

Room for a Man de Anthony Chidiac

Gérard Grugeau

Number 185, December 2017, January 2018

2017 – Bilan et découvertes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87201ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Grugeau, G. (2017). Review of [*Room for a Man* de Anthony Chidiac]. *24 images*, (185), 32–32.

ROOM FOR A MAN de Anthony Chidiac

Premier film d'un jeune réalisateur libanais, *Room for a Man* était présenté en première mondiale aux RIDM, où il a remporté le grand prix de la compétition internationale. Un regard tout à fait singulier, fait de détresse inquiète et de révolte rentrée, habite cette œuvre hybride qui tient à la fois de l'autofiction, du documentaire et de l'essai expérimental. Jouant volontiers de la métaphore, le film s'apparente à un chantier de (re)construction intime où un jeune garçon dit sa difficulté d'être dans un pays où le regard social importe plus que l'amour familial. Narré par une voix off féminine, le film d'Anthony Chidiac brouille non seulement toutes les frontières formelles, mais aussi celle du genre. Qu'est-ce qu'être un homme aujourd'hui au Liban alors que l'on se sent différent des autres (homosexuel en l'occurrence) et constamment nié dans son identité profonde par l'entourage? Ce récit de tous les déchirements où rôdent les fantômes familiaux, le cinéaste le conte essentiellement à partir de la chambre de son enfance, lieu claustrophobe du repli sur soi et, bien-tôt, boudoir baroque d'une adolescence rebelle. Une porte condamnée dominant sur le balcon symbolise l'appel vers une libération intérieure qui passera, notamment, par la quête du père (en Argentine) et d'un passeport étranger, seul garant d'un improbable exil.

Le thème de l'exil est l'un des autres fantômes du récit. Dans sa partie plus documentaire, *Room for a Man* dresse le portrait de jeunes ouvriers syriens déplacés par la guerre qui effectuent des travaux dans la chambre tout en s'interrogeant sur leur avenir incertain. De là naît l'une des plus belles séquences du film, nimbée d'homoérotisme où, dans une carte géographique improvisée



à même un mur, le réalisateur et un des jeunes garçons se projettent et rêvent de se perdre. La mise en scène rigoureuse d'Anthony Chidiac multiplie les plans avec portes et fenêtres où s'inscrivent les cicatrices intérieures, en écho aux cicatrices des corps. Scindés souvent comme des diptyques ou des triptyques, illustration d'une unité perdue et à (re)construire (toujours l'idée du chantier), les plans racontent le morcellement d'une âme tourmentée. Plus largement, on peut peut-être aussi voir ici la métaphore d'un pays pétrifié dans l'attente après la destruction. À la fin du parcours, le réalisateur nous apparaît soudain à bord d'un train argentin, vision fugace et émouvante d'un jeune homme en route vers son destin, silhouette à la fois fiévreuse et confiante, prête à se perdre dans les territoires fictifs du cinéma, le pays-refuge à habiter. — **Gérard Grugeau**

WESTERN de Valeska Grisebach

Plus d'une décennie après l'acclamé *Sehnsucht* (*Désir(s)*, 2006), Valeska Grisebach nous revient avec un troisième long métrage, élaboré suivant une méthode de travail qui lui est chère: un tournage collaboratif à travers lequel le canevas de départ sera modelé au gré des acteurs, tous non professionnels, et ce de façon à ce que les frontières entre fiction et réalité s'amenuisent jusqu'à presque s'estomper. La cinéaste allemande rejoint ainsi ce qu'a pu faire



Stéphane Brizé dans *La Loi du Marché* en 2015 (un seul acteur professionnel, Vincent Lindon, entouré d'interprètes incarnant leur propre fonction), avec cette volonté de réalisme social à la fois radical et humaniste. Le Western apparaît alors moins comme un exercice de style qu'un moyen de questionner le destin d'une région à travers un individu. Autrement dit, interroger la balkanisation tout en explorant la construction identitaire masculine, avec ce qu'elle peut impliquer au niveau des rapports de pouvoir (les chevaux et les femmes comme monnaie d'échange principale), puis en abordant le mythe, non pas celui de la conquête de l'Ouest, mais plutôt celui, factice car mouvant et tendu, de l'Europe du Sud-Est, aux prises avec de constants conflits ethniques et religieux. Dans la même logique de réappropriation des codes du

genre, la figure d'un ancien légionnaire se substitue ici à celle du cow-boy solitaire Meinhard (Meinhard Neumann, livrant là une prestation grandiose), dont on ne saisira jamais grand-chose, si ce n'est son ambiguïté constante. On sait d'où il vient, on ne sait pas vraiment en revanche où il va, tour à tour héros et anti-héros fordien, du John Wayne du Western de l'âge d'or (*Stagecoach*, 1939) à celui du Western crépusculaire (*The Man Who Shot Liberty Valance*,

1962). Une dimension très erratique du personnage que le montage de Bettina Böhler vient justement renforcer, notamment lors de cette ellipse temporelle montrant d'abord Meinhard déclarer que la violence n'est pas son truc, pour le voir finalement dégainer son cran d'arrêt dans la scène suivante. Aussi changeante que la moralité de Meinhard, la nature sauvage est ici souveraine, tantôt lumineuse et enveloppante, tantôt sombre et menaçante. La direction photo de Bernhard Keller n'a pas son pareil pour en saisir l'ubiquité et magnifier les paysages de la campagne bulgare, à la fois hostiles et accueillants. Les séquences tournées au clair de lune, tandis qu'apparaissent les premières lueurs de l'aube, sont de ce point de vue d'une beauté particulièrement saisissante. — **Charlotte Bonmati-Mullins**