

FESTIVAL. Parmi les territoires que le Fema a entremêlés cette année, deux pays d'Europe se sont distingués : le Portugal à travers l'œuvre de Regina Pessoa et d'Abi Feijó, et l'Estonie avec celle de Leida Laius.

Trouver place à La Rochelle

Dans le nouveau Musée du cinéma d'animation tout juste inauguré à Annecy, un homme à l'allure flamboyante de prestidigitateur nous explique dans une vidéo le principe du théâtre optique d'Émile Reynaud : c'est Abi Feijó, réalisateur et producteur, figure tutélaire de l'animation portugaise. À quelques mètres de cet écran, dans une vitrine, on tombe sur des bandes pour zootrope composées d'après les gravures de deux films de Regina Pessoa, sa complice et compagne. Qu'est-ce qui relie le pré-cinéma dont les deux sont passionnés (Feijó a mis trois ans à reproduire dans son domaine du Nord du Portugal le dispositif complexe de Reynaud ; Pessoa transporte dans son sac d'ingénieux flipbooks en huit parties inventés par Feijó) et leurs courts métrages, montrés

au Fema aux côtés de films produits par Feijó¹ et d'un programme dédié aux jeunes réalisatrices d'animation portugaises de plus en plus reconnues (Laura Gonçalves, Alice Eça Guimarães ou Monica Santos) ? « *Le pré-cinéma, confie Regina Pessoa, me renvoie d'abord à une forme d'ancestralité, mais surtout au mélange d'ombre et de lumière qui fait le propre du langage du cinéma et ne cesse de me préoccuper dans mes films.* »

Le monochrome de la gravure sur plâtre (*La Nuit* ou *Histoire tragique avec fin heureuse*) ou du dessin 2D (*Oncle Thomas, la comptabilité des jours*), toujours densifié par d'innombrables griffures qui tailladent l'image, sert chez Pessoa un retour à l'origine torturée de l'existence. Comme le blanc est le négatif du noir, les blessures intimes (l'enfant de *La Nuit* a peur du noir, la créature

de *Kali, le petit vampire* doit se cacher malgré lui du soleil) bordent des bouleversements plus lumineux. Le somptueux *Oncle Thomas*, « *comme une lettre qui restera sans réponse* » adressée par la réalisatrice à une figure marquante de son enfance, mêle la folie des chiffres de son mélancolique personnage éponyme, marginalisé par sa famille et adulé par sa nièce, à la découverte libératrice du dessin, autre espèce d'obsession débridée.

Du côté de Feijó, expérimentateur de styles et de techniques variées (écran d'épingles, papier découpé ou animation de sable), les ombres seraient plutôt celles de l'histoire du Portugal et de la nuit du fascisme, traquées de film en film sous la forme d'un long travelling latéral tel une relecture du passé (*La nuit sort à la rue*), ou d'une évocation crayonnée, en gris graphite résistant au

gommage, d'un sombre épisode de collaboration avec le régime franquiste, d'après un récit de l'écrivain Jorge de Sena (*Les Brigands*).

On pourrait croire au grand écart, mais les films de l'Estonienne Leida Laius (1923-1996), elle aussi attentive à l'évolution de son pays de la période pré-soviétique à la perestroïka, sont traversés par une interrogation non étrangère à l'œuvre des Portugais : comment trouver sa place dans le monde (en l'occurrence, quand on est une femme) ? Tous les personnages féminins autour desquels s'articulent ses longs métrages, incarnés par des actrices magnétiques aux visages à la fois butés et doux (Elle Kull, Kaie Mihkelson), aspirent à prendre racine, rêvent de famille, soignent leur micro-territoire dans une forêt (*Ukuaru*), une ferme (*The Master of Kõrboja*) ou un orphelinat (*Jeux d'enfants*, coréalisé avec Arvo Iho), et font figure de piliers solides quand la caméra bringuebale autour d'elles, se décentre, ose des contre-plongées qui rendent les visages voisins, souvent repoussants d'austérité, plus clairement horribles. Dans le deuxième long métrage de Laius, *Werewolf*, la liberté formelle (incessants travellings latéraux, bruitages et silences irréalistes, regards caméra) délie le récit et rend ludique le mélange de lyrisme et de sécheresse qui singularise par ailleurs tout le cinéma de Laius, à la croisée des tonalités comme ses personnages le sont des destinées.

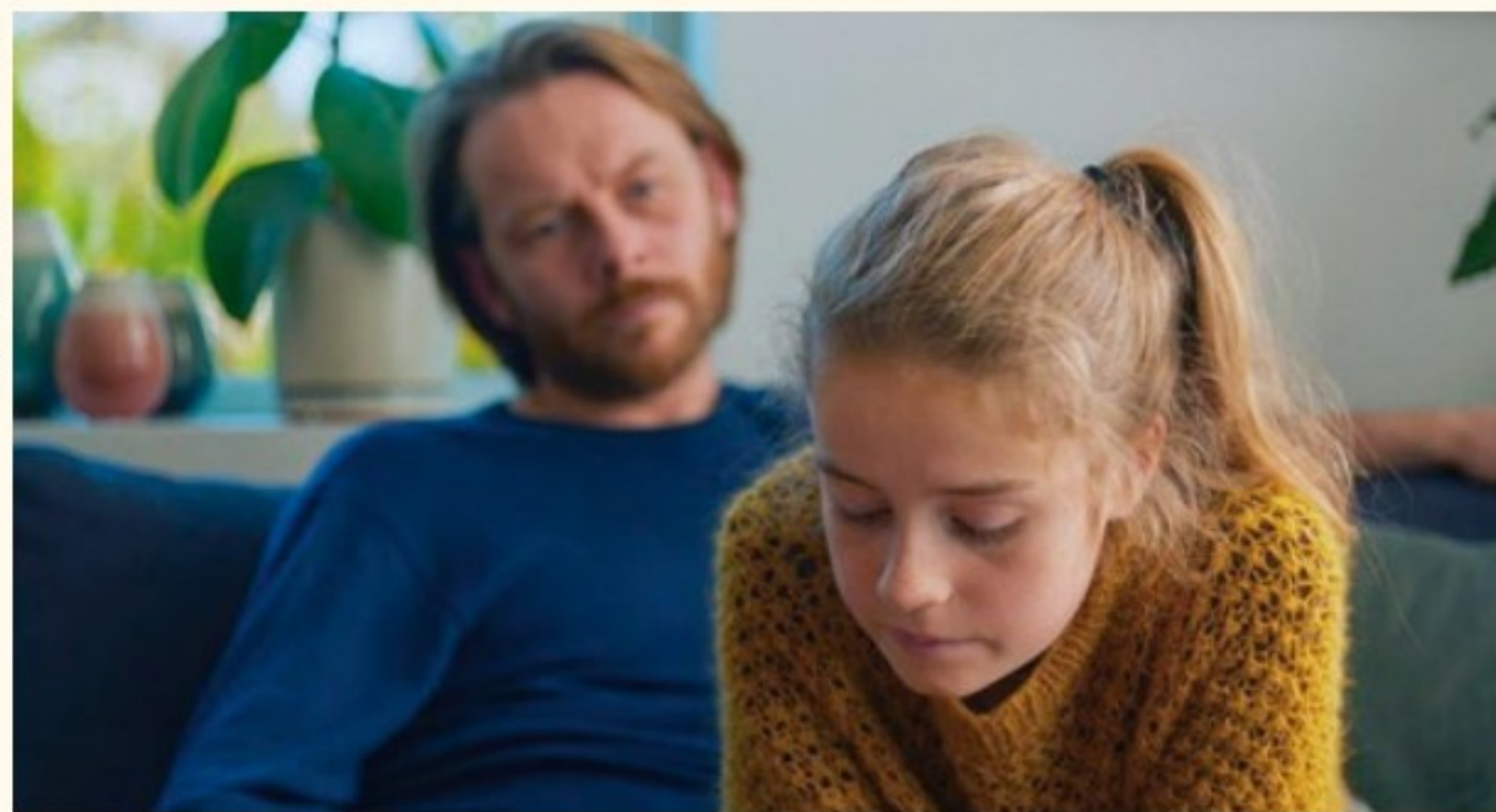
Mathilde Grasset

¹ Par exemple cette année, *La Madone au fandango* de Marcy Page, spectaculairement animé en peinture sur faïence.

TALLINNFILM



Jeux d'enfants d'Arvo Iho et Leida Laius (1985).



Beware of Children de Dag Johan Haugerud (2019).

FESTIVAL. Aux côtés de sa *Trilogie d'Oslo* (*Désir, Rêves, Amour*), plusieurs courts et longs métrages inédits en France de Dag Johan Haugerud ont été présentés à La Rochelle.

Dag Johan Haugerud, impressions d'une ville

Belong (2012), premier long métrage de Dag Johan Haugerud, offre le portrait le plus direct de son auteur. Une écrivaine chargée d'enregistrer la version audio de son dernier ouvrage s'y transforme pour l'occasion en narratrice, ses histoires prenant vie à l'écran durant tout le reste du film. Romancier lui-même, le Norvégien, né en 1964, serait ce grand entremetteur de récits, penché sur Oslo comme au-dessus d'un « chaudière » (la ville y est comparée dans *Amour*) d'où faire jaillir ses personnages accaparés par de petits dilemmes ou de gros tracassés. Déjà construit comme un « triptyque d'Oslo », le livre narré dans *I Belong* annonce la choralité qui caractérise les films d'Haugerud, qu'elle s'enroule autour d'un mariage (*The Light from the Chocolate Factory*, 2020), d'un tragique accident scolaire (*Beware of Children*, 2019) ou même de la venue à Oslo de Bill Clinton (le très bref et amusant *Clinton the Musical*, 2001).

Alternant fictions amples et essais plus resserrés (*I'm the One You Want*, tourné en 2014, dure une heure et se compose essentiellement de gros plans de

l'actrice Andrea Bræin Hovig), Haugerud veille par cette diffracture de l'intrigue à créer des zones de flou entre l'individu et l'institution (scolaire, médicale), entre les apparences et ce qu'elles recouvrent (les portraits décalés de *16 clichés vivants*, 1996), où s'engouffre l'insaisissable des sentiments humains. D'une œuvre à l'autre, acteurs et situations se recombinaient dans une série de variations autour des mêmes thèmes – la musique y joue d'ailleurs un rôle prépondérant – avec le décor d'Oslo comme ligne de basse. Chaque film constitue ainsi le mailleton d'une saga au long cours consacrée à la capitale norvégienne. L'ouverture de *Beware of Children*, singeant le dessin minimaliste du générique de *West Side Story* avant de révéler un panorama de la ville, résume ce projet inépuisable : capter, derrière la géométrie d'Oslo, ce qui lui donne ses couleurs, de sa lumière à ses odeurs (celle du chocolat qui apaise un bébé dans *The Light from the Chocolate Factory*) en passant par le ballet d'affects qui circulent le long de ses contours.

Clément Coliaux

FESTIVAL. La cinéaste Axelle Ropert partage avec nous sa sidération devant *L'Usure du temps*, film oublié d'Alan Parker projeté au Fema dans le cadre de la rétrospective Diane Keaton.

Œil d'or des origines

On s'y rend sur la foi du casting (Diane Keaton et Albert Finney) et de la beauté érotique de l'affiche, on en ressort stupéfait : c'est *Kramer contre Kramer* (Robert Benton) + *Le Boucher* (Chabrol), réalisé en 1982 par... Alan Parker, le spécialiste des films clinquants champions du box-office (*Midnight Express*, *Mississippi Burning*). Le film qu'on n'attendait pas d'un cinéaste qu'on n'aimait pas.

Un couple se sépare, il est romancier, elle est femme au foyer, ils ont quatre petites filles espiègles à souhait, dont une grande qui observe le manège adulte avec distance. L'amour n'est quasiment plus là, usé par le temps, les malentendus, la routine. Les étapes connues du délitement sont filmées avec une admirable précision formelle et une délicatesse de velours – un enfant fait pipi et interroge son futur beau-père, une petite fille essaie de préparer un repas digne pour aider sa mère... Les scènes pensives se multiplient – derniers feux de l'amour, premières ombres de la solitude.

Et puis bientôt, le film bascule dans une violence qu'on

n'avait pas prévue. Une série de scènes de destruction où la finesse de l'analyse conjugale, le goût tendre pour les enfants, la sensibilité formelle du film sont pulvérisées. Vu avec les yeux d'aujourd'hui, on pense aux violences masculines qui traumatisent les foyers. Ce n'est pas tout à fait ça. Car c'est un film sur un monstre comme celui du *Boucher* de Chabrol : il est là, inacceptable, impardonnable. Un effroi, mais doublé d'une empathie étrange. On est effrayé, mais on pleure. Sur quoi ?

Le dernier plan, un des plus mémorables de l'histoire du cinéma, nous le dit plus nettement. C'est une famille calcinée sur fond noir, figée par un arrêt sur image. Nous sommes en 1982 dans une famille américaine, nous sommes dans une grotte 12 000 ans avant JC. Le plan a la force énigmatique des fresques préhistoriques dessinées au charbon de bois. Dans un siècle, quand les gens contempleront cette grotte ou ce film, ils pourront déchiffrer ce qu'est l'être humain. « *Œil d'or des origines, patience obscure de la fin* » (Georg Trakl).

Axelle Ropert



L'Usure du temps d'Alan Parker (1982).