

[Critiques]

Philippe Gajan

Numéro 143, septembre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25187ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gajan, P. (2009). Compte rendu de [[Critiques]]. *24 images*, (143), 44–53.



© Memento Films Distribution

donné de voir sur la capitale iranienne. Tourné dans la clandestinité en 17 jours, avec des acteurs non professionnels pour la plupart, présenté comme une thérapie personnelle par un cinéaste déprimé en butte aux refus constants des autorités qui l'empêchaient de faire son métier, *On ne sait rien des chats persans* a une vitalité et une dignité qui forcent le respect, tout comme les protagonistes qui, tout en se déclarant non politisés (« nous voulons simplement jouer notre musique »), se livrent à de courageuses (et parfois hilarantes) activités de résistance, ayant pour seul horizon, et

surtout pour seul espoir, l'exil.

Fiction directe, road-movie urbain, film engagé, brûlot animé par l'énergie du désespoir... Le film est tout cela, mais il est surtout un exceptionnel témoignage de l'état d'une société au bord de la rupture, de part et d'autre d'un gouffre qui sépare aujourd'hui un pouvoir qui a perdu pied et une jeunesse, gouffre qu'illustrent mieux qu'un long discours les événements actuels. — Philippe Gajan

Le politique avait largement déserté la Croisette cette année, à l'exception notable de la présentation d'au moins deux films. Le cinéaste chinois Lou Ye a déçu avec *Nuit d'ivresse printanière*, fiction confuse qui aborde le sujet encore largement tabou de l'homosexualité en Chine. Ce film peine à asseoir clairement ses enjeux, qu'ils soient esthétiques ou sociaux. À l'inverse, Bahman Ghobadi, qui avait reçu la Caméra d'or en 2000

pour *Un temps pour l'ivresse des chevaux*, livrait en ouverture de la section Un certain regard *On ne sait rien des chats persans*, film « lumineux » (façon de parler), fiction documentaire sur la musique underground à Téhéran qui propose une plongée urgente et hallucinante dans une ville à la fois marquée par un régime de répression et une soif de liberté incroyable.

Le film est probablement le plus contemporain et le plus juste qu'il nous aura été

Looking for Eric de Ken Loach

Ken Loach s'est fait plaisir en acceptant la proposition d'Eric Cantona de tourner un film inspiré d'une de ses idées et qui porterait en partie sur lui, d'autant plus que ce dernier était disposé à s'impliquer dans la production par le biais de sa société française Why Not. Ce projet, modifié, donne au final une sympathique comédie centrée sur la mauvaise passe que traverse Eric Bishop (Steve Evets), postier à Manchester, qui finalement réussira à reprendre sa vie en mains en s'inspirant de son idole, King Cantona, ancien attaquant de Manchester United dont un poster orne le mur de sa chambre. La mise en place du début fait un peu fouillis, sans doute pour donner la mesure de la dérive et de la confusion mentale de ce pauvre Eric, quitte à larguer le spectateur qui ne peut que sourire devant la minceur et l'in vraisemblance du filon dramatique (un truand exige qu'un petit revendeur cache chez lui

un pistolet!), mais l'ensemble, fidèle au style et à la manière de Ken Loach qui propose un regard amusé sur les mille et un petits malheurs de l'humanité souffrante qui peuvent finir par prendre des proportions démesurées, commande une lecture bon enfant qui, mine de rien, fait regretter

la solidarité, l'esprit d'équipe et d'entraide aujourd'hui disparu. La conclusion, forcément positive grâce à l'appui des potes, indique qu'Eric a fini par recoller les morceaux de sa vie qui fuyait de partout, revalorisant du coup son album photos. — Gilles Marsolais



© Jost Brant

The Time That Remains d'Elia Suleiman

Sur la cartographie de notre imaginaire, Nazareth est liée à une des plus étranges paternités de l'histoire occidentale et il demeure difficile, à moins de connaître physiquement la plus grande ville arabe d'Israël, de rapprocher cette page religieuse d'un présent perçu à travers le prisme du conflit israélo-palestinien. Le plus simple serait désormais de songer à cette ville comme le lieu de naissance d'Elia Suleiman. Le titre *À la recherche du temps perdu* étant déjà passablement galvaudé, Suleiman a opté pour *The Time That Remains*, mais au fond, il s'agit de la même chose, d'une plongée sensible en désordre contrôlé dans un passé familial traversé par les bouleversements de la société.

Suleiman revient sur les lieux de son enfance. Il se souvient et recompose aussi un passé qu'il n'a pas connu, des épisodes de la vie de ses parents inspirés par des carnets écrits par son père et rythmés par des lettres de sa mère envoyées à la famille forcée de quitter la ville à la naissance de l'État d'Israël et qui décrivent leur vie à Nazareth. On se surprend d'être surpris de découvrir qu'il y eut une bourgeoisie palestinienne tant les images auxquelles ce peuple est associé sont celles de modestes maisons et de villes en ruine. Après la créa-

tion d'Israël, les Palestiniens qui n'ont pas fui – c'est le cas de la famille Suleiman – ont leurs enfants qui fréquentent l'école juive. On connaît maintenant l'écriture du cinéaste, son burlesque laconique, la composition soignée de ses cadrages, son sens de la vignette saillante. Un char israélien posté dans une rue de Nazareth et qui suit de son canon un jeune homme qui, juste pour de banales raisons domestiques, sort de chez lui et y retourne, en dit plus long que bien des discours. Citons aussi ce moment où le passage d'une femme qui pousse un landau interrompt brusquement un affrontement entre soldats israéliens et Palestiniens. Le silence se fait. « Rentre chez toi ! » lui lance un soldat. « Toi, rentre chez toi ! » réplique-t-elle aussitôt.

Le comique de Suleiman joue aussi beaucoup de variations entre répétitions et différences. C'est ce voisin de ses parents qui, régulièrement, veut s'immoler après s'être imbibé d'essence. Le geste suicidaire est chaque fois suspendu par le père du petit Suleiman appelé à la rescousse. Cette situation tragicomique tient à ces éléments qui disent le courage de cet homme, discret résistant qui prépare des armes à feu pour les Palestiniens, mais que les circonstances amènent aussi à sauver la vie d'un soldat

israélien en l'extrayant d'un véhicule militaire en flammes. Le réalisateur ne dresse pas pour autant une statue, cette recomposition du passé est un geste d'amour. Sa façon d'égrener quelques faits, de sortir de l'oubli ces événements familiaux donne surtout au film une particulière tendresse. Il faut évoquer aussi la tante qui passe son temps devant la télévision et la mère surtout, dont la mort déclenche ce travail de mémoire qui conditionne la forme du film. Suleiman agence en effet plusieurs chronologies, plusieurs temporalités. Les scènes s'enchaînent, chacune à la fois quasiment autonome et en même temps reliée à distance à d'autres, plus ou moins éloignées, comme des échos, des rimes selon un mode qui rappelle les associations de la mémoire.

Au début du film, Suleiman, de retour vers la ville de son enfance – pour aller au chevet de sa mère, on le saura plus tard –, est pris dans un violent orage. Le chauffeur du taxi n'arrive plus à se retrouver dans l'enchevêtrement des routes, il ne sait plus où il est. À l'arrière, filmé comme une ombre, Suleiman partage ce désarroi. Certes, la topographie des lieux a changé, mais cette question augurale est celle qui soutient tout le film. Elle est à la fois existentielle et politique. – Jacques Kermabon



par les possibles qu'il déploie, il n'en est pas moins rigoureux. Et certainement pas moins pertinent, car si le film se propose plutôt comme une exploration que comme un témoignage, il permet ainsi à son spectateur d'arpenter différents chemins, de baguenauder dans un univers à la lisière du réel. À ce compte-là, même s'il en est beaucoup plus éloigné qu'*Étoile violette*, *La famille Wolberg* a des airs de conte ou de fable. Car même s'il n'en épouse à aucun moment le rôle de donneur de leçon, il en a le ton et la dynamique.

Les deux films sont justes, portés par de formidables acteurs (avec une mention pour le comique François Damiens en contre-emploi dans le rôle de Simon Wolberg). Ils séduisent par leur pudeur qui introduit une certaine « légèreté ». Car tous les deux sont remarquablement écrits, d'une écriture qu'on pourrait qualifier de délicate comme de la dentelle. Pourtant, plus que ce qui rapproche ces deux films, c'est surtout ce qui les oppose qui s'avère au final extrêmement stimulant, un peu comme si deux concep-

tions du cinéma s'affrontaient. D'ailleurs, cette opposition est en quelque sorte inscrite dans leur profil : *La lettre du cinéma* versus les *Cahiers du cinéma* (tendance Truffaut), la filière Bozon versus celle d'Assayas, l'anti-naturalisme versus le réalisme, la comédie dramatique versus le drame. Ne serait-ce finalement que pour savoir quel spectateur vous êtes, vous devriez aller voir les deux. Non que l'un exclut l'autre, car au final, ces deux conceptions du cinéma sont également très stimulantes. Libre à chacun dès lors de choisir son camp... ou d'apprécier l'élégance et la maîtrise qu'ont en partage les deux œuvres. Car dans chaque cas, on peut parler de réussite. ■

La famille Wolberg

France, 2009. Ré. et scé. : Axelle Ropert. Ph. : Céline Bozon. Mont. : Emmanuelle Castro. Int. : François Damiens, Valérie Benguigui, Serge Bozon, Jean-Luc Bideau. 80 minutes.

Le père de mes enfants

France, 2009. Ré. et scé. : Mia Hansen-Love. Ph. : Pascal Auffray. Mont. : Marion Monnier. Int. : Chiara Caselli, Louis-Do de Lencquesaing, Alice de Lencquesaing. 112 minutes. Dist. : Métropole Films.

Le ruban blanc de Michael Haneke

Déjà dans *Benny's Video* (1992) et plus encore dans *Funny Games* (1997) Michael Haneke posait ce regard d'entomologiste qu'il adopte à nouveau dans *Le ruban blanc* pour observer la vie d'un village de l'Allemagne du nord protestante, en 1913-1914. Sans donner de leçon, ce film austère mais passionnant, qui a raflé la palme d'or, évoque aussi bien les photographies d'August Sander que l'univers d'Ingmar Bergman avec son image en noir et blanc d'une sévère beauté plastique. Il amène aussi le spectateur, par sa mise en scène qui favorise la mise à distance du sujet, à réfléchir sur diverses questions, dont celles relatives à l'éducation et à la filiation des idées. Dans ce village soumis aux contraintes d'une morale intransigeante et au règne de la culpabilité, des figures d'autorité qui appartiennent à l'élite abusent de leur pouvoir sur les plus faibles, et des incidents étranges, inexplicables, incluant des sévices corporels qui s'apparentent à des rituels punitifs, s'y produisent qui viennent troubler sa fausse quiétude : on finit par comprendre qu'il s'agit là d'un modèle de société qui rejette la faute des parents sur leur progéniture, et que les enfants qui en sont témoins ou victimes risquent fort de reproduire...

Parmi ces figures d'autorité, celle du médecin, dévoyé jusqu'à succomber à l'inceste, et plus encore celle du pasteur

(Burghart Klaussner), mystique fou de Dieu exerçant d'innombrables corrections physiques sur ses propres enfants afin de les garder dans le droit chemin, sont inoubliables. À travers la métaphore du colibri, on ne peut que craquer devant l'innocence et les efforts parfaitement désintéressés de son plus jeune fils Gustav (Thibault Sérié) pour contrer cette sévérité mystique et ramener un semblant de vie normale dans cette maison protestante, et on ne peut que frémir devant cette figure sacrificielle en devenir.

Bien sûr, on peut voir dans cette peinture une préfiguration du nazisme, en ce sens que la génération nazie a émergé de ce système d'éducation rigide et de ce type de société puritaine obnubilée par l'autorité et le contrôle de soi et

des autres. Mais Michael Haneke insiste sur la portée plus générale de son film, visant toutes les sociétés répressives et les dérives qu'elles peuvent générer (l'aspect rigoriste du protestantisme, qui a pu favoriser l'une de ces dérives, est pris ici comme un échantillon), et surtout, par l'épisode final de l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo, il rappelle une donnée sociologique fondamentale que le film illustre fort bien, à savoir que le système hiérarchique particulier de cette époque qui assignait à chacun, du baron au simple paysan, une place bien définie et immuable dans le microcosme de son patelin et dans la société a été balayé en Occident par les deux guerres mondiales qui ont suivi à quelque vingt ans d'intervalle. – Gilles Marsolais





Quand Pedro Costa fait *Ne change rien*, il ne prétend pas raconter une histoire; il ne s'inscrit pas immédiatement dans une réalité sociale, politique ou psychologique. Pedro Costa fait du cinéma, tout simplement. *Ne change rien* semble n'être de prime abord que la captation de séances de répétition ou d'enregistrement, de tours de chant ou de cours de chant, l'un après l'autre, sans ordre évident. Il n'est que cela, il est tout cela, une captation, sur des années, l'extension d'un projet de trois amis (Jeanne Balibar, chanteuse, Philippe Morel, ingénieur du son – à qui le film est dédié – et Pedro Costa, cinéaste), la mise en commun du temps et du savoir-faire de ces trois individus pour réaliser un projet éminemment cinématographique, seul capable de les rassembler et de donner à voir la musique, ses frémissements, ses tâtonnements, son architecture, sa façon si particulière de se déployer, d'habiter l'espace.

Dès la première la scène, on devine dans la pénombre la chanteuse nimbée d'un clair-obscur invitant. C'est un décor dans lequel la voix, quelques notes de musique vont se promener. Le cadre est sage, juste, point de mouvement d'appareil, le moment est fugitif, il pourrait s'enfuir. Un souffle, une note qui se brise, un rire gêné, toute une gamme d'émotions

vont se succéder et nous accompagner dans le royaume secret des sons....

Le projet avait connu une première «révélation» sous forme d'un court métrage de 12 minutes en 2005. Le revoilà, plus long, peut-être plus mûr, peut-être plus abouti. De toute évidence, voilà un film. Du thème de *Johnny Guitar* à *La Périchole* d'Offenbach, au gré des années, des lieux et des styles, au gré de l'évolution de chacun des acteurs, un film prend forme, unique, improbable car construit au rythme d'événements non chronologiques, non hiérarchisés, pas forcément contigus, un film construit finalement comme un code secret dont personne ne posséderait la clé, à l'aide d'une suite de motifs à peine reconnaissables, semblable à une formule alchimique. Un film qui se cherche et qui cherche comme se doit de le faire toute œuvre d'art digne de ce nom, une œuvre qui défriche, qui trace un nouveau chemin que nul n'a emprunté jusqu'à présent. Une quête finalement, non pas un journal intime, une chronique ou encore un témoignage car rien ne la précède dont elle pourrait se faire l'écho ou la fidèle retranscription. Au contraire, le geste de Costa et ses amis est créateur. Et c'est bien là l'enjeu de *Ne change rien*, non pas se substituer à l'instant, mais bien le révéler, geste qui appartient, ô combien, aux arcanes du

cinéma. Un cinéma qui ne cherche plus à se définir par son rapport au réel mais qui s'invente comme pourvoyeur de nouvelles dimensions.

S'il y a bien encore quelques cinéastes qui croient aux puissances du cinéma, Pedro Costa est du lot. Il l'a toujours été, lui qui filmait Vanda dans sa chambre ou les Straub au Fresnoy. Il faut d'ailleurs y croire pour se lancer dans une aventure aussi périlleuse. Car qui peut dire qu'elle réussira, qui peut dire qu'il y aura quelque chose au bout du voyage, que cet assemblage un peu hétéroclite fera corps à défaut de faire sens et pourra entraîner le spectateur à sa suite à la découverte des mystères de la musique ?

Il est à la fois difficile et tellement simple d'écrire sur un film qui n'a finalement d'autre sujet que lui-même ou plutôt qui se suffit à lui-même. Non que le cinéma de Costa soit fermé sur lui-même. Bien au contraire, il semble difficile d'imaginer un cinéma plus ouvert sur le monde, mais parce qu'il ne donne à voir et à entendre que lui-même. En d'autres mots, il n'a pas besoin de «béquilles», c'est-à-dire d'une idée, d'un concept ou de tout autre élément externe qui le précède. Ce cinéma nous précède. À nous de faire le choix de suivre le chemin qu'il nous ouvre. Il est peut-être ardu, mais il est riche de promesses. – Philippe Gajan

Fish Tank d'Andrea Arnold

Prix du jury en 2006 avec *Red Road*, son premier long métrage, Andrea Arnold revient avec *Fish Tank*, qui trouve sa place quelque part entre Ken Loach et les frères Dardenne en s'intéressant au drame que représente pour Mia, adolescente rebelle de quinze ans rejetée par tous et en situation d'échec dans le système scolaire, l'installation à la maison du nouveau petit ami de sa mère.

Comme pour la non-actrice qui incarne Rosetta chez les Dardenne, Katie Jarvis est une jeune fille anonyme qu'Andrea Arnold a rencontrée dans une gare : son interprétation de Mia a des accents d'authenticité indéniables, avec sa rudesse, son langage ordurier, sa méfiance et ses moyens de défense dans le milieu inhospitalier où elle se débat. Ne disposant pas à l'avance du scénario, les acteurs professionnels, dont Michael Fassbender (l'intrus qui ouvrira la jeune fille à une autre réalité), ont dû travailler sur la corde raide



et s'adapter à une méthode de tournage en continuité fondée sur l'improvisation (qu'utilise aussi Ken Loach), dans des décors naturels, afin de préserver la vivacité et la spontanéité de la jeune fille.

Mais, loin de refaire le coup de *Rosetta*, la caméra se fait sage ici, l'approche se veut neutre, à la limite de la froideur, comme

si ce petit monde vu de l'extérieur évoluait dans un aquarium, d'où le titre. Ce parti pris, qui évite le piège du misérabilisme, traduit aussi le point de vue de l'adolescente rebelle coupée de tout, jusqu'à ce qu'elle prenne enfin son envol, à la dure mais loin de ce qu'elle connaît trop. – Gilles Marsolais

Antichrist de Lars von Trier

D'abord, que désigne ce titre ? Un rapide parcours sur le Net n'a ajouté que de la confusion. Le mot Antichrist, parfois Antéchrist, fait débat tandis que le réalisateur évoque dans l'entretien du dossier de presse le livre de Nietzsche. Le mot disperse un nuage de soufre et évoque sommairement une personne possédée par le démon, disons comme dans *L'Antéchrist*, film de genre d'Alberto de Martino (merci, Google) où une femme révèle « une vie de péché et de luxure pen-

dant laquelle elle léchait des anus de chèvre au sein d'une secte satanique ». Lars von Trier n'est pas en reste avec coup de massue dans les parties génitales, éjaculation de sang, sectionnement de clitoris et autres joyeusetés. Outre ces scènes dont il faut (ou pas) soutenir la vue, quel sort faire au fatras de culpabilité liée à l'acte sexuel inaugural – pendant que les parents font l'amour, leur fils enjambe la fenêtre et se tue – que la mère porte jusqu'à la folie : on apprend plus loin que, contrai-

rement à ce que la première scène nous avait laissé croire, la mère avait aperçu son enfant au moment fatal. Qu'importe à vrai dire, Lars von Trier est assez habile pour distiller suffisamment de pistes pour laisser le champ libre à bien des interprétations. On pourrait même, pourquoi pas, trouver des arguments pour soutenir que l'Antéchrist est en fait l'enfant dont le geste fait sombrer ce couple dans l'apocalypse. Le noir et blanc de la première séquence, le ralenti – magistral – peut en effet laisser entendre un enchaînement magique des événements.

Lars von Trier est-il un imposteur ? La violence spectaculaire, la sauce mystico-brumeuse ferait pencher pour le oui. Par contre, si on se concentre sur sa façon de sonder le huis clos d'un couple, de rendre tangible des mondes imaginaires, de faire naître des images à la puissante charge onirique, des terreurs nées d'animaux ou de la nature, sans même parler de son talent à emporter ses acteurs dans ces visions, comment ne pas applaudir des deux mains ? – Jacques Kermabon



Il fallait la nuit et la particulière acuité qu'elle éveille lorsque, l'agitation du jour dispersée, la conscience de notre existence pèse un peu plus. On boit un verre, on marche un peu, on parle sans hausser la voix, on s'attarde, on se confie, on se retrouve. **Montparnasse**, présenté en séance spéciale au terme de la Quinzaine des réalisateurs, n'est pas un portrait de ce quartier de Paris, même si chacun des segments de ce triptyque s'y déroule explicitement. C'est comme si la caméra de Mikhaël Hers

s'était posée délicatement le temps d'une nuit pour écouter la conversation de deux sœurs dont l'une confie son désarroi de ne jamais arriver à être sereine, à trouver du sens à sa vie, puis les échanges entre deux hommes au restaurant dont on comprend peu à peu qu'ils évoquent une jeune femme décédée il y a peu, fille du plus âgé, compagne de l'autre, enfin, les retrouvailles entre deux vagues connaissances du passé, un musicien et la jeune femme, venue au concert.

On s'en veut presque de louer les qualités d'écriture et de mise en scène de Mikhaël Hers tant la justesse à laquelle il parvient, particulièrement dans ce film, passe par un effacement de tout marquage esthétique. Tout est dans l'art de faire ressentir un monde tangible, par un subtil tressage de choses dites et de non-dits, de mots et de gestes de tous les jours, de silences, de regards. Ses personnages font ou ont fait quelques études universitaires, ils ne se sont pas encore trouvés.

Ils survivent grâce à des petits bouts, peinent à trouver à se loger comme ils le voudraient. Sans s'appesantir, Mikhaël Hers nous parle ainsi de notre temps sans pour autant avancer un quelconque lien avec l'« intransquillité » de ses personnages qui nous serre le cœur tant cette petite musique de l'âme est universellement partagée. Luc Moullet considère Mikhaël Hers comme un des grands cinéastes de demain. Comment ne pas acquiescer en voyant ce moyen métrage auréolé du prix Jean-Vigo ?
– Jacques Kermabon



Vincere revient sur un point méconnu du passé fasciste de l'Italie : la liaison que Benito Mussolini a entretenue avec Ida Dalser, et l'enfant, Benito Albino, qui en est issu. Systématiquement tenue à l'écart, celle-ci ne put jamais se faire reconnaître comme épouse légitime, d'autant plus que le Duce s'était marié avec une autre femme. Contrairement aux autres maîtresses du Duce qui ont toutes accepté divers compromis, Ida, antifasciste – elle avait connu Mussolini lors de sa période socialiste contaminée par le futurisme –, a revendiqué ses droits d'une façon si insistante qu'on l'expédia comme son fils dans un asile d'aliénés où ils décédèrent. Rayés de la mémoire collective, tous deux ont été enterrés dans une fosse commune. Évocation métaphorique des mécanismes du fascisme qui



en arrive à étouffer toute forme de dissidence plutôt que fresque historique, **Vincere** est certes d'une facture académique, mais il est finement rattaché à l'histoire du cinéma et à son pouvoir de représentation : condamnée à ne voir son mari que dans les Actualités en salle, Ida fut

d'abord victime de l'image médiatique du Duce qu'il s'agissait de préserver. **Vincere** revisite un pan de l'histoire de l'Italie prenant pour point de départ cette anecdote biographique comme pour rappeler l'importance de la mémoire dans la vie d'un peuple. – Gilles Marsolais

Policier, adjectif de Corneliu Porumboiu

En suivant en temps réel, d'une façon clinique, mais faussement documentaire, les *procédés* et les *moyens d'action* d'un policier tout en jouant avec l'idée de suspense propre au polar, *Policier, adjectif* montre, sur le ton de l'ironie, à quel point ce travail peut parfois confiner à l'absurde et conduire au dérapage. Parce que cela lui pose un problème de conscience, ce policier refuse d'arrêter un jeune pour un délit mineur, sachant qu'il foutrait sa vie en l'air. Mais, ultimement, son supérieur l'aidera à démêler les divers niveaux de sens des mots, à différencier ses convictions personnelles de sa mission en tant que représentant de la loi, de son travail au quotidien : d'une drôlerie irrésistible, cet exercice de maïeutique s'appuyant sur l'analyse sémantique, temps fort du film qui s'impose comme un point d'orgue et qui jette un nouvel éclairage sur tout ce qui a précédé, dont la stratégie narrative misant sur l'importance du silence, est une pièce d'anthologie !



Malgré son titre peu alléchant, ce film à la facture minimaliste est passionnant par sa façon de poser les questions de la responsabilité et du sens moral dans une société qui a perdu ses repères. Sa portée déborde le cadre strict de la Roumanie, même s'il propose une lecture en sous-texte qui témoigne du fait que ce pays ne

s'est pas encore libéré des fantômes de l'ère Ceausescu.

Avec son sens de l'image et du dialogue à double tranchant, Corneliu Porumboiu, qui a raflé la Caméra d'or avec son premier long métrage, *12:08 à l'est de Bucarest* (2006), est un cinéaste à suivre. Avec d'autres, il témoigne de la vitalité retrouvée du cinéma roumain. — Gilles Marsolais

SÉLECTION OFFICIELLE

Palme d'or : *Le ruban blanc* de Michael Haneke

Grand Prix : *Un prophète* de Jacques Audiard

Prix exceptionnel pour l'ensemble de sa carrière et sa contribution à l'histoire du cinéma : *Les herbes folles* d'Alain Resnais

Prix de la mise en scène : Brillante Mendoza pour *Kinatay*

Prix du scénario : Lou Ye pour *Nuits d'ivresse printanière*

Prix d'interprétation féminine : Charlotte Gainsbourg dans *Antichrist* de Lars von Trier

Prix d'interprétation masculine : Christoph Waltz dans *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino

Prix du Jury (*ex aequo*) : *Fish Tank* d'Andrea Arnold

Thirst, ceci est mon sang... de Park Chan-wook

Caméra d'or : *Samson and Delilah* de Warwick Thornton

SECTION UN CERTAIN REGARD

Grand Prix : *Canine* de Yorgos Lanthimos

Prix du jury : *Policier, adjectif* de Corneliu Porumboiu

Prix spécial du jury (*ex aequo*) : *On ne sait rien des chats persans* de Bahman Ghobadi

Le père de mes enfants de Mia Hansen-Love

QUINZAINE DES RÉALISATEURS

Art Cinéma Award (décerné par des programmateurs de cinéma indépendant) : *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan

Prix « Regard jeune » : *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan

Prix SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) : *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan

Prix SFR du court métrage français : *Montparnasse* de Mikhaël Hers

SEMAINE DE LA CRITIQUE

Grand Prix : *Adieu Gary* de Nassim Amaouch