirs.

Emily Dickinson disait que l'art est une maison qui désire être hantée. Pour moi, *The Invitation* s'apparente à une enquête dont ferait l'objet ce lieu qui révèle peu à peu ses secrets, les souvenirs heureux et malheureux qu'il abrite. Mais je voulais tout de même qu'un certain mystère plane, que certaines questions demeurent en suspens : comment notre vie est-elle affectée par des événements traumatiques, comment les communautés se transforment-elles au fil du temps ?

La distribution fonctionne réellement à la manière d'un groupe. De quelle manière avez-vous préparé le terrain avec vos interprètes ?

Nous avons pris deux jours pour répéter avant le tournage. J'aurais voulu avoir plus de temps, mais ces deux journées nous ont tout de même donné l'occasion de répéter chaque scène, de créer certaines chorégraphies en fonction du lieu. Il est difficile de représenter à l'écran les points de vue divergents de douze personnages, mais je crois qu'en répétant presque chaque scène du film dans la maison, nous avons pu prévoir une bonne partie des mouvements, ce qui veut dire qu'au moment du tournage, les comédiens pouvaient se concentrer presque exclusivement sur les relations entre les personnages, sans trop se préoccuper de l'aspect physique de leur jeu.

La maison elle-même contribue énormément à l'atmosphère du film. Elle évoque une certaine époque, une certaine culture ; elle contribue à ce que *The Invitation* soit véritablement un film sur Los Angeles, un film habité par l'étrange souvenir de cette ville dans les années 1970 et par toute cette mythologie qui y est associée.

Nous ne voulions pas seulement que le film se déroule à Los Angeles. Nous savions aussi qu'il devait être tourné dans cette ville, même s'il est de plus en plus difficile de la filmer tout en ayant l'impression de créer des images nouvelles. Nous avons pu tourner le film dans le quartier de Hollywood Hills dont l'architecture est assez unique : les maisons sont construites à même les collines, ce qui veut dire que la disposition des pièces dans l'espace est très particulière. Évidemment, le quartier évoque aussi la Californie des années 1970 : Charles Manson, Jim Jones, toute cette culture marginale qui semblait naturellement attirée par l'atmosphère particulière de la côte ouest américaine...

Essentiellement, le film traite du déni de la mort, un thème que vous abordiez aussi dans *Æon Flux*.

Dans l'ensemble, je pense que mon œuvre est traversée par quelques fils conducteurs extrêmement simples. Cette notion de nier la mort, qui repose sur une incapacité d'accepter la fragilité de la vie et l'inévitabilité de cette finalité, m'intéresse tout particulièrement. Avec *The Invitation*, je voulais traiter des dangers inhérents au fait de refuser ce dialogue avec soi-même, mais aussi d'ignorer l'impact physique et émotionnel du deuil sur l'individu. Le personnage de Will est si profondément affecté par le deuil qu'il est incapable de fonctionner au quotidien. Mais il est confronté à des gens qui, en cherchant activement à ignorer leur propre douleur et à l'expulser complètement de leur propre existence, rejettent par le fait même la réalité.

Le film, par la bande, me semble aborder la question de l'héritage de la culture nouvel âge, et de cette génération de sectes qu'elle a engendrée.

En effet, mais je suis tout de même réticente à l'idée de pointer du doigt un « culte » plutôt qu'un autre : le capitalisme est un culte, la guerre est un culte, même la pauvreté peut faire l'objet d'un culte. Dès que nous adhérons à une définition fixe de la réalité, en refusant d'agir de façon à transformer cette réalité, nous contribuons d'une certaine manière à la création d'un culte. Lorsque nous abandonnons notre propre responsabilité, lorsque nous renonçons à notre propre pouvoir en tant qu'individu, nous sommes engagés dans cette logique du culte. La secte qui est dépeinte dans *The Invitation* est extrêmement dangereuse, mais je peux tout de même ressentir de l'empathie pour ses membres puisque je comprends la source de leur comportement, ce désir de supprimer la douleur et cette envie dévorante d'un bonheur simple qui les mène jusqu'à cette solution. Je comprends ces sentiments. J'espère seulement ne pas être vulnérable, ne pas être sensible à ce genre de discours, comme je crois que j'aurais pu l'être lorsque j'étais plus jeune.

Le sentiment d'horreur ne serait pas aussi intense si nous ne pouvions pas comprendre l'émotion humaine à l'origine de l'horreur.

Effectivement. Ce mépris de l'horreur qui subsiste à ce jour dans la culture *mainstream*, cette conception que l'horreur est superficielle ou vulgaire repose à mon avis sur cette fausse notion que le monstre est une créature simple. Mais nos monstres doivent être complexes. C'est là l'essence même du genre, le fondement même de ce que nous explorons : cette idée que le monstre n'est pas un étranger, qu'au fond nous sommes le monstre.

***The Invitation*, concrètement, ne devient un film d'horreur qu'en bout de piste, environ vingt minutes avant la fin ; auparavant, il s'agit en quelque sorte d'un drame intimiste.**

Le genre ne devrait pas devenir une notion fixe. Il doit pouvoir évoluer. Les genres peuvent s'entrecroiser, cohabiter. L'idée qu'un drame puisse se métamorphoser pour mener à un autre genre, comme l'horreur, me semble donc extrêmement pertinente.

Entretien réalisé le 3 septembre 2016.

KEI FUJIWARA

L'HOMME DE CHAIR

par Ariel Esteban Cayer

Comptant parmi les trop rares réalisatrices de cinéma de genre au Japon, Kei Fujiwara se fait d'abord connaître comme comédienne dans *Tetsuo: The Iron Man* (1989) de Shinya Tsukamoto. Elle y livre une performance complètement déjantée et énergique, à la fois victime, femme-bourreau et femme-machine, révélant alors sa forte présence à l'écran. Bien qu'elle disparaisse pendant près d'une décennie et que peu de rôles suivent, elle signe *Organ* en 1997, à titre de réalisatrice, scénariste, monteuse et directrice photo. Suivra *Id* en 2005, qui clôt un diptyque certes imparfait, mais inoubliable, où Fujiwara troque la ferraille du cinéma de Tsukamoto pour un rapport plus organique à la déchéance des corps. Elle y pousse également les codes du « *body horror* » à l'extrême, dévoilant par leur entremise une interrogation spirituelle sur l'aliénation urbaine et le potentiel humain à faire le Mal.

À l'image des multiples entrailles humaines éclaboussant le sol, il faut dire d'emblée qu'*Organ* est un sacré bordel. Exploitant le surréalisme qui naît souvent des imperfections du cinéma de genre, Fujiwara semble déterminée à épouser la logique interne des corps qu'elle met en scène : celle de la décomposition. Hanté par une enquête ayant mal tourné, le détective Numata tente d'élucider la disparition de son associé, tombé entre les mains d'un syndicat de trafic d'organes. Saeki, l'un des trafiquants, a été castré à la naissance par sa propre mère. Affligé depuis d'un mal qui pourrit sa chair de l'intérieur, il demeure convaincu que les entrailles de ses victimes recèlent le secret de sa guérison. Dans une scène des plus mémorables, il imagine une femme qui émerge d'un chrysanthème vaginal. Révélant à la fois le soi-disant mal qui l'afflige sous la ceinture et la possibilité que ce « manque » soit la porte vers une sublime réincarnation, la scène révèle également une intention purement esthétique de la part de Fujiwara : une poésie de l'abject, qui résume bien son cinéma.

De même, la cinéaste désagrége la réalité de son univers. Par le biais d'un montage parallèle frénétique, elle contamine peu à peu son intrigue par l'irréalité propre aux scènes *gore*. Finalement, les enjeux du polar disparaissent au profit d'un spectacle orgiaque de viscères et de liquides, où se retrouvent (et s'anéantissent) Numata, le policier disparu, Saeki et Yoko. Cette surenchère d'effets spéciaux permet alors à *Organ* de concrétiser une vision lugubre du Tokyo des années 1990 : celle d'une ville anxiogène et nauséabonde, recelant un Enfer sous sa surface, où se décomposent les âmes en perdition.



Organ (1997)

Id prolonge cette vision de l'Enfer en investissant une campagne qui devient l'équivalent d'un purgatoire sur Terre, d'un Nirvana corrompu par la bêtise de l'homme. Invoquant Amitābha comme narrateur (Buddha des buddhas régnant sur la Terre Pure hors du cycle de réincarnation), Fujiwara nous présente un vagabond qui s'avère être le Numata réincarné du film précédent. Cet homme sans nom erre hors de la métropole, hanté par le carnage de sa vie antérieure, pour finalement aboutir sur les terres d'une famille d'éleveurs porcins rappelant à la fois les dégénérés du cinéma de Tobe Hooper et les troupes de théâtre d'avant-garde de Shuji Terayama. Au centre de cette ferme se dresse un puits représentant l'inconscient d'où surgira le *ça* évoqué dans le titre : d'abord tel un livre saint puis, figurativement, sous la forme d'un geyser de sang qui engloutira toute raison.

Il va sans dire que Fujiwara ajoute avec *Id* une dimension spirituelle à son œuvre. Si *Organ* fonctionnait selon une logique de décomposition, il faut parler ici de transformation : d'un devenir-bête, du lien friable qui subsiste entre la créature élevée pour sa viande et celle dotée de parole, de conscience et, surtout, d'une capacité à heurter son prochain. Le cinéma de Fujiwara – cet amas de chair, de tendons et de viscères – trouve tout son sens dans le carnage et le *gore* devient ainsi moteur de cette transformation. Ici, pas d'ascension possible, pas de Terre Pure vers laquelle transmigrer : il n'y a que la prison de la chair, sur laquelle la violence est perpétuée *ad nauseam*. Si Fujiwara termine son film sur un paisible plan de nuages d'où surgit une prière (« *Lord Amida, Leadeth Me, Lord of Infinite Light and Life* »), il faut y voir une ironie : dès le plan suivant, un autre réincarné surgit des ruelles nauséabondes de Tokyo et avec lui, l'impossibilité d'être autre chose qu'un monstre. 24

AMY HOLDEN JONES

La petite histoire retiendra *Slumber Party Massacre* (1982) comme l'un des rares *slasher* aux intentions ouvertement féministes. Écrit par l'auteure et activiste Rita Mae Brown et réalisé par Amy Holden Jones, ce film d'horreur aux allures séduisantes (le boîtier de la VHS promet maintes petites tenues) représente néanmoins une tentative de subversion des archétypes sexistes dans le cinéma de genre. Certes, le scénario est convenu. Une adolescente organise une soirée entre filles qui est interrompue par l'arrivée d'un maniaque fraîchement échappé de prison. Les morts se succèdent et la *final girl* finit par terrasser le tueur, se montrant plus intelligente que lui. Si Brown et Jones respectent le schéma narratif du genre à la lettre, c'est pour mieux en exacerber les codes. D'une part, leur univers est entièrement féminin. Leurs personnages meurent, mais leurs destins s'accomplissent souvent hors-champ, avec une sobriété inhabituelle. De plus, ces femmes sont sportives, tiennent des conversations sur autre chose que leur vie amoureuse et prennent des décisions intelligentes quant à leurs possibilités de survie. Elles sont donc des personnages à part entière et non de la simple chair à canon. À l'inverse, les hommes, qu'il s'agisse des petits amis ou du tueur, ne sont que



de vulgaires coureurs de jupons, dirigés exclusivement par leurs pulsions. Le maniaque, tout particulièrement, est un écervelé armé d'une perceuse électrique démesurée. De crainte que la symbolique phallique ne soit pas suffisamment évidente, Holden Jones s'amuse à cadrer constamment cette arme improbable entre les jambes du tueur. De fait, ce dernier n'a d'autre motivation qu'une

obsession primaire : il « aime » ses victimes. « *Takes a lot of love to do this* », dit-il dans un même souffle que « *You know you want it* ». À l'inverse de l'habituel croque-mitaine surnaturel, le tueur de Brown et Jones représente explicitement un type de mâle alpha misogyne que l'on pourrait croiser dans le monde réel. Ainsi, le film fonctionne comme une arme à double tranchant : *Slumber Party Massacre* est à la fois un film d'horreur drôlement réaliste et une satire dissimulée qui se joue des codes du genre pour en exposer le ridicule. Allaient suivre *Slumber Party Massacre II* et *III* (ce dernier réalisé par Catherine Cyran, qui apporta même des changements à son film suite à la lecture de *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* de Carol Clover), mais ni l'un ni l'autre n'arriva à égaler le subtil brio du film d'Holden Jones. — **Ariel Esteban Cayer**

ANNA BILLER

À la fois réalisatrice, scénariste, monteuse, compositrice, directrice photo, directrice artistique et costumière de ses propres films, Anna Biller est une figure aussi iconoclaste qu'imposante dans le panorama du cinéma de genre contemporain. Passée maître dans l'art du pastiche, elle signe avec *Viva* (2007) et *The Love Witch* (2016) deux films à la fois nostalgiques et réflexifs, dévoilant un projet féministe complètement inusité.



The Love Witch (2016)

Attachée tout particulièrement au rétro chic des « mauvais genres », à la sexploitation, au cinéma d'horreur vaguement érotique, tout comme à l'esthétique Playboy des années 1960 et 1970, par exemple, Biller reconstitue méticuleusement un passé sexiste et désuet qu'elle interroge avec affection. Rien n'est laissé au hasard : les tournages se font en 35mm, les décors sont impeccablement vieux jeu et les acteurs semblent sortis tout droit d'une machine à voyager dans le temps. D'un mimétisme extrême, le ton est sans faille et, surtout, le sexisme ordinaire est omniprésent, réapproprié et détourné pour l'occasion en un humour *camp* à tout casser. Dans *Viva*, par exemple, Biller incarne une femme libérée en quête d'aventures ; dans *The Love*

Witch, c'est Samantha Robinson qui joue avec brio le personnage d'Elaine, une sorcière en mal d'amour faisant écho aux nombreux rôles d'Edwige Fenech. Toutes deux évoluent dans un monde qui les objectifie sans relâche. Biller en est consciente, elle en rit à gorge déployée et conçoit ses films comme autant d'actes de révisionnisme fantasmé à travers lesquels ces femmes sont en contrôle de leur propre représentation – devant, comme

derrière la caméra.

L'approche rappelle quelque peu celle de *Hairspray* : si John Waters s'attaquait au racisme et à l'intolérance par le biais d'une loufoque histoire de danse, Biller corrige pour sa part les attitudes rétrogrades d'un passé qu'elle aime néanmoins de tout son cœur. Ses films sont tendres tout en étant critiques, proposant un regard neuf sur le sexisme inhérent au cinéma de l'époque. L'intention ici n'est pas de moquer, mais bien de tempérer les ardeurs d'un amour aveugle, puis de réfléchir le cinéma différemment. Plus simplement, il s'agit de voir avec un regard neuf, trop rarement mis en valeur : celui d'un public féminin qui écoutait ces films à l'époque et les écoute encore aujourd'hui. — **Ariel Esteban Cayer**

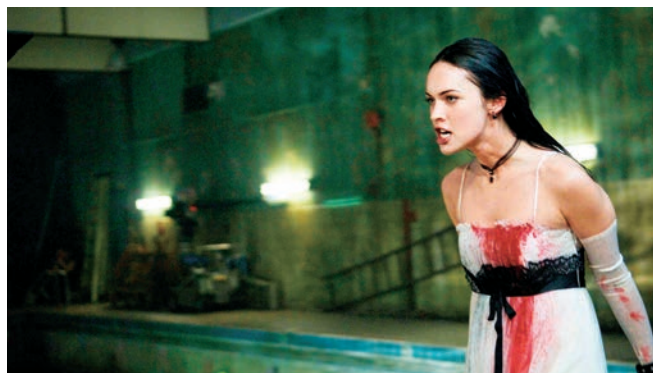
CRUAUTÉS FÉMININES: DU CORPS SEXUÉ À L'ANIMAL

par Céline Gobert

Le cadre horrifique et l'effroi dans lesquels le film de genre plonge les femmes autorisent chez elles la libération de pulsions meurtrières. Dans des œuvres qui se montrent souvent critiques et très cyniques à l'égard de la nature humaine, qui révèlent l'absurdité des tragédies, ou encore l'hypocrisie sociale, notamment lorsqu'il s'agit de beauté et de corps féminin, l'horreur conduit à chaque fois à des affrontements entre femmes qui, de sœurs, meilleures amies ou potentielles amantes, se muent en pires ennemies.

Ces batailles au féminin permettent non seulement aux héroïnes de se débarrasser de leur relation toxique initiale, que celle-ci soit gangrenée par la trahison, la jalousie ou encore la volonté de domination, mais semblent également constituer l'enjeu premier du déploiement de l'horreur. Ainsi, dans *The Descent* de Neil Marshall, au casting 100 % féminin, l'épouse trompée finit par punir la maîtresse en la livrant aux monstres. Dans *The Neon Demon* de Nicolas Winding Refn, les mannequins rivales et jalouses s'emparent, en cédant au cannibalisme, de la beauté de la nouvelle venue. Dans *Jennifer's body*, réalisée par Karyn Kusama et écrite par Diablo Cody, la meilleure amie débordante de gentillesse peut enfin lâcher sa haine contre son amie *borderline* en la poignardant en plein cœur. Dans tous les cas, les femmes ne se contentent pas de se crêper le chignon : elles s'entre-tuent, se font mal, se dévorent.

Dans le mouvement inéluctable auquel elles semblent se soumettre, allant de l'adoration à la détestation, de la fascination à la vampirisation, il s'agit pour elles de s'emparer du corps, et donc des attributs de l'autre femme, plus séductrice, plus belle, ou plus forte. Cette idée de possession s'incarne dans l'acte de dévoration : de façon carrément explicite dans *The Neon Demon* où les jeunes femmes poussent leur jeune rivale au fond d'une piscine vide pour se repaître de sa chair, ou plus indirecte dans *The Descent*, où Sarah brise volontairement le genou de June en attendant que les affreux « *crawlers* » viennent l'engloutir. Dans *Jennifer's body*, c'est la fille la plus populaire de l'école (Megan Fox) qui avale les garçons et s'affirme en monstre glouton. La première fois qu'elle réapparaît, après avoir été sacrifiée à Satan par un groupe de rock en quête de gloire, elle le fait dans la cuisine, la bouche en sang et prête à dévorer la chair d'un poulet laissé au frigidaire. L'héroïne est passée de la femme fatale au monstre, à l'animal. Quand elle mange son premier garçon, les animaux



Jennifer's Body (2009)

assistent à la scène comme des témoins : elle est devenue l'un d'entre eux.

Ce glissement vers l'animalité est une constante dans ces déluges de cruautés féminines : elle annihile le sexué pour tendre vers la bestialité. *The Neon Demon* est même totalement déssexualisé, vidé de tout enjeu sexuel. Froidement, il n'est question que de chair. La séquence de la douche entre filles n'est en rien érotique, les jeunes femmes ont plutôt l'allure et l'attitude d'animaux qui se nettoient après un festin, telles des bêtes sauvages repues. Dans *The Descent*, Sarah, la mère endeuillée, emprunte un chemin similaire vers l'animalité. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle trouve moyen d'échapper à son chagrin. Dévorer, in fine, c'est survivre. L'étendue de la férocité de ces femmes, qu'il s'agisse de survie, de séduction ou d'apparence, n'a pas de limite. « Les créatures vont lui tomber sur la tête avec tout le bruit qu'elle fait », dit l'une des femmes dans *The Descent*. « Tant que ce n'est pas sur la mienne... », répond la deuxième...

Dans ces carnages entre femmes, les hommes, eux, sont complètement balayés hors-champ : ils ne sont que des yeux qui admirent dans *The Neon Demon*, de la chair à avaler pour se régénérer dans *Jennifer's Body*, voire mort dès les cinq premières minutes du film dans *The Descent*. En fait, l'homme n'est utile ici que lorsque les femmes s'en servent comme arme pour prendre le dessus sur les autres femmes. Ainsi, chez Marshall, l'une des héroïnes n'a pas de scrupules à séduire le mari d'une amie ; chez Kusama, c'est pire : Jennifer développe un soudain intérêt envers le petit copain de sa meilleure amie, juste pour le plaisir de lui voler l'objet de son amour. Même chez NWR, l'homme n'est qu'un œil à qui il faut plaire. Il n'y a aucun enjeu sexuel. Le cinéaste poussera d'ailleurs cette idée jusqu'à faire de l'agression sexuelle... l'acte d'une femme. Finalement, si l'horreur autorise le soulagement des pulsions de meurtre chez les femmes, elle sert aussi à dénoncer l'hypocrisie de la vie sociale : au fond, nous sommes tous des animaux. 24

ENTRETIEN AVEC MITCH DAVIS*

BORN OF WOMAN

propos recueillis par **Bruno Dequen**

Lors de la dernière édition de Fantasia, tu as composé un programme intitulé **Born of Woman** entièrement constitué de courts métrages féminins. Peux-tu expliquer la genèse de cette programmation? Toutes les cinéastes représentées en étaient-elles à leur premier Fantasia?

J'ai toujours été un peu hésitant à proposer des films regroupés selon le sexe de leur auteur. J'avais peur qu'un tel programme maintienne involontairement ces œuvres à l'écart, créant ainsi une sorte d'inégalité au départ. Après tout, on ne met jamais de l'avant le sexe d'un réalisateur masculin. J'ai toujours considéré qu'il était préférable de présenter les films de femmes au sein de programmes diversifiés au lieu de les isoler comme des bizarreries.

Cette année, ce qui m'a fait changer d'avis, c'est le nombre imposant de courts métrages féminins vraiment inspirés qui mettaient en scène, dans des univers très différents, des préoccupations liées au corps, aux relations interpersonnelles et au pouvoir féminin. Je me suis donc retrouvé face à un groupe de films d'auteures hétéroclites et très personnels qui pouvaient très bien être regroupés. Chaque cinéaste possédait une voix forte et singulière, et les films démontraient une rare maturité.

Peu de temps avant le festival, tu avais mentionné sur les réseaux sociaux tes inquiétudes par rapport à la constitution d'un tel programme.

Je n'ai jamais remis en question la pertinence d'un tel bloc. Je voulais surtout questionner les artistes avec qui je suis en contact sur Facebook afin de savoir ce qu'ils/elles pensaient de cette mise de l'avant du sexe des cinéastes dans le programme. Je ne voulais surtout pas qu'une cinéaste puisse se demander si sa sélection était due davantage à son identité ou à une sorte de quota qu'à la qualité de son film. Ça aurait été triste.

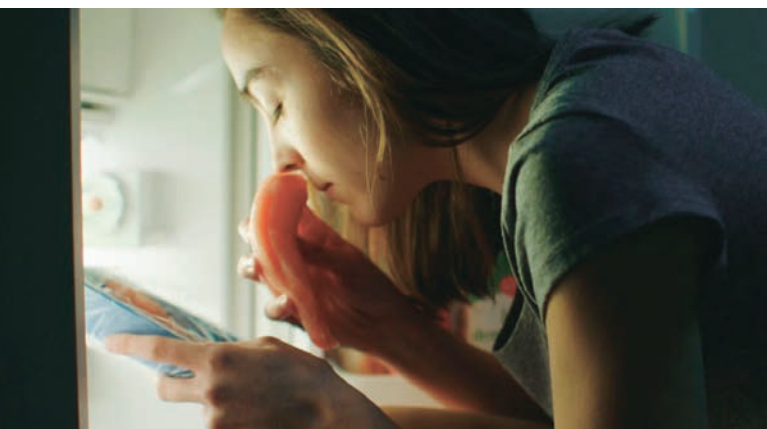
En fin de compte, j'ai décidé de citer Macbeth pour le titre. Ça fonctionnait bien avec les thèmes explorés dans les films, et ça me permettait de faire subtilement allusion au sexe des cinéastes sans avoir à en dire davantage. Dans mes descriptions, je me suis concentré sur le talent des cinéastes sélectionnées et je trouvais intéressant qu'un lecteur pressé puisse éventuellement ne comprendre qu'après coup que tous ces films étaient réalisés par des femmes. Nous avons présenté ce programme lors de notre fin de semaine Frontières pour l'industrie, car je voulais m'assurer que le plus grand nombre possible de décideurs et de producteurs soient présents.



Venefica (Maria Wilson, 2016) et The Itching (Dianne Bellino, 2016)

Les films du programme sont très variés au niveau de la forme et du fond: de la fiction sans budget (**Venefica**) à l'animation (**wHole**), de l'épouvante (**The Man Who Caught a Mermaid**) au petit récit ludique (**Skin**)... Peux-tu décrire davantage les forces de ce programme?

Souvent, les voix qu'on entend le moins sont les plus intéressantes. Ce n'est pas une coïncidence si certains des films les plus originaux et accomplis des dernières années ont été réalisés par des femmes. Ce qui m'a impressionné dans ce groupe de courts métrages, c'est la puissance et l'assurance des visions proposées. Au cœur de chacun des films, on pouvait sentir un sens de l'observation et une intégrité rares. Sans parler de leur créativité inspirante et provocatrice. Permetts-moi d'en mentionner deux. Dans l'extraordinaire **Skin** (Jessica Makinson), par exemple, une femme



The Lure (Agnieszka Smoczyńska, 2016), *Buster's Mal Heart* (Sarah Adina Smith (2016) et *Grave* (Julia Ducournau, 2016)

envoie des petits morceaux de peau par la poste à son ancien amant, poursuivant ainsi sur de nouvelles bases leur relation en pleine désintégration. Dans le chef-d'œuvre d'animation *The Itching* (Dianne Bellino), une louve timide tente de s'intégrer à un groupe de lapins, ce qui provoque chez elle des éruptions cutanées d'origine nerveuse qui vont presque la détruire. Ces films expriment des émotions brutes et profondes par le prisme du cinéma de genre. Il s'agit de démarches inspirées et courageuses qu'il est excitant de promouvoir.

Que penses-tu de la présence actuelle des femmes dans le cinéma de genre ?

Les femmes sont terriblement sous-représentées non seulement dans le cinéma de genre, mais dans l'industrie cinématographique en général. Ça n'a jamais été un problème lié au public potentiel. C'est une situation absurde qui résulte du fonctionnement même de ce milieu exclusif. Ceci dit, les choses sont en train de changer petit à petit.

Tu perçois donc un changement ?

Oui, assurément. Il reste beaucoup de chemin à faire, mais je suis plutôt optimiste à ce sujet.

Certains des films de genre les plus importants et reconnus des dernières années ont été réalisés par des femmes. Je pense à *The Invitation* et *The Babadook*, par exemple. L'un des films les plus impressionnants de tous les temps est *Dans ma peau* de Marina de Van. C'est un film que les gens semblent encore découvrir de nos jours. Ce qui me rend également optimiste, c'est le nombre impressionnant de très bons courts métrages réalisés par des femmes, qui sont pour la plupart des novices. Au dernier festival Fantasia, de nombreux courts féminins ont été programmés en dehors du programme *Born of Woman*.

Quels sont les films de femmes cinéastes qui t'ont particulièrement marqué en 2016 ?

Je trouve qu'Agnieszka Smoczyńska a réalisé avec *The Lure* l'un des premiers films les plus fascinants des dernières années. Elle démontre une confiance extraordinaire dans sa mise en scène. Elle joue habilement sur les changements de tons radicaux, et de façon totalement organique. Le film présente un mélange d'horreur, de comédie musicale, de récit initiatique, de drame, d'érotisme et d'ambiance de conte de fées avec un tel brio qu'on ne peut que succomber à son charme. Il propose ainsi une exploration/célébration de l'adolescence féminine jamais vue au cinéma.

Avec *Buster's Mal Heart*, son second long métrage (après *The Midnight Swim* qui avait fait sa première à Fantasia en 2014), Sarah Adina Smith s'affirme aussi comme l'une des voix importantes du cinéma de genre contemporain. Ses films-poèmes subtilement surréalistes remettent en question notre compréhension des relations humaines et notre rapport à l'environnement avec une sensibilité à la fois individualiste et empathique qui est remarquable.

Pour finir, je vais m'inspirer de l'un de mes *posts* Facebook des derniers jours. Avec *Grave*, Julia Ducournau a réalisé un film sensuel, grotesque, créatif et intimiste. C'est une œuvre d'un incroyable niveau d'honnêteté et d'introspection que je voulais revoir à peine le générique de fin terminé. Vous devez absolument voir ce film. Sur un beau grand écran saignant! 🍷

* Codirecteur du Festival Fantasia

KATELL QUILLÉVÉRÉ, REBECCA ZLOTOWSKI et ALICE WINOCOUR

Mia Hansen-Love ou Céline Sciamma leur ont probablement ouvert la voie. Mais les jeunes Katell Quillévéré, Rebecca Zlotowski et Alice Winocour n'ont assurément pas eu besoin d'éclaireuses pour secouer le grand cocotier du cinéma français et en faire tomber de fascinantes variations sur le genre, mêlant aux codes les plus traditionnels un esprit et une rigueur cinéphiles aussi audacieux que rafraîchissants. En 2010, leurs films ne manifestent encore que des traces de ces recherches (*Un poison violent* où Quillévéré filme une ado aux prises avec ses pulsions sexuelles, spirituelles et mortifères, *Belle épine* où Zlotowski, avec une liberté et une vitesse folles, en suit une autre qui découvre l'univers des circuits de courses illégales à Rungis). Trois ans plus tard par contre, il n'y a plus de doute à avoir. Leurs films ont pris l'ampleur et l'assurance nécessaires pour asseoir un geste de cinéma par lequel le(s) genre(s) sont digérés, assimilés, revus et corrigés. Ainsi, en 2013, Quillévéré ne s'égare pas une seule seconde sur les routes du *road movie* en faisant de Suzanne une héroïne tragique, suivie sur plus de 25 ans par un enchaînement d'ellipses saisissantes, tout en mariant avec brio le récit d'initiation criminelle, la chronique sociale un rien



Grand Central de Rebecca Zlotowski (2013)

brutale et le mélo dépouillé jusqu'à l'os. Quant à Zlotowski, elle organise avec fougue dans *Grand Central* un triangle amoureux sur fond d'usine nucléaire et d'extérieurs qu'elle filme avec un lyrisme littéralement radioactif digne des plus grands westerns. Entre-temps, les a rejoint Alice Winocour (scénariste notamment du *Home* d'Ursula Meier et

de *Mustang* en 2015) qui, en 2012, réalise *Augustine*, film historique sur le traitement de l'hystérie en 1873 par le professeur Charcot, mais surtout film cronenbergien où le flirt avec le fantastique est entretenu par une découpe des corps expressionniste. Mais aussi un sens du cadre et des atmosphères étouffantes d'une précision rare qu'elle reconduit en 2015 dans *Maryland* où un soldat victime du stress post-traumatique devient garde du corps d'une femme de milliardaire. Refaisant du corps des acteurs un véritable enjeu narratif en sachant les inscrire dans des plans influencés par le mélo, le western, le film noir ou le fantastique, ambitieuses sans être arrogantes, ne reniant jamais l'héritage d'un naturalisme à la française sans s'y appesantir pour autant, ces jeunes cinéastes ne font pas que du cinéma de genre : elles le réinventent avec fougue. Il tarde de voir la suite. – **Helen Faradji**

30^e ÉDITION
FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU CINÉMA
FRANCOPHONE
EN ACADIE

DU 10 AU 18 NOVEMBRE 2016

FICFA.COM



40
ans

JEU

REVUE DE THÉÂTRE 160

Dossier

ACTORAL

Félix-Antoine Boutin

Antonija Livingstone

Guillaume Corbeil et Florian Pautasso

Salvatore Calcagno

Geneviève et Matthieu

ENJEUX

Evelyne de la Chenelière

PROFIL

Mathieu Leroux

DANSE

Virginie Brunelle

Aimer une revue,
c'est s'abonner.

TRIMESTRIEL COULEUR – 96 PAGES GRAND FORMAT

HOUSE OF PSYCHOTIC WOMEN

de Kier-La Janisse

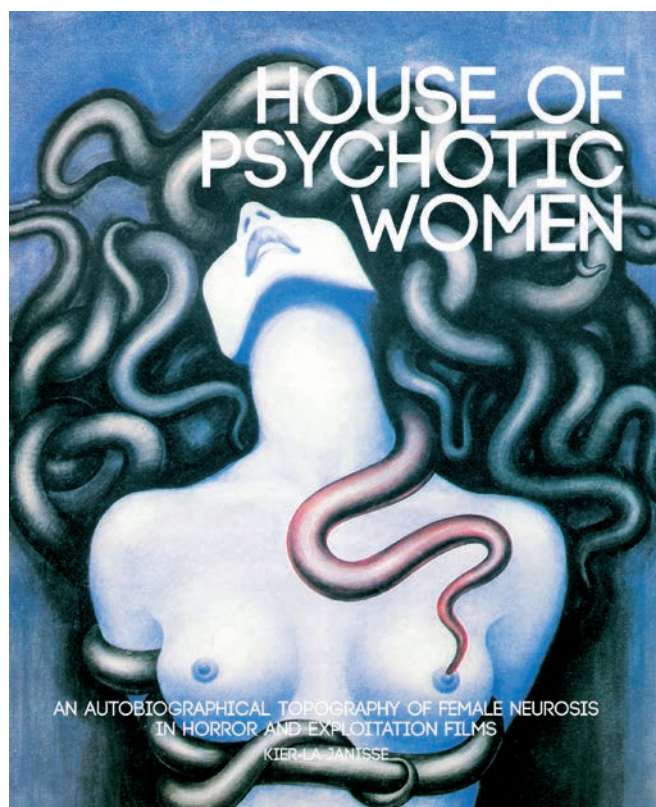
Fab Press, 2012, 360 pages

Lectrice: Charlotte Selb

La représentation des femmes dans le cinéma d'horreur a déjà fait couler beaucoup d'encre et proposer une approche radicalement nouvelle sur le sujet n'est pas chose aisée. L'écrivaine et programmatrice canadienne Kier-La Janisse (fondatrice à Montréal du Blue Sunshine et du Miskatonic Institute of Horror Studies) parvient cependant à aborder la question de manière pour le moins inattendue : l'autobiographie. Décrit dans son sous-titre comme « une topographie autobiographique de la névrose féminine dans les films d'horreur et d'exploitation », *House of Psychotic Women* se concentre sur la figure de la femme névrosée – dans toutes les nombreuses déclinaisons qu'a pu en offrir le cinéma d'horreur – et offre une lecture de cette figure à travers la propre expérience de vie de l'auteure.

Si les fans féminines de cinéma d'horreur expliquent souvent leur appréciation du genre comme étant une expérience cathartique ou émancipatrice, il y a quelque chose de définitivement libérateur dans un livre où l'auteure assume non seulement sans complexe sa fascination et son amour pour les personnages de femmes les plus démentes et hystériques du cinéma, mais les relie aussi à son histoire personnelle avec une honnêteté quasi brutale. Pour Kier-La Janisse, Adjani dans *Possession*, Huppert dans *La pianiste*, c'est elle. Sans mettre de côté les débats sur le discours misogynne / féministe des films d'horreur et d'exploitation, qu'elle évoque à plusieurs reprises, Janisse choisit de ne pas en faire le cœur de l'ouvrage. Mêlant la rigueur académique à un récit autobiographique d'une sincérité aussi courageuse que déconcertante, elle insuffle à son analyse une puissance et une intimité qui manquent généralement aux ouvrages critiques plus classiques, et qui redorent le blason de films souvent ignorés par la critique traditionnelle – de *The Whip and the Body* de Mario Bava à *All the Colors of the Dark* de Sergio Martino (le giallo, est-il nécessaire de le dire, tient une place importante dans le livre), en passant par *Der Fan* de Eckhart Schmidt ou *Mais ne nous délivrez pas du mal* de Joël Séria.

Organisé chronologiquement, suivant les différentes étapes de vie de l'auteure, *House of Psychotic Women* alterne ainsi le récit personnel et la lecture de plus d'une soixantaine de films aux thèmes proches des expériences racontées. Janisse se concentre principalement sur la trame narrative des films analysés et le portrait psychologique des personnages féminins, apportant ici et là des éléments d'information sur la réception critique des œuvres, leur historique de production ou la carrière des cinéastes. Émergent ainsi des thématiques majeures, qui ont marqué tout autant son propre parcours de vie que les figures fictionnelles de femmes névrosées : la violence familiale, l'abus sexuel, l'alcoolisme et la drogue, la délinquance juvénile, le masochisme, l'automutilation, le suicide, la jalousie, la paranoïa, et ainsi de suite. Janisse ne fait pas plus de cadeau aux femmes (et aux hommes) dans sa vie qu'elle ne s'apitoie sur ses propres traumatismes : les expériences les plus



perturbantes sont racontées crûment, avec un détachement quasi clinique et parfois une pointe d'humour noir. L'impact n'en est que plus puissant.

En plus d'être un ouvrage critique captivant et accessible, généreusement illustré de photos et d'affiches rares, *House of Psychotic Women* a le mérite de faire (re)découvrir et de légitimer une large collection de titres, notamment grâce à son appendice, un « catalogue de névroses féminines non exhaustif », qui répertorie alphabétiquement quand même plus de 200 films (avec générique et synopsis), occupant à lui seul près de la moitié du livre. Si plusieurs titres plus obscurs n'intéresseront probablement que les passionnés de films d'exploitation, certains autres se classent plutôt dans le registre des petits chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma criminellement tombés dans l'oubli, tels que *The Haunting of Julia* (ou *Full Circle*) de Richard Loncraine (1977), une coproduction canadienne avec une Mia Farrow plus hantée et obsessionnelle que dans *Rosemary's Baby*, ou encore *Out of the Blue* de Dennis Hopper (1980), portrait réaliste et troublant d'une adolescente fan d'Elvis et de punk et de sa famille dysfonctionnelle. Ce dernier titre, d'ailleurs, sera l'une des inspirations pour l'adaptation en série télé de *House of Psychotic Women*, projet en développement produit par Janisse et Rook Films (la compagnie de production de Ben Wheatley). On attend le résultat avec impatience. ■

Entretien avec Takashi Miike

COURT-CIRCUITER LES GENRES

propos recueillis par **Ariel Esteban Cayer et Alexandre Fontaine Rousseau**



Au début des années 1990, vous entamez votre carrière de réalisateur en tournant une série de films destinés au marché du V-Cinéma – des productions assez modestes comme la série des *Bodyguard Kiba*. Que reprenez-vous de cette période formatrice ?

Il faut comprendre que le V-Cinéma n'est pas destiné à l'ensemble du Japon. Ce n'est ni de la télévision, ni du cinéma. C'est complètement autre chose. Le V-Cinéma s'adresse à un marché très restreint et ne cherche donc qu'à satisfaire les attentes d'un public très précis. L'objectif n'est pas très ambitieux, ce qui permet de faire les choses beaucoup plus librement. D'emblée, on sait que le simple fait de mettre en scène des yakuzas assurera au film un certain succès. De nombreux réalisateurs japonais font leurs premiers pas dans le monde du V-Cinéma parce qu'ils n'arrivent pas à faire de la télévision ou du cinéma ; mais ça aura été une très bonne école pour moi parce que les possibilités y étaient nombreuses et les restrictions minimales.

Vous êtes l'un des cinéastes les plus prolifiques et les plus reconnus associés au genre du film de yakuza. En 2002, vous avez tourné *Graveyard of Honor* – un remake du film du même nom réalisé par Kinji Fukasaku en 1975. Dans quelle mesure diriez-vous que Fukasaku a eu une influence sur votre cinéma ?

Fukasaku est de la génération qui précède la mienne. Quand j'ai amorcé ma carrière, le cinéma était plutôt mal en point au Japon. La télévision avait pris le dessus. Mais Fukasaku, pour plusieurs

cinéastes de ma génération, était une légende vivante. Il était employé par une compagnie, mais il se battait constamment avec celle-ci ; il refusait de faire ce qu'on lui disait de faire. C'était l'exemple parfait de quelqu'un qui était toujours *en opposition*, qui refusait de jouer selon les règles. Je crois que c'est d'abord en ce sens qu'il m'a inspiré.

Entre 1999 et 2001, des films comme *Audition*, *Ichii the Killer* ou encore *Visitor Q* ont cimenté votre réputation de cinéaste provocateur à l'international. Aviez-vous l'impression que votre cinéma se transformait à cette époque ?

Les trois œuvres que vous citez ont essentiellement un point en commun : ce sont des œuvres indépendantes qui ont été réalisées de manière beaucoup plus libre que mes films précédents. Je travaillais encore avec des budgets limités, mais ce n'était plus de la vidéo, c'était du cinéma. La distribution de ces films demeurait assez restreinte, mais le public auquel je m'adressais n'était clairement plus le même qu'à l'époque où je travaillais pour le marché du V-Cinéma. Je voulais alors faire quelque chose de nouveau.

À partir de ce moment, votre œuvre semble guidée par un principe fondamental : le désir de constamment prendre des risques, de toucher au plus grand nombre de genres et de registres possibles... Est-ce un geste conscient ?

J'ai été très surpris lorsque j'ai appris qu'un film comme *Fudoh: The New Generation* (1996), destiné au marché du V-Cinéma,

était écouté par un autre public que celui auquel il s'adressait. Traditionnellement, le V-Cinéma est populaire auprès des jeunes délinquants qui habitent à la campagne, empruntent ces films à la vidéothèque et les écoutent le soir en cachette. (Rires) Avec *Fudoh*, je me suis vraiment demandé ce qui se passait. Le film a connu un certain succès sans trop que j'en sois conscient dans un premier temps. Il a fait son chemin un peu tout seul. Quand on fait du cinéma de ce genre, on n'aspire pas à être « grand » ou célèbre; aujourd'hui encore, je fais des films pour m'amuser. Mais l'audace de *Fudoh* a plu aux gens. En 1997, je me suis rendu à Toronto, où le film était présenté: c'est là que j'ai pu voir pour la toute première fois la réaction des spectateurs à ce film. C'est à ce moment-là que j'ai compris que la finalité d'un film était le spectateur, que le film en soi n'est rien sans le spectateur qui est là pour le compléter. Le fait de me sentir accepté par ce public m'a encouragé à être plus libre. Au Japon, j'avais l'impression d'être dans la norme et je ne savais pas trop ce qui se passait à l'extérieur. Je dirais donc que cette expérience a eu une influence décisive sur ma façon de penser – non pas de penser avec ma tête, mais de ressentir avec mes tripes.

Avec des films tels que *13 Assassins* (2010) ou encore votre remake du *Hara-Kiri* (1962) de Masaki Kobayashi, réalisé l'année suivante, vous explorez une facette plus classique de votre cinéma. Quel rapport entretenez-vous avec le cinéma japonais plus traditionnel ?

Lorsque l'on revoit les films japonais réalisés après la Seconde Guerre mondiale, on s'aperçoit qu'ils sont habités par une énergie qui est très différente, voire unique. C'est extraordinaire. Les acteurs possèdent des visages très puissants qui n'ont rien à voir avec les visages des acteurs contemporains. Normalement, ces films auraient dû faire l'objet d'une transmission, être passés d'une génération à une autre... Le cinéma japonais aurait dû s'enraciner dans celui de cette époque puis évoluer. Mais ce n'est malheureusement pas ce qui s'est produit. Le même sang traverse nos veines. Ce sont nos ancêtres. Mais quelque chose s'est perdu en chemin. Les Japonais d'aujourd'hui n'ont pas la même passion, la même énergie. Évidemment, nous n'avons pas la même expérience de vie. Les réalisateurs de cette époque ont survécu à la guerre, ils l'ont vécue alors qu'ils étaient jeunes. Leur vie quotidienne a été transformée par la guerre. Les visages des acteurs de cette génération sont marqués par cela : ils sont très adultes, très résolus aussi. Cette énergie unique leur appartient. On ne peut pas la reproduire. Mais nous sommes liés à eux par le sang; et j'ai voulu voir si, à notre époque, nous pouvions faire des films comme ceux de l'après-guerre. C'était mon objectif avec *13 Assassins* et *Hara-Kiri*. Je me suis rapidement aperçu, en réalisant les films, que ce que je faisais ne pouvait qu'être complètement différent de ce qui s'était fait auparavant. On ne peut rien y faire, tout comme les cinéastes de cette époque seraient incapables de faire des films comme ceux que nous faisons aujourd'hui. Un film ne peut pas échapper à son époque. C'est l'époque qui fait le film. J'ai donc compris que ce que je devais faire, c'est un film honnête. Ce n'est pas en admirant quelqu'un, ou en étant jaloux, que l'on peut faire quelque chose qui s'approche de ce que cette personne a pu faire. Tout ce que l'on peut faire, au final, c'est quelque chose que l'on aime.

Vous n'avez jamais délaissé vos racines plus *underground*, plus rock'n'roll même si vous avez su les concilier avec un cinéma plus traditionnel. Comment arrivez-vous à faire cohabiter ces sensibilités en apparence opposées ?

Quand je réalise un film, je n'ai pas de désir particulier, pas de plan. Je ne me dis jamais qu'en combinant tel élément et tel élément, je vais surprendre les gens. Je n'ai pas vraiment le temps de penser à ça parce que je suis toujours très concentré au moment de tourner. Lorsque l'on possède le temps nécessaire pour élaborer de tels plans, pour penser longuement aux choses que l'on veut mélanger, c'est qu'il y a encore trop d'espace inutile et pas assez de travail. J'essaie de faire les choses naturellement. Je tente tout au plus d'éviter certaines choses précises. Pour moi, la réalisation d'un film s'apparente à la résolution d'une énigme. Il y a devant nous un problème auquel il faut trouver une solution. Les associations se créent ainsi, tout naturellement.

Dans l'ensemble, votre cinéma repose tout de même très souvent sur certains types de contrastes. Un film sobre, par exemple, peut exploser subitement. Il peut devenir comique après avoir été dramatique; et la violence chez vous peut faire irruption à tout moment. Ne croyez-vous pas que les extrêmes se complètent, d'une certaine manière ?

Il y a une chose que je n'aime vraiment pas et c'est le fait d'être prisonnier d'un « genre ». Le simple fait que l'on parle de cinéma en termes de différents genres me dérange beaucoup. Il y a, par exemple, des « films romantiques ». Mais les gens ne sont pas en amour 24 heures sur 24. Ils vont aller manger, aller au restaurant et peut-être qu'il y aura au restaurant des délinquants qui voudront les emmerder. Quand j'écoute des films où tout va bien, ça m'énervé énormément. Si un beau héros accompagné par une musique triomphante nous montre qu'il est extraordinaire, j'ai envie de court-circuiter la scène – je me dis qu'il pourrait avoir envie de faire caca par exemple. Je suis comme un enfant qui a toujours envie de faire des farces un peu bêtes. C'est comme si le démon me donnait des conseils de mise en scène.

Vous dites que vous êtes comme un enfant. Or, il vous est arrivé à quelques reprises de tourner des films pour les enfants, par exemple *Ninja Kids!!!*. Comment approchez-vous alors ce défi ?

Les enfants forment un public extrêmement exigeant et très imprévisible. Un adulte, même s'il a beaucoup de succès auprès des enfants, ne sait pas toujours ce qui les a amusés. Notre logique ne s'applique pas à eux. La logique, en fait, ne les intéresse pas. Ça me convient parfaitement au fond, parce que je n'aime pas non plus la logique, la théorie; ce sont des choses qui m'emprisonnent alors que tout ce que je veux, en fin de compte, c'est m'amuser. Quand je fais un film pour enfants, je le fais très sérieusement. J'y mets toute mon énergie. Mais j'ai, en même temps, l'impression d'être extrêmement libre. 24

Entretien réalisé à Montréal dans le cadre du Festival Fantasia le 16 juillet 2016.

GOZU

En quelques minutes à peine, ce qui débute tel un énième film de yakuza réalisé par Takashi Miike se transforme, avec l'exécution sommaire mais spectaculaire d'un ridicule petit chien inexplicablement accusé d'être un « chien d'attaque yakuza », en étrange comédie absurde puis en déroutant périple existentialiste aux relents horribles de plus en plus perturbants. À la fois grotesque et saugrenu, *Gozu* (2003) multiplie les visions insolites, divaguant de manière extravagante sur les thèmes de la mort et de la renaissance, du désir et de l'abjection; et force est d'admettre qu'il s'agit possiblement de l'objet le plus bizarre et le plus singulier que l'on puisse trouver dans l'immense filmographie de son auteur, ce qui n'est pas peu dire quand on considère ne serait-ce qu'un seul instant la feuille de route de ce dernier.

Le film semble se situer à la lisière des mondes, suspendu quelque part entre le réel et l'au-delà, dans un équilibre précaire qui menace à tout moment d'être rompu; son intrigue qui n'en est pas une suit le fil décousu d'une enquête qui mène à une résolution des plus improbables et aux conséquences des plus inattendues. Malgré cela, *Gozu* s'avère remarquablement maîtrisé, son impeccable cohérence tonale servant d'amarre aux errances de sa narration, comme si Miike savait plus que jamais comment réconcilier ses contradictions et faire cohabiter les extrêmes, plaçant sa propre liberté en tant que créateur au service d'une œuvre ambitieuse qui ne se prend pas ailleurs jamais trop au sérieux.



Gozu, en ce sens, s'inscrit à n'en pas douter dans le sillage d'*Audition* (1999) et de *Visitor Q* (2001), dont il reprend d'ailleurs certains motifs saisissants tels que ces filets de lait maternel coulant directement de la source; mais à l'effet de choc s'est substituée une certaine familiarité, comme si le cinéma de Miike ne cherchait plus tant à « provoquer » qu'à s'affranchir totalement des règles et des limites. Tant et si bien que, lorsque le film se termine sur une séquence d'accouchement relevant de l'horreur corporelle absolue, notre réaction initiale de dégoût se transforme très vite en exaltation. Car Miike, avec un enthousiasme qui ne peut qu'être contagieux, se délecte visiblement de l'ivresse de la transgression. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

YOKAI DAISENSÔ

Le titre, *La grande guerre des fantômes* (2005), utilise un terme traduit par fantôme (yôkai) qui renvoie plutôt à des esprits, des êtres fabuleux, composites, singuliers de par leurs formes aussi bien que par les lieux auxquels ils sont attachés. Si plusieurs sont convoqués au fil de l'histoire, celle-ci oppose un enfant et des esprits indignés qui doivent faire face aux métamorphoses introduites par l'industrialisation (l'économie de déchets!).

Kato et Agi sont amoureux; ils détestent les humains pour leur indifférence, crient vengeance, détruisent des droïdes avec des pièces hors d'usage et grâce à l'aide d'esprits démoniaques! Leur fait face Tadashi, un petit garçon, aidé d'un vieillard à visage rouge, d'un *kappa*, de la Princesse de la rivière, et d'une mascotte (croisement d'un cochon d'Inde et d'un chat). Destiné aux enfants, le film est une invitation à préserver ce sens de l'émerveillement que l'âge fera perdre à Tadashi devenu adulte.

Roues dentées, longues cheminées d'usine, gratte-ciel entassés: dans cet environnement, les humains sont instrumentalisés, perdent leur sens du dévouement et leur altruisme. Ils deviennent de purs outils.

Takashi Miike mélange librement des références anciennes liées aux mythes shintoïstes (cavernes, métamorphoses, puissances associées aux pierres ou aux arbres), au *matsuri* ou au kabuki, tout en privilégiant des éclats d'expression venus du manga de Shigeru Mizuki ou de la télévision, des films d'aventure américains aussi bien que japonais, sans oublier les arts populaires les plus récents. Sans doute une façon pour le



cinéaste de retrouver l'esprit d'une culture sans cesse en mouvement qui se construirait d'association en association, presque au hasard, entremêlant les sources loin de toute idée de pureté identitaire ou d'idéalisation. S'entrecroisent ainsi les références au temps et à la culture. Et le comique fondé sur le détournement de sens des objets ou de la finalité des fonctions organiques vient ajouter à l'esprit carnavalesque du récit.

Avec ses monstres comme avec ses personnages d'enfant, le film de Miike ne refuse aucune des contradictions, bassesses ou grandeurs dont l'être humain est capable au premier chef. Il invite en bout de ligne à triompher du désir d'autodestruction, aussi jubilatoire puisse-t-il être.

Dans ce film comme dans d'autres (*Audition*, notamment), mais de manière peut-être plus amusée ici, Takashi Miike donne le sentiment d'être en phase avec ce point où l'esprit est comme le cœur de la terre... en feu. – **Claude R. Blouin**

AUDITION

Audition (2001) a été en 2001 le premier film de Takashi Miike exploité en salles à Montréal, hors le festival de Fantasia où le cinéaste avait trouvé auparavant de fervents admirateurs. Extrêmement maîtrisée, l'œuvre nous a révélé un auteur japonais qui avait déjà touché à tout, du film de yakusas au film fantastique, travaillé pour la télévision, produit et distribué ses propres réalisations en V-Cinéma (les DTV au Japon) devenues des films culte. Il a signé plus de 60 films – de qualité inégale, faut-il souligner – qui ont repoussé les frontières de l'explicite et des interdits dans la représentation de la violence et du sexe.

Adapté d'un roman de Ryu Murakami, *Audition* est divisé en deux grandes parties. Pour être toutefois plus précis, on dira que le récit est partagé en deux univers distincts qui petit à petit s'emboîteront, le deuxième venant gangrener le premier mis doucement en place par le réalisateur. Un univers normal, à la quotidienneté sans surprise, presque sereine, sera contaminé par un autre, celui du rêve, du délire paranoïaque, dans une appréhension sadomasochiste du monde. Miike perturbera la tranquille histoire de Shigeharu Aoyama, producteur de télévision, qui vit avec son fils adolescent après la mort de son épouse. Il accepte, sous les conseils d'un ami réalisateur, d'assister à un casting pour trouver l'élue de son cœur. Ce sera Asami, une jeune femme qui va l'attirer dans une spirale meurtrière.



On pense immédiatement à *Vertigo* d'Alfred Hitchcock avec cet homme qui, comme Scottie Ferguson, rencontre une femme mystérieuse dont il tombe amoureux et qui se révélera tout autre. Shigehiro et Asami vont être entraînés dans un jeu de cache-cache funeste dont elle est en premier lieu l'artisane. Dans un monde familier et réaliste, cadré par de longs plans, une tension s'installe, entretenue par des images imprévisibles qui détonnent subitement. Le malaise et

l'anxiété s'amplifient lentement. Le récit se désintègre dans une angoisse et une étrangeté qui ne demanderont qu'à se résoudre à la fin (le film fonctionne comme un vrai suspense). Miike crée ainsi une atmosphère très précise et calculée qui rappelle celle des films de Roman Polanski, David Cronenberg et David Lynch, entre autres références que multiplie le film. Tout basculera dans les vingt dernières minutes, dans un paroxysme de scènes stressantes et brutales avec force tortures et démembrements. On est aspiré dans un fantasme de destruction vertigineux. Le déroulement narratif apparaît aussi tragique par sa violence *gore* que comme miroir insoutenable d'une psychose sociale (est-ce cela, le statut de la femme au Japon ?). Le film choque, terrifie, sidère. Hallucinant, hypnotique, éprouvant. Comme si le cinéma ne pouvait trouver son origine que dans une mort inapprivoisable qui l'habiterait par sa fatalité. – **André Roy**

SHANGRI-LA (JAPAN GOES BANKRUPT)

Nous sommes en 2002, l'année après *Ichi the Killer*, *Visitor Q* et *Happiness of the Katakuri*. Le nom de Miike est alors sur toutes les lèvres. Il est la nouvelle coqueluche d'un cinéma hors norme qui bouscule et dérange autant qu'il divertit. *Shangri-La* (2002) est son huitième film de l'année, adaptation d'un livre signé Yuji Aoki. Malheureusement peu connu, il est pourtant extrêmement représentatif du travail du cinéaste, d'hier à aujourd'hui. À l'époque, personne ne sachant trop encore comment aborder cette démarche, le film fut boudé par l'étranger, lui préférant ses œuvres dites plus cultes, punk et *trash*. Pour l'occasion, Miike retrouve son acteur fétiche du moment, Sho Aikawa (la trilogie *Dead or Alive*, *Gozu*, *Zebraman*, etc.). Il est ici question d'une société utopique composée de sans-abri qui vivent hors du système, en marge d'un monde auquel ils appartiennent néanmoins. Loin de l'argent, dans une banlieue de Tokyo, au bord de l'eau, ils ont trouvé paix et liberté. Dans la commune, les déclassés vont et viennent. Ceux qui partent se refaire une vie savent qu'ils peuvent revenir n'importe quand, si rien ne marche. L'histoire débute alors que



ces laissés-pour-compte viennent en aide à un petit imprimeur, en faillite du jour au lendemain, nouvelle victime d'une spéculation boursière qui s'écroule et dont les conséquences ravagent la classe moyenne. Tout sera, dès lors, mis en branle pour sauver l'individu (et sa famille) de l'injustice sociale qui l'accable. *Shangri-La* est un petit film, d'une simplicité déconcertante, mais qui reste l'un des plus beaux du cinéaste.

Quelque part entre Capra, Kaurismäki (celui de *l'Homme sans passé*) et *le Trading Places* de John Landis, il s'agit d'une fable humaniste, drôle et touchante, ô combien pertinente socialement, où les sentiments réussissent étonnamment à toujours être au bon endroit. Certes, Miike se positionne du côté de la marge, des arnaqueurs et autres hors la loi, mais il le fait ici magistralement en réussissant à parler à tous. Car ce film de révolte aborde de façon juste et morale les terribles répercussions du *crash* de la bulle économique japonaise dans les années 2000. Jalon essentiel, donc, dans la filmographie du cinéaste, il est surtout la preuve flagrante que Miike est un artiste bien plus versatile que ce que l'on pouvait (et peut encore) croire. – **Julien Fonfrède**

SUKIYAKI WESTERN DJANGO

En 2007, peu avant de rendre des hommages plus classiques à ses vénérables prédécesseurs avec *13 Assassins* et *Hara-Kiri*, Takashi Miike était déjà d'humeur référentielle. Présenté comme le prologue – peu crédible – du *Django* de Sergio Corbucci, *Sukiyaki Western Django* (2007) est plutôt un hommage totalement révérencieux et impertinent à l'œuvre d'Akira Kurosawa.

Miike reprend à son compte le récit établi dans *Yojimbo* et revisité par Leone dans *Pour une poignée de dollars*. Un cavalier solitaire débarque dans une petite ville étouffée par la lutte sans merci entre deux clans. Afin de venir en aide à une famille, il tuera tout le monde, avant de repartir vers le soleil couchant. Comme l'indique son titre, l'originalité du film de Miike réside dans le melting-pot décomplexé de références qu'il superpose dans son univers. Si le récit s'inspire de *Yojimbo*, les personnages parlent tous anglais, avec un accent souvent improbable et l'un d'eux n'a de cesse de citer Shakespeare, clin d'œil amusé à l'obsession de Kurosawa pour le barde anglais. Tout comme dans *Kagemusha* et *Ran*, les couleurs vives, rouges et blanches, identifient les clans. Le personnage principal est un cowboy tout droit sorti d'un western spaghetti, le décor principal est un village de Far West qui comporte toutefois des éléments architecturaux japonais. Sans oublier le maître de l'héroïne qui est interprété par un Quentin Tarantino plus qu'improbable, adoptant quant à lui l'accent japonais.

À l'opposé de son illustre prédécesseur, qui tenta avec brio d'intégrer ses influences occidentales au sein d'univers purement japonais, Miike prône quant à lui une esthétique assumée de l'hétérogénéité absolue. Au mépris de toute forme possible de réalisme, il s'amuse comme un enfant des jouets mis à sa disposition et construit un récit apocalyptique fondé, lui aussi, sur les ruptures de ton brutales. Le grotesque comique y côtoie la violence la plus sadique, la dérision demeure toujours de mise, mais les morts peuvent y être tragiques. Évidemment, tout tourne autour de la quête d'un trésor caché. Leone n'est jamais loin non plus. – **Bruno Dequen**



THE BIRD PEOPLE IN CHINA

Avec *The Bird People in China* (1998), Miike témoigne pour la première fois de sa grande versatilité. Suite à deux films de yakuza (*Blues Harp* et *Young Thugs: Nostalgia*), il propose ici une fable humaniste sur le choc des civilisations et l'aliénation engendrée par le mode de vie effréné de la société japonaise. Jalon important de sa filmographie, il s'agit également d'un des films – avec *Fudoh: The New Generation* (1996) – qui lui ont procuré une véritable reconnaissance internationale et lui ont permis de diversifier ses projets au-delà des productions de V-Cinéma (films destinés au marché de la vidéo).

Wada (Masahiro Motoki), simple employé d'une compagnie d'exploitation minière, est inexplicablement envoyé en Chine afin de trouver un rare filon de jade. Sur place, il rencontre Shen, son guide, ainsi qu'un yakuza expatrié du nom d'Ujiie qui le brutalise dès son arrivée. Wada comprend très vite la raison de sa présence : son patron l'a envoyé à sa place pour éviter de payer les dettes qu'il doit à ce truand. Faute d'être rémunéré pour ses nébuleux services, Ujiie se joint finalement à Wada et Shen, dans l'espoir de faire fortune avec la nouvelle mine de jade. De fil en aiguille, les trois voyageurs s'enfoncent dans la campagne. Cependant, ils perdent bientôt tout repère et découvrent, au lieu du jade, un village paisible où les enfants apprennent à voler grâce à de sublimes ailes mécaniques...



Récit initiatique classique confrontant des protagonistes archétypaux à une nature symbolique, porteuse d'un renouveau qu'ils ont trop longtemps refoulé, *The Bird People in China* révèle le côté sensible de Miike. Il est également possible de voir dans Wada et Ujiie les deux extrêmes de la personnalité du cinéaste lui-même. Ici, l'employé et le hors-la-loi trouvent à parts égales l'occasion de faire peau neuve. L'un retourne à Tokyo transformé, tandis que l'autre décide de croire momentanément à ses chances de pouvoir voler. Dès 1998, Takashi Miike a également pris son envol. – **Ariel Esteban Cayer**

OVER YOUR DEAD BODY

Au tournant des années 2010, Takashi Miike appose sa signature sur des classiques du cinéma japonais. Il enchaîne *13 Assassins* en 2010 (adapté du film de 1963 réalisé par Eiichi Kudo) et *Hara-kiri: Death of a Samurai* en 2011, un remake en 3D du classique de Masaki Kobayashi. Puis vient s'insérer dans cette séquence d'œuvres révisionnistes une étrange proposition : *Over Your Dead Body* (2014), une adaptation intertextuelle de *Yotsuya Kaidan*, une pièce de théâtre kabuki devenue un classique de la culture populaire.

Portée à l'écran pas moins de trente fois depuis 1912 (par Nobuo Nakagawa et Kinji Fukasaku, pour ne nommer que ceux-là), la fameuse légende du fantôme de Yotsuya n'est plus à présenter. Miike reconnaît d'emblée la futilité de l'exercice. Il assume la familiarité du spectateur avec cette œuvre et propose plutôt d'imbriquer sa relecture de manière fragmentaire au récit plus large d'une troupe de théâtre qui répète l'œuvre en question.

Sur scène, Kosuke incarne Tamiya Iemon. En coulisses, l'homme s'avère beaucoup moins héroïque. Déplaisant et imbu de lui-même, il délaisse peu à peu son amante Miyuki, également star de la



production, qui lui a pourtant permis de décrocher le rôle. Loin d'être reconnaissant, Kosuke va jusqu'à la tromper avec une autre actrice qui finira même par remplacer Miyuki sur scène. La rancœur s'accumule et les trahisons se succèdent, si bien que le fantôme vengeur de la pièce ne tarde pas à faire irruption dans le réel.

Miike utilise cette ingénieuse mise en abyme pour explorer la fine ligne qui sépare les histoires de fantôme d'antan (*kaidan*) du cinéma d'horreur contemporain, dit *J-Horror* – vague de films à laquelle il contribua avec l'essentiel *One Missed Call* en 2003. Joignant au sein d'un seul et même film les deux extrêmes d'une même tradition cinématographique, *Over Your Dead Body* offre également au cinéaste une occasion de retrouver le formalisme rigoureux d'un autre temps. Plus les répétitions progressent, plus Miike s'amuse à brouiller les pistes à grand renfort de pivots magistraux par le biais desquels la pièce et le monde soi-disant deviennent indissociables. Tout est fiction, jusqu'au proverbial et horrifique coup de théâtre, où Miike nous rappelle qu'il est, à l'occasion, un metteur en scène virtuose. – **Ariel Esteban Cayer**

13 ASSASSINS

Remake d'un film du même nom réalisé par Eiichi Kudo en 1963, *13 Assassins* (2010) forme avec le *Hara-kiri* de 2011 un diptyque inattendu au sein de l'œuvre de Miike ; un double hommage au *jidai-geki* des années 1960 qui, tout en demeurant fidèle à l'esprit du genre, évite habilement le piège de la révérence complaisante. Le film cherche plutôt à établir un dialogue avec le cinéma d'après-guerre japonais, reprenant à sa façon certains de ses thèmes de prédilection tels que la tension entre modernité et tradition, ou encore le lien unissant honneur et violence dans la culture nipponne. Mais il y est surtout question d'injustice et de cruauté ; et son personnage de seigneur nihiliste, enivré par l'horreur de la guerre, permet à Miike d'articuler une réflexion sur ce rapport de fascination qu'entretient son propre cinéma avec la violence.

13 Assassins est une véritable boucherie. Ses héros comptent un à un les corps qui s'accumulent, chaque ennemi abattu les rapprochant d'une victoire qui semble jusqu'à la toute fin impossible ; et la virtuosité furieuse avec laquelle le réalisateur orchestre ce carnage spectaculaire rivalise en intensité avec l'impitoyable détermination de ses personnages. *13 Assassins*, en ce sens, s'impose avec assurance comme étant un film d'action parfaitement mis en scène – cette longue confrontation qui sert de noyau dramatique à l'ensemble demeurant constamment lisible, tout en étant



portée par un montage au rythme tout bonnement impeccable. Mais lorsque la poussière retombe sur le champ de bataille, c'est le désespoir qui s'installe.

Dans *Deadly Outlaw: Rekka* (2002), un chef yakuza affirmait que la mort relève de l'apprentissage de la vie. Cette idée refait surface ici mais, face à l'ampleur et l'absurdité de l'hécatombe, elle semble plus que jamais tordue – comme si cette philosophie ne servait plus qu'à justifier un massacre qui aurait pu être évité. Plus encore que la violence elle-même, c'est ce fétichisme dont elle fait l'objet au sein d'une culture guerrière que Miike tente de remettre en question. À la fois hypnotisé et rebuté par sa propre barbarie, *13 Assassins* contemple avec lucidité cette inhumanité qui sommeille dans le cœur des hommes, arrivant de manière juste à la condamner sans pour autant la nier naïvement. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

Hollywood, de la fiction aux univers

CINÉMA, LITTÉRATURE, JEU VIDÉO : WALT DISNEY À L'ÈRE DU TRANSMÉDIA

par Pierre Charpillon

Depuis longtemps à Hollywood, le cinéma est une locomotive. Le *blockbuster* attire dans sa foulée de nombreux produits dérivés qui assureront la rentabilité de l'onéreuse production. L'histoire est bien connue : c'est George Lucas et son *Star Wars* qui dès 1977 ont révolutionné le modèle économique du cinéma américain en instaurant le système des franchises. Permettant de développer un univers fictionnel sur plusieurs films, la franchise, contrairement à de simples suites, offre la possibilité de tout un éventail de produits dérivés, dont l'exploitation, non plus liée à un seul film mais à un ensemble de productions, n'est pas limitée dans le temps.

Divers et variés, les produits dérivés peuvent se diviser essentiellement en deux catégories : les produits fictionnels et les produits non fictionnels (jouets et vêtements, notamment). Si les produits fictionnels se sont surtout développés avec *Star Wars*, c'est que le film s'y prêtait particulièrement bien. Ce n'est pas l'histoire – somme toute assez convenue – que l'on retiendra de *La Guerre des étoiles*, mais bien l'univers déployé, suffisamment riche pour faire travailler l'imagination et suffisamment simple pour ne pas s'y sentir perdu. Livres, jeux vidéo, séries télévisées : jamais dans l'histoire du cinéma aura-t-on vu un déferlement aussi important d'excroissances fictionnelles nées d'une production cinématographique.

Des jeux vidéo créés en interne par LucasArts (filiale de LucasFilm) aux livres écrits par des fans, l'univers de *Star Wars* se trouve rapidement enrichi de dizaines de récits pas tout à fait apocryphes, car approuvés par l'auteur, George Lucas – propriétaire des droits d'exploitation de sa licence sur tout produit extra-cinématographique (source inépuisable de profits, habilement négociée avec la 20th Century Fox en échange d'une baisse de salaire). De ces multiples fictions parallèles naît une véritable mythologie, pas toujours très cohérente mais incroyablement riche : l'« univers étendu ».

Mais, en octobre 2012, la Walt Disney Company rachète à la Fox les droits cinématographiques de *Star Wars*, et à Lucas ses droits sur les produits dérivés, obtenant ainsi la mainmise complète sur l'ensemble de la licence. Suite à ce rachat, l'une des premières décisions de Walt Disney concernant le développement des projets à venir, a été de ne prendre pour acquis que les événements relayés dans les films (et la série télévisée *The Clone Wars*), et non pas l'univers fictionnel complexe et désordonné déployé au gré des produits dérivés, provoquant ainsi l'ire des fans.

Reprendre le contrôle

Le rachat de LucasFilm par Walt Disney survient deux ans après celui de Marvel, un autre géant du divertissement. La compagnie poursuit ainsi sa stratégie d'acquisition de contenus fictionnels quasiment inépuisables et adaptables à tout média. S'inscrivant dans l'évolution du modèle traditionnel du *blockbuster* autour



duquel gravite tout un monde de produits dérivés, Walt Disney préfigure le modèle de la licence transmédiatique où l'univers fictionnel se retrouve déployé dans une série de médias sans qu'aucun ne soit le dérivé d'un autre. Même si l'histoire des films reste, pour le moment, le fil narratif dominant la fiction, l'ensemble des productions constitue un tout, l'*univers*, maîtrisé et conçu en interne par la même société. Une méthode qui, comme le rappelait Alexandre Fontaine Rousseau¹, n'est pas sans conséquence sur la manière dont les fictions sont racontées et l'inéluctable homogénéité des récits.

Nuançons cependant : un « univers fictionnel » n'est pas une histoire, mais un cadre dans lequel se développe un récit. Les récits transmédiatiques qui nécessitent l'accès à plusieurs médias différents pour être pleinement appréciés n'ont que peu d'avenir. Trop peu de spectateurs de cinéma sont à la fois joueurs de jeux vidéo ou lecteurs de *comics* assidus. En revanche, dans le cadre d'un univers transmédiatique, chaque fiction (ou ensemble de fictions) est indépendante, mais répond aux mêmes codes d'un même univers, reconnaissables à l'avance par les fans, qui apprécieront de découvrir de nouveaux espaces au sein d'un territoire déjà arpenté. Un jeu vidéo *Star Wars*, tel *Star Wars Battlefront* (2015), n'apporte ainsi aucun élément qui viendrait compléter l'histoire des films. Le jeu répond toutefois pleinement aux codes esthétiques, stylistiques et fictionnels de l'univers, entre autres par le type de musiques utilisées, l'apparence des vaisseaux et autres objets, mais aussi et surtout par la biographie des personnages ou l'historique de l'*univers*. Aucun élément ne viendra en contradiction avec ce qui a été appris dans les précédentes œuvres *Star Wars*, et tout nouvel élément sera pris en compte dans les productions à venir.

En ce qui concerne cette licence en particulier, Disney entend procéder dorénavant au développement d'une histoire principale

qui s'inscrira dans la continuité des films précédents (avec *Star Wars VII, VIII et IX*) et d'histoires marginales venant enrichir l'univers. On peut notamment citer les films *spin-off* (*Rogue One*, à venir), les jeux vidéo (développés et édités par Disney Interactive), ainsi que toutes formes fictionnelles, du roman à la bande dessinée, éditées et distribuées par Disney Publishing via ses dizaines de maisons d'édition à travers le monde (dont Marvel Comics).

Depuis 2011, l'intégralité des produits extra-cinématographiques de la Walt Disney Company est placée sous l'égide de The Disney Consumer Products, filiale jusque-là en charge des produits dérivés². Bob Chapek, ancien directeur de la distribution des films Walt Disney a été nommé en 2011 président de cette division. Derrière cette nomination, le message est clair : alors qu'autrefois la vente des films était le moteur essentiel au développement des produits dérivés, c'est maintenant la vente d'un univers en particulier, une licence, dont le film n'est qu'un élément parmi d'autres, qui est primordiale. C'est pourquoi une des premières actions de Bob Chapek au sein de The Disney Consumer Products aura été de restructurer la filiale par licence, filiale jusque-là organisée par département selon le type de produit (livres, jouets, jeux vidéo...). Ainsi, un même département aura désormais la gestion de l'intégralité du développement extra-cinématographique d'une licence en particulier et travaillera en étroite collaboration avec les producteurs du film, créant à cette occasion un contenu homogène et cohérent, répondant et complétant l'univers, à égalité avec l'œuvre cinématographique.

On remarquera par ailleurs que pour la présentation aux professionnels et au grand public d'un *blockbuster* à venir, les marchés du film et les festivals de cinéma ont cédé la place aux grandes manifestations multimédiatiques, comme la Comic-Con de San Diego (ou la D23 à Anaheim, en ce qui concerne Disney en particulier). Ces « conventions » comme on les appelle, ne visent pas à promouvoir uniquement la sortie d'un nouveau film, mais toute une gamme de produits attendus (film, série, jeu vidéo) s'inscrivant dans la continuité d'une licence préexistante, ou annonçant la naissance d'un nouvel univers. L'édition 2016 de la Comic-con a été ainsi l'occasion pour la Paramount de présenter deux nouveaux éléments venant enrichir sa lucrative franchise *Star Trek*, le film *Star Trek Beyond* et la série *Star Trek Discovery*. Quant à Luc Besson, il réalise une nouvelle étape de son *American Dream* en offrant des images de son *Valérian et la cité des mille planètes*, potentielle première franchise *made in France*, adaptée d'une bande dessinée. Enfin, la Warner continue aussi de puiser dans le neuvième art, en présentant *Legends of Tomorrow*, *Justice League* et *Wonder Woman*, nouveaux volets de sa licence « DC Cinematic Universe ».

Bien sûr, face au cinéma, les *comics* et les jeux vidéo restent des médias de niche, même si cette niche tend à se transformer en chenil. Le modèle économique de licence transmédiatique dont Disney commence à dessiner la nouvelle configuration semble plutôt lucratif : de 2005 à 2015, The Disney Consumer Products a plus que doublé son chiffre d'affaires, passant de 2127 à 4499 millions de dollars américains³. Mais surtout, depuis 2014, les résultats nets de la filiale sont supérieurs à ceux obtenus par l'ensemble des productions cinématographiques, avec notamment

1973 millions de dollars engrangés en 2015 contre 1752 millions pour le Walt Disney Studios Entertainment (filiale de distribution et de production du contenu cinématographique de la Walt Disney Company).

Des parcs à thèmes aux chaînes de télévision, la diversification des activités a toujours été au cœur du modèle d'affaires de la Walt Disney Company. Loin d'être un bouleversement, il s'agit plutôt ici d'une évolution dans la continuité, déjà imitée par Warner Bros. En effet, l'autre géant de Burbank a également maintenant son studio de jeux vidéo (Warner Bros. Games), sa maison d'édition (DC Entertainment) et sa franchise transmédiatique (le *DC Cinematic Universe*). Quant aux autres *majors*, appartenant toutes à des conglomérats de médias, elles ont, elles aussi, la possibilité technique de suivre le même chemin. Bien sûr, tant que la consommation de jeux vidéo ou de *comics* restera plus marginale que celle du cinéma, l'ère du transmédia ne sera pas pleinement opérationnelle à Hollywood. Mais au regard des statistiques*, cela pourrait arriver plus tôt qu'on ne le pense... 24

*En 2015, 66 % des Canadiens sont allés au moins une fois au cinéma (Téléfilm Canada⁴), 54 % ont joué à un jeu vidéo (ESAC⁵) et près de 90 % ont lu un livre (Patrimoine Canada). En hausse de 10 % par rapport à l'année précédente, le marché des *comics* en Amérique du Nord a représenté en 2015 1,03 milliard de dollars US, dont 70 % répartis entre DC Comics et Marvel (Comichron⁶).

1. *Le triomphe de la franchise* par Alexandre Fontaine Rousseau. in 24 images, n° 175, p. 16-17.
2. <http://www.dawn.com/news/1123868/disney-toy-divisions-focus-on-franchises-makes-it-a-star>
3. <https://thewaltdisneycompany.com/disney-news/press-releases/2015/11/walt-disney-company-reports-fourth-quarter-and-full-year-earnings>
4. http://www.telefilm.ca/document/fr/01/17/CanadaMoviegoing_2015_SummaryFr.pdf
5. http://theesa.ca/wp-content/uploads/2015/11/ESAC_2015_Booklet_Version02_14_Digital.pdf
6. <http://blog.comichron.com/2016/07/comics-and-graphic-novel-sales-top-1.html>



L'horreur cinématographique du genre humain

par **Marc Mercier**



Gianni Toti, Autoportrait poétique. Photo: Marc Mercier / Casa Totiana / Rome

Ce texte doit beaucoup à l'excellent livre du cinéaste et écrivain Jean-Louis Comolli paru récemment chez Verdier: *Daech, le cinéma et la mort*. Il apparaît que la stratégie macabre de communication de l'autoproclamé État Islamique, mettant en scène, filmant et diffusant à l'échelle mondiale ses crimes abominables, devrait nous inciter à repenser de toute urgence les idées que nous nous faisons jusqu'alors du cinéma. Daech dispose d'un studio de production (Al-Hayat Media Center) et maîtrise parfaitement les technologies numériques. Montrer des images de la mort, de tortures, d'exécutions aussi sadiques soient-elles n'est en soi pas une nouveauté. Ce qui est inédit, c'est que les bourreaux et leurs victimes ne jouent pas la comédie, c'est que les films (qu'il vaut mieux appeler des clips) la plupart du temps sans montage (mais ornés d'effets spéciaux, de musiques, de longs génériques), sont diffusés quasiment instantanément et accessibles pour des millions de spectateurs sur une multitude d'écrans.

Le genre cinématographique « d'horreur » ou de « catastrophe » n'a certainement plus de beaux jours devant lui tant tous ses codes sont abondamment recyclés et exacerbés jusqu'à un point limite par les réalisateurs diaboliquement compétents de Daech.

Filmer la mort. Pour ne pas se voiler la face derrière des généralités théoriques, peut-être est-il bon de s'interroger sur notre rapport aux images montrant *quelque chose* de la mort. J'emploie un terme aussi vague que *quelque chose* parce que jusqu'à présent les images

n'ont fait que cela, elles n'ont montré qu'une représentation de la mort, un impossible à voir totalement qui ne nous touche que par le truchement d'un langage. Ce passage par un langage (le montage par exemple) établit une sorte de contrat tacite avec le spectateur: aussi réaliste que soit la mise en scène, aussi invisibles que soient les ficelles des trucages, ceci n'est qu'une fiction! Et même si certaines scènes « documentaires » montrent de vrais morts (voir *Memory of The Camps* de Sidney Bernstein dont Alfred Hitchcock supervisa le montage, tourné dans le camp nazi de Bergen-Belsen

en 1945), elles s'intègrent dans une composition qui demande au spectateur de penser ce qu'il est en train de voir. Chez Daech, tout est fait pour que tout soit là (indiscutablement) devant nos yeux, sans échappatoire pour penser ou imaginer un hors champ : un seul plan séquence où l'on voit le bourreau derrière le condamné qui explique en quoi ce qu'il va faire est conforme à sa doctrine : l'égorgement (par exemple) de sang-froid, et le mort gisant parfois la tête séparée du reste du corps. C'est absolument insupportable. Ce n'est pas fait pour être supportable. Cela convoque les pulsions de mort qui nous rangent d'emblée (dès lors que nous avons consenti à regarder ce clip) du côté des voyeurs. Même les Nazis n'avaient pas compris cela puisque très vite ils prirent pour option de dissimuler leurs crimes, s'efforçant même, sentant leur fin prochaine, de faire disparaître toutes les archives iconographiques des camps de la mort. Ils n'avaient pas compris que l'horreur en images fascine et que comme l'insecte face à la lumière éblouissante, l'homme est attiré par ce qui le terrifie. Il y adhère. Je soulignerai ici ce que tout le monde sait, il y a dans l'horreur exhibée de la cruauté et de la souffrance un phénomène de l'ordre de l'érotisme. Dans les deux cas, la jouissance est convoquée.

Il est temps de revenir à soi-même puisqu'ici nous avons rappelé cette familiarité que chacun d'entre nous, d'une manière plus ou moins avouée, entretient avec l'image de la mort.

Alerté par sa femme Pia Abelli, le 8 janvier 2007 je m'envole pour Rome pour rejoindre mon ami poète et réalisateur Gianni Toti hospitalisé. Il est déjà mort quand j'arrive. Pia est momentanément rentrée chez elle. Je me retrouve seul devant Gianni étendu dans la chambre mortuaire. Je le regarde, figé, longuement. J'entends sa voix. Je lui parle. Il me répond. Il en est encore ainsi aujourd'hui, là justement, chaque fois que j'écris un texte, je l'entends me reprendre sur chaque mot, questionner chaque idée que j'avance. Et puis soudain, je lui demande si je peux le filmer. J'avais apporté ma petite caméra pour m'entretenir avec lui sur la vie et l'art. Nous aurions certainement abordé la question de la mort comme nous le faisons souvent. Gianni me disait que l'homme devait vaincre la mort, non pas pour devenir immortel sur terre ou au ciel, mais parce que la vie n'existe qu'en tant que portant contradiction à ce qui la nie. Il en résulte la poésie et l'amour. Il me donne son autorisation. Comme quoi il faut parler avec les morts. Avec nos morts. Je n'ai jamais montré ces images. Même pas à moi-même. Elles n'ont pas été faites pour cela.

Daech montre monstrueusement la mort. Sans l'autorisation des protagonistes. Avant d'être tués, ils n'existent déjà plus, à leurs yeux. Pas plus que le moustique que l'on écrase pour dormir tranquillement. Cet assassinat d'un être vivant ne nous empêche pas de dormir. Bien au contraire. Ce sont des disciples de l'officier franquiste José Millán-Astray y Terreros qui inventa le triste cri de ralliement « Viva la muerte ! ». Et comme il était très productif, il s'est aussi rendu célèbre en octobre 1936 en hurlant à la face du philosophe et rhéteur de l'Université de Salamanque Miguel de Unamuno : « À mort l'intellectualité traîtresse ! ». Oui, aux yeux des tyrans, l'intelligence (cette capacité à créer des liens entre les choses, entre des événements, entre des pensées...) est toujours suspecte. Il conviendrait ici de nous interroger (avant de nous laver les mains en prétendant être du bon côté de l'humanité puisque nous n'adhérons ni à l'idéologie ni aux pratiques répugnantes

de Daech) sur ce que produisent et diffusent sur nos écrans les studios et les médias de masse de nos démocraties libérales occidentales. Daech ne fait que s'emparer des armes de l'ennemi, nos techniques publicitaires flattant nos bas instincts, nos films commerciaux formatés ne s'adressant qu'à notre sensibilité, notre volonté d'imposer à l'ensemble de la planète une seule façon de produire et de consommer, une révolution culturelle voulue par la mondialisation du marché. Bref, ce que Daech produit est l'image même du monde tel qu'il est devenu, en plus spectaculaire. Ce que note en 2006 à propos d'Al-Qaida Hans Magnus Enzensberger dans *Le perdant radical*, est encore plus vrai aujourd'hui avec Daech. Il explique que les Islamistes malgré leur prétention à sauver la tradition sont « en réalité de purs produits du monde globalisé qu'ils combattent (...) Il (*le terrorisme islamiste*) met en scène son cœur de métier, les massacres, avec l'application d'un élève nourri de cinéma hollywoodien, sur le modèle du film catastrophe, des films « gore » ou du thriller de science-fiction. »

Ce que Daech massacre avec ses images, ce ne sont pas seulement des femmes et des hommes jugés mécréants, c'est le genre humain. Ce bipède vertébré parlant capable dans les pires des circonstances de créer de la poésie. Le cinéma et la vidéo sont deux des outils que l'humanité s'est appropriée pour faire en sorte que l'homme soit parfois plus grand que l'homme. Pour que parfois soient projetées sur nos écrans des images qui célèbrent malgré tout la vie, avec sa puissance créatrice d'un monde sans cesse renouvelé. Al-Hayat Media Center ne fait qu'accélérer l'histoire d'une mort déjà programmée par le capitalisme planétaire de la plus haute distinction humaine : la poésie. Il y a quatre-vingts ans (1936), les Franquistes assassinaient le poète Federico Garcia Lorca. Nous savons ce qu'il en suivit. Le meurtre politique d'un poète est toujours un mauvais présage. Daech tente le pire, il ne tue pas un poète, il tue la poésie.

En 1854, Thomas de Quincey dans *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, écrit : « Les gens commencent à percevoir que dans la composition d'un meurtre réussi il entre davantage que deux abrutis : l'un pour tuer, l'autre pour être tué, un couteau, une bourse, une ruelle sombre. Le plan, l'assemblage, la lumière et l'ombre, la poésie, le sentiment, sont à présent tenus pour indispensables dans des tentatives de ce genre. » Oui, il peut y avoir une certaine beauté, voire élégance dans la manière dont un crime peut être commis. Pour reconnaître cela, nous ne sommes pas obligés d'en commettre ou d'en tolérer la pratique. Avec les crimes filmés et diffusés par Daech, la question ne se pose pas. Tout est fait pour que ces assassinats ne puissent être considérés, ne serait-ce qu'un instant, comme un des Beaux-Arts. La possibilité du beau, même au cœur de l'ignominie, ne doit pas être envisageable. C'est peut-être une des clés de compréhension de leur haine envers les femmes qu'ils enlaidissent avec de sombres accoutrements uniformes car elles sont susceptibles de déclencher à tout moment le désir de l'homme (c'est beau un homme qui désire une femme). Pire, ce sont elles qui portent en leur sein les progénitures qui peupleront l'avenir. Insoluble contradiction pour des hommes qui veulent coûte que coûte revenir à un passé fantasmé (le dernier califat date du X^e siècle), de devoir supporter ces *femelles* dont le ventre est tourné vers le futur. Aux arts, plane-toyen(ne)s ! Désirons follement... 

La théorie du tout

de Céline Baril

Québec, village global

par Gérard Grugeau

Tout film est matière, amalgame de sons et de fragments de lumière, fragile réceptacle du temps qui passe. Dès les premiers plans magnifiquement cadrés, bientôt portés par l'écho plaintif d'une contrebasse, notre attention est happée par le mouvement du monde. Si on n'en joue pas, les instruments de musique meurent, nous dit-on, avant de commencer le voyage. Belle métaphore d'une pratique de cinéma qui confère d'emblée au réel toute sa matérialité vibrante et redonne foi à ses acteurs en leur pouvoir imaginaire pour que les lendemains à habiter soient à la hauteur du rêve. Second long métrage documentaire de Céline Baril, *La théorie du tout* se présente sous la forme d'un brillant essai qui rappelle par sa structure ouverte et musicale les œuvres de Johan van der Keuken. Serti dans un somptueux noir et blanc, le film nous offre un regard pénétrant sur le Québec et ses régions à l'heure de la mondialisation où émerge une conscience planétaire taraudée par l'inquiétude et le désir de changement. Au fil des rencontres avec ceux et celles qui habitent et fondent le territoire, la cinéaste filme les activités humaines et une pensée politique en action qui interroge le présent tout en l'inscrivant dans une perspective historique aussi lucide qu'éclairante. Arpenteur du réel, le cinéma se fait alors démarche archéologique, dévoilant les strates de la chaîne de la vie aujourd'hui menacée. Dans sa diversité même, le territoire est un être vivant qui porte les cicatrices d'un passé lourd comme un carcan de misères. Les paysages disent les origines à travers les traumatismes de la croûte terrestre et le souvenir des ancêtres défricheurs partis au loin sur les chantiers hante les consciences reconnaissantes d'un présent ancré dans la modernité. Si les traces d'une mémoire religieuse balayée par l'Histoire balisent encore l'espace, vestiges d'un temps aussi oppressant que rassurant où l'ordre du monde allait de soi, la marche du progrès a désormais pris le pas sur tout, au point de compromettre aujourd'hui l'équilibre naturel. Épuisement des ressources ou gestion à court terme, fermetures des usines, mort des petites communautés, migration et suicides des jeunes : le constat est inquiétant, mais l'attachement au territoire et la conscience sociale qu'il génère ouvrent sur d'autres possibles à hauteur d'homme, forgés à même la sagesse populaire d'une communauté humaine aussi généreuse qu'aventurière. Résolument tournée vers l'avenir, Céline Baril rend hommage aux «patenteux» et aux forces vives d'un peuple qui a lutté et continue



de batailler fort pour inventer au jour le jour la fiction d'un monde en devenir. Et, en partant du réel, en regardant vivre le territoire et ceux qui l'incarnent, le cinéma donne corps à de nouvelles utopies en marche. Ce faisant, *La théorie du tout* participe de par sa construction par strates et l'enchaînement sensible de ses plans à ce nouvel état du monde en gestation qui rêve de lendemains solidaires. Non seulement le film sécrète-t-il une harmonie formelle qui fusionne personnages et paysages, mais aussi crée-t-il du lien – et du liant – pour renforcer à sa modeste mesure cette chaîne de la vie dont l'homme constitue le maillon critique dans le concert du village global. Dans un dernier témoignage éloquent où un père et ses deux filles racontent un voyage en mer sur la trace des ancêtres qui a failli mal tourner, Céline Baril nous laisse sur une formidable leçon de vie qui prend des allures de conte ou de légende. Entre le proche et le lointain, l'immensité et l'intime, le pouvoir unificateur du cinéma ressoudé symboliquement la grande famille humaine pour la poursuite du monde. Tout en invitant chacun d'entre nous à se redéfinir. 🎬

Ce texte a été publié initialement dans le numéro 144 de 24 images, paru en octobre 2009.

Québec, 2009. Scé., ré. et prod.: Céline Baril. Ph.: Julien Fontaine. Son: Julien Fontaine, Céline Baril. Mont.: Natalie Lamoureux. Mus.: Normand Guilbault, Samuel-Josué Papillon, Geneviève et Mathieu, Lionel Villeneuve, Benoît Murray, Sophie De Courval, Paul-André Bonneville. Prod.: Les Films de l'autre. 78 minutes. Noir et blanc. Dist.: Les Films du 3 mars.

GH**Ø**STBUSTERS



Elles ont l'air d'avoir aimé le film!

Hum... Lui, par contre, il n'a pas l'air d'avoir aimé ça.



En fait, je refuse par principe d'aller voir un film où les Ghostbusters sont des femmes. Ça trahit l'esprit du film original.



«L'esprit du film original», c'est qu'il y a juste les hommes qui peuvent chasser les fantômes?

Exactement.



C'est mon film à MOI.



MON



FILM!

QUI FAIT QU **30** ans

**Au service
des professionnels
de l'image et du son
depuis 30 ans**

Toute l'actualité industrielle:

- > Reportages vidéo,
 - > Webinaires
 - > Guide de production,
 - > Calendrier
- sur www.qfq.com

- > Quotidien par courriel
- > mensuel imprimé Qui fait Quoi
- > Guide annuel
- > www.qfq.com

Abonnement:

<http://boutique.qfq.com>
(514) 842-5333, poste 4

Guide de l'industrie **ANIMATION EFFETS VISUELS** **QUI FAIT QUOI**

Sortie: automne 2016. Démo et : www.qfq.com/guideanimvfx

Avec la participation du Gouvernement du Canada



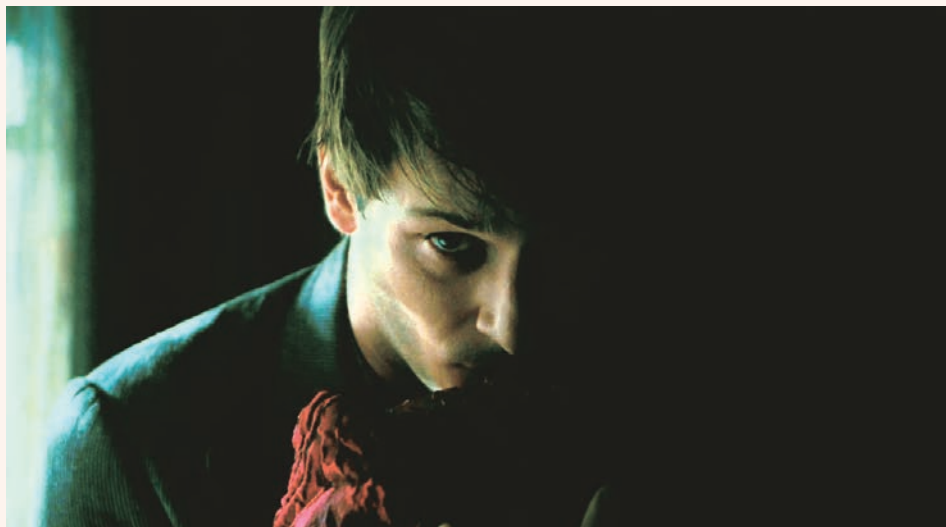
Juste la fin du monde *de Xavier Dolan*

APOCALYPSE NOW

par **Gérard Grugeau**

Pour le metteur en scène de théâtre français Stanislas Nordey qui a déjà monté plusieurs pièces de Jean-Luc Lagarce, il y a dans la langue de ce dramaturge disparu prématurément des accents tchékhoviens propices à l'expression d'une émotion ténue et subtile. On est ici en présence d'un théâtre de l'intime qui ne livre pas facilement les secrets d'une langue fuyante aux contours flous et incertains. L'émotion - dans tous ses états, Xavier Dolan s'y frotte depuis son premier film, et on lui saura gré d'avoir voulu s'approprier l'univers de Lagarce en toute liberté. Bref, trahir pour exister plus fort, pour imposer sa lecture du texte en l'amenant vers le psychodrame, une forme à laquelle le jeune cinéaste nous a souvent habitués. Bien sûr, universalité du thème oblige, la cellule familiale en crise décrite par Lagarce dans *Juste la fin du monde* trouve naturellement des échos dans les fictions antérieures de Dolan : l'hystérie maternelle de *J'ai tué ma mère* et *Mommy*, la rivalité fraternelle teintée de masochisme de *Tom à la ferme*, la difficulté d'assumer sa marginalité et d'être soi-même envers et contre tout (*Lawrence Anyways*). Dans leur immaturité désarmante et leurs comportements erratiques, tant les personnages de Lagarce que ceux de Dolan sont de fait des invalides du sentiment qui se cognent aux murs de leur existence figée, acculés qu'ils sont dans leur révolte vaine par une fatalité ou un déterminisme social qui semble les tirer vers l'enlèvement et la résignation.

Pourtant de ce constat, tout aurait dû concourir à une osmose entre les univers des deux créateurs. Or, il n'en est rien, ou presque. Peut-être parce que le cinéaste peine à s'effacer devant le petit monde de Lagarce qu'il dénature et trivialise en le noyant sous les tics de son propre cinéma, reconduits ici à l'envi : ralentis, imagerie de vidéoclip pour un flash-back sur les amours adolescentes (un ajout peu inspiré par rapport à la pièce), symbolisme appuyé de l'oiseau, surutilisation de la musique avec la chanson de Moby sur le générique de fin qui vient littéralement tuer l'émotion au baisser de rideau sur cette plongée vertigineuse au sein de ce nœud de vipères « saturé de venin » que François Mauriac associait à la famille. Sans doute Dolan a-t-il voulu ainsi dynamiser et ouvrir le récit, le faire sien en privilégiant comme à son habitude l'exacerbation lyrique, alors que ce huis clos dévastateur demandait au contraire un resserrement sur les personnages jusqu'à l'étouffement, une stylisation épurée de l'espace et de la lumière visant l'abstraction, comme cette funeste coulée dorée, inondant après l'orage les visages au bord du gouffre, au moment du point de rupture précédant les adieux. Après tout, derrière l'ironie de son titre, la pièce de Lagarce s'alimente aux thèmes classiques de la tragédie grecque, avec le retour de Louis, le fils prodigue, l'absent idéalisé, sorte d'Ulysse contemporain en mal de reconnaissance, parti jadis de chez lui et aujourd'hui aux portes de la nuit, puisqu'il vient annoncer aux siens sa mort prochaine. Jauger le poids des mots, faire résonner la parole : voilà ce qu'appelait avant tout *Juste la fin du monde*. Creuser l'écriture, aussi déstabilisante soit-elle, pour mettre en lumière, sans le parasitage de la tyrannie de l'image, le texte et



les tourments de personnages pris au piège d'une langue qui leur échappe constamment. En ce sens, Dolan rate en partie sa cible, même s'il reste artistiquement dans l'exigence de celui qui cherche et risque son va-tout.

En privilégiant le gros plan dans sa mise en scène très découpée, le cinéaste a pourtant conscience des enjeux, la pièce d'origine se concentrant sur une suite de face-à-face entre les membres de cette meute aux abois, engluée dans l'image dégradée qu'elle a d'elle-même et le confort faussement rassurant de ses habitudes. Au gré des monologues où chacun crie de sa prison sans jamais se faire entendre, Dolan touche parfois à une forme de grâce, ne forçant pas le geste, laissant advenir les choses. Une douleur sourde lovée à l'ombre des rêves brisés traverse alors l'écran : un parfum qu'une mère s'offre à elle-même et qu'elle fait sentir à son fils préféré pour le retenir prisonnier dans une étreinte fugitive ; la musique ample de Gabriel Yared qui vient enlacer les regards de Louis et de sa belle-sœur Catherine, faisant connaissance en silence avant que les âpres règlements de compte familiaux ne se déchaînent ; le visage de Louis qui se noie dans les reflets d'une vitre d'auto alors que son frère Antoine vient de sceller dans la violence verbale - et homophobe - l'impossibilité de tout rapprochement. Ces rares moments d'émotion laissent entrevoir le talent du cinéaste pour les ruptures de ton et la direction d'acteur. Et si au milieu de la meute, le visage tendre de Louis (Gaspard Ulliel, filmé amoureux) laisse en nous une trace à ce point mélancolique, sans doute est-ce parce qu'il nous regarde depuis les ruines apocalyptiques d'un temps révolu à jamais. Témoin quasi mutique à l'éternel sourire bienveillant, bientôt cerné par de futiles lambeaux de nostalgie et avalé par la logorrhée familiale, l'homme s'est déjà effondré dans le désastre de sa nuit annoncée. **24**

Québec 2016. Ré. Xavier Dolan. Scé. : Xavier Dolan d'après la pièce de Jean-Luc Lagarce. Ph. : André Turpin. Son : Sylvain Brassard. Mont. : Xavier Dolan. Mus. : Gabriel Yared. Int. : Gaspard Ulliel, Nathalie Baye, Léa Seydoux, Vincent Cassel, Marion Cotillard. 95 minutes. Dist. : Les Films Séville.

Prank de Vincent Biron

JE BLAGUE DONC JE SUIS

par Apolline Caron-Ottavi

Stefie, avec son appareil dentaire proéminent et son allure pataude, a enfin trouvé des copains : Martin, Jean-Sé et Léa l'entraînent dans un tourbillon d'énergie et d'irrévérence. L'expérience est nouvelle et grisante pour le garçon solitaire ; en découlent les joies et inévitables frustrations qui accompagnent l'acte de grandir... Le cadre du premier long métrage de Vincent Biron est minimal : quatre adolescents en vadrouille dans une banlieue anonyme, entre une cour d'école déserte et une rivière, un parking de supermarché et un pont d'autoroute. Ils multiplient les blagues, les mauvais coups, les rigolades, leur téléphone cellulaire toujours à la main, enregistrant tout pour la postérité.

Prank rejoint la longue lignée des comédies sur l'adolescence. Le cinéaste connaît assurément ses classiques parmi les *coming of age* américains, mais *Prank* n'est pas pour autant leur imitation en version québécoise. Tout en renouant avec les grandes lignes du genre (bêtises à volonté, désir de liberté, révolte à vide et tristesse qui hante l'âge ingrat), le film trouve son ton et sa réflexion propres, nous entraînant dans une balade endiablée et décousue, filmée sur le vif, sans prétention et avec beaucoup d'humour.

La force de *Prank* est de savoir saisir avec une acuité dénuée de nostalgie un état d'esprit, celui d'un âge à la fois sans contraintes et plein d'obstacles, entre l'ennui et l'impossibilité de tenir en place, l'amitié et les coups pendables. Un âge où l'on est amoureux, déjanté et curieux comme jamais, avec pourtant des expressions de veau la bouche ouverte. Une conquête de liberté complexe, par des individus encore infantiles mais déjà autodidactes. Le personnage de Jean-Sé, avec ses descriptions exaltées de *Predator* ou de *Die Hard* en est un bel exemple : à l'écran, la musique qui surgit sur ses récits, accompagnés de gros plans des toiles qu'il peint après coup à la manière de *storyboards* tirés de ses souvenirs des films, sont là pour nous rappeler l'enthousiasme suscité par les premières découvertes cinéphiles à soi, excitation à jamais inégalée par la suite. Ces parenthèses éclatées sont, par leur facture contrastée, à l'image de l'échappatoire qu'offre le cinéma (ou autre) face à un quotidien qui n'est au fond pas si punk que ça.

Prank avance au gré des conneries réalisées, bousculant les séquences les unes après les autres et faisant fi de toute construction narrative. Il n'y a pas là de coups d'éclat ou de finalité dramatique. En revanche, tout en acceptant de se vautrer avec jovialité dans l'idiotie du moment avec ses personnages, Biron n'en réalise pas moins un film qui aborde avec intelligence la douleur qui peut habiter ce que la doxa appelle les « meilleures années de notre vie ». Stefie est le petit-cousin des adolescents mal dans



leur peau de *Pump Up the Volume*, de *Breakfast Club* ou plus récemment des *Beaux gosses* de Riad Satouf. *Prank*, sans jamais basculer dans la tragédie, n'en minimise pas moins la pression que Stefie le souffre-douleur endure, dindon d'une farce dans laquelle il veut pourtant à tout prix conserver un rôle... Le film, qui ne va pas forcément là où on peut l'attendre, se tient habilement sur une fine ligne : ni comédie expiatoire où tout serait tourné en dérision, ni chronique accablante d'un mal-être générationnel. Tout en faisant le pari de ne pas résumer ses personnages à une simple vignette, *Prank* s'en tient à l'instant présent, débarrassé des analyses psychologiques, et c'est tant mieux.

Mais le film ne se contente pas de chroniquer les frasques du groupe comme si ses membres étaient dans une bulle autonome (en cela il se démarque d'un *Dazed and Confused*). La présence des adultes est soulignée avec intelligence par l'évocation d'individus rébarbatifs qu'on ne voit pas vraiment et dont on se moque quand on a 16 ans, sans imaginer leurs drames, leurs vies de famille trébuchantes et leurs boulots routiniers. Ils apparaissent de façon touchante dans le film, victimes collatérales et anonymes des facéties des gamins. Nous spectateurs voyons le « hors-champ » que sont leurs vies intimes et qu'ignorent les adolescents qui les narguent.

Lorsque la conversation des quatre amis, affalés devant le DVD malencontreusement choisi dans un vidéoclub du *Cheval de Turin* de Belà Tarr, dérive du visage de l'actrice aux gros seins d'une camarade d'école, pour s'achever sur une méditation loufoque quant aux conséquences des actes de chacun dans la vie, c'est bien là que se joue l'adolescence : mélange de sérieux et de grotesque, de prise de conscience et d'inconscience totale, de légèreté et de drame. L'âge viendra bientôt où ils seront à leur tour de « l'autre côté », alors autant en profiter ! 

Québec 2016. Ré. : Vincent Biron. Scé. : Vincent Biron, Alexandre Auger, Eric K. Boulianne, Marc-Antoine Rioux. Ph. : Vincent Biron. Int. : Étienne Galloy, Alexandre Lavigne, Constance Massicotte, Simon Pigeon. 78 minutes. Dist. : FunFilm Distribution.

A Bride for Rip Van Winkle *de Shunji Iwai*

RÉSEAU SOCIAL

par Ariel Esteban Cayer



Les films de Shunji Iwai possèdent une rare capacité de sublimer le quotidien. Ils mettent de l'avant la tragédie sous-jacente à leur époque en proposant une vision kaléidoscopique, à la fois réaliste et éthérée, de la société japonaise. Si *All About Lily Chou-Chou* (2001) était le récit d'apprentissage par excellence d'une génération d'adolescents ayant grandi au tournant du millénaire, *A Bride for Rip Van Winkle* en est la suite logique : une œuvre labyrinthique et ambitieuse adaptée par Iwai de son propre roman, relatant le périple d'une femme en quête d'identité.

À la lisière de sa vie adulte, Nanami (Haru Kuroki) peine à trouver un sens à son existence. Elle rencontre un homme sur *Planet*, une nouvelle plateforme de microblogging et de clavardage. Ils commencent à se fréquenter et se fiancent très rapidement. Alors que le mariage approche à grand pas, Nanami se rend compte qu'elle a peu de famille pour garnir son côté de l'allée. Afin de maintenir les apparences, elle fait appel à un autre avatar rencontré en ligne : Amuro (Gou Ayano), homme à tout faire quelque peu douteux et acteur à ses heures. Grâce à son agence, les sièges sont vite peuplés d'imposteurs engagés pour l'occasion. Ce n'est là que le premier faux-semblant d'une longue série, qui laissera Nanami divorcée, sans emploi, et prisonnière du mystérieux réseau d'influence d'Amuro, lequel finira par lui trouver du travail dans un immense manoir...

Voilà qui pourrait bien constituer le synopsis d'un film d'horreur. Cependant, sur près de 3 heures, le film d'Iwai fait bien mieux qu'enchaîner les malheurs de sa protagoniste. Bien au contraire, le cinéaste orchestre un *bildungsroman* vertigineux à l'heure des médias sociaux. Si Iwai utilisait dans *Lily Chou-Chou* la dynamique propre aux babillards électroniques (avec de nombreuses retranscriptions de conversations électroniques à l'écran), il opte ici pour une logique narrative qui se rapproche de celles des hyperliens d'un fil de nouvelles. Les événements se succèdent à un rythme effréné et prennent un grand nombre de tangentes par lesquelles Nanami commence, contre toute attente, à affirmer son identité. De l'incertitude de sa vie professionnelle au

mariage précipité, en passant par le divorce et une série de petits boulots arrangés par Amuro, ces péripéties permettront finalement à Nanami de faire une rencontre des plus déterminantes : celle de Mashiro (Cocco), une actrice qui devient sa meilleure amie, sa confidente et son amante.

Une grande part de l'apprentissage de Nanami se fait grâce à cette femme, qui lui apprend à voir le monde de façon décomplexée, et ce malgré le pétrin et le complexe réseau de manipulations dans lequel elles se trouvent toutes les deux. Dans la nouvelle de Washington Irving qui a inspiré le titre du film, *Rip Van Winkle*, un villageois paresseux, s'endort après avoir trop bu. Lorsqu'il se réveille 20 ans plus tard, sa vie – et la Révolution américaine – lui ont filé entre les doigts. Sans Mashiro, Nanami aurait, elle aussi, laissé sa vie lui passer devant les yeux. Le titre évoque également l'avatar qu'utilise Mashiro sur *Planet*, dont la symbolique explique finalement son rôle dans le complot tragique d'Amuro.

Surtout, il faut lire dans ce titre l'amour de ces deux femmes l'une pour l'autre. Là se trouve le cœur battant du récit. Ensemble, elles forgent un bonheur à leur image. Avec *A Bride for Rip Van Winkle*, Iwai témoigne d'une forte ambivalence vis-à-vis du grand amour, de la domesticité et de la possibilité d'accéder à ces idéaux par le biais du mariage ou de la technologie. Comme alternative, il choisit plutôt d'exposer les multiples simulacres qui constituent nos identités sociales pour les dynamiter et en extirper une superbe histoire d'amour au féminin. Il en résulte un chef-d'œuvre des plus singuliers où rien ni personne n'est ce qu'il prétend être, mais où deux femmes se trouvent, envers et contre tout. ²⁴

Ce film a été présenté au Festival Fantasia, en août 2016.

Japon 2016. Ré. : Shunji Iwai. Scé. : Shunji Iwai d'après son roman *Hana and Alice*. Ph. : Chigi Kanbe. Son. : Ai Miyatake. Mus. : Mako Kuwabara. Int. : Haru Kuroki, Cocco, Gô Ayano, Sôkô Wada, Tomoko Mariya. 179 minutes.

The Wailing *de Na Hong-jin*

LE RÈGNE DU MAL

par Céline Gobert



1 56 minutes : c'est le temps qu'il faudra au Mal pour englober un père de famille au cœur des ténèbres dans un fondu au noir final qui en dit long sur la puissance du cinéma de Na Hong-jin (*The Chaser* et *The Yellow Sea*). Comme toujours chez lui, un travail passionnant sur la durée joue avec le spectateur, soumis à une orchestration de la violence savamment contrôlée qui procède par étapes : jeu de contraste entre l'étirement de la menace et l'irruption soudaine de la terreur, utilisation de ruptures de ton et de rebondissements déstabilisants, et enfin audace de s'aventurer sur le terrain de l'émotion.

Son histoire d'horreur, présentée hors compétition au Festival de Cannes, se déroule à Goksung, un petit village entouré d'eau, d'arbres et de montagnes. Tout bascule lorsqu'un meurtre atroce est commis par un homme sans histoire et qu'une succession d'événements étranges vient envenimer l'atmosphère tranquille de la communauté. Jong-gu (Kwak Do-won), un policier un peu ballot et papa poule, enquête sur l'affaire. L'intrigue de *The Wailing* s'appuie entièrement sur une infiltration progressive de l'horreur, palpable à l'écran : l'orage, la foudre, la brume, les cauchemars, l'apparition de zombies, d'un pendu, d'un démon qui se nourrit de carcasses de cerfs morts, ou encore l'accumulation de rumeurs, de dires, de croyances des villageois permettent au cinéaste d'installer l'inconfort et l'angoisse. Peu à peu, le Mal rôde, comme le suggèrent les multiples plans d'ensemble sur une nature impuissante ; l'horreur se répand, s'insinue et balaye vite l'humour noir initialement présent dans le récit. Alors que le montage des précédents films du cinéaste épousait la frénésie de l'environnement urbain, *The Wailing* choisit ici d'alimenter la terreur en étirant les scènes (celle, folle, de l'exorcisme) et, par là même, en étreignant le malaise sur la longueur. La prestation hallucinée de l'acteur Kwak Do-won joue pour beaucoup dans la montée de l'épouvante. Avec ses yeux écarquillés et sa bouche entrouverte d'empoté, il devient physiquement plus agressif et menaçant à mesure que son instinct de père se réveille.

C'est à l'innocence pure d'une petite fille que Na Hong-jin oppose le mal absolu, non seulement parce que le bien et le mal font partie de la nature humaine et sont indissociables dans la religion, mais aussi parce qu'ils lui permettent de mettre davantage l'emphasis sur la tragédie d'un point de vue émotionnel. Évidemment, l'horreur est toujours plus terrible lorsque l'on s'en

prend à une fillette. William Friedkin l'avait déjà bien compris dans *L'Exorciste*. Le salut d'une petite fille est d'ailleurs l'une des obsessions de Na Hong-jin qui a décliné cette idée par trois fois dans une filmographie portée sur le film de genre : thriller policier avec *The Chaser*, film noir et d'action dans *The Yellow Sea*, et enfin, film d'horreur avec *The Wailing*.

Le récit basculera avec la possession de la jeune Hyo-kin. Dès lors, le surnaturel est accepté comme une évidence. Celui-ci génère une réalité des plus plausibles qui nous mène tout droit jusqu'à l'effroi final dans la caverne. Ce mouvement implacable vers la noirceur, agrémenté d'une réflexion sur la foi, rend le cinéma de Na Hong-jin très sournois, car capable de déployer un univers dans lequel tout peut arriver. Évidemment, il constitue aussi la preuve que le cinéaste est en pleine maîtrise de son art, et des plus à l'aise quand il s'agit d'amener le spectateur là où il le désire ou bien de manipuler et de retourner le récit à sa guise. Ainsi, lorsque le doute fait irruption dans les esprits lors du dernier acte, la tension est à son comble : le spectateur, tout aussi perdu que Jong-gu, partage viscéralement son dilemme ainsi que son impuissance à comprendre la vérité. Comme dans les précédents films du cinéaste, le mal l'emporte et le piège se referme lentement sur le protagoniste qui doit faire face à l'échec de n'avoir pas su protéger la petite fille. Les personnages, désespérés, s'interrogent une nouvelle fois sur le pourquoi du mal. Le cinéma de Na Hong-jin y répond froidement : il n'y a pas de raisons, l'homme est une proie comme une autre, le mal n'est qu'affaire de circonstances. Même cette pluie diluvienne qui s'abat sur les personnages ne saura laver les horreurs et le sang versé. La finale, au cœur de l'obscurité de la nuit et d'un souterrain où se cache le diable, est d'autant plus effroyable qu'elle se montre radicale : sans compromis, elle avale tout. **24**

Ce film a été présenté au Festival Fantasia, en août 2016.

Corée du Sud, 2016. Ré. et scé. : Na Hong-jin. Ph. : Alex Hong Kyung-Pyo. Mont. : Sun-min Kim. Son : Park Yong Ki. Mus. : Jang Young-gyu, Dalpalan. Int. : Kwak Do-Won, Hwang Jeong-min, Chun Woo-hee, Jun Kunimura, So-yeon-Jang. 156 minutes.

Three *de Johnnie To*

JEUX GÉOMÉTRIQUES POUR EGO TRAGIQUES

par Bruno Dequen

Un an après son escapade dans l'univers de la comédie musicale avec *Office*, un remake du *Design for Living* d'Ernst Lubitsch, Johnnie To revient à son genre de prédilection, le suspense policier. Contrairement au récent *Drug War*, qui faisait de son récit un parcours du combattant dans la banlieue éloignée de Hong Kong, *Three* se déroule en huis clos, dans l'enceinte d'un hôpital. Encerclé par la police, un jeune cambrioleur brillant décide de se tirer dessus afin d'être emmené aux urgences. Une fois pris en charge, il refuse d'être soigné, tentant par tous les moyens de gagner du temps avant

que ses complices ne viennent le sauver. Manipulateur né jouissant de sa propre intelligence, l'homme va monter l'un contre l'autre le détective à ses troussees et une chirurgienne ambitieuse au bord de la dépression nerveuse. S'en suit comme toujours chez To un ballet de corps et de regards voués au carnage. Opus mineur et ludique, *Three* n'en demeure pas moins exemplaire du dynamisme et de l'inventivité du cinéma de To.

Si le titre du film fait référence aux trois personnages principaux du récit, il rappelle également à quel point le réalisateur de Hong Kong est sans conteste le plus mathématicien des cinéastes d'action actuels. Formaliste assumé, il conçoit souvent ses films comme des problèmes géométriques à résoudre. Le rythme du montage, la largeur des plans et le placement des corps dans l'espace deviennent les variables d'un exercice virtuose de mise en scène qui tente de trouver une forme adaptée aux récits dépeints. Ainsi, *The Mission* parvenait à saisir l'essence du métier de garde du corps par le truchement de scènes de fusillade d'anthologie dans lesquelles les personnages semblaient figés dans l'espace et le temps. À l'inverse, *Exiled* se présentait comme un opéra de la violence stylisé à l'extrême, dans la tradition de John Woo et Sergio Leone. La virtuosité des mouvements de caméra et la musique omniprésente permettaient alors d'élever une simple histoire d'amitié masculine au rang de récit mythologique. Chez To, la forme s'adapte pour mettre en valeur les enjeux que développe chaque film.

Contrairement à ce que laisse supposer sa prémisse, *Three* n'est pas vraiment un suspense. To maintient pendant une grande partie du film le spectateur dans l'incertitude, faisant en sorte que tout enjeu narratif soit évacué au profit d'un jeu de surfaces. Profitant au maximum de l'ambiance survoltée de la salle d'urgence de l'hôpital, le cinéaste multiplie les regards suspicieux et ne cesse de recadrer ses plans à une vitesse telle qu'il devient presque impossible pour le spectateur d'analyser clairement les innombrables interactions à l'écran. Aux antipodes du style épuré qui



a fait sa réputation, To démontre ici qu'il maîtrise à la perfection le style frénétique propre aux films d'action contemporains. Autant dire que *Three* pourrait donner lieu à un cours sur la mise au point et l'usage du zoom.

À l'image de la mise en scène survoltée, les personnages n'ont pas le temps de dépasser leur fonction d'archétype. On reste ici avec le détective prêt à tout, la chirurgienne ambitieuse, trop sensible, et le criminel brillant. Finalement assez proche de la comédie musicale, le film tient du spectacle pur qui tend à l'abstraction. Sentiment que vient d'ailleurs renforcer la principale scène de fusillade. Dans ce plan séquence vertigineux qui simule en partie un effet de ralenti en faisant se déplacer lentement les acteurs, une musique opératique s'élève à l'écran et vient transformer le carnage en véritable ballet. Bien entendu, To n'est pas le premier à user d'une telle approche. Toutefois, contrairement à John Woo par exemple, l'objectif n'est pas tant de magnifier les émotions des personnages mais plutôt de créer un effet de distanciation qui empêche toute forme d'identification ou d'empathie. *Three* est la dernière expérience du scientifique Johnnie To, qui place ici dans un même cadre trois éléments instables afin d'observer les résultats d'un tel mélange. Comme toujours chez lui, la tragédie inévitable provient de la mauvaise gestion d'ego incontrôlables. Rien ne sert de pleurer, puisque l'autodestruction de l'espèce humaine est aussi ridicule qu'inévitable pour le cinéaste. Autant en faire le plus beau des spectacles. 24

Ce film a été présenté au Festival Fantasia, en août 2016.

Hong Kong, Chine 2016. Ré. : Johnny To. Scé. : Yau Nai-hoi. Ph. : Cheng Siu-keung. Mont. : David Richardson. Mus. : Xavier Jamaux. Int. : Louis Koo, Wallace Chung, Vicki Zhao, Hoi-Pang Lo, Lam Suet. 88 minutes.

We Are the Flesh d'Emiliano Rocha Minter

ÉROS L'ALCHIMISTE

par Ralph Elawani

Perturbant premier long métrage du cinéaste mexicain Emiliano Rocha Minter, *We Are the Flesh* (*Tenemos la carne*) a suscité l'enthousiasme des coproducteurs Alejandro González Iñárritu et Carlos Reygadas qui n'ont pas hésité à crier au génie. En l'espace de 80 minutes, Rocha Minter réussit un brillant assaut sensoriel qui rappelle l'outrance de Zulawski et le spectacle mystique de Jodorowsky. Sans jamais tomber explicitement dans le commentaire politique, le jeune réalisateur de 26 ans réfléchit aux effets de la réalité du tiers-monde sur l'imaginaire.

Comme s'il avait d'emblée éprouvé un sentiment de répulsion à l'idée de camper son récit dans une conjoncture propice au moralisme, Rocha Minter choisit de placer ses personnages dans un univers en dehors du temps. D'entrée de jeu, la question de la causalité échappe à la logique du film. Le réalisateur n'a que faire de la manière dont on en est arrivé là : on naît dans cet univers. Ou plutôt, on y renaît.

S'ouvrant sur une Mexico postapocalyptique, *We Are the Flesh* met d'abord en scène un sociopathe nommé Mariano (Noé Hernandez). Survivant en ermite dans les décombres d'un immeuble, il y métamorphose des aliments en essence, en eau et en psychotropes par un procédé qui tient de l'alchimie. Dans ce décor postindustriel, Lucio (Diego Gamaliel) et Fauna (Maria Evoli), un frère et une sœur, surgissent un matin au débotté. En échange d'un toit et de nourriture, les deux intrus travailleront, sans comprendre pourquoi, à recouvrir les murs d'une pièce de boîtes de carton éventrées. Une incarnation d'un *arbeit macht frei* repensé pour un microcosme anxigène.

Rocha Minter n'interroge pas réellement la relation dominant-dominé existant entre les trois personnages. Il souligne plutôt la facilité avec laquelle les deux jeunes en viennent à exister selon la même logique que Mariano, un mimétisme qui se confirme alors que les murs couverts de carton revêtent progressivement des allures de caverne. Comme si l'environnement se voulait la corporification des pulsions primaires animant l'ermite.

Au fur et à mesure que prend forme cet utérus rocailleux, ce sont les frontières entre le bien et le mal qui s'effacent. Les transitions sont marquées par l'obstruction partielle de l'objectif et par des plans plus sombres ; analogies de toutes ces petites morts qui servent la devise de Mariano : « El espíritu es la carne » (l'esprit est la chair).

L'inventivité des plans rappelle ce que Serge Daney écrivait au sujet du *Salò* de Pasolini : « L'atroce, ce n'est pas seulement ce qui est figé dans les plans [...], c'est le caractère traumatique de ces plans, car rien ne permet de les prévoir. Ils sont comme une surenchère d'horreur là où il n'y a pas eu d'enchères. »

Les images de Yollótl Alvarado rendent donc toute sa cruauté et son instabilité au personnage de Mariano, qui affirme jouir de la solitude alors qu'on le voit plutôt se délecter de son emprise sur la jouissance des autres. En reflétant sa perversion dans celle du frère et de la sœur qu'il convainc de s'adonner



à des pratiques incestueuses, le sociopathe jouit sans entrave au point d'en « mourir » en éjaculant à la vue de l'acte du couple pervers.

Ressuscité de manière improbable peu après que sa dépouille ait été profanée par Fauna, Mariano en vient à initier la fratrie au meurtre dans une scène où un soldat mexicain est saigné au son d'un chant patriotique. Cette initiation à l'homicide et à l'anthropophagie annonce l'orgie qui parachève le sacrifice au nom de la chair. Mariano peut alors offrir en banquet sa propre dépouille à ses disciples, accomplissant ainsi son entreprise de décloisonnement des mœurs.

La séquence finale, qui présente un personnage transgenre quittant les enchevêtrements de corps au lendemain de l'orgie ultime pour aller arpenter les rues de Mexico, est peut-être la plus révélatrice du commentaire politique s'inscrivant en filigrane. Considéré comme une attaque en règle contre le manque d'imagination (selon les mots du cinéaste), *We Are the Flesh* démontre avant tout la liberté que s'octroie Rocha Minter pour assumer pleinement cette cassure en faisant émerger ce personnage non seulement dans les rues de Mexico, mais aussi plus précisément, en dehors du plateau de tournage, un peu comme l'avait fait Jodorowsky, dans *The Holy Mountain*, par le biais de son intervention ultime : « *This is a film. Zoom back camera.* » En découle en définitive la réappropriation d'un imaginaire à la fois cruel, surréel et érotique. *We Are the Flesh* est une fable dont le propos ne cède jamais sur son désir de subversion pour satisfaire un public fragile qui serait de toute manière inapte à la recevoir. On comprend alors mieux pourquoi certains ont quitté la salle durant la projection du film. ²⁴

1. Serge Daney, « Note sur Salò », *La rampe*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, p. 116-121.

Ce film a été présenté au Festival Fantasia, en août 2016.

Mexique, France 2016. Ré. et scé. : Emiliano Rocha Minter. Ph. : Yollótl Alvarado. Son : Felix Blume, Javier Umpierrez. Carlos Cortés Navarrete, Raul Locatelli, Lia Perez, Juan Sosa Rosell, Lupita P. Kababié. Mont. : Yibran Asuad, Emiliano Rocha Minter. Mus. : Esteban Aldrete. Int. : Maria Cid, Maria Evoli, Diego Gamaliel, Noé Hernandez, Gabino Rodriguez. 80 minutes.

La Porte du paradis *de Michael Cimino*

AMÈRE AMERICA

par **Gérard Grugeau**

Attention chef-d'œuvre. Parler de *La Porte du paradis* disponible depuis 2012 dans la version de 3h36 supervisée par Michael Cimino avant sa mort, c'est revenir sur un de ces films maudits qui ont marqué l'histoire du cinéma. Éreintée par la critique et boudée du public lors de sa première présentation en 1980, remonté sans succès en 1981 par le cinéaste lui-même, l'œuvre est aujourd'hui réhabilitée. Et elle brille de tous ses feux, comme le mirage incandescent d'une Amérique rêvée, morte au tombeau de toutes les désillusions.

Michael Cimino était pourtant un auteur adulé qui avait frappé un grand coup en 1978 avec *Voyage au bout de l'enfer* en brisant à l'écran le tabou de la guerre du Vietnam dont il traitait toutefois par la bande en exposant à nu les séquelles mortifères de cette tragédie sans nom au sein d'une petite communauté ouvrière de la Pennsylvanie. Mais produit dans la foulée, *La Porte du paradis* allait bientôt ruiner la carrière fulgurante de cet artiste hors norme. Avec un budget colossal de 40 millions de dollars, le film est un objet de démesure pour son temps. Et un four monumental... le quel, jumelé à l'échec du *Coup de cœur* (1982) de Francis Ford Coppola, signe l'arrêt de mort de la United Artists et du Nouvel Hollywood. Voilà pour la petite histoire, mais pour expliquer cette descente aux enfers, on évoquera d'autres considérations tenant à la vision sans concession de l'Amérique que proposait alors dans toute sa puissance épique cette fresque ambitieuse et démythificatrice qui rompt avec le western classique (évoquant de l'ethnocide des tribus indiennes, haine de l'étranger). Vision des plus sombres, marquée au coin du désabusement, qui résonne étrangement aujourd'hui alors que le populisme d'un Donald Trump enflamme les esprits en reprenant le credo des mythes fondateurs de la Nation tout en les dévoyant jusqu'à la caricature la plus obscène.

Car, que nous dit l'épopée décevante de *La Porte du paradis* portée dans ses moments d'acmé par une mise en scène époustouflante se colletant à l'impossibilité du rêve ? Replaçons le récit : dans le comté de Johnson au Wyoming, de riches éleveurs mettent sur pied une milice de mercenaires dans le but de contrer les vols de bétail soi-disant perpétrés par des immigrants mal considérés, originaires d'Europe centrale pour la plupart. Officieusement, il s'agit bien sûr davantage d'une guerre de territoire larvée, fomentée par ceux qui ne veulent pas renoncer à leurs intérêts de classe face aux petits fermiers partis à la conquête de l'Ouest. Dans ce contexte historique tendu avec lequel Cimino prend des libertés (la bataille finale n'a en fait jamais eu lieu) pour mieux traduire le tragique d'une utopie avortée, le film suit un triangle amoureux composé du *marshal* peu disert du comté (Kris Kristofferson) qui s'oppose aux éleveurs, d'un mercenaire repent (Christopher Walken) et d'une jeune tenancière de bordel éprise de liberté (Isabelle Huppert), amoureuse des deux hommes.



Découpé en trois parties avec prologue et épilogue qui encadrent le récit principal, *La Porte du paradis* s'affiche ouvertement comme un western marxiste où une lutte des classes sans merci s'engage entre les tenants d'un capitalisme sauvage, les nouveaux arrivants en quête d'une vie meilleure et une petite bourgeoisie émergente, prête à toutes les compromissions. Certains plans de foule ou d'autres qui isolent des individus au sein du groupe rappellent d'ailleurs l'imagerie des grandes épopées soviétiques. Chose certaine, le film est porteur d'une dialectique dont toutes les ambiguïtés semblent condensées dans le personnage du *marshal*, détaché provisoirement de l'élitisme de sa classe et solidaire de la lutte des gagne-petit. Seul survivant d'un carnage final des plus spectaculaires où viennent se fracasser tous les idéaux démocratiques d'une Nation qui s'édifie sans états d'âme dans une absolue violence, l'homme voit un désert d'amertume se refermer sur lui dans l'ultime séquence au large de Rhode Island. Rarement l'Amérique n'aura été montrée sous un jour aussi masochiste et désenchanté. On comprend alors mieux le déchaînement de passions que la lecture politique du film a suscité à sa sortie.

Sur le plan visuel, l'œuvre tient des paris les plus fous. violemment contrastée, elle allie les scènes de foule grandioses et les séquences d'intimité abordées le plus souvent de façon elliptique et sans psychologisme. Avec sa mise en scène circulaire éblouissante (le bal à Harvard, la danse en patins à roulettes, l'affrontement final), cette saga au long cours revêt en bout de ligne une tonalité mélancolique aux accents viscontiens après avoir imposé dans une sauvagerie extrême digne de Peckinpah. Avec son lyrisme exacerbé qui n'a d'égal que la douleur nostalgique d'un paradis mort né à peine entrevu, *La Porte du paradis* est un miroir monstrueusement lucide tendu à une Amérique pour laquelle a sonné le glas de tous les idéalismes. **24**

Momotaro, Sacred Sailors *de Mitsuyo Seo*

LES ANIMAUX S'EN VONT EN GUERRE

par **Alexandre Fontaine Rousseau**

Voici un film fascinant pour plusieurs raisons : d'abord parce qu'il s'agit du premier long métrage d'animation réalisé au Japon, ensuite parce qu'il s'agit d'un film de propagande militaire s'adressant aux enfants et, finalement, parce que le discours qu'il articule va bien au-delà de la simple logique propagandiste. *Momotaro, Sacred Sailors* est commandé en 1944 par le ministère japonais de la Marine ; il s'agit d'une suite au *Momotaro's Sea Eagles* de 1943, lui aussi réalisé par Mitsuyo Seo. Dans ce film, l'humain Momotaro et un groupe d'animaux libèrent l'île d'Onigashima de démons qui représentent, cela va de soi, l'ennemi britannique et américain.

Cette suite débute donc avec le retour des troupes à la maison, les héros de guerre racontant leurs exploits à un public composé d'animaux plus jeunes, comme si le film cherchait, par ce dispositif narratif au demeurant fort simple, à mettre en scène sa propre fonction d'acte de transmission. Éventuellement, les soldats retournent au front ; l'armée s'installe sur une île peuplée d'indigènes qu'il faut « éduquer », c'est-à-dire rompre aux vertus du langage et du travail d'équipe. Ce que le film met alors en évidence, ce n'est pas tant la formation de nouveaux soldats que celle de citoyens, bien que, selon la logique qu'il préconise, le bon citoyen soit aussi un bon soldat.

Visiblement inspiré par le travail de Disney, le style visuel de *Momotaro* est tout simplement sublime : l'humour naïf y côtoie la poésie pure, le mouvement ample et rond de l'animation accentuant le charme d'un dessin à la fois mignon et élégant. On reconnaît ici et là la genèse de l'esthétique privilégiée par le légendaire mangaka Osamu Tezuka. Puis la facture change complètement, le temps d'une leçon d'histoire relatant l'acquisition malhonnête de l'île de Célèbes par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Racontée à la manière d'une fable, grâce à une technique convoquant la tradition du théâtre d'ombres, cette parenthèse servant à justifier la haine de l'ennemi dépeint surtout le colonialisme occidental sous un jour critique.

L'ennemi, forcément, est ici dénigré, discrédité : l'une des scènes les plus mémorables du film est celle de la reddition qui fait suite au combat. La confusion qui règne dans le camp adverse s'avère tout bonnement ridicule, les soldats américains s'agitant comme des clowns (même ce bon vieux Popeye fait partie du lot) tandis que les généraux débitent un flot ininterrompu de sons incompréhensibles tout en acquiesçant à toutes les demandes de l'état-major japonais. L'ennemi, autrement dit, ne capitule



pas : il s'effondre tel un château de cartes. Mais c'est en quelque sorte la noblesse du combat qui est ainsi remise en question. Car la victoire relève de l'absurdité bien plus que du triomphe attendu.

Bien entendu, l'emploi d'animaux sert dans un premier temps à séduire le public cible du film. Mais l'anthropomorphisme, paradoxalement, humanise l'horreur de la guerre. Car le film illustre de manière particulièrement troublante la transformation qui s'opère quand la guerre s'empare de l'individu. En l'espace de quelques secondes, la violence se substitue à la douceur : l'animal adorable devient un soldat, puis le soldat devient un assassin. L'entraînement l'avait préalablement préparé à devenir ce monstre, cette créature capable de tuer ; nous nous en doutions bien, mais il n'en demeure pas moins que le choc provoqué par cette mutation est amplifié par l'innocence pure de l'animal transformé.

En ce sens, la forme même de *Momotaro, Sacred Sailors* tend vers un humanisme auquel ne se prête pas naturellement le concept de propagande ; bien plus qu'à une validation de la guerre, le film se prête à une représentation ambivalente de celle-ci. Car ce choc qu'elle provoque va bel et bien à l'encontre de l'harmonie que l'essentiel du film se plaît à décrire. Les animaux, après tout, sont bien plus beaux lorsque la paix règne ; la violence de l'affrontement les présente sous un autre jour, exposant un potentiel sanguinaire qu'il aurait mieux valu ne pas révéler. L'ours, le faisan, le singe et le chien étaient bien plus heureux dans leur village que sur le champ de bataille ; et il y a fort à parier que, si ce n'était des ordres de l'autoritaire petit humain, c'est dans ce village qu'ils seraient restés. **24**

Ce film a été présenté au Festival Fantasia, en août 2016.

On the Silver Globe d'Andrzej Żuławski

LA CONDITION DIVINE

par Alexandre Fontaine Rousseau



Objet singulier au sein de la vaste filmographie du regretté Andrzej Żuławski, *On the Silver Globe* est un grand film maudit, entamé à l'invitation du gouvernement polonais en 1975 suite au succès international de *L'important c'est d'aimer*, puis abandonné à l'automne 1977, lorsque le vice-ministre des affaires culturelles Janusz Wilhelmi ordonne l'arrêt de la production ainsi que la destruction de tout ce qui a été tourné. Les rushes seront miraculeusement sauvés, mais le film ne sera complété qu'en 1988, suite à l'effondrement du régime communiste en Pologne. Żuławski raconte, à l'aide d'une voix off, les scènes qu'il n'a pas pu filmer.

Le long métrage que l'on découvre porte ostensiblement les marques de son parcours trouble. Il est à la fois le film tel qu'il est concrètement et le rêve du film tel qu'il aurait pu être ; y cohabitent une vision fulgurante, celle d'un authentique chef-d'œuvre de science-fiction, ainsi que la réalité historique et politique de son échec. *On the Silver Globe*, en fait, s'avère d'autant plus beau qu'il constitue un acte de résistance s'assumant ouvertement en tant que tel, malgré la mélancolie qui le traverse. Son énergie implacable, aussi épuisante qu'inépuisable, paraît d'autant plus nécessaire qu'elle semble dirigée contre toutes les forces qui ont tenté de la noyer.

Les acteurs s'y démènent furieusement, comme possédés, s'adressant directement à la caméra. Ils attaquent sans relâche jusqu'à ce qu'ils s'effondrent, se consomment et ne soient plus que de faibles flammes vacillant désespérément avant de s'éteindre. *On the Silver Globe* est un traité sur l'énergie vitale, sur cet acte d'autodestruction qu'est l'existence ; la caméra s'y place de manière à recevoir l'intensité des comédiens, captant cette dépense de manière à lui offrir une forme de survivance. Cet acte de dévoration relève du rituel. Il y a quelque chose de sacré dans cette façon particulière qu'a le cinéma de Żuławski de vider l'acteur, de le pousser à la frontière de l'anéantissement : on y vit intensément dans l'espoir de vivre éternellement.

Le temps, d'ailleurs, ne semble plus vraiment avoir d'emprise sur le récit ou sur ses protagonistes ; il file à toute vitesse puis se fige subitement, sans jamais réussir à affirmer clairement son emprise sur ceux-ci. Les explorateurs

cosmiques d'*On the Silver Globe* rappellent les humains devenus divinités impuissantes du splendide *Hard to Be a God* (Alekssei German, 2013) avec lequel il s'avère impossible de ne pas dresser un certain nombre de parallèles. Pris dans un tourbillon, ils observent l'effet du temps sur la civilisation qu'ils ont engendrée sans vraiment le ressentir ; les générations se succèdent, leur culte se perpétue, les guerres saintes amènent leur lot d'horreurs... et le chaos de l'Histoire, éventuellement, semble avoir raison de la raison elle-même.

En fait, c'est le regard du spectateur que Żuławski semble vouloir affliger de cette condition divine, lui imposant le don terrible de l'omniscience en l'emprisonnant dans une immortalité qui ne l'émancipe pas pour autant de sa position de simple témoin. Le spectateur-dieu devra tout voir, tout vivre sans pouvoir affecter le cours des choses, sans non plus pouvoir échapper à l'atrocité des visions qui se succèdent. Dieu n'est pas mort. Il regarde, affligé, sa création se retournant contre elle-même, s'engouffrant en son nom dans le meurtre et le fanatisme. La caméra, épousant la démesure de ce sentiment, survole des scènes d'une formidable cruauté, comme ce champ de corps empalés qui surplombe une plage, terrible offrande dont le sens se perd dans le tumulte ambiant.

Porté par sa propre folie, le film est l'égal monumental de cet absolutisme, évoquant à la fois la théâtralité désaxée du Ken Russell de *The Devils* (1971) et la mégalomanie du Herzog d'*Aguirre* (1972). À n'en pas douter, *On the Silver Globe* est une œuvre difficile à déchiffrer, impossible à cerner, un véritable monstre, aussi effrayant qu'il est impressionnant, qui nous rappelle que l'art est un champ de bataille incertain. Aujourd'hui, il semble d'autant plus essentiel qu'il nous rappelle le prix de l'ambition, le risque qu'implique l'acte de création ; c'est un rêve en ruine, que son auteur nous invite à reconstruire en sa compagnie, un géant qui se relève parce qu'il ne saurait rester au sol, non seulement parce qu'il refuse l'échec, mais parce qu'il ne saurait concéder la victoire à ceux qui l'ont terrassé. 

Ce film a été présenté au Festival Fantasia, en août 2016.

Belladonna of Sadness *d' Eiichi Yamamoto*

UNE FEMME RÉVOLUTIONNAIRE

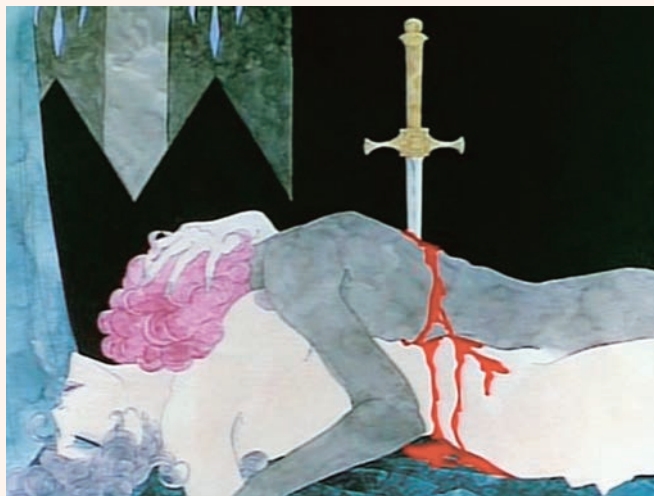
par André Roy

Belladonna of Sadness (*La belladone des tristesses* en est le titre français) d'Eiichi Yamamoto est une adaptation très libre de *La sorcière* de Michelet, un livre plus littéraire qu'historique publié en 1862 ; sa parution déclencha des polémiques, on accusa Michelet de faire l'apologie du satanisme. Il est vrai que c'est un livre étrange, pour ne pas dire déjanté, dans lequel la sorcière est la dépositaire de secrets, dont ceux de la médecine, tout en étant un emblème de la grâce sexuelle et de la révolte contre les pouvoirs. Cette figure hors norme ne pouvait, au moment de la production de *Belladonna*..., qu'être en parfaite résonance avec l'atmosphère des années 1970, riche en contestations de toutes sortes (politiques, familiales, sexuelles) et extravagances diverses (par la musique, par les drogues) ; bref, qui pouvait correspondre à la culture *underground* de l'époque à laquelle le film d'animation de Yamamoto se rattache indubitablement du point de vue esthétique, un film qui demeure moderne par son côté expérimental et son message féministe.

Ce film d'animation vient d'être restauré en 4 k et est de nouveau diffusé. C'est une œuvre qui peut être lue comme un mélodrame (le mot « tristesses » dans le titre pourrait être un indicateur du genre) ou bien comme un film de vengeance à la manière de *Lady Snowblood* de Toshiya Fujita. Mais c'est avant tout un film d'animation totalement singulier, tant par son dessin que par sa thématique érotique, de même qu'il est l'héritier de la musique rock et du psychédéisme. Il est le troisième volet d'une série de longs métrages pour adultes produite par Mushi Production, la société du « dieu du manga » que fut Osamu Tezuka (le concepteur de la série télévisée *Astro*, *le petit robot*) qui, en difficulté, fit faillite tout de suite après la sortie du film en 1973.

Belladonna of Sadness est plus fidèle à l'esprit du livre de Michelet qu'à sa structure d'essai – notamment par ses métaphores sur la femme comme grâce totale, tout en lignes et en courbes, lacis qui enlacent. Eiichi Yamamoto en a tiré une fiction qui se déroule au Moyen Âge. Jeanne et Jean, jeunes paysans et serfs écrasés par les taxes de leur seigneur, s'aiment, mais ne peuvent acheter leur mariage auprès de leur maître. Jeanne se fait violer par des hommes de main du châtelain, lequel désire Jeanne. Celle-ci est séduite par le diable (représenté par une forme phallique) qui l'engendre en une sorcière puissante laquelle, sous le nom de Belladone, sème la terreur dans le village pour se venger des mâles. Les situations dépeintes sont des rappels de la période de l'Inquisition, du monde féodal, du mythe du succube et des histoires d'amour tragiques. Jeanne devient – en cela, elle reste fidèle à la description de la sorcière de Michelet – une juste, une visionnaire, une révolutionnaire. Celle qui défend les pauvres et les opprimés et sur le visage de laquelle Yamamoto, à la dernière image du film, superposera celui de la femme au bonnet phrygien guidant le peuple du tableau d'Eugène Delacroix.

Par son imagerie, qui évoque plus l'Orient et l'Égypte que l'Europe et la France du XIV^e siècle, *Belladonna of Sadness* peut être décrit comme un film d'horreur érotique ; c'est un *pinku eiga*, soit ce genre cinématographique nippon à teneur pornographique dans lequel la femme subit diverses formes de perversions et de tortures. Mais c'est aussi une histoire romantique sur fond de pastiches et de références plastiques précises ; on pense à Alphonse Mucha, à Gustav Klimt et, même, à Egon Schiele et Vassili Kandinsky pour cette Jeanne fortement sexualisée, aux lèvres fortement maquillées de rouge,



toute en contorsions : le corps ondule comme un serpent, les cheveux se soulèvent comme sous le souffle d'une respiration et s'allongent comme sous une caresse. C'est une sylphide dont les hallucinations semblent être tirées directement d'un *Yellow Submarine* (de George Dunning) statique. Quoique fusionnant plusieurs types de peinture (gouache, encre, crayon, etc.), le film est fait de dessins et d'aquarelles fixes dont le mouvement est obtenu par des panoramiques les balayant. Par la multiplication des plans, les couleurs changent, les lignes se déploient, les perspectives se dissolvent et les courbes se rejoignent donnant une impression infinie de volutes et d'arabesques qui créent un vertige, une hypnose, un rêve. Tout est mutations, métamorphoses ; tout est étirements, torsions ; on est plongé dans une stroboscopie psychédélique, avec une musique composite (jazz, rock, orchestration dramatique) qui accentue les affects : là, elle exacerbe la violence et, ici, elle renforce le sentiment amoureux ; là, c'est la fureur et, ici, c'est la mélancolie.

Belladonna of Sadness est un film hétérogène, éclaté, déroutant. Cette *sexploitation* en dessin animé, qui aurait pu devenir une fable misogyne tant le corps de la femme y est poétisé, chanté, génitalisé à un haut degré, est avant tout – et il rejoint là-dessus le discours de Michelet – une ode à la femme, à sa force, à sa résilience, à son désir de justice et de révolution. 24

You Don't Mess with the Zohan (2008)

de Dennis Dugan

Comment un tel film a-t-il pu être produit aux États-Unis ? Malheureusement associé aux innombrables nanars dans lesquels ne cesse de jouer Adam Sandler depuis des années, *You Don't Mess with the Zohan* est passé relativement inaperçu lors de sa sortie. Pourtant, il s'agit peut-être de la comédie américaine vulgaire et outrancière la plus géniale de notre époque, dans la lignée du meilleur des frères Farrelly.

La prémisse elle-même vaut de l'or. Superstar du Mossad, Zohan (Sandler) est une sorte de superhéros israélien. Tout le monde l'idolâtre et il fait rêver la gent féminine avec ses chorégraphies disco. Pourtant, Zohan est triste. Il n'aime pas la violence et ne rêve qu'à devenir un jour coiffeur stylistique. À la suite d'un combat ultime contre Phantom (John Turturro), le plus célèbre terroriste palestinien et son ennemi juré, Zohan feint sa mort et part pour les États-Unis afin de réaliser son rêve. À peine arrivé, il a de la difficulté à se trouver un emploi – il n'aime que le style capillaire des années 1980 –, et n'a d'autre choix que de postuler pour un poste au sein d'un salon de coiffure palestinien. Bientôt, son passé le rattrapera.

Soyons clairs, *You Don't Mess with the Zohan* ne fait pas dans la dentelle. Humour scatologique, blagues de pénis et caricatures raciales extrêmes sont au menu de ce récit d'apprentissage qui a plus à voir avec un film de Will Ferrell qu'avec les univers de Wes Anderson et Noah Baumbach. Ceci dit, il s'agit pourtant d'une des satires politiques les plus mordantes qu'ait produites ce genre de cinéma depuis longtemps. Non seulement le film n'hésite-t-il pas à rire du conflit israélo-palestinien, l'un des sujets les plus



tabous du cinéma américain, mais il utilise finalement ce point de départ pour proposer en bout de ligne une fable sur la réconciliation possible des frères ennemis et l'apaisement des tensions raciales afin de combattre le véritable ennemi moderne : le capitalisme américain et la gentrification des quartiers populaires de New York ! Merci pour tout, Zohan. – Bruno Dequen

Out of the Blue (1980)

de Dennis Hopper

À écouter le commentaire audio du DVD désormais épuisé de *Out of the Blue*, le projet d'origine n'aurait pas pu être plus éloigné du produit final. Son coscénariste Leonard Yakir devait réaliser cette production canadienne tournée à Vancouver, avant d'être remplacé après 8 jours de tournage par l'un des acteurs, un Dennis Hopper pourtant relativement *persona non grata* après le désastre de *The Last Movie* (1971). Inspiré d'une histoire vraie, le film, intitulé *Cebe*, devait être centré autour d'un personnage de psychiatre interprété par Raymond Burr, qui sauve une fillette fan d'Elvis (Linda Manz de *Days of Heaven*) après qu'elle ait tué son père alcoolique (Hopper).

Le matériel déjà tourné étant jugé inutilisable, Hopper réécrit le scénario en un week-end et le tourne en 4 semaines. Le point de vue est radicalement transformé : le psychiatre n'occupe plus qu'un rôle mineur (bien que Burr l'ignore, n'ayant jamais vu le nouveau scénario), et c'est Manz qui devient



l'héroïne de ce drame à la conclusion beaucoup plus perturbante que ne l'envisageait le scénario d'origine. Outre la suggestion d'inceste, qui induit un ton certainement plus noir et troublant, Hopper ajoute des éléments inspirés par son approche spontanée et quasi documentaire de la réalisation : Manz joue de la batterie, la petite Cebe aussi ; Vancouver est alors une scène punk importante, la fillette fictive devient fan de punk (Cebe assiste même à un concert des Pointed Sticks, l'un des principaux groupes punks de Vancouver de l'époque) ; et Neil Young étant un ami proche de Hopper, cède quelques chansons au cinéaste, dont *My My, Hey Hey (Out of the Blue)*, qui semble avoir été écrite pour le film et lui donne son nouveau titre.

« *It's better to burn out than to fade away* » : avant d'inspirer Kurt Cobain, les paroles de Young semblent avoir servi de mantra aux acteurs de *Out of the Blue* qui insufflent tous à leur personnage une énergie autodestructrice embrasant l'écran. Démarche de garçon manqué et blouson d'Elvis sur les épaules, suçant son pouce entre deux cigarettes, Manz, sorte de progéniture damnée de la génération *Easy Rider*, livre une performance bouleversante de vérité, de force et de fragilité. En laissant une bonne part à l'improvisation des acteurs et en confiant les seconds rôles à des non-professionnels, Hopper confère à *Out of the Blue* la liberté symbolique des années 1960-1970 qu'il fait voler en éclat avec l'urgence et la rage de la nouvelle décennie. Présentée au festival de Cannes en 1980 comme un film « sans pays » suite à plusieurs problèmes de production (principalement, le manque de comédiens canadiens sur le plateau), la troisième réalisation de Dennis Hopper, avec sa vitalité brutale et son nihilisme si propres à l'esprit punk, est assurément emblématique de son temps. Classé par le critique Jonathan Rosenbaum parmi les 15 meilleurs films des années 1980, *Out of the Blue*, s'il n'a pas changé le paysage du cinéma comme l'a fait *Easy Rider*, est parvenu lui aussi à capturer l'esprit d'une génération. – Charlotte Selb

Devil in Miss Jones (1973)

de Gérard Damiano

Une jeune femme baisse le store de sa fenêtre, fait un dernier tour de son appartement banal, se dénude avec lassitude et contemple avec regret sa poitrine dans un miroir avant de rejoindre sa baignoire... Cette séquence initiale de *Devil in Miss Jones*, représentant les derniers instants d'une femme avant son suicide, est emplie d'une grâce solennelle et d'une sobriété cinématographique que l'on n'attend pas nécessairement de la prémisse d'un film pornographique. Présenté dans le cadre du riche cycle érotique de la Cinémathèque québécoise cet été, ce film de Gérard Damiano datant de 1973 est bel et bien une surprenante et réjouissante découverte.

Si le ton s'allège ensuite pour plonger dans la comédie coquine (la vierge et prude Miss Jones est envoyée chez les démons de la luxure avant qu'on lui trouve une place définitive en enfer, suicide oblige), l'inventivité et l'intelligence du film ne se démentiront pas en revanche. Une construction narrative totalement éclatée passe d'un fantasme à l'autre de façon jubilatoire. Bref, l'enfer semble plutôt sympa pour une Miss Jones passée à côté de sa jeunesse. Si ce n'est que l'enchaînement vorace des expériences (dans les orifices tout passe ou presque, y compris les serpents) participe d'un étrangeté latente, supplantant l'érotisme attendu.

Le côté bricolé mais créatif à souhait qui fait le charme des films pornographiques de l'époque est bien là. Mais c'est surtout le rapport que Miss Jones (troubante Georgina Spelvin, transfigurée d'une scène à l'autre) entretient



avec les hommes qui détonne. Car si elle rencontre bien un « maître » puis divers compagnons de route, ceux-ci disparaissent totalement dès lors que Miss Jones s'empare de leur corps pour assurer son propre plaisir.

L'homme est ici objectivé comme rarement, et c'est bien la femme qui règne dans ce roman d'apprentissage qui est aussi l'histoire d'une conquête libertaire sur les conventions morales et sociales. Le film ne se contente pourtant pas de rester dans la jovialité : la sexualité enfin assumée de Miss Jones n'aura été qu'un purgatoire nécessaire à ce qui sera son véritable enfer : l'abstinence éternelle, dans une finale épurée et cauchemardesque où le manque dû à l'addiction porte l'angoisse à son paroxysme... – **Apolline Caron-Ottavi**

Dracula's Daughter (1936)

de Lambert Hillyer

Alors que les studios Universal préparent un retour à l'écran des monstres iconiques qui lui ont apporté la gloire dans les années 1940 et 1950, le temps semble tout à fait propice pour revenir sur ces films que plusieurs critiques considèrent avec raison comme des classiques du cinéma fantastique américain. D'emblée, *Dracula's Daughter* de Lambert Hillyer se démarque par l'absence notable de Bela Lugosi, acteur légendaire pour son interprétation aussi sublime qu'inoubliable du comte de Transylvanie créé par Bram Stoker.

Le long métrage s'ouvre d'ailleurs avec la mort du célèbre vampire entre les mains de son ennemi de toujours, le professeur Van Helsing. Sa dépouille est rapidement volée puis détruite par la mystérieuse comtesse Valeska. L'entrée en scène de cette femme fatale à l'indéniable sensualité suffit pour faire oublier son illustre prédécesseur. Le cinéphile est tout à fait en droit de regretter que la comédienne Gloria Holden n'ait jamais repris ce rôle par la suite. Or, il se dégage de sa performance un mal de vivre intériorisé qui insufflé à *Dracula's Daughter* une profondeur dramatique inattendue. Incapable de taire l'emprise de son défunt maître qui persiste en elle, Marya Valeska est un être déchiré entre son incontrôlable soif de sang et son désir de vivre une existence normale. Une dualité qui, à bien des égards, pourrait constituer le grand thème inhérent à ce drame surnaturel.

Maints conflits sont mis de l'avant dans l'œuvre de Hillyer : bataille entre le jour et la nuit, rapports de force entre hommes et femmes, adhésion à la science moderne ou aux légendes folkloriques. D'où l'arrivée d'une arme de taille pour vaincre les forces du mal : rien de moins que la psychanalyse ! Ayant eu vent des théories freudiennes, la tourmentée fille de Dracula entame effectivement une thérapie afin de venir à bout de l'oppression de



son père. En plus d'être réjouissante, cette trouvaille scénaristique a le mérite de démontrer comment le cinéma de genre a toujours su être à l'écoute des grands mouvements du monde moderne. – **Simon Laperrière**

LE CINÉMA IRANIEN : UN REGARD DIFFÉRENT

32 €



**Le cinéma iranien:
un regard différent**
Victor Djavad Dadsetan



(Les films «officiels»
des ayatollahs et ceux des
cinéastes non-conformes,
en Iran ou exilés)

Si vous aimez le cinéma, et tout particulièrement le cinéma iranien, et si vous aimez la simplicité et la sincérité, il y a une chose que vous devez faire : lire ce livre : « Le cinéma iranien : un regard différent ».

Cet ouvrage analyse les différents aspects du cinéma iranien, et est destiné à ouvrir un débat parmi les cinéphiles, les étudiants en cinéma, les futurs cinéastes, dans les cinés clubs ainsi qu'aux médias. Il se propose d'informer un public qui ignore les réalités du cinéma iranien, et qui est curieux des formes d'expression s'écartant des sentiers battus. Il regroupe aussi des interviews, des lettres ouvertes, des articles et des dossiers. Enfin, il donne une liste des cinéastes iraniens engagés, inconnus en Occident.

Ce livre mérite d'être lu avec attention pour mieux comprendre le fonctionnement du cinéma officiel d'Iran, même si certains articles peuvent choquer les cinéphiles qui apprécient le cinéma des mollahs. C'est un livre instructif, passionnant, clair et rigoureux qui s'adresse aux Nuls de cinéma officiel de l'État islamique. « Le cinéma iranien : un regard différent » est un livre de référence pour les cinéphiles. À lire absolument...

32 €

25 € tarif réduit pour étudiants, enseignants, ciné-clubs, associations,
bibliothèques et les demandeurs d'emplois
ISBN-13 : 978-1533223555

Art en exil

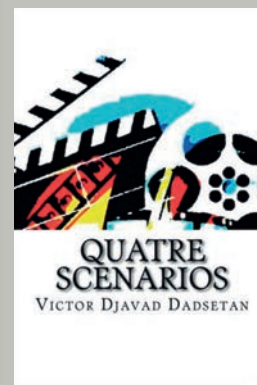
Depuis sa création, en 2000, l'Association Art en exil a promu des centaines d'artistes exilés ou non, ceux dont la voix n'est pas entendue, révélant ainsi leurs œuvres inédites en France.

Elle a organisé 36 festivals de cinéma, de théâtre ou des festivals contre les violences, mais elle est aujourd'hui totalement privée de subventions par les institutions culturelles françaises. Les bénéfices de ces livres seront donc intégralement reversés à l'association.

contact : Victor Djavad Dadsetan
Mobile : 00 33 (0) 6 66 35 19 65
LandLine : 00 33 (0) 9 86 06 81 82
Courriel : contact.artenexil@orange.fr

QUATRE SCÉNARIOS

42 €



Ce livre contient quatre scénarios
de différents genres : Comédie,
Comédie
dramatique, Suspens et est des-
tiné à de courts, moyens ou longs
métrages pour le cinéma ou la
télévision (pour cette dernière, en
plusieurs épisodes)...

42 €

35 € tarif réduit pour étudiants, enseignants, ciné-clubs,
associations, bibliothèques et les demandeurs d'emplois
ISBN-13 : 978-1534936614

www.artenexil.net



45^e

FESTIVAL du
NOUVEAU
CINÉMA

Montréal

présenté par
QUÉBECOR

5/16
octobre
2016

nouveaucinema.ca

