

# TSOUNAMI HS 1

Les festivals de l'année 2021

## Rédaction en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Nicolas Moreno

## Comité de rédaction

Léo Barozet

Charles Thierry

Hugo Turlan

## Ont collaboré à ce hors-série

Salomé Léonard

# SOMMAIRE

<b>ECRITEAU</b>	<b>4</b>	Le portrait de la jeunesse (oui, elle baise) <b>Erreur ! Signet non défini.</b>	
Partouzes et dopamines	4		
<b>FESTIVAL DE CANNES</b>	<b>6</b>	<b>L'ETRANGE FESTIVAL</b>	<b>34</b>
Chronique d'une injustice cannoise	6	Le chevalier n'avait qu'une couille	34
Drive My Car est un film interminable	10	Prisonnier du passé	37
L'épopée d'un peuple	13	<b>FESTIVAL DE DEAUVILLE</b>	<b>39</b>
		Plaisir coupable	39

# ECRITEAU

## Partouzes et dopamines

Par Nicolas Moreno

Les festivals de cinéma ramènent chaque année une question cinéphilique cruciale : comment doit-on regarder les films ? Lorsqu'on se rend à Cannes, Deauville ou l'Étrange pour la première fois, il devient obligatoire d'enchaîner les films et de briser la barrière pseudo-sacrée de l'unique film par jour. Mais pourquoi devrait-on ne voir qu'un film par jour ? Et pourquoi pas trois ou quatre ? Seule la rigueur distingue alors le cinéphile acharné du simple journaliste. Certains mettent le réveil à huit heures pétantes pour la première projection de la journée, souvent un film qu'ils n'ont pas pu voir la veille ; et croisent à cette heure ceux qui reviennent d'une soirée jet-set, LinkedIn, individualisme et champagne. Les passionnés ne se privent pas de la joie des fêtes cocaïnées, ils préfèrent simplement les orgies d'images en tout genre.

Le plaisir est-il plus intense en partouze ? Peut-être est-il simplement d'un autre genre. Dans l'idée d'enchaîner les claques et les coups qui touchent des parties sensibles, il y a ce désir d'une vue d'ensemble sur le cinéma de notre temps. En quinze jours, la critique travaille plus sur la côte cannoise qu'en plusieurs semaines à Paris. Tout le gratin est là, des croûtes d'hier aux artistes encore frais et rêveurs, s'imaginant renverser le Hollywood établi avec leur film d'auteur. Plus européen tu meurs. Et puis il y a cette frénésie unique... Assister à une avant-première mondiale à Cannes, découvrir une pépite méconnue neuf mois avant tout le monde à l'Étrange Festival, c'est penser que le cinéma se fait dans notre regard critique plus que nulle part ailleurs. Anonyme ou influent, tous montent les mêmes marches, possèdent le

même badge délivré par le même service de presse.

Quel fût le programme tsounamesque de 2021 ? *Tsunami* a-t-il été une façade pour gratter des accréditations presse ? La réponse se trouve dans ce hors-série, dans la continuité de ce que nous avons essayé de bâtir, avec vous. Nous avons traîné la patte du côté de Cannes en juillet, Deauville et l'Étrange à Paris en septembre. Ces derniers mois, nous sommes sans doute revenus rassurés de ces manifestations professionnelles, ravis de découvertes insoupçonnées (*Bruno Reidal*, un premier film, *Les Olympiades*, comme quoi, la surprise vient de partout, même d'un réalisateur du milieu), mais actant aussi que notre regard avait changé. Lorsqu'on regarde près de 500 films par an, l'enthousiasme se raréfie, on s'habitue à ces « chocs auteurs », bien rodés à choper l'avance sur recette du CNC. Ce regard nouveau est à double tranchant : si nous acceptons un contrat qui nous impose une majorité de films paresseux, c'est pour cette sensation unique et addictive que l'on éprouve face au merveilleux, ce film qui nous apprend comme pour la première fois ce qu'est, n'a pas été jusqu'alors et peut être le cinéma. Ces œuvres rares valent le coup car elles animent le regard et réveillent le sang : la

dopamine coule à flot, on se régale. Mais passé ce moment, que reste-il ? Seulement la conversation et la mémoire (peut-on parler de cinéphilie ?) pour revenir à la sensation primaire, au shoot originel.

Alors voilà. Loin de refléter toutes les émotions qui nous ont parcouru cette année, ce hors-série composé du meilleur de nos réflexions (révoltes comme chutes dans une abîme d'adoration) reflète également ce que l'on retiendra du cinéma en 2021. Avant l'hystérie des tops de fin d'année, nous revenons à notre rythme sur les quelques films qui ont provoqué du débat et de l'incompréhension. La liste est partielle et partielle. Elle n'attend qu'à être confrontée à votre propre subjectivité, complétée par vos coups de cœur annuels, digérée par les rattrapages à venir. Les films avec lesquels nous voulons faire du chemin cette année se sont évertués à montrer des destins qui échappent à leur trajectoire. Anaïs se réfugie dans la fiction qui lui est propre, Camille dit « je t'aime » à la fille égocentrique, Bruno rationalise et empreint de pitié son propre sort – celui de quelqu'un qui vient de découper la tête d'un jeune camarade. Fuir, bien sûr. Mais quels films pour nous indiquer où atterrir ?

# FESTIVAL DE CANNES

## Chronique d'une injustice cannoise

*Annette*, de Leos Carax sorti en 2021 | *France*, de Bruno Dumont sorti en 2021

Par Nicolas Moreno

**17** juillet 2021 : Spike Lee annonce prématurément la palme de *Titane*. Pire encore, son jury décerne le prix de la mise en scène à *Annette* de Leos Carax. Impossible mais vrai, la soirée va de mal en pis. Les bougres ont oublié de récompenser le cinéma. Ils ont omis de couronner Bruno Dumont roi de *France*. Carax le régicide ne restera pas impuni bien longtemps, les légitimistes n'ont pas dit leur dernier mot. 25 août 2021 : coup d'État, le retour du roi. Son dernier film nous a délivré du mal. On l'applaudit. On sort du cinéma et on quitte définitivement le cirque initié sur la croisette. Littéralement d'abord, en figeant définitivement dans notre mémoire le petit jeu de France de Meurs, la journaliste. Mais aussi comparativement. À l'image de son personnage éponyme, *Annette* n'aura été

qu'une marionnette qui amuse la galerie quelques heures. Le dernier duel mené par Adam Driver, double de Carax (ou doublon ? un seul suffisait amplement...), a été largement perdu. Voici pourquoi.

### **Grande actrice se donne en spectacle**

Le ton épico-tragique demeure pertinent une dernière fois pour questionner l'approche respective des deux réalisateurs quant à l'*entertainment*. D'une part, le cavalier sombre qui pactise avec l'Amérique avance sa reine : Marion Cotillard. Peu impressionné, le roi fait jouer sa dame Seydoux à merveille. Deux des actrices françaises les plus reconnues dans le monde se font face sur

l'échiquier. Carax est mis en échec en un seul coup. Sa démarche n'est pas convaincante.

Les deux propositions de cinéma se prêtent à l'exercice de la comparaison car toutes deux amènent un regard signifiant sur les industries audiovisuelles. Le premier s'attaque au *show* en général (des planches du stand-up à la salle d'opéra en passant par les stades remplis du *Super Bowl*) tandis que le second s'applique à montrer les rouages de l'industrie médiatique. À travers leur critique frontale d'un modèle de société ayant conduit à glorifier d'illustres inconnus sous le prétexte inavoué qu'on se soit habitué à leurs *gueules*, les réalisateurs attendent d'être jugés sur la nature même de leur critique. En ce sens, le choix de l'actrice principale se veut révélateur de la noblesse de la démarche. Quand Marion Cotillard joue du piètre Cotillard (« *is nothing sacred to you* » nous hante encore, deux mois plus tard) en ayant pour unique finalité d'interpréter, encore et toujours, le classique *rise and fall*, rendu original par un vague propos sur la responsabilité du parent sur l'enfant ; Léa Seydoux accède quant à elle au rôle le plus mature de sa carrière. Elle, fausse par nature (et ce n'est pas un défaut : elle est actrice, elle produit du faux que le réalisateur érige en une certaine idée du vrai), se glisse dans les bottes

d'une journaliste star, très peu différente de sa véritable personne si ce n'est du côté de la table du plateau télévisé où elle est censée s'asseoir. La démarche intrigue et irrigue tous les canaux : ceux de la télévision et de la place de la véracité dans l'espace public et politique, au même titre qu'une brèche morale déchire la protagoniste. Pour résumer, Carax choisit Cotillard la célèbre parce qu'elle accepte de collaborer avec un nom stylé et original (c'est nul) et Dumont trouve un terrain d'exploitation dans le jeu de Léa Seydoux, figure propice à la révélation des thématiques récurrentes de l'auteur (ce que l'on cherche à défendre).

### **La description contre l'espoir**

Quel reproche fait-on au lauréat du prix de la mise en scène ? Pour une comédie musicale dont le sujet principal est le rapport du sujet au succès médiatique, disons que ce qu'on félicite bêtement chez lui (sa mise en scène donc) loupe complètement le coche. Que Leos Carax refuse de se revendiquer de la démarche ironique est un fait. Mais que reste-il à la sortie de son œuvre pour témoigner d'un film magistral dont la description suffirait à renier en bloc le système ? Quitte à parler de la structure même des institutions, culturelles en

l'espèce, rappelons que des *City Hall* (Frederick Wiseman, 2020) ou même des *Deux nuits, un jour* (Luc et Jean-Pierre Dardenne, 2014) préexistent. Autrement dit, si la monstration d'un problème de société ne passe pas par la démonstration (ce que semble faire *Annette*), il est tout à fait pertinent de décrire le phénomène pour montrer par quelle usure il ronge les corps, les esprits. Seulement, les procédés que le réalisateur choisit tombent à l'eau : critiquer le spectacle par le spectacle, c'est d'abord faire l'amour au spectaculaire. Peut-être aurait-il dû s'inspirer du *Maps to the stars* de David Cronenberg, ce dernier rappelant à tout bout de champ que ce milieu est suffisamment glauque pour être critiqué par le prisme de la description, sans artifice fictionnel.

Manque de chance, *Annette* est présenté à Cannes la même année que *France*, d'un réalisateur tout aussi capable de s'inscrire dans une démarche sociétale que de renouveler ses thématiques d'auteur. Doté d'un double niveau de critique, le scénario interroge le spectateur sur l'entre-soi bourgeois et médiatique avant de lui plonger la tête dans l'origine de ce débat, la conscience individuelle. Il n'est pas question de responsabilité, mais bien de conscience, c'est-à-dire du fait de

se rendre compte ou non qu'une situation ne correspond pas à ce qu'on en dit. Les exemples abondent : le dîner philanthropique de charité où le luxe est partout et la solidarité nulle part, les « Merci France » scandés par une famille d'immigrés... À tout cela, France est spectatrice d'une sphère pourrie mais n'en est pas responsable. Elle joue donc le jeu et comprend peu à peu le déséquilibre. Ce qu'il se passe dans la tête de la journaliste sera exprimé et même littéralement expulsé de son visage par le motif de la larme. À ce titre, la scène de fin est peut-être la plus révélatrice. Alors que France marche dans la rue avec un homme dont on peine à identifier les intentions réelles (recherche de scoop ou d'amour ?), un passant agresse violemment un Vélib' et repart, tout simplement. Elle est interpellée par cette absurdité puis... on ne sait pas trop. Elle pose la tête sur l'épaule du chanceux monsieur et sourit. Des larmes, seul élément de vrai dans la fausseté de Seydoux, on passe au sourire, manifestation intentionnelle cette fois du changement chez la protagoniste. Et s'il reste ne serait-ce qu'un petit peu de vrai chez elle, c'est qu'il y a encore de l'espoir.

Bruno Dumont n'abandonne jamais le spectateur et s'adresse constamment à lui, par le moyen d'une individualisation d'un sujet



politique qui nous concerne tous. Les voix que nous décidons de défendre sont audibles avant tout : nul besoin de nous crier que *we love each other so much*, il suffit de s'adresser à son interlocuteur avec considération et égalité. À l'instar de la veuve d'un violeur pédophile interviewée par la plus grande journaliste de *France*, si l'on arrête de croire en la rédemption, il ne reste plus rien à faire, ni rien en quoi croire. La bourgeoise parisienne s'est

rendue en terre de vraie et y a reçu une leçon : celle du cinéma de Bruno Dumont. Vous pouvez bien continuer à voir une décadence omniprésente et perdue d'avance en vous extasiant sur *Annette*. Nous, nous regarderons Léa Seydoux esquisser un sourire encore et encore, et nous ferons tout ce qui est en notre possible pour changer, évoluer, grandir... et peut-être même devenir une meilleure personne.

# *Drive My Car* est un film interminable

*Drive My Car*, de Ryusuke Hamaguchi sorti en 2021

Par Léo Barozet

Non pas que l'on attende avec impatience qu'il se termine, car au contraire ses 3h enveloppent le spectateur dans un songe mélancolique bouleversant dont l'on rêverait qu'il puisse s'étendre encore un peu plus. Non, *Drive My Car* est interminable dans un sens bien plus littéral et inhabituel : comment tel récit pourrait-il se terminer, quand pourrait-il se terminer ?

Yusuke Kafuku est un metteur en scène talentueux, et surtout en deuil. Ne nous voilons d'ailleurs pas la face : si le deuil en question ne survient qu'après quarante-cinq minutes, c'est bien là tout de même que commence réellement le film. Le générique lui-même ne s'y trompe pas, intervenant après un long prologue, sans pour autant donner l'impression d'un effet de style maniéré. Yusuke donc, est un homme plongé dans un double deuil : celui d'abord d'avoir perdu l'amour de sa vie, mais également celui de n'avoir jamais pu discuter

avec cette dernière des blessures inavouées qu'ont causé les relations de la défunte avec ses amants.

Chargé de mettre en scène l'*Oncle Vania* de Tchekhov pour un festival de théâtre, Yusuke se voit attribuer une chauffeur, Misaki, pour des questions d'assurance. D'abord réticent, le voici rassuré : la conductrice en question s'avère aussi mutique que lui, et sensible à son besoin de solitude. Entre les deux se nouera une relation aussi amicale que distanciée, une relation basée sur les silences, sur les non-dits.

## **La verve du silence**

Car le silence et la parole, ce sont bien là les motifs principaux du film. Là où d'autres auraient utilisé les mêmes artifices pour témoigner d'impossibilités de communications, Ryusuke Hamaguchi développe brillamment un langage universel, permettant de

surmonter toutes différences, de guérir – ou du moins d'essayer – toutes les blessures, de corriger les passés douloureux. Ce langage, c'est en grande partie celui porté par le silence. L'on ne sait plus si l'adaptation théâtrale que Yusuke cherche à monter serait du Tchekov ou bien une réinterprétation du mythe de la tour de Babel : les acteurs et actrices engagés parlent japonais, coréen, mandarin, anglais, pour jouer une pièce russe. L'une même, ne parle pas.

Deux des comédiens catalyseront d'ailleurs les deux grandes thématiques du film intrinsèquement liées, celles du deuil et du silence. Le premier sera un ancien amant de la femme de Yusuke, à qui ce dernier donnera le rôle auquel sa femme avait pour habitude de donner la réplique, choix lourd de signification s'il en est. La seconde, plus importante encore, et le personnage le plus beau et le plus touchant de ce film déjà ô combien merveilleux, sera une comédienne sourde-muette, venant compléter ce tableau multilingue d'une douce et géniale manière. Le film lui offrira deux monologues, tous deux parmi les plus beaux de l'histoire du cinéma : un premier, climax émotionnel du film, se déroulant au cours de l'une des plus belles scènes de l'année, où elle révélera sa relation

conjugale avec l'assistant du metteur en scène ; et un second au théâtre pour la représentation finale de la pièce de Tchekov. Personnage secondaire et pourtant clé, elle encadre le récit, le traduit et le magnifie.

Car, c'est bien par les silences que les personnages réussiront finalement à communiquer entre eux. Non seulement par ces moments où personne ne dit rien, mais aussi par les silences contenus dans les paroles : les personnages apprendront à écouter ce qui n'est pas dit dans les mots. On en veut pour preuve ces longs trajets où Yusuke écoute l'enregistrement de sa femme qui récite le rôle qu'elle aurait dû jouer dans *Oncle Vanja* ; ces échanges de regards et d'émotions entre le metteur en scène et l'ex-amant, témoins d'une rivalité respectueuse et d'une union dans le deuil ; et surtout ces longues discussions muettes avec Misaki, qui se traduiront finalement dans un échange de paroles brèves et presque évidentes tant elles ont été annoncées.

### **La saveur de l'ininterminable**

Le silence, c'est donc aussi ces nombreux non-dits. Et le premier d'entre eux, c'est celui de Yusuke, qui semble ne pas même s'avouer à

lui-même qu'il est en deuil. En effet, le spectateur finira bien par identifier que c'est là le sujet du film mais ce n'est pour autant pas ce que semble penser le personnage. Lui semble avoir au contraire renoncé à chercher autre chose, traînant ses blessures avec mélancolie. Jamais profondément dépressif, jamais heureux non plus, Yusuke semble résigné à vivre toute sa vie avec le poids de ses plaies : il a fait le deuil de la possibilité de faire son deuil.

Et c'est bien pour cela que *Drive My Car* nous paraît interminable, car le spectateur, témoin d'un quotidien morne, d'un homme qui continue de marcher sans pour autant réussir à avancer, ne peut que constater que cette blessure semble irrésoluble. Pire encore : si elle est le sujet du film, notre protagoniste semble fermement décidé à l'éviter, à ne pas en parler, à ne pas se demander comment il pourrait passer à autre chose. Mais le spectateur le sait, il a déjà vu des films, et il faudra bien une résolution...

Quand celle-ci surviendra, *Drive My Car* deviendra alors terminable et se résoudra tout

naturellement, dans la continuité parfaitement logique du reste, brisant l'aspect immuable du quotidien. Le spectateur ne se claquera pas le visage en saluant l'inventivité d'un twist malhonnête et en s'écriant "Bon sang mais c'est bien sûr !" ; non, il aura au contraire tout son temps pour sourire mélancoliquement, l'œil peut-être un peu humide, et il constatera que finalement, le film était terminable.

Bien sûr, cette sensation tient également à l'étirement du film sur 3 heures. Elle tient à la structure répétitive du film témoin du quotidien des protagonistes : trajets, répétitions, trajets, discussions nocturnes. Et l'on recommence, en variant chaque fois quasi-imperceptiblement ce ballet monotone. Une structure qui invite presque le spectateur à laisser son esprit vagabonder par moments, qui laissera certains sur la touche, et qui en ravira beaucoup d'autres. Certains s'assoupiront même quelques minutes, sans que l'on puisse pour autant considérer cela comme un défaut du film : c'est là le quotidien qu'on nous montre, et il supporte bien qu'on s'en évade par moments. Cela n'empêchera pas de raccrocher les wagons.

# L'épopée d'un peuple

*Marcher sur l'eau*, de Aïssa Maïga sorti en 2021

Par Salomé Léonard

**T**atiste, Niger, 2021. C'est vraisemblablement sur une terre aride que se déroulera l'intrigue du film, un documentaire d'Aïssa Maïga qui inaugure la sélection 2021 « Cannes pour le climat » du Festival. Et c'est là tout ce qui doit retenir la concentration : l'eau comme personnage que l'on attend, que l'on espère, mais qui est absent. L'eau comme besoin vital, comme principal élément perturbateur de la vie tranquille que pourrait mener la jeune Houlaye et sa famille. Aïssa Maïga, originaire du Sénégal, est sensibilisée au réchauffement climatique qu'elle voit croître depuis son enfance. Dès le premier coup d'œil, il apparaît que le film servira de médium à un combat et, plus impressionnant encore, de médiateur entre deux peuples qui s'ignorent. Pour le Festival de Cannes, c'est un acte ambitieux que de projeter un film qui dénonce notamment le manque d'action de la part des grandes puissances mondiales envers les pays dont la richesse ne permet pas même de

financer les besoins vitaux de ses habitants. Finalement, le film fait d'une pierre deux coups : d'un côté sa projection au public permet la sensibilisation aux conditions de vie calamiteuses de ce peuple peul du Niger, d'un autre le Festival de Cannes entre dans la lutte écologique comme il se doit pour toute organisation fondée sur la notoriété et le pouvoir médiatique...

*Marcher sur l'eau* possède de grandes qualités esthétiques et techniques qui sont ses meilleurs atouts pour développer son propos. Les couleurs pastel rendent compte d'un environnement méconnu, soulignent la beauté des paysages, du soleil sur les arbres ou des habits des villageois. Les plans sont simples et fixes, un très bon équilibre est trouvé entre le nombre de gros plans sur les visages et de plans larges illustrant le récit. Le soleil est la seule source de lumière ce qui rend l'image très pure et naturelle. Autant d'éléments qui

rendent le film techniquement intéressant et captivant dès les premières secondes. Le film rend compte des véritables problématiques : le réchauffement climatique implique que les jeunes filles du village traversent le Niger pour puiser de l'eau, ce qui a pour conséquence leur déscolarisation. On peut aller plus loin en songeant que dans un pays dans lequel il va de soi que ce sont les femmes qui doivent abandonner les études pour assouvir les besoins vitaux de la famille, leur éducation aurait permis leur émancipation, et ainsi un développement des valeurs intellectuelles et sociales du pays. On suppose là que Tatiste n'est pas le seul village touché par ces problèmes. Le film ne nous en dit pas plus, et c'est peut-être son point faible. Il a pour but d'être dénonciateur, très porté vers le documentaire et l'envie de montrer précisément les choses pour les faire comprendre aux non-avertis comme nous, les Européens. Cependant, l'aspect fictionnel contenu dans ce film documentaire et assumé par la réalisatrice réduit les possibilités de communication et de sensibilisation aux difficultés présentes sur une grande partie du territoire africain, en le réduisant à un microcosme formé de quelques villageois uniquement. Il aurait été plus pertinent de mettre en scène un scénario moins restreint, qui ne donne pas l'impression de

découvrir l'histoire d'un petit village du Niger mais plutôt de découvrir le Niger et ses difficultés financières et « géologiques » par le biais de villageois qui en seraient concernés.

D'après Aïssa Maïga, la saison des pluies qui durait six mois lorsqu'elle était enfant n'est actuellement présente au Sahara que deux mois par an, ce qui ne permet pas une irrigation suffisante des nappes phréatiques sur le long terme. Épaulé par la promesse du gouvernement de construire un forage qui permettrait de récolter l'eau présente sous les pieds des habitants de Tatiste, ce sont les femmes qui agissent en majorité, et c'est à elles et aux enfants que le film donne essentiellement la parole. La protagoniste elle-même est une jeune fille de 14 ans et sa grande maturité est utile pour toucher et convaincre le public. Sans doute les figures d'enfants impliquent-elles un certain attendrissement du spectateur envers ces petits êtres qui vivent dans une partie du monde défavorisée, et dont l'innocence ne leur en fait pas prendre conscience, et, sans doute encore, cela est-il voulu par la réalisatrice. Heureusement, ce parti pris est juste assez intense pour libérer une prise de conscience du spectateur sans pour autant le rendre mal à l'aise et en proie à une culpabilité. Les dialogues dans le film sont

admirablement bien choisis : au montage, le choix de ce qui est dit permet une synthétisation du discours informationnel adressé au spectateur, mais aussi de discussions simples illustrant le quotidien de la communauté villageoise. Il n'y a pas d'excès, de scènes inutiles ou de trop nombreux dialogues portant sur un même sujet. Ne réside après le montage que l'essentiel. Finalement, le film est beau,

captivant, les images sont touchantes et leur beauté existe grâce aux mouvements de la caméra et des différentes échelles de plan qui se confrontent (gros plans sur les visages et plans larges sur le paysage), mais aussi grâce à la beauté des personnages (personnes ?) et à l'authenticité que transmet leur regard. Dans un territoire inéluctablement injuste, la solidarité et le courage sont toujours plus forts.

# Le portrait de la jeunesse (oui, elle baise)

*Julie en 12 chapitres*, de Joachim Trier sorti en 2021 | *Les Olympiades*, de Jacques Audiard sorti en 2021

Par Grégoire Benoist-Grandmaison

Cette année à Cannes en sélection officielle, deux films avaient la prétention de « dresser le portrait de la jeunesse ». Ce fameux portrait, presque un genre à part entière, revient régulièrement, avec ses poncifs changeants au gré du vent, au gré des modes. Cette année nous pouvions sans doute déceler une mode au cunnilingus ; on en compte au moins 4. Tout le monde s'est exclamé, tout le monde s'est réjoui, tout le monde a crié à la nouveauté, au renouveau ! Mais peut-être avons-nous surtout tous pêché par inculture : qui se souvient du cunnilingus de Depardieu dans *1900* de Bertolucci ? Et lorsqu'il n'était pas question de sexe, il fallait parler d'écologie, de drogues ou encore – bien pire ! – de « c'ÉTAiT miEuX aVaNt » et de cancel culture. Comme si, nous, la jeunesse, n'existions qu'à travers des archétypes idiots ou revanchards qui ne sauraient que se déchirer lentement sur l'internet, qui n'auraient d'autre avenir qu'une pathétique noyade

dans la culpabilité de ne pas réussir à inclure tout le monde, de ne pas faire assez d'effort, toujours individuellement... C'est vrai ! Il serait bête de penser que la politique des vieux cons qui gouvernent n'est qu'un cadre sans influence aucune sur la manière dont les esprits se façonnent.

Toujours est-il qu'entre les deux cinéastes qui se sont engagés dans cette lourde tâche, un seul est à remercier. Quand l'un fait le choix de la simplicité, mettre des personnages face à d'autres personnages (Audiard avec *Les Olympiades*), l'autre tombe dans la caricature grossière d'un unique personnage qu'il met faussement face à d'autres figures, peut-être par soucis paresseux de cocher des cases : *Julie en 12 cases* n'est qu'un prétexte. Joachim Trier n'est pas intéressé par *Julie* et ses interactions avec les gens qui l'entourent, choses qui auraient pu la définir, mais par les situations auxquelles elle fait face. Si dans les



premières minutes du film, une voix off quelque peu ironique évacue une caractérisation subtile de Julie, c'est bien parce que l'archétype qu'elle représente doit être immédiatement compris pour mieux déployer le vrai programme, celui des poncifs énumérés dans l'introduction de ce texte (drogue, sexe, tromperie, écologie, culture de l'annulation...). Joachim a un point de vue sur la SOCIÉTÉ vous comprenez ? Et si les chapitres auraient pu devenir intéressant avec une véritable volonté de briser les genres, d'établir des frontières formelles d'une histoire à l'autre, il n'en est finalement rien. Trier a décidé que ses idées de cinéma se contenteraient de suivre les mains d'un monsieur cancéreux de 45 ans qui joue de la batterie dans les airs ou d'arrêter le temps dans des séquences les plus grotesques de l'année 2021... Le programme est respecté certes, les cases sont cochées certes, mais 2 heures de film et 12 cases plus tard, Julie n'a pas changé. Pire ! Elle s'est même trompée. La jeunesse se trompe, puisqu'elle aurait dû suivre le vieux monsieur de 45 ans, celui qui avait tout compris à la vie, bien sûr, comment douter de la parole d'un homme à l'article de la mort, tant ce champ contre-champ autour d'une table de pique-nique devant l'hôpital ne

souffre d'aucune perturbation, d'aucun regard discordant ?

Pendant ce temps, loin de toutes ces facilités, loin d'une pellicule 35mm, unique argument esthétique de Trier, – capter jusqu'à l'écœurement des couchers de soleil violacés, du vrai cinéma depuis *Nomadland* !! – Audiard dresse des personnages aux facettes inépuisables. Il les accompagne dans leurs parcours respectifs, car il est bien question de parcours et de trajectoires. Personne n'est monolithique. Camille théorise son désir, loin de la pureté amoureuse, pour finalement y revenir ; Émilie abandonne momentanément l'amour qu'elle recherche pour les plaisirs de Tinder ; Nora se carapace pour mieux se réinventer. Plutôt que des chapitres inconséquents, il est question de vécu et de variations dans *Les Olympiades*. Le noir et blanc est à ce titre une idée brillante : sans les couleurs, une mise à distance s'opère. Grâce à cette distance, Audiard ne force jamais l'empathie et peut ausculter ces variations, là où Trier, avec ses textures colorées et ses *dolly* avant poseurs, prend en otage notre empathie pour Julie. Dans la continuité de ce noir et blanc, les lieux que parcourent les personnages deviennent méconnaissables. Est-on sûr d'être à Paris ? Dans un film en couleur, le quartier des

Olympiades serait devenu un « personnage » à part entière, et aurait donc nécessairement phagocyté une partie des protagonistes. Ici, il n'en est rien. Les immenses colonnes du quartier ne prennent jamais le pas sur les visages. A ce noir et blanc s'ajoute un second choix formel : celui d'un jeu qui ne se cache pas. Percevoir l'écriture, c'est être ramené à la fiction, au matériau littéraire. Audiard prend le parti du visible, de l'odorant, de l'audible et poursuit ainsi notre mise à distance de ses personnages pour mieux nous les montrer, pour mieux les faire vivre. Pourquoi à tout prix vouloir gommer les mots ? Pour faire plus réel ? Mais ce qui nous intéresse, ce n'est pas le réel, c'est la vérité. Trier, lui, ne fait pas de vague. Le jeu naturaliste a bon dos. Rien ne dépasse, l'interprète de Julie est en tout point parfaite. Les sourires sont millimétrés, non pas pour faire « vrai », mais bien pour faire « réel ». Après tout, il faut que le spectateur y croit ! Mais la croyance n'a jamais fonctionné ailleurs que dans la recherche d'une certaine mystique, pas dans la recherche d'une réalité.

En somme, le côté fantastique et irréel des *Olympiades*, créateur de vérité, se situe à la fois dans sa mise en scène (la crise que traverse Nora lors de son harcèlement, où tout est volontairement exacerbé pour faire res-

sortir son point de vue plutôt qu'une réalité objective), dans son jeu littéraire (on pourra citer comme exemple évident les longues tirades très écrites de Camille), et plus largement, donc, dans son esthétique et ses choix narratifs. Audiard fait cela pour ne faire exister plus que les personnages et seulement les personnages. Tout se recentre et se concentre sur eux, à la manière de ces scènes avec Émilie, qui court sous la pluie après avoir pris un taz, ou qui danse dans le restaurant après avoir baisé des mecs rencontrés sur Tinder. Dans *Julie*, au contraire, Trier s'embourbe entre envie de réel et envie d'envolées poétiques. Il ne sait jamais où se placer. On alterne constamment entre un naturalisme gerbant (le premier ou le second chapitre, avec les deux familles) et des situations imaginaires et lyriques venues de nulle part (la séquence du trip hallucinogène). Certes c'est à l'image de l'indécision constante dans laquelle baigne sa tragique héroïne principale, mais il aurait fallu faire le choix de l'indécision. C'est-à-dire prolonger formellement l'indécision et l'assumer, la rendre visible. A trop jouer de la subtilité, Trier réussit à embrouiller les uns et les autres : se moque-t-il de son héroïne ou l'aime-t-il sincèrement ? Veut-il s'inscrire dans une veine naturaliste ou fantasque ? Répondre à ces questions en disant « les deux

en même temps » paraît malhonnête, tant le dispositif qu'il met en place veut asseoir une virtuosité et un « je sais faire » qui étourdit plus qu'il ne fascine.

Audiard ne nous prend jamais pour des cons. Le contrat est clair : suivons avec fougue et sans retenue ces personnages, voyons ce qu'il peut en sortir. Trier, lui, fait le malin. Il se gargarise d'une ambiguïté dont on ne sait jamais si ironie ou pseudo-sincérité doit en sortir. Dans *Les Olympiades*, pas de posture, que de la sincérité. Ce sont des personnages qui parlent entre eux, ce sont des personnages qu'Audiard aime autant qu'il se moque d'eux, dans une veine rohmérienne que l'intéressé ne renie pas, proposant une sorte d'anti *Ma nuit chez Maud* : ici, les personnages baisent au lieu de parler ! Le traitement du sexe est d'ailleurs révélateur du choix de défendre *Les Olympiades* contre *Julie en 12 chapitres*. Le premier les montre, plusieurs fois, de plusieurs manières, toujours avec des rapports de force en perpétuelle évolution, qui s'inversent, qui font vivre le désir et la moiteur des corps. Comme exemple, rappelons le « c'est moi qui fais » de Nora, ou l'échange entre Camille et Nora, lorsque cette dernière lui demande de la prendre en levrette, avant de renoncer devant l'insistance bienveillante de son compagnon

inquiet. Au contraire, le second les occulte. Trier filme vaguement un coït après s'être effacé derrière un article sur la fellation que Julie-la-bourgeoise écrit, peut-être par désœuvrement, peut-être par subversion, ou peut-être même par naïveté ? Un peu des trois. Comme toujours, le cinéaste n'y accorde que peu d'importance. Il ne s'attarde jamais dans le temps long. Les rapports entre ses personnages, qui pourraient parler des tourments de la jeunesse, ne l'intéressent pas. Non, puisque Trier est intéressé par la grande question de la séparation de l'auteur et de l'artiste ! Où est passé le concret ? Où sont passées les scènes de sexe, les vraies, celles où tout se joue, où tout est soupiré, exhalé, grogné ; celles qui nous rendent « tarés, complètement tarés » ? Elles sont chez Émilie, dans le 13ème arrondissement.

Merci, donc, aux *Olympiades*, de parler de nous, de nos désirs, de nos hésitations sexuelles, de nos contradictions, de nos maladroitures... D'en rire pour de vrai, de nous dire que ce n'est pas grave. Sans doute Léa Mysius y est pour quelque chose, née en 1989 et coscénariste du film, merci à elle aussi. Merci de nous libérer de l'amertume (et non pas de la mélancolie) dans laquelle se complait Joachim Trier le bourgeois paresseux et

opportuniste. Merci de nous rendre notre liberté et de nous aimer pour de vrai, nous les jeunes dont on dresse et tire le portrait, nous

laissant trop rarement la possibilité de le faire par nous-mêmes.

# Entretien avec Vincent Le Port et Dimitri Doré

Au sujet de *Bruno Reidal*, sorti le 23 mars 2022

Entretien réalisé à Paris le 9 février 2022

Propos recueillis par Nicolas Moreno et Grégoire Benoist-Grandmaison

Ce n'est jamais naturel de commencer un entretien par une question simple, claire et logique. Selon nous, l'exercice est réussi lorsqu'il laisse la place à la discussion ; qu'il n'y a plus d'interviewer et d'interviewé, mais simplement des passionnés, qui discutent de ce qui les anime. Grégoire et Nicolas, co-rédacteurs en chefs de *Tsounami*, ont tenté le coup avec Vincent Le Port, réalisateur de *Bruno Reidal*, et Dimitri Doré, acteur dans le rôle-titre.

**Encore en aparté et au moment de lancer l'enregistrement, nous attrapons cette bribe de discussion.**

Grégoire : Comme Bruno Reidal parle de masturbation en voix-off, même si l'on ne le voit pas souvent à l'acte, la sensation est amplifiée...

Vincent : Oui oui, ça donne un effet redondant... mais c'est un film de branleur hein !

**Et puis l'entretien commence.**

Nicolas : Nous avons vu le film à l'Étrange Festival. Je l'ai vu à l'avant-première. Je me souviens de ce qu'avait dit le président du Festival à propos de ton film, qu'en tant que programmateur voué à voir beaucoup de films, le tien était un rendez-vous avec la grâce. J'ai complètement partagé son avis, contrairement

à Grégoire, qui a quelques réserves. Le film est grand, d'abord parce qu'il reste dans la mémoire. C'est peut-être sa plus grande qualité : on s'en rappellera.

Vincent : Un prof de ciné m'a dit « il faut toujours se rappeler du premier et du dernier plan d'un film ».

Nicolas (*rires*) : Pour ma part, je ne me rappelle pas spécifiquement de ces deux plans, pour Bruno Reidal. Nous réalisons cet entretien la veille de la parution du numéro 5 de *Tsunami*, qui s'intitule « Retour aux sources ». On trouvait ça intéressant de parler de ce terme avec vous, car nous avons fait ce numéro dans le but de décloisonner nos esprits, de parler d'autres choses, d'autres espaces. Mais ça a pris un virage personnel. Nous ne venons pas de Paris et ce sujet nous a ramené à notre jeunesse « provinciale ». Est-ce que ce terme vous inspire quelque chose, d'autant plus par rapport à votre film ?

Vincent : J'ai tourné seulement deux films à Paris. Mais la plupart des films... Je les ai tournés en Argentine dans la cordillère des Andes, au Maroc, souvent en Bretagne... donc c'est plutôt tourner à Paris qui est bizarre. Avec *Bruno Reidal*, je ne me pose pas de

question : c'est une histoire vraie qui s'est passée dans le Cantal, on tourne ça dans le Cantal, même si je ne viens pas de là. Moi, quand j'entends « retour aux sources », ça m'inspire un retour à la source du cinéma, un truc plus classique, épuré, primitif. Essayer de travailler le silence, aller vers un cinéma primitif.

Grégoire : C'est un des premiers éléments qu'on remarque dans le film : les plans fixes et les silences. Ça fait du bien !

Nicolas : C'est un point sur lequel on s'est battu d'ailleurs, avec Grégoire, les silences et la voix-off... Est-ce qu'elle amplifie ou rabaisse le propos du film ? Utiliser à fond une voix-off dans ce film, comme vous le faites, encore merci.

Grégoire : A propos des plans fixes, comment vous positionnez-vous par rapport à cette omniprésence de la caméra à l'épaule ? À un certain stade de leur carrière, certains réalisateurs disent ne plus regarder de films. Vous en êtes arrivé à ce stade ?

Vincent : Non je regarde plein de films encore ! Et pour la caméra à l'épaule, je n'ai pas de soucis avec. Je pense aux films que j'ai aimé

récemment, même aux séries. Vous avez vu *Arrested Development* par exemple ? C'est du chef d'œuvre, et c'est que de la caméra à l'épaule, du zoom. Ce qui m'énerve avec la caméra à l'épaule, c'est quand c'est une sorte de fainéantise de réalisateurs qui veulent simplement filmer, et qui veulent traiter avec « une certaine justesse ».

Grégoire : Uzal et Bégaudeau en parlent dans le dernier *Cahiers du cinéma* justement, on te rejoint.

Vincent : Ah, je ne l'ai pas encore lu. Après, la caméra-épaule peut être géniale, si on prend des cinéastes comme Andrea Arnold ou Claire Denis par exemple !

Nicolas : Quelque chose m'intéresse dans ton film. On a tendance à dire que l'auteur met toute son âme dans le premier long-métrage. Je trouve donc ça étonnant d'adapter un tel fait divers, et je me demande... Quelle part de ta personne y retrouve-t-on dedans ? Tu disais à l'Étrange avoir adapté cette histoire parce que tu l'as découverte dans un livre étant petit, et qu'elle n'a cessé de t'intriguer depuis. Ça ne me satisfait pas comme réponse, je n'arrive pas à imaginer que d'une simple histoire, tu te dises que tu en feras ton premier long !

Vincent : Je n'ai jamais fait de film autobiographique, ni de film qui parle de ma vie. Ça ne m'intéresse pas, je pense que ma vie n'est pas assez intéressante. Ce qui m'intéresse au cinéma, c'est filmer l'autre, quand il devient un reflet, quand la main droite devient la main gauche. Dans tous mes films, je pense que j'ai essayé de filmer des gens qui sont comme moi, mais qui sont un peu ce que j'aurais pu être. Et quand je lis Bruno, je me dis que j'aurais pu être lui...

Nicolas : Né dans d'autres circonstances, né ailleurs et à un autre endroit ?

Vincent : Oui ! Dans son rapport à la scolarité, la masturbation... ça va a priori. Mais surtout sur la difficulté à communiquer et exprimer ce qu'on a au fond de soi. Quand je lis Bruno, c'est ça fois 1000. Je reconnais une base commune, et si je ne la reconnaissais pas, je n'aurais pas fait le film.

Nicolas : Justement, le film a été présenté à l'Étrange Festival, et je trouve que c'est le nom de festival qui ressemble le moins à ton film. C'est ce que j'ai adoré : qu'une chose aussi glauque soit autant rationalisée et normalisée, et donc qu'on puisse s'y projeter. On se dit que ce mec n'a rien à voir avec nous, et

puis... on l'écoute, et oui, finalement... Il aurait peut-être dû être présenté au « Normal Festival » !

Dimitri : Oui, c'est vrai tu as raison !

Vincent : C'est tout le travail qu'on a essayé de faire aussi, notamment avec la voix de Dimitri. La voix ne va pas dans des extrêmes exubérants de psychopathe, mais au contraire, nous avons fait en sorte qu'elle soit un peu naïve, enfantine, innocente, monotone...

Dimitri : Dorothée quoi.

Vincent : Non mais il y a un truc comme ça. C'est un petit garçon qui te raconte sa vie et puis il raconte les trucs les plus tarés et les plus violents... et la forme reste classique. Vous connaissez *Schizophrenia* (Gerald Kargl, 1983, *ndlr*) ? C'est un chef-d'œuvre, on suit un psychopathe avec une caméra où tout devient flou et déformé. C'est brillant. Mais avec Bruno Reidal, on est dans un truc très sage et c'était l'idée. Ce n'est pas un monstre à observer, il nous raconte un truc à l'oreille, et c'est normal. Et puis quand le meurtre arrive, tu te dis que putain, non, c'est pas si normal, c'est de ça dont il parlait.

Grégoire : Sur les films de tueur en série, j'imagine qu'à peu près au moment où tu écris le film sort *The House That Jack Built* (Lars von Trier, 2018 *ndlr*), et j'imagine que tu l'as vu.

Vincent : Ouais ouais.

Grégoire : Et c'est une sorte d'anti Bruno Reidal, car pour le coup, il n'y a pas du tout de normalité là-dedans.

Dimitri : Je comprends que ça t'ait fait penser à ce film.

Vincent : Justement, alors que j'aimais moins les derniers Lars von Trier, celui-ci je l'ai beaucoup aimé.

Nicolas : Même toi Dimitri, comment as-tu intégré cette normalité qu'on questionne ? As-tu senti même dans le scénario quelque chose qui pourrait tendre vers le naturalisme ?

Dimitri : Oui, tout à fait. J'ai lu le scénario et tout était déjà écrit dans les didascalies. C'était vraiment une relecture de ses mémoires, avec un Bruno Reidal troublant, tremblant, assez bon observateur, fin psychologue, qui peut être maladroit, jaloux et égoïste, sournois



aussi... mais par contre, ce n'est pas du tout un simulateur, il a une sensibilité à fleur de peau. Bruno ne veut pas être otage de sa condition, il n'aime pas du tout sa classe sociale, et c'est pour ça qu'il va au séminaire. Il essaie comme un héros de se battre contre lui-même. Il avait un désir d'approbation, de domination, d'orgueil, de vanité. C'est un anti-héros par excellence.

Nicolas : Il est encore plus un anti-héros dans le sens où la normalité rejoint la vérité : il ne se ment jamais à lui-même, c'est une histoire sans artifices.

Dimitri : On appelle fou quelqu'un qui n'arrive pas à communiquer une vérité. Lui est très lucide. Quand il lui arrive quelque chose, il le consigne sur son carnet, avec sa main et un stylo plume, et il essaie de détailler au maximum. Il y aura même un mimétisme, une évolution au cours du remplissage des carnets, où le style sera de plus en plus lyrique, il développera un vocabulaire scientifique à force d'écouter les trois médecins autour de lui. Pour mon interprétation, j'ai vraiment joué avec la nature humaine, la métamorphose. C'était un exercice de décentrage, la capacité de se mettre à la place de quelqu'un d'autre, pour ne pas vivre ce qu'il a vécu mais essayer

de composer, l'imiter par le corps, l'écriture de ses carnets. On a travaillé avec Arnaud Lucas (chef décorateur), Didier Pons (accessoiriste plateau) et Louis Tardivier qui a réillustré les dossiers de Bruno Reidal. On a fait des plans d'insert pour que je réécrive de ma main les carnets de ce criminel. C'était un travail de composition à l'inverse de ce que je fais dans la vie, et même au théâtre.

Nicolas : Tu viens du théâtre à l'origine ?

Dimitri : Oui, j'ai commencé par le théâtre avec Jonathan Capdevielle notamment, une adaptation du livre *Un crime* de Bernanos, un curé qui arrive dans un village bizarre et on comprend que c'est une femme sous la soutane, puis vient une histoire d'héritage... Je jouais un enfant de cœur. Et là on a joué *Rémi sans famille*.

Nicolas : Mais ce bagage théâtral, ça n'a pas été un poids pour interpréter Bruno Reidal ?

Dimitri : Non, c'est la continuité de mon travail. Vincent m'a beaucoup apporté dans la direction d'acteur : comment apprivoiser la caméra qui te scanne, qui fait une échographie, qui te révèle... je pense que c'est comme en radio, il ne faut pas en faire trop, et laisser le

naturel agir à travers une composition d'un personnage qu'on a préparé en amont et dans le détail. C'est jouer avec le cœur et les sentiments, mais en connaissant le passé et l'avenir du personnage, ses espoirs, ses craintes, ses qualités et ses défauts.

Nicolas : Toi Vincent, tu semblais dubitatif ?

Vincent : Par rapport à la vérité dont vous parliez, la normalité et la banalité qu'il renvoie, c'est quand même un mensonge par omission. Il cache aux autres sa nature profonde, et pendant toute sa vie, il la canalise au fond de lui. Si on faisait le même film sans la voix off, qu'est-ce que ça donnerait ? On verrait un petit gamin taciturne, solitaire, mais on n'envisagerait jamais ce qu'il a en tête.

Nicolas : Il y a peut-être un contrat tacite passé entre Bruno Reidal et le spectateur...

Vincent : Oui c'est ça, et le film est l'espace où il se révèle enfin pour la première fois aux yeux du monde.

Dimitri : Il ne ment pas mais il se trompe. Et donc il se met à nu.

Vincent : Ça me fait penser qu'on n'a pas tant essayé de jouer avec ton interprétation face au médecin et au passé par exemple. On aurait pu y penser.

Grégoire ; J'aurais trouvé intéressant que la voix-off raconte tout autre chose que ce que la caméra donnait à voir. Il y avait un peu de ça au départ, et puis rapidement, dans la suite du film, elle souligne plus qu'elle n'apporte un contrepied. Était-ce volontaire ?

Vincent : Je voulais qu'à beaucoup d'endroits, l'image n'illustre pas mais soit en accord, pour ne pas remettre en question la véracité du témoignage et la sincérité de Bruno. C'était important pour qu'on ne pense pas qu'il soit un Keyser Söze à la fin du film... Il est honnête. Je préférerais donc travailler sur de micro décalages, parfois collés. Par exemple, il y a une scène où on voit un couteau, et il dit qu'il était dans la cour en train d'aiguiser un couteau. Pourquoi laisser cette voix-off ? Elle ne sert à rien ! Et bien moi je trouve que c'est pas mal, ça crée quelque chose de l'ordre de la fatalité, ça a eu lieu, et on ne pourra rien y changer. On est bloqués là-dedans. Et malgré tout, il y a de légers décalages à quelques endroits, comme pour la scène du meurtre où le petit tombe par terre et dit « *Arrête Bruno,*

*tu es fou* », et Bruno dit en voix-off « *Arrête Reidal, j'ai mal au cou* ». On voit qu'il romantise un peu sa vie.

Nicolas : Je pense qu'on t'a beaucoup parlé de cela en interview, mais le travail sur la voix est époustouflant. C'était l'idée casse-gueule par excellence, et cela fonctionne à la perfection. Tu as travaillé comment ?

Dimitri : C'est de cela dont j'avais le plus peur sur le tournage. Cet accent est davantage le marqueur d'une époque que d'un territoire ou d'une région. De cette voix-off, on a essayé de ne pas en faire un narrateur impartial non plus.

Nicolas : Intuitivement, j'aurais dit que c'est le vocabulaire qui marque l'époque ?

Vincent : Je trouve que c'est un accent un peu bordélique. On avait fait un long casting sauvage avec ma directrice de casting. Et on avait 200 vidéos de jeunes du Cantal et de l'Aveyron. 95% des rôles sont tenus par des non-professionnels qui n'ont jamais joué au théâtre. Dimitri avait quand même cette base de jeune avec un accent du coin. À la fin du casting pour Bruno Reidal, il restait Dimitri et Tino Vigier, l'acteur qui interprète Blondel, qui pour le coup, a un vrai accent aveyronnais

prononcé. Dimitri a beaucoup étudié l'accent de Tino par les vidéos, en essayant de l'atténuer pour que ça ne devienne pas du...

Dimitri : Fernandel !

Vincent : Oui voilà. Mais ça reste quand même un accent un peu inventé, qui retranscrit peu du territoire, un peu de l'époque, et aussi, la classe sociale. C'était ultra-important que Dimitri travaille cela.

Grégoire : As-tu le retour son sur le tournage ? Je sais que certains réalisateurs le boudent...

Vincent : Je l'avais. Et pour l'accent pendant le tournage, Dimitri sentait parfois qu'il le perdait ou qu'il le prononçait de trop, donc il y avait la scripte et l'assistant-réal, ou même le chef op' et moi-même, qui étions garants de l'accent.

Dimitri : Je demandais même au perchman « ça va l'accent, je l'ai toujours ? »

Vincent : Pour moi, l'accent était un artifice, comme la gestuelle de l'épaule, du corps...

Dimitri : C'était une réelle composition. C'est super excitant à 24 pîges d'avoir un tel rôle.

C'est le pied d'incarner une personne qui m'a touché dès la lecture du scénario.

### **Dimitri réfléchit un instant.**

Dimitri : Le retour aux sources dont vous parliez tout à l'heure pour votre prochain numéro me fait plus penser au monde dans lequel on était enfant, qui n'a rien à voir avec le monde dans lequel on est en tant qu'adultes. Moi ça a vraiment été le théâtre avant de vouloir être prof. Quand j'étais gamin, j'adorais me déguiser, c'est-à-dire que j'avais toujours une attirance dans mes jeux pour être ce que je n'étais pas. J'imitais mes professeurs, leur écriture, j'adorais les Vamps, Élie Kakou, Muriel Robin, Pierre Palmade, Sylvie Joly...

Grégoire : C'est pour cela que tu associes l'imitation au retour aux sources ?

Dimitri : Voilà. Imiter ce n'est pas symboliser mais révéler quelque chose d'une personne qui t'a touché à un endroit à un moment donné. Ce n'est pas recopier comme un buvard, c'est recréer quelque chose comme Louis de Funès le faisait avec sa mère qui était pingre avec l'argent et qu'il reprend dans *La Folie des grandeurs*, ou Victor Hugo qui fait du

Chateaubriand au début de sa carrière d'écrivain.

Nicolas : Et puis dans l'imitation se joue aussi une construction de soi. Si tu imites Élie Kakou plutôt qu'un autre humoriste, tu commences à dire quelque chose de toi-même ?

Dimitri : Il y a une fabrication de physionomie délibérément construite, une sorte de conviction créatrice dans l'affirmation, de faciès, ou d'autres choses comme ça. Et je pense que pour le thème de retour aux sources, ce personnage, ce premier rôle au cinéma, j'y retrouve des outils que j'avais en étant gamin et que j'ai remis au service de mon métier.

Nicolas : Mais à propos de ta voix dans le film, je trouve que l'une des plus grandes scènes du film est celle de ton arrestation. De mémoire, tu dis en voix-off que même si tu es celui qui subira la sentence, tu as de la pitié pour tous ces gens qui sont incapables de s'insérer dans ta psyché, d'essayer de te comprendre. Tu n'as fait que te débattre contre toi-même. Et ce qui est fort selon moi, c'est que même après une scène de meurtre, tu touches à un certain universel, à travers l'incompréhension, que je trouve fascinant.

Dimitri : Merci. Ses mémoires, c'est son témoignage, et son témoignage, c'est sa vérité. C'est la vérité de Bruno.

Vincent : Il y a quelque chose à ne pas oublier dans cette scène, même si ce que tu dis est très juste. Il y a ce truc où Bruno à la fin dit « Pardonnez-moi, mon Dieu, et pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font ». C'est une phrase de Jésus quand même. Donc le mec se prend pour Jésus. Sa sincérité l'amène à dire que personne ne le comprend et que c'est lui qui est à plaindre. J'entre en empathie avec lui alors qu'il y a la tête du gamin à côté. Mais par contre, quand il se prend pour Jésus, je me dis qu'il se fout de ma gueule en fait !

Grégoire : Et est-ce que tu penses qu'à ce moment-là, Bruno est conscient de réutiliser les paroles de Jésus ?

Vincent : Et bien c'est un bon élève. Et je pense qu'à plein d'endroits, ça claque bien quoi. À un moment, je trouve qu'il devient écrivain : plus il écrit, plus il trouve son style, plus il devient un écrivain, et après, je ne sais pas...

Nicolas : Bruno est intelligent dans le sens où il comprend très bien ce qui se joue face aux

médecins, et il assimile même leur vocabulaire. On peut imaginer qu'il nous la fait à l'envers, qu'à la fin, il s'imagine en Jésus, en grand sacrifié, dans le but de se faire pardonner. Sauf que le vrai croyant sait que ça ne marche pas comme ça : tu ne deviens pas une figure christique si facilement.

Vincent : Il ne faut quand même pas oublier que c'est un sociopathe, ou psychopathe, je n'ai jamais vraiment trouvé le terme... mais il n'a certainement pas d'empathie pour sa victime. Il n'est pas dans le même système émotif et relationnel que le commun des mortels. Peut-être qu'il est sincère et qu'il se dit « pardonnez-leur » en y croyant... je n'en sais rien, et c'est pour cela que ça m'intéresse.

Grégoire : Je pense que si cette fin peut être aussi géniale, c'est précisément parce que vous ne le savez pas. Il y a une tendance qui sacralise un scénario qui boucle tous les arcs dans le dernier tiers du film. Julia Ducournau dans *Grave* par exemple, qui a un début, une fin, une belle construction, et où tout se répond. Alors que dans *Bruno Reidal*, pas du tout. On part d'un début, on va vers une fin qui ne se ferme pas, peut-être parce que toi-même tu ne savais pas tout.

Vincent : Et puis le personnage est très riche, insaisissable, on le voit dans beaucoup de scènes. Celle du cochon par exemple : tu penses que le gamin attiré par le sang va vouloir regarder le sang... et il se barre en courant.

Grégoire : Le mauvais cinéaste lui aurait enlevé toutes ces facettes justement. Toi, tu n'as pas cherché de réponse...

Vincent : Je voulais que tout soit très clair et limpide, qu'il fasse sa confession, qu'on voit tout et qu'il n'y ait pas de hors-champ. Et pourtant à la fin, tout est clair, mais on reste dans une sorte de nébuleuse qui laisse beaucoup de questions en suspens. Et les spectateurs à la fin de la séance viennent me parler, tentent de m'expliquer la cause du crime : la religion, la mère..

Grégoire : Et cela te fait plaisir ?

Vincent : Oui, je trouve ça assez beau les fins ouvertes. Enfin là, la fin est complètement fermée dans ce qu'on voit à l'écran, mais sans vraiment l'être.

Nicolas : Ce que dit Grégoire me fait penser à l'un des combats que l'on mène à *Tsunami*,

contre le cinéma de la représentation. Ici, vous parlez de viol, d'homosexualité, de religion, et cela aurait pu tomber dans un plaidoyer en faveur de la diversité. Nous, on ne veut pas de la représentation mais de la présentation. Et dans ce film, vous avez des sujets, et ils ne deviennent jamais sujet à représentation, et en ce sens, ils parlent mieux d'homosexualité. C'est un constat que vous partagez ?

Vincent : Tu parles d'homosexualité, mais je ne suis même pas sûr qu'il le soit. Il ne le conceptualise pas, il ne l'envisage pas comme une possibilité.

Dimitri : C'est à peine si ça existe, et puis on ne lui a jamais dit je t'aime à ce Bruno...

Vincent : Une spectatrice a répondu ça, qu'elle n'avait jamais dit « je t'aime » à ses filles et qu'elles allaient très bien. Elle était du côté de la mère. Il y a tout un truc sur l'homosexualité du côté de Blondel, où tu te dis qu'il l'aime... mais il ne faut pas oublier qu'il parle de lui dans l'espoir de lui défoncer la gueule, lui labourer le visage avec un couteau. Donc est-ce que ça c'est de l'homosexualité ?

Dimitri : C'est une dégénérescence héréditaire, on l'a diagnostiqué sadique sanguin

congénital, et ça viendrait de l'héritage, des parents qui buvaient... beau titre !

Vincent (*rires*) : La famille ne l'a pas aidé, mais de là à parler d'hérédité...

Nicolas : Remarquez, dans le cinéma-sujet, on ne l'avait pas le film sur le sadique sanguin congénital ! Par contre, j'ai remarqué que la tension dans ton film se concentrait dans les scènes, à l'école notamment, où tu filmes la nuque du premier de la classe, qui est aussi plus élevé socialement que Bruno Reidal. Il s'y concentre un fétiche qui en devient sexuel, qui l'excite pour beaucoup de raisons, au point d'avoir envie de la lui briser. Comment as-tu travaillé cet aspect du film ?

Vincent : C'était un travail avec la coiffeuse, de mettre en valeur la nuque, discrètement, et au final, on retrouve la nuque d'un prisonnier également en prison, que Bruno regarde. On a fait un casting de nuques pour le rôle !

Nicolas : Et c'était dans les carnets de Bruno ou c'était une idée de scénario ?

Vincent (*hésite*) : Non, c'était une idée de mise en scène, comme le film tourne autour d'une décapitation, tout simplement. Et puis ce n'est

pas le cou, c'est la nuque, comme Bruno est derrière, observateur, un peu lâche.

Nicolas : Et toi Dimitri, d'observer ces nuques, quel effet cela t'a fait ?

Dimitri : Alors je ne voyais rien, on m'enlevait mes lentilles, comme James Dean, je ne voyais absolument rien, je l'imaginai juste, vu que je suis myope...

Nicolas : Avec Grégoire, nous n'étions pas d'accord par rapport à la force de ce film, car je trouve personnellement qu'en partant d'un fait divers, on sent un scénario parfaitement mené et tenu.

Grégoire : Ce qui m'avait déçu, c'était l'angle d'attaque de ce scénario parfaitement mené, à savoir de suivre les pulsions de cette personne, là où j'aurais aimé plus d'extériorité, voir et creuser ce qui venait de la famille, de l'entourage.

Vincent : Le scénario était plus ample à l'origine, avec davantage de personnages secondaires, de petites histoires qui n'influençaient pas spécialement le récit principal. La première version du film faisait

2h30, et il y avait plus de contexte sur la famille.

Dimitri : À l'origine, Bruno Reidal est tombé d'une échelle de 5m40 quand il était petit par exemple, ça a cogné fort... Il y avait pas mal d'accumulations.

Vincent : Donc on s'est concentrés, on est allé à l'os, pour ne pas trop développer les seconds rôles, car ce n'est pas eux le sujet. On s'est dit que la vie à mettre dans le film devait de la complexité de Bruno, et pas de seconds rôles ou de petits moments de vie spontanée. Et parfois je le regrette, je me dis qu'il manque un peu de Pialat dans le film.

Grégoire : Et donc aussi d'improvisation ?

Vincent : Un peu, avec la mère. Quand elle gueule par exemple. Elle n'arrivait pas à apprendre des textes, donc je lui ai dit de gueuler plus simplement sur sa fille. Mais on a improvisé avant le film, parce qu'on a dû aller vite au moment du tournage. On a beaucoup répété avant.

Nicolas : Le scénario amplifie sans réduire le film en se concentrant uniquement sur Bruno, à mon sens.

Vincent : Clairement, et c'est un dosage. Sur la mère, par exemple, on avait beaucoup plus de séquences avec elle et sa violence, sa dureté. Mais au montage, à la fin du film, on avait tendance à trop se dire que c'était de sa faute. Pareil pour le cochon. Et comme ça, on a réduit, pour trouver un juste équilibre. Ce serait trop facile de trouver un seul déterminisme à Bruno.

Nicolas : Donc cette étape arrive au montage ? Intuitivement, je l'aurais imaginée au scénario. Et je me demandais même si tu ne t'étais pas inspiré de films de fiction, d'enquêtes, voire de films noirs, pour cette idée de scénario très bien construit.

Vincent : Non, pas vraiment. Même au tournage, dans la mise en scène, on se focalise sur lui. Il y a une scène de repas où quelqu'un parle, et on zoome sur lui, on ne fait pas de plan large pour savoir qui parle. Et parfois, quand il faut filmer les gens, au séminaire où il y a une photo de classe, on fait plein de portraits, parce que Bruno les a en tête. Pour qu'on se demande s'il est renfermé sur lui-même ou ouvert sur les autres, pour épouser son ressenti.



**D'autres bribes sont échangées, mais cela fait une heure et demi que nous discutons ensemble et il se fait tard. Nous arrêtons l'enregistreur. Rien de solennel pour clôturer notre échange. L'entretien s'arrête comme il a commencé : dans une discussion joyeuse sans véritable début, sans véritable fin.**

# L'ÉTRANGE FESTIVAL

## Le chevalier n'avait qu'une couille

*Prisoners of the Ghostland*, de Sono Sion sorti en 2022

Par Nicolas Moreno

**L**e nouveau film de Sion Sono était peut-être l'une des plus grandes attentes des festivaliers de l'*Étrange*, tant public que critique. Et pour cause : promesse d'un Nicolas Cage survolté, Sofia Boutella au casting, une première bande annonce façon dynamite, une production internationale relocalisée au Japon pour que le réalisateur puisse venir à bout de ses envies. Comment une si grande attente de cinéma a-t-elle pu virer au carnage ? Chronique d'un désastre qui a manqué de couilles.

### **L'âme sans le coeur**

En matière d'images et de réalisation, sa filmographie parle d'elle-même, à l'image du film somme(t) *Love Exposure*, course effrénée à travers les affres de l'adolescence. À cela s'ajoutent quelques qualités qui font de Sono Sion un grand réalisateur prolifique : rigueur scénaristique, ambition formelle, quelques grains de folie, une productivité foisonnante quitte à rater quelques essais. Malheureusement, dès les premières minutes, l'absence de l'auteur au scénario se fait ressentir : la scène d'ouverture est une scène de braquage suivie d'une ellipse et d'une mission donnée au protagoniste pour que sa dette envers la communauté soit remboursée. Le reste n'est

que succession de situations prétendantes au titre de revisite du film d'action classique, perdantes toutefois tant le rythme lent peine à signifier ou faire part de quoi que ce soit. Pourquoi nous présenter un univers aussi minutieusement décoré, que ce soit dans la communauté ou dans le *Ghostland*, pour ne jamais l'explorer, ni même l'exploiter ? L'urbanisme traditionnel japonais se mêle bien aux tons vifs et post-apocalyptiques, presque teintés de l'imaginaire du jeu vidéo. Mais où est passé le scénario ?

Sans véritable explication, Nicolas Cage accomplit passivement ce pour quoi son personnage a été inventé. La critique en devient laborieuse et inconfortable tant il est difficile d'identifier ne serait-ce qu'une vaine tentative de la part du réalisateur, s'étant visiblement attelé à l'exercice d'un film avec un élément déclencheur dénué de toute péripétie. À la rigueur, l'exercice de style pouvait être défendu... à condition de ne pas être involontaire. Il reste un maigre lot de consolation pour se rappeler que Sion Sono est derrière les manettes : une scène d'action finale en demi hommage au jeu de combat 1v1 beaucoup trop tardive ainsi que le jeu avec la combinaison de Cage, dotée d'explosifs à déclenchement automatique si la fille n'est pas

récupérée à temps, mais aussi en cas de violence physique ou attirance sexuelle pour la victime. Par un malentendu, ce qui devait arriver arriva et notre héros perd un testicule, la récupère, et hurle son deuil, et nous avec celui de la qualité japonaise.

### **Impardonnable**

L'échec artistique objectif de cette œuvre est d'autant plus grinçant que pour un film raté, celui-ci n'a même pas la décence d'être un cas d'étude intéressant : un film raté vaut mieux qu'un film moyen qui vaut lui-même mieux qu'un K.O. cinématographique. Chaque scène hurle son manque d'ambition : des décors du *Ghostland* tel que les muettes recouvertes de peau de mannequin (intrigantes mais jamais développées) ou encore l'arc narratif revenant sur l'origine de cette terre radioactive, sorte de pansement finement déposé sur une hémorragie interne. Le film manque peut-être de radicalité, ce à quoi nous avait habitué le réalisateur, avec des films comme *Antiporno*, *Suicide Club* ou encore *Tokyo Tribe*, remettant en cause les lignes morales japonaises, sur le plan sexuel, le rapport à la mort et la violence urbaine.

Parce qu'au final, de quoi peut-on dire que *Prisoners of the Ghostland* est le sujet ?

Certains avanceront le thème de la captivité et de l'opposition de forces politiques telles que le bandit à travers Nicolas Cage, l'État rival symbolisé dans le *Ghostland* ou encore la jeunesse avec la fuite de Sofia Boutella. Mais que dire des développements apportés ? L'aveu de faiblesse se ressent partout et se rattrape nulle part, s'engouffre même lorsqu'il est pris pour pertinent de faire un rappel de flashback à propos du braquage qui ouvre le film auquel nous avons déjà assisté il y a moins d'une heure, pour expliciter une relation amicale tout à fait compréhensible. Peut-être qu'en prenant le spectateur pour un idiot en

recherche d'ego trip dans la lignée du virage que prend actuellement la carrière de Nicolas Cage, le maître Sono Sion s'est perdu dans son art en se concentrant trop sur ce que pouvait attendre le spectateur, délaissant au passage le tantinet de gravité dont nous avons besoin pour nous investir dans ce *Ghostland*. À se demander qui était enfermé dans le *Ghostland* : Sofia Boutella ? Le spectateur ? Le réalisateur lui-même, dont la production internationale aura eu raison de son habitude à réaliser de grands films ? La question reste ouverte.

## Prisonnier du passé

*Inexorable*, de Fabrice du Welz sorti en 2022

Par Nicolas Moreno

**M**arcel et Jeanne, un couple ayant fait succès respectivement dans la littérature et l'édition, retournent vivre avec leur fille dans la demeure familiale de laquelle l'épouse vient d'hériter. Le cadre à peine posé, le film se trahit en introduisant l'élément perturbateur, Gloria, la vingtaine, fraîchement débarquée dans ce coin de campagne, dont on déduit un lien secret avec le couple. Celle-ci trouve le chien de la petite, le ramène aux propriétaires, fait bonne impression, et puis rentre à l'hôtel pour se donner l'apparence d'une maltraitée, dans l'espoir d'être recueillie par le ménage. En moins de vingt minutes, l'histoire est scellée : bienvenue dans le plus classique et moins original *home invasion* du cinéma.

Quel rapport entretenir avec le passé ? Cette question traverse le film de deux manières. À

travers le personnage joué par Benoît Poelvoorde dont les antécédents mènent à l'élément déclencheur de l'intrigue, mais aussi à travers les influences esthétiques de Fabrice du Welz, tombant systématiquement dans le cache-misère plutôt que l'hommage allant de l'avant. Son septième long-métrage échoue dans l'exercice d'affranchissement du passé, et se retrouve reclus sur lui-même, incapable d'insuffler densité et profondeur aux situations mises en scène, ni même d'esquisser un propos proportionnel à la violence dont sont capables ses protagonistes. Ce fameux passé qui ne fera que remonter à la surface durant tout le film n'est jamais ambiguë ou trouble (le spectateur averti le comprendra même dès le premier quart d'heure). Un exemple : lorsque Gloria tente d'être recueillie par le couple bourgeois, le spectateur est placé dans une position omnisciente, conscient du mensonge

et de la malveillance dont elle fait preuve. Pourquoi nous donner toutes ces cartes et perdre en suspense, en intrigue ?

Autrement plus problématique, *Inexorable* s'enfonce en usant, inconsciemment peut-être, d'une histoire vue mille fois mieux ailleurs. Du licenciement de la bonne de la maison, on retiendra la perfection et le calibrage parfait du plan de la famille de *Parasite* (Bong Joon-ho, Palme d'Or de 2019), tout comme l'Histoire se rappellera du désir de revanche social du grandiose *Servant* (Joseph Losey, 1963), dont la perversité est justifiée par cette injustice politique. Nous pourrions encore citer *La Servante* (Kim Ki-young, 1960), l'un des premiers chefs-d'œuvre du cinéma sud-coréen ou de nombreux films d'horreur ayant exploité le procédé du *home invasion*. Mais ici, que retenir, que ce soit dans le scénario ou à l'image ? Deux scènes sauvent toutefois ce film : la première est un travelling arrière, guidé par Gloria, qui assoit sa victoire sur la mère du logis à travers le personnage de la fille, qui préfère la nouvelle nourrice. La seconde se passe durant l'anniversaire de la

cadette, laquelle choisit d'offrir un spectacle à ses camarades de classe... à savoir une danse sur du heavy-métal en plein décalage avec les parents propres sur eux et leur immense demeure en arrière-plan, bien que nous pourrions déplorer le vol de l'originalité de cette idée au cinéma de Bruno Dumont et son film *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc* (2017).

En définitive, *Inexorable* n'est pas un film pertinent ou même nécessaire à la cinéphilie. Il est au mieux une maladroite porte d'entrée vers un authentique cinéma de genre, comme le suggère grossièrement l'usage des couleurs criardes, pour flatter l'égo de quelques-uns qui brilleraient à voir la référence au *giallo*. Mais comment se revendiquer légitimement de ce genre cinématographique ? La forme ne suffit pas : il est nécessaire de faire avancer les lignes de fond du *giallo* vers un ailleurs, ce dernier correspondant à la patte personnelle et artistique du réalisateur. Peut-être était-ce trop demander à Fabrice du Welz que d'attendre de son film un véritable moment de cinéma.

# FESTIVAL DE DEAUVILLE

## Plaisir coupable

*Pleasure*, de Ninja Thyberg sorti en 2021

Par Nicolas Moreno

Nous en rêvions, Ninja Thyberg l'a fait : un film frontal de cinéma dédié à l'industrie du porno, qui n'a pas froid aux yeux, à l'image de son personnage principal Bella Cherry (Sofia Kappel), quittant sa timide Suède pour faire carrière à Los Angeles, voire même intégrer la prestigieuse agence pour actrices pornographiques Spiegler. La distribution étant confiée à *Jokers Films*, l'espoir d'assister à une grande œuvre politique et nuancée sur une industrie en proie à la remise en question était fondé. Verdict : un film humanisant sur l'industrie et la thématique du travail de manière générale, un manque d'audace déprimant quant à la

dimension politique de l'insertion dans le secteur pornographique.

### **Travail, *tripalium*, torture, plaisir**

Suite à un échec dans sa carrière professionnelle, Bella Cherry décide de revenir dans la course par la petite porte : elle sera la première actrice porno à réaliser directement une double pénétration anale sans jamais avoir pratiqué la sodomie auparavant. Le ton de *Pleasure*, radical comme sa protagoniste, donne à voir une véritable infiltration dans le milieu de l'industrie pornographique vidéo, mais surtout, le savoir-faire et le savoir être de ceux qui la composent. En ce sens, le film réussit complètement l'immersion dans les

conditions quotidiennes des tournages et des carrières, de la vidéo faisant office de preuve de consentement de la jeune actrice avant sa scène, dans laquelle elle montre sa carte d'identité et le journal du matin pour prouver la date, jusqu'aux « soirées pyjama » privées dans les plus belles villas de la côte où très peu respectent le dress code. Encore mieux, des scènes de vie humanisent ces travailleurs/ses, que l'on voit souvent mais que l'on ne considère que très rarement. En témoigne l'apparition de Mark Spiegler, jouant son propre rôle, recrutant ses employés à domicile, pieds nus et posés sur la table basse, tel tout grand entrepreneur ayant fait fortune en Californie.

Si le film a le mérite de mettre des visages sur ces sexes anonymes et métiers de l'ombre, son geste de réalisation propose également un regard critique sur le travail de manière générale. Plus grande qualité scénaristique du film, ce secteur est montré avec banalité et habitude : ce sont les dialogues qui précèdent la scène, le déshabillent des acteurs et la pause durant laquelle deux *performers* rappellent à la protagoniste qu'elle est en sécurité dans cette scène de sexe violent qui font le cœur du film. Cette prise de recul est agréable pour décrire les mécanismes implicites qui font la

perversité de ce milieu, que ce soit du chantage implicite (tu as le droit de partir et arrêter cette scène, mais si tu le fais, tu seras grillée pour la suite) ou la lente dévalorisation s'appliquant au soi du fait de ces professions praticables sur de courtes durées, de la vulgarité qui leur est naturellement rattachée. À ce titre, un dialogue entre les colocataires, toutes actrices pornographiques, interroge. « *Pourquoi tu fais du porno toi ?* » demande l'une d'entre elles. Celles-ci travaillent pour l'argent facile ou même parce qu'elles adorent faire l'amour. La boîte à déconstruction des préjugés est ouverte.

### **Regard féminin x néo-libéralisme**

En toute logique, un tel film ne pouvait qu'être politique. D'abord dans son rapport au visible, dans lequel il s'en tire avec les honneurs en ne se censurant que sur les scènes de pénétration, jugées à raison non nécessaires pour le propos tenu. Mais surtout, la question du regard, moral et individuel, était attendue au tournant. Si le *female gaze* suinte de toutes les scènes pornographiques, c'est en raison de la manière de filmer Bella Cherry, toujours sujet pensant du cinéma, jamais victime écervelée du système. Cette approche est admirablement insérée dans cette description de l'industrie,



elle en devient même nécessaire tant le cinéma peine à s'emparer de ce sujet. Mais aussi haut et plaisant que puisse être l'*empowerment* du personnage principal, aussi bas descend l'estime que certaines filles portent sur elles-mêmes, à cause d'une dépendance au succès et à la montée en violence des scènes qu'elles doivent tourner pour rester dans le business (« *je ne suis plus qu'une pute* » s'avoue Joy, une amie de Bella, après avoir essuyé un échec professionnel).

Une certaine relativité émane alors du long-métrage, ce dernier peine à donner une vision politique d'ensemble. Pire, les bases plutôt bien senties du regard féminin ne résistent pas au virage néo-libéral que prend le film dans une scène où la protagoniste, n'arrivant pas à se remettre de son premier échec, appelle sa

mère, celle-ci la conseillant de persévérer, car au joyeux monde du capitalisme, ceux qui se donnent les moyens sont ceux qui réussissent. Ironie de la mise en scène, elle pense que sa fille travaille dans un café, mais la morale s'applique au travail en général, quel qu'il soit. Le spectateur en viendra à se demander quelle est la différence entre montrer et démontrer au cinéma. Autrement dit, comment la réalisatrice aurait pu asseoir une critique plus ferme de l'industrie du porno ? En déculpabilisant le plaisir que prennent ces intermittents du spectacle à baiser, le geste n'est pas encore totalement accompli. Il reste à pointer du doigt et faire culpabiliser les autres, ceux qui n'hésitent pas à ouvrir les plaies et à faire croire que c'est la seule issue. Comme pour le cinéma, un autre porno est possible.