

Gomorra et II Divo **Propositions pour une nouvelle attitude morale**

Gomorra — Italie 2008, 135 minutes

It Divo — Italie 2008, 120 minutes

Carlo Mandolini

Numéro 261, juillet-août 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1912ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Mandolini, C. (2009). Compte rendu de [Gomorra et II Divo : propositions pour une nouvelle attitude morale / *Gomorra* — Italie 2008, 135 minutes / *It Divo* — Italie 2008, 120 minutes]. *Séquences*, (261), 40–41.

Gomorra et Il Divo Propositions pour une nouvelle attitude morale

Un vent nouveau nous vient d'Italie. Et c'est un bon vent. La société italienne, par l'entremise de son cinéma, continue de s'interroger sur son état. Et elle le fait en n'hésitant pas à se soumettre au regard critique, comme elle l'a fait à la fin des années 40 ou durant son âge d'or des années 60-70. Et il y a une autre bonne nouvelle; cette introspection se fait par l'entremise d'un discours cinématographique particulièrement dynamique et stimulant. On a beau dire... le cinéma italien refuse obstinément de donner raison à ses fossoyeurs.

CARLO MANDOLINI



Gomorra | Une impression d'ère post-apocalyptique

Ce qui impressionne lorsqu'on voit coup sur coup **Gomorra** et **Il Divo**, sortis presque simultanément sur nos écrans, c'est la force d'une démarche artistique qui semble vouloir aller au-delà des dogmes et qui transcende le discours politique. Les auteurs de ces films, Matteo Garrone et Paolo Sorrentino, échappent aussi aux soupçons de maniérisme ou même d'*a priori* politique puisque leur approche respective traduit d'abord une volonté de *forcer* un regard nouveau et, plus encore, de proposer une nouvelle attitude morale; tout comme les cinéastes du néoréalisme et de la génération 60 ont su réinventer l'écriture filmique à une époque où la société italienne ressentait le besoin de s'interroger sur ce qu'elle était en train de devenir.

Garrone semble en fait penser que ce portrait cinglant saura faire émerger, à l'instar du livre, des questions fondamentales que la société italienne doit certainement se poser.

LE REGARD « NÉORÉALISTE » DE GOMORRA

L'allusion au néoréalisme n'est pas gratuite lorsqu'on observe la démarche esthétique entreprise par Matteo Garrone pour **Gomorra**.

S'inspirant du célèbre livre d'enquête de Roberto Saviano sur la camorra napolitaine, Garrone nous propulse au cœur de l'empire mafieux qui, dans la région de Naples, emploie une armée d'hommes de main, d'industriels, de commerçants,

d'artisans, d'adolescents en mal de vivre et même d'enfants pour accomplir la sale besogne.

Dans cet univers parallèle, où l'institution n'a aucune prise, nous suivons huit personnages qui gravitent dans le giron de la pègre. Grâce à ces regards croisés, nous sommes témoins du chantage sournois et de la violence effroyable qui maintiennent en place un système politique parallèle dont les ramifications vont du trafic de la drogue à l'infiltration d'industries comme la mode ou la gestion des déchets, notamment toxiques.

Témoins, nous le sommes bel et bien, car Garrone opte ici pour une démarche épurée, presque documentaire, où le constat et l'observation priment sur l'affirmation d'une thèse. Frénétique et nerveuse, soutenant

parfaitement une mise en scène saisissante, la caméra nous place au centre des événements et nous propulse dans un espace carrément surréaliste qui nous donne l'impression de vivre dans une ère post-apocalyptique, post-humanité, sans morale ni loi... autre que celle du silence et de la peur.

Garrone n'entreprend pas ici une démarche sociologique qui tenterait d'expliquer les causes du phénomène, pas plus qu'il ne dénonce explicitement l'action (ou l'inaction) des institutions officielles. Mais de cette observation « neutre » se dégagent en filigrane des questions troublantes. Pourquoi ce désespoir, cette impuissance économique et culturelle, cet abaissement de l'humain? Comment a-t-on pu laisser cette situation prendre une telle ampleur?

Une scène, à ce propos, est particulièrement révélatrice: à quelques mètres à peine de l'endroit où l'on vient de procéder à un autre de ces 4000 meurtres attribués à la seule camorra depuis trente ans, le flot de voitures continue à animer les rues d'une cité qui, ignorante ou insouciance, poursuit son cours...

Dans ce contexte, difficile d'envisager un quelconque espoir. Il n'y a d'ailleurs que deux des huit personnages du film qui réussiront à quitter cet univers. Et dans ces deux cas, les personnages sont montrés prenant la route, accablés, désabusés... seuls. Le premier, jeune industriel, refuse de monter à bord de la voiture de son patron corrompu et s'éloigne sur une route qui s'ouvre loin devant. L'autre, tailleur de grand talent, tombé dans les filets de la mafia et ayant échappé miraculeusement à un attentat, troque son



Il Divo | Un personnage à l'allure inquiétante de Nosferatu

En multipliant les espaces intérieurs fermés, les scènes peu éclairées, les dialogues susurrés et une esthétique parfois baroque, le réalisateur a su donner toute la mesure de son point de vue sur le sujet.

métier pour celui de camionneur. À la fin du film, on le voit prendre la route vers une destination quelconque, vraisemblablement étrangère.

Il ne s'agit pas ici pour Garrone de faire l'éloge de la fuite, comme certains cinéastes l'ont fait avant lui (Salvatore, entre autres). Mais on ne peut que constater que le réalisateur démontre ici qu'il n'y a aucune solution en vue, donc pas d'espoir.

À moins que l'espoir ne soit ailleurs. Garrone semble en fait penser que ce portrait cinglant saura faire émerger, à l'instar du livre, des questions fondamentales que la société italienne doit certainement se poser.

IL DIVO : LE REGARD DÉCONSTRUIT SUR LE MYTHE

Dans un autre registre, sans pour autant parler d'antipodes, **Il Divo** de Paolo Sorrentino propose une biographie expérimentale et impressionniste (à l'esthétique néanmoins expressionniste) du mythique politicien italien Giulio Andreotti qui, durant une impressionnante carrière amorcée en 1946 (et toujours en cours), fut sept fois président du conseil des ministres et plusieurs fois ministre des Affaires étrangères. Au début des années 90, par contre, au moment où il est nommé sénateur à vie et qu'il obtient pour la troisième fois le prix populaire du meilleur politicien italien, Andreotti est inquiété par la justice italienne qui l'incrimine dans des affaires de malversations, d'association mafieuse et même de participation au meurtre d'un journaliste.

C'est durant cette dernière période, plus précisément entre 1991 et 1993, que Sorrentino campe son récit. Un récit audacieux, porté par une mise en scène qui s'affranchit sans complexes des conventions et qui n'hésite pas à ouvrir grand la porte aux ruptures esthétiques. Parfois déstabilisantes, notamment en ce qui concerne l'utilisation de la musique, ces fractures parviennent à illustrer toute l'ambiguïté et tout le mystère qui entourent ce véritable mythe de la politique italienne.

Mais contrairement à la démarche de Moretti dans sa charge contre Berlusconi (**Le Caïman**), Sorrentino ne cherche pas à démoniser Andreotti, ni à lui faire un procès sur la place publique. Même s'il n'hésite pas à donner au personnage l'allure inquiétante de Nosferatu (notamment en caricaturant le physique particulier du politicien, incarné ici de façon exceptionnelle par Toni Servillo qui tient aussi un rôle important dans **Gomorra**), le réalisateur propose plutôt une vision personnelle et intuitive d'Andreotti qui nous fait subtilement pénétrer dans l'univers intime du personnage. Un univers hallucinant, sombre, fermé où tout est posé, contrôlé, retenu, étouffé.

En multipliant les espaces intérieurs fermés, les scènes peu éclairées, les dialogues susurrés et une esthétique parfois baroque, le réalisateur a su donner toute la mesure de son point de vue sur le sujet. Ce qui n'exclut toutefois pas des scènes d'action, d'explosion et de violence qui permettent au réalisateur de souligner le contraste marqué entre l'image de cet intellectuel taciturne et la portée dramatique des actions qu'on lui reproche.

Tout en affirmant un style contemporain, la démarche de Sorrentino rappelle les audaces esthétiques du grand cinéma politique italien et, d'une façon plus particulière, l'approche carrément expérimentale de **Todo Modo** de Petri. Prix du jury à Cannes en 2008, **Il Divo** n'est pas un « documentaire » sur Andreotti. D'une certaine façon, les faits historiques ne sont ici qu'un tremplin vers une interprétation subjective que le réalisateur assume complètement. Mais cet effort d'appropriation et d'interprétation a le mérite de proposer un point de vue incisif sur une personnalité incontournable de la politique italienne contemporaine et, surtout, sur toute une philosophie de la gouvernance. Et c'est dans ce questionnement moral et philosophique sur la société contemporaine que **Il Divo** rejoint **Gomorra**. Et que le cinéma italien continue à démontrer sa pertinence.

■ **GOMORRA** — Italie 2008, 135 minutes — Réal. : Matteo Garrone — Scén. : Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso, Roberto Saviano, d'après le livre de Roberto Saviano — Images : Marco Onorato — Mont. : Marco Spoletini — Cost. : Alessandra Cardini — Int. : Salvatore Abruzzese (Totò), Gianfelice Imparato (Don Ciro), Maria Nazionale (Maria), Toni Servillo (Franco), Carmine Paternoster (Roberto), Salvatore Cantalupo (Pasquale), Marco Macor (Marco), Ciro Petrone (Ciro) — Dist. : Séville.

■ **IL DIVO** — Italie 2008, 120 minutes — Réal. : Paolo Sorrentino — Scén. : Paolo Sorrentino — Images : Luca Bigazzi — Mont. : Cristiano Travaglioli — Cost. : Daniela Ciancio — Mus. : Teho Teardo — Int. : Toni Servillo (Giulio Andreotti), Anna Bonaiuto (Livia Andreotti), Giulio Bosetti (Eugenio Scalfari), Flavio Bucci (Franco Evangelisti), Carlo Buccicroso (Paolo Cirino Pomicino), Giorgio Colangeli (Salvo Lima), Alberto Cracco (Don Mario), Piera Degli Esposti (Madame Enea) — Prod. : Francesca Cima, Nicola Giuliano, Andrea Occhipinti — Dist. : Métropole.

J'ai tué ma mère J't'haïs !

Étonnant, génial, mature, précoce. On aura tout dit du scénariste-réalisateur-producteur Xavier Dolan, mais si peu sur son film, *J'ai tué ma mère*. Auréolé de trois prix obtenus à la Quinzaine des réalisateurs au dernier Festival de Cannes, le tout jeune cinéaste québécois de 20 ans signe une première œuvre douce-amère.

ISMAËL HOUDASSINE

Chantal (Anne Dorval) est une mère monoparentale qui a tout pour se faire détester par son fils de 16 ans, Hubert (Xavier Dolan). Désabusée, monotone, un brin québécoise, elle vit une existence statique, partagée entre son travail de comptable et son intérêt pour les émissions populaires à la télévision. Hubert est quant à lui bouillonnant de vie. Il aime les extrêmes, les arts et la littérature. Follement amoureux de son amant (François Arnaud), il passe ses temps libres en sa compagnie à fumer des pétards et à faire l'amour. La mère et le fils, deux caractères incompatibles.

J'ai tué ma mère est une œuvre œdipienne réfléchie, d'une triste nostalgie, abordant des thèmes difficiles et complexes. Outre la relation tendue entre une mère et son fils, il y est aussi question d'homosexualité, de rébellion et de ce qu'attend la société d'une femme. Dans le rôle de Chantal, l'actrice Anne Dorval est franchement formidable. Tentant vainement de garder son calme tout au long du récit, elle craque lorsque le directeur du pensionnat lui reproche son célibat. C'est un des moments forts du film.

Xavier Dolan a construit son long métrage sur une vérité implacable. Tout le monde a un jour détesté sa mère, c'est certain.

Le reste de la distribution est également très convaincant. Suzanne Clément joue une professeure touchante qui se lie d'amitié avec l'adolescent, au risque de perdre son emploi. Ils se font du bien, l'un trouvant du réconfort et de la compréhension, l'autre une véritable libération. La belle-maman « hyper cool », Patricia Tulasne, n'en fait jamais trop. Idem pour le reste des acteurs (François Arnaud, Niels Schneider, Monique Spaziani) qui, même s'ils se font plutôt discrets, offrent des prestations honorables faites de légèreté, en totale opposition avec les esclandres de l'adolescent excédé joué par Xavier Dolan. Les dialogues sont bien ficelés et la mise en scène, fluide. Le résultat est impressionnant, surtout lorsqu'on sait le peu de budget alloué pour ce film.

D'inspiration autobiographique, *J'ai tué ma mère* est une fiction agitée, et somme toute assez verbeuse. Pourtant, le réalisateur étonne quand, soudainement, une séquence bercée par le silence brise la trame. On sent le savoir-faire. On trouve également çà et là des intermèdes presque oniriques. L'utilisation du noir et blanc lorsque Hubert se confesse devant la caméra en gros plan est un contraste réussi et emplit l'œuvre d'une grande humanité. C'est souvent drôle et parfois mélancolique.

Xavier Dolan a construit son long métrage sur une vérité implacable. Tout le monde a un jour détesté sa mère, c'est certain. Une minute, une heure ou une vie, cette haine rejoint nos propres sentiments et l'on ne s'étonne plus de comprendre tant de détestations. Malgré son titre, *J'ai tué ma mère* est paradoxalement un véritable hommage à la figure maternelle. Oui, la colère, les chicanes, le mépris, l'indifférence, mais chez Dolan tout n'est jamais perdu. Et cet espoir fragile suffit pour qu'un jour naisse peut-être l'amour.

■ Canada [Québec] 2009, 110 min. – Réal. : Xavier Dolan – Scén. : Xavier Dolan – Images : Nicolas Canniccioni, Stéphanie Anne Weber Biron – Mont. : Carole Mondello – Cost. : Nicole Pelletier – Musique : Nicholas Savard-L'Herbier – Int. : Anne Dorval (Chantale Lemming), Xavier Dolan (Hubert Minel), François Arnaud (Antonin), Suzanne Clément (Julie), Patricia Tulasne (Hélène), Niels Schneider (Éric), Monique Spaziani (Denise), Benoît Guoin (le directeur du pensionnat) – Prod. : Xavier Dolan – Dist. : K-Films Amérique.



Une fiction agitée, et somme toute assez verbeuse.

De disputes en fausses réconciliations, Chantal et Hubert se supportent de moins en moins. Que se reprochent-ils au fond ? Un fils qui n'en fait qu'à sa tête et dont les résultats scolaires sont calamiteux ou une mère qui ne tient pas ses promesses et qui à chaque occasion abandonne son fils au bord de la route pour lui apprendre les bonnes manières ? Afin d'en finir avec ce cercle infernal, Hubert décide d'aller vivre en toute indépendance. Il a déjà trouvé un appartement et l'héritage reçu de sa grand-mère l'aidera à payer le loyer sans avoir à abandonner l'école. Mais sa mère est loin d'être rassurée. Il n'en sera pas question. Trop jeune, elle ne laissera pas partir son fils. Une réponse cinglante poussant Hubert à s'enfuir chez l'une de ses professeures (Suzanne Clément) avec qui il partage un point commun : ils ont tous les deux un problème avec la figure parentale.

Entre-temps, Chantal apprend par hasard l'homosexualité de son fils et trouve dans sa chambre une caméra ; sur vidéo, Hubert étale son mépris et sa rage. Elle comprend alors le fossé qui les sépare, qu'elle perçoit insurmontable. En décidant de l'envoyer au pensionnat, Chantal avoue son incapacité à recoller les morceaux, et tant pis si son fils ne lui pardonne jamais cet exil forcé.

Sin Nombre

La cavale des rails

Cary Fukunaga, qui signe avec *Sin Nombre* son premier long métrage, est né de parents japonais et suédois. Son film traite pourtant d'une réalité tout autre, celle des immigrants illégaux d'Amérique latine, tout en abordant par la bande la problématique des gangs profitant de ces exodes hasardeux pour imposer leur loi le long du Golfe du Mexique. Cet aspect pourrait alimenter un film entier à lui seul; en effet, les Mara Salvatrucha sévissent selon un axe élargi englobant le Salvador, le Honduras, le Guatemala et le Nicaragua, ayant érigé un véritable cartel panaméricain de trafic humain, de guerre ouverte avec les forces de l'ordre et d'assassinats dans toutes les couches de la société d'Amérique centrale.

CHARLES-STÉPHANE ROY

Comme plusieurs autres cinéastes latinos de sa génération, à l'instar d'Alex Rivera (*Sleepdealer*), Fukunaga a su tirer profit des nombreux programmes de développement disponibles aux États-Unis à l'égard des réalisateurs des communautés culturelles afro-américains, chicanos, autochtones et asiatiques, comme ceux dispensés par le Sundance Lab, avant de tourner sa caméra vers des enjeux situés à l'extérieur du territoire yankee.



Les valeurs et la souplesse morale des personnages détermine illico leur destinée

Ce qui débute comme un autre de ces contes urbains violents et simplistes se mue en chasse à l'homme crédible et tragique comme peu de cinéastes indépendants américains parviennent à accomplir, rappelant par moments *Maria Full of Grace* de Joshua Marston. Ce n'est donc guère surprenant si le film s'est facilement distingué au Festival de Sundance l'an dernier, jurant avec le vague à l'âme désincarné et l'humour noir de circonstance de nombre des contemporains *indies* de Fukunaga.

Il faut voir ces trains pouvant transporter jusqu'à 700 voyageurs « clandestins » — impossible de les manquer tant ils débordent des wagons — agglutinés de peine et de misère sur les toits, quitte à se faire flageller par les branches des arbres aux abords de la voie ferrée durant leur trajet. L'image marque immédiatement, tout comme la fatalité par laquelle la plupart seront frappés, alors qu'on nous répète que seulement une poignée d'entre eux parviendra à traverser le Rio Grande.

Cette approche procure au film une perspective plus porteuse que l'habituel défilé des embûches de chaque groupuscule.

Certains veulent fuir des conditions de vie inhumaines pendant que d'autres mettent le cap sur le nord afin d'échapper à leurs crimes. Mais parmi ces « sans nom » (traduction libre du titre du film) rôdent également les futurs caïds prêts à éliminer leurs proches, pensant ainsi se mériter le respect et surtout la protection du gang. Cette alternative peu recommandable est empruntée ici par Smiley, âgé seulement de 12 ans, qui préfère retourner parmi les tourmenteurs de son meilleur ami Willy, devenu fugitif malgré lui après avoir liquidé le chef de cette même bande durant une embuscade à laquelle il participait.

L'omniprésent cercle de la violence du film est cristallisé tout entier dans ce crescendo parallèle entre la chute du dauphin et l'ascension de son jeune compagnon — rien de bien subtil ou d'inédit ici —, mais il reste que cette chronique de la misère extrafrontalière bénéficie d'une exécution fringante et plus dégourdie que l'introduction pouvait laisser présager. Le jeu naturel des acteurs, tous des non-professionnels, capte aisément notre attention en vissant ce périple rocambolesque et toute cette virilité tonitruante dans la poussière, le sang, la sueur et les ordures sur le chemin de la Terre promise.

Comme plusieurs films latinos (et même américains) du genre, les valeurs et la souplesse morale des personnages détermine illico leur destinée, si bien que la facilité à identifier ceux qui parviendront à fouler le sol américain mine considérablement les efforts déployés pour décrasser le genre, acuité sociologique à la clé ou pas. Fukunaga ne déroge pas à cette tendance, qui lui aura néanmoins permis de dégouter son laissez-passer pour le marché américain plus facilement que la plupart des personnages de son film.

Malgré tout, *Sin Nombre* confirme la renaissance du jeune cinéma mexicain, à la fois décomplexé et ayant assimilé en tous points les codes hollywoodiens, démontrant surtout un évident potentiel d'exploitation dans les marchés latinos aux États-Unis. Avec la consolidation de cette industrie autour de la nouvelle horde hip formée par Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo Arriaga, Guillermo del Toro, Diego Luna et Gael Garcia Bernal (tous deux crédités en tant que producteurs exécutifs de *Sin Nombre*), le cinéma populaire au pays de Felipe Calderón semble se porter mieux que jamais, capitalisant sur une expertise manifeste et un regain d'intérêt appréciable pour les thématiques sociales.

■ Mexique / États-Unis 2008, 92 minutes — Réal. : Cary Joji Fukunaga — Scén. : Cary Joji Fukunaga — Images : Adriano Goldman — Mont. : Luis Carballar, Craig McKay — Mus. : Marcelo Zarvos — Son : Santiago Nunez — Dir. art. : Carlos Benassini — Cost. : Leticia Palacios — Int. : Paulina Gaitan (Sayra), Edgar Flores (Willy / El Casper), Kristyan Ferrer (El Smiley), Tenoch Huerta Mejia (Lil' Mago), Diana Garcia (Martha Marlene), Luis Fernando Pena (El Sol), Hector Jimenez (Leche) — Prod. : Amy Kaufman — Dist. : Alliance.

Sugar

La gloire dans le détour

Dans l'enclos des films de sport, **Sugar** se démarque haut la main, reléguant au vestiaire les lieux communs et les sempiternelles odes à l'esprit de corps ou aux négligés. Le second long métrage de fiction du tandem derrière le surestimé **Half Nelson** ose sortir de ce qui s'annonçait comme une autre captation du simple exploit de gagner sa place au soleil des ligues professionnelles, un pari audacieux pour un genre codifié au possible.

CHARLES-STÉPHANE ROY

Terrain de toutes les controverses, le baseball a perdu les lettres de noblesse de son statut de sport national américain — mais également latino ou asiatique, faut-il encore se le rappeler — en accumulant récemment les cas de déchéance, de tricherie et d'enflure salariale. Mais s'il faut en croire son credo, « Ce n'est pas fini tant que ce n'est pas fini », cette discipline ancrée dans les mœurs depuis plus de 150 ans a encore de nombreuses histoires devant elle, si bien qu'on se demande comment celle de **Sugar** a bien pu demeurer inexplorée au cinéma si longtemps, les joueurs d'Amérique latine constituant certainement plus de la moitié des troupes œuvrant sous les réflecteurs des stades du baseball majeur américain depuis belle lurette.

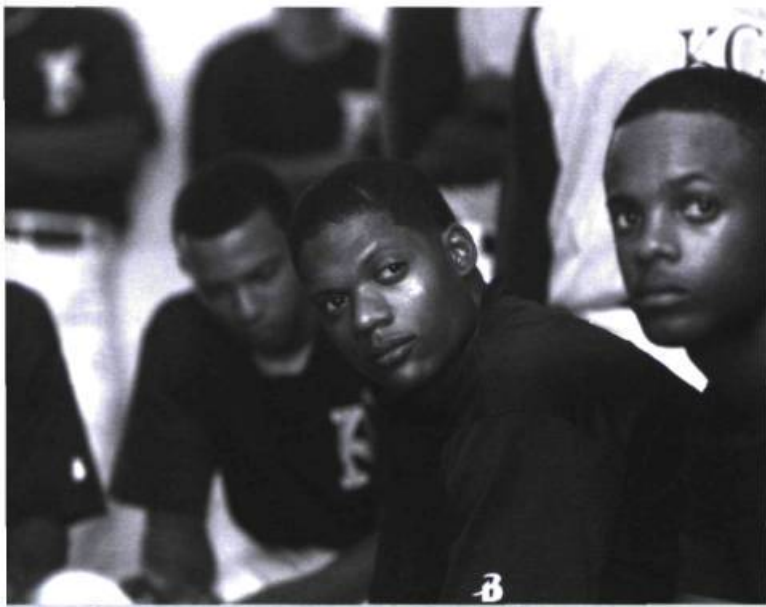
L'Oncle Sam, il est difficile de juger de ses ambitions intimes, tant cet introverti semble étouffer sa passion sous une rigide discipline d'entraînement. La suite ne clarifie guère les choses; étant repéré par des scouts de la MLB puis invité à intégrer des camps de recrues en Arizona puis en Iowa, Santos s'intègre mal au sein de sa famille d'accueil et dans son nouvel environnement, pourtant idéal pour faire éclore son talent. Le dernier tiers de **Sugar**, qu'il est difficile de révéler sans nuire à l'impact du film, emprunte une tangente imprévisible, par laquelle Santos compromet sa carrière et laisse le hasard dicter son destin plutôt que les statistiques et les championnats.

L'authenticité de **Sugar** est certainement son meilleur atout; de pouvoir compter sur l'expertise de l'ex-Expos Jose Rijo devant et derrière la caméra est en soi un gage du sérieux de cette entreprise, loin des artifices de la majorité des autres films de balle. Boden et Fleck démontrent également une certaine perspicacité dramatique à tisser des liens entre les modestes conditions de vie des Dominicains et l'humilité des ruraux peuplant le Midwest américain, dont la ferveur pour le baseball n'a d'égale que leur foi dans les idéaux chrétiens.

Le film n'évite toutefois pas certains clichés et abuse par moments de la candeur du personnage principal pour accentuer le fossé culturel entre Santos et son milieu d'adoption, comme en témoignent les scènes de bisbille interracial, de bigoterie juvénile et la tentation de stéroïdes anabolisants, sans doute dans un souci de cadrer aussi large que possible sur les tentations et les revers de l'adulation pouvant contaminer les plus brillants espoirs évoluant dans un encadrement physique et moral aussi strict que ceux des écoles militaires.

Sugar est l'un de ces cas où le jeu solide des acteurs et la volonté des réalisateurs de sortir des arcanes d'un genre sont plombés par la caractérisation schématique — voire fataliste — des personnages et de leur milieu. Prenant pourtant le parti de l'efficacité du documentaire sociologique et de la popularité d'une pratique indissociable du ciment communautaire américain, Boden et Fleck n'ont pu éviter non plus les pièges du cinéma indépendant pan-hollywoodien, qui consistent à laisser les hiérarchies culturelles dicter le récit sans jamais les remettre en question.

■ États-Unis 2008, 120 minutes — **Réal.**: Anna Boden, Ryan Fleck — **Scén.**: Anna Boden, Ryan Fleck — **Images**: Andrij Parekh — **Mont.**: Anna Boden — **Mus.**: Michael Brook — **Son**: Abigail Savage — **Dir. art.**: Michael Ahern — **Cost.**: Erin Benach — **Int.**: Algenis Perez Soto (Miguel « Sugar » Santos), Rayniel Rufino (Jorge Ramirez), Andre Holland (Johnson), Ann Whitney (Helen Higgins), Ellary Porterfield (Anne Higgins), Jaime Tirelli (Osvaldo), Jose Rijo (Alvarez) — **Prod.**: Paul S. Mezey, Jamie Patricof, Jeremy Kipp Walker — **Dist.**: Métropole.



Santos compromet sa carrière et laisse le hasard dicter son destin

Anna Boden et Ryan Fleck, qui avaient observé dès le documentaire **Young Rebels** (2005) le foisonnement de talents hispanophones — ceux des rappeurs cubains dans ce cas précis —, se sont intéressés à la pépinière dominicaine, qui avait alimenté l'alignement des Expos de Montréal durant plusieurs saisons, en créant le personnage de Miguel « Sugar » Santos à même les expériences de plusieurs adolescents nourrissant l'espoir de quitter à tout jamais les bas-fonds de San Pedro De Macoris en s'imposant auprès des recruteurs de la Ligue majeure de baseball (MLB) et d'ainsi faire partie du rêve américain.

Santos, un jeune lanceur au bras d'acier, ne parle pas l'anglais et ignore tout du mode de vie aux États-Unis, comme la plupart des autres espoirs dominicains. Bien qu'on nous fasse comprendre rapidement que sa morale irréprochable pourrait le conduire à de lucratifs contrats professionnels chez

Suzie Portrait d'une société autiste

Femme à tout faire, réalisatrice, scénariste et actrice, Micheline Lanctôt dresse un portrait sévère mais juste de notre époque hyper sonore et urbaine, incapable toutefois de communiquer, d'avancer sans erreur. Et sa Suzie perce l'écran, avare de paroles, mais non de commentaires.

JÉRÔME DELGADO

Suzie n'est pas un film sur l'autisme, bien que le personnage pivot, un enfant d'une dizaine d'années, en soit atteint. Ou si le film l'est, c'est de manière peu conventionnelle, Micheline Lanctôt évitant les écueils au genre. **Suzie** n'est ainsi ni misérabiliste ni larmoyant, encore moins descriptif ou moralisateur. L'autisme sert ici de métaphore sociale. C'est la société qui en est atteinte et Lanctôt — qu'on regrette pas plus prolifique (troisième réalisation pour le cinéma seulement depuis **La Vie d'un héros**, en 1994) — livre une œuvre forte, autant pour la justesse de sa charge sociale que pour la manière retenue et indirecte de la faire.

Film sur la solitude et le désarroi en milieu urbain, **Suzie** met en scène la rencontre de deux êtres taciturnes, le personnage-titre campé par Micheline Lanctôt elle-même, chauffeuse de taxi, la nuit, et un enfant autiste. L'un comme l'autre sont l'illustration du commentaire de la cinéaste — et scénariste —, pour qui la société contemporaine est malade. C'est le paradoxe : malgré les progrès technologiques, on ne communique plus, on ne sait plus communiquer. On est poussé à l'égoïsme, à l'enfermement.

Le scénario de Lanctôt est davantage parsemé de monologues que de dialogues, comme si dans cette société autiste l'entente tendait à disparaître. On n'échange plus, sinon pour se lancer nos enfants comme des balles de tennis, et c'est au milieu d'un tel match conjugal, d'un tel duel, que Suzie se trouve coincée. Charles, dix ou douze ans, apparaît sur le siège arrière de sa voiture, sans dire un mot, sous son masque de papier; ça s'explique, c'est soir d'Halloween. Elle doit le reconduire chez le père (Normand Daneau), mais rebrousse chemin et le ramènera chez la mère (Pascale Bussières).

Le taxi apparaît comme un refuge. S'il finira par partir à la dérive, avec à son bord ces deux êtres en manque de repères, il demeure néanmoins une sorte de paravent où ni la pluie ni la violence urbaine (illustrée par des jeunes déguisés pour l'Halloween) ne peuvent atteindre des âmes fragiles.

La Suzie que Micheline Lanctôt se donne n'est pas si loin du Travis que Scorsese avait offert au jeune Robert de Niro dans **Taxi Driver** (1976). Il y a de beaux parallèles à faire entre les deux, malgré leurs différences d'âge et de sexe. Leur métier leur donne un poste d'observation unique, d'où ils captent des yeux plus que des oreilles. De témoins passifs, ils prennent des rôles plus actifs, changeant même le cours des choses. Mais ils passent près de commettre le pire, un meurtre chez Scorsese, un rapt d'enfant dans le cas présent. Comme Travis, Suzie est aveuglée par son état mental, affectif, et ce geste lui est libérateur, exutoire, bien que naïf et menant à une condamnation finale.

Suzie a sa propre signature, avec sa fausse fin heureuse. Un film rare dans notre cinématographie, à l'instar de ce taxi conduit par une femme. Proche peut-être d'un Bernard Émond, pour son regard social, Micheline Lanctôt, scénariste, réalisatrice, interprète, est cependant unique. Et à l'écran, sa Suzie porte l'austérité comme un masque pour cacher sa fragilité. Une assurance trompeuse, qui la rend troublante, inquiétante.

■ Canada (Québec) 2008, 94 minutes — Réal. : Micheline Lanctôt — Scén. : Micheline Lanctôt — Images : François Dutil — Mont. : Aube Foglia — Cost. : Eric Barbeau — Son : Simon Poudrette, Stéphane Bergeron, Raymond Vermette — Dir. art. : Eric Barbeau — Mus. : François Lanctôt, Claude Chapleau — Int. : Micheline Lanctôt (Suzie), Pascale Bussières (Viviane), Normand Daneau (Pierre), Gabriel Gaudreault (Charles), Artur E. Gorishti (Fatos), Fayolle Jean (Cerfrère), Lulu Hughes (Constable), Marie-Yong Godbout Turgeon (Caroline) — Prod. : André Gagnon — Dist. : Séville.



Film sur la solitude et le désarroi en milieu urbain

Le taxi apparaît comme un refuge. S'il finira par partir à la dérive, avec à son bord ces deux êtres en manque de repères, il demeure néanmoins une sorte de paravent...

Plans sombres, regards détournés et surtout économie de mots : Micheline Lanctôt a fait des choix soignés, préférant la sobriété aux discours trop révélateurs. Si la parole se fait rare dans **Suzie**, les oreilles, elles, semblent fermées. Aussi, quand les personnages arrivent à s'exprimer, c'est en criant ou à travers des propos insignifiants.

Il y a donc peu de paroles dans ce nouveau long métrage de l'auteure de **Sonatine**, mais pas nécessairement pour céder la place à des silences. Bruits sourds, vacarmes de fond, éclats de voix, le niveau des décibels varie d'une scène à l'autre, mais l'enveloppe sonore a son importance. Et si parfois elle devient insupportable, c'est pour illustrer un malaise profond. Pourtant, dans sa monotonie, elle peut aussi rassurer et c'est à elle que l'autiste de **Suzie** a recours. Un robinet qui coule est une enveloppe qui couve et rassure.

Tokyo! Made in Japan

Trois visions, une ville. À l'instar de *Paris, je t'aime* ou *New York, I love you*, les trois réalisateurs Michel Gondry, Leos Carax et Bong Joon-Ho filment *Tokyo!*, mais en beaucoup plus irrévérrencieux. Un triptyque réalisé par trois cinéastes étrangers nous offrant leur conception d'une ville mystérieuse, amusante et surtout inquiétante.

ISMAËL HOUDASSINE

L'initiative était franco-nippone. Trois réalisateurs renommés devaient faire un film collectif avec comme dénominateur commun la très éclectique cité de Tokyo dans un récit où s'entremêle le réalisme et le fantastique. Loin d'une vision de carte postale, les metteurs en scène ont préféré révéler les tares de la société nippone dans une mégapole étouffante où le rapport à l'espace (aux autres ?) est primordial. Bien que le résultat soit inégal, *Tokyo!* donne aussi à voir le grand talent des cinéastes impliqués.

Le premier épisode est signé par le réalisateur français Michel Gondry. Connu pour sa virtuosité en matière d'image, le cinéaste avait émerveillé avec des œuvres telles *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ou *La Science des rêves*. *Interior design* est l'histoire d'un couple de jeunes Japonais provinciaux qui vient s'installer chez une amie à Tokyo. Le jeune homme veut devenir metteur en scène et sa copine encore incertaine suit les aspirations de son compagnon.

Très vite, les espoirs se noient dans la mégapole. Pendant que son copain trouve un emploi et semble mieux préparé à ses mésaventures, la jeune fille perd le contrôle, jusqu'à subir une transformation étonnante. Avec ce premier segment fort réussi, Gondry signe une histoire fantaisiste et s'interroge sur la perte de repères et les aspirations de la jeunesse japonaise avec la douce verve qu'on lui connaît.

Merde, le deuxième court métrage, a été réalisé par le génial et non moins discret Leos Carax (*Les Amants du Pont-Neuf*, *Pola X*). C'est aussi le plus intéressant du film. Un individu énigmatique — *Godzilla* version *homo sapiens* ? — s'extrait d'une bouche d'égout pour aller terroriser et assassiner les Tokyoïtes dans les rues de la ville. Une battue dans les entrailles de Tokyo est entreprise pour capturer l'ignoble créature. L'histoire, reprise par les médias, se termine devant le tribunal où un avocat français va défendre la créature. Carax réalise ici le court métrage le plus insolite des trois, échafaudant une histoire où l'absurde prend toute la place. Malgré tout, le segment tient fort bien la route et culmine en un suspense délicieux où la « bête » règle ses comptes avec la société nippone.

Le dernier opus, on le doit au réalisateur et scénariste coréen Bong Joon-ho (*Memories of Murder*, *The Host*). Connu internationalement pour ses œuvres noires, on s'attendait avec *Shaking Tokyo* à être basculé dans un univers angoissant. Le cinéaste a plutôt décidé de s'attarder sur un phénomène véridique et très connu au pays du soleil levant, les hikikomori, ces gens qui ne sortent plus de chez eux. Depuis une dizaine d'années, un homme vit enfermé dans son appartement. S'interdisant autant que possible les contacts sociaux, il se retrouve confronté contre son gré à



Un miroir tendu à nos propres angoisses

une rencontre qui va changer son existence de reclus. Durant un tremblement de terre, il tombe amoureux de la livreuse de pizza évanouie par les secousses et pour la revoir il devra réaliser l'impensable : sortir de son appartement.

Très lèché, bien interprété, *Shaking Tokyo* propose également une vision cauchemardesque de la mégapole, une expérience urbaine terrifiante seulement apaisée par le déchainement de la nature. Le court métrage, plus formel que les deux autres, n'en est pas moins abouti.

Afin d'arriver à saisir la complexité d'une ville comme Tokyo, sans doute fallait-il trois œuvres au lieu d'une. Les cinéastes se sont attelés à la tâche avec une joie filmique qui transparait, ajoutant chacun sa perception à un portrait plus global qui donne le vertige. Mais surtout, les trois artistes ont su décrypter les peurs nippones, difficiles à comprendre pour un étranger qui débarque dans la ville : Michel Gondry parle de solitude urbaine, mais aussi de la nécessaire réussite professionnelle japonaise, Leos Carax révèle les craintes ancestrales envers les étrangers d'un Japon insulaire, alors que Bong Joon-ho aborde la peur de l'autre qui s'exprime dans la réclusion. L'ensemble s'avère sociologique tout en étant ludique et poétique.

Encore plus significatif, *Tokyo!* a également une résonance universelle. Car le triptyque ne dévoile pas seulement les inquiétudes du pays du soleil levant, l'œuvre se révèle être un miroir tendu à nos propres angoisses.

■ **DOKKYŌ!** – Allemagne / Corée du Sud / France / Japon 2008, 112 min. – **Réal.** : Joon-ho Bong, Leos Carax, Michel Gondry – **Scén.** : Joon-ho Bong, Leos Carax, Michel Gondry d'après le roman dessiné Cecil and Jordan in New York de Gabrielle Bell pour son sketch – **Images** : Caroline Champetier, Jun Fukumoto, Masami Inomoto – **Mont.** : Nelly Quettier – **Dir. Art.** : Caroline Champetier, Jun Fukumoto, Masami Inomoto – **Mus.** : Étienne Charry, Byung-woo Lee – **Int.** : Ayako Fujitani (Hiroko), Ryo Kase (Akira), Ayumi Ito (Akemi), Denis Lavant (Merde), Jean-François Balmer (Maître Voland), Nao Omori (Hiroshi) – **Prod.** : Kenzō Horikoshi, Hiroyuki Negishi, Yuji Sadai – **Dist.** : DEP Distribution.

Wonderful Town

Les langueurs du désir

Premier long métrage d'Aditya Assarat, **Wonderful Town** s'est vu décerner l'un des trois prix récompensant une première ou deuxième œuvre au Festival international de Rotterdam en 2008, ainsi que le grand prix de Pusan en 2007. Très maîtrisé sur les plans visuel et sonore et bercé d'une fine poésie, le film s'inscrit dans une tradition où la lenteur et le minimalisme sont mis à l'avant-plan. Avec doigté, le cinéaste met en scène l'histoire d'amour entre une jeune tenancière d'un hôtel de Takua Pa et un architecte de Bangkok, qui vient superviser la reconstruction d'une partie de cette cité en ruine.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Enrobé de très belles musiques signées Koichi Shimizu et Zai Kuning, le film campe son action dans une Thaïlande qui tente de revenir à la vie quelques années après le passage dévastateur d'un tsunami en 2004. Mais plutôt que d'aborder la question de front, Assarat propose une œuvre méditative, impressionniste. Le décor de la ville, avec ses ruines et ses plages désolées, fait partie intégrante du récit et rappelle en filigrane la catastrophe naturelle ayant sévi sur la ville et ses habitants. C'est avec retenue que le jeune cinéaste thaïlandais filme les sentiments naissants entre ces deux êtres esseulés. Il tient sa caméra à distance, privilégiant ainsi une certaine pudeur, une sorte de marque de respect envers ses personnages et le drame qui se joue entre eux. Les premières images du film consistent en un plan de la mer, de son écume et ses vagues, de cette eau pouvant être à la fois synonyme de calme et de danger.

il y a chez ce nouveau venu un sens aiguisé de la mise en scène qui le situe d'ores et déjà en marge de l'esthétique excessive si prisée par un cinéma aux intentions plus mercantiles.

C'est par l'accumulation de petits détails, de menus moments et de jeux de regards que le cinéaste communique l'attrance et le désir qui prennent forme entre les deux protagonistes. On pense notamment au plan où Na, lorsque Ton doit retourner en ville, glisse délicatement sa main sur le matelas sur lequel celui-ci dormait lorsqu'il séjournait à l'hôtel. C'est ainsi le geste, plus que le visage et ses expressions, qui traduit l'émotion dans les deux premiers tiers de **Wonderful Town**.

Il est également question dans le film du rapport à l'étranger (ici, l'étranger vient de la grande ville). Certains résidents voient d'un mauvais œil cette relation qui se dessine lentement entre Na et Ton, comme si l'épanouissement des êtres était devenu interdit dans ce lieu de désolation. Cette peur de l'Autre aura ultimement des conséquences graves pour Ton. Par ailleurs, Assarat instaure un rapport trouble entre ses personnages et l'eau. Si la séquence d'ouverture a quelque chose d'apaisant et impose d'emblée le rythme lent que Assarat préconisera durant tout le film, les mêmes images, doublées d'un travail sonore qui crée un sentiment d'inquiétante étrangeté, acquièrent un caractère angoissant lorsque mises en parallèle avec les images des deux amoureux s'adonnant aux plaisirs charnels.

La séquence finale, qui s'entame avec des plans montrant les toits de la ville, suggère l'indifférence de celle-ci devant la mort de Ton. La ville, que ce soit à la suite d'un événement majeur comme le tsunami ou plus personnel comme la mort de Ton, survit aux drames individuels ou collectifs qui jalonnent son histoire. En fin de parcours, les deux petites filles vêtues de rose s'amusant sur les toits pourraient par ailleurs annoncer des lendemains plus prospères pour la petite ville et ses habitants.



C'est ainsi le geste, plus que le visage et ses expressions, qui traduit l'émotion

Si la trame narrative du film est quelque peu ténue et ne parvient guère à éviter une certaine monotonie, la conception de l'art cinématographique que défend Assarat est, quant à elle, très forte. Sur le plan de la mise en scène, le cinéaste articule son film autour de longs plans, de lents et subtils travellings avant et de plans d'ensemble. Bref, il y a chez ce nouveau venu un sens aiguisé de la mise en scène qui le situe d'ores et déjà en marge de l'esthétique excessive si prisée par un cinéma aux intentions plus mercantiles.

À défaut de vraiment secouer sur le plan émotionnel (malgré un dernier tiers plus bouleversant), **Wonderful Town** marque la venue dans le monde du 7^e Art d'un cinéaste à la vision et à la voix singulières. Il ne reste plus à Assarat qu'à pondre un scénario véritablement à la hauteur de son talent de metteur en scène pour ainsi signer une première grande œuvre. **S**

■ Thaïlande 2007, 92 minutes — Réal. : Aditya Assarat — Scén. : Aditya Assarat — Images : Umpornpol Yugala — Mont. : Lee Chatametikoool — Mus. : Koichi Shimizu, Zai Kuning — Son. : Akritchalerm Kalayanamitr — Dir. art. : Karanyapas Khamsin — Cost. : Thanon Songsil — Int. : Anchalee Saisoontorn (Na), Supphasit Kansan (Ton), Dul Yaambunying (frère de Na) — Prod. : Soros Sukhum, Jetnipith Teerakulchanyut — Dist. : FunFilm.