

La décennie vue par...

Robert Daudelin, Jacques Kermabon, Carlos Solano, Alexandre Fontaine Rousseau, Apolline Caron-Ottavi, Gérard Grugeau, Charlotte Bonmati-Mullins, Bruno Dequen et Elijah Baron

Numéro 193, décembre 2019

Le cinéma des années 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92538ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R., Kermabon, J., Solano, C., Fontaine Rousseau, A., Caron-Ottavi, A., Grugeau, G., Bonmati-Mullins, C., Dequen, B. & Baron, E. (2019). La décennie vue par.... *24 images*, (193), 60–79.

Nuri Bilge Ceylan



↑ Il était une fois en Anatolie (2011)

Nuri Bilge Ceylan était déjà un cinéaste reconnu en 2011 quand *Il était une fois en Anatolie* reçoit le Grand Prix (ex aequo avec *Le garçon au vélo* des frères Dardenne) au festival de Cannes. Ce film n'en marque pas moins un nouveau départ dans la carrière du cinéaste, le début d'une exploration de l'âme humaine qui se poursuivra tout au long des trois films tournés en ces années.

Bien que ne constituant pas une véritable trilogie, *Il était une fois en Anatolie*, *Sommeil d'hiver* (2014) et *Le poirier sauvage* (2018) sont des œuvres étroitement liées, qui se répondent dans leur propos et se prolongent dans leur écriture pour constituer l'un des moments forts du cinéma de la décennie. Œuvres d'un moraliste convaincu « qu'il y a une raison pour tout », ces contes pour grandes personnes sont servis par une mise en scène rigoureuse et un souci permanent de la composition plastique. L'émotion esthétique, ces films la trouvent dans la beauté lyrique des paysages, dans les objets et les lieux, et, bien entendu, dans les visages auxquels Bilge Ceylan s'attache avec l'obstination d'un anthropologue. Ici la caméra est toujours au bon endroit, le seul à partir duquel on peut filmer la longue discussion, l'affrontement, entre Aydin et sa sœur (dans *Sommeil d'hiver*) ou, plus tard, entre Aydin et Nihal, sa jeune épouse. La parole, et l'échange de mots, constituent toujours le point extrême du film qui s'arrête presque à ce moment-là pour nous obliger en quelque sorte à choisir notre camp, au prix parfois d'une sorte de malaise qui devient l'un des ressorts de la mise en scène.

Dans cet exercice où il excelle, Bilge Ceylan oppose sans arrêt sentiment et raison : le procureur et le médecin de *Il était une fois*, la mère et le fils du *Poirier sauvage*, les époux de *Sommeil d'hiver* sont tous prisonniers de ce dilemme. Le médecin cache un élément déterminant de l'autopsie parce qu'il devine la vraie motivation de l'assassin ; la mère de Sinan se refuse à condamner le mari qui, accro au jeu, lui a imposé une vie de pauvreté ; Aydin, follement amoureux de sa jeune épouse ne lui épargne pourtant pas une domination de vieux mâle raisonneur – dépassé qu'il est par cette femme qui « lui doit le respect » et réclame un espace à elle dans une société dont le président veut la renvoyer à ses fourneaux. Bilge Ceylan est passionné par tout ce qui est humain, par les contradictions qui nous habitent et, souvent, nous détruisent. Mais c'est toujours en artiste qu'il nous invite à utiliser ses films comme autant de miroirs pour peser la responsabilité individuelle et tenter de deviner où se cache la droiture du geste – au risque parfois, comme il est débattu dans *Sommeil d'hiver*, de ne pas savoir « résister au diable ».

Tout dans ces films est éclairé comme dans les plus beaux tableaux de la peinture classique : les véhicules qui traversent la nuit dans la séquence pré-générique de *Il était une fois*, comme les montagnes enneigées de *Sommeil d'hiver*, comme le chien perdu du *Poirier sauvage* qui fuit vers la rivière et que le cinéaste n'arrive pas à suivre. Les intérieurs, qu'ils soient pauvres ou très décorés, regorgent de natures mortes qui nous interpellent, bien au-delà de leur fonction de meubler et d'équilibrer l'image : la tasse de thé chez l'imam, autant que le beau bureau de Aydin. Les digressions visuelles sont aussi permises, telle cette pomme qui roule dans *Il était une fois*. Et il suffit de quelques notes de Schubert (dans *Sommeil d'hiver*), ou d'une petite phrase de Bach (dans *Le Poirier sauvage*) pour ouvrir le chemin vers la tolérance.

L'art de Bilge Ceylan, c'est aussi sa capacité à investir des espaces (les routes, les déplacements) dans lesquels ses personnages déambulent, parfois s'y perdent, mais des espaces qui les définissent, leur donnent de l'épaisseur. Malgré tous les débats qui les occupent, ces personnages sont tout, sauf abstraits : ce sont des êtres de chair, violents et passionnés, qu'on n'oublie pas de sitôt. Le cinéaste étant son propre monteur, il a à souci de traduire dans la rencontre des images les états d'âme des personnages : parfois imprévisible, le montage participe aussi de cette volonté évidente d'associer le spectateur, de l'inviter à prendre parti.

Enfin, faut-il rappeler que l'humour n'est pas absent de ce cinéma exigeant : la discussion sur le yogourt entre policiers et le repas chez le maire du village dans *Il était une fois en Anatolie*, comme le faux voyage à Istanbul de Aydin dans *Sommeil d'hiver*, voire la longue discussion théologique entre imams dans *Le poirier sauvage* sont autant de parenthèses qui nous permettent de reprendre notre souffle sans pour autant oublier les enjeux moraux, voire politiques, qui se cachent derrière ces astucieux détours.

— ROBERT DAUDELIN

Claire Denis



↑ High Life (2018)

Claire Denis tient une place à part. Avec 4 films pour la seule décennie, elle bénéficie d'un capital de sympathie critique, mais ses rencontres avec le public, signes possibles d'un accord avec l'époque, sont sporadiques comme celui obtenu par *Un beau soleil intérieur* (2017), écrit avec Christine Angot. La notoriété de la romancière a-t-elle bénéficié au film ? Ou est-ce l'interprétation de Juliette Binoche en femme blessée par la solitude et des rencontres masculines banales ? Ou bien encore l'écho à l'air du temps et l'identification que son destin appelle, un certain désordre amoureux dont les femmes apparaissent comme les premières victimes ? Ou l'ironie avec laquelle le film épingle la bourgeoisie éclairée du milieu des galeristes d'art, un monde proche de celui des spectateurs cultivés de la réalisatrice ? Les mots ont été rarement aussi déterminants chez Claire Denis que pour *Un beau soleil intérieur* quand bien même ils ne sont pas tant vecteurs de sens. Ils oscillent, entre monologues plus ou moins express, babillements creux et formules qui cisailent les âmes au prix parfois d'injonctions contradictoires. Avec son humour, ses moments jubilatoires – les éclats de Binoche, la rencontre finale avec Gérard Depardieu en improbable voyant – *Un beau soleil intérieur* apparaît comme l'un des films les moins ténébreux d'une œuvre qui ne songe pas à être aimable.

Les films de Claire Denis ne se livrent pas facilement. Leur qualité est d'abord atmosphérique et organique. Ils s'ouvrent, dans une économie de mots, par des agencements de plans qui repoussent assez loin le moment où le fil du récit devient intelligible et se noue. Des soldats africains découvrent le corps de l'un des leurs dans

une maison d'Occidentaux, un homme blanc pris au piège d'une maison qui brûle et puis une femme (Isabelle Huppert) éperdue sur une piste de brousse essayant d'arrêter de rares véhicules pour qu'ils l'emmènent (*White Material*, 2010). La pluie, un homme dans les bureaux d'une entreprise, chemise blanche et cravate, enfile sa veste de costume avant de se mettre à la fenêtre, une jeune femme nue marche dans une rue la nuit (*Les salauds*, 2013). Un jardin édénique sous serre, des couloirs vides d'où percent des babils d'un bébé, une cosmonaute (Robert Pattinson) occupé à une réparation à l'extérieur d'un vaisseau spatial (*High Life*, 2018). Autant de séquences inaugurales qui, plutôt que d'installer un espace et une temporalité lisibles, désorientent, distillent des indices disparates, procédant comme autant d'immersions sensibles, qui demeureront en nous sous forme d'impressions diffuses, un climat, des ambiances, des lumières, des matières.

On n'est pas toujours sûr de comprendre avec certitude les méandres dans lesquelles ses personnages se débattent. On ne sait pas faire la part entre les dérèglements intérieurs des protagonistes, leurs motivations, leurs aveuglements et les convulsions propres de ces mondes sans dieu au sein desquels ces individus évoluent : conflit armé, contamination du mal, irrémédiable solitude, expédition spatiale sans espoir de retour. On sent confusément que les racines qui infusent dans les récits de Claire Denis puisent dans des questions immémoriales.

Mais dans le même mouvement, parce que cette œuvre demeure ouverte, on ne peut s'empêcher d'y entendre résonner des spectres qui taraudent notre temps comme la violence aveugle qui enrôle de jeunes Africains dans des exactions de groupes, où l'arbitraire des agressions et des extorsions se drape dans l'adhésion à des idéologies soi-disant progressistes et libératrices. Et comment ne pas percevoir dans *Les salauds*, comme un écho au film de Lynne Ramsay (*You Were Never Really Here*, 2017), un regard porté sur l'exploitation sexuelle de jeunes femmes par de riches bourgeois tout imbus d'un sentiment d'impunité et dont l'actualité nous offre trop d'exemples.

Dans la lignée des films de science-fiction à portée métaphysique (de *2001* à *Ad Astra* en passant par le *Solaris* de Tarkovski), *High Life*, qui laisse planer la perspective de la fin de l'humanité, vibre d'une fibre écologique et dépeint une société régie par la solitude sexuelle et la procréation assistée. « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique. », avait dit Marguerite Duras. Le cinéma de Claire Denis lui donnerait presque raison.

—JACQUES KERMABON

Jean-Luc Godard



↑ Film socialisme (2010)

« Je ne fais plus partie de la distribution et ne suis donc pas là où vous croyez que je suis encore ». C'est en ces termes que Jean-Luc Godard ouvrait *Khanne Khanne* (2014), sorte de lettre filmique envoyée à Gilles Jacob, alors président du festival de Cannes, au moment de la sélection de *l'Adieu au langage* (2014). C'est à partir de ces propos que l'on peut tenter d'identifier les endroits – ils sont nombreux et irrésistibles – que Godard aura occupé durant ces dix dernières années. Depuis les *Histoire(s) du cinéma*, et de façon grandissante, parfois un peu abusive, chaque film de Godard a fait l'objet d'une lecture testamentaire. Une façon pour le critique de prendre à bras-le-corps chaque nouvelle proposition, d'y chercher une synthèse, un aboutissement, une ouverture. Une approche critique perverse et jouissante dissimulant, au fond, l'attente du dernier mot de Godard, du dernier plan qui viendrait parachever une œuvre colossale, désormais décisive et toujours lumineuse. Sa propre mort, Godard, l'a parfaitement mise en scène. Dans une deuxième lettre, *Prix suisse, remerciements, mort ou vif* (2015) envoyée cette fois-ci à l'Académie du cinéma suisse, Godard s'écroulait par terre dans son appartement à Rolle : d'un romantisme délirant, il filmait la mort de l'artiste au travail, fantasme du père Cocteau, se repliant sur les cendres de Gramsci et sur un poème de Pasolini. Affaire de testament, en un sens, mais qui doit davantage se penser non pas en termes d'héritage (à refuser, surtout lorsqu'il s'agit de dette économique), mais de passation – une invitation à entendre, à comprendre, à prendre avec soi. L'appel aura été entendu : dans l'urgence des évacuations sanglantes à Notre-Dame-des-Landes, le 10 mai 2018, un collectif de jeunes cinéastes réalise *Vent d'Ouest*, signé JLG et calqué sur le modèle de *Je vous salue Sarajevo* (1993). Interrogé par la suite, Godard confirme ne pas être l'auteur de cet appel à la lutte, mais exprime ouvertement son soutien à la zone à défendre de NDDL.

Où en est donc Godard ? Une hypothèse : dans la continuité d'un personnage qu'il a lui-même inventé, celui du grand-père de *Numéro deux* (1975), le corps abîmé, assis sur

sa cuvette, le membre exposé, se remémorant la guerre d'Algérie. Godard se trouve dans ce corps vieillissant qui s'étouffe, qui s'accroche à ses « espérances qui sont plus fortes que l'ennemi ». Il faut une révolution. L'injonction, verbalisée dans *Le livre d'image*, n'a cessé de se décliner très clairement sur d'autres modes, dans d'autres plans, gestes ou formes de montage. Cette décennie, pour Godard, aura donc été celle des raccords dont la force de frappe ne sera jamais assez puissante : Naples et Barcelone dans *Film socialisme* (2010), socles historiques de la Résistance ayant fait face au fascisme, fraternité des peuples opprimés ; celle des raccords qui font scandale : l'écho visuel entre une mise à mort filmée par Daesch et la fin de *Païsa* dans *Le livre d'image* ; celle des raccords sociétaux motivés par la seule loi de l'argent : c'est le noyau dur et le sujet de *Film socialisme*, voulant que l'argent ait été inventé pour éviter de se regarder dans les yeux. Règne partout l'idée que le cinéma ne s'avère plus capable de porter un regard sur le monde, mais que c'est le monde lui-même qui observe le cinéma dans ses défaites et ses fausses promesses. Raison suffisante pour rappeler que le cinéma n'a pas de droits, mais des devoirs.

Une pure évidence : son œuvre n'est plus celle des années 1960. Godard a vieilli, son cinéma, lui, est retourné en enfance. Une formule : « Regardez ce prix donné à moi et à Xavier Dolan que je ne connais pas. Ils ont réuni un vieux metteur en scène qui fait un film jeune avec un jeune metteur en scène qui fait un film ancien ». La vieillesse, incarnée par plusieurs petits personnages ainsi que par la voix chancelante de Godard lui-même, se greffe à l'enfance, celle de l'art, celle du voyage absolu. L'œuvre récente de Godard se laisse émerveiller, sinon envahir, par le monde et par ses couleurs primitives, exactement comme ces deux enfants dans *Adieu au langage* propulsés dans un champ de fleurs, injectés dans une saturation de couleurs d'une beauté presque impensable. Accompagné de Fabrice Aragno, son chef opérateur, Godard invente pour ses derniers films des plasticités qui frappent par leur incroyable radicalité, brouillent les frontières entre le reconnaissable et l'illisible, ramènent chaque image à son état matériel, si ce n'est à son statut de question ; en cela, et puisqu'elles n'ont rien de consensuel, puisqu'elles ne relèvent d'aucun présupposé visuel, elles deviennent instrument d'exploration du monde. À l'ère où tout circule, se comprime et se télécharge, *Film socialisme* travaille notamment la question de la « haute définition » pour la métaboliser en affaire politique : haute trahison, haute autorité, haute fidélité, votre altesse. Y répondre par la basse définition, par la « pauvreté des images », c'est-à-dire par des taches parfaitement délibérées. Images abîmées, touchées, pensées avec les mains, ramenées à la matérialité d'un médium qui se désincarne à grands pas. « Moi machin, toi machine », un rapport d'altérité constant vis-à-vis de la technique qui s'est concrétisé dans ses recherches sur la 3D, source inépuisable de surimpressions et d'empilements d'idées, façon pour lui de « stratigraphier » l'image, d'atteindre une profondeur (de la pensée) et d'affirmer qu'en un sens son cinéma a toujours été en trois dimensions. Testament, en aucun cas. Renaissance, totale.

— CARLOS SOLANO

Jim Jarmusch



↑ Only Lovers Left Alive (2013)

Que ce soit par choix ou par nécessité, les personnages de Jim Jarmusch ont toujours existé en marge de la société. Autrefois strictement romantique, cette posture a gagné avec *The Limits of Control* (2009) une dimension politique qui habite depuis l'œuvre du cinéaste américain. Car ce qui hante Jarmusch depuis ce film, c'est la crainte que ces espaces périphériques où peuvent proliférer les différences soient progressivement abolis. Tous les films réalisés par Jarmusch, au cours de la décennie qui va suivre, semblent poser chacun à leur façon une seule et même question : existe-t-il encore, dans notre monde, des lieux à l'abri du monde ?

The Limits of Control catalogue tous ces arts de vivre, tous ces savoirs qui se perdent à travers l'instauration d'une culture dominante. L'existence même devient, chez Jarmusch, un acte de révolte ; chaque geste posé d'une certaine façon l'est en quelque sorte en opposition à l'ordre des choses. La minutie relève toujours du rituel, l'attention aux détails caractérisant la mise en scène étant pour sa part une extension naturelle du rythme posé auquel le cinéaste a pris l'habitude de nous donner de ses nouvelles. Au cours de la décennie qui va suivre, Jarmusch ne tournera que trois films, refusant, comme par principe, d'être prolifique.

Prendre son temps. Exister en retrait de l'urgence du monde. S'arrêter, pour observer. Pour déguster deux expressos, dans deux tasses individuelles. Jarmusch est à la fois cinéaste de la pause et de la pose. *The Limits of Control* est un film d'inaction, un récit « d'espionnage » fragmentaire qui préfigure cette manière particulière qu'aura l'auteur de s'approprier d'autres genres cinématographiques en vogue avec *Only Lovers Left Alive* (2013) puis *The Dead Don't Die* (2019). Comme s'il répondait toujours, d'une certaine façon, à l'air du temps.

Only Lovers Left Alive est un film sur l'instant présent qui s'engouffre dans l'infini, la figure du vampire devenant pour Jarmusch une manière de fantasmer un tout autre rapport à l'écoulement du temps. C'est aussi l'amorce d'une phase crépusculaire, dans son œuvre. Détroit, comme la ville de Paterson dans le film du même nom, évoque la crise économique et la chute d'un monde. Déjà, Jarmusch campe ces films dans les ruines d'un capitalisme dont il entrevoit la déroute à l'horizon. *The Dead Don't Die*, récit apocalyptique livré sur le mode ludique, s'amuse à en rêver l'effondrement.

Les films de Jarmusch dialoguent avec leur époque, mais aussi avec certains des films qui semblent l'avoir marquée. *Paterson* (2016) abrite ainsi Jared Kilman et Kara Haywood, les jeunes amants fugitifs du *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson. Comme si le cinéaste les avait invités à venir se réfugier dans son œuvre, les laissant poursuivre cette fuite amorcée dans un autre film. Les voici donc discutant de l'impossibilité d'être anarchiste dans une petite ville comme la leur, alors qu'Adam Driver les écoute l'air amusé, semblant pour sa part se dire qu'au contraire, il n'y a peut-être pas de meilleur endroit où l'être.

À la lassitude mélancolique des vampires de *Only Lovers Left Alive*, *Paterson* oppose un optimisme presque zen. Tilda Swinton et Tom Hiddleston d'un côté, Adam Driver et Golshifteh Farahani de l'autre. Dans les deux cas, Jarmusch ancre son espoir dans la figure du couple. Mais tandis que ses vampires luttent constamment pour leur survie, Paterson et Laura semblent avoir trouvé dans leur amour et ce quotidien paisible qu'ils consacrent à la pratique de l'art une réponse à la question qui hante Jarmusch : la fuite est-elle encore possible, à notre époque ?

The Dead Don't Die est sans doute le film le plus imparfait, le plus incomplet de l'œuvre de Jarmusch. Quelque chose, dans l'écriture et l'exécution, se situe aux antipodes de cette minutie soignée à laquelle le cinéaste nous avait habitués jusque-là. Il y a pourtant, dans cette désinvolture, quelque chose de parfaitement assumé. Un épuisement rappelant celui qu'éprouvait son vampire suicidaire, dans *Only Lovers Left Alive*. Il y a, surtout, une volonté marquée d'en finir avec la médiocrité ambiante.

The Dead Don't Die, par son absurdité parfois paresseuse, renvoie à celle du monde qu'il dépeint ; et seul ce bon vieux Tom Waits, dans le rôle d'un clochard qui observe tout ça avec une certaine distance amusée, semble avoir compris qu'il vaut mieux en rire qu'en pleurer. « *What a fucked up world* », s'exclame-t-il en guise de mot de la fin, alors que ce même monde prend fin sous ses yeux. Comme s'il répondait, avec des années de retard, à ce que lui disait Roberto Benigni dans *Down By Law* (1986) : « *it's a sad and beautiful world.* »

—ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Bong Joon-ho



↑ *Okja* (2016)

Barking Dog (2000), *Memories of Murder* (2003), *The Host* (2006), *Mother* (2009) : enchaînant avec une régularité exceptionnelle ses quatre premiers longs métrages, Bong Joon-ho s'affirme au cours de la décennie 2000 comme l'un des cinéastes contemporains les plus brillants et les plus passionnants. Loin de s'éclipser au cours des années 2010, le cinéaste achève cette période en décrochant la Palme d'or en 2019 avec *Parasite*. Mais avant cela, Bong Joon-ho s'est lancé pour la première fois dans des productions internationales. Et ne serait-ce que par ce parcours, il s'est déjà retrouvé au cœur de l'actualité et associé à des noms qui ont marqué la décennie sur le plan de l'industrie cinématographique.

Suite à *Snowpiercer* (2013), inspiré d'une bande dessinée française, coproduit par la Corée du Sud et la République tchèque, et tourné essentiellement en langue anglaise avec de nombreux acteurs américains, le cinéaste entre en conflit avec Harvey Weinstein, qui souhaite couper le film de vingt minutes et ajouter une voix off, pour faciliter la compréhension et privilégier les scènes d'action. La version du cinéaste est finalement diffusée mais, échaudé, Bong Joon-ho confiera la production de son long métrage suivant, *Okja* (2016), à Netflix et la compagnie Plan B, s'assurant ainsi de retrouver sa liberté. Un nouveau type de polémique entoure la sortie du film : étant l'un des premiers longs métrages d'auteur produits par Netflix, *Okja* devient alors le symbole de la crise qui oppose les exploitants de salles et la plateforme aux visées hégémoniques...

Mais au-delà de ce contexte d'une industrie en plein bouleversement, c'est bien sûr et avant tout grâce à leur contenu que les films de Bong Joon-ho sont particulièrement en phase avec la décennie. À travers les voix grésillantes d'émissions d'actualités, le début de *Snowpiercer* fait du réchauffement climatique la toile de fond du récit. On apprend que l'humanité a trouvé une « solution » en déversant une molécule se refroidissant dans l'atmosphère, ce qui mène en réalité à une glaciation mortifère. Alors que le dernier rapport du GIEC inclut dans son plan d'action l'usage de technologies miracles hypothétiquement découvertes par les générations futures, l'amorce de *Snowpiercer* laisse plus rêveur que jamais... Le film évolue vers l'allégorie, prenant la forme d'une farce sombre dont l'efficacité vise le plus grand nombre : nous sommes tous dans un même train, certes technologiquement performant mais n'allant nulle part, et le système d'exploitation sur lequel repose notre société capitaliste devient de plus en plus injuste et autoritariste dans un contexte de crise et de survie, allant même jusqu'à saboter l'idée de révolution.

D'environnement il est à nouveau question dans *Okja*, qui aborde la production de viande à travers l'histoire d'un porc génétiquement modifié, aussi énorme qu'intelligent et gentil, auquel une petite fille s'est profondément attachée. Ici, Bong Joon-ho se tourne vers le conte, en renouant avec la tradition horrifique de celui-ci. Sous ses allures enfantines, *Okja* est un film d'une grande violence qui montre comme rarement la souffrance animale, dans son anthropomorphisation des porcs et sa représentation des abattoirs. Bong Joon-ho s'attelle là encore à certains des enjeux clés du siècle à venir : la surpopulation et la pénurie alimentaire, le problème de la surconsommation de viande, tant pour l'empreinte carbone que pour l'éthique, les dangers de la malbouffe transgénique, le cynisme de la propagande néolibérale et l'insidieux impérialisme des multinationales et des lobbys agroalimentaires (on pense à Monsanto devant le portrait de la compagnie Mirando dans le film).

Suite à ces deux films de science-fiction internationaux, Bong Joon-ho décide de retourner en Corée du Sud, de renouer avec le présent et une échelle de récit plus intimiste. Loin de la polémique suscitée par le *Joker*, dont il est une sorte de cousin thématique en plus subtil et moins ambigu, *Parasite* vaut cette année au cinéaste une consécration d'une ampleur inattendue tant elle est partagée, au-delà même des cercles cinéphiles, et incarne le regain d'intérêt actuel pour le cinéma de genre. Sûrement parce que Bong Joon-ho, une fois de plus, frappe juste quant à son époque. Outre l'environnement, c'est bien la montée vertigineuse des inégalités sociales qui menace actuellement l'humanité, en minant la société de l'intérieur et en empêchant donc d'avancer vers un objectif commun, avec le spectre d'une explosion de violence en arrière-plan. Tel un *Affreux, sales et méchants* de notre temps, bourré d'humanisme et d'humour grinçant, *Parasite* confirme que Bong Joon-ho a su, avec son œuvre cathartique, politique et surtout fédératrice, habiter la dernière décennie comme peu de cinéastes l'ont fait. On a déjà hâte de le retrouver à la prochaine.

— PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

Kleber Mendonça Filho



↑ Bacurau (2019)

Si le cinéma est là pour rendre compte de l'état du monde et nous aider à le penser, celui du Brésilien Kleber Mendonça Filho est riche de cette urgence. En trois films, il éclaire la décennie, se montrant en phase avec l'évolution d'un pays cerné aujourd'hui par la nuisance fasciste depuis l'accession au pouvoir de Jair Bolsonaro. Des *Bruits de Recife* (2012) à *Bacurau* (2019) en passant par *Aquarius* (2016), le Brésil s'y dévoile entre passé et présent, plongeant dans ses racines et la mémoire du cinéma pour mieux affronter la violence qui monte. Savamment structurés, les films de Mendonça Filho tiennent de la géographie et de l'archéologie, dressant une cartographie des lieux que le cinéaste investit en jouant de l'horizontalité et de la verticalité des espaces. Situés à Recife dans le Pernambouc, les deux premiers opus prennent acte de la mutation du paysage urbain en proie à la folie immobilière et à l'insécurité paranoïaque qui s'empare de petites communautés souvent surveillées et fermées. Avec force dispositifs (quadrillage des surfaces, actions simultanées à l'intérieur des plans), les microcosmes mis en scène opposent les espaces domestiques et extérieurs, tout en révélant subtilement les fractures de la société brésilienne avec ses rapports de classe très marqués. Une façon bien vivante pour le cinéma d'entretenir un sens de l'Histoire au-delà du tragique de notre époque.

L'allégorie est souvent le type de récit privilégié par Mendonça Filho car la représentation abstraite lui permet d'aborder de front le chaos politique qui ronge

le Brésil, tout en actualisant les enjeux de celui-ci au gré de la décennie. Dans *Les bruits de Recife*, le passé colonial hante de façon diffuse la mémoire d'un pays qui s'est construit dans la violence et l'exploitation par les riches propriétaires terriens, relayés aujourd'hui par les requins de la finance et autres mafias véreuses. Dans *Aquarius*, le cancer qui frappe le personnage de Clara, en révolte contre de vils promoteurs sans scrupule et sans mémoire, devient la métaphore d'un Brésil gangrené par les cellules virales d'une corruption généralisée qui menace l'ordre constitutionnel. Mais face à cette déliquescence morale, à cette termitière qui sape les assises de l'idéal démocratique, il y a aussi un Brésil, une « maison-monde » qui résiste, portée par la grandeur solaire des femmes (ici l'icône que représente l'actrice Sonia Braga) et d'autres forces de vie refusant de céder à la vulgarité du temps présent. Plus près de nous, habité du pressentiment de la victoire à venir de l'extrême droite à la tête du pays, le cinéaste (épaulé à la réalisation par Juliano Dornelles, son fidèle directeur artistique) sent la nécessité de frapper fort et d'aller vers une fiction politique plus ample qui s'avèrera prémonitoire. Ancré dans le sertao, une zone du Nordeste du Brésil arpentée jadis par les maîtres du Cinéma Novo, *Bacurau* met en scène un petit village fictif, effacé des images satellites, qui devra faire face aux forces obscures des prévaricateurs locaux et des touristes paramilitaires américains. Là encore, Mendonça Filho excelle dans la topographie et le codage des espaces, faisant de ce lieu de résistance une entité collective ouverte, où prime le bien commun et la diversité des incarnations, tous genres et origines confondus. À l'image de son musée rescapé des ruines de l'Histoire, *Bacurau* refuse de disparaître et s'impose comme un foyer de constellations symboliques arrimées à une culture populaire des plus vivantes. Et le cinéma d'affirmer ainsi un *être-là* dans le présent en inventant des mondes imaginaires qui prennent corps dans le terreau de la mémoire.

Cette mémoire chez le cinéaste brésilien passe par l'hybridité des formes, un éclatement de la mise en scène qui s'abreuve à l'hétérogénéité des genres et à l'histoire même du cinéma. Là où *Les bruits de Recife* flirtait avec le thriller et l'horreur à la John Carpenter, *Aquarius* s'inscrivait dans la filiation d'un certain cinéma politique des années 1970, qui passait notamment sur le plan technique par l'utilisation du format scope et, pour les séquences d'ouverture du film, d'objectifs propres à cette période. Poussant plus loin le rapport à l'hybridité et nostalgique d'une image aux textures « vintage », *Bacurau* assume pour sa part plusieurs sources d'inspiration dont le western, la science-fiction, le Cinéma Novo et le film gore. Face à l'effacement de la mémoire consubstantiel à tous les totalitarismes, Mendonça Filho aime renouer avec les mythes populaires pour revivifier le présent. En ce sens, son cinéma riche en fils narratifs complexes se veut porteur de la promesse d'un monde désirable qui concerne la survie même de l'idée de civilisation.

— GÉRARD GRUGEAU

Alice Rohrwacher



↑ Heureux comme Lazzaro (2018)

À l'image des yeux grands ouverts de ses jeunes protagonistes, toujours interprétés par des acteurs non-professionnels, le regard dans lequel nous invite le cinéma d'Alice Rohrwacher est résilient, sans jamais être résigné. Comme plusieurs autres réalisatrices italiennes de la nouvelle génération (Francesca Comencini, Wilma Labate ou Paola Randi), sous-représentées en Italie plus qu'ailleurs, Rohrwacher porte un regard particulier sur l'espace, les villes et les campagnes. Loin du simple décor, le paysage dans la filmographie de cette cinéaste est érigé en un personnage à part entière, pouvant tour à tour influencer le cours des événements et refléter l'errance de ses héros juvéniles. De *Corps céleste* (2011) à *Heureux comme Lazzaro* (2018) en passant par *Les Merveilles* (2014), Alice Rohrwacher conjugue un naturalisme documentaire à une puissance d'évocation tenant davantage de la fable, la réalité cédant peu à peu la place à un imaginaire pastoral. Par-dessus tout, elle invite le spectateur citoyen à regarder l'Italie, puis le monde des invisibles dont les Berlusconi et autre Trump de ce siècle se jouent à grand renfort médiatique.

Corps céleste peut se résumer au récit d'un corps en mouvement dans l'espace, puisqu'on assiste à la dure acclimatation de Marta (Yle Vianello), 13 ans, tandis que sa famille, composée d'une grande sœur hostile et d'une mère monoparentale, revient à Reggio après une décennie passée en Suisse. Son corps oscille entre l'enfance

et l'âge adulte, et semble souffrir d'être étranger à lui-même et aux autres. Car contrairement aux filles de son entourage, Marta ne correspond en rien aux normes de la féminité, du moins celle de la « showgirl » purement attractive de la télévision berlusconienne. Par pression sociale plus que par conviction, la jeune femme est inscrite à des cours de catéchisme en vue de sa confirmation, orchestrée par une professeure fanatique et supervisée par un prêtre carriériste, Don Mario (Salvatore Cantalupo, un des seuls acteurs professionnels du film). Chez Rohrwacher, en misant davantage sur la cérémonie que sur le rituel, le show business plutôt que la spiritualité, l'Église catholique se réduit à une supercherie, trop souvent acoquinée au pouvoir de centre droit. La quête identitaire et spirituelle de l'adolescente sera donc inextricablement liée à son errance dans le paysage urbain et désolé de la Calabre ; sa confirmation, elle, ne sera pas dictée par des prêcheurs, mais par le silence bienveillant de la nature alentour.

Les Merveilles permet à la cinéaste de transposer ces thèmes (passage de l'enfance à l'adolescence, aliénation et affranchissement des codes de la féminité post-Berlusconi, pérégrinations et lien originel à la nature) dans une famille d'apiculteurs, en partie étrangers, d'Italie centrale. On y suit Gelsomina (Alexandra Maria Lungu), 12 ans, future reine des ruches et bientôt pilier d'une famille sur laquelle Wolfgang, père fusionnel et volcanique, lui apprend à veiller. Il suffira de l'irruption d'une télé-réalité, (re)présentée par la photogénique Milly (Monica Bellucci), pour que leur univers se fracasse : avec d'un côté, l'irrépressible besoin d'affranchissement de Gelsomina par rapport à un père aimant mais tyrannique et, de l'autre, la fin annoncée d'un monde rural, bientôt englouti par la loi du marché, la néotélévision appelant ici au tourisme sauvage.

Avec *Heureux comme Lazzaro*, Rohrwacher approfondit les enjeux qui lui sont chers (l'Italie des déshérités, les ouvriers, les ruraux, les femmes et les immigrants), mais son cinéma prend une dimension nouvelle. Résolument engagé, ce conte prend la forme d'un diptyque dans lequel un monde rural et moyenâgeux entre en collision avec le capitalisme triomphant actuel. Lazzaro (Adriano Tardiolo), un jeune paysan d'une bonté infinie, y représente non seulement le fil conducteur du récit, mais aussi l'ultime survivance d'humanité dans un monde où tout s'achète. Sous une chaleur accablante, une communauté de métayers cultive les champs de tabac de l'Inviolata, un hameau sur lequel règne la marquise de Luna (Nicoletta Braschi). Si la suzeraine exploite ses paysans, en les éclairant juste assez pour qu'ils se conditionnent à l'Histoire des saints, ceux-ci se vengent en abusant de l'un des leurs, le candide Lazzaro. Mais lorsque la modernité les rattrape en les affranchissant de cette première servitude, c'est comme si elle les oubliait aussitôt : de rats des champs à rats des villes, ces éternels laissés-pour-compte ne seront sauvés d'un Moyen-Âge physique que pour être plongés dans un Moyen-Âge moral.

— CHARLOTTE BONMATI-MULLINS

Paul Schrader



↑ First Reformed (2017)

Paul Schrader a l'habitude de dire à la blague : « Quoi que je fasse, on se souviendra de moi comme du scénariste de *Taxi Driver*. » Propulsé au-devant de la scène par le film mythique de Martin Scorsese, il est vrai que le cinéaste Schrader n'a jamais bénéficié de la même reconnaissance que ses confrères du Nouvel Hollywood. Un statut d'éternel marginal qui s'explique en partie par un style de mise en scène qui semble moins affirmer un regard de metteur en scène singulier (à l'exception de *Mishima: A Life in Four Chapters*) qu'illustrer, selon les tendances de chaque époque, des obsessions thématiques évidentes (impossible d'imaginer un film plus schradien et *eighties* que *Cat People*). Schrader le cinéaste semble toujours se chercher, contrairement à Schrader le scénariste obsessionnel.

Or, c'est justement ce statut d'artiste reconnu, mais pétri de doutes, qui lui a finalement permis de ressusciter au cours des années 2010. Plus qu'aucun autre cinéaste américain, Schrader aura su – parfois malgré lui – embrasser les bouleversements industriels et thématiques de la décennie. En commençant par l'objet atypique qu'est *The Canyons* (2013), thriller érotique sur l'état des lieux du cinéma hollywoodien actuel qui a fait autant – voire davantage – parler de lui pour les aléas de sa production que pour son discours cynique sur l'avenir du cinéma. Sans soutien des studios, le film a été presque entièrement autofinancé par Schrader, son scénariste Brett Easton Ellis et une campagne de sociofinancement (début de décennie oblige). Filmé crûment

en numérique, le film est interprété par une star porno (James Deen) et une jeune actrice déjà has been (Lindsay Lohan). S'ouvrant sur de longs plans de cinémas en faillite, *The Canyons* affiche d'entrée de jeu la mort d'un certain cinéma hollywoodien ambitieux au profit d'une ère de contenus numériques destinés uniquement à remplir les bases de données d'algorithmes (suspense + sexe = nombre assuré de cliques sur une plateforme). Contrairement à la plupart des films sur le cinéma de bas étage, la force prémonitoire de *The Canyons* est d'être en grande partie à l'image des films qu'il critique. L'image est professionnellement lisse, le scénario regorge de rebondissements souvent vulgaires, et certains acteurs semblent davantage incarner des images « instagrammables » que des personnages complexes. Film superficiel sur la superficialité de l'industrie, *The Canyons* est porté par la performance hypnotique de Lohan. Véritable star déchue devant et derrière la caméra, elle se livre totalement. La caméra en haute résolution scrute le moindre cerne sur son visage vieilli prématurément par les excès tout en lui laissant la possibilité de révéler par fulgurances l'égarement moral et spirituel d'une jeune artiste qui ne parvient plus à voir quel pourrait être l'avenir d'une star à l'ère des conglomerats médiatiques.

La difficulté de l'artiste à s'adapter aux demandes du marché actuel est également perceptible dans le médiocre *Dog Eat Dog* (2016), film néonoir avec Nicolas Cage et Willem Dafoe qui incarne à la perfection ce qui arrive lorsqu'un cinéaste en déroute tente de satisfaire les studios et les spectateurs. D'une violence et d'une vulgarité aussi assumées que problématiques, le film représente un Schrader qui tente d'avoir le meilleur sur le postmodernisme cynique et satirique de la génération Tarantino. Or, mis à part un court moment étrange dans lequel Cage se met soudainement à imiter Humphrey Bogart, *Dog Eat Dog* révèle surtout une chose : Schrader n'est pas un cinéaste postmoderne, et il est assez triste de voir un artiste de son envergure tenter d'adopter une telle posture par nécessité financière. Mais que faire lorsqu'on a dépassé 70 ans et que l'on ne veut pas faire de films de super-héros ?

Après un tel ratage, personne n'aurait pu imaginer qu'il reviendrait avec son film le plus abouti et l'une des œuvres les plus marquantes de la décennie. Dans *First Reformed*, Schrader réussit enfin à conjuguer ses passions de scénariste (le doute existentiel, la quête spirituelle et l'autodestruction), ses obsessions de cinéophile (Bresson) et son aptitude à prendre en compte l'ère du temps (la catastrophe climatique et le règne des multinationales). Soutenu par une maison de production (celle de Christine Vachon) célèbre pour son travail auprès de quelques grands auteurs américains, *First Reformed* est l'un des très rares films contemporains à confronter l'angoisse de notre époque, de plus en plus submergée par une absence de croyance dans l'avenir du monde. Tourné sobrement en 4:3, ce film crépusculaire semble prendre la forme d'un véritable testament. La fin de la décennie comme fin du monde – et du cinéma – tel qu'on l'a connu.

—BRUNO DEQUEN

Frederick Wiseman



↑ In Jackson Heights (2015)

En 2017, un peu partout, dans les festivals, les cinémathèques et les revues de cinéma, on a célébré avec raison le 50^e anniversaire de *Titicut Follies*, le film qui marque les débuts fracassants de Frederick Wiseman. Cet anniversaire a été l'occasion de redire l'importance du cinéaste, de souligner l'originalité et l'influence de sa démarche. Or depuis 2010, Wiseman a poursuivi sa quête en sept films de longueurs diverses et en autant de lieux.

Wiseman aborde la décennie avec deux films qui étonnent dans sa filmographie. *Boxing Gym* (2010) est inhabituellement court (91 minutes) et relève de l'approche classique du cinéma direct,¹ privilégiant les personnages, valorisant les rapports humains que permet le gymnase. La caméra s'implique davantage, ne se limite pas à enregistrer les faits et gestes. Autrement, c'est un Wiseman *standard* (6 semaines de tournage, 150 heures de rushes, 7 mois de montage) et à nouveau un regard sur l'Amérique, parfois attendri, toujours sensible à la fraternité.

Pour le film suivant, le cinéaste revient à son goût des institutions et de leur fonctionnement. *Crazy Horse* (2011) s'attaque à un lieu très particulier : la plus célèbre boîte de strip-tease de Paris. Le sujet est bien mince, le film aussi. Si Wiseman réussit une mise en boîte assez réjouissante dudit chorégraphe de l'endroit, l'ensemble est plutôt oubliable.

Mais le cinéaste s'est vite ressaisi : les quatre films suivants sont des réussites remarquables. *At Berkeley* (2013) est un film relativement difficile : pour arriver à comprendre comment fonctionne une grande université américaine, le cinéaste exige d'être admis aux réunions de direction à une époque où une révolte étudiante se prépare. Le film, sans vraiment nous prévenir, devient une sorte de *suspense* : grâce à la caméra de Wiseman, nous assistons indiscrètement à moult réunions, parfois un peu longues, sans savoir que, sur les vertes pelouses du campus, la colère gronde et finalement éclate. Film exemplaire de la façon de travailler du cinéaste, *At Berkeley*, avec ses 244 minutes, suppose que le spectateur lui fasse confiance et accepte de le suivre en ce voyage au pays de l'éducation.

National Gallery, qui suit immédiatement en 2014, est plus reposant ! Le plus grand musée de Londres ouvre ses portes (et ses caves) à Wiseman qui, comme de coutume, veut tout voir et fourrer son nez partout. Même les notables de la galerie des portraits sont choqués de cette audace et dévisagent la caméra d'un regard étonné. Film brillant, où plaisir et connaissance font bon ménage et où le filmeur est un personnage de premier plan.

L'année suivante, Wiseman revient dans son pays dans une forme exceptionnelle et y signe l'un de ses films les plus ambitieux, les plus riches aussi. *In Jackson Heights* est le portrait éclaté de l'un des quartiers les plus cosmopolites et les plus colorés de New York. Le cinéaste y plonge passionnément, filmant tout ce qui bouge et fait bouger le quartier : les homosexuels qui se réunissent dans une synagogue, les militantes transgenres qui boycottent les lieux d'où elles sont chassées, les juifs, les musulmans, les latinos et les petits commerçants traditionnels que menace la gentrification rampante. Wiseman s'implique, comme jamais il l'a fait : il est dans la rue, complice de ceux qui luttent. Film immense, généreux et débordant de vie, *In Jackson Heights*, portrait engagé d'une Amérique qui bouge, est assurément l'un des grands moments du cinéma documentaire de la décennie.

En 2017, Wiseman enchaîne avec un autre film éclaté, *Ex Libris – The New York Public Library*. Commencé avant les élections de 2016, le film est monté après l'élection de Donald Trump et le cinéaste, chez qui la salle de montage est toujours le lieu où s'articule le discours, en fait un geste de défi. Portrait d'une institution culturelle tentaculaire dont les nombreuses succursales couvrent l'ensemble du grand New York, le film devient une célébration de la parole libérée, de la pensée active. En ces temps de grande noirceur, Wiseman célèbre la liberté et, de nouveau, le droit à la différence.

Reste à découvrir le tout nouveau *Monrovia Indiana*, retour dans l'Amérique profonde pour clore la décennie.

– PAR ROBERT DAUDELIN

1. Wiseman serait en désaccord... « Je n'aime pas l'expression *cinéma direct*. Je pense réaliser des films narratifs et dramatiques basés sur des événements non prévus. »

Andrey Zvyagintsev



↑ Loveless (2017)

En janvier 2015, *Leviathan* d'Andrey Zvyagintsev devient le premier film russe à remporter un Golden Globe en plus de 50 ans, et le premier à être nommé aux Oscars depuis 2008. Cela entraîne une situation paradoxale : au lieu d'encourager une œuvre qui fait sensation à l'étranger et accumule les prix les plus prestigieux, un film subventionné par le gouvernement puis sélectionné pour représenter le pays aux Oscars, les médias russes l'assassinent. Les accusations de « russophobie » volent de toutes parts, le ministre de la Culture exprime ses remords et annonce des réformes, la controverse est violente. Deux conclusions en découlent naturellement. De un, Zvyagintsev a atteint sa cible. De deux, il vient de devenir le cinéaste russe le plus important de son époque, le seul à pouvoir influencer à ce point sur la vie culturelle et sociale du pays. L'histoire de la Russie, dont il traite subtilement depuis ses débuts, il en fait désormais partie.

Après l'allégorisme mystique de ses premiers films, *The Return* (2003) et *The Banishment* (2007), dont les lieux, l'époque et les personnages demeurent indistincts, le cinéma de Zvyagintsev bascule avec *Elena* (2011) dans la réalité d'une Russie contemporaine en pleine déchéance morale et spirituelle. Le projet naît au départ du thème de l'apocalypse, que reprendront les deux films suivants, *Leviathan* et *Loveless* (2017). Ensemble, ces trois œuvres forment une sorte de trilogie de la misère humaine, une misère pas tant matérielle qu'existentielle, dépeinte sans

cynisme, complaisance ou sentimentalisme, mais avec une réelle recherche, de plus en plus désespérée, de valeurs, d'amour et de sens, dont on ne trouve toutefois que de tristes fragments isolés à l'écran.

Dans *The Return*, la vie d'une famille était perturbée par le retour soudain du père ; les films suivants sont au contraire contaminés par l'angoisse de l'absence, de la disparition, du vide. Ce vide a ici une multitude de manifestations. C'est d'abord un vide humain, lié à la disparition d'un membre de la famille (le mari empoisonné de *Elena*, l'épouse retrouvée morte de *Leviathan*, le fils introuvable de *Loveless*) ; c'est le vide des espaces qui conservent le souvenir de leurs anciens habitants ; c'est un vide moral lié à l'absence de châtement, la seule loi qui prévaut étant celle du plus fort ; c'est enfin un vide cinématographique, puisque le style de Zvyagintsev repose sur une utilisation constante d'ellipses, de silences et de mystères, de non-dits et de non-vus.

On constate dans ses films récents, parmi tant de miroirs et de surfaces réfléchissantes, une présence nouvelle et tout à fait ostentatoire, celle de la télévision, qui jacasse fièrement dans l'ombre, illuminant celle-ci de ses reflets artificiels. Comme l'alcool, elle réunit les faibles et les forts, les riches et les pauvres, autour d'une promesse d'évasion, à l'heure où la catastrophe approche. S'y joignent dans *Loveless* les réseaux sociaux et le fil interminable d'actualités qui entretient l'illusion d'une vie, soit l'état végétatif des personnages. Les cellulaires ne font quant à eux que souligner l'absence de ceux qu'il est impossible de joindre, et la radio, oiseau de malheur, nous rappelle que nous sommes en hiver 2012, et que la fin du monde est toujours au programme.

Adviendra-t-elle réellement ? C'est aussi en décembre 2012 que la loi Dima Yakovlev est votée, limitant l'adoption d'enfants russes à l'étranger ; le même jour, le patriarche de l'Église orthodoxe promet aux orphelins une place privilégiée dans un cimetière de Moscou. Ce fait, sans jamais être évoqué à l'écran, s'inscrit parfaitement dans la thématique de Zvyagintsev, qui trouve dans la figure de l'enfant sa vision de l'avenir. D'une manière ou d'une autre, l'enfant est un personnage condamné : dans *Elena*, à une existence parasitique et malsaine, favorisée aveuglément par ses géniteurs ; dans *Leviathan*, à être englouti par la machine gouvernementale, ou bien à recevoir comme seul héritage une vie médiocre ; dans *Loveless*, à sombrer dans l'oubli, ou à perpétuer les relations de « non-amour » qu'il entretenait avec ses parents. Telle est la vision de l'apocalypse qui nous est présentée : la véritable horreur ne consisterait donc pas à voir les choses disparaître, mais à les voir persister. Comme les couleurs incolores qui errent d'une saison à l'autre, et la musique sérielle qui encadre le récit, les personnages de Zvyagintsev ne peuvent changer de cap, car ils sont incapables de comprendre leurs erreurs. Le spectateur, lui, y verra plus clair ; c'est du moins ce qu'espère le cinéaste.

— ELIJAH BARON