

24 iMAGES

100 cinéastes
qui font le cinéma
contemporain



DVD 24 IMAGES PETIT POW ! POW ! NOËL de Robert Morin

Le papier Galerie Art a été spécialement conçu pour offrir un degré de brillance élevé et une surface remarquablement lisse. Cette surface produit à tout coup des images ultra précises et des couleurs éclatantes.

Des images à leur meilleur.

Une solution rentable lorsqu'un projet exige une qualité supérieure.

Responsable sur le plan de l'environnement – Galerie Art est certifié en vertu de la chaîne de responsabilité FSC et contient 30 % de fibres recyclées postconsommation recueillies dans le cadre d'un programme de récupération à la source.

Fabriqué en Amérique du Nord – L'usine Sappi qui fabrique le Galerie Art, affiche un des taux les moins élevés d'émissions de gaz à effet de serre parmi les fabricants de papiers couchés en Amérique du Nord. L'usine est située à moins de 1 000 kilomètres de Toronto et de Montréal.

Surface supérieure – Galerie Art a été spécialement conçu pour offrir un degré de brillance 92, une teinte blanc bleuté d'une grande netteté et une surface remarquablement lisse.

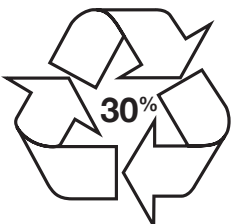
Assortiment de poids de base – Fini lustré ou fini soie de style européen, Galerie Art est offert dans les poids 70 lb à 100 lb édition et dans trois poids couverture : 80 lb, 100 lb et 120 lb.

Pliabilité – Caractérisées par une grande souplesse, les couches du papier fabriqué par Sappi ne sont pas cassantes. Les papiers de Sappi sont moins sujets aux craquelures que ceux de la concurrence.

Nous vous mettons au défi : essayez-le !

Galerie Art

lustré et soie



Postconsommation

Ariva

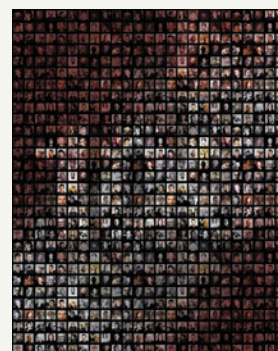


Paper to pixels. The way forward.
Du papier aux pixels. La voie du futur.

DOSSIER

100 cinéastes qui font le cinéma contemporain P. 4

- | | |
|---|---|
| 5 Paul Thomas Anderson, Wes Anderson | 30 Harmony Korine, Lech Kowalski |
| 6 Eija-Liisa Ahtila, Wang Bing | 31 Kyoshi Kurosawa, Chris Landreth |
| 7 Blu, Bertrand Bonello | 32 Mike Leigh, Michèle Lemieux |
| 8 Patrick Bouchard, Patrick Bokanowski | 33 Philippe Lesage, Sylvain L'Espérance |
| 9 Leos Carax, Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel | 34 Ken Loach, David Lynch |
| 10 Nuri Bilge Ceylan, Lee Chang-dong | 35 Guy Maddin, Terrence Malick |
| 11 Paul Clipson, Joel et Ethan Coen | 36 Hitoshi Matsumoto, Peter Mettler |
| 12 Pedro Costa, Denis Côté | 37 Steve McQueen, Brillante Mendoza |
| 13 David Cronenberg, Luc et Jean-Pierre Dardenne | 38 Tsai Ming-liang, Avi Mograbi |
| 14 Emmanuelle Demoris, Claire Denis | 39 Nanni Moretti, Robert Morin |
| 15 Gustav Deutsch, Xavier Dolan | 40 Bill Morrison, Manoel de Oliveira |
| 16 Bruno Dumont, Victor Erice | 41 David O'Reilly, Rithy Panh |
| 17 Harun Farocki, Dominic Gagnon | 42 Jafar Panahi, Michaela Pavlátová |
| 18 Denis Gheerbrant, Michael Glawogger | 43 Claudio Pazienza, Nicolas Philibert |
| 19 Jean-Luc Godard, Philippe Grandrieux | 44 Kelly Reichardt, Alain Resnais |
| 20 James Gray, José Luis Guerín | 45 Carlos Reygadas, Ben Rivers |
| 21 Alain Guiraudie, Patricio Guzman | 46 Rosto, Daïchi Saïto |
| 22 Michael Haneke, Todd Haynes | 47 Hong Sang-soo, Abderrahmane Sissako |
| 23 Don Hertzfeldt, Werner Herzog | 48 Paolo Sorrentino, Elia Suleiman |
| 24 Mike Hoolboom, Hou Hsiao-hsien | 49 Quentin Tarantino, Béla Tarr |
| 25 Jim Jarmusch, Rodrigue Jean | 50 Helena Třeštíková, Peter Tscherkassky |
| 26 Bong Joon-ho, Aki Kaurismäki | 51 Theodore Ushev, Agnès Varda |
| 27 Naomi Kawase, Abdellatif Kechiche | 52 Bill Viola, Lars von Trier |
| 28 Lodge Kerrigan, Abbas Kiarostami | 53 Apichatpong Weerasethakul, Frederick Wiseman |
| 29 Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval, Hirokazu Kore-eda | 54 Koji Yamamura, Jia Zhangke |

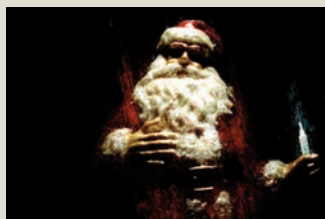


Photomontage: Denis Laramée



Petit Pow! Pow! Noël P. 60
de Robert Morin

Trois questions à Robert Morin P. 61



- 3 Éditorial
- 56 Genres en tous genres. Portrait(s) d'une explosion
- 62 **La bédé** par François Dunlop et Alexandre Fontaine Rousseau
- 63 Index de nos 100 cinéastes

LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE

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



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

- 154 Festival du nouveau cinéma 2011 + DVD *New Denmark* de Rafaël Ouellet
- 155 Le cinéma chinois d'aujourd'hui + DVD *Épopée* de Rodrigue Jean et Hubert Caron Guay
- 156 Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus + DVD *Ruth* de François Delisle
- 157 Mettler l'alchimiste + DVD *Picture of Light* de Peter Mettler
- 158 Visages du cinéma politique + DVD *Pourrons-nous vivre ensemble?* de Philippe Lesage
- 159 Le film-essai ou l'œil sauvage + DVD *Sans raison apparente* de Jean Chabot
- 160 Apocalypse Now? Visions de fins du monde + DVD *Un lac* de Philippe Grandrieux
- 161 Où sont les utopies du cinéma? + DVD *Le fantôme de l'opératrice* de Caroline Martel
- 162 Industrie en crise. Cinéma en mutation! + DVD *RIP in Pieces America* de Dominic Gagnon
- 163 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain + DVD *Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin

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

INDIVIDU <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec	
<input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses)	\$
<input type="checkbox"/> 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses)	\$
INSTITUTION - ORGANISME <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec	
<input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses)	\$
AUTRES PAYS <input type="checkbox"/> 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus	
ANCIENS NUMÉROS <input type="checkbox"/> Québec <input type="checkbox"/> Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)	
Quantité <input type="text"/> Numéro <input type="text"/>	6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)
(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +)	
AUTRE <input type="text"/>	\$
Total	
\$	
Date <input type="text"/> <input type="checkbox"/> CHÈQUE ou <input type="checkbox"/> MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S	
<input type="checkbox"/> CARTE VISA ou Mastercard numéro <input type="text"/> Date d'expiration <input type="text"/>	
Nom <input type="text"/>	
Adresse <input type="text"/>	
Ville <input type="text"/> Code postal <input type="text"/>	
Courriel <input type="text"/> <input type="checkbox"/> Abonnez-moi à l'infolettre	
Commentaires <input type="text"/>	
Postez votre formulaire à : Revue 24 images , 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4	
L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.	

24 images est publiée depuis 1979.

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

Conseil d'administration

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

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Serge Abiaad, Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Helen Faradji, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

Denis Laramée

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Révisseur

Micheline Dussault

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Serge Abiaad, Luc Bourdon, Apolline Caron-Ottavi, Charles-André Coderre, Robert Daudelin, Marco de Blois, Julie de Lorimier, Bruno Dequen, François Dunlop, Helen Faradji, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marcel Jean, André Habib, Jacques Kermabon, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, Jasmine Pisapia, Nicolas Thys, André Roy

Correspondants

Jacques Kermabon et Édouard Vergnon à Paris

Conseillers juridiques

Bélanger Sauvé

Dépôt légal : 3^e trimestre 2013

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : août 2013

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par carte de crédit sur

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

514 972-3310 ou sous forme de chèque, par carte de crédit,

mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal

libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de

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

manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International

Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le

Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

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

des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont

contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

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

www.revue24images.com

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

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

contenant 30% de fibres postconsommation combinées

avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts

gérées de façon responsable et indépendante.

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



ÉDITORIAL

Voici un numéro entièrement consacré à « **100 cinéastes qui font le cinéma contemporain** ». Par la formulation même du titre de ce répertoire hétéroclite, vous aurez compris qu'il ne s'agit pas ici de présenter « les » cent cinéastes les plus importants, mais bien d'attirer l'attention sur un certain nombre de ceux qui, pour nous, font que cet art est toujours vivant.

Pour arriver à cette sélection, il a fallu déterminer une approche commune, qui impliquait que les textes répondent à une question précise... quoique épineuse: **En quoi ces cinéastes participent-ils à renouveler et à faire évoluer le cinéma actuel?** Un grand nombre de cinéastes, d'ici et d'ailleurs, se sont ainsi trouvés écartés de notre liste, non pas parce que la plupart d'entre nous n'attendons plus leur prochain film avec autant de curiosité, mais parce que ces cinéastes nous semblaient moins préoccupés que d'autres aujourd'hui de redéfinir l'espace et les frontières de leur art. Nous avons également choisi de ne pas retenir les cinéastes qui n'en étaient qu'à leur premier ou deuxième long métrage, considérant qu'ils auront bien le temps de joindre la communauté bigarrée que nous avons réunie si leur esprit explorateur se confirme.

Cette communauté est également bigarrée parce que nous n'avons aucunement cherché à établir une liste qui soit consensuelle, pas même à l'intérieur de l'équipe de *24 images*. Aussi, ce cadre que nous nous sommes fixé se devait de demeurer souple et ouvert afin d'offrir toute la latitude possible. Ces cent cinéastes que nous avons retenus réalisent tout autant des fictions, des documentaires, des films expérimentaux ou d'animation, et nous nous sommes gardés de les séparer en groupes distincts, ce qui, à nos yeux, n'aurait aucun sens étant donné la porosité des frontières entre les genres, qui fait que de plus en plus de films se nourrissent à toutes les sources du cinéma, et ne peuvent ainsi tenir dans une seule catégorie.

Par ailleurs, cette sélection se partage à parts à peu près égales entre des choix communs et des choix personnels, ceux-là éminemment subjectifs (à vous de tenter de les départager!), chaque collaborateur ayant eu le loisir d'écrire sur quelques cinéastes qui, selon sa sensibilité particulière, ses attentes, participent de la façon la plus stimulante à renouveler le cinéma contemporain. Il va sans dire que plusieurs des auteurs ainsi sélectionnés ne font pas l'unanimité de l'équipe... Voyons plutôt l'ensemble final comme l'addition des forces et des particularités de chacun d'entre nous. Par conséquent, ce qui devait avant tout guider nos choix, c'est le désir de chacun d'écrire sur un cinéaste plutôt qu'un autre, ce qui demeure quand même la meilleure manière de transmettre et de partager nos enthousiasmes autant qu'une certaine idée du cinéma. Car c'est bien de cela qu'il s'agit ultimement: parler du rapport que l'on entretient avec le cinéma, de ce que l'on attend de lui, sinon à quoi bon se livrer à pareil exercice?

Voyons également ce regroupement forcé, créant les cohabitations les plus insolites, comme une sorte de guide proposant des repères, qui sont aussi, bien sûr, de notre part des partis pris éditoriaux, esthétiques, politiques, poétiques. Nous avons donc conçu ce numéro non seulement comme un outil de référence (d'où l'index des articles parus dans *24 images* sur ces cent cinéastes que nous joignons à la fin), mais aussi comme un objet de discussions et de réflexion, d'échanges et de désaccords, qui n'a visé d'aucune manière à établir un consensus.

Dans cette perspective, il allait donc de soi que nous propositions en DVD, pour accompagner ce numéro, un film qui a tout pour dérouter: *Petit Pow! Pow! Noël* de Robert Morin. On connaît les propositions radicales de ce cinéaste lorsqu'il explore les possibilités d'un cinéma « pauvre » et tout à fait libre, mais il n'aura jamais laissé se confondre de manière aussi troublante fiction et documentaire que dans ce film abyssal qui, assurément, réinvente ce que veut dire « faire du cinéma ».

Marie-Claude Loiseau

PAUL THOMAS ANDERSON *Wes Anderson* EIIJA-LIISA Ahtila
 Wang Bing **Blu Bertrand Bonello** *Patrick Bouchard* Patrick Bokanowski
LEOS CARAX Lucien Castaing-Taylor **et Véréna Paravel** *Nuri Bilge Ceylan*
Lee Chang-dong **Paul Clipson** Joel et Ethan Coen PEDRO COSTA
 Denis Côté *David Cronenberg* **Luc et Jean-Pierre Dardenne** Claire Denis
Emmanuelle Demoris **Gustav Deutsch** *Xavier Dolan*
Bruno Dumont Victor Erice HARUN FAROCKI DOMINIC
 GAGNON Denis Gheerbrant Michael Glawogger **JEAN-LUC GODARD** PHILIPPE
GRANDRIEUX James Gray JOSÉ Luis Guerín Alain Guiraudie
 Patricio Guzman **Michael Haneke** Todd Haynes DON HERTZFELDT
Rodrigue Jean Bong Joon-ho **Aki Kaurismäki** NAOMI KAWASE
 Werner Herzog Mike Hoolboom *Hou Hsiao-hsien* **JIM JARMUSCH**
100 CINÉASTES QUI FONT LE CINÉMA CONTEMPORAIN
Abdellatif Kechiche **Lodge Kerrigan** **Abbas Kiarostami** **Nicolas**
Klotz et Elisabeth Perceval **Hirokazu Kore-eda** Harmony Korine
Lech Kowalski Kyoshi Kurosawa Chris Landreth **Mike Leigh**
Michèle lemieux **Philippe Lesage** Sylvain L'Espérance **KEN LOACH**
DAVID LYNCH Guy Maddin Terrence Malick HITOSHI MATSUMOTO
 DETER METTLER **Steve McQueen** BRILLANTE MENDOZA
Tsai Ming-liang Avi Mograbi **Nanni Moretti** *Robert Morin*
BILL MORRISON Manoel de Oliveira **David O'Reilly** RITHY PANH
 Jafar Panahi Michaela Pavlátová CLAUDIO PAZIENZA NICOLAS PHILIBERT
 Kelly Reichardt **Alain Resnais** Carlos Reygadas **Ben**
Rivers Rosto **DAÏCHI SAÏTO** Hong Sang-soo Abderrahmane
 Sissako Paolo Sorrentino *Elia Suleiman* **Quentin Tarantino**
BÉLA TARR Helena Třeštková **PETER TSCHERKASSKY** Theodore Ushev
Agnès Varda **Bill Viola** **LARS VON TRIER** Jia Zhangke
 Apichatpong Weerasethakul *Frederick Wiseman* *Koji Yamamura*

Paul Thomas Anderson

A 43 ans, avec six longs métrages dont il est l'auteur complet, Paul Thomas Anderson s'est rapidement imposé comme l'un des metteurs en scène les plus originaux du cinéma américain actuel. Pourtant la virtuosité naturelle de ce brillant cinéaste aurait facilement pu avoir raison de son talent et le cantonner dans le peloton toujours renouvelé des premiers de classe en qui Hollywood investit périodiquement. Heureusement chaque nouveau film est venu dissiper nos craintes : P.T., avec son enthousiasme débridé, est un authentique auteur qui n'a de cesse de se mesurer aux sujets les plus exigeants : la pornographie, la maladie mentale, les sectes, l'histoire économique et morale du capitalisme, rien que du costaud – le pire aurait pu en naître !

Découpage rigoureux (les plans sont souvent longs, jamais « étirés »), montage discret autant qu'efficace (jamais démonstratif), ce cinéma se construit sur l'harmonie essentielle forme-sujet, la

direction d'acteurs étant la composante essentielle qui surdétermine le travail du metteur en scène. Anderson – mais d'où tient-il ça ? – est un très grand directeur d'acteurs. Qu'il travaille en confiance avec son vieux complice, le magnifique Philip Seymour Hoffman, ou avec des grosses pointures comme Tom Cruise, Daniel Day-Lewis, Jason Robards ou Julianne Moore, ces acteurs livrent toujours des performances exceptionnelles. Pour le spectateur, l'impression perdue que ces acteurs ont été laissés bride sur le cou, d'où notre conviction d'assister à autant de moments magiques d'improvisation, alors que le metteur en scène a un contrôle absolu de leur travail et de chaque ligne du texte qu'il réécrit quotidiennement, de nuit comme de jour.

Est-il vraiment besoin d'ajouter que le portrait (moral, culturel, anthropologique) des États-Unis du début du XXI^e siècle et même d'avant que dessinent progressivement les films de Paul Thomas Anderson



constitue un apport, aussi précieux qu'original, à la connaissance essentielle de ce pays insaisissable qui décide abusivement du sort de notre planète... – Robert Daudelin

« ... le portrait des États-Unis du début du XXI^e siècle que dessinent les films de Paul Thomas Anderson constitue un apport, précieux, à la connaissance essentielle de ce pays insaisissable... »

Wes Anderson

La critique reconnaît volontiers à Wes Anderson une signature visuelle aussi charmante qu'aisément identifiable mais tend, trop souvent, à occulter (ou, du moins, à minimiser) ce qui confère à son cinéma sa réelle profondeur : cette gravité estompée que trahit un humour mélancolique, foncièrement désabusé. Les personnages d'Anderson témoignent tous d'un sentiment de décalage dont ils tentent de se soigner en créant leurs propres petits univers en vase clos – à l'instar de l'auteur lui-même, passé maître dans l'art de construire des films qui invitent le spectateur à les habiter. Pour survivre, ses héros érigent ainsi de petites sociétés en marge de la grande. On pense bien sûr aux jeunes amants fugueurs de *Moonrise Kingdom* (2012) qui savent très bien, sans en connaître la raison, qu'ils ne veulent pas du monde ordinaire et de la vie qui les y attend. Mais c'est aussi le cas des animaux de *Fantastic Mr. Fox* (2009), chassés de leur habitat naturel par de cupides fermiers, qui devront apprendre

à vivre, puisqu'il le faut, dans les allées d'un supermarché ou encore de l'équipage dépareillé du Belafonte dans *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), sorte de famille d'appoint pour la bande de sympathiques mésadaptés qui le compose.

Par-delà sa séduisante préciosité, son maniérisme assumé, son petit côté « bonbon pop », l'œuvre d'Anderson ne fait donc pas seulement état d'un mal-être généralisé. Elle tente d'y remédier, composant avec les moyens du bord de nouveaux tissus sociaux, improvisant tant bien que mal des communautés de fortune, rêvant d'autres voies possibles face à ce réel qu'elle rejette à coups d'anachronismes romantiques et de révoltes candides. La résistance qu'oppose au présent son esthétique nostalgique, qui emprunte autant à la Nouvelle Vague qu'à de vieux livres de contes pour enfants, peut certes paraître naïve, voire puérile. Mais, si plusieurs cinéphiles ressentent tant d'affection pour l'univers d'Anderson, c'est qu'il bricole un refuge face au monde contemporain



par des moyens résolument cinématographiques. – Alexandre Fontaine Rousseau

« L'œuvre d'Anderson rêve d'autres voies possibles face à ce réel qu'elle rejette à coups d'anachronismes romantiques et de révoltes candides. »

Eija-Liisa Ahtila

La présence ici est emblématique. Depuis une vingtaine d'années, l'artiste finlandaise synthétise les noces du cinéma, de la vidéo et des arts contemporains. Incontournable dans les trois espaces de présentation (c'est une « habituée » aussi bien des grands festivals que des biennales ou des musées), elle en est la (prise de) conscience. Car chacune de ses dernières œuvres est déclinable en plusieurs formes : *Marian Ilmestys – L'Annonce faite à Marie* (2011) existe à la fois comme installation vidéo sur trois écrans, comme triptyque sur un écran de cinéma et comme mono-bande. Chacune de ces propositions, établie à l'aide d'un même matériel de tournage (ici, à la veille de Noël, la répétition d'une pièce de théâtre amateur basée sur l'évangile selon saint Luc et sur ses représentations picturales à travers le temps), présuppose et nourrit une réflexion sur la nature de l'œuvre, le point de vue, le dispositif, la place du spectateur. Pourtant sa

démarche, en apparence très formelle, et effectivement très rigoureuse, est intégralement au service de la narration et de l'impact émotionnel. Presque toujours centrée sur le récit d'expériences traumatiques vécues par une femme, l'œuvre d'Eija-Liisa Ahtila n'en est pas moins inclassable tant par l'étendue de ses préoccupations philosophiques (l'art, la représentation, le féminisme, etc.) que par l'originalité et le côté imprévisible de ses stratégies narratives (du journal filmé, voire du film de famille à l'allégorie en passant par le documentaire ou le mélodrame, parfois tout cela ensemble). Chacun de ses films semble établir un champ de correspondances entre l'intime, souvent relié à des faits relativement anodins (la mort d'un chien par exemple dans *The Hour of Prayer*), le symbolique et l'imaginaire, comme trois couches d'abord déployées, puis superposées jusqu'à se fondre en une seule. Sous leur apparente simplicité, voire leur banalité, les films de Eija-Liisa Ahtila



affrontent ni plus ni moins que les mystères de l'existence. – Philippe Gajan

« Chacun de ses films semble établir un champ de correspondances entre l'intime, le symbolique et l'imaginaire, comme trois couches superposées jusqu'à se fondre en une seule. »

Wang Bing



On sort de la projection de *L'homme sans nom* (2009) avec le sentiment d'avoir été confronté à un objet d'une telle radicalité qu'il ne nous semble plus correspondre à l'idée de cinéma. Dans ce film, Wang Bing suit lentement et pas à pas la routine d'un vieil homme solitaire, exposé aux intempéries, subsistant grâce à presque rien et logeant dans un trou à même la terre, non loin d'une route. L'expérience

de l'altérité qui en découle est d'une vérité telle qu'elle s'apparente difficilement à une représentation face à laquelle on garde une distance analytique. Est-ce la réalité brute, qu'on laisse de façon provocante se dérouler telle quelle devant la caméra? Une sorte d'épreuve d'endurance absurde? Absolument pas. Car *L'homme sans nom* est à même d'éclairer l'ensemble de la démarche documentaire de Wang Bing, qui s'avère des plus cinématographiques (mais dont nous n'avons pas l'habitude). Suivre à son rythme cet homme au vécu profondément étranger au nôtre, qui se laisse filmer au fil des saisons sans qu'aucune parole ne soit échangée, suppose un lien de confiance plus étonnant encore que celui qui déjà fascinait lors du séjour du cinéaste auprès des travailleurs d'usine d'*À l'ouest des rails* (2003), gigantesque fresque d'une durée de neuf heures sur l'agonie d'un complexe industriel du nord-est de la Chine. Wang Bing cherche, obstinément, à respecter l'Histoire, les personnes et les lieux dont il témoigne. Dans *Fengming, chronique d'une femme*

chinoise (2007), c'est le terrible récit d'une survivante des camps de rééducation qui a été filmé sobrement et en l'interrompant le moins possible. Bing possède la patience inflexible de celui qui sait que les dimensions de ce qu'il veut transmettre dépassent l'entendement, sans toutefois présupposer ce qui adviendra devant sa caméra. Dans ce contexte, la plastique des films, à l'image numérique imprécise mais à la composition toujours prégnante, se révèle admirable, inséparable d'une mise en scène attentive qui ne s'impose jamais devant ce qui est filmé. Une manière à la fois humble et implacable de recueillir ce qui est amené à disparaître, et de donner à voir ce qui est occulté du passé ou du présent par le régime, opposant en même temps une résistance critique à un système dont la démesure ignore l'humain. – Julie de Lorimier

« Bing possède la patience inflexible de celui qui sait que les dimensions de ce qu'il veut transmettre dépassent l'entendement... »

Blu



L'œuvre de Blu a d'abord été connue mondialement sur le Web. La diffusion de ses vidéos *Muto* et *Big Bang Big Boom* ont été des phénomènes viraux d'une ampleur spectaculaire : ainsi, *Muto* a été vu près de quatorze millions de fois sur les chaînes Vimeo et YouTube de l'artiste. Et ce succès a lancé une question que plusieurs se posent encore aujourd'hui : une diffusion

sur le Web limite-t-elle les possibilités d'une sélection dans les festivals ? En d'autres mots, doit-on ouvrir les vannes du Web pour faire connaître l'œuvre ou doit-on en préserver l'exclusivité ? Encore aujourd'hui, les opinions varient. Toutefois, en dépit de cette diffusion virale, *Muto* s'est glissé en compétition à Annecy, tandis que *Big Bang Big Boom* y a remporté le Prix spécial du jury en 2011.

L'œuvre de Blu est plus vaste que ces deux films. Ainsi, *Muto* est l'aboutissement d'une œuvre vidéographique amorcée en 2001. L'artiste originaire de Bologne est aussi graffeur, ayant signé plusieurs compositions murales à travers le monde depuis le début des années 2000. *Muto* et *Big Bang Big Boom* sont des transpositions animées de cet art, c'est-à-dire que le cadre urbain y remplace le banc-titre. Anarchiste dans ses thèmes comme dans sa manière, Blu désacralise le studio d'animation, cette tanière dans laquelle les artistes de l'animation se retirent pendant plusieurs mois pour créer

image par image. L'artiste oblige l'animation à se mouler aux aspérités et aux contingences de la ville.

Blu anime directement sous (ou devant) la caméra. Les modifications successives apportées aux dessins sont conservées dans l'image sous forme de traces fantomatiques. Par cette façon d'animer, l'artiste peut être considéré comme un héritier du Sud-Africain William Kentridge. Tout comme celui-ci, il fait partie aussi bien des cercles de l'art contemporain que de ceux du cinéma. Toutefois, la diffusion virale de l'œuvre a été à l'origine d'une contamination : des entreprises publicitaires l'ont pastichée dans leurs campagnes, notamment pour la BBC et Revo (une boisson énergisante ukrainienne). De même il est, depuis, assez courant de voir des œuvres de jeunes animateurs inspirés par Blu. — Marco de Blois

« L'artiste oblige l'animation à se mouler aux aspérités et aux contingences de la ville. »

Bertrand Bonello

Il est assez difficile de cerner le cinéma de Bertrand Bonello. Si ses films ont tous en commun une préoccupation liée à la politique des corps et de la sexualité, sa démarche procède d'un grand écart étonnant entre la distanciation intellectuelle et l'immersion sensorielle. Or, la particularité de Bonello est de ne pas utiliser ces deux approches à des fins de choc dialectique. Le cinéaste s'efforce plutôt de les fondre dans un même mouvement lui permettant d'explorer par une sorte de « distance viscérale » la dynamique psychique d'univers clos.

De la guerre et *L'Apollonide, souvenirs de la maison close*, les deux derniers films de cet ex-musicien, sont d'autant plus passionnants qu'ils semblent fonctionner comme des miroirs déformés. Leurs prémisses respectives invitent à la comparaison, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'explorations de microsociétés évoluant en parallèle du monde (une secte et une maison close). Pour le reste cependant, tout semble les opposer. *De la guerre* s'intéresse à l'enrôlement passif mais volontaire d'un

individu, alors que *L'Apollonide* décrit la dynamique d'un groupe de prostituées aussi affirmées que prisonnières d'un système. Le premier use d'une esthétique sèche et d'une bande son minimaliste alors que le second déploie éclairages feutrés et musique *soul* enveloppante.

Ce que ces deux films partagent toutefois, c'est une exploration ouverte et ambiguë des mécanismes internes de leurs univers controversés. Bonello n'aborde pas le phénomène des sectes ou de la prostitution avec un regard critique. Son objectif est plutôt de tenter de comprendre de l'intérieur les raisons de l'enfermement volontaire auquel sont sujets ces personnages. Et cette compréhension passe chez lui par la visualisation sensorielle nécessaire de leur pouvoir paradoxal de libération physique. *De la guerre* et *L'Apollonide* sont ainsi entièrement construits autour de scènes cruciales que le reste des films sert à mettre en contexte : les moments de danse/transe dans le premier et la soirée endeuillée dans le second. Ces moments mémorables sont



le cœur de ce cinéma qui semble alors être en symbiose avec la psyché de ses personnages. C'est par le partage des sensations qu'il nous permet de comprendre l'Autre. — Bruno Dequen

« ...sa démarche procède d'un grand écart étonnant entre la distanciation intellectuelle et l'immersion sensorielle. »

Patrick Bouchard



En 2012, lorsque Patrick Bouchard présente *Bydlo* au festival d'Annecy, c'est l'un des rares courts métrages en 35 mm en compétition. Pourtant le film, réalisé à l'ONF avec des marionnettes en pâte à modeler, est à l'opposé de tout conservatisme formel. La bande son, élément fondamental, le démontre. *Bydlo* – littéralement « bétail » en polonais – est inspiré des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky et l'arrangement musical, créé avec la collaboration de Robert

Marcel Lepage à partir d'un précédent de Maurice Ravel, s'accompagne de divers effets de style et de quelques ajouts d'instruments, comme des guitares électriques, qui ont heurté les puristes.

Ces changements, tout comme le grain et le rendu particulier de la pellicule, ont permis d'épouser au mieux le rythme et la forme, animale, matérielle et terrifiante de l'animation. Le cinéaste n'a pas choisi d'illustrer une pièce musicale, mais de s'en inspirer pour aller vers autre chose, créant une histoire au moyen d'une image aujourd'hui disparue et un univers singulier, boueux et sale. Un bœuf, prisonnier de son joug, s'élève de terre, emportant avec lui une cohorte d'individus agressifs qui ne cherchent qu'à profiter de lui, de sa force.

Depuis son premier film, *Jean Leviériste*, en 1998, qui lui a permis d'être remarqué par Pierre Hébert, alors producteur exécutif du studio d'animation français de l'ONF, Patrick Bouchard, également sculpteur sur

glace et fils de sculpteur, explore les diverses techniques de l'animation en volume. De la pâte à modeler aux marionnettes à base argileuse ou en pâte à modeler avec armatures simples, en passant par la pixillation, il est devenu en quelques films l'un des nouveaux maîtres du volume dont il rejette l'aspect lisse et soyeux pour se concentrer sur ses aspérités, sa friabilité, qui en font ressortir le caractère lugubre ou absurde.

Les talents de musicien de Bouchard et son goût pour les ambiances macabres se retrouvent également dans *Dehors novembre* (2005) où il évoque la mort d'un membre du groupe Les Colocs à l'aide d'une de leurs chansons. De plus, le politique n'est jamais loin chez lui. C'est avec subtilité que *Les ramoneurs cérébraux*, *Révérance* et *Bydlo* abordent la fracture sociale et les malaises contemporains. – Nicolas Thys

« *Bydlo* épouse au mieux le rythme et la forme, animale, matérielle et terrifiante de l'animation. »

Patrick Bokanowski



Aux confins des constellations les mieux balisées du cinéma brille une étrange étoile. Astre tantôt noir tantôt animé de couleurs vives et d'éclats de lumière, son rayonnement nous atteint trop sporadiquement, mais on sait qu'il émane d'un alchimiste solitaire, Patrick Bokanowski, un des rares créateurs à n'avoir eu de cesse d'inventer ses propres outils de prise de vue. Ce geste renvoie aux origines,

quand Méliès, à l'instar de beaucoup d'autres, fabriquait lui-même ses caméras. Il est aussi d'aujourd'hui, comme lorsque des cinéastes plasticiens filment avec un sténopé ou que d'autres développent eux-mêmes leurs réalisations Super 8.

Ce souci d'indépendance à l'égard de l'industrie dominante ne relève pas que d'un esprit de résistance. Il ouvre à ces espaces imaginaires qui ne se satisfont pas des lois de la perspective héritée du Quattrocento et dont la peinture s'est depuis longtemps affranchie. Ce type d'explorations se dessine en pointillés sur la cartographie du cinéma. En excluant le cinéma d'animation, trop directement concerné par la labilité des représentations spatiales, on citera les anamorphoses d'Abel Gance dans *La folie du docteur Tube*, l'incontournable *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene, les expériences ratées d'un Henri-Georges Clouzot pour *L'enfer* (1964) et, aujourd'hui, le travail d'un François Vogel, sans même parler des outils disponibles pour triturer les images

sur n'importe quel logiciel lié au traitement de celles-ci, voire à la prise de vues.

Pour éminemment singulier et marginal qu'il soit, au travers des mondes inouïs qu'il fait naître, déployés avec une force hypnotique dans *La femme qui se poudre* (1972), *L'ange* (son seul long métrage, 1982), dans un jeu de cache-cache avec la réalité (*La plage*, 1992, *Au bord du lac*, 1993), en mimant les ingrédients d'une fable énigmatique (*Le canard à l'orange*, 2002), le cinéma de Patrick Bokanowski nous rappelle combien le septième art n'est condamné ni au récit, ni à la ressemblance.

Si son influence est limitée – elle fut néanmoins déterminante pour les frères Quay –, elle apparaît comme une vigie, comme la pulsation régulière d'un possible autre cœur du cinéma. – Jacques Kermabon

« ... alchimiste solitaire, Bokanowski, un des rares créateurs à n'avoir eu de cesse d'inventer ses propres outils de prise de vue. »

Leos Carax



Carax tourne en 1998 un film ambitieux bien qu'inégal adapté du roman *Pierre ou les ambiguïtés* que Melville a écrit pour se relever de l'échec de *Moby Dick*. Ayant vu des parallèles évidents entre le rejet populaire et critique du livre de Melville et celui de sa propre œuvre titanesque *Les amants du Pont-Neuf*, il transpose le livre, de la Nouvelle-Angleterre du XIX^e siècle à la France moderne. *Pola X*, le film en question, s'avère un échec encore

plus cuisant que son précédent film, et il déserte le cinéma. Depuis toujours, Carax se raconte de film en film, entretenant ainsi sa propre légende de poète maudit du septième art. *Holy Motors* ne fait pas exception, mais cette fois, c'est la bonne. Cette fois, c'est le retour de l'enfant prodige par la grande porte, celle du cinéma: en ouverture du film, Carax joue Carax qui rêve ou qui se réveille, ouvrant une porte dans le mur de sa chambre tapissée d'une image de forêt dense, sans doute une référence à *L'Enfer* de Dante, comme si, sur la voie escarpée du bonheur, Leos s'était égaré au tournant de *Pola X*. Premier long métrage après un hiatus de 13 ans, *Holy Motors* sape toutes les formes de conventions cinématographiques tout en restant un affectueux et tendre hommage à ce que fut le cinéma. Le film est à tour à tour nostalgique, drôle, mélancolique et suffisamment conscient de la toile qu'il tisse pour rappeler au spectateur qu'il peut à la fois profiter de l'expérience sensorielle offerte et renvoyer au film les multiples interprétations

qu'il se fait du voyage auquel il est convié. Il se trouve dans la mezzanine d'un cinéma regardant en plongée des spectateurs endormis/morts/inconscients/ennuyés ou peut-être simplement abrutis par le déferlement d'images vides que nous propose le cinéma depuis que son désir d'onirisme a pris le large. L'abrutissement est devenu l'évidence d'un vide généralisé dans lequel le cinéma se trouve dépourvu de sa mission première et viscérale: nous étonner! Quand il n'y a plus d'étonnement, restent les rêves du sommeil, les rêves désengagés, rêves qui n'ont plus de territoires à conquérir, rêves anéantis. Carax l'a depuis longtemps compris, et son cinéma est une lutte continue contre le sommeil éternel. – Serge Abiaad

«... *Holy Motors* sape toutes les formes de conventions cinématographiques tout en restant un affectueux et tendre hommage à ce que fut le cinéma.»

Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel

Leviathan a été le film le plus marquant de 2012 pour plusieurs d'entre nous. Bien que ce soit de ce film précis que nous allons parler, il est difficile toutefois d'écrire sur Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel sans évoquer le Sensory Ethnography Lab (dont Castaing-Taylor est directeur) au sein duquel ils produisent leurs films, laboratoire de recherche et de création né de la collaboration des départements d'anthropologie et d'études visuelles et environnementales de Harvard. Le cinéma de demain est là aussi, dans ces formes inédites de création, au croisement des arts (leur travail d'installation complète leurs films) et des domaines de connaissance. *Leviathan* n'est pas né d'un regard de cinéphile, et c'est en quelque sorte ce qui en fait une œuvre radicalement nouvelle, au sens où elle révèle les possibilités qui s'offrent aujourd'hui au cinéma. L'usage de caméras *Go-pro* sur le navire où les deux cinéastes ont filmé offre un regard extrêmement sensoriel, tout en ne correspondant pas tout à fait à un point de vue humain.

Dès lors, une mouette, un rouage ou un visage prennent une même importance dans l'image, et c'est ce qui subvertit la représentation du monde. Cette apparence aléatoire est néanmoins le fruit d'un travail de recherche et d'observation considérable: tout comme le son, l'image dans *Leviathan* est recreation, amplification, exploration du réel. La rencontre de la perception humaine et de l'enregistrement indifférent au moyen d'une technologie miniature a permis d'évoquer, plus que de représenter, la pêche industrielle. Évocation qui dépasse le sujet, pour devenir une parabole du rapport de l'homme à son environnement; évocation au sens mythologique, comme l'indique le titre. Cela passe par un déplacement du documentaire à la fois vers le cinéma expérimental et vers le film de genre (ici l'horreur), qui offre une portée inédite au film d'observation. C'est désormais l'expérience qui prime et imprègne le spectateur, l'amenant à se forger seul sa compréhension du monde. C'est ainsi que de cette rencontre du documentaire et de cinémas dits «de la



marge» émergent aujourd'hui certaines des œuvres les plus prometteuses, telles *Night Labor* (Ashley Sabin et David Redmon) ou les courts métrages de Yuri Ancarani, pour ne citer qu'eux. – Apolline Caron-Ottavi

«Le cinéma de demain est là aussi, dans ces formes inédites de création, au croisement des arts et des domaines de connaissance.»

Nuri Bilge Ceylan



Avec *Climats* (2006) et *Les trois singes* (2008), le cinéma de Nuri Bilge Ceylan menaçait de s'enfermer dans une pictorialité radicale coupée de la vie qui exploitait les potentialités du numérique, tel un peintre de l'image obsessionnelle, envieux des autres arts. Collée aux états d'âme de personnages en état d'apaisement incapables de communiquer entre eux, la geste tendait vers une sorte de signature

atmosphérique prégnante (somme toute assez proche du travail photographique du cinéaste), où l'épure et l'artificialité rivalisaient parfois dans une quête de sens par trop ostentatoire. Puis vint l'onde de choc de *Il était une fois en Anatolie* (2011), un polar d'ordre métaphysique à l'ampleur narrative et visuelle des plus galvanisantes. Tel un phénix renaissant de ses cendres, Nuri Bilge Ceylan nous redonnait soudain foi en la force d'évocation de ses intuitions cinématographiques et en sa singulière capacité à sonder les méandres de la nature humaine. Tout artiste connaît des fluctuations dans son parcours et l'œuvre du cinéaste turc n'en est pas à sa première rupture esthétique. Jusqu'au désordre amoureux dépeint dans *Climats*, le monde selon Nuri Bilge Ceylan s'est édifié au gré des multiples étapes d'une autofiction vagabonde qui a d'abord pris la forme d'une trilogie familiale mettant en question le rapport aux origines (le lieu de l'enfance dans *Kasaba*, 1998, le lien paternel dans *Nuages de mai*, 1999) avant

de mettre finalement celui-ci à distance (*Uzak*, 2002). Habitée du soleil noir de la mélancolie et sous l'influence de plusieurs figures tutélaires (Tchekhov, Dostoïevski, Tarkovski, Kiarostami), l'œuvre allait bientôt s'émanciper avec brio, même si elle devait au passage s'aventurer sur les terres d'une surenchère esthétique un peu vaine. *Il était une fois en Anatolie* est sans nul doute le film de la maturité souverainement acquise, mû par une pulsion désirante renouvelée à l'encontre du cinéma. D'où notre impatience à découvrir l'univers enneigé de *Sommeil d'hiver*, prochain récit du cinéaste, dont le hors-monde aux ambitions plastique et philosophique annoncées donne déjà du champ à nos rêveries les plus sauvages. – Gérard Grugeau

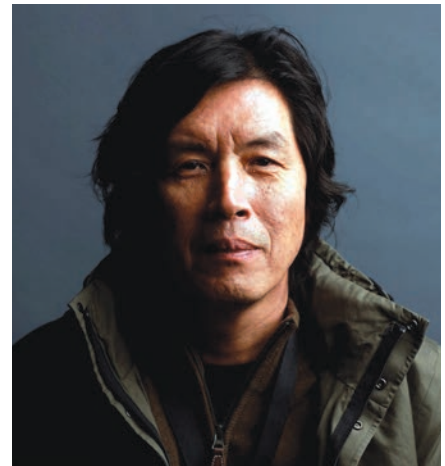
«... le monde selon
Nuri Bilge Ceylan s'est édifié
au gré des multiples étapes
d'une autofiction vagabonde... »

Lee Chang-dong

Les années 2000 ont été marquées par l'émergence du cinéma sud-coréen. Mis à part la confirmation de Hong Sang-soo au panthéon des cinéastes contemporains les plus originaux et prolifiques, la reconnaissance mondiale de cette cinématographie a été principalement portée par le renouvellement du cinéma de genre proposé par Bong Joon-ho et Park Chan-wook. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que le cinéma apparemment classique et linéaire de Lee Chang-dong ait été quelque peu négligé.

Pourtant, cet ancien romancier et ministre de la culture, arrivé sur le tard au cinéma, a su affirmer avec ses films *Secret Sunshine* et *Poetry* une sensibilité tout à fait unique et une vision du monde d'une rare ouverture. Étant donné son passé, il est naturel que ces portraits de femmes aient été souvent analysés sous l'angle de leur écriture romanesque et psychologique. La précision des dialogues et la rigueur des structures dramatiques sont chez Chang-dong d'autant plus remarquables que son cinéma semble dénué de tout effet esthétisant.

Cette description hâtive ne permet toutefois pas de rendre compte de la beauté de ces œuvres, puisqu'elle placerait Chang-dong dans la lignée de tout un cinéma réaliste et social hérité des frères Dardenne alors que la démarche de ce cinéaste se situe aux antipodes de ce courant. En effet, alors que la plupart des œuvres issues de ce courant finissent par enfermer leurs personnages dans une vision moralisatrice et nécessairement fermée du monde, le propre du cinéma de Chang-dong est de suivre avec une infinie délicatesse l'ouverture progressive au monde de ses personnages sans aucune volonté de les juger. Sa caméra ne « cadre » pas, elle accompagne un cheminement existentiel. Ce n'est pas un cinéma du discours mais un cinéma de l'écoute. De là ce sentiment unique que le cinéaste semble lui-même évoluer au fur et à mesure du déroulement de son film. Par retouches infimes, sa caméra s'éloigne progressivement de la réalité immédiate des événements pour regarder autrement. En véritable humaniste, il croit en la possibilité d'évolution de chacun et au développement



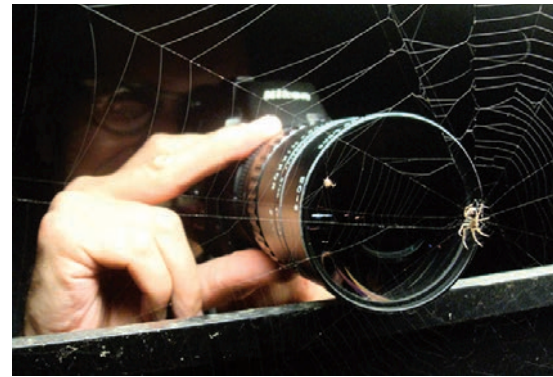
d'une réelle empathie. Grâce à lui, nous y croyons aussi. – Bruno Dequen

«La précision des dialogues et la rigueur des structures dramatiques sont chez Chang-dong d'autant plus remarquables que son cinéma semble dénué de tout effet esthétisant. »

Paul Clipson

Fidèle à la tradition du journal filmé, le cinéaste Paul Clipson, originaire de San Francisco, parvient à nous éblouir avec ses bobines Super 8 mm, en cette époque obnubilée par les images de synthèse. Clipson préconise une sorte d'écriture automatique de l'art filmique, amassant une tonne de cartouches Super 8 : montages in-caméra dans lesquels il utilise des techniques de surimpression manuelle. Ces films, une vingtaine en dix ans, prennent la forme d'un assemblage de ces différents moments captés et se voient par la suite accompagnés, la plupart du temps *live*, par les textures sonores et envoûtantes de l'avant-garde musicale de San Francisco dont font notamment partie Jefre Cantu-Ledesma, Tarentel, Joshua Churchill et Barn Owl. L'œuvre du cinéaste américain se construit alors autour d'une série de motifs qui se répètent de film en film, alternant entre des paysages urbains et naturels et les déclinaisons que ces lieux engendrent à leur contact avec la lumière :

réfractions lumineuses sur l'eau, néons incandescents de la ville, ombres qui se dessinent sur les arbres, passants éclairés par les phares des voitures. L'approche impressionniste de Clipson réussit à sonder des zones inexplorées de notre environnement, principalement par son choix de filmer toujours en téléobjectif ou en macro, faisant ainsi émerger les textures saturées de la pellicule et modifiant la nature des objets filmés. Tous les éléments qui passent sous la loupe du cinéaste nous apparaissent transformés, devenant une sorte de substance insaisissable au moindre changement de mise au point. Le spectateur navigue alors dans ce labyrinthe phosphorescent informe en perpétuel mouvement. Renouveler le cinéma contemporain ne résiderait donc pas seulement dans le développement fulgurant des nouvelles technologies, mais dans la capacité qu'ont ces grands artistes à explorer au maximum un sujet, une sensation précise en se confinant à un outillage tout aussi réduit, mais combien riche en



termes de variations possibles. Tenant sa caméra à la main, respirant avec elle comme l'entendait Brakhage, Paul Clipson procure un souffle nouveau au cinéma actuel, lui redonnant à voir sa matière première : la lumière. – Charles-André Coderre

« Tous les éléments qui passent sous la loupe du cinéaste nous apparaissent transformés, devenant une sorte de substance insaisissable... »

Joel et Ethan Coen

Entamée en 1984, l'œuvre des frères Coen se singularise d'emblée par sa réappropriation singulière et dynamique des codes du grand cinéma classique hollywoodien. Du premier plan de *Blood Simple* évoquant celui de *The Killers* de Robert Siodmak (1946) à la lumière quasi kubrickienne de leur dernier *Inside Llewyn Davis*, en passant par les scènes de *The Big Sleep* de Howard Hawks (1946) doublées par celles de *The Big Lebowski* ou la voix off de *The Man Who Wasn't There* citant allègrement celle du *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950), leur démarche est aussi mémorielle que référentielle. Pourtant, ces regards constants vers le passé, constamment enrichis par une touche typique d'humour cinglant et de second degré irrésistible, n'ont rien de poussiéreux ou de nostalgique. Car le cinéma des Coen est aussi marqué par une quête constante de renouvellement et de réinvention, hanté par une question qui ne les tétanise jamais néanmoins : comment évoluer en tant qu'artiste, en tant qu'être humain, quand les gestes créatifs d'hier ont

été si parfaits, si idéaux ? Comment travailler dans l'« après » ? Exagérant et déformant les traits du western (le cow-boy héroïque, bloc de virilité, devient une gamine de 14 ans dans *True Grit*), du fantastique (Barton Fink, au fond, n'existerait-il que dans le cerveau torturé de son héros ?), du film noir (l'anti-héros iconique du genre devient ainsi chez eux un modèle de perdant au masochisme effarant – voir *Miller's Crossing* ou *The Big Lebowski*), sans pourtant jamais tomber dans la moquerie ou la parodie, le cinéma des Coen, intrinsèquement ludique, fait de ces déformations constantes un commentaire autant qu'une solution possible à l'évolution des formes cinématographiques. En tentant de pousser ainsi à leur maximum l'expressivité de ces codes, les deux frères témoignent en effet d'une foi indestructible en la puissance et la capacité unique du cinéma à avancer en s'auto-vampirisant. Quant au fond, l'absurdité et l'idiotie des comportements humains et l'impossibilité fondamentale du rêve américain – thèmes qui traversent tous leurs voyages en terres du



genre – qu'ils observent en entomologistes lucides, féroces et tendres à la fois, il est tout à fait intemporel. – Helen Faradji

« ... les deux frères témoignent d'une foi indestructible en la capacité unique du cinéma à avancer en s'auto-vampirisant. »

Pedro Costa

Une femme blanche avec une robe rouge surgit d'un arrière-plan noir (*La casa de lava*). Un jeune homme marche d'un pas décidé en transportant un sac-poubelle (*Ossos*). Une jeune femme, entre ombre et lumière, aspire des vapeurs d'héroïne (*Dans la chambre de Wanda*). Un homme noir chante dans la nuit (*En avant, jeunesse*). Ce qui situe ces personnages dans notre esprit et sur l'écran de Pedro Costa: un monde est en voie de disparition. Le cinéaste leur a construit une légende, une métaphore, une métaphysique de la pauvreté, de la faim, de la douleur, de la perte. Eux, les pauvres, les déçus, les déclassés. Des immigrés, des chômeurs, des drogués. Des malades, des survivants, des mutants qui gisent dans des lieux restreints, sans lumière, sinistres. Leur existence devient pourtant chez Costa un présent absolu, car il la saisit à la fois crûment et délicatement, avec clarté et exigence. Il redonne alors à ces dépossédés une vie possible, les défie, les rend proches de nous. Sa caméra scrute,

sonde, saisit littéralement leur âme et sort du néant ces êtres qui ne capitulent jamais face à leur destin. Elle les rend majestueux, inestimables, nécessaires à notre vie. Depuis 1980, le cinéaste portugais nous les a fait connaître et on ne les oubliera pas.

Dans la lignée des Renoir, Rossellini, Bresson, Straub-Huillet, ce grand admirateur de John Ford a bâti une œuvre d'une poésie neuve, d'une beauté incommensurable. Perturbant les frontières entre documentaire et fiction et croisant le néoréalisme avec le minimalisme, il a ouvert l'engagement politique au rêve, aux sensations, à l'amour. Parce qu'il les a regardés sans complaisance et sans surmoi sociologique, il a donné un territoire cinématographique aux anciens Cap-Verdiens habitant le quartier de Fontainhas (banlieue pauvre de Lisbonne), un espace «archaïque» comme venu d'un temps immémorial, d'avant peut-être le cinéma. Des films d'outre-cinéma, si je puis dire, intenses, libres, modernes. Son regard, pourtant tendre, est implacable: un



scalpel; les œuvres sont dès lors comme une cicatrice, et comme toute cicatrice, elles nous marquent à jamais. – André Roy

«... un espace «archaïque» comme venu d'un temps immémorial, d'avant peut-être le cinéma. Des films d'outre-cinéma intenses, libres, modernes.»

Denis Côté



Les états nordiques en 2005, puis *Nos vies privées*, *Elle veut le chaos*, *Carcasses*, *Curling*, *Les lignes ennemies*, *Bestiaire*, *Vic et Flo ont vu un ours...* Denis Côté tourne beaucoup, à tout prix et il est impossible de prévoir ce que sera son prochain film, déterminé semble-t-il à surprendre et à éviter la redite. Chaque film de ce cinéaste est une expérience en soi. On peut cependant déterminer un

certain nombre de traits communs à tous. Même si l'on ne sait pas toujours à quoi ses personnages se dérobent, ils fuient: parfois le monde, parfois eux-mêmes, et ils fuient parfois en faisant du surplace... mais c'est sans importance au final, car cette fuite est avant tout leur prison qu'ils arpentent jusqu'à épuisement, comme des lions en cage. Dans cette cage laboratoire, ils se débattent sans but. Dès lors, l'une des forces de ce cinéma est d'investir ces lieux comme des univers mentaux, des «lieux-épreuves», véritables incubateurs de comportements humains. On peut penser à *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais qui mettait en scène le professeur Laborit et ses expériences sur les rats. Denis Côté est donc une sorte d'entomologiste dont les insectes seraient ces fascinants humains. *Bestiaire* est à ce jour son film le plus théorique et le plus emblématique de cette méthode. Un film sur le comportement, ici animal, médiatisé de trois façons: le dessin, l'esquisse; la taxidermie et bien sûr l'exposition... en cage.

À l'instar de deux autres cinéastes apparus également dans les années 2000, l'Argentin Lisandro Alonso et l'Espagnol Albert Serra, Denis Côté construit un cinéma du plan, terrain de jeu de ses expérimentations formelles. Ce n'est, *a priori*, ni une démarche politique ni une démarche sociale qui les animent, mais l'envie d'observer ce qui se passe lorsque l'on bloque le plus possible le hors-champ. Cinéastes naturalistes (et non pas réalistes), ils décrivent des espaces souvent naturels, à la fois ouverts géographiquement et clos mentalement, ceinturés par des forces invisibles qui empêchent les sujets de s'échapper. Un cinéma qui refuse les dictatures du sujet, du réel ou de l'histoire pour croire, encore, aux possibilités du cinéma. – Philippe Gajan

«... l'une des forces de ce cinéma est d'investir ces lieux comme des univers mentaux, des «lieux-épreuves», véritables incubateurs de comportements humains.»

David Cronenberg

Dans les années 2000, David Cronenberg s'est tourné vers un mode de production plus imposant que celui des films qui l'ont rendu célèbre, mettant en scène des stars hollywoodiennes (Viggo Mortensen, Keira Knightley, Robert Pattinson) et explorant des univers plus « classiques » que ceux de ses précédents films : deux drames criminels, *A History of Violence* puis *Eastern Promises*, le film sur Jung et Freud *A Dangerous Method*, et enfin *Cosmopolis* en 2012. Son terrain de prédilection reste néanmoins le même : de la personnalité trouble de Tom Stall à la déchéance de Packer en passant par l'hystérie de Sabina Spielrein, le cinéaste continue de faire un cinéma cérébral dont le moteur est néanmoins le corps humain et ses mutations. Mais tout en restant fidèle à ses obsessions, Cronenberg invente à chaque fois ce que l'on pourrait appeler une nouvelle nature des images. *Cosmopolis*, son plus récent film – adaptation du roman de Don de Lillo –, en est

l'exemple frappant. La ville que traverse le *golden boy* Packer au gré de ses caprices, à l'abri dans sa limousine, n'est au départ que carton-pâte et image lisse, avant de se transformer en décor de cauchemar, au même rythme que le corps de Packer se détraque. L'irrégularité, l'imprévisible, la laideur envahissent peu à peu un monde de la finance qui plane en pleine abstraction et suscite un fantasme de perfection. En cela Cronenberg a parfaitement su confronter les motifs de son cinéma aux mécanismes de la société contemporaine. Ce ne sont pas les émeutes populaires qui font s'effondrer Packer, mais lui-même, lorsqu'il se prend à douter. Cronenberg a su avec *Cosmopolis* donner une image et un corps à la finance. La violence n'est pas celle du chaos dans lequel plonge le film, mais réside au contraire dans les premiers plans à la texture synthétique, lors des champs/contre-champs agressifs de dialogues policés et abscons, ou encore dans la beauté transparente des vampires contemporains



qu'incarnent Robert Pattinson et Sarah Gadon. – Apolline Caron-Ottavi

« ... tout en restant fidèle à ses obsessions, Cronenberg invente à chaque fois ce que l'on pourrait appeler une nouvelle nature des images. »

Luc et Jean-Pierre Dardenne

Les frères Dardenne ont parcouru un tel chemin depuis leurs productions vidéo documentaires, plus sociales que militantes, du début des années 1980 jusqu'à leur dernier long métrage de fiction à ce jour, *Le gamin au vélo* (2011), qu'on ne peut qu'être en attente de leurs prochains films, ne serait-ce que pour vérifier de quelle façon ils s'y prendront pour nous secouer, nous sortir de notre confort intellectuel.

Certes axé sur le thème de l'exploitation, leur cinéma s'inspire toujours de la réalité. Mais il fuit l'explication psychologique, comme il évite les pièges de la représentation platement réaliste en se recentrant sur l'essentiel, reléguant au hors-champ les détails superflus afin d'abolir toute forme d'exotisme. Ce cinéma implique aussi un rapport particulier de la caméra, surtout portée à l'épaule et extrêmement mobile, avec le personnage principal capté de près en plans-séquences dans ses moindres déplacements et frémissements, comme il a été expérimenté avec une efficacité peu commune dans *La promesse* (1996),

Rosetta (1999) et *Le fils* (2002), trois films dans lesquels le réel se mue en art.

Dans *L'enfant* (2005), le piège du mélodrame est évité parce que la violence de la situation est filmée sans pathos, d'une façon clinique, presque avec froideur, à la mesure de l'inconscience et de l'amoralité de Bruno dans sa relation de couple immature et sa paternité mise à mal, coupée de ses émotions. Cette violence n'en ressort qu'avec plus de force.

Dans *Le silence de Lorna* (2008), les frères Dardenne empruntent une approche différente, preuve s'il en est que leur style n'est pas figé, ni devenu une simple recette. C'est tout à leur honneur. Ici, la caméra bouge peu, devient observatrice distancée de l'action, jusqu'à ce qu'une ellipse déstabilisante réoriente le récit vers la rédemption finale du personnage. Film sur l'insoumission, *Le gamin au vélo* (2011) rajuste encore le tir, au moyen duquel, cherchant la juste distance, les cinéastes retrouvent leurs marques, sans se plagier. Comme leur cinéma vise à exorciser le mal



en ce monde en l'observant du bon angle, ils ne sont pas près de chômer, pour notre plus grand plaisir. – Gilles Marsolais

« ... leur cinéma vise à exorciser le mal en ce monde en l'observant du bon angle... »

Emmanuelle Demoris



Peut-on encore réinventer le cinéma et le rapport qui le lie au monde en ayant pour seul souci de rester auprès des gens et de les écouter; de les écouter en permettant au temps, qui peu à peu en vient à imposer son rythme propre, de nous faire éprouver de la façon la plus sensible ce qui fait la vie de quelques hommes et femmes, d'une communauté? Devant *Mafrouza* d'Emmanuelle Demoris, il n'y a pas de doute que ce désir le plus simple et élémentaire recèle des

possibilités infinies de saisir quelque chose d'inédit, par lequel il nous est donné de vivre pour la première fois une expérience que seul le cinéma rend possible. Pour la cinéaste, qui a filmé sur une période de deux ans et demi dans un des quartiers les plus pauvres d'Alexandrie, il s'agit non seulement d'être au plus près du quotidien de ceux qu'elle filme, mais peut-être avant tout de leurs rêves, de ce qui les anime, les fait chanter, espérer, aimer. Et pour cela, quatre années de montage ont été nécessaires pour composer cinq films (totalisant 12 h 30), chacun nous immergeant littéralement dans des blocs de temps où chaque geste, chaque parole prend toute sa portée et son poids de sens; où la poésie qui émane du réel et du temps ici déployé, telle une pulsation qui rythme la vie et charge les mots, se propage jusque dans les silences saturés d'incertitude. Au bout de toutes ces heures passées auprès d'eux, où nous aurons peu à peu appris à connaître Hassan, jeune chanteur saïdi, le cheik épicier, le couple attachant formé par Ghada et Adel, le vieil

Abu Hosni et plusieurs autres, se dégage le sentiment d'avoir accédé à un espace de liberté unique et vivace – celui qui appartient autant aux hommes qu'aux possibilités du cinéma –, d'avoir vécu un voyage immobile au cœur d'un temps infiniment plus vaste que celui du film lui-même.

Il aura fallu onze années à Emmanuelle Demoris pour trouver la forme propre à laisser secrètement se rencontrer la mémoire silencieuse des morts qui, depuis des siècles, gardent l'ancienne nécropole gréco-romaine sur laquelle s'est construit le quartier de Mafrouza et la présence indocile des hommes et des femmes que la cinéaste y a fréquentés, avec tout ce que ceux-ci portent de plus grand qu'eux. – Marie-Claude Loisel

«... se dégage le sentiment d'avoir accédé à un espace de liberté unique et vivace – celui qui appartient autant aux hommes qu'aux possibilités du cinéma...»

Claire Denis

Dans une entrevue, Claire Denis décrit une scène qui pourrait être fondatrice de son cinéma. Alors qu'elle est enfant, dans les bras de sa mère, le paquebot à bord duquel elle se trouve avance vers le continent africain. L'image de la mer et du ciel, zébrée par la mince ligne verte des côtes à l'horizon, est pour elle un appel vers quelque chose sur le point de prendre forme. Peut-être y a-t-il là la métaphore de ce que seront ses films nomades, une sorte d'avancée vers un territoire vierge et dense où l'on accepte de se perdre. Cette idée de territoire traverse son cinéma, au même titre que le désir. Y est associée la notion de déplacement et de passage d'un lieu (ou d'un état) à un autre, d'une culture à une autre. De *Chocolat* (1988), son film sans doute le plus autobiographique, aux *Salauds*, présenté à Cannes cette année, les rêveries intenses de Claire Denis explorent la condition humaine à la croisée de tous les déracinements (*S'en fout la mort*, 1990), métissages (*35 rhums*, 2005) et formes de marginalité (*J'ai pas*

sommeil, 1994, *Trouble Every Day*, 2001). Chez elle, la figure de l'inconnu et du corps étranger squatte un imaginaire sans frontières, telle une entité greffée qui peut parfois s'avérer menaçante et facteur de rejet (*L'intrus*, 2004). Si, au-delà de ses obsessions toujours ancrées dans une réalité des plus contemporaines, le cinéma mutant de Claire Denis prépare inlassablement demain, c'est qu'il se construit avant tout par l'expérience de l'image et qu'il est l'objet d'une mue constante qui se nourrit de la fusion des arts (danse, musique, peinture, inspirations littéraires). Celui-ci s'incarne dans la chorégraphie intime des corps – leurs pulsations, leurs élans – et à travers la captation intuitive d'une matière vivante (dont la présence irradiante de sa famille d'acteurs) qui, par ses interstices, laisse sourdre les sensations opaques (*Beau travail*, 1999), les flux invisibles (*Nénette et Boni*, 1996) et la beauté fulgurante de l'étrangeté. Chez Claire Denis, l'exploration des passages entre les êtres et les lieux est sans fin, toujours en quête d'un indicible



qui excède la mise en scène trouée d'ellipses et un récit de peu de mots, tout en motifs charnels et musicaux d'une pénétrante délicatesse. – Gérard Grugeau

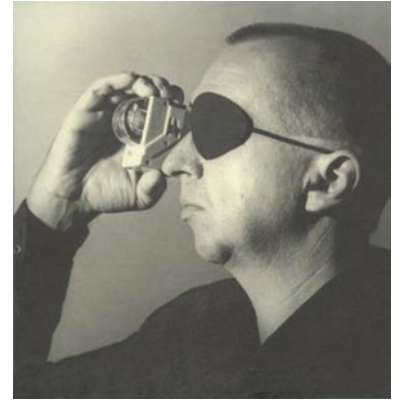
«... ses films nomades, une sorte d'avancée vers un territoire vierge et dense où l'on accepte de se perdre.»

Gustav Deutsch

Le cinéaste autrichien Gustav Deutsch incarne la figure du glaneur qui sillonne les archives filmiques à la recherche de trésors perdus. Tel un artisan, il réassemble les « rebuts » d'une culture visuelle remontant jusqu'aux premiers temps du cinéma. Par ce geste à la fois affectif, méticuleux, passionnel – et résolument anthropologique –, Deutsch permet à ce cinéma de renaître à partir de ses racines les plus marginales. L'inépuisable *FILM IST* (1995-2009) est le projet le plus représentatif de cette singulière définition du cinéma, qui donne à voir l'inconscient tourmenté d'un médium filmique se manifestant par des symptômes décisifs : la science, la magie, le colonialisme, l'érotisme ou la mort. Derrière la caméra ? L'œil anonyme du cinéaste, du colonisateur, du technicien de laboratoire, du soldat, ou du touriste allemand séjournant sur les rives de l'Adriatique (*Adria*, 1990).

Deutsch procède à une coupe archéologique antihiérarchique : il donne de l'importance aux détails les plus infimes et il réhabilite le

film amateur. En prenant d'assaut de manière systématique une quantité importante de matériaux, il met en évidence l'abondance incommensurable des images-mémoire du monde, qu'Internet désormais démultiplie avant de nous y donner un accès accablant, à la fois passif (comme observateur ou voyeur) et actif (comme protagoniste et auteur). Deutsch accompagne cette mutation des médiums – *Private Sandnes* (2010), « atlas cinématographique » d'images produites en super 8, 16 mm, VHS ou iPhone dans une ville norvégienne, marque un passage crucial : celui de l'usage privé du film de famille à la scène désormais publique et globale de Youtube. Si ce cinéaste aux multiples expériences formelles (des « pocket films » aux environnements sonores en passant par la performance) a aussi arpenté le Web, il signe cette année un premier long métrage de fiction, *Shirley – Visions of Reality* (2013). Ainsi, Deutsch, renforce son appel à un cinéma décloisonné et ouvert, qui sait reconnaître son identité complexe sur une



variété de supports, dans les vécus les plus obscurs comme dans un récit narratif, en épousant les imbrications perpétuelles du réel et de la fiction, du passé et du futur, de l'individuel et du collectif. – **Jasmine Pisapia**

« Deutsch incarne la figure du glaneur qui sillonne les archives filmiques à la recherche de trésors perdus. »

Xavier Dolan

Précédé d'un immense battage médiatique, *J'ai tué ma mère* s'est d'abord révélé un premier film qui, bien qu'imparfait, était plein de promesses, ensuite est venu un ovni cinématographique qu'on ne parvenait pas réellement à rattacher à la « nouvelle vague » québécoise. Par la suite, Dolan a continué de poser une à une les pierres d'une œuvre qui mérite l'attention. *Les amours imaginaires* étaient une œuvre de transition, esthétiquement plus achevée que la précédente, ouvertement ludique, mais un peu mince. Le film dressait toutefois le portrait d'une urbanité décomplexée assez inhabituelle dans le cinéma québécois. Abordant la question de la transsexualité, *Laurence Anyways* démontrait que le réalisateur prend de la maîtrise, y affirmant autant sa passion de la mise en scène que son désir d'épouser la rage ou les tourments des exclus. Et le clip *College Boy*, tourné pour le groupe Indochine, charge hardie contre l'homophobie, a réussi à ébranler bien du monde.

Avec une impudence qui l'honore, Dolan pratique un cinéma empreint d'une flamboyance rare dans le cinéma québécois. Son lyrisme confine parfois à un maniérisme pop à la fois effronté et entièrement assumé. Les ralentis, les travellings fluides, les gros plans sur les nuques, de même que les emprunts à quelques grands noms du cinéma international font ainsi partie de sa signature. Le soin qu'il apporte aux costumes, aux décors, bref, à l'« habillage », le place parmi les esthètes du cinéma. Bien qu'il soutienne que son œuvre n'appartient pas à une catégorie identitaire, peu de nos cinéastes peuvent revendiquer comme lui une filiation à l'exubérance *queer*.

L'une de ses forces est la mise en spectacle des corps, résultat d'un talent pour la direction d'acteurs. Le réalisateur a offert à Anne Dorval, dans *J'ai tué ma mère*, une scène de colère appelée à passer à la postérité. De même, l'altercation entre Suzanne Clément et Denise Filiatrault dans *Laurence Anyways* et la spectaculaire et hyperbolique crucifixion d'Antoine Olivier Pilon dans *College Boy*



appartiennent à ces moments où l'art de Dolan, mû par un irrésistible désir de cinéma, libère des pulsions à la fois charnelles et électriques. – **Marco de Blois**

« Avec une impudence qui l'honore, Dolan pratique un cinéma empreint d'une flamboyance rare dans le cinéma québécois. »

Bruno Dumont



L'œuvre de Bruno Dumont est de l'ordre de la quête spirituelle, comme il le sous-entendait lui-même dans l'entretien qu'il accordait à *24 images* dans le n° 147. La part de mysticisme de ses films consiste en la recherche continue d'un état de grâce, imperceptible, qui existe par-delà l'humiliation, la méchanceté, la violence – et que le cinéaste doit saisir, par-delà les images qu'il avait « prévues ». Cette quête semble permettre à Dumont d'aller toujours plus loin dans la limpidité de sa mise en scène

ou dans ce qu'il va puiser chez ses acteurs, professionnels ou non. Après *Hadewijch*, qui semblait presque trop clairement nommer cet objet mystique pour parvenir à l'atteindre réellement, puis après le fascinant mais curieux retour aux paysages et visages ruraux des premiers films (*Hors Satan*, transcendé par la gueule de David Dewaele), Dumont nous revient avec son premier « film en costumes », une histoire d'il y a cent ans : *Camille Claudel 1915*, chronique minimale de la première année passée par l'artiste dans l'asile qui deviendra son purgatoire, jusqu'à sa mort. Et là, Dumont semble s'approcher plus près que jamais de la grâce : « dissoudre la pensée dans l'image », pour reprendre ses mots, à travers un état de plénitude. Jusqu'à *Camille Claudel*, la réflexion de philosophe de Dumont asseyait encore l'armature de ses films. Désormais, ne demeure que l'infime fragilité de l'humanité qu'il filme. Entre le corps et la parole malmenés de l'actrice Juliette Binoche et la présence brute des handicapés mentaux qu'elle côtoie existe un

espace de tension et de beauté qui échappe à la description, et à tout calcul. La grâce ne semble plus issue de la construction d'un plan ou d'un travail avec les acteurs, c'est au contraire le cinéma qui émane d'elle, et avance en la captant. Lorsque le film renoue avec la pensée mystique, c'est avec le personnage de Paul Claudel, dont les paroles ne répondent ici ni à sa littérature, ni à son comportement face à la misère de sa sœur : elles ne sont que l'expression prosaïque de la grâce, qui disparaît aussitôt qu'on la nomme. On a presque là le reflet moqueur du cinéaste qui la cherche comme on cerne un concept. Ayant dépassé cela, le cinéma de Dumont semble frappé de sagesse, et on imagine mal qu'il puisse revenir en arrière. – Apolline Caron-Ottavi

« La part de mysticisme de ses films consiste en la recherche continue d'un état de grâce, imperceptible, qui existe par-delà l'humiliation, la méchanceté, la violence... »

Victor Erice



Cinéaste parcimonieux s'il en est (trois longs métrages et quelques courts en 40 ans; en 2012, il a participé à *Centro historico*, film à sketches dont il partage le générique avec Kaurismäki, Oliveira et Pedro Costa), Victor Erice n'en est pas moins un acteur essentiel du cinéma actuel. Quiconque, cinéaste ou simple spectateur, a été exposé à l'un ou à l'autre de ses films, en sera obsédé pour des années à venir.

Grand admirateur de Nicholas Ray à qui il a consacré une importante biographie-essai (*Nicholas Ray y su tiempo*, avec Jos

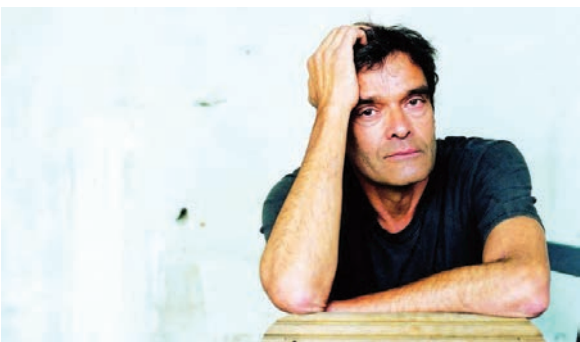
Oliver, en 1986), Erice, comme son maître américain, est fasciné par les hommes, leurs errances et leurs contradictions. S'ajoute à cet humanisme du discours une ouverture sur le rêve qui traverse l'œuvre jusque, et avec une force exceptionnelle, dans *La morte rouge*, le court métrage qu'il a tourné pour l'exposition partagée avec Abbas Kiarostami, à Barcelone et à Beaubourg, en 2007.

Être confronté à *L'esprit de la ruche* (1973) et au regard de la petite Ana Torrent, c'est mieux comprendre le mystère de l'enfance. La dimension onirique déterminante de ce regard enrichit tout ce sur quoi il se pose. Ana, découvrant le *Frankenstein* de James Whale dans le cinéma itinérant de son village, butte sur la frontière qui sépare son monde, le vrai, du monde des adultes, façonné par quarante ans de dictature franquiste. Comme chez Welles, ou chez Godard, ce premier film révèle immédiatement un authentique cinéaste, un regard perçant, un sens de l'espace évident et une capacité à trouver la poésie au cœur des choses. Cet art exceptionnel, réaffirmé avec *El sur* (1983),

prendra une dimension nouvelle avec *Le songe de la lumière* (1992). Le film, qui se présente comme un documentaire sur le grand peintre espagnol Antonio Lopez Garcia, devient rapidement une réflexion (non dénuée d'humour) sur le temps qui passe, sur la vie qui partout se glisse dans ce temps. Cinéaste lumineux, Victor Erice est un poète discret dont le regard éclaire avec une intensité peu commune un monde où les hommes, même soumis à la dictature, trouvent moyen de rêver. En attendant qu'Erice tourne à nouveau, *La morte rouge* constitue une sorte de point d'orgue à sa trop brève filmographie : méditation lyrique sur le cinéma et les traces qu'il laisse dans notre mémoire, le film s'inspire de l'histoire personnelle du cinéaste, qui, comme son héroïne et au même âge, est bouleversé par le visionnement d'un film qui va changer sa vie. – Robert Daudelin

« Victor Erice est un poète discret dont le regard éclaire un monde où les hommes, même soumis à la dictature, trouvent moyen de rêver. »

Harun Farocki



L'œuvre d'Harun Farocki ne cesse de s'interroger sur les images, ou plutôt d'interroger les images. Du film amateur à l'enregistrement d'une caméra de surveillance, d'archives historiques à des images de synthèse militaires, Farocki a souvent récupéré, confronté, recadré les images du monde. Sa démarche consiste toujours à leur redonner une identité, et à nous permettre de les lire, au-delà de leur simple existence, dans le discours politique et historique qu'elles énoncent

lorsqu'elles se rencontrent. Dans la même perspective, lorsqu'il tourne ses propres images, celles-ci prennent en quelque sorte une dimension d'archives. Harun Farocki est en cela l'un des pionniers de ce que l'on pourrait appeler le documentaire essai, et l'un des rares à avoir su se tourner vers l'art contemporain et l'installation dans une continuité avec le cinéma, de façon à ce que la frontière entre les deux formes d'art soit effacée par leur complémentarité. Dans *In Comparison*, Farocki ne se contente pas de documenter la construction de murs en brique : il fait de ce geste primaire, aux quatre coins du monde et projeté sur quatre écrans, le témoignage d'une temporalité du travail en forme de question ouverte, incitant le regard à se placer à côté de l'image habituelle du monde globalisé. Dans ses films les plus récents, il filme ce que personne n'a osé filmer de façon aussi brute : des réunions de cadres en entreprise. *Ein Neues Produkt* est ainsi

la chronique d'un discours qui se veut rationnel et inventif sur les conditions de travail des employés, mais révèle en fait le travail à temps plein de l'employeur pour les conditionner ! Ici, Farocki n'a même plus besoin de voix off pour mettre au jour l'envers d'une image : c'est le montage, centré sur les expressions orales ou faciales des cadres et alimenté par les schémas ou simulations numériques de leurs projets d'espace, qui transforme une scène insipide en un théâtre de l'absurde, à la fois hilarant et d'une violence inouïe. En s'aventurant à filmer ou à réemployer toujours de nouvelles images de notre monde contemporain, Farocki invente aussi de nouvelles façons de le filmer, et parvient ainsi à nous offrir de véritables « images » du monde. — Apolline Caron-Ottavi

« Farocki est l'un des rares à avoir su se tourner vers l'art contemporain et l'installation dans une continuité avec le cinéma. »

Dominic Gagnon

Et Dominic Gagnon (ré)inventa le (nouveau) cinéma au temps des nouveaux médias... En 2008, lorsqu'il entreprend *RIP in Pieces America* (2010, DVD *24 images*, n° 162), le Web fait certes partie de notre quotidien et YouTube a trois ans (et est avalé par Google en 2006). Pourtant Internet est un médium encore à naître que le cinéma utilise essentiellement comme support de diffusion. YouTube est déjà devenu ce puits sans fond et sans fin. Mais peu de gens perçoivent alors son potentiel inouï que Dominic Gagnon va déceler tout d'abord puis utiliser à des fins de création. Ce potentiel, c'est celui que d'innombrables « vloggeurs » auront su faire fructifier, cette liberté de hurler leur solitude, leur malaise et surtout d'exercer cette fameuse liberté d'expression, pilier de la Constitution américaine, qu'Internet permet (à peu près puisque le cinéaste nous expliquait qu'il a utilisé des vidéos qui ont été censurées par la suite). Cette Amérique d'après le 11 septembre 2001 a donc ses histoires (non officielles), ses théories (du

complot), son champ de bataille ; c'est une base de données gigantesque, décourageante peut-être pour les sociologues, les anthropologues, les archéologues et autres chercheurs. Mais la force de Dominic Gagnon est d'être un héritier, celui de Lipsett et des collages, des artistes du *found footage*, du Chris Marker du *Fond de l'air est rouge*, du Guy Debord de *La société du spectacle* ou encore du grand rêve d'émancipation et de démocratisation de la vidéo. Cette base de données, ces « fragments d'une Amérique en morceaux » (voir n° 159, p. 46), il a fallu la fouiller jusqu'à la nausée puis l'ordonner, la structurer, la plier, la déplier. En trois films (*RIP...*, les hommes ; *Pieces and Love All to Hell*, les femmes ; *Big Kiss Goodnight, joetalk*) et déjà deux à venir (les enfants et *L'espace de la société*), le cinéaste non seulement donne une voix aux sans-voix avec une rare lucidité, mais il commet l'une des œuvres les plus engagées du moment, en plus de sortir le Web du Web pour l'afficher sur grand écran en ouvrant la voie à un documentaire nouveau genre dont les



images et les sons seraient puisés à même la plus vaste et la plus incroyable fiction du réel qu'on puisse imaginer, sorte d'ultime société du spectacle. — Philippe Gajan

« Gagnon ouvre la voie à un documentaire nouveau genre dont les images et les sons seraient puisés à même la plus vaste et la plus incroyable fiction du réel qu'on puisse imaginer. »

Denis Gheerbrant

Lors de son passage aux RIDM, en 2010, Denis Gheerbrant avait employé après la projection de *Marseille dans ses replis* cette belle formule pour parler de son œuvre et de sa démarche: «Il faut éviter la dictature du sujet.» Éviter la dictature du sujet, c'est d'abord être sensible au réel et accepter que le cinéma naisse de lui. Dans cette *Lettre à Johan van der Keuken* qu'il réalisait à la mort du documentariste néerlandais en 2001, le cinéaste français nous parle de l'écoute de la musique du monde, souligne l'importance de savoir s'arrêter pour jouir de la beauté d'un paysage, affirme qu'il faut apprendre à laisser l'image émerger par elle-même de la réalité. Filmer, c'est se laisser aller à la dérive dans un milieu sur lequel on accepte de poser un regard neuf, être patient, être sensible à l'imprévu. «Décider de ne pas décider.» Errer. Les trois années qu'il a passées à Marseille pour réaliser son superbe cycle sur cette ville, *La République Marseille*, Gheerbrant semble les avoir consacrées à parfaire cet art de l'errance

et de l'écoute qui fait de son cinéma l'un des plus riches du paysage documentaire contemporain.

Travaillant tout à fait seul, sans l'aide d'une équipe qui inscrirait dans le réel le poids d'une «institution cinématographique», le cinéaste arrive à n'imposer aucune pression artificielle sur la vie. Il se fait aussi léger que possible, laisse les gens qu'il filme parler librement. Pareillement, son engagement politique ne s'avère d'aucune manière autoritaire. Chez lui, la dimension politique émane tout naturellement du milieu: Rolf, que l'on rencontre dans *Les quais*, est l'héritier des luttes syndicales qui ont marqué l'histoire du port de Marseille. Pour Gheerbrant, il est inutile de raconter ce passé, puisqu'il est toujours vivant, à la lisière du présent. Ailleurs, la parole, à la fois mémoire et combat, dicte le rythme des *Femmes de la cité Saint-Louis*, et le filmeur solitaire, conscient que cette parole est précieuse, écoute. Mais, plus encore, il apprend au spectateur à écouter autrement, à



«être ouvert». Cette expression utilisée à tort et à travers, Gheerbrant lui redonne tout son sens, toute sa noblesse. — Alexandre Fontaine Rousseau

«... se laisser aller à la dérive dans un milieu sur lequel on accepte de poser un regard neuf. «Décider de ne pas décider.» Errer. »

Michael Glawogger



L'Autrichien Michael Glawogger est un cinéaste prolifique, alternant documentaires et fictions, après s'être essayé à ses débuts à l'expérimental. Mais c'est avant tout par sa trilogie

documentaire sur le travail: *Megacities* (1998), *Workingman's Death* (2004) et *Whore's Glory* (2011) qu'il a marqué le cinéma contemporain par une démarche remarquable, par sa capacité à mettre en scène de façon saisissante des sujets arides, sans jamais tomber dans la complaisance ou l'esthétisme de la misère. Chacun de ces trois films explore une même condition humaine aux quatre coins de la planète: la survie dans quatre mégapoles (*Megacities*), cinq états du travailleur prolétaire dans un monde où il n'est plus vraiment visible (*Workingman's Death*), trois formes de prostitution féminine (*Whore's Glory*). Il y a des risques à adopter ces perspectives multiples qui sont celles de la mondialisation. Mais Glawogger ne cède jamais à la facilité de la comparaison: les espaces qu'il choisit sont mis en tension, les frontières se dissolvent (entre pays dits du nord et du sud, entre contextes traditionnels et conséquences du capitalisme), et il s'en dégage une véritable réflexion sur l'expérience humaine du travail. Un chapitre n'est pas là pour

relativiser celui qui suit ou précède, mais pour lui répondre, et on ne se retrouve ainsi jamais dans le «cas particulier», l'anecdote ou l'approche didactique. Enfin, ces choix n'empêchent pas l'individu de demeurer au centre de ces immenses fresques. Glawogger ose magnifier les hommes et les femmes qu'il filme sans jamais adoucir leur condition ou la violence de ce qu'ils vivent. Les couleurs, les envolées musicales, l'ampleur des cadrages et des mouvements de caméra ne font que souligner leur courage ou leur acharnement à vivre, sans jamais dissimuler la réalité de leur souffrance ou, pire, de leur résignation. En affirmant que le cinéma documentaire se doit d'être avant tout du cinéma, Glawogger offre à ceux qu'il filme un espace nécessaire pour exister dignement. — Apolline Caron-Ottavi

«Glawogger ose magnifier les hommes et les femmes qu'il filme sans jamais adoucir leur condition ou la violence de ce qu'ils vivent. »

Jean-Luc Godard

En un demi-siècle, Godard a tout réinventé du cinéma : le récit, le montage, le son, le rapport à l'Histoire, s'emparant sans cesse des outils de la technique pour mieux servir le désir qui l'a toujours animé, celui de libérer le langage. Le libérer pour lui permettre d'affronter son époque. C'est pourquoi le cinéma de Godard est avant tout « une forme qui pense », jamais au repos, propulsée par une quête dont il expose le mouvement même. Penser, c'est rapprocher des idées, des images, des sons qui, dans les constructions de cet agitateur de formes, entrent en résonance par un jeu d'associations inattendues et de ruptures continues. C'est de cette constellation d'éléments souvent sans lien apparent que surgit une vérité qui se cristallise au-delà de toute réflexion discursive. La vérité est chez lui de l'ordre de l'image, de ce qui « fait image » par l'orchestration de collisions foudroyantes qui est pure poésie. Penser, créer devient alors un acte de résistance : cela engage l'être tout entier et l'engage dans

l'Histoire, car c'est seulement à cette condition qu'il est possible de saisir les mutations du monde présent.

Si *Sauve qui peut (la vie)* avait marqué en 1979 un point de passage vers l'invention d'un mode narratif polyphonique qui accomplit la fusion du cinéma, de la littérature, de la peinture et de la musique, les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) constituent, elles, un tournant décisif dans la volonté de Godard de proposer une nouvelle expérience de la mémoire et du cinéma – et du cinéma en tant que mémoire – faisant exploser toutes les prisons esthétiques. Son cinéma acquiert dès lors une ampleur de vue qui se présente comme une traversée des temps obscurs du XX^e siècle et de sa barbarie (*For Ever Mozart, Notre musique*) ; traversée qui se fera plus brutale, mais aussi plus libre que jamais avec *Film socialisme* en se heurtant au chaos d'une Europe à l'agonie. Ce film plonge par la forme au cœur de l'effondrement d'une civilisation dont elle devient l'écho, faisant



du chaos cela même qui propulse la pensée et transforme la représentation du monde. Détruire pour mieux réinventer : « la liberté coûte cher », nous dit Godard. Mais elle est notre seule arme contre la nuit qui étend son ombre. – Marie-Claude Loisel

« La vérité est chez lui de l'ordre de l'image, de ce qui « fait image » par l'orchestration de collisions foudroyantes qui est pure poésie. »

Philippe Grandrieux

Conquérant de nouveaux territoires en explorant les mêmes espaces, Philippe Grandrieux met en avant ses personnages et leur monde environnant, ouvrant une voie qui communique directement avec la part animale en nous, à la fois émotive et viscérale. Les idées qu'il choisit de transmettre sont souvent ambiguës et exigeantes, produisant une fervente agression sur nos sensibilités trop préservées, rendant son imagerie aussi perçante qu'immortelle. *White Epilepsy*, son dernier film, est l'aboutissement logique du travail de cet artisan des corps dans l'espace, corps enlacés dans une intimité périlleuse, étouffante. Son cinéma de la cruauté repense film après film l'alternative, l'altérité et l'altercation, remettant à l'épreuve les notions de filmage, d'interaction et de confrontation. Les films de Philippe Grandrieux sont des contes hermétiques de l'amour chimérique sur fond de désolation, qui divisent le public en brouillant ses repères et subissent parfois un rejet catégorique de la part de

l'intelligentsia critique. Pourtant, *Sombre, La vie nouvelle, Un lac* (et sans doute *Fièvre*, nouveau projet de fiction sur les rails), rallient constamment de nouveaux partisans pour qui ce cinéma de l'extrême, fondé sur une recherche philosophique de l'affliction, est un magnifique geste de bravoure avant-gardiste. À travers un cinéma sans frontières, qui abolit les limites fabriquées entre les nations et les cultures, les images et le son, la matière et la lumière, la rationalité et l'instinct, Grandrieux cherche de nouvelles manières d'observer le monde pour le modifier socialement et esthétiquement. Dans *Masao Adachi*, il présente le cinéaste non plus comme un provocateur ou un hors-la-loi, mais comme une figure héroïque pour qui les frontières entre le monde physique et mental, entre les domaines de la vie et de l'art, renvoient continuellement à une énigme. À l'image d'Adachi, Grandrieux est un cinéaste révolutionnaire qui prône une attitude insurrectionnelle de l'art, un agitateur de l'image et des expérimentations convulsives



qui reflète pleinement son époque tout en étant en avance sur son art. Un cinéma combatif donc, depuis ses débuts, et nécessaire, s'il en est. – Serge Abiaad

« Grandrieux est un cinéaste révolutionnaire qui prône une attitude insurrectionnelle de l'art, un agitateur de l'image et des expérimentations convulsives... »

James Gray



Ya-t-il cinéaste plus pessimiste, au fond, que James Gray? Le New-Yorkais d'origine ukrainienne aura imposé sa marque comme un des derniers grands tragédiens du cinéma contemporain. Dostoïevskien, son cinéma est fait de

déchirures familiales (les deux frères forcément ennemis, l'un truand, l'autre flic, de *We Own the Night*; le jeune homme sortant de prison et devenant la cible de sa famille dans *The Yards*, le tueur à gages retournant à ses risques et périls dans son quartier natal dans *Little Odessa*) ou de dilemmes amoureux impossibles à résoudre (le cœur de la protagoniste de *Immigrant*, jeune Polonaise débarquée aux États-Unis, ne peut choisir entre celui qui l'aime naïvement et celui qui l'aime pour mieux la détruire; celui du jeune homme de *Two Lovers* est scindé entre sa promesse et sa voisine). Mais si le noir semble être la couleur de prédilection de ce cinéma ample et ambitieux, c'est encore sa quête perpétuelle et infinie d'une possible rédemption des hommes qui le caractérise. La souffrance devient alors un moyen, plus qu'une fin, pour sortir l'homme de la fange, de la boue, des pratiques mafieuses et lui faire entrevoir l'espoir, ténu mais réel, de réussir enfin à

trouver la paix. À moins que la mort ne le délivre avant. Si, formellement, le cinéma de James Gray s'inscrit dans la lignée des grands drames classiques, usant des ombres et des lumières comme autant de voiles découpant les visages torturés de ses héros, ou de la profondeur de champ pour mieux laisser l'image dévoiler le paysage sordide des quartiers new-yorkais, c'est grâce à son regard unique sur le destin de l'humanité qu'il se singularise. Ni pieux ni complaisants, ses films refusent la stylisation gratuite d'une violence sanguinaire, tellement à la mode ces temps-ci, pour mieux en faire l'un des outils de sa réflexion passionnante et continue sur l'état de l'humanité. Une humanité qui n'aura d'autre choix que de déposer les armes, un jour, pour enfin espérer regarder le soleil. – Helen Faradji

« Le New-Yorkais d'origine ukrainienne aura imposé sa marque comme un des derniers grands tragédiens du cinéma contemporain. »

José Luis Guerín



La première patrie de José Luis Guerín est le cinéma. Sa cinéphilie, travaillée par les mânes de Murnau, Chaplin, Lang, Renoir, Flaherty, Ozu, et nourrie des découvertes des films de Bresson, Godard, Marker, Erice, Rohmer, Buñuel, s'est bâtie, sous Franco, au fil des ciné-clubs de sa jeunesse et puis, très vite, par des virées à Paris, à la Cinémathèque française et dans les salles du Quartier latin qui lui sont devenues familières.

Alors que Guerín a eu très tôt la conviction qu'il réaliserait des films, ceux-ci donnent le sentiment d'être le fruit de hasards. Il n'y en a pas deux qui se ressemblent et aucun ne paraît souffrir ni du poids de l'histoire de cet art, le dit « septième », ni de la perte de son aura. Aller filmer en Irlande sur les lieux du tournage de *The Quiet Man* de John Ford, l'entraîne à une déterritorialisation toute personnelle des frontières entre documentaire et fiction, entre mémoire affective et découverte d'une région et de ses habitants (*Innisfree*, 1990). Avec *Le spectre de Thuit* (1996), il part sur les traces d'un vieux film amateur muet qu'il a en fait réalisé lui-même. Plus tard, il s'immerge plusieurs mois dans un quartier de Barcelone en pleine transformation (*En construcció*n, 2001). Le succès de *Dans la ville de Sylvia* (2007) l'amène à arpenter l'internationale des festivals, voyages au cours desquels il filme ce qui deviendra *Guest* (2010).

C'est en prenant comme point de départ le cinéma, « rédemption de la réalité matérielle »

(Kracauer), « monde qui s'accorde à nos désirs » (Mourlet), que Guerín arrive au réel (celui du documentaire). Il s'invente ainsi des chemins de traverse, fidèle à la magie intacte des bandes Lumière, ce « royaume des ombres » (Gorki), et riche d'une liberté toute contemporaine, qui peut passer des supports professionnels en haute définition à la vidéo granuleuse, de l'image-mouvement à la photo, des salles de cinéma aux cimaises des musées (voir la correspondance filmée qu'il a entretenue avec Jonas Mekas, présentée récemment au Centre Pompidou à Paris).

Il dit aussi avoir l'impression de n'avoir pas encore trouvé sa voie, de n'en être qu'à des esquisses. Inlassable explorateur, Guerín est à la fois d'hier, d'aujourd'hui et de demain. – Jacques Kermabon

« Il n'y a pas deux de ses films qui se ressemblent et aucun ne paraît souffrir ni du poids de l'histoire de cet art ni de la perte de son aura. »

Alain Guiraudie



Placé sous le signe du rêve inatteignable et de la quête éternelle, le cinéma d'Alain Guiraudie arpente un monde sans mesure, qui est à la fois le nôtre et son excroissance fabuleuse. Son territoire imaginaire est composé de plaines et de forêts, d'inextricables dédales qui, tous, recèlent un secret, un mystère, qu'il soit ounaye (animal mi-mouton mi-vampire que nous ne verrons jamais dans *Du soleil pour les*

gueux), dourougne (racine aphrodisiaque du *Roi de l'évasion*), silure dans son plus récent film, *L'inconnu du lac*, ou un de ces insaisissables guerriers qui traversent la géographie fantastique guiraudienne comme autant de figures légendaires venues de très loin.

Depuis le veilleur du court métrage *Tout droit jusqu'au matin* (1994) qui, nuit après nuit, court après l'homme qui repeint les murs de la ville en rouge, les films de Guiraudie sont peuplés de personnages qui en pourchassent d'autres sans jamais parvenir à leurs fins. C'est que les voies du conte sont ici empruntées pour nous faire prendre de la hauteur et accéder à des considérations philosophiques sans quitter l'expérience intime du monde ni le champ du politique (voir les questions soulevées par la shampooineuse de *Du soleil...* autant que par le biopouvoir qui se profile dans *Le roi...*). Et si les personnages marchent, courent, errent sans cesse, tournent littéralement en rond dans d'étranges chorégraphies

dont l'absurdité, par son caractère répétitif et inexorable, a quelque chose de beckettien, c'est non seulement que les pas mettent ici la pensée et la parole en marche, mais aussi que cette poursuite – celle d'un rêve inaccessible, qui n'a de valeur que s'il le reste – est la seule raison d'être de l'existence. Il s'agit toujours en fait pour Guiraudie d'une manière de faire vivre des êtres et des corps, de les lier les uns aux autres par une rencontre qui érotise ce qu'il y a de nécessairement politique dans le fait d'appartenir à un monde commun. À travers tous ces êtres qui se cherchent, le cinéma de Guiraudie ne cesse de poser la question de la place de chaque individu, en tant qu'être désirant, dans la société et du rôle du cinéma face à cette place qu'il occupe. – Marie-Claude Loisel

«... le cinéma d'Alain Guiraudie arpente un monde sans mesure, qui est à la fois le nôtre et son excroissance fabuleuse.»

Patricio Guzman

À 21 ans Patricio Guzman fut assistant de Joris Ivens sur un de ses plus beaux films, *À Valparaiso*. Avec le recul, comment ne pas voir dans cet illustre parrainage une sorte de feuille de route de la carrière du plus célèbre documentariste chilien? *La bataille du Chili*, cette immense trilogie à laquelle il s'attaque après l'élection de Salvador Allende, le conduit à filmer à chaud le coup d'État du sinistre général Pinochet. Œuvre engagée, la trilogie est une véritable leçon d'histoire, c'est aussi une leçon de cinéma: comment le cinéaste peut-il devenir témoin de son temps, comment ses outils peuvent-ils devenir outils de connaissance, d'analyse, voire de contestation. Cet engagement (cet entêtement) à écrire l'histoire du Chili avant que le pouvoir réactionnaire en ait effacé les traces deviendra une véritable mission pour Guzman qui poursuivra pendant 30 ans ce travail d'archiviste, de mémorialiste, jusqu'aux deux ultimes portraits de Pinochet (*Le cas Pinochet*, 2001) et

d'Allende (*Salvador Allende*, 2004). Homme de terrain, solidaire des luttes qui gardent en vie son pays, Guzman a été rattrapé par l'histoire dont il veut garder la trace: Jorge Müller, chef opérateur de *La bataille...* fut assassiné par les sbires de Pinochet et Guzman dut s'exiler.

Point d'orgue lyrique de cet immense périple consacré à l'histoire de son pays, *Nostalgie de la lumière* qu'il réalise au Chili en 2010 utilise ses souvenirs d'enfance et sa fascination d'alors pour l'astronomie pour nous parler à nouveau... du Chili, de Pinochet et de ses victimes dont les os réduits en sable sont mêlés au sol du désert d'Atacama, là où justement on achève d'ériger les plus puissants télescopes du monde: ces fragments d'os, impossibles à identifier, auront désormais pour voisins des étoiles inconnues qu'aucun dictateur ne pourra jamais faire disparaître. Ce grand film poétique, le chef-d'œuvre de Guzman, marque la réconciliation entre engagement et création: le cinéaste peut désormais regarder



son pays en face, en toute sérénité, du fond de son enfance et continuer à nous dire tout ce qu'il croit nécessaire de nous en dire. – Robert Daudelin

«Cet engagement à écrire l'histoire du Chili avant que le pouvoir réactionnaire en ait effacé les traces deviendra une véritable mission pour Guzman...»

Michael Haneke



Depuis ses débuts au cinéma en 1989, Michael Haneke poursuit sa voie en solitaire, loin des modes et des engouements idéologiques passagers, en explorant de nouvelles avenues thématiques et stylistiques dans chacun de ses films. Ainsi, *Benny's Video* n'a rien à voir avec *Le ruban blanc*, pas plus que *Funny Games* avec *Amour*. Une diversité rare, qui étonne toujours.

C'est sans effets tapageurs, dans la nuance,

qu'il contribue à faire évoluer le cinéma actuel, même si ses films se situent le plus souvent aux limites de la provocation aux yeux de certains. Sa prise de position en faveur de l'euthanasie, dans *Amour*, et sa lecture de la préfiguration du nazisme, dans *Le ruban blanc*, en auront décoiffé plus d'un. Mais ce vent de renouveau, qui souffle sur les braises au besoin, relance des questions de société importantes, et il y parvient au moyen d'un dispositif minimaliste qui incite le spectateur à repenser l'avenir même du cinéma autrement que dans l'optique réductrice de ses mutations technologiques, par exemple.

Après avoir expérimenté la haute définition dans *Caché*, qui est une illustration troublante du pouvoir trompeur des images sur la perception du spectateur – on peut y voir le fil conducteur de toute son œuvre –, Haneke serait même devenu provisoirement réfractaire au tournage en numérique, tout en reconnaissant les possibilités techniques du support au stade du montage, comme

moyen de transfert et de transformation de l'image, etc. Mais, les recherches de ce mélomane avéré appliquées au cinéma sont certes d'ordre plastique, mais aussi musicales, rythmiques. Par exemple, l'utilisation du plan-séquence dans ce même film exploite sur la durée, d'une façon convaincante, l'idée d'enfermement. Dans *Amour*, d'une approche plus traditionnelle en apparence mais singulièrement audacieuse (le film a même été tourné en numérique avec la nouvelle caméra Alexa Raw), c'est plutôt l'utilisation combinée du silence et du hors-champ qui rythme le drame. Bref, en préservant une part de mystère et d'ambiguïté dans ses récits, Haneke scrute, au moyen du numérique et de l'argentique, la part d'ombre qui se tapit dans nos consciences. Sujet inépuisable s'il en est. – Gilles Marsolais

« ... en préservant une part de mystère et d'ambiguïté dans ses récits, Haneke scrute la part d'ombre qui se tapit dans nos consciences. »

Todd Haynes

Ce cinéaste américain à la maigre filmographie est l'un des maîtres absolus du pastiche. Cette affirmation peut sembler surprenante à une époque où les rois de la référence sont nombreux. Après tout, les frères Coen et Tarantino ne sont pas des amateurs en la matière, sans même parler de la quasi-totalité du cinéma américain actuel, qui ne semble fonctionner qu'au recyclage/hommage/détournement ludique.

Si Haynes n'a rien à envier à la virtuosité technique et au bagage cinéophile de ses collègues (*Far From Heaven* reprend à la perfection le style sirkien), son approche se distingue toutefois par la complexité de son rapport au passé et la profondeur exigeante de ses juxtapositions de citations. Chez Haynes, la compréhension des références n'est pas un ajout jouissif pour le simple plaisir du spectateur, mais un élément indispensable au déploiement d'une réflexion originale sur l'art et les politiques de représentation.

Son rapport au passé procède d'un double mouvement d'hommage et de

repositionnement. Lorsqu'il mime l'esthétique de Douglas Sirk, son objectif est d'en explorer à la fois la complexité formelle et thématique, mais aussi d'en relever les limites idéologiques. Le spectateur est ainsi invité à mettre en perspective les conventions formelles historiques et à porter un regard critique sur l'évolution des politiques raciales et sexuelles.

Dans *I'm Not There*, sa grande œuvre des années 2000, il multiplie les citations et le recyclage de nombreux genres cinématographiques pour faire de Bob Dylan une figure culturelle aussi paradoxale qu'indispensable, capable de tisser au sein de son image publique des liens entre tous les mouvements sociaux majeurs de l'histoire récente des États-Unis. L'émergence des syndicats, les révoltes raciales, la contestation de la guerre du Vietnam et la montée de l'individualisme matérialiste et désillusionné deviennent intrinsèquement liées par un travail de montage d'une rare complexité sur l'image et le son. Le pastiche n'est jamais une fin en soi chez



Haynes. Il n'est que l'outil indispensable au développement d'un nouveau regard critique sur notre société et ses modes de représentation. – Bruno Dequen

« Chez Haynes, la compréhension des références est un élément indispensable au déploiement d'une réflexion originale sur l'art et les politiques de représentation. »

Don Hertzfeldt

À 36 ans, Don Hertzfeldt a réalisé une douzaine de courts métrages et il est l'un des animateurs indépendants américains les plus populaires. Son travail, à la fois épuré, créatif et original, est composé de bonshommes allumettes, dessinés comme des enfants pourraient le faire, vivant dans un monde quasi incolore ou sur fond uni. En résumé, ce sont quelques traits noirs qui bougent sur une feuille de papier blanc. Les couleurs sont minimales : le rouge du sang dans *Wisdom Teeth* ou *Rejected*, par exemple, ressort d'autant mieux qu'il est utilisé comme une simple tache redondante dans un univers immaculé.

Comment parvient-il à renouveler l'animation avec si peu de chose ? À une époque où les écrans sont saturés, où le graphisme le plus sophistiqué le dispute au mouvement, où l'hégémonie numérique a avalé le discours sur la matière, Hertzfeldt semble l'un des rares à revenir aux fondamentaux. Il dessine à la main, il anime image par

image en 35 mm en utilisant le moins possible l'informatique, et ses histoires sont relativement simples et toujours empreintes d'un humour noir qui frise le surréalisme et l'absurde. Ainsi, il parvient à aborder des thèmes plus graves et philosophiques sans se départir de son sens du comique dans la trilogie sur le personnage de Bill : *Everything will be OK, I'm so proud of you* et *It's such a beautiful day*.

Bien que ses personnages soient les « positifs » du fantoche fantasmagorique d'Émile Cohl, Hertzfeldt se réapproprie et transfigure le dessin animé. Le montage de sa trilogie, à base de *split-screens* ouverts en iris, offre une singulière multiplication de points de vue, pures représentations mentales. De même, l'utilisation du motif de la boucle, et l'ajout de photographies ou images abstraites en mouvement – le *Baume in Herbst* de Kurt Kren et les films de Stan Brakhage ne sont pas loin – poussent la paranoïa du personnage dans ses derniers retranchements. Sa folie est un



Autoportrait

peu la nôtre et son monde devient un monde à part, à la frontière de myriades d'autres. – Nicolas Thys

« Sa folie est un peu la nôtre et son monde devient un monde à part, à la frontière de myriades d'autres. »

Werner Herzog

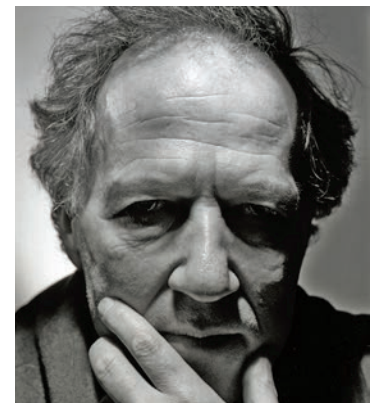
Peu de cinéastes semblent aussi libres que Werner Herzog. Non seulement ce cinéaste mythique – et auto-mythifié – du nouveau cinéma allemand des années 1970 est-il toujours aussi prolifique, mais il est l'un des rares réalisateurs à proposer en fiction autant qu'en documentaire un regard aussi unique qu'irrévérencieux et inclassable.

Depuis dix ans, les grands succès de sa production documentaire (*Grizzly Man*, *Encounters at the End of the World*, *Cave of Forgotten Dreams* et *Into the Abyss*) ont quelque peu éclipsé ses œuvres fictionnelles. Pourtant, ces deux pans de sa filmographie procèdent d'une même approche oblique qui juxtapose de façon toujours surprenante satire, élans lyriques et distanciation ironique au profit d'une observation à la fois iconoclaste et complexe du monde. Le cinéma de Herzog est ainsi devenu avant tout un cinéma de juxtaposition révélatrice.

Le style herzogien ne relève pas tant de choix de mise en scène précis. Ses documentaires pourraient avoir été filmés par

n'importe quel caméraman compétent. Herzog ne s'en cache pas d'ailleurs, puisqu'il n'hésite jamais à utiliser des images existantes pour ses projets. Peu importe le cadrage, tout réside dans l'architecture finale du montage et les liens effectués par la voix off du cinéaste qui, de digression en digression, s'éloigne de son sujet immédiat pour en explorer les facettes les moins prévisibles. C'est ainsi que ce trublion réussit à détourner le propos anti-peine de mort d'*Into the Abyss* en un portrait dévastateur des quartiers défavorisés du Sud des États-Unis ou, dans un tout autre genre, qu'il parvient à se moquer à répétition de *La marche de l'empereur* dans *Encounters* avant de se décider à filmer le voyage d'un pingouin solitaire dont la mort inévitable représente pour lui la cruelle beauté absurde de la nature.

Dans *My Son, My Son, What Have Ye Done?*, sa meilleure fiction des dernières années, il juxtapose une esthétique de télé-réalité et une structure en flash back multipliant les délires psychologiques et les



scènes saugrenues. En dépassant/ridiculisant/observant la véritable démente ordinaire, il nous rappelle encore que la coexistence du drame, du ridicule et de l'absurde est le propre de notre monde. – Bruno Dequen

« ... sa filmographie procède d'une approche oblique qui juxtapose de façon toujours surprenante satire, élans lyriques et distanciation ironique... »

Mike Hoolboom



Ce cinéaste torontois est le véritable psychanalyste contemporain des images en mouvement. Depuis ses débuts, deux courants sous-tendent sa filmographie : d'un côté, les films ouvertement autobiographiques (*Mark* ou son dernier film, *Buffalo Death Mask*) ; de l'autre, une réflexion sur le statut politique des images (*Imitations of Life*, *Lacan Palestine*).

Cette dichotomie apparente est toutefois trompeuse puisqu'elle semble scinder son œuvre entre les projets relevant de l'autothérapie et les autres proches de l'analyse culturelle. Or, ce n'est pas le moindre des paradoxes de Hoolboom que de brouiller constamment les pistes. Ses projets les plus personnels se transforment constamment en réflexion sur la nature des images et la capacité du cinéma à représenter l'individu, alors que ses réflexions plus larges sont constamment parasitées par des voix off ou des images d'origine privée.

Inévitablement, sa démarche le rapproche des essais cinématographiques – et de la capacité d'observation oblique – de Chris Marker. Dans les deux cas, la question au cœur de cette démarche demeure : « Que nous disent les images ? » Partant d'une même question, leurs cheminements sont cependant très différents. Alors que Marker n'a eu de cesse de déployer son intelligence et son impressionnante culture sous de multiples formes, Hoolboom demeure quant à

lui toujours principalement obsédé par les mêmes paramètres théoriques et esthétiques. Le collage, la psychanalyse freudienne ou lacanienne et la politique sexuelle sont ses champs d'investigation privilégiés.

Pour Hoolboom, le monde est image, et cette image doit être psychanalysée. Loin de réduire la portée de son œuvre, cette idée permet de rendre compte de la singularité de son travail qui semble souvent provenir d'une nécessité vitale. C'est par les images que Hoolboom appréhende le monde et c'est par elles qu'il réfléchit sa propre vie – et la nôtre. Ce parti pris apporte à son cinéma un ton impudique et extrêmement personnel qui peut désarçonner de prime abord, mais qui permet souvent d'aller au cœur de notre fascination pour ces étranges images animées. – Bruno Dequen

« Pour Hoolboom, le monde est image, et cette image doit être psychanalysée. »

Hou Hsiao-hsien



Cinéma politique, même directement politique parfois, mais pourtant de l'intimité. Un cinéma du cri et du chuchotement, comme le suggère si bien Bérénice Reynaud, fortement lié au destin de son pays. On doit prendre la mesure du renouvellement formel qu'a apporté Hou Hsiao-hsien, principalement avec ses films réalisés sur sa terre natale. Avec leur beauté

raffinée, leur narration dense, exigeante pour, parfois, des récits presque indéchiffrables (si on ne connaît pas l'histoire de Taiwan), ses films sont d'une splendeur à couper le souffle. Ils mélangent tout à la fois l'histoire et la chronique personnelle. Ils acquièrent une universalité évidente parce qu'ils font se croiser avec élégance et en même temps avec frénésie engagement social et avancée formelle, le proche et le lointain, la cruauté et la morale, l'illusion et la sensualité.

Le cinéaste a reformulé ses thèmes au fil des ans. Plus autobiographique dans ses premiers films (comme *Les garçons de Fengkuei* et *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*), Hou se lance dans la fresque historique (comme *La cité des douleurs*, *Good Men*, *Good Women*, *Les fleurs de Shanghai*), avant de s'adonner aux tableaux intimes et contemporains (comme *Goodbye South*, *Goodbye, Millenium Mambo*, *Three Times*). Chaque fois, il pousse plus loin la question du rythme et du cadre. La lenteur est entretenue comme

pour mieux hypnotiser le spectateur, et le cadre est tellement travaillé, presque à rendre abstrait le paysage ou le décor, qu'il semble vouloir égarer le regard de ce spectateur. L'ordonnement des plans suit une stratégie scénographique qui cherche à établir des correspondances entre le dedans et le dehors, tout en multipliant les actions dans le même plan. Tout cela est subtil, car le trop-plein qui en résulte n'obstrue ni n'arrête la fluidité du récit. La linéarité est déconstruite, la fiction fracturée, notre vue perturbée, certes. Mais cette déstabilisation permet pourtant d'accueillir la tranquille douleur des personnages, leur désespoir inutile (puisque'ils sont dans la perte totale). C'est en cela que le cinéma de Hou Hsiao-hsien est grand et moderne. – André Roy

« ... ses films font se croiser avec élégance et en même temps avec frénésie engagement social et avancée formelle... »

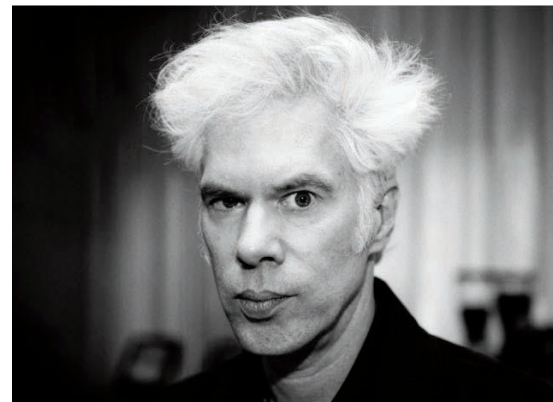
Jim Jarmusch

Jim Jarmusch peut de prime abord sembler peu prolifique. En 2012, il a pourtant fait paraître pas moins de trois albums en duo avec le luthiste néerlandais Jozef van Wissem – *Apokatastasis*, *Concerning the Entrance Into Eternity* et *The Mystery of Heaven* – sur lesquels les élans dissonants de sa guitare électrique évoquaient le souvenir de ces océans de distorsion qu'avait improvisés Neil Young pour accompagner les images du superbe *Dead Man* (1995). On apprenait, par la même occasion, que van Wissem allait signer la trame sonore d'*Only Lovers Left Alive*, premier film du cinéaste depuis le formidable *The Limits of Control* (2009).

Cette nouvelle n'a rien d'anodin puisque, dans le cinéma de Jarmusch, la musique occupe, et ce, depuis toujours, une place qui est tout sauf superficielle. Bien au contraire, il s'agit de l'une des pierres d'assise de son travail formel irréprochable, d'une extension parfaitement naturelle de son impeccable sens du rythme... Peut-on concevoir *Ghost*

Dog: The Way of the Samurai (1999) sans le hip-hop spectral de RZA? Peut-on penser à *Broken Flowers* (2005) sans avoir en tête *Yègellé Tezeta* du pianiste éthiopien Mulatu Astatke? Grand cinéaste mélomane, l'auteur de *Down by Law* trouve à chaque film le moyen de se renouveler par le biais de la musique.

Depuis *Dead Man*, Jim Jarmusch n'a réalisé que cinq films. Cette cadence s'avère, somme toute, à l'image d'un cinéma aussi calme et imperturbable que le sont ses héros. Cette élégante désinvolture avec laquelle opère l'Américain a même, sans contredit, contribué à ce que plane autour de son œuvre une aura quasi mystique. En fait, cette œuvre semble de plus en plus clairement exister en dehors de son époque, l'observer de biais depuis la marge, depuis un autre temps qu'elle construit patiemment, en résistant tranquillement à un présent dont elle se dissocie comme par effacement. Si bien que l'on attend désormais le nouveau Jarmusch sans vraiment l'attendre, jusqu'à ce qu'il



débarque en salles alors qu'on ne l'attendait plus – résurgence qui, d'une fois à l'autre, confirme un peu plus la pertinence de sa démarche. – Alexandre Fontaine Rousseau

«... cette œuvre semble de plus en plus clairement exister en dehors de son époque, l'observer de biais depuis la marge, depuis un autre temps... »

Rodrigue Jean



Image tirée d'*États du monde*

Par leur brûlante singularité et leur portée résolument politique, les films de Rodrigue Jean campent à l'avant-poste des mutations actuelles de l'image. Matière incandescente dans le champ documentaire, son cinéma se mesure déjà à l'aune de demain, ouvrant de nouvelles voies tant sur le plan de la pratique (ateliers d'écriture et formation de jeunes techniciens pour *Hommes à louer* et le projet *Épopée*)

que sur celui de la diffusion (capsules Web et longs métrages subséquents: *États du monde*, *États du moment*). L'homme est un visionnaire qui rêve une approche expérimentale de son art et un accès direct aux œuvres, loin des diktats de l'industrie. Depuis le beau et trop méconnu *La voix des rivières* (1997) habité par le deuil, Rodrigue Jean n'a eu de cesse de multiplier les projets, tant en documentaire qu'en fiction, qui induisent une certaine idée du cinéma basée sur l'idée de communauté et le sens du collectif. Peut-être faut-il y voir une manière acadienne d'être au monde, l'expression d'une identité forgée dans la résistance qui s'appuie sur la mise en place de réseaux affectifs et la prise de parole de communautés marginalisées, empressées de « dire nous dans les débris du monde ». À l'image de la poésie allumée de Gérard Leblanc, issue de la contre-culture américaine, dont le cinéaste a célébré « l'infini des mots » dans *L'extrême frontière* (2007). Mais la signature frontale, sans concession, est avant tout marquée d'émancipation, de

subversion, voire de guérilla (le choix de l'anonymat et la simple « intensité de ce qui est » dans *Insurgence* coordonné par le réalisateur), qui s'érige contre tous les pouvoirs pour documenter le réel (voir le pouvoir biopolitique sur la vie des corps d'un sous-prolétariat banni de la société et instrumentalisé dans *Hommes à louer*). Si elle se nourrit volontiers de philosophie pour penser notre époque (Debord, Foucault, Agamben, Rancière), l'œuvre est tout sauf théorique. Le désir s'y incarne avec force, les corps y sont traversés d'affects et les mots s'y embrasent pour donner lieu à une expérience de beauté, unique dans notre cinématographie, où « les formes sensibles de la vie collective » défient toutes les forces d'enfermement et de mort. – Gérard Grugeau

«... son cinéma se mesure déjà à l'aune de demain, ouvrant de nouvelles voies tant sur le plan de la pratique que sur celui de la diffusion... »

Bong Joon-ho



En quatre films, Bong Joon-ho s'est imposé comme l'un des cinéastes les plus admirables des dernières années sachant composer parfaitement entre cinéma d'auteur et cinéma grand public. Car si l'on se souvient des films de Bong Joon-ho, c'est

avant tout grâce à l'immense plaisir qu'on a eu à les regarder. Ce n'est pourtant pas un cinéma qui cède à la facilité, et chaque film est une prise de risque par rapport au précédent, explorant des genres très différents : la comédie (*Barking Dog Never Bite*), le thriller criminel (*Memories of Murder*), le film de monstres (*The Host*) ou bien le drame familial (*Mother*). Mais il y a une forme de liberté complète, et même de libération, dans la façon dont Bong Joon-ho conçoit ses films, et c'est ce qui fait qu'ils sont imprévisibles. Il excelle dans la façon de transformer la vie en chorégraphie musicale, sans pour autant que ce soit une forme de maniérisme, comme chez Park Chan-wook. Ces scènes emphatiques ou lyriques surgissent naturellement et sont de véritables clés qui ouvrent sur une autre dimension du récit. C'est grâce à leurs différentes couches de sens et de style que les films de Bong Joon-ho constituent une expérience intense. Même si le cadre narratif présente toujours le quotidien le plus quelconque, c'est un

cinéma du détournement, à la mise en scène sensuelle, où les détails les plus anodins se teintent d'une inquiétante étrangeté et où les situations même les plus tragiques peuvent à tout moment basculer dans l'absurde. Quant aux personnages, ils sont si l'on peut dire trop humains : parfois antipathiques, parfois lâches, parfois ridicules, mais pourtant toujours attachants. Bong Joon-ho ne les filme jamais d'un point de vue moralisateur, se situant sans cesse au-delà : les dilemmes ou les questionnements moraux qu'ils affrontent sont avant tout l'occasion de les révéler. Ce sont des antihéros qui deviennent des héros, non pas parce qu'ils accomplissent des choses admirables ou qu'ils sont admirables mais parce qu'ils vont au bout de leur quête, de leur cause, ou de leur obsession. Et en cela ils sont magnifiques. — Apolline Caron-Ottavi

«... c'est grâce à leurs différentes couches de sens et de style que les films de Bong Joon-ho constituent une expérience intense.»

Aki Kaurismäki

D'Helsinki au Havre, Aki Kaurismäki nous propose des fables dont la morale et la fausse naïveté déroutent autant qu'elles charment. Mais ces fables, aussi intemporelles puissent-elles paraître, sont clairement inscrites dans la conjoncture actuelle : les migrants du Havre et les itinérants d'Helsinki ne sont pas des personnages abstraits, loin de là : ce sont nos contemporains les plus démunis, ceux dont l'existence se limite habituellement à des statistiques.

Sans doute faut-il chercher dans son lourd passé de cinéphile (il a été critique de cinéma) les influences qui marquent la vingtaine de films, par ailleurs inclassables, du cinéaste finlandais. Abonné de la cinémathèque finlandaise, fondateur (et toujours directeur) avec son ami Peter von Bagh du Midnight Sun Film Festival, Kaurismäki a tout vu et assimilé avec un bonheur exceptionnel la leçon de ses cinéastes d'élection, Ozu et Sirk étant en tête de liste. Du grand maître japonais, il a retenu le goût du quotidien, la description des lieux

ordinaires et la sensibilité aux sentiments discrets ; de Sirk, une affection particulière pour le mélodrame, genre souvent décrié et qui pourtant, servi par des cinéastes inspirés (Fassbinder, bien sûr), est porteur d'émotions bien réelles. Cette connaissance de l'histoire du cinéma, qui jamais n'est de l'ordre référentiel, lui permet même de réaliser en 1999 un véritable film muet, *Juha*, bouleversant et en tout point fidèle aux canons du cinéma muet.

Entouré d'une famille d'acteurs exceptionnels (Kati Outinen, Matti Pellonpää, véritable double du cinéaste, malheureusement mort prématurément et que remplacent désormais Makku Petrola, André Wilms et quelques autres), qu'il installe dans des décors schématiques éclairés subrepticement, Kaurismäki recrée, film après film, mais sans jamais se répéter, un monde où les plus humbles luttent contre le chômage (*Au loin s'en vont les nuages*), la pauvreté (*L'homme sans passé*) ou la dureté du travail en usine (*La fille aux allumettes*). Mais toujours Kaurismäki



ajoute à ce tableau un rayon d'espoir (l'amour, la compassion, la solidarité) qui n'est pas la moindre qualité de ce cinéma minimaliste et essentiel. — Robert Daudelin

«Kaurismäki nous propose des fables dont la morale et la fausse naïveté déroutent autant qu'elles charment.»

Naomi Kawase

Avec ses accents d'autofiction placés sous le signe de l'abandon et du manque, le cinéma de Naomi Kawase se décline comme un journal intime en creux, hanté par les aléas de la naissance et la quête de filiation. À preuve, son premier court métrage, *Ni tsutsumarete* (*Étreinte*, 1993) et le documentaire *Kya ka ra ba a* (*Dans le silence du monde*, 2001) qui traitaient de la recherche du père et de la plaie à fleur de peau laissée par son absence. En 2004, le magnifique *Shara* était aussi un récit de reconstruction familiale s'articulant autour d'une disparition. *Chiri* (2012), dernier opus présenté à Venise et encore inédit au Québec, semble vouloir clore aujourd'hui le cycle des arborescences familiales en abordant le thème de l'effacement d'un corps aimé, celui de la grand-mère mourante (et mère adoptive) de la cinéaste, déjà vue dans *Katatsumori* (1994). Comme souvent dans le cinéma elliptique et tout en retenue de Naomi Kawase, la puissance du lien brûle sous la

surface et la déchirure du deuil creuse la chair, tout en ouvrant sur des zones invisibles qui tremblent secrètement. À ce titre, *La forêt de Mogari* (2007) constitue sans conteste chez la cinéaste l'expression la plus aboutie de cet art de l'intime qui n'aura jamais été aussi ample du fait de sa délicate inscription au sein d'un grand corps végétal traversé par l'essence du sacré. Plus proche de nous, *Hanezu, l'esprit des montagnes* (2011) se déployait aussi dans une nature protectrice et témoignait, sur un mode certes plus mineur, d'une même volonté de faire cohabiter à l'écran tradition et modernité, gestes du quotidien et mythes ancestraux, issus d'une culture panthéiste aux rhizomes infinis. Ancré indifféremment dans la fiction et le documentaire (*Genpin*, 2010), porté aujourd'hui par les technologies numériques, le cinéma hybride de Naomi Kawase excelle dans l'exploration des frontières poreuses entre les mondes. Nul doute qu'à la croisée de l'intime et du poétique, l'œuvre à venir



saura embrasser avec la même ferveur de nouveaux territoires narratifs qui permettront au vivant d'entrer en résonance avec toute la vie. – Gérard Grugeau

« ... le cinéma hybride de Naomi Kawase excelle dans l'exploration des frontières poreuses entre les mondes. »

Abdellatif Kechiche

Faire voir le monde dans ce qu'il peut avoir de plus cruel, de plus indigne, de plus laid, mais aussi de plus lumineux, de plus noble et de plus beau pour mieux refonder notre rapport à lui, à chaque film. Voilà comment l'on pourrait aborder le cinéma d'Abdellatif Kechiche, cinéaste français d'origine tunisienne enfin récompensé d'une palme d'or lors du dernier festival de Cannes pour son grand et émouvant *La vie d'Adèle*. En soi, l'idée fondatrice de ce cinéma peut paraître simpliste, banale. Elle combine pourtant avec une fluidité rare et une force irrésistible deux grandes traditions du cinéma français que l'on ne pensait pas si voisines : celle d'une âpreté et d'une puissance émotionnelle sans détour incarnée dans le cinéma de Maurice Pialat et celle d'un humanisme généreux mais non dénué du sens de la satire à la Jean Renoir. Plus important encore, le cinéma d'Abdellatif Kechiche, s'il perpétue de grandes lignées de cinéma (on pense encore à Pagnol pour son regard attentif sur les régions, hors des grands centres urbains), n'a jamais eu à imiter qui que ce soit

pour affirmer son unicité. Impossible de le nier, une image signée Abdellatif Kechiche se reconnaît au premier coup d'œil. Naturalisme pseudo-documentaire affirmant néanmoins à chaque plan sa croyance absolue en la vérité première de la mise en scène, montage tendu, haletant profitant d'ellipses senties, profondeur de champ capable de se déployer sur tous les territoires, même ceux des corps (*La vie d'Adèle* est en ce sens spectaculaire, intime et épique à la fois) : ses gestes de cinéma, amples et discrets, mais nets et marqués, se mettent admirablement, et constamment, au service de la vérité d'histoires profondément humaines. Le couple, dans *La faute à Voltaire* et *Adèle*, l'adolescence dans *L'esquive*, la famille dans *La graine et le mulet*, et toujours les mêmes idées nobles et intelligentes : la solitude empêchée par la solidarité, l'utopie collective, les communautés populaires. On dit souvent que la beauté est dans l'œil de celui qui regarde. Comment le cinéma pourrait-il s'envisager dans l'avenir sans la beauté, sans complaisance ni sensationnalisme,



témoignage profond et inspirant de notre temps, qui déborde des films d'Abellatif Kechiche? – Helen Faradji

« ... ses gestes de cinéma se mettent admirablement, et constamment, au service de la vérité d'histoires profondément humaines. »

Lodge Kerrigan



Figure marginale du cinéma indépendant américain, Lodge Kerrigan est un cinéaste de l'immersion qui explore les plaies béantes, accompagnant les âmes fragiles en s'intéressant à des réalités excentrées. Son cinéma introspectif est celui de la présomption, recelant des personnages agressifs, mentalement instables

et capables d'actes imprévisibles de violence. Ses protagonistes fuient le passé autant que l'instant présent, ils sont emprisonnés par le nihilisme de la projection, encapsulés dans un récit sans exutoire. Tombés du ciel, ses anti-héros sont des Kaspar Hauser modernes dont la vie sans passé semble débiter avec le premier plan des films : Peter est accroupi face au mur dans *Clean, Shaven*, Claire est barricadée dans une cabine téléphonique dans *Claire Dolan*, William est couché dans l'herbe au bord d'une autoroute dans *Keane*. Tous semblent figés dans un décor qu'ils n'ont pas choisi, dans un corps qui ne leur appartient plus, dans un monde qui depuis longtemps les a reniés au nom de la cohésion sociale. En seulement trois films – un quatrième, *Rebecca H. (Return to the Dogs)*, reste inédit pour des questions juridiques –, Kerrigan dresse peu à peu une cartographie perturbante et bouleversante de l'angoisse contemporaine. Il est un des rares cinéastes qui révèlent film après film l'équilibre précaire de l'existence au quotidien.

Qui d'entre nous peut prétendre être à l'abri d'un basculement irréversible, ou de garder l'esprit intact après une inqualifiable catastrophe ? Quel parent ne perdrait pas son emprise sur la réalité dans le cas de la disparition de son enfant ? Dans ce cinéma, les personnages sont isolés, certes, mais leur séquestration et leur abandon nous rappellent que trop souvent les cocons protecteurs que nous érigeons sont en fait des œillères qui cachent les fourberies que nous sommes forgées. Kerrigan secoue l'équilibre illusoire qui nous garde à flot, nous rappelle qu'aucun n'est infailible et que tous, jusqu'à une certaine mesure, sommes aux aguets devant l'impondérable. Nous attendons le prochain état des lieux de ce cinéaste trop rare. – Serge Abiaad

« Kerrigan dresse peu à peu une cartographie perturbante et bouleversante de l'angoisse contemporaine. »

Abbas Kiarostami



Qu'allait donc faire Abbas Kiarostami dans une ville qu'il connaît à peine, diriger des acteurs dont il ne connaît pas la langue, donc loin de l'Iran qui a été son inspiration la plus évidente, la plus déterminante même ? Nous prouver, si besoin était pour les sceptiques et les chasseurs de modes, que son regard est essentiel à toute définition du cinéma moderne.

Inventeur d'espaces, Kiarostami, même éloigné (momentanément, doit-on l'espérer) de son pays, a vite fait de retrouver ses marques, d'enfermer sa caméra dans la Volvo d'un vieil intellectuel nippon et de filmer Tokyo avec une familiarité déconcertante, comme s'il était à Téhéran. Si certains ont pu craindre à certains moments – avec *Ten*, par exemple – que le cinéaste soit devenu prisonnier de son propre système, il a brillamment réfuté leurs assertions avec *Shirin*, ce film aussi beau que bouleversant, et « expérimental » en plus d'un point, qui peut être considéré comme la défense et illustration de son écriture. Auteur complet (il ne filme que ses propres scénarios et il a tourné un film admirable, *Les routes de Kiarostami* (2006), à partir de ses propres photos), Kiarostami n'a plus rien à prouver : il est là, il fait des films qui lui appartiennent à 100 % et qui s'inscrivent harmonieusement dans une sorte de redéfinition du cinéma – ce qui est aussi une façon de le faire avancer, d'être moderne, ou « postmoderne », dirait l'autre...

Pas facile pour autant de cerner l'art de Kiarostami, chaque film étant animé par une sorte de mouvement de balancier qui, comme dans l'écriture musicale, fait alterner les moments de tension et les moments de relâche. Ce mouvement étant par ailleurs d'une fluidité qui laisse volontiers croire au spectateur que tout cela va de soi, que la facilité règne, alors que la mise en scène est ici réglée au cordeau. Ce travail d'orfèvre, Kiarostami l'a de tout temps accompagné d'une réflexion théorique toujours actuelle qui, si besoin était, apporte la preuve supplémentaire que cette entreprise unique dans le cinéma contemporain est tout, sauf une improvisation qui s'appuierait sur une formule bien rodée. – Robert Daudelin

« Kiarostami n'a plus rien à prouver : il est là, il fait des films qui lui appartiennent à 100 % et qui s'inscrivent dans une sorte de redéfinition du cinéma... »

Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval

Le cinéma de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval est une plongée abyssale au cœur du contemporain. Il ne cesse d'affronter l'expérience de la violence, politique, économique telle qu'elle s'éprouve chaque jour dans nos villes, dans nos vies. Pour cela, il leur a fallu semble-t-il « désabriter » le regard en l'exposant à l'obscurité de notre temps, et trouver une forme de récit qui de plus en plus se cristallise par chocs, par glissements où des époques sont mises en rapport. C'est ainsi que le récit devient porteur de mémoire, tout autant que la parole qui s'y propage : une parole, un phrasé incantatoire comme force de conjuration, comme déflagration poétique. Proposer une expérience de cinéma qui puisse raconter ce qu'est la guerre en temps de paix, ce que cette guerre qui ne dit pas son nom produit sur les âmes et comment elle agit sur les corps. Corps des sans-abri de *Paria*, corps en trop de Blandine et des demandeurs d'asile de *La blessure*, ceux de *La question humaine*, soumis à un dispositif de gestion industrielle

de l'humain, ceux des amants clandestins de *Low Life* dont l'État prend possession jusque dans leur intimité amoureuse. Mais toujours, au-delà de cette violence organisée, la promesse d'autre chose dans les liens intensifs et affectifs qui se nouent, chargés d'une expérience du monde, et la volonté de saisir les rêves qui habitent ces corps.

Or c'est aussi par ces rêves que se réinvente le cinéma, qui puise ici dans la matière du monde une énergie vitale, doublée depuis *La question humaine* d'une sorte de force tellurique, incandescente et souterraine. Avec *Low Life*, tout devient musique, mouvement, mouvant, jouant d'une variété de modulations : celles de la lumière et des couleurs tout autant que celles des sons, des voix, des ambiances. Quelque chose de brûlant circule dans la poésie des visages et des corps, dans la densité de leur présence, leur façon de marcher, de bouger, de se rencontrer : une vibration secrète de plus en plus ample, magnétique et indéfinissable. Si les films de Klotz et Perceval font corps avec



leur époque, c'est qu'à travers leur mystère et l'intensité de leur engagement poétique et politique, c'est notre monde (son passé et son avenir) qui vient nous hanter de son intranquillité. – Marie-Claude Loisel

« Proposer une expérience de cinéma qui puisse raconter ce que cette guerre qui ne dit pas son nom produit sur les âmes et comment elle agit sur les corps. »

Hirokazu Kore-eda



© Pamela Gentile

Le quotidien, qu'il se passe dans un lieu indéterminé entre terre et ciel (*After Life*), chez les jeunes ou les personnes âgées (*Maborosi*), dans une famille (*Still Walking*), chez deux frères (*I Wish*) ou chez des enfants abandonnés (*Nobody Knows*), occupe les films sobres et émouvants de Kore-eda. En plus du quotidien, c'est la famille qui peuple ses œuvres, avec

ses drames (vieillards sans mémoire, mari suicidé, enfants rejetés...) et ses incidents (méprises, impatiences, désamour...) qui ponctuent la vie ordinaire. Ce cinéma rappelle celui d'Ozu avec lequel Kore-eda partage beaucoup d'affinités. Il baigne dans une même approche dénuée de tout pathos : simplicité des faits, mais complexité et vulnérabilité de la filiation (amour dévorant ou désertion des parents, sagesse et attachement des enfants envers eux...). Mémoire, perte, regret, vérité et mensonge, tout est souligné par une mise en scène donnant une densité singulière au mouvement de la vie. Le cinéaste ancre ce mouvement dans une prosaïsation qui vise, comme toute œuvre de création, la consommation du réel. Et c'est le temps qui se charge alors d'épuiser ce réel. Kore-eda travaille la durée dans laquelle ce temps devient le repère des actions des personnages et les leste d'affects. Comme s'il se déplaçait lentement à l'intérieur de la fiction, le temps structure un rapport intense avec les sentiments ; il balise les gestes des gens, les lieux qu'ils habitent,

les estampille comme universels. Ainsi, leur existence devient très concrète, en particulier par les objets (un ventilateur, une boîte de carton, un légume qu'on épluche, une plante...). Le temps paraît alors suspendu, arrêté dans ces artefacts. Le titre *Still Life* est à cet égard programmatique des œuvres de Kore-eda, parfait résumé du fonctionnement de ses films : le temps est une immobilité vive ; il ressemble à un haïku, il est irrécusablement présent, d'une permanence labile. Ce cinéma devient celui de ce qui a été barthésien. Peuvent alors s'y enrouler méditation et mélancolie, dans un mouvement doux et lent, sous un regard contemplatif et poignant, qui décrivent les désirs et les illusions des êtres. Jusqu'à nous blesser, jusqu'à nous faire pleurer. – André Roy

« ... le temps structure un rapport intense avec les sentiments ; il balise les gestes des gens, les lieux qu'ils habitent, les estampille comme universels. »

Harmony Korine



L'enfant terrible du monde du film d'art n'est pas un cinéaste de la demi-mesure. Tantôt son œuvre a frôlé le génie (son scénario pour *Kids* de Larry Clarke, son vidéoclip de *Workhorse* une ballade de Bonnie Prince Billy, ou son *Gummo* à la fois réaliste et hallucinatoire), tantôt la médiocrité (*Mister Lonely*,

son film le plus sage, mais aussi le plus frustrant et ennuyeux, ou plus récemment l'ode au vandalisme qui tombe à plat dans *Trash Humpers*). Mais quoi qu'on en pense, Harmony Korine a l'œil et le talent – à l'image de son mentor Werner Herzog qui vient souvent faire l'acteur dans ses films – de transmuter le laid et l'étrange en beauté absurde, repoussant son cinéma, et avec lui la représentation du monde, un peu plus à la limite de l'effondrement. Depuis *Julien Donkey-Boy* en 1999, nous attendions le retour des fameuses chroniques d'*outsiders* fantasques et solitaires de Korine. Avec *Spring Breakers*, il renoue avec une forme de débauche exclusivement américaine dans sa captation du vide et de l'abandon, un film qui ne symbolise rien en dehors de ce qu'il représente. L'œuvre du cinéaste, et plus particulièrement son dernier opus, porte en elle les germes d'une société qui a signé sa propre mise à mort ; *Spring Breakers* puise dans une crainte de partir sans laisser de traces, un

film où la mort préside à toute action. Même affranchi de toute signification, de toute prémisse idéologique, *Spring Breakers* est un exploit titanesque, un florilège d'émotions, une surcharge organique dont l'impact est immédiat et fort. Korine est un cinéaste qui désire et confronte la vacuité, la retourne dans tous les sens, la remodèle en un symbole de décadence et gonfle les mythes d'une jeunesse délabrée avant de la présenter comme le cadavre en décomposition d'une certaine culture américaine, celle du vide et de la violence. Korine a le talent de nous placer au cœur de la tourmente en s'emparant de la forme pour faire émerger le fond. – Serge Abiaad

« ... Korine a l'œil et le talent de transmuter le laid et l'étrange en beauté absurde, repoussant son cinéma, et avec lui la représentation du monde, un peu plus à la limite de l'effondrement. »

Lech Kowalski



Depuis *D.O.A.* (1980), documentaire-culte sur la première vague punk, Lech Kowalski suit la trajectoire fulgurante de ceux et celles qui donnent raison au vieil adage rock selon lequel il vaut mieux se consumer que s'éteindre lentement. Braquant sa caméra sur des individus excentrés qui, pour la plupart, choisissent volontairement de s'exclure de

la société, le cinéaste américain célèbre cette marginalité autodestructrice, cette culture de la rébellion pure dans tout ce qu'elle a d'excessif, de beau et de tragique à la fois. Ce cinéma de crasse et de fureur, qui sent l'alcool et la sueur, refuse surtout les normes, les règles et tout ce qui, de quelque manière que ce soit, se veut une entrave à la liberté totale et absolue – y compris ce mythe rock qu'il a su déboulonner à grands coups d'anecdotes sordides racontées sur le mode intimiste. On peut difficilement faire plus honnête, plus cru que son portrait du bassiste des Ramones *Hey! Is Dee Dee Home?* (2002) dans lequel, en mettant en scène de manière transparente le dispositif même de l'entrevue, c'est l'homme moins la légende qu'arrive à saisir avec lucidité le cinéaste, sauf peut-être le décadent *Born to Lose: The Last Rock and Roll Movie* (1999), qui relate les heures de gloire et la déchéance subséquente du chanteur des New York Dolls Johnny Thunders.

Grand documentariste du rock, Kowalski a su dans les dernières années s'émanciper

de cet univers sans pour autant s'éloigner des préoccupations qui l'y avaient attiré. C'est encore de liberté, de marginalité et de survie que traitait *On Hitler's Highway* (2002), dont les protagonistes semblent tout droit sortis d'un roman de William S. Burroughs. Filmant des *outsiders* qui ont fait de la résistance le fondement même de leur existence non pas pour expliquer quoi que ce soit, mais plutôt pour les laisser s'exprimer, Kowalski est en fait un grand cinéaste politique qui a su, tout au long de sa carrière, éviter les écueils du documentaire militant traditionnel. Gageons que son plus récent film, *Drill Baby Drill*, qui trace un parallèle entre l'exploitation du gaz de schiste en Pologne et en Pennsylvanie, s'inscrit sans problème dans la logique de son œuvre – malgré son sujet en apparence plus classique. – Alexandre Fontaine Rousseau

« Ce cinéma de crasse et de fureur, qui sent l'alcool et la sueur, refuse surtout les normes, les règles... »

Kyoshi Kurosawa

Associé à ses débuts au *j-horror*, ce renouveau du cinéma d'épouvante japonais propulsé par le succès de *Ringu*, Kyoshi Kurosawa a su s'affirmer progressivement comme l'un des grands peintres du malaise contemporain. Chez lui, tout se joue dans le contraste perturbant entre une approche méthodique, voire clinique, de la mise en scène, et un penchant de plus en plus affirmé pour l'anarchie, le dérèglement des conventions. Si l'apocalypse n'est jamais très loin dans les univers de Kurosawa (elle pointe même le bout du nez dans *Charisma* et *Kairo*), elle n'est pas tant perçue comme une catastrophe que comme l'aboutissement logique, et presque souhaité, d'un monde étouffé par sa propre régulation absurde.

Véritable maître de la tension, Kurosawa procède par petites touches imperceptibles, jusqu'à ce que le désordre du monde envahisse l'écran. Dans son film *Séance*, la routine d'un couple de médiums implose sous l'impact de l'enquête sur une jeune fille morte. Si les scènes se répètent, elles ne se

ressemblent pas, et il suffit au cinéaste de modifier subtilement le bruit d'une machine à laver pour que l'espace quotidien devienne subitement source d'angoisse. Or, contrairement au cinéma d'épouvante traditionnel, ce n'est pas tant la peur que cherche à susciter Kurosawa, que le malaise grandissant devant la volonté absurde de ses personnages de maintenir leur vie réglée malgré tout. Ses films deviennent ainsi des odyssées de l'abandon progressif.

À la différence de Michael Haneke, autre cinéaste dont la mise en scène impitoyable n'a de cesse de jouer avec ses personnages et ses spectateurs, la démarche de Kurosawa ne relève d'aucun cynisme moralisateur. Si Kurosawa bouscule ses personnages, c'est pour mieux les sauver. Dans *Tokyo Sonata*, ce n'est qu'en touchant le fond et en devenant littéralement une épave humaine que le père de famille au chômage décide enfin de laisser tomber le masque ridicule du patriarche pourvoyeur. L'avenir demeure incertain, mais les bouleversements radicaux



seront toujours préférables à la répétition du même. Jamais l'anarchie n'a semblé aussi souhaitable que chez ce maître des angles droits. – Bruno Dequen

«... l'apocalypse n'est jamais très loin dans les univers de Kurosawa, [elle est] l'aboutissement logique, et presque souhaité, d'un monde étouffé par sa propre régulation absurde.»

Chris Landreth



Sous la main du Canadien Chris Landreth, l'animation 3D révèle des possibilités d'expression insoupçonnées. Le cinéaste s'est approprié cette technique, l'a pliée à sa main, créant une série de films à la fois virtuoses et profondément personnels. Son premier court métrage, *The End*, date de 1995, année de la sortie du premier volet de *Toy Story*. La façon dont Landreth y utilise la 3D est encore inédite. Alors que les artisans de Pixar s'efforcent de mettre au point une sorte de caricature du réel, Landreth, lui,

emprunte la voie du surréalisme – ou, pour reprendre un mot qu'il a lui-même forgé, du «psychoréalisme». Il se sert de l'extrême précision photographique que permet le numérique pour tordre le réel, proposant ainsi des images saisissantes et spectaculaires.

Ce psychoréalisme est en fait un réalisme subjectif. Les déformations corporelles qui affectent les personnages de ses films traduisent leur état mental et l'image publique qu'ils projettent. C'est ainsi que dans *Ryan*, Landreth représente le cinéaste d'animation Ryan Larkin sous la forme – littéralement – d'une loque humaine, le corps du réalisateur de *Walking* y apparaissant abîmé, détérioré, tombant en pièces. Plusieurs ont cru à tort que le film avait été tourné en rotoscopie. Son puissant réalisme est ici plutôt le résultat d'une recherche physiologique fine et poussée,

et d'un travail d'observation. Résultat : le vivant y apparaît broyé dans la moulinette du surréalisme.

Aujourd'hui considéré comme une œuvre majeure du documentaire d'animation, *Ryan* se présente comme un dialogue entre Larkin et le cinéaste lui-même. Landreth y découvre et combat ses propres démons face à ce Larkin dont la présence agit comme un détonateur. Les questions de l'identité et de l'introspection sont au cœur de sa démarche en bonne partie autobiographique. Ainsi, ouvertement humoristique, le tout récent *Subconscious Password* emprunte la forme d'un jeu télévisé ringard pour illustrer le processus mental qui s'enclenche chez Landreth lorsqu'il se retrouve devant une vieille connaissance dont il a oublié le nom. – Marco de Blois

«Il se sert de l'extrême précision photographique que permet le numérique pour tordre le réel, proposant ainsi des images saisissantes et spectaculaires.»

Mike Leigh



On a beaucoup dit de Mike Leigh qu'il appartenait à un certain réalisme anglais, et que ses films dépeignaient de manière quasi documentaire l'Angleterre des gens ordinaires aux prises avec les misères de la période Thatcher, puis post-Thatcher. Ses personnages, souvent confinés à des espaces familiaux trop étroits pour contenir la charge explosive de leurs multiples détresses, sont en effet de puissants révélateurs : par une alchimie dont Leigh connaît le secret, leurs interactions

inspirent à coup sûr un portrait caustique et saisissant du microcosme social dans lequel ils sont campés. Après l'humour grinçant auquel nous étions habitués depuis une trentaine d'années, on se sera étonné de la tournure prise par *Happy-Go-Lucky* (2007) et *Another Year* (2010), deux films parés d'une légèreté pouvant laisser croire à une rupture, un adoucissement soudain dans la démarche du cinéaste. Il faudrait cependant se méfier de deux tendances simplificatrices dans l'analyse de cette dernière. D'une part, si Mike Leigh atteint au réalisme, c'est bien davantage par une maîtrise incomparable de l'art dramatique, du travail avec les acteurs et de la mise en scène que par une quelconque recherche de transparence du réel évoquant le documentaire. Mike Leigh crée ses mondes, de toutes pièces. Les longs mois de travail auxquels s'astreignent systématiquement les acteurs, avant le tournage et sans scénario, pour forger une existence à leurs personnages, assurent l'aisance avec laquelle ils improvisent par la suite leurs

échanges, développant leur *persona* jusqu'à la caricature, dans une fresque plus vraie que nature. D'autre part, il ne s'agit pas d'un parcours essentiellement sombre qui subitement se serait éclairé. *Le happy end* n'a jamais été exclu (pensons à *Secrets and Lies*), pas plus que le tragique n'ait été absent des soi-disant plus légers derniers films. Les mondes de Mike Leigh émergent du regard humaniste pénétrant qu'il pose sur ses semblables, et de l'intuition qu'il a des problèmes de son temps. Le tragique et le comique y sont des forces en puissance, tournantes, dont la dynamique extraordinairement incarnée est toujours susceptible de surprendre nos attentes et d'enrichir notre compréhension de la nature humaine. – Julie de Lorimier

« Les mondes de Mike Leigh émergent du regard humaniste pénétrant qu'il pose sur ses semblables, et de l'intuition qu'il a des problèmes de son temps. »

Michèle Lemieux



ONF © Wolfgang Neethlings

Il peut paraître périlleux d'affirmer ici que l'œuvre somme toute brève de Michèle Lemieux est de celles qui modèleront le futur de l'animation. Sa filmographie se compose jusqu'à maintenant de deux courts métrages produits par l'ONF : *Nuit d'orage* (2003), adaptation de son livre jeunesse publié en 1998, puis

Le grand ailleurs et le petit ici (2012), réalisé à l'écran d'épingles. *24 images* avait d'ailleurs publié une critique de ce film dans son numéro 157.

Donc, pourquoi Michèle Lemieux ? À cause du *Grand ailleurs et le petit ici*, justement. Depuis sa présentation en première mondiale aux Rendez-vous du cinéma québécois de 2012 (et on a peu insisté sur le fait qu'il complète particulièrement bien le long métrage *Bestiaire* de Denis Côté, les deux films tentant de percer l'opacité de notre univers), le film a fait le tour du monde et a remporté plusieurs prix.

Mais au-delà de ses qualités indéniables, *Le grand ailleurs...* retient l'attention du fait qu'il marque une importante transition dans l'histoire de l'animation. Nous ne referons pas ici l'historique de l'écran d'épingles, mais mentionnons que Michèle Lemieux est aujourd'hui la seule utilisatrice de l'appareil. Son prédécesseur, Jacques Drouin, avait œuvré à la réfection de quelques-uns des écrans d'épingles conservés

en France. Les Archives françaises du film du CNC ont fait l'acquisition d'un de ces appareils en 2012 et le mettront à la disposition de futurs jeunes cinéastes au studio Folimage. La transmission du savoir-faire unique de Michèle Lemieux est donc aujourd'hui essentielle pour la pérennité de la technique.

On l'a écrit souvent : l'écran d'épingles est un appareil singulier. Imposant, lourd et peu commun, il est à l'extrême opposé de l'ordinateur. Il peut sembler peu accueillant alors que, sous la main d'un artiste inspiré et patient, il est capable de donner forme à des poèmes visuels. La préservation de la technique, inventée en France au début des années 1930, a été possible grâce à l'ONF. L'Europe renouera enfin avec cette technique. – Marco de Blois

« Le grand ailleurs et le petit ici marque une importante transition dans l'histoire de l'animation. »

Philippe Lesage

La singularité du cinéma de Philippe Lesage vient en partie de la caméra instinctive et sensible, à l'affût, qu'il tient lui-même dans tous ses films. Tout en mouvement dans *Pourrons-nous vivre ensemble?* (2006) et *Comment savoir si les petits poissons sont heureux?* (2009), elle a quelque chose d'intrépide, comme si la volonté du cinéaste d'entrer en relation avec le réel venait de la caméra elle-même, jamais déplacée même lorsqu'elle devient intrusive, tant elle fait corps avec ce qu'elle capte. Dans *Ce cœur qui bat* (2010) et *Laylou* (2012), la caméra se pose davantage, mais la même intensité de présence est à l'œuvre. Lesage mène une chasse au détail essentiel, signifiant, susceptible de générer un fil de continuité sensible, qu'il passe par l'émotion ou la parole saisies, dans la composition du cadre, le mouvement, le rythme ou la durée. Si ce qui donne à ses films leur cohérence peut paraître difficile à cerner par moments, cela vient peut-être d'un certain refus de raconter *a priori*, au

profit d'une attitude ouverte et disponible, d'une faculté à repérer les petites choses qui font événement et à se laisser guider par elles; un regard, un geste, une lumière. Cet instinct se prolonge au montage, alors que les différents matériaux trouvent entre eux le point de jonction fugace d'où surgit le sens. Il s'agit donc d'un équilibre précieux où la forme est directement impliquée, et dont la fragilité génère précisément toute la puissance. L'engagement formel n'est cependant jamais affirmé pour lui seul avec ostentation, et la direction qu'il prend dépend du rapport au sujet qui se développe dans le processus: audace et vivacité dans les banlieues parisiennes; fluidité omnisciente au gré des rencontres pékinoises; la durée, posée, qui révèle l'humanité dans ce lieu des douleurs qu'est l'hôpital; puis avec *Laylou*, un mélange de spontanéité ludique et de retenue pudique pour aborder cette période à la fois légère et tragique de la fin de l'adolescence. Chacun des sujets que choisit Lesage porte organiquement sa forme, que la présence



ponctuelle de musique vient confronter de manière toujours fructueuse, qu'il s'agisse de contrepoints éclatants ou d'harmonies subtiles. Philippe Lesage possède depuis ses débuts le geste assuré d'une démarche souveraine. — Julie de Lorimier

« La singularité du cinéma de Philippe Lesage vient en partie à la caméra instinctive et sensible, à l'affût, qu'il tient lui-même dans tous ses films. »

Sylvain L'Espérance

Point besoin de réinventer la roue pour participer à la contemporanéité du cinéma. Il importe avant tout, et voilà qui est sans doute beaucoup plus exigeant et rare, de forger une manière d'être présent au monde. Chacun des films de Sylvain L'Espérance s'édifie à même cette présence habitée du regard et de l'écoute, dans la plénitude d'un temps où la rencontre est vraie. Qu'il s'agisse des films montréalais ou de ceux tournés en Guinée et au Mali, ils sont le fruit d'une démarche profondément engagée, tant dans la recherche de la juste forme que dans la conscience politique qui motive le geste. Cherchant à comprendre comment les dérapages de l'économie altèrent le sens de l'existence en la précarisant, le travail est ici souvent la porte d'entrée pour pénétrer dans l'univers des gens. Les gestes des travailleurs, des artistes et des artisans se joignent à leurs paroles et, au-delà de leur quotidien, c'est aux douleurs inhérentes à la condition humaine que nous sommes alors confrontés. À la frontière inquiète entre le travail qui nous fait vivre et appartenir à une

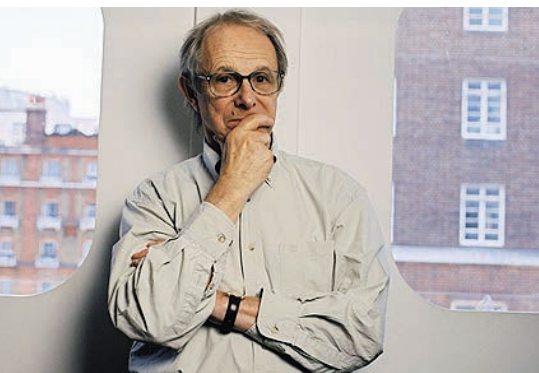
communauté et l'expérience douloureuse du labeur auquel nous sommes contraints pour survivre surgit la mémoire de ce qui est beau et la conscience de ce qui est précieux. C'est précisément à cet endroit que se porte le regard de L'Espérance, et la beauté qui s'en dégage est d'autant plus profonde qu'elle ne se nourrit jamais d'artifice ou d'exotisme. Dans son plus récent film, *Sur le rivage du monde*, une poésie vibrante émerge de cette posture essentielle. L'accès privilégié que nous avons aux migrants rencontrés à Bamako, au Mali, est le fruit d'un lien de confiance, et le temps du film, comme toujours, est respectueux du leur. Témoins de l'impasse dans laquelle sont suspendues ces vies en marge, nous assistons néanmoins à la genèse d'une force de résistance, à travers ce que les protagonistes expriment dans le film et par l'expérience même du film. Se plaçant sur un pied d'égalité avec les oubliés de ce monde, L'Espérance n'a de cesse de nous rappeler qu'ils sont nos semblables, que les vicissitudes de leurs existences nous concernent au plus près. Un cinéma dont la



nécessité est à l'origine de la grâce, et dont la grâce est nécessaire. — Julie de Lorimier

« Chacun des films s'édifie à même cette présence habitée du regard et de l'écoute, dans la plénitude d'un temps où la rencontre est vraie. »

Ken Loach



Cinéaste britannique engagé, Ken Loach pratique un cinéma bicéphale. Ses films ouvertement politiques suscitent invariablement des réactions d'hostilité de la part de nombreux critiques anglais qui ne supportent pas ses prises de position franches, ni même la moindre allusion à une possible relecture critique des faits d'armes peu glorieux de la Grande-Bretagne. Et surtout pas qu'il revienne sur le rôle peu reluisant de celle-ci en Irlande, tel qu'évoqué

dans *Hidden Agenda* (1990), ou *Le vent se lève* (2006). D'autres films, tels que *Land and Freedom* (1995) ou *Route Irish* (2010), les agacent tout autant, même s'ils élargissent l'horizon politique, en ventilant depuis l'engagement à gauche dans la guerre civile espagnole jusqu'à l'implication actuelle de mercenaires anglais du côté américain en Irak. On a besoin de ce regard aiguisé.

Par ailleurs, depuis *Kes*, qui l'a révélé en 1970, Ken Loach a toujours pratiqué un cinéma de fiction à caractère social qui propose un point de vue humain sur les choses. Le plus souvent, il y manie l'humour comme une arme de précision, en faisant flèche de tout bois, dans des films dont les titres s'imposent instantanément : *Riff Raff* (1991), *Raining Stones* (1993), *Sweet Sixteen* (2002), *The Angels' Share* (2012).

À moins d'être totalement dénué du sens de l'humour, on comprend au contact de ce dernier opus que Ken Loach n'a pas fini de nous étonner. Dans ce film de transition sans prétention, sans délaissier l'arrière-plan social

(avec sa brochette de handicapés sociaux), il expérimente le registre du burlesque, d'une façon jouissive mais sur un ton légèrement décalé, avec assez de retenue pour éviter de verser dans la bouffonnerie. On demeure dans le réalisme des classes sociales, et le whisky a ici pour le jeune défavorisé la même valeur de libération que le faucon dans *Kes*. Dans cette comédie, Loach poursuit son expérimentation d'un mode de tournage particulier misant sur l'improvisation avec des acteurs pour la plupart non professionnels. Elle constitue un antidote formidable à la crise, au chômage généralisé des jeunes en Europe, et à la déprime. Quel « timing » ! On en redemande. – Gilles Marsolais

« Ses films élargissent l'horizon politique, depuis l'engagement à gauche dans la guerre civile espagnole jusqu'à l'implication actuelle de mercenaires anglais du côté américain en Irak. »

David Lynch

Où est David Lynch ? Depuis l'échec en salle d'*Inland Empire*, il semble s'être retiré définitivement des écrans, et n'a jamais autant clamé son découragement face à l'avenir du cinéma d'auteur. Il n'a pourtant jamais été si présent : de l'adjectif « lynchien » à ses contrats publicitaires, en passant par la création d'une marque de café, il s'est presque transformé en créature warholienne. Sans compter son incursion dans la musique, ou la poursuite de son travail de plasticien (peinture et lithographie), ou encore sa façon plus inquiétante de ressembler à ses personnages lorsqu'il se fait le prophète allumé de la méditation transcendante... Mais, manque ce qui nous l'a fait connaître et admirer : le cinéma. Plus rien depuis sept ans, si ce n'est les rumeurs fébriles de ses fans sur un possible retour. Si l'on veut rêver, on peut imaginer que Lynch s'imprègne de l'air du temps, et qu'il y aurait au milieu de tout ça un film en gestation, une bombe à retardement. Qui sait, il pourrait aussi

revenir à la série télévisée (« *I'll see you again in 25 years* », disait Laura Palmer dans le dernier épisode de *Twin Peaks*), ou encore explorer d'autres façons de faire des « films », encore inédites. Son entrée fracassante dans le numérique avec *Inland Empire* nous a laissé un film dont nous peinons encore à mesurer l'ampleur et la radicalité. Un film expérimental et narratif à la fois, dont le récit et le propos se dérobent sous nos yeux au fil des scènes, et dont la mystérieuse violence nous hante encore. Rien d'obscur pourtant, dans cette satire d'un monde de l'image perversi. Du tournage sans script au rêve d'une distribution entièrement indépendante, en passant par la récupération d'œuvres vidéo antérieures (les inoubliables lapins), *Inland Empire* inventait le cinéma de demain. Et le destin du film est un peu devenu le cauchemar qu'il contenait... Personne d'autre que Lynch n'a su comme lui dépeindre l'ambivalence de notre époque ou réinventer la manière de raconter une histoire. Sa vision distordue du monde, quelque part entre le



grotesque et le sublime, le poétique et le pathétique, ne cesse, et ne cessera avant longtemps, d'habiter le cinéma contemporain. – Apolline Caron-Ottavi

« Son entrée fracassante dans le numérique avec *Inland Empire* nous a laissé un film dont nous peinons encore à mesurer l'ampleur et la radicalité. »

Guy Maddin



Compositeur de souvenirs à demi rêvés, l'alchimiste Guy Maddin s'avère l'un des authentiques excentriques du cinéma contemporain. Son œuvre ne s'inscrit dans aucun courant et ses films inventent leur propre réalité même lorsqu'ils s'amusent à feindre le documentaire comme le faisait l'hypnotisant *My Winnipeg* (2007). Tout, chez lui, relève de la création à l'état pur – comme si même la mémoire

était faite pour être imaginée, fabriquée de toutes pièces – et c'est ce qui rend chaque rencontre avec son cinéma si fascinante, si déstabilisante. Cette étrangeté paraît pourtant insidieusement familière, non pas parce qu'en tant que spectateurs nous nous sommes au fil du temps habitués à l'univers décalé de Maddin mais parce que celui-ci convoque le spectre d'un passé enfoui, oublié. *Keyhole* (2011), obscure histoire de maison hantée où ce passé s'incarnait sous forme d'hallucinations fiévreuses, schématisait habilement cette esthétique de grenier qu'a su parfaire avec les années le cinéaste canadien.

Faisant fi des interdits, exposant au grand jour un subconscient dont les soubresauts troublent la surface de ses images, Guy Maddin explore vaillamment le monde proscrit des pulsions, des obsessions, des peurs et des fantasmes. La matière première de son cinéma est depuis toujours une force primaire refoulée qui rejaillit violemment à l'écran, sous l'effet d'une pression accumulée

devenue carrément insoutenable. On pourrait dire que ce cinéma s'insurge contre son époque. Car cet inconscient qui s'y déchaîne subitement semble indissociable du spectre du cinéma des premiers temps qui vient à tout coup y parasiter le présent : une résurrection qui semble le fruit d'une quelconque magie noire. La nostalgie immémoriale que cultive l'œuvre de Maddin vient bousculer les repères du spectateur contemporain chaque fois que celui-ci pénètre dans une salle pour y voir un film de cet auteur. Plus de vingt ans après *Tales from the Gimli Hospital*, l'expérience demeure aussi insolite, déconcertante... même si nous avons appris à nous y attendre. – Alexandre Fontaine Rousseau

« Compositeur de souvenirs à demi rêvés, l'alchimiste Guy Maddin s'avère l'un des authentiques excentriques du cinéma contemporain. »

Terrence Malick

Impossible d'évincer Terrence Malick lorsque l'on considère ceux qui font le cinéma actuel, même si son dernier né, *To the Wonder*, en a laissé plus d'un déconcerté, voire désespéré, ou attristé. Pourtant... on a envie de poursuivre l'hypothèse de la critique du film de notre numéro 162 : et si *To the Wonder* était un film d'horreur, offrant une suite extrême aux dernières séquences, déjà déconcertantes, de *The Tree of Life* ? C'est-à-dire l'image d'un monde vidé de sa substance, où la spiritualité sonne creux, l'amour semble niais, et les envolées poétiques deviennent comiques : on penserait presque alors au futur imaginé par H.G. Wells dans *La machine à remonter le temps...* Ben Affleck en Morlock, prolétaire à l'agressivité latente, qui ne semble trouver sa place qu'au milieu des machines, et Olga Kurylenko en Éloïs, créature sublime mais idiote, qui gambade dans les champs sans se douter qu'elle va finir dévorée. Malick serait l'explorateur, plongé dans le cauchemar qu'est devenu le monde des humains,

et par là même son propre cinéma. *To the Wonder* est finalement son film le plus angoissant, car il nous laisse sans prise sur un monde qui est pourtant, parmi tous ses films, le plus proche du nôtre. Malick n'est jamais allé aussi loin dans l'effacement de la narration, mais aussi du lyrisme et de l'humanité. Ses personnages n'ont jamais été aussi abstraits, leur mutisme n'est plus le reflet d'une quelconque profondeur mais le symptôme d'une forme d'autisme. Le romantisme devient une mécanique qui tourne à vide, et il ne reste de l'émotion que le souvenir de *The Tree of Life*. C'est comme si, à force de rechercher l'essence de l'âme humaine, Malick avait fini par ne rien trouver ; on se demande alors vers quoi il va se tourner. Après *The Tree of Life*, on ne pouvait véritablement rien espérer du prochain film ; maintenant, plus que jamais, on se demande non pas à quoi va ressembler le prochain film mais quelle courbe va dessiner l'ensemble de l'œuvre de Malick. Peu importe en réalité si ses films à venir seront bons ou non :



on sait désormais qu'il se met à nu en se risquant à pousser jusqu'à l'épuisement les traits de son cinéma. Il ne peut en résulter que des surprises, et surtout du nouveau. – Apolline Caron-Ottavi

« ... on sait désormais qu'il se met à nu en se risquant à pousser jusqu'à l'épuisement les traits de son cinéma. »

Hitoshi Matsumoto

Il est le génie contemporain de la comédie conceptuelle et le secret le mieux gardé (pour l'instant) du cinéma japonais. Comme Takeshi Kitano, Hitoshi Matsumoto a été un humoriste-vedette de la télévision de son pays avant de se lancer dans le cinéma. Toutefois, hormis leur prédilection pour les performances pince-sans-rire, la comparaison entre les deux artistes s'arrête là. En trois films seulement, cet acteur-cinéaste inclassable a réussi à imposer un univers éclaté, ludique et totalement irrévérencieux qui repousse les limites de l'hybridité cinématographique. Chaque projet semble pour lui une nouvelle occasion de redéfinir les règles de la comédie et les possibilités d'un cinéma nourri à toutes les influences.

Dans *Big Man Japan*, Matsumoto use d'une symbiose aussi improbable que cohérente entre la télé-réalité et les films de monstres japonais au profit d'une satire imparable du culte de la célébrité et des angoisses nationalistes. Sa démarche de cinéaste, fondée sur l'interpénétration progressive de multiples

approches formelles et génériques est plus explicite encore dans *Symbol*. Ce véritable ovni cinématographique alterne entre un surréalisme ludique inspiré par la logique des jeux vidéo et des moments de pur naturalisme jusqu'à une fin qui rassemble ces multiples possibles dans un délire métaphysique qui semble rendre hommage à *2001: l'Odyssée de l'espace*.

Si ces deux premiers films uniques ont su imposer rapidement une véritable vision de cinéma, *Saya Zamurai* apporte à cet univers l'émotion qui manquait à ces explorations aussi stimulantes que distancées. Mise en abyme absurde du travail même du comédien, ce film multiplie les genres et les tons, et fait usage pour la première fois d'un acteur non professionnel. Malgré tout, il s'agit du film le moins éclaté de Matsumoto. Les purs jeux formels ne sont plus le cœur du film, mais des outils au service d'un récit désopilant et bouleversant qui est probablement la plus belle satire du film de samouraï/comédie à sketches/chronique familiale de l'histoire du



cinéma. Encore une fois, toute tentative de « labellisation » est impossible. Matsumoto nous rappelle constamment que le cinéma, s'il veut évoluer, doit bousculer toutes les conventions. — Bruno Dequen

« Chaque projet semble pour lui une nouvelle occasion de redéfinir les règles de la comédie et les possibilités d'un cinéma nourri à toutes les influences. »

Peter Mettler



Lors de la rétrospective que la Cinémathèque québécoise lui a consacrée en 2012, Peter Mettler a présenté une performance devant public à l'aide d'une banque d'images personnelles sur lesquelles improvisait le musicien Fred Frith. Une occasion pour le chasseur d'aurores boréales du fascinant *Picture of Light* (1994) de donner corps aux figures harmoniques de

nouveaux champs d'innovation électronique par le biais d'un logiciel de mixage (MIXXA) créé par ses soins et une équipe de collaborateurs. En investissant cette forme de *live cinema*, Peter Mettler défriche comme à son habitude « sur la ligne de front du temps présent » et renforce sa position d'artiste globe-trotter de l'hybridité. Cette phase féconde d'expérimentation l'a d'ailleurs amené à intégrer un segment MIXXA de plusieurs minutes dans son dernier film, *The End of Time* (2012), afin d'inscrire l'évolution des images et des machines dans son exploration archéologique du temps et de rêver le cinéma du futur en poussant plus loin le subtil métissage des formes. De quoi nous rappeler que la création chez le réalisateur canado-suisse doit beaucoup à ses affinités électives de la première heure, à savoir le cinéma expérimental des Bruce Elder (son ancien professeur) et Stan Brackage. Que nous réservent à l'avenir les foyers de rêverie de celui qui, au gré de ses multiples films essais, s'est avéré l'alchimiste de brillantes compositions tant visuelles que sonores?

Sans doute d'autres aventures plus ou moins inclassables qui porteront l'œuvre mutante et multiforme du cinéaste vers de nouveaux espaces frontaliers (expositions photo, performances, installations), sans perdre de vue pour autant l'horizon matriciel de la salle. Dans leur inlassable poursuite de la connaissance et de l'émerveillement, les travelogues kaléidoscopiques de Mettler, et notamment son mémorable *Gambling, Gods and LSD* (2002), ont su créer de stupéfiants effets de miroitement qui contribuent à l'élargissement de notre conscience. Comment alors ne pas avoir foi en cette démarche sans cesse en mouvement pour reconfigurer à intervalles réguliers notre expérience des images à l'aune du futur immédiat et des espaces de l'humain? — Gérard Grugeau

« ... les travelogues kaléidoscopiques de Mettler ont su créer de stupéfiants effets de miroitement qui contribuent à l'élargissement de notre conscience. »

Steve McQueen

L'homme en lutte contre lui-même et contre l'institution, qu'elle soit pénitentiaire, politique, sociale. L'individuel et le collectif, les corps et les bâtiments, les âmes et les fluides s'interpénétrant sans cesse dans une danse tragique, scatologique, tumultueuse dont l'issue la plus heureuse serait la mort. Le cinéma de Steve McQueen, cinéaste britannique venu du monde de l'art contemporain, ne se constitue pour le moment que de deux films, mais il a pourtant su imposer des thèmes autant que des images dures, fortes. Des images du genre à s'imprimer sur la rétine du spectateur jusqu'à provoquer la nausée, le laisser chancelant, hébété par l'horreur du monde qui lui est ainsi donné à voir. En 2008, *Hunger* causait un choc en plongeant dans la saleté immonde des quartiers à haute sécurité de la prison irlandaise la Maze en 1981 pour y montrer les images odieuses de la grève de l'hygiène, puis de la faim, de Bobby Sands et de ses hommes, protestant contre

le refus de la Couronne de leur accorder le statut de prisonnier politique. En 2011, *Shame*, avec le même entêtement à refuser le confort des images et des hors-champs sécurisants, suivait la descente aux enfers d'un homme trop obsédé par le sexe pour envisager le bonheur. Dans les deux films, la même rigueur, la même obstination à laisser l'angoisse engloutir l'écran et l'âme du spectateur. Non, chez Steve McQueen, presque comme au théâtre, le vivant saute à la gorge, saisit, agrippe. Son cinéma, brusque et dérangeant, brise sans cesse la magie de l'immatériel pour devenir presque physique. Comme un poison violent que l'on sentirait couler dans ses veines. Grain de l'image que l'on pourrait presque toucher, odeurs corporelles que l'on pourrait presque sentir, goût de sang que l'on pourrait presque percevoir dans sa bouche : l'arsenal stylistique (plans à la composition géométrique, attention aux visages provoquant un malaise, symbolisme christique, contre-plongées écrasantes) de Steve McQueen



est celui d'un cinéma qui implique le spectateur autant qu'il le confronte, qui bouscule autant qu'il éveille. L'expérience n'est peut-être pas agréable. Elle n'en reste pas moins essentielle. — Helen Faradji

« ... chez Steve McQueen, presque comme au théâtre, le vivant saute à la gorge, saisit, agrippe. »

Brillante Mendoza

Difficile de savoir quels chemins emprunte aujourd'hui le cinéma de Brillante Mendoza alors que ses deux derniers opus, présentés respectivement à Berlin et à Venise en 2012, ne nous sont pas encore parvenus. Au moins peut-on avancer que, sans renoncer pour autant aux codes habituels du mélodrame, ces films abandonnent les univers urbains d'usage pour déployer leurs parcours humains dans la jungle étouffante de Mindano (la prise d'otages de *Captive*) ou les majestueuses îles Tawi-Tawi (une femme infertile dans *Thy Womb*). Nombreux sont toutefois ceux qui gardent en mémoire *Lola* et *Kinatay* (2009), deux œuvres majeures du réalisateur philippin, digne héritier du grand cinéma populaire de Lino Brocka, disparu en 1991. Filmées en partie caméra à l'épaule dans les rues grouillantes de Manille, les fictions nerveuses de Mendoza se colorent naturellement de cinéma-vérité tant le réel s'y engouffre dans toute son effarante crudité. Il y a dans ce cinéma du présent qui prend forme à l'arraché toute l'urgence

implacable de la vie urbaine, saisie dans ses multiples débordements et dérèglements. Depuis *Le masseur* (2005) qui a révélé le cinéaste, et ce, jusqu'à *Lola* en passant par *Kinatay* et le fascinant *Serbis*, les rapports humains mis en scène par le cinéaste sont souvent conditionnés par la précarité économique et le pouvoir de l'argent. Chez lui, tout se monnaie — les âmes comme les corps — dans une sorte de théâtre de la survie où chacun tente de se sauver de l'humiliation, voire de la violence la plus sombre. Après la terrifiante descente aux enfers de *Kinatay* où le spectateur pris en otage était renvoyé à son propre voyeurisme, l'odyssée des deux grands-mères liées par un même drame dans *Lola* montrait avec impétuosité que, comme le disait Albert Camus, la seule dignité dans notre monde reste « la révolte tenace contre sa condition ». Là résiste la part d'humanité qui habite l'œuvre de Brillante Mendoza, même si celle-ci s'apparente à une succession de cauchemars sans fin. Chose certaine, rien ne semble vouloir



arrêter le formidable élan vital qui porte ce cinéma. D'où notre attente des films à venir, encore nimbés de toute leur puissance énigmatique. — Gérard Grugeau

« Il y a dans ce cinéma du présent qui prend forme à l'arraché toute l'urgence implacable de la vie urbaine, saisie dans ses multiples débordements et dérèglements. »

Tsai Ming-liang



On attend avec impatience le dixième film de ce cinéaste né en Malaisie mais résidant à Taiwan, *Diary of Young Boy*, quatre ans après *Visage*, années pendant lesquelles le cinéaste, propriétaire d'un café, a continué de se consacrer à des performances, la première ayant été entreprise en 2008 à la demande du musée du Louvre et qui, justement, a donné *Visage*.

Avi Mograbi



Rien ne semble pouvoir arrêter le cinéaste israélien Avi Mograbi : c'est un fonceur, un combattant, un résistant – le genre d'homme dont Israël a absolument besoin pour survivre et se débarrasser de l'idéologie militariste qui domine le pays et pourrait toutes les décisions de ses dirigeants. Engagé dans des organisations laïques et pacifistes, ce fils de parents sionistes milite d'abord avec sa caméra (c'est fréquemment lui qui la porte) avec laquelle

Tsai Ming-liang fait partie la génération de la nouvelle vague taiwanaise (Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Wan Jen), devenue la tête de pont de l'avant-garde du cinéma asiatique. Le cinéma demeure pour eux un lieu d'expérience, et les œuvres de Tsai sont emblématiques de cette volonté de renouvellement formel des auteurs taiwanais. Les films de cet admirateur de Truffaut sont reconnaissables entre tous par leur captation inexorable du temps qui passe, des lieux de passage et d'errance traversés par des êtres fourbus de solitude, du halo de tristesse dans lequel ils baignent et qui imprègne les décors, ces réduits asphyxiants qui, pourtant, laissent éclater un érotisme (principalement homosexuel) étrange (qu'on pense à *La rivière* et à *I Don't Want to Sleep Alone*) et délicat (comme dans *Vive l'amour*).

Les films de Tsai tiennent à des motifs formels et narratifs restreints et récurrents, soit le liquide (l'eau, la pluie, la sueur, etc.), les appartements exigus et les lieux

dépeuplés (comme la salle de cinéma de *Goodbye, Dragon Inn*), les dialogues rares, les plans immobiles et, peut-être surtout, une obsession sexuelle qui ne s'exhibe pas, mais parcourt les films comme un fil rouge, véritable sujet qui enclenche la narration et ne la lâche pas. Cinéma du vide, de la moiteur, de la sueur où vit en son cœur un garçon à la beauté impénétrable : l'acteur Lee Kang-sheng. *Alter ego* du cinéaste, son corps fragile semble être l'incarnation d'un monde opaque, épuisé, douloureux. La mélancolie se glisse partout dans ces films à la plasticité unique, à la sensualité prégnante, à l'humour accidentel, à la poésie bouleversante. Comme les œuvres de ses contemporains taiwanais, celles de Tsai Ming-liang sont délibérément modernes : on peut les faire nôtres. – André Roy

« La mélancolie se glisse partout dans ces films à la plasticité unique, à la sensualité prégnante, à l'humour accidentel, à la poésie bouleversante. »

il descend sur le terrain, l'utilisant comme une arme pour bousculer les militaires de *Pour un seul de mes deux yeux* et se glisser parmi les Palestiniens qui attendent de pouvoir traverser le scandaleux *check point*.

Mais l'engagement de Mograbi se traduit aussi dans le mode de production (il est producteur, caméraman, monteur et parfois « acteur ») et dans l'écriture de ses films. C'est aussi la diversité des supports (16 et 35 mm, vidéo), des « formats » (courts et longs métrages cinéma, vidéos, clips, installations) et le recours aux trucages numériques qui illustre sa volonté de porter le combat sur tous les fronts, d'être présent là où l'histoire se fait. Cinéma essentiellement « au présent », comme l'a si bien décrit Jean-Louis Comolli, le cinéma de Mograbi veut changer le présent, bousculer ceux qui le fabriquent et l'imposent.

Z 32, le film le plus récent de Mograbi (2008) que nous ayons pu voir au Québec, est exemplaire de ce double engagement, face à la dure réalité de son pays et vis-à-vis de ses outils de créateur. Décidé à traiter

d'un sujet impossible (la mission assassine confiée à quatre jeunes militaires pour venger la mort d'un soldat israélien tué en territoire palestinien), le cinéaste multiplie les approches pour dire l'horreur de l'événement en question : visite, avec l'un des protagonistes, des lieux vraisemblables de l'expédition punitive, confession devant une caméra solitaire (Mograbi s'est retiré pour permettre au jeune soldat de tout avouer à sa fiancée), tentative même de créer (dans le salon du cinéaste) une sorte de *musical* qui raconterait cette horrible histoire... Ce foisonnement d'angles d'attaque, loin de nous éloigner de la situation dont le film veut témoigner, nous tient en haleine, nous rendant plus sensibles encore à l'injustice que constitue l'occupation des territoires palestiniens et aux horreurs qu'elle engendre. – Robert Daudelin

« Cinéma essentiellement « au présent », le cinéma de Mograbi veut changer le présent, bousculer ceux qui le fabriquent et l'imposent. »

Nanni Moretti



L'exaspération et le dégoût que nourrit Nanni Moretti à l'égard du désengagement et de la superficialité de sa société n'ont d'égal que son amour de la vie et son idéalisme, ce qui rend sa colère émouvante, drôle, irrésistible. Tel que l'annonçait le titre de son premier long métrage, *Je suis un autarcique* (1976), Moretti contrôle tout : scénarisation, réalisation, production. Dans l'imaginaire des spectateurs, cette

omniprésence s'est surtout cristallisée à travers l'incarnation par le cinéaste des rôles principaux de la plupart de ses films. Il s'est ainsi donné une grande liberté, notamment celle d'injecter directement sa subjectivité et de pratiquer l'autodérision, ce revers élégant, mais pas si inoffensif, de la critique acerbe. L'on pardonne tout au personnage névrosé et attachant dont l'univers personnel envahit narcissiquement celui des films, qu'il s'agisse d'un rôle composé (le Michele des premiers films, ou les personnages de prêtre, de professeur, de cinéaste et de psychanalyste qu'on lui connaît) ou de Moretti en tant que lui-même dans la formule des journaux intimes (*Caro diario*, 1994 et *Aprile*, 1998). Le jeu déstabilisant de son corps, entre la suspension coincée du mouvement et la brutalité du passage à l'acte inattendu de ses colères, confère à ses films un burlesque unique en son genre, expression physique du refus lorsque la parole, dans une société aliénée, est galvaudée. S'il est vrai que le côté incisif de son comique se soit un peu atténué au fil du temps pour, peut-être,

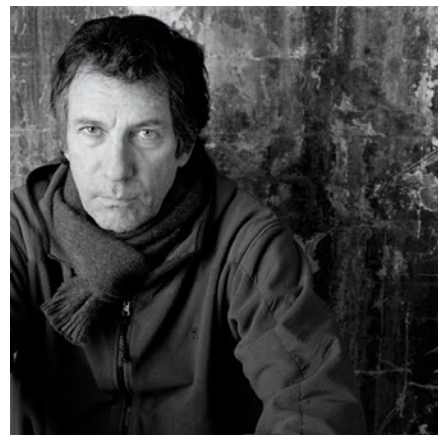
laisser place à une sensibilité au sérieux plus assumé, il n'en demeure pas moins que son dernier film, *Habemus papam* (2011), arrive à contenir les qualités qui ont fait la force de son cinéma depuis les débuts, tout en l'amenant ailleurs. Abandonnant complètement la modestie technique des premières œuvres, Moretti ose un film à la beauté majestueuse, sans pour autant mettre de côté la fraîcheur et la liberté « défoulatoire » dont il a toujours fait preuve. Son égocentrisme avait été la stratégie patente d'un engagement débordant ; il en devient maintenant un ingrédient, dosé avec doigté dans un ensemble qui, tout en tirant toujours avantageusement profit du personnage Moretti, se libère de la formule pour accéder à une grâce et à une profondeur nouvelles. — Julie de Lorimier

« Son égocentrisme avait été la stratégie patente d'un engagement débordant ; il se libère maintenant de la formule pour accéder à une grâce et à une profondeur nouvelles. »

Robert Morin

Abusivement, on pourrait penser que Robert Morin est le « loose cannon » du cinéma québécois. Provocateur, imprévisible, inclassable, il n'est jamais là où on l'attend. Caméraman de formation, il associe toujours étroitement à ses récits l'acte de filmer, faisant même parfois de la caméra un véritable protagoniste du film – voir *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1998). Filmant à peu près exclusivement ses propres sujets, il installe l'ambiguïté au centre de son écriture, le malaise devenant une figure de style, une façon violente d'associer étroitement le spectateur à l'entreprise de réflexion, de questionnement, que propose toujours le film. *Petit Pow! Pow! Noël* (2005) – DVD du présent numéro – constitue l'aboutissement le plus réussi de ce travail d'implication radicale du spectateur. Le malaise suscité par ce cinéma de l'inconfort réapparaît en des formes moins explicites, mais non moins efficaces, dans les films plus récents, *Journal d'un coopérant* (2009) et *Les 4 soldats*

(2013) notamment. Passant de la vidéo au film avec une aisance totale, Morin, homme d'écriture, pratique la caméra-stylo avec une désinvolture remarquable qui n'est pas toujours sans bavures, mais ce diable d'homme, derrière sa brusquerie, est un véritable auteur. Cinéaste prolifique, Robert Morin multiplie les défis, comme l'illustre magnifiquement *Papa à la chasse aux lagopèdes* (2008), entreprise casse-cou totalement réussie, où la solitude du personnage (et de l'acteur!) dont le seul complice est le téléphone portable avec lequel il se filme est parfaitement assumée par le travail de caméra (de Morin lui-même). L'usage astucieux de la voix off et des regards-caméra dans son plus récent film, *Les 4 soldats*, installe une complicité avec le spectateur qui devient le moteur même de ce récit minimaliste dont les avancées métaphoriques ne sont pas les moindres qualités. Faux touche-à-tout, sous ses allures de caméléon, Robert Morin est un cinéaste indispensable dont on attend toujours le nouveau film avec



© Bertrand Carrière

impatience et... une certaine inquiétude!
— Robert Daudelin

« Le malaise devient une figure de style, une façon violente d'associer étroitement le spectateur à l'entreprise de réflexion, de questionnement, que propose toujours le film. »

Bill Morrison



© Larue Films

Figure de proue du cinéma expérimental actuel, Bill Morrison réinvente, film après film, le cinéma dit de *found footage*. Fusionnant une approche documentaire (*The Miners' Hymns*, 2010, *The Great Flood*, 2012) à certains éléments de fiction (*The Film of Her*, 1996, *Spark of Being*, 2010), il épate et fait vibrer le monde du cinéma, notamment par sa façon si singulière de nous rappeler que la pellicule argentique,

à l'image de l'homme, vieillit jusqu'à disparaître. Riche d'une filmographie comptant plus d'une vingtaine de titres, Bill Morrison est arrivé au cinéma par la peinture, puis s'est fait connaître par le biais du théâtre, devenant, au cours des années 1990, l'un des réalisateurs chargés de l'aspect visuel des productions du Ridge Theater de New York. Si ses premiers films, *Night Highway* (1990), *Lost Avenues* (1991), *Footprints* (1992), *The Death Train* (1993) participaient d'emblée à une esthétique d'un cinéma de remploi, c'est avec *Decasia* (2002) que la décomposition s'imposa chez lui comme un motif central. Issus de diverses archives institutionnelles, les fragments de films utilisés par Morrison sont, la plupart du temps, des pellicules faites à base de nitrate, ancêtre hautement inflammable de la pellicule polyester que l'on connaît aujourd'hui. Morrison accentue la détérioration de cette pellicule en rephotographiant deux ou trois fois chaque photogramme, qui s'effrite sous les yeux du spectateur. Le cinéaste américain dévoile

ainsi une pellicule corrodée, trace anonyme d'un temps révolu, qui se convulse, rangué avec le sujet filmé, et provenant très souvent d'actualités d'une autre époque. Ainsi, les films de Morrison remettent en question les rapports de l'être humain avec sa propre fin, mais également le support filmique comme artéfact culturel dans une pratique cinématographique contemporaine qui tend à tout dématérialiser. Achievé en 2012, *Just Ancient Loops* juxtapose des images d'archives scientifiques sur pellicule nitrate à des images de synthèse récemment créées par la NASA. À l'instar de ce surprenant montage, l'œuvre de Bill Morrison parvient d'une façon originale et constamment renouvelée à interroger le temps présent en plongeant dans la matière filmique du passé. – Charles-André Coderre

« ... il fait vibrer le monde du cinéma, notamment par sa façon si singulière de nous rappeler que la pellicule argentique, à l'image de l'homme, vieillit jusqu'à disparaître. »

Manoel de Oliveira



On associe, de nos jours, les qualificatifs de légèreté, de simplicité ou les catégories conte, fantaisie, *divertimento*, facétie même à l'œuvre de ce diable de cinéaste. Mais que s'est-il passé? On parle quand même de celui qui, au siècle dernier, réalisa des monuments comme *Mon cas*, *Le soulier de satin* ou encore *Non ou La vaine gloire de commander*. Et que vient donc faire

notre célèbre doyen dans cette liste qui se veut tournée vers demain? Il aurait sans doute gagné le droit de se reposer, de trôner au sommet d'anthologies du temps passé. Mais à 104 ans, il continue à produire un film par année (le dernier en préparation se nomme *L'église du diable...* tout un programme). S'il faut déterminer un tournant dans l'œuvre de ce grand érudit amoureux de la littérature, du théâtre et plus largement du verbe, c'est peut-être du côté de *Voyage au début du monde* ou du merveilleusement tendre et doux *Je reviens à la maison* qu'il faut se tourner, seuls films qu'on pourrait considérer comme « testamentaires » (ou qu'on a considérés ainsi à l'époque). À partir de ce moment-là (2001), son œuvre effectivement « s'allège » et emprunte, dirait-on, le chemin des écoliers. Littéralement, il rentre à la maison et voyage au début du monde. Cet éternel inquiet qui sembla chercher Dieu ou quelque chose d'approchant toute sa vie, paraît avoir acquis une fascinante sérénité et un certain

détachement. Car le cinéma d'Oliveira est bien resté celui des tourments de l'amour, qu'il soit divin ou charnel, avec des incursions du côté de l'histoire de son pays (ou de son bout de pays, n'oublions pas qu'il vient du documentaire). Mais désormais, même si la mort plane, il est de ceux capables de lui faire un pied de nez, car il est aujourd'hui d'une certaine façon plus libre que jamais. À ce titre, l'admirable *Étrange affaire Angelica* est exemplaire et très représentatif. Un scénario de 1952 à peine retouché, l'histoire d'un photographe qui tombe amoureux d'une jeune femme morte qu'il a photographiée et qui reprend vie, une chambre dont la fenêtre s'ouvre sur les paysages de son enfance: un film qui défie le temps et qui a vaincu la mort. Comme Oliveira. – Philippe Gajan

« ... même si la mort plane, il est de ceux capables de lui faire un pied de nez, car il est aujourd'hui d'une certaine façon plus libre que jamais. »

David O'Reilly



Au début de juin 2013, l'ONF lançait une application Norman McLaren pour iPad permettant de réaliser ses propres films à l'aide de techniques créées ou revues par le cinéaste. Plusieurs animateurs l'ont essayée et l'une des plus belles performances qu'elle a permise reste celle de David O'Reilly et de son *I am alone and my head in on fire*. Réalisé avec un rendu de gravure sur pellicule, ce court métrage sur des personnages à la silhouette blanche et à la tête en feu, jaune et rouge, évoluant sur

fond noir, est une excellente réappropriation, par le biais d'une tablette, de la technique de Len Lye ou de McLaren.

On a ici encore la preuve que l'artiste irlandais est un animateur numérique, capable de s'adapter aux nouvelles technologies, de renouveler un art jeune, mais déjà formaté, et de tirer le maximum de formes simples ou de références archiconnues. À 28 ans, il a repris et détourné la plupart des codes narratifs et visuels des univers binaire et pixélisé : ceux de l'animation en images de synthèse, des jeux vidéo ou de l'informatique. Mais, loin de vouloir concurrencer les géants de ces domaines, il ne tend ni vers une immersion totale dans un monde toujours plus réaliste où maîtrise et contrôle seraient les maîtres mots, ni vers le cinéma abstrait.

En fait, David O'Reilly aime jouer. Le jeu est au centre de ses films. Non pas le jeu réglé et linéaire, mais le jeu le plus libre et enfantin avec des couleurs kitsch ou simples et la création de monstres et de mondes imaginaires où tout est possible, surtout

l'absurde. De plus, si les catastrophes, le sang et les excréments sont une composante naturelle de son œuvre, elle laisse entrevoir une certaine mélancolie, comme si derrière tous ces délires visuels et sonores se cachait autre chose. Il n'y a qu'à voir *The External World* pour s'en convaincre.

Et tout ceci est, chez lui, profondément lié aux techniques qu'il emploie : vidéos mises en ligne sur YouTube, programmes informatiques qu'il utilise comme un enfant découvrant Paint et l'animation, et maintenant l'iPad envisagé comme outil de création. L'idée n'est pas de chercher à « faire beau » mais d'expérimenter, de jouer avec le moindre objet qu'on lui propose et d'aller contre un certain académisme formel dicté par les majors afin de découvrir les potentialités de ces nouveaux médias dont peu osent se servir. — Nicolas Thys

« À 28 ans, il a repris et détourné la plupart des codes narratifs et visuels des univers binaire et pixélisé... »

Rithy Panh



Lors d'un entretien qu'il nous a accordé en 2011 (*24 images*, n° 153), Rithy Panh mentionnait que, pour aider les protagonistes de *S21, la machine de mort kmère rouge* à sortir de leur terreur paralysante, il incitait ceux-ci à utiliser des figurines leur permettant de libérer la parole à travers la mémoire du geste. Il semble que ce soit là l'objet de médiation que le réalisateur a lui-même décidé de privilégier

dans *L'image manquante* (primé cette année à Cannes) en recourant à un théâtre de personnages en terre cuite pour renouer avec sa propre histoire et évoquer la tragédie qu'a vécue sa famille lors du génocide cambodgien. Rescapé des camps de travail où il a perdu une partie des siens, Rithy Panh est dans la souffrance du survivant et il poursuit ici, sur un terrain plus personnel, le travail de mémoire et de catharsis collective entrepris depuis tant d'années par une pratique cinématographique soucieuse à la fois de morale et d'esthétique. Après avoir affronté tant de noirceur pour construire une pensée, un regard et un avenir commun pour son peuple, Rithy Panh aura peut-être trouvé, dans ce voyage plus intime, matière à panser – du moins provisoirement – la blessure inguérissable liée à la folie meurtrière du génocide qui le consume et hante son cinéma dans un mouvement d'éternel retour. Ce passage sans doute inévitable par le roman familial pourrait être un début de libération pour celui qui nous exprimait en entrevue

son envie presque enfantine de rebondir ailleurs et de renouer avec la fiction (après *Un barrage sur le Pacifique*, 2008) pour faire de beaux plans harmonieux avec des grues. La douleur était là, palpable, comme de la braise encore ardente. Si à travers le Centre Bophana qu'il a créé à Phnom Penh, Rithy Panh contribue à bâtir le cinéma cambodgien de demain, il reste un cinéaste ancré dans le désir. Et ce, même si l'acte de foi que représente sa démarche artistique pourrait l'amener à recroiser les morts, lesquels « ne veulent pas mourir pour rien » et cherchent encore inlassablement l'apaisement qu'ils méritent, comme le montrait si bien *La terre des âmes errantes* (1999), l'un de ses plus beaux films. — Gérard Grugeau

« Rithy Panh poursuit un travail de mémoire et de catharsis collective par une pratique cinématographique soucieuse à la fois de morale et d'esthétique. »

Jafar Panahi



Faisant l'éloge de la désobéissance et de la persévérance, Jafar Panahi met en scène les parcours de ceux – et surtout de celles – à qui la liberté d'agir est refusée. Depuis son premier long métrage, *Le ballon blanc* (1995), ses personnages mènent des quêtes impossibles, à travers d'exaspérantes courses à obstacles où la contrainte frustre les désirs jusqu'à l'absurde. Chroniques du

quotidien, ses histoires dévoilent, mine de rien, l'essentiel de ce qu'il dénonce : la mécanique de l'oppression, de la ségrégation et de l'exclusion dans l'Iran d'après la Révolution. Usant de dispositifs à la fois simples et ingénieux, Panahi structure la forme en phase avec le fond : circularité, inversions, réflexions et mises en abyme sont les principes par lesquels se révèlent les conséquences de la contrainte et de l'interdit. Si le portrait est assez pessimiste dans l'ensemble, entre les trajectoires de femmes qui tournent en rond jusqu'à l'enfermement (*Le cercle*, 1997) et le suicide comme unique possibilité d'être au centre de la scène, d'échapper à l'humiliation des marges (*Sang et or*, 2003), Panahi laissait toutefois poindre, avec *Hors jeu* (2006), une lueur d'espoir chez ses protagonistes dissidentes : les jeunes filles déguisées en garçons pour entrer dans le stade où se déroule une finale de football réussissent à inverser les rapports de pouvoir, à transformer les coulisses en scène principale et à faire de leur prison un

certain espace de liberté. Ironiquement, ce film est aussi le dernier que le cinéaste a réalisé jouissant encore lui-même d'une relative liberté. Assigné à résidence depuis 2010, avec interdiction de sortir de l'Iran et de tourner des films pendant 20 ans, c'est sa propre volonté frustrée que Panahi est désormais contraint de mettre en scène, avec des moyens plus que réduits. Celui qui aimait donner à ses récits le suspense d'un effet de temps réel (*Le ballon blanc*, *Hors jeu*) doit désormais composer avec la suspension d'un temps captif. Contournant et bravant l'interdiction par deux fois, avec *Ceci n'est pas un film* en 2011 et *Closed Curtain* (présenté à Berlin en février dernier), Jafar Panahi est plus que jamais le révélateur de sa sombre époque. – Julie de Lorimier

« Chroniques du quotidien, ses histoires dévoilent, mine de rien, l'essentiel de ce qu'il dénonce : la mécanique de l'oppression, de la ségrégation et de l'exclusion... »

Michaela Pavlátová



This Could Be Me, réalisé en 1995, n'est pas le film le plus connu de Michaela Pavlátová, mais son plus autobiographique et personnel. En trois minutes, pendant lesquelles elle se raconte et se met en scène en voix off et à l'aide d'un procédé de caméra presque subjective, on perçoit son goût pour les mélanges de techniques – dessin animé, pixillation ou prise de vues réelles –, son envie paradoxale de solitude et de

partage et finalement une certaine vision de l'artiste, non figée, en mouvement et à la recherche de la meilleure façon de représenter ses idées.

Entre *Reci, Reci, Reci* (1993) et *Repete* (1996), pour lesquels elle est surtout connue, et *Tram* en 2012, elle a enseigné à San Francisco et à Prague, réalisé deux longs métrages en prises de vues réelles et fait plusieurs autres animations comme *Karneval zvirat* avec son mari en 2006. Point commun de la plupart de ses films : l'importance de la sexualité et de l'incarnation du désir. Mais chacun d'eux est différent et parvient à surprendre. Alors que *Reci, reci, reci* emploie un graphisme 2D sommaire mais travaillé et un scénario assez linéaire, *Repete* fait usage de la métamorphose dans un univers minimaliste où tout apparaît, disparaît et se transforme, les deux films affichant une virtuosité qui leur est propre.

À l'opposé, *Tram*, réalisé à l'aide du logiciel Flash, utilise les outils numériques pour travailler la couleur et le

mouvement dans un immense fantasme visuel. Si Pavlátová reprend certaines idées des deux précédents films, elle les combine et les exploite différemment. Elle s'attarde sur certaines formes volontairement exagérées mises en avant par un rose et un bleu qui ressortent du gris ambiant, et sur des textures lisses aux contours faussement crayonnés pour aller chercher au cœur même du personnage ses désirs les plus secrets.

En adoptant une technique spécifique dans chacun de ses films, la cinéaste parvient à ne jamais se laisser enfermer dans aucune et à explorer un bel échantillon des possibilités du dessin. De même, elle réussit à se libérer de toutes les conventions pour expérimenter différents genres narratifs et médiums. – Nicolas Thys

« ... une certaine vision de l'artiste, non figée, en mouvement et à la recherche de la meilleure façon de représenter ses idées. »

Claudio Paziienza



On se demande si c'est du documentaire. On sait que ce n'est pas de la fiction. Pourtant aucune volonté de mystifier le spectateur chez Claudio Paziienza; celui-ci avance à visage découvert, plus même: avec une sincérité qui désarçonne, et qui ne va pas sans humour et regard critique. Ce qui rend difficile la tâche de décrire ses films à nuls autres pareils, proches du cinéma expérimental ou du cinéma

d'avant-garde, et qu'on a essayé de rassembler sous le terme « film-essai ». Son cinéma se situe dans une autre dimension, la « translation »: les images et les mots sont détournés; on leur donne d'une manière très vive, très personnelle, très précieuse, une autre fonction, la désappropriation. Paziienza sépare les images de leurs référents, ajoute des mots qui ne sont pas faits pour guider le spectateur, mais plutôt soumis au hasard et à la pensée, faits pour la rêverie. Il s'agit de voir *Esprit de bière* où le raccord des images tient du surréalisme et où la description repousse toute volonté d'explication. Avec des sujets quasi encyclopédiques (l'argent, la peinture, la filiation, la mort...), le cinéaste réussit à produire une dissociation dans des éléments apparemment homogènes et à provoquer des associations avec des éléments hétérogènes; *Scènes de chasse aux sangliers* fonctionne ainsi, avec en amont une œuvre fort cohérente, ce qui est d'autant plus surprenant qu'on a

l'impression que les images et les mots ont débordé, ont dérapé, sont allés dans toutes les directions. En fait, plutôt incontrôlés, ils se sont auto-engendrés. Leur ordonnancement a ainsi chassé la transparence et contrecarré le mensonge naturaliste courant du documentaire pour mieux révéler dans ce qui est vraisemblablement visible ce qu'on n'a pas vu. Voir en quelque sorte entre les plans. Une façon de résister aux illusions et au chantage du réel (qui a si bon dos). Les films de ce cinéaste belge sont des objets ouverts à la dissémination des sens. Ils cherchent avant tout à faire plaisir au spectateur, mais en le déstabilisant, c'est-à-dire en lui donnant la meilleure des places: au centre du film. – André Roy

«... contrecarrer le mensonge naturaliste courant du documentaire pour mieux révéler dans ce qui est vraisemblablement visible ce qu'on n'a pas vu.»

Nicolas Philibert

Bien sûr, *Le pays des sourds* remonte déjà à 1993, et *Être et avoir* date de 2002, mais Nicolas Philibert pourrait bien surprendre encore, vu son étonnante capacité à s'adapter à des situations inédites, comme l'atteste aussi *La moindre des choses* (1996), tourné à la clinique psychiatrique de La Borde. Contrairement aux deux films précédents où elle arrive à se faire oublier, la caméra joue ici un rôle important puisque l'enjeu porte cette fois sur la qualité de la rencontre, par l'intermédiaire même de la caméra prise à témoin, entre les pensionnaires de cette clinique hors norme et nous, spectateurs du film et du spectacle qu'ils préparent.

Dans *Retour en Normandie* (2007), Nicolas Philibert revient sur ses débuts au cinéma à l'ombre tutélaire de René Allio et de Michel Foucault, lors du tournage de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (1976). Pour ce film admirable basé sur la confession de l'auteur d'une tuerie survenue en Normandie en 1835, film de fiction aux multiples lectures

possibles (impliquant la sociologie, l'histoire, la justice et la psychiatrie), les rôles avaient été confiés à des gens de la région, des non-professionnels recrutés par... Nicolas Philibert qui les a presque tous retrouvés à l'occasion de *Retour en Normandie*. Il en résulte un autoportrait illustrant le fait que le réel peut réserver bien des surprises (ici, surtout des liens avec la folie). Le cinéaste se met à nu à son tour, et il recourt à la voix off à la première personne pour s'interroger sur le cinéma, sur ses limites et ses possibilités, et partant sur la responsabilité du cinéaste à l'égard de ceux qu'il filme lorsque la vie reprend ses droits loin du regard de la caméra. À n'en pas douter, ce retour sur les lieux du crime aura joué pour lui le rôle d'une catharsis à la suite du procès que lui avait intenté Georges Lopez, l'instituteur emblématique d'*Être et avoir* (2002), au nom du « droit d'auteur ».

Réputé pour son travail dans la durée, sa qualité d'écoute et son ouverture à l'imprévu, Nicolas Philibert ne saurait se laisser enfermer dans une posture. Lui qui associe le cinéma à



la mémoire et dont les films sont habités par des états de grâce, il reste à savoir comment il pourra s'adapter au numérique qu'il identifie à l'effacement et à la disparition de l'instant unique. – Gilles Marsolais

«Réputé pour son travail dans la durée, sa qualité d'écoute et son ouverture à l'imprévu, Philibert ne saurait se laisser enfermer dans une posture.»

Kelly Reichardt



Auteure de quelques grands petits films américains, notamment *Old Joy* (2005) et le très beau *Wendy and Lucy* (2008), Kelly Reichardt n'aura cependant révélé l'ampleur de son talent qu'avec son quatrième long métrage *Meek's Cutoff* (2010) qui, à l'inverse des précédents, était plutôt un petit grand film américain. Ce western contemplatif, rare réflexion sur

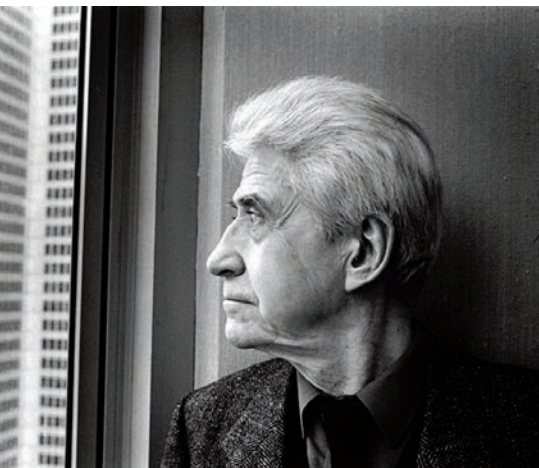
la place de la femme dans la conquête de l'Ouest, aura confirmé ce que l'on soupçonnait déjà, à savoir que Reichardt pose avec sa caméra la question du rapport au territoire et à la nature et de son influence profonde sur l'identité individuelle et collective en Amérique. Le pari formel audacieux de tourner le film dans le ratio d'image 4:3, en hommage aux œuvres de John Ford qui ont contribué à l'édification d'un imaginaire de la frontière, porte certes ses fruits sur le plan strictement esthétique. Mais il indique surtout une admirable compréhension des enjeux mythologiques d'un grand genre cinématographique, dont Reichardt évite les conventions et détourne les codes de manière intelligente.

Reichardt nous avait déjà fait le coup, deux ans plus tôt, en tournant un road movie essentiellement statique sur les mésaventures d'une jeune fille prisonnière d'une petite ville de l'Oregon. Sur fond de crise économique, c'est à un autre grand mythe américain, celui de la liberté, que s'attaquait la cinéaste. La

mise en scène méthodique d'une arrestation et de la procédure qui s'ensuivait exposait de façon on ne peut plus claire, mais sans abus dramatique, la froideur systémique de ce dispositif de contrôle des éléments marginaux d'une société – l'humiliation subtile qu'il leur fait subir. Kelly Reichardt se démarque de la masse des réalisateurs « approuvés par Sundance » tant par la rigueur de sa démarche que par la portée de son discours. Elle transcende ce courant dans lequel elle s'inscrit pourtant et, en évitant ses clichés et ses formules sans pour autant s'éloigner de ses préoccupations, elle prouve que le cinéma indépendant américain peut encore aujourd'hui faire preuve d'une authentique vitalité. – Alexandre Fontaine Rousseau

« ... Reichardt pose avec sa caméra la question du rapport au territoire et à la nature et de son influence profonde sur l'identité individuelle et collective en Amérique. »

Alain Resnais



© Bertrand Carrière

Malgré son grand âge (il a eu 92 ans le 3 juin) et bien que ses courts métrages des années 1950 lui aient déjà assuré une place dans l'histoire du cinéma, il faut toujours compter avec Alain Resnais pour cerner le paysage du cinéma actuel. Son art consommé de la mise en scène, qui participe désormais d'une sorte d'apesanteur lyrique, nous

ravit toujours, film après film. Cinéaste depuis longtemps étiqueté « sérieux » (la bombe atomique, les camps d'extermination, la guerre civile espagnole, la guerre d'Algérie, la mort), il nous propose depuis un moment un cycle de *divertimenti*, aussi brillants que séduisants – *Les herbes folles* (2008) en constituant l'aboutissement le plus remarquable. Mais pour Resnais mettre en images les rêves ou les fantasmes est une chose très sérieuse et il nous en fait (brillamment) la démonstration dans son plus récent opus *Vous n'avez encore rien vu* (2012). Mettre en image, mais aussi, trouver la forme qui convient, au besoin inventer la forme nouvelle qui va solliciter le spectateur. Inventeur de formes donc, et qui connaît mieux que personne les ressources inépuisables du montage qui, de Moviola en Steenbeck et en Avid, quelle que soit l'évolution technique du cinéma, demeure le lieu où naît le film.

Fréquent collaborateur d'écrivains de premier plan (Duras, Queneau, Robbe-Grillet, Mercer, Cayrol, Semprun), Resnais

a récemment pratiqué une sorte d'archéologie joyeuse, allant dénicher dans les placards du théâtre de boulevard des œuvres oubliées, abhorrées même. Adaptant le réputé réactionnaire Bernstein (*Mélo*) ou nous proposant de redécouvrir le charme suranné de spectacles populaires d'une époque révolue (*Cœurs, Pas sur la bouche*) ou le théâtre d'un auteur aujourd'hui oublié (Anouilh), il célèbre la liberté d'un cinéma où le sujet et les personnages se fondent dans un mouvement aussi libre que savant. Et le cinéaste de garder néanmoins des attaches avec la littérature la plus actuelle (Christian Gailly) qu'il sert magnifiquement et avec toute la liberté que sa maîtrise autorise dans le grand film moderne qu'est *Les herbes folles*. – Robert Daudelin

« Son art consommé de la mise en scène, participe désormais d'une sorte d'apesanteur lyrique... »

Carlos Reygadas

Japon en 2002 fut une véritable révélation. Trois longs métrages plus tard (*Batalla en el cielo*, *Lumière silencieuse* et *Post tenebras lux*), certains se posent pourtant encore la question : Reygadas est-il un cinéaste hanté ou un habile coureur de festival ? Parions sur la première piste, la seconde ne tenant tout simplement pas la route, tant on n'imagine pas une telle intensité au service d'un objectif banal.

Entre ciel et terre, entre grotesque et sublime, grâce et perdition, ombre (ténèbres) et lumière, le plus dreyerien (mais aussi buñuelien) des cinéastes contemporains déploie un cinéma parfois généreux, traversé d'éclairs de beauté et d'innocence, parfois brutal, violent, marqué par la laideur du monde, souvent les deux à la fois. Un cinéma tourmenté, qui oscille constamment entre deux extrêmes et qui fait de ce réalisateur arrivé sur le tard (c'est un ancien avocat) l'un des plus controversés du cinéma actuel. Et tant mieux, car ainsi il ne peut passer inaperçu. Reygadas, chef de file (avec son collaborateur régulier Amat

Escalante) de l'autre nouveau cinéma mexicain (par opposition aux *Íñárritu*, *Cuarón*, *del Toro*, etc.), n'est pas un provocateur mais l'un de ces oiseaux rares parti en mission, celle de trouver (comprendre, interroger) la (juste) place de l'homme dans le monde. Il est l'un des très grands cinéastes naturalistes du moment, qui propose ni plus ni moins que de grandes gestes métaphysiques, traversées par un souffle lyrique et bien souvent dévastateur. Si la narration de ses films ne tient qu'à un fil (une histoire minimale), c'est que Reygadas est ultimement à la recherche d'un équilibre instable, tant dans le plan – l'utilisation du Cinémascope favorise sans doute ce type de composition – qu'entre les séquences, sa position esthétique devenant ainsi la métaphore d'une humanité en crise existentielle. Il ancre ce questionnement dans une réalité contemporaine, dans un quotidien qu'il décrit à coups d'évocations de rituels, chrétiens ou païens, comme autant de vaines bouées de sauvetage. L'homme, chez Reygadas, n'est pas dominé par le divin ni



son absence; il le contient en ce sens qu'il est traversé par la lutte constante de forces antagonistes. Voilà un cinéma terriblement ambitieux, terriblement fort, terriblement complexe. – Philippe Gajan

« Il est l'un des très grands cinéastes naturalistes du moment, qui propose ni plus ni moins que de grandes gestes métaphysiques... »

Ben Rivers



En compagnie de Ben Russell, avec qui d'ailleurs Ben Rivers a réalisé récemment son deuxième long métrage *A Spell to Ward off the Darkness*, il est la star du moment dans le milieu du cinéma expérimental. Anthropologue visuel, documentariste des mondes possibles et impossibles, ce cinéaste est un virtuose du 16 mm dont

il « joue », comme un musicien de génie jouerait d'un Stradivarius, au gré des lieux qu'il arpente armé de sa Bolex mécanique. Que ce soit une usine décrépite de Londres sur le point de fermer (*Sack Barrow*, 2011), les îles Vanuatu (*The Creation As We Saw It*, 2012), de sombres forêts des Highlands écossaises (*Two Years at Sea*, 2012) ou encore un monde post-apocalyptique (*Slow Action*, 2010), les lieux du cinéma de Ben Rivers fascinent. Mondes perdus, disparus ou oubliés, mondes à l'origine des mondes, ils ressemblent à des sas qui ouvriraient à des réalités supérieures. Les personnages qu'il filme ne sont pas en reste. Ils sont en marge, hantent les périphéries, immergés dans des brumes que la matérialité de la pellicule 16 mm révèle à merveille. Les films de Ben Rivers sont beaux, vaporeux, étranges. Ils sont une invitation au voyage, dans l'espace et dans le temps, à la frontière de la conscience et des surgissements de l'imaginaire. Fictions du réel ou documentaires à la subjectivité exacerbée, chacun

de ces essais hybrides fait aujourd'hui de Ben Rivers un des cinéastes majeurs si ce n'est le chef de file du documentaire expérimental, courant contemporain extrêmement important, tant au cinéma que dans les centres d'art, qui s'attache à modifier et à élargir notre perception. Chez Ben Rivers, le réel devient le plus puissant des leviers de l'imagination et notre expérience s'en trouve dès lors magnifiée. Sa fascination pour les ermites participe d'une même démarche, la relation qu'il établit avec ces hommes solitaires, passeurs à leur tour de quelques vérités sur l'humanité, alimente cette quête de merveilles que les puissances du cinéma seraient seules en mesure de capter et de transmettre. Ben Rivers n'est ni mystique ni croyant, il est à l'écoute du monde, matériel et spirituel. – Philippe Gajan

« Mondes perdus, disparus ou oubliés, mondes à l'origine des mondes, les lieux du cinéma de Ben Rivers ressemblent à des sas qui ouvriraient à des réalités supérieures. »

Rosto



Coll. cinématèque québécoise

Le Néerlandais Rosto a la particularité de diviser le public. C'est vrai qu'il y a dans son travail une outrance qui détonne souvent dans le long fleuve tranquille que constitue parfois un programme de courts métrages d'animation. Il ne connaît pas la demi-mesure. Les films de Rosto sont des expériences musicales et visuelles intenses. Comment qualifier son style: rock gothique? post-apocalyptique?

Daïchi Saïto

L'œuvre de Daïchi Saïto, mise bout à bout, totalise 50 minutes et demie de films en Super 8, 16 mm et 35 mm, sept films en tout, réalisés depuis 2003. Il s'agit aussi de l'un des corpus les plus cohérents, denses, logiques et puissants des dix dernières années, où les mêmes questions sont reprises, mais selon des paramètres toujours nouveaux: comment imaginer un mouvement immobile (c'est la question de sa dernière œuvre, *Never a foot too far, even* mais tout autant de *All that Rises* ou de *Trees of Syntax, Leaves of Axis*), comment jumeler tout en les décalant musique et image, comment faire de contraintes matérielles et physiques l'enjeu d'une liberté infinie? Les hasards des processus photochimiques sont célébrés, tout en côtoyant la plus haute nécessité plastique et rythmique des agencements, des compositions. Fondé sur une palpitation toujours irrésolue entre figuration et abstraction, tantôt c'est le jaillissement des couleurs, tantôt le contraste entre le noir et blanc, qui nous redonne la *matière* du cinéma à

néo-punk? Un peu de tout ça, même si ces qualificatifs peuvent s'avérer à la longue futiles pour décrire cette trajectoire unique dans le domaine de l'animation.

Son film le plus sobre est assurément *The Monster of Nix*, conte musical pour enfants de 30 minutes en animation 3D. Mais même sobre en regard du reste de l'œuvre, il possède une extravagance qui lui est propre. Ainsi, il peut servir à mieux comprendre la démarche du cinéaste. D'abord, les références pop s'y accumulent (Sid Vicious, Kurt Cobain, participation de Tom Waits et de Terry Gilliam aux voix et des Residents à la musique), la mise en scène est placée sous le signe du grandiose, voire du démesuré, et le récit consiste en une mise en abîme visant à interroger le rapport à l'image et à mettre en évidence le dispositif cinématographique.

Tout cela, on le retrouve dans les autres films, mais de façon plus concentrée, ce qui leur confère une énergie que d'aucuns peuvent trouver agressive. Disons que Rosto brasse la cage. Il apparaît à l'occasion dans

ses films, surgissant à la façon d'un mauvais génie prêt à bousculer le cours des événements. De plus, son cinéma est hybride. S'il est cinéaste d'animation, Rosto est aussi un maître de l'image composite, ce qui contribue à installer son œuvre dans une zone incertaine entre l'animation et la prise de vues réelles.

Sa plus récente réalisation, *Lonely Bones*, est à la fois un vidéoclip et un film angoissant dans lequel un personnage tente d'échapper à un monde inhospitalier, et en même temps une œuvre autoréflexive sur l'illusion cinématographique. Rosto est aussi musicien (il fait partie du groupe Thee Wreckers ayant signé la musique de *Lonely Bones*). Sa bande dessinée *Mind My Gap*, publiée sur le Web, prolonge son travail de cinéaste. — Marco de Blois

« Il ne connaît pas la demi-mesure. Les films de Rosto sont des expériences musicales et visuelles intenses. »

voir et à éprouver. Chacun de ses films depuis *Chiasmus* réinvente et relance les possibilités de ce qu'on appelle bêtement le cinéma expérimental (mais qui concerne, à ce degré de qualité, tout le « cinéma »), à partir de ses propres forces, de ses propres matériaux, de sa propre tradition qui est, depuis longtemps, à la croisée des arts, entre poésie, peinture, photographie, musique, performance (c'est à cette source que se nourrissent ses films). Maniant avec la plus gracile légèreté le poids de l'héritage, il embrasse l'avenir en portant le passé. C'est sans doute à cette condition qu'on pourrait dire qu'un cinéaste *fait* le cinéma contemporain, en ne succombant pas aux gratifications instantanées de la mode, et en devenant, par la force et la puissance d'une œuvre qui est aussi toute une vie, le passeur, au présent, d'une tradition de résistance. Saïto, par ses activités publiques (au sein de Double Négatif) et cinématographiques, trace des profonds sillons dans le paysage artistique contemporain, taillés en même temps avec une telle modestie, dont l'apparence est



à ce point discrète, qu'ils ont une chance de ne jamais s'effacer. — André Habib

« Devenir, par la force et la puissance d'une œuvre qui est aussi toute une vie, le passeur, au présent, d'une tradition de résistance. »

Hong Sang-soo



« **D**e quoi sommes-nous sûrs? » s'interroge un des personnages de *La femme est l'avenir de l'homme*. Devant ces histoires qui se multiplient, s'entrecroisent, se répètent en se répétant à l'intérieur de chaque film, avec des variantes qui mettent en déroute la capacité de distinguer une quelconque vérité de ce qui relève de la rêverie ou d'un leurre, les films de Hong Sang-soo nous font cheminer dans de pures constructions

mentales qui interrogent autant notre rapport au réel que le cinéma lui-même. Et les vapeurs éthyliques dans lesquelles se trouvent plongés tôt ou tard les personnages, lors d'une de ces incontournables soirées où l'alcool coule à flots, ne participent que davantage encore à embrouiller les situations et à saper nos certitudes.

Tirant profit de tout ce que la vie et les lieux quotidiens peuvent livrer de richesses inattendues, c'est bien toujours la part de hasard et d'inconnu présente au cœur du réel qui guide ce cinéaste, lui qui privilégie le plus de souplesse et de liberté possibles afin de capter ce qu'il contient de fugace : pas de scénarios et de dialogues clairement définis à l'avance, tout petits budgets (à peine plus de 100 000 \$ pour *Hababa!*), équipes de tournage réduites au minimum. Des 14 films réalisés en 14 ans (le plus récent que nous avons pu voir est *In Another Country* en 2012, avec Isabelle Huppert) se dégage une écriture faite d'invention constante – explorant tout le

potentiel de plans-séquences, tantôt fixes tantôt intégrant de rapides panoramiques ou des recadrages au zoom – où se heurtent situations cocasses et douce ironie sur fond d'irréparable mélancolie. Au fil des ans, les effets de répétitions qui structurent à la fois chaque film et l'œuvre entière, jusqu'à prendre un caractère purement expérimental, nous sont devenus aussi irrésistiblement familiers que tous ces cinéastes, professeurs d'université, étudiants qui peuplent l'univers de Hong Sang-soo : hommes seuls, indécis, maladroits avec les femmes qu'ils cherchent à séduire qui, elles, apparaissent beaucoup plus fortes qu'eux. Autant de récurrences fertiles qui, en traversant l'œuvre sous forme d'échos insistants, y diffusent une magie délicatement aérienne absolument unique. – Marie-Claude Loisel

« ... se dégage une écriture faite d'invention constante où se heurtent situations cocasses et douce ironie sur fond d'irréparable mélancolie. »

Abderrahmane Sissako

Lors de son passage à Montréal à l'occasion de la sortie de *Bamako* (2006), le cinéaste mauritanien exilé en France nous avait fait part de son intention de tourner un film sur la présence chinoise en Afrique, sujet plus que jamais d'actualité (voir *24 images*, n° 132). Le projet semble repoussé puisque Sissako prépare actuellement *Mettou*, coécrit avec le romancier Mbarek Ould Beyrouk sur le thème du mariage précoce. Pour l'homme formé au VGIK à Moscou dans ses années de jeunesse, faire du cinéma demeure avant tout un acte politique, un acte qui permet de faire entendre au présent la parole d'un continent aussi vaste que riche, en quête de lui-même. Comme dans *Bamako* où, en mettant en scène le procès des institutions financières internationales en partant de la maison familiale, le cinéaste brossait un portrait sans concession des rapports Nord-Sud. Depuis la disparition des Djibril Diop Mambety et Ousmane Sembène, et les apparitions désormais plus discrètes de Souleymane Cissé et Idrissa

Quadraogo, rares sont les grands récits qui nous parviennent des pays africains. Avec le Tchadien Mahamat Saleh Haroun, lui aussi exilé, Abderrahmane Sissako représente aujourd'hui une nouvelle lignée de créateurs qui garde le fort d'une Afrique en mal d'images et d'infrastructures. Son parrainage de la Maison des cinéastes ouverte à Nouakchott en 2003 témoigne à cet égard d'un engagement envers les jeunes générations et du désir de dialogue entre les cultures. C'est sur ce terrain fertile que l'auteur des contemplatifs *La vie sur terre* (1999) et *En attendant le bonheur* (Louve d'or au FNC en 2003) façonne une œuvre en partie autobiographique, marquée par la migration et l'altérité. Une œuvre traversée par l'éclatante beauté des espaces nomades et des lieux transitoires qui attendent et s'abandonnent dans la langueur des jours sans fin. Sans doute avons-nous encore beaucoup à espérer du cinéma d'Abderrahmane Sissako qui confère à son art une dimension des plus réflexives pour porter un discours politique sur les enjeux



africains, tout en forgeant une vision poétique de ce qui fonde la noble communauté des hommes. – Gérard Grugeau

« Pour Sissako, faire du cinéma demeure avant tout un acte politique, un acte qui permet de faire entendre au présent la parole d'un continent en quête de lui-même. »

Paolo Sorrentino



© Gianni Fiorio

Il y a d'abord, chez Sorrentino, l'affirmation ostentatoire de la présence de la mise en scène. C'est d'ailleurs ce que plusieurs lui reprochent : ces grands gestes baroques, cette caméra mobile et virevoltante, ces envolées musicales tonitruantes... *Les conséquences de l'amour, L'ami de la famille, Il divo, This Must Be the Place, La grande bellezza...* L'approche est toujours la même... On la dit fellinienne... Pourquoi pas ? Comment peut-on être cinéaste italien

et ne pas être, d'une manière ou d'une autre, fellinien... et viscontien... et pasolinien... et antonionien... ?

Sorrentino, c'est l'anti-naturaliste par excellence. Aux antipodes des Dardenne, de Cantet, de Kechiche... Un cinéma distancié par son constant recours à l'excès... En ce sens, un vrai cinéaste imprégné de culture catholique !

Une mise en scène exacerbée pour un monde grotesque, habité par des personnages tutoyant déjà la mort : les personnages de Sorrentino sont vieillissants, souvent fourbes (*L'ami de la famille; Il divo*) ou lâches (*Les conséquences de l'amour; La grande bellezza*)... Le temps les presse... et le cinéma est un art du temps... et Sorrentino est un cinéaste... alors Sorrentino les presse avec sa caméra, il les traque, il les encercle, il bloque les issues...

Pourquoi Sorrentino aujourd'hui ? Pour sa foi dans le cinéma, donc, mais aussi et surtout pour la façon dont il scrute le monde actuel pour parler du cynisme (*L'ami de*

la famille; Il divo), du désabusement (*La grande bellezza*), de la rédemption (*Les conséquences de l'amour; This Must Be the Place*).

Certains n'ont vu dans *La grande bellezza* qu'une révision nostalgique de *La dolce vita*. C'est négliger bien des aspects d'un film qui aborde la perte de sens, un film qui dit la perte morale d'un pays en désignant la vacuité de sa classe dirigeante, qui se moque avec le même regard cinglant des imposteurs de l'art conceptuel, des prêtres du Botox et d'une Église qui prêche la pauvreté pour mieux profiter de la richesse.

Moraliste nouveau genre, Sorrentino parle du monde dans lequel nous vivons d'une voix d'une absolue singularité. Voilà pourquoi il est un cinéaste avec lequel il faut compter. — Marcel Jean

« Une mise en scène exacerbée pour un monde grotesque, habité par des personnages tutoyant déjà la mort... »

Elia Suleiman

Un noyau de pêche jeté en direction d'un tank israélien qui explose aussitôt, une ninja palestinienne en lévitation qui terrasse les uns après les autres des soldats israéliens armés jusqu'aux dents, une belle brune en talons aiguilles défiant par son charme les gardes d'un point de contrôle, un Palestinien qui retourne à son voisin les déchets que celui-ci lui a préalablement envoyés... Découpé en tableaux avec une grâce ahurissante, *Intervention divine* alternait entre ces faits saillants oniriques et les absurdités quotidiennes de la vie palestinienne sous l'occupation, devenant le film comique le plus politique (ou l'inverse) depuis la seconde intifada. Dès ses débuts avec *Chronique d'une disparition*, Elia Suleiman est l'explorateur incontesté de la face cachée du silence, le portraitiste de l'absurdité de la vie lorsque soumise à l'injustice, à la précarité, à l'insécurité. Il n'est pas démagogue, et ceux qui s'attendent à un cours d'histoire, au défrichage d'une situation complexe ou à un récit argumentatif se trompent de registre et

de cinéaste. Le désir premier de Suleiman n'est pas de faire un cinéma engagé, mais de composer des images de cinéma, qu'elles soient burlesques ou poétiques. La manière très particulière avec laquelle il donne un souffle et une voix aux détails en leur conférant une dimension narrative est un émouvant et puissant exemple d'audace sous l'emprise de la tragédie. Dans une des scènes les plus marquantes du *Temps qu'il reste*, son plus récent film, le personnage muet de Suleiman revient à Nazareth pour y trouver aliénation et intolérance, s'accordant silencieusement avec sa mère. Il semble nous dire que le portrait de son silence raconte son histoire en même temps qu'il anticipe notre incompréhension : ceci est la chronique d'une présence déterminée, et non pas d'une absence. En seulement trois films, Suleiman est devenu malgré lui le cinéaste nous permettant le mieux de prendre le pouls d'une situation ambiguë, fermée à toutes les solutions. Son cinéma est un poème héroïque synthétisé en une poignée d'épigrammes pleines d'esprit,



un cinéma qui use de la métaphore pour atteindre la gravité en passant par l'allégresse. — Serge Abiaad

« ... Suleiman est l'explorateur de la face cachée du silence, le portraitiste de l'absurdité de la vie lorsque soumise à l'injustice, à la précarité, à l'insécurité. »

Quentin Tarantino

Lorsqu'en 1992 la planète cinéophile découvre le cinéma insolent et jouissif de Quentin Tarantino par *Reservoir Dogs*, c'est d'abord son art absolu de la déconstruction qui frappe. Réussir un film de hold-up en évacuant de son récit son nœud dramatique (le casse lui-même)? Renvoyer dans les cordes le principe immuable de la construction aristotélicienne en trois temps? Construire son film comme un puzzle dont le spectateur deviendrait, pour son plus grand plaisir, le reconstruteur? Il en fallait, pour cela, de l'audace, du toupet même. Mais si plusieurs réussissent ce genre d'entrée en matière fracassante pour mieux s'écrouler ensuite, c'est sur la durée que le cinéaste aura aussi réussi à s'imposer, témoignant encore et toujours, et de plus en plus consciemment, de son amour infini pour le jeu que peut être le cinéma. Si *Pulp Fiction*, *Jackie Brown* (doublé en outre d'une passionnante et émouvante réflexion sur le devenir des héros

du cinéma d'hier), *Kill Bill* ou *Death Proof* ont creusé ce sillon d'un cinéma hyperréférentiel, pop et conçu comme un terrain de jeu bariolé et inspiré, c'est dans ses deux plus récents, *Inglourious Basterds* et *Django Unchained*, que cet amour débordant, tonitruant pour le cinéma a pris une dimension nouvelle et fascinante. Historiques, les deux films offrent en effet au cinéma, et à l'art plus généralement, le droit de réécrire l'Histoire. Tuer Hitler en inventant une jeune résistante propriétaire d'une salle de cinéma... incendiaire? Et pourquoi pas? Réinventer l'esclavage en mode vengeance en faisant d'un esclave libéré le tueur le plus sanguinaire de l'Ouest? *Why not*. Le cinéma n'a, chez Tarantino, ni limites, ni interdits, ni tabous, ni règles, ni conventions. Sauf ceux de l'imagination de son auteur. Donner au cinéma tous les droits en le parant de mille et une couleurs, de mille et une inventions, ce n'est pas seulement être un cinéaste cinévore dont



l'ambition serait de faire reconnaître cette cinéphilie exubérante comme une qualité. C'est d'abord et avant tout offrir au cinéma une ambition et une grandeur dont il a nécessairement besoin pour se réinventer. – Helen Faradji

« Construire son film comme un puzzle dont le spectateur deviendrait, pour son plus grand plaisir, le reconstruteur? »

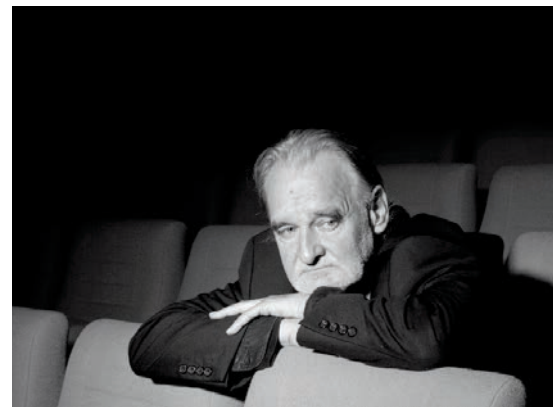
Béla Tarr

Un plan du *Cheval de Turin* contient à lui seul tout le cinéma de Béla Tarr. Un homme, une femme, un cheval marchent au loin contre le vent, ils tirent une charrette lourdement chargée. Leurs silhouettes se détachent sur l'horizon dénudé qu'ils parcourent avant de disparaître derrière une colline. Quelques secondes s'écoulent, qui pourraient être des heures, des jours ou des siècles, avant qu'ils ne réapparaissent tous les trois, refaisant le chemin en sens inverse. Tout est dit d'un monde où ne cessent de se répéter les mêmes gestes, les mêmes drames... La même histoire depuis 2000 ans.

Béla Tarr a affronté l'effondrement du régime soviétique en Hongrie, puis, à partir des années 1990, avec des films magistraux comme *Sátántangó* et *Les Harmonies Werckmeister*, la dissolution du tissu social achevée par le capitalisme (voir la vision de l'Europe, d'une fulgurance poignante, qu'il livre en cinq minutes dans *Prologue*). Les mouvements circulaires sur lesquels ses films se construisent n'ont rien d'une stylisation abstraite. Pas plus que tous

ces airs d'accordéon, ces thèmes musicaux élégiaques indéfiniment répétés, expression d'une attente infinie, de ce qui s'achève pour toujours recommencer... comme la fin du monde du *Cheval de Turin*, dont on comprend qu'elle a déjà eu lieu. Rien de plus concret que le cinéma de Béla Tarr qui, même lorsque affleure le fantastique, n'invente rien, mais regarde, écoute, sent ce qui pèse sur les hommes tout comme le vertige qui les tenaille; et ce qu'il sent se traduit par une infaillible tendresse à leur égard, quelles que soient leurs lâchetés. Les plans-séquences sont ici une manière de ressentir la présence de ceux et de ce qu'il filme dans un art où tout est question de rapports et de tension. Tension entre les êtres, entre les êtres et le cadre, la lumière, le vent, la pluie, la brume, la terre, le chemin, le ciel, entre notre regard et eux...

Béla Tarr a annoncé qu'il ne tournera plus de films. C'est dorénavant par le biais de la Film Factory qu'il vient d'ouvrir à Sarajevo, où sera accompagnée (plutôt que formée) une génération de futurs cinéastes, qu'il compte



défendre une esthétique et une éthique de l'image sachant *penser le monde* et « affronter l'état de notre civilisation ». C'est aussi ça, participer à renouveler le cinéma contemporain. – Marie-Claude Loisel

« Rien de plus concret que le cinéma de Béla Tarr qui, même lorsque affleure le fantastique, n'invente rien, mais regarde, écoute, sent ce qui pèse sur les hommes... »

Helena Třeštková



Après une longue carrière télévisuelle, Helena Třeštková s'est imposée depuis dix ans comme l'une des cinéastes documentaires les plus importantes et exigeantes de notre époque. Son œuvre, principalement fondée sur les portraits individuels, se déploie selon deux grands mouvements.

Il y a tout d'abord un travail de mémoire historique effectué dans des films tels que *Lída Baarová's Sweet Memories* ou

Hitler, Stalin and I. À travers le parcours de nombreuses femmes dont les destins ont été bouleversés par les aléas de l'histoire politique tchèque et de l'idéologie totalitaire, Třeštková s'est interrogée sur le sort de son pays et sur l'évolution de la place faite aux femmes dans la société. Dans ces films formellement classiques, le propos prend le pas sur la démarche artistique.

C'est toutefois à partir du milieu des années 2000 que Třeštková va définitivement imposer un regard original et indispensable en présentant une série de portraits tournés sur de très longues périodes, entre 10 et 37 ans dans le cas de son plus récent film, *Private Universe*. Sa trilogie officielle composée de *Marcella*, *René* et *Katka* délaisse la grande histoire pour s'attacher aux petits moments significatifs de vies ordinaires. En choisissant de suivre les destinées de trois marginaux aux prises avec la pauvreté, l'incarcération et la toxicomanie, Třeštková réussit l'exploit d'éviter toute complaisance et de

confronter de plein fouet le voyeurisme et l'exploitation potentielle que ces sujets auraient pu engendrer. Assez proches du concept de la série *Up*, élaborée par Paul Almond puis reprise par Michael Apted, les destinées elliptiques de Třeštková se distinguent par les changements de positionnement qu'adopte constamment la cinéaste. À cet égard, René demeure probablement son film le plus abouti. Třeštková et son personnage n'hésitent pas à mettre en avant la relation trouble et personnelle que les années ont créée entre eux, et les fondements mêmes du cinéma documentaire s'y retrouvent mis à nu. Le documentaire redevient alors une véritable aventure humaine. – Bruno Dequen

«... Třeštková réussit l'exploit d'éviter toute complaisance et de confronter de plein fouet le voyeurisme et l'exploitation potentielle que ces sujets auraient pu engendrer.»

Peter Tscherkassky



Héritier de l'avant-garde autrichienne (Kubelka, Kren), contemporain de Deutsch, Arnold, Fruhauf ou Brehm, sorte de deuxième âge d'or post-structuraliste, Tscherkassky est un véritable amoureux du cinéma, de sa matérialité (celle du Super 8 ou du 35 mm), de sa force (le Cinemascope!) et, surtout, de son langage. Ce qui fascine dans ses dernières œuvres, c'est la maîtrise avec

laquelle la déconstruction qu'il opère sur le matériau de base – le film d'horreur pour *Dream Work* (2001), le western dans *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) ou encore le film publicitaire dans *Coming Attractions* (2010) – vient non seulement amplifier considérablement les effets recherchés (la peur, la tragédie, la séduction) mais comment il le fait en nous plongeant dans une sorte de rêve éveillé proche de la transe. Tscherkassky est cet étrange mélange de théoricien hors pair et de professeur qui nous révélerait les mécanismes freudiens en acte dans toute proposition filmique, mais qui l'exécute si bien que très rapidement le spectateur serait emporté à son tour par les puissances auxquelles le cinéaste rend hommage. En ce sens, il embrasse toute l'histoire du cinéma, celui des premiers temps (le concept de « cinéma d'attraction » cher à Gunning et à Gaudreault) comme celui de demain. Car outre son érudition, Tscherkassky possède une rare lucidité qui lui permet

de se tenir au plus près de ce qui brûle sans se brûler lui-même. Cette conscience aiguë de la séduction du cinéma qui hante chaque photogramme de ses films est doublée d'une conscience implacable du moment. Tscherkassky chérit le cinéma classique (*Dream Work* renvoie à la machine à rêves hollywoodienne), au moment même où celui-ci va disparaître (et il y a peu de chance de voir le cinéaste passer au numérique!). Il n'est pourtant pas question de l'encenser comme le dernier des géants, car ce n'est pas la fin d'un monde qu'il célèbre mais ses possibilités. Et ces possibilités, entre ses mains, apparaissent illimitées. Soulignons enfin qu'il vient de publier un superbe ouvrage: *Film Unframed, A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. – Philippe Gajan

«... Tscherkassky possède une rare lucidité qui lui permet de se tenir au plus près de ce qui brûle sans se brûler lui-même.»

Theodore Ushev

Le film le plus étonnant de Theodore Ushev est peut-être *Tzaritza*, son seul court métrage conçu expressément pour les plus jeunes, réalisé en 2006 dans le cadre de la série « Les petits conteurs » de l'ONF. Cette douce rêverie d'une fille qui rejoint sa grand-mère en Bulgarie est certainement son histoire la plus personnelle et le rendu graphique 2D en papier découpé, sans profondeur, y est remarquable. On y retrouve certains traits qu'il réutilisera comme la persistance de textures ou de couleurs particulières, et un goût pour les mouvements simples et rapides.

Entre 1999 et 2004, il avait déjà conçu plusieurs films destinés à être diffusés sur le site mortadellatv.com, aujourd'hui fermé. Il y expliquait sa démarche militante : « L'idée que le Web puisse tuer la télé était une utopie. Maintenant, c'est juste la réalité, et soutenir le courant majoritaire ne m'intéresse pas. » Cette visée révolutionnaire du cinéma et des nouvelles technologies, on la retrouve dans sa trilogie du XX^e siècle

composée de *Tower Bauher*, *Drux Flux* et *Gloria Victoria*. Parmi ces films abstraits et engagés sur l'idéologie, l'industrie, la guerre et leur rapport au pouvoir et à l'art, le dernier a directement été imaginé en stéréoscopie. De même, ils font appel à des jeux de métamorphoses ainsi qu'à des formes graphiques souvent reliées aux avant-gardes des années 1920 – constructivisme, Bauhaus, futurisme, cubisme, vorticisme, etc. Theodore Ushev ne rejette aucune technique artistique, il les utilise et les pense afin de les intégrer au mieux dans son discours.

Deux mille dix fut l'année des *Journaux de Lipsett*, court métrage perdu entre fiction et documentaire. Réalisé à l'ordinateur mais peint image par image, ce film sur la figure du cinéaste Arthur Lipsett est la quintessence du travail d'Ushev. Grâce à une voix narratrice et à une technique expressive qui oscille entre figuratif et abstrait, entre réalité et folie, le film donne l'impression de pénétrer l'esprit d'un



créateur paranoïaque. Sorti l'an dernier, *Joda*, qui anime des vers en farsi de Rûmî, est un hommage au réalisateur iranien emprisonné Jafar Panahi. Preuve encore que son art ne peut être envisagé hors du politique et des expérimentations plastiques et sonores. – Nicolas Thys

« ... son art ne peut être envisagé hors du politique et des expérimentations plastiques et sonores. »

Agnès Varda

Dès ses premiers documentaires, comme *Opéra-Bouffe*, on sent immédiatement la présence intime – qui ne se démentira pas durant 75 ans – d'une personne, Agnès Varda. Déjà une tendresse, grande, imprègne son regard. Elle signe alors, dans un même élan, un pacte avec le spectateur, qui est son invité, à qui elle s'adresse comme à un ami. Cela sera constant, ce sera son éthique, son esthétique également. Même quand elle tournera jusqu'au milieu des années 1980 des films de fiction, elle n'abandonnera jamais le documentaire, qui s'insérera entre eux, comme s'il fallait qu'elle donne de temps en temps à ce spectateur, qui fait dorénavant partie de son destin, des nouvelles d'elle. Des cartes postales lui sont envoyées rapidement ; elle se fiche bien qu'elles ne soient pas plastiquement sublimes ; le sublime chez elle se trouve dans ce que Roland Barthes appelle le *punctum* : ce qui vient nous toucher, nous traverser. Elle peut les envoyer de Cuba (*Salut*

les Cubains) – et déjà là, on sent que le cinéma est pour elle amusant et instructif – ou de Noirmoutier (*Quelques veuves de Noirmoutier*, un film sur le deuil, jamais lourd). Préférant les chemins de traverse que la route droite, c'est-à-dire jamais l'académisme ni les clichés, ses documentaires ne veulent aucunement épuiser leur sujet. Bavarde, pétillante, impertinente, Varda préfère les digressions, les détails et les sensations ; elle pique, butine et grappille, comme dans *Les glaneurs et la glaneuse*. La réalité est regardée par morceaux, rien de mieux pour affronter le réel ; on sait qu'il nous échappe, faisons semblant que la réalité nous échappe aussi. L'écran est un filet, les choses et les mots pourront par brins, bribes, éclats, passer entre ses mailles. Ce cinéma fait d'impressions, de souvenirs et d'émotions est un album de famille qui s'élargit en représentation collective. C'est un théâtre du quotidien transformé en archives du présent. Portrait des petites gens et autoportrait, le documentaire



chez Varda relève du plaisir de raconter ; si par lui passe la fantaisie la plus attendrissante, y passe surtout une pensée sur le monde. – André Roy

« Ce cinéma fait d'impressions, de souvenirs et d'émotions est un album de famille qui s'élargit en représentation collective. »

Bill Viola



© Kera Perov

La majorité des cinéphiles ne connaissent pas cet artiste américain reconnu pour la grande qualité visuelle et sonore de ses installations

vidéographiques. Pourtant, ses œuvres seront présentées dans près de 30 musées à travers le monde cette année et, pour ceux et celles qui se souviennent, il a fait l'objet d'une rétrospective au Musée d'art contemporain de Montréal au début des années 1990.

Bill Viola est un précurseur, un pionnier de la vidéo et de l'image en mouvement qui met en scène des corps dormant au fond de barils remplis d'eau, des ombres qui prennent feu, des mirages qui dansent, des reflets qui racontent une histoire à la surface d'une piscine. Sa quête spirituelle est intimement liée à celle de la fabrication de ses œuvres.

Poète bouddhiste du signal électronique, il joue avec la vie, la mort, le feu, l'eau, le sommeil, le rêve... Il bricole des dispositifs élégants qui donnent un sentiment d'étrangeté à des actions banales. Il joue avec simplicité et profondeur en tentant simplement d'entrer en contact avec l'âme de son sujet. Dès lors, il suffit simplement

d'être disponible face à ses œuvres (prendre le temps) pour que la magie opère.

Viola est à l'opposé de Nam June Paik (le pape de l'art vidéo) qui a toujours fait beaucoup de bruit avec les images. Viola nous propose plutôt des objets de méditation basés sur la transformation.

Ses propositions nous bouleversent avec une simplicité déconcertante qui rejoint ce subtil sentiment que nous ressentons à la sortie de la salle de cinéma, soit celui d'être hanté et habité par une œuvre. Dès lors, nous avons l'étrange impression d'avoir nourri notre âme, de faire partie d'un monde et de pouvoir encore vivre des moments uniques et essentiels à la vie. Croiser une œuvre de Viola, c'est méditer, contempler, se laisser surprendre par le jeu du temps qui passe. — **Luc Bourdon**

« Poète bouddhiste du signal électronique, Bill Viola joue avec la vie, la mort, le feu, l'eau, le sommeil, le rêve. »

Lars von Trier



Lars von Trier est un monstre nihiliste qui entretient un rapport quasi tyrannique avec le spectateur, victime consentante de ce sadisme assumé dont le cinéaste danois réaffirme film après film l'inépuisable inventivité. Un clin d'œil à la fois, Lars von Trier nous rappelle pourtant qu'il ne faut pas toujours prendre trop au sérieux les gens qui semblent se prendre très au sérieux. Au-delà de la froide précision de

sa mise en scène, l'auteur possède en effet un étrange sens de l'humour qui explique pourquoi, avec lui, on ne sait jamais trop sur quel pied danser. Cet instant totalement irréel d'*Antichrist* (2009) où un renard se dévorant lui-même annonçait, en se retournant vers un Willem Dafoe complètement déconcerté, que « le chaos règne » cristallise ainsi, de la plus étrange manière possible, l'approche résolument déroutante d'un cinéaste qui, quelques années plus tôt, avait remis en question le contrôle qu'il exerçait sur son film en confiant, soi-disant, la « réalisation » de *The Boss of It All* (2006) à un algorithme informatique nommé Automavision. En rétrospective, même le fameux manifeste Dogme 95 ressemble autant à une ambiguë plaisanterie qu'à un authentique projet cinématographique.

Mais c'est justement cette ambiguïté qui fascine, chez Lars von Trier : ses chefs-d'œuvre sont peut-être de grandioses supercheries, des coups pendables qu'il orchestre avec un malin plaisir. Sauf qu'ils sont si maîtrisés sur le plan formel et intellectuel que l'on

ne peut s'empêcher d'y chercher, toujours, une vérité profonde qui peut-être leur échappe. Splendide fresque apocalyptique sur l'effondrement des certitudes, *Melancholia* (2011) faisait habilement coïncider l'actuel et l'intemporel, l'intime et le cosmique, captant parfaitement l'essence intangible d'une angoisse existentielle universelle. Or, si la fin du monde de von Trier fascine, c'est qu'elle possède une grâce impitoyable, provoque une terreur cathartique en faisant table rase des convictions scientifiques et religieuses – en laissant, au final, l'Homme face à lui-même et face à la destruction totale du sens sur lequel reposait son existence. Certes, Lars von Trier est un monstre nihiliste ; mais il tire de cette force négative l'énergie nécessaire pour bâtir d'éblouissants trous noirs. — **Alexandre Fontaine Rousseau**

« Lars von Trier est un monstre nihiliste qui entretient un rapport quasi tyrannique avec le spectateur, victime consentante de ce sadisme assumé... »

Apichatpong Weerasethakul



Le cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul est un chercheur : chaque film, documentaire ou fiction, court métrage ou vidéo (comme ceux accompagnant ses installations) interroge le devenir du cinéma et, peut-être, encore plus celui de son propre cinéma. Chaque nouvelle œuvre est à la fois un retour sur la précédente, sa destruction et sa mutation en autre chose. Un cinéma qui se consume, se transfigure. Rien n'y est préconçu ; pourtant un fil rouge sert de lien, de ferment à toutes

ces productions : le conte, qui mêle la légende et la contemporanéité thaïes, la nature (comme la jungle) et la ville, le passé et le présent. Le cinéaste puise sa matière dans la pensée bouddhiste (là-dessus *Mekong Hotel* est évident), la culture populaire (du conte traditionnel au *soap opera*) et le cinéma expérimental. Le plaisir de raconter chez A.W. ne vaut que si le récit est désorganisé de l'intérieur ; on pourrait même dire : dévoré de l'intérieur. Presque par catharsis, ou, en tout cas, par transmutation, ainsi affleure paisiblement sa vision du monde, un monde habité par des gens vrais et des fantômes, par la réalité matérielle et le songe, et où se croisent un mysticisme intuitif et une étonnante sensualité, pour ne pas dire une sexualité évidente (comme la scène de masturbation dans *Blissfully Yours*). Tout est affaire de perceptions, voire d'hallucinations (les apparitions des disparus dans *Oncle Boonmee*), et de sensations prégnantes (comme dans *Tropical Malady*).

Le cinéaste poursuit fidèlement son

expérience de la perception cinématographique en divisant généralement sa matière en deux grands paradigmes qui se chevauchent et brouillent leurs frontières. La linéarité du récit n'est pas tant brisée que recomposée ; elle adopte le processus de la construction poétique en juxtaposant deux réalités différentes, voire opposées, qu'un lien (on voudrait dire : un esprit) mystérieux semble relier. Nous ne sommes pas tant désorientés (quoique... qu'entraînés) dans un état que nous pourrions qualifier de béatitude. De nirvana (si important dans le bouddhisme). C'est la manière de A.W. : aérienne, mélancolique, radicale. On attend son prochain film, *Cemetery of Kings*, avec impatience.

– André Roy

« ... un monde habité par des gens vrais et des fantômes, par la réalité matérielle et le songe, et où se croisent un mysticisme intuitif et une étonnante sensualité... »

Frederick Wiseman

L'œuvre immense de Frederick Wiseman est indémodable parce que ancrée dans la réalité brute (et brutale) de notre époque. Ironie classique : devenir universel en parlant de son territoire immédiat, échapper au temps en regardant son époque à la loupe ! Plus de 40 ans de pratique d'un cinéma direct pur qui parle de l'homme, surtout le plus démuné, en s'attachant aux institutions qui le façonnent. Wiseman, le grand cinéaste social, étudié, analysé, célébré, est aussi, et sans doute en tout premier lieu un grand artiste, un cinéaste qui a fait de l'art du montage une véritable science, mais une science lyrique dont la poésie travaille en substrat.

Partant d'une démarche classique qui s'accordait logiquement aux sujets traités (un pénitencier psychiatrique, un « high school », l'armée), Wiseman a rapidement mis au point une méthode de tournage (caméra distante, plans-séquences, direction assumée à l'aide de la prise de son) qui devient l'histoire même du film à venir, déjà pensé en termes de montage. Confronté à

sa Steenbeck avec sa montagne de pellicule (jusqu'à 120 heures pour un même film), le cinéaste cherche son film, et le trouve ! Et la durée de l'œuvre devient une de ses composantes, comme dans *Near Death* : six heures pour décrire l'attente de la mort chez des malades en phase terminale.

Depuis la fin des années 1990, Wiseman, grand défenseur du noir et blanc, utilise périodiquement la couleur, avec une originalité indéniable – ce qui est particulièrement vrai dans *La danse* (2005), son film magnifique sur le corps de ballet de l'Opéra de Paris. Cette même approche « plasticienne » de la couleur se retrouve dans *Crazy Horse*, le plus récent film du cinéaste. Toujours fasciné par les institutions, Wiseman, après avoir filmé avec une complicité chaleureuse la vie quotidienne d'un club de boxe (*Boxing Gym*, 2010), installe sa caméra dans le plus célèbre (le plus chic, le plus cher) cabaret parisien, filmant, comme toujours, le travail, mais aussi, avec une ironie évidente, le vide de ce haut lieu du kitsch bourgeois. Le film,



encadré par un très beau numéro d'ombres chinoises, devient une réflexion sur le concept de représentation – ici l'érotisme, élément tout particulièrement absent des numéros filmés ! – Robert Daudelin

« L'œuvre immense de Frederick Wiseman est indémodable parce que ancrée dans la réalité brute (et brutale) de notre époque. »

Koji Yamamura



Le Japonais Koji Yamamura reconnaît parmi ses influences les cinéastes d'animation Youri Norstein (Russie), Priit Pärn (Estonie) et, de façon générale, les artisans de l'ONF, dont Ishu Patel et Co Hoedeman. Cette liste met en lumière des aspects fondamentaux de son œuvre : goût du travail fait main, prédilection pour la caricature et l'absurde, désir du défi technique. La contribution de Yamamura au

domaine de l'animation se démarque toutefois par une grande originalité graphique et narrative. En effet, il y a chez le réalisateur de *Mt. Head*, de *A Country Doctor* et de *Muybridge's Strings* une manière unique de raconter et de mettre en scène, résultat d'une maîtrise exceptionnelle du dessin et de l'animation : perspectives insolites, transitions narratives inusitées, élans expressionnistes, bref, une détermination à laisser l'animation développer ses propres codes en repoussant ceux de la prise de vues réelles. Tout en se distinguant par sa modernité, l'œuvre foisonnante de Yamamura est aussi porteuse d'un riche héritage culturel, puisant aussi bien dans la tradition théâtrale (voix hors champ confiées à des comédiens du théâtre traditionnel japonais), musicale (ondes Martenot, shamisen) que littéraire (adaptations de Kafka, de Léopold Chauveau).

En choisissant Yamamura, nous voulions aussi mettre en évidence son influence sur la nouvelle génération d'animateurs

indépendants au Japon. Il est indéniable que son œuvre, de même que son travail d'enseignant à l'Université des arts de Tokyo ont contribué à l'émergence d'une nouvelle vague d'animateurs dans ce pays. Avant Yamamura, les indépendants japonais étaient peu nombreux ; depuis, ils forment une cohorte se distinguant nettement de l'animation industrielle. Ils s'appellent Mirai Mizue, Atsushi Wada, Kei Oyama, Masaki Okuda... L'inclusion de Yamamura dans cette nomenclature nous amène à souligner le rôle joué par les cinéastes-enseignants qui, pour une large part, servent de modèle aux générations à venir. Nous aurions pu, pour des raisons similaires, ajouter Priit Pärn (Estonie), Andreas Hykade (Allemagne), Jerzy Kucia (Pologne) et plusieurs autres. — **Marco de Blois**

« ... goût du travail fait main, prédilection pour la caricature et l'absurde, désir du défi technique. »

Jia Zhangke

« Je veux comprendre comment nous évoluons, comment les gens "restructurent" leurs vies et saisir comment nous établissons des liens dans le monde que nous construisons. » Cette phrase, extraite du dossier de presse du nouveau film de Jia Zhangke, *A Touch of Sin*, pourrait servir à bien des égards de fil d'Ariane pour toute son œuvre.

Jia Zhangke représente le navire amiral de la « sixième génération » du cinéma chinois (Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Zhang Yuan, etc.) nommée souvent par opposition à la cinquième (Chen Kaige, Zhang Yimou), désormais jugée académique et accusée de tourner de plus en plus le dos aux réalités sociopolitiques de la Chine contemporaine. La sixième génération se caractérise par des moyens limités, un style réaliste qui emprunte beaucoup au documentaire, des acteurs souvent non professionnels, un regard particulièrement attentif aux jeunes et aux laissés-pour-compte de la marche (forcée) vers l'économie de marché. Ces cinéastes œuvrent également, tout du moins

au départ, en semi-clandestinité (quand ils ne sont pas bannis). Jia Zhangke apparaît aujourd'hui comme le plus ambitieux mais également le plus visionnaire de cette génération. Dès *Platform* (2000), son deuxième film, qui raconte l'histoire d'une troupe de théâtre entre la fin des années 1970 et le début des années 1990, sa production s'internationalise (Office Kitano, Hubert Bals Fund, Pusan). À partir de là, les chefs-d'œuvre se succèdent (*The World* en 2004, *Still Life*, Lion d'or à Venise en 2006, *24 City* en 2008, *A Touch of Sin* en 2013).

Toute l'œuvre du cinéaste est consacrée aux passages et aux mutations : passage d'une génération à l'autre, passage d'un monde à l'autre, passage de la tradition à la modernité et aux transformations qui s'ensuivent... Alternant fiction et documentaire, elle ne se contente pas de commenter la réalité, elle la replace dans un flux qui lui restitue profondeur et complexité. Jia Zhangke pratique un cinéma dynamique au contraire d'un cinéma figé, qui se contenterait de documenter le moment présent. Il



est aujourd'hui le chef de file d'un art qui n'est pas seulement un témoin impuissant mais un acteur affirmé et un vecteur de changement social. — **Philippe Gajan**

« L'œuvre de Jia Zhangke ne se contente pas de commenter la réalité, elle la replace dans un flux qui lui restitue profondeur et complexité. »

prim

CENTRE DE PRODUCTION
ET DE POST-PRODUCTION
AU SERVICE DES
CRÉATEURS INDÉPENDANTS
DEPUIS 30 ANS

PROGRAMMES DE SOUTIEN ET DE FORMATION

Aide à la création rabais de 50% offert sur le coût d'utilisation des équipements de production et de postproduction (AVID, DA VINCI et studio de son Pro Tools 10) ainsi que sur les services de transfert, transcodage et conversion SD/HD. Toutes les propositions de productions indépendantes sont admissibles : court ou long métrage, fiction, documentaire, expérimental, vidéo, animation, essai, web, audio et projet d'exploration surround (rabais sur le temps d'utilisation du studio de son, max 100h). Plusieurs projets acceptés par dépôt.
Date butoir : 25 octobre 2013

Le programme **Documentaire à risque** est dorénavant intégré à ce concours et les projets de documentaire d'auteur à risque restent éligibles à une aide de 75% de rabais. Les critères de sélection définissent le risque par la difficulté du sujet abordé et de son financement, mais également par son parti pris formel et son questionnement du langage cinématographique. Sera privilégié pour le choix d'un projet de documentaire à risque un projet dont la majorité des étapes de postproduction se fera chez PRIM.

Bourse de formation offerte aux artistes qui désirent augmenter leur degré d'autonomie sur les plateformes de PRIM. Un artiste sélectionné annuellement en vidéo (AVID) 30h ou audio (Pro Tools 10) 24h.
Date butoir : 25 octobre 2013

Bourses conjointes de résidence pour la création, la production et la diffusion d'un projet : MAI (Montréal, arts interculturels) / PRIM : 1er oct 2013
CODES D'ACCÈS / PRIM : 15 octobre 2013
DAZIBAO / PRIM : 1er mai 2014

Formations sur mesure en audio et vidéo pour les artistes indépendants

PRODUCTIONS & RÉALISATIONS INDÉPENDANTES DE MONTRÉAL
2180 FULLUM, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2K 3N9 TEL 514 524 2421
WWW.PRIMCENTRE.ORG INFO@PRIMCENTRE.ORG



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



CREDIT: BELLAVANCE, CHRONOGRAPHIES D'UN PAYSAGE DE CHRISTIAN CALON, 18 JUIN 2011



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

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

T 514 342-8511
F 514 342-0401

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



Genres en tous genres

POÉTIQUES D'UNE RÉSISTANCE AU PRÉSENT

par Alexandre Fontaine Rousseau



GRAVITY (2013) d'Alfonso Cuarón – Film d'ouverture de la Mostra de Venise cette année.

FORCE EST D'ADMETTRE QU'AU-DELÀ DE QUELQUES NOMS ÉTABLIS (QUENTIN TARANTINO, JOEL ET ETHAN COEN), de deux jeunes cinéastes habitués du circuit des festivals (Bong Joon-ho, Hitoshi Matsumoto) et d'un auteur dont l'œuvre en dépasse depuis longtemps les carcans (Kyoshi Kurosawa), le cinéma de genre s'avère le grand oublié de cet exercice visant à brosser, à défaut d'une liste exhaustive et définitive, un certain portrait du cinéma contemporain. Faut-il y voir le signe d'un quelconque épuisement? Bien au contraire, on serait tenté de dire que le genre se porte bien et que, dans l'ensemble, ce cinéma qui depuis toujours entretient avec la critique une relation houleuse jouit en fait d'une légitimité nouvelle.

Qu'est-ce qui, dans ce cas, explique l'absence de vétérans tels que Johnnie To ou Takeshi Kitano? Ce dernier, dont on pourrait certes croire que les jours de gloire remontent aux années 1990, à *Sonatine* (1993) et à *Hana-bi* (1997), a pourtant opéré un habile retour aux sources avec le brillant *Outrage* (2010) et sa suite *Outrage: Beyond* (2012) – dans lesquels sa mise en scène de la violence atteint simultanément des sommets de retenue et d'excès. Quant à To, si son dernier grand film remonte à *Vengeance* (2009), qui mettait en vedette nul autre que Johnny Hallyday, il ne faudrait pas oublier qu'il avait livré dans les années précédentes une impressionnante succession de réalisations parmi les plus accomplies de sa copieuse filmographie.

Parmi celles-ci, mentionnons le diptyque *Election* (2005-2006), habile réflexion sur les rapports complexes qu'entretient Hong-Kong avec la Chine continentale, *Exiled* (2006), hommage explosif au western-spaghetti, de même que le très joli *Sparrow* (2008), dans lequel ce maître du cinéma d'action jouait ingénieusement avec les conventions de son propre cinéma. Certes, la très moyenne comédie romantique *Don't Go Breaking My Heart* (2011) n'aura pas marqué les esprits outre mesure. Mais chez To, de tels accidents de parcours semblent inhérents à son travail depuis toujours.

Autre pilier du cinéma de genre asiatique, l'infiniment prolifique Takashi Miike continue de réaliser en moyenne deux films par année – alternant les projets de commande peu intéressants tels que *Ace Attorney* (2012), adaptation du jeu vidéo éponyme, les bizarreries plaisantes telles que sa version en 3D du classique de Masaki Kobayachi *Hara-Kiri* (2011) et les délires parfaitement assumés dans la veine du jouissif *Sukiyaki Western Django* (2007). Son éclectisme et sa productivité font de l'enfant terrible du cinéma nippon un auteur aussi

frustrant que stimulant, impossible à saisir ou à définir clairement. Cela, au fond, explique pourquoi, année après année, on retourne en salles pour prendre de ses nouvelles avec un mélange singulier de curiosité et d'appréhension.

D'autres cinéastes, plus posés, savent au contraire se faire attendre. On pense, par exemple, à Hélène Cattet et Bruno Forzani dont le premier long métrage, *Amer* (2009), avait semé l'émoi lors de son passage au Festival du nouveau cinéma. À la croisée du film de genre et du cinéma expérimental, cet essai fascinant sur la mémoire cinéophile, dont les images évoquent le souvenir diffus d'une série de *gialli* se confondant les uns dans les autres, actualisait ses références, leur donnant un sens qui dépasse la simple nostalgie fétichiste tout en se nourrissant des sentiments associés à celle-ci. Ironiquement, le film sortait la même année que le médiocre *t* de Dario Argento – dans lequel le maestro déchu cherchait désespérément à se rendre hommage en pastichant ses propres codes narratifs. Le second long métrage du duo, *L'étrange couleur des larmes de ton corps*, semble vouloir poursuivre dans la même veine qu'*Amer*.

Si le genre est bien vivant et qu'il trouve, de ce fait, le moyen de se repenser constamment, comment se fait-il que si peu de ces jeunes auteurs qui en repoussent les limites avec de premières œuvres originales se soient retrouvés dans notre liste? On pourrait avancer l'hypothèse que le potentiel des jeunes cinéastes de genre est particulièrement difficile à évaluer. En effet, on imagine mal comment bon nombre d'entre eux trouveront le moyen de se renouveler après le coup d'éclat les ayant révélés. Citons l'exemple des Espagnols Jaume Balagueró et Paco Plaza qui semblent d'ores et déjà condamnés à n'offrir qu'une infinité de variations de leur étonnant *[Rec]* (2007),

sans contredit l'un des manèges de l'horreur les plus efficaces des dix dernières années.

D'autres, après des débuts prometteurs dans un genre précis, semblent au contraire perdre le feu sacré en tentant de prouver leur polyvalence. Ce semble, du moins, être le cas du Britannique Neil Marshall qui, après l'enlevant *The Descent* (2005), s'est essayé sans succès au récit post-apocalyptique à la sauce *Mad Max (Doomsday)*, 2008) et au péplum viril (*Centurion* en 2010). Mais certains, au contraire, ont su rapidement imposer leur voix en prouvant justement leur capacité à s'adapter à différents genres. C'est le cas, notamment, du Suédois Tomas Alfredson qui, après s'être fait découvrir grâce au superbe « *coming of age* » sur fond de vampirisme *Let the Right One In* (2008), a su appliquer son style hautement cérébral, d'une formidable précision, au récit d'espionnage avec l'impeccable *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011).

Le problème, c'est peut-être que de trop nombreux cinéastes de genre, récupérés par Hollywood, doivent se conformer aux exigences d'une industrie qui, au fond, n'a que faire de leur individualité. L'auteur du *Labyrinthe de Pan* (2006) Guillermo del Toro, flirte avec ce monde depuis *Mimic* (1997), alternant habilement un cinéma fantastique plus personnel (*L'échine du diable*) et une série de grosses productions auxquelles il tente dans la mesure du possible d'insuffler une certaine personnalité (*Hellboy I et II*). *Pacific Rim* (2013), hommage joyeusement juvénile au *kaiju-eiga*, s'inscrit sans honte dans la seconde catégorie, assumant totalement son caractère spectaculaire. Mais si le cinéaste mexicain tire son épingle du jeu, c'est qu'il fait comme toujours preuve d'une candeur contagieuse, construisant avec une affection bien tangible un univers de fiction riche et détaillé.

Si son compatriote Alfonso Cuarón s'était buté à l'incompréhension générale en livrant un *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) hors norme carburant aux tours de passe-passe temporels et aux sous-entendus sexuels, il s'est depuis imposé en tant que véritable auteur « grand public » grâce à *Children of Men* (2006), fresque de science-fiction ambitieuse tant sur le plan technique que thématique prouvant que l'on peut, encore aujourd'hui, concilier vision artistique et visées populaires. Son nouveau film *Gravity*, qui débute sur un plan-séquence de dix-sept minutes, aura l'honneur d'ouvrir la 70^e Mostra de Venise.

Tandis que Spike Lee préparait un remake de son fameux *Oldboy* (2003), le Coréen Park Chan-wook tournait pour sa part une première production américaine, *Stoker*, qui, sans être aussi parfaitement dérangée que l'étrangement romantique et délicieusement blasphématoire *Thirst* (2009), aura de nouveau prouvé la singularité de sa démarche. Pour sa part, son confrère Kim Jee-woon a confirmé ce que l'on

suspectait déjà en réalisant *The Last Stand*, film carrément imbécile dans lequel Arnold Schwarzenegger veillait avec le doigté qu'on lui connaît sur la frontière séparant les États-Unis du Mexique – à savoir que le succès de ses films précédents reposait essentiellement sur un effet de mode et sur le charisme, non négligeable, de son acteur fétiche Lee Byung-hun. Il ne reste donc plus qu'à voir ce que fera Bong Joon-ho de *Snowpiercer*.

Après *Scott Pilgrim vs. The World* (2010), ludique adaptation de la bande dessinée-culte de Bryan Lee O'Malley, Edgar Wright s'attaquera de nouveau au neuvième art pour le compte, cette fois-ci, de Marvel qui lui a confié son atypique superhéros, Ant-Man. Mais, tout d'abord, il terminera avec *The World's End* la trilogie entamée par *Shaun of the Dead* (2004), comédie d'horreur l'ayant fait connaître, qui joue adroitement avec les clichés du film de zombies. Quant à lui, le géant de l'industrie du *comic book*, racheté il y a quatre ans par l'empire Disney, a fait un autre choix pour le moins étonnant en proposant à James Gunn le projet *Guardians of the Universe*.

Parodie des films de parasites, façon *Invasion of the Body Snatchers*, le premier long métrage de Gunn, *Slither* (2006), évoquait par son cynisme carnassier le souvenir du fameux *Shivers* de David Cronenberg. Mais c'est avec *Super* (2010) que ce disciple de Lloyd Kaufman s'est fait une fois pour toutes un nom. Critiquant le mythe du super-héros en confrontant ses poncifs à l'impitoyable épreuve du réel, articulaut autour de cette prémisse un discours social conséquent qu'il ose assumer totalement, ce petit film livrait au final une satire virulente d'une Amérique foncièrement déconnectée de la réalité, voire schizophrène, victime de ses fantasmes violents et de sa morale manichéenne. Reste à voir si Hollywood aura raison de cette causticité féroce, principale force de l'écriture de Gunn.

Sur le circuit indépendant, on assiste depuis quelques années à l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes d'horreur qui exploite à son avantage la forte demande créée par l'industrie de la VOD pour produire des œuvres, volontairement petites, s'adressant directement à une audience très ciblée. Avec les excellents *The House of the Devil* (2009) et *The Innkeepers* (2011), l'Américain Ti West s'est imposé comme l'un des chefs de file de cette école de pensée tant par sa formidable compréhension de la mécanique du suspense que par le portrait cohérent qu'il dresse d'une Amérique hantée et superstitieuse. On pourrait, pour compléter la liste, y ajouter les noms de Lucky McKee (*May*, *The Woods*, *Red*) et du discret Larry Fessenden, auteur du modeste mais maîtrisé *Wendigo* (2001). Fessenden mettra fin à une hibernation de sept ans avec *Beneath*, faisant ainsi suite au très beau *The Last Winter* (2006), relecture écologiste du classique *The Thing* (1982) de John Carpenter. 📺



THIRST (2009) de Park Chan-wook et Amer (2009) d'Hélène Cattet et Bruno Forzani



129



130



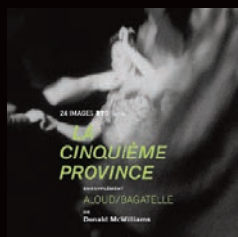
131



132



133



139



140



141



142



143



149



150



151



152



153

LA COLLECTION DVD 24 images



159

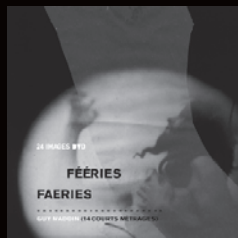
- RÉALISATEUR — Titre Numéro du DVD
- JEREMY PETER ALLEN — Requiem contre un plafond 140
- ROBIN AUBERT — À quelle heure le train pour nulle part 149
- ALBÉRIC AURTENÈCHE — M'ouvrir 152
- CÉLINE BARIL — Barcelone 153 — La fourmi et le volcan 153
- ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT — Trois princesses pour Roland 146
- RÉMY BEAUSOLEIL — Sales images 134*
- ANDRÉ BRASSARD — Françoise Durocher, waitress 148
- HUBERT CARON GUAY — Épopée, l'état du moment 155
- JEAN CHABOT — Sans raison apparente 159
- DENIS CÔTÉ — Nos vies privées 144
- MICHÈLE COURNOYER — La basse cour 129
- JEANNE CRÉPEAU — La beauté du geste 130
- DEFASTEN — Density 1 134*
- MICHEL DE CAGNÉ — Sales images 134*
- FRANÇOIS DELISLE — Ruth 156*
- LES DREW — La terre est habitée 129
- GEORGES DUFAUX — À votre santé 143
- SOPHIE DUJUIS — Si tu savais Rosalie 147
- GUY ÉDOIN — Les eaux mortes 131
- ANNE ÉMOND — Sophie Lavoie 152
- PIERRE FALARDEAU — Le steak 137
- PASCAL FÉRLAND — Adagio pour un gars de bicyclette 142
- La défaite du général Pringle 142 — Michel Brûlé 142
- La mort de Tarzan 142
- PETER FOLDÉS — La faire 129
- ANDRÉ FORCIER — Night Cap 148
- GUILLAUME FORTIN — Dolores 152
- DOMINIC GAGNON — RIP in Pieces America 162
- MICHEL GÉLINAS — Sales images 134*
- SUZANNE GERVAIS — L'atelier 129
- SERGE GIGUÈRE — Oscar Thiffault 135 — Le roi du drum 151
- MAXIME GIROUX — Les jours 131
- JACQUES GOUBOUT — Alias Will James 145
- PHILIPPE GRANDRIEUX — Un lac 161 — Leçon de cinéma de Philippe Grandrieux 161
- PIERRE HÉBERT — Souvenirs de guerre 129 — Seule la main... 134*
- CHRISTOPHER HINTON — Blackfly 129
- RODRIGUE JEAN — Épopée, l'état du moment 155
- RENÉ JODOIN — Rectangle et rectangles 129



134



135



136



137



138



144



145



146



147



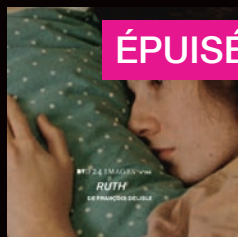
148



154



155



156



157



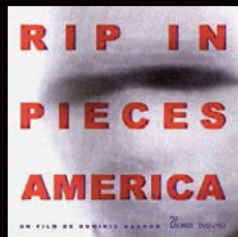
158



160



161



162



163

- KY NAM LE DUC – West coast Québec 140
- JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134*
- LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147
- ARTHUR LAMOTHE – Bûcherons de la Manouane 134*
- SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131
- CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129
- JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133
- JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141
- KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134* – Passage 152
- MANON LERICHE – Le steak 137
- PHILIPPE LESAGE – Pourrions-nous vivre ensemble? 158
- ARTHUR LIPSETT – Very Nice Very Nice 129
- GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombra Dolorosa 136 – A trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition I 136 – Audition II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 – Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose 136 – Hospital fragment 136
- CAROLINE MARTEL – Le fantôme de l'opératrice 161
- PETER METTLER – Picture of Light 157
- DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 – Aloud/Bagatelle 139
- FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134*
- ROBERT MORIN – Petit Pow! Pow! Noël 163
- SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134*
- SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131
- RAFAËL OUELLET – New Denmark 154
- HALIMA OUARDIRI – Mokhtar 152
- FRÉDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131
- SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl Ha! Ha! 152
- KAJ PINDAL – La terre est habitée 129
- BRETISLAV POJAR – E 129
- VANYA ROSE – Montréal stories 1944 147
- NICOLAS ROY – Petit dimanche 131
- NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150
- DAÏCHI SAÏTO – « All that rises » 134*
- LISA SFRISO – Les adieux 147
- MARTIN TALBOT – Un homme de main 140
- PAUL TANA – La Sarrasine 138
- STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140
- MARIE-HÉLÈNE TURCOTTE – La formation des nuages 147

* DVD ÉPUISE – La revue pourrait être disponible contactez nous.

Tous les titres sont en version intégrale. BON DE COMMANDE EN PAGE 2

Le réveillon funeste

par Alexandre Fontaine Rousseau

Petit Pow! Pow! Noël est sorti la même année que *La neuvaïne* de Bernard Émond. Il peut, de prime abord, ne sembler exister aucun lien entre ces deux œuvres que tout sépare sur le plan du ton et de la forme. Mais, à bien y penser, c'est un peu comme si le film de Morin était le double maléfique de celui d'Émond. Il y est en effet question du même héritage, de la survivance (ou de la disparition) des mêmes vertus théologiques dans le monde contemporain: «Déjà qu'est-ce qui nous reste des chrétiens c'est juste des habitudes qui s'en vont chez l'diable à mesure qu'les vieux meurent, qu'les jeunes poussent pis qu'l'argent parle.»

Comme le dit Morin lui-même, qui se met ici en scène dans le rôle d'un «fils» venu se débarrasser une fois pour toutes de son «père»: «Si le Diable avait écrit un évangile, tu penses pas que tous les chrétiens l'auraient lu?» À cette méthode empreinte de morale qu'applique sentencieusement Émond, Morin oppose la sienne, plus cavalière, plus cinglante, plus imprévisible. Mais ces deux démarches en apparence contradictoires se complètent parfaitement. Tandis qu'Émond cherche à «sauver» ce qu'il y a encore à sauver du passé, Morin dresse entre autres choses le portrait tragique d'une mère qui «s'est fait avoir par sa conscience chrétienne» et d'une société qui garde en vie ses malades dans un simulacre de charité institutionnalisée.

Drôlement situé dans la filmographie de son auteur, entre *Le Nèg'* et *Que Dieu bénisse l'Amérique*, *Petit Pow! Pow! Noël* se positionne aux antipodes de ces deux productions «professionnelles» et relativement accessibles, s'inscrivant au contraire dans la lignée directe de ses œuvres vidéo plus intransigeantes telles que *Yes Sir! Madame...* ou *Quiconque meurt, meurt à douleur*. Mais même cette filiation, pourtant redoutable, ne permet pas de rendre compte avec précision de la cruauté presque insoutenable de cette troublante fiction – qui fixe le réel avec une telle ardeur qu'elle finit presque par s'y fondre et du coup nous confondre.



«Ces caméras-là, ça ramasse pas les odeurs», dit Morin à une infirmière venue changer la couche du vieillard qu'il filme. Mais c'est tout comme. Portrait douloureux de la décomposition humaine, décomposition des corps comme des relations, *Petit Pow! Pow! Noël* s'avère une expérience physique éprouvante, dont les images à vif, quasi obscènes trouvent pourtant le moyen de demeurer décentes. La buée qui recouvre l'objectif de la caméra lors de la scène de torture sous la douche vient naturellement masquer ce spectacle, comme si les lois de la physique elles-mêmes se chargeaient d'imposer une limite à ce que l'on peut montrer.

Il ne fait pourtant aucun doute que Morin filme l'homme se tenant devant lui comme s'il procédait à sa mise à mort. «C'est pas à tous les jours qu'on se fait filmer», affirme l'infirmière à l'intention de son patient. «C'est pas tous les jours qu'on devient un souvenir», rétorque sèchement Morin, menaçant. «J'suis là pour mettre fin à tes jours, comme on élimine un vampire dans son sommeil.» Puis, contemplant le dentier du vieillard, il se permet cette pointe d'humour noir: «T'as beau avoir mis tes dents de côté pour la nuit, Dracula, t'es pas moins dangereux pour autant.»

Comme dans *Yes Sir! Madame*, Morin utilise ici le cinéma en tant que dispositif de dédoublement – entreprenant, durant la dernière partie du film, de jouer à sa place le rôle de

son père, soi-disant incapable de prendre la parole. «C'est difficile de comprendre le mal des autres tant qu'on n'essaie pas de s'mettre dans leur peau», fait-il dire à sa marionnette, expliquant par le fait même sa démarche. Car ce cinéma de ventriloque, c'est bien de cela qu'il s'agit lorsque Morin pose sa voix sur des images qui défilent sur l'écran d'un téléviseur, n'est-il pas justement une façon qu'a trouvée le cinéaste de vivre d'autres vies que la sienne, de prendre ses distances par rapport à lui-même?

L'ultime coup de théâtre du film sert à créer une distance entre l'auteur et son personnage, à mettre en évidence la dimension fictive de son œuvre. Tout ceci n'est pas exactement vrai, semble vouloir rappeler Morin par le biais de ce revirement inattendu, espérant peut-être se protéger un peu, après s'être ainsi mis à nu. Mais le spectateur, qui n'est pas dupe, sait très bien que le réalisateur vient de signer son film le plus intime et, par le fait même, le plus émouvant; qu'en offrant à son propre père de se prêter à ce jeu, il désirait faire du tournage une forme de thérapie. Au bout de cette descente aux enfers, après un générique d'une sobriété absolue, Morin nous laisse sur quelques images privées, d'une étonnante tendresse. «Bon ben là, c'est fait. Merci pops.» La thérapie semble avoir fonctionné.

Québec, 2005. Ré., scé. et ph.: Robert Morin. Mont.: Sophie Leblond et Martin Crépeau. Dir. art.: André-Line Beauparlant. Concept. son.: Louis Collin. Int.: André et Robert Morin. 91 minutes. Prod.: Robert Morin (F pour Film) et la Coop Vidéo.

Trois questions à Robert Morin

propos recueillis par Robert Daudelin

Petit Pow! Pow! Noël est un film très particulier, même dans ta filmographie: comment un tel projet est-il né?

Je pars souvent de concepts structuraux, sans nécessairement qu'il y ait d'histoires qui les accompagnent. Dans le cas de **Petit Pow! Pow!**, il n'y a pas de concept structural; il y a un huis clos qui, à la limite, peut être un concept. Mais le vrai concept dans ce cas-ci, c'est un concept directement lié à moi, purement émotif: j'ai voulu que mon père, qui était atteint du cancer, me fasse un cadeau; et je suis allé le chercher! Cet homme-là ne m'avait jamais fait de cadeau. Il avait eu un accident d'auto quand j'avais 12 ans; l'année précédente, il m'avait emmené à la pêche: son seul cadeau... Quand son cancer a été diagnostiqué, je me suis dit: «Je dois faire quelque chose pour cesser de le haïr». Parce que tu as beau te dire que tout ça est la conséquence d'un accident, il reste que dans le quotidien, c'est quelque chose qui t'écrase en tant qu'enfant. Or, comme tout ce que je sais faire c'est des films, j'ai décidé de faire une fiction sur mon rapport à mon père, un suspense. Une façon de lui dire: «Que tu le veuilles ou non, tu vas me donner un cadeau». Je suis donc arrivé à sa chambre avec un scénario – j'avais tout écrit. Il s'en foutait complètement. Au début du tournage, je lui donnais des textes; il parlait un peu. Mais ça tuait le suspense. Alors j'ai tout effacé et je lui ai dit «Tu ne vas plus parler: ça va être plus fort». Je l'ai mis dans la position d'un autiste et j'ai fait les deux voix, en changeant un peu ma voix. Le personnage principal, c'est celui qui est derrière la caméra. La complicité de mon père était donc une chose acquise et de toute façon, il se foutait d'être filmé, même dans les moments les plus intimes: après s'être fait laver les fesses depuis 20 ans par des dizaines de personnes différentes, rien ne le dérangeait plus. J'ai tourné durant six mois et il n'y a jamais eu d'accrochage entre nous. Et la catharsis a été complète: ma hargne a disparu; je rêve même à lui assez

souvent. C'était un film difficile à faire: ce n'était pas évident de tourner dans une seule pièce; tu n'as que quatre murs à ta disposition. J'ai refait plusieurs plans, en refaisant la lumière parce que c'était trop semblable au plan précédent. J'avais eu l'autorisation de tourner dans la chambre de mon père, mais interdiction de filmer le personnel: tous les gens qu'on voit sont des figurants, des amis, des connaissances. Nous sommes dans la fiction, dans un suspense insupportable.

*Dans ce film, comme plus tard dans **Journal d'un coopérant**, tu interprètes le rôle du personnage principal: pourquoi ce choix? Ça te plaît de «faire l'acteur»?*

C'était clair dès le départ que c'était moi. En plus j'avais enregistré les textes sur un dictaphone que j'avais dans ma poche arrière et que j'entendais (mon père aussi) à bas volume pour minuter mes plans. Cela faisait partie du processus: je viens de la peinture, pas du cinéma ou de la littérature; je travaille comme un peintre – tu enlèves des couleurs, tu en remets... Je savais que ça prendrait du temps, que j'hésiterais, que je recommencerais souvent. Il n'a jamais été question de mettre un acteur dans le projet, comme pour **Journal d'un coopérant** où il n'était pas question de traîner un acteur en Afrique, d'écrire les textes et de me cacher dans un coin avec la caméra. Sans compter que je prends beaucoup de plaisir à «jouer». Je deviens «acteur» au service de personnages extraordinaires qui ne sont pas des héros: n'importe quel acteur préfère jouer Mr. Hyde, plutôt que Superman!

Comme tu aimes bien le faire, tu pièges le spectateur avec une double pirouette à la fin du film; pourtant, à cause notamment de l'usage que tu fais des photos de famille, on garde l'impression qu'il s'agit d'une entreprise autobiographique...

Je me suis alimenté à mon histoire de famille, c'est vrai; mais pour fabriquer



une fiction. Par ailleurs le cinéma nous a conditionnés à attendre un certain type de fins et le film aurait dû se terminer au moment où je sors des toilettes et où il y a réconciliation avec le père. Je ne voulais pas de ça. Dans la première fin, celle où le filmeur est chassé par le personnel de l'hôpital, je voulais obliger le spectateur à se confronter à la fiction, à se faire à l'idée qu'il n'aurait pas la fin qu'il attendait. Quant à la seconde fin, quand mon père lit la carte de vœux de sa petite-fille, je l'ai faite pour lui, pour lui rendre justice et pour qu'on comprenne qu'il n'était pas qu'une victime, mais un comédien, et un bon! 🎬



CERTES, LES AMATEURS CHERCHENT TOUJOURS À DÉTERMINER LEQUEL DE PHENOMENA (1985) OU D'OPERA (1987) CONSTITUE «SON DERNIER BON FILM» À PROPREMENT PARLER...



...ET, DEPUIS CE FILM, CHAQUE NOUVEL OPUS SIGNÉ PAR LE MAÎTRE RÉINVENTE AVEC UNE ADMIRABLE AUDACE LE CONCEPT MÊME DU RIDICULE...

...PEUT-ÊTRE EST-IL JUSTEMENT POSSIBLE DE CONCEVOIR QUE CETTE SPECTACULAIRE DÉCHÉANCE S'INSCRIT PARFAITEMENT DANS LE GLORIEUX ÉLAN DÉCADENT INHÉRENT À CE GESTE BAROQUE, QUI EST PROPRE À LA POÉTIQUE DE L'AUTEUR!



...ET SEULS QUELQUES INGÉNIEURIELS SONT PRÊTS À DÉPENDRE SON ŒUVRE JUSQU'AU CONTROVERSE STENDHAL SYNDROME DE 1996...



C'EST EN CE SENS QUE LE PROCHAIN FILM DU MAÎTRE NE PEUT QU'ÊTRE UNE RÉUSSITE SANS PRÉCÉDENT DANS CETTE SOMPTUEUSE OPÉRATION DE SABORDAGE QU'IL ORCHESTRE AVEC UNE GRANDILOQUENCE INÉGALÉE DEPUIS MAINTENANT PLUSIEURS DÉCENNIES!



FSD+AFR(+CP)

INDEX DE NOS 100 CINÉASTES

Textes parus dans 24 images ou sur le site : www.revue24images.com

Paul Thomas Anderson

There Will Be Blood : n° 136, 2008, p. 60
n° 137, 2008, p. 58-59
Site 24 images, 13 janvier 2008
«L'Amérique monstrueuse de Paul Thomas Anderson» : n° 160, 2012, p. 53-55
The Master : Site 24 images, 27 août 2012

Wes Anderson

«Les bonheurs inventés de Wes Anderson» : n° 122, 2005, p. 40-41
«Wes Anderson : Vérités et mensonges» : n° 140, 2008, p. 26-27
Bottle Rocket : Site 24 images, 22 janvier 2009
Fantastic Mr. Fox : n° 147, 2010, p. 42-43
Moonrise Kingdom : n° 158, 2012, p. 66

Wang Bing

À l'ouest des rails : n° 119, 2004, p. 36-37
«Le documentaire comme dialogue» (par Wang Bing) : n° 124, 2005, p. 24
«Les survivants de l'Histoire» (rétrospective) : n° 149, 2010, p. 38
The Ditch : n° 150, 2010-2011, p. 56-57

Blu

Muto : Site 24 images, 27 mai 2008

Bertrand Bonello

Le Pornographe : n° 107-108, 2001, p. 60
ENTRETIEN : n° 109, 2002, p. 4-9
De la guerre : n° 138, 2008, p. 45
L'Apollonide : souvenirs de la maison close : n° 153, 2011, p. 34

Patrick Bouchard

Les ramoneurs cérébraux : n° 115, 2003, p. 54

Patrick Bokanowski

Sur Patrick Bokanowski : n° 134, 2007, p. 18
Battements solaires : n° 139, 2008, p. 42

Leos Carax

Mauvais sang : n° 33, 1987, p. 57-58
Les amants du Pont-Neuf : n° 58, 1991, p. 4-6
ENTRETIEN : n° 60, p. 14 à 21
«La musique, à travers. Les mosaïques de Leos Carax» : n° 67, 1993, p. 40-42
Pola X : n° 98-99, 1999, p. 80
Tokyo! : Site 24 images, 28 mai 2009
Holy Motors : n° 158, 2012, p. 51
Holy Motors : Site 24 images, 4 octobre 2012
n° 160, 2013, p. 14

Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel

Leviathan : n° 159, 2012, p. 53
n° 160, 2012, p. 12
Site 24 images, 4 avril 2013
«Redécouvrir le réel» : n° 162, 2013, p. 26 à 28

Nuri Bilge Ceylan

Usak : n° 116-117, 2004, p. 61
Les climats : n° 128, 2006, p. 46
Rétrospective : Site 24 images, 25 avril 2007
Les trois singes : n° 138, 2008, p. 44
n° 142, 2009, p. 57
Il était une fois en Anatolie : n° 155, 2011, p. 48-49

Lee Chang-dong

Poetry : n° 148, 2010, p. 37
Site 24 images, 11 août 2011
Secret Sunshine et *Poetry* : n° 154, 2011, p. 47

Joel et Ethan Coen

Miller's Crossing : n° 53, 1991, p. 79
«Un peu d'ornithologie» : n° 56-57, 1991, p. 20-21
Barton Fink : n° 56-57, 1991, p. 20-21
The Hudsucker Proxy : n° 72, 1994, p. 54-55
Fargo : n° 82, 1996, p. 46-47
The Big Lebowski : n° 91, 1998, p. 40-41
The Man Who Wasn't There : n° 107-108, 2001, p. 62
No Country for Old Men : n° 135, 2007, p. 65
Site 24 images : 13 mars 2008
Burn After Reading : n° 139, 2008, p. 63
A Serious Man : n° 144, 2009, p. 55
True Grit : n° 151, 2011, p. 65

Pedro Costa

Ossos : n° 96, 1999, p. 55
Dans la chambre de Vanda : n° 110, 2002, p. 25
Où gît votre sourire enfoui? : n° 110, 2002, p. 26
«Colossale poésie» : n° 148, 2010, p. 50-51
«La trilogie de Fontainhas» : n° 153, 2011, p. 9-11

En avant, jeunesse! : Éditorial, n° 131, 2007, p. 5
Ne change rien : n° 143, 2009, p. 48

Denis Côté

Les états nordiques : n° 121, 2005, p. 56
ENTRETIEN : Michel Brault – Denis Côté, n° 121, 2005, p. 36 à 41
Nos vies privées : n° 134, 2007, p. 69
DVD 24 IMAGES, n° 144
n° 144, 2009, p. 29

Elle veut le chaos : n° 140, 2008, p. 53
Carcasses : n° 142, 2009, p. 55
«Que disent les images?» : n° 146, 2010, p. 11.
Sur le tournage de *Curling* (vidéo) : Site 24 images, 4 février 2010

Curling : n° 149, 2010, p. 69

ENTRETIEN : n° 150, 2010, p. 30 à 35
Entrevue. «Ni conteur, ni citoyen, cinéaste» : Site 24 images, 4 mai 2012
Bestiaire : n° 157, 2012, p. 42 et 43

David Cronenberg

Dead Ringers, n° 41, 1988, p. 74-75
DOSSIER Cronenberg + ENTRETIEN : n° 59, 1992, p. 16 à 31
Naked Lunch : n° 59, 1992, p. 18-19
M. Butterfly : n° 71, 1994, p. 71
Crash : n° 83-84, 1996, p. 28-29
n° 90, 1998, p. 22-23
«Salut! Je m'appelle David Cronenberg et je visionne

Crash» : n° 91, 1998, p. 26-27
eXistenZ : n° 97, 1999, p. 50-51
Spider : n° 112-113, 2002, p. 37
A History of Violence : n° 123, 2005, p. 64
Eastern Promises : n° 134, 2007, p. 70
A Dangerous Method : n° 156, 2012, p. 62-63
Site 24 images, 12 janvier 2012
Cosmopolis : n° 158, 2012, p. 62-63
Site 24 images, 31 mai 2012

«Les parias» (à propos de *Naked Lunch*) : n° 162, 2013, p. 52

Luc et Jean-Pierre Dardenne

La promesse : n° 83-84, 1996, p. 38-39
ENTRETIEN : n° 93-94, 1998, p. 14 à 17
Rosetta : n° 98-99, 1999, p. 57
ENTRETIEN : n° 98-99, 1999, p. 52 à 56
Le fils : n° 112-113, 2002, p. 30
L'enfant : n° 123, septembre 2005, p. 46-47
Le silence de Lorna : n° 138, 2008, p. 42
Le gamin au vélo : n° 155, 2011, p. 61
«Stratégie du rapport au réel» : n° 153, 2011, p. 35-36

Emmanuelle Demoris

Mafrouza : n° 157, 2012, p. 44-45

Claire Denis

Chocolat : n° 39-40, 1988, p. 22-23
S'en fout la mort : n° 53, 1991, p. 66
Nénette et Boni : n° 88-89, 1997, p. 85
Beau travail : n° 101, 2000, p. 42
Trouble Every Day : n° 107-108, 2001, p. 67
Rétrospective : n° 134, 2007, p. 4 et 5
35 rhums : n° 142, 2009, p. 58
White Material + ENTRETIEN (avec Agnès Godard) : n° 157, 2012, p. 30 à 36

Xavier Dolan

J'ai tué ma mère : n° 143, 2009, p. 60
Site 24 images, 4 juin 2009
Les amours imaginaires : n° 148, septembre 2010, p. 63
Site 24 images, 10 juin 2010
Laurence Anyways : n° 158, septembre 2012, p. 64
n° 161, mars-avril 2013, p. 40
«Maman, tu t'habilles mal!» : Site 24 images, 31 mai 2012

Bruno Dumont

La vie de Jésus : n° 88-89, 1997, p. 41
n° 90, 1998, p. 48-49
L'humanité : n° 98-99, 2000, p. 80
n° 100, 2000, p. 51
«Le cinéma de Bruno Dumont» : n° 132, 2007, p. 6 à 8
Flandres : n° 132, 2007, p. 65
ENTRETIEN : n° 147, 2010, p. 52 à 59
Hors Satan : n° 154, 2011, p. 5

Victor Erice

Le songe de la lumière : n° 62-63, 1992, p. 50-51
Sur Victor Erice : n° 116-117, 2004, p. 30 à 32

«Il était une fois Ana...» : n° 147, 2010, p. 31

Harun Farocki

Sur Farocki : n° 158, 2012, p. 30

Dominic Gagnon

Big Kiss Goodnight et *Pieces and Love All to Hell* : n° 159, 2012, p. 46
Pieces and Love All to Hell : n° 161, 2013, p. 41
ENTRETIEN : n° 162, 2013, p. 18 à 25
DVD 24 IMAGES *RIP in Pieces America*, n° 162, 2013

Denis Gheerbrant

«Du haut de son "sommets" le spectateur voit» (par Gheerbrant) : n° 124, 2005, p. 21-22
ENTRETIEN : n° 152, 2011, p. 49-53

Jean-Luc Godard

Nouvelle Vague : n° 50-51, 1990, p. 58-59
«Poète en temps de détresse» : n° 59, 1992, p. 46-47
«L'homme orchestre» : n° 60, 1992, p. 34-35
Hélas pour moi : n° 71, 1994, p. 64
JLG/JLG : n° 78-79, 1995, p. 73
Histoire(s) du cinéma : n° 88-89, 1997, p. 54 à 57
n° 122, 2005, p. 4-5

For Ever Mozart : n° 88-89, 1997, p. 49 à 53

Éloge de l'amour : n° 107-108, 2001, p. 57

«Nul, mieux que Godard» : n° 112-113, 2002, p. 15-16

Notre musique : n° 118, 2004, p. 36-37

n° 119, 2004, p. 39

Film socialisme : n° 148, 2010, p. 42-43

n° 160, 2013, p. 15

À bout de souffle, 50 ans déjà : n° 148, 2010, p. 40-41

«Les images pensent» : Éditorial n° 156, 2012, p. 3

Philippe Grandrieux

Sombre : n° 101, 2000, p. 46

Un lac : n° 139, 2008, p. 46-47

DVD 24 IMAGES, n° 160

Texte n° 160, 2012, p. 42

Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution – Masao Adachi : n° 154, 2011, p. 11

Rétrospective Grandrieux : n° 159, 2012, p. 40-41

ENTRETIEN avec Catherine Jacques, productrice

d'*Un lac* n° 160, 2012, p. 43-46

White Epilepsy : n° 160, 2013, p. 17

James Gray

Little Odessa : n° 78-79, 1995, p. 7
The yards : n° 103-104, 2000, p. 64
La trilogie de James Gray : n° 135, 2007, p. 52-53
We Own the Night : Site 24 images, 14 février 2008
Two Lovers : n° 138, 2008, p. 43
n° 142, 2009, p. 64
Site 24 images, 2 avril 2009

Alain Guiraudie

Ce vieux rêve qui bouge : n° 111, 2002, p. 16

ENTRETIEN : n° 111, 2002, p. 17 à 19

Le roi de l'évasion : n° 144, 2009, p. 44

L'inconnu du lac : Site 24 images, blogue Cannes

jour 4, 19 mai 2013

Patricio Guzman

Chili, la mémoire obstinée : n° 90, 1998, p. 51

Nostalgie de la lumière : n° 149, 2010, p. 41

Michael Haneke

Benny's Video : n° 65, 1993, p. 52-53
71 fragments d'une chronologie du hasard : n° 73-74, 1994, p. 59-60
Funny Games : n° 88-89, 1997, p. 38-39
Site 24 images, 13 mars 2008

Code inconnu : n° 103-104, 2000, p. 66-67

Caché : n° 123, 2005, p. 54

Le ruban blanc : n° 143, 2009, p. 47

n° 145, 2009, p. 53

Le ruban blanc : Site 24 images, 4 février 2010

Amour : n° 158, 2012, p. 52-53

Site 24 images, 10 janvier 2013

Todd Haynes

Safe : n° 80, 1995, p. 61
Far from Heaven : n° 115, 2003, p. 59-60
I'm Not There : n° 134, 2007, p. 36
n° 135, 2007, p. 57
Site 24 images, 29 novembre 2007

Rétrospective : n° 135, 2007, p. 4-5

Mildred Pierce : Site 24 images, 12 janvier 2012

Werner Herzog

Mon ennemi intime : n° 98-99, 1999, p. 73

Grizzly Man : n° 125, 2005, p. 61

Rescue Dawn : n° 133, 2007, p. 58

The Bad Lieutenant : Site 24 images, 19 novembre 2009

Cave of Forgotten Dreams : n° 153, 2011, p. 71

Site 24 images, 14 juillet 2011

Into the Abyss : Site 24 images, 19 janvier 2012

Mike Hoolboom

Imitations of Life : n° 120, 2004, p. 34-36
«Comment se porte le cinéma expérimental» (par Mike Hoolboom) : n° 134, 2007, p. 15-17
Lacan Palestine : n° 159, 2012, p. 23

Hou Hsiao-hsien

Good Men, Good Women (Haonan Haonu) : n° 78-79, 1995, p. 54

Goodbye South, Goodbye : n° 88-89, 1997, p. 80-81

Les fleurs de Shanghai : n° 93-94, 1998, p. 43

Millennium Mamba : n° 107-108, 2001, p. 63

Three Times : n° 123, 2005, p. 54

Rétrospective : n° 130, 2006, p. 11 à 13

Jim Jarmusch

Mystery Train : n° 44-45, 1989, p. 24
Dead Man : n° 83-84, 1996, p. 48-49
Year of the Horse : n° 92, 1998, p. 50
Ghost Dog: The Way of the Samurai : n° 102, 2000, p. 52-53

Broken Flowers : n° 123, 2005, p. 62

The Limits of Control : n° 143, 2009, p. 61

«Nostalgie et malcolnie» : n° 162, 2013, p. 41

Rodrigue Jean

Full Blast : n° 101, 2000, p. 41

Yellowknife : n° 110, 2002, p. 52

«L'image-suicide» (par Rodrigue Jean) : n° 129, 2006, p. 27

ENTRETIEN : n° 136, 2008, p. 36 à 40

Rencontre Rodrigue Jean – Wajdi Mouawad : n° 141, 2009, p. 52 à 57

Lost Song : n° 141, 2009, p. 59

Épôpée – L'État du moment (textes et carte blanche) : n° 155, 2011, p. 28 à 35

Hommes à louer + Épôpée : n° 157, 2012, p. 52-53

Bong Joon-ho

The Host : Site 24 images, 26 juillet 2007

Mother : Site 24 images, 27 mai 2010

Aki Kaurismäki

«L'ouvrier, le chômeur et les rockers» : n° 53, 1991, p. 54 à 56
La vie de bohème : n° 65, 1993, p. 53
Au loin s'en vont les nuages : n° 83-84, 1996, p. 32
La fille aux allumettes : n° 100, 2000, p. 8

Juha : n° 100, 2000, p. 50

L'homme sans passé : n° 112-113, 2002, p. 29

Le havre : n° 153, 2010, p. 41

Naomi Kawase

La forêt de Mogari : n° 139, 2008, p. 4

«La métaphysique des pâquerettes» (dossier film-essai) : n° 159, 2012, p. 16-17

Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval
«Beaucoup d'idées noires, quelques raisons d'espérer» (par N. Klotz) : n° 122, 2005, p. 15 à 17
La blessure : n° 123, 2005, p. 65
La question humaine : n° 134, 2007, p. 36-37
Site 24 images, 16 octobre 2007
ENTRETIEN : n° 135, 2007, p. 38 à 46
Low Life : n° 154, 2011, p. 15
n° 157, 2012, p. 48 à 50
RENCONTRE : Site 24 images, 15 octobre 2011
«Le monde-mouvement» (par N. Klotz) : n° 158, 2012, p. 10 à 13

Hirokazu Kore-eda
Maboroshi : n° 88-89, 1997, p. 88
After Life : n° 101, 2000, p. 50
Nobody Knows : n° 122, 2005, p. 62
Still Walking : n° 144, 2009, p. 38
Site 24 images, 12 août 2010
ENTRETIEN : Site 24 images, 15 septembre 2011

Harmony Korine
Gummo : n° 92, 1998, p. 55
Mister Lonely : n° 138, 2008, p. 64
Umshini Wam : Site 24 images, 3 novembre 2011
The Fourth Dimension : Site 24 images, 22 novembre 2012
Spring Breakers : n° 162, 2013, p. 59-60
Site 24 images, 11 juillet 2013

Kyoshi Kurosawa
Charisma : n° 144, 2009, p. 16
Tôkyô Sonata : n° 144, 2009, p. 56

Chris Landreth
Ryan : n° 119, 2004, p. 41

Mike Leigh
Naked : n° 68-69, 1993, p. 63
Secrets and Lies : n° 83-84, 1996, p. 26-27
Career Girls : n° 90, 1998, p. 58
Topsy-Turvy : n° 101, 2000, p. 60-61
All or Nothing : n° 112-113, 2002, p. 50
Vera Drake : n° 120, 2004, p. 2
Another Year : n° 148, 2010, p. 28

Michèle Lemieux
Le grand ailleux et le petit ici : n° 157, 2012, p. 46
n° 161, 2013, p. 43

Philippe Lesage
Ce cœur qui bat + ENTRETIEN : n° 151, 2011, p. 43-44
Site 24 images, 3 février 2011
Pourrons-nous vivre ensemble?
DVD 24 images, n° 158, 2012, p. 37

Sylvain L'Espérance
Les printemps incertains : n° 61, 1992, p. 77
Le temps qu'il fait : n° 88-89, 1997, p. 87
«Manifeste pour un cinéma engagé» (par S. L'Espérance) : n° 101, 2000, p. 31
ENTRETIEN : n° 110, 2002, p. 38 à 41
La main invisible : n° 112-113, 2002, p. 73
«À la recherche d'un espace commun» (par S. L'Espérance) : n° 124, 2005, p. 19
Un fleuve humain : n° 129, 2006, p. 58
Sur le rivage du monde : n° 161, 2013, p. 45
Site 24 images, 28 mars 2013

Ken Loach
Riff-Raff : n° 56-57, 1991, p. 32
Raining Stones : n° 68-69, 1993, p. 66-67
Land and Freedom : n° 78-79, 1995, p. 43
My Name Is Joe : n° 93-94, 1998, p. 46
Bread and Roses : n° 103-104, 2000, p. 60
Sweet Sixteen : n° 112-113, 2002, p. 33
Le vent se lève : n° 129, 2006, p. 37-38
It's a Free World : n° 137, 2008, p. 64
Site 24 images, 2 octobre 2008
Looking for Eric : n° 143, 2009, p. 44
Site 24 images, 9 septembre 2010
Irish Road : n° 148, 2010, p. 38

David Lynch
Wild at Heart : n° 50-51, 1990, p. 50-51
Twin Peaks : Fire Walk With Me : n° 62-63, 1992, p. 95
Lost Highway : n° 86, 1997, p. 43
The Straight Story : n° 98-99, 1999, p. 72
Mulholland Drive : n° 107-108, 2001, p. 58
«Lynchland, USA» : n° 127, 2006, p. 16-17
Inland Empire : n° 131, 2007, p. 61
Site 24 images, 3 mai 2007

Guy Maddin
The Heart of the World : n° 107-108, 2001, p. 95
The Saddest Music in the World : n° 116-117, 2004, p. 85
«Guy Maddin ou le (post)modernisme archaïque» : n° 118, 2004, p. 5 à 7
Brand Upon the Brain! : Site 24 images, 27 août 2007
Dossier Maddin + ENTRETIEN + DVD 24 images : n° 136, 2008, p. 8 à 25
My Winnipeg : Site 24 images, 23 octobre 2008
Dracula : Pages From a Virgin's Diary : Site 24 images, 19 mars 2009
Keyhole : Site 24 images, 12 avril 2012

Terrence Malick
The Thin Red Line : n° 96, 1999, p. 42-43
«Les pastoraux iconoclastes» : n° 125, 2005, p. 8-9
The New World : n° 126, 2006, p. 53
«Revoir le Nouveau Monde» : n° 141, 2009, p. 34-35
«Une nature agissante» : n° 144, 2009, p. 17 à 19
The Tree of Life : n° 153, 2011, p. 67-68
n° 155, 2012, p. 58 à 60
To the Wonder : n° 162, 2013, p. 62-63

Peter Mettler
The Top of His Head : n° 49, 1990, p. 69
Gambling, Gods and LSD : n° 114, 2003, p. 50
Dossier : Mettler, n° 157, 2012, p. 4-29
Picture of Light : DVD 24 images, n° 157, 2012
The End of Time : n° 160, 2013, p. 60
ENTRETIEN (pour 24 images) : vimeo.com/41048375

Steve McQueen
Hunger : n° 138, 2008, p. 46
Shame : n° 155, 2011, p. 55

Brillante Mendoza
Serbis : n° 138, 2008, p. 44
Lola : n° 149, 2010, p. 40
Site 24 images, 19 octobre 2010
Kinatay : n° 144, 2009, p. 40

Tsai Ming-liang
Rebels of the Neon God : n° 70, 1993, p. 47
Vive l'amour : n° 78-79, 1995, p. 72
La rivière : n° 90, 1998, p. 40
The Hole : n° 93-94, 1998, p. 54
Et là-bas, quelle heure est-il? : n° 109, 2002, p. 55
I Don't Want to Sleep Alone : n° 130, 2006, p. 8
«Comment préserver son âme selon Tsai Ming-liang» : n° 155, 2012, p. 24 à 26
Visage : n° 155, 2012, p. 25

Avi Mograbi
Pour un seul de mes deux yeux : n° 125, 2005, p. 19

Nanni Moretti
Palombella rossa : n° 48, 1990, p. 68-69
«Deux ou trois choses que je sais du personnage» : n° 68-69, 1993, p. 34-36
ENTRETIEN : n° 70, 1993, p. 28-36
Journal intime : n° 73-74, 1994, p. 37-41
n° 86, 1997, p. 7
Aprile : n° 93-94, 1998, p. 44-45
La chambre du fils : n° 107-108, 2001, p. 55
Rétrospective + **Le Caiman** : n° 131, 2007, p. 6-8
Habemus papam : n° 153, 2011, p. 40
n° 157, 2012, p. 40-41
Site 24 images, 3 mai 2012

Robert Morin
Requiem pour un beau sans-cœur : n° 62-63, 1992, p. 93
Windigo + ENTRETIEN : n° 75, 1994, p. 4 à 11
Quiconque meurt, meurt à douleur + ENTRETIEN : n° 91, 1998, p. 28 à 31
Le voleur vit en enfer : n° 100, 2000, p. 30
Dossier Morin + ENTRETIEN : n° 102, 2000, p. 6 à 33
Le négé + ENTRETIEN : n° 114, 2003, p. 40 à 46
Petit Pow! Pow! Noël : n° 124, 2005, p. 46
Que Dieu bénisse l'Amérique : n° 126, 2006, p. 51
Papa à la chasse aux lagopèdes : n° 140, 2008, p. 55
Journal d'un coopérant : n° 146, 2010, p. 8

Bill Morrison
Sur Bill Morrison : n° 134, 2007, p. 21
The Miners' Hymns, Tributes – Pulse, Spark of Being : n° 154, 2011, p. 16-17

Manoel de Oliveira
Mon cas : n° 37, 1988, p. 59
Les cannibales : n° 39-40, 1988, p. 14-15
Inquiétude : n° 93-94, 1998, p. 38-39
La cassette : n° 75, 1994, p. 44-45

Le Val Abraham : n° 71, 1994, p. 60-61
Le couvent : n° 78-79, 1995, p. 46
Voyage au début du monde : n° 88-89, 1997, p. 26-28
ENTRETIEN : n° 95, 1998, p. 22 à 28
La lettre : n° 98-99, 1999, p. 69
Je rentre à la maison : n° 107-108, 2001, p. 61
Le principe de l'incertitude : n° 112-113, 2002, p. 31
Belle toujours : n° 132, 2007, p. 67
Éccentricities of a Blond Hair Girl : n° 144, 2009, p. 39
L'étrange affaire Angelica : n° 148, 2010, p. 33

Rithy Panh
Les gens de la rizière : n° 73-74, 1994, p. 58
Szi, la machine de mort khmère rouge
+ Rétrospective : n° 121, 2005, p. 6 à 8
Le papier ne peut pas envelopper la braise : n° 132, 2007, p. 49
Un barrage contre le Pacifique : n° 142, 2009, p. 63
Duch, le maître des forges de Penfer + ENTRETIEN : n° 153, 2011, p. 58 à 65

Jafar Panahi
Le ballon blanc : n° 78-79, 1995, p. 53
Le cercle : n° 106, 2001, p. 53
Off Side : n° 132, 2007, p. 66

Claudio Piazenza
Scène de chasse aux sangliers : n° 134, 2007, p. 48
«Le conspirateur du cinéma» + ENTRETIEN : n° 159, 2012, p. 18 à 21

Nicolas Philibert
Le pays des sourds : n° 67, 1993, p. 74-75
La moindre des choses : n° 88-89, 1997, p. 83
Être et avoir : n° 112-113, 2002, p. 39
Retour en Normandie : n° 134, 2007, p. 38

Kelly Reichardt
Wendy and Lucy : Site 24 images, 29 janvier 2009
Meek's Cutoff : n° 156, 2012, p. 64.

Alain Resnais
I Want to Go Home : n° 47, 1990, p. 74-75
Smoking/No Smoking : n° 72, 1994, p. 21-22
Site 24 images, 3 juin 2010
ENTRETIEN : n° 72, 1994, p. 14 à 20

On connaît la chanson : n° 91, 1998, p. 38-39
«Resnais connaît la musique» : n° 95, 1998, p. 35
Pas sur la bouche : n° 130, 2006, p. 47
Cœurs : n° 131, 2007, p. 63

Site 24 images, 2 février 2007
Nuit et brouillard : n° 122, 2005, p. 44
Les herbes folles : n° 143, 2009, p. 32
n° 147, 2010, p. 60-61
DOSSIER Resnais : n° 150, 2010, p. 4 à 26
Vous n'avez encore rien vu : n° 159, 2012, p. 32
Site 24 images, 18 octobre 2012

Carlos Reygadas
Japón : n° 112-113, 2002, p. 42
Japón et Batalla en el cielo : n° 128, 2006, p. 36-37
Lumière silencieuse : n° 137, 2008, p. 61
Post tenebras lux : n° 158, 2012, p. 49
n° 160, 2012, p. 50-52

Rosto
The Monster of Nix : n° 155, 2011, p. 62

Daichi Saito
All that Rises : sur DVD 24 images, n° 134, 2007, p. 31
Hong Sang-soo
La femme est l'avenir de l'homme : n° 119, 2004, p. 26
Hahaha : n° 148, 2010, p. 30

Abderrahmane Sissako
La vie sur terre : n° 101, 2000, p. 52
En attendant le bonheur : n° 114, 2003, p. 52
Bamako + ENTRETIEN : n° 132, 2007, p. 40 à 46
Site 24 images, 29 mars 2007

Paolo Sorrentino
Il divo : Site 24 images, 21 mai 2009

Elia Suleiman
Intervention divine : n° 112-113, 2002, p. 28
«Ramallah mon amour» : Site 24 images, 15 octobre 2009
The Time That Remains : n° 143, 2009, p. 45
ENTRETIEN : Site 24 images, 16 février 2012

Quentin Tarantino
Reservoir Dogs : n° 65, 1993, p. 66
Pulp Fiction : n° 73-74, 1994, p. 44-45
Jackie Brown : n° 91, 1998, p. 50
Grindhouse : n° 132, 2007, p. 69

Inglourious Basterds : n° 143, 2009, p. 58
«Le choc des genres» : n° 148, 2010, p. 21
Django Unchained : n° 162, 2013, p. 66-67
Site 24 images, 18 avril 2013

Béla Tarr
Damnation : n° 41, 1998, p. 18
Les Harmonies Werckmeister + ENTRETIEN : n° 111, 2002, p. 42 à 46
Le cheval de Turin : n° 154, 2011, p. 6-7
n° 160, 2012, p. 16

Helena Třeštiková
«Les images habitées d'Helena Třeštiková» : n° 154, 2011, p. 42-43

Theodore Ushev
Tower Bawher : n° 126, 2006, p. 63
Les journaux de Lipsett : n° 149, 2010, p. 48

Agnès Varda
Jane B. par Agnès V. : n° 38, 1988, p. 66-67
Jacquot de Nantes + ENTRETIEN : n° 55, 1991, p. 52-53
Les cent et une nuits : n° 77, 1995, p. 54-55
Les glaneurs et la glaneuse : n° 103-104, 2000, p. 52
Salut les Cubains, Ullysse et Ydessa, les ours, etc... : n° 119, p. 45

Rétrospective : n° 123, 2005, p. 4-5
Les plages d'Agnès : Site 24 images, 12 mars 2009
ENTRETIEN : Site 24 images, 12 mars 2009
«Le temps des vagabondages» : n° 159, 2012, p. 22

Lars von Trier
Breaking the Waves : n° 83-84, 1996, p. 24-25
Les idiots : n° 93-94, 1998, p. 48-49
Le Royaume : n° 95, 1998-1999, p. 49
Dancer in the Dark : n° 103-104, 2000, p. 50-51
Dogville : n° 116-117, 2004, p. 82-83
Manderlay : n° 127, 2006, p. 56
The Boss of It All : n° 132, 2007, p. 68
Site 24 images, 8 novembre 2007
Antichrist : n° 143, 2009, p. 49
Melancholia : n° 155, 2011, p. 51
n° 160, 2012, p. 11
Site 24 images, 10 novembre 2011

Apichatpong Weerasethakul
Tropical Malady : n° 119, 2004, p. 38
«Cinématographiquement vôtre» (par A. Weerasethakul) : n° 122, 2005, p. 22-23
Syndromes and a Century : Site 24 images, 1^{er} juillet 2010
Once Upon Time : n° 148, 2010, p. 27
n° 150, 2010, p. 50 à 52
«Les réincarnations du cinéma» (Primitive) : n° 162, 2013, p. 29 à 32
Mékong Hotel : n° 162, 2013, p. 33

Fredrik Wiseman
Missile : n° 41, 1988, p. 46
Zoo : n° 70, 1993, p. 47
La dernière lettre : n° 112-113, 2002, p. 45
«La meilleure façon de capter» : n° 143, 2009, p. 18-19
Boxing Gym : n° 148, 2010, p. 34
La danse : n° 149, 2011, p. 70
Rétrospective : n° 154, 2011, p. 40-41
Crazy Horse : Site 24 images, 24 novembre 2011

Koji Yamamura
Franz Kafka's A Country Doctor and Other Fantastic Films (compilation DVD) : Site 24 images, 10 février 2011

Jia Zhangke
Xiao Wu, artisan pickpocket : n° 101, 2000, p. 48
Platform : n° 110, 2002, p. 57
Unknown Pleasures : n° 112-113, 2002, p. 32
The World : n° 122, 2005, p. 55
n° 133, 2007, p. 41
Dong : n° 132, 2007, p. 50
«Un monde va être englouti» : n° 133, 2007, p. 32-33
ENTRETIEN + **Still Life** : n° 133, 2007, p. 34 à 40
24 City : n° 138, 2008, p. 34
Cry Me a River : n° 144, 2009, p. 46
I Wish I Knew : n° 148, 2010, p. 32
«État actuel du cinéma en Chine occidentale» : n° 155, 2011, p. 7

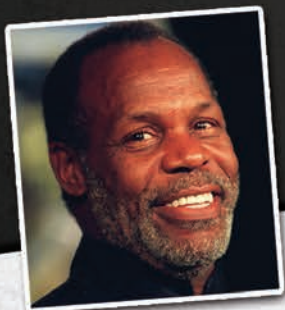
Les textes publiés avant septembre 2010 (n° 148 de 24 images) sont disponibles en ligne sur Érudit : www.erudit.org/recherche/images1058019

FILM BLACK

— MONTRÉAL —
18 au 29 SEPT. 2013

en collaboration avec

zupim.com



Prix Humanitaire 2013
Danny Glover - 18 septembre



Prix Avant-Garde 2013
Kim Nguyen - 29 septembre

Le plus grand **Festival de Film Black** au Canada!
12 jours, 100 films, 40 pays

www.montrealblackfilm.com

L'INCONTOURNABLE FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES EN AMÉRIQUE

19

INC. E-Z-HUB
festival de films francophones

SUBTITLED IN ENGLISH

CINEMANIA

7-17 NOVEMBRE 2013

Cinéma Impérial Montréal

.....
www.festivalcinemania.com



Festival de films Cinemania



@cinemania_mtl