

## 24 images

24 iMAGES

## 2014 en dix textes

---

Numéro 171, mars-avril 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73564ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

(2015). 2014 en dix textes. *24 images*, (171), 34-43.

---

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# Laisser le vent se lever

par Marie-Claude Loisele

Faire le point sur une année, c'est pour moi chercher sous la surface d'un cinéma « de qualité » les films qui ouvrent de nouveaux sentiers, plus proches de la piste des nomades que d'un tracé définitif. Il m'est impossible de parler de ces films-là sans tenir compte de ceux auxquels ils répondent, si l'on veut bien encore considérer le cinéma comme le lieu de rencontres et non comme une constellation de constructions autarciques où chacun cherche à briller. Dès lors, on ne peut que se demander ce que représente tel ou tel cinéaste dans le vaste ensemble de la production actuelle. Quelle vision sous-tend ses films et par quels moyens, sachant que toute création est non seulement la création d'un monde mais aussi *du monde* : elle participe à la construction du rapport que nous entretenons avec lui.

Partant de là, il ne s'agit plus de juger les films à distance, mais de l'intérieur. Nous laissent-ils une place pour nous glisser justement, à l'intérieur ? Nous offrent-ils un espace ouvert à tous les vents au milieu d'un cinéma si peu venté, où tant de films (la plupart) apparaissent fermés sur eux-mêmes, cadencés. Tant de ces films partout célébrés n'ont pas plus besoin de nous que nous avons besoin d'eux. Films forteresses, films machines aux dispositifs bien huilés, efficaces à souhait, n'exposant rien d'autre que leur mécanique et leurs stratégies narratives. Et je pense à *Mommy*, mais aussi à *Sommeil d'hiver* qui, sous la beauté « à couper le souffle » de ses cadres, cache un cinéma (officiel) engoncé dans la certitude de son importance, à l'image de cette bourgeoisie figée, fatiguée dont Ceylan fait le portrait, ne parvenant plus à être partie prenante du monde. Ce n'est certainement pas par hasard que le cinéaste a choisi de placer ses personnages en autarcie, dans un lieu retiré de ce qui agite la Turquie actuelle, pas plus que Dolan, qui enferme ses trois personnages dans une intimité carcérale et dans ce fameux cadre carré (dont on a fait si grand cas) pour les bombarder de champs-contrechamps sans imagination. Mais c'est dès lors le spectateur qu'il emprisonne, qu'il cloue sur place et tétanise par le déversement torrentiel et survolté de paroles et d'émotions primaires. Véritable

tank lancé à l'assaut « du public », il intime celui-ci de le suivre inconsidérément, de se laisser séquestrer dans cette citadelle où aucun dehors n'est possible, où l'altérité devient la menace suprême.

Ce sont précisément ces forteresses-là et leurs systèmes verrouillés que Godard dynamite film après film. Plus que jamais avec *Adieu au langage*, ce prodigieux inventeur de formes, ce créateur qui semble incarner à lui seul le cinéma tant sa capacité de renflammer ses forces vives est illimitée, ébranle notre rapport à l'image en s'emparant des possibilités de la 3D, non pour augmenter l'effet de réalisme, mais pour mettre en évidence le caractère fabriqué de toute image. Il nous rappelle une fois de plus que tout est une question de rapports : entre une image et une autre, entre un homme et une femme, entre la lumière et un lieu, un visage...

S'il est un autre film qui explore les possibilités de mises en rapport, c'est bien *Room Tone* de Céline Baril. Film vertigineux et entêtant, il tisse un vaste réseau de sens, de pistes, de résonances qui orchestre le choc entre des images attrapées à la volée dans une quinzaine de villes américaines et un chœur de voix tirées du cinéma américain, mêlées à celle de Martin Luther King (prononçant son fameux discours « I have a dream »). Ce qui se révèle ici, c'est le gouffre de misère qui, en 50 ans, s'est creusé entre ce rêve de justice et d'égalité et sa ruine actuelle. Le bruit de fond (*room tone*) qui s'y propage, lancinant, étouffé, est celui d'une société défaite et hagarde, profondément schizophrène.

Autre film exploitant les collisions explosives : *Quand je serai dictateur* de la Belge Yaël André. Partant de films de famille glanés dans les poubelles, la cinéaste bricole un récit à demi autobiographique par lequel elle exorcise le suicide de « Georges », son ami de jeunesse. Avec un humour iconoclaste, elle détourne le sens des images afin de tirer à boulets rouges sur une société (belge) mortifère, profitant de tous les jeux d'association pour suggérer ces autres mondes, ces autres vies possibles que, depuis ses années avec Georges, elle n'a jamais cessé de rêver. Cette incursion dans un territoire rêvé étranger à tout principe rationnel est aussi ce qui fait de *Nuits* de Diane Poitras une expérience poétique envoûtante. Film plein d'une grâce évanescence, il rejoint par sa forme onirique un état propre à la nuit, cet autre monde au seuil des songes et de la mort. Et c'est un autre monde de sensations que nous fait rejoindre à sa façon Raya Martin dans *Buenos Noche, España* par une errance étrange et débridée sur fond de téléportation, de rencontre amoureuse hors du temps et de télescopages entre le présent et le passé colonial des Philippines.

Enfin, *Welcome to New York*. La salve d'attaques que le film a déclenchée s'explique par l'acuité redoutable avec laquelle il saisit la monstruosité du pouvoir à travers la chute de DSK, ex-dirigent du FMI. Antidote radical aux loups de Scorsese, Ferrara coupe court à toute fascination. L'arrogante solitude des hautes sphères de la finance, lorsqu'elle est exposée dans sa vérité brute et brutale, n'a plus rien d'ensorcelant. ■

Autre film sans faux-fuyants, *Atlas* d'Antoine d'Agata, dont il est amplement question à la p.15.



ADIEU AU LANGAGE de Jean-Luc Godard

# Un cinéma pour penser un monde (très) malade

par Philippe Gajan



EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTO PORTRAIT d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan

« La mort et le mal nous agressent et nous laissent sans réponse, tout en nous fécondant : il faut que l'impensable soit pensé et lui seul mérite finalement de l'être... »<sup>1</sup>

Marie-José Mondzain

En 2011, le cinéma nous annonçait la fin du monde, l'apocalypse des écritures (*The Tree of Life*, *Melancholia*) et Nanni Moretti abordait dans *Habemus Papam* la question de la fin de la civilisation occidentale dont il dénonçait de manière sublime (et cocasse!) l'effondrement des piliers institutionnels que représentaient jusqu'à présent, selon lui, l'église catholique romaine, la psychanalyse et l'art. Psychanalyste, à son tour, de la société occidentale contemporaine, le grand Moretti avec sa lucidité coutumière délaissait le temps d'un grand moment de cinéma ses cibles habituelles (Berlusconi, l'Italie, la politique) pour un exercice réflexif de haute voltige. Un autre italien, Paolo Sorrentino reprenait de manière plus baroque en 2013 ce thème de l'effondrement des valeurs occidentales dans *La grande bellezza*. De façon plus métaphorique, si c'est possible, la question de la fin du monde et de la guerre civile était abordée la même année par Jim Jarmusch et son très beau chant crépusculaire *Only Lovers Left Alive*, où s'affrontent zombies et vampires. Grand film romantique très fin de siècle pour dire l'épuisement d'un monde et de ses croyances.

En 2014, l'attitude très dandy de Jarmusch nous semble bien loin déjà. Entre *Eau argentée* et *Timbuktu*, ce n'est plus la civilisation occidentale qui est remise en question. La guerre civile est maintenant nommée, même si les stratégies sont bien différentes. *Eau argentée*, *Syrie autoportrait* est un film qu'on attendait depuis longtemps (façon de parler) puisqu'en plus de dénoncer (violemment, frontalement) les atrocités de la guerre en Syrie, de la guerre elle-même, les cinéastes interrogent les images que nous en faisons et notamment leur prolifération et leur réception. Oui, penser l'impensable ou, dans ce cas, se donner (et donc nous donner) les moyens de le penser. *Timbuktu*, diamant noir humaniste, ose une certaine légèreté pour parler de l'intégrisme qu'il traite comme un théâtre de l'absurde. « Quelle connerie la guerre », disait Prévert. Quand

à *Révolution Zedj*, film qui s'est « fabriqué » parallèlement aux printemps arabes, il nous accompagne sur le long chemin d'un road movie à la fois spatial et temporel pour penser ces révolutions, la mondialisation et le contemporain, mais vus depuis l'autre côté de la Méditerranée. Et même si le discours paraît parfois amer, désillusionné, il a l'ampleur d'une véritable réflexion à hauteur du monde.

Plus proche de nous, le film de Rodrigue Jean, prête donc son titre à ce qui traverse et unit pour moi le cinéma de 2014. La guerre civile, c'est aussi les riches contre les pauvres, la faillite du néolibéralisme, la drogue et la prostitution dans Hochelaga-Maisonneuve (le quartier Centre-Sud de Montréal), c'est le trio de *Mommy* en guerre contre l'institution ou *Corbo*, le nouveau film de Mathieu Denis sur le FLQ. C'est aussi mai 68 chez Bonello (motif récurrent s'il en est), le mal chez Dumont, le pouvoir chez Ceylan et la corruption dans *Léviathan*. Alors, choc des civilisations ou guerre civile? Le cinéma a choisi son camp.

Ah oui... René Vautier (*Avoir 20 ans dans les Aurès, Afrique 50*) est mort. Le combattant, le cinéaste, le communiste, le grand humaniste anticolonialiste, est mort. Dans les années 1990, de passage à Montréal, il nous disait que c'était à notre tour, nous plus jeunes (à l'époque...), de mener le combat. Il passait le flambeau. Les guerres, il les a filmées toute sa vie. Bien sûr l'Algérie, mais aussi les luttes ouvrières. Sur la mort d'un ouvrier lors des manifestations et des grèves à Brest en 1950, il a filmé *Un homme est mort* (le titre est emprunté à un poème d'Éluard). Le film a disparu aujourd'hui, mais Étienne Davodeau et Kris en ont fait une bande dessinée. Le combat continue... 📺

1. Entrevue parue dans *Médiapart* le 11 janvier 2015 au lendemain des carnages de *Charlie Hebdo* et de l'hypermarché *cashier*.

# L'âge des possibles

par Gérard Grugeau



L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE de Rodrigue Jean

Partir encore et toujours de Godard chez qui, face à la fatigue du monde, le texte et l'image demeurent un champ de possibles à défricher alors qu'il n'y a plus de langage. Comment continuer à dire ce monde devenu illisible, comment (re)donner à voir, comment renouer avec ce qui est perdu et chercher l'embrasement, parfois avec de nouvelles armes : voilà ce qui a, en quelque sorte, guidé nos choix à l'heure des bilans.

Godard avec son *Adieu au langage* ouvre la marche parce que son cinéma cherche encore aujourd'hui à lier l'homme et la technique (ici, la 3D), à cultiver le souci d'autrui pour défier la déréliction du temps présent. Ce cinéma qui invite à se réconcilier avec l'expérience intérieure pour appréhender le réel, c'est aussi celui de Rodrigue Jean. *L'amour au temps de la guerre civile* est un film d'une intensité sidérante qui accroît notre présence au monde et appelle aux expériences transformatrices sur les ruines d'une société capitaliste marchande aux abois. Cette sidération porteuse d'une « vérité qui aveugle » tient aussi au numérique et à la puissance expressive de ses outils. Puissance qui permet de renouveler les formes, de désacraliser l'art et de travailler dans une autre économie du cinéma comme dans le cas de Pedro Costa qui, avec *Cavalo Dinheiro*, poursuit son étude d'une communauté d'hommes « qui tombent », éternels déclassés d'un empire moribond et d'une révolution détournée. Saluons ici une oeuvre hypnotique sur le Portugal contemporain, qui risque l'abstraction tout en convoquant la mémoire du cinéma pour renforcer l'intensité de la vision.

Godard encore : nécessité de préserver la mémoire historique, comme le fait avec une gravité entêtante Pawel Pawlikowski dans *Ida*, oeuvre à la beauté prégnante, traversée d'une inquiétude douloureuse, où nous est révélée, grâce à deux magnifiques portraits de femmes, l'amnésie volontaire de la Pologne des années 1960 face à l'horreur nazie. Mémoire aussi de l'Histoire en train de se faire

dans l'Ukraine d'aujourd'hui, alors que *Maïdan* de Sergei Loznitsa réinvente la place du spectateur et enregistre en longs plans fixes la ferveur d'un peuple comme entité agissante, qui reprend ses droits sur l'Histoire en retrouvant le sens de la lutte et de la solidarité. Enfin, plongée terrifiante dans le conflit syrien pour Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan qui, dans *Eau argentée, Syrie autoportrait*, affirment non seulement leur désir de recréer du dialogue et du sens dans les décombres du monde, mais questionnent aussi notre rapport aux images en rendant compte, par le biais du *found footage*, d'un déplacement du cinéma à l'heure de la multiplication des écrans et des sources d'information. Ici, on résiste et on tente de contrer le morcellement des territoires et des esprits pour continuer à vivre pleinement dans un monde que l'on espère appelé à renaître.

Renaître, c'est aussi chercher de nouvelles images en filmant *undercover* avec des outils révolutionnaires et trouver un langage visuel adapté à une vision venue d'ailleurs. Dans *Under the Skin*, Jonathan Glazer, artiste multidisciplinaire, livre des séquences hallucinées et des images à la beauté vénéreuse qui restent gravées dans notre imaginaire, tout en magnifiant son actrice Scarlett Johansson en *Body Snatcher* dévoreuse d'hommes qui s'humanise. Renaissance aussi pour Bruno Dumont qui, avec *P'tit Quinquin*, s'empare avec bonheur du format long de la série pour y fondre, sur le mode de la comédie, son univers et son questionnement sur le mal. Dans ce travail de recyclage des codes de la série policière, le cinéaste excelle et signe une oeuvre qui parle comme nulle autre des crispations de la société française. Renaissance aussi de Jim Jarmusch, le dandy à l'éternelle jeunesse, qui dans *Only Lovers Left Alive*, réinjecte du désir dans le cinéma de genre en tissant en virtuose les motifs d'un récit fantastique où des vampires shootés au sang de l'intelligence subversive parcourent les ruines d'un monde zombifié, guetté par le totalitarisme. Renaissance enfin de Pascale Ferran dont le film impur, fragile et fou, veut encore croire à l'âge des possibles et pour le cinéma et pour l'avenir de l'homme. Si le récit fantasque cherche à insuffler de l'étrangeté dans le quotidien en se libérant de la linéarité narrative, il dit aussi le vertige du monde actuel écartelé entre son désir de libération et la tentation de l'autodestruction. Survolant avec une douce poésie des lieux transitoires qui fonctionnent comme autant d'appels de fiction à l'aune desquels nobody/personne peut enfin accéder au statut de « personne » : *Bird People* est le tarmac de la déflagration émotionnelle.

On ne saurait terminer ce survol sans mentionner la grâce absolue du moyen métrage de Sylvain L'Espérance, *Bamako temps suspendu*, dans lequel le cinéaste épouse humblement, en chant et en musique, les sinuosités du temps pour inscrire son film dans « la patiente durée de l'art », selon la belle expression d'Alain Bergala. ■

# Apparences et résistances

par Alexandre Fontaine Rousseau

La tradition d'imposer une narration à l'année qui s'achève apparaît d'autant plus périlleuse en 2014 que les lignes de forces qui traversent celle-ci sont multiples et diverses. Cuvée généreuse en « grands films » aboutis autant qu'en petits films aux défauts parfois aussi passionnants que les qualités d'œuvres plus accomplies, cette année contient peut-être autant d'anomalies que de pistes cohérentes ; et le danger, quand on cherche à tout rassembler, c'est peut-être « d'égarer » quelques œuvres qui méritent mieux que cet oubli auquel les confine le présent exercice.

L'un des plus beaux films de 2014, notamment, est peut-être le plus intemporel : ce *Conte de la princesse Kaguya* d'Isao Takahata, fable d'une troublante simplicité sur la vie et la mort où c'est du mouvement, du dessin lui-même que sourd l'émotion. L'auteur du *Tombeau des lucioles* nous offre un récit qui n'est ni d'hier ni d'aujourd'hui ; un film dont la beauté pure s'inscrit dans une sorte d'éternité qui s'accommode mal des courants et n'entre en résonance avec aucune des histoires que l'on tente d'écrire pour lier les œuvres entre elles.

C'est aussi le cas du film le plus drôle de l'année, l'étrange et fascinant *Réalité* de Quentin Dupieux. Ici aussi, il serait bien difficile de chercher des points communs, d'inventer des fraternités là où de toute évidence c'est la singularité pure qui règne. L'excentricité forte du film de Dupieux demeure d'ailleurs sa plus indomptable qualité. Il la cultive, l'érige en système qui relève du véritable jeu. *Réalité* est un film incroyablement superflu, ce que le cinéaste assume d'ailleurs à un tel point que le geste lui-même devient jubilatoire. Pourquoi faire ce film ? Parce que le cinéma. Parfois, c'est tout ce qui importe.

Si l'excellent *A Most Wanted Man* d'Anton Corbijn entre en résonance avec quelque chose, c'est avec un autre film tristement sous-estimé des dernières années : le brillant *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (2011) de Tomas Alfredson, autre adaptation d'un roman de John le Carré dont la précision d'orfèvre cache une percutante lucidité. Ici, le récit d'espionnage sert par sa complexité intrinsèque à désamorcer les faux-semblants de l'idéologie et de la politique. *A Most Wanted Man* serait plus à sa place au côté du classique de Martin Ritt *The Spy Who Came in from the Cold* (1965) – cette filiation nous rappelant que les différences entre la guerre froide et l'actuelle « guerre à la terreur » sont essentiellement esthétiques.

L'année aura malgré tout été marquée par quelques grands thèmes, à commencer par cette idée qu'il existe un décalage entre la représentation que l'on offre de soi et la réalité, amplifiée par le régime médiatique contemporain. Cette idée est au cœur du *Gone Girl* de David Fincher. L'intrigue abracadabrante, empruntée à un roman de Gillian Flynn, sert essentiellement à soutenir et à amplifier les enjeux d'une mise en scène où chacun joue son propre



ONLYLOVERS LEFT ALIVE de Jim Jarmusch

rôle, s'appliquant à créer une image qui saura correspondre aux attentes préétablies, satisfaire le regard que l'Autre pose sur nous.

De manière plus énigmatique, la même idée sous-tend l'hypnotisant *Under the Skin* de Jonathan Glazer. Objet sibyllin, proposant une relecture évasive des codes de la science-fiction, le film suit le parcours erratique d'une extraterrestre qui séduit et consume des humains en s'appropriant un corps dont l'étrangeté est peu à peu exposée. *Under the Skin* explore la construction d'une l'identité (qui passe notamment par le sexe) en sabotant progressivement le rapport qu'entretiennent l'être et l'apparence, jusqu'à ce que la surface s'estompe totalement pour céder la place à l'ambivalence et l'incertitude.

Finalement, le désir de résister au présent est peut-être le lien qui unit *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson et *Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch, deux cinéastes dont les œuvres respectives fonctionnent depuis toujours en vase clos. Si les vampires mélancoliques de Jarmusch existent en retrait du monde, observant le déclin de la culture humaine avec un mélange de désespoir et de mépris, ils sont pourtant traversés par le contemporain, et d'autant plus sensibles à celui-ci qu'ils le précèdent et lui survivront. La même chose pourrait être dite des protagonistes de *The Grand Budapest Hotel* qui, bien qu'ils ne soient pas immortels, survivent au passage du temps par la transmission des coutumes qu'ils défendent.

« *There are still faint glimmers of civilization left in this barbaric slaughterhouse that was once known as humanity* », affirme Monsieur Gustave (Ralph Fiennes) dans le huitième long métrage de Wes Anderson. Avec *The Grand Budapest Hotel*, la grande histoire s'introduit pour la toute première fois dans le petit univers hermétique du cinéaste américain. Ainsi confronté à la barbarie qui règne par-delà ses propres frontières, le monde d'Anderson assume pleinement son insularité et sa dimension utopique. *The Grand Budapest Hotel* est en ce sens une fable sur le cinéma, qui est parfois le refuge de ceux qui n'appartiennent pas à leur époque. ■

# Des guerres et des contes

par Apolline Caron-Ottavi



INCOMPRESA d'Asia Argento

Parfois l'actualité occupe l'esprit à tel point qu'on ne peut s'empêcher de (re)penser rétroactivement les films en fonction des événements récents. Cela ne change rien aux œuvres qui nous ont marqués, mais celles-ci se mettent simplement à résonner encore un peu plus qu'elles ne le faisaient, certains aspects surgissant en relief, à un moment où l'on est à la recherche avide de sens et d'idées. Ce ne sont pas forcément les grands films qui constituent un palmarès, mais ceux qui ont touché juste et laissé leur empreinte. Quelques motifs communs s'en dégagent inévitablement, d'une façon inédite selon chaque nouveau contexte. Des motifs qui les font se répondre entre eux, mais répondent surtout à nos chimères.

L'enfance, toujours en première ligne. Les enfants pâtissent, pas seulement au sein des guerres et de la misère, mais aussi face à un monde qui a perdu ses repères. Asia Argento, qui l'a compris, donne une descendance aux enfants martyrs du cinéma italien, faisant de son *incompresa* (son « incomprise », qui donne le titre au film, en référence à l'*Incompreso* de Luigi Comencini) une héroïne romantique, coupable dans son innocence, victime d'adultes égocentriques dans un monde où le rêve n'a plus de place. « Je vous ai raconté cette histoire pour que vous soyez un peu plus gentils » : une finale à la naïveté déconcertante, qui nous laisse plus mal à l'aise qu'on ne veut bien l'admettre. Les enfants de *Timbuktu* et de *Sommeil d'hiver*, ceux de Bruno Dumont, tout comme la petite fille de *Réalité* de Quentin Dupieux, se dressent à côté d'elle, subissant les conventions et les transactions absurdes d'une société qu'ils apprennent déjà à rejeter. Pour parvenir à décrypter ce monde, et à le transformer à l'avenir, il faut peut-être renouer avec le conte (c'est-à-dire se représenter le monde, avant de l'affronter), son imaginaire cruel, sa part de merveilleux comme ses désillusions : c'est ce que fait Takahata avec son *Conte de la princesse Kaguya*, aussi sublime que glaçant.

Le rire, malgré tout, et plus que jamais. Rire sans automatisme, rire de façon presque malsaine, de tout, même lorsque l'on n'est pas sûr que nous devrions. C'est le pari de Dumont, qui se met à la comédie

avec *P'tit Quinquin*, chronique au ton décalée du Nord de la France gangrené par les tensions sociales. C'est le pari renouvelé par Quentin Dupieux, dans un film plus ambitieux que d'habitude, *Réalité*, où il pousse à l'extrême son exercice de frustration du spectateur, sa déconstruction par l'absurde d'un monde qui se prend trop au sérieux. Même Wes Anderson donnait cette année une touche encore plus grinçante à son univers enfantin et bigarré, s'inspirant pour *The Grand Budapest Hotel* de Stefan Zweig, et réveillant les spectres de l'Europe, en apparence unie, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

Résister à l'injustice, à l'hypocrisie, à l'obscurantisme. *Sommeil d'hiver*, *Timbuktu*, ou encore

*Léviathan* (Andrei Zviaguinstev)... différentes formes de résistance, à différents endroits, contre différents états de la société, plus morcelée que jamais. Des films qui n'ont au premier abord rien à voir les uns avec les autres, mais qui ont pourtant bien des points communs : des personnages qui refusent de fuir face aux conflits, mais aussi une volonté de ne pas renoncer à l'espoir, à l'amour, et un refus de gommer la complexité des rapports de force entre les hommes, comme de leur humanité respectives ; et la nécessité du dialogue, même sans retour. L'empathie, même sans sympathie.

L'empathie, c'est aussi le sujet de l'étrange film de Jonathan Glazer, *Under the Skin* : l'affirmation d'une conscience dans une créature extraterrestre qui n'est au départ qu'une enveloppe corporelle. Le corps est ici objet de souffrance, d'exhibition, de désir. Mais l'empathie, c'est peut-être aussi finalement le sujet de *Nymphomaniac* (qui continue de nous hanter, malgré tout ce qui peut nous y agacer), autre film où le corps est le vecteur de l'affirmation d'une individualité, coûte que coûte, envers et contre tous. On peut mentionner aussi les corps d'*Atlas* (Antoine d'Agata), entre narcissisme, déchéance et beauté. Des corps qui embrasent l'écran et nous rappellent à l'ordre, dans leur dimension macabre. L'attrait et la répulsion de la chair, mais dans une atmosphère d'horreur et d'hystérie, c'est ce que l'on retrouve dans *Fires on the Plain*, où Shinya Tsukamoto met son propre corps en scène, dans un parcours de survie et de cannibalisme. L'image numérique lui permet ici un nouveau rapport d'immédiateté, une nouvelle fébrilité, un nouveau climat de peur. Il faut encore filmer la guerre, même en 2014.

Et puis, il y a *Eau argentée, Syrie autoportrait*. Le film indescriptible, qui ose les images du sang, de la mort, de la torture, tout en se demandant constamment si le cinéma est possible en pleine guerre civile. C'est le film dont on ne veut pas faire la critique tant le document qu'il constitue laisse muet. Et pourtant, c'est bien du cinéma, du vrai. Les enfants dans Homs assiégé rient devant Chaplin : l'enfance, toujours en première ligne, tente de rire, malgré tout, malgré les corps dans la rue, malgré le silence. Une image de résistance, encore et toujours. ■

# Irréductibles

par André Roy

Il est toujours difficile de dresser un bilan de l'année cinématographique car il est presque impossible d'établir des liens solides et complémentaires entre les différentes œuvres. Chaque grand cinéaste est une solitude, et pour peu qu'il ait tourné quelques films, sa production récente s'affirmera inévitablement comme faisant partie d'une démarche qui le rendra irréductible. C'est qu'elle est alors envisagée comme un idéal de cinéma, un modèle, un paradigme, un prototype.

Ainsi, l'audacieux et sidérant *Journey to the West* de Tsai Ming-liang, ni fiction ni documentaire, mais peinture sensuelle et ballet immobile d'une étrange beauté. D'une puissante émotion, l'incontournable documentaire de Rithy Panh, *L'image manquante*, qui creuse encore et encore la tragédie cambodgienne en renouvelant son approche par la création de figurines d'argile dans l'évocation terrible (faim, endoctrinement, inhumanité, etc.) d'une enfance sous la terreur des Khmers rouges. Le poétique et exigeant, abstrait mais aussi obscur, *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa qui, renoue avec le personnage de Ventura, qui prend ici la place d'un fantôme dans l'histoire post-colonialiste du Portugal, et joue des affects par des images aux couleurs minimales et intenses et des plans qui se croisent et se complètent dans le présent et le passé. Le sombre et incisif *Maps to the Stars* de David Cronenberg qui explore un enfer américain contemporain ravagé par la folie et l'argent. Le monde apparaît ici comme une monstruosité que le parti pris d'indifférence dans la mise en scène et une esthétique volontairement fade rendent plus abominable encore. Mélodrame d'une délicatesse infinie, élégant et mélancolique, *Love Is Strange* d'Ira Sachs nous a beaucoup touché. Le récit parle de l'engagement d'un couple formé de Ben et Georges, déjà âgés, de leur amour qui les aide à affronter les adversités (ils doivent vendre leur appartement et vivre séparés chez des amis). *Tu dors Nicole* de Stéphane Lafleur, lui, enchante. Le cinéaste observe avec un humour triste des jeunes Québécois pris dans la glu du désœuvrement et de l'incommunicabilité, emprisonnés dans leur solitude, échouant dans l'élan de leurs désirs, mais cherchant amour et sens à leur vie inachevée. Entre réalisme et poésie, la vision de Lafleur est douce-amère.

Si des films nous réconfortent sur la pratique de leurs auteurs, il nous faut pour bien les apprécier un *plus* qui viendra d'ailleurs. De l'imprévisible, de l'effolement, des séismes cinématographiques qui nous diront que le cinéma vit et vivra, quels que soient ses genres, ses formes, ses techniques, ses plateformes de diffusion. Des œuvres qui nous déstabiliseront, nous écorcheront, nous laisseront à la fin épuisés mais ravis.

Ainsi, *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard est LE film de l'année. Ce cinéaste n'a jamais hésité à se confronter aux multiples transformations du cinématographe, et le voici qui prend à bras-le-corps la 3D, procédé accusé d'être artificiel et infantilisant. Mais pas pour Godard, toujours à l'affût des techniques dans l'articulation d'un cinéma impur qui doit révéler le monde. Cet « essai d'investigation cinématographique » est un foudroyant commentaire sur l'espèce humaine. Plus mélancolique que jamais, Godard y dit adieu



*MAPS TO THE STARS* de David Cronenberg

aux mots (qui sont des pièges) et aux images (qui se transforment en un fascinant feu d'artifice « psychédélique »). C'est un exercice de méditation, un poème, une cérémonie fastueuse, ténébreuse et alchimique. Oui, Godard dit ici adieu au cinéma, au monde, dans ce film crépusculaire aux couleurs neuves et inoubliables. Godard nous donne l'impression d'entendre ce qu'on n'a jamais entendu et de voir ce qu'on n'a jamais vu. C'est bien ça, du grand cinéma.

Par ses risques narratifs et picturaux, le stupéfiant film britannique *Under the Skin* de Jonathan Glazer nous a conquis. Nerveux, opaque, sensuel, sa narration est diffractée, ses figures sans cesse répétées et son espace-temps aboli. Tout devient ici obsession de désir et de mort; les personnages sont des fantômes sexuels; la réalité se métamorphose en un fantasme. Le cinéma se veut ici un absolu.

Totale a été notre surprise en voyant *Foxcatcher* de Bennett Miller, film hanté par une Amérique trouble (celle de Reagan), au bord de l'anéantissement. À travers le sport (la lutte olympique) et l'argent (la richesse de John E. du Pont), son récit donne à voir un pays inquiétant, dépressif, dévasté, rongé par la paranoïa et le refoulé homosexuel. Malgré son réalisme, c'est presque un film d'horreur. Avec sa plasticité minutieuse et des acteurs formidables (Channing Tatum et Steve Carell), il nous habitera longtemps.

Ne serait-ce qu'à cause de son titre – mais pas seulement! – nous attendions impatiemment *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean. Le film, qui s'inscrit dans la continuité d'*Hommes à louer* et *Épopée*, observe dans la proximité et la promiscuité une tribu de garçons et de filles vivant de la drogue et de la prostitution. Sa matière est pulsionnelle et son filmage, compact, frontal, essoufflant. Le cinéaste construit – comme on ne l'a jamais vu dans notre cinéma – son récit à partir des corps, des sensations, du sexe (surtout homosexuel). L'œuvre se classera certainement comme une des plus fortes de notre cinématographie. 🍿

# « Liberté ! »

par Helen Faradji



BIRDMAN d'Alejandro Gonzales Iñárritu

Faire un bilan de fin d'année, c'est forcément faire des choix. Écrémer. Ne retenir que les films qui ont émergé, chacun à leur façon, au milieu d'un océan toujours plus peuplé (surpeuplé même) d'images et d'idées. Pourquoi ceux-là, alors ?

Si une liste de 10 films peut au premier abord paraître éclatée ou hétérogène, ceux qui ont « fait » cette année 2014 (à l'exception de *Deux jours, une nuit* des frères Dardenne et d'*Ida* de Pawel Pawlikowski qui y trouvent peut-être surtout place pour leur esprit, humaniste et résistant, malgré la droiture du regard du premier et l'élégance glaciale en noir et blanc du second) ont néanmoins un point commun, et pas des plus banal : tous osent l'expérimentation formelle. Tous jouent avec les conventions et limites habituelles de la production et/ou de la création cinématographique, les testant, les déformant ou les contournant pour mieux faire du cinéma un lieu encore vivant, encore inspirant. Tous, en effet, proposent à leurs spectateurs des expériences de cinéma singulières, tant par la position nouvelle et inédite dans laquelle ils les placent que par les avenues (sonores, par exemple) habituellement plus négligées qu'ils explorent.

Bien sûr, *Birdman* d'Alejandro Gonzales Iñárritu se place alors en chef de file de cette « tendance ». Raccordant une multiplicité de plans-séquences d'une fluidité à couper le souffle, entre l'extérieur et l'intérieur du véritable théâtre St-James sur Broadway, il propose au spectateur une expérience radicalement différente du temps, l'y immergeant par ce procédé simple, mais renouvelé de façon bien plus profonde que lorsqu'il l'est artificiellement par toutes les

productions en 3D qui nous inondent chaque année.

Si Iñárritu retravaille l'idée même du temps, Xavier Dolan, lui, réinvente dans *Mommy* celle d'espace, enserrant les visages de ses actrices et de son acteur, en en démultipliant les émotions, dans un format 1.1 dont il teste lui-même la souplesse par un geste de cinéma intensément jubilatoire. *Under the Skin*, de Jonathan Glazer, flirte pour sa part sans cesse avec les limites du cinéma expérimental, plongeant par moments son récit dans le noir le plus total pour mieux communiquer un malaise et une étrangeté via la mise en relief de différentes textures sonores tout en s'autorisant un jeu assez trouble avec le réel en « volant » quelques séquences dans les rues de Glasgow – un jeu trouble avec le « vrai » d'ailleurs également entretenu, et avec une grande originalité, par les réalisateurs de *Party Girl* ou par David Cronenberg dans *Maps to the Stars*. Et l'ukrainien Myroslav Slaboshpytskiy nous plonge avec *The Tribe* dans un récit qui nous est livré en langage des signes, sans sous-titres ni voix-off, dont pas un instant ne nous échappe pourtant,

prouvant que le cinéma est bien plus qu'une affaire de dialogues, mais aussi de présence physique des corps, de silences et d'images.

Mais ce type de jeux et d'expérimentation est également présent dans les plans-séquences et l'incroyable travail sur le hors-champ de Jean-François Caissy dans *La marche à suivre*, de même que dans l'organisation spatiale des cadres orchestrant la violence comme un ballet lyrique dans *The Raid 2* de Gareth Evans. Dans d'autres films de l'année (*Her* de Spike Jonze, *Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson, *Enemy* de Denis Villeneuve, *Snowpiercer* de Bong Joon-ho), cette expérimentation est sous-tendue par une volonté plus profonde : celle d'encourager et de construire un chemin vers l'émancipation. Bien sûr, au moyen de la forme, mais également par le regard que ces films posent sur un monde de plus en plus sclérosé, inique et formaté. Chacun de ces films évoque en effet l'émancipation d'un personnage, chacun est un cri de révolte, un appel à plus de liberté, que celle-ci soit symbolisée par un format d'écran s'ouvrant en plein milieu du film chez Xavier Dolan, ou soit littéralement exposée par de bouleversants actes de résistance contre tous les intégrismes chez Pawel Pawlikowski ou contre les lois iniques de la marchandisation humaine par les Dardenne. Ces films portent en eux l'idée forte d'un avenir rêvé, impossible à atteindre dans l'immédiat. Tous nous disent que briser les chaînes (imposées par le monde du travail, le système scolaire, les idéologies politiques ou économiques...) est plus que nécessaire, mais vital à la survie de l'humanité. C'est ce qui les rend tous plus essentiels les uns que les autres. ■

# Quinquin et Charlie

par Bruno Dequen



P'TIT QUINQUIN de Bruno Dumont

Ce bilan n'est pas une synthèse de l'année cinéma 2014. Il s'agit plutôt du parcours d'un spectateur hanté par un film qui est revenu le frapper de plein fouet peu de temps avant d'écrire ce texte, s'imposant définitivement comme l'œuvre la plus importante de l'année. Ce film, c'est le *P'tit Quinquin* de Bruno Dumont. J'ai déjà écrit sur ce film<sup>1</sup>. À l'époque, comme de nombreux critiques, je tentais de rendre compte de mon admiration envers l'originalité du ton et les audaces formelles dont faisait preuve le cinéaste français en s'aventurant pour la première fois dans le domaine de la comédie. Or, il est évident que la démarche de Dumont dans *P'tit Quinquin* vise à provoquer un vague malaise. Selon Van der Weyden, son improbable gendarme, l'univers du *P'tit Quinquin* se situe « au cœur du mal ». Mais de quel mal s'agit-il ? Pour paraphraser Marguerite Duras, j'avais bien regardé *P'tit Quinquin*, mais je n'avais rien vu. J'aurais dû me souvenir d'Agatha dans *The Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson.

Le cœur du dernier film d'Anderson réside en effet dans ce personnage secondaire au destin tragique dont on ne sait presque rien. À travers les aventures rocambolesques de son Monsieur Gustave, Anderson construit un film en trompe l'œil dont la surface ludique et baroque ne sert qu'à effleurer sobrement un véritable abîme existentiel<sup>2</sup>. Dans *P'tit Quinquin*, Dumont utilise exactement le même procédé. Comme le démontre brillamment Michael Sicinski dans *Cinema Scope*, Dumont construit son film autour de deux groupes de personnages truculents (le duo de gendarmes et la bande de garnements menée par ce Quinquin) qui ne servent qu'à masquer temporairement le véritable sujet du film<sup>3</sup>. Plus le récit progresse, plus la légèreté apparente de sa *comédie policière* s'estompe au profit d'une description terrifiante de la France contemporaine. Un pays gangrené de l'intérieur par les tensions sociales et le racisme ordinaire. Sicinski a parfaitement raison d'insister sur le fait que tous les crimes commis dans *P'tit Quinquin* sont de nature raciste

ou islamophobe. S'il a toujours fait preuve d'un « hyperréalisme métaphysique »<sup>4</sup>, Dumont n'a jamais semblé aussi littéral que dans *P'tit Quinquin*. Son *mal* s'incarne ici plus clairement que jamais. Quelques semaines après les événements de *Charlie Hebdo*, comment voir le film de Dumont autrement que sous cet angle sociologique ?

Si ce portrait pessimiste d'un pays malade, au bord de la guerre civile, fait assurément partie du film, il n'en est pourtant pas le cœur. De s'en tenir à cette lecture serait oublier Aurélie Terrier. Comme l'Agatha d'Anderson, Aurélie n'est qu'un personnage secondaire dans *P'tit Quinquin*. Pourtant, c'est par elle que s'incarne le regard de Dumont qui, plus que jamais, s'affirme comme un profond moraliste. En effet, Aurélie est la dernière incarnation d'une longue lignée de personnages christiques qui, à l'image de Pharaon de Winter dans *L'Humanité*, apparaissent comme des martyrs improbables de la condition humaine. Dans *P'tit Quinquin*, c'est littéralement la gentillesse d'Aurélie qui causera sa perte, puisque cette jeune chanteuse amateur n'hésitera pas à montrer de l'affection envers Mohamed, le fils de la première victime qui finira par se barricader lors d'une opération suicide désespérée. Ce que cherche Bruno Dumont, ce n'est pas tant de condamner ses personnages trop aveugles pour voir qu'ils font partie d'un monde qui court à sa perte, que de nous encourager à modifier notre regard pour qu'il s'ajuste à celui d'Aurélie. Même si Quinquin et son amie sont décrits comme « l'espoir de l'humanité », c'est la ballade un peu ridicule que chante avec tant de conviction Aurélie qui semble annoncer avec le plus de justesse les sombres événements à venir. Aurélie chante pour Mohamed, pour Charlie, et *P'tit Quinquin*, qui a su si bien dire notre monde, s'affirme plus que jamais comme l'œuvre incontournable de 2014. ■

1. Voir *24 images* n° 169, p. 45

2. Voir *24 images* n° 167, p. 59-60

3. Sicinski, Micheal, « Dead Meat: Bruno Dumont's P'tit Quinquin » dans *Cinema Scope* n° 61

4. Pour reprendre l'expression employée par Gérard Grugeau dans *24 images*, n° 132, p. 8

# Un cinéma des frontières

par Gilles Marsolais



CITIZENFOUR de Laura Poitras

La production documentaire s'est imposée en force au cours de cette année 2014, au point de faire ombrage au versant fictionnel. Elle a été si exceptionnelle que l'on a l'embarras du choix pour distinguer quelques titres parmi d'autres. Et ce choix arbitraire trahit forcément nos préoccupations du moment face à l'évolution du monde. C'est pourquoi *Citizenfour* de Laura Poitras et *Ouïghours, prisonniers de l'absurde* de Patricio Henriquez figurent dans ce palmarès.

Dans le premier film, la démarche d'Edward Snowden ne vise pas à démoniser la technologie ni ses avancées, mais plutôt à dénoncer l'une de ses dérives majeures : le détournement par les instances au pouvoir partout sur la planète d'un formidable moyen de communication qui se voit ainsi miné dans son fondement même, annihilant du coup son potentiel d'ouverture vers un véritable espace démocratique. Bien sûr, faut-il le répéter, nous savons que cette dérive ne concerne pas que les États-Unis... Mais il n'en demeure pas moins que cette puissance mondiale est aussi, encore pour des « raisons de sécurité », directement impliquée dans les kidnappings en série de supposés terroristes musulmans, un programme dont les retombées catastrophiques sont illustrées dans le film de Patricio Henriquez, *Ouïghours, prisonniers de l'absurde*. Ces documentaires intelligents et courageux sont incontournables : ils renvoient à des questions fondamentales concernant notre avenir individuel et collectif.

Côté création proprement dite, deux films s'imposent : *La danse de la réalité* d'Alejandro Jodorowsky et *Finding Vivian Maier* de John Maloof et Charlie Siskel. Le premier parce qu'il offre une formidable leçon de montage au cinéma, en mettant en valeur un contenu bio-filmographique d'une richesse inouïe ; le second parce qu'il nous fait vivre, d'une façon haletante, et forcément un peu désordonnée, l'excitation d'une authentique découverte, celle d'une caverne d'Ali Baba de la photographie.

Par contre, le secteur de la fiction ressemblait cette année à un champ de mines. Et, comme toujours, ce type de cinéma contraint à des choix impossibles, puisque l'on peut fort bien aimer deux films aussi dissemblables que *Birdman* et *Mr. Turner*. *Birdman* d'Alejandro G. Iñárritu est admirable pour son exploration vertigineuse du plan-séquence, mais aussi par le clin d'œil magnifique qu'il fait à Cassavetes, avec des comédiens qui se livrent à une exploration troublante de la frontière entre le jeu de l'acteur et la vie, avec son versant proche de la folie. Incidemment, *La Vénus à la fourrure* de Roman Polanski, non

retenu ici, contribuait aussi à sa façon cette année à cet hommage à Cassavetes. Dans ce film, pourtant adapté d'une pièce de théâtre mais qui rejoint l'univers thématique du cinéaste de *Lunes de fiel*, Polanski livre beaucoup de lui-même. Au point où Mathieu Amalric, au meilleur de sa forme, est Polanski, même physiquement. Saisissant ! Quant à *Mr. Turner*, Mike Leigh, qui a développé dans un film en apparence plus sage, mais visuellement magnifique, sa propre façon de travailler avec les acteurs pour mettre en valeur l'humanité de ses personnages, ose et réussit aussi à se transformer en peintre. Il y parvient par les moyens du numérique dont il explore sobrement, avec l'aide de son chef opérateur Dick Pope, les possibilités picturales insoupçonnées.

Face à deux réalisateurs qui visent à remettre en question la perception du spectateur, on peut saluer au passage l'exploration de nouvelles frontières que propose Christopher Nolan dans *Interstellar*, qui tend la main à Stanley Kubrick en jonglant habilement avec les notions complexes d'espace-temps, s'aventurant même jusque dans la quatrième dimension au point de s'y perdre. Mais, malicieusement, on lui préférera *Nymphomaniac vol. 1 & 2*, tout simplement parce que Lars von Trier persiste et signe. L'iconoclaste n'en fait qu'à sa tête pour remettre en question lui aussi la perception du spectateur. Il procède d'une façon certes moins ambitieuse mais tout aussi percutante, au moyen d'une réflexion philosophique théorique et pragmatique sur le sexe. Du coup, il en profite même pour contester le mode de diffusion des films, ne serait-ce qu'en imposant une durée jugée suicidaire, propre à faire damner les distributeurs et les exploitants.

Enfin, on pourrait choisir de mettre en évidence des titres de films originaux d'une qualité indiscutable qui étaient invisibles ici en 2014. *Sommeil d'hiver* de Nuri Bilge Ceylan, enfin présenté sur nos écrans en janvier, et *Timbuktu* d'Abderrahmane Sissako, dont la sortie est imminente, sont tout désignés. ■

# Dans la chambre d'Edward

par Robert Daudelin

Jacques Leduc avait coutume de dire que la vraie différence entre fiction et documentaire, c'est que ce dernier s'arrête à la porte de la chambre à coucher. Laura Poitras a franchi cette porte sans hésitation pour aller recueillir le témoignage troublant d'Edward Snowden, le petit informaticien devenu du jour au lendemain l'ennemi public numéro un du pouvoir impérialiste américain. Du fait de son sujet et de l'actualité brûlante dont il participe, *Citizenfour* est assurément l'un des temps forts de 2014 : les révélations d'Edward Snowden n'ont pas fini de faire des vagues et l'on peut presque affirmer que le visage de notre planète a changé du fait même de son geste courageux. Mais le film de Poitras n'a pas comme qualité que de

servir une cause importante : il rappelle la puissance historique du cinéma comme outil d'enregistrement du réel – tel que défini par John Grierson dès 1928 – et témoigne également de l'évolution technique des outils du documentariste. Aurait-on pu en effet répondre à l'appel du « Citizen Four » vingt ans plus tôt ? Seule la miniaturisation des caméras pouvait permettre à Laura Poitras de réagir concrètement, et prestement, à l'invitation de Snowden d'aller enregistrer ses propos dans sa chambre d'hôtel de Hong Kong et nous livrer l'image de son visage bouleversant.

Sensible à l'importance historique de son projet, Poitras opte pour une grande discrétion dans le filmage, s'effaçant derrière les journalistes anglais à qui elle confie le soin d'interroger Snowden, utilisant avec justesse et efficacité les documents d'archives (commission sénatoriale, conférence de presse d'Obama) qui témoignent éloquemment du mensonge et de la duplicité de l'État américain. Mais le documentaire, est-il besoin de le rappeler, n'est pas qu'affaire d'enregistrement ; il peut être le lieu d'émotions et de gestes intimes : les retrouvailles entre Glenn Greenwald et son compagnon (abusivement retenu durant neuf heures à l'aéroport de Heathrow), comme l'image de Snowden et de sa fiancée cuisinant dans leur petit appartement d'exil, sont de cet ordre et enrichissent le film d'autant.

Dans un registre plus modeste, mais non moins précieux, l'étonnant *Episode of the Sea* des Néerlandais Siebren de Haan et Lonnie van Brummelen, découvert aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal, pose lui aussi la question des outils du documentaire. Filmé en noir et blanc, avec une Arriflex 35 mm de 1980, le film propose un parallèle entre le travail des cinéastes et celui des pêcheurs, soulignant le côté obsolète des outils traditionnels que les uns et les autres s'entêtent à utiliser. Au-delà de ce parallèle aussi étonnant qu'audacieux, *Episode of the Sea* est un authentique documentaire – d'aucuns y ont vu une parenté avec le *Man of Aran* de Flaherty – qui nous apprend beaucoup de choses sur les difficultés



*EPISODE TO THE SEA* de Siebren de Haan et Lonnie van Brummelen

actuelles des pêcheurs aux prises avec les nouvelles législations de l'Union européenne d'une part, et la concurrence impitoyable de la pêche industrielle et de ses chalutiers géants, d'autre part. Mais ce documentaire « traditionnel » ne l'est pas tant que ça... En effet, dans sa mise en scène frontale, le film a des allures Straub-Huillet : préambule théâtral avec les femmes des pêcheurs et entrevues avec les pêcheurs rigoureusement cadrées faisant usage de textes écrits et récités *recto tono* : tout est mis en place pour mobiliser l'attention du spectateur – sans témoignages de spécialistes et sans coquetteries de filmage !

Pendant ce temps, l'Irlandais Richard Mosse réalise une installation documentaire sur les luttes fratricides qui ensanglantent l'Est du Congo depuis plus de 20 ans : *The Enclave* est un document unique sur une guerre oubliée, en même temps qu'une autre précieuse réflexion sur l'art du documentaire.

Et je pourrais continuer, tellement les surprises, mais aussi les confirmations ont été nombreuses en cette riche année documentaire, le retour en grande forme de Frederick Wiseman avec son éblouissant *National Gallery* en constituant une sorte de point d'orgue. Et encore faudrait-il s'arrêter longuement sur la production documentaire québécoise qui a également connu une année remarquable avec des films exceptionnels tels que *La marche à suivre* de Jean-François Caissy, *Le mystère McPherson* de Serge Giguère, *Nuits* de Diane Poitras, *Fennario-the Good Fight* de Martin Duckworth, *D'où je viens* de Claude Demers, *Le semeur* de Julie Perron et, enfin, *Bamako temps suspendu* de Sylvain L'Espérance.

Plus que jamais le documentaire, malgré les difficultés à rejoindre le grand écran, est vivant et audacieux : en 2014, les documentaristes tenaient bien leur place aux côtés de Pedro Costa, Pascale Ferran, Hirokazu Kore-eda, Philippe Garrel, Bennett Miller, Paolo Virzi et quelques autres dont les fictions ont marqué l'année. ■