Dans le riche programme de la 61e édition du Festival international du film de Locarno qui s'est déroulée du 6 au 16 août 2008 (plus de 400 films), nous avons sélectionné, au gré de l'intérêt de nos collaborateurs, quelques films sur lesquels nous proposons de revenir. La rétrospective intégrale consacrée à l'œuvre de Nanni Moretti ayant permis de découvrir les réalisations de jeunesse du cinéaste italien qui ont très peu circulé dans l'espace francophone, nous mettrons l'accent sur la première décennie de sa carrière, ses œuvres ultérieures plus connues comme *Caro Diario* (1993) ou *Aprile* (1998) ayant été plus amplement commentées. Par ailleurs, nous avons pris le parti d'accorder une place de choix aux films suisses (romands) qui ont passablement fait parler d'eux cet été, qu'il s'agisse notamment de la fiction de Lionel Baier *Un autre homme* très bien reçue par la critique – le film, qui était sélectionné pour la compétition internationale (remportée par le Mexicain Enrique Rivero pour *Parque Via*), devrait sortir sur les écrans suisses en janvier 2009 –, du documentaire *La forteresse* de Fernand Melgar auquel fut décerné un Léopard d'or («Cinéastes du présent») ou de *La délogeuse* de Julien Rouyet, récompensé par un «petit Léopard d'or» dans la catégorie du court métrage helvétique. La partie consacrée aux films suisses se termine sur un commentaire relatif à la question du «glamour», une (fausse ?) polémique qui a accompagné le Festival et nourri les médias. Nous évoquons pour finir quelques productions internationales qui témoignent de la diversité culturelle offerte par ce festival qui a su conserver une certaine exigence et une identité forte, échappant ainsi au tumulte actuel dû à l'inflation quantitative de ce type de célébration du cinéma. *(ab)*

RÉTROSPECTIVE NANNI MORETTI

Une rétrospective à l'envergure du personnage

par Fanny Ollivier

Le Festival de Locarno s'est démarqué en 2008 par la rétrospective organisée autour de Nanni Moretti. Lors des dix années précédentes, le festival avait mis à l'honneur des réalisateurs tels que Marco Bellocchio (1998), Orson Welles (2005), et Aki Kaurismäki (2006), ou des thématiques particulières («All That Jazz» en 2003, «Newsfront» en 2004, les grandes actrices italiennes en 2007). Bien évidemment, le traitement de tels thèmes ne pouvait être exhaustif. Quant aux programmes centrés sur une figure d'«auteur», ils se bornaient principalement aux œuvres que les cinéastes avaient directement supervisées en tant que réalisateur. Cette année, la rétrospective a surpris plus d'un habitué par sa diversité et son étendue. Les projections étaient organisées autour de cinq aspects : Nanni Moretti réalisateur (documentaires, longs et courts métrages de fiction), Nanni Moretti producteur (et souvent acteur par la même occasion), Nanni Moretti exploitant, Nanni Moretti spectateur dans les années 1960, et enfin une catégorie regroupant quelques documentaires sur le personnage et son travail. La rétrospective présentait ainsi l'intégralité de ce qui constitue son art, de la formation de son œil cinéphile jusqu'aux œuvres récentes en passant par les travaux d'autres cinéastes dont il a favorisé l'émergence grâce à sa salle de cinéma romaine ou grâce à sa société de production, la Sacher Film.

Un festivalier zélé aurait ainsi pu consacrer ses journées à cet ouvrier versatile du cinéma italien, de 9h à 22h. On peut alors rêver un spectateur parfait, jamais épuisé ni lassé, qui reconstituerait petit à petit un portrait total de Nanni Moretti. Il pourrait alors véritablement entrer en dialogue avec le cinéaste et envisager l'avenir de sa création, comme le souhaite Frédéric Maire dans le catalogue. Ce vœu du directeur artistique du festival témoigne de sa volonté de perpétuer une tradition locarnaise : présenter des rétrospectives d'auteurs encore vivants pour permettre la rencontre entre réalisateurs et public. L'hommage prend en fait des airs de déclaration programmatique. Le festival met en avant des créateurs toujours critiques, envers la société autant qu'envers eux-mêmes, et la rétrospective reflète bien ce parti pris. Certes garant d'une bonne publicité européenne, le choix de Nanni Moretti, auteur prolifique et actif, peut aussi s'expliquer d'un point de vue plus général. Le panel de films présentés toutes sections confondues est si étendu qu'il

touche tous les domaines (géographiques, stylistiques, thématiques,…) de la planète Cinéma. Au fond, le festival veut montrer qu'il a les moyens d'honorer des créateurs actuels et qu'il peut représenter une plateforme de discussion privilégiée dans les débats culturels du temps. La rétrospective Nanni Moretti aura au moins prouvé que l'équipe du festival a les moyens d'effectuer un travail de premier ordre.

Il est aussi important de souligner la richesse de la rétrospective dans la perspective de l'avenir professionnel de Frédéric Maire en tant que futur directeur de la Cinémathèque Suisse de Lausanne (dès novembre 2009). La rétrospective Nanni Moretti va en effet de pair avec l'invitation de la Cinémathèque Royale de Belgique. Sa directrice, Gabrielle Claes, a eu l'occasion cette année de faire connaître certains trésors de sa cinémathèque (les films expérimentaux de Knokke le Zoute notamment). Maire a exprimé son désir de faire de l'invitation d'une importante cinémathèque mondiale une nouvelle tradition. Cette double programmation « historique » laisse présager de grandes choses pour l'avenir de la Cinémathèque suisse et un 62e Festival qui, on l'espère, sera lui aussi riche en (re)découvertes cinématographiques.

L'éloge spontané du chaos. Les usages de la parole dans les premiers films de Nanni Moretti

par Alain Boillat

La rétrospective du cinéaste Nanni Moretti présentée à Locarno s'est voulue exhaustive, allant jusqu'à intégrer ses premières réalisations en super 8 restaurées pour l'occasion – à la grande surprise du cinéaste d'ailleurs, qui semblait (ou feignait modestement) de ne pas voir l'intérêt de cette production séminale. Ne serait-ce qu'en raison de leur support, ces films, que l'on hésite à qualifier d'« œuvres » sous peine de les définir téléologiquement par rapport à un « auteur en devenir », relèvent d'une esthétique du film amateur qui marquera les premiers longs métrages du réalisateur[1] et qui, sous la forme d'une mise en scène fictionnalisante de l'intime à travers une réappropriation de « genres » documentaires (le journal filmé, le film de famille), connaîtra des prolongements variés dans la production ultérieure de Moretti. Plus généralement, ses tout premiers films – je m'arrêterai ici dans la filmographie de Moretti à *Sogni d'oro* (1981) afin de mettre l'accent sur la part la moins connue de sa production[2] – condensent à mon sens tous les paramètres du versant le plus intéressant du travail du cinéaste, qui se situe aux antipodes de la veine psychologisante qu'il a récemment exploitée en tant qu'acteur (*Caos Calmo*, Antonello Grimaldi, 2008), voire en tant que réalisateur-interprète (*La Stanza del figlio*, 2001). Loin de cette « justesse de ton » que d'aucuns ont louée dans les drames récents de Moretti comme l'in-

1 Ainsi son premier long métrage *Io sono un autarchico* (1976) sera-t-il tourné en super 8 avant d'être gonflé en 16mm en raison du succès qu'il a rencontré à sa sortie (voir à propos de la réception de ce film les informations données par Jean A. Gili, *Nanni Moretti*, Gremese, Rome, 2001, pp. 10-11).

2 Le film suivant, *Bianca* (1983), appartient sans conteste à une phase plus légitimée du travail de Moretti. Dans le champ italophone, on constate qu'un manuel d'analyse du film qui s'appuie sur le corpus filmique de Moretti débute avec *Bianca* (Roy Menarini, *Studiare il film*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme, 2001) et qu'une récente publication du même auteur est entièrement dédiée à ce

touche tous les domaines (géographiques, stylistiques, thématiques,…) de la planète Cinéma. Au fond, le festival veut montrer qu'il a les moyens d'honorer des créateurs actuels et qu'il peut représenter une plateforme de discussion privilégiée dans les débats culturels du temps. La rétrospective Nanni Moretti aura au moins prouvé que l'équipe du festival a les moyens d'effectuer un travail de premier ordre.

Il est aussi important de souligner la richesse de la rétrospective dans la perspective de l'avenir professionnel de Frédéric Maire en tant que futur directeur de la Cinémathèque Suisse de Lausanne (dès novembre 2009). La rétrospective Nanni Moretti va en effet de pair avec l'invitation de la Cinémathèque Royale de Belgique. Sa directrice, Gabrielle Claes, a eu l'occasion cette année de faire connaître certains trésors de sa cinémathèque (les films expérimentaux de Knokke le Zoute notamment). Maire a exprimé son désir de faire de l'invitation d'une importante cinémathèque mondiale une nouvelle tradition. Cette double programmation « historique » laisse présager de grandes choses pour l'avenir de la Cinémathèque suisse et un 62e Festival qui, on l'espère, sera lui aussi riche en (re)découvertes cinématographiques.

L'éloge spontané du chaos. Les usages de la parole dans les premiers films de Nanni Moretti

par Alain Boillat

La rétrospective du cinéaste Nanni Moretti présentée à Locarno s'est voulue exhaustive, allant jusqu'à intégrer ses premières réalisations en super 8 restaurées pour l'occasion – à la grande surprise du cinéaste d'ailleurs, qui semblait (ou feignait modestement) de ne pas voir l'intérêt de cette production séminale. Ne serait-ce qu'en raison de leur support, ces films, que l'on hésite à qualifier d'« œuvres » sous peine de les définir téléologiquement par rapport à un « auteur en devenir », relèvent d'une esthétique du film amateur qui marquera les premiers longs métrages du réalisateur[1] et qui, sous la forme d'une mise en scène fictionnalisante de l'intime à travers une réappropriation de « genres » documentaires (le journal filmé, le film de famille), connaîtra des prolongements variés dans la production ultérieure de Moretti. Plus généralement, ses tout premiers films – je m'arrêterai ici dans la filmographie de Moretti à *Sogni d'oro* (1981) afin de mettre l'accent sur la part la moins connue de sa production[2] – condensent à mon sens tous les paramètres du versant le plus intéressant du travail du cinéaste, qui se situe aux antipodes de la veine psychologisante qu'il a récemment exploitée en tant qu'acteur (*Caos Calmo*, Antonello Grimaldi, 2008), voire en tant que réalisateur-interprète (*La Stanza del figlio*, 2001). Loin de cette « justesse de ton » que d'aucuns ont louée dans les drames récents de Moretti comme l'in-

1 Ainsi son premier long métrage *Io sono un autarchico* (1976) sera-t-il tourné en super 8 avant d'être gonflé en 16mm en raison du succès qu'il a rencontré à sa sortie (voir à propos de la réception de ce film les informations données par Jean A. Gili, *Nanni Moretti*, Gremese, Rome, 2001, pp. 10-11).

2 Le film suivant, *Bianca* (1983), appartient sans conteste à une phase plus légitimée du travail de Moretti. Dans le champ italophone, on constate qu'un manuel d'analyse du film qui s'appuie sur le corpus filmique de Moretti débute avec *Bianca* (Roy Menarini, *Studiare il film*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme, 2001) et qu'une récente publication du même auteur est entièrement dédiée à ce

dice de la maturité du créateur (une réception qui s'apparente à cet égard à celle de l'œuvre de Pedro Almodovar), ses premières réalisations s'avèrent plus brouillonnes et inégales, affichant une spontanéité idiosyncrasique.

même film (*Bianca*, Lindau, Torino, 2007). Jean Gili qualifie quant à lui *Bianca* de « mûrissement expressif », alors que *Sogni d'oro* serait « réalisé par un cinéaste qui n'est peut-être pas encore parvenu à canaliser son trop-plein d'énergie » (Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 20 et p. 18). L'édition française de DVD qui n'avait consacré jusqu'ici aucune sortie aux premiers films du cinéaste propose depuis septembre 2008 un coffret qui comprend précisément *Bianca* (1984) et *La Messa è finita* (*La Messe est finie*, 1985).

Parler sans communiquer

Cet autre versant, c'est celui du cinéaste bricoleur, instinctif, toujours prêt à briser la continuité de ses récits par une digression inattendue, par de brusques coups de gueule qui, en toute complicité avec un spectateur séduit (ou agacé), font partir en éclats le semblant de vraisemblance qu'il avait momentanément mis en place avec désinvolture. Le rythme saccadé de la juxtaposition des séquences se reflète d'ailleurs dans son travail d'acteur à travers les inflexions de la voix, où l'explication posée alterne avec la vocifération, la retenue factice avec l'explosion d'un cri de contestation. On pourrait dire que la forme même des films de Moretti prolonge l'expression orale du cinéaste qui se met en scène en tant que locuteur. En effet, ses films semblent hériter au niveau rythmique de l'intonation colorée et du débit parfois alerte de son personnage. Contrairement à d'autres cinéastes qui accordent dans certains de leurs films une place centrale à leur propre voix (Guitry, Welles, Truffaut, etc.), Moretti n'en fait pas une instance supérieure à laquelle il incomberait d'organiser le discours filmique. Dans ses premières réalisations, sa voix est significativement *in* ou *off*, rarement *over*[3]. Comme chez Woody Allen, la parole du « cinéaste », ou plutôt celle du personnage qu'il incarne (en dépit d'une part conséquente d'autobiographie), est souvent ridiculisée dans le contenu qu'elle véhicule, voire, dans les premiers Moretti, brouillée ou interrompue par d'autres sons. La parole n'endosse pas à elle seule l'appréciation émise au travers du discours filmique sur le milieu qu'il dépeint, soit chez Moretti celui de jeunes gauchistes désenchantés, mais elle est partie intégrante de ce monde. Il est à cet égard révélateur qu'en dépit du « je » affiché dans le titre du premier long métrage de Moretti (*Io sono un autarchico*, 1977), ce film propose un « portrait de groupe » qui permet à Moretti de railler allégrement les œuvres et la posture politico-artistique des membres d'une troupe de théâtre d'avant-garde.

« L'autarcie » de ce groupe d'amis qui s'estiment incompris se manifeste par des situations d'incommunicabilité, à l'instar des nombreuses scènes de conversations téléphoniques détournées de leur finalité communicationnelle, notamment dans les séquences récurrentes (qui ponctuent le film) où le metteur en scène de théâtre appelle depuis une cabine un critique qui, sans tenir compte de son interlocuteur, se lance

3 On citera l'exception notable d'une séquence de *Pâté bourgeois* (1973) dans laquelle la voix *over* raconte une histoire stéréotypée en imitant le récitatif d'un roman-photo. Il s'agit toutefois dans ce cas d'une sorte de récit enchâssé dont la responsabilité énonciative n'incombe pas au narrateur « fondamental » du film.

Discussion (factice) au café (*Ecce Bombo*)

dans d'interminables considérations théoriques. Dans *Ecce Bombo* (1978) – dont le titre énigmatique est hurlé à gorge déployée durant le générique –, les jeunes gens qui ne savent plus comment occuper leurs soirées appellent par téléphone une personne choisie au hasard pour lui faire entendre l'enregistrement d'un extrait de *La Tosca* de Puccini, avant de raccrocher puis de s'esclaffer de concert dans un rire puéril fédérateur. Affalés sur des sofas ou sur les chaises de bistrots, ces « vitelloni » post-68 demeurent le plus souvent plongés dans leurs pensées, amorphes. La fixité quasi constante du cadre souligne cette passivité, et met en exergue le vide qui règne après leur sortie du champ.

Dans *Ecce Bombo*, un autre personnage, extérieur à la clique d'amis, apparaît dans plusieurs séquences, se contentant à chaque fois de téléphoner à une radio locale pour faire part au monde de ses angoisses et de ses opinions politiques. L'information circule, mais personne ne la reçoit. Un journaliste de télévision intrusif et arrogant semble certes veiller à collecter des propos en organisant de façon impromptue des entretiens, mais il ne tient aucunement compte des opinions émises par les personnes interrogées qu'il rapporte catégoriquement aux lieux communs du moment.

Qu'elles soient déterminées par un médium technologique ou non (les micros sont très présents dans les premiers films de Moretti), les situations de conversations perturbées se déclinent de diverses manières chez le cinéaste, qui, à l'époque, n'a de cesse de dénaturaliser les interactions verbales du quotidien en les minant par la forme à la fois égocentrique et solitaire du monologue. Dans son cinéma, tout le monde parle, mais rares sont ceux qui *se* parlent, ou même écoutent les autres. Le cinéaste incarne le plus souvent un personnage qui s'exprime sur un ton péremptoire, ou alors affiche une indifférence complète à ce que l'on lui dit. Lorsqu'il s'adresse à quelqu'un, cette prise de contact s'opère fréquemment sous la forme d'une cascade de phrases interrogatives auxquelles l'interlocuteur n'a pas le temps de répondre : les questions ne sont que rhétoriques, même si leur accumulation implique souvent une remise en question du locuteur. Dans une séquence d'*Ecce Bombo*, Moretti va jusqu'à formuler simultanément les questions et les réponses, comme s'il ne prenait plus la peine de distribuer les répliques entre différents personnages. Les scènes de conversation téléphonique, omniprésentes dans son cinéma, constituent un lieu privilégié d'éviction de l'interlocuteur – qui est d'ailleurs souvent une interlocutrice, les échanges verbaux avec les femmes étant presque systématiquement problématiques dans ses premiers films, dominés à cet égard par une volonté de résister au sentimentalisme en le parodiant à travers une auto-mise en scène cari-

caturale et exubérante, échappatoire qui vaut autant pour le personnage que pour le réalisateur. Lorsque le cinéaste figuré dans le film *Sogni d'oro* réfléchit au scénario qu'il est en train d'écrire et dont l'intrigue est visualisée, il s'interrompt soudainement pour constater son incapacité à concevoir une réplique pour un personnage féminin. Il n'est pas surprenant que l'ultime plan d'*Ecce Bombo* où semble se réaliser un rapprochement inattendu entre le protagoniste principal et une jeune femme se démarque précisément par le mutisme des deux protagonistes.

Il faut noter de façon plus générale que les films de Moretti, s'ils présentent une rare volubilité, n'accordent pas toujours au langage verbal une place décisive sur le plan sémantique. En effet, même si ses films sont bavards, le cinéaste ne manque jamais d'accorder la préséance à la dimension visuelle : l'acteur est un être pantomimique autant qu'un sujet parlant. Cette conception me semble prendre son origine dans les films super 8 qu'il tourna en muet et auquel il ajouta ultérieurement une parole post-synchronisée de façon assez lâche et ponctuelle. Ici, la parole *in* (ou plutôt *déliée*, qui instaure constamment un rapport de superposition artificielle à l'image) se manifeste comme un surgissement, à l'instar de l'insulte récurrente « Dadaïstes ! » qui ponctue *Come parli frate ?* (1972), parodie potache des *Promessi sposi*, une œuvre phare de la littérature italienne qui est transformée ici en une pantalonnade nonsensique. Le texte du roman est segmenté, redistribué selon une logique répétitive jusqu'à l'absurde (« je jure que je jure que je jure… »), alors que les actions sont réduites à des manifestations purement instinctives, le récit « extrinsèque » au film – c'est aux spectateurs familiers de l'ouvrage « adapté » d'en reconstruire l'intrigue – reposant principalement au niveau filmique sur les gesticulations muettes de saynètes burlesques[4].

Dans ses deux premiers films réalisés conjointement en 1973 et fonctionnant l'un par rapport à l'autre comme des vases communicants, *Pâté bourgeois* et *La Sconfitta*, Moretti post-synchronise des répliques qui ne se répondent pas, chaque personnage parlant sans interagir nullement avec son interlocuteur. Contrairement aux invités de la soirée chez les Expresso au début de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1963), un film dont l'esprit ludique et anarchisant se retrouve par moment chez Moretti[5], les personnages ne débitent pas de vains slogans publicitaires, mais assument une parole qui se veut (ou plutôt se croit) personnelle : chacun s'adonne à la confession de ses obsessions névrotiques que le cinéaste, par la distance ainsi instaurée, renvoient dos à dos comme les symptômes de l'état d'une même frange de la société, la « jeunesse » composée de gauchistes trentenaires et oisifs à laquelle il appartient. Cette démarche qui consiste à allier un sentiment d'appartenance à une communauté – ces

4 La mutité (et respectivement l'aléatoire de la sonorisation) est exhibée dans *Come parli frate ?* lorsque le seigneur incarné par Moretti s'étonne qu'une assiette ait pu se briser sans provoquer aucun bruit. Dans *Io sono un autarchico*, l'une des déclarations péremptoires du personnage de Michele sur le cinéma, parodiant la justification d'une remise en cause de l'idéologie bourgeoise telle que l'avait proposée Godard dans *La Chinoise* (1967) ou *Vent d'est* (1969), s'articule en fonction de trois termes : l'acteur est la bourgeoisie, l'image le prolétariat, et la piste son est associée à la petite bourgeoisie située entre l'un et l'autre.

5 Notons que le finale du film de Godard est cité (en noir et blanc) dans *I Sovversivi* (Paolo et Vittorio Taviani, 1964), film choisi par Moretti dans le cadre de sa carte blanche locarnaise.

films-là sont avant tout réalisés « entre copains » – et une lucidité envers les clichés qu'elle véhicule et les paradoxes qui la fondent est propre à Moretti, dont l'inspiration se définit par une posture fondamentalement (auto-)ironique. L'art, la politique et la sexualité tourbillonnent dans d'interminables « discussions » qui, pour échapper au soliloque et à la vanité du stéréotype[6], se muent souvent en manifestations infraverbales, voire en violence physique. En effet, l'expression corporelle des sentiments ou des opinions constitue l'un des principaux ressorts du comique morettien.

Ainsi par exemple lorsque l'un des amis de son personnage évoque avec admiration le succès rencontré aux USA par *Pasqualino e Settebellezze* (Lina Wertmüller, 1976), un film italien contemporain mentionné à plusieurs reprises avec emportement par le personnage interprété par Moretti selon une logique du gag à répétition – un principe dont Moretti est coutumier, dans la mesure où ce procédé permet de créer un lien ténu entre des séquences ostensiblement autonomisées –, ce dernier se met littéralement à « écumer de rage » : un contrechamp nous montre son visage couvert de bave. Dans *Sogni d'oro*, le débat télévisé entre deux cinéastes de conviction différente vire significativement au combat de boxe. Moretti stigmatise certes ici l'abrutissement des émissions télévisées populaires, mais il utilise également ce cadre comme un prétexte au déploiement d'une vulgarité de langage et d'actions burlesques : engoncés dans un costume de pingouin, les cinéastes sont réduits à mouvoir de façon ridicule leur nageoires pour manifester physiquement leurs émotions.

6 En parodiant la phraséologie d'une époque et d'une communauté (les intellectuels de gauche post-68), Moretti prête une attention toute particulière à des expressions devenues vides de sens à force d'être utilisées par tous. Plusieurs niveaux du stéréotype sont convoqués dans une séquence de *Sogni d'oro* dans laquelle deux personnages secondaires expriment leur avis sur le dernier film de Don Siegel : si le premier déplore le fait que le film en question est « plein de lieux communs, de banalités, de personnages stéréotypés », le second fait l'éloge du film en arguant qu'il propose « un jeu sur les lieux communs, les banalités, les personnages stéréotypés ». La façon d'envisager le stéréotype est elle-même présentée comme un cliché.

Burlesque à domicile (*Ecce Bombo*)

Nanni et Michele. Le cinéaste, le public et leur double

Avant d'apparaître à l'écran sous son vrai nom dans *Caro Diario* (1993) et *Aprile* (1998), Nanni Moretti choisit pour les personnages qu'il incarne un patronyme qui, à l'instar des Charlot et autres Hulot, fera office d'avatar comique repris de film en film (à l'exception de *La Messa è finita*, 1985) : il s'agit du prénom « Michele », auquel s'ajoutera après ses deux premiers longs métrages le nom de famille « Apicella », qui est en réalité celui de la mère de Nanni. Certes, ce cinéaste qui n'hésite pas à donner à sa société de production (la *Sacher* Film) le nom d'une viennoiserie contemplée par les trois compères de *Sogni d'oro* dans la vitrine d'une boulangerie n'en est pas à une lubie linguistique près. Le principe de cette récurrence onomastique constitue néanmoins une caractéristique majeure du cinéma de Moretti et du lien qu'il entretient avec son public. En effet, chaque film est présenté comme une variante du précédent, le spectateur complice pouvant retrouver après quelques

années l'univers personnel du cinéaste et les traits relativement stables des personnages qu'il interprète. Cette exhibition du « je » procède d'une démarche évidente d'auteurisation – les constantes attaques menées par le cinéaste sous le couvert d'un mépris gratuit contre le cinéma de grande consommation participent d'une même volonté –, et appelle également la mise en scène d'un « tu ». Dans *Io sono un autarchico*, les acteurs de la scène underground étaient déjà montrés dans leurs rapports avec le public à travers un débat qui tourne court, mais il n'était pas question de création cinématographique. Le passage de ce premier long métrage au suivant est principalement marqué par l'individualisation du personnage de Michele qui, dans *Ecce Bombo*, apparaît plus souvent indépendamment de ses acolytes, par exemple lorsqu'on le voit en slip à son domicile – une situation d'intimité et de mise en scène du corps du cinéaste qui radicalise une démarche déjà à l'œuvre antérieurement, notamment dans *Pâté bourgeois* lors des discussions dans les cabinets exigus de son appartement. Dans ce contexte de la vie privée, la question des rapports familiaux (et surtout intergénérationnels) occupe une place importante, permettant au cinéaste de nuancer le profil socio-psychologique de son personnage.

Si *Ecce Bombo* s'ouvre sur les coulisses du tournage d'un film qui n'est pas réalisé par Michele, Moretti introduit dans *Sogni d'oro* une dimension ouvertement réflexive, et exploite sur le plan narratif les « possibles » résultant de l'exacerbation de son ego. Ce film entremêle en une série de parallélismes et d'interférences le quotidien de Michele, réalisateur de films, avec d'une part la représentation du contenu du film qu'il scénarise puis tourne, d'autre part un ensemble continu de rêves dans lesquels il incarne un enseignant qui tombe éperdument amoureux de l'une de ses élèves. Dans chacune de ses pistes, le dédoublement se poursuit, puisque le « film dans le film » porte sur un personnage qui se prend pour Freud, et que le maître d'école, devenu fou après le départ de sa belle, se transforme en bête, en particulier dans une scène de restaurant qui fait allusion à *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, et plus généralement via le motif de la lycanthropie associé au genre fantastique (sur un mode hallucinatoire qui n'est pas sans parentés avec *Providence* d'Alain Resnais, 1976, où le récit est également enchâssé dans celui de la vie du créateur). Toutefois, dans *Sogni d'oro*, Moretti ne met pas tant l'accent sur les sempiternelles affres de la création (même si on ne peut s'empêcher par moments de penser à *Otto e mezzo*, 1963, de Fellini), que sur le lien instauré avec le public. *Sogni d'oro* s'ouvre sur un débat réalisé à l'issue de la projection du dernier opus de Michele (un « film dans le film » dont la projection se situe hors-film, et qui se confondra avec le film lui-même), ce qui permet

à Moretti de placer dans la bouche de ses protagonistes les principaux reproches adressés à son cinéma. A force de s'entendre dire qu'il s'agit d'un cinéma intellectuel qui ne ferait qu'ennuyer des gens simples – tous les intervenants se réfèrent à un moment donné du film aux mêmes archétypes, «le berger des Abruzzes, le paysan de Lucanie et la ménagère de Trévise» –, Moretti les convoque à la fin en les incarnant concrètement, leur faisant prendre le train pour se réunir dans la salle où l'on discute du film. Ce pied de nez aux donneurs de leçon qui prétendent savoir quel doit être le public visé n'interdit pas à Moretti d'afficher les spécificités et les limites de son cinéma, et ainsi d'affirmer ses partis pris.

Sogni d'oro éveille chez son spectateur une sorte de plaisir masochiste à contempler, intégrée à l'univers diégétique, la réception négative suscitée par le film même – l'expression «public de merde» reprise en chœur par les spectateurs aliénés présents sur le plateau du show télévisé relève indubitablement de l'adresse. Moretti déclarait: «Au moment du scénario […], je me demande ce que le spectateur attend. Alors, ce qu'il attend, je ne le lui donne pas.»[7]. Ce rapport volontairement conflictuel au public s'accompagne cependant d'une forte complicité – le public s'attend précisément à de l'inattendu – qui, dans *Sogni d'oro*, fonctionne également sur le mode de la «distinction» (au sens bourdieusien du terme): le spectateur du film est rassuré de se savoir différent de ce public-là, insensible aux subtilités qu'il sait lui-même apprécier. Cette perversité de la mise en abyme morettienne n'interdit cependant pas qu'en de nombreux passages le cinéaste s'expose et provoque le rire avec un talent comique certain. On peut citer pour finir une séquence mémorable de *Sogni d'oro* qui condense intelligemment les particularités des films de Moretti. Invité par une chaîne de télévision à s'exprimer sur la jeunesse contemporaine – un «thème» auquel Moretti fut constamment associé à l'époque –, Michele se lance dans un laïus qui ne manque pas de ridicule. Après quelque temps, le caméraman, appelé par un collègue, quitte la pièce à pas de loup après avoir indiqué à Michele qu'il devait continuer de parler. Se retrouvant seul face à la caméra qui tourne, Michele est saisi d'un malaise qui nous est signifié par une suite de froids champ/contre-champs entre la machine et lui, et qui culmine dans un plan d'ensemble où il se met à crier convulsivement «Au secours!». A l'instar de cette séquence où l'exhibitionnisme fait place à la peur de n'être filmé par (et pour) personne (d'autant que le cinéaste passe lui-même devant la caméra), le cinéma de Moretti oscille entre l'exubérance délurée et le désarroi existentiel. Ce n'est pas l'un des moindres mérites de cette édition du Festival de Locarno que d'avoir permis un retour sur les premières œuvres de Nanni Moretti.

7 Entretien figurant dans l'ouvrage de Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 58 (parution originelle dans *Positif*, nº 311, janvier 1987).

Un rapport physique à l'image imposé à un projectionniste distrait qui n'avait pas respecté le format d'un film: Michele, furieux, lui «prend la tête» (*Sogni d'oro*).

Palombella Piazza

par Raphaël Oesterle

Le public locarnais a pu redécouvrir sur l'écran géant de la Piazza Grande le classique *Palombella Rossa* (1989) de Moretti dans des conditions optimales grâce à une copie retirée pour l'occasion – fait d'autant plus remarquable que ce film n'est actuellement toujours pas disponible en DVD. Cette projection n'a fait que confirmer son statut de film phare, d'une actualité encore et toujours (plus que jamais ?) brûlante. Avec le temps, *Palombella Rossa* s'impose de plus en plus comme la pierre angulaire de l'édifice morretien, récapitulant nombre de motifs chers au cinéaste, que ce soit l'engagement politique et son deuil, un rapport au corps tendant vers le burlesque sans y céder pour autant, ou l'ancrage dans la biographie de son auteur. Le public de la Piazza ne s'y est pas trompé, lui réservant un accueil des plus chaleureux, ce qui laisse penser que nombreux étaient ceux qui, privilégiés, se confrontaient à cette œuvre pour la première fois.

Deux éléments se dégagent de cette nouvelle vision du film. En premier lieu, le rapport particulier qu'entretient Nanni Moretti au langage. Le ressassement et l'épuisement des mêmes formules se détachent peu à peu de l'autoconviction pour acquérir une matérialité culminant dans le chant, que la maladresse affichée préserve de tout caractère ornemental, ramenant le chant à son statut de discours (télévisé en l'occurrence). Deuxièmement, le formidable acte de foi envers la puissance du cinéma, via la télédiffusion du *Docteur Jivago*. L'instant de communion suspendant tous les acteurs dans un même élan, tendus vers un film vu et revu, est toujours un des plus beaux hommages à ce qui devrait être au cœur de chaque film.

Bel idéal démocratique pour ce cinéaste refusant de partir battu face à la vulgarité ambiante.

Palombella Rossa (I, 1989, 89'). *Réalisation et scénario :* Nanni Moretti. *Image :* Giuseppe Lanci. *Montage :* Mirco Garrone. *Son :* Franco Borni. *Musique :* Nicola Piovani. *Interprètes :* Nanni Moretti, Silvio Orlando, Mariella Valentini, Asia Argento,…

FILMS SUISSES

Un autre homme qui tient toutes ses promesses

par Xavier Reymond

Un auditorium FEVI plein à craquer a accueilli le 9 août 2008 à Locarno le baptême public du dernier-né de Lionel Baier, le « jeune cinéaste suisse le plus prometteur du moment »[1], non sans une certaine appréhension toutefois. En effet, s'ils avaient su faire parler d'eux en divisant un public partagé entre l'attachement pour un dynamisme revigorant couplé à un regard original, et l'agacement face à un nombrilisme à la limite de l'arrogance, ses précédents essais de fiction, *Garçon stupide* (2004) et *Comme des voleurs (à l'est)* (2006), pâtissaient de maladresses, tant sur le plan de la construction de l'intrigue que du traitement de l'image. Les festivaliers

1 Olivier Séguret, *Libération*, 14 août 2008.

Palombella Piazza

par Raphaël Oesterle

Le public locarnais a pu redécouvrir sur l'écran géant de la Piazza Grande le classique *Palombella Rossa* (1989) de Moretti dans des conditions optimales grâce à une copie retirée pour l'occasion – fait d'autant plus remarquable que ce film n'est actuellement toujours pas disponible en DVD. Cette projection n'a fait que confirmer son statut de film phare, d'une actualité encore et toujours (plus que jamais ?) brûlante. Avec le temps, *Palombella Rossa* s'impose de plus en plus comme la pierre angulaire de l'édifice morretien, récapitulant nombre de motifs chers au cinéaste, que ce soit l'engagement politique et son deuil, un rapport au corps tendant vers le burlesque sans y céder pour autant, ou l'ancrage dans la biographie de son auteur. Le public de la Piazza ne s'y est pas trompé, lui réservant un accueil des plus chaleureux, ce qui laisse penser que nombreux étaient ceux qui, privilégiés, se confrontaient à cette œuvre pour la première fois.

Deux éléments se dégagent de cette nouvelle vision du film. En premier lieu, le rapport particulier qu'entretient Nanni Moretti au langage. Le ressassement et l'épuisement des mêmes formules se détachent peu à peu de l'autoconviction pour acquérir une matérialité culminant dans le chant, que la maladresse affichée préserve de tout caractère ornemental, ramenant le chant à son statut de discours (télévisé en l'occurrence). Deuxièmement, le formidable acte de foi envers la puissance du cinéma, via la télédiffusion du *Docteur Jivago*. L'instant de communion suspendant tous les acteurs dans un même élan, tendus vers un film vu et revu, est toujours un des plus beaux hommages à ce qui devrait être au cœur de chaque film.

Bel idéal démocratique pour ce cinéaste refusant de partir battu face à la vulgarité ambiante.

Palombella Rossa (I, 1989, 89'). *Réalisation et scénario :* Nanni Moretti. *Image :* Giuseppe Lanci. *Montage :* Mirco Garrone. *Son :* Franco Borni. *Musique :* Nicola Piovani. *Interprètes :* Nanni Moretti, Silvio Orlando, Mariella Valentini, Asia Argento,…

FILMS SUISSES

Un autre homme qui tient toutes ses promesses

par Xavier Reymond

Un auditorium FEVI plein à craquer a accueilli le 9 août 2008 à Locarno le baptême public du dernier-né de Lionel Baier, le « jeune cinéaste suisse le plus prometteur du moment »[1], non sans une certaine appréhension toutefois. En effet, s'ils avaient su faire parler d'eux en divisant un public partagé entre l'attachement pour un dynamisme revigorant couplé à un regard original, et l'agacement face à un nombrilisme à la limite de l'arrogance, ses précédents essais de fiction, *Garçon stupide* (2004) et *Comme des voleurs (à l'est)* (2006), pâtissaient de maladresses, tant sur le plan de la construction de l'intrigue que du traitement de l'image. Les festivaliers

1 Olivier Séguret, *Libération*, 14 août 2008.

attendaient donc avec impatience *Un autre homme*, susceptible de confirmer pour de bon cette fois le talent indéniable de son réalisateur, et de rendre justice à sa formidable énergie. Quatre-vingt-onze minutes de projection plus tard, après avoir ri tantôt jaune, tantôt à gorge déployée, le public conquis applaudissait à tout rompre le réalisateur et son équipe, augurant du meilleur pour l'avenir du film.

Bien qu'absent du palmarès de la compétition officielle, dont, il est vrai, les œuvres primées explorent des thématiques assez différentes, *Un autre homme* devrait tout de même marquer l'histoire du cinéma romand d'une (petite) pierre blanche. En effet, s'il n'annonce peut-être pas encore une nouvelle étape du mouvement de fond lancé dans ce microcosme par Vincent Pluss avec *On dirait le sud* (2002)[2], ce film, comme nous allons tenter ici de le montrer en nous arrêtant sur certains de ses aspects les plus remarquables, témoigne aussi bien de la maturité artistique atteinte par Lionel Baier, que de son indépendance jalousement défendue. Le septième art romand peut donc célébrer le passage de ce cinéaste du stade d'espoir prometteur au rang d'auteur sur lequel il faut compter.

2 Maria Tortajada, « A nouveau du nouveau dans le cinéma suisse. L'affaire Vincent Pluss et le cinéma romand », *Décadrages 1-2. Cinéma à travers champs*, 2003.

Dressant le portrait et suivant l'évolution d'un jeune homme, François, dont l'arrogance s'associe au manque de confiance en soi pour en faire un personnage tout à la fois détestable et attachant, l'intrigue du film surprend en premier lieu par un des sujets qu'elle se propose de traiter (aux côtés de l'arrivisme social, de la passivité masculine et de l'élitisme urbain notamment) : la critique de cinéma. Si ce n'est pas la première fois qu'un critique occupe le premier rôle d'un film[3], le métier lui-même n'a sans doute jamais connu pareille description en profondeur, qui nous emmène des projections de presse aux émissions de radio, en passant par les conversations teintées de suffisance et de futilité qui caractérisent les rapports entre les personnages de ce milieu. Particulièrement acide, et du coup souvent très drôle, la satire permet de soulever plusieurs questions importantes concernant la critique de cinéma, et même d'art en général, interrogeant crûment sa nécessité, sa pertinence, ou encore sa sincérité. Si l'originalité d'un tel sujet peut sembler attirante à première vue, la moindre maladresse aurait eu vite fait de transformer ce long métrage en un objet prétentieux et fort désagréable, constituant un véritable cadeau empoisonné pour son réalisateur. Or, miracle, tout fonctionne ici à merveille, et si Lionel Baier ne se montre certes pas tendre envers les critiques en leur tendant un miroir fort peu charmeur, ses nombreuses piques atteignent leur cible avec une classe toute particulière.

3 *Rien sur Robert* (Pascal Bonitzer, 1999), par exemple, narre les mésaventures consécutives à un article malheureux d'un critique de cinéma (interprété par Fabrice Luchini), dont la personnalité ne manque d'ailleurs pas de points communs avec celle de François.

Le noir et blanc choisi pour habiller cette comédie acide mérite aussi d'être applaudi, en premier lieu peut-être pour ses grandes qualités esthé-

tiques. Couplé à un éclairage très soigné, parfois un peu crû mais jamais obscène, qu'il s'agisse de faire apparaître à l'écran des corps dénudés ou des paysages glacés, il procure un plaisir visuel auquel les précédentes œuvres de Lionel Baier ne nous avaient guère habitués, prenant prétexte d'un style docu-fiction assumé pour négliger quelque peu la photographie. Ce souci du beau ne se veut cependant pas gratuit, puisqu'il est soumis ici de manière cohérente aux exigences du récit. En effet, les nombreuses oppositions autour desquelles l'intrigue se noue trouvent dans le noir et blanc de l'image leur traduction naturelle. Qu'il s'agisse de contrastes régionaux, sociaux ou humains, leur matérialisation sur un écran monochrome ne les rend que plus frappants encore.

Cet écrin photographique permet à Lionel Baier de nous offrir alors l'une des plus belles et inventives mises en images de Lausanne qui soient, démontrant à nouveau chez l'auteur une excellente maîtrise du langage filmique. Des travellings sur les façades de l'avenue des Terreaux, déjà essayés avec succès dans *Garçon stupide* (2004), aux panoramiques du sommet du beffroi de la cathédrale, en passant par une visite de la tour Edipresse ou du pont Bessières, tous les plans contribuent à poser un décor fait de mouvement, de verticalité, et d'équilibre précaire pour les personnages qui y évoluent, constituant ainsi une métaphore visuelle convaincante de l'histoire d'ascension sociale qui s'y trame. Si le procédé paraîtrait se situer à la limite du cliché dans une ville telle que New York, il frappe ici par son originalité, tant l'image habituelle de la capitale vaudoise se révèle d'ordinaire stéréotypée du côté du provincialisme et du pittoresque. Si les spectateurs lausannois seront sans doute surpris par ce regard différent, les personnes étrangères à la cité penseront peut-être que le récit s'adapte parfaitement à la ville de tournage choisie, alors même que c'est cette ville qui, à travers la caméra de Lionel Baier, ne cesse de s'adapter à l'intrigue.

Enfin, la manière dont la sexualité est mise en scène mérite également quelques éloges. Si le sexe se taille une place importante à l'écran, il ne s'agit absolument pas ici de pornographie, ni même d'érotisme. D'une part, la nudité impudique de François filmé dans son domicile participe à la fois de la création d'une certaine intimité entre le spectateur et le personnage, et d'une volonté manifeste du réalisateur de ne pas céder aux tabous usuels concernant les parties du corps qui doivent ou ne doivent pas être montrées au cinéma, selon que l'on filme un homme ou une femme. D'autre part, la relation à tendance sadomasochiste que vit François avec une critique contribue grandement à la construction d'un portrait d'homme passif, sorte d'équivalent masculin de la femme-objet, dont la psychologie particulière constitue l'un des intérêts

principaux du film. Loin de s'immiscer dans les images pour satisfaire un quelconque plaisir voyeuriste, les scènes de sexe correspondent donc à des fonctions bien précises du récit, que Lionel Baier entend développer sans pudibonderie ni gratuité, en suivant ses propres codes, qui ne s'apparentent pas nécessairement aux normes sociales habituelles. Une telle attitude, assez courageuse puisqu'elle pourrait mettre en cause le potentiel commercial du film, résonne à nouveau comme une promesse d'originalité et d'indépendance d'esprit.

A Locarno, la critique francophone a réservé une véritable fête à Lionel Baier, saluant tour à tour les qualités narratives et esthétiques d'*Un autre homme*, ainsi que son audace et son originalité. «Meilleur film»[4] de son auteur pour *Le Temps*, il est l'œuvre d'un de ces réalisateurs qui «choisissent de se moquer ouvertement d'eux-mêmes et y parviennent brillamment»[5] pour *Le Monde*, alors que *L'Hebdo* préfère souligner son caractère divertissant en le taxant de «drôle, qui ne se réclame pas du comique lourdingue […], mais plutôt de l'esprit de Flaubert»[6]. Enfin, au-delà du film, Patrick Ferla à la *Radio Suisse Romande* met peut-être le doigt sur le trait de caractère le plus remarquable de Lionel Baier : son envie intense de cinéma, qui implique que «là où d'autres renoncent, lui entreprend, là où d'autres se lassent, lui opte pour le désir»[7]. En d'autres mots, au lieu de laisser se consumer cette envie de cinéma à petit feu en attendant pour mettre un projet sur pied un soutien des pouvoirs publics forcément hypothétique, Lionel Baier choisit délibérément la prise de risque et tourne son film au plus vite, seul, sans même attendre un quelconque signal de l'Office fédéral de la culture. Obtenir un résultat aussi proche de l'excellence dans de telles conditions constitue assurément un véritable tour de force, auquel il faut espérer que le public, suisse et international, saura réserver l'accueil qu'il mérite.

4 Thierry Jobin, *Le Temps*, 12 août 2008.

5 Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 19 août 2008.

6 Antoine Duplan, *L'Hebdo*, 9 août 2008. http://dua.typepad.com/cinema/2008/08/locarno-jour-4-lheure-de-baier.html, consulté le 18 septembre 2008.

7 Patrick Ferla, *Radio Suisse Romande*, 9 août 2008. http://zoom.rsr.ch/?p=989, consulté le 18 septembre 2008.

Un autre homme (CH, 2008, 91'). *Réalisation, scénario et image :* Lionel Baier. *Montage :* Pauline Gaillard. *Son :* Thibault de Chateauvieux, Kaveh Bakhtiari, Joëlle Bacchetta, Laurent Gabiot. *Interprètes :* Robin Harsch, Natacha Koutchoumov, Bulle Ogier,…

La mère, entre documentaire «de proximité» et mélodrame : de l'individu à l'archétype

par Alain Boillat

Après les films de Vsevolod Poudovkine (*La mère*, 1926) (ou d'autres adaptations du roman de Maxime Gorki) et d'Alexandre Sokourov (*Mère et fils*, 1997), le choix d'intituler un film «la mère» ne va pas, pourrait-on dire sur le modèle de «l'italianité» barthésienne, sans son pesant connotatif de «russité», ce qu'Antoine Cattin assume parfaitement dans son premier long métrage, récit des peines d'une Russe indigente mais généreuse qui, ayant quitté un mari violent, s'échine à pourvoir aux besoins de ses neufs enfants. Très bien reçu à Locarno[1] comme il l'avait été à Nyon, ce film pour lequel Cattin retrouve son compère Pavel Kostomarov – avec qui il a déjà travaillé sur *Vivre en paix* (2004), moyen

1 Voir notamment la recension dithyrambique de Thierry Jobin, *Le Temps*, 15 août 2008, p. 32.

principaux du film. Loin de s'immiscer dans les images pour satisfaire un quelconque plaisir voyeuriste, les scènes de sexe correspondent donc à des fonctions bien précises du récit, que Lionel Baier entend développer sans pudibonderie ni gratuité, en suivant ses propres codes, qui ne s'apparentent pas nécessairement aux normes sociales habituelles. Une telle attitude, assez courageuse puisqu'elle pourrait mettre en cause le potentiel commercial du film, résonne à nouveau comme une promesse d'originalité et d'indépendance d'esprit.

A Locarno, la critique francophone a réservé une véritable fête à Lionel Baier, saluant tour à tour les qualités narratives et esthétiques d'*Un autre homme*, ainsi que son audace et son originalité. «Meilleur film»[4] de son auteur pour *Le Temps*, il est l'œuvre d'un de ces réalisateurs qui «choisissent de se moquer ouvertement d'eux-mêmes et y parviennent brillamment»[5] pour *Le Monde*, alors que *L'Hebdo* préfère souligner son caractère divertissant en le taxant de «drôle, qui ne se réclame pas du comique lourdingue […], mais plutôt de l'esprit de Flaubert»[6]. Enfin, au-delà du film, Patrick Ferla à la *Radio Suisse Romande* met peut-être le doigt sur le trait de caractère le plus remarquable de Lionel Baier : son envie intense de cinéma, qui implique que «là où d'autres renoncent, lui entreprend, là où d'autres se lassent, lui opte pour le désir»[7]. En d'autres mots, au lieu de laisser se consumer cette envie de cinéma à petit feu en attendant pour mettre un projet sur pied un soutien des pouvoirs publics forcément hypothétique, Lionel Baier choisit délibérément la prise de risque et tourne son film au plus vite, seul, sans même attendre un quelconque signal de l'Office fédéral de la culture. Obtenir un résultat aussi proche de l'excellence dans de telles conditions constitue assurément un véritable tour de force, auquel il faut espérer que le public, suisse et international, saura réserver l'accueil qu'il mérite.

4 Thierry Jobin, *Le Temps*, 12 août 2008.

5 Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 19 août 2008.

6 Antoine Duplan, *L'Hebdo*, 9 août 2008. http://dua.typepad.com/cinema/2008/08/locarno-jour-4-lheure-de-baier.html, consulté le 18 septembre 2008.

7 Patrick Ferla, *Radio Suisse Romande*, 9 août 2008. http://zoom.rsr.ch/?p=989, consulté le 18 septembre 2008.

Un autre homme (CH, 2008, 91'). *Réalisation, scénario et image :* Lionel Baier. *Montage :* Pauline Gaillard. *Son :* Thibault de Chateauvieux, Kaveh Bakhtiari, Joëlle Bacchetta, Laurent Gabiot. *Interprètes :* Robin Harsch, Natacha Koutchoumov, Bulle Ogier,…

La mère, entre documentaire «de proximité» et mélodrame : de l'individu à l'archétype

par Alain Boillat

Après les films de Vsevolod Poudovkine (*La mère*, 1926) (ou d'autres adaptations du roman de Maxime Gorki) et d'Alexandre Sokourov (*Mère et fils*, 1997), le choix d'intituler un film «la mère» ne va pas, pourrait-on dire sur le modèle de «l'italianité» barthésienne, sans son pesant connotatif de «russité», ce qu'Antoine Cattin assume parfaitement dans son premier long métrage, récit des peines d'une Russe indigente mais généreuse qui, ayant quitté un mari violent, s'échine à pourvoir aux besoins de ses neufs enfants. Très bien reçu à Locarno[1] comme il l'avait été à Nyon, ce film pour lequel Cattin retrouve son compère Pavel Kostomarov – avec qui il a déjà travaillé sur *Vivre en paix* (2004), moyen

1 Voir notamment la recension dithyrambique de Thierry Jobin, *Le Temps*, 15 août 2008, p. 32.

métrage d'une rigueur exemplaire traversé par des moments où la sensibilité à la matérialité des choses et à l'aléa des actions surprises par l'objectif provoquent un effet de réel peu commun[2] – est bien plus intéressant que ne pourrait le laisser penser a priori un tel sujet, dont on pourrait craindre que le traitement ne bascule dans le misérabilisme ou l'admiration béate face à la grandeur de l'amour maternel.

Si Cattin et Kostomarov livrent au contraire avec ce documentaire un portrait saisissant qui se débarrasse parfois des ficelles mélodramatiques, c'est qu'ils instaurent une distance productive à la personne filmée, non pas cette distance moyenne (« bonne distance » prônée par les partisans de préceptes pseudo-éthiques), mais un rapport changeant qui va de la confidence proférée face à la caméra – la mère avoue par exemple une lassitude dont elle ne touche mot aux siens – à des passages où le discours filmique se met au diapason d'une destinée tragique, comme dans ce noir interséquentiel ponctué d'un bruit sourd qui, introduisant une ellipse, nous fait brusquement passer d'une soirée festive à l'austérité d'un banc d'accusé. Cette rupture évacue toute explication des causes pour nous confronter à l'irrévocabilité des conséquences de l'attitude irresponsable de la gent masculine qui peuple le film – désœuvrés fainéants ou ivrognes déjà dépeints en un milieu semblable (celui d'un kolkhoze) dans *Vivre en paix*. La possibilité de proposer une telle transition résulte de l'une des forces de cette réalisation qui est la durée considérable que les réalisateurs ont passée avec les personnes filmées, créant un rapport de familiarité avec le milieu décrit. Ainsi, les ellipses et les revers ressemblent à s'y méprendre à ceux que l'on trouve dans les fictions, la période couverte par le tournage permettant aux cinéastes de structurer *La mère* autour de phénomènes d'échos ou de reprises que d'aucuns pourraient considérer comme une mise en forme vainement ostentatoire – ce qui est le cas au niveau du filmage, par exemple dans la séquence où la caméra fait corps avec le jeune homme qui dévale une colline avec son vélo. Nombreux sont en effet ces moments révélateurs où les protagonistes sont saisis comme à l'improviste dans des actes certes anodins, mais qui font particulièrement sens dans la série d'associations créées par le film, à l'instar de ce bambin délaissé par sa mère qui, s'entraînant à répéter des mots pour les apprendre, confond le terme « maman » avec le prénom de la jeune fille qui bientôt endossera ce rôle. De non-dits en lapsus, le film tresse une fine cartographie de la souffrance ordinaire et de la prodigieuse résistance de plusieurs figures de femmes.

Cependant, les « effets de structure » dont témoigne *La mère* ne restreignent en rien l'imagination du spectateur. Les respirations et énigmes de ce film tiennent à une démarche consistant à extraire les actions de

2 A propos de ce film, on relira l'article de François Bovier et André Chaperon, « *Vivre en paix*. Le meilleur des mondes possibles », *Décadrages*, nº 6, automne 2005, pp. 122-130.

leur contexte, tant sur le plan narratif (les rapports de causalité demeurent le plus souvent implicites) qu'au niveau de la représentation spatiale. A force d'être proche des personnages, de partager leurs efforts physiques ou leur amertume réfrénée face au mutisme ou à la brutalité de l'autre, on en vient à saisir l'universalité des émotions signifiées par le montage et captées par une prise de vues attentive aux détails fortuits.

La mère : à la fois un être singulier qui nous conte son passé et dont on voit le présent, et un « type » qui correspond à de nombreuses habitantes de la Russie actuelle. Lorsque la plus âgée des filles tombe enceinte, on comprend que le vocable « la mère » renvoie bien plus à une fonction affective et sociale qu'à une seule personne dont le film sonderait, même pudiquement, l'intimité. Or cette dimension presque « métaphorique », singulièrement conjointe à une proximité entretenue avec les corps et les choses qui interdit toute sublimation, est notamment le produit d'une représentation parfois déconcertante de l'espace diégétique. Ainsi, lorsque la mère observe de loin l'hôpital où sa fille accouche – on s'est contenté de nous montrer frontalement dans un contre-champ la façade et ses rangées de fenêtres anonymes –, on ne sait pas ce qu'elle voit ; elle s'adresse à sa fille qui lui est probablement visuellement inaccessible, et lui dit dans ses cris haletants qu'elle ne peut pas l'entendre. Une certaine vanité des actions maternelles apparaît dans de tels moments où la protagoniste principale est appelée par un hors-champ qui ne se dévoile jamais à notre regard.

Le dernier plan du film condense les attributs de ce traitement narratif à la fois ouvert et potentiellement déceptif. Il s'agit d'un long travelling latéral sur un quai de gare où la mère, cadrée de près et centrée dans le champ, interpelle en vain l'un de ses fils qu'elle dit voir s'éloigner sans que nous puissions savoir s'il est vraiment là où elle le dit. En nous entraînant dans le mouvement de la protagoniste (qui est aussi le sens de la « lecture »), le film crée l'attente d'une rencontre qui n'est possible qu'en dehors de ses frontières textuelles, dans une réalité dont on nous montre ouvertement qu'elle excède ce dont le film rend compte. Le fait que cette déambulation époumonée soit présentée comme le point d'arrivée d'un trajet en train qui structure l'ensemble du film sur le principe tout classique de l'alternance est significatif de la rencontre productive qui s'opère dans *La mère* entre un agencement minutieux du matériau et un intérêt sincère porté aux êtres filmés. Il y a là une volonté de ne pas enfermer les personn(ag)es dans le sens établi par l'« œuvre », mais d'émailler le récit de trouées au travers desquelles s'engouffre l'opacité du réel.

La mère (2007, CH-FR-Russie, 80'). *Réalisation, scénario, image, montage, son :* Antoine Cattin, Pavel Kostomarov. *Musique :* Thierry van Osselt, Alexander J.S. Craker.

Luftbusiness : un léger souffle de poésie

par Xavier Reymond

Sélectionné à Locarno dans la section *Ici et ailleurs*, alors qu'il aurait tout à fait pu trouver sa place dans la compétition internationale, le dernier film de Dominique de Rivaz constitue une excellente surprise, que l'on savourera d'autant plus que ce projet a connu et connaît encore des difficultés importantes. A partir d'une brève dans *Le Monde*, qui décrivait comment un adolescent avait vendu son âme sur EBay pour quatre cents dollars, la réalisatrice a en effet construit avec beaucoup de grâce une petite fable philosophique questionnant les limites d'une société dans laquelle toute chose peut se voir attribuer une valeur marchande.

Loin toutefois d'un pensum ennuyeux, *Luftbusiness* se distingue par ses touches burlesques qui rappellent certains films d'Emir Kusturica, et apportent poésie et légèreté à un récit qui aurait pu se révéler plutôt déprimant. Trois clochards, qui survivent dans la jungle urbaine en promenant des chiens ou en donnant leur sperme, croient avoir trouvé une solution pour gagner de l'argent de manière simple et sûre, en vendant du « Luft » sur internet. Le plus jeune, fraîchement émigré de Russie, propose aux enchères ses souvenirs d'enfance, le plus roublard les trente prochaines années de sa vie, alors que leur leader Filou décide de vendre son âme au plus offrant. Au milieu de cette sombre trame jaillit pourtant souvent la tendresse, dans l'attachement que le jeune Russe éprouve pour sa poule pondeuse, par exemple, ou dans l'affection que porte aux abandonnés de la rue une dame-pipi, qui prête ses locaux aussi bien pour l'hygiène corporelle que psychologique. De la même manière, chaque scène a priori grave se voit tempérée par un détail surréaliste ou par l'exagération absurde d'un élément ordinaire, tel ce clochard annonçant sur le carton qui lui sert de maison « noch nicht tot », ou le nombre extravagant de chiens incontrôlables que Filou tente de promener. Sans jamais tourner le propos en dérision, ce procédé apporte au film une dose certaine de spleen, plus efficace sans doute pour évoquer cette jeunesse sacrifiée par une société déshumanisée que ne l'aurait été un traitement ultra-réaliste.

Le soin apporté au décor, s'il peut paraître trop appuyé en donnant parfois l'impression au spectateur de visiter une exposition d'art contemporain, mérite cependant d'être souligné. La serre dans laquelle vivent les trois protagonistes se voit en particulier filmée comme l'endroit de tous les possibles pour ces marginaux que leur société semble avoir abandonnés, un repère mouvant et lumineux dont le contraste avec la ville grise et froide se révèle saisissant. Exploitant ces décors avec intelligence, Dominique de Rivaz use de la profondeur de champ aussi bien pour mettre en lumière toute la complexité et la richesse de cet univers de sans-abris, que pour explorer les liens invisibles se tissant entre les

personnages, comme dans la scène où le jeune Russe donne son sperme à l'infirmière dont il est tombé amoureux, sans que cette dernière, occupée à surveiller la poule, ne soupçonne le regard porté sur elle.

Alors que le film a connu quelques difficultés à trouver un financement, finissant par associer – fait plutôt original pour un long métrage germanophone – de l'argent luxembourgeois et suisse romand, il semble que les distributeurs ne se montrent toujours pas très convaincus par son potentiel commercial. Pourtant, l'accès à la séance de Locarno relevait du parcours du combattant tant les spectateurs étaient venus nombreux, et le rythme soutenu du film tout comme son propos surfant sur l'actualité devraient lui permettre de trouver son public dans les salles. La timidité des distributeurs, tout comme celle des sélectionneurs du festival de Locarno d'ailleurs, qui ont relégué *Luftbusiness* dans leur section la plus discrète, pourrait sûrement faire l'objet d'une enquête de fond digne d'intérêt, même si pour l'heure, il paraît plus urgent d'encourager le public à découvrir ce film généreux et touchant.

Luftbusiness (CH/Luxembourg, 2008, 89'). *Réalisation :* Dominique De Rivaz. *Scénario :* Dominique De Rivaz, Antoine Jaccoud. *Image :* Séverine Barde. *Montage :* Loredana Cristelli. Interprètes : Tómas Lemarquis, Dominique Jann, Joel Basman,...

Un goût sucré d'asile (*La forteresse*)

par Marthe Porret

Récompensé par un Léopard d'or dans la catégorie « Cinéastes du présent » lors du dernier festival de Locarno, le documentaire de Fernand Melgar, *La forteresse* (2008), attire depuis un mois les spectateurs romands en nombre. En 2005, Melgar signait *Exit – le droit de mourir* dont le sujet « bouleversant »[1] – l'existence d'une association d'aide au suicide en Suisse – avait fait couler beaucoup d'encre, au détriment toutefois d'une réflexion sur la démarche même du cinéaste et sur ses motivations profondes[2]. Alors qu'en est-il de *La forteresse* dont le sujet, là encore, pouvait difficilement laisser les spectateurs indifférents ?

Melgar a en effet réussi – chose assez remarquable en soi pour être soulignée – à pénétrer avec une caméra et un micro dans le Centre d'enregistrement et de procédure de Vallorbe qui héberge les requérants à l'asile suisse le temps de traiter leur demande. La politique suisse en matière d'asile, qui s'est encore durcie entre-temps, était à prendre avec des pincettes. Or force est de constater que le film fait l'unanimité, aussi bien du côté des employés de l'Office fédéral des migrations que du citoyen suisse moyen toujours tiraillé entre la peur « de ne plus être chez lui » et celle de se voir taxer de raciste. Mais il plaît aussi au spectateur de cinéma régulier qui a l'habitude d'être ému et diverti pendant deux heures.

En réalité, cette belle unanimité tient au sujet lui-même et à certains choix formels du réalisateur : pas de micro tendu, ni de « scène volée ». Sans commentaire ni musique, le film capte actions et conversations à

1 Antoine Duplan, *L'Hebdo*, 1.09.05.

2 Dans notre article (« *Exit* ou la fuite du point de vue », *Décadrages*, nº 7, Printemps 2006, pp. 105-107), nous tentions de mettre en évidence les problèmes que posait l'absence d'un point de vue clair de l'auteur sur les activités de l'association Exit.

personnages, comme dans la scène où le jeune Russe donne son sperme à l'infirmière dont il est tombé amoureux, sans que cette dernière, occupée à surveiller la poule, ne soupçonne le regard porté sur elle.

Alors que le film a connu quelques difficultés à trouver un financement, finissant par associer – fait plutôt original pour un long métrage germanophone – de l'argent luxembourgeois et suisse romand, il semble que les distributeurs ne se montrent toujours pas très convaincus par son potentiel commercial. Pourtant, l'accès à la séance de Locarno relevait du parcours du combattant tant les spectateurs étaient venus nombreux, et le rythme soutenu du film tout comme son propos surfant sur l'actualité devraient lui permettre de trouver son public dans les salles. La timidité des distributeurs, tout comme celle des sélectionneurs du festival de Locarno d'ailleurs, qui ont relégué *Luftbusiness* dans leur section la plus discrète, pourrait sûrement faire l'objet d'une enquête de fond digne d'intérêt, même si pour l'heure, il paraît plus urgent d'encourager le public à découvrir ce film généreux et touchant.

Luftbusiness (CH/Luxembourg, 2008, 89'). *Réalisation :* Dominique De Rivaz. *Scénario :* Dominique De Rivaz, Antoine Jaccoud. *Image :* Séverine Barde. *Montage :* Loredana Cristelli. Interprètes : Tómas Lemarquis, Dominique Jann, Joel Basman,...

Un goût sucré d'asile (*La forteresse*)

par Marthe Porret

Récompensé par un Léopard d'or dans la catégorie « Cinéastes du présent » lors du dernier festival de Locarno, le documentaire de Fernand Melgar, *La forteresse* (2008), attire depuis un mois les spectateurs romands en nombre. En 2005, Melgar signait *Exit – le droit de mourir* dont le sujet « bouleversant »[1] – l'existence d'une association d'aide au suicide en Suisse – avait fait couler beaucoup d'encre, au détriment toutefois d'une réflexion sur la démarche même du cinéaste et sur ses motivations profondes[2]. Alors qu'en est-il de *La forteresse* dont le sujet, là encore, pouvait difficilement laisser les spectateurs indifférents ?

Melgar a en effet réussi – chose assez remarquable en soi pour être soulignée – à pénétrer avec une caméra et un micro dans le Centre d'enregistrement et de procédure de Vallorbe qui héberge les requérants à l'asile suisse le temps de traiter leur demande. La politique suisse en matière d'asile, qui s'est encore durcie entre-temps, était à prendre avec des pincettes. Or force est de constater que le film fait l'unanimité, aussi bien du côté des employés de l'Office fédéral des migrations que du citoyen suisse moyen toujours tiraillé entre la peur « de ne plus être chez lui » et celle de se voir taxer de raciste. Mais il plaît aussi au spectateur de cinéma régulier qui a l'habitude d'être ému et diverti pendant deux heures.

En réalité, cette belle unanimité tient au sujet lui-même et à certains choix formels du réalisateur : pas de micro tendu, ni de « scène volée ». Sans commentaire ni musique, le film capte actions et conversations à

1 Antoine Duplan, *L'Hebdo*, 1.09.05.

2 Dans notre article (« *Exit* ou la fuite du point de vue », *Décadrages*, nº 7, Printemps 2006, pp. 105-107), nous tentions de mettre en évidence les problèmes que posait l'absence d'un point de vue clair de l'auteur sur les activités de l'association Exit.

distance respectueuse tandis que les personnes filmées ne semblent pas prêter attention à la caméra. Mais cette neutralité de ton – qui nous gênait précisément dans *Exit* – s'accommode parfaitement au propos du film qui est, nous semble-t-il, de dévoiler le plus simplement possible une réalité demeurée jusqu'ici bien mystérieuse. La question du point de vue, de fait, ne se pose pas car Melgar ne doit pas forcément prendre parti pour les uns ou les autres. Si les fragments de réalité ont certes été soigneusement sélectionnés et arrangés les uns par rapport aux autres, c'est avec intelligence. Ainsi, les séquences dédiées aux récits, souvent insoutenables, des réfugiés, évitent tout pathos. Filmés en champs/contrechamps équitables, les plans ne s'appesantissent jamais sur un visage. Lorsque le couple de Colombiens dont le fils a été sauvagement assassiné est auditionné et que nous entendons le récit du mari, le film a la décence de ne pas retenir celui de son épouse. En dehors des auditions, Melgar choisit de ne montrer que les actions quotidiennes que les employés du Centre prodiguent inlassablement aux réfugiés. Toute réflexion individuelle prise en aparté a été bannie. Par ailleurs, la dureté objective des lieux et de la situation vécue est magnifiquement rendue aux travers des images de Camille Cottagnoud d'une part (univers de béton quasi carcéral, paysages enneigés et silencieux), et dans le choix d'autre part d'utiliser à deux reprises les films en noir et blanc des caméras de surveillance extérieures pour montrer les « transferts » de réfugiés faits au petit matin dans l'urgence et l'anonymat.

Enfin, en écho à la « neutralité » du filmage, les « personnages » retenus tant parmi les requérants que parmi le personnel s'équilibrent eux aussi pour donner de l'asile une image très nuancée : les réfugiés de mauvaise foi, ceux qui ont vécu l'enfer mais qui restent dignes ou ceux qui ont perdu le goût de vivre alternent avec les aumôniers chaleureux mais un peu dépassés par la violence des destinées, les collaborateurs de l'OFM ni dupes ni cyniques ou encore le jeune « directeur » du Centre – sa fonction n'est malheureusement pas clairement présentée – qui, face à la caméra, remplit sur le terrain les fonctions respectives de tous ses collaborateurs, jusqu'à « usurper » la place d'un jeune père dont la femme vient d'accoucher. Mais comme tous sont traités par le film sur un pied d'égalité, celui-ci n'est jamais ridiculisé, même lorsqu'il assiste, probablement mal à l'aise, à une réunion de prières qui n'est pas sans rappeler *Les maîtres fous* (1954) de Jean Rouch.

Mais *La forteresse* n'est pas dénué de facilités ni d'appels du pied en direction du spectateur – qui y trouve son lot d'émotions divertissantes – (le « gag » du spray désodorisant, de la botte en caoutchouc ou encore du fauteuil roulant par exemple). Par ailleurs, des sachets de

sucre à l'effigie des « personnages » (en ombres chinoises et désignés par un prénom) font la promotion du film. Rozia, Yuri, Ardit, Fahad ou Anthony doivent-ils être considérés comme de simples produits dérivés bons à jeter sitôt son café sucré ? Mais plus grave peut-être, ce même spectateur sort du film la conscience tranquille : les fonctionnaires de l'OFM font leur travail avec humanité, face à des réfugiés qui peuvent être touchants. Or la situation a changé depuis. La loi sur l'asile s'est en effet durcie depuis janvier 2008. Le film, bon enfant, ne reflète donc malheureusement plus forcément la réalité de notre politique d'asile.

La forteresse (CH, 2008, 100'). *Réalisation :* Fernand Melgar. *Image :* Camille Cottagnoud. *Montage :* Karine Sudan. *Son :* Marc von Sturler.

Un petit coin de paradis pour le film documentaire

par Xavier Reymond

Projeté dans la sélection *Ici et ailleurs*, le dernier long métrage de la plus prolifique des cinéastes romandes nous a offert en fin de festival une échappée splendide dans les paysages valaisans, doublée d'une réflexion subtile sur les enjeux du développement durable. Comme à son habitude, Jacqueline Veuve saisit l'occasion d'un événement ou d'un projet, ici la réhabilitation en gîte rural d'un hameau abandonné du Val d'Hérens, pour réunir des personnages issus de groupes sociaux très différents, et recueillir les échos de leurs rencontres. Elle part donc à la recherche des anciens habitants du hameau pour les ramener sur leurs terres d'origine et leur faire rencontrer les jeunes en difficulté qui œuvrent à sa reconstruction. Son dispositif documentaire ainsi posé, la cinéaste nous transmet alors son point de vue, qui se veut le plus proche possible de la réalité, tout en orientant le film vers certains aspects qui lui tiennent à cœur, à l'aide de procédés cinématographiques remarquables dont nous allons décrire ici deux exemples.

Simple hasard ou logique géographique, la majorité des hommes qui habitaient le hameau abandonné ont œuvré à la construction du plus grand barrage du monde, la Grande Dixence, et évoquent durant le film tout ce que ce chantier représentait pour eux, une promesse d'avenir dissimulée sous des tonnes de béton et des conditions de travail éprouvantes. Grâce à l'insertion d'images d'archives, Jacqueline Veuve fait entrer en résonance le projet de réhabilitation du hameau, exemple de développement durable, avec le barrage, symbole de développement intensif et dévastateur. La remise en eau du bisse local, un aménagement permanent et nécessaire à l'exploitation harmonieuse du terrain, sert, elle, de pont thématique entre ces visions du progrès opposées. Toutefois, un questionnement poussé de ces deux conceptions du développement montre bien la difficulté d'y attacher des jugements de valeur définitifs. Si le barrage, en fournissant travail et nourriture, a permis à

sucre à l'effigie des « personnages » (en ombres chinoises et désignés par un prénom) font la promotion du film. Rozia, Yuri, Ardit, Fahad ou Anthony doivent-ils être considérés comme de simples produits dérivés bons à jeter sitôt son café sucré ? Mais plus grave peut-être, ce même spectateur sort du film la conscience tranquille : les fonctionnaires de l'OFM font leur travail avec humanité, face à des réfugiés qui peuvent être touchants. Or la situation a changé depuis. La loi sur l'asile s'est en effet durcie depuis janvier 2008. Le film, bon enfant, ne reflète donc malheureusement plus forcément la réalité de notre politique d'asile.

La forteresse (CH, 2008, 100'). *Réalisation :* Fernand Melgar. *Image :* Camille Cottagnoud. *Montage :* Karine Sudan. *Son :* Marc von Sturler.

Un petit coin de paradis pour le film documentaire

par Xavier Reymond

Projeté dans la sélection *Ici et ailleurs*, le dernier long métrage de la plus prolifique des cinéastes romandes nous a offert en fin de festival une échappée splendide dans les paysages valaisans, doublée d'une réflexion subtile sur les enjeux du développement durable. Comme à son habitude, Jacqueline Veuve saisit l'occasion d'un événement ou d'un projet, ici la réhabilitation en gîte rural d'un hameau abandonné du Val d'Hérens, pour réunir des personnages issus de groupes sociaux très différents, et recueillir les échos de leurs rencontres. Elle part donc à la recherche des anciens habitants du hameau pour les ramener sur leurs terres d'origine et leur faire rencontrer les jeunes en difficulté qui œuvrent à sa reconstruction. Son dispositif documentaire ainsi posé, la cinéaste nous transmet alors son point de vue, qui se veut le plus proche possible de la réalité, tout en orientant le film vers certains aspects qui lui tiennent à cœur, à l'aide de procédés cinématographiques remarquables dont nous allons décrire ici deux exemples.

Simple hasard ou logique géographique, la majorité des hommes qui habitaient le hameau abandonné ont œuvré à la construction du plus grand barrage du monde, la Grande Dixence, et évoquent durant le film tout ce que ce chantier représentait pour eux, une promesse d'avenir dissimulée sous des tonnes de béton et des conditions de travail éprouvantes. Grâce à l'insertion d'images d'archives, Jacqueline Veuve fait entrer en résonance le projet de réhabilitation du hameau, exemple de développement durable, avec le barrage, symbole de développement intensif et dévastateur. La remise en eau du bisse local, un aménagement permanent et nécessaire à l'exploitation harmonieuse du terrain, sert, elle, de pont thématique entre ces visions du progrès opposées. Toutefois, un questionnement poussé de ces deux conceptions du développement montre bien la difficulté d'y attacher des jugements de valeur définitifs. Si le barrage, en fournissant travail et nourriture, a permis à

nombre des habitants de la vallée d'éviter l'émigration, l'implantation du gîte rural gêne certains écologistes, qui redoutent les effets d'une agriculture, même durable, sur les populations animales rares qui peuplent les prairies. Cette ambivalence essentielle se voit ici mise en évidence grâce à un montage habile, qui permet des confrontations variées.

Ne se contentant pas d'affirmer la nécessité de considérer tous les points de vue possibles pour appréhender une situation plus complexe qu'il n'y paraît, la cinéaste applique cette conviction à la structure même de son film en choisissant d'observer l'avancée du chantier de rénovation sous différents angles. En compagnie d'une ancienne habitante du hameau ayant déménagé de l'autre côté de la vallée et qui surveille de sa fenêtre les moindres événements touchant « son village », elle observe de loin le site, à la jumelle, sans se faire voir. En compagnie du gérant et des adolescents, elle filme le hameau à hauteur d'homme, avant de poser la caméra par terre, pour mieux capter le passage des insectes et d'autres petits animaux qui occupent le site. Ces différentes échelles de vision pour un même lieu, qui apparaissent dans le film sans hiérarchie particulière ou jugement de valeur, peuvent être lues comme un véritable manifeste du travail documentaire tel que le conçoit Jacqueline Veuve. Pour réussir un portrait aussi objectif que possible d'une situation donnée, il convient en effet d'interroger chacun de ses aspects, sans a priori, avec le regard comme avec la pensée.

Bien sûr, il ne s'agit là que d'exemples ponctuels, qui témoignent sans doute faiblement de la grande valeur tant plastique qu'intellectuelle de ce long métrage. Les spectateurs de *La Sala*, parmi lesquels des paysans tessinois qui ont tenu à remercier Jacqueline Veuve pour la justesse de son regard, ont quant à eux montré par leur émotion toute la force et le pouvoir évocateur du travail de la cinéaste, qui devrait trouver sans trop de peine un public au-delà de Locarno.

Un petit coin de paradis (CH, 2008, 85'). *Réalisation :* Jacqueline Veuve. *Image :* Steff Bossert, Peter Guyer. *Montage :* Loredana Cristelli. *Son :* Luc Yersin, Laurent Barbey. *Musique :* André-Daniel Meylan.

Au Café Romand : le burlesque, une recette qui marche !

par Valère Gogniat

Lorsque environ mille personnes rient durant les huit minutes d'un court métrage, il convient de se demander quel est le plat qui nous est servi. Dans ce cas particulier, c'est le suisse Richard Szotyori qui nous offre un spectacle burlesque avec *Au Café Romand*, court métrage très énergique.

Ce n'est pas le scénario peu original ni la linéarité très classique du récit qui nous emballe. Nous assistons à un huis clos dans lequel Grégoire, un homme d'une trentaine d'années, rejoint sa fiancée et ses beaux-parents au Café Romand pour une première rencontre. L'ambiance plutôt tendue va pousser le jeune homme à se réfugier dans les

nombre des habitants de la vallée d'éviter l'émigration, l'implantation du gîte rural gêne certains écologistes, qui redoutent les effets d'une agriculture, même durable, sur les populations animales rares qui peuplent les prairies. Cette ambivalence essentielle se voit ici mise en évidence grâce à un montage habile, qui permet des confrontations variées.

Ne se contentant pas d'affirmer la nécessité de considérer tous les points de vue possibles pour appréhender une situation plus complexe qu'il n'y paraît, la cinéaste applique cette conviction à la structure même de son film en choisissant d'observer l'avancée du chantier de rénovation sous différents angles. En compagnie d'une ancienne habitante du hameau ayant déménagé de l'autre côté de la vallée et qui surveille de sa fenêtre les moindres événements touchant « son village », elle observe de loin le site, à la jumelle, sans se faire voir. En compagnie du gérant et des adolescents, elle filme le hameau à hauteur d'homme, avant de poser la caméra par terre, pour mieux capter le passage des insectes et d'autres petits animaux qui occupent le site. Ces différentes échelles de vision pour un même lieu, qui apparaissent dans le film sans hiérarchie particulière ou jugement de valeur, peuvent être lues comme un véritable manifeste du travail documentaire tel que le conçoit Jacqueline Veuve. Pour réussir un portrait aussi objectif que possible d'une situation donnée, il convient en effet d'interroger chacun de ses aspects, sans a priori, avec le regard comme avec la pensée.

Bien sûr, il ne s'agit là que d'exemples ponctuels, qui témoignent sans doute faiblement de la grande valeur tant plastique qu'intellectuelle de ce long métrage. Les spectateurs de *La Sala*, parmi lesquels des paysans tessinois qui ont tenu à remercier Jacqueline Veuve pour la justesse de son regard, ont quant à eux montré par leur émotion toute la force et le pouvoir évocateur du travail de la cinéaste, qui devrait trouver sans trop de peine un public au-delà de Locarno.

Un petit coin de paradis (CH, 2008, 85'). *Réalisation :* Jacqueline Veuve. *Image :* Steff Bossert, Peter Guyer. *Montage :* Loredana Cristelli. *Son :* Luc Yersin, Laurent Barbey. *Musique :* André-Daniel Meylan.

Au Café Romand : le burlesque, une recette qui marche !

par Valère Gogniat

Lorsque environ mille personnes rient durant les huit minutes d'un court métrage, il convient de se demander quel est le plat qui nous est servi. Dans ce cas particulier, c'est le suisse Richard Szotyori qui nous offre un spectacle burlesque avec *Au Café Romand*, court métrage très énergique.

Ce n'est pas le scénario peu original ni la linéarité très classique du récit qui nous emballe. Nous assistons à un huis clos dans lequel Grégoire, un homme d'une trentaine d'années, rejoint sa fiancée et ses beaux-parents au Café Romand pour une première rencontre. L'ambiance plutôt tendue va pousser le jeune homme à se réfugier dans les

toilettes où il découvre une énigmatique arme à feu. Il la manipule avec peu de précaution, un coup part, et le jeune homme croit avoir assassiné un vieillard qui occupait l'une des cabines.

Si le court métrage fonctionne bien malgré cette histoire plutôt facile, c'est principalement grâce à la situation vaudevillesque dans laquelle se trouve d'emblée le personnage principal. Le calme nécessaire lors de la première rencontre avec les beaux-parents entre directement en conflit avec l'affolement évident que l'on doit ressentir lorsque l'on pense avoir tué quelqu'un. Ainsi, le récit repose directement sur une situation paradoxale qui participe à la création de cet univers comique.

Ensuite, le rythme du film, effréné (les plans courts se succèdent très rapidement), ne laisse pas le temps au spectateur de s'interroger sur ce qui se passe. Le voici emporté dans les virages de l'histoire et cogné sans ménagement contre les différents rebondissements. Cette frénésie est sans conteste l'une des pièces maîtresses de la réussite de ce régime burlesque. De plus, la représentation des personnages est agréablement caricaturale (les beaux-parents, austères et bourrus, le jeune homme, mal à l'aise et très nerveux) et soutenue par un très bon jeu d'acteur. L'utilisation des stéréotypes est également bien sentie : les nappes à carreaux, les militaires suisses-allemands qui jouent au jass en buvant des bières, les deux vieillards attablés autour d'un échiquier au fond du bar lourdement enfumé, les quatre cervelles au beurre noir commandées par le beau-père… il ne manque que le portrait du Général Guisan ! Le spectateur helvétique retrouve ainsi facilement un milieu qu'il a, d'une manière ou d'une autre, déjà fréquenté.

C'est donc l'addition de nombreux éléments savamment apprêtés qui sert ce court métrage très classique mais réussi. Richard Szotyori a bien maîtrisé le registre burlesque et recourt à des clichés sans toutefois en abuser. Sans aucun doute, ce film fut l'un des meilleurs de la compétition suisse.

Au Café Romand (CH, 2008, 10'). *Réalisation :* Richard Szotyori. *Scénario :* Matthias Urban. *Image :* Hans Meier. *Montage :* Jean Reusser. *Interprètes :* J.-P. Gos, J. Friedrich, M. Urban,…

D'un espace l'autre : l'expropriation inexorable par la « délogeuse »

par Alain Boillat

Le court métrage de fiction *La délogeuse* qui a été gratifié à Locarno d'un « leopardino » est un film d'école – Julien Rouyet est étudiant à l'Ecole cantonale d'art de Lausanne – dont l'ambition et la qualité dépassent l'exercice de style, le cinéaste jouant avec le caractère elliptique de la forme courte tout en lorgnant vers les possibilités narratives d'un long métrage qui sourdent avec une densité singulière dans les interstices de l'histoire racontée. Il est vrai que cette intrigue organisée autour de la prise de possession progressive par une subordonnée (une femme de ménage)

toilettes où il découvre une énigmatique arme à feu. Il la manipule avec peu de précaution, un coup part, et le jeune homme croit avoir assassiné un vieillard qui occupait l'une des cabines.

Si le court métrage fonctionne bien malgré cette histoire plutôt facile, c'est principalement grâce à la situation vaudevillesque dans laquelle se trouve d'emblée le personnage principal. Le calme nécessaire lors de la première rencontre avec les beaux-parents entre directement en conflit avec l'affolement évident que l'on doit ressentir lorsque l'on pense avoir tué quelqu'un. Ainsi, le récit repose directement sur une situation paradoxale qui participe à la création de cet univers comique.

Ensuite, le rythme du film, effréné (les plans courts se succèdent très rapidement), ne laisse pas le temps au spectateur de s'interroger sur ce qui se passe. Le voici emporté dans les virages de l'histoire et cogné sans ménagement contre les différents rebondissements. Cette frénésie est sans conteste l'une des pièces maîtresses de la réussite de ce régime burlesque. De plus, la représentation des personnages est agréablement caricaturale (les beaux-parents, austères et bourrus, le jeune homme, mal à l'aise et très nerveux) et soutenue par un très bon jeu d'acteur. L'utilisation des stéréotypes est également bien sentie : les nappes à carreaux, les militaires suisses-allemands qui jouent au jass en buvant des bières, les deux vieillards attablés autour d'un échiquier au fond du bar lourdement enfumé, les quatre cervelles au beurre noir commandées par le beau-père… il ne manque que le portrait du Général Guisan ! Le spectateur helvétique retrouve ainsi facilement un milieu qu'il a, d'une manière ou d'une autre, déjà fréquenté.

C'est donc l'addition de nombreux éléments savamment apprêtés qui sert ce court métrage très classique mais réussi. Richard Szotyori a bien maîtrisé le registre burlesque et recourt à des clichés sans toutefois en abuser. Sans aucun doute, ce film fut l'un des meilleurs de la compétition suisse.

Au Café Romand (CH, 2008, 10'). *Réalisation :* Richard Szotyori. *Scénario :* Matthias Urban. *Image :* Hans Meier. *Montage :* Jean Reusser. *Interprètes :* J.-P. Gos, J. Friedrich, M. Urban,…

D'un espace l'autre : l'expropriation inexorable par la « délogeuse »

par Alain Boillat

Le court métrage de fiction *La délogeuse* qui a été gratifié à Locarno d'un « leopardino » est un film d'école – Julien Rouyet est étudiant à l'Ecole cantonale d'art de Lausanne – dont l'ambition et la qualité dépassent l'exercice de style, le cinéaste jouant avec le caractère elliptique de la forme courte tout en lorgnant vers les possibilités narratives d'un long métrage qui sourdent avec une densité singulière dans les interstices de l'histoire racontée. Il est vrai que cette intrigue organisée autour de la prise de possession progressive par une subordonnée (une femme de ménage)

de l'espace appartenant à ses employeurs ne nous est pas inconnue, bien qu'elle soit dépourvue ici – c'est même dans l'évidence avec laquelle s'impose l'inversion des positions sociales que réside tout l'intérêt – du pathos et de la violence qui caractérisaient l'issue de *La Cérémonie* (Claude Chabrol, 1995) ou de *Blessures assassines* (Jean-Pierre Denis, 2000), et ne s'encombre pas des relations charnelles que l'on trouve par exemple dans le court métrage *Rachel* du Suisse Frédéric Mermoud (2006).

Mais que reste-t-il ? Avant tout : un corps qui occupe ou déserte un lieu, au sens d'un territoire défini de la diégèse, mais également de l'espace du champ. Car la villa huppée où travaille Stéphanie s'oppose à l'appartement de cette dernière. Grâce au montage alterné en contrepoint et à un redoublement du crescendo s'instaure un rapport de vases communicants entre ces deux espaces : étouffant dans son logement miteux où elle est envahie par les connaissances de son ami, elle s'approprie la spacieuse villa vide, et investi également le champ des gros plans du film. Entre ces deux espaces, les attitudes sont rejouées comme dans un miroir – c'est d'ailleurs sur un plan de Stéphanie se regardant dans la glace, s'imaginant porter les boucles d'oreille de la propriétaire, que s'installe sa pleine occupation du champ visuel. La jeune femme ne peut accéder à sa salle de bain qu'occupe son ami et doit se contenter d'une serviette-éponge déjà utilisée par ce dernier, alors que la propriétaire découvre en rentrant que sa femme de ménage se sert de sa baignoire ainsi que de son peignoir. Dans les deux cas, le tissu blanc est « souillé » par l'accaparement de l'intrus.

Les implications du peignoir sont cependant bien plus conséquentes, puisqu'elles touchent à l'identité même de sa propriétaire : les initiales « SB » qui y figurent valent en effet autant pour l'avocate Suzanne Borgeat que pour sa femme de ménage qui, à coup de questions indiscrètes, s'immisce dans ce milieu bourgeois en vue de remplacer son aînée. Ce qui est surprenant dans *La délogeuse*, c'est la résistance somme toute minime de l'avocate, qui prend conscience de son insatisfaction et a tôt fait de quitter la villa avec ses valises. Précisons qu'elle n'est jamais montrée en présence de son époux – si ce n'est sur des photographies que Stéphanie époussette –, et bouscule d'elle-même la régularité de son quotidien en se mettant en retard ou en rentrant plus tôt.

En fait, sous les dehors d'un duel entre les deux femmes, ce sont plutôt deux vies possibles qui se croisent et s'échangent à l'occasion d'une période de crise que traverse la bourgeoise. Peut-être plus décidée que résignée, Suzanne abandonne son mode de vie à celle qui semble vouloir l'embrasser, signifiant verbalement ce bouleversement par le registre vulgaire (elle qualifie son adversaire de « salope »). Stéphanie qui avait commencé par dérober une pomme dans une coupe – faute originelle s'il en

est – fait sien ce luxe dont elle rêvait. Mais lorsque le mari de Suzanne rentre à la maison, traverse le salon occupé par Stéphanie sans la remarquer puis s'adresse à elle comme s'il s'agissait de son épouse pour lui dire qu'il a noté sa nouvelle coiffure, ce n'est pas un sourire de satisfaction qui se peint sur le visage de celle qui pourrait se considérer victorieuse, ainsi que le dernier plan nous laisse le temps de le comprendre : l'investissement des lieux s'accompagne nécessairement d'une appropriation des valeurs et habitus qui leur sont associés, et que Rouyet dépeint en creux au travers du constat posé de l'extérieur par un personnage intrusif.

La délogeuse (CH, 2008, 20'). *Scénario et réalisation :* Julien Rouyet. *Image :* Patrick Tresch. *Montage :* Mathilde de Romefort. *Son :* Jason Page. *Interprètes :* Julia Perazzini, Caroline Gasser,…

« Glamour », quand tu nous tiens…

par Patrick Suhner

L'« affaire » a pris une ampleur inattendue dans le microcosme du cinéma suisse : lorsque l'Office fédéral de la culture a mis sur pied « sa » journée du cinéma suisse en collaboration avec la direction du Festival de Locarno, elle n'imaginait sans doute pas se retrouver dans le rôle du grand méchant loup qui s'attaque au frêle léopard. C'est pourtant ce qui s'est produit lors du débat intitulé « *Glamour ! Carpets ! Awards ! What for ?* ». Car cette discussion, qui se voulait une réflexion constructive sur le besoin ou non de glamour dans le cinéma suisse, a viré en procès du festival, avec d'un côté le président Marco Solari défendant sa philosophie – « du contenu et des films à Locarno » – et de l'autre le bouillonnant chef de la section cinéma de l'OFC Nicolas Bideau, qui ne cacha pas son goût pour les stars, les paillettes et les tapis rouges.

Locarno souffre-t-il d'un manque de « glamour » ? Au sens où on l'entend actuellement – le sens « cannois » qui renvoie aux stars à paillettes[1] –, sans doute la réponse est-elle affirmative. Alors faut-il remplacer Amos Gitaï par George Clooney, Natacha Koutchoumov par Scarlett Johansson ? Faut-il inviter Silvester Stallone à coup de millions, comme l'a fait le Festival de Zurich ? Marco Solari n'a rien contre la présence de stars, « pour autant qu'elles aient quelque chose à dire ». Mais cette année, il a joué de malchance avec Angelica Huston, qui lui a fait faux bond à la dernière minute. Et il a tenté en vain de faire venir Emma Thomson, protagoniste du film d'ouverture (*Choke*). Un échec qui met en lumière les limites financières du « plus petit des grands festivals » – Emma Thomson demandait près de 100 000 francs pour « interrompre » ses vacances…

Ces déconvenues ne doivent toutefois pas faire oublier la venue précédente de nombreuses personnalités dont le talent et la notoriété ne sont plus à démontrer. Pour n'en citer que quelques-unes présentes ces dernières années : Michel Piccoli, John Malkovich, Anthony Hopkins,

1 Le terme signifie à l'origine « le sort », « l'enchantement ». Il fut utilisé à Hollywood dès les années 1930 pour qualifier la fascination que provoquait la beauté sensuelle de certaines actrices, dont Marlène Dietrich fut l'une des ambassadrices emblématiques. Aujourd'hui placé à toutes les sauces, cet anglicisme s'est largement éloigné de sa définition première.

est – fait sien ce luxe dont elle rêvait. Mais lorsque le mari de Suzanne rentre à la maison, traverse le salon occupé par Stéphanie sans la remarquer puis s'adresse à elle comme s'il s'agissait de son épouse pour lui dire qu'il a noté sa nouvelle coiffure, ce n'est pas un sourire de satisfaction qui se peint sur le visage de celle qui pourrait se considérer victorieuse, ainsi que le dernier plan nous laisse le temps de le comprendre : l'investissement des lieux s'accompagne nécessairement d'une appropriation des valeurs et habitus qui leur sont associés, et que Rouyet dépeint en creux au travers du constat posé de l'extérieur par un personnage intrusif.

La délogeuse (CH, 2008, 20'). *Scénario et réalisation :* Julien Rouyet. *Image :* Patrick Tresch. *Montage :* Mathilde de Romefort. *Son :* Jason Page. *Interprètes :* Julia Perazzini, Caroline Gasser,…

« Glamour », quand tu nous tiens…

par Patrick Suhner

L'« affaire » a pris une ampleur inattendue dans le microcosme du cinéma suisse : lorsque l'Office fédéral de la culture a mis sur pied « sa » journée du cinéma suisse en collaboration avec la direction du Festival de Locarno, elle n'imaginait sans doute pas se retrouver dans le rôle du grand méchant loup qui s'attaque au frêle léopard. C'est pourtant ce qui s'est produit lors du débat intitulé « *Glamour ! Carpets ! Awards ! What for ?* ». Car cette discussion, qui se voulait une réflexion constructive sur le besoin ou non de glamour dans le cinéma suisse, a viré en procès du festival, avec d'un côté le président Marco Solari défendant sa philosophie – « du contenu et des films à Locarno » – et de l'autre le bouillonnant chef de la section cinéma de l'OFC Nicolas Bideau, qui ne cacha pas son goût pour les stars, les paillettes et les tapis rouges.

Locarno souffre-t-il d'un manque de « glamour » ? Au sens où on l'entend actuellement – le sens « cannois » qui renvoie aux stars à paillettes[1] –, sans doute la réponse est-elle affirmative. Alors faut-il remplacer Amos Gitaï par George Clooney, Natacha Koutchoumov par Scarlett Johansson ? Faut-il inviter Silvester Stallone à coup de millions, comme l'a fait le Festival de Zurich ? Marco Solari n'a rien contre la présence de stars, « pour autant qu'elles aient quelque chose à dire ». Mais cette année, il a joué de malchance avec Angelica Huston, qui lui a fait faux bond à la dernière minute. Et il a tenté en vain de faire venir Emma Thomson, protagoniste du film d'ouverture (*Choke*). Un échec qui met en lumière les limites financières du « plus petit des grands festivals » – Emma Thomson demandait près de 100 000 francs pour « interrompre » ses vacances…

Ces déconvenues ne doivent toutefois pas faire oublier la venue précédente de nombreuses personnalités dont le talent et la notoriété ne sont plus à démontrer. Pour n'en citer que quelques-unes présentes ces dernières années : Michel Piccoli, John Malkovich, Anthony Hopkins,

1 Le terme signifie à l'origine « le sort », « l'enchantement ». Il fut utilisé à Hollywood dès les années 1930 pour qualifier la fascination que provoquait la beauté sensuelle de certaines actrices, dont Marlène Dietrich fut l'une des ambassadrices emblématiques. Aujourd'hui placé à toutes les sauces, cet anglicisme s'est largement éloigné de sa définition première.

Susanne Sarandon. Enfin, et n'en déplaise aux amateurs de paillettes, Locarno a réussi cette année l'une de ses plus belles rétrospectives jamais mise sur pied avec la venue de Nanni Moretti. L'acteur et cinéaste italien ne représente pas l'incarnation même du glamour – quoique les femmes le trouvent plutôt charmant… – mais les cinéphiles sont sortis ravis des nombreuses séances consacrés à ses films et à la « carte blanche » offerte à l'Italien.

Face à un Nicolas Bideau adepte d'une culture plus lucrative et récréative, Marco Solari, bien conscient qu'une menace se dessine du côté de Zurich, défend avec courage et ténacité une vision de cinéphile : celle d'un festival qui privilégie le contenu et qui invite des stars « qui viennent défendre des films ». Se détourner de cette vision, quand on sait que le public de Locarno se démarque par sa cinéphilie et son envie de découvrir de nouvelles cultures[2], serait une grossière erreur de jugement. Soyons rassurés : Marco Solari tient bien son os. Le choix inattendu mais très opportun d'Olivier Père, actuel responsable de la prestigieuse et pointue Quinzaine des réalisateurs à Cannes, pour succéder à Frédéric Maire dès la fin de l'édition 2009 l'a confirmé. Céder à l'appel du glamour rendrait aussi, à coup sûr, le festival moins convivial et moins accessible sur les plans humain et financier aux quelque 290 000 festivaliers qui le font vivre – dont une bonne délégation de Romands en vacances…

2 Voir à ce propos l'analyse du public du festival basé sur un sondage que proposent Jean-Pierre Candeloro et Marco Cucco dans « Cinéma, festival et retombées culturelles. Le cas du festival international du film de Locarno », in Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger (dir.), *Kino CH / Cinéma CH, Réception, esthétique, histoire,* Schüren, Marburg, 2008, pp. 41-51.

La Piazza Grande, point noir de la programmation 2008

Le débat sur le glamour a paradoxalement caché les véritables carences de la 61e édition du Festival de Locarno. Et en premier lieu la faiblesse de la programmation sur la Piazza Grande, sans doute l'une des plus mauvaises de l'histoire du festival. La programmation a souffert d'un manque flagrant de films rassembleurs. De *La fille de Monaco* d'Anne Fontaine, on ne retiendra que le show de Fabrice Luchini avant la projection ; d'*Outlander* (Howard McCain), unique œuvre estampillée blockbuster, on ne se souviendra que d'une sombre confrontation risible et prévisible entre Vikings et Aliens. Bref, seul *Son of Rambow* (Garth Jennings), comédie britannique au ton décalé – qui soit dit en passant figurait déjà dans le catalogue 2007 ! –, et la rediffusion de *Palombella Rossa* (Nanni Moretti) ont reçu un accueil chaleureux du public. C'est insuffisant pour une Piazza Grande (7000 sièges) dont le rôle mobilisateur est de favoriser la rencontre entre cinéphiles et public moins averti. Un rapide coup d'œil au programme des années précédentes permet d'ailleurs de mesurer mieux encore la pauvreté des œuvres proposées en 2008. En 2006, le public a pu notamment découvrir des œuvres aussi variées que *Miami Vice* (Michael Mann), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton &

Valerie Faris), *La Liste de Carla* (Marcel Schüpbach), *Les Lumières du Faubourg* (Aki Kaurismäki), *Mon frère se marie* (Jean-Stéphane Bron), *La Vie des autres* (Floria Henckel von Donnersmack) – qui témoignaient de l'excellent flair des programmateurs –, ou encore *Indigènes*, gros succès au box office français. L'année 2007, que l'on qualifiait déjà de « moyenne », fut moins riche mais non dénuée d'intérêt : *Death At A Funeral* (Frank Oz), *Planet Terror* (Robert Rodriguez), *Le voyage du ballon rouge* (Hou Hsiao-Hsien), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass), *1 Journée* (Jacob Berger). Indépendamment de leur qualité, ces films ont tous suscité un intérêt certain.

Comme le souligne Frédéric Maire, Locarno a souffert cette année de la grève des scénaristes, facteur d'appauvrissement de la production. Mais cet élément cache mal la concurrence toujours plus marquées avec les festivals de Venise et de Toronto, qui suivent de peu Locarno. Et surtout il n'explique pas pourquoi *The Dark Knight* (Christopher Nolan), le film le plus attendu de l'été dont la sortie en Suisse coïncidait à quelques jours près avec la 2e semaine locarnaise, n'a pas été programmé sur la Piazza. Et pourquoi *Home*, la dernière œuvre d'Ursula Meier dont le passage à la semaine de la critique cannoise fut remarqué, n'a pas eu les honneurs d'une avant-première à Locarno. Des choix plus courageux auraient également pu amener les programmateurs à diffuser le documentaire de Danilo Catti, *Giù le mani*, plongée émotionnelle dans la grève de CFF Cargo à Bellinzone, événement qui a marqué les esprits au-delà des frontières tessinoises. Au lieu de cela, ce documentaire a été catapulté dans la catégorie « Cinéastes du présent », mais hors compétition, et présenté au Fevi à 11h du matin. Comme si l'œuvre semblait inclassable aux yeux des programmateurs…

Ce dernier constat met en exergue une seconde faiblesse que Locarno se devrait de gommer : le manque de singularité entre les deux grandes compétitions (Compétition internationale / Cinéastes du présent), souvent proches par les thématiques qu'elles abordent ou la forme qu'elles emploient. Les films de la compétition Cinéastes du présent se veulent radicaux et novateurs – dixit le catalogue du festival –, mais ces caractéristiques valent également pour la compétition internationale. Preuve en est le Léopard d'or décerné au mexicain *Parque Via* (Enrique Rivero), cinéma radical et austère reposant sur des scènes d'actions répétitives rappelant fortement le lauréat 2007 *Ai No Yokan* (Masahiro Kobayashi). Une meilleure démarcation entre la Compétition internationale et les Cinéastes du présent profiterait sans doute à la première, qui n'est pas considérée comme le point fort du festival. Hasard ou ironie du sort, les deux œuvres qui semblent avoir fait l'unanimité au sein

du public sont *Prince Of Broadway* (Sean Baker) et *La forteresse* (Fernand Melgar). Deux œuvres inscrites dans la compétition… Cinéastes du présent !

PRODUCTION INTERNATIONALE

Fitoussi plus vivant que jamais

par Raphaël Oesterle

Le dernier opus de Jean-Charles Fitoussi, *Je ne suis pas morte* (2008), est une œuvre ambitieuse et démesurée, qui n'est pas sans évoquer les expérimentations rivettiennes des années 1970. Il se révèle être un film largement improvisé, passant d'un personnage à l'autre selon la logique du coq à l'âne, articulé en trois parties et autant de lieux de tournage, pour totaliser au final 190 minutes. Il y avait de quoi effaroucher le festivalier…

Et pourtant. Le charme opère peu à peu. Nous déambulons au long de ce film, à la suite d'Alix, personnage central (qu'importe si elle s'éclipse régulièrement). Sa quête initiatique, teintée de fantastique XIXe, sera notre fil d'Ariane. Alix apparaît au monde à vingt-sept ans. Créature échappée du château de son créateur, le professeur William Stein, elle part à la recherche de ce que le professeur lui a programmatiquement interdit d'éprouver : le sentiment amoureux. Cet avatar de la créature de Frankenstein permet de convoquer sur un mode ludique plusieurs références littéraires – romans gothiques et fantastiques en premier lieu. Le thème de l'amour, abordé de manière livresque, renforce cet ancrage et met en exergue son universalité. Mélangeant sans complexe le roman picaresque à des citations d'Hölderlin (via un poète vagabond incarné par Jean-Marie Straub), le film n'a de cesse de puiser dans l'héritage littéraire classique. Mais ces références sont tout sauf écrasantes. On perçoit vite une véritable jubilation enfantine dans le fait de rejouer ces motifs immémoriaux. Bien plus, ceux-ci permettent la circulation d'un espace culturel à l'autre, que l'on retrouve dans le caractère international du tournage (le film oscille entre la France et l'Italie, passant d'une langue à l'autre). Se dessine ainsi progressivement une confiance dans les vertus du patrimoine artistique européen, non pas international mais plutôt apatride, permettant la reconnaissance mutuelle des différents individus croisés au cours du film (que ce soit un Français dépressif, un enfant italien ou un Allemand errant).

Plus que le (supposé) patronage rivettien, il faut rappeler également l'influence considérable exercée par l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet sur le travail de Jean-Charles Fitoussi. S'il incarne parfaitement ce rapport apatride et décomplexé à la culture, leur cinéma

du public sont *Prince Of Broadway* (Sean Baker) et *La forteresse* (Fernand Melgar). Deux œuvres inscrites dans la compétition… Cinéastes du présent !

PRODUCTION INTERNATIONALE

Fitoussi plus vivant que jamais

par Raphaël Oesterle

Le dernier opus de Jean-Charles Fitoussi, *Je ne suis pas morte* (2008), est une œuvre ambitieuse et démesurée, qui n'est pas sans évoquer les expérimentations rivettiennes des années 1970. Il se révèle être un film largement improvisé, passant d'un personnage à l'autre selon la logique du coq à l'âne, articulé en trois parties et autant de lieux de tournage, pour totaliser au final 190 minutes. Il y avait de quoi effaroucher le festivalier…

Et pourtant. Le charme opère peu à peu. Nous déambulons au long de ce film, à la suite d'Alix, personnage central (qu'importe si elle s'éclipse régulièrement). Sa quête initiatique, teintée de fantastique XIXe, sera notre fil d'Ariane. Alix apparaît au monde à vingt-sept ans. Créature échappée du château de son créateur, le professeur William Stein, elle part à la recherche de ce que le professeur lui a programmatiquement interdit d'éprouver : le sentiment amoureux. Cet avatar de la créature de Frankenstein permet de convoquer sur un mode ludique plusieurs références littéraires – romans gothiques et fantastiques en premier lieu. Le thème de l'amour, abordé de manière livresque, renforce cet ancrage et met en exergue son universalité. Mélangeant sans complexe le roman picaresque à des citations d'Hölderlin (via un poète vagabond incarné par Jean-Marie Straub), le film n'a de cesse de puiser dans l'héritage littéraire classique. Mais ces références sont tout sauf écrasantes. On perçoit vite une véritable jubilation enfantine dans le fait de rejouer ces motifs immémoriaux. Bien plus, ceux-ci permettent la circulation d'un espace culturel à l'autre, que l'on retrouve dans le caractère international du tournage (le film oscille entre la France et l'Italie, passant d'une langue à l'autre). Se dessine ainsi progressivement une confiance dans les vertus du patrimoine artistique européen, non pas international mais plutôt apatride, permettant la reconnaissance mutuelle des différents individus croisés au cours du film (que ce soit un Français dépressif, un enfant italien ou un Allemand errant).

Plus que le (supposé) patronage rivettien, il faut rappeler également l'influence considérable exercée par l'œuvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet sur le travail de Jean-Charles Fitoussi. S'il incarne parfaitement ce rapport apatride et décomplexé à la culture, leur cinéma

Je ne suis pas morte (France, 2008, 190'). *Réalisation et scénario :* Jean-Charles Fitoussi. *Image :* Sébastien Buchmann. *Montage :* Catherine Krassovsky, Jean-Charles Fitoussi, Junko Watanabe. *Son :* Stéphanie Julien, Erwan Kerzanet, Ivan Gariel. *Interprètes :* Stéphanie Julien, Frederick Weibgen, Chantal Teisseyre, Frédéric Schiffter, Camille Combes,…

a également marqué le film formellement, ainsi qu'en témoignent les cadrages rigoureux en décor naturel, la durée conséquente des plans, les mouvements de caméra ou encore l'attention accordée au son (absence de musique additionnelle et de bruitage, son direct).

La générosité et la confiance en l'humain qui émanent de *Je ne suis pas morte* ne peuvent au final que susciter l'empathie, récompensant le spectateur curieux.

Ciobanul Zburator : la fiction se met au service du documentaire

par Valère Gogniat

Catalin Musat, jeune réalisateur roumain, s'exerce ici à la réalisation d'un court métrage à double tranchant. Auteur de plusieurs petits films de fiction et documentaires, il décide pour *Ciobanul Zburator* (*Le berger volant*) de mêler ces deux « genres » avec un résultat plutôt convaincant. En utilisant presque exclusivement des plans fixes, Musat dresse le portrait de cinq bergers roumains, isolés dans une campagne dont on n'arrive que très mal à mesurer l'étendue. Ce n'est qu'au fil des plans que l'on découvre que leurs terres bordent la piste d'atterrissage d'un aéroclub allemand. Dès cet instant, ils ne retrouveront plus leur tranquillité, incessamment dérangés par les vrombissements des ULM germaniques (Ultra Légers Motorisés, petits engins bruyants volant à basse altitude, rappelant les nombreuses mouches qui bruissent continuellement autour des bergers). Finalement, après d'innombrables vols des machines au-dessus des têtes des pauvres hommes, l'un d'eux se décide à prendre place à l'arrière de l'un de ces engins, et ne reviendra plus.

L'aspect le plus intéressant de cette fable souvent poétique est sans conteste l'entremêlement de la fiction et du documentaire. Musat utilise ici un argument fictionnel (le litige avec le petit aéroclub) pour souligner des éléments bien réels de la vie de ces bergers. Leur pauvreté, l'absence de loisirs, la stagnation de leur situation sociale (pas de possibilité de « décoller ») ou les problèmes que peut rencontrer la Roumanie à côtoyer l'Union Européenne : autant d'amers constats que le réalisateur relate, non pas grâce à une classique voix *over* (telle qu'on pourrait en trouver dans certains documentaires didactiques), mais par l'utilisation subtile d'éléments fictionnels. Le court métrage suit un régime intéressant, oscillant sans cesse entre monstration et narration : tantôt de silencieux plans fixes dépeignent l'environnement des bergers, tantôt une mise en scène tragi-comique illustre leur relation aux pilotes allemands. L'utilisation dans ce film d'éléments fictionnels à des fins exclusivement métaphoriques nous a surpris et c'est sur ce point que nous voudrions nous arrêter.

Je ne suis pas morte (France, 2008, 190'). *Réalisation et scénario :* Jean-Charles Fitoussi. *Image :* Sébastien Buchmann. *Montage :* Catherine Krassovsky, Jean-Charles Fitoussi, Junko Watanabe. *Son :* Stéphanie Julien, Erwan Kerzanet, Ivan Gariel. *Interprètes :* Stéphanie Julien, Frederick Weibgen, Chantal Teisseyre, Frédéric Schiffter, Camille Combes,…

a également marqué le film formellement, ainsi qu'en témoignent les cadrages rigoureux en décor naturel, la durée conséquente des plans, les mouvements de caméra ou encore l'attention accordée au son (absence de musique additionnelle et de bruitage, son direct).

La générosité et la confiance en l'humain qui émanent de *Je ne suis pas morte* ne peuvent au final que susciter l'empathie, récompensant le spectateur curieux.

Ciobanul Zburator : la fiction se met au service du documentaire

par Valère Gogniat

Catalin Musat, jeune réalisateur roumain, s'exerce ici à la réalisation d'un court métrage à double tranchant. Auteur de plusieurs petits films de fiction et documentaires, il décide pour *Ciobanul Zburator* (*Le berger volant*) de mêler ces deux « genres » avec un résultat plutôt convaincant. En utilisant presque exclusivement des plans fixes, Musat dresse le portrait de cinq bergers roumains, isolés dans une campagne dont on n'arrive que très mal à mesurer l'étendue. Ce n'est qu'au fil des plans que l'on découvre que leurs terres bordent la piste d'atterrissage d'un aéroclub allemand. Dès cet instant, ils ne retrouveront plus leur tranquillité, incessamment dérangés par les vrombissements des ULM germaniques (Ultra Légers Motorisés, petits engins bruyants volant à basse altitude, rappelant les nombreuses mouches qui bruissent continuellement autour des bergers). Finalement, après d'innombrables vols des machines au-dessus des têtes des pauvres hommes, l'un d'eux se décide à prendre place à l'arrière de l'un de ces engins, et ne reviendra plus.

L'aspect le plus intéressant de cette fable souvent poétique est sans conteste l'entremêlement de la fiction et du documentaire. Musat utilise ici un argument fictionnel (le litige avec le petit aéroclub) pour souligner des éléments bien réels de la vie de ces bergers. Leur pauvreté, l'absence de loisirs, la stagnation de leur situation sociale (pas de possibilité de « décoller ») ou les problèmes que peut rencontrer la Roumanie à côtoyer l'Union Européenne : autant d'amers constats que le réalisateur relate, non pas grâce à une classique voix *over* (telle qu'on pourrait en trouver dans certains documentaires didactiques), mais par l'utilisation subtile d'éléments fictionnels. Le court métrage suit un régime intéressant, oscillant sans cesse entre monstration et narration : tantôt de silencieux plans fixes dépeignent l'environnement des bergers, tantôt une mise en scène tragi-comique illustre leur relation aux pilotes allemands. L'utilisation dans ce film d'éléments fictionnels à des fins exclusivement métaphoriques nous a surpris et c'est sur ce point que nous voudrions nous arrêter.

Il convient de dire quelques mots de cet aspect « documentaire » que l'on retrouve à de nombreux niveaux dans le film. Relevons d'abord la bande sonore intégralement intradiégétique et comportant de très nombreux et longs silences. Cette sobriété nous aide à comprendre que le réalisateur ne veut pas imposer un sens ou une atmosphère mais témoigner simplement de cette *réalité*. Mentionnons ensuite les nombreux plans qui n'ont pas d'utilité au niveau fictionnel mais qui rendent compte de l'environnement direct de la bergerie (la séquence de l'orage, par exemple, où les plans successifs montrant l'éclair, l'envol de la nuée d'oiseaux, l'herbe subissant les assauts de la grêle ou les gouttes d'eau suspendues à la gouttière ne sont finalement que purement descriptifs). Il faut encore relever les plans larges sur l'ensemble de la bergerie. Toujours sans lien direct avec le conflit opposant les bergers aux Allemands, ces plans ont pour seul but la présentation du mode de vie des bergers en Roumanie. Bergers qui ne sont pas toujours à la disposition du metteur en scène. Preuve en est un très léger panoramique qui rompt la succession de plans fixes pour ajuster le cadrage sur l'un des bergers en train de sortir du champ. Il en témoigne bien : certains plans sont pris « sur le vif ».

Ce n'est bien sûr pas le cas de ceux qui servent l'aspect fictionnel du court métrage. Certains segments sont intégralement construits par le réalisateur pour produire un sens métaphorique. On pense par exemple à une séquence de repas où deux bergers mangent tranquillement dans leur cabane quand le vacarme d'un ULM les attire à l'extérieur. Ils sortent afin de découvrir ce qui peut provoquer un tel bruit. S'ensuit un certain nombre de champs/contrechamps montrant successivement l'engin survolant la bergerie et l'air dubitatif des bergers. Cette séquence en dit beaucoup sur la situation de ces hommes. Plaqués au ras du sol de l'échelle sociale, condamnés à s'ennuyer ferme en assistant aux loisirs des autres et prisonniers de leur condition, ils doivent subir l'affront involontaire des Allemands qui prennent du plaisir juste au-dessus de leur nez, et retourner s'occuper de leurs moutons sans broncher. Occasionnellement, la mise en scène constitue également un moyen pour métaphoriser les sujets qui paraissent chers aux yeux du réalisateur. Prenons par exemple l'un des derniers plans, où le berger décide d'aller prendre place sur un ULM et de quitter son univers. Ici, la construction du plan est saisissante : les moutons, masse blanche compacte, au premier plan, le berger qui marche en direction de l'arrière-plan pour rejoindre l'ULM au deuxième plan, et finalement, au fond, la route et les voitures qui circulent. Le plan est bien plus éloquent que n'importe quelle voix *over* relatant comment le berger peut, au prix de l'abandon de ses moutons, quitter le monde dans lequel il

semble cloîtré et rejoindre la civilisation, source ici de loisirs et de vie facile (vision très manichéenne des choses, reconnaissons-le). Dans ce film, il n'y a donc que très peu d'informations passant par le verbal, mais Musat montre qu'il connaît d'autres moyens de discourir sur les sujets qui l'intéressent.

Ce court métrage remplit ainsi son contrat et saura ravir les spectateurs. Malgré certaines difficultés (je pense aux séquences où l'on demande aux bergers de jouer leur rôle, chose qui leur est impossible à voir les multiples regards-caméras visiblement involontaires), le pari de Musat est réussi. Sans aucun doute, c'est l'un des court métrages qui est sorti du lot durant cette compétition tessinoise.

Ciobanul Zburator (*The Flying Sheperd*, Roumanie, 2008, 26'). *Réalisation et scénario :* Catalin Musat. *Image :* Marius Iacob. *Montage :* Vlad Voinescu.

Errances alcoolisées : *Daytime Drinking*, un film aigre-doux

par Alain Boillat

En substituant « dreaming » à « drinking » dans la locution anglaise signifiant « rêverie », le titre de ce film coréen à petit budget – réalisé de A à Z par Noh, du scénario au montage – présenté à Locarno en compétition internationale augure de l'état fortement alcoolisé de la plupart des protagonistes du récit qu'il nous conte et de l'atmosphère semi-onirique dans laquelle il nous immerge progressivement, au gré des complications auxquelles se voit confronté le personnage principal, un jeune homme que des amis persuadent d'oublier son récent chagrin d'amour en festoyant dans la pension d'une île de villégiature. Tous ses camarades ayant oublié ce rendez-vous dont il avait été question lors d'une beuverie – pacte scellé lors de la séquence inaugurale –, le jeune Hyuk-jin arpente seul les chemins de cette région touristique passablement désertée en période hivernale, située dans un hors temps associé d'abord à l'ennui, puis à des possibilités de rencontres qui, d'une certaine manière, se soldent toutes par un échec.

Lorsque, séjournant dans une pension qui n'est en fait pas celle où on l'attendait, le voyageur demeure dans sa chambre d'hôte exiguë, la caméra statique demeure invariablement rivée à la place supposée du téléviseur que le personnage est en train de fixer, comme s'il s'agissait de renverser le regard en cantonnant le spectateur à une position d'observateur extérieur. Dans de telles séquences où se multiplient les sautes en raison de l'identité des cadres, un régime itératif s'instaure qui tend à suspendre l'impression de l'écoulement du temps.

Les aléas de l'errance conduisent ensuite Hyuk-jin à faire connaissance avec divers personnages tout aussi déboussolés que lui, ce qui lui permet de sortir de sa réserve et de rompre sa solitude. Il se laisse toutefois entraîner dans des soûleries qui ne créent en fait qu'un lien social

semble cloîtré et rejoindre la civilisation, source ici de loisirs et de vie facile (vision très manichéenne des choses, reconnaissons-le). Dans ce film, il n'y a donc que très peu d'informations passant par le verbal, mais Musat montre qu'il connaît d'autres moyens de discourir sur les sujets qui l'intéressent.

Ce court métrage remplit ainsi son contrat et saura ravir les spectateurs. Malgré certaines difficultés (je pense aux séquences où l'on demande aux bergers de jouer leur rôle, chose qui leur est impossible à voir les multiples regards-caméras visiblement involontaires), le pari de Musat est réussi. Sans aucun doute, c'est l'un des court métrages qui est sorti du lot durant cette compétition tessinoise.

Ciobanul Zburator (*The Flying Sheperd*, Roumanie, 2008, 26'). *Réalisation et scénario :* Catalin Musat. *Image :* Marius Iacob. *Montage :* Vlad Voinescu.

Errances alcoolisées : *Daytime Drinking*, un film aigre-doux

par Alain Boillat

En substituant « dreaming » à « drinking » dans la locution anglaise signifiant « rêverie », le titre de ce film coréen à petit budget – réalisé de A à Z par Noh, du scénario au montage – présenté à Locarno en compétition internationale augure de l'état fortement alcoolisé de la plupart des protagonistes du récit qu'il nous conte et de l'atmosphère semi-onirique dans laquelle il nous immerge progressivement, au gré des complications auxquelles se voit confronté le personnage principal, un jeune homme que des amis persuadent d'oublier son récent chagrin d'amour en festoyant dans la pension d'une île de villégiature. Tous ses camarades ayant oublié ce rendez-vous dont il avait été question lors d'une beuverie – pacte scellé lors de la séquence inaugurale –, le jeune Hyuk-jin arpente seul les chemins de cette région touristique passablement désertée en période hivernale, située dans un hors temps associé d'abord à l'ennui, puis à des possibilités de rencontres qui, d'une certaine manière, se soldent toutes par un échec.

Lorsque, séjournant dans une pension qui n'est en fait pas celle où on l'attendait, le voyageur demeure dans sa chambre d'hôte exiguë, la caméra statique demeure invariablement rivée à la place supposée du téléviseur que le personnage est en train de fixer, comme s'il s'agissait de renverser le regard en cantonnant le spectateur à une position d'observateur extérieur. Dans de telles séquences où se multiplient les sautes en raison de l'identité des cadres, un régime itératif s'instaure qui tend à suspendre l'impression de l'écoulement du temps.

Les aléas de l'errance conduisent ensuite Hyuk-jin à faire connaissance avec divers personnages tout aussi déboussolés que lui, ce qui lui permet de sortir de sa réserve et de rompre sa solitude. Il se laisse toutefois entraîner dans des soûleries qui ne créent en fait qu'un lien social

factice. Comme il le découvrira peu à peu en perdant de sa naïveté, aucune vraie amitié n'est nouée avec ces gens de passage, pour lesquels la compagnie de Hyuk-jin, sincèrement attaché à ce qu'il vit, ne constitue en fait qu'un moyen de combler momentanément un vide, de répondre à certains besoins – un camionneur s'attend même à pouvoir disposer de son corps parce qu'il l'a pris en stop. En mettant en scène avec réalisme des discussions anodines, le film rend avec ingéniosité certains glissements où une amicale invitation à la débauche cache sous le vernis d'une rhétorique de «jeunes routards» une logique de contrainte. Subrepticement, la pochade adolescente prend les allures d'une réflexion en actes sur les relations humaines dans une société en manque de repères.

Les jeunes gens imbibés de whisky exhibent une jovialité surfaite qui pointe un malaise sur lequel le cinéaste ne s'apitoie pourtant jamais : la «rêverie» du personnage de Hyuk-jin ballotté sur les flots de l'alcool et des diverses opportunités qui s'offrent à lui ne relève aucunement du cauchemar, car Noh Young-seok souligne constamment la dimension humoristique de ce périple. La succession des revers entraîne certes le dépouillement quasi complet du jeune homme, mais l'auteur exploite sur un mode détaché certaines ressources du comique en convoquant quiproquos, malchance à répétition, gags burlesques ou figuration de cauchemars absurdes. Le recours à des ellipses abruptes vient en outre souligner les douches froides infligées à l'ingénu qui, par exemple, s'étant endormi dans les bras d'une jeune femme à proximité de l'ami endormi de cette dernière, se réveille au matin au bord d'une route, presque nu sur le sol gelé. Certains passages inattendus du film se parent en outre d'une étrangeté qui, sans jamais lorgner du côté du fantastique proprement dit, font la richesse de cette bal(l)ade douce-amère. A force de se laisser porter par de légères incongruités qui insinuent un constant décalage entre le personnage et son environnement, le spectateur de *Daytime Drinking* ne serait pas si surpris de voir surgir sur les bords de la route le félin évoqué par une tenancière d'échoppe quelque peu extravagante. Si l'animal n'apparaît pas dans le champ, on a bien l'impression qu'il rôde à quelques pas de là, tapi dans une trame quotidienne qui confine à l'absurde.

Daytime Drinking (Corée du Sud, 2008, 116'). *Réalisation, scénario, image, montage, musique :* Noh Young-seok. *Interprètes :* Song Sam-dong, Yuk Sang-yeop,…

***Sonbahar* et *Yuriev Den* : quand environnement rime avec isolement**

par Valère Gogniat

Nous aimerions revenir sur deux films de la compétition internationale de cette édition du Festival de Locarno, *Sonbahar* (*Automne*) du Turc Öscan Alper et *Yuriev Den* (*Le Jour de Yuriev*) du Russe Kirill Serebrennikov, qui nous ont semblé remarquables en raison de la manière dont ils mettent en scène les rapports d'un individu avec son environnement.

factice. Comme il le découvrira peu à peu en perdant de sa naïveté, aucune vraie amitié n'est nouée avec ces gens de passage, pour lesquels la compagnie de Hyuk-jin, sincèrement attaché à ce qu'il vit, ne constitue en fait qu'un moyen de combler momentanément un vide, de répondre à certains besoins – un camionneur s'attend même à pouvoir disposer de son corps parce qu'il l'a pris en stop. En mettant en scène avec réalisme des discussions anodines, le film rend avec ingéniosité certains glissements où une amicale invitation à la débauche cache sous le vernis d'une rhétorique de «jeunes routards» une logique de contrainte. Subrepticement, la pochade adolescente prend les allures d'une réflexion en actes sur les relations humaines dans une société en manque de repères.

Les jeunes gens imbibés de whisky exhibent une jovialité surfaite qui pointe un malaise sur lequel le cinéaste ne s'apitoie pourtant jamais : la «rêverie» du personnage de Hyuk-jin ballotté sur les flots de l'alcool et des diverses opportunités qui s'offrent à lui ne relève aucunement du cauchemar, car Noh Young-seok souligne constamment la dimension humoristique de ce périple. La succession des revers entraîne certes le dépouillement quasi complet du jeune homme, mais l'auteur exploite sur un mode détaché certaines ressources du comique en convoquant quiproquos, malchance à répétition, gags burlesques ou figuration de cauchemars absurdes. Le recours à des ellipses abruptes vient en outre souligner les douches froides infligées à l'ingénu qui, par exemple, s'étant endormi dans les bras d'une jeune femme à proximité de l'ami endormi de cette dernière, se réveille au matin au bord d'une route, presque nu sur le sol gelé. Certains passages inattendus du film se parent en outre d'une étrangeté qui, sans jamais lorgner du côté du fantastique proprement dit, font la richesse de cette bal(l)ade douce-amère. A force de se laisser porter par de légères incongruités qui insinuent un constant décalage entre le personnage et son environnement, le spectateur de *Daytime Drinking* ne serait pas si surpris de voir surgir sur les bords de la route le félin évoqué par une tenancière d'échoppe quelque peu extravagante. Si l'animal n'apparaît pas dans le champ, on a bien l'impression qu'il rôde à quelques pas de là, tapi dans une trame quotidienne qui confine à l'absurde.

Daytime Drinking (Corée du Sud, 2008, 116'). *Réalisation, scénario, image, montage, musique :* Noh Young-seok. *Interprètes :* Song Sam-dong, Yuk Sang-yeop,…

***Sonbahar* et *Yuriev Den* : quand environnement rime avec isolement**

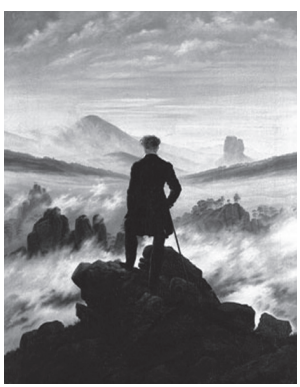
par Valère Gogniat

Nous aimerions revenir sur deux films de la compétition internationale de cette édition du Festival de Locarno, *Sonbahar* (*Automne*) du Turc Öscan Alper et *Yuriev Den* (*Le Jour de Yuriev*) du Russe Kirill Serebrennikov, qui nous ont semblé remarquables en raison de la manière dont ils mettent en scène les rapports d'un individu avec son environnement.

Sonbahar nous présente Yusuf, tout juste sorti de la geôle dans laquelle il vient de passer dix ans suite à son combat pour la démocratie en Turquie. Gravement malade, il retourne dans son petit village natal sur les hauteurs de la mer Noire. Là, il ne retrouve que sa vieille mère souffrante, car son père est mort durant son incarcération. Sa sœur, elle, s'est mariée avec un citadin. La représentation de l'hostilité du milieu dans lequel erre Yusuf nous fait vite comprendre que son retour dans le nord de la Turquie ne s'avère être qu'une autre forme d'emprisonnement.

Dans ce film, l'environnement est représenté de différentes manières. Nous avons la nature brute, sauvage et plutôt hostile. Ce sentiment dérangeant de n'être rien face à une nature imposante se retrouve plusieurs fois durant le long métrage. D'abord lors des longs plans sur les montagnes qui encerclent Yusuf. Rocailleuses, démesurées, abruptes, froides, parsemées de nuages, elles ne représentent jamais le sujet d'émerveillement classique mais plutôt une force latente, sourde et féroce. Ensuite dans les réflexions du héros, au bord de la mer Noire, lorsque cette dernière se déchaîne devant lui. Moment particulier, puisque l'un des photogrammes de cette séquence a été sélectionné pour représenter le film durant sa promotion[1]. Il convient de s'arrêter sur cette image puisque sa ressemblance avec le tableau de Caspar David Friedrich «*Der Wanderer über dem Nebelmeer*» (1817) est saisissante. Un homme, seul face à la nature immense et puissante évoque sans nul doute ce sentiment de petitesse et d'isolement face aux forces naturelles que les grands noms du courant romantiques se plaisaient à dépeindre. Si le film peut se réduire à cette image fixe, alors Yusuf représente sans nul doute l'archétype du romantique solitaire.

1 Je me réfère ici à l'image utilisée dans la «bible» officielle du festival.



Une nature hostile, donc, que l'on retrouvera même sous la forme d'un chien dont on entend systématiquement les aboiements lorsque Yusuf pénètre dans sa maison. Il en va de même dans son village natal, où tout l'esseule. Que ce soit la quasi-impossibilité matérielle de descendre en ville (il n'y a qu'un minibus par jour, et, si on le manque, il faut emprunter l'unique voiture du village), le fait qu'il ne retrouve comme famille que sa vieille mère malade (à qui il ne dira même pas qu'il souffre gravement des poumons) ou encore la prostituée géorgienne qui le quittera au dernier moment, tout son entourage semble condamner Yusuf à rester seul.

Yuriev Den met quant à lui en scène Lyuba, une célèbre cantatrice perfectionnée et cultivée qui, avec son fils adolescent, décide de partir en quête de ses racines dans son petit village d'origine. Son fils disparaîtra dans d'étranges circonstances et elle restera seule dans ce village inhos-

pitalier pour le retrouver. A la manière de *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), Serebrennikov ne s'arrête pas au suspense facile lié à la disparition du fils (on ne saura finalement pas ce qu'il advient exactement de l'adolescent), mais déplace subtilement l'intérêt du spectateur vers l'évolution du personnage de la mère. Ici, l'environnement n'est pas représenté par une nature sauvage, mais bel et bien par une « nature humaine ». C'est donc, et voici le paradoxe le plus fort, un lieu social qui esseule l'héroïne. Le ton est donné dès les premières scènes. Dès son arrivée dans le village, il règne un brouillard si dense que la caméra elle-même perd l'adolescent dans cette brume opaque. Un jeu s'engage entre le spectateur et le fils de Lyuba dans cette atmosphère peu engageante, et c'est ainsi que l'on verra apparaître des villageois, sorte de fantômes égarés. Ce lieu hors du temps se révèle peu à peu et ne révèle que de mauvaises surprises. Des hommes pour la plupart alcooliques (policiers compris), un climat sordide (un meurtre a lieu et personne n'est surpris), des violences fréquentes (chaque soir la femme qui héberge Lyuba reçoit la visite de son ex-mari, qui la bat) ou une température glaciale : autant d'éléments hostiles à l'héroïne. Cet enchevêtrement de situations difficiles développées par le récit contribue ainsi à isoler Lyuba, à poser sa complète inadéquation avec le milieu représenté.

De manière plus pragmatique, on peut s'arrêter sur quelques détails. Ainsi les pneus de la voiture de Lyuba disparaissent progressivement, son téléphone portable ne fonctionne que très mal (elle finira par le jeter). De même, son maquillage ou sa coiffure se dégraderont peu à peu au court du film. Ces nombreux détails évoquent l'isolation de Lyuba en tant que « femme du monde » et conduisent à sa dépersonnalisation progressive (le point d'orgue étant le moment où elle se teindra les cheveux en un « rouge intime » désolant, seule teinture disponible dans le village et portée par toutes les femmes).

Ces deux films dressent donc avec panache des portraits d'individus aux prises avec un environnement difficile. Ils ont bien quelques faiblesses – on pense par exemple aux clichés repris par Serebrennikov : des hommes pauvres et alcooliques face à des femmes fortes et décidées, une précarité matérielle confrontée à une richesse spirituelle – et ne sont pas toujours aboutis (on notera la difficulté que rencontre Öscan Alper à conclure sur les problèmes politiques de la Turquie ou sur l'immigration clandestine, sujets sur lesquels il ne s'arrête que maladroitement). Mais dans l'ensemble, ces deux fictions nous interpellent et nous dérangent.

Sonbahar (Turquie, Géorgie, 2008, 106'). *Réalisation et scénario :* Özcan Alper. *Image :* Feza Çaldiran. *Montage :* Thomas Balkenhol. *Son :* Mohammed Mokhtary. *Interprètes :* O. Saylak, M. Koboladze,…

Yuriev Den (Russie, 2008, 135'). *Réalisation :* Kirill Serebrennikov. *Scénario :* Yuri Arabov. *Image :* Oleg Lukichev. *Montage :* Olga Grinshpun. *Son :* Tilo Feinermann. *Interprète :* K. Rappoport, S. Sosnovski, R. Shmakov,…

Un amour de perdition

par Raphaël Oesterle

Plus connu pour son activité de chef opérateur aux côtés de Manoel de Oliveira ou de Joao César Monteiro[1], Mário Barroso présentait en compétition son deuxième long métrage, après un interlude télévisuel (trois téléfilms tournés en 2005). *Un amour de perdition* se place sous un double patronage : celui du texte homonyme de Camilo Castelo Branco, classique de la littérature portugaise du XIXe siècle, et celui du film monumental qu'en a tiré Manoel de Oliveira, classique du cinéma portugais du XXe siècle. L'enjeu était donc de taille, d'autant plus que le réalisateur, connu pour son goût de la transgression technique, s'essayait ici au numérique.

Comment se situer devant ces références écrasantes ? Barroso a choisi de prendre le contre-pied de la version oliveirienne. Alors que ce dernier avait privilégié une fidélité absolue au texte, le reprenant mot à mot pour livrer un film de plus de quatre heures, Barroso a conservé l'intrigue en la déplaçant à notre époque. Il la centre sur le personnage de Simão (Tomás Alves), adolescent anarchiste courant consciencieusement à sa perte, à la poursuite d'un amour d'emblée condamné. Il souligne par là le caractère atemporel de ces thèmes, comme en témoigne la fascination qu'exerce le livre de Castelo Branco sur le personnage principal. Celui-ci est montré le relisant obsessionnellement, captivé par ce reflet. Incapable de s'en détacher, il va rejouer pas à pas ce scénario originel.

Paradoxalement, cette actualisation (?) du récit accompagne un retour sur l'Histoire du Portugal. Sont soulevés en effet les fantômes des guerres coloniales, plaies ouvertes constitutives du Portugal contemporain. La génération adulte paraît toute entière modelée par ce passé indicible, engendrant des liens inextricables de dépendance ou de rancœur. Entre dette fondatrice et rédemption impossible, chacun paraît encore en attente d'un verdict déjà prononcé. Seule l'idylle spontanée qui se noue sur la tard entre la jeune sœur de Simão et son ami d'enfance capverdien semble annonciatrice d'une possible réconciliation.

Une lumière solaire les accompagne d'ailleurs tout au long du film, venant contraster avec les intérieurs sombres de la maison familiale. Relevons ici que le passage au numérique n'a en rien édulcoré le style de Barroso, celui-ci se plaisant à aller toujours aussi loin dans le sombre ou le lumineux, et accordant à chacun des personnages ou des lieux de l'action une lumière propre.

Ce film de facture classique (dans le bon sens du terme) permet donc à Mário Barroso de dépasser son statut de technicien virtuose. Reste à espérer qu'il bénéficiera de l'attention qu'il mérite, à défaut d'une sortie helvétique.

1 Collaboration sur laquelle il s'était exprimé lors d'un entretien publié dans le *Décadrages* nº 10, consacré à la *Trilogie de Dieu*, pp. 62-67.

Un amour de perdition (*Um amor de perdição*, Portugal, 2008, 81'). *Réalisation :* Mário Barroso. *Scénario :* Carlos Saboga. *Image :* Mário Barroso. *Montage :* Francisco Garcia da Silva, Rui Mourão. *Son :* Pedro Melo. *Musique :* Bernardo Sassetti. *Interprètes :* Tomás Alves, Rui Morisson, Ana Padrão,…