

L'ÉPHÉMÈRE n° 5

Gratuit • N° 5 • Le quotidien du 42^e Festival International du Film de La Rochelle • Mercredi 2 juillet 2014



Chérie je me sens rajeunir de Howard Hawks

- Interview de Bruno Dumont p.2
- La Maison de la rue Troubnaïa de Boris Barnet p.2
- Interview de Jean-François Caissy p.3
- Article thématique Ici et ailleurs p.2
- Seconds - L'Opération diabolique de John Frankenheimer p.4
- Sacco et Vanzetti de Giuliano Montaldo p.4

AUJOURD'HUI, Mercredi 2 juillet

Ils arrivent :


Jean-Jacques Adrien
Alain Cavalier
et Françoise Widhoff
Jacques Losay
Pascal-Alex Vincent

11h : Les Rendez-vous du diable de Haroun Tazieff en ciné-concert / Salle bleue • dernier passage

14h30 : Le Festival à l'année : projection de quatre courts métrages* / Salle bleue • passage unique • entrée libre

16h15 : Rencontre avec Bruno Dumont animée par Jean-Michel Frodon / Théâtre Verdière • entrée libre


20h : Soirée à La Sirène : The Silent Killer de Jacques Losay suivi d'un concert surprise • entrée libre

Demain, jeudi 3 juillet :  17°C/28°C

ÉDITO

Arrivée à la mi-temps du festival, les rencontres se multiplient à fière allure. Les files sont longues, se forment parfois une heure avant le film, mais deviennent rapidement prétexte à échange entre cinéphiles, signe manifeste de l'ambiance conviviale qui règne depuis la soirée d'ouverture. Échanges aussi entre cinéastes et étudiants, rédacteurs de passage, qui nous livrent dans la présente édition une entrevue avec Jean-François Caissy, cinéaste émérite de *La Marche à suivre* et Bruno Dumont, auteur bien connu de *L'humanité*, projeté ce soir à 22h à l'Olympia. À l'image du festival, ces entrevues sont empreintes de la même cordialité qui en fait sa réputation. Aller à la rencontre de l'autre, échanger, grandir et s'épanouir tant au cinéma qu'à l'extérieur, deviennent des habitudes, des occasions qu'on ne saurait rater. Plus que cinq jours avant la fin. C'est déjà trop tôt. Mais on ne pourrait se plaindre, tellement on en a déjà eu à satiété. Le public rochelais a de l'appétit. Il ne manquera pas de se gaver encore pour les jours qui restent. Et vu la programmation qui demeure, il ne restera pas sur sa faim.

Simon Gualtieri

*  propose aussi une soirée consacrée au Festival à l'année aujourd'hui à :
20h25 : La Palice Hors-Champ de Yves-Antoine Judde (15')
20h40 : La retraite de Paulette de François Perlier (18')
20h57 : The Hamster Shower de Pascal-Alex Vincent (4')
21h00 : Par ici la sortie de Amélie Compain et Jean Rubac (52')

OBSERVATION POÉTIQUE DE LA JEUNESSE

La Marche à suivre est votre troisième long métrage qui porte un regard sur le monde de l'adolescence. Un regard assez personnel ?

Peut-être au niveau thématique. Ce n'est pas un film à thèse : il porte sur un sujet très universel. Ce qui est plus personnel, c'est l'approche cinématographique et esthétique du film. Je viens du monde de la photographie et j'aime bien travailler par accumulation. C'est ce qui fait que mes films n'ont pas d'histoires, et n'ont pas une forme narrative des plus classiques.

Cela donne des sortes de tableaux ?

Oui, des tableaux souvent autonomes et interchangeables. En général, comme il n'y a pas une histoire de racontée, c'est plutôt l'ordre de ces scènes là, de ces tableaux, qui vient créer des ponts dramatiques et des ruptures de tons qui nous font avancer dans le film.

Y-a-t-il alors beaucoup de travail au montage ?

Ces films se construisent au montage, mais aussi au tournage : je tourne souvent sur des longues périodes, à peu près un an, pendant plusieurs séjours. Cela me permet d'écouter et de regarder le matériel, de faire un pré-assemblage. Puis, cela me dicte un peu ce que je dois aller chercher comme scènes. Le montage se fait alors souvent en amont, pendant le tournage. À sa fin, on a des gros morceaux de puzzle qu'on assemble, et cela se fait plutôt bien !

Votre film n'est-il pas contemplatif ?

Oui, c'est un cinéma d'observation. J'interviens très peu lorsque je tourne. Je ne fais pas d'entrevues. Par contre, je peux provoquer des scènes et je le fais plutôt pour établir un cadre. Après je laisse la vie suivre son cours dans ce cadre là. Donc je provoque un évènement...

Y-a-t-il un exemple dans *La Marche à suivre* ?

Toutes les scènes à l'extérieur de l'école. Souvent, ce sont des choses que ces jeunes font, comme la baignade ou faire des ronds dans la terre avec des tout-terrains, des « show de boucanes » comme on dit ! Mais je ne peux pas aller attendre des jours dans la forêt pour qu'une voiture arrive, donc je provoque l'évènement. Une fois sur place, j'établis le cadre et je les laisse aller.

Comment avez-vous procédé pour les accompagner dans ces moments un peu d'errance, à la limite de la délinquance et de confiance lors de leur entretien avec les éducateurs ? Est-ce que cela prend du temps ?

Ça ne prend pas de temps. Peu importe le film que je fais, je n'ai jamais eu besoin de passer du temps avec les gens que je vais filmer pour qu'ils s'habituent à moi, ou à la caméra. Je ne pense pas que cela soit nécessaire. J'ai une assurance quand je travaille : je sais ce que je veux et ce que je ne veux pas. Je le fais comprendre très rapidement aux gens que je filme. J'explique très tôt ce que je veux faire comme film : je ne fais pas d'entrevues, pas de portraits, le film n'est pas sur eux, mais sur ce qu'ils vivent, sur ce qu'ils représentent. Les personnes âgées (dans *La Belle Visite*, 2009) et les adolescents l'ont compris très rapidement. Dans *La Marche à suivre*, j'étais à la recherche d'une astuce de tournage pour que, justement, ils s'habituent rapidement à moi. J'ai découvert ces rencontres entre l'éducateur spécialisé et les jeunes qui sont pris en défaut pour diverses actions qu'ils ont faites. J'ai tout de suite réalisé que ce serait des moments fascinants permettant une entrée dans leur bulle, dans leur intimité : les jeunes sont plus intimidés par la rencontre avec l'adulte responsable les réprimandant que par la caméra en-soi.

Pourquoi ne voit-on que 2 fois les éducateurs ?

Je trouvais important de les voir, mais plus important de montrer ce que ressentent les adolescents. De ne pas voir les adultes est une manière de se mettre un peu plus à leur place. Ils vivent dans leur monde à eux et, dans leur propre réalité, la figure d'autorité se trouve à l'extérieur du cadre.

Alors ce titre... *La Marche à suivre* : on les voit pourtant cheminer en skateboard, en tout-terrains... On les voit avancer en zigzagant, en se contorsionnant... Y-a-t-il alors « une » marche à suivre ?

Le titre en anglais est *Guidelines* avec un S. Au pluriel, donc. En français, il fait plutôt référence à ce que la société aimerait donner comme chemin, comme directive à ces jeunes pour qu'ils puissent évoluer dans un cadre souhaité. Cependant, on sait tous très bien qu'il n'y a pas qu'une seule voie ! Que chacun fait son propre parcours...

Pendant votre présentation du film, vous avez évoqué qu'il fait partie d'une série, suivant *La Belle Visite*. C'est « un passage » vers un autre film ?

Oui exactement. Par contre, ce n'était pas conscient au début. En travaillant sur *La Marche à suivre*, j'ai eu à nouveau beaucoup de plaisir. J'ai donc travaillé sur la



Jean-François Caissy

vieillesse, l'adolescence et maintenant je travaille sur le début de l'âge adulte, 18-25 ans. C'est la suite qui s'inscrit un peu dans le même type d'esprit : investir un lieu, un espace, en huit clos, où les gens évoluent. Éventuellement, j'aimerais faire un film sur l'âge de « maturité » (50-60 ans) et peut-être finir avec un film sur la petite enfance. Donc 5 films en tout qui seraient peut-être terminés dans 10-12 ans...

S'il y en a, quelles sont vos intentions avec cette série de films qui, simplement et plutôt poétiquement, montrent ces cycles de la vie ?

C'est ça : montrer, c'est tout... C'est aussi un prétexte pour créer et pour susciter chez moi l'envie de poursuivre un travail de longue haleine. Ce sont des sujets vastes qui me permettent d'emprunter plein de directions pour créer. Éventuellement, je pourrai écouter ces films dans l'ordre ou dans le désordre : selon l'ordre dans lequel ils auront été créés ou dans « l'ordre de la vie ». Ce serait intéressant !

Propos recueillis par Emma Roufs

Projection de *La Marche à suivre* aujourd'hui à 19h45
Dragon 2 et le samedi 5 juillet à 21h45 / *Dragon 5*



Seconds - L'Opération diabolique de John Frankenheimer

LA MÉTAMORPHOSE ET SES LIMITES

Nombre de films ont déjà été faits sur le sujet et il est toujours agréable de les revoir. Il y a les grands classiques comme *Dr Jekyll and Mr Hyde* ou *Frankenstein* ou l'inévitable *Mouche* de David Cronenberg. La transformation, parfois la destruction des corps est un enjeu esthétique majeur dans l'histoire du cinéma des années 1950-1960.

Seconds - l'opération diabolique, quant à lui, pose des questions que peu de films de genre abordent. celle des limites de la métamorphose qui s'ajoute à une

autre, plus générale et que sans doute beaucoup d'entre nous se sont posées : peut-on un jour repartir de zéro et renaître ? De la défiguration de l'image au générique à la renaissance dans un nouveau corps, John Frankenheimer interroge notre subconscient par l'existentialisme en provoquant le destin d'un personnage lambda pour en faire un homme important. Qu'est-ce qui nous lie réellement à notre vie, à notre image ? Quand un homme prend conscience d'avoir échoué dans beaucoup de domaines (sa famille, ses ambitions, ses amis), s'offre-t-il à lui cette solution radicale qui serait d'absolument tout changer ? Finalement, le corps n'est-il pas simplement qu'une enveloppe dans laquelle on s'enferme, on habite ?

La photographie entre vue subjective et plans très rapprochés montre avec une beauté vertigineuse cette envie d'être un autre. Seulement, *Seconds* va bien plus loin que de proposer la métamorphose, chirurgicale et existentielle, d'un personnage. Le réalisateur dessine également les limites, ces limites qui font de nous tous des êtres humains bien différents : la question de l'inné. Si le corps change, l'être reste le même et c'est là que se termine le processus. Si cette métamorphose permet de « recommencer », elle ne permet toutefois pas de faire disparaître les échecs avec lesquels la nostalgie nous hante.

Non, Wilson ne réussira jamais là où Hamilton avait auparavant échoué et c'est pour cela qu'il décidera de faire marche arrière.

Alexis Pommier

Projections le mercredi 2 juillet à 21h45 / *Dragon 5* et le vendredi 4 juillet à 19h45 / *Dragon 2*



La maison de la rue Troubnaïa de Boris Barnet

LA MAISON DE LA RUE TROUBNAÏA

Le rapport de domination d'une famille de *nepmen*, les Golikov (des coiffeurs rapidement enrichis grâce à la mise en place en 1921 de la nouvelle politique économique, mesure consistant à libéraliser un minimum l'économie du pays alors ravagée par huit années de guerre), sur Parania, une jeune femme de la campagne nouvellement arrivée à Moscou et engagée comme femme de ménage dans la maison pourrait, si on s'en tenait au synopsis faire de *La Maison de la rue Troubnaïa* (Boris Barnet, 1928) un film parmi d'autres s'inscrivant dans une logique de propagande d'adhésion au régime soviétique. Pourtant, si l'élection de Parania comme représentante des femmes de ménage lui permet de se défaire de l'influence de ses employeurs, le conflit ne se résume pas à la caricature de deux archétypes de classes sociales dont l'affrontement serait plus un prétexte pour vanter les mérites du régime soviétique qu'un désir de cinéma.

Le film s'inscrit parmi les « classiques » du cinéma soviétique précisément parce que l'antagonisme entre ce qui serait le bien, le juste d'un côté et le mal de l'autre ne domine pas les images d'une manière aussi clivante. Voilà que la figure à priori monstrueuse de l'exploiteur, M. Golikov, apparaît finalement sous les traits d'un homme débordé par son travail et les tâches ménagères qu'il exécute avant l'arrivée de Parania si bien que l'empathie à son égard est même permise. Certes le rôle tyrannique qui lui est attribué est justifié par son absence de compassion vis à vis de son employée. Mais les coups de bâton que cette dernière lui assène dans une séquence où elle assiste à un spectacle et confond le personnage que Golikov interprète (en remplacement du comédien initial ivre) avec la réalité permettent de voir dans cette scène d'arroseur-arrosé une vengeance plus symbolique que véritable : Parania ne cherche pas à prendre la place

de ses employeurs, elle ne sait même pas que l'acteur qu'elle châtie est son maître. Entraînée par la vérocité du jeu des comédiens dans la pièce, elle obéit plus à l'instinct qu'à la raison et ne mesure qu'après les conséquences de son acte.

L'idéologie ne domine pas l'œuvre alors que les lieux fréquentés par les personnages ainsi que leurs actions pourraient participer à la mise en place de son développement comme par exemple l'élection de Parania, ou plus simplement la coupe transversale de l'escalier de la maison qui nous renseigne sur les conditions de vie précaires des personnages (on fend le bois sur le palier de la porte). Si ce développement n'arrive pas, c'est aussi parce que le comique et le tragique s'entrelacent dans ces lieux de passage. L'équilibre entre ces deux éléments permet d'une part une évolution des personnages et de la narration tandis que le fond des situations nous apparaît aujourd'hui comme documentés.

Le film s'ouvre sur Moscou à son réveil et puis son coucher. Prémice de *L'Homme à la caméra* qui sortira l'année suivante ? Rappelons que le récit du film de Vertov est encadré et rythmé par la vie d'une ville modèle du matin au soir (il s'agit en fait de plusieurs morceaux de villes reconstitués par la magie du montage en une seule). En s'arrêtant sur l'une des maisons que son confrère cinéaste noie dans l'immensité, Barnet offre une réponse à l'infiniment grand via la mise en scène de l'infiniment petit. Il faut voir *La Maison de la rue Troubnaïa* d'après les correspondances qu'on peut effectuer avec les cinéastes présentés dans cette rétrospective (avec notamment la mise en application des théories sur le montage) mais aussi comme un film autonome qui, à sa manière entre fiction et documentaire, rire et tristesse, s'enracine dans l'histoire du cinéma soviétique.

Benjamin Orliange

Projection le jeudi 3 juillet à 11h et le samedi 5 juillet à 14h30 / Salle bleue



Bruno Dumont



Le P'tit Quinquin

AU CŒUR DU DÉRÈGLEMENT

Pourriez-vous nous expliquer la genèse de *P'tit Quinquin* ? *P'tit Quinquin* est une commande d'Arte, une commande « vierge » puisqu'ils m'ont demandé d'écrire une série pour eux, en me laissant libre d'écrire ce que je voulais. Tout en respectant le format série imposé : durée de 52 minutes, etc. J'ai eu une grande liberté d'action.

Quelles étaient les difficultés et avantages qui accompagnaient l'écriture d'une série TV ?

Il faut accepter son format qui n'est pas le même que celui du cinéma, et donc ses contraintes. Il faut que l'histoire ait l'amplitude suffisante pour affronter les quatre épisodes. On n'écrit pas une série comme on écrit un film. C'est le temps qui change, j'essaie d'avoir plusieurs personnages, de les croiser, d'avoir beaucoup de fils pour faire une couture variée.

Variée, comme le style de *P'tit Quinquin*, qui traite le genre policier sous une forme tragicomique. De quelle façon percevez-vous cette hybridité et qu'attendez-vous du spectateur ?

J'attends qu'ils rient, qu'ils rigolent. C'est un truc marrant, moi j'avais envie de faire un truc drôle mais je pense qu'on peut être drôle sans être forcément idiot. Donc, ça va vers des choses importantes et sérieuses : les institutions, l'église, le racisme... Mais c'est traité d'une façon assez farfelue et je trouve que le farfelu génère quand même du dérèglement. Quand on dérègle, la règle est là, donc ça parle de ce qu'on est, comment on est, ça parle de nous. C'est une sorte d'ironie sur soi-même.

Pourquoi ce penchant soudain pour le burlesque et le farfelu en comparaison d'une filmographie loin d'être facétieuse ?

C'est le cas de le dire. Parce que justement, un moment donné, il fallait que je me dise que j'ai fait pas mal de drames. J'ai travaillé sur plusieurs

genres : film de guerre (ndlr: *Flandres*), film d'horreur (*Hors Satan*)... Je me suis toujours dit depuis très longtemps que j'allais faire un film comique. C'était une envie. Ce que j'aime dans mon métier, c'est le renouvellement, ce n'est pas de toujours faire pareil. Bon, il y a des choses qui sont pareilles : je tourne dans le Nord, avec des acteurs non professionnels. Trouver dans le pareil le pas-pareil. C'est cette aventure qui m'intéressait.

Votre création s'inscrit donc rétrospectivement dans votre profond attachement pour les terres et les personnes marginalisées. *P'tit Quinquin* n'est donc pas si différent de vos films précédents.

Non, c'est pour ça que ce sont les mêmes décors, les mêmes lieux, les mêmes gens. Mais cela part dans une direction plus cocasse et burlesque. Ce sont les mêmes couleurs, on va dire. Il y a l'espace du Nord-Pas-de-Calais et les gens, ils ont l'accent, ils sont forts du lieu d'où ils sont. Quand on fait du cinéma, on a besoin d'une caméra et d'être devant des choses qui rendent, sinon il n'y a rien. La décision de tourner dans un endroit engendre la nécessité de faire beaucoup de repérages. Et les gens, c'est pareil, j'en vois et je me dis non, parce qu'il n'y a rien. Il faut être très vigilant. C'est comme être un peintre, il faut choisir le bon motif, le bon point de vue, la bonne couleur. Et tout ça, ça fait du cinéma. Ah, il pleut !

Quel tournant constituera cette dernière production au sein de votre cinéma ?

Et bien, quand j'aurais fini de tourner, peut-être que je reviendrai au même endroit... !

Propos recueillis par Briec Schieb

Rencontre avec Bruno Dumont animée par Jean-Michel Frodon aujourd'hui à 16h15
Théâtre Verdière • entrée libre



Jauja de Lisandro Alonso

ICI ET AILLEURS, PANORAMA D'ESPACES SINGULIERS

Pas moins d'une trentaine de pays sont représentés dans la sélection pointue et éclectique «d'ici et ailleurs.» D'un point de vue thématique, on constate que le rôle du cadre délimitant l'action, en plus d'être prépondérant, remplit des fonctions très différentes au sein de ce panorama d'espaces singuliers. De deux choses l'une, l'extérieur et l'intérieur du décor forment un tout nous permettant d'intégrer la psychologie des personnages. Dans *Bande de filles*, Marieme redoute le moment de la journée où elle croisera son frère à son domicile, et opte pour l'errance dans Bagnolet, dépourvu de vie, ou le centre commercial de Châtelet-Les Halles pour se défouler en bande, exercer sa capacité de provocation et donc affirmer l'autorité de sa personne. L'inverse, le papillon de nuit Angélique dans *Party Girl*, ne parvient pas à quitter la boîte de nuit dans laquelle elle a toujours travaillé et opte pour les nuits d'ivresse dans les rues de Forbach. Dans les deux cas, le décor urbain et rural, à la fois du dehors et du dedans, sert d'arrière-plan social essentiel pour le propos qui s'en dégage. Aller ailleurs, c'est quelque part aller aussi hors de soi. La protagoniste ne consent pas à l'idée de tourner le dos à son vécu, et celle de la perspective d'une vie de couple soigneusement arrangée dans un foyer. Ce sentiment casanier se ressent dans le film à qui a été attribuée la Palme d'or. L'atmosphère de *Winter Sleep*, par son site Turc neigeux et désertique, nous inspire et insuffle l'ennui comme certaine forme de désespoir. À la fois espace de langueur, de perdition et hypocrisisme de tourisme, l'hôtel de Aydin est le foyer de l'incommunication et forme une scène théâtrale sur laquelle se dégage l'esprit de Tchekov. Les longues discussions que *Nuri Bilge Ceylan* nous expose en simple champ/contrechamp ne constituent aucun échange réel entre les trois membres de la famille, et n'aboutissent à rien. La stérilité de ces conversations entraîne la lassitude puis l'isolement jusqu'à anéantir l'espace entier, que la musique de Schubert ponctue sur de subtils pics de tensions.

En Autriche, *Amour fou* provoque une toute autre sensation. L'ordre et le luxe d'une vie bourgeoise, à l'époque du romantisme, scrupuleusement organisée et cadrée symétriquement par Jessica Hausner. Le véritable travail plastique, peut-être parfois un peu toc voire kitsch, de cette dernière s'oppose au dérèglement du jeune et sombre poète Heinrich. La noirceur de son comportement cet espace soigneusement décoré et habillé en couleurs et en motifs des plus exubérants. Le dialogue est à l'image de la chasteté des relations entre les personnages : platonique et tout en délicatesse. Dans la deuxième partie de son film *La Belle Jeunesse*, Jaime Rosales abolit la distance séparant Natalia de Carlos par l'intermédiaire d'interfaces réseaux sociaux. Un effet pour le moins étonnant qui n'emporte pas souvent l'adhésion du spectateur par son invraisemblance. On sait combien l'espace et la communication ne font qu'un dans de nombreux films, à en devenir pratiquement un espace de communion.

Still the Water joue sur à la fois sur le côté harmonieux et cataclysmique de l'océan (Pacifique) comme élément incontrôlable mais nécessaire. La sensibilité de Naomi Kawase se trouve dans cette ode aux racines et à l'environnement, en balayant l'environnement naturel par des plans gracieux et contemplatifs délivrer une spiritualité méditative. L'eau est comme un animal hostile que les protagonistes veulent dompter, et qu'ils arrivent finalement à appréhender dans une union physique. L'eau se métamorphose de film en film. Elle a une connotation très brutale dans *Timbuktu*, mais aussi dans la séquence brillante de *Winter Sleep* où le cheval se débat dans la mare. À l'inverse, dans *Hope*, parmi les rares moments de générosité, il y a cet amour qui se concrétise dans l'eau. Ce site de ressourcement et de purification fait face à la violence de l'itinéraire arpenté par les immigrants. L'espace devient un objectif de survie sous la forme d'un chemin et l'horizon urbain donne la note d'espoir. Dans le déplacement réside le pur désir d'émancipation, suggérant aussi le problème de l'appartenance à un territoire. Paradoxalement, les obstacles du monde terrible de la route sont davantage incarnés, par l'égoïsme et la cruauté des hommes, et plus particulièrement, lorsqu'ils sont entre quatre murs car «l'aventure est individuelle avant d'être collective», explique Boris Lojkine aux spectateurs abasourdis.

Enfin, nous pouvons nous référer au prologue introduisant de *Jauja*, qui, exactement de la même façon que *Hope*, avertit le spectateur du danger territorial dans lequel vont évoluer les personnages. Plus que jamais, l'espace catalyse l'action et le personnage interagit avec et selon lui. En faisant perdre tous les repères du capitaine Gunnar Dinesen (Viggo Mortensen) au fin fond de la Patagonie, *Lisandro Alonso* crée dans le désert étourdissant de *Jauja* un espace qu'il pousse jusqu'à l'abstraction totale. La faille spatio-temporelle dans laquelle tombe le capitaine est l'unique scène d'intérieur, et le téléporte dans une sorte de foyer comme si ce voyage métaphysique l'avait ramené chez lui, auprès de cette vieille femme qui pourrait être sa fille.

De film en film, et d'un territoire à l'autre, il est passionnant de chercher la diversité et les liens des rapports entre les personnages et l'espace auquel ils sont cantonnés, jusqu'à ce qu'il devienne mental. Dehors, dedans. Fuir ou construire. Ici et ailleurs, la maison et le monde.

Brieuc Schieb



La Paura de Pippo Delbono

JE SUIS D'AILLEURS

Le cinéaste, armé de son téléphone portable, errant dans les ruines pixelisées de Rome, ne semble trouver de foyer nulle part. *La Paura* est l'autoportrait par procuration d'un homme qui fouille, qui cherche, dans les images et dans le réel, les règles d'une équation compliquée : un certain malaise contemporain, un effacement renouvelé devant la haine ambiante et l'aveuglement d'une nation. Lui s'impose violemment, sans concession, et remet en question, par là même, la place de tous ceux qu'il filme. L'Italie est «vivisséquée» par le biais d'un capteur de téléphone portable qui semble se faufiler partout, comme une sonde, le long des trottoirs jusque dans la bouche même du cinéaste en passant par les visages immobiles de ceux à qui il prête une tendresse infinie, immigrés ou malades mentaux. C'est près d'eux, près de ces parias qui lui ressemblent, qu'il trouve un repos, une trêve : un plan en voitures près de la mer laisse apparaître peu à peu, en panoramique, le visage d'un trisomique sur le siège passager qui lui sourit au milieu des vagues. C'est là l'un des seuls véritables moments de respiration d'un film extrêmement cru, nerveux, conçu par un enfant furieux, dont l'extrême frontalité du dispositif rappelle le cinéma d'Avi Mograbi mais au sein duquel les interventions de la voix off, lourde et prophétique, évoquent les instants de lucidité de Nanni Moretti au milieu de la colère. Delbono s'impatiente et s'implique tellement que ceux-là mêmes qu'il veut montrer, victimes d'un «pays de merde», le regardent d'un œil torve, trop habitués au malheur pour trouver de l'espoir dans ses paroles. Pippo Delbono est seul. Lors d'une séquence mémorable, il se met à monologuer lors de l'enterrement d'un jeune noir tué par un homme et son fils : il se lamente qu'il n'y ait pas plus de personnes pour y assister, il peste contre le gouvernement, une dame se retourne alors et fronce les sourcils comme pour le faire taire. Dès le départ, Delbono, témoin d'une réalité au rythme malade, est l'Etranger. Il n'est jamais le bienvenu, partout où il passe choses et êtres semblent se vider progressivement de leur sens, comme lorsqu'il filme des rangées de jambes dans un club de gym ou une foule hystérique recevant les honneurs du pontificat. Le téléphone portable est devenu l'instrument par excellence d'une transfiguration aggravée de la réalité, perdue dans les méandres illusoire de la télévision, source inépuisable, et à laquelle revient toujours le cinéaste, d'illusions et de préjugés qui semble accoucher de dangereux fantômes, comme ces corps décapités de mannequins que l'on aperçoit dans les vitrines d'un supermarché. Delbono, au fur et à mesure de ses errances, finit, à force de persister, par nous offrir l'un des plus beaux plans-séquences de ces dernières années au sein d'un camp de réfugiés où il semble enfin trouver une place, si éphémère soit-elle. Silencieux, il n'éprouve plus le besoin de parler, et son téléphone se déplace doucement au milieu des caravanes. La paix.

Benjamin Hameury