



## Carnet de voyage cinéophile : Venise, New York, Boston

Elise Domenach

03 décembre 2009

Le 7 septembre, arrivée du train de nuit à la gare de Santa Lucia, pour ma première Mostra ! J'arrive pleine du rêve de voir certains des meilleurs artistes et cinéastes au monde réunis sur le Lido, dans le cadre du plus ancien festival de cinéma. La Biennale d'arts contemporains de Venise a accueilli sa première Mostra d'art cinématographique en 1932 ! Les canaux vénitiens scintillent des derniers feux de l'été.

### **L'étrange démesure des documentaires américains**

Mon premier film est une demie déception. Personne n'attendait d'Oliver Stone d'immenses révélations sur l'Amérique Latine, mais les leçons assénées dans *South of the Border* sur « le capitalisme prédateur », la vague déferlante de la gauche dans les années 1980, sur le mode « en charentaises, je suis allé serrer la pince de mes amis présidents : Lula, Chavez, Correa, Lugo, Morales, dont je vous livre quelques bons mots » laissent quand même pantois. Autant que la célébration de Chavez, érigé en modèle de démocrate.

La démesure ne faisant décidément pas les grands documentaires, *Napoli Napoli Napoli* d'Abel Ferrara déçoit également. Propos trop ambitieux, pour un réalisateur qui se rêve omniscient. Le peintre de la violence new yorkaise, de *Body Snatchers* (1993) à *The Addiction* (1995), *The Funeral* (1996) et *Bad Lieutenant* (1992) (dont Werner Herzog présentait un étrange remake à la Mostra cette année) pêche ici par excès. Revenu sur les lieux de son enfance, Ferrara se penche sur la criminalité à Naples. Toute la criminalité, c'est-à-dire ses causes, ses réalités et ses remèdes. Extension déraisonnée d'un projet plus alléchant dans sa forme initiale qui consistait à entrer dans une prison de femmes et interroger certaines sur leur parcours. Dans la cour de prison où elles se dénudent pour bronzer, les détenues se racontent : « Avant la délinquance ? Je ne faisais rien. Je travaillais. ». Le meilleur du film réside dans ces entretiens que le cinéaste mène avec humanité ; sachant écouter, relancer et regarder, par exemple les mains tremblantes d'une immigrée angolaise qui rêvait d'autre chose en arrivant en Europe. En ajoutant aux trajectoires fictionnalisées de trois détenues de la prison de Puzzuoli des entretiens avec le maire, des acteurs sociaux, des bourgeois désemparés par la violence dans leurs quartiers, Ferrara cherche un point de vue total, à la fois documentaire et fictionnel. La fusion escomptée entre l'univers baroque du cinéaste new yorkais (musique pompière, scène de viol incongrue, images de la vierge) et la rudesse de la ville de Naples n'a jamais

vraiment lieu. Reste une vision tenace : celle de femmes, victimes de la rage de pères ou de maris violents ou alcooliques, plongeant avec eux, comme par fatalité.

Devant ces deux documentaires, on songe aux démonstrations cocasses de Michael Moore, dont le dernier opus, *Capitalism : A Love Story*, était également présenté à Venise. Au moins l'ambition démesurée de donner les clés du capitalisme et de ses maux est-elle menée avec humour, et allégée par ces happenings comiques dont Moore a le secret. Armé d'un gros rouleau de scotch fluorescent, Michael Moore ceint les immeubles du quartier de Wall Street d'un bandeau de police « *No Trespassing. Criminal Area* »...

Les réussites récentes, en France, de Raymond Depardon (*La Vie moderne*), Alain Cavalier (*Irène*, en salles le 31 octobre), Agnès Varda (*Les Plages d'Agnès*), Claire Simon (*Les Bureaux de Dieux*) ou Laurent Cantet (*Entre les murs*), feraient presque penser que la créativité documentaire ou celle de fictions dont la dramaturgie obéit à une logique documentaire, qui fut une richesse du cinéma américain des années 1960 (de Wiseman, Shirley Clarke, Drew et Leacock, Cassavetes), a peut-être traversé l'Atlantique ces dernières années, en passant dans les mains de cinéastes qui reconnaissent tous ce qu'ils ont appris des Américains (Varda dans ses films tournés à Los Angeles, *Lions Love* (1969) et *Murs murs* (1981), Depardon dans ses références à *Louons maintenant les grands hommes*, le reportage de James Agee et Walker Evans sur la Grande Dépression et ses effets sur les métayers d'Alabama, dans les *Profils Paysans*, Claire Simon dans ses lectures de Stanley Cavell...).

### **Regarde les femmes tomber...**

Dans *Lola* de Brillante Mendoza, film surprise présenté en compétition, la chute précède le récit. Deux grand-mères portent le fardeau d'un drame. Le petit fils de l'une a été poignardé par celui de l'autre, et les deux vieilles femmes s'affairent pour gérer l'après : les funérailles, la police, le tribunal, les visites en prison. Sous des trombes d'eau, elles arpentent péniblement un quartier inondé de Manille, et reprennent chaque jour une lutte perdue d'avance contre l'ensevelissement et l'oubli. Quand tout se liquéfie autour d'elles, ces grand-mères (*lola* en Tapalog : Anita Linda, mère courage chez Lino Brocka, et Rustica Carpio) s'obstinent pour réunir l'argent d'une cérémonie funéraire, ou sortir un petit fils de prison. Après les effets sonores et visuels chaotiques de *Serbis* (2008) et de *Kinatay* (2009), Mendoza renoue avec la sobriété documentaire de *John John* (2007), qui faisait encore la réussite de *Tirador* (présenté au Forum de Berlin en 2007), et maîtrise son récit comme jamais. Dans un style plus âpre, *Clash* accuse la complicité des autorités locales dans les crimes des escadrons de la mort. Les hauts parleurs crépitent dans le bidonville : « La ville est sûre » assène le maire, pendant que deux frères s'affrontent dans des gangs opposés. Aux trafics d'armes, dans la lumière crue du jour, succède une poursuite haletante

dans les ruelles étroites, de nuit. Le frère aîné, hors d'haleine, échoue sur un pont ; se croit sauvé ; respire. Le public retient son souffle. Ce premier film (prix Orizzonti et Lion du futur) se hisse sur les épaules de *Melancholia* (Lav Diaz, primé en 2008) qui évoquait des rebelles exécutés par les milices gouvernementales, et des combats du premier commissaire aux droits de l'homme du Président Aquino, grand père homonyme du cinéaste, Pepe Dioko.

Le hollandais Alex van Warmerdam s'amuse des *Derniers jours d'Emma Blank*. Une châtelaine mourante adresse à son personnel des ordres de plus en plus absurdes, en leur faisant miroiter un héritage. Comme dans *Abel* (1986), le souper réveille les frustrations de chacun. Au repas ritualisé de la maîtresse de maison acariâtre, véritable ballet burlesque, répond en cuisine le souper du personnel, sous la houlette d'un major d'homme obsessionnel. Tous se pressent autour de la patronne étendue au sol, lors de son premier malaise. On pressent que quand les masques tomberont, la chute d'Emma Blank sera autrement cruelle. D'excellents acteurs dont le jeu confine au mime soutiennent cette satire de la domesticité bourgeoise.

Que voit-on quand un corps tombe ? Le premier long métrage de l'artiste-vidéaste iranienne Shirin Neshat, *Women Without Men*, récompensé par un Lion d'argent (prix de la mise en scène) caresse ce mystère. En ouverture, une silhouette bascule du haut d'un toit. Les nuages défilent derrière elle. Son voile noir s'envole. Cette vision irréaliste de l'instant d'avant, figée par le ralenti, hante la reconstitution historique du coup d'état orchestré par la CIA qui renversa le premier ministre démocratiquement élu, Mossadegh. Durant cet été 1953, quatre femmes éprouvent les limites de leur condition. Fakhri, élégante bourgeoise occidentalisée, quitte son mari pour acquérir un verger à l'écart de la ville où elle recueillera Zarin, une jeune prostituée anéantie par d'angoissantes visions, Munis, une activiste qui a échappé à la réclusion que lui imposait son frère traditionaliste, et son amie Faezeh qui, aveugle aux troubles politiques, rêve de mariage. La palette sépia des scènes de protestation contraste avec les couleurs saturées du jardin, où se retirent les femmes « entre elles ».

Dans sa forme, le film emprunte à cinq vidéos adaptées déjà de textes de Shahrnush Parsi (qui interprète ici la mère maquerelle). L'étouffement de la voix des femmes renvoie à celui de la démocratie en Iran. Le coup d'état de 1953 est donné à lire comme le prélude d'une chute (la révolution islamique de 1979), et les protestations de rue comme préfigurant le Mouvement Vert de 2009. Dans *Turbulent* (Lion d'Or de la Biennale 1999) Shirin Neshat jouait des contrastes autorisés par le *split screen*, le noir et blanc, le vide et le plein. Ici, la greffe d'éléments fantastiques, outil classique de contournement la censure, s'incarne avec force dans la physionomie d'Orsi Toth, la muse de Kornél Mundruczo (*Delta*, également produit par Philippe Bober et Susanne Marian), dans un rôle à mi-chemin entre la prostituée faiseuse de pêche miraculeuse dans *Little Apocalypse No. 2* et la visionnaire souffrante de *Johanna*. Dans la chambre d'hôtel où nous la découvrons recroquevillée sur elle-même, puis dans le hammam où elle s'écorche au gant de crin, Orsi Toth transporte la grâce de son jeu bressonien.

C'était mon prix d'interprétation féminine !

## Nouveaux et sous-genres

Dans le sillage de *Survival of the Dead* de George Romero, quelques réussites du cinéma de genre, en mode mineur ont marqué la seconde semaine de la Mostra.

Avec *Soul Kitchen* (Prix spécial du jury) Fatih Akin réalise un *Heimatfilm*, comédie allemande des années 50. Ce portrait déjanté d'un quartier bobo de Hambourg, écrit un an avant *Head On* (2004), tient à la colonne vertébrale comique (et douloureuse) d'Adam Bousdoukos qui a inspiré son personnage et co-écrit le scénario. La trentaine débonnaire, Zinos est l'âme de son restaurant : une affaire pas mirobolante, au bord des voies ferrées. Il est assez brave pour embaucher un cuistot gourmet à moitié fou (Biol Ünel) et son frère tout juste sorti de prison, et assez bête pour laisser sa grande blonde partir en Chine. Chaque événement de sa vie tourne au sketch. Parfois grossier. Comme le contrôle des services d'hygiène, transformé en partouze sous l'effet d'un aphrodisiaque. La peinture de la jeunesse gréco-turque et le travail sur les musiques (R&B, rembetiko grec, et une version house de *Bad*) participent d'une écriture comique efficace ; à mi-chemin entre *Head On*, *Crossing the Bridge* (2005) et la comédie de restaurant *Kebab Connection* (de Anno Saul, 2005) co-écrite par Fatih Akin.

Malgré la performance d'Omar Sharif, qui donne du relief à la dernière partie de *El Mosafer*, le renouveau de la comédie sentimentale n'est pas venu d'Egypte, mais du premier film de Tom Ford, *A Single Man*, emprunt d'une douce mélancolie. L'adaptation de Christopher Isherwood est portée par la musique de Shigeru Umebayashi (*In The Mood for Love*) et la voix off en première personne d'un quinquagénaire qui égraine les événements de ses dernières vingt-quatre heures, sa déprise progressive de la vie : son dernier cours à l'Université, les retrouvailles avec son amie de toujours, etc. La Julianne Moore de *Loin du paradis* apparaît en héroïne de mélodrame : trop maquillée, bourrée de tics devant sa coiffeuse, et un gros téléphone collé à l'oreille. Colin Firth (Coppa Volpi, meilleur acteur) incarne un romantique défait par le deuil de son compagnon. Son visage bouffi, ses yeux creusés et rougis, émeuvent d'autant plus qu'on l'associe immédiatement au fringant Darcy de *Pride and Prejudice* (BBC), ou au Mark du *Journal de Bridget Jones*.

*Harragas* de Merzach Allouache, apporte sa pierre à un genre nouveau qui répond depuis quelques années au durcissement des politiques d'immigration européennes en suivant l'odyssée de migrants clandestins (*Le Silence de Lorna*, *Free World*, *Eden à l'Ouest*, *Welcome*, *Nulle part terre promise*, *Rome plutôt que vous*). Allouache installe ses personnages sur le sol algérien, dans un quotidien dramatique et désespéré. Ils

sont jeunes et trépignent d'impatience. L'essentiel de leur aventure se déroulera dans la promiscuité d'une barque. Leur drame, scellé par une boussole chinoise cassée, se noue quelque part entre les plages de Mostaganem et les côtes espagnoles.

Le Lion d'or 2009 a récompensé avec *Lebanon* un premier film qui prend le parti audacieux de rester aux côtés de quatre soldats israéliens, et de ne regarder la guerre qu'à travers le viseur de leur tank. Samuel Maoz exhume ses propres souvenirs, et prend part à une réflexion collective des cinéastes israéliens sur la première guerre du Liban (1982) et la culpabilité des soldats. Mais tout sépare formellement un documentaire d'animation (*Valse avec Bachir*), un film de siège (*Beaufort*), un film d'entretiens masqués (*Z32*), et un film de guerre embarqué. Les visions de la guerre au ras du sol, de la poussière et des débris de *Lebanon* évoquent plutôt *Démineurs* et sa version de la guerre en Irak : même caméra embarquée, mêmes sons subjectifs (souffles, monologues, acouphènes), même souffrance psychique des soldats - que la peur les tienne ou qu'ils n'aient plus ce garde fou dans leur quête d'adrénaline. Les effets de caméra subjective autorisent des visions d'une rare violence. Un cadavre d'enfant piégé s'offre aux gestes du démineur, chez Bigelow. Dans *Lebanon*, une femme sort d'une maison en feu, cherche son enfant. Les à-coups de la caméra sont ceux d'une machine commandée par une main humaine ; celle d'un tireur qui s'en souvient vingt cinq ans plus tard. La femme, dénudée, choit. La caméra recadre, et saisit... non pas une mort, mais une honte.

### **Peter Sellars chez Godard**

Un mois plus tard, nouveau voyage cinéophile, aux Etats-Unis, où l'été indien semble fermement accroché. A l'Anthology Film Archive (fondée par Jonas Mekas en 1970), lieu culte du cinéma indépendant américain, l'archiviste en chef (Andrew Lampert) m'explique leur programme de préservation du Cinéma indépendant américain. Il fête la sortie du quatrième volet des coffrets DVD « Treasures from American Film Archives » édités par la National Film Preservation Foundation. Après l'impressionnant volume 3, « Social Issues in American Film 1900-1934 », qui réunissait des films d'entreprise, de syndicats, des films de commande politiques pour des campagnes contre l'avortement, pour l'hygiène, ce dernier volet est consacré au cinéma d'avant-garde (1947-1986). Il contient des films de Shirley Clarke, Stan Brackhage, Jonas Mekas, Andy Warhol, Christopher Mclaine, restaurés par une dizaine de cinémathèques américaines, dont l'AFA.

Le soir même, juste le temps d'assister à une projection, dans le cadre du festival de cinéma organisé par le *New Yorker*. Le critique, Richard Brody, introduit la projection du *King Lear* de Godard (1987), et annonce la présence dans la salle de Peter Sellars. Le maître Godard avait appelé ce trublion de 28 ans, qui avait attiré la presse avec ses adaptations « techno-industrielles » de *Antoine et Cléopâtre* et du *Roi Lear* à Harvard,

à participer, en tant que spécialiste de Shakespeare, à l'écriture de ce projet extravagant. En 1985, Godard et le producteur Menahem Golan (Cannon Films) avaient signé un contrat à Cannes sur un coin de nappe, pour une adaptation du *Roi Lear*. Le scénario devait alors être écrit par Norman Mailer. Mailer aurait écrit un scénario centré sur un personnage de mafieux. Mais Godard s'intéressait surtout à la relation entre Lear et Cordelia. Il choisit donc de remanier le scénario, de filmer en Suisse le romancier américain et sa fille Kate, ainsi que Burgess Meredith dans le rôle de Lear, Molly Ringwald dans celui de Cordelia, et le jeune Peter Sellars dans celui de William Shakespeare Jr. V, qui est à la recherche des pièces de son ancêtre qui ont été perdues. Woody Allen y interprète un monteur. Et Godard se filme lui-même dans un rôle de chercheur reclus cherchant à redécouvrir le cinéma. Les paysages de lac, de forêt, d'étang accueillent ces demi-dieux préoccupés de rien de moins que... réinventer le monde par les moyens de l'art. Godard inscrit l'histoire de la production dans le film lui-même, reprend des images de l'adaptation du *Roi Lear* par Kozintsev. A l'ombre des vers de Shakespeare (de *Hamlet* autant que du *Roi Lear*), de l'amour d'une fille pour son père, et de la folie qui pousse le vieil homme à détruire son royaume, Godard poursuit l'entreprise des *Histoires du cinéma* auxquelles il travaille déjà.

A peine les lumières rallumées, un Peter Sellars hirsute surgit du premier rang et bondit sur scène. Devant un public étourdi par la projection, il raconte l'atmosphère folle des trois jours de tournage ; comment son personnage a pris une ampleur inattendue au deuxième jour, quand tous les acteurs avaient déjà été renvoyé chez eux par Godard qui les trouvait exécrables ; et comment Godard l'a dirigé dans sa performance burlesque. Dans un même geste, il impose un humour et une intelligence hors normes.

### ***Paranormal Activity* à Harvard**

18 octobre. Les arbres flamboient de rouges et d'ocres jaunes sur le campus d'Harvard. Le succès insolent de *Paranormal Activity* fascine les étudiants. Ils en parlent comme du nouveau *Blair Witch Project*. *Paranormal Activity* de Oren Peli s'inscrit dans la veine cinématographique des documentaires horribles, proposant de visionner les bandes enregistrements posthumes, laissées par des protagonistes disparus. Une mouvance initiée par *Cannibal Holocaust* en 1981, puis reprise par *Le Projet Blair Witch* et plus récemment *[Rec]* ou *Cloverfield*. Le film, repéré par Martin Scorsese, a été produit par la Paramount et lancé par un marketing ciblé très efficace. Treize campus américains ont eu droit à une projection anticipée, au terme de laquelle les étudiants étaient invités à assaillir d'emails la maison de distribution pour réclamer la sortie du film en salles. Résultat : un buzz sur la toile... et un bouche à oreille ravageur.

Pour être honnête... je n'avais pas eu aussi peur au cinéma depuis *Funny Games US* de Michaël Haneke, l'an passé. Le dispositif fait mouche. Un couple fort sympathique place dans sa chambre à coucher une caméra, pour enregistrer les "activités paranormales" dans leur maison. Il ne se passe pas grand chose. Le temps défile en bas de l'écran. Le décompte des nuits avance. Le suspense et l'angoisse sont là. Parce qu'on sent assez vite que la caméra est elle-même vécue comme un danger par la fille, et que le mal viendra de là... La salle électrisée à Harvard ce soir-là aura sans doute pesé sur mon expérience du film... C'est tant mieux. Le home movie terrifiant n'est pas un concept révolutionnaire, mais on ne se plaindra pas qu'il fonctionne ! Surtout quand on y retrouve un discours omniprésent dans un certain milieu arty, sur le progrès des sciences qui veut que l'anormal soit progressivement reversé au compte de la science. On aura beau ne rien y entendre, il n'est pas déplaisant de lui tendre l'oreille au cinéma.

## **L'année prochaine à Téhéran**

Je quitte New York avec un livre formidable, dévoré dans l'avion : *My Sister, Guard Your Veil ; My Brother, Guard Your Eyes. Uncensored Iranian Voices* (Beacon Press, Boston, 2009). Lila Azam Zanganeh (plume du Monde des livres) présente et réunit des textes et entretiens d'une dizaine de grandes voix des lettres et des arts iraniens contemporains. Elle s'adresse frontalement aux préjugés et à la méfiance qui gouvernent le regard des américains sur l'Iran, en restaurant le sens d'une « présence littéraire » de l'Iran. Azaz Nafisi, auteur du best-seller *Lire Lolita à Téhéran*, raconte son expérience de l'enseignement de *Huckleberry Finn* et de *The Great Gatsby*, à l'Université de Téhéran durant l'automne 1979, à une époque où la tirailait la perte du sentiment d'appartenance à sa nation, et où se dérobaient aussi, pour elle, le lien avec « cet autre chez-soi » qu'était l'Amérique. La réalisatrice de *Persepolis*, Marjane Satrapi, rappelle les stéréotypes avec lesquels les iraniens vivent en Occident. La réalisatrice de *Women Without Men*, Shirin Neshat, retrace son parcours d'artiste vidéaste, ses photographies de femmes voilées, qui l'ont également contraintes à l'exil. Abbas Kiarostami raconte ses premiers films pour enfants, et la manière dont il a dû s'arranger avec la censure pour développer son œuvre en Iran, en tenant sur l'essentiel : des conclusions ouvertes, qui font vaciller notre regard. L'ensemble forme une « carte géopolitique et émotionnelle » ; généreuse, enlevée, juste dans chacun des champs évoqués (cinéma, littérature, arts plastiques, philosophie). Une « invitation au voyage », portée par les voix réprimées de grands artistes iraniens actuels ; lourde des questions qu'elle pose sur ce sentiment d'appartenance et de fierté nationale qui s'exprime dans leurs œuvres d'exilés intérieurs.

**© 1932-2009 Revue ESPRIT. Tous droits réservés**  
**Dernière mise à jour le 01 janvier 1970 à 01:00**