

Les plans de la décennie

Apolline Caron-Ottavi, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais, Cédric Laval, Sylvain Lavallée, Céline Gobert, Elijah Baron, Carlos Solano, Samy Benammar, André Roy et Bruno Dequen

Numéro 193, décembre 2019

Le cinéma des années 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92540ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caron-Ottavi, A., Grugeau, G., Marsolais, G., Laval, C., Lavallée, S., Gobert, C., Baron, E., Solano, C., Benammar, S., Roy, A. & Dequen, B. (2019). Les plans de la décennie. *24 images*, (193), 90–105.

The Social Network

David Fincher



Les audiences viennent de s'achever, après une longue journée, tendue, au cours de laquelle Mark Zuckerberg s'est vu confronté à son ancien ami, le cofondateur de Facebook Eduardo Saverin. Il demande s'il peut rester dans la salle vide et utiliser l'ordinateur, après le départ de la dernière avocate. Un lent travelling débute alors, s'approchant de Zuckerberg, le regard fixé sur le petit écran. Le contrechamp nous montre qu'il vient d'ajouter Erica, son ex, sur Facebook. Nerveusement, son doigt commence à appuyer sur le bouton *refresh*. Au cours du travelling, de brèves explications s'affichent sur l'image quant aux différents gains économiques des protagonistes, jusqu'à « Zuckerberg, le plus jeune milliardaire du monde ». Dans son film, Fincher ne cesse de ramener au plancher des vaches la genèse de son invention, ayant drainé depuis des millions d'utilisateurs et des milliards de dollars. Ici la boucle est bouclée : tout a commencé par la frustration d'un geek envers une fille, et le voilà pris au piège de sa propre création. Le travelling s'approche doucement, comme si pour la première fois depuis le début nous pouvions entrer dans la tête du créateur de Facebook : voilà peut-être le seul moment où le spectateur peut s'identifier à lui, à travers ce geste addictif, vide de sens, tristement familier, qui a bouleversé nos vies en quelques années. La première scène était celle d'un dialogue de sourds entre Erica et Mark dans un bar. La dernière scène ne montre même plus un dialogue, mais l'illusion d'un lien, d'une existence commune et, loin de tout romantisme, le besoin mesquin et obsessionnel de se rappeler aux autres à coups de clics.

Habemus Papam

Nanni Moretti



Un balcon vide, des rideaux agités par le vent qui pourraient tout aussi bien être mus par l'onde de propagation d'un cri de désespoir. Ce cri, c'est celui du nouveau pape élu, le cardinal Melville (Michel Piccoli), soudain submergé par l'étendue de la tâche qui l'attend et bientôt fuyant dans Rome, désireux d'échapper aux pressions de son entourage. Pétrifié dans son décorum écrasant, le plan cadré avec précision s'étire pour induire l'ampleur du séisme. En un raccourci éloquent, Nanni Moretti prend acte de la brusque vacance du pouvoir au sein de l'Église catholique, alors que des milliers de fidèles attendent la parole de leur guide spirituel. Vacance que l'on peut sans doute associer aussi chez le cinéaste du *Caïman* (2006) au vide politique contemporain et au rejet viscéral de l'ère berlusconienne.

Mais cette fois, le cinéma ne dénonce pas, il s'attache plutôt avec tendresse aux faiblesses humaines. Cette béance dans le plan est à l'image du doute qui envahit Melville dont le parcours erratique dans la ville le rapprochera de sa nature profonde. Ici, le vide appelle le plein à venir, la possibilité d'une île. Avec le recul, *Habemus Papam* est prémonitoire : bientôt, Benoît XVI annoncera son abdication au monde entier, médusé. Mettant en scène la comédie humaine et le spectacle de la vie, Moretti cerne l'inadéquation au monde d'un personnage en « carence de soins » qui renoue avec lui-même. Dans un discours final au balcon, Melville fera l'éloge de l'humilité avant de déclarer forfait. Le balcon se videra alors à nouveau de sa présence tandis que la partition d'Arvo Pärt noiera la dernière séquence sous les nuées affolantes d'un présent déserté.

— GÉRARD GRUGEAU

Melancholia

Lars von Trier



092

Melancholia (2011) de Lars von Trier recèle le plan de la décennie. C'est celui où la planète bleue en question frôle la Terre au point de la dévorer et de terrasser le spectateur. Un choc esthétique dont on ne se remet pas. Il résume, on ne peut mieux, cette décennie traversée par un authentique courant d'écoanxiété face au dérèglement du globe terrestre, que le film suppose légèrement désaxé. Prophétique à sa façon, il est en phase avec la prise de conscience planétaire d'un désastre écologique annoncé, qui s'est concrétisée à l'automne 2019 lors de la grève mondiale de la jeunesse.

Par son style épuré à l'extrême, ce plan est d'une beauté stupéfiante, qui n'a rien à voir avec les images esthétisantes des désastres de notre planète filmés depuis des drones ou des avions supersoniques. Outre le paradoxe de l'indice carbone pour les révéler, ces images spectaculaires cultivent la fascination du spectateur plutôt que de véritablement favoriser une prise de conscience individuelle ou collective. Au contraire, dans *Melancholia*, loin d'être fasciné, on est absorbé par ce plan vénéneux, entraîné à notre corps défendant dans la collision cosmique provoquée par le dérèglement de la Grosse Boule. On n'est pas qu'un simple spectateur, on se sent impliqué.

Ce plan prend tout son sens dans le rapprochement des deux temps forts du film rythmés par l'ouverture de *Tristan et Iseult* de Wagner : le prologue, qui évoque l'humanité aux prises avec les éléments de la nature, et la séquence finale où survient cette fusion apocalyptique, après que les deux sœurs enfin réconciliées aient partagé leurs visions du monde et leurs sentiments, passant de la mélancolie à la frayeur.

— GILLES MARSOLAIS

Take Shelter

Jeff Nichols



C'est un plan extrêmement structuré. Les verticales découpent l'espace en trois zones. Au centre, une porte ouverte sur un intérieur sans éclairage, sans profondeur de champ, sans possibilité de refuge. Au milieu du cadre, une femme devrait retenir notre attention : n'est-elle pas le centre de gravité du plan ? Ne concentre-t-elle pas, dans son regard sidéré, la promesse d'une décharge électrique qui secouera le spectateur lorsque lui sera révélé l'invisible contrechamp ? Elle devrait retenir notre attention, mais elle est déjà accessoire. D'abord, parce que la couleur de ses vêtements la fond dans un camaïeu de bleus gris qui envahissent tout l'écran. Ensuite, surtout, parce que le terrible contrechamp *est* déjà présent dans les marges de ce plan. Certes, ce n'est qu'un reflet, une ombre sur le mur de la caverne où l'humain est enfermé. D'ailleurs, ce reflet existe-t-il vraiment ? Nous sommes en 2011. Déjà, circulent les discours alarmistes sur les conséquences funestes des changements climatiques, mais le terme d'écoanxiété n'a pas encore droit de cité dans le dictionnaire. Dans un geste de mise en scène qui s'apparente à de la prescience, le réalisateur clôt son film, presque, sur ce plan magistral, qui cristallise la sidération de l'humain face à la catastrophe annoncée, une catastrophe encore lointaine, parce que médiatisée par l'écran de la baie vitrée, mais une catastrophe déjà intériorisée par le visage de Jessica Chastain. Presque, parce que, dans un plan à venir, sur l'horizon immense, à la beauté tragique, l'être humain est désormais à la marge, filmé de dos...

— CÉDRIC LAVAL

The Immigrant

James Gray



094

D'un côté, une femme et sa sœur partant au loin, vers un horizon inconnu, en se laissant dériver sur l'eau ; de l'autre, un homme déchu, avançant péniblement pour s'enfoncer vers un avenir scellé, un emprisonnement certain. D'un côté, une fenêtre, une ouverture sur le monde ; de l'autre, un miroir, un reflet à l'identique de ce qui est déjà devant soi. D'un côté, Ewa (Marion Cottillard), qui pendant tout le film cherche à rester fidèle à elle-même, avançant grâce à sa foi dans un monde corrompu ; de l'autre, Bruno (Joaquin Phoenix), un proxénète ne croyant en rien d'autre qu'à l'argent, et au prestige lui permettant d'assurer sa place dans la société. Le dernier plan de *The Immigrant* résume en un cadrage remarquable tout le cinéma de James Gray, en illuminant ainsi le destin parallèle de ces deux protagonistes, en les faisant tenir ensemble dans un plan qui montre tout ce qui les sépare. C'est devant un choix que nous laisse le cinéaste : il y a l'Amérique des transcendentalistes, trouvant dans cette terre nouvelle l'image d'une liberté personnelle encore à conquérir, et dans la déclaration d'Indépendance l'idée d'un affranchissement toujours à rejouer entre soi et le conformisme de la société, puis il y a l'Amérique telle qu'elle se présente à nous, avec sa promesse et ses rêves qui ne sont qu'illusions permettant de mieux asservir les corps et les êtres, les exploiter dans des mécanismes destructeurs faisant de la liberté un déguisement d'apparat, comme Ewa, prostituée, défilant plus tôt sur scène déguisée en statue de la Liberté. À nous de choisir notre Amérique : en 1921 ou en 2019, la question posée par ce plan foudroyant demeure des plus urgentes.

— SYLVAIN LAVALLÉE

Under the skin

Jonathan Glazer



La morale n'est qu'une question de point de vue. *Under the Skin*, troisième film de Jonathan Glazer, semble entièrement voué à démontrer cet axiome à travers la chasse aux peaux masculines menée par une *alien* (Scarlett Johansson) dans les rues de Glasgow. L'un des plans les plus frappants du film reste sans conteste cette image crépusculaire et terrifiante d'immoralité montrant la détresse d'un innocent bébé, abandonné en pleine nuit, seul au milieu des rochers et du vacarme assourdissant des vagues encore hantées par le drame qui s'y est produit plus tôt : les parents du bambin s'y sont noyés en essayant de sauver le chien familial. Les deux *aliens*, eux, n'ont que faire du drame en cours : l'*alien* femelle assiste au tragique sans ciller, l'*alien* mâle vient faire le ménage derrière elle, sans prêter attention aux hurlements du bébé. Quoi de pire, pour le commun des mortels, que de se retrouver impuissants devant la souffrance d'un enfant ? Probablement pas grand-chose. Glazer le sait bien et il se sert de ce plan comme point de départ d'un récit à la froideur toute scientifique qui force le spectateur à remettre en question les concepts qui le régissent (la morale, la beauté, l'acte sexuel, la conscience de soi) pour mieux comprendre tant l'essence que l'absurdité de ce que cela signifie d'être humain. L'extraterrestre (littéralement celui qui n'est pas humain) n'est logiquement pas affecté par ce plan-là. L'image de la terreur nocturne du tout-petit le laisse de marbre, car, vierge de toute appréhension du bien et du mal, il n'y voit que de la chair sans affect.

— CÉLINE GOBERT

The Grand Budapest Hotel

Wes Anderson



960

Wes Anderson est de ces auteurs que l'on reconnaît en un quart de seconde. Chaque plan, chaque mouvement de caméra est chez lui calculé avec une précision et un esthétisme dont le caractère outrancier devrait en théorie gêner les sentiments. Comment se peut-il alors que ses films soient aussi attendrissants, aussi humains ? La facticité criante de son univers, le cinéaste l'assume, la brandit, la souligne autant que possible ; elle est toujours mise au service de son propos. De la même manière, ses compositions visuelles sont toujours au service des personnages. Anderson a tendance à les isoler dans un plan pour nous confronter à leur essence profonde. Les yeux, on le sait, sont le miroir de l'âme, c'est pourquoi les regards caméra sont si fréquents et précieux dans la filmographie du cinéaste : ce sont les touches qui équilibrent son style et contrebalancent son artificialité. De ces centaines de regards, c'est sans doute celui de la jeune Agatha (Saoirse Ronan) dans *The Grand Budapest Hotel* qui demeure le plus bouleversant. Arraché à la dictature d'une série de récits enchâssés, ce plan ressemble peu au reste du film. Lorsqu'il intervient, dans un moment d'amour et de transcendance, l'action jusqu'alors effrénée s'interrompt, la musique s'évanouit, et il n'y a pendant un temps plus qu'un jeu hypnotique de lumières douces, illuminant le visage séraphique de celle dont on devine d'avance le triste destin. Puis, le film s'éveille, le narrateur se remet de ce souvenir élégiaque, et l'action reprend, avec ses courses et ses rebondissements. Mais après ce plan, plus rien n'est pareil. Il a quelque chose d'une image sacrée, d'une révélation.

— ELIJAH BARON

Cemetery of Splendour

Apichatpong Weerasethakul



Capable de tout, un film d'Apichatpong Weerasethakul peut cadrer deux fois *l'incadrable*. Le ciel, d'abord, socle de l'illimité. L'imperceptible à l'œil nu, ensuite, cet inconnu de la représentation, visible seulement à l'aide d'un microscope. Ça commence ainsi, par le silence d'un plan de ciel. Page blanche, lieu sans récit, ébauche d'une digression. Un plan tranquille, un plan sans motif. bercé, sinon ensommeillé, l'œil commence à discerner l'apparition progressive d'une tache, c'est-à-dire, d'un impensé. Un germe, un micro-organisme, déplacement assumé de l'humain. Ni un rêve, ni un corps, mais l'avènement de *l'indésignable*. La logique du plan s'effondre, elle se réinvente. Hypothèse ingénue : Weerasethakul ne pointait pas le ciel mais un reflet dans l'eau. Hypothèse vraisemblable : Weerasethakul accomplit la plus pure des surimpressions, il scelle en un seul plan l'infiniment grand et l'infiniment petit. Si le plan fonctionne comme emblème du film – l'éveil politique d'un peuple tient, pour une part, à travailler jusqu'au bout l'imagination, à rapprocher des phénomènes éloignés, parfois incompatibles – il fonctionne tout autant comme promesse des œuvres à venir : le cinéma, au fond, reste tout entier à faire.

—CARLOS SOLANO

The Hateful Eight

Quentin Tarantino



868

Une scène secondaire, loin du chaos qui s'empare progressivement du chalet : dehors la tempête gagne en intensité et pour garder un accès à la grange, on plante dans la neige des poteaux métalliques auxquels on accroche une corde. C'est là, alors qu'il fait encore jour, qu'intervient la première itération d'un plan qui traversera *The Hateful Eight*, un angle de vue insignifiant où se jouent pourtant quelques-unes des questions chères à Tarantino. Au moment de l'installation de la corde, il fait encore jour et c'est le blanc qui envahit l'espace tandis que quelques piquets viennent rompre la monotonie de cette tempête visuelle. Il est nécessaire de revenir sur les éléments techniques qui ont été au centre de la production de *The Hateful Eight* pour saisir la majesté de cette séquence.

En 2015, dans le contexte d'une production cinématographique ayant achevé sa transition vers le numérique, l'amour de Tarantino pour le format filmique le pousse à faire ressurgir une pellicule oubliée, le 70mm : un cinémascope doublant la surface d'impression photographique du classique 35mm. Et au-delà de tourner en 70mm, Tarantino s'offre le luxe d'équiper certaines salles avec des projecteurs adaptés. Alors le long de cette corde, ce qui subjugue, c'est une pensée du spectaculaire par le vide, un sentiment d'immensité qui envahit le regard ayant eu la chance d'assister à une projection 70mm du film : Tarantino nous donne du blanc à perte de vue pour ramener le cinéma à sa texture. Et puis, lorsque la nuit tombe, au loin une lanterne éclaire l'obscurité de la salle et l'écran est pris de tremblements : ceux du grain entre les flocons.

— SAMY BENAMMAR

No Home Movie

Chantal Akerman



No Home Movie est l'ultime opus de la cinéaste belge, qui s'est suicidée le 5 octobre 2015 à Paris, deux mois après la présentation du film au festival de Locarno, en Suisse. Sa mère, Natalia, juive polonaise rescapée d'Auschwitz, est décédée un an auparavant, à Bruxelles. Cette œuvre est un film de deuil, un film plein de chagrin et de sanglots – que nous transmet la voix enrouée de la cinéaste. Un film sur la disparition, sur les racines perdues que les questions de Chantal à sa mère tentent de retrouver. Un film qui poursuit cette recherche entamée dans *News from Home* (1977). C'est le faite de l'arbre qui est montré, pas la terre où il a poussé dans un désert sans nom. Le vent est déchaîné, l'arbre plie, mais ne rompt pas. C'est une blessure. Il est seul, il dit la sécheresse de nos yeux après avoir tant pleuré.

On ne sait pas d'où vient cette image à la fin d'un travelling sur une terre aride, la cinéaste ne tenant pas à nommer les pays où elle a enregistré sans but ces images, seulement des plans à garder pour plus tard.

L'arbre a cette fonction d'anamnèse. L'arbre dit aussi la nature du cinéma : de filmer ce qui ne sera plus. L'écran est un faire-part. L'image au cinéma dit toujours que c'est la dernière image enregistrée qu'on voit, comme celle de la mort annoncée par cet arbre battu violemment par le vent. La fille Chantal, après le décès de la mère, n'aura plus rien à filmer. Le cinéma n'est plus possible.

Nous reste cette cérémonie des adieux qu'est *No Home Movie*.

—ANDRÉ ROY

Certain Women

Kelly Reichardt



100

La caméra est placée à l'extérieur du pare-brise d'un pick-up. Pendant de longues minutes, elle observe fixement le visage en apparence impassible de Jamie (Lily Gladstone), qui quitte Livingston, une petite ville du Montana située à huit heures de route du ranch dans lequel la jeune Autochone vit et travaille seule. Les reflets sur le pare-brise et le grain de la pellicule 16mm accentuent la lumière terne d'une journée d'hiver froide et grise. Au début, la bande son n'est composée que des bruits métalliques du véhicule, enfermant Jamie dans une sorte de cocon aussi protecteur qu'oppressant. Une scène banale, filmée sans le moindre effet, et qui est pourtant inoubliable. La beauté mélancolique du cinéma de Kelly Reichardt réside dans l'attention remarquable que la plus grande cinéaste actuelle de l'Amérique des laissés-pour-compte porte aux infimes détails que seul le cinéma peut révéler. Comme le regard absent de Jamie, qui tente par tous les moyens de contenir ses émotions. Un profond trouble intérieur qui n'est perceptible que par le léger sursaut provoqué par le klaxon d'un autre véhicule qui lui rappelle qu'un feu de circulation vient de changer. À mesure que les grandes plaines désertées se substituent aux rues de Livingston, une rare musique vient accompagner le voyage intérieur de Jamie. Elle ne bouge pas et regarde droit devant. Elle vient pourtant de subir le rejet de la seule personne avec laquelle elle a tenté, malgré sa nature réservée, de nouer un lien. Comme la Wendy de *Wendy and Lucy*, elle est seule, sur le bord d'implorer et pourtant si résiliente. Elle est invisible aux yeux du monde. Mais pas à ceux de Kelly Reichardt.

—BRUNO DEQUEN

Nocturama

Bertrand Bonello



Un jeune homme face à son double. Pantalon beige, t-shirt bleu marqué d'un grand signe Nike, baskets assorties, des Nike elles aussi : ils sont habillés à l'identique. Les couleurs de cette tenue standard s'accordent un peu trop bien avec celles, passe-partout, de la moquette moelleuse et du lambris en faux bois des murs du magasin. Le mannequin, sans visage et d'un blanc immaculé, renvoie au jeune maghrébin le reflet de ses paradoxes. À cet instant, Yacine voit peut-être qu'il est parti faire la révolution en Nike. Mettre le système à terre, en arborant fièrement l'uniforme de celui-ci. Dans cette nuit d'attente, qu'il passe avec ses camarades dans un temple de la consommation après avoir commis une série d'attentats politiques, l'instant est crucial et l'image est puissante. Car le paradoxe de Yacine est le nôtre : se révolter tout en se conformant, vouloir changer le monde tout en savourant son confort. Bonello fantasme une jeunesse ayant surmonté ses différences socio-économico-culturelles pour s'unir contre un système qui abêtit pour mieux opprimer. Il ne cache pas pourtant qu'ils en sont les bons petits soldats. Le moment est triste et beau à la fois. Certes, il y a là une impasse, mais il y a surtout une prise de conscience, et la possibilité, donc, d'une libération véritable. Malheureusement, il est déjà trop tard, Yacine a fait la révolution en Nike et les policiers sont déjà en route. Bonello nous alerte : regardons-nous vite dans le miroir, avant de rencontrer avec stupeur notre propre fantôme en travers de la route.

— APOLLINE CARON-OTTAVI

A Quiet Passion

Terence Davies



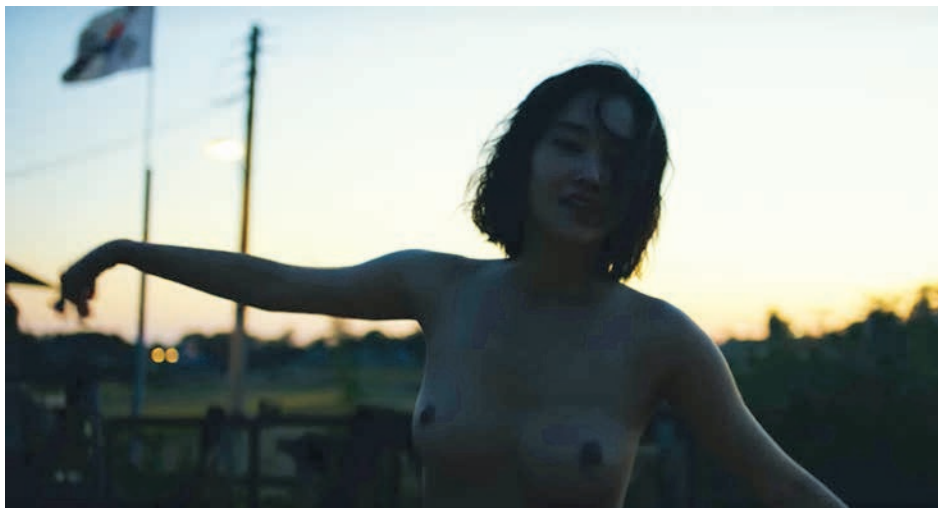
102

Vers le début du dernier film de Terence Davies, une biographie d'Emily Dickinson, un long panoramique commence sur la poète, adolescente, levant la tête pour se tourner vers sa droite, la caméra suivant la direction de son regard en faisant le tour de la pièce, révélant peu à peu sa famille, chacun vaquant à son occupation dans le silence, jusqu'à ce que l'on revienne vers Dickinson. Une soirée en famille comme une autre, dans un lieu qui devrait être des plus réconfortants, bercé par la lumière dansante d'un feu de foyer, mais ce mouvement sur place préfigure aussi l'enfermement de Dickinson (qui n'osera sortir de la maison familiale où elle mourra), tout en faisant sentir le poids de ces solitudes, contenues dans le même espace et pourtant incapables de se voir. En même temps, lorsque la caméra revient à son point de départ, quelque chose a changé : la poète retient maintenant des larmes. Le mouvement dans l'espace devient un mouvement de l'esprit, signalé par la voix (adulte) de Dickinson récitant un poème, « The Heart Asks Pleasure First », comme si la poésie répondait au sentiment d'isolement par une parole qui, pour l'instant, reste sourde (elle vient d'un avenir où ces mots pourront être entendus, célébrés), et offre comme seule issue la possibilité d'exprimer toute la douleur contenue au quotidien. L'art du cinéaste épouse celui de la poète, avec sa caméra semblant se mouvoir dans le temps autant que dans l'espace, comme si elle remontait le fleuve des souvenirs pour capter les choses au moment de leur disparition, pour exprimer les désirs de ce cœur qui, comme l'écrit Dickinson, ne souhaite, en dernière instance, que la « liberté de mourir ».

— SYLVAIN LAVALLÉE

Burning

Lee Chang-dong



Dans le récit mystérieux concocté par Lee Chang-dong, Hae-mi est présentée d'entrée de jeu comme une énigme. Entre Jong-su et Ben, ses deux prétendants, entre insouciance et mélancolie, entre la Corée du Sud et l'Afrique, la jeune femme n'a de cesse de fuir le monde et la caméra. Véritable héritière de la Madeleine/Judy de *Vertigo*, elle est tour à tour ordinaire et inaccessible, fascinante et intimidante. Lorsqu'elle se lève, dans un mélange de nonchalance et de transe, pour se mettre à danser au son de Miles Davis dans la cour d'une ferme qui n'a pour horizon qu'une plaine désertique donnant sur la Corée du Nord, la caméra la suit avec hésitation. Elle se rapproche timidement, avant de faire un pas de recul lorsque Hae-mi se dénude et amorce une danse fragile, ses mains s'élevant dans les airs comme un oiseau qui tente de prendre son envol. Épousant les mouvements tantôt gracieux tantôt hésitants de la jeune femme, la caméra se déplace et recadre sans cesse, victime de ce vertige du voyeur obsessif qu'Hitchcock connaissait si bien. Un vertige qui s'accroît lorsque Hae-mi se tourne vers elle/nous, souriant tristement. Le temps semble s'arrêter. La musique disparaît. Les gestes d'Hae-mi se font lourds. Nous reprenons conscience avec elle du silence angoissant de cette triste campagne coréenne, du vent qui refroidit les cœurs. Hae-mi ne s'envolera pas. Elle sort du champ. Il ne reste plus à la caméra qu'à s'élever vers le ciel crépusculaire et un arbre dénudé qui semble tout à coup symboliser toute la solitude, la fragilité et la beauté de l'existence.

— BRUNO DEQUEN

Heimat is a Space in Time

Thomas Heise

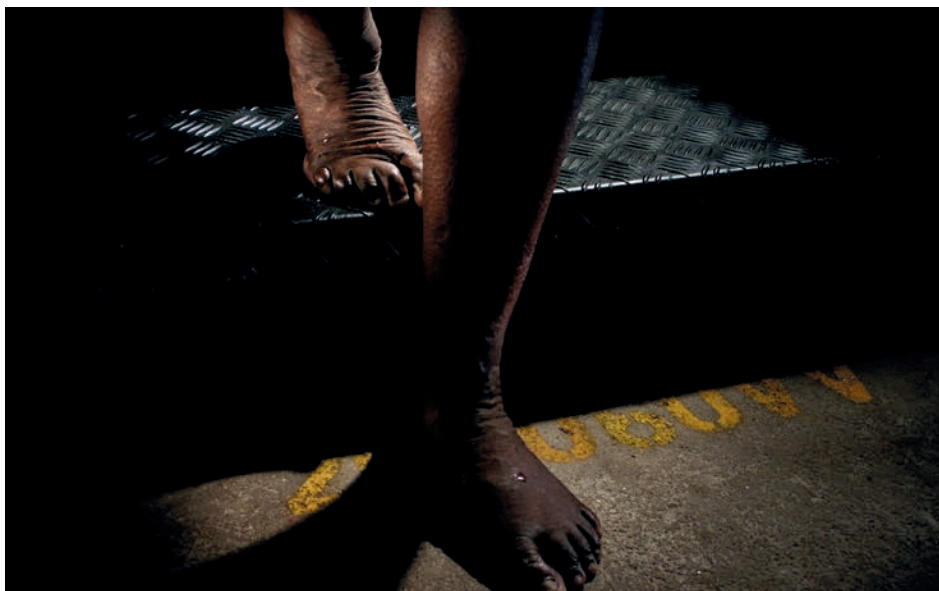
| | | |
|-----------------|-------------------|--------------------------|
| 993 | Gruner Linda | 2.Rembrandtstr, 21 |
| 992 | Gruner Max | " |
| 555 | Gsindermann Feige | 9.Clusiusg.6/20 |
| 655 | Gut Julie | 2.Lilienbrunnng.18/21 |
| 19. Okt 1941 13 | | |
| 208 8 | Györi Anna | 2.Frz.Hochedlingerg.26/2 |
| 208 9 | Györi Alexander | " |
| 68 | Haber Deborah | 2.Czerning.4/52 |
| 67 | Haber Wolf | " |
| 90 | Hacker Elsa | 4.Mühlgasse 11/3 |
| 59 | Hacker Gisela | 2.Hammerpurgstallg.7/16 |
| 31 | Hacker Hermine | 2.Czerninpl.5/6 |

« Chère Édith. Merci pour tout. Mes pensées vont à vous tous. Je voyage aujourd'hui. Pépita. » C'est sur ces mots aussi simples que bouleversants que se termine un long plan du monumental essai de Thomas Heise. Pépita était la grand-tante du cinéaste. Après avoir assisté à la déportation de tous les membres de sa famille, elle attendait son sort, seule et résignée. Pendant 22 minutes, une caméra imperturbable fait défiler à l'écran les listes interminables des Juifs viennois déportés entre 1939 et 1942. Des milliers de noms, déshumanisés par une routine administrative devenue sanguinaire. Simultanément, une voix sobre (celle du cinéaste) lit les lettres que les membres de sa famille ont envoyées à sa grand-mère, déménagée à Berlin. Des restrictions des premiers mois à l'espoir d'un déplacement vers des centres de transition, des réflexions sociales au compte rendu de la survie au quotidien. Heise est loin d'être le premier cinéaste à nous replonger dans les horreurs de la Shoah. Mais la singularité de son film réside dans son ampleur, qui observe à travers des correspondances intimes les cent dernières années de l'histoire de l'Allemagne. Heimat n'est pas un film sur le passé, mais sur la condition humaine telle qu'elle se vit au gré des différents régimes politiques qui, inévitablement, soumettent les individus à l'idéologie du moment. Une idéologie – qu'elle soit communiste ou néolibérale – qui influence jusqu'à nos moindres interactions. Le constat est dur et sans appel. Que faire lorsque le monde nous étouffe peu à peu ? « Demeurer décent », nous dit l'un des aïeux du cinéaste. Comme Pépita qui, jusqu'au dernier moment, pense encore à Édith et à l'avenir d'un monde qu'elle ne verra jamais.

– BRUNO DEQUEN

Vitalina Varela

Pedro Costa



Telle une madone noire aux pieds nus venue consoler les affligés, elle descend la passerelle du vol reliant le Cap-Vert au Portugal. Ses pieds lourds et calleux disent ses origines paysannes et le dur labeur sur des terres arides et volcaniques. Ils disent aussi l'humilité de celle qui descend du ciel avec si peu, sinon le chagrin et la rage au ventre face à la défection d'un époux parti il y a vingt-cinq ans, et dont elle vient de manquer les funérailles. Vitalina Varela saigne, l'image précédente en atteste. Son corps crie en silence et exsude les humeurs bilieuses qui la rongent en dedans. Son arrivée sur le tarmac à la nuit tombée semble émerger d'un film noir aux contrastes saturés, alors que rien ne subsiste en apparence de la douce clarté qui habitait jadis un cœur amoureux et qu'attendent au détour des venelles les fantômes d'un passé révolu. Chez Pedro Costa, l'image se fait matière hallucinante et vient puiser sa grâce à la source du mystère et de la poésie.

Un plan inondé de lumière répondra à celui-ci à l'issue du chemin de croix vécu par la veuve dans le quartier de Cova da Moura. À la faveur d'un flash-back au Cap-Vert, une ascension miraculeuse advient : Vitalina, jeune, monte une volée d'escalier pour aller rejoindre son homme à l'extérieur, alors que le couple nouvellement marié s'affaire à ériger les murs de la maison qui devait sceller leur union. Une façon pour le cinéma de redonner au bout du deuil un havre de paix et de justice à ceux et celles qui errent au pays des ombres, égarés sur les traces d'un bonheur fracassé.

— GÉRARD GRUGEAU