

Les incontournables de 2010-2015

Number 175, December 2015, January 2016

2010-2015 Les grands bouleversements

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79920ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(2015). Les incontournables de 2010-2015. *24 images*, (175), 32–41.

Les incontournables de 2010-2015

Il ne s'agit pas d'un top. Encore moins d'une liste d'œuvres qui ont fait l'unanimité. En 18 capsules, l'équipe de 24 images regroupe plutôt ce qui constitue pour elle quelques films jalons d'une demi-décennie en quête de renouveau.

The Tree of Life Terrence Malick, 2011

Des nébuleuses s'agitent. La lumière traverse un rideau, un pied d'enfant se pose sur l'herbe. Un dinosaure agonise, un homme s'ennuie. De *The Tree of Life* reste en mémoire un flot existentiel encore insaisissable, dont les éléments s'entremêlent dans notre esprit tout en conservant pourtant une netteté surprenante. Combien d'images et d'instant suspendus nous a laissés le film de Terrence Malick ? Indéniablement l'une des œuvres les plus ambitieuses des dernières années, l'une des plus risquées aussi, *The Tree of Life* est un film monde. Malick ose le gigantisme tant sur le plan formel que temporel, tout en s'attachant aux plus infimes détails qui définissent l'humanité : à commencer par la perception, les impressions sensorielles qui nous construisent, filmées ici comme elles l'ont rarement été. Cette transposition à l'écran de l'expérience sensible du

monde, celle de l'enfance surtout, demeure vivement en mémoire. Nous sommes dans la lignée du grand cinéma classique tout comme sur le terrain du cinéma expérimental. Épopée humaine, fresque à la fois poétique et philosophique, le film embrasse autant l'histoire d'un homme que celle d'une époque, de l'après-guerre à aujourd'hui, avec ses non-dits et ses traumatismes comme fondements d'un présent incertain. Mais cette histoire humaine, le cinéaste la place dans le cosmos, rien de moins, lui donnant ainsi une perspective immense. Le mysticisme religieux et le mystère scientifique se débattent ensemble chez Malick, la terreur et la grâce étant les deux facettes d'une existence aussi dérisoire que miraculeuse. *The Tree of Life* nous propose en fin de compte de traverser un trou noir, qui semble contenir dans un même espace-temps notre passé et



notre futur : c'est la scène finale, si étrange, où morts et vivants se retrouvent enfin, dans un paysage de fin du monde apaisé. On pourrait dire que *The Tree of Life* est un de ces films que le cinéma attendait encore, à l'heure où, parfois, tout semble avoir été déjà fait. Une sorte de film total, dont l'ampleur résonne toujours et dont la réflexion sur notre trajectoire n'a de cesse d'être décryptée. Il nous laisse la sensation aussi grisante que glaçante de se tenir devant un gouffre, pris de vertige. – Apolline Caron-Ottavi

Leviathan Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel, 2012



Impossible de sous-estimer l'impact considérable qu'a produit l'immersion viscérale et impressionniste à bord d'un bateau de pêche en haute mer proposée par Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel, deux cinéastes-universitaires d'Harvard. À l'image du monstre biblique auquel son titre fait inmanquablement référence, *Leviathan* est une œuvre monstre indéfinissable qui démolit sur son passage tous les dogmes en vigueur dans le documentaire contemporain

afin d'en redéfinir les possibilités. Ni documentaire d'observation, ni film-essai, ni documentaire activiste, *Leviathan* est un maelstrom audiovisuel d'une rare intensité qui rejette en bloc la dictature du sujet que sa prémisse aurait pu imposer au profit d'une recherche esthétique aux confins de l'avant-garde cinématographique et de l'art contemporain, comme en témoignent les multiples projets d'installation dérivés du film.

À l'instar de nombreuses œuvres révolutionnaires, *Leviathan* est à la fois le produit d'une longue réflexion et d'un concours de circonstances. Ainsi, son esthétique *lo-fi*, fondée sur l'utilisation presque exclusive de petites caméras Go-Pro, résulte simplement de l'impossibilité de tourner dans des conditions aussi extrêmes avec de l'équipement professionnel. Il en est de même du son,

qui, faute de matériel plus perfectionné, a été intégralement enregistré par ces petites caméras pour sportifs. Les cinéastes, avec l'aide inestimable de leur monteur sonore Ernst Karel, ont habilement exploité les limitations techniques et les possibilités nouvelles d'un tel équipement afin de produire des images et des sons qui réussissent à réinventer la subjectivité du regard documentaire. La violence crue des images et des sons semble ainsi faire corps avec la bête mécanique qui broie les vagues, le corps des hommes et les poissons, laissant derrière elle un océan de sang. La mort est omniprésente dans *Leviathan*. Il s'agit d'une expérience aussi anthropologique qu'apocalyptique qui, en l'absence de discours et de narration, devient l'allégorie brutale d'un monde contemporain en guerre contre la nature et lui-même. – Bruno Dequen

Adieu au langage Jean-Luc Godard, 2014



Après 80 films, courts et longs, Jean-Luc Godard est toujours là, incontournable. Cela fait presque soixante ans qu'il filme, et jamais ne se dessèche ni se répète. Il est encore le cinéaste le plus excitant à suivre. Il essaie, expérimente, tente toujours de rendre vivant le cinéma. Son dernier long métrage à ce jour, *Adieu au langage* (2014), en est la preuve éclatante : Godard est prêt à relever tous les défis, n'ayant pas peur ni des techniques ni des machines pour épuiser tous les sens qu'il met en branle. Assembleur de plans, d'images, d'idées, il se porte hardiment au secours du cinéma en train de se perdre (ou de s'académiser,

c'est la même chose). Godard est ambitieux. Ce qui l'intéresse, c'est ce que le cinéma peut encore faire, ce qu'il a d'imprévu et d'improbable. Ce qui n'a pas encore été révélé par lui. Godard n'est pas désespéré. Il explore toutes les possibilités que lui offre la technique, entre autres choses. Il ose tout demander au plan, au montage, à la technique : de le servir dans sa recherche de la douloureuse beauté du monde. Ainsi, il réinvente constamment son rapport avec l'art cinématographique, au moment de filmer, passant du 35 mm au numérique, des minicaméras à la HD, puis, avec *Adieu au langage*, à la 3D. Et au montage, travaillant les couleurs (saturées, pixélisées, irisées, etc.) et les sons (bruits de fond, paroles et musique, tressés, unis, existants comme bloc indissociable). Il s'écarte sans cesse des règles, par exemple dans l'utilisation de la 3D, qui n'est pas constante, mais qui, par diffractions et superpositions des images, appelle une nouvelle perception (encore une fois !). L'espace, ici, se distend, le cadre s'altère, le plan se défait ; la forme devient elle-même une mise en scène. Tout se tient : toute surface est profondeur ; toute image devient mentale ; tout mouvement (chez les acteurs comme de la caméra) se veut dialectique. Le montage rend intenses une couleur, une voix, un fragment de musique, un déplacement dans l'espace. Tout devient une émotion vive et rapide. Devient un cinéma impur et innocent à la fois. — **André Roy**

Cemetery of Splendour Apichatpong Weerasethakul, 2015

Il pourrait être à lui seul la figure emblématique de la décennie tant ses films se réinventent à l'infini au gré de subtiles réincarnations qui en font toute la puissance d'envoûtement. On le sait, Weerasethakul campe son cinéma à la croisée de mondes qui s'interpénètrent à loisir pour accoucher de formes hybrides attestant de la diversité des pratiques (vidéos expérimentales, documentaires, fictions, installations, dont *Primitive* et son arborescence somptueuse). Irradiant d'une sourde beauté mélancolique, contaminé par ses vies antérieures, *Cemetery of Splendour* nous arrive avec sa cohorte de fantômes : esprits de l'enfance du cinéaste (sa ville natale de Kon Khaen, l'hôpital où travaillaient ses parents), fantômes des lieux, porteurs à la fois de l'histoire politique tourmentée du pays et d'un passé mythologique qui affecte le présent (l'hôpital érigé sur les ruines d'un royaume englouti), et fantômes de cinéma qui se croisent de création en création, à commencer par l'actrice principale, présente depuis *Blissfully Yours*. À la faveur du récit (des soldats atteints d'une étrange maladie du sommeil se réveillent par intermittence, veillés par une bienveillante et une femme médium aux pouvoirs étranges), Weerasethakul pousse plus loin ses explorations formelles en intégrant à la fiction, sous forme de néons phosphorescents, les artefacts d'une luminothérapie spectrale qui semble émaner d'une installation d'art contemporain. Sorti de l'Institut d'art de Chicago, le cinéaste montre, si besoin est, qu'il est un grand plasticien qui conçoit son art comme un vaste laboratoire où différentes pratiques hétérogènes se fondent en un tout organique

pour élargir notre champ de conscience. Mais, au-delà de son labyrinthe mental à valeur d'exorcisme qui se joue de la porosité des niveaux de réalité, *Cemetery of Splendour* porte, selon le cinéaste, « la peur et la tristesse qui sont les véritables forces motrices » du film. À la fin, le chantier sur lequel vient buter le regard inquiet de Jenjira menace les fondations de l'hôpital. Faut-il y voir l'allégorie d'une Thaïlande à la merci des puissances obscures du pouvoir ? Sans doute. Weerasethakul vient d'annoncer son exil imminent au Mexique. Mais, si de la chambre des soldats endormis originent toutes les images, il reste l'espoir que le cinéma puisse encore se rêver comme le passeur privilégié d'un art capable d'accueillir en son sein tout l'avenir du monde. — **Gérard Grugeau**



Habemus Papam Nanni Moretti, 2011

Au début de la décennie, aux côtés des grands films apocalyptiques (*The Tree of Life*, *Melancholia*, *Take Shelter*), s'imposaient les non moins grands films de fin de civilisation (*La Grande Bellezza*, *Spring Breakers*, *Michael Kohlhaas*). En 2011, *Habemus Papam*, avait, en quelque sorte, parti le bal. C'était avant le Bon pape François. Celui de Moretti, sous les traits de Michel Piccoli, nouvellement élu, refusait d'apparaître au balcon. Crise d'angoisse? Crise de foi? Michel Piccoli, formidable en Sa Sainteté mélancolique, s'échappait alors du Vatican pour errer dans les rues de Rome. Comme toujours chez Moretti, la crise d'un homme est celle d'une société: « Je suis un autarcique », proclamait-il dès 1976! Depuis, il n'a cessé d'être non seulement le meilleur ennemi de la société italienne (entendre le meilleur critique), mais aussi le plus tendre des miroirs tendus à ses concitoyens qu'il aime et déteste tout à la fois (n'est-ce pas Monsieur Berlusconi?). En renvoyant dos à dos les piliers moraux qui fondent l'ordre social, c'est-à-dire la religion (catholique, bien sûr), la psychologie (religion autoproclamée du XX^e siècle) et la culture (ce grand moment où un acteur de théâtre atteint de folie se met à déclamer tous les rôles de *La mouette*), en truffant son film de scènes délicieusement cocasses (le match de volley-ball entre les cardinaux restera un grand moment d'anthologie!), Moretti frappait fort et juste, allant jusqu'à, avec une terrible élégance, ne pas proposer de porte de sortie. Un moment suspendu au bord du gouffre, une infinie tristesse qui nous étirent aux côtés d'un Piccoli vieillissant, mais tellement digne... Une œuvre jalon car révélatrice d'un état du monde, au présent et pour l'éternité dorénavant. – Philippe Gajan



Spring Breakers Harmony Korine, 2012

Mars 2013. Bien sûr, les premiers échos récoltés après la présentation de *Spring Breakers* à la Mostra de Venise avaient mis la puce à l'oreille. Mais l'ampleur de la déflagration causée par le film d'Harmony Korine était imprévisible. D'abord parce que, si l'auteur indépendant américain avait inscrit son nom au tableau des cinéastes à surveiller, il l'avait souvent fait avec des films qui laissaient transparaître une certaine facilité pour les provocations stériles (*Julien Donkey Boy*, *Mr Lonely*, *Trash Humpers*). Ensuite, parce que personne ne pouvait sincèrement anticiper la profondeur



de cette œuvre, fort malignement et ironiquement publicisée grâce aux jolis minois de chanteuses Disney pour midinettes, Selena Gomez et Vanessa Hudgens, que Korine habille de bikinis fluo, de cagoules de ski et d'armes automatiques. Or, cette plongée en plein Spring Break qui aurait pu chez d'autres se teinter d'une complaisance atroce devient chez Korine l'objet d'un portrait dénué de tout pouvoir d'attraction. Observées avec un mélange de violence crue et de tristesse absolue, ces jeunes femmes deviennent dès lors le miroir dans lequel le cinéaste nous force à voir la culture dominante telle qu'elle est, après des années de règne de télé-réalité et de bêtise constante: vide, dénuée de toute valeur, de toute morale, de toute dignité, de toute liberté. Certes, le constat n'est pas nouveau. Pas plus que le fait de se servir de l'emblème d'une culture pour la dénoncer. Mais *Spring Breakers* a ceci de fondamentalement unique qu'il déconstruit par un sublime et mélancolique jeu de répétitions et de morcellement des cadres, tant sur le plan narratif que formel, ces images iconiques pour fustiger sans appel l'hypocrisie de nos sociétés puritaines qui créent des princesses de toutes pièces en refusant de regarder la réalité déroutante de ce qui anime véritablement la jeunesse. Culturellement, politiquement, cinématographiquement, *Spring Breakers* n'est pas qu'un jalon: il est un film absolument essentiel. – Helen Faradji

Afternoon Tsai Ming-liang, 2015

Tsai Ming-liang avait annoncé en 2013, à la sortie de *Stray Dogs*, son abandon du cinéma. Promesse qu'il n'a pas tenue, naturellement. Mais son cinéma n'est plus depuis tout à fait le même. Le cinéaste s'éloigne de la fiction, du film narratif, voire du cinéma lui-même tel qu'en général on le conçoit. Il semble vouloir œuvrer plus en plasticien qu'en metteur en scène, poursuivant un travail d'exploration formelle entrepris quelques années auparavant. En 2007, il monte une installation cinématographique à Venise, *It's a Dream*, qui a été ajoutée à la collection du Musée des beaux-arts de Taïpei. Il accepte en 2009 de répondre à une commande du Musée du Louvre ; ce sera *Visage*, qui est littéralement une série de tableaux proches de la nature morte. Bien que le film soit plus que cela : un autoportrait, un essai autobiographique portant sur la relation entre vie et création, sur le passage du temps, que d'autres installations en 2010, à Taïpei, prolongeront. Le monde dans son perpétuel processus de changement, de métamorphose est un long cheminement dans l'impermanence de toute chose. Ce que *Journey to the West* (2014), qui fait partie d'une série de moyens métrages regroupés sous le titre *Walker*, illustrera parfaitement. L'œuvre évacue toute tentation narrative, échappe à toute notion de récit. Elle devient intégralement espace de sensations visuelles. Pas d'intrigue, pas d'image diégétique, que la puissance de la marche immobile (du moine bouddhiste). L'image est prise ici comme oxymoron. L'image, c'est le temps qui se dilate et s'enroule sur lui-même. Un temps a-dramatique, un temps pour ainsi dire pur, débarrassé de toutes les scories du monde, de toute contingence. Et qui se condense en contemplation. Un temps qui impose également



son évidence dans *Afternoon*, lors de la longue discussion entre Tsai Ming-liang et Lee Kang-sheng – qui demande une attention à la fois soutenue et flottante comme en psychanalyse. Y est dite la vacuité de toute chose (enseignement bouddhiste). Le film tire la puissance de son émotion d'un dispositif très simple, comme l'étaient les opus le précédant : c'est un tableau où des êtres échangent plus des paroles que des regards, mais c'est quand même à *Visage* que l'on pense. Le lieu, pourtant très physique (les murs, la lumière du jour qui décline), apparaît aussi abstrait que dématérialisé – c'est comme dans la série *Walker*, mais c'est aussi les images de la fin de *Stray Dogs*. Branchés sur le nulle part et l'éternité, nous sommes emportés par la mélancolie – ce temps qui passe, cette mort qui rôde – qui imprègne inexorablement le film. – **André Roy**

épopée groupe d'action en cinéma

Le cinéma, s'il veut demeurer vivant, doit inventer des façons d'échapper à la pétrification des images en clichés, en idées reçues. L'extrême contemporanéité du projet *épopée*, totalement étranger à ce type de représentations, vient peut-être de ce que le problème qu'il affronte – comment témoigner des vies en marge, en rupture avec l'ordre établi – se pose aujourd'hui plus généralement au cinéma : comment renouveler la capacité du médium à nous mettre en lien avec l'autre alors que, pris d'un phantasme d'immédiateté et d'ubiquité face à l'abondance et la diversité (apparente) de production et de diffusion des images, nous ne rencontrons souvent que des fragments d'absence dont l'accumulation n'ajoute rien, ne nous rend pas davantage présents au monde.

Né de la communauté mobilisée autour d'*Hommes à louer* de Rodrigue Jean et formée des travailleurs du sexe et toxicomanes autant que des cinéastes et techniciens impliqués dans le film, le groupe d'action en cinéma *épopée* a engendré une œuvre multiforme, se déployant sur toute la mi-décennie qui s'achève et étendant ses ramifications au-delà : la plateforme Web *epopee.me*, qui regroupe une vingtaine de courts métrages écrits et réalisés en collaboration avec les protagonistes, a donné lieu à deux longs métrages, *L'état du moment* et *L'état du monde*, ainsi qu'à une installation, *L'état des lieux*. Aux mouvements des corps et des foules anonymes d'*Insurgence* qui documente de l'intérieur la mobilisation du printemps 2012,



répondent, au sein de l'installation *Fractures*, les témoignages des militant(e)s anarchistes de *Rupture* (dont la diffusion est suspendue en raison de procédures judiciaires en cours). Les différentes zones d'exclusion explorées par le collectif se croisent un instant dans l'espace fictionnel de *L'amour au temps de la guerre civile* qui, comme toutes les déclinaisons d'*épopée*, injecte une « altérité radicale »¹ dans ce qui le plus souvent la refuse : s'emparer du numérique dans un geste politique qui le détourne, et faire de la corporéité de l'image l'occasion d'une extrême proximité. – **Julie de Lorimier**

1. « Entretien avec Rodrigue Jean », propos recueillis par Gérard Grugeau et André Roy, 24 images, n° 171, mars – avril 2015, p. 12.

Carlos Olivier Assayas, 2010

Carlos, le projet le plus ambitieux et complexe d'Olivier Assayas, est une œuvre clé de la mi-décennie. D'un point de vue industriel, la présentation de ce téléfilm fleuve de 5h30 au Festival de Cannes a pavé la voie à de nombreux cinéastes d'art et d'essai qui, comme Bruno Dumont ou Todd Haynes, se sont depuis emparés du médium télévisuel. Mais l'importance de *Carlos* ne réside pas simplement dans son mode de production. Usant habilement de sa longueur inhabituelle, cette reconstitution historique minutieuse de certains événements clés



de la vie du plus célèbre terroriste du XX^e siècle se déploie sur plus de deux décennies et invente un rapport singulier à la temporalité, à travers ses trois parties distinctes. De nombreuses ellipses se juxtaposent à de longues scènes représentées en temps réel – en particulier la prise d'otages de l'OPEP – dans un maelstrom de mouvements de caméra qui s'intensifie à mesure que les enjeux géopolitiques des actions de Carlos se complexifient.

Assayas ne s'intéresse pas à la vie intérieure de Carlos. Mis à part une fascination morbide, machiste et sexuelle pour les armes à feu, le Carlos d'Assayas demeure une énigme définie avant tout par ses actions. Sous le regard du cinéaste, le terroriste superstar – qui fut même un personnage de fiction sous la plume de Robert Ludlum – devient malgré lui le symbole de la naissance du monde contemporain. À l'image de la déchéance physique progressive du personnage, le romantisme révolutionnaire de la première partie fait rapidement place à une perte de contrôle des enjeux et des moyens d'action. Le mégalomane violent devient un animal sauvage égaré. Manipulé par des alliances politiques et économiques qu'il ne peut maîtriser, Carlos n'est plus qu'un pion parmi tant d'autres, un fou furieux dominé par son égo qui ne réalise que, trop tard, qu'il n'était au fond qu'un outil, certes efficace, mais tout à fait remplaçable. En quelques années, le terrorisme s'est métamorphosé. Il est passé, grâce à Carlos, de la lutte armée idéologique à la propagation de la terreur à des fins pragmatiques. Notre monde ne s'en est pas encore remis. – Bruno Dequen

P'tit Quinquin Bruno Dumont, 2014

Qui aurait pensé voir Bruno Dumont s'aventurer du côté de la série ? C'est pourtant la grande et stimulante surprise de ce *P'tit Quinquin* en quatre épisodes qui investit un champ ultra-balisé – celui de l'enquête policière – pour nous plonger au « coeur du mal » comme dans *L'Humanité* et *La vie de Jésus*, films avec lesquels cette délirante tragicomédie partage plusieurs préoccupations, en plus de se dérouler sur les terres habituelles du cinéaste (le Pas-de-Calais) avec des modèles non professionnels choisis pour leur singularité décalée et leur potentiel burlesque. Volonté affichée de contrer l'esthétique misérable du tout audiovisuel sur son propre terrain, totale liberté d'un récit débridé et plaisir jubilatoire de parodier le genre en y associant l'esprit de la bande dessinée, mais aussi mise à nu des mécanismes du mal (le racisme d'une France xénophobe aux prises avec ses démons) et exorcisme salutaire pour le spectateur par le biais du comique et du grotesque : voilà pour les intentions, graves au demeurant. Le résultat est hilarant, transgressif à souhait. Et touchant, car *P'tit Quinquin* est aussi une histoire d'amour où des enfants grandis trop vite se heurtent au chaos du monde. En acceptant cette série destinée à être diffusée sur ARTE, commande de son producteur, Bruno Dumont donne à la série française ses lettres de noblesse et élargit sa palette sans rien céder pour autant sur son désir de cinéma, tant sur le plan narratif que formel. Sous la cocasserie au revers tragique couvent



toujours les considérations philosophiques d'un auteur qui n'a de cesse d'interroger les mystères d'une humanité soumise à la tentation du mal. Ce nouvel opus est certes un jalon inédit dans le parcours de Bruno Dumont, mais il n'est en rien une concession aux effets de mode. La série n'est après tout que le prolongement des romans sociaux à la Eugène Sue, publiés en feuilleton au dix-neuvième siècle, ou des films à épisodes à la Louis Feuillade. Comme l'auteur de *Hors Satan* le souligne lui-même, on touche ici à l'horreur absolue, à quelque chose d'« archaïque », un terreau on ne peut plus fertile que son cinéma s'est toujours plu à explorer avec un regard sans concession. – Gérard Grugeau

Tinker Tailor Soldier Spy Tomas Alfredson, 2011



Intemporelle et versatile, la figure de l'espion est l'expression d'un rapport incertain et fluctuant au politique – signifiant par son identité modulable la dissolution de l'idéologie dans un complexe jeu de miroirs et de faux-semblants. Adaptation d'un roman de John le Carré publié en 1974, *Tinker Tailor Soldier Spy* cache derrière ses allures d'hommage au cinéma d'espionnage de cette époque une réflexion des plus actuelles sur la sienne.

Le second long métrage du réalisateur suédois Tomas Alfredson révèle un enchevêtrement complexe de données équivoques et

de demi-vérités, déployant avec aplomb une intrigue dont la densité même renvoie à la structure labyrinthique des réseaux d'information contemporains et à la confusion qu'ils engendrent. De la guerre froide, il ne reste plus ici qu'un affrontement abstrait entre deux adversaires monolithiques – deux « puissances » qui, concrètement, ne représentent plus rien.

La mise en scène appuie avec une stabilité admirable cette lecture sous forme de déchiffrement progressif, cultivant l'ambiguïté sans jamais sombrer dans l'incohérence. Il se dégage de l'ensemble une lucidité paisiblement résignée, qu'incarne de manière tout bonnement magistrale un Gary Oldman au sommet de sa forme, quant à la nature illusoire des enjeux idéologiques qui servent à justifier l'exercice du jeu politique.

L'atmosphère feutrée, enfumée du film évoque quant à elle la nostalgie, sans jamais s'y cantonner. « *Nothing is genuine anymore* », s'indigne John Hurt au détour d'un échange avec Oldman ; mais cette authenticité perdue, qui hante *Tinker Tailor Soldier Spy* et lui confère son aura mélancolique, s'avère illusoire au même titre que tout le reste. Car c'est la réalité elle-même qui apparaît inaccessible, dans cette œuvre magistrale qui trouve son prolongement dans l'excellent *A Most Wanted Man* (2014) d'Anton Corbijn – et, dans une moindre mesure, dans l'étonnant *Skyfall* (2012) de Sam Mendes. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

Meek's Cutoff Kelly Reichardt, 2010

Relecture féministe du mythe de la conquête de l'Ouest, le superbe *Meek's Cutoff* demeure l'un des chefs-d'œuvre les plus cruellement sous-estimés du cinéma américain des cinq dernières années. De ce western contemplatif, on retient d'abord les paysages désolés et le rythme posé, ainsi que cette volonté quasi documentaire de représenter, de manière réaliste, les conditions de vie des pionniers ayant traversé le continent américain portés par l'espoir d'une vie meilleure.

Mais le long métrage de Kelly Reichardt, par-delà l'illustration méthodique de ce quotidien fréquemment impitoyable, s'intéresse surtout à la place que réserve l'histoire officielle aux femmes – critiquant le parti pris viril des récits fondateurs, la logique patriarcale qui sous-tend la fabrication des héros américains. Évitant le romantisme spectaculaire de l'image panoramique, le film est tourné dans le ratio 4:3 – choix esthétique audacieux, chargé d'une connotation historique de nature spécifiquement cinématographique.



En renvoyant aux origines du western, à John Ford et Anthony Mann, ce format atypique inscrit à même la mise en scène le rapport au passé qu'articule l'ensemble. Le cadre renforce par sa forme cette idée que le film s'intéresse, très concrètement, aux représentations de l'Histoire – qu'il s'y déploie, derrière le naturalisme revendiqué, une réflexion de nature plus théorique sur la construction de l'identité nationale.

En ce sens, *Meek's Cutoff* semble incarner les deux grandes tendances qui traversent actuellement le cinéma indépendant américain : ce transcendantalisme, inspiré par le cinéma de Terrence Malick, que l'on reconnaît chez le David Gordon Green de *Prince Avalanche* (2013) et *Joe* (2014), de même que cette posture critique inspirée par la théorie des genres qui, après avoir eu une influence sur la réception des œuvres, semble de plus en plus en inspirer l'écriture. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

Birdman Alejandro G. Iñárritu, 2014



Tous les critiques en conviennent : *Birdman* en impose par son exploration vertigineuse du plan-séquence, avec ses raccords imperceptibles. Sur ce plan, il s'agit d'un véritable exploit, d'un cas d'espèce. Mais, on aurait tort de réduire ce film remarquable, magnifié par le travail d'Emmanuel Lubezki à l'image, à la seule

dimension acrobatique de son filmage, telle que dans la séquence de Times Square avec Michael Keaton, même si celle-ci est déjà en soi une pièce d'anthologie. De fait, ce film évoque aussi, et surtout dans sa globalité, l'univers de John Cassavetes, résultat de son travail singulier avec les acteurs au moyen de cet outil exigeant qu'est le plan-séquence. Alejandro G. Iñárritu rend un vibrant hommage à l'auteur de *Opening Night* en redonnant ainsi sa place à l'acteur-créateur par lequel le cinéma retrouve ses repères hors du strict cadre de la production industrielle. Certes, *Birdman* est le résultat d'un important travail en amont, mais les comédiens s'y livrent à une exploration particulièrement troublante de la frontière entre le jeu de l'acteur et la vie, avec son versant proche de

la folie. La qualité de la mise en scène, d'une richesse d'invention inouïe, louvoyant entre le théâtre, le cinéma et la vie, en dérapage contrôlé dans sa représentation de l'imaginaire, confirme la capacité de renouvellement du cinéaste et son statut d'auteur à part entière, à la fois dans et en dehors de l'industrie. – Gilles Marsolais

Un prophète Jacques Audiard, 2009

Déjà réputé comme scénariste, Jacques Audiard s'est imposé comme un réalisateur à suivre, en raflant le César du meilleur premier film avec *Regarde les hommes tomber* (1994). Dix ans plus tard, *De battre mon cœur s'est arrêté* (2005) faisait de lui un cinéaste majeur du cinéma français. Celui-ci tire bien son épingle du jeu en transcendant justement le genre, le polar, auquel il se frotte de film en film, pour débusquer la vulnérabilité des hommes sous leur incontestable virilité, ou pour explorer les variations de l'amitié virile jusque dans les zones les plus troubles où le sentiment amoureux finit par se dire. Il parvient à ses fins en renouvelant son approche de film en film, d'abord en établissant une certaine distance avec son sujet ou, à l'opposé, en filmant ses personnages d'une façon alerte et fiévreuse au moyen du plan-séquence, comme dans le deuxième film. Dans *Un prophète* (sorti ici en 2010), Jacques Audiard parvient à capter le parcours intérieur, le mouvement souterrain et la transformation du personnage de Malick, au-delà de l'imprégnation réaliste des images qu'il nous propose de l'expérience carcérale éprouvante du jeune « prophète ». Cette fois, le réalisateur se démarque par sa façon de jouer avec l'ellipse et de négocier avec

la durée pour mettre en valeur les moments décisifs et la nature véritable de ce cheminement vers une forme d'affranchissement. Un film d'auteur incontestable qui, en plus de témoigner d'une rare fidélité thématique, place la barre très haut pour le film de genre français. – Gilles Marsolais



Bird People Pascale Ferran, 2014

Plus que jamais le cinéma se renouvelle par ses marges. Pendant que les films « mainstream » rejouent jusqu'à l'usure les mêmes airs, les films de la marge apportent au cinéma la bouffée d'air dont il a besoin pour se maintenir en vie, au-delà desdites révolutions technologiques et de l'anarchie du marché. Pascale Ferran n'est pas une cinéaste « marginale » au sens habituel du terme; son cinéma, de par son originalité, son urgence, est au cœur même du cinéma français: en rupture avec les diktats du cinéma mainstream, il propose une réflexion sur notre monde aussi originale qu'essentielle. Il en fut ainsi dès *Petits arrangements avec les morts* (1994); il en est toujours ainsi avec *Bird People*. Le cinéma de Ferran, film après film, échappe aux modes, fait un usage dynamique des marges. Aussi, pour parler de la société actuelle fait-elle appel au plus modeste des oiseaux, le moineau, pour construire une fable où le poids réel des êtres et des choses s'oppose à la légèreté truquée du virtuel. Servi par un filmage aussi juste que lyrique – le tête-à-tête du couple

sur Skype, en temps réel, est exemplaire de cette approche – ce cinéma du regard aborde la vie avec un art incomparable. Comme dit Audrey-le-moineau, la petite femme de chambre du film: « On suit la ligne et on décroche ». – **Robert Daudelin**



La vie d'Adèle Abdellatif Kechiche, 2013

Il y a le jalon symbolique, d'abord, avec cette Palme d'or remise conjointement et de façon inédite en mai 2013 par le jury cannois de Steven Spielberg, au cinéaste Abdellatif Kechiche et à ses deux actrices, l'animale Léa Seydoux et le bloc de sensualité qu'est Adèle Exarchopoulos. Une façon peu commune d'étendre le statut d'auteur aux autres artisans d'un film en le réinventant. Mais *La vie d'Adèle* n'a certainement pas qu'une importance symbolique. Trait d'union entre deux des tendances les plus marquantes du cinéma français – l'humanisme généreux et tolérant de Renoir et l'âpreté naturaliste de

Pialat –, comme l'a toujours été le cinéma de Kechiche (*La graine et le mulet*, *L'esquive*), il marque aussi un tournant dans la grande et obsédante question de la représentation de la sexualité au cinéma en réussissant à en contourner tous les écueils habituels. Ni provocateur, ni mièvre, il choisit en effet plutôt la voie d'un portrait frontal, cru mais sans complaisance voyeuse, pour mieux célébrer la beauté des silhouettes féminines et la fouge du sentiment amoureux naissant. Et ce, avec l'aide du cinémascope qui devient le meilleur des outils pour transformer les corps en territoires à arpenter. Et l'audace de



Kechiche n'est alors plus à chercher dans le regard singulier qu'il porte sur une histoire d'amour charnelle et passionnelle ou dans sa façon de mettre littéralement des actrices à nu dans tous les sens du terme, mais bien dans sa capacité, novatrice, à déjouer toutes les règles et conventions en alliant avec une puissance d'une folle évidence le western et le drame intime, le solennel et l'anodin, l'épique et le quotidien. Mêler l'infiniment petit et l'infiniment grand dans un geste de cinéma d'une incroyable vitalité? Nous laisser croire que la lumière naturelle n'empêche évidemment pas la transcendance? Cela n'a peut-être l'air de rien, mais sous l'impulsion de *La vie d'Adèle*, le cinéma nous a appris une nouvelle loi mathématique: oui, une tonne de briques peut parfois avoir la légèreté d'une plume. – **Helen Faradji**

The External World David O'Reilly, 2010



Sauvage, délirant, violent et à hurler de rire, *The External World* de David O'Reilly avait frappé les esprits à sa sortie en 2010. L'humour agressif pratiqué par le réalisateur y était pour quelque chose. L'esthétique particulière aussi. Bien que le travail d'O'Reilly fût alors déjà connu, ce film a été une sorte de coup d'éclat qui amena le public et la critique, voire le milieu de l'animation lui-même, à mettre en cause sa conception de l'animation numérique. L'influence d'O'Reilly se devine, par exemple, dans l'imagerie techno-futuriste qu'introduit Don Hertzfeldt dans son tout récent *World of Tomorrow*.

David O'Reilly redéfinit l'animation par ordinateur en opposition à ce que font les grands studios. Chez lui, les formes sont lisses et simples, la représentation est antiréaliste et le rendu, glacial. Surtout : le résultat affiche nettement sa fabrication numérique. *The External World* apparaît ainsi comme un cauchemar burlesque et techno. Lors d'un passage à Montréal en 2012, le cinéaste avait fait cette déclaration qui résume à la fois son refus du réalisme et son sens de l'humour décalé : « *'cause even when he turns into a real boy, Pinocchio's still fucked 'cause he's animated. He's still not real!* » (« Même quand il devient un vrai garçon, Pinocchio est toujours dans la merde car il reste animé. Il n'est pas réel ! »).

Le synopsis officiel est laconique : « Un garçon apprend le piano ». À la suite de cette prémisse, le récit vole en éclat, passant du pastiche d'un cartoon des années 1930 à la satire d'un psychodrame sur la dépression et la dépendance aux médicaments, en passant par une parodie scatologique de l'animation japonaise et des gags autoréférentiels (un personnage nous informe que nous sommes en train de regarder un film). Cet éclatement, ce zapping, de même que ce rythme infernal, viennent rappeler que David O'Reilly est aussi un adepte hyperactif du Web et des réseaux sociaux.

Ce que nous retenons de *The External World*, chef-d'œuvre d'un auteur alors âgé de 25 ans, est son regard à la fois inquiet et irrespectueux sur le monde actuel. Le film est hilarant parce que ce qu'il présente s'avère, au fond, terrifiant. Et à la suite de 17 minutes de gags les plus abrasifs les uns que les autres, on se surprend à

être ému : en conclusion, lors d'un rare moment d'humanisme, O'Reilly nous fait ressentir la tristesse et la dévastation de notre monde. – Marco de Blois

A poster for a film festival competition. At the top left, the logo for 'lojia' (Les Offices jeunesse internationaux du Québec) is displayed, along with the website 'quebeccinema.ca' and social media icons for Facebook and Twitter. The central focus is a large, glowing red sign with the text 'CONCOURS RENDEZ-VOUS DE LA JEUNE CRITIQUE'. Below this, it states: 'Rédige une critique d'un film québécois de l'année et cours la chance de vivre une expérience unique dans le cadre des Rendez-vous du cinéma québécois!'. It then lists 'PRIX POUR 5 FINALISTES' and 'GRAND PRIX LOJIA/RVCO UN SÉJOUR EN FRANCE À L'OCCASION DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE LA ROCHELLE!'. The deadline is 'Date limite : 29 janvier 2016'. At the bottom, it says '18 > 27 FÉVRIER 2016' and 'LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS 34°' with logos for SAQ and the festival. A small note at the very bottom reads: 'QUÉBEC CINÉMA PRODUIT NOTAMMENT LES AJTRA, LA TOURNÉE ET LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS EN PLUS D'OFFRIR UNE RICHE PROGRAMMATION SCOLAIRE.'

Shirley: Visions of Reality Gustav Deutsch, 2013

Prison Valley David Dufresne et Philippe Brault, 2010



Une idée pour cette liste de films jalon : nommer le dernier film du XX^e siècle et le premier film du XXI^e siècle. ***Shirley: Visions of Reality*** n'est pas qu'un tour de force (reconstituer, puis « animer » treize tableaux d'Edward Hopper), un film d'une très grande beauté plastique, ou encore le nouveau long métrage de l'un des monstres de l'avant-garde autrichienne (Gustav Deutsch à qui l'on doit l'extraordinaire série des ***Film Ist***) qui rendrait ici hommage à

l'un des peintres emblématiques du XX^e siècle. Le nommer dernier film du XX^e siècle, ce n'est pas non plus attester de la manière remarquable avec laquelle il plonge dans l'histoire de ce siècle en treize jalons/chapitres qui scandent l'histoire (la grande, de 1930 à 1960) sous forme d'un journal intime, celui d'une héroïne à la fois libre et seule. Non, ce que dessine en filigrane le film, ce sont les noces des trois grands arts de la représentation du siècle, la photographie, la peinture et le cinéma, la célébration du cadre comme prison et l'envol fictionnel que le hors champ provoque, ces « visions de la réalité » du titre. Une histoire de l'art en quelque sorte, ce qui n'est pas rien.

Il y a donc un monde entre ***Shirley*** et ***Prison Valley*** : Web documentaire, road-movie, film jeu interactif... Un monde, et pourtant une préoccupation commune : les stratégies de représentation du réel. ***Shirley*** misait sur l'émotion de l'art, convoquait les tableaux d'Hopper comme autant d'instantanés du monde. ***Prison Valley***, en adoptant les stratégies (et le récit) propres au jeu vidéo (la quête, l'histoire dont vous êtes le héros), en utilisant les moyens techniques de communication (réseaux sociaux, courriel) mise sur l'implication et le temps du spectateur. À cet égard, ***Prison Valley*** et ***Fort McMoney*** (2013) pourraient bien être les premiers films du XXI^e siècle... L'avenir nous le dira. – **Philippe Gajan**

First Cousin Once Removed Alan Berliner, 2012

Faisant appel au lyrisme libertaire du cinéma expérimental et à la rigueur scientifique du cinéma documentaire, Alan Berliner, déjà passé maître dans l'hybride, nous livre ici un film bouleversant et d'une maîtrise à couper le souffle. Portrait des dernières années de la vie du professeur Edwin Honig (auteur d'une quinzaine de recueils de poésie et de plusieurs traductions d'œuvres de Lorca et de Pessoa), le film est explicite dans son sous-titre « A story of life after memory ». Explicite? Pas tant que ça. Filmé sur une période de cinq ans, à l'occasion des visites répétées du cinéaste à son célèbre cousin, ***First Cousin***, peut effectivement se présenter comme un voyage au pays d'Alzheimer, un brillant *road movie* en territoire inconnu et fort mal balisé. Mais le film est beaucoup plus que ça, du fait non seulement de la stature et de l'histoire intime de son héros, mais aussi à cause des choix esthétiques de Berliner : rejetant toute chronologie, le film propose des raccourcis, des répétitions et des associations soutenus par un montage virtuose qui trouve son rythme dans la « musique » d'une machine à écrire. Et, comme aime à le rappeler le cinéaste, il y a de



multiples Alzheimer : ici, c'est de l'Alzheimer du poète dont il est question, de celui qui déclare si magnifiquement : « I have no night of what I knew in the morning ». – **Robert Daudelin**