

[Critiques]

Jacques Kermabon, André Roy, Édouard Vergnon, Fabien Philippe, Gérard Grugeau, Pierre Barrette, Robert Daudelin, Helen Faradji et Jean-Pierre Vidal

Numéro 134, octobre–novembre 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17281ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Kermabon, J., Roy, A., Vergnon, É., Philippe, F., Grugeau, G., Barrette, P., Daudelin, R., Faradji, H. & Vidal, J.-P. (2007). Compte rendu de [[Critiques]]. *24 images*, (134), 34–46.



LES FILMS DU
FESTIVAL
DU NOUVEAU
CINÉMA 2007

Du 10 au 21 octobre, le Festival du nouveau cinéma nous convie, comme chaque année, à son rendez-vous automnal. C'est là une occasion de découvrir plusieurs des films marquants de la production récente du cinéma de tous les continents grâce à une sélection dont nous offrons ici un aperçu.

4 MOIS, 3 SEMAINES, 2 JOURS DE CRISTIAN MUNGIU

Le crime était presque parfait

par Jacques Kermabon

Revoyant le film de Cristian Mungiu quelques semaines après le tourbillon cannois j'ai pu mesurer combien, contrairement à mon souvenir, *4 mois, 3 semaines, 2 jours* n'est en rien composé « de longs plans fixes ». Certes les plans sont longs, souvent plans-séquences, mais quand ils tendent vers l'immobilité, ils sont au contraire frémissants, à l'affût des mouvements les plus infimes. Le film s'impose avec une telle force par – pour le dire vite – son réalisme, sa crudité, la qualité de son interprétation que je n'y ai vu que l'histoire douloureuse qui m'était contée. Il m'avait aussi échappé ce que sa construction dramatique doit à la rhétorique du film noir. Ne met-il pas en scène un

personnage qui planifie une action clandestine et, confronté à une réalité qui déjoue ses plans, voit chacune de ses avancées le précipiter un peu plus au bord de l'abîme ou de la déchéance ? Il est même une scène qu'on qualifierait volontiers d'hitchcockienne, quand Ottilia (la jeune femme qu'on ne lâche pas d'une semelle) se voit contrainte de participer à un repas chez les parents de son fiancé alors qu'elle a laissé en mauvaise posture sa camarade Gabita, seule dans une chambre d'hôtel à l'autre bout de la ville. La caméra reste sur elle, regard perdu et vagues sourires forcés, au milieu des convives tout au bonheur de fêter l'anniversaire de la maîtresse de maison, faisant de ce repas joyeux une




souffrance, un malaise que nous partageons car nous sommes les seuls à savoir et à avoir peur avec elle. Pour autant, la force du film est de ne jouer de cette trame policière qu'en filigrane, de refuser de sombrer dans le drame absolu, ce leurre fictionnel à la douleur confortable, pour mieux nous maintenir sur les rives d'un prosaïsme plausible et par là plus insoutenable.

L'action se déroule en 1987, deux ans avant la chute de Ceausescu, lequel, en 1966, dans une politique nataliste, avait interdit l'avortement¹. La fixité qui nous avait frappés tient d'abord à la façon dont l'agitation du personnage principal se heurte à des immobilités physique, sociale et politique. Le parti pris de ne pas changer d'axe sans nécessité, de faire durer les plans, de favoriser le plan-séquence, de jouer magistralement de la dialectique du champ et du hors champ contribue à cette sensation. Il dispense de nous immerger dans le jeu des relations intersubjectives que provoque la systématisation du champ-contrechamp, Ainsi, s'il est le conteur implicite du récit, le réalisateur prend en même temps la position d'un regard extérieur posé sur ce qui agite ces deux étudiantes roumaines, Gabita, enceinte, qui a pris rendez-vous pour avorter et Otilia, qu'on suit et qui se démène pour organiser ledit avortement. À cette fixité formelle font écho l'inertie, la mauvaise volonté du personnel hôtelier. La fixité, c'est aussi la présence obtuse de l'avorteur, corps massif et d'un calme insidieux. Fort du pouvoir que la situation lui confère, l'homme abuse des deux jeunes femmes en complément du paiement de son intervention.

On pourrait s'interroger sur les raisons qui amènent un jeune réalisateur roumain à revenir sur une période honnie, à faire, à une situation unanimement décriée, un procès gagné d'avance. C'est que le film n'est en rien une dénonciation du régime de



Ceausescu. La réalité, que le réalisateur a connue et dont il témoigne, est plutôt une toile de fond propice à des questionnements moraux. Cristian Mungiu ne s'épanche pas sur des atermoiements psychologiques, il filme des actes : aller au rendez-vous avec l'avorteur, ne pas oublier la toile cirée afin de ne pas souiller le lit de sang, louvoyer avec les employés d'hôtel, stériliser une sonde, l'introduire dans le vagin, prendre le bus... Mungiu n'accuse personne, mais n'excuse personne non plus. Il ne filme pas des innocents ni des coupables, mais des individus qui, dans un cadre social délimité, ont fait ou font des choix lourds de conséquences. De son côté, lui choisit ce qu'il montre et ce qu'il laisse hors champ. Ainsi, alors que ce que l'avorteur fait subir aux deux jeunes femmes est juste suggéré, un plan s'attarde sur le fœtus expulsé. La maîtrise de la mise en scène exclut toute faute de goût. Ce plan obscène, délibérément gênant, pousse d'un cran les interrogations morales que le film suscite. « Et si c'était un crime ? » Oui, la question est embarrassante. 

1. Sur la politique nataliste en Roumanie, on pourra lire l'étude de Ioana Popa, « Réforme du système de protection de l'enfance en Roumanie », www-aidelf.ined.fr/colloques/seance4/t_popa.pdf

Sortie en salle prévue : 26 octobre 2007

La part maudite

par André Roy

Les entreprises modernes : des camps de concentration ? Leurs patrons : des Hitler, des Himmler ? Nicolas Klotz et sa fidèle scénariste Élisabeth Perceval répondent, de manière énigmatique comme on le verra, oui. En adaptant le roman du Belge François Emmanuel, *La question humaine* (Stock, 2000), ils dévoilent, comme l'ont fait beaucoup de grands artistes avant eux – et on pense naturellement à Georges Bataille, mais aussi, pour le cinéma, à Jean-Luc Godard, dont les traces sont ici décelables pour un œil averti – la part maudite de l'humanité.

Certes, les spectateurs et les spectatrices qui connaissent *Paria* (2001), qui dressait le portrait des sans-abri de Paris, et *La blessure* (2004), qui décrivait l'enfer des immigrants clandestins, seront peut-être désorientés par la nouvelle réalité que *La question humaine* aborde, à l'opposé du monde du prolétariat et des exclus des films précédents : celui, ici, des employés d'une compagnie, des cadres et des techniciens en complet-veston qui, par leur physique (leurs cheveux courts bien coiffés), leur langage (formaté) et leur milieu (froid et impersonnel), se ressemblent tous. On est

loin des couleurs, des accents parlés et même des *acting out* des ouvrages antérieurs du cinéaste. Nicolas Klotz, s'écartant comme à son habitude de tout manichéisme et de toute complaisance, élabore une fiction dont les strates s'accumulant la rendent si hors norme qu'elle en devient amphibologique. Sous ses apparences mesurées, que le jeu des acteurs, le montage (qui fend la fiction en blocs solides) et un choix musical étonnant viennent déréaliser, le récit adopte un déroulement presque pervers, aussi sinueux et hallucinant qu'un suspense d'Alfred Hitchcock, tissant un réseau narratif et formel de correspondances d'une rare cohérence. Sa stratégie est originale par son mélange d'étrangeté et de diffraction sciemment organisé, ne cessant de faire appel à la vigilance du spectateur, et plus même : en renouvelant constamment son contrat avec lui, qui tient tout autant à la croyance au film, qui se doit de nous ramener toujours au réel, qu'à la facticité du cinéma, faite de trompe-l'œil et de ludique.

Précisons. *La question humaine* met en scène un homme près de la quarantaine, Simon, qui travaille comme psychologue au département des Ressources humaines et des Idées de SC Farb, un complexe pétrochimique, filiale d'une multinationale alle-

I'M NOT THERE

DE TODD HAYNES

On reprocherait au critique de se contenter d'une série de superlatifs pour décrire l'impression produite par *I'm Not There*. Pourtant, la beauté du film est à ce point ineffable qu'il serait plus utile d'insister sur l'état d'ébahissement, sinon d'ivresse, dans laquelle elle nous plonge plutôt que d'essayer d'en donner l'idée la plus exacte possible. Ou alors faudrait-il commencer par raconter six histoires différentes, autrement dit les six portraits de Dylan filmés par Haynes, pour expliquer ensuite que ces six histoires n'en forment qu'une et encore, moins une histoire qu'une composition (au sens que l'on donne à ce mot en peinture) dédiée à sa musique. Le cinéaste réalise au moins trois prodiges. Le premier prodige vient de ce que son film contient tout ce qui ailleurs ne marcherait pas – onirisme, morcellement extrême des séquences, rafale de plans puis étirement de la durée, passage du noir et blanc à la couleur, etc. – mais qui, du fait même de l'inspiration phénoménale dont il fait preuve, pourrait passer ici pour le comble du génie. Le second prodige tient à la personnalité même du film qui, bien qu'imprégnée du travail de grands cinéastes, frappe par sa singularité. Autrement dit, si *I'm Not There* évoque par instants l'univers de Fellini, de Welles, de Charles Laughton, de Gus van Sant et même d'Antonioni dans la façon qu'ont certains couples de se tenir dans le cadre, aucune de ses images n'aurait pu être filmée par un autre cinéaste que Haynes. Le troisième prodige tient à la nature même du projet qui semble trouver son origine à l'ultime plan du film, le seul où le « vrai » Dylan apparaît : une vieille image en noir et blanc



où on le voit souffler dans son harmonica, le visage de profil fragilisé par la nuit. C'est ce souffle-là, presque court, qui bouleverse le cinéaste et c'est à travers une forme grandiose, éclatée, qu'il veut en restituer le caractère déchirant. Ainsi, ce jaillissement formidable d'images et d'idées nous ramène vers l'émotion la plus intériorisée et informulable qui soit, nous y ramène et en illustre, à sa façon, le mystère. De ce point de vue, la plus belle séquence du film est peut-être celle où le Dylan incarné par Richard Gere, assis sur son cheval, regarde longuement le fond d'une vallée. Moment de pure méditation, de calme avant la tempête (la guerre du Vietnam qui se superpose progressivement au paysage). Ajoutons que si le film emprunte à différents genres cinématographiques, c'est parce que, comme son titre l'indique, si Dylan n'est pas là, c'est qu'en réalité, filmé par Haynes, il est partout. Il devient l'âme d'une certaine Amérique, à la fois glamour, rebelle et vagabonde. Cette âme, Todd Haynes la célèbre autant qu'il la rêve. C'est la discrète mélancolie de ce film extraordinaire. – Édouard Vergnon

Sortie en salle prévue : 28 novembre 2007

mande. L'une de ses principales tâches est la sélection du personnel. Un jour, Karl Rose, le patron français de la société, lui confie une mission : mener une enquête confidentielle sur le directeur général, Mathias Jüst, et dresser un rapport sur son état mental (il aurait subi plusieurs dépressions). Ne pouvant pas se soustraire à la requête de son chef et ne voulant pas risquer de se mettre à dos Jüst, Simon accepte difficilement cette nouvelle tâche, il se promet de conduire une enquête discrète et de rendre un rapport le plus neutre possible. Mais les pistes qu'il suit mollement au début l'amènent petit à petit à entrer dans un monde extrême, de sensations irréelles et de conscience spectrale. Les fantômes reviennent : c'est dans la catastrophe du siècle passé qu'il est ramené, celle de l'Europe de la Deuxième Guerre mondiale avec l'anéantissement ordonné par les nazis.

Au monde justement si bien organisé de l'entreprise, qui fonctionne harmonieusement grâce à la connivence et à la convivialité existant entre les employés (il y a quelque chose de charnel dans cette relation, frôlant l'homoérotisme), va se substituer celui de la paranoïa et de la dénonciation. Rose comme Jüst révèlent à Simon un passé douteux, tous les deux dénonçant la complicité de l'autre dans les exactions allemandes. La question – bien humaine, effectivement – est : qui dit vrai ? Mais c'est une fausse question, naturellement, une sorte de Macguffin (on l'a dit, le dispositif est hitchcockien). La question n'est pas de savoir qui est coupable, lequel a eu le comportement le plus condamnable (en participant au gazage de personnes dans un camion par le monoxyde de carbone), mais en quoi cette question souligne le fonctionnement d'une entreprise comme SC Farb. La nature de celui-ci est profondément « nazifiante », comme sa dénomination le rappelle en renvoyant au nom de IG Farben, compagnie qui a fabriqué le gaz mortel Zyklon B. Il s'agit bien pour SC Farb de profits à accumuler par la force de travail dans un laps de temps donné, par un enrôlement des employés, corvéables à merci, participant ainsi de leur plein accord à leur aliénation mais également à leur exclusion par le licenciement. Élimination donc du superflu, de l'inutile, du non-productif, c'est ce qui est commandé dans la description de tâches de Simon : d'en trouver les solutions. Il s'agit de méthodes de travail (taylorisation et contrôle, réduction de temps et dégraissage des effectifs), et de savoir qu'il s'agit bien de méthodes analogues à celles employées dans la solution finale par les dirigeants nazis. Soit donc la question : combien de corps à anéantir dans le laps de temps le plus court – ce qu'un Godard avait brutalement posé comme vecteur idéologique l'ayant amené à tourner *Les carabiniers*, dans une interview à leur sortie, et qui en avait scandalisé plus d'un – soit une procédure bureaucratique qu'un Claude Lanzmann fouille, de son côté, avec entêtement et précision, dans *Shoah*, soit à savoir qu'une pulsion de mort continue de proliférer, qu'un inconscient mortel continue d'irradier gestes et décisions, qu'une instance condamnable, cachée, niée, ne demande qu'à s'incarner, et font des multinationales des machines à tuer (physiquement autant que psychologiquement).



Fouiller justement comme Bataille, Godard, Lanzmann. Chercher. Déterrer. Et la méthode de Nicolas Klotz en ce cas est singulière. La ligne droite est chez lui évitée, tout comme le discours démonstratif et univoque. La construction de son film suit une logique atypique, faite de glissements et connexions erratiques, travaillant l'illusion de la représentation et l'altération des sensations. C'est comme un puzzle mental qui table sur le dérèglement des sens. L'atmosphère qui s'en dégage, pour délétère qu'elle soit, semble brassée par une énergie aux mouvements browniens – comme cet homme avec son casque d'écoute sur la tête et qui danse à la fin d'un rave. Sur cette forme d'agitation irrégulière, on n'a, pour s'en rendre compte, qu'à remarquer l'utilisation de la musique, qui va du classique (Franz Schubert) à l'électronique (Syd Matters) et produit un état de fièvre et de délire (comme peuvent le provoquer certains produits chimiques). Cette énergie, trompeuse et drôlement risquée, car le cinéaste joue sur la déflation narrative, impose différentes vitesses à la fiction, a un effet de vertige sur le spectateur (on pense ici à cette longue plage de huit minutes de flamenco). Il en est de même des diverses formes que prend la parole : du monologue au phrasé incantatoire, son utilisation n'est pas sans rappeler le dispositif de l'écoute de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

Ce qui fait que ce film, épuré, qui enchaîne pourtant de longs plans à d'autres longs plans sur des décors nus et lisses et ne craint pas les dérives et les excentricités, devient mystérieusement très physique, insufflant un érotisme tranquille aux corps et saisissant l'aspect pathétique de la beauté des visages. C'est inattendu. C'est hétérodoxe dans le plein sens du mot. Cette œuvre, soutenue par un discours profond, inquiétant et, quelque part, plombé (le sujet n'est pas réjouissant, c'est le moins qu'on puisse dire) est d'une force rare, car son fonctionnement, qui s'appuie plus qu'on ne le croit sur les fantasmes, les désirs et les pulsions (sexuelles comme mortelles), est dérangent, fascinant et parfaitement maîtrisé. Avec sa mise en scène complexe, *La question humaine* se donne tout entière au spectateur sans jamais tricher sur son exigence, de discours comme de forme. On en sort troublé et ravi. ■

RETOUR EN NORMANDIE

DE NICOLAS PHILIBERT

Retour en Normandie est un documentaire sans sujet ni thèse. Rien ne le résume. L'élément déclencheur est un film de René Allio, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, réalisé en 1975 dans la région même du parricide exhumé par Michel Foucault¹, et sur le tournage duquel Nicolas Philibert était assistant. Trente ans après, le documentariste est retourné sur les lieux pour y retrouver les interprètes, acteurs non professionnels recrutés sur place. Il y engage donc une part de lui-même et la motivation toute personnelle pour qu'il invoque cette entreprise parachève le sentiment que l'exploration à laquelle il nous convie est aussi un retour sur lui-même. *Retour en Normandie* entremêle ainsi plusieurs fils. Philibert raconte l'écriture du film, les difficultés qu'il a eues à le produire, les repérages, le tournage, il rend hommage au travail si singulier et saisissant de René Allio. Il consulte les archives conservées à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) installé dans une ancienne abbaye non loin de Caen.

Ce long métrage demeure certes un souvenir marquant pour ces acteurs éphémères réunis quelques mois durant, mais il ne fut qu'une parenthèse dans leurs existences disparates qui ne se résument en rien à ce lien somme toute artificiel. C'est la liberté et la beauté du film que de laisser ainsi affleurer ce morceau d'humanité arbitrairement circonscrit par le hasard d'un tournage, de donner à parole à « toutes ces vies qui ne laissent pas de trace » comme l'écrit Allio à propos de son propre film, dans une lettre que lit à un moment Philibert. On pourrait dire comment se tissent quelques lignes, par exemple autour des liens familiaux ou bien de l'apparition de la folie, ou de la saveur et du pouvoir des mots. Ce



ne serait pas rendre justice à la délicatesse du montage qui se préserve des effets de sens et dont l'équilibre repose – non sans jouer d'un certain suspens, notamment sur ce qu'est devenu l'interprète principal – sur une sensation de contingence.

Pas plus que le film d'Allio ne prétendait expliquer le fait divers, *Retour en Normandie* ne se penche pas sur les comment et les pourquoi, il laisse s'écouler les récits des uns et des autres, nous les donne à entendre. C'est souvent drôle, touchant, parfois particulièrement émouvant. Ces hommes ont connu des maladies, les ont surmontées tant bien que mal. Et dans le mouvement de ces vies, le film laisse affleurer le rythme des saisons – on tue le cochon, on fait son cidre... –, il capte aussi, le bruissement du temps, la fin de certains engagements politiques, l'émergence de la mobilisation écologique ou de l'action humanitaire. Tout est dans tout, tout fait écho dans ce *Retour en Normandie*, y compris nos propres vies. – **Jacques Kermabon**

1. Michel Foucault, Julliard, collection « Archives », Paris, 1973.

PERSEPOLIS

DE MARJANE SATRAPI



À l'origine, il y a la bande dessinée du même nom signée par Marjane Satrapi évoquant sa jeunesse à Téhéran entre 1978 et 1994, de la chute du Chah à la guerre Iran-Irak en passant par l'instauration de la république islamique. Dessins naïfs, traits grossiers esquissés comme dans l'urgence, sobriété du noir et blanc ont fait la réussite de cette BD où l'anecdotique et le quotidien de la famille Satrapi se confondent avec l'histoire de la révolution en ce pays. L'auteure, en duo avec le réalisateur et scénariste Vincent Paronnaud, adapte aujourd'hui les quatre tomes de *Persepolis* pour le grand écran. Plus condensé, le récit met l'accent sur l'enchaînement foudroyant des

événements politiques qui a tôt fait de plonger un peuple dans la terreur. La grande réussite du film réside justement dans le traitement graphique qui parvient à rappeler la grande Histoire en quelques motifs. Des silhouettes noires tombant comme des pantins suffisent aux auteurs pour ranimer l'horreur des huit années d'un conflit qui a fait un million de morts. Hormis le rajout de séquences en couleur confuses sur le plan narratif, les coréalisateurs ont respecté le noir et blanc d'origine tout en multipliant les nuances de gris. Arrière-plans brumeux, accent mis sur les détails, décors en quelques lignes géométriques signent avec bonheur un graphisme artisanal proche de l'esthétique expressionniste. Le soin apporté aux transitions entre les séquences fait la part belle au récit lui-même où humour, anecdotes et flash-back historiques montrent avec réalisme l'absurdité d'une liberté individuelle régie par les directives étatiques, comme ces cours aux Beaux-Arts où les modèles posent voilées de la tête aux pieds. Mais derrière l'évocation tragique pointe également la question de l'interculturel. Toute la partie du récit se déroulant en Autriche, lorsque Satrapi poursuit ses études à Vienne avant de rentrer à Téhéran, dénonce l'absence d'idéaux et de solidarité chez les jeunes, et écorche au passage le mode de vie occidental. En scrutant l'histoire iranienne d'un point de vue personnel, *Persepolis* reste collé au destin de son personnage principal et se garde bien de donner une leçon de morale. – **Fabien Philippe**

LA FRANCE DE SERGE BOZON

Paysages d'âmes

par Gérard Grugeau

Serge Bozon serait-il une sorte de situationniste lunaire ? On pourrait le penser tant son cinéma cultive l'art du détournement. Certains ont sans doute encore en mémoire *Mods*, moyen métrage singulier qui mariait film de campus et comédie musicale (mélange de pop britannique et californienne des années 1960) avec une raideur mélancolique empreinte d'un humour décalé

des plus déstabilisant. *La France* confirme aujourd'hui haut la main la signature d'un nouvel auteur atypique dans le paysage artistique de l'Hexagone. Critique de cinéma, Serge Bozon a visiblement à cœur l'art qu'il investit avec une croyance inflexible tant sa mise en scène se déploie sur la corde raide avec une rigueur impavide. De prime abord, l'univers d'un film quelque peu poseur se déroulant durant la Grande Guerre et intercalant des intermèdes chantés pourrait avoir de quoi dérouter, voire agacer, mais *La France* mérite pourtant toute notre patience et notre ferveur cinéphiliques. Détournement là encore d'un genre : le film de guerre, que les cinémas américain et français (Fuller, Coppola, Tavernier et d'autres) ont maintes fois abordé à une époque plus glorieuse. Film de guerre et film chanté donc, mais surtout, film d'amour fou qui scelle la rencontre féconde d'un personnage féminin en quête de son amoureux disparu au front et d'un créateur à la recherche d'un temps perdu : celui d'un cinéma qui filme et circonscrit son territoire avec la plus belle des intransigeances. Camille (Sylvie Testud) n'est plus que la moitié d'elle-même depuis qu'elle est sans nouvelles de son

François, engagé dans une guerre qui n'en finit plus. Les yeux usés à force de le guetter du haut de la colline, elle se lance sur les traces du bien-aimé pour ne pas mourir, à moins que ce ne soit le contraire. Habillée en homme (comme Maria de Medeiros dans *Silvestre*, la fable moyenâgeuse de João César Monteiro), elle intègre un régiment de soldats commandés par un lieutenant qui a tout de la figure paternelle

*Dans paysage,
il y a pays.*

—Jean-Luc Godard

bienveillante (Pascal Greggory). Elle se colle alors littéralement aux hommes pour sentir la présence de son François. Drôle de guerre presque intemporelle, mais aussi drôle de régiment replié sur ses secrets de conscience. Avec ses rêves d'Atlantide tués par le bruit des armes (la terre refuge), ses référents mythologiques (La Douce, sorte de Styx que l'on traverse comme une rivière sans retour) et ses digressions chantées au son d'instruments de fortune, *La France* brosse peu à peu l'étrange cartographie d'un pays de dérégulation, plombé par l'abandon. Tout sauf la mère patrie, du moins la fausse... mieux vaut encore rêver l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie ou la Pologne. Un esprit de corps, qui tient à la fois de la rigueur militaire et du scoutisme bon enfant (on pense à Robin des Bois et à la forêt de Sherwood), cimente provisoirement ce groupe d'orphelins en cavale alors que l'ennemi rôde alentour avec ses chevaliers sortis d'un autre âge. Faire corps dans le cadre comme une famille de substitution, resserrer les liens d'une communauté en perdition à laquelle il ne reste que « la honte et la peur » : voilà ce à quoi s'emploie la mise en scène, toujours prompte à favoriser les ruptures de ton pour mieux





relancer un récit soumis à quelques codes ténébreux. Avec ses plans fixes, ses cadrages au cordeau, ses rares mouvements de caméra, Serge Bozon crée de toutes pièces un monde en marge,

émaillé de paysages d'une réelle splendeur plastique, tout en s'affranchissant des contraintes de la reconstitution historique. Semblables à des tableaux, les nuits bleutées ont un charme aussi élégiaque que terrifiant, comme dans cette séquence où Camille se corsète pour aplatir sa poitrine alors que la caméra recule et vient s'arrêter sur un soldat en train de dépecer un lapin sanguinolent, ou plus loin, quand un radeau improvisé descend la rivière sous la rumeur lointaine des tirs de mortier. Pointent alors les mystères intangibles d'une réalité insaisissable qui ferait soudain se télescoper dans notre imaginaire les contrées nocturnes d'*Apocalypse Now* et de *The Night of the Hunter*. Quand les amoureux se retrouvent, une forêt d'étoiles veille sur eux comme autant d'âmes errantes. Beauté poignante et tristesse incommensurable : le voyage prend fin en laissant en nous une constellation de *paysages d'âmes* que la poésie symboliste se plaisait à décliner jadis aux frontières du visible et de l'invisible. Les amoureux de *La France* ont rejoint sous le firmament *Le dormeur du val* de Rimbaud. 🇫🇷



SUIVRE CATHERINE

DE JEANNE CRÉPEAU

des voyages hors de la France ou des périple dans Paris, elle filme ; parfois seule l'image parle, la caméra s'attardant sur un paysage, un détail incongru, un visage, mais souvent aussi la cinéaste ajoute un commentaire en voix hors champ, et alors ce sont ses impressions dont elle fait part sur la France et les Français, sur l'hiver ici et là-bas, la conduite automobile dans Paris, sur son travail de maîtrise qui n'avance pas à son goût, sur Catherine qui passe de longs moments accrochée à son cellulaire...

L'unité du film se fait par le ton davantage que par le propos, éclaté et anecdotique à souhait mais toujours intéressant parce que profondément marqué par la subjectivité de la cinéaste. Son humour est frais et intelligent, jamais facile, et naît du regard à la fois candide et pénétrant qu'elle jette sur le monde, regard plein d'étonnement mais aussi de mélancolie devant la vie qui passe ; ainsi, le film force l'adhésion du spectateur grâce à la séduction qu'il opère par petites touches. La vie s'y trouve représentée dans sa complexité radicale, des thèmes comme le travail, l'amitié, l'art, le jeu d'acteur, le bon voisinage se mêlant sans transition, formant peu à peu une vision dense et joyeuse, grave et lucide du quotidien que l'on prend un immense plaisir à découvrir. Le point de vue intime et personnel cède à un élargissement de la vision, qui se fait critique et anthropologique, et une véritable réflexion se déploie alors, mais sur la pointe des pieds. Comme un chat sur la crête d'un mur, l'auteur prend des risques, assume le danger de la différence mais aussi de la banalité, et gagne son pari grâce à la vivacité, à l'originalité de son très beau travail. – **Pierre Barrette**

Suivre *Catherine* est un curieux objet cinématographique, en partie documentaire, en partie fiction, une sorte de journal de voyage en images, en mots, en impressions, un *essai* au sens plein du mot, qui s'offre à l'intelligence du spectateur tel un *patchwork* pointilliste très réussi. Le prétexte en est le séjour, bien réel, qu'a effectué Jeanne Crépeau à Paris dans le but de compléter une maîtrise en cinéma (*Jouer Ponette*, qui sera présenté notamment dans le cadre des 40 ans du cinéma Parallèle, constitue le résultat de ses efforts) et qui sert de cadre au projet ; mais à partir de là, réalité et imaginaire s'entremêlent. Jeanne habite en banlieue avec Catherine, cinéaste elle aussi, qu'elle a rencontrée à Montréal. Au fil des jours, des rencontres, des petits et des grands événements,



XXY DE LUCIA PUENZO

Les mystères de l'organisme

par André Roy

Depuis le début des années 2000, la cinématographie argentine a subi de nombreux changements, surtout dans ses structures commerciales, conséquence des interventions de l'État (politique de quotas, aides et subventions dans tous les secteurs, de la production à la distribution), ce qui a permis de laisser une plus grande place à la production de films d'auteur. La logique commerciale a encore dans le pays le haut du pavé, et ces films sont souvent obligés de passer dans des salles indépendantes et, pour être reconnus, de faire le circuit des festivals. On ne décèle pas d'écoles ou de mouvements particuliers dans leur esthétique; les œuvres des dernières années, celles, entre autres, de Daniel Burman, de Diego Lerman, de Martin Rejtman et de Lucrecia Martel, ont très peu de points en commun. Si elles s'appuient sur une réalité sociale – vue à travers la loupe du désenchantement –, elles n'offrent guère de regard critique sur la situation sociale et politique de l'Argentine actuelle. C'est donc à un cinéma intimiste, où on dépiste une grande volonté de recherche, auquel ces auteurs nous invitent; ils – et elles, devrait-on insister, car les femmes y sont en grand nombre – se limitent à ce qu'ils connaissent : leur environnement (familial, culturel, sexuel).

XXY, de Lucia Puenzo, qui a reçu le prix de la Semaine de la critique à Cannes cette année, en est un excellent exemple. Son sujet est particulier : l'hermaphroditisme. La cinéaste l'aborde de manière sensible, sans jamais tabler sur le spectaculaire et le voyeurisme dans lesquels pouvait l'entraîner son Alex, une adolescente de 15 ans, qui refuse de se faire opérer. Elle décrit avec pudeur l'entêtement de cet être qui écarte tout changement (elle interromp même son traitement pour freiner sa masculi-

nisation), comme elle montre avec retenue le questionnement de ses parents, couple petit-bourgeois (le mari est écrivain) qui a choisi de vivre à la campagne, ce qui fait que leur enfant est soumise à la malfaisance des voisins (voir cette scène, douloureuse, éprouvante, où des garçons du village la forcent à baisser son short).

Les parents, qui doivent prendre une décision quant au destin sexuel de leur fille, se sont exilés sur la côte uruguayenne. Ils accueillent durant l'été un couple de leurs amis (le mari est chirurgien) et leur fils Alvaro, du même âge qu'Alex. Celui-ci est attiré par elle, se soumet à elle et se fait sodomiser. Ces deux beaux adolescents ne savent pas trop comment s'approcher et s'aimer, le garçon en redemandant et Alex jouant au chat et à la souris avec lui. On peut repérer chez eux un jeu de l'amour et du hasard, qui maintient un halo de mystère à propos de la sexualité, et un certain suspense concernant la décision que doivent prendre les parents. Filmée avec douceur et doigté, la fiction montre en fait une lutte des sentiments : les désirs confrontés à l'ambiguïté et au doute, à la normalité et à la crise d'identité. Si la mise en scène de Lucia Puenzo est discrète, toute en demi-tons, si lente qu'on la dirait enregistrée au ralenti, elle n'en affirme pas moins une ligne morale aussi rigoureuse que généreuse. Sur ce dernier point, on n'a qu'à se référer à un des dialogues entre Alvaro et son père, ce dernier s'inquiétant d'une possible inclination sexuelle de son fils et qui lui réplique (je cite de mémoire) « Tu aimes Alex ? Ça me rassure, je croyais que tu étais pédé. » Le film garde en lui la marque de cette morale : une esthétique de l'intelligence, de la gravité et de l'audace tranquille.

TOI QUI ES VIVANT (DU LEVANDE)

DE ROY ANDERSSON

Il est rare qu'un cinéaste affiche, de film en film, une esthétique aussi volontaire, une volonté de s'affranchir du naturalisme quand bien même il demeure rivé à des situations ordinaires. Les plans fixes, plans tableaux dans lesquels, bien souvent, les protagonistes demeurent un temps immobiles face à la caméra avant de se livrer à une action anodine – saynète conjugale toute pétrie d'habitudes, confession d'une désespérée, récit de rêve... – s'inscrivent dans une relative autonomie. On retrouve toutefois des personnages d'un lieu à l'autre, mais moins pour constituer le fil d'un récit que pour dessiner l'amorce d'une petite comédie humaine. Caricaturiste à l'humour noir, à l'ironie grinçante, Roy Andersson met en scène des silhouettes disgracieuses livrées à un univers indistinctement blafard, à un temps qui ne s'écoule pas, comme pétrifié par la répétition. Gestes, mots, situations nous arrivent dans un état d'épuisement, en bout de course. Le monde vu par Andersson est las, empesé, au bord de l'immobilité. La musique, des rengaines, les rêves offrent quelques rares échappées, un peu de baume dans ces vies sans horizon.

Encore plus laconique que Kaurismäki, duquel le rapproche un attachement au petit peuple, Andersson ne nous permet pas de nous attendrir sur tel ou tel personnage au détriment d'autres. Ce ne sont pas les destins individuels qui l'intéressent. S'il brosse un morceau d'humanité, s'il force ainsi le trait, c'est



pour mieux se moquer de nous autres, Occidentaux repus et myopes. Le comique naît moins des situations absurdes ou tragiques, ou des personnages sans éclat que de la mise en scène, de l'indifférence immobile au milieu de laquelle une femme crie son désespoir ou une autre raconte son rêve de mariage quand ce n'est pas la mort qui survient, impromptue et ridicule. Il tient aussi au plaisir gourmand avec lequel le réalisateur bâtit une situation incongrue ou insignifiante, fait apparaître un élément ou un personnage au milieu d'un plan rigoureusement composé, joue des *topoi* du burlesque ou du comique de répétition. Et s'il se moque ainsi du monde, s'il épingle notre dérisoire et nos plus infimes vanités, c'est moins par désespoir que pour mieux nous alerter, nous inciter à la vigilance, nous inviter à relever la tête avant qu'il ne soit trop tard. – Jacques Kermabon



LYNCH

DE BLACKANDWHITE

David Lynch est sans conteste l'un des personnages les plus fascinants de la scène cinématographique contemporaine.

De *Eraserhead* à *Inland Empire*, le cheminement de l'artiste apparaît extraordinairement cohérent, d'une cohérence qui n'est pas seulement thématique ou formelle mais semble dépendre tout aussi bien d'une attitude fondamentale et rare, un esprit de recherche et d'innovation sans limites. *Lynch*, le documentaire que consacre BlackANDwhite au cinéaste-culte, partage d'ailleurs cette qualité avec son sujet, puisqu'on y travaille bien moins à énoncer des vérités sur son cinéma ou à proposer un portrait définitif de l'artiste qu'à ouvrir des pistes souvent énigmatiques, dans une forme éclatée et audacieuse que pourrait très bien revendiquer le principal intéressé.

Tourné en partie dans les bureaux du cinéaste à Los Angeles et en partie sur les plateaux de *Inland Empire* en Pologne, le documentaire pourrait être décrit comme un essai sur la créativité. Parlant de la méditation transcendante qu'il pratique depuis plus de trente ans, Lynch confesse en effet dès les premières minutes du film que c'est elle qui lui permet d'atteindre cet état de « pure créativité » durant lequel lui viennent ses meilleures idées.

On peut adhérer ou pas à ce discours vaguement *new age*, trouver un peu agaçante à la limite l'insistance de Lynch à y revenir régulièrement, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'une clé importante de son travail, et la suite montre bien en effet à quel point cet homme est bel et bien un *monstre de créativité*, littéralement. Pas un moment dans le film où on ne le voit pas en train d'imaginer, proposer, expliquer, peindre, photographier, dessiner, monter des décors, créer des costumes, diriger des acteurs, filmer : on a l'impression d'être devant un artisan de la plus incroyable espèce, créant une approche extrêmement concrète qui rappelle davantage la manière de travailler des artistes en arts visuels que celle des cinéastes traditionnels.

Il est toujours émouvant de voir en pleine action un artiste aimé et admiré ; à ce titre les scènes du film tournées en Pologne, notamment à l'occasion de visites d'usines désaffectées que le cinéaste avait entrepris de photographier, sont peut-être pour nous les plus touchantes. Mel Brooks a déjà dit de Lynch qu'il était le « James Stewart de la planète Mars », et c'est exactement ainsi qu'il nous apparaît, son grand corps un peu voûté d'aristocrate déjanté se déplaçant comme une ombre dans ces espaces industriels surréels, un sourire aussi énigmatique que fascinant sur les lèvres. Voilà des images très fortes, très justes et très belles, à la hauteur de celles que nous propose depuis trente ans le plus inclassable des auteurs de notre temps. – Pierre Barrette

LES MÉDUSES

D'ETGAR KERET ET SHIRA GEFFEN

Caméra d'or (décernée à une première œuvre) au dernier festival de Cannes, ce très beau film est le fruit d'une collaboration entre l'écrivain Etgar Keret et l'actrice et metteur en scène Shira Geffen. Film d'errance et de non-dit, *Les méduses* est tout d'émotion, émotion qui naît de la justesse de la mise en scène et de la présence exceptionnelle des personnages créés par les auteurs.

Dans ce monde désordonné où chaque fille cherche sa mère, la jeune épouse son mari tout neuf et le père divorcé, la tendresse de sa jeune compagne, l'amour trop souvent se tait et laisse chacun et chacune en plein désarroi. Mais ce qui aurait pu n'être qu'une énième variation sur le thème de l'incommunicabilité devient rapidement une réflexion troublante parce que inscrite dans un quotidien mesurable où le travail notamment pèse lourd sur la destinée des personnages.

Si Batya, la jeune serveuse du premier plan, est notre guide au milieu de ces destinées croisées, chaque nouvelle figure qui apparaît occupe une place dans le film et le fait avancer mystérieusement. Chacun a son histoire, son mystère justement : la domestique philippine qui rêve de retrouver son fils, la belle écrivaine qui prépare (littérairement !) son suicide, la jeune photographe révoltée et ces mères qui attendent leur fille. Chaque personnage est astucieusement dessiné et immédiatement nous touche.

Le film s'ouvre sur le fond sonore ironique dechantée en hébreu : un couple se défait sur fond de nuages et de ciel bleu peints. Le ton est donné et si le scénario pêche parfois par quelques facilités symboliques (l'enfant venu de la mer, l'appartement inondé), le film est d'une maîtrise admirable pour une pre-



mière œuvre : cadrages rigoureux et d'une grande richesse plastique, économie de la bande-son, travail impeccable de casting, rythme toujours soutenu. Enfin Tel-Aviv, montrée discrètement et sans complaisance, est présente tout au long du film, dans chacun des personnages, dans chaque bâtiment, dans chaque vague qui vient se briser le long du boulevard périphérique et des grands hôtels anonymes.

La plus grande qualité qu'on est en droit d'attendre d'un premier film, c'est l'audace (au risque de se casser la gueule), mais si en plus la grâce et l'harmonie sont là, c'est qu'on vient de découvrir un cinéaste – en l'occurrence, deux cinéastes ! – **Robert Daudelin**

IL A ÉGALEMENT ÉTÉ QUESTION DANS NOS PAGES DES FILMS SUIVANTS

24 images n° 133

Cannes 2007 (p. 48 à 53)

L'avocat de la terreur de Barbet Schroeder*California Dreamin'* de Cristian Nemescu*Elle s'appelle Sabine* de Sandrine Bonnaire*Import/Export* d'Ulrich Seidl*Maurice Pialat, l'amour existe* d'Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devilliers

Dans le présent numéro

Festival de Venise : Bilan d'une passionnante Mostra (p. 6-7)

L'aimée d'Arnaud Desplechin*Redacted* de Brian De Palma

DOSSIER : Le cinéma expérimental aujourd'hui (p. 10-32)

Hymn to Pan de François Miron« *All That Rises* » de Daïchi Saito*Fugue Nefesh* de Solomon Nagler*Careless Reef Part 3* de Gerard Holthuis

Points de vue (p. 60-72)

Les témoins d'André Téchiné (p.66)*Import/Export* d'Ulrich Seidl



LA FILLE COUPÉE EN DEUX

DE CLAUDE CHABROL

Hésitant entre le sordide et le cocasse mais souvent d'une universalité à toute épreuve, les faits divers ont de tout temps offert aux cinéastes de formidables machines à fiction. Claude Chabrol en a notamment fait la preuve : *Landru*, *Les noces rouges*, *Violette Nozière*, *Une affaire de femmes*... tous basés sur de petites anecdotes sociales transformées en reflets cinglants de nos sociétés.

Voilà que son dernier opus, *La fille coupée en deux*, renoue encore une fois avec ce terreau fertile en s'inspirant de l'affaire Stanford White, du nom d'un architecte new-yorkais assassiné en 1906. Le cinéma s'était d'ailleurs déjà emparé de l'histoire : dans *The Girl in the Red Velvet Swing*, en 1955 par Richard Fleischer (pour l'anecdote, Chabrol, alors attaché de presse pour la Fox, en avait supervisé la sortie) et chez Milos Forman en 1981 dans *Ragtime*.

Transposé dans le Lyon contemporain, l'affaire relie, chez Chabrol, les pointes d'un triangle parfait et sensuel entre une jeune et jolie aspirante animatrice de télévision, un écrivain à succès vieillissant et pervers et le jeune héritier d'un empire pharmaceutique dont la psychologie instable n'a d'égale que l'arrogance démesurée. L'histoire est vieille comme le monde. Mais c'est justement grâce à elle que Chabrol surprend et fait de *La fille coupée en deux* une pièce maîtresse de son œuvre. Certes, l'on pourrait presque y compter sur les doigts de la main les thèmes chabroliens (l'innocence pervertie, les faux-semblants, les mensonges et hypocrisies de la bourgeoisie de province), mais chacun semble ici raffiné, aiguisé, comme mû

par une vigueur nouvelle et étonnante. Décochant ses flèches trempées dans une ironie acerbe et sans pitié, Chabrol y développe une mise en scène fluide et précise (et ce, dès sa séquence d'ouverture, ancrant superbement le film dans les tonalités rouge sang d'un polar élégant) tout en symbolisme discret et en décors signifiants. Si cela existait, on parlerait volontiers d'un réalisme théâtral tant le film navigue entre une observation sociale brillante et une fantaisie visuelle chaleureuse et séduisante.

Mais *La fille coupée en deux* doit également beaucoup à ses trois acteurs : François Berléand, d'une délectable cruauté, Ludivine Sagnier, nouvelle venue dans l'univers chabrolien, adorable de candeur blonde et d'entrain juvénile (à la manière d'une Scarlett Johansson filmée par Woody Allen) et surtout Benoît Magimel (pour la troisième fois chez le cinéaste après *La fleur du mal* et *La demoiselle d'honneur*), à qui, il faut bien le dire, revenait le gros du travail. Petite frappe dandy et branchée, grand enfant à qui trop de caprices ont été passés, ce personnage donnait à l'acteur la difficile tâche d'incarner littéralement le déséquilibre. Flirtant avec la caricature, minaudant même parfois, Magimel y réussit pourtant, rendant son personnage d'une complexité étonnamment attachante. C'est en grande partie grâce à lui que *La fille coupée en deux* parvient à aller là où on ne l'attend pas, de ces antichambres lambrissées où le mot normalité ne veut plus rien dire jusqu'à une dernière scène empathique aussi poétique que touchante. – **Helen Faradji**

LES CHANSONS D'AMOUR

DE CHRISTOPHE HONORÉ

On a beaucoup reproché aux *Chansons d'amour* ses clins d'œil appuyés à Truffaut, à Godard et à Demy. À une époque où plusieurs sont fiers de reléguer les influences de la Nouvelle Vague aux oubliettes, on peut au contraire apprécier qu'une telle inspiration conduite à ce rythme alerte et à cette légèreté non dénués de gravité et d'émotion.

Le film de Christophe Honoré est né d'un croisement entre des chansons écrites auparavant par Alex Beaupain, compositeur attiré du réalisateur, et une situation qu'ils ont connue tous deux. Des trois mouvements qui le composent, le premier, porté par la vitalité amusée de la jeunesse, amorce une relation triangulaire. Mais ce libertinage qui frôle le triolisme est cinglé par une mort subite qui déporte tout : les attentes que ce début avait programmées, l'insouciance des personnages, les rapports qu'ils entretenaient.

Comédie musicale, film chanté ? S'il ne cache pas ses admirations, Christophe Honoré ne se préoccupe pas de l'étiquette. Il ne prend pas la pose, enchaîne romans et films à une vitesse insolente. Son pari ici est de faire chanter et danser ses comédiens dans des décors naturels avec ce qu'il faut de qualité de voix et de présence pour nous enchanter sans que pour autant tout devienne irréel. Son Paris, ce sont les quartiers autour de la Bastille et un peu plus loin, les passages des X^e et XI^e arron-



dissements. C'est impalpable, une façon de capter la lumière, de s'attarder sous une pluie soudain tenace, ces immeubles, ces trottoirs, il nous semble les reconnaître à l'écran pour la première fois tels qu'ils nous apparaissent au quotidien.

Les personnages, tous très typés, attirent de même notre sympathie : la famille chaleureuse soudain brisée par le chagrin, la sœur mélancolique, l'amie fidèle, le jeune homosexuel insistant. Le tempo des *Chansons d'amour* a le charme des couplets entêtants de Vincent Delerm ou de Carla Bruni, chroniques douces-amères du quotidien, univers bobo, sentiments éternels implantés dans le paysage et le verbe d'aujourd'hui. On est vite sous le charme, on les passe en boucle un bon moment avant de les remiser dans sa discothèque sans chercher à savoir si elles résisteront à l'épreuve du temps. – **Jacques Kermabon**



MORCEAUX DE CONVERSATIONS AVEC JEAN-LUC GODARD

D'ALAIN FLEISCHER

Commencé en 2005, avec la collaboration de Dominique Païni, alors que Godard préparait une grande exposition pour le Centre Georges Pompidou, et terminé

en 2006, alors que l'exposition a été annulée et que le Centre en expose les maquettes, le film d'Alain Fleischer, comme le titre l'annonce explicitement, recueille les propos du cinéaste à ce moment très particulier de sa vie. En conversation avec André S. Labarthe, pour le plus grand profit des étudiants du Fresnoy, ou chez lui avec Païni ou son ami Jean Narboni, voici Godard tel qu'en lui-même : ironique, sarcastique, pénétrant, contradictoire, confus (et clair), souvent étonnant, toujours émouvant. Cet homme alors âgé de 75 ans bien sonnés, lucide et parfois amer, est le héros romantique du cinéma moderne. Écouter Godard, c'est se questionner sur ce qu'est le cinéma et à quoi tient l'amour que nous lui portons ; c'est aussi imaginer l'avenir de cet art incomparable dont d'aucuns disent qu'il a été l'art du XX^e siècle, mais pas du XXI^e.

Ce « combattant » – c'est le titre que lui décerne Jean-Marie Straub, lui aussi invité du Fresnoy – est toujours sur la brèche et son verbe (quelle lapalissade !) est sa pensée en action. Pas tou-

jours facile à suivre, Godard est toujours captivant, provoquant la réflexion là où trop souvent notre esprit dort dans le confort des idées reçues : la visite de l'exposition Casting Stories et la discussion qui s'ensuit en est un bon exemple, Godard assumant soudainement le rôle ingrat de dinosaure devant un auditoire de jeunes branchés qui parlent « installation », « dispositif » et autres trans-media – pour utiliser un terme à la mode chez les ânonnants de l'audiovisuel.

Fleischer, en hôte poli, se contente d'enregistrer, ponctuant de temps à autre, avec un plan de décor (lac et montagnes suisses, architecture du Fresnoy, bureau du cinéaste). On ne lui en demande pas plus, l'important étant d'archiver cette parole si précieuse. Et si Godard nous redit bellement que « la caméra, c'est un doute » qui produit des « relations d'incertitude », jamais nous ne doutons de la sienne qui, nous rappelle-t-il ailleurs, filme l'invisible. Citant Bonnard, il met aussi en garde les jeunes stagiaires du Fresnoy contre les « plans d'intention » dont il s'est lui-même servi trop souvent. Mais tout serait à citer, y compris les blagues, mais il nous manquerait les hésitations que Fleischer conserve précieusement, humanisant ainsi son sujet et lui permettant d'échapper à la position d'autorité qu'on serait parfois tenté de lui reprocher. Et jamais nous ne pourrions oublier Godard ahuri, presque prêt à pleurer, traversant les ruines de son exposition qui n'aura jamais lieu et tentant une ultime fois d'en décrire la trajectoire. – **Robert Daudelin**

DUST BOWL HA! HA! DE SÉBASTIEN PILOTE

Le regard interdit

par Jean-Pierre Vidal

COURT MÉTRAGE

Une solidarité fondamentale s'institue entre le regard et son objet, instaurant une véritable communauté entre l'homme et le monde.

Mais, malgré les apparences d'une société où l'image prolifère, le regard est rare sous nos climats. L'œil commun se brûle à l'énerverment universel des clips et des pubs. Reste, envers et contre tout, un certain cinéma pour qui le plan et ses articulations travaillent encore à transformer la surface de l'écran en profondeur et son rectangle en scène où quelque chose encore advient.

Exemple éloquent de cet art de plus en plus marginalisé, le *Dust Bowl Ha! Ha!* de Sébastien Pilote offre au spectateur une véritable leçon de solidarité visuelle en organisant ce qu'on pourrait appeler une profondeur de champ variable.

Dans cette chronique émouvante d'une journée dans la vie d'un ouvrier licencié, la caméra opère un jeu remarquable sur la focale : souvent les plans de visage commencent dans le flou, la focalisation se faisant progressivement, comme à la suite d'un tâtonnement. Mais ce qui pourrait connoter la maladresse technique est ici, au contraire, un effet de sens. D'autant plus que cette focalisation spectaculairement difficile est toujours montrée comme précaire et menaçant sans cesse de se défaire, au gré des circonstances (la pluie, l'effort de l'homme qui déneige son terrain) ou de ce qu'il faut bien appeler l'émotion. Comme si la caméra tremblait de douleur. Ou de cette forme de pudeur qui accompagne souvent la compassion.

Ces allers et retours du flou au net alternent avec des plans, au contraire, d'une précision chirurgicale : ceux qui scrutent le beau visage douloureux de l'ouvrier (André Bouchard, acteur non professionnel) ou ceux qui détaillent la ville, ville à laquelle le titre du film semble prédire un destin de poussière malgré son toponyme dont la voix hors champ dit : « Baie des Ha! Ha!, une ville qui rit devant une baie, c'tait beau. »

On ne saurait trouver façon plus intelligente de dire que le regard individuel n'est justifié que lorsqu'il est serti dans des certitudes collectives. Mais, paradoxalement, c'est aussi lorsqu'il est encore pris dans sa nasse sociale qu'il ne voit rien, ce regard de l'homme intégré. L'homme ne voit le monde que lorsque ses cadres ont volé en éclats. Alors, l'individu est désemparé, son regard vaque et flotte, s'accroche ici à un gant oublié dans la rue, là à une cheminée d'usine.

Et si le regard désemparé de cet homme se dit, à l'écran, par le flou qui, à intervalles, le frappe, c'est que la solidarité du voir qui unit le spectateur à l'ouvrier se fonde sur une inversion :



ce n'est pas ce que voit l'homme qui est flou, c'est lui-même sous l'œil de la caméra. Comme si son monde, se décomposant, l'entraînait lui aussi dans cette dissolution de l'image. Le spectateur est ainsi le relais de ce regard sans foyer, c'est dans son œil à lui, maintenant, que la réalité se montre « tremblée » comme une photo maladroite. Le présent de l'écran coïncide avec celui de l'image pour montrer la vacuité d'un temps qui se résume à des gestes littéralement « désœuvrés ».

Si le regard du spectateur répercute parfois celui du personnage et parfois s'en déprend, c'est pour dire que le politique, au sens fort, est toujours une question de focalisation variable, de regard progressivement partagé jusque dans la différence.

Dans son découpage véritablement musical (que ponctue la petite ritournelle de piano très efficace de Pierre Lapointe), le film de Sébastien Pilote se termine sur un magistral plan-séquence embrassant dans une même solidarité la diversité des regards de la famille ; ce travelling latéral sur la table du repas familial part du père, égrène les visages de la mère et de la fille, mangeant le regard bas, pour s'arrêter sur le plus jeune, le fils, brusquement interdit parce que son père, la caméra se recadrant sur lui nous le montre, est en train de pleurer en silence, attirant désormais tous les regards. On ne saurait mieux dire le tissu, radicalement social, qui se fait à partir d'un vrai regard.

Il n'est pas innocent que cette étonnante leçon de cinéma se conclue sur le dialogue entre le regard de la postérité désarmée et les yeux brouillés de larmes de l'homme dépossédé.

Dust Bowl Ha! Ha! est un film qui décante le regard. Cette chronique d'une mort sociale se déploie comme en direct dans ce que le langage cinématographique a de plus radical : la dialectique du regard. Regard mis en scène comme un faisceau qui se tresse de la salle à l'écran et entre les personnages, regard qui dit la solidarité inévitable de l'œil et de sa vision.

La question qui hante celui du fils n'a pas fini de résonner dans nos têtes. 