

Signature assassine

Aurora, de Cristi Puiu, France/Roumanie, 186 min.

Guillaume Lafleur

Number 243, Winter 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68449ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lafleur, G. (2013). Review of [Signature assassine / *Aurora*, de Cristi Puiu, France/Roumanie, 186 min.] *Spirale*, (243), 14–16.

table ronde, à l'issue de ses observations et échanges recueillis auprès des artistes.

Une innovation pour l'édition 2012 : la construction de kiosques « permanents » à géométrie variable conçus par les architectes Nicolas Mathieu-Tremblay et Sylvain Bilodeau du cabinet ARCHITECTURAMA. Ces deux jeunes architectes férus d'art contemporain et fréquentant assidûment le Symposium depuis quelques années avaient offert leurs services au directeur général du Musée de Baie-Saint-Paul, Jacques St-Gelais Tremblay, lui présentant une vision renouvelée, plus durable et esthétiquement plus engageante, des kiosques dans lesquels les artistes œuvrent pendant le mois d'août. Cet aspect est non négligeable, puisque après trente années de labeur dans des structures souvent improvisées, permettant peu d'intimité aux artistes, lorsque nécessaire, celles-ci offraient une apparence plutôt inélégante. *A contrario*, les nouveaux modules rendent le séjour des artistes plus confortable et

propice au travail, en plus d'offrir au visiteur une expérience plus satisfaisante, son œil ne divaguant plus d'une structure à l'autre et ne sachant que faire de ce qui pouvait parfois apparaître comme un paysage chaotique. Moins de vertiges...

Autre nouveauté, la mise en ligne de courtes capsules vidéo informatives captant un moment du Symposium, avec chacun des artistes exposant leurs démarches et leurs ivresses, en plus de la capsule où le commissaire nous soumet sa vision bipolaire du vertige.

Enfin, un vibrant hommage fut rendu à Jean-Claude Rochefort, natif de Charlevoix, théoricien, critique d'art et artiste, disparu tragiquement en juin 2010. Pour souligner ce témoignage, d'abord un grand panneau installé à l'entrée du site, arborant une belle photo de Raymonde April captant Rochefort dans le soleil couchant de Charlevoix, doublé d'un texte extrait de sa thèse de doctorat *Ruines et météores : Art*

contemporain, histoire et Sciences du ciel et de la terre (2003). Puis, Engelbert Galavoy, premier lauréat de la Bourse Jean-Claude Rochefort du département d'histoire de l'art de l'UQAM, fut invité à échanger publiquement avec les artistes sur leurs pratiques respectives.

La cuvée 2012 nous a permis d'emprunter un parcours vertigineux oscillant entre réflexions pénétrantes et joyeuses dichotomies. Il est réjouissant d'apprendre que Serge Murphy reprendra à nouveau le flambeau du commissaire pour l'édition 2013 du Symposium.

1. Citation inscrite en exergue du programme du Symposium de Baie-Saint-Paul.
2. Carole Baillargeon, Deschambault, Québec; Tammi Campbell, Saskatoon, Saskatchewan; Yvon Gallant, Moncton, Nouveau-Brunswick; Jim Holyoak, Montréal, Québec; Jean-François Lauda, Montréal, Québec; Nazafarin Lotfi, Chicago, Illinois; Tessa Mars, Pétionville, Haïti; Marc-Antoine K. Phaneuf, Montréal, Québec; Jonathan Plante, Montréal, Québec; Étienne Tremblay Tardif, Montréal, Québec; Armand Vasseux, Marseille, France; Louise Viger, Montréal, Québec.

Signature assassine



PAR GUILLAUME LAFLEUR

AURORA
de Cristi Puiu
France/Roumanie, 186 min.

Le cinéma roumain expose depuis quelques années ses lignes de force, liées en partie à une représentation directe ou décalée des derniers temps du régime Ceausescu, dont les effets n'en finiraient plus de résonner dans le monde. Dans le film *La mort de Dante Lazarescu*, Cristi Puiu avait fait la démonstration d'une lente agonie d'un homme détestable et trop humain, qui devenait la victime paradoxale des services de soins en déréliction, métonymie du tissu social. À partir de ce film, qui traçait une voie, plusieurs autres ont été tournés, entre autres par Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean, qui ont montré les variations

d'une telle approche, allant de la comédie noire à la chronique glauque. Aujourd'hui, les cinéastes Muntean et Puiu lui-même semblent dépasser cette première phase de déploiement.

Prenez le cas de Puiu, un cinéaste qui prend son temps, puisque son troisième film est d'une durée de trois heures, comme ses précédents. Dans *Aurora*, le cinéaste suit cliniquement le récit d'une jalousie et de ses effets jusqu'à la vengeance. Que du banal, cependant que l'on remarque une sortie de l'espace social. Ce qui est intéressant, puisque cela fait bouger le socle du référent historique sur

lequel repose une large part des films qui se sont faits autour de Bucarest, depuis le milieu des années 2000.

Ainsi, le formidable *Policier, adjectif* de Porumboiu (2009, voir *Spirale* n° 234), dont *Aurora* est stylistiquement près. On y fait le récit d'un policier, dévoué à sa mission de démanteler un petit réseau de vente de drogues, cependant que le poids hiérarchique vient amortir toute forme de prise en main du protagoniste. Soit un anti-film noir, où le triomphe aussi bien que la chute de l'individu devant la loi sont remplacés par l'opacité des relations du héros avec la bureaucratie. Par exemple, un dossier y est



Aurora de Cristi Puiu, France/Roumanie, 186 min.

impossible à retracer sans l'aide d'un collègue et ce dernier n'en a cure, bloquant la requête en recherche. Dans ce récit, les rapports d'égos jouent le jeu d'un pourrissement social. Air connu dans lequel l'ensemble des sociétés peuvent se retrouver et dont l'exemple de l'ère Ceausescu n'est que le repère concret appuyant un hyper-réalisme blafard.

LA LOI ET L'AUTRE

Le projet de Puiu, en regard de l'emblématique *Policier, adjectif*, s'avère complexe et sa portée prend de l'ampleur, confronté aux films qui le précèdent tout juste. De quoi est-il question dans *Aurora*? Encore une fois du rapport à la loi, en passant par la criminalité, cette fois sous la figure extrême du meurtrier en série. La présence systématique de cette figure dans la fiction au cinéma ces dernières décennies pouvait faire craindre une répétition lassante, s'il n'y avait une intrigante absence de regard extérieur au tueur.

L'évacuation des institutions, l'État inopérant, pas même profilé en sourdine, est ce

qui trouble le plus, influant sur les attentes spectatoriennes pendant les trois heures du film. Lors d'une séquence interminable, dans laquelle le personnage erre seul dans son appartement en rénovation, la caméra scrute aussi bien le décor en chantier que l'esprit dévasté de cet homme craintif — interprété par le réalisateur, détail qui confère une dimension unique au personnage —, épiant la possible apparition de ses voisins par le trou de la serrure.

Pour le reste, à travers ce film, il s'agit de poser cette question, formulée en entretien par Puiu : « *Que se passe-t-il dans la tête d'un meurtrier, là où il construit sa vie en niant l'autre, en ne pouvant l'identifier qu'en le tuant ?* » En ce sens, le fait que le réalisateur soit le personnage principal simplifie l'affaire. Par extension, cela conforte même l'idée reçue selon laquelle le film d'auteur est plus souvent qu'autrement l'expression visuelle d'une construction mentale. Le principe voulant que le film soit une vaste machination demeure ici intact, suivant l'idée du cinéaste Jacques Rivette inspirée de Fritz Lang : la mise en scène au cinéma est une modalité

du complot. Le temps de la projection, la toile tendue donne accès à l'imaginaire du réalisateur dans lequel s'insèrent ses personnages.

Mais dans *Aurora*, on en veut également au spectateur, puisque l'objectif principal demeure l'intrusion dans la tête du meurtrier. Déterminé par la non-identification à l'autre, l'assassin vise ce qui fait mal en lui. D'où cet aspect d'extrême étrangeté dans les agissements du tueur, nourris d'une lecture qui aura frappé Puiu en amont, lors de la préparation d'*Aurora*. Il s'agit du texte autobiographique, rédigé en prison par Pierre Rivière, où celui-ci indique notamment avoir tué, dans la campagne normande du début du XIX^e siècle, un enfant de sept ans, en plus de ses proches, par peur de perdre l'amour de son père. Une référence qui en dit long sur cette distinction brutale que le film opère entre l'espace mental du protagoniste et le monde extérieur. Le texte confessionnel de Pierre Rivière a été publié en 1973, avec une présentation de Michel Foucault, et a été porté à l'écran trois ans plus tard par René Allio.

OBJECTIF DÉVIANT

Donc, le point de vue de la mise en scène n'y supporte en rien le phénomène d'adhésion traditionnel dans lequel se situerait le spectateur du film. Il est au contraire plongé dans un univers à la schizophrénie singulière, forcément étrange. Visuellement, au niveau de la composition des plans, cela se traduit par le prolongement d'un dispositif déjà mis en place dans le premier film de Puiu, *La mort de Dante Lazarescu*, et dont on retrouve les échos dans le cinéma de Porumboiu : soit des plans qui ne plongent pas dans l'action mais essaient de montrer ce qui se passe, au-delà du spectaculaire. L'angle de la caméra exhibe les longues errances du tueur dans son appartement, dans la rue, dans un parking anonyme, depuis l'embrasure d'une porte à l'amorce d'un cadre quelconque présent dans l'image, témoignant de l'extrême matérialité de ce qu'on nous montre. Mais avec un décalage inégalé, puisque le point de vue extérieur, adopté depuis l'angle de la caméra, cherche en même temps à nous rapprocher de la tête du tueur et de son égarement.

L'essentiel du film réside dans cette force énonciatrice et la patience radicale avec laquelle il en tire profit. Nous circulons alors dans un monde cruellement ordinaire, jamais montré du seul point de vue de la loi ou du spectacle qui pourrait être associé aux actes du tueur. La sortie du social, au fond, est une sortie du point de vue de la loi : comme l'affirme le cinéaste, il ne s'agit pas de montrer un criminel, mais une personne qui tue. La violence n'éclate qu'en fin de parcours, elle ne désigne aucune issue. Des meurtres surviennent, aux motivations confuses, en plein cœur d'un parking. La brutalité se justifie en elle-même.

Puis, le dernier quart d'heure du film propose le contrepoint exact de ce qui le précède. Si j'ai cru bon écrire en début d'article que la composante neuve de ce film consistait en son caractère asocial, il n'empêche que le cinéaste tisse là une toile témoignant de son sens de la cruauté, profilant sa conscience aiguë des puissances de la fiction. Nous avons voyagé au long du film à travers la fiction mentale d'un tueur et maintenant celle-ci rencontre la loi qu'elle

déniait. Le film ne changera pas de cadrage pour autant, sa mise en scène demeure la même, elle est implacable. Nous voici donc au poste, l'assassin attend son tour dans un bureau, les agents se perdent en conjectures ; ce sont des employés comme les autres, s'appêtant à interroger le plus ordinaire des assassins. Cette banalité ne fait aucun doute, d'ailleurs nous avons cru accéder à ce qui se passait dans la cervelle du tueur, nous avons parcouru des kilomètres de bitume avec lui, des appartements vides, des supermarchés trop éclairés, tous ces lieux que nous connaissons bien et où pourtant rôdent la violence et la mort.

Le spectateur, découvrant le cinéma de Cristi Puiu par ce film, arpentera les rues de Bucarest comme un véritable double de ce personnage étrange et hors de portée. Assistant avec patience aux atermoiements d'un individu qui se dérobe toujours, il s'éloignera du commun pour quelques heures. Puis tranquillement, aux aurores, l'anti-héros lui échappera. Il sortira alors de la salle après le visionnement en se demandant s'il trouvera quelqu'un. ⊥



« La forme dans le temps »

L'art de Daniel Léveillé

PAR GEORGES LEROUX

SOLITUDES SOLO

de Daniel Léveillé Danse

avec Justin Gionet, Manuel Roque, Gaëtan Viau, Emmanuel Proulx et Lucie Vigneault

Éclairages de Marc Parent ; Agora de la danse, 27-29 septembre 2012.

Dans l'œuvre de Daniel Léveillé, *Solititudes solo* apparaît comme un nouveau point de départ, mais aussi comme un point limite : sur l'horizon de pureté où cette chorégraphie dépouillée se déploie, une attente impossible interroge l'au-delà. La référence, parfaite dans sa conception comme dans son exécution, à la gymnopédie antique suffit-elle à l'éclairer ? Pour en approcher la significa-

tion, chacun de ces morceaux dansés sur le mode de solos isolés doit être rapporté à la proposition qui les engendre. Parler de leur pureté n'est en effet que le premier seuil du langage de la danse que la description de ce travail admirable doit traverser. L'évidence de cette pureté, offerte dans un mouvement privé presque entièrement de toute expression lyrique, n'atteint pas l'essence de ce que nous voyons.

Car qu'est-ce que le pur ? Par définition, il s'oppose au composite, au complexe, à cette multiplicité qu'on peut associer à l'impureté des significations imparfaites. De la même manière, le dépouillement, qui évoque une ascèse capable de séparer l'inutile du nécessaire, demeure lui aussi impuissant à décrire ces solos. Tout cela, en effet, l'œuvre de Daniel Léveillé l'accomplit, mais comment ?