

Festival du nouveau cinéma Morceaux choisis

Stéphane Defoy et Zoé Protat

Volume 27, numéro 1, hiver 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33422ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Defoy, S. & Protat, Z. (2009). Compte rendu de [Festival du nouveau cinéma : morceaux choisis]. *Ciné-Bulles*, 27(1), 22–29.



Morceaux choisis

STÉPHANE DEFOY – ZOÉ PROTAT

Du 8 au 19 octobre dernier se déroulait à Montréal la 37^e édition du Festival du nouveau cinéma (FNC). Les sections principales présentaient une centaine de longs métrages dont les deux tiers connaîtront une sortie en salle au cours des prochains mois (pour certains, c'est déjà chose faite). Nous avons déjà parlé dans notre numéro précédent des films **Profil paysans : la vie moderne**, **Man on Wire**, **La Mémoire des anges** et **Eldorado**. Vous trouverez dans les pages de ce numéro des articles sur d'autres films présentés au FNC : **Un capitalisme sentimental**, **À l'ouest de Pluton**, **Elle veut le chaos**, **Lost Song**, **Moi qui ai servi le roi d'Angleterre** et **La Frontière de l'aube**. Stéphane Defoy et Zoé Protat ont vu plusieurs autres films durant l'événement. Voici leur point de vue sur ceux qui ont retenu leur attention.

Les Bureaux de Dieu de Claire Simon

Une proposition cinématographique étonnante que **Les Bureaux de Dieu** de Claire Simon. Cette docufiction basée sur les expériences de travail de la réalisatrice, additionnées de témoignages divers, brouille allègrement les limites entre les genres. L'action se concentre en un seul endroit : un centre de planning familial de Paris, lieu d'angoisse et de confidences, mais aussi de découvertes et d'apprentissages. Le mélange étroit entre réalité et fiction est explicité d'emblée par le *casting*, les intervenantes étant interprétées par des comédiennes renommées (Nathalie Baye, Nicole Garcia, Isabelle Carré et Béatrice Dalle) et les patientes par des non-professionnelles. Entièrement consacré au thème de la condition féminine, le film privilégie les sujets de la contraception et de l'avortement abordés à travers des témoignages tantôt touchants, tantôt cocasses, le tout teinté d'une approche engagée « à la française ». À ce titre, certaines répliques des personnages se rapprochent dangereusement du slogan militant. Le film aborde néanmoins de manière lucide et fine certains problèmes liés à l'immigration maghrébine en France, notamment l'inévitable question de la virginité. Formellement, **Les Bureaux de Dieu** s'apparente beaucoup au documentaire, et ce de façon très terre à terre. Les séquences

de confessions sont filmées en alternance champ/contrechamp et l'essentiel du film, pour ne pas dire sa quasi-totalité, se résume dans son propos. Le discours étant ici essentiel, c'est lorsque son intérêt s'épuise que se font ressentir longueurs et redondances. Certaines séquences intimes, présentant des moments plus personnels de la vie des intervenantes au bureau, permettent au film de respirer en évitant l'alignement de têtes parlantes; cependant, force est de constater que leur pertinence ne semble pas toujours aller de soi. Le titre du film introduit néanmoins une poésie très juste, appuyant de façon joliment imagée l'importance des institutions décrites par le film. (Z. P.)

Everybody Dies But Me de Valeria Gai Guermanika

Noire chronique russe de l'adolescence contemporaine, **Everybody Dies But Me** est un film-choc d'une sobriété exemplaire. Dès la première scène, le récit est elliptique, sans mise en situation ni explication psychologisante. Nous suivons trois jeunes filles, « amies pour la vie », au cours d'une semaine de classe ordinaire. Le spectateur comprend rapidement que le prétexte principal de l'action (l'organisation d'une fête dansante) sera le catalyseur de toutes les angoisses et de tous les excès de ces « inséparables » qui subiront coup sur coup trahisons, humiliations, initiations et violence. Face à cette réalité montrée sans fard, la caméra à l'épaule et l'éclairage naturel scrutent de près les émotions de comédiennes qui, une fois n'est pas coutume, affichent clairement l'âge de leurs rôles. Les personnages de Katya, Zhanna et Vika apparaissent ainsi crus et troublants, constamment à cheval sur la très mince ligne séparant la petite fille de la femme. Les fous rires innocents, les bravades aux professeurs et les collections de bonbons colorés se jumèlent ainsi étroitement à la première cuite et à la violence familiale, composant une palette oppressante de la jeunesse. Valeria Gai Guermanika, une cinéaste de 24 ans qui réalise ici son premier long métrage de fiction, partage de nombreux points communs avec l'univers et l'approche des frères Dardenne. Elle a également une manière particu-

lièrement percutante de traiter la violence et les tensions en milieu scolaire. Le début du film, quasi insignifiant, bascule rapidement vers une tension constante qui teinte la banalité de pur drame. Ces sensations oppressantes se confirment lorsque la fameuse danse de l'école devient le cadre d'événements tragiques, d'une intense violence « ordinaire ». Très simple mais d'une puissance peu commune, **Everybody Dies But Me** propose un portrait d'une jeunesse désenchantée qui hante durablement l'esprit. (Z. P.)

JCVD

de Mabrouk El Mechri

En provenance de Belgique et second opus du réalisateur Mabrouk El Mechri (**Virgil**), **JCVD** constitue un grand plaisir coupable. Le film semble à première vue un piège qui risque à tout moment de se refermer sur son auteur. Le canevas de base a été utilisé à maintes reprises : récupérer l'aura d'une vedette populaire sombrant dans l'oubli et utiliser son passé tumultueux comme assises d'une comédie semi-biographique. Au centre du projet, le musclé Jean-Claude Van Damme, star hollywoodienne de films de combats des années 1990. Criblé de dettes, pris malgré lui dans une bataille juridique pour la garde de sa fille, l'acteur sur la pente descendante retourne dans sa Belgique natale afin de reprendre son souffle. Malheur lui en prit : le bureau de poste où il se trouve momentanément est le théâtre d'un braquage avec prise d'otages.

La réussite de **JCVD** repose évidemment sur les épaules de l'acteur vedette qui se livre ici sans pudeur, tout en parvenant à se moquer de sa propre déroute. Cette mise en abîme est savamment orchestrée par El Mechri qui réussit à trouver le juste équilibre entre polar haute tension et réflexion sur le statut de star. À cet effet, on peut lui reprocher d'en mettre un peu trop quant à l'idolâtrie démesurée que cultivent la plupart des personnages secondaires envers un Van Damme qui ne demande qu'à se retrouver enfin seul. En revanche, le choix de maintenir constamment la caméra en mouvement accentue la frénésie, autant à l'extérieur du bureau de poste, où la foule se presse, qu'à l'intérieur de celui-ci où le *hold-up* prend des tournures inattendues. De plus, l'image décolorée, empruntant des teintes sépia combinées à certains choix vestimentaires pour les truands, rappelle étrangement les thrillers américains des années 1970 (les films de Sidney Lumet ou les premières œuvres de Martin Scorsese, en particulier). Ce film enlevant et, somme toute, amusant vaut également le déplacement pour une séquence hallucinante où la vedette belge, s'adressant à Dieu, se lance dans une tirade culottée qui prend la forme d'un bilan audiovisuel de son existence. Cette scène marquante, qui d'emblée fait rire, laisse finalement l'auditoire pantois et dubitatif. Au bout du compte, cette œuvre tragicomique offre 90 minutes de bonheur avec un Jean-Claude Van Damme qui, pour une fois, campe un rôle consistant. (S. D.)



Les Bureaux de Dieu de Claire Simon, *Everybody Dies But Me* de Valeria Gai Guermanika et *JCVD* de Mabrouk El Mechri

Nés en 68

d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau

Spécialiste de la comédie musicale acidulée, le tandem Ducastel-Martineau se lance aujourd'hui dans une grande fresque de l'histoire récente. À la manière de la saga italienne **Nos meilleures années** (Marco Tullio Giordana, 2003), **Nés en 68** a l'ambition de relater les 40 dernières années de la société française à travers les tribulations d'une famille, installant ainsi des événements historiques réels au sein d'une trame narrative fictive — d'ailleurs d'un romantisme plutôt outré. Le film propose un grand

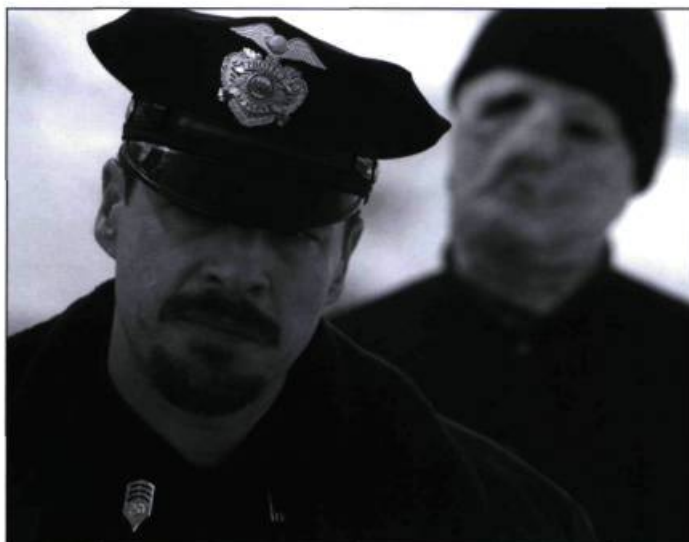


Nés en 68 d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau

fourre-tout de faits et de questions qui, souvent, ne font que passer à toute vitesse : mai 68 bien sûr, mais aussi la guerre d'Algérie, le service militaire, l'avortement, le mouvement hippie, l'homosexualité, le sida, la montée de l'extrême droite, les sans-papiers et l'agriculture bio... Dans un récit très classique, mais toujours enlevé et où l'on ne s'ennuie jamais, ces différents éléments se révèlent parfois finement intégrés (le drame du 11 septembre 2001 se retrouve ainsi jumelé silencieusement à la joie d'un amour), parfois exposés de manière nettement moins subtile. Lorsqu'ils versent dans le démonstratif et l'explicatif, les situations et les dialogues enlèvent beaucoup de naturel à l'ensemble en tentant d'introduire un propos par trop didactique dans la bouche de personnages souvent typés. Le format du film peut également faire penser à une série télévisée tronquée qui exposerait beaucoup tout en manquant cruellement de profondeur. Au final, **Nés en 68** comporte aussi bien les qualités que les défauts inhérents à son genre : des personnages attachants et émouvants qui semblent ne jamais vieillir d'une ride; de grands élans romanesques aussi palpitants qu'émphatiques; l'impression d'une nostalgie complaisante vis-à-vis des idéaux des *baby-boomers*, malgré la présence du regard critique de la nouvelle génération. (Z. P.)

Surveillance de Jennifer Lynch

Avec **Surveillance**, Jennifer Lynch (**Boxing Helena**) élabore une révélation finale pour le moins surprenante et délicieusement morbide. Résumons-en brièvement l'intrigue. Deux agents du FBI débarquent dans un bled pourri afin d'enquêter sur une tuerie perpétrée par une bande de cinglés. Trois survivants de ce carnage, un policier zélé, une droguée disjonctée et une gamine de huit ans, subissent un interrogatoire simultané grâce à un dispositif vidéo. L'intérêt de ce second long métrage de la jeune réalisatrice réside d'abord dans les divergences de points de vue



Surveillance de Jennifer Lynch

des survivants d'un événement raconté par des *flash-back* superbement mis en images — le film a été tourné dans les plats pay-sages de la Saskatchewan — où la variété des cadrages apporte une touche visuelle originale. Très lynchienne dans son traitement de même que sur le plan du travail plastique (on pense à **Twin Peaks** et à **Lost Highway**), la fille de David Lynch pousse l'audace jusqu'à reprendre l'acteur fétiche de son père, Bill Pullman, qui forme avec Julia Ormond un couple peu recommandable. Avec ses personnages obscurs campés par des comédiens jouant à fond la caricature, surtout dans l'exagération des dialogues, **Surveillance** rend hommage aux films de séries B. Maniant l'humour scabreux avec dextérité, la réalisatrice plonge sans ambages dans le lugubre et le sordide. Toutefois, son procédé d'interrogatoires croisés devient rapidement lassant et c'est par une pirouette scénaristique de haute voltige qu'elle enclenche un épilogue complètement tordu et joyeusement déviant. Thriller sanguinolent, **Surveillance** procurera un plaisir certain à qui ne prend pas cette fable amoral au pied de la lettre. Une lecture au second degré s'impose. (S. D.)

Tokyo Sonata de Kiyoshi Kurosawa

Kiyoshi Kurosawa est l'un des cinéastes nippons qui a le plus contribué à renouveler le cinéma d'horreur. Spécialisé dans le *Kaidan Eiga*, fiction japonaise mettant l'accent sur des morts revenant hanter leurs proches, le cinéaste a longtemps mis en scène des fantômes faisant irruption dans le monde des vivants dont les personnages angoissés et instables étaient en rupture avec leur mode de vie. Après les révélations que furent **Cure** (1997), **Seance** (1999) et **Kairo** (2000) suivies d'un passage plus ou moins réussi dans l'univers de la double identité (**Doppel-ganger**), le réalisateur japonais s'était empêtré, en 2006, dans un essai abscons et désagréablement « auteuriste » intitulé **Loft**.



Tokyo Sonata de Kiyoshi Kurosawa

La réception plus que favorable de **Tokyo Sonata** à Cannes, dans la section Un certain regard, semble marquer la fin de l'intérêt de Kurosawa pour le genre fantastique. Cette fois, les spectres laissent place à l'histoire d'une famille ordinaire dont les liens se désagrègent lentement sous nos yeux. La première image du film est à cet égard éloquent : devant l'approche d'une imminente pluie diluvienne, une mère, occupée à des tâches ménagères, s'empresse de fermer les fenêtres. Mais il est trop tard car les premiers symptômes d'un bouleversement majeur ont déjà fait irruption au cœur du logis. L'élément déclencheur de l'intrigue prend alors la forme du licenciement inattendu du père qui tient à tout prix à garder la mauvaise nouvelle secrète afin d'éviter la honte. Chronique sociale d'un éclatement familial annoncé, **Tokyo Sonata** étale avec soin les conflits générationnels qui surgissent lorsque le chef de famille perd le contrôle de sa propre destinée. Le film évoque également l'importance du travail, de l'honneur et de la fierté, considérés comme autant de facteurs de réussite dans la société nippone. Dans cet univers, le père sans emploi n'a d'autre choix que de continuer à se lever tous les matins et de faire semblant d'aller au boulot. Le constat d'échec est d'autant plus cruel qu'il finit par partager ses repas à la soupe populaire avec des sans-abris (les séquences les plus réussies du film). Kurosawa poursuit ici sa réflexion sur les travers de la société japonaise aveuglée par la performance et incapable de freiner l'éclatement de la cellule familiale. Ce thème est récurrent dans la filmographie du réalisateur. Le ton est pessimiste à souhait, mais grâce à de magnifiques plans dans lesquels évoluent des comédiens offrant une interprétation nuancée — la performance toute en retenue de Kyoko Koizumi, dans le rôle de la mère de famille, est digne de mention —, le réalisateur dépasse la représentation des nombreux malheurs qui s'acharnent sur les personnages pour offrir une œuvre sensible et douloureuse. Malheureusement, la dernière demi-heure du film s'enfonce dans un ridicule consommé alors que le cinéaste fait subir à ses protagonistes des mésaventures



Zift de Javor Gardev

incohérentes avec le reste du récit. La mise en scène, jusque-là rigoureuse et servant une intrigue nuancée, s'embrouille dans l'invraisemblable. Rarement un cinéaste de talent aura-t-il gâché la sauce de si fâcheuse façon ! (S. D.)

Zift de Javor Gardev

De Bulgarie — pays qui se fait rare sur nos écrans — arrive **Zift** de Javor Gardev. Ce film qui a l'avantage de se tenir loin des clichés trop souvent associés à sa cinématographie nationale (ruralité, misérabilisme, etc.) propose au contraire un sujet urbain au rythme soutenu, filmé nerveusement dans un noir et blanc majestueux. Son récit rocambolesque prend pour point de départ un prisonnier des geôles staliniennes qui, libéré, doit affronter ses anciens truands de compagnons afin de tenter de faire la lumière sur un cambriolage raté. Très littéraire et ponctué d'une voix *off* récurrente, le film assume ouvertement ses multiples références au film noir : personnages troubles, femme fatale, crimes crapuleux et dialogues ironiques. Ne tirant parti d'aucune assise historique ou sociale, **Zift** est une variation sur le genre très codifié du film policier qui tourne rapidement à vide. Affichant clairement sa volonté de provoquer, l'intrigue s'engluie dans un humour vulgaire et une accumulation de métaphores douteuses qui ne parviennent pas à racheter un scénario d'un intérêt limité. Au final, le film ne réussit qu'à ennuyer malgré une mise en scène inventive qui multiplie les plans ingénieux et les séquences virevoltantes. Elles sont malheureusement additionnées d'une accumulation de vitesse, d'effets tape-à-l'œil et de musique tonitruante qui desservent le film. S'il ne parvient pas à masquer son manque de contenu, ce « contenant » clinquant et rutilant pourrait toutefois séduire, l'espace d'un moment, un public avide de découvrir un autre visage d'une cinématographie mécon nue. (Z. P.) ■

COUP DE CŒUR – Valse avec Bashir d'Ari Folman

Mémoires vives

ZOÉ PROTAT

Après l'acclamé **Persepolis** de Marjane Satrapi et de Vincent Paronnaud en 2007, le Festival de Cannes accueillait dans sa programmation de cette année **Valse avec Bashir** d'Ari Folman qui souleva lui aussi l'enthousiasme. Deux animations « pour adultes », cautionnées par leur ton sérieux, ces films partagent également une thématique commune : les guerres du Moyen-Orient vues par la lorgnette autobiographique. Mais les parallèles s'arrêtent là car si **Persepolis** était adapté d'une bande dessinée de Satrapi, le film de Folman présente une approche beaucoup plus inusitée. Objet cinématographique unique, il s'affirme en effet comme un documentaire intime, magnifié par une animation à la fois ultra-réaliste et poétique mettant en scène l'auteur lui-même. Une proposition quasi inédite qui se révèle une grande réussite.

Dès la première séquence, le personnage de Folman se trouve confronté aux méandres de la guerre du Liban, au début des années 1980. Un ami, hanté par des cauchemars, le pousse à se souvenir de cet épisode terrifiant de leur jeunesse, de l'armée, des camps de réfugiés, de Beyrouth en ruine, des massacres, de la peur et de la mort. Immédiatement, Folman réalise que son souvenir des événements est totalement lacunaire. Ces « trous » sont-ils le simple effet du passage du temps ou seraient-ils au contraire provoqués par un mécanisme de défense inconscient ? La mémoire de Folman, alors jeune soldat dont la part de responsabilité dans les violences demeure floue, est-elle à ce point pétrie de culpabilité et d'horreur qu'elle a préféré oublier ? Le film sera désormais voué à l'examen détaillé de cette mémoire meurtrie.

En définitive, le personnage principal de **Valse avec Bashir** n'est ni Folman ni même la guerre du Liban, mais bien la notion de mémoire elle-même dans tous ses aspects troubles, contradictoires et surtout profondément vivants. Le réalisateur rencontre et interroge d'anciens amis et compagnons d'armes, ainsi que quelques intervenants extérieurs (psychologue, journaliste de guerre, politicien). Tous se relayent pour étayer une vision protéiforme et paradoxale de faits historiques vécus — et assimilés — de l'intérieur : le film prend



ainsi à bras-le-corps les nombreuses questions entourant la mouvance de l'histoire confrontée à la mémoire. Par un profond et mystérieux mélange de collectif et d'individuel, de fiction et de réalité, cette histoire « factuelle » se confronte à l'intime et aux images extérieures (cinématographiques, photographiques ou télévisuelles) qui contribuent à la façonner dans l'imaginaire.

De la forme documentaire classique, **Valse avec Bashir** retient les entretiens avec les différents intervenants, filmés de face ou en alternance champ/contrechamp. Le dessin, alors de facture très réaliste, permet de mettre en scène des individus qui, de leur propre aveu, n'auraient pas accepté d'être filmés directement. Folman n'hésite d'ailleurs pas à mettre en cause ses amis et lui-même dans le déroulement d'événements dramatiques. Le film est cependant loin de se cantonner à ces séquences explicatives et tire parti des possibilités créatives infinies qu'offre l'animation, donnant ainsi naissance à des séquences d'une poésie renversante. La mer, si proche de Beyrouth en flammes, occupe ainsi une importance prépondérante : elle devient le cadre de tous les délires, de tous les espoirs, mais aussi de toutes les violences lorsqu'une armée fantastique en émerge inexplicablement au sein des songes de Folman. Cette scène, répétée à plusieurs reprises, agit comme véritable leitmotiv de l'horreur de la mémoire tronquée de l'auteur. Finalement, il demeure impossible de visionner **Valse avec Bashir** sans le souvenir obsédant de cette danse folle exécutée par un jeune soldat sous les tirs conjugués d'amis et d'ennemis : une image paradoxale de lyrisme et d'épouvante, d'une puissance égale à celle du film de Folman. ■

Amour pudique post-traumatique

STÉPHANE DEFOY

Les films en provenance de la Thaïlande constituent certainement les plus belles surprises des dernières années. Des auteurs inspirés, tels que Apichatpong Weerasethakul (**Tropical Malady**), Wisit Sasanatieng (**Citizen Dog**) et surtout le talentueux Pen-Ek Ratanaruang (**Last Life in Universe, Ploy**), montrent que dorénavant le cinéma asiatique ne se résume plus au traditionnel triumvirat Chine-Japon-Corée. Le jeune réalisateur Aditya Assarat joint désormais les rangs du club sélect des cinéastes thaïlandais de renom. Son premier long métrage, **Wonderful Town**, nous transporte dans la ville de Takua Pa, cité touristique vidée de ses vacanciers à la suite du tsunami de 2004 qui a fait 8 000 morts uniquement dans cette bourgade située dans la partie sud du pays. Par le regard de son personnage central, Ton, un architecte venu de Bangkok afin de superviser la reconstruction d'un hôtel de luxe en bord de mer, Assarat observe minutieusement la population locale se remettre tant bien que mal de la tragédie.

Servi par de gracieux travellings latéraux et des plans fixes très étudiés, **Wonderful Town** s'intéresse d'abord aux prémises d'une passion amoureuse entre Ton et la tenancière d'un hôtel désert. Langoureuse à souhait et terriblement stylisée, cette chronique postapocalyptique d'une idylle discrète repose sur de magnifiques images d'un lieu immobilisé entre le bord

de mer et le flanc des montagnes, évoquant avec finesse l'indicible, les sentiments invisibles à l'œil nu. Par petites touches, une relation entre deux êtres prend forme et rappelle la pudeur tout asiatique dont regorgent les œuvres les plus marquantes du Taïwanais Hou Hsiao Hsien (**Three Times, Millenium Mambo**) et, dans une certaine mesure, du Hongkongais Wong Kar-Wai (**In the Mood for Love, 2046**). De plus, Assarat tire avantage d'un hôtel désuet — lieu principal où se déroule l'intrigue — pour offrir des scènes d'une poésie empreinte de mélancolie. Il montre qu'à la suite de la catastrophe ayant décimé une population entière, la vie, plus forte que tout, finit par renaître.

En revanche, un sentiment d'incertitude est perceptible dans ce tableau bucolique, les survivants du tsunami ayant peine à se relever, encore engourdis par les effets de la vague meurtrière et figés par cette odeur de mort qui s'incruste dans l'air ambiant (on perçoit l'influence de Ratanaruang sur les ambiances que tente d'installer le réalisateur). Les espaces publics sont étrangement inhabités, laissant toute la place aux fantômes du passé et à leurs souvenirs. Loin de l'activité incessante de la ville, le jeune architecte se satisfait de ces lieux délabrés; une séquence splendide le montre errant dans une maison abandonnée dont les restes témoignent d'une existence passée. Dans ce décor dépouillé évoquant chagrin et douleur contenue, l'étranger personnifié par Ton s'abandonne à la nostalgie de ses propres souvenirs. À son image, le spectateur se laisse bercer par cette atmosphère hautement méditative qui se termine sur une finale inattendue alors qu'un malfrat sans ambition — la fascination des cinéastes d'Asie pour les gangsters sans foi ni loi refait ici surface — vient assombrir le tableau, tout en ajoutant une touche de tension au film. **Wonderful Town** est une œuvre étrange, délicate et sensuelle (par moments complètement hypnotique) où il fait bon se laisser imprégner par la moiteur de l'été. ■



COUP DE POING – *Afterschool* d'Antonio Campos

Enjeux parascolaires

STÉPHANE DEFOY

Les films sur des adolescents en milieu scolaire ne datent pas d'hier. Il y en a eu de tous les genres (*Breakfast Club*, *Dead Poets Society*, *American Pie*, etc.). Ce n'est qu'à la fin des années 1990 que ce type de film acquiert ses lettres de noblesse en prenant le parti pris du réalisme afin de traduire le mal-être qui caractérise les adolescents. Des cinéastes américains indépendants tels que Larry Clark (*Kids*, *Bully*) et Gregg Araki (*The Doom Generation*, *Mysterious Skin*) ont largement contribué à approfondir cette réflexion. Mais c'est Gus Van Sant qui a porté le coup le plus tranchant avec son glacial et pénétrant *Elephant* (2003), inspiré de la fusillade au lycée de Columbine en 1999.

Sans réinventer la roue, le jeune Antonio Campos (24 ans) peut se vanter de proposer, avec *Afterschool*, une œuvre qui fascine autant qu'elle déstabilise. Ce premier long métrage du réalisateur américain s'intéresse à la vie de Robert (Ezra Miller, formidable de retenue), élève brillant mais fragile qui fréquente un collège privé bien en vue de la côte est américaine. Peu doué pour les sports et peu enclin à fraterniser avec ses camarades de classe, Robert a pour meilleur ami son ordinateur grâce auquel il glane sans arrêt des images pornographiques et des vidéos de mauvais goût (morts filmées en direct, batailles violentes entre jeunes filles, etc.). Fasciné par l'utili-

sation de la caméra, il monte un projet audiovisuel qui le conduit à filmer par inadvertance la mort par *overdose* de cocaïne des populaires et délurées jumelles Talbert. L'univers de Robert bascule alors, ainsi que celui de la prestigieuse institution.

Derrière le vernis d'une jeunesse exemplaire au comportement en apparence édifiant, *Afterschool* s'attaque de manière frontale aux troubles de l'adolescence, tout en exposant les tares d'un système d'éducation traitant avec hypocrisie — la direction refuse de s'attaquer aux causes réelles du décès des Talbert pour préserver intacte l'image de l'institution — les problèmes auxquels il est confronté. Ne cédant jamais à la facilité, Campos aligne les plans fixes même lorsque les protagonistes bougent et circulent, à l'intérieur comme à l'extérieur du cadre. De plus, le réalisateur joue efficacement des différents formats que lui offrent les nouvelles technologies. Il varie les points de vue grâce à l'utilisation de la caméra 35 mm tout en insérant au passage des images en vidéo numérique de même que des séquences captées par cellulaire ou prises sur Internet.

Dépassant *Elephant* en ce qui a trait à l'évocation des ressentiments et des multiples craintes propres à l'adolescence (la pression parentale, le désir sexuel, le sentiment de rejet, le malaise face aux changements physiques, etc.), *Afterschool* s'emploie à décortiquer toutes les fissures d'un milieu supposément tissé serré qui se targue de former l'élite de demain. Contrairement au film québécois *À l'ouest de Pluton*, un autre long métrage portant sur les aléas de l'adolescence, le film de Campos dépasse le simple portrait en maniant une intrigue qui progresse dans une violence sourde camouflant une inquiétante détresse psychologique. Par la précision de sa mise en scène et par son refus d'inscrire dans le récit des passages atténuant le sentiment qu'une bombe à retardement a enclenché son inéluctable décompte, *Afterschool* est une œu-



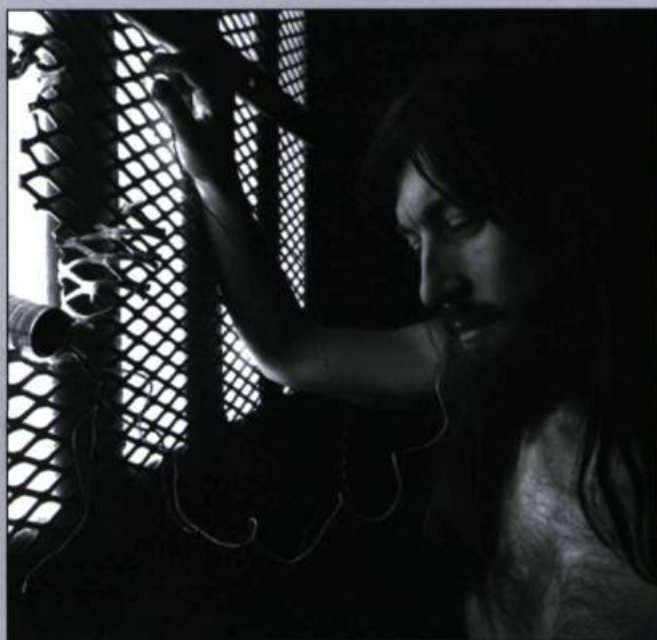
COUP DE POING – *Hunger* de Steve McQueen

Magistrale agonie

ZOÉ PROTAT

Aussi magnifique qu'insoutenable, le premier long métrage du Britannique Steve McQueen arrive auréolé de la prestigieuse Caméra d'or du dernier Festival de Cannes. Inspiré de faits réels, **Hunger** relate les six dernières semaines de la vie de Bobby Sands, terroriste de l'IRA écroué en Irlande du Nord au début des années 1980. Malgré son fondement historique, le film s'éloigne autant que possible de la dramatisation classique en soumettant une proposition formelle d'une sobriété extrême. Presque sans dialogue, divisé en trois parties distinctes aux cadres généralement fixes, **Hunger** affiche d'entrée de jeu des partis pris stylistiques rigoureux qui révèlent un cinéma singulier et exigeant, tout en réussissant à échapper aux pièges de l'hermétisme.

Débutant sur un mode calme, presque doux, **Hunger** instaure cependant une tension constante figurée par des détails subtils. Constamment plongées dans l'eau glacée, les mains mutilées d'un gardien de prison servent d'introduction à de nombreuses séquences descriptives de la vie carcérale, celle du pénitencier de Maze où sont détenus les militants républicains. La première partie du film est ainsi consacrée à un portrait clinique de leurs conditions de détention insoutenables. Il est question d'interrogatoires, de parloirs, d'attente et d'ennui, mais aussi de passages à tabac en règle par les gardiens, de séances de torture, de conditions sanitaires abominables et de mépris généralisé : autant d'éléments constituant le quotidien de détenus qui réclament sans relâche le statut « privilégié » de prisonniers politiques, sans cesse refusé par Londres. Ils protestent symboliquement en refusant de porter l'uniforme réglementaire (« no wash and no blanket strike »), sans succès. C'est alors qu'entre en scène l'argument principal du film, une grève de la faim instaurée par le meneur, Bobby Sands. Ce fil narratif, aussi ténu soit-il, est introduit par un long plan-séquence fixe d'une vingtaine de minutes, d'ailleurs la seule scène « explicative » du film. Porté par le rugueux accent irlandais, le dialogue entre Sands et son interlocuteur, un prêtre catholique, se fait alors mitraillette : il est décidé qu'un à un, les corps des prisonniers deviendront leur dernier recours de protestation, jusqu'à la mort.



La dernière partie du film, davantage épurée encore, est entièrement consacrée à l'agonie de Sands. Il n'est alors plus question de discuter de la moralité de son action militante, mais bien d'assister à la mort d'un homme en direct sur grand écran. Rien ne nous sera épargné de l'horreur de cette mort programmée, la caméra repoussant sans répit les limites de la décence. Paradoxalement, le tout demeure d'une pureté sans faille. Si l'exposition de la déchéance physique d'un homme ne peut que choquer, le traitement de l'image et du corps rappelle ici l'imagerie christique, transformant **Hunger** en un opéra funèbre d'une grande violence visuelle, mais aussi d'une douloureuse beauté. Le regard de la caméra épouse l'altération inéluctable des sens de Sands pour procurer des effets vertigineux de délire, de brouillages et de plongées dans la mémoire, toujours mesurés, jamais outranciers. C'est d'ailleurs dans ces moments que l'émotion la plus forte surgit et nous submerge, la sobriété du film ne constituant pas un obstacle, mais la faisant au contraire éclater de manière encore plus intense. À ce titre, la performance de Michael Fassbender dans le rôle principal, d'ailleurs récompensé par le prix d'interprétation du Festival, force l'admiration.

Hunger est un film au cordeau, d'un dépouillement achevé, dans lequel les éléments de contextualisation cèdent rapidement le pas à un concentré de ressenti brut d'une grande efficacité. Grâce à la puissante émotion qu'elle dégage, cette œuvre à la maîtrise impressionnante parvient à transcender la froideur du simple exercice de style. Du grand cinéma de forme et de contenu, d'expérimentation et d'humanité. Un film grandiose et terrible sur la souffrance humaine. ■