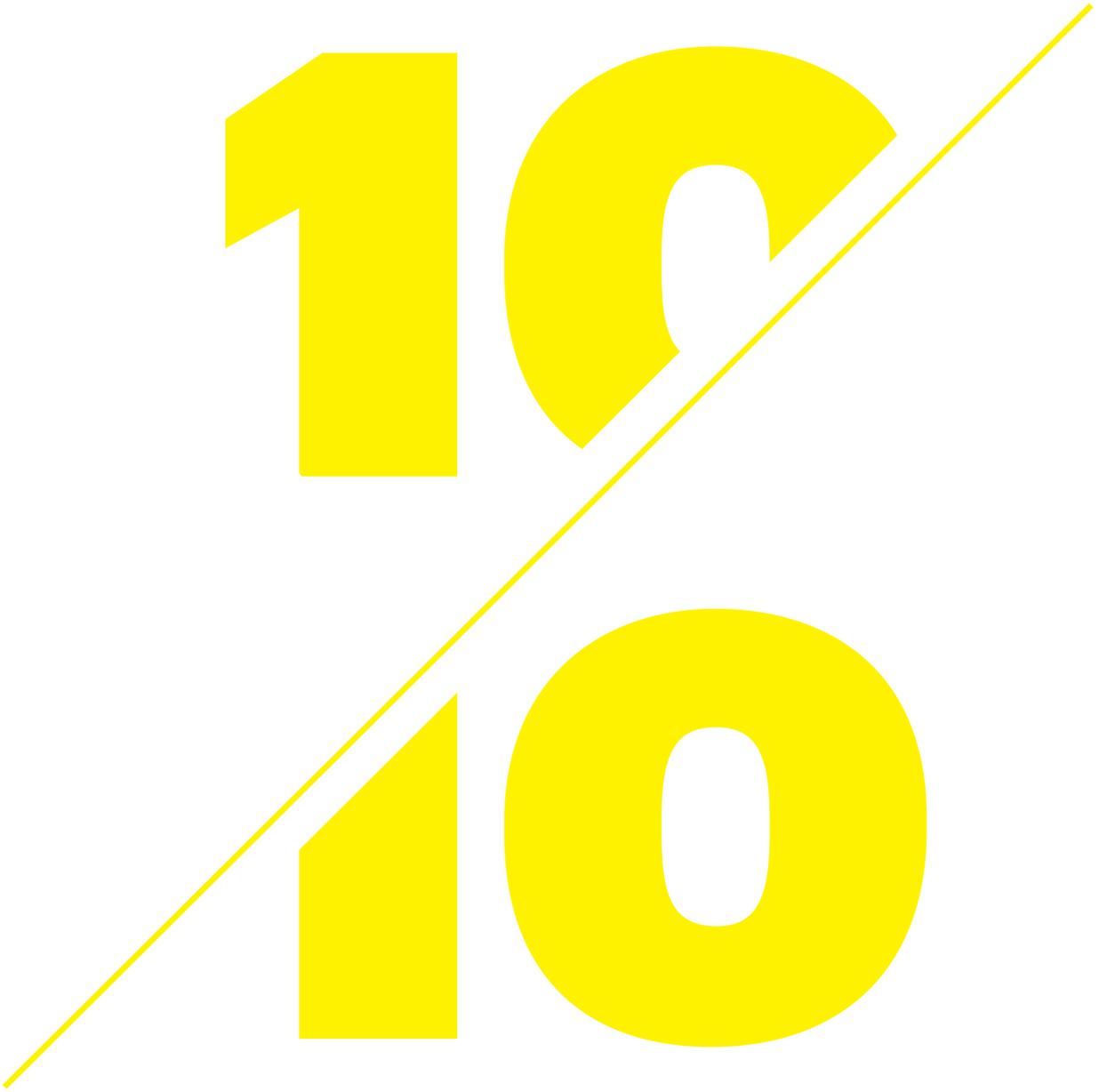


10

10



Colophon

Textes et interviews
Boyd van Hoeij
boyd@europeanfilms.net

Portraits
Fabrizio Maltese
www.fabriziomaltese.com

Conception graphique
BaseDesign
www.basedesign.com

Ont collaboré à cet ouvrage
Marc Clement (rédaction de la version française), Julien Beauvois, Mathieu De Biasio, Louis Héliot, Geneviève Kinet, Anna Knight, Emmanuelle Lambert, Ian Mundell, Rosanna O'Sullivan, Guy Trifin, Natasha Senjanovic, Thierry Vandersanden, Ariane Vaughan.

Coordination
Eric Franssen
Manager
Wallonie Bruxelles Images
Tél +32 (0)2 223 23 04
eric.franssen@wbimages.be

Coédition
Ministère de la
Communauté Française
de Belgique
Service général de
l'Audiovisuel et des
Multimédias - Centre du
Cinéma et de l'Audiovisuel
Boulevard Léopold II,
44, B-1080 Bruxelles
Tél +32 (0)2 413 35 02
Fax +32 (0)2 413 20 68
myriam.lenoble@cfwb.be
www.audiovisuel.cfwb.be

Wallonie-Bruxelles
International
Place Sainctelette, 2
B-1080 Bruxelles
Tél +32 (0)2 421 83 15/09
Fax +32 (0)2 421 87 66
a.lenoir@wbi.be
www.wbi.be/culture

Toute représentation ou reproduction, même partielle, de la présente publication, sous quelque forme que ce soit, est interdite sans autorisation préalable de l'éditeur. Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon.

© 2010 Ministère de la
Communauté Française
de Belgique/Wallonie-
Bruxelles International/
Wallonie Bruxelles Images

Imprimé par IPM Printing
Imprimé sur Furioso

Dépôt légal:
D/2010/4101/1
ISBN 2-87263-030-9
EAN 9782872630301

Avant-propos	5
Antécédents	9
Joachim Lafosse	17
Sam Garbarski	31
Dominique Abel & Fiona Gordon	45
Micha Wald	59
Fabrice du Welz	73
Bouli Lanners	85
Olivier Masset-Depasse	99
Stéphane Aubier & Vincent Patar	113
Ursula Meier	127
Nabil Ben Yadir	141
Conclusion	153
Filmographie sélective	166
Note sur les portraits	174
Note sur les auteurs	175



Avant-propos

Les décennies nous aident à dresser des bilans, dégager des tendances, tirer des perspectives.
2000 – 2010 donc !

Le cinéma belge francophone. L'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs.

Qu'ont en commun Joachim Lafosse, Bouli Lanners, Ursula Meier, Sam Garbarski, Dominique Abel et Fiona Gordon ? Quel lien entre Olivier Masset-Depasse, Fabrice du Welz, Micha Wald, Nabil Ben Yadir, Stéphane Aubier et Vincent Patar ? Un style, une trajectoire, une singularité dans le paysage cinématographique international mais aussi une convergence spatio-temporelle qui les a vus éclore juste après l'an 2000 dans une région au cœur de l'Europe.

Cette région, d'autres réalisateurs, d'autres films l'ont placée sur l'échiquier mondial du cinéma lors de la décennie précédente : *Toto le héros* (1991), *C'est arrivé près de chez vous* (1992), les frères Dardenne, Frédéric Fonteyne, *Ma vie en rose* (1997), Lucas Belvaux,...

Si ces figures tutélaires ont poursuivi leur route avec

le succès que l'on sait, leur influence majeure sur cette nouvelle génération se situe sans doute davantage dans la confiance qu'ils ont su insuffler, dans cette attitude décomplexée qui les anime, que dans une quelconque école stylistique.

Et si on a pu lier un temps le cinéma belge au courant surréaliste et au réalisme magique, on n'en trouve plus guère dans la production contemporaine que quelques traces éparses et peut-être davantage dans le processus de production artisanal de certains films.

Entre 2000 et 2010, la nouvelle génération de réalisateurs belges francophones aura accouché de drames intimes et comédies burlesques, d'épopées et fresques historiques, de thrillers et drames sociaux, de comédies et films d'horreur, de films d'anticipation ou de giallo, d'animations loufoques...

Cette diversité de genres, de couleurs et de langues – puisque la Belgique francophone accueille de nombreux réalisateurs d'origines étrangères – est paradoxalement la caractéristique qui semble le mieux définir le cinéma belge

francophone moderne. Il n'y a pas un mais des cinémas belges francophones. Une multitude d'univers dont le seul point commun est d'être chaque fois forts et singuliers.

C'est en tout cas cette diversité, à travers les personnalités et les œuvres les plus marquantes de la décennie écoulée, que nous avons voulu mettre en lumière dans cet ouvrage.

Bien sûr, comme on l'a évoqué au début, les bilans quand ils sont bien pensés doivent nous aider à envisager l'avenir et si tous les réalisateurs considérés ici préparent un nouveau projet, la décennie qui s'ouvre devrait nous réserver de nouvelles surprises.

Avec une moyenne de dix premiers films chaque année, nous avançons confiants.

Frédéric Delcor
(à gauche)
*Directeur
Centre du Cinéma
et de l'Audiovisuel*

Philippe Suinen
(à droite)
*Administrateur général
Wallonie-Bruxelles
International*

6

7

Les Barons

Simon
Konianski

Belgique
Francophone
± 4.200.000
Habitants

Ça rend
heureux

Ultranova

Belgique

Illégal

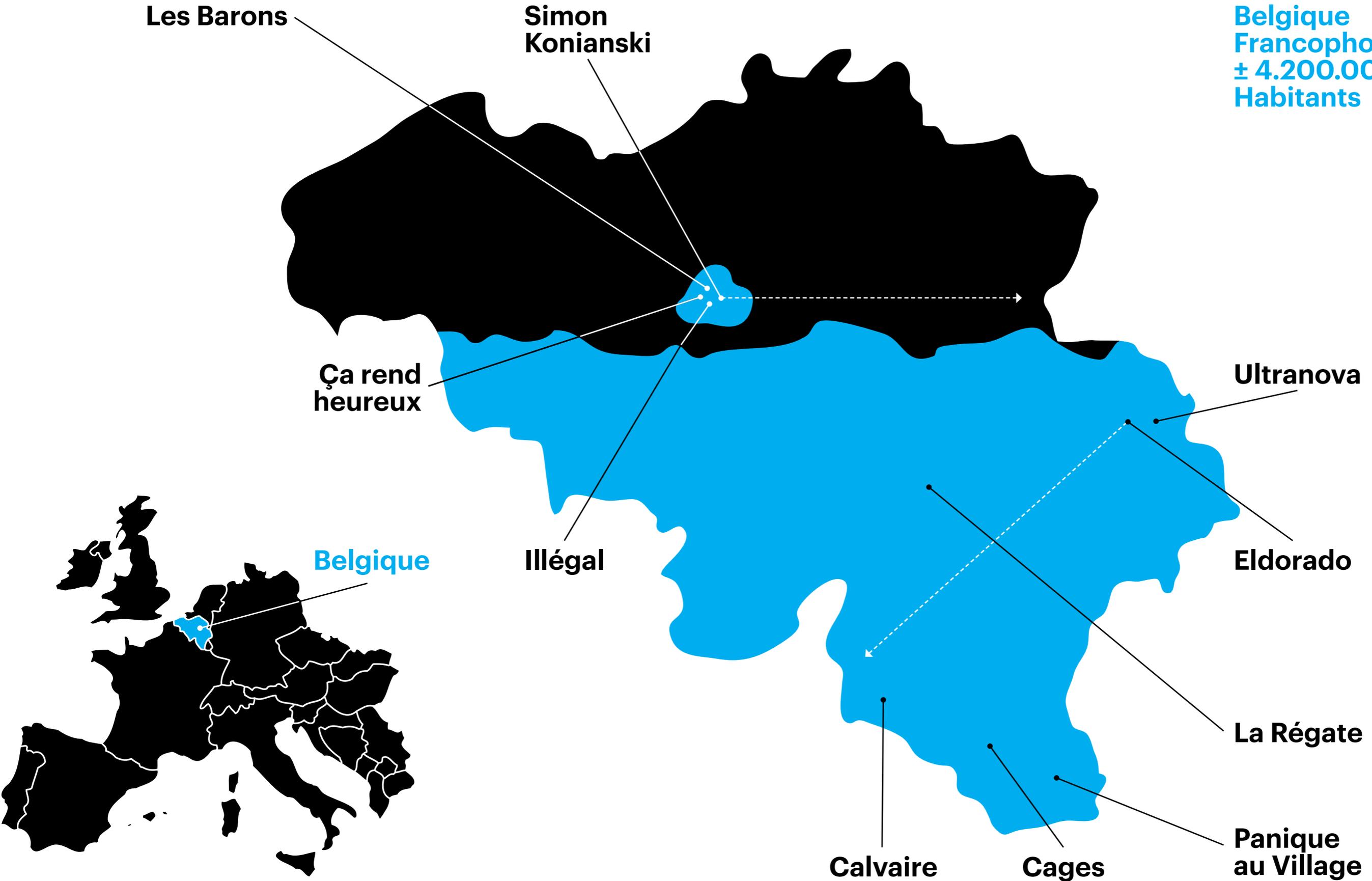
Eldorado

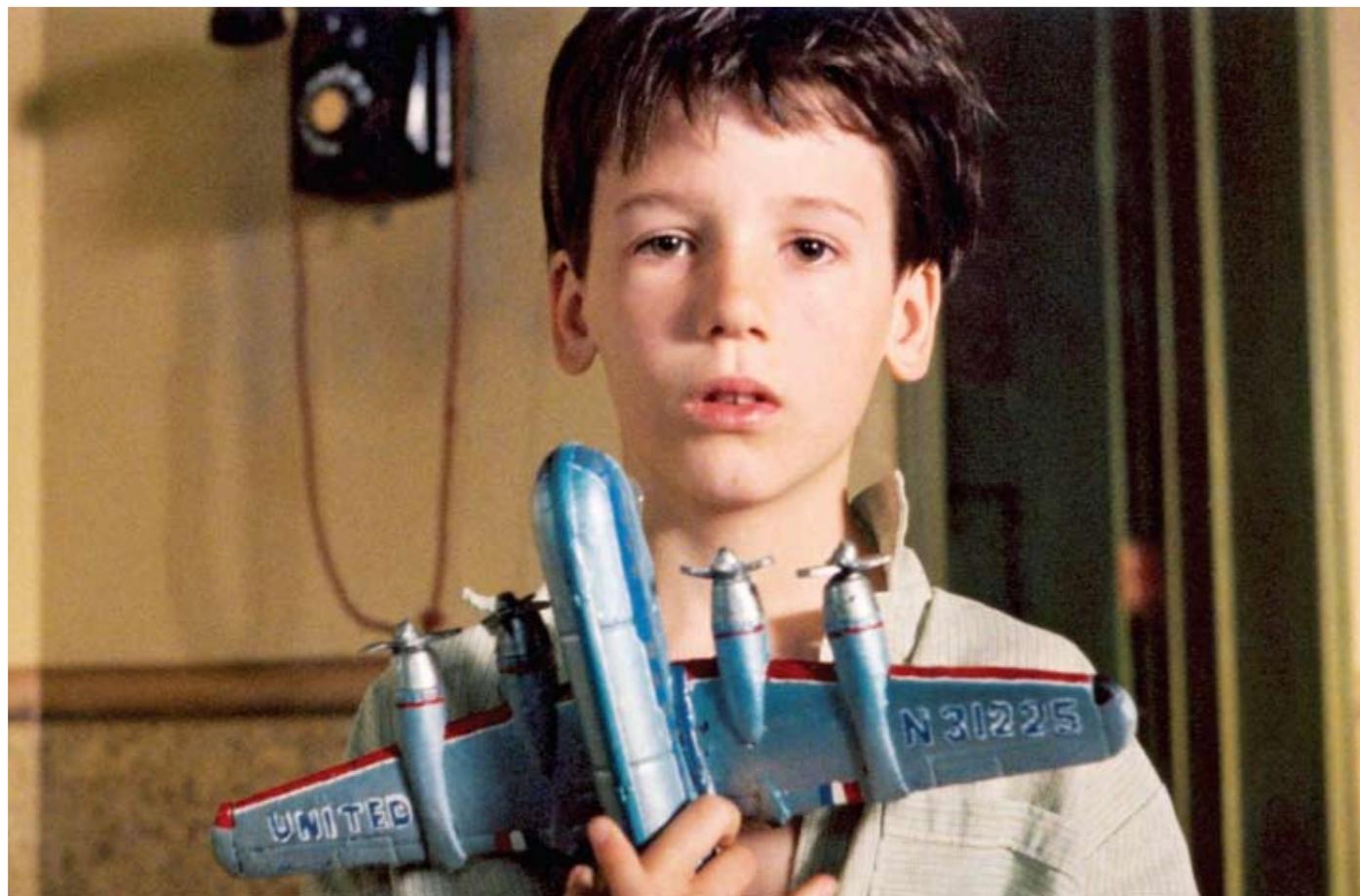
Calvaire

Cages

La Régate

Panique
au Village





Toto le héros
© Toto & Co

Antécédents : 1990-2000

I. Introduction.

Aucun film n'est un phénomène isolé ni une œuvre entièrement originale. Ceci est d'autant plus vrai pour le cinéma belge francophone. En effet, la région d'origine de ses films – la Wallonie et la capitale majoritairement francophone, Bruxelles – présente un véritable diagramme de Venn d'influences superposées.

Elle partage avec son voisin, la France – un « géant » du cinéma – la langue et maintes influences culturelles, pendant que des frontières territoriales communes et un héritage national et historique partagé l'unissent à la partie néerlandophone de la Belgique. Ce sont là les plus évidentes influences extérieures qui touchent le cinéma belge de langue française. On a envie de dire que sur ces forces externes, l'influence que chacun des réalisateurs peut avoir sur ses pairs l'emporte. Le cinéma belge francophone est le siège d'un échange fréquent et engagé qui amène facilement tel réalisateur à prendre comme point de départ de son film l'œuvre d'un collègue ; ou qui conduit un autre – par intention ou par circonstance – à réagir,

à aller à l'encontre d'une influence connue.

Ce volume met en rapport dix jeunes réalisateurs ou couples de réalisateurs – jeunes dans le sens où leur émergence ne date pas de plus longtemps que les dix dernières années – et permet à beaucoup de ces dialogues de prendre forme. L'intention des présentations et interventions présentées ici est tout d'abord d'offrir une description de l'œuvre de chacun de ces réalisateurs. Mais il s'agit aussi de mettre l'accent sur la vitalité et la diversité de toute une génération de cinéastes née depuis que quelques œuvres-clé des années 1990 – notamment *Toto le Héros*, *C'est arrivé près de chez vous* et les films des frères Dardenne – ont prouvé que les films belges peuvent convaincre la critique et atteindre un public large. Et tout cela sans se replier sur le style académique si caractéristique de la production locale depuis l'introduction de subsides étatiques à la fin des années 1960.

II. *Toto le Héros* et l'identité belge.

Dans *Toto le Héros* (1991), nous faisons la connaissance de Thomas

Van Haesebrouck, un petit belge francophone frileux, victime d'un gag récurrent : ses camarades prennent un malin plaisir à mal prononcer son nom de famille pour le transformer en... Van Chickensoup. Sans doute, le réalisateur du film, Jaco Van Dormael, a puisé dans ses propres souvenirs d'enfance, où il a dû voir son nom, difficile à prononcer pour un francophone, écorché par plus d'un. Toutefois, ce n'est pas sa nature autobiographique qui rend cette anecdote importante, mais bien ce qu'elle suggère à propos de la nature hybride de la Belgique, de sa culture et du cinéma belge en particulier. Que le nom de famille du petit Thomas soit d'origine hollandaise alors qu'il est lui-même francophone est une circonstance qui fait allusion à la frontière, poreuse, entre les deux communautés linguistiques principales du pays. La transformation du terme « Haes » en « Chicken » évoque une ironie bilingue délicieusement maligne : chacun de ces termes se réfère, dans l'argot de la langue en question, au caractère couard que l'on attribue respectivement à certains animaux (« haes » signifiant littéralement « lièvre » et « chicken » étant l'anglais pour « poule »). Alors que la blague peut paraître facile au premier abord, le surnom de « Van Chickensoup » ouvre la voie à des questions essentielles. Principalement, il suggère l'incertitude de Thomas vis-à-vis de sa véritable identité : en témoigne le fait que ni son nom de famille ni son surnom ne correspondent

à sa sphère linguistique. En fait, tout le film repose sur la notion que Thomas croit vivre sous une fausse identité: il est persuadé d'avoir été échangé à sa naissance avec Alfred, son voisin né le même jour, qui est à la fois plus téméraire et plus chanceux que lui. Cette impression devient si profonde que Thomas finit par envisager, même après des décennies, de tuer Alfred pour lui avoir « volé sa vie ».

La référence à « Van Chickensoup » introduit un élément anglophone dans ce gag belgo-belge, révélant l'influence de la culture anglo-américaine sur la vie de Thomas. Cette notion est renforcée par son admiration pour les histoires policières américaines plutôt noires qu'il a regardée à la télévision étant enfant (et qui ont sans doute eu une influence directe sur ce meurtre qu'il complotera des années plus tard). Toto, le surnom favori de Thomas, repris dans le titre du film, se calque sur les américains brillants et sûrs d'eux qu'il connaît de la télévision.

Le rêve de Thomas/Toto de devenir Alfred est une métaphore de la Belgique en soi, partagée entre différentes influences linguistiques et culturelles ; ou, dans le cadre de notre objet, de la culture et du cinéma francophones en particulier. Les francophones peinent à s'affirmer non seulement vis-à-vis de la France voisine, mais aussi vis-à-vis d'autres groupes linguistiques régionaux (les flamands néerlandophones et la minorité germanophone),

sans parler de l'influence culturelle plus forte encore des valeurs et idées américaines propagées par le cinéma et la télévision, une domination culturelle commune à l'Europe de l'ouest depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

De façon quelque peu ironique, la « recherche d'identité » cinématographique qui permit à Van Dormael de mélanger différents genres et styles au sein d'un récit cohérent, devint rapidement un jalon de référence dans le cinéma belge d'aujourd'hui et plus particulièrement dans le cinéma belge francophone. Le film rencontra un succès considérable au box-office et reçut les éloges de la critique, remportant la Caméra d'Or au Festival du Film de Cannes pour le Meilleur Premier Film.

Mais *Toto le Héros* n'est pas tombé du ciel. L'influence de l'œuvre du cinéaste phare André Delvaux, qui s'inscrit dans le cycle du réalisme magique (et dont le dernier film est sorti deux ans seulement avant le premier de Van Dormael) y fut sans doute considérable, tout comme le fut l'analogie de ces deux cinéastes qui ont réalisé des films ancrés dans une réalité belge bien spécifique et ont tourné indifféremment dans les deux langues principales du pays (ainsi qu'à l'étranger). Mais ce sont bien *Toto le Héros* et deux autres films, réalisés plus ou moins au même moment, qui ont façonné le cinéma belge francophone, sa perception et sa promesse dans les années qui suivirent, et qui ont influencé

directement la génération présente de réalisateurs.

III. *C'est arrivé près de chez vous*: une étude en contrastes.

Un an après que *Toto* se vit décerner la Caméra d'Or à Cannes, un autre film belge francophone laissa son empreinte, indélébile, sur la Croisette: *C'est arrivé près de chez vous* (1992), un faux-documentaire d'une violence extrême et particulièrement drôle, réalisé par trois étudiants belges en cinéma. Le film suit les pérégrinations d'un meurtrier s'attaquant principalement aux retraités (un choix qui permet d'épargner quelques balles puisque les personnes âgées sont souvent sujettes, entre autres, aux arrêts cardiaques), et aux facteurs. L'équipe de tournage qui documente les exploits du tueur n'en devient pas moins l'inévitable complice au fil du film.

Le titre, *C'est arrivé près de chez vous*, évoque le désir de raconter une histoire à laquelle le public s'identifie aisément. Il ne s'agit là que de la première instance d'un mélange de forts contrastes, de distanciation et d'humour noir dont est imprégné le film. Dans sa galerie d'ancêtres cinématographique, notons *Henry, portrait d'un serial killer* (1986, 1991 en Europe) de John McNoughton, cinéaste originaire de Chicago, qui, avec des moyens très restreints, dressa le portrait effroyable d'un tueur en série.

À l'instar de *Toto le Héros*, *C'est arrivé près de chez vous* est un film très drôle.





Le fait qu'il fut tourné en noir et blanc dans le style cinéma-vérité ajoute un contraste significatif. Contrairement à *Henry, portrait d'un serial killer*, *C'est arrivé près de chez vous* se veut une parodie des documentaires télévisés réalistes, alors que le grain et le manque de couleurs des prises de vues l'entraînent indéniablement dans une sphère cinématographique. Une méta-blague hilarante illustre parfaitement ce paradoxe, lorsque Ben, le meurtrier, zigouille une équipe de journalistes rivaux parce qu'ils tournent avec une « simple » caméra vidéo.

Le film fut réalisé par Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, avec Vincent Tavier comme co-scénariste (ce dernier retrouvera plus tard Benoît Poelvoorde sur le film d'animation *Panique au Village*, longuement analysé dans ce volume).

Malgré son statut de film culte acquis quasi instantanément, ce fut le seul et unique film réalisé par ces cinéastes. Rémy Belvaux devint un grand réalisateur de films publicitaires en France avant de décéder en 2006, tandis que Benoît Poelvoorde, qui tenait le rôle du tueur dans *C'est arrivé près de chez vous*, est aujourd'hui l'un des acteurs comiques les plus connus dans le monde francophone.

Toto le Héros et *C'est arrivé près de chez vous* pourraient, à première vue, apparaître comme un tandem boiteux. La violence extrême de *C'est arrivé près de chez vous* n'a pas sa

place dans le monde coloré et imaginaire de *Toto*. De même, les éléments fantasmagiques et enfantins de ce dernier seraient des intrus intolérables au sein de l'extrême perversité du premier. Toutefois, les deux films partagent plus de similitudes que de différences : tous deux utilisent l'humour comme force motrice du récit, dressent le portrait de personnages obsédés par le meurtre, prônent avec fierté les influences cinématographiques américaines et s'attaquent à la société (belge), qu'ils critiquent de façon directe et indirecte. Les deux films forcent leurs propositions jusqu'à leur conclusion logique ultime, et tous deux ont rencontré un succès considérable auprès du public. Salués avec enthousiasme, deux premiers films primés à Cannes et exportés dans de nombreux pays, *Toto le Héros* et *C'est arrivé près de chez vous* furent instantanément considérés comme exemples d'un nouveau cinéma belge francophone, susceptibles de créer un précédent.

IV. Les frères Dardenne et la reconnaissance internationale.

Il est amusant de noter que deux cinéastes, qui allaient ensuite être associés à une nouvelle forme de cinéma belge de qualité, vivaient une période quelque peu frustrante au moment de la sortie de *Toto le Héros* et de *C'est arrivé près de chez vous*. En 1992, Jean-Pierre et Luc Dardenne, documentaristes de longue

date et originaires de la ville industrielle de Seraing, près de Liège, tournaient leur second long métrage de fiction : *Je pense à vous*. *Falsch*, leur premier film sorti en 1987, avait été un drame historique tiré d'une pièce de théâtre, retraçant l'histoire d'une famille juive. Ce nouveau long métrage voyait les frères faire appel à leurs talents de documentaristes, à la fois en terme de sujet (le désespoir d'un ouvrier en sidérurgie de Seraing qui perd son emploi suite à la fermeture de l'usine où il travaillait), ainsi qu'en termes de style. Mais bien qu'il s'agisse ici d'une étape nécessaire au développement futur de la filmographie des frères, ce ne fut pas une expérience joyeuse. Le scénario, co-écrit par le scénariste français Jean Gruault (co-scénariste également sur *Jules et Jim* de Truffaut) le casting ainsi que bien d'autres choix artistiques concernant la production ne furent pas au goût des frères. Avec *Je pense à vous*, une co-production entre plusieurs sociétés de production belges et étrangères, les frères avaient l'impression de ne pas avoir la mainmise sur leur œuvre... une expérience qui les poussa, vite après, à créer leur propre société de production, *Les Films du Fleuve*. Quatre ans plus tard, la société produisit son premier long métrage, *La Promesse* (1996), instantanément reconnu comme étant une œuvre significative lors de l'avant-première Cannoise. (L'importance de ce festival pour le cinéma



La Promesse
© Christine Plenus

belge francophone ne peut être sous-estimée, même si la quête de bénédiction française a souvent empêché les films belges d'être réellement belges, du moins jusqu'à la sortie de *Toto le Héros*, *C'est arrivé près de chez vous* et *La Promesse*.) En 1999, *Rosetta*, le film qui succéda à *La Promesse*, décrocha la plus belle récompense au Festival du Film de Cannes, la Palme d'Or, ainsi que le prix d'interprétation féminine décerné à la toute jeune Emilie Dequenne. Les frères remportèrent une seconde Palme d'Or en 2005 pour *L'Enfant*.

Si l'on analyse la filmographie impressionnante des Dardenne, qui comprend également *Le Fils* (2002) et *Le Silence de Lorna* (2008), il est impossible de ne pas remarquer à quel point leur expression cinématographique était déjà formée dans *La Promesse*. Le film, qui retrace l'histoire d'un adolescent se retrouvant confronté à des responsabilités inattendues, contient déjà les caractéristiques stylistiques principales qui deviendront le sceau des films des Dardenne: un récit moral mais non moralisateur, situé dans une Belgique sombre et postindustrielle, tourné caméra à l'épaule et généralement interprété par de tous jeunes acteurs inexpérimentés.

C'est dans la parfaite maîtrise d'une très particulière lueur d'espoir que les frères excellent. Cette espérance semble planer aux limites de l'image, se concrétisant enfin au moment où elle s'immisce dans la vie des

protagonistes, outrepassant tout risque de mélodrame facile. C'est bien l'espoir, cet élément essentiel que les protagonistes des Dardenne semblent mériter plus que tout, et qui rend ces films si puissants.

Puisqu'il est dorénavant aisé de reconnaître un film des Dardenne, et que leur style a souvent été copié (*The Wrestler* de Darren Aronofsky est un exemple récent parmi tant d'autres), il est surprenant de remarquer qu'aucun des cinéastes influencés par les frères Dardenne ne soit belge. Tandis que certains cinémas nationaux en Europe connaissent des périodes dominées en grande partie par une école en particulier ou un mode d'expression, tels que les films du Dogme au Danemark (1995-2005) ou le *Noul val românesc* contemporain (la nouvelle vague du cinéma roumain), ceci ne fut le cas de la Belgique.

Compter quelques grands maîtres en guise d'ambassadeurs du cinéma, cela peut être une véritable bénédiction pour la visibilité d'un petit pays sur la scène cinématographique mondiale. Mais cela peut aussi représenter un obstacle considérable pour les jeunes cinéastes qui essaient de laisser leur empreinte et luttent pour trouver leur voie.

V. La génération post-Dardenne.

Il est impossible d'affirmer avec certitude que la nouvelle génération de cinéastes belges francophones ait décidé, consciemment et collectivement,

de réaliser des films si différents des œuvres des frères Dardenne. Mais il est important de constater que pour la Belgique, un pays de contrastes avec des traditions très diverses, il n'est pas étrange d'aller dans la direction inverse de ses prédécesseurs.

Dire que la nouvelle génération de cinéastes est riche et diverse peut sembler facile et peu recherché. Mais, comparant les œuvres des réalisateurs présentés dans les pages suivantes à celles de leurs prédécesseurs, il est tout autant impossible de leur trouver des similarités claires et nettes que de nier qu'il s'agit d'œuvres originales, uniques et singulières. Et tout cela sans jamais faire oublier qu'ils ont bien été créés dans un même endroit et non dans un vacuum.

Ce recueil contient peut-être un ou plusieurs prochains lauréats de la Palme d'Or, bien que dorénavant les belges n'aient plus besoin des français pour valider leur cinéma. Cannes a le grand mérite d'avoir souligné l'individualité et le talent de Jaco Van Dormael, des cinéastes de *C'est arrivé près de chez vous* et des frères Dardenne qui, à leur tour, ont permis à cette nouvelle génération de cinéastes belges de prendre conscience que – même dans la partie sud d'un petit pays européen – le cinéma n'est pas un rêve mais une possibilité, une industrie où des voix individuelles peuvent se développer, être encouragées et écoutées.

16

17



**Joachim
Lafosse**

Joachim Lafosse

De tous les cinéastes présentés dans ce volume, Joachim Lafosse est le plus productif, avec quatre longs métrages à son actif depuis 2004. Les titres de trois d'entre eux, *Folie privée*, *Nue propriété* et *Élève libre* suggèrent d'emblée un thème récurrent: la sphère privée et ses limites (une continuité plus flagrante encore dans les titres de ces films en anglais, *Private Madness*, *Private Property*, *Private Lessons*).

Si tous les cinéastes belges de la jeune génération sont à la recherche d'un équilibre précis entre la narration et les aspects formels de leurs films, l'un renforçant l'autre ou lui pouvant servir de contrepoint, Joachim Lafosse en a fait sa spécialité. À ce titre, *Nue propriété* est un modèle à suivre pour comprendre comment il juxtapose le fond et la forme en vue d'atteindre un résultat final bien plus puissant que la simple succession de scènes.

Nue propriété, le troisième long métrage du cinéaste, retrace le parcours accablé de conflits d'une mère divorcée, interprétée par Isabelle Huppert, et de ses deux grands jumeaux, avec qui elle vit toujours. La première bataille, aussi involontaire soit-elle, est déclarée par la mère lorsqu'elle annonce son projet de vendre la maison et de refaire sa vie en France avec son compagnon flamand. La nouvelle est une véritable déchirure pour ses fils, et tout particulièrement pour Thierry interprété par Jérémie Renier. Ils ne se sentent pas encore prêts à laisser derrière eux la vie paisible qu'ils menaient en tant que post-adolescents fainéants au sein de la maison familiale.

Lafosse filme le jeu de pouvoir et de conflit qui s'ensuit en plans fixes, les images reflétant un sentiment d'inertie et d'impétuosité, illustrant l'entêtement des personnages. Alors que la tension va grandissante, l'atmosphère devient étouffante, renforcée, cette

fois, par les plans statiques, trop rigides pour pouvoir contenir une situation prête à exploser. C'est à la fin du film que la caméra bouge soudainement, au grand soulagement de tous.

Bien que la thématique centrale de cette trilogie de films soit l'examen du comportement dérangeant d'un petit groupe de personnes qui ne connaissent aucune limite, ils possèdent chacun leur propre univers avec leurs propres personnages (même si certains noms de personnages ou acteurs apparaissent dans plusieurs films).

Le premier long métrage de Lafosse, *Folie privée*, se penche sur le refus d'un homme face à la demande de divorce prononcée par sa femme. *Élève libre* retrace l'histoire d'un jeune adolescent, laissé pour compte par ses parents, qui se fait insidieusement manipuler par un groupe d'adultes. Les histoires et les techniques ont beau être très différentes les unes des autres, la caméra de Lafosse, est, une fois de plus, plus qu'un simple outil d'enregistrement ; elle est un véritable instrument qui permet au cinéaste de raconter son histoire.

Ça rend heureux, son deuxième long métrage, est un film semi-autobiographique et suit un cinéaste qui essaie de trouver une suite à son premier film. Le film suggère également que Lafosse (interprété par l'acteur Fabrizio Rongione dans le film) prend un réel plaisir à réaliser un film, même si

ses sujets sont durs et son approche de la réalisation, complexe et appréciable à plusieurs niveaux.

En conversation avec Joachim Lafosse

Dans votre premier film, Folie privée, la circonscription de votre cinéma et les limites qui le typifient sont déjà très claires.

Folie privée est inspiré de la Médée d'Euripide et d'un fait divers qui s'est produit dans les Ardennes belges. Il m'importait de montrer le drame d'un homme qui ne supporte pas la séparation d'avec sa femme et de sa famille, au point de tuer son fils. L'idée est très proche de mon prochain film, *Aimer à perdre la raison*. Dans tous mes films, la nécessité d'instaurer des limites dans les relations me préoccupe. *Folie privée* montre un père incapable de s'imposer des limites dans la relation envers sa femme et son enfant ; dans *Ça rend heureux*, on voit un réalisateur qui n'arrive pas à se limiter vis-à-vis de son équipe ; dans *Nue propriété* il s'agit d'une mère aux limites insuffisantes envers ses enfants ; et dans *Élève libre*, d'un professeur qui manque de limites par rapport à un élève.

Comment impliquez-vous le spectateur dans ce questionnement ?

J'aime proposer une réflexion aux spectateurs à travers la manière dont le film est vécu. Je veille à être assez excessif pour justement questionner les limites du spectateur et pour

l'obliger à se demander si lui serait allé aussi loin que le protagoniste. Je préfère que le spectateur vive la question des limites à travers le cinéma plutôt que dans la vraie vie, parce que dans le cinéma cette confrontation n'a pas de conséquences. La question des limites me semble assez universelle ; c'est une question très morale. C'est aussi questionner les lois et leur fonction. Le cinéma peut faire réfléchir le spectateur sur la justification des lois et sur ce que j'appellerais « les lois universelles », c'est-à-dire l'interdiction de l'inceste, du meurtre et de l'infanticide. Essayer d'établir quelles lois ont été transgressées pour qu'une tragédie se produise, c'est pour moi une manière de faire réfléchir à la fonction des lois qui circonscrivent nos vies.

Dans vos films, les enfants ont souvent une logique qui leur est propre, comme le petit Thomas qui suggère dans Folie privée que papa et l'amant de maman peuvent habiter tous les deux avec elle. Mais cette logique d'enfant n'est jamais loin de comment pensent les adultes.

Tous les enfants ont envie que leur parents s'aiment, et tous ont envie de régler les problèmes de famille. Je voulais montrer ce qui arrive quand un adulte a un raisonnement enfantin, la tragédie que cela peut provoquer. Au final, être là tout le temps, ne pas vouloir se séparer, est fondamentalement la même chose que ne jamais être là. Les adolescents dans *Nue*

propriété se comportent envers leur mère divorcée comme des bébés qui ne supportent pas l'idée qu'elle s'éloigne d'eux, et ils hurlent quand ils apprennent qu'elle souhaite vendre la maison. Ils sont coincés dans cette position parce que leur mère ne leur a pas transmis la possibilité de s'éloigner et de devenir adulte. Elle n'a pas incorporé suffisamment de lois dans sa relation avec ses enfants pour qu'ils puissent s'émanciper. On dit toujours que c'est le père qui dit « non », qui impose des limites et qui fait respecter les lois, et j'ai l'impression que, de film en film, je reparle de cette convention. J'essaie de montrer que, dès que cette logique n'est pas respectée, on avance vers la tragédie.

Dans Élève libre le père et la mère sont absents...

C'est avant tout un film sur les abus de pouvoir, et l'influence qu'un adulte peut exercer sur un adolescent à travers son discours. Je montre comment l'adulte, de par sa plus grande expérience, peut manipuler un adolescent avec les mots, les théories et les idées. Je voulais faire réfléchir le spectateur sur ce qui constitue la différence – et donc, la limite – entre la transmission et la transgression. À partir de quel moment est-ce que cette transmission entre adulte et adolescent devient une transgression, quelque chose de néfaste ? Quel est le seuil qu'il ne faut pas dépasser pour qu'une relation entre un adulte et un adolescent reste vivable ?

20



Ça rend heureux
© Jean-François Metz

21

Lafosse



Nue propriété
© Hichame Alaouie



Elève Libre
© Versus production,
Anne Van Aerschot

Jonas, l'adolescent, est une victime, certes, mais est-ce qu'il est complètement innocent ?

Le film le montre au moment précis où il devient adulte, et donc responsable – au moment où, tout d'un coup il comprend qu'il aurait dû dire « non ». C'est à ce moment qu'il devient adulte, mais il est trop tard. C'est terrible, mais il doit passer par là pour le comprendre. Lui dire : « je ne t'ai jamais forcé », n'est pas tout à fait vrai car Jonas n'avait pas encore les moyens de dire non. Le film parle de ce moment où nous nous rendons compte qu'une chose que nous avons choisie n'est, en fait, pas bonne pour nous. Y figure aussi tout le discours des adultes sur la sexualité – une sexualité qui, pour moi, ne peut pas se réduire à un discours ou des idées. Dès que la sexualité est accompagnée d'une théorie, cela me fait très peur.

Dans Folie privée, il y a une scène où la famille se trouve autour de la table et Thomas commence à raconter des blagues. Il est tout petit, mais il semble très bien savoir que la situation n'est pas tenable.

L'enfant fait le clown dans cette situation parce qu'il sent très bien qu'il y a une tension. Il essaye donc de faire rire pour soulager cette tension. On voit cela dans beaucoup de familles, beaucoup d'enfants jouent ce rôle. Dans *Nue propriété* et dans *Élève libre* il y a des scènes à table où tout d'un coup ils rigolent d'une chose qui, en fait,

est horrible. Il s'agit d'un mécanisme de défense très basique. Cinématographiquement, ces moments sont très intéressants ; ils caractérisent les personnages sans psychologie directe ni grands discours.

Les scènes où l'on mange, où l'on se retrouve autour d'une table, sont fréquentes dans vos films.

La table est pour moi le lieu métaphorique de la famille. J'adore filmer les gens qui mangent parce que je crois que ce qu'on mange, comment on mange en disent long sur une personne. Manger est aussi un acte très sexuel – filmer des gens qui mangent, c'est dire beaucoup sur leur sexualité et sur leur état psychique. La table est le lieu de négociation et de partage, et donc parfois de grave conflit, ce qui m'intéressait dans *Nue propriété*. Dans *Élève libre*, c'est plutôt un lieu de banalisation. Les adultes n'arrêtent pas de raconter à Jonas comment il faut faire l'amour, ça les fait rigoler autour de la table. Ils banalisent une chose qui pour moi est grave. J'aime bien travailler avec des contrepoints ; parler de quelque chose de grave dans une situation grave n'est pas fondamentalement intéressant. Ce n'est pas non plus comment les choses se passent dans la vie – sinon on verrait venir les problèmes beaucoup plus facilement.

Le fond et la forme sont fortement liés dans tous vos films, mais c'est dans Nue propriété qu'on les

sent vraiment se renforcer l'un l'autre.

Nue propriété était scénaristiquement déjà très formel, dans le sens où je voulais que chaque plan soit comme une maison dont les personnages n'arriveraient pas à s'échapper. Il me fallait donc des plans fixes pour montrer que les trois personnages n'avaient pas assez d'espace, qu'ils devaient toujours se battre pour qu'il y en ait un qui disparaisse. Cette logique-là, elle y était dès le début de l'écriture. Les personnages se parlent beaucoup, mais souvent pour ne rien se dire. Je ne crois pas que ce qu'ils disent soit informatif. Je ne fais pas de films bavards, plutôt des films sur des gens qui ne savent pas comment se parler.

Au niveau des moyens techniques, on voit une progression du format vidéo quasiment carré de Folie privée au 35 mm en cinémascope d'Élève libre.

Au début, c'était une question de budget, mais il y avait aussi l'impératif de rester proche de ce que je racontais. Pour mon deuxième film, *Ça rend heureux*, j'avais peu de moyens mais le choix du format faisait aussi partie d'un questionnement pertinent sur le fond et la forme. Je me voyais mal tourner un film en 35 millimètres sur un cinéaste qui n'a pas d'argent pour faire des films. Il était cohérent qu'un film sur lui soit tourné en vidéo. Cela apportait une plus grande légèreté ainsi que la possibilité de tourner beaucoup. À l'époque où je faisais

24



25

Lafosse



mon premier long métrage, après avoir terminé l'école, j'étais plutôt influencé par les photographes et des réalisateurs tels que Gus Van Sant, donc j'aimais bien ce format plus carré. C'est tout à fait l'inverse depuis que j'ai touché au scope. Je trouve que c'est le format du cinéma parce qu'il n'exige pas de champs contre-champs. Je peux filmer une table avec de nombreuses personnes sans devoir couper.

Je crois qu'il n'y a pas du tout de champs contre-champs dans Nue propriété et Élève libre.

Il n'y en a pas, justement parce que je me rends compte que je fais des films sur les liens entre des personnages qui ne savent pas imposer des limites, qui n'ont pas de limites, donc il est intéressant de ne faire aucune coupe entre eux, de ne pas les séparer d'un plan à un autre. Les plans-séquences donnent au spectateur l'impression de réellement vivre avec les acteurs. J'ai évolué d'une mise en scène peu présente, de films qui s'écrivaient beaucoup au montage, vers des films qui s'écrivent beaucoup plus sur le plateau et où le plan-séquence a fini par l'emporter. *Folie privée* est un film en 500 plans, *Élève libre* n'en a plus que 83. En anglais, les titres de *Folie privée*, *Nue propriété* et *Élève libre* commentent tous par le mot « private ». Il est vrai que les trois films ressemblent à une trilogie ; d'un côté dramatique, ils sont très proches les uns des autres.

Je connais les titres en anglais mais je ne l'avais jamais remarqué. Je vais avertir les producteurs qu'ils trouvent un titre avec « private » pour le cinquième aussi ! Effectivement, cela colle bien aux films en question. C'est une façon de dire que maintenant, on va regarder ce que normalement on ne peut pas voir, ce qu'on nous cache. C'est ce qui rend le cinéma fascinant. En général, si l'on donne une caméra aux gens, ils filment tous la même chose : les anniversaires, la Saint-Nicolas qui se passe bien, un Noël où tous sourient et rigolent. À moi, on me donne une caméra et je filme exactement ce qu'on ne montre pas : les moments où l'on se dispute, où il y a des bagarres, des tensions.

Dans votre filmographie, c'est Ça rend heureux qui est – et qui a – le titre atypique.

Oui, mais c'est aussi l'un des plus intéressants parce qu'il fait partie des plus spontanés – il a été co-écrit par les comédiens. C'est d'ailleurs aussi un film sur l'importance de la solidarité et de la collectivité. Le projet s'est écrit en trois mois, tourné en deux mois, puis monté en quatre mois et a été distribué tout de suite après. C'est le projet le plus agréable que j'ai fait et c'est d'ailleurs pour cela que nous avons choisi ce titre. Je ne m'attendais pas à cela, je pensais être quelqu'un d'assez sérieux et cérébral et je me suis découvert capable de faire autre chose. C'est l'un de mes plus grands plaisirs de cinéaste : de

découvrir que je peux être autre chose que je m'imaginai être. Je referai un film dans cette logique-là et avec cette spontanéité-là, j'en suis sûr. J'ai tourné *Folie privée* et *Ça rend heureux* parce que la Commission de Sélection des Films jugeait que je n'avais pas assez d'expérience pour faire un long métrage. J'ai donc fait ces deux films avec un budget ridicule, avec des personnes qui n'étaient pas payées – ils étaient d'accord de le faire, bien sûr. Quand le deuxième fut terminé, j'ai eu l'accord de la Commission, puis l'accord d'Isabelle Huppert, et nous avons pu tourner *Nue propriété*, qui, en réalité, était déjà écrit avant les autres. Voilà pourquoi j'ai pu tourner trois films en trois ans – je n'arriverai probablement pas à faire cela souvent. En Belgique, c'est très compliqué. Personne n'a fait quatre films en cinq ans. Je me rends compte que ce n'est pas une course, mais je pense que cette fréquence un peu hallucinante a ouvert des portes à d'autres cinéastes qui avaient envie de tourner de la même manière, un peu sauvagement.

Ça rend heureux est un film qui se passe en ville, dans les rues et les bars. Des lieux qu'on ne voit pas dans vos autres films.

C'est un des rares films francophones réellement bruxellois. Enfin, il y en a eu quelques-uns mais vraiment très peu. Je suis très heureux que ce film soit l'un des premiers films francophones qui montre la réalité de Bruxelles et de la Belgique.

« Je pensais être quelqu'un d'assez sérieux et cérébral et je me suis découvert capable de faire autre chose. C'est l'un de mes plus grands plaisirs de cinéaste : de découvrir que je peux être autre chose que ce que je m'imaginai être. »

Mais ce côté belge est très présent dans tous vos films. Bien qu'ils parlent de choses universelles, ils se déroulent très concrètement en Belgique. Et il y a toujours ou moins un personnage néerlandophone...

C'est très important pour moi et ce l'était depuis mon tout premier court métrage. J'ai toujours travaillé avec des néerlandophones : l'acteur Kris Cuppens a même co-écrit plusieurs de mes films. Pour moi, travailler avec lui est un mystère parce qu'il vient de cette autre culture. J'aime beaucoup les acteurs néerlandophones parce qu'ils ont un rapport au métier qui est très concret. Les acteurs francophones peuvent avoir une culture assez théâtrale, parfois très réfléchie et spirituelle, et les acteurs flamands ne fonctionnent pas du tout comme ça. Comme le dit toujours Kris : « Moi, il faut que j'essaye ». Mes parents étaient des francophones qui vivaient en Flandres et donc la cohabitation m'a toujours intéressé. Dans le film que je suis en train de préparer, je vais de nouveau parler de cette question et il y aura encore des acteurs néerlandophones.

Ça rend heureux était un vrai travail collectif, mais

dans les autres films, plusieurs noms apparaissent souvent : François Pirot, qui a co-écrit plusieurs scénarios, Hichame Alaouie à la caméra, Sophie Vercauteren au montage.

Ce qui me passionne le plus dans le cinéma, c'est que c'est un art collectif, que j'ai le droit d'être celui qui peut recevoir toutes les propositions et qui par ses choix fait coexister le travail d'une dizaine d'artistes différents. Mon père a été photographe d'œuvres d'art, et il m'a appris qu'il fallait respecter les créations et les œuvres des gens avec qui on travaille. En faisant du cinéma, j'ai pu rester dans cette logique-là, ce que je trouve absolument formidable. Certes, il peut y avoir des crises et des conflits humainement compliqués à gérer, mais il s'agit d'une énigme et d'une quête passionnante. Le cinéma est une discipline qu'on apprend sur le champ ; c'est en faisant des films qu'on découvre ce qu'est le cinéma.

Le tournage de votre cinquième film, Aimer à perdre la raison, est prévu pour le printemps 2011.

C'est un projet qui me tient beaucoup à cœur parce que j'ai le sentiment qu'il me permet d'aborder et de

prendre en compte toutes les obsessions de mes films précédents. Pour la première fois dans mes films, la forme va l'emporter sur le fond, c'est-à-dire que depuis le début de l'écriture il y a une forme que je suis impatient de traduire sur le plateau. J'ai toujours dit qu'on devenait cinéaste au bout de quatre ou cinq films, et là je sens que l'expérience accumulée va me permettre de prendre plus de risques et de dévoiler une part de ce qui me préoccupe, avec, j'espère, le plus de justesse possible. Le film est inspiré de « L'affaire Lhermitte », un quintuple infanticide qui a marqué la Belgique. Pour le grand public, le meurtre d'enfants est une chose inimaginable ; ce n'est pas nous, c'est les autres. Je veux essayer de montrer que, finalement, cela nous ressemble quand même un peu. Les enfants n'auront pas les mêmes noms et ce sera une fiction librement inspirée ; comme tous les auteurs, j'invente. Ce qui m'intéresse n'est pas le côté morbide de l'histoire, c'est vraiment de savoir comment on peut en arriver là. Si, depuis plus de deux millénaires, on rejoue *Médée* et les grandes tragédies grecques au théâtre, c'est bien parce qu'elles ont quelque chose d'universel.

Joachim Lafosse par Stijn Coninx

Situations douloureuses, réalités difficiles, humour et sensibilité extrême sont autant d'empreintes que laissent les films de Joachim Lafosse. La facilité et la lucidité avec lesquelles il suit ses personnages, ou les enferme dans des plans fixes où ils laissent libre cours à leur douleur, est le résultat d'un travail minutieux sur le développement des personnages et d'une direction d'acteurs magistrale. Simplistes à première vue, ces histoires vont souvent très loin dans la complexité de l'amour et des rapports humains, des séparations et des traumatismes qu'elles engendrent à la fois pour les parents et pour les enfants. Joachim Lafosse jongle avec le drame inhérent à la passion et à la haine, avec l'amour propre et l'impossibilité pour beaucoup de vivre en harmonie avec les autres. Empreint d'émotions fortes, comme dans *Folie privée*, ou de personnages inflexibles, dans *Nue propriété*, un véritable diamant à l'état brut, Lafosse est devenu l'un des cinéastes les plus uniques de sa génération. Il sait aussi prendre du recul sur lui-même et sur son métier avec légèreté et humour, comme nous le prouve son film *Ça rend heureux*.

Stijn Coninx est le réalisateur des comédies flamandes *Hector (1987)* et *Coco Flanel (1990)*, qui ont toutes deux rencontré un immense succès, avant de tourner le drame *Daens (1993)*, nommé aux Oscars. Plus récemment, il a réalisé *Sœur Sourire (2009)*, un film biographique en français sur une nonne belge chanteuse, interprétée par Cécile de France.

Filmographie

2011

Aimer à perdre la raison
en préparation.

—

2008

Élève libre

Quinzaine des Réalisateurs,
Festival du Film de Cannes.
Compétition, Festival
des Films du Monde
de Montréal.

Festival international du
Film de Rotterdam.

—

2006

Nue propriété

Compétition, Festival
du Film de Venise.
Prix SIGNIS Mention
spéciale, Festival du
Film de Venise.

Festival international
du Film de Toronto.

Festival international
du Film de Sao Polo.

—

Ça rend heureux

Compétition, Festival
du Film de Locarno.

Prix du Jury, Premiers
Plans (Angers).

Prix du Public, Festival du
Film européen de Bruxelles.

—

2004

Folie privée

Compétition, Festival
du Film de Locarno.

Prix FIPRESCI, Festival
du Film de Bratislava.

Prix SACD de la meilleure
oeuvre audiovisuelle.

—

2001

Tribu (court)

Meilleur court métrage,
Festival du Film

Francophone de Namur.

Mention spéciale, Festival
du Film de Locarno.

Prix du Président du Jury
(Wim Wenders), Festival
international des Films
d'Ecoles de Munich.

—

Scarface (documentaire)

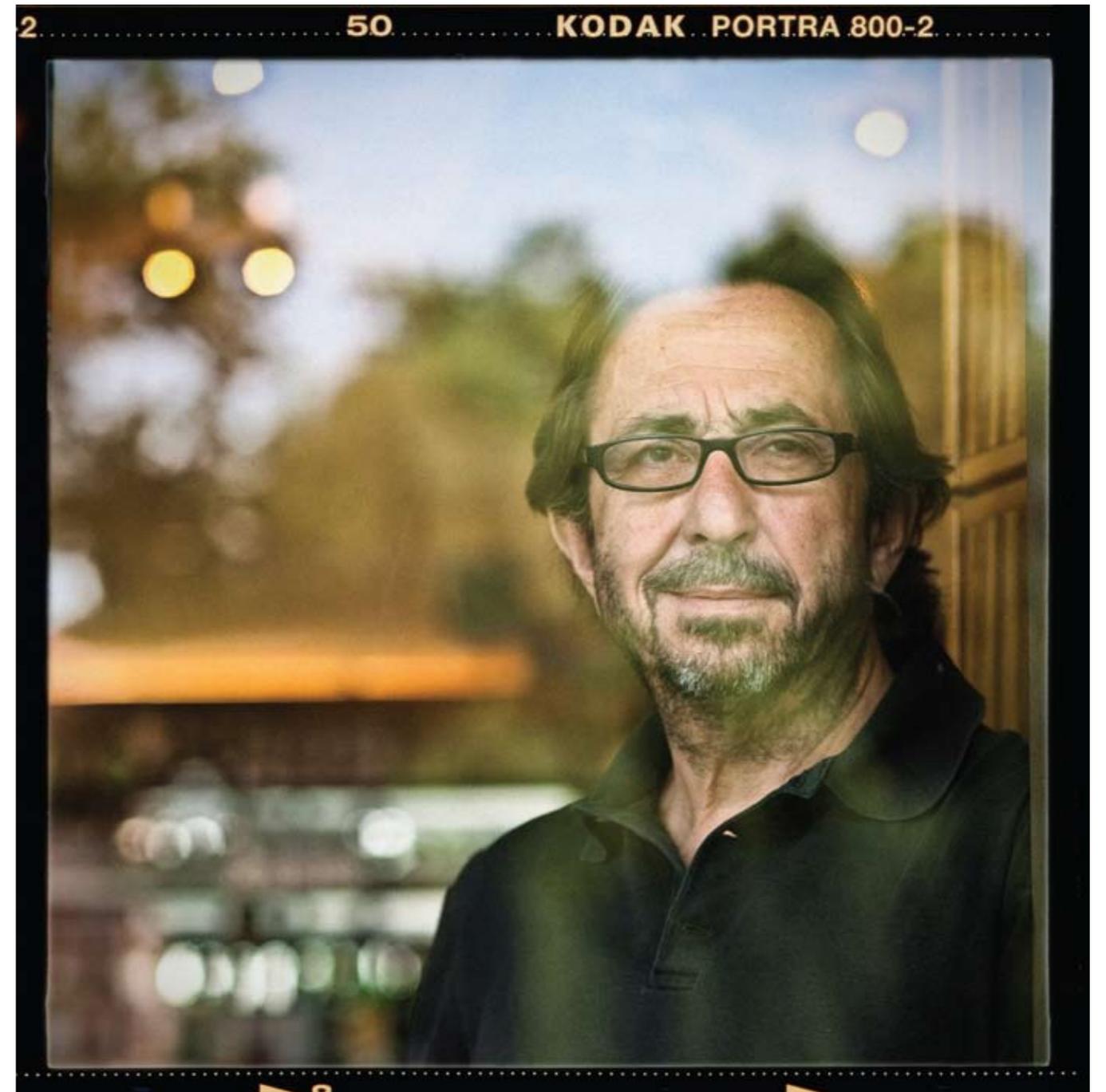
—

2000

Égoïste Nature (court)

Meilleur court métrage,
Festival du Film

Francophone de Namur.



**Sam
Garbarski**

Sam Garbarski

À 62 ans, Sam Garbarski est le plus âgé des jeunes cinéastes présentés ici. Le réalisateur, dont le premier long métrage, *Le Tango des Rashevski*, date de 2003, a connu une carrière florissante en tant que publiciste avant de se tourner vers le cinéma. Depuis, il a réalisé *Irina Palm*, sorti en 2007, et plus récemment, *Quartier lointain*.

Garbarski est né en Allemagne mais vit en Belgique depuis 40 ans. Étranger également en Allemagne, puisque ses parents étaient Juifs d'origine polonaise, ses films traitent tous des notions d'identité et de la façon dont le passé et l'environnement influencent la construction personnelle.

Quartier lointain, sorti en Allemagne en mai 2010 où il s'intitule *Vertraute Fremde* («Des étrangers familiers»), est une adaptation à l'écran du manga éponyme de Jiro Taniguchi. Ce n'est pas une coïncidence que ce titre pourrait tout aussi

bien s'appliquer aux deux autres longs métrages d'un cinéaste à tous les coups surprenant.

Dans la comédie dramatique *Le Tango des Rashevski*, le décès d'une matriarche juive plonge les membres de sa famille dans une crise identitaire. La question principale, même si elle n'est jamais expressément prononcée, est alors de savoir ce que signifie être Juif (et plus particulièrement, ce que veut dire être Juif aujourd'hui). Dans un bel échange assez animé, l'un des personnages explique, se rapportant à lui-même,

“On le sent, c'est tout!” à quoi, un goy s'apprêtant à épouser un membre de la famille, répond du tac au tac: «Alors je peux être Juif aussi!»

Les questions religieuses, culturelles, linguistiques et identitaires sont maniées avec un mélange de comédie et de drame, et de nombreux personnages découvriront de nouvelles facettes aux personnes qu'ils croyaient parfaitement connaître – y compris eux-mêmes.

Le thème du familier/étranger revient aussi, de



Quartier lointain
© Entre Chien et Loup



Irina Palm
© Entre Chien
et Loup

manière plus introspective cette fois, dans *Irina Palm*, où une veuve quinquagénaire, interprétée par Marianne Faithfull, se découvre un don pour satisfaire les hommes. Le film, co-écrit par Philippe Blasband (également co-scénariste sur les autres longs métrages de Garbarski), est construit sur une série de contradictions apparentes, à commencer par le choix surprenant de Faithfull, l'ex-égérie de Mick Jagger, qui joue le rôle d'une veuve abstinent et bouffie.

Outre le fait qu'elle croit juste devoir servir le café, ce qui détermine Maggie dans son choix de devenir hôtesse au Sexy World club de Soho à Londres est sa volonté de réunir une importante somme d'argent pour couvrir les frais d'hospitalisation de son petit-fils, très gravement malade. De façon ironique, en exploitant une facette latente et initialement refoulée d'elle-même, les choses commencent à tourner en sa faveur.

Un mécanisme similaire est à la base de *Quartier lointain*, qui, tout en étant la première adaptation au grand écran du cinéaste, a toutes les caractéristiques d'un film de Garbarski. Ici, le contraste entre le familier et l'étranger s'exprime à travers une combinaison de transformations corporelles et de voyage dans le temps. À ce titre, un homme d'une quarantaine d'années, interprété par Pascal Gregory, revient dans son corps d'adolescent de 14 ans lorsqu'il visite le village de son enfance. Avec du recul,

l'adolescent revit alors certains des événements majeurs de sa jeunesse, illustrant ainsi l'idée de Wordsworth que « l'enfant est le père de l'homme. »

En conversation avec Sam Garbarski

Le but de cet ouvrage est de regrouper des réalisateurs belges francophones. Vous êtes un cas un peu particulier...

On peut le dire ainsi, oui. Je suis polonais d'origine, né en Allemagne, et maintenant je suis belge. Je suis arrivé en Belgique dans les années 1970, en suivant une femme ; au départ nous sommes venus en Belgique pour un week-end. C'est par pur hasard que je me suis retrouvé ici et je me sens un peu de nulle part et de partout, mais, au final, surtout belge. Ça fait presque quarante ans que je vis en Belgique. Je suis allé à l'université à Munich, donc la langue de ma jeunesse est l'allemand, mais mes parents parlaient le polonais, je parle un peu de yiddish également (enfin, je le comprends).

Avez-vous l'impression qu'il existe « un cinéma belge » et, si oui, est-ce que vous en faites partie ?

On parle de cinéma belge mais si je pense à un film des Frères Dardenne et un film de Yolande Moreau, par exemple, tous les deux belges, j'ai l'impression que cela reste deux films assez différents. Il y a une auto-dérision belge qui peut leur être commune, mais encore. Chez les Dardenne, il n'y en

a pas vraiment et pourtant c'est du très grand cinéma belge. Je n'aime pas caser les choses ou être casé moi-même. Comparer un film belge à un autre, c'est difficile. Mais, certaines réalités du cinéma belge existent, et sont pareilles pour tout le monde ; le fait qu'on fait des films avec peu de moyens, par exemple. Je crois que c'est Sartre qui a dit « l'argent n'a pas d'idées ». Quand on fait du cinéma comme ça, on a besoin d'idées.

Vous venez du monde de la publicité. Est-ce que c'était une bonne école, avant d'entamer une carrière dans le cinéma ?

Je crois que dans ma vie je n'ai rien fait de volontaire. La vie est venue vers moi et je ne regrette absolument rien. J'ai toujours aimé le cinéma mais je n'avais pas l'intention d'en faire. Un concours de circonstances m'y a poussé. La publicité y était pour quelque chose, et il est vrai que mes pubs ressemblaient toujours à des petites histoires. C'est un exercice très intéressant que de condenser en très peu de temps – vingt, trente secondes – une petite histoire, d'en faire un « micro métrage ». Je suis sûr que, sans l'avoir fait intentionnellement, cela m'a beaucoup aidé.

Est-ce que vous ressentez que ces expériences dans la pub ont fait de vous quelqu'un qui soigne une approche plus axée vers le grand public ? Est-ce que vous avez l'intention de faire des films plus

« Pour moi, un film est comme un voyage : on peut partir chaque année à la mer, et boire son café sur la même terrasse. Mais je préfère partir à chaque fois ailleurs, différemment. »

accessibles que les films d'auteur ou les œuvres plus expérimentales ?

Je ne le sais pas, ces frontières sont très floues pour moi. Évidemment, quand on fait un film, on a envie de plaire, on ne le fait pas pour le garder dans un placard. Mais je ne crois pas que je fais des films pour racoler, pour chercher le public le plus large possible. Un réalisateur qui fait des films uniquement pour lui-même doit être assez culotté de prendre tout cet argent. C'est cher, un film ! Je n'aime pas analyser les choses de manière entièrement rationnelle, mais il est certain que l'on a envie que son film soit vu, apprécié et partagé. J'ai envie de raconter des histoires, pas trop idiotes, j'espère. Prenez mes trois films et pourquoi pas le quatrième, qui est en train de se faire – ils sont tous totalement différents. Pour moi, un film est comme un voyage : on

peut partir chaque année à la mer, au même endroit, et boire son café sur la même terrasse. Mais je préfère partir à chaque fois ailleurs, voir les choses un peu différemment. Un film a une durée de vie de trois ou quatre années, donc pour moi il est essentiel de faire quelque chose de différent à chaque fois.

Votre premier long métrage, Le Tango des Rashevski, parle d'une famille juive et de personnages qui cherchent, d'un côté, leurs racines et, de l'autre, simplement ce qu'ils partagent en tant qu'êtres humains. Est-ce que ce début avait un côté autobiographique ?

L'écrivain israélien Amos Oz a dit dans son livre *Une histoire d'amour et de ténèbres* : « un bon lecteur ne cherche pas les traces biographiques de l'auteur, mais les siennes ». C'est-à-dire, je crois qu'il y a toujours du biographique dans

ce qu'on crée, et en même temps dans mes trois films, il n'y a rien d'explicitement biographique. Mon histoire n'est pas aussi intéressante. Si une histoire ne mémorait pas, s'il n'y avait pas une partie de moi, je ne pourrais pas vivre avec mes personnages et je ne ferais pas ce film. *Le Tango des Rashevski* est une histoire de Juifs comme j'en suis un, moi : un Juif laïc, iconoclaste et à la limite de l'athéisme. Les Rashevski me sont très proches, mais leur histoire n'est pas la mienne, même si il y a des moments qui auraient pu être de ma vie. Il y a toujours des expériences nous aidant à nous identifier à une histoire. Dans *Irina Palm*, pour moi, c'est le fait que mon père avait un bar, même si c'était un autre genre de bar. Dans *Quartier lointain*, il y a un retour vers les 14 ans du protagoniste ; mon père n'est jamais parti, et l'histoire originale se passe au Japon, et pourtant,

c'est mon histoire. Je crois que le fait d'accepter l'autre et sa différence m'intéresse, et il n'y a rien de plus enrichissant que d'être confronté à des cultures différentes et de les partager. C'est comme ça que nous grandissons, que nous vivons.

Vous avez dirigé votre fille, la comédienne Tania Garbarski, dans Le Tango des Rashevski et dans Quartier lointain. Vous étiez vous-même à l'affiche d'un film de Claude Miller, Le Secret. Une affaire de famille ?

Avoir une fille comédienne, en tant que réalisateur, c'est formidable. Tania est une très bonne actrice et c'est un plaisir de travailler avec elle. C'est au cours du film de Claude Miller que je me suis rendu compte que faire l'acteur n'est pas vraiment pour moi. Claude voulait absolument que je le fasse et j'ai accepté. Je n'aurais jamais imaginé faire cela de ma vie. L'expérience m'a permis de voir les choses de l'autre côté et elle m'a beaucoup enrichie. L'atmosphère, son travail avec les acteurs étaient très proches de ce que je fais sur mes plateaux, donc cela m'a plutôt rassuré.

Tous vos scénarios ont été co-écrits avec Philippe Blasband.

Philippe fait partie de mon histoire, je l'ai connu quand je travaillais encore dans la publicité. Il y a des réalisateurs qui font tout eux-mêmes, ils écrivent, ils jouent, ils font la lumière et parfois même la musique. Je crois que je n'arrive à rien faire tout seul, et j'aime

bien emprunter le talent des autres pour réussir à faire quelque chose ensemble. Ce qui est magnifique avec Philippe, ce n'est pas seulement qu'il écrit très bien, mais qu'il raconte mes histoires encore mieux que je les ai dans la tête. En principe, j'écris une histoire – *Quartier lointain* était différent car c'est une adaptation – assez brièvement : deux, cinq ou dix pages. Après, je discute avec lui de ce qui est bien, de ce qui ne va pas, et il revient vers moi avec une réécriture en forme de scénario. Il y a encore des parties à moi là-dedans, mais c'est lui qui est le scénariste.

Pour Irina Palm, l'histoire a été transposée en Angleterre par un scénariste anglais. Est-ce important de travailler avec quelqu'un du lieu pour avoir ce goût « local » ?

Au départ, l'histoire devait se passer ici, à la Gare du Nord bruxelloise. Les producteurs vous demandent tous une histoire originale et dès que vous en avez une, elle fait peur. Sébastien, le producteur belge, s'est beaucoup battu et sa tâche était très difficile pendant un moment, jusqu'à ce que nous rencontrions une productrice anglaise au festival de Rotterdam qui nous a dit : « Pourquoi ne pas le faire en anglais ? ». En tant que petit belge, je n'aurais jamais pensé à faire un film en anglais. Ce sont les circonstances qui nous ont poussés à le faire, mais je ne l'ai vraiment pas regretté, au contraire. Il fallait transposer l'histoire en anglais,

et pour cela nous avons fait appel à un scénariste anglais, Martin Herron. Pour *Quartier lointain*, où l'on avait transposé l'histoire originale du Japon en France, on a co-écrit le scénario final avec Jérôme Tonnerre, un scénariste français. Pour mon nouveau film, je suis encore dans le même cas : j'ai écrit une histoire avec Philippe, et elle se passe à New York. En ce moment, un scénariste américain est en train de la « faire exister » à New York. Il s'agit surtout de la raconter dans une réalité locale, concrète et sociale, cela fait toute la différence, et bien sûr le flair pour la langue est important. Une histoire ne peut pas simplement être traduite, on doit la réécrire. Il faut demander à des locaux : « est-ce qu'il est imaginable que cette histoire existe ici ? » Si la réponse est « non », ne la faisons pas, parce que nous allons droit dans un mur.

Quartier lointain est l'adaptation d'un manga japonais. Qu'est-ce qui vous a attiré dans l'histoire originale ?

Ce qui m'a plu, c'est le fait que la création peut être en même temps un travail d'analyse. Au lieu de se coucher sur un canapé et de créer l'histoire de son passé, on peut résoudre un problème qui était là pendant des années et qui compliquait la vie. Je crois qu'en comprenant mieux son passé, on maîtrise mieux son présent. On dit tous : « si je pouvais revivre ça, je le ferais autrement » ; mais je ne crois pas que c'est vrai. Les choses essentielles se passent comme elles doivent se passer.



Le Tango des Rashevski
© Jean-Paul Kieffer



« On dit tous : " si je pouvais revivre ça, je le ferais autrement " ; mais je ne crois pas que c'est vrai. Les choses essentielles se passent comme elles doivent se passer. »

Une fois cela compris, le présent devient beaucoup plus intéressant à vivre.

Tous vos films ont un petit côté mélancolique. Une touche personnelle ?

J'aime beaucoup ce côté mélancolique, je me sens bien dedans. Je pense à de belles choses que j'ai vécues, et remettre ce sentiment dans un film me plaît, même si je ne le fais pas exprès ; je ne cherche en aucun cas à lier un nouveau projet avec les films précédents.

Mais il y a bien des éléments récurrents qui contribuent au ton mélancolique de chaque film. La mort ou la menace de mort, par exemple, est toujours présente : la grand-mère morte dans Le Tango de Rashevski, le petit-fils qui a une maladie terminale dans Irina Palm et le cimetière qui est un lieu clé dans Quartier lointain en témoignent.

Je ne me suis jamais rendu compte de cette relation entre les différentes histoires. De surcroît, il y a de nouveau un enterrement dans mon prochain film... c'est l'histoire de quelqu'un qui par un concours de circonstances est déclaré mort, et qui va à son propre enterrement pour voir ce que les gens pensent vraiment de lui. Il est déguisé en sikh, et, manque de chance, sa femme va trouver cet indien très séduisant. La question d'où l'on vient, qui on est, et pourquoi les choses se passent d'une certaine manière est peut-être le thème commun de mes films, mais cela reste inconscient la plupart du temps. Oui, il y a la mort aussi ; elle fait partie de la vie et elle nous préoccupe à des degrés différents au fil des années. Elle fait souvent partie des histoires intéressantes. Ce film new-yorkais est une comédie dont j'espère qu'elle sera intelligente

et vraiment très drôle. Je me suis rendu compte que depuis longtemps, j'avais envie de faire une vraie comédie. Comme je dis toujours à mon fils : « c'est l'humour qui permet de dire les choses les plus graves ».

Sam Gabarski par Alain Berliner

Nul n'est prédestiné à faire du cinéma et il n'existe certes pas un chemin pour faire des films qui ressemblent à un autre. Mais tout de même, rares sont ceux qui, ayant déjà une vie d'homme d'affaires couronnée de succès – un accomplissement en soi – décident de tourner la page et de devenir cinéaste. Sam Garbarski a fait ce choix. Au début, il en a certainement intrigué plus d'un. Fait sourire, peut-être. Voulait-il juste réaliser des films comme on monte des affaires, profiter du « glamour » et des paillettes ? Était-ce le caprice d'un homme qui, ayant réussi, « aurait voulu être un artiste » ? Même pas. *Le Tango des Rashevski* est le film d'un cinéaste qui fait des choix, développe un propos, expose son point de vue, bref, impose son regard. Et mène l'histoire de plusieurs personnages en même temps en nous les rendant attachants. Cela aurait pu être la chance des débutants. Mais *Irina Palm*, sur un mode narratif très différent, puisque le film suit cette fois un seul personnage, interprété par Marianne Faithfull, confirme avec force que Garbarski aime raconter des parcours tordus de gens pourtant très normaux, qu'il le fait avec une grande tendresse et une belle humanité, sans complaisance ou effet facile. En suivant lui-même la logique des personnages qu'il affectionne, il est bel et bien devenu cinéaste.

Alain Berliner est un réalisateur belge. Son premier long métrage *Ma vie en rose* (1997) a gagné de nombreux prix, dont le Golden Globe du meilleur film étranger. Son film musical *J'aurai toujours voulu être un danseur* est sorti en 2007.

Filmographie

- 2010
Quartier lointain
—
- 2007
Irina Palm
Compétition, Festival du Film de Berlin.
Meilleur Film de l'Union Européenne, Prix David di Donatello.
Nomination, Meilleure Actrice, European Film Awards.
Nomination, Meilleure Acteur, European Film Awards.
—
- 2003
Le Tango des Rashevski
Festival du Film Francophone de Namur
—
- 2000
Joyeux Noël, Rachid (court).
Gryphon de Bronze, Festival du Film de Giffoni.
—
- La vie, la mort & le foot* (court).
—
- 1999
La Dinde (court).



Quartier lointain
© Entre Chien et Loup



**Dominique Abel
& Fiona Gordon**

Dominique Abel & Fiona Gordon

Bien que la plupart des films belges francophones actuels appartiennent au genre du drame, le pays, bien connu pour son mouvement surréaliste, produit également sa part de films plus surprenants. À ce titre, rien de plus étrange que les films signés par le couple Dominique Abel (un Belge) et Fiona Gordon (une Canadienne née en Australie). En collaboration avec le Français Bruno Romy, le couple, basé à Bruxelles, a réalisé plusieurs courts, puis deux longs métrages inclassifiables: *L'Iceberg* et *Rumba*.

Co-réalisateurs, co-producteurs, Abel et Gordon sont aussi les acteurs principaux de leurs films, et interprètent un couple dans les deux longs métrages (Romy apparaissant systématiquement dans les seconds rôles masculins).

En dehors de ce duo et de Bouli Lanners, la jeune génération de cinéastes belges ne compte guère d'acteurs-réalisateurs. Même si Bouli Lanners n'a pas joué dans *Ultranova*, son premier long métrage, il s'est révélé en tant qu'acteur et continue toujours de travailler devant la caméra. Abel et Gordon, quant à

eux, ont écrit, réalisé et joué dans tous leurs films mais n'ont guère contribué à d'autres projets en tant qu'acteurs. Il est donc justifié de penser que le duo possède son propre univers cinématographique.

La question se pose alors de savoir si le terme d'acteur leur est approprié. Leurs films sont en effet virtuellement muets et les scènes généralement saccadées se suivent comme autant de farces burlesques, de comédies silencieuses, de chorégraphies et de gags visuels. Le terme d'interprète semble donc plus complet.

Bien que les dialogues soient quasiment inexistantes, il existe un terme français qui qualifie parfaitement les événements embarrassants et malheureux, les incidents imprévus auxquels sont sans cesse confrontés les personnages d'Abel et Gordon: «Contre-temps». Leur maison peut brûler, l'un des deux peut se retrouver enfermé toute une nuit dans la chambre froide d'un restaurant – ils persévèrent envers et contre tout.

Après avoir travaillé dans l'univers du mime, du théâtre et de la comédie burlesque, Abel, Gordon et Romy signent des œuvres typées

et constantes qui prennent leur origine dans le jeu sur scène mais exploitent le grand écran et certaines de ses conventions, telles que la rétroprojection, pour obtenir des effets hilarants.

Les plans fixes, dont ils sont friands, permettent non seulement aux scènes chorégraphiées de se dérouler sans fausses notes, mais placent aussi les spectateurs à une certaine distance, comparable au théâtre. Les couleurs ainsi que les décors, stylisés, y jouent un rôle essentiel, même si, à l'instar des films de Tati, leur univers n'est pas dépouillé au point d'en devenir inhabitable.

Tandis que *L'Iceberg* et *Rumba* pourraient être qualifiées de comédies burlesques, les deux films s'attaquent aussi à des sujets plus profonds tels que le bonheur urbain et l'immigration clandestine. Il existe une mélancolie sous-jacente aux personnages d'Abel et Gordon qui place les événements dans une réalité certaine, même si les personnages ressemblent à des pantins caricaturaux.

En conversation avec Dominique Abel et Fiona Gordon

Vous venez du monde du théâtre et du burlesque.

Abel: Nous nous sommes rencontrés dans une école à Paris dans les années quatre-vingts. Nous étions tous deux attirés par le jeu en mouvement, le jeu visuel, et nous avons commencé à faire du théâtre.

Nous avons fait plusieurs spectacles, puis nous avons petit à petit développé une écriture pour le cinéma au cours des années nonante pour enfin passer du court au long métrage en 2005.

Gordon: Nous sommes un peu les petits-enfants de Chaplin. Nous aimons beaucoup son monde de clowns. Il existe tout un monde d'artistes qui travaillent avec leurs propres failles pour faire rire les gens – ceux-là sont notre famille.

Vous êtes basés à Bruxelles, mais vous réalisez vos films avec l'acteur et réalisateur Bruno Romy, qui est installé en France.

Abel: Bruno était un clown de cirque. Nous nous sommes rencontrés lors d'une tournée théâtrale dans le Calvados. Il préparait son premier film à l'époque, et parallèlement nous commençons notre court métrage et on s'est dit, pourquoi ne pas travailler ensemble, et ainsi fut! Il n'y a pas de répartition des tâches précise. C'est en essayant qu'on trouve les choses, puisque le langage que nous créons est visuel et physique. Tant que l'un d'entre nous n'est pas d'accord avec ce que nous sommes en train de faire, on sait qu'il y a encore du travail.

Gordon: Souvent quand nous répétons, Bruno nous filme et nous regardons le résultat ensemble. La partie d'écriture proprement dite est différente parce que chacun écrit dans son coin et des fois nos idées sont conflictuelles. Comme il est difficile de juger de la valeur d'une idée écrite avant de

l'avoir essayée, souvent nous passons rapidement à la répétition pour voir ce que cela donne. Nous jouons nous-mêmes et Bruno joue tous les autres rôles, donc parfois il y en a un qui lui correspond particulièrement et on sait d'emblée que ce sera son rôle à l'écran.

Vos films sont très singuliers dans le paysage du cinéma belge et même mondial, du moins de notre époque. Comment décririez-vous votre approche à la création?

Abel: C'est un peu comme quand les enfants dessinent un chat et puis cela ressemble à une table, mais c'est quand même un chat, parce que l'enfant y voit un chat. Il y a un côté naïf, des couleurs très fraîches, toute la personnalité de l'enfant y est visible. Nous abordons le cinéma comme des enfants. Bien évidemment, nous nous sommes quand même renseignés sur comment faire un film, parce c'est un processus complexe. Mais nous ne voulions en aucun cas, en passant du théâtre au cinéma, perdre l'essentiel – ce qui pour nous est un regard frais et naïf sur le monde, couplé à un sens de la convention sans lequel le théâtre ne peut pas exister. C'est-à-dire, nous ne voulions pas devenir réalistes, tout d'un coup, juste parce que c'est une des possibles manières de faire du cinéma. Dans un film, on peut être dans une voiture. C'est une chose impossible au théâtre, où l'on fait semblant et le public fait semblant d'y croire. Nous



« Nous sommes un peu les petits-enfants de Chaplin. Nous aimons beaucoup son monde de clowns. Il existe tout un monde d'artistes qui travaillent avec leurs propres failles pour faire rire les gens – ceux-là sont notre famille. »

jouons comme des enfants ; dans les arts vivants il y a toute une écriture transposée à cet effet et nous avons voulu la conserver dans le cinéma.

Donc vous ne voyez pas le théâtre et le cinéma comme deux choses séparées ?

Abel : Nous ne nous sommes jamais dit que nous allions faire « du théâtre ». Au départ, nous étions plus inspirés par les clowns de cinéma que par ceux qu'on connaît du théâtre ou du cirque. Nous avons commencé par faire du théâtre simplement parce que nous venions d'une école où nous avons appris à jouer sur des planches.

Gordon : Il est vrai que les grands clowns du cinéma ont souvent commencé par le théâtre et sont passés au cinéma par après. Mais à l'époque où ils ont commencé, il n'y avait que le théâtre ou le music hall. À notre époque, tout existait déjà,

donc nous avons toujours eu en tête une multitude de chemins possibles, que ce soit le cirque, le théâtre, la rue ou l'écran. Nous sautons de l'un à l'autre en fonction d'où nous emporte le vent.

Qu'est-ce que le cinéma vous a apporté de nouveau, comment vous a-t-il aidé à vous développer en tant qu'artistes ?

Gordon : Les films nous permettent de réfléchir un peu plus. Le théâtre a un caractère très éphémère. La différence, dans le cinéma, c'est que l'on peut créer le cadre et une fois qu'il a été créé, il y restera, et nous sommes heureux qu'il soit toujours là, sur la pellicule.

Abel : La grande différence pour nous, c'était le travail sur le découpage, qui n'existe pas au théâtre. Le théâtre te présente avec un plan-séquence d'une heure et demie ; c'est une très bonne école parce que très difficile. Au cinéma, il y a les

possibilités d'ellipses, de découpage et le jeu avec les cadres qui est très jouissif pour nous.

Vous dites que vos films ne sont pas réalistes, mais les personnages semblent néanmoins assez proches de vous-mêmes.

Abel : Nous ne sommes pas dans une recherche sociologique. Nous ne voulons pas dire aux spectateurs : « regardez un peu comment vous êtes ». Nous voulons plutôt dire : « regardez comment nous sommes ». Nous essayons de rentrer dans ce langage. Les clowns, ce sont quand même des gens qui ont l'air impuissants dans un monde qui les domine, des gens trop lents dans un monde où il faut aller vite, des gens qui n'ont pas un physique idéal dans un monde où tout le monde doit être beau.

Gordon : Les lieux où se passent nos histoires sont variables ; dans tous les

milieux il y a ceux qui sont efficaces et ceux qui ne le sont pas, ce n'est ni particulier aux riches en ville ni aux pauvres à la campagne.

Abel : Nous cherchons la beauté dans la différence ou dans le défaut. C'est ce qui nous passionne.

Etant donné qu'il n'y a pas beaucoup de dialogues – quelle que soit la langue que vous utilisez – que les lieux ne sont pas tout de suite reconnaissables, et que deux des trois réalisateurs ne sont pas nés en Belgique, diriez-vous que vous faites des films belges ?

Abel : Il y a dans nos films une autodérision propre à beaucoup de Belges. Nous avons un manager pour le théâtre, une Parisienne, mère d'un enfant que nous avons connu quand il avait cinq ans. Et à cinq ans il avait déjà un vocabulaire plus étendu que moi. En Belgique, nous parlons beaucoup moins qu'en France – même si on parle toujours dix fois plus qu'un Aki Kaurismäki.

Gordon : Il est vrai que les films belges sont rarement bavards. Les Frères Dardenne ne sont pas bavards, Bouli Lanners ne l'est pas non plus dans ses films et il y a beaucoup de cinéastes belges qui trouvent autre chose que le langage pour s'exprimer.

Même si vos longs métrages sont presque muets, tous deux débutent par la parole.

Gordon : Dans *L'Iceberg*, c'est fait exprès, dans le sens où nous ne savions pas comment les gens allaient réagir à notre style. Nous

nous sommes demandé au départ : « comment faire comprendre aux gens tout de suite que ce qui suit est une fable ? ». Pour *Rumba*, c'est plutôt un hasard. Les mots employés dans cette scène sont presque des gestes. Ils sont comme une sonorité, une plaisanterie à ne pas comprendre, donc c'est tout à fait autre chose que de parler pour dire quelque chose.

Abel : C'est Jacques Tati, je crois, qui disait de son film *Mon oncle*, qu'il avait mis le dialogue dans les sons. Chez nous, ce n'est pas tout à fait ça, mais on n'en est pas loin. Nous utilisons très peu de musique ; jusqu'à présent nous n'avons jamais voulu appuyer ou sous-titrer les sentiments des personnages par la musique. Il ne reste alors peut-être plus que le son pour exprimer certaines choses.

Gordon : Ce n'est pas qu'il y aurait, de notre part, un refus de la parole. On improvise, et souvent au départ il y a des dialogues. Mais petit à petit, en affinant les scènes, ces derniers disparaissent tout naturellement.

Le cinéma offre la possibilité de regarder les personnages de très près, mais ce n'est pas quelque chose que l'on retrouve dans vos films. Au niveau du cadrage, vous montrez surtout des corps en entier.

Abel : Nous aimons bien les corps et comment ils bougent. Il n'y a pas beaucoup de dialogues, donc on aime bien mettre en avant ce que le corps est en train

de dire. Forcément, il faut rester à distance avec la caméra pour bien le montrer. Nous affectionnons les cadres fixes parce qu'ils laissent le rythme à l'acteur au lieu de le déléguer à la technique ; des plans entiers pour avoir toute l'émotion du jeu de A à Z sans la truquer.

Gordon : Nous ne sommes pas vraiment intéressés par la psychologie. Plutôt que de faire deviner ce qui se passe dans la pensée des personnages, nous mettons l'accent sur d'autres signes susceptibles de faire découvrir les êtres humains dans nos films.

Abel : Il y a des bobines entières où l'on ne dit pas un mot. Nous ne nous empêchons pas de parler, ni n'avons la nostalgie du cinéma muet. C'est comme une peinture : certains se concentrent sur les lignes, d'autres sur les couleurs. Les couleurs forment un mode d'expression à part entière, ce sont des signes qui s'adressent aux sens de la personne, et nous aimons beaucoup ce côté de sentiments transposés.

Les films exhibent un côté « fait main » très fort, qui s'aperçoit surtout au niveau des trucages.

Gordon : Le fait que nous n'avons pas beaucoup d'argent pour les tournages nous oblige à bricoler, à réfléchir à des solutions. Nous tenons beaucoup à cette touche humaine qui vient des choses bricolées, mais nous savons très bien que si on nous offrait de faire du numérique, nous ne resterions pas forcément

52



53

Abel & Gordon



L'iceberg
© Laurent Thurin



Rumba
© Laurent Thurin Nal

« Nous ne voulions en aucun cas, en passant du théâtre au cinéma, perdre l'essentiel – ce qui pour nous est un regard frais et naïf sur le monde, couplé à un sens de la convention sans lequel le théâtre ne peut pas exister. »

avec la vieille rétroprojection, juste pour faire comme Hitchcock. Jusqu'à présent, nous avons toujours trouvé les vieux trucages très chouettes.

Abel: Les clowns ont l'habitude de signaler leur vision du monde à travers les couleurs, les costumes, les effets spéciaux et donc, la manière de filmer. C'est pour cela que nous cherchons toujours des trucages qui dégagent une connivence. Il faut sentir qu'on y joue. Dans le théâtre, si on n'a pas ce sous-entendu avec le public, on meurt sur scène. Nous essayons de créer un cinéma qui garde ce lien-là en vie – où les gens rient parce qu'ils se reconnaissent, parce qu'on se montre un peu maladroit, parce qu'il y a de l'autodérision.

Même avec peu de moyens, vos films sont très forts, visuellement.

Abel: Nous avons toujours développé notre univers à travers quelques objets seulement, et nous avons un sens de l'épuré qui est presque mandataire au théâtre. C'est un peu comme la ligne claire d'un dessin animé ; si on met peu de choses, on sera d'autant plus attentif à ce qu'on y met.

Gordon: Il nous importe que ces objets aient un élément de vécu. Parfois les gens pensent que nous sommes nostalgiques avec nos vieux trucs, mais c'est plutôt que nous aimons bien que les objets et les vêtements aient une vie antérieure.

Dans les deux films, on a l'impression qu'il y a plein de choses que le personnage interprété par Dominique ne réalise pas, ou n'arrive pas à saisir.

Abel: Partiellement, c'est dans ma personnalité. C'est un thème intéressant, quelqu'un qui se sent transparent, qui a l'impression de n'exister pour personne. Un peu comme dans *La Ruée vers l'or*, où Chaplin arrive dans un bar et il y a une femme qui cherche un homme, et elle fait tout le tour de Chaplin.

Gordon: Elle voit tout sauf lui. Les clowns ont toujours joué avec le fait qu'ils sont inexistant dans le monde.

Abel: Mais ils veulent exister, c'est ça le fond des clowns, c'est un désir qu'ils ne laissent jamais tomber, même s'il peut les faire tomber très bas. *Rumba* parlait de cette fragilité du bonheur mais aussi de la fragilité du malheur ; il y a une espèce d'adaptation avec l'espoir

qui revient. C'est un peu comme si c'était le corps qui s'en souvenait mais pas la mémoire, et dans un sens cela reflète bien notre style.

Dans L'Iceberg et dans Rumba vous jouez un couple. Est-ce que ce sera de nouveau le cas pour votre troisième film, La Fée?

Abel: Non, nous ne jouons pas un couple. *La Fée* est l'histoire d'un veilleur de nuit, joué par moi, qui travaille dans une ville de béton (filmé au Havre). Un soir, je vois arriver une femme aux pieds nus et en pyjama : une fée. Elle me donne droit à trois vœux, dont deux se réalisent tout de suite, puis elle disparaît. Alors j'essaye de la retrouver.

Gordon: Dans nos pièces, nous avons toujours joué des personnes qui se rencontraient, sauf dans un, qui d'ailleurs n'a pas fonctionné. Néanmoins, avec ce film, nous nous sommes résolus à faire autre chose qu'un couple!

Dominique Abel et Fiona Gordon par Nathanaël Karmitz

Ce que j'aime dans les films de Abel, Gordon et Romy c'est que c'est une forme de burlesque contemporain. Chez MK2, on gère les films de Charlie Chaplin et de Buster Keaton, donc c'est beau de pouvoir dire que, cent ans après eux, il y a des films qui continuent dans la même ligne. Je les ai rencontrés pour la première fois dans un festival où ils étaient avec *L'Iceberg*, qu'on a ensuite acheté pour la France et le reste du monde. Après, on a produit leur second long métrage, *Rumba*, et aussi leur nouveau film, *La Fée*. Même si il y a un côté belge au niveau de la sensibilité à l'humour, leur cinéma est un vrai cinéma universel qui s'exporte très bien. C'est un cinéma d'expression avec des histoires simples, très humaines, basées sur les corps et le gestuel, avec très peu de dialogues. Ce sont des films qui sont compréhensibles aussi bien en Europe qu'en Asie, aux Etats-Unis et ailleurs.

Nathanaël Karmitz est un producteur français. Il a produit, entre autres, *Rumba de Abel, Gordon et Romy*, *Paranoid Park (2007) de Gus Van Sant*, *L'Heure d'été (2008) d'Olivier Assayas* et *Copie Conforme (2010) de Abbas Kiarostami*.

Filmographie

2011

La Fée
en production.

—

2008

Rumba

Séance spéciale, Semaine
de la Critique, Festival
du Film de Cannes.

Compétition, Festival
du Film de Stockholm.

Prix du Jury Carnet Jove,
Festival international
du Film de Sitges.

Meilleur Film, Festival
international du
Film de Zagreb.

Prix spécial du Jury, Festival
River Run Winston Salem.

—

2005

L'Iceberg

Zabaltegi, Festival du
Film de San Sebastian.

Cercle Précolombien d'Or,
Festival du Film de Bogota.

Meilleur Film, Festival
international du
Film de Zagreb.

Meilleur Film,
Molodist (Kiev).

Prix d'interprétation
féminine, Molodist (Kiev).

New Directors Film
Festival de New York.

—

2003

*Walking on the Wild
Side (court)*.

Festival international du
Film de Karlovy Vary.

Meilleur court métrage
belge, Festival du Film
Francophone de Namur.

—

1997

Rosita (court).

Meilleur court métrage
belge, Festival du Film
Francophone de Namur.

—

1994

Merci cupidon (court).

58

59



**Micha
Wald**

Micha Wald

Plusieurs cinéastes belges ont exploré les dynamiques familiales, dont Joachim Lafosse, Ursula Meier et Sam Garbarski. Mais seul Micha Wald a suggéré avec force que c'est la famille et non la situation géographique qui est constitutive du véritable chez-soi. Dans ses deux longs métrages, *Voleurs de chevaux* et *Simon Konianski*, des familles se déplacent mais leur sentiment d'appartenance reste absolument intact.

Dans le film historique *Voleurs de chevaux*, deux couples de frères se traquent « quelque part à l'est en 1810 ». Deux frères, Jakub, le plus âgé et sauvage des deux, et son frère cadet, Vladimir, plus timide, se chamaillent dans une rivière lorsqu'un autre couple de jeunes frères dérobent leurs chevaux et s'enfuient.

La séquence d'ouverture installe d'emblée une symétrie parfaite. Le premier couple de frères, qui ont été entraînés par les Cosaques, et le second, se correspondent avec une nette domination du frère le plus âgé et expérimenté sur le plus jeune. La symétrie s'étend ensuite à la narration puisque les deux premiers segments du film analysent chaque couple de frères séparément avant de déboucher sur une véritable poursuite acharnée qui unira à l'écran les deux couples dans la troisième partie du film.

Malgré une apparente simplicité dans ce monde violent et orphelin, le regard que porte Micha Wald sur l'amour et les chamailleries fraternelles n'est pas aussi simpliste qu'il le suggère. En dépit du peu de dialogues, les rapports entre les deux couples de frères sont complexes et bien réels.

Le cinéaste, né à Bruxelles, essaie de botteler les traits de caractère qui rendent ses personnages uniques, les liens universels qu'ils partagent ainsi que l'environnement dans lequel ils vivent – un contexte

dicté par les us et coutumes spécifiques à l'époque et au milieu. La tension et les contrastes entre ces différents éléments rendent le cinéma de Wald à la fois complexe et cohérent.

Sur un ton bien plus comique que le précédent, *Simon Konianski*, le second long métrage de Wald, opère plus ou moins selon les mêmes codes. Le film retrace l'histoire d'une famille moderne juive basée en Belgique dont aucun membre ne sait garder sa langue dans sa poche. Tout d'abord, la fascination envers l'est, où l'on retrouve les racines familiales de la famille Konianski (tout comme celles de la famille Wald, d'ailleurs) est toujours présente, mais le film se penche également sur les liens masculins tendus au sein d'une famille, même si dans ce cas précis, il s'agit de ceux qui unissent un grand-père, un père et un fils. Une fois de plus, il est impossible de comprendre le clan sans prendre en considération les contextes historiques et sociétaux qui l'entourent, même si le film se concentre davantage sur les protagonistes du film, à l'image de *Voleurs de chevaux*.

Le travail de Jean-Paul de Zaeytijd, directeur de la photographie (ainsi que celui des personnes responsables pour les repérages) est un élément-clé qui permet de comprendre que le chez-soi est universel. Bien que les deux films soient en partie situés en Europe de l'est, l'environnement semble ordinaire et permet



Voleurs de chevaux
© Versus production, Stéphane Puopolo



« Je n'en suis qu'à mes débuts et mon style n'est pas encore assez particulier pour ne pas ressembler à d'autres. C'est rare, les gens qui ont une patte dès le départ. »

aux spectateurs belges et européens du nord de les appréhender comme des endroits bien connus et non lointains.

Dans *Simon Konianski*, c'est en connaissance de cause que Wald joue avec la familiarité. À ce titre, il utilise des chansons à consonances latines comme contrepoint et fait de la mère du fils du personnage principal une goy espagnole et de son nouvel amant un brésilien, créant ainsi un parfum d'exotisme qui se démarque clairement de l'est et de l'ouest réunis.

En conversation avec Micha Wald

Dans les critiques de vos films, dans chacune de vos interviews, des noms de grands cinéastes et de chefs-d'œuvre semblent bouillonner à la surface... Comment cela se fait-il, et, est-ce que cela vous gêne

que ce n'est jamais simplement « un film de Micha Wald » ?

On a toujours besoin de citer des références, de catégoriser et de tenter des comparaisons. C'est normal. Après, même pour moi, chaque projet a ses films de référence. Pour *Voleurs de chevaux*, c'était *Les Duellistes* et *Dersu Uzala* de Kurosawa que nous avons beaucoup regardés avec l'équipe. Pour *Simon Konianski*, c'était *The Big Lebowski* et *La Famille Tenenbaum*. Mais ne me demandez pas de me placer entre les frères Coen, Kurosawa, Wes Anderson, Kubrick et je ne sais pas qui d'autre. Je prends un peu de chacun, mais je ne sais pas vraiment me situer. Je n'en suis qu'à mes débuts et mon style n'est pas encore assez particulier pour ne pas ressembler à d'autres. C'est rare, les gens qui ont une patte dès le départ. Wes Anderson a tout de suite trouvé sa

signature ; ce qu'il fait est très maniéré et les costumes et les décors prennent une place bien plus importante que les personnages ou l'histoire. Avec les frères Coen, leurs premiers films sont assez différents l'un de l'autre. Je pense que la patte individuelle met du temps à venir et ce n'est qu'après plusieurs films qu'une structure se démarque clairement. Évidemment, on a envie de comparer tel débutant à tel maître. On dira que Bouli Lanners est le Jim Jarmusch belge, que Joachim Lafosse est le Haneke belge et ainsi de suite. Coller des références à un jeune artiste est facile car, au final, tout a déjà été fait. Surtout les réalisateurs qui s'intéressent intensément aux acteurs et aux histoires finissent par faire des choses qui ont déjà été faites et vues. Il n'y a rien de grave là-dedans ; que tout le monde fasse à sa sauce et que ça plaise. À la fin, c'est le but principal.





Dans vos deux films, on sent très fort la présence de racines dont les ramifications partent ailleurs... un peu comme dans l'histoire de votre famille.

Mes grands-parents viennent de Pologne et d'Ukraine tandis que mes parents et moi sommes nés ici. Mes parents comprenaient encore le yiddish, mes grands-parents parlaient toutes les langues des pays de l'Est. Je me sens belge, je me sens juif et je me sens assez proche de cette zone Pologne-Ukraine. En même temps, j'ai de la famille partout. *Voleurs de chevaux*, je l'aurais bien fait en russe ou en anglais. Mais pour un premier film, je me sentais comme obligé de le faire en français. Par ailleurs, le faire en russe me paraissait compliqué ; en anglais, ça me semblait un peu effrayant aussi. Au final, il y avait quand même déjà les chevaux, les décors, les scènes de combat et les cascades. Si en plus j'avais dû faire jouer les acteurs en russe, je crois que je serais devenu fou. Mais pour le suivant, qui devrait être en anglais, je me dis que c'est une nouvelle aventure.

Est-ce que vous vous sentez un cinéaste belge ou francophone ?

Je ne sais pas très bien ce que c'est qu'un cinéaste belge. Quand je regarde de près les autres réalisateurs de ma génération, je ne vois pas autant de points communs. Il y avait le « film social » et le surréalisme belge, mais j'ai l'impression de n'être ni dans l'un ni dans l'autre. Je ne sais pas

si je fais de l'humour juif ou de l'humour belge ou un amalgame des deux. Pour moi c'est un hasard d'être ici et j'en suis très content. Il y a beaucoup d'avantages. Mais je pourrais faire des films ailleurs, aussi. Que ce soit Bouli Lanners, Joachim Lafosse, Olivier Masset-Depasse, Fabrice du Welz ou moi : on fait des films très différents. S'il y a une caractéristique unifiante, c'est la liberté. Nous sommes libres de faire un cinéma bien moins formaté qu'en France parce qu'on n'est pas tributaires des chaînes de télé et parce qu'on est d'accord de faire souvent des films sous-financés, des petits films.

*Pourquoi étiez-vous si clairement décidé que *Voleurs de chevaux* devait être votre premier long métrage ?*

Parce que c'est le genre de film qui m'a fait rêver toute mon enfance. C'est en voyant *Barry Lyndon* que j'ai eu envie de faire du cinéma, et je me suis dit : si je ne fais pas un tel projet maintenant, je ne le ferai jamais. Si j'avais commencé par *Simon Konianski*, j'aurais peut-être continué dans cette veine-là. Peut-être que je me cherche encore ; pour l'instant je n'ai fait que trois courts et deux longs, ce qui est à la fois beaucoup et rien. Je ne sais pas encore ce que j'aime ou fais le mieux. Est-ce que c'est la comédie ou les films épiques et d'aventures ? J'aime les deux, et pour le prochain j'espère avoir réglé le problème, car je fais les deux à la fois ; c'est une comédie d'aventures.

*Simon Konianski est inspiré par votre court métrage comique *Alice et moi*. Il semble que vous avez toujours eu l'envie de faire et des comédies et des films d'aventures...*

Après *Voleurs de chevaux*, qui est néanmoins un film d'époque assez lourd, tourné avec une grosse équipe, j'ai préféré faire un projet plus familial, qui parle d'ailleurs de moi et de ma famille. *Simon Konianski* est en effet un film plus simple, comme *Alice et Moi*, qui est certes lié à ma personne mais beaucoup moins à mes envies. Ce sont là des accidents de parcours. Je n'aurais jamais pensé qu'un jour, j'écrirais une comédie, mais cela s'est produit comme ça. *Alice et Moi* était un scénario que j'avais écrit pour régler les comptes avec une ex ; c'était un film pour dire tout le mal que je pensais d'elle. Elle m'a laissé tomber et j'avais mal. Je voulais me venger. Voilà, le temps passe, l'écriture est devenue drôle, et au final c'est devenu *Alice et moi*, celui de mes films qui a le mieux marché. Bizarrement, j'y ai pris beaucoup de plaisir et je voulais creuser dans les choses sur ma famille et sur moi, et le résultat est *Simon Konianski*. Mais la comédie est vraiment venue très tard. Pendant cinq, six ans il n'y avait que des histoires épiques et rugueuses, des histoires de vengeance, de famille.

La vengeance et surtout la famille sont des thèmes récurrents.

Ce sont les deux grands thèmes essentiels, et dans

« Nous sommes libres de faire un cinéma bien moins formaté qu'en France parce qu'on n'est pas tributaires des chaînes de télé et parce qu'on est d'accord de faire souvent des films sous-financés, des petits films. »

la famille ce seraient plus particulièrement les histoires de frères et de fratries. Peut-être que maintenant les histoires de père et de fils gagnent en importance parce que j'ai des enfants. Je viens de déménager et je suis tombé sur des projets que j'ai depuis que j'ai 18 ans, et les histoires de deux frères ou de père et de fils y reviennent à chaque fois. Nous sommes quatre frères, dont un qui a pratiquement le même âge que moi et avec qui j'ai grandi. Avec lui, j'ai tout fait ; on habitait la même petite chambre. On était très proche, une vraie relation de frères, un amour-haine, où l'on partage tout et rien.

Est-ce que votre famille apprécie vos films, bien qu'ils parlent d'eux ?

Ma famille est fan de mes films. Ils savent que dans le cinéma, tout est amplifié. Pour *Voleurs de chevaux*, mon frère m'a dit

« quand même ! », mais il y avait un peu de mon frère et de moi dans chacun des couples de frères, donc ça allait. Ce qui est marrant, c'est que mon producteur a aussi un frère très proche, donc il trouvait ça chouette. Je fais un cinéma assez proche de moi, mais à chaque fois, il faut que le cadre soit très différent, comme le Grand Nord, la forêt amazonienne ou la science-fiction. J'aime bien le cinéma qui fait rêver.

Autre chose qui fait rêver, c'est l'envie de voyager de vos personnages.

J'aime beaucoup voyager et j'aime surtout la littérature de voyage. Knut Hamsun parle beaucoup de vagabonds et de voyageurs et j'aime bien Conrad, Melville, Stevenson et les récits de voyage, qui sont d'ailleurs souvent des récits initiatiques. J'ai toujours rêvé de quitter la Belgique, j'ai essayé plusieurs

fois mais à chaque fois, j'ai échoué. On a toujours l'impression que c'est mieux ailleurs, ça fait partie de mes rêves, et le cinéma est une mise en images de ces rêves. J'ai beaucoup voyagé quand j'étais jeune, maintenant avec les enfants c'est un peu plus difficile. Mais dès qu'ils seront un peu plus grands, on partira en famille, en Mongolie, faire du cheval dans les pampas. Des choses comme ça nous nourrissent très fort. Pour un cinéaste, c'est vraiment gai de tourner ailleurs. Je n'ai pas de chance pour l'instant : je me tape soit la Pologne soit l'Ukraine, ce ne sont pourtant pas les endroits les plus merveilleux. J'essaie désespérément de faire un projet dans un pays où il fait chaud !

Vos longs métrages racontent des histoires inscrites dans un lieu et une époque très spécifiques, mais qui auraient finalement pu se

passer n'importe où et n'importe quand.

C'est parce que c'est finalement l'histoire des personnages qui m'intéresse. Au final, les décors et tout ce que je mets en place m'importent peu. Pour *Voleurs de chevaux*, je me suis un peu perdu, et à un moment je me demandais ce que j'étais en train de faire ; j'étais beaucoup plus à l'aise dans la deuxième partie, où il n'y avait plus que trois personnages dans la forêt et une espèce de duel implacable. Même chose pour *Simon Konianski*, où la partie dans l'appartement entre le père et le fils à Bruxelles est la plus réussie. Plus on fait, plus on apprend à se connaître.

Votre troisième film est une comédie d'aventures.

Le scénario, qui est presque écrit, est librement inspiré de deux nouvelles de Jack London, un écrivain que j'adore et que je lis depuis très longtemps. J'ai redécouvert London avec *Construire un feu* et par après, j'ai lu quelques autres romans. Je me suis rendu compte que c'était quelqu'un de complètement différent de ce qu'on voulait présenter au jeune public. C'est quelqu'un d'assez noir et de désespéré, qui a une vision de l'humanité plutôt terrible et un humour noir qui me correspond bien. En plus, cela se passe dans le Grand Nord, et c'est quelque chose qui m'a beaucoup attiré. Ce sera une comédie d'aventures avec des trappeurs et une mine d'or, des indiens et des esquimaux. C'est un gros

projet que l'on va tourner en anglais, au Canada. J'espère que ça va rouler comme les deux autres, avec lesquels je n'ai pas vraiment eu de problèmes, où tout est allé assez vite entre l'achèvement du scénario, le financement et le tournage. Mes deux longs étaient très compliqués au niveau des préparatifs, dans le cas du premier, atroce, et même pire pour le deuxième, donc je commence à m'y connaître. Je me dis, cette fois-ci, je serai un peu plus sage, j'apprendrai de mes erreurs et je ne foncerai pas tête baissée en me disant qu'on va y arriver coûte que coûte. Je vais essayer de prendre plus de temps et de faire tout bien correctement.

Donc encore un projet très ambitieux. Vous n'aimez pas les petits films ?

J'essaie depuis longtemps de trouver une histoire avec peu de personnages, quelque chose que je pourrais faire avec peu de moyens, mais je n'y arrive pas. Je ne vous parle même pas de tous les projets mégalomanes que j'ai écrits mais que je ne peux pas faire maintenant, parce qu'il faudrait que je sorte un grand succès pour pouvoir les sortir du tiroir. Il y a toujours quelque chose qui fait que le projet est ambitieux, et pas mal de mes projets sont dorénavant en anglais. J'ai vraiment envie de tourner dans cette langue pour une simple raison : le casting. Pour ne pas être bloqué, pour ne pas vouloir les mêmes personnes que tout le monde veut.

J'écris des personnages qui ont mon âge, ou quelques années de plus, et dans le monde francophone, les 4 ou 5 stars qu'il faut pour avoir un budget raisonnable sont les mêmes que tout le monde sollicite : Romain Duris, Guillaume Canet... J'ai eu deux expériences d'attente, pendant des mois et des mois, et jamais je n'ai eu de réponse. Dans le monde anglo-saxon, il y a beaucoup plus de cinq personnes de 30-45 ans capables de déclencher un financement, et ça vaut la peine d'essayer !

Simon Konianski par Jonathan Zaccai

Simon Konianski est partiellement basé sur la vie du réalisateur Micha Wald dont j'avais beaucoup apprécié le court métrage *Alice et moi*. Le tournage, qui s'est en majorité déroulé dans une voiture, était une vraie aventure, je me suis retrouvé quasi en huis clos avec mes partenaires hors normes, puisque l'actrice qui interprète ma tante Irene Hertz en était à son premier film à 85 ans, Abraham Leber qui interprète mon oncle est à moitié sourd et mon fils de six ans Nassim Ben Abdeloumen, très en forme! C'est donc avec cette joyeuse bande que nous avons traversé des petits villages ukrainiens et vécu une aventure hors tournage aussi folle que celle à l'image. Ce tournage restera marqué dans ma mémoire. Je n'oublierai pas l'émotion d'Irene revoyant l'Ukraine qu'elle avait fui cinquante ans auparavant. Micha est un réalisateur kamikaze qui peut garder le sourire sous la pluie dans une route boueuse d'Ukraine où même Borat n'aurait pas osé aller! J'aimerais à nouveau travailler avec lui mais il est clair qu'il faut se méfier de lui, il est dangereux!

Jonathan Zaccai est un comédien belge. Il apparaît dans *Le Tango des Rashevski* (2003) et *Quartier lointain* (2010) de Sam Garbarski ainsi que dans *Élève libre* (2008) de Joachim Lafosse. Il tient le rôle titre dans *Simon Konianski* (2009) de Micha Wald.

Filmographie

- 2009
Simon Konianski
Festival du Film de Rome.
Festival du Film Francophone de Namur.
—
- 2006
Voleurs de chevaux
Semaine de la Critique,
Festival du Film de Cannes.
—
- 2004
Alice et moi (court).
Petit Rail d'Or, Semaine de la Critique, Festival du Film de Cannes.
Meilleur court métrage belge, Prix Joseph Plateau.
Prix du Jury jeune, Festival du Film de Locarno.
Mention spéciale, Festival du Film de Locarno.
Meilleur court européen, Les Lutins du Court Métrage.
—
- 2002
Les galets (court).
—
- 1999
La nuit tous les chats sont gris (court).



Voleurs de chevaux
© Versus production,
Stéphane Puopolo



72

73



**Fabrice
du Welz**

Fabrice du Welz

L'étiquette tant redoutée de réalisateur de genre a souvent collé à la peau de Fabrice du Welz, du moins dans certains milieux guindés du cinéma. Mais alors que ses films laissent entrevoir quelques images d'os broyés ou de giclées de sang, ils sont l'œuvre d'un artiste accompli qui situe la véritable horreur non dans l'explicitation visuelle de mutilations corporelles mais dans un pouvoir iconographique bien plus sombre : l'horreur psychologique.

Ses deux longs métrages, *Calvaire* et *Vinyan*, provoquent souvent de vives réactions, telles des paradis infinies de torture et de sang. En réalité, les images de violence et d'horreur y sont très peu nombreuses. En revanche, avant même de voir ces rares scènes d'épouvante à l'écran, le ton général du film est bien pire : l'angoisse de ce qui va survenir est palpable, ce qui explique certainement la perception extrême que les spectateurs ont des films de du Welz. C'est grâce à sa maîtrise du rythme, du son et de l'image, que le cinéaste réussit à créer une atmosphère d'effroi constant.

Bien que *Calvaire* fut tourné dans les Ardennes avec un casting entièrement masculin et *Vinyan*, en Thaïlande avec Emmanuelle Béart dans le rôle principal, tous deux montrent une cohérence remarquable en termes de thème et de narration, au point qu'il serait possible d'affirmer que les deux films sont en réalité des variations sur un même thème.

Dans les deux histoires, la perte d'un proche laisse un vide si dévastateur qu'elle engendre des comportements désespérés, qui échappent rapidement au contrôle d'un des protagonistes. La nécessité de remplacer l'être aimé par quelque chose de concret et tangible existe dans les deux films. La preuve qu'il ou elle est véritablement décédé(e) peut bel et bien exister, mais rien n'est moins certain lorsqu'il s'agit

de son remplacement. Dans les deux films, les personnages principaux essaient à tout prix de résoudre les contradictions, au détriment de leurs esprits déjà si tourmentés.

La perte et le deuil ne sont pas un moteur typique dans les films de genre, et la façon dont du Welz intègre naturellement la religion dans ses deux films est un exemple de l'attention précise qu'il consacre à la psychologie des personnages, autant qu'un geste de reconnaissance envers le monde plus vaste dans lequel ils vivent. *Calvaire*, comme le titre l'indique, contient de nombreuses références à la souffrance chrétienne. *Vinyan*, de l'autre côté, se réfère à la croyance que les personnes confrontées de près à la mort vivent telles des esprits incapables de trouver la paix. Dans les deux cas, les références religieuses se corrompent à tel point qu'elles pourraient s'appliquer à de nombreuses personnes et situations, reflétant les âmes tourmentées des protagonistes plutôt qu'un impératif moral quelconque.

Sur un plan plus global, *Vinyan* témoigne également du désir d'exporter le cinéma belge et de le transporter au-delà de la réalité du cinéma francophone, avec Béart jouant en anglais dans un film situé en Thaïlande (son mari est interprété par Rufus Sewell, un acteur britannique). De la même façon, Sam Garbarski a exporté ses talents de réalisateur à l'étranger ; *Irina Palm*

« Je reste fasciné par la représentation de la violence et du sexe à l'écran. »

a été entièrement tourné en Angleterre et interprété par des acteurs anglais, prouvant encore une fois que les frontières du cinéma belge ne sont plus aussi clairement définies qu'elles ne l'étaient.

En conversation avec Fabrice du Welz

Est-ce que vous vous voyez comme un réalisateur de « films de genre » ?

J'ai grandi en regardant des films d'horreur. Quand j'étais adolescent, j'écrivais déjà des scénarios de films d'horreur débiles, pompés de *Vendredi 13* ; je me disais que je ferais ce genre de films, un jour. Le cinéma d'horreur est mon premier amour, mais j'aime le cinéma de manière générale. Il existe de grands films d'horreur qui sont aussi des grands films de cinéma. La classification de « films de genre » est souvent problématique en Europe, elle est un peu déconsidérée. Mais regardons ce que font les grands metteurs en scène américains actuels, il s'agit de films de genre transcendés, que ce soit Michael Mann ou Martin Scorsese. Le cinéma de genre est un cinéma populaire. Je n'ai pas grandi dans le culte du cinéma d'auteur, même si,

en voyant un film de Dario Argento ou de Sergio Martino, je voyais bien une différence de style, de ton et de rigueur. Le cinéma d'auteur comme on l'entend chez nous, je ne l'ai découvert que par après, à l'école et dans ma boulimie cinéophile.

Est-ce que cela vous gêne d'être considéré comme un réalisateur de films de genre ? Vos films n'ont pas beaucoup en commun avec les films d'horreur hollywoodiens.

Je reste fasciné par la représentation de la violence et du sexe à l'écran et je n'ai pas honte d'affirmer que je fais des films d'horreur. Même si je suis très loin du cinéma d'horreur hollywoodien qui a mes yeux est souvent puéril et inoffensif, j'ai une approche plus introspective de l'horreur, sans doute plus proche du film d'auteur, ce qui me vaut pas mal de problèmes. On ne peut pas définir mes films comme des films d'horreur pur jus, et ce ne sont pas non plus des films d'auteur. Je suis un cinéaste belge assez décomplexé et comme beaucoup de réalisateurs de ma génération nous faisons ce que nous avons envie de faire, que ce soit Bouli Lanners, Joachim Lafosse ou autres, nous

avons tous l'espace pour développer notre univers et de surcroît, il y a des liens avec d'autres cinéastes belges. Personnellement, j'ai un amour considérable pour André Delvaux, qui est pour moi le grand cinéaste du fantastique et du réalisme magique franco-belge. Je suis très attaché à ce réalisme magique, ancré dans une Belgique étrange, mystérieuse et bâtarde. Cela me plaît et me correspond tout à fait, mais en même temps, j'ai un grand appétit d'aller voir au-delà et de voyager. J'ai toujours voulu faire des films partout dans le monde. J'aime aller vers l'inconnu, me faire peur, prendre des risques, même si parfois ce désir reste complètement inconscient. C'est cela, finalement, qui m'excite.

Les films de genre réussissent souvent à attirer plus de monde que les films d'art et d'essai.

En Belgique francophone, la relation entre le public et les films locaux laisse à désirer. En Flandres, les films de Felix Van Groeningen par exemple, arrivent à rencontrer un public considérable en dépit d'être des films d'auteur. Peut-être sommes-nous un peu autistes, mais aussi avons-nous un statut

« J'aime aller vers l'inconnu, me faire peur, prendre des risques, même si parfois ce désir reste complètement inconscient. C'est cela, finalement, qui m'excite. »

quelque peu difficile. Nous vivons au sein de la culture française, regardons les mêmes chaînes de télévision que les Français et nos vedettes sont françaises. Nous sommes quelque peu plus bâtards dans ce sens, et pour les Belges francophones, le rapport à la France est aggravé par un complexe, selon lequel ce qui n'est pas validé par les Français ne peut pas être bien. Les flamands ont leur part d'autonomie culturelle, sur base de laquelle ils ont créé leur petit marché, un vrai marché qui fonctionne admirablement bien. À en voir les chiffres, cela fait rêver. En ce qui me concerne, je me sens très peu français et le cinéma vers lequel je tends est autre.

Vos longs métrages partent tous deux de la même situation: une personne absente laisse une vide qui perturbe l'un des personnages principaux.

C'est le point de départ d'une vraie quête existentielle. Mais je préfère laisser ces films vivre, sans trop parler des « commentaires » et des « pourquoi ». Ce qui m'importe, c'est d'avoir une histoire suffisamment forte pour permettre une expérimentation formelle, et d'en dégager un style. Que l'on pratique le cinéma, la littérature ou la peinture – les mêmes thèmes sont perpétuellement à l'ordre du jour dans toutes les disciplines de l'art: l'amour et la mort. Ce qui fait la différence entre les œuvres individuelles, ce sont le style et le point de vue de l'artiste par rapport à son travail. Ce qui m'importe, c'est d'avoir des schémas, avec des personnages qui soient toujours entre raison et folie – et qu'il y ait un basculement, parce que le basculement permet d'exploiter et d'explorer. En pur formaliste, je m'occupe de la représentation: comment représenter la violence, une

certaine forme de folie, une certaine forme de perdition, comment représenter la mort, la sexualité? C'est la grande question, comment représenter? Pour un cinéaste c'est ce qui compte, à la manière d'un peintre: comment parvenir à toucher le spectateur en représentant les choses? De nombreux films sont des scénarios filmés; mon ambition est de faire du cinéma. C'est l'outil cinématographique, l'image, le son, les acteurs, les corps et l'inscription des corps dans les espaces, qui m'intéressent.

Les deux films surprennent par une assez forte présence de thèmes religieux. Est-ce que ce sont les symboles, le côté représentatif du religieux qui vous fascinent?

La religion y figure un peu malgré moi. Bien que j'aie été élevé dans des collèges catholiques, au fond, je ne suis pas quelqu'un de croyant. Par contre, la





« Les acteurs sont souvent à la limite du sado-masochisme. Ils savent qu'ils vont partir pour un truc qui sera dense, qui constitue une expérience, et ils aiment et ont envie de ça. Souvent, ils me poussent, et alors je les pousse encore plus loin. »

religion comme instrument de manipulation et d'aveuglement, comme processus aliénant, m'intéresse beaucoup. Le côté rituel m'y fascine également, parce que dans le cérémonial religieux, il y a des procédés visuels absolument incroyables. Dans *Calvaire*, il y a cette scène de zoophilie qui a un peu marqué les esprits... Cela m'a beaucoup amusé, de représenter un cérémonial de petite crèche en le pervertissant. Le lâcher de ballons sur la plage dans *Vinyan* était une scène très belle à voir et à reproduire. Finalement, j'aime explorer la notion du sacré, et la confronter à l'environnement, à la nature. Le point de départ de *Vinyan* est le Tsunami, je suis fasciné par la puissance de l'environnement, du jour au lendemain, une mer se lève et terrasse tout. Il y a ici l'idée que, si à un moment donné nous devenons nocifs pour notre environnement – ce qui semble être le cas – la nature va en avoir assez et elle va nous balayer. On peut expliquer le monde par Dieu – personnellement je n'y crois pas du tout – ou l'on peut imaginer que l'être humain n'est qu'une parenthèse dans l'histoire du monde. Il suffit de se promener dans les grands

sites mayas pour se rendre compte qu'à un certain moment, la nature reprendra toujours ses droits, de manière implacable.

Vos films sont fréquemment caractérisés comme étant « violents », mais il n'y a, au final, que peu de scènes où la violence est explicite.

Ce qui perturbe souvent, c'est l'ambiance. On me reproche souvent que l'ambiance de mes films est suffocante et pénétrante. Et précisément, c'est souvent le but de mes films. Benoît Debie, mon chef opérateur et moi aimons créer des environnements qui soient purement sensitifs. L'idée serait que les gens soient empreints du film quand ils quittent la salle. Il y a tellement de films où tu sors de la salle et tu as déjà tout oublié. Et il est probable que même les gens qui ont détesté *Vinyan* se souviennent de la moiteur de certaines scènes.

Nous essayons de créer une atmosphère à respirer, de faire en sorte que le film sente, pue même et je pense que c'est cela qui perturbe. Sur la violence, on est tout à fait d'accord, elle m'intéresse, surtout les mécanismes de la violence. Je me rends aussi compte que la violence que j'essaie d'exploiter a

des effets potentiellement beaucoup plus nocifs que la violence plate du « torture porn ». Dans *Calvaire*, toute la violence est hors-champ, tandis que dans *Vinyan*, elle est aliénante, c'est une confrontation, une guerre des sexes. Il y a une scène qui est un peu violente, mais en même temps elle est très belle à voir. Mon plaisir de spectateur est satisfait quand un film me retourne la tête – c'est rare mais j'adore ça.

Comment avez-vous vécu le changement du passage d'un film belge, tourné dans les Ardennes, à un projet international, filmé en Thaïlande ?

Le projet était assez modeste, au départ. Ce qui s'est passé, c'est que j'ai eu un peu la folie des grandeurs. S'il y a une chose que j'ai apprise, c'est que si l'on dispose d'un budget de trois millions, on doit faire un film à trois, et non pas à quatre millions. En même temps, j'avais besoin de m'y confronter : le devis était plus élevé que le budget. Cependant, je n'ai pas lâché sur mes ambitions artistiques. J'ai lâché sur le temps, et je me suis aperçu à un moment donné que j'en aurais nécessité davantage. Mon camarade Bouli

« Ce qui m'importe, c'est d'avoir des schémas, avec des personnages qui soient toujours entre raison et folie – et qu'il y ait un basculement, parce que le basculement permet d'exploiter et d'explorer. »

Lanners, qui travaille un peu comme les Frères Dardenne, n'a pas beaucoup de machinerie, par contre, il a du temps. Personnellement, je tombe pour les gadgets, donc je choisis souvent la machinerie au péril de manquer de temps. Je cours beaucoup, il y a des carences. Je me suis adonné à une ambition et une prise de risques totale, limite inconsciente, mais je ne regrette absolument pas. Si c'était à refaire, je le referais demain. Et même si le film a été un échec en salles, au final, *Vinyan* s'est bien vendu à l'international.

Vos projets offrent à leurs acteurs des rôles hors du commun, pleins de défis. Comment travaillez-vous avec eux ?

Les acteurs sont souvent à la limite du sado-masochisme. Ils aiment pousser plus loin, aller dans les retranchements et être en apnée. Ils aiment beaucoup être bousculés et dirigés. Ils savent qu'ils vont partir pour un truc qui sera dense, qui constitue une expérience, et ils aiment et ont envie de ça. Souvent, ils me poussent, et alors je les pousse encore plus loin. Parfois, il y a des crises, mais ils aiment être au centre de quelque chose qu'ils vont

pouvoir exploiter, et surtout ils aiment s'abandonner. J'ai une formation de comédien et j'ai un rapport très simple avec eux, même si mes films sont souvent très techniques, ce qui peut causer certaines frustrations. D'habitude, nous partons d'une humanité en quelque sorte factice pour arriver à un état régressif qui devient de plus en plus bestial et instinctif. L'instinct peut faire émerger des choses assez étonnantes. À la fin de *Vinyan*, je pense qu'Emmanuelle Béart s'est vraiment abandonnée, qu'elle a exploré une chose qu'elle n'a pas forcément l'habitude d'explorer.

Votre troisième long métrage s'appellera Alléluia, encore une référence religieuse...

J'ai plusieurs projets en cours, dont un film indépendant, produit par des américains, qui devrait se tourner à New York. C'est un polar qui a pour contexte le monde de l'art contemporain et qui est basé sur la vie d'une personne qui a inventé un service de torture sur mesure pour des personnes riches. Le projet a pris du retard car nous avons voulu prendre le temps pour retravailler le scénario. Je devais tourner ce projet en premier lieu, mais il est maintenant plus probable que je me

concentre sur *Alléluia*, une transposition en Belgique de l'histoire improbable de Martha Beck et Raymond Fernandez, les « tueurs de la lune de miel », morts sur la chaise électrique en 1951. L'idée serait d'ancrer ce fait divers dans une « vraie » Belgique. C'est un petit film très venimeux, qui sera très violent et très dérangeant, une quête d'amour fou. *Alléluia* est très proche de *Calvaire* ; dans *Calvaire* on parlait beaucoup de Gloria, un personnage de femme absente, que l'on retrouvera dans ce film. Je crée des liens entre les deux, mais les films peuvent toujours se voir séparément. Selon mon idée, il y aurait un troisième film... Gloria ayant des enfants qu'elle va abandonner pour retrouver son amant. J'aimerais tourner ce troisième volet dans quelques années, lorsqu'ils seront adolescents. Il y a pour moi un côté très jouissif dans la fabrication de cette petite trilogie ardennaise.



Vinyan
© Marcel Hartmann

Fabrice du Welz par Yannick Renier

Lorsque j'ai rencontré Fabrice pour la première fois, je devais avoir à peine 16 ans et lui un peu plus. Par hasard, nous nous sommes croisés chez un ami commun. À l'époque, je commençais à m'intéresser au théâtre, mais de loin, sans oser m'impliquer. Et là, pendant deux ou trois heures, Fabrice m'a parlé avec passion de ce que représentait pour lui le travail de l'acteur. Je ne me souviens pas des détails de notre conversation mais elle m'a laissé une très forte impression. Des années plus tard, lorsque je regarde *Calvaire* et *Vinyan*, je repense à cette rencontre et je me dis que Fabrice n'a rien perdu de cette fièvre communicative. En tant qu'acteur, je regarde les films de genre avec attention, car souvent dans ces films, les acteurs sont poussés à interpréter des situations à la limite du vraisemblable. Dans ces cas-là, la frontière entre le naturel et le ridicule est très fragile. Il faut donc de la part de l'acteur une grande générosité et une totale confiance dans le réalisateur. Et de la part du réalisateur, il faut un regard très juste et la faculté de transmettre sa propre imagination. Ainsi, dans ses films, Fabrice emmène ses acteurs dans leurs derniers retranchements, et il nous emmène avec une grande maîtrise, nous spectateurs, dans les confins de son imagination. Et elle vaut le détour !

Yannick Renier est un comédien belge. Il apparaît dans Miss Montigny de Miel van Hoogenbemt et enchaîne des rôles dans les films de Joachim Lafosse (Nue propriété, Élève libre), Olivier Ducastel et Jacques Martineau (Nés en '68, L'Arbre et la forêt) et Christophe Honoré (Les Chansons d'amour).

Filmographie

- 2011
Alléluia
en préparation.
-
- 2008
Vinyan
Hors Compétition, Festival du Film de Venise.
Prix du Jury Carnet Jove, Festival international du Film de Sitges.
-
- 2004
Calvaire
Semaine de la Critique, Festival du Film de Cannes.
Prix d'Argent du Festival du Film fantastique d'Amsterdam.
Prix du Jury, Festival international du Film de Gérardmer.
Festival international du Film de Toronto.
-
- 1999
Quand on est amoureux c'est merveilleux (court).
Grand Prix, Festival international du Film de Gérardmer.
-
- 1997
Folles aventures de Thierry Van Hoost (animation, court).



Vinyan
© Marcel Hartmann



**Bouli
Lanners**

Bouli Lanners

C'est par le biais de sa collaboration avec *Les Snuls*, une émission télévisée populaire composée de sketches hilarants, véritables symboles de la Belgitude, que Bouli Lanners devient célèbre en Belgique. Il se fait ainsi très rapidement connaître au début des années 1990 grâce à une image d'acteur comique et jovial doté d'une forte présence physique.

Ultranova
© Versus
production

Nul doute que la sortie en 2005 d'*Ultranova*, son premier long métrage, a dû surprendre bien des téléspectateurs belges. Le film, véritable introspection picturale de la région semi-industrielle, sombre et isolée de Liège, évoque le rapport particulier que le cinéaste entretient depuis toujours avec la peinture. Lanners égale ainsi son inattendue ascension dans *Les Snuls*, où sa collaboration en coulisse lui permit de devenir l'un des acteurs réguliers de la troupe.

Bouli Lanners tourne *Ultranova*, puis *Eldorado*, un road

movie original à travers les Ardennes, en plans larges magistraux, accentuant ainsi les lignes d'horizon basses et les ciels immenses de cette région. C'est Jean-Paul de Zaeytijd, lui-aussi un ancien élève des *Snuls*, qui signe la photographie des deux films.

Outre les compositions picturales qui sont un véritable hommage aux paysages sur grand écran, la photographie précise de Bouli Lanners ne délaisse pas sa fonction narrative. En cela, les personnages de ces deux films semblent littéralement et métaphoriquement

écrasés par la nature qui les entoure, ou du moins remis à leur place.

Un élément de distorsion intéressant entre en jeu lorsque Bouli Lanners alterne les prises de campagne et les paysages urbains belges : une tendance déjà présente dans *Ultranova* mais qui prend tout son essor dans *Eldorado*. L'œil pictural du cinéaste est extrêmement précis et ses prises de vue de paysages belges – si rares, comme le montre l'œuvre des Frères Dardenne, où la nature ne semble exister que pour combler le vide entre les personnages – y sont considérés comme de véritables sujets cinématographiques. Autant qu'ils se transforment en de véritables tableaux non-belges.

L'iconographie d'*Eldorado* rappelle moins Bruegel que les road movies américains. De la même façon, les forêts et les routes ardennaises auraient tout aussi bien pu être filmées dans un coin perdu du Montana. Il n'y a pas de doute que Bouli Lanners appréhende ses personnages ainsi que leur environnement avec une sensibilité qui lui est propre.

Ultranova et *Eldorado* ont bien des points en commun : une photographie composée avec soin, un ton mélancolique assez poignant et un humour, certes rare mais cinglant, qui sert à la fois de soupape de sécurité et d'amplificateur à des situations malheureuses dont il révèle avec succès l'absurdité.



Cependant, une grande différence met à part les deux films. Lanners ne fait pas partie du casting dans *Ultranova*, dans lequel Vincent Lecuyer interprète le protagoniste solitaire. Dans *Eldorado*, par contre, Lanners endosse le rôle d'Yvan, un vendeur de voitures d'occasion et sans doute le plus imposant personnage d'un duo improbable – l'autre compère, interprété par Fabrice Adde, étant un junkie qui fait la connaissance d'Yvan en cambriolant sa maison. Dans *Eldorado*, Lanners a peut-être trouvé le metteur en scène qui sait au mieux mettre en valeur ses nombreux talents d'acteur.

En conversation avec Bouli Lanners

Vous êtes né près de la frontière allemande. Est-ce que cela fait de vous quelqu'un de plus international ou, au contraire, de plus belge ?

Je suis en effet né à côté de la frontière ; mon père était douanier. Je suis très belge, ça, je le sens ; et mes films sont très belges aussi, même si je ne sais pas pourquoi. Il y a de l'inconscient culturel là-dedans que je ne veux pas développer. Je veux que cela reste instinctif. Je suis né dans la région germanophone, à la frontière de l'Allemagne et des Pays-Bas, une situation qui fait que les gens y parlent plusieurs langues sans aucune difficulté. On mélange, on passe d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. C'est une région où il y a une ouverture d'esprit énorme qui fait que je n'accepte pas du tout

ce qui se passe en Belgique en ce moment. Cela me choque énormément et je suis vraiment en colère contre certaines gens.

Dans vos films – surtout dans les courts mais aussi dans les longs métrages – on ressent fortement votre attachement à la Belgique.

Je ne suis pas sûr. C'est peut-être vrai pour les premiers, mais dans *Eldorado*, par exemple, les paysages ressemblent plus à des paysages américains que belges. L'histoire de mon troisième film pourrait même ne pas se passer chez nous, parce qu'il n'existe pas en Belgique de rivière qui permettrait aux gamins de voyager jusqu'à la mer ; au moins qui ne soit pas entravée par des barrages. J'essaye d'échapper à ce côté belge, au dictat que l'histoire doit se passer en Belgique, avec des bus belges qui passent. Je suis très belge, je suis un filtre ; j'écris l'histoire et donc l'histoire et le film seront indiscutablement belges, mais je ne veux pas nécessairement que cela se passe en Belgique. J'aurais bien aimé être né aux États-Unis et faire des films américains, mais je ne suis pas américain, donc je fais des films belges. Ma culture personnelle n'est en effet pas liée à la cinématographie belge du tout, au contraire : je suis plutôt inspiré par le film anglo-saxon et américain. Il est vrai que la Belgique présente une mixité culturelle impressionnante, avec une empreinte américaine qui s'est rajoutée avec le Plan Marshall. Mais je trouve

difficile de parler de mes influences parce que c'est l'instinct qui me guide.

Dans Eldorado, sur le plan visuel, il est vrai qu'on n'a pas du tout l'impression d'être en Belgique.

Je viens de la peinture, ce qui fait que j'ai toujours envie d'avoir des choses très aériennes et très aérées. L'évolution du personnage dans le paysage est pour moi la clé de la narration – c'est ce qui me met à part des Frères Dardenne par exemple. Si on n'a peut-être pas l'impression que l'histoire se déroule en Belgique, elle se passe pourtant bien ici, juste différemment. J'ai essayé d'échapper à tout ce qui est urbain. Et justement parce qu'on n'a pas l'impression d'être en Belgique, on se rend peut-être plus facilement compte que c'est quelque chose de très belge que d'essayer de faire passer le pays pour autre chose qu'il n'est. Je crois que je ne ferai plus de films ici parce que les paysages qui m'intéressent disparaissent. Tout est refait, la campagne n'est plus la campagne et il y a des avions qui passent sans arrêt. J'espère pouvoir aller en Écosse pour l'un de mes prochains films, et également aux États-Unis pour un autre projet. J'aspire à faire des films belges ailleurs, et pas forcément avec des acteurs belges.

Vous avez d'abord fait l'école des Beaux-Arts et pratiqué la peinture. Ensuite est venu la déco pour la télévision ; vous êtes passé devant la caméra pour être comédien ; au final est venue

« Je suis très belge, ça, je le sens ; et mes films sont très belges aussi, même si je ne sais pas pourquoi. Il y a de l'inconscient culturel là-dedans que je ne veux pas développer. Je veux que cela reste instinctif. »

la mise en scène. S'agit-il d'une série de hasards ou d'une trajectoire réfléchie ?

Chaque chose m'amenait à une autre chose sans que je ne sache où j'allais terminer. Jamais je ne me serais dit : « tiens, je serai comédien », et encore moins, réalisateur. Je ne savais tout simplement pas quoi faire au début, et c'est en ne le sachant pas que j'ai fini par trouver mon métier. J'espère pour les autres que leur parcours sera plus rapide que le mien. Je ne suis pas sûr d'avoir définitivement mis à l'écart la peinture, mais pour le moment, je m'épanouis complètement dans le cinéma. Dès que j'aurai l'envie et le temps de changer, je reprendrai peut-être cette activité.

Diriez-vous que vos rôles dans les grandes productions françaises telles que Un long dimanche de fiançailles et Astérix aux Jeux Olympiques vous ont aidé en tant qu'acteur et réalisateur ?

La façon de faire du cinéma est la même dans les deux pays, si ce n'est qu'en France tout est beaucoup plus rigide, plus hiérarchisé. En Belgique, on va très vite, parce que le cinéma y est très jeune. Tout le monde a fait à peu près de tout, ce

qui fait que tous sont polyvalents. Ce n'est pas du tout le cas en France. En ce moment, le jeu est que les Français essaient de s'inspirer de l'école belge. Sur le plateau de *Louise Michel* de Gustave Kervern et Benoît Delépine, il y avait une volonté expresse de faire comme les Belges, donc, ça se décoïnçait et c'était bien. Il est essentiel pour moi de travailler comme acteur en France. Pour les cascades et les effets spéciaux, par exemple, il y a des techniciens que je ne trouverais pas ici et j'y apprendrais énormément de choses. Et puis, je rencontre régulièrement des comédiens de renom qui ont fait 30 ans, 40 ans de cinéma. Comme je joue des seconds rôles et que j'aime rester sur le plateau même quand je ne tourne pas, j'ai le temps de regarder, d'observer et d'apprendre.

D'où est venue l'envie de passer de l'autre côté de la caméra ?

Le premier court métrage que j'ai fait était plus ou moins une blague. Puis j'ai rencontré Jacques-Henri Bronckart, qui est devenu mon producteur. Ce petit projet s'est transformé en film 35 mm et puis Jacques-Henri a monté

sa boîte de production et il m'a dit « il faut faire un deuxième court » et puis « il faut vraiment faire un long maintenant ». Je pense que le couple producteur-réalisateur est essentiel dans le cinéma : si je n'avais pas ce producteur-là, je n'en serais pas arrivé là.

Vous êtes acteur à l'origine, mais vous avez choisi de ne pas jouer dans votre premier film, Ultranova. Voulez-vous vous concentrer sur la réalisation pour ce premier long métrage ?

Je ne pensais jamais jouer dans mes films. C'est sur *Eldorado* que ma femme et mon producteur m'ont dit : « Tu as écrit un rôle, on dirait que c'est toi. Pourquoi cherches-tu un comédien qui est comme toi ? » J'avais un peu peur, mais au final, je me suis beaucoup amusé. Dans mon nouveau film, *Les Géants*, je ne joue pas non plus ; par contre, dans le film prévu par après, je jouerai de nouveau. J'ai beaucoup de plaisir à être dirigé par moi, parce que je sais exactement ce que je veux. C'est le projet qui décide tout ; je ne me dis pas, « j'ai envie de jouer dans un film, qu'est-ce que je pourrais écrire autour de moi ». Au début il y avait un rôle qui aurait pu être un rôle pour

90



91

Lanners



Eldorado
© Nicolas Bomal

moi dans *Les Géants*, et puis très rapidement il s'est avéré que cela ne marcherait pas et donc je l'ai enlevé.

Qu'est-ce que vous avez appris sur Ultranova qui vous a servi pour Eldorado?

Déjà au niveau de l'écriture, tout s'est passé beaucoup plus vite. *Ultranova* était un scénario très peu construit et très difficile à résumer. Dans *Eldorado*, l'histoire était plus construite, mais une double écriture était tout de même nécessaire parce que deux rôles ont disparu pendant le tournage. Dorénavant, j'essaierai d'avoir un scénario encore plus ficelé, avec une narration plus complète. Je continue à apprendre le métier au fil des tournages. Surtout en fonction des films que j'ai fait. Je ne saurais pas donner des cours de mise en scène parce que je ne saurais pas quoi dire – j'ai toujours l'impression d'être un étudiant.

Le ton de vos films est plutôt sombre, mais il y a aussi de l'humour.

C'est très proche de moi ; ces situations me font rire quand je les écris. Des fois, il y en a trop – alors, j'en enlève. Puis ça devient trop triste et j'en remets. C'est très agréable d'écrire des scènes drôles. En termes de registre, c'est du comique de situation plutôt que verbal. Il est important que le spectateur puisse rire d'une façon qui lui permette de mieux plonger dans l'émotion par après. Le rire ouvre le diaphragme pour mieux pleurer. Mais j'ai horreur que l'on improvise

sur une scène et que l'on doive la réécrire plusieurs fois pour que la mécanique de la scène fonctionne. Il n'y a pas d'improvisation une fois que la caméra tourne. La réécriture continue dans la salle de montage. Ce n'est que quand les journalistes me posent des questions que je comprends ce que j'ai fait. En peinture, c'est pareil. Quand on peint, qu'est-ce qui fait que le tableau est fini? C'est une question que je me posais toujours: parfois je rajoutais des trucs et c'était trop. Les dates butoir m'aident beaucoup, et le fait d'avoir un producteur derrière moi qui dit: «ça coûte trop cher, il faut arrêter»!

Ultranova et Eldorado sont des titres très forts, qui suggèrent déjà un certain nombre de thèmes et d'atmosphères. Est-ce qu'ils étaient là dès l'écriture?

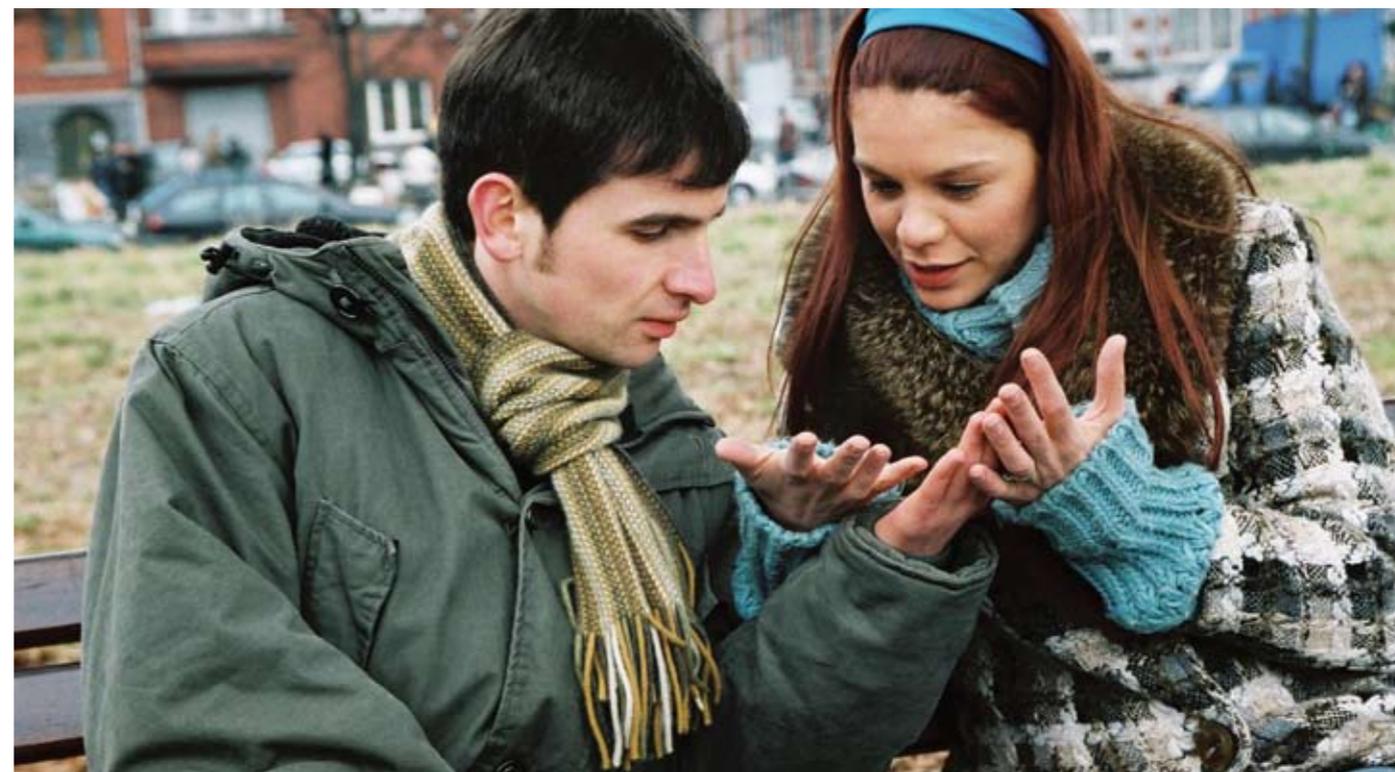
Eldorado m'est venu pendant le tournage, mais je n'ai trouvé *Ultranova* qu'à la fin du montage son. Les t-shirts de fin de tournage portaient donc des titres autres que celui du film final... Maintenant, ce sont des pièces de collection, un peu comme des t-shirts de films qui n'existent pas! Souvent, je mets un jambon en jeu, et celui qui trouve le titre gagne le jambon. Jusqu'à présent, c'était à chaque fois moi qui ai gagné le jambon – cela me motive à trouver le titre. Pour le prochain, *Les Géants*, je pense qu'on a un bon titre, mais ce n'est pas moi qui l'ai trouvé. Si on le garde, je vais peut-être devoir repayer un jambon.

Votre bagage de peintre, a-t-il des effets sur le rapport avec Jean-Paul de Zaeytijd, votre directeur de la photo?

Ça fait 25 ans que nous travaillons ensemble et il y a des choses que nous n'avons même plus besoin de nous dire. Il connaît l'importance que j'attribue au cadre et lui est un cadreur hors-pair, un dieu du cadrage. De son côté, il effectue une réflexion sur mes films qui est vraiment intéressante, qui ne traite pas que de l'image mais qui est une réflexion de fond. Il me fait retravailler certains aspects et cela m'aide beaucoup à réécrire. Nous sommes dans une collaboration où les choses évoluent petit à petit, que ce soit sur le cadre, l'image, les mouvements, certaines implications techniques ou la proximité de la caméra.

Tous vos films ont été tournés en scope.

Mes peintures étaient de grands paysages plats, avec beaucoup de ciel et des lignes d'horizon toujours très basses. Je trouve que c'est un format dans lequel les personnages évoluent bien. Mais comme justement ce décor a une importance narrative pour moi, il faut bien évidemment que je le mette en scène. Je trouve que le scope reste un format très élégant. Notre vue en tant qu'humains est plus panoramique que carrée ou verticale, et donc pour moi ça correspond à une vision réelle de la vie. Les personnages respirent mieux, il y a de l'air ; le format carré m'opprime un peu.



« Je viens de la peinture, ce qui fait que j'ai toujours envie d'avoir les choses très aériennes et très aérées. L'évolution du personnage dans le paysage est pour moi la clé de la narration. »

Vous tournez toujours en 35 mm, ce qui, désormais, donne un petit côté «old school»...

Ça coûte un peu plus cher, mais je résiste. Je trouve qu'il y a un piqué très fin et doux dans l'argentique que l'on n'a pas encore trouvé en digital. J'aime travailler avec des filtres, aller chercher dans les basses lumières qui sont beaucoup plus fines. Je sais que je ferai des films en numérique – je suis bien conscient de l'évolution de la société – mais tant que je peux le faire en 35 mm, je le fais. *Les Géants* est également fait avec Jean-Paul, en 35 mm, en scope, avec des filtres et très peu de digitalisation, voire aucune. Nous serons beaucoup à l'extérieur et ce sera ma mère qui fera la météo. Elle fait des prières, elle est toujours créditée au générique : « Mme Lanners : météo » et jusqu'à présent, cela a marché. Il devrait faire beau en été, mais

même s'il pleut, cela peut être beau, c'est juste une question de logistique, de confort, et de continuité.

Vous avez déjà fait référence à votre troisième film, Les Géants, plusieurs fois. Pourriez-vous en révéler un peu plus ?

Le film suit le parcours de trois gamins, dont deux frères de 13 et 14 ans qui rencontrent un autre garçon du même âge, dans un petit village perdu. Les frères ont été délaissés par leur mère mais non dans le sens d'un réalisme social, plutôt dans le sens qu'elle se fout d'eux. Elle prend de la cocaïne, elle part à Ibiza, alors qu'eux restent dans la maison de leur grand-père. Cet été-là, ils en ont marre et ils décident de s'amuser avec leur nouveau copain. Leurs aventures les amèneront dans une situation précaire, mais avec toujours la rivière et l'appel de la nature comme exutoire, leur permettant de

partir vers un idéal meilleur. L'histoire n'est pas autobiographique, mais j'habite sur l'eau, et depuis longtemps je voulais intégrer la rivière qui m'a fasciné dans l'un de mes projets. Ce sont des obsessions d'enfance et des lectures, comme Mark Twain par exemple. Je me suis dit que remettre tout ça dans les yeux de trois adolescents, à l'âge où il y a un désir d'aventure et d'émancipation, cela pourrait bien donner. Je suis un vieil adolescent, mais aujourd'hui les adolescents sont de plus en plus jeunes. Je suis resté vierge assez tard mais j'ai l'impression qu'aujourd'hui, les choses vont beaucoup plus vite.



Fabrizio Rongione sur *Eldorado*

J'aime *Eldorado* parce qu'il parle de l'autre, comment vivre avec l'autre, cet étranger. Nous sommes toujours un peu étrangers à nous-mêmes, ce qui nous rend souvent peu disposés à rencontrer un inconnu. Le film de Bouli Lanners raconte cette tentative de rencontre. L'envie d'un homme d'aller voir de l'autre côté. C'est d'autant plus difficile quand de l'autre côté, il découvre un junkie en train de cambrioler chez lui. Qui est-il? Comment faire pour se comprendre quand tout nous sépare et que de ce tout, fait partie la drogue? On sait que la drogue est le symptôme de quelque chose de plus profond ; et Bouli, à travers son personnage, essaie de nous montrer ce que ça fait quand on essaie de comprendre ce *profond*. Il va prendre sa voiture, faire un bout de route avec ce «tout cabossé» et prendre le temps de lui parler, de l'aider. Pourquoi? On ne le sait pas. Un acte gratuit? C'est d'autant plus beau. J'ai pris ce film en pleine poire, il m'a mis KO. Romain Gary aurait pu l'appeler *Les Promesses de l'autre*, Bouli décide de l'appeler *Eldorado*. Longtemps, je me suis demandé le pourquoi du titre. Finalement, je crois que le plus beau combat devait être la recherche de cet autre, trop bien caché. C'est peut-être ça l'*Eldorado*: un cœur à prendre, une âme en or, perdu au fond d'une forêt. Existe-t-il trésor plus beau? La rencontre de deux hommes, même si celle-ci se finit mal. Une vie de chien, c'est vrai. Mais, si même les chiens méritent de se faire enterrer dans des chefs-d'œuvre, alors ça vaut la peine de se battre jusqu'au bout. Merci Bouli.

Fabrizio Rongione est un acteur belge d'origine italienne. Il tourne plusieurs films avec les frères Dardenne (Rosetta, Le Silence de Lorna) et tient le rôle principal du réalisateur dans Ça rend heureux de Joachim Lafosse.

Filmographie

2011

Les Géants
en production.

—

2008

Eldorado
Prix FIPRESCI, Quinzaine des Réalisateurs, Festival du Film de Cannes.
Prix Europa Cinema, Quinzaine des Réalisateurs, Festival du Film de Cannes.
Prix Regards jeunes, Quinzaine des Réalisateurs, Festival du Film de Cannes.
Nomination, Meilleur Film Étranger, César 2009.
Prix de la mise en scène, Festival international du Film Buchar-EST.
Prix du meilleur film, Festival international du Film Buchar-EST.
Prix de L'Union belge de la Critique de Cinéma.

—

2005

Ultranova
Panorama, Berlin Film Festival.
Prix C.I.C.A.E., Berlin Film Festival.
Prix du meilleur film, Festival international du Film de Gijon
Prix de la critique, Festival international du Film de Gijon.

—

2001

Muno (court).
Mention spéciale, Torino International Festival of Young Cinema.
Prix FIPRESCI Mention spéciale, Torino International Festival of Young Cinema.
Prix CinemAvvenire Meilleur court métrage, Torino International Festival of Young Cinema.
Meilleur court métrage, Festival du Film Francophone de Namur.
Nomination, Meilleur court métrage, European Film Awards.
Quinzaine des Réalisateurs, Festival du Film de Cannes.
Compétition, Festival international du Court Métrage de Clermont-Ferrand.

—

Welcome in New Belgique (court).

—

Le Festival de Kanne de Belgique (court).

1999

Travellinckx (court).
Meilleur court métrage belge (SABAM).
Mention spéciale, Festival du Film Francophone de Namur.

—

1996

Non Wallonie ta culture n'est pas morte (court).

—

1995

Les sœurs Vanhoof (court).



**Olivier
Masset-Depasse**

Olivier Masset-Depasse

Les films belges réalisés par de jeunes réalisateurs ne sont pas forcément masculins. À titre d'exemple, ce sont les femmes qui tiennent les rôles principaux dans *Vinyan* de du Welz et *Irina Palm* de Garbarski, tandis que *Nue propriété* de Joachim Lafosse retrace autant le parcours de la mère que celui de ses jumeaux.

Plusieurs réalisatrices belges ont été actives au cours de ces dernières décennies, dont Chantal Akerman et Marion Hänsel. Mais elles sont devenues plutôt rares aujourd'hui. En dehors de Fiona Gordon, qui fait partie du duo de réalisateurs Abel & Gordon, la seule femme interviewée dans ce volume est Ursula Meier, qui partage son temps entre Bruxelles et la Suisse.

Cependant, seul Olivier Masset-Depasse se concentre exclusivement sur les portraits de femmes. Il a filmé sa compagne, l'actrice Anne Coesens, dans tous ses courts et ses deux longs métrages.

Travailler en terrain connu est manifestement avantageux, mais à chaque nouvelle collaboration avec Coesens, Masset-Depasse a réussi à révéler des facettes nouvelles et surprenantes de l'actrice, qui est incontestablement l'un des secrets les mieux gardés du cinéma belge.

Il n'existe aucun doute quant aux interprétations magistrales que Coesens nous livre à chaque fois. Ceci s'explique en partie par les rôles de femmes ambitieux qu'écrit Masset-Depasse,

qui imposent des limites très strictes à l'actrice, l'obligeant souvent à être créative, et à ne pas simplement laisser parler le scénario. Par conséquent, dans les films du cinéaste, les visages et les corps des acteurs sont des éléments essentiels.

Dans *l'ombre*, un des courts de Depasse, voit Coesens interpréter une femme isolée en raison de son handicap. Elle espionne son voisin sans savoir véritablement comment attirer son attention... Dans le long métrage intitulé *Cages*, elle joue le rôle d'une ambulancière qui perd l'usage de la parole à la suite d'un grave accident et qui fera tout pour ne pas perdre l'homme de sa vie. Dans son dernier long métrage, *Illégal*, l'actrice dresse le portrait d'une immigrée russe vivant clandestinement en Belgique, qui refuse de révéler son identité lorsqu'elle est arrêtée par la police.

Tous ces rôles sont fortement marqués par des non-dits et des barrières de communication, qui forcent Coesens à appréhender son personnage de façon plus physique.

Les titres des films suggèrent également un fort

intérêt pour les frontières et les limites. Dans ces deux films, les personnages sont exclus malgré eux. L'on se demande alors jusqu'à quel point un couple peut continuer à s'aimer (dans *Cages*) et en quelle mesure l'État doit se sentir redevable vis-à-vis de ses citoyens, mêmes clandestins (*Illégal*).

Dans ces deux longs métrages, le titre permet un nombre d'interprétations, dont certaines particulièrement poignantes: le traitement du personnage principal dans *Illégal*, par exemple, pourrait être caractérisé de moralement illégal.

Nue propriété et *Elève libre* de Joachim Lafosse sont dédiés «à nos limites» – la même chose est vraie pour tous les films de Masset-Depasse.

En conversation avec Olivier Masset-Depasse

Un sujet qui revient souvent dans vos films est le manque de communication et l'impossibilité de s'exprimer convenablement.

Oui, les entraves de communication me fascinent. Même pour les courts, je travaillais beaucoup sur les handicaps et l'handicap de la communication en particulier. C'est une obsession pour moi, surtout parce que je me suis toujours considéré un peu comme un handicapé, dans la vie ; je suis un handicapé social. Je suis heureux d'avoir l'art qui me vient en aide maintenant, mais durant mon adolescence il y a eu une période où je n'ai pas parlé

pendant six mois. J'ai fait une dépression assez forte. J'allais tous les jours au cimetière. Peut-être que cet épisode est venu à cause d'un manque de communication dans ma famille. Je me l'imagine, bien que je n'en aie jamais vraiment fait l'analyse. En tout cas, il est vrai que certains éléments sont récurrents dans mes films: le personnage de la femme forte, déterminée, qui à mon avis s'apparente à ma mère, et cette femme qui doit se confronter au manque de communication.

Dans Cages, le personnage d'Anne Coesens est incapable de parler, alors que dans Illégal, au contraire, elle est une russe qui parle très bien le français, mais qui ne peut pas parler, ne peut pas révéler son identité au prix de se retrouver expulsée.

Tania, cette femme russe, ne parle pas beaucoup une fois arrivée au centre fermé. Elle est empêchée de parler à cause de ses problèmes d'identité, donc elle a un problème de communication qui est clairement lié aux secrets et aux mensonges. J'ai parlé à des avocats qui me disaient «j'ai réussi à avoir des papiers à des familles qui m'ont avoué par la suite qu'ils n'étaient pas de cette nationalité-là». Pour moi, c'était intéressant parce que ça veut dire qu'il y a plusieurs niveaux de «prison». Un sans-papiers est en quelque sorte un prisonnier, car il court de grands dangers à chaque fois qu'il se déplace. Tout devient une question de survie. Puis, il y a la prison intérieure qu'est le

mensonge. Certaines gens ont des faux papiers. Ils travaillent, payent leurs impôts et mènent une vie «normale». Mais qui a des faux papiers ne peut pas parler de son passé, qui n'est pas cohérent avec son identité. En tant que cinéaste je suis fasciné par ces «prisons», je trouve surtout qu'il est important de parler aussi des prisons intérieures.

Anne Coesens joue le rôle principal dans tous vos films. Est-ce qu'on pourrait imaginer un cinéma d'Olivier Masset-Depasse sans elle?

Quand j'écris, je ne me dis pas «je vais écrire ça pour Anne», cela ne donnerait aucun sens. Mais Anne est un Stradivarius, et il est difficile de ne pas jouer avec elle. Est-ce que ce serait dû à l'amour, aussi? Je n'en sais rien, ça fait 14 ans que nous travaillons ensemble, et elle reste le visage que j'ai envie de voir. J'ai besoin d'Anne parce que je sais que je serai meilleur si je travaille avec elle, comme j'ai besoin de mon chef opérateur ou de mon monteur parce que, sans eux, je suis moins bon. Le réalisateur a son pouvoir particulier parce que les autres membres de l'équipe le lui donnent. En tant que réalisateur, je suis partisan de la manipulation positive, c'est-à-dire que pour mieux dominer, il faut mieux servir. J'ai mes petites fleurs, et je dois aller leur parler, je dois les arroser pour qu'elles donnent ce qu'elles ont de meilleur. Je n'ai pas peur du conflit mais je pense qu'on fait mieux son travail quand on est épanoui, donc j'aime bien cette méthode de

102



103

Masset-Depasse



Illégal
© Versus production,
Patrick Muller



« Le réalisateur a son pouvoir particulier parce que les autres membres de l'équipe le lui donnent. En tant que réalisateur, je suis partisan de la manipulation positive, c'est-à-dire que pour mieux dominer, il faut mieux servir. »

cinéaste communiste. Pour moi, le cinéma est comme une peinture flamande ; on a l'impression qu'elle a été peinte par une personne, mais en fait l'équipe en comptait vingt-cinq.

Comment « arrosez »-vous les comédiens ?

Au départ je dirigeais beaucoup Anne, avec plein d'exercices même avant le début du tournage, selon une méthode très technique, très Stanislavski, très « studio ». Pour *Cages*, j'ai travaillé toute l'histoire des personnages avec Saga-more Stevenin et Anne Coesens. Pour *Illégal*, Anne a beaucoup travaillé avec des coachs russes qui avaient mené des vies incroyables dont elle s'est beaucoup nourrie. Puis, il y a les aspects techniques, un cahier de charges qu'Anne fait presque toute seule aujourd'hui. Elle est assez grande et si on se limite à quelques réunions bien

ciblées, je peux me concentrer sur les personnes de l'équipe que je connais moins, c'est mieux. On a toujours plus de facilité avec ceux qu'on connaît, et une autre qualité de travail, aussi.

Et sur le plateau ?

Je me suis rendu compte qu'un réalisateur doit arriver à ne plus faire penser les acteurs. Au moment où un acteur arrive au tournage, il va forcément penser à ce qu'il doit faire. Pour arriver à un résultat naturel, il lui faut lâcher prise, et pour cela il faut qu'il arrête de penser à ce qu'il doit faire. *Illégal* était un succès dans ce sens, il y avait une vraie urgence et on a tourné très, très vite. J'avais une équipe magnifique derrière moi ; et puis j'avais développé une technique qui était de tourner « en direct ». On ne faisait pas de répétitions ; en fait, je tournais les répétitions. Forcément,

c'était bingo. Il y avait une fraîcheur incroyable et à partir de ce moment-là, mon but était de ne plus les faire penser. Je les focalisais sur une action ou des détails techniques. Après, l'accélération a fait qu'ils n'avaient pas le temps de réfléchir et ils étaient tout à fait naturels.

Vos films sont plutôt féminins, aussi parce qu'Anne tient le rôle principal dans tous vos films.

En général, j'aime bien penser avec la tête d'une femme et cela me fascine spécialement de trouver des choses sur ce personnage féminin. Il y a beaucoup de moi dans ces femmes, bien que, peut-être un peu moins dans *Illégal*. Des coachs russes nous ont aidés pour ce rôle, mais comme j'ai écrit ses réactions, le personnage reste bel et bien dans ma logique. J'aime bien quand des spectatrices me disent par après

« Il est clair que j'aime bien travailler l'ombre, je suis plutôt un néo-néo-expressionniste, dans l'idée en tout cas, parce que plus on travaille sur la lumière plus on doit forcément considérer les ombres. »

Cages
© Luca Etter

qu'elles croyaient que le film était mis en scène par une femme ; ça veut dire qu'elles ont ressenti quelque chose de féminin, que cela leur a parlé. En même temps, ce qu'elles ont vu est un personnage qui est moi, pour au moins trois-quarts. C'est, là, mon propre petit combat féministe. Question de montrer qu'à l'intérieur, l'homme et la femme ne sont pas si différents.

Illégal est un film beaucoup plus politique et plus engagé que Cages et vos courts. Quelle était à la base de ce changement de direction ?

Comme tout le monde, j'avais entendu parler des centres fermés mais je n'en savais pas grand-chose. À un certain moment, quelques sans-papiers que je connaissais personnellement en ont parlé et je me suis rendu compte qu'il ne faut pas partir loin pour en trouver. Quand j'ai appris qu'il y avait un centre fermé

à Steenokkerzeel, à 15 kilomètres de chez moi, j'étais un peu perturbé. Des fois, on ne comprend pas pourquoi on réagit si fortement ; ensuite j'ai fait des recherches sur Internet et plus je creusais le sujet, plus j'étais atterré et révolté. Je me suis dit, il y a un film à faire. Ce n'était pas prévu comme ça ; jusqu'à ce moment, j'étais plutôt dans les problèmes relationnels. Je n'étais pas le genre de cinéaste qui aurait fait des films militants – plutôt des films humanistes.

Est-ce que vous avez fait beaucoup de recherches ?

En tout, un an d'enquête avec des journalistes sur le terrain. Ça me rappelait les films de Costa-Gavras. Je me suis dit que quand tes rêves coûtent 3 millions d'euros, ce qui n'est rien dans le cinéma mais beaucoup par rapport à la vie quotidienne, il faut bien que cela rapporte un petit plus. En faisant Cages, je n'ai

rien appris, enfin, pas sur le monde, mais pour *Illégal* nous avons étudié l'histoire de la Russie pour le personnage de Tania, pour lui donner une crédibilité. J'ai fait la découverte du monde des sans-papiers, des centres fermés et des rouages politiques. Je l'ai vraiment fait avec le plus grand soin, parce que par rapport à ce genre de film, on ne peut pas se permettre d'être à côté de la plaque.

La presse belge a pu voir le film à Cannes. Comment étaient les réactions ?

La presse était plutôt unanime, les seules remarques étaient du genre « pourquoi n'y a-t-il pas de flamands dans le film ? ». Il est vrai qu'il y a cinq centres fermés en Belgique, quatre en Flandres et un en Wallonie. Je voulais que le centre montré soit européen avant tout, même si c'est quelque chose de particulièrement belge. J'ai fini par m'inspirer





Cages
© Luca Etter

« J'essaie d'allier l'efficacité du récit américain au portrait européen. Forcément, il y a des contrastes car j'essaie de faire du cinéma sensoriel, ce qui n'est pas évident quand il y a une narration à exécuter. »

du centre de Vottem, près de Liège, un centre francophone, aussi pour éviter que les gardiens soient flamands, pour ne pas faire dire au film, même indirectement, que les « mauvais » étaient flamands. On serait rentré dans un conflit communautaire, alors que le sujet du film n'a rien à voir avec cela.

Dans tous vos films il y a une vraie réflexion sur l'image.

Je viens de la bande dessinée et du dessin, donc je suis un visuel avant tout. Pour les gens qui réfléchissent en termes de dessin ou de peinture, la lumière est primordiale, elle doit refléter la psychologie des personnages. Dans *Illégal*, j'ai l'impression qu'on est plus dans le documentaire, mais il y a néanmoins ces plans larges qui m'étaient importants et que j'aime bien. Si tu contrains quelqu'un dans un coin, la moindre de ses réactions sera visible. Ici, j'ai essayé d'être plus diversifié dans mon découpage, d'un côté parce que le sujet le nécessitait mais aussi parce que je voulais donner de la place à la subjectivité à l'aide de gros plans et des plans de caméra volante. Des fois, un mouvement de sourcil ou un mouvement de joue fait comprendre plus

qu'un dialogue. Il est clair que j'aime bien travailler l'ombre, je suis plutôt un néo-néo-expressionniste, dans l'idée en tout cas, parce que plus on travaille sur la lumière plus on doit forcément considérer les ombres. Avec le chef opérateur, Tommaso Fiorilli, c'était un peu comme avec Anne au début, on regardait des peintures et des films pour nous inspirer. Nous sommes restés calés sur l'expressionnisme, justement parce qu'il met en avant l'expression et la psychologie d'un personnage. L'expressivité de l'ombre me permet de mieux puiser dans la psychologie.

L'ombre et la lumière, le travail sur des contrastes en général, semblent emblématiques pour vos films. Il suffit de considérer les premières dix minutes de Cages, avec ses oscillations extrêmes entre la vie et la mort, le noir et la lumière.

C'est vrai, tout cela est lié au fait que j'essaie d'allier l'efficacité du récit américain au portrait européen. Forcément, il y a des contrastes car j'essaie de faire du cinéma sensoriel, ce qui n'est pas évident quand il y a une narration à exécuter. Je n'ai malheureusement pas encore trouvé mon âme sœur en matière

de scénario. Je cherche un co-scénariste et j'espère le trouver à un certain moment. Si je regarde *In the Mood for Love* de Wong Kar-Wai, une histoire que l'on peut résumer en deux lignes et le reste, ce n'est que du sensoriel – c'est impressionnant. Je n'y arrive pas encore, j'ai besoin de mon action, j'ai besoin que ça bouge et j'ai besoin de contrastes. C'est sans doute parce que je suis encore jeune et que j'ai besoin de bouger ; je ne pourrais pas faire de films lents, et pourtant il y a beaucoup de films lents que j'aime bien. Mais ce n'est pas dans mon tempérament. Ce que je cherche en ce moment va plus dans la direction de Hitchcock, arriver à faire des films d'action psychologique.

Olivier Masset-Depasse par François Yon

Nous aimons suivre les cinéastes, et nous suivons de très près cette nouvelle génération de réalisateurs belges. Nous essayons chaque année de prendre quelques premiers films, et avec Olivier Masset-Depasse, dont nous avons vu les courts, dont nous avons lu le scénario de son projet de long métrage, *Cages*, et dont on connaissait le producteur, Jacques-Henri Bronckart, avec qui on travaille beaucoup – le choix était sans hésitation. Le film est sorti dans un moment difficile, et souffre peut-être d'un petit excès d'ambition. Il ne s'est pas trop vendu. Par contre, pour son deuxième film, *Illégal*, c'était différent. À la lecture du scénario, on savait que c'était quelque chose qu'Olivier pourrait parfaitement gérer: les lieux, la caméra et l'actrice de tous ses films, Anne Coesens. En plus, le sujet du film est un sujet transnational, quelque chose qui voyage bien ; on venait de faire *Welcome* de Philippe Lioret, qui est un film sur l'immigration clandestine aussi. Après son passage à Cannes, *Illégal* se vend effectivement très bien. Il n'est pas du tout vendu comme un film belge ou même un film francophone mais vraiment sur le sujet, sur son côté politique et sa force émotionnelle. Voilà ce qui parle aux gens.

François Yon est l'un des fondateurs et un partenaire de Films Distribution à Paris. Ils gèrent les ventes à l'internationale, entre autres, des films d'Olivier Masset-Depasse, de Bouli Lanners et de plusieurs titres de Joachim Lafosse.

Filmographie

2010

Illégal

Quinzaine des Réalisateurs,
Festival du Film de Cannes.

—

2006

Cages

Festival international
du Film de Toronto.
Compétition, Festival
du Film de Rome.
Prix du public, Festival du
Film francophone de Namur.
Prix du Jury jeune,
Festival du Film
francophone de Namur.

—

2004

Dans l'ombre (court).

Léopard de demain, Festival
du Film de Locarno.
Prix de la mise en scène,
d'interprétation féminine
et de la photographie, -
Awards for best direction,
best actress and best
photography, Les Lutins
du Court Métrage.

—

2000

Chambre froide (court).

Mention spéciale,
Festival international
du Film de Valence.
Meilleur court métrage,
Festival du Film de Dresde.
Meilleur court métrage,
Festival du Film
Francophone de Namur.
Semaine de la Critique,
Festival du Film de Cannes



Illégal
© Versus
production,
Patrick Muller



112

113



**Stéphane Aubier
& Vincent Patar**

Stéphane Aubier & Vincent Patar

La Belgique possède une tradition riche et vivace dans le domaine de la bande dessinée, avec des personnages récurrents tels que Tintin, les Schtroumpfs ou encore Lucky Luke. Mais malgré certaines adaptations au petit ou grand écran, l'animation belge n'a pas la réputation qu'elle aurait méritée.

Ceci s'explique en partie par le fait que la plupart des longs métrages d'animation en Europe sont des co-productions entre plusieurs pays, la Belgique y étant le plus souvent un co-producteur minoritaire. De plus, les réalisateurs et scénaristes sont souvent étrangers. À titre d'exemple, la productrice belge Viviane Vanfleteren a produit deux films nominés aux Oscars, *Les Triplettes de Belleville* et *Brendan et le secret de Kells*, mais aucun des deux n'a été perçu comme étant un projet belge, puisque situés à l'étranger et réalisés par des réalisateurs français et irlandais, respectivement. Le long métrage *Panique au village* du duo de cinéastes bruxellois Stéphane Aubier et Vincent Patar est une exception à cette règle. Un film d'animation en stop-motion, adapté de la série télévisée éponyme, il suit les aventures de trois jouets en plastique interprétant les personnages « Cow-boy », « Indien » et « Cheval » dans un village rural qui pourrait bien être situé au cœur des Ardennes belges. Si le paysage n'est pas un indice immédiat pour le spectateur étranger, le régime alimentaire du trio, composé de gaufres et de bière, devrait faire l'affaire pour situer le film en Belgique.

Les mouvements des personnages sont volontairement saccadés, telles des marionnettes, comme si un enfant articulait les jouets derrière l'écran. Les cinéastes déjouent ainsi les pièges d'une animation image par image pour parvenir à une véritable réussite stylistique.

Les figurines, montées sur de petites plateformes, donnent l'impression d'avoir été produites en série mais sont en réalité fabriquées à la main dans les studios d'Aubier et Patar. Selon les actions, il existe plusieurs versions de chaque personnage. L'humour tient en grande partie aux diverses poses des figurines, toujours filmées en plans fixes. Citons par exemple la scène dans laquelle Cheval lit le journal avec ses pattes avant, allongé sur le canapé, pendant que Cow-boy et Indien terminent chacun leur douche matinale.

Les aventures de ce trio hors du commun possèdent un côté plus sombre qu'une simple fable enfantine. Le scénario ainsi que les voix de Cow-boy et Cheval, interprétées respectivement par Aubier et Patar – sans oublier l'acteur belge Benoît Poelvoorde qui prête la sienne à Steven, le voisin bruyant – accentuent le côté adulte du film. L'accent américain (en français) de Bruce Ellison, qui prête sa voix à Indien, offre au film des gags récurrents.

Pour passer du court (épisodes de cinq minutes) au long métrage, Aubier et

Patar ont opté pour le grand écran, plaçant directement le film dans le monde du cinéma plutôt que de la télévision, avec des décors bien plus élaborés que pour les épisodes télévisés, comme le montre le long panoramique dans lequel Facteur roule à vélo à travers la campagne avant d'arriver au village. Mais ils ont toutefois conservé la structure des épisodes télévisés, qui reflétaient bien la courte capacité d'attention d'un enfant. Le film, d'une durée de 75 minutes, compte d'innombrables mini-aventures plutôt qu'une seule et unique histoire.

En conversation avec Stéphane Aubier et Vincent Patar

Quand avez-vous décidé qu'il faudrait faire un long métrage de *Panique au village* ?

Aubier : Quand nous sommes arrivé à la fin de la production de la série, nous nous sommes rendu compte à quel point nous aimions raconter des histoires avec la technique que nous avions développée. L'univers que nous avons créé ne nous quittait plus. Il semblait prometteur de faire une histoire un peu plus longue et de pouvoir dévier un peu – nous aimons beaucoup l'expérimentation, que ce soit dans la technique ou dans la narration. Par contre, nous n'avions pas à ce moment d'idée précise en tête, et ce fut en faisant des réunions de scénario que nous avons commencé à définir nos idées et envies. Puis, nous avons essayé de

trouver une ligne directrice pour le scénario, notre première envie étant qu'il y ait une fête au village.

Et d'où vous était venue l'idée de base pour la série ?

Patar : Pendant nos études à la Cambre, nous essayions toujours de garder une certaine spontanéité dans notre façon de raconter, au contraire de l'animation classique, qui est un procédé long et laborieux. En dernière année, nous avons fait chacun un film de fin d'études. J'avais fait un film avec une marionnette et Stéphane avait eu l'envie de faire du stop-motion. Il avait donc ramené des jouets, et c'est comme ça qu'il a fait le premier *Panique au village*. Il était vraiment très punk, avec beaucoup d'improvisation devant la caméra. Ce petit film nous a fait rigoler bien longtemps. Dix ans après, notre producteur Vincent Tavier a revu ce film et – tilt – il a tout de suite accroché. Il nous disait « il faut développer une série avec cette technique-là, c'est génial ». Ainsi, les choses se sont mises en place et on a avancé sur la série, petit à petit. Nous avons pris le temps d'affiner la technique et finalement, nous avons trouvé ce que nous avions cherché depuis toujours... papier découpé, dessin hyper dépouillé et une manière de raconter les choses qui était proche du « live action ». Nous avons toutes nos figurines avec des attitudes préparées, et du coup nous étions vraiment à l'aise devant la caméra, à chaque stade du travail on pouvait enrichir la scène et insérer

de nouvelles idées. Nous avons vraiment trouvé la technique qui collait à notre manière de raconter.

Pourquoi ces personnages, Cheval, Indien et Cow-boy ?

Aubier : Le principe de *Panique au village* était d'avoir beaucoup de personnages dans des positions différentes. Dans les brocantes, les seuls personnages que l'on trouve dans plusieurs positions sont les indiens, les militaires, les cow-boys et les chevaux. Les soldats ne nous intéressaient pas parce qu'ils sont tout bosselés, avec des casques, ce qui les rend difficiles à modifier. Nous sommes donc resté avec les indiens et les cow-boys. Comme nous avions envie de raconter des histoires dans les paysages de la Belgique, nous avons intégré ces personnages aux paysages belges. De toute façon, des cow-boys et des indiens, ils n'ont que l'apparence. Ce sont deux personnages créatifs. Ils pourraient tout aussi bien être Laurel et Hardy. Si nous avions installé un cow-boy et un indien dans un saloon, nous serions vite arrivés au bout, tandis que les histoires qui se passent en Belgique, on en connaît, et c'est facile pour nous d'en trouver. Nous aimons bien les confronter au monde contemporain, aux ordinateurs et autres technologies du moment, des choses que nous utilisons tous les jours.

Patar : Dès que l'on se dit que Cow-boy et Indien sont des villageois comme les autres, alors n'importe quoi peut leur arriver à n'importe quel moment.



« Nous nous concentrons sur nos personnages, nous essayons de les faire vivre, et si cela nous amuse, c'est que c'est bon. »

Vous faites également les voix de Cheval et Cow-boy.

Aubier : La voix de Cow-boy était facile à trouver [c'est la voix de Stéphane lui-même]. Pour Cheval, on s'était dit que Vincent allait la faire parce qu'il a une voix plus grave, et puis c'est un peu le chef de la maison. Pour Indien, Vincent avait fait une autre voix, mais celle-là ne fonctionnait pas du tout. On s'est demandé longuement comment faire vivre cet Indien face à une voie aiguë et une voix grave et nous sommes tombés sur Bruce Ellison, un américain qui s'est installé en Belgique et qui a une voix un peu « cartoon ». Du coup, cela a donné quelque chose de décalé par rapport aux expressions de Cow-boy et Cheval, ce qui nous plaisait bien.

Patar : Parce qu'on ne voit pas bouger les bouches des personnages, nous pouvons enregistrer les voix après le tournage, ce qui donne une liberté supplémentaire et beaucoup plus de possibilités au niveau de la finition. Quand les voix ne sont pas parfaites, on voit un jouet en plastique bouger devant la caméra – et on n'y croit plus. Quand Bruce a fait Indien, ou quand Benoît Poelvoorde a fait Fermier pour la première fois, c'était une révélation.

Un avantage de cette technique est qu'on a beaucoup de possibilités pour affiner les voix.

Est-ce que vous écrivez un scénario traditionnel, avec des dialogues formulés, ou est-ce que vous travaillez surtout avec des « story boards » ?

Patar : Nous préparons une version « animatique » pour laquelle nous filmons et mettons vraiment ensemble tous les petits dessins préparatoires, pour voir si notre histoire tient la route. Mais, il y a aussi un scénario avec des dialogues, même si on les retravaille beaucoup par après. Il y a une base assez précise au niveau des personnages principaux, parce que ce sont eux qui donnent une énergie et un rythme bien précis au récit.

Aubier : Au début du tournage au plus tard, nous avons besoin de savoir exactement ce que disent les personnages. Heureusement qu'à ce moment, nous avons la voix de l'acteur en tête. Quand on a la voix, on a également un caractère en tête, ce qui simplifie la formulation.

Patar : Nous essayons d'éviter que les voix virent trop au style « cartoon », même si elles sont assez

caricaturales. Nous préférons garder une démarche plutôt réaliste, avec des voix naturelles, comme des gens qu'on croise dans la rue. C'est juste un peu contrasté, poussé, histoire de relever le goût.

Aubier : C'est un peu comme dans *Jour de fête* de Jacques Tati où on ne comprend pas toujours très bien ce qui est dit, mais la manière dont c'est dit est très amusante.

Le ton du récit amalgame une sensibilité adulte et un côté très enfantin...

Aubier : Nous voulons être le plus honnête possible avec nos personnages et avec nous-mêmes, raconter l'histoire de la façon la plus dynamique et naturelle possible.

Patar : Nous ne nous demandons pas pour qui nous avons écrit l'histoire ; on l'a fait pour nous. Nous nous concentrons sur nos personnages, nous essayons de les faire vivre, et si cela nous amuse, c'est que c'est bon.

Aubier : Il est vrai que quand ce film est sorti, les gens l'ont souvent vu comme un film pour enfants, alors que c'est peut-être plutôt un film pour un public adulte qui amène des enfants. Enfin, la réaction dépend des pays.

Une grande différence entre la série et le film est que le film est tourné en scope.

Patar : C'est Vincent Tavier qui nous a proposé cette idée. Au départ, nous avons un peu peur, parce que le format que nous aimons bien est le format carré des films muets.

Aubier : Les petits dessins préparatoires étaient carrés. Donc au début, nous avons mis deux, trois objets sur la table et nous les avons cadrés avec un appareil photo, pour voir l'effet du cinémascope par rapport à l'original. Nous n'avions pas l'habitude de voir l'espace comme ça. Tout paraissait un peu vide. Mais au final, dès qu'on avait décoré l'espace, cela devenait tout à fait naturel.

Patar : Pendant nos tests image, nous nous sommes vite rendu compte que ce n'était pas la seule chose qui allait changer. Même au niveau des détails, il y avait un monde de différence. Prenons l'exemple du scénario : nous pensions le faire en six mois – finalement, nous avons mis trois ans, rien que parce que c'était un long et que c'était notre premier. Donc à tous les stades, nous avons dû préciser et travailler davantage les détails. Au niveau de l'image et du décor nous avons dû trouver des éléments plus tranchants, sans pour autant abandonner l'aspect bricolé. Pour la série, nous avons l'habitude de découper les figurines au cutter et de les recoller au pistolet à colle. Pour répondre aux besoins de notre scénario, nous avons cette fois-ci fait des moulages, des vraies copies des figurines standard.

Comparé aux autres maisons de production, votre avantage doit être que vous pouvez presque tout faire « in-house », chez vous, du début jusqu'à la fin.

Patar : Oui, nous avons toujours continué à

travailler comme nous le faisons à l'école. Nous n'avons commencé à déléguer du travail qu'avec nos premières séries pour la télé, en sollicitant l'aide de nos copains pour mettre nos dessins en couleur, par exemple. Nous avons conservé cette manière de travailler de façon plus officielle avec *Panique au village*. Pour la série, nous avons une équipe de cinq personnes. Nous avons toujours voulu travailler en petit comité et de façon artisanale.

Aubier : Il importe de trouver une bonne énergie entre collaborateurs. Nous essayons pour chaque projet de monter une équipe de gens avec lesquels nous avons la plus grande affinité, et qui apportent vraiment quelque chose au projet. Quand nous avons constitué l'équipe pour le long métrage *Panique au village*, nous sommes passés de cinq personnes à dix-sept. En plus, c'était une co-production entre la Belgique, la France et le Luxembourg, donc il fallait trouver des français, des belges et des luxembourgeois.

Patar : Au départ, nous ne sommes pas forcément tombés sur des gens que nous connaissions mais plutôt sur des gens qui nous avaient été conseillés. Nous ne connaissions pas le jeune animateur luxembourgeois Olivier Pesch, par exemple, et nous avons fait beaucoup de rencontres sur le terrain.

Comment s'organise une journée de tournage pour un film stop-motion ?

Aubier : C'est un peu comme la fiction, parce que

finallement, il faut un planning. On fixe le jour, l'heure et on met la caméra devant tel décor. Nous sommes arrivés le matin et les plateaux étaient déjà prêts à tourner. Pendant que l'animateur faisait son animation, l'équipe installait un autre plateau.

Patar : L'espace était divisé en six plateaux. Il y en avait dans un premier temps trois en simultané, pendant que l'équipe lumière travaillait sur le décor et l'installation des autres. Il y en avait toujours trois de prêts.

Aubier : Les cadrages doivent être systématisés aussi. On commence par les plans larges, car il faut changer l'objectif en fonction des scènes en cours. Et finalement, il faut travailler en fonction de la lumière : début ou fin de journée, tout ça doit se mettre en place.

Aubier : À un moment nous avons du retard, donc il fallait trouver des solutions pour le combler. On a fini par enlever une séquence – elle aurait dû avoir lieu dans un nouveau décor que nous n'avons pas fait faute de temps. Puis on a restructuré les séquences de poursuites, par exemple, pour en réduire le nombre de plans...

Patar : Finalement nous avons terminé le tournage un jour avant la date prévue, et les producteurs étaient contents.

120



121

Aubier & Patar



122



123

Aubier & Patar



Vincent Patar et Stéphane Aubier par Frédéric Fonteyne

Vincent Patar, Stéphane Aubier et moi faisons vraiment partie de la même génération. On s'est retrouvé dans les mêmes festivals quand on faisait des courts métrages. Récemment, Vincent a retrouvé une petite brochure que je viens aussi de retrouver pendant mon déménagement, et on s'est rendu compte qu'on avait participé au même concours de bande dessinée quand on était encore adolescents et boutonneux (enfin, moi en tout cas, eux, je ne sais pas). Ce que j'aime chez eux, c'est eux justement, la manière dont ils réagissent quand ils trouvent une idée rigolote, quand ça vit. Ce que j'aime chez eux, c'est l'exigence de ce qu'ils cherchent. Et, bizarrement, ça peut rejoindre des choses que je cherche aussi dans mes films. Quelque chose qui a à voir avec la surprise. Une idée de Vincent Patar et Stéphane Aubier, ça fait un trou dans le cerveau, ça désaxe. Et les idées, chez eux, il y en a presque chaque seconde. Après avoir vu un de leurs films, c'est comme si je sortais des montagnes russes de la foire du midi, ou mieux encore, le Rotor, ce vieux truc en bois ou on reste collé au mur.

Frédéric Fonteyne est un réalisateur belge. Son premier long métrage, *Max et Bobo*, sort en 1998. Suivent *Une liaison pornographique* (1999), avec Sergi López et Nathalie Baye, et *La Femme de Gilles* (2004), avec Emmanuelle Devos et Clovis Cornillac.

Filmographie commune

2009

Panique au village
(animation).

Hors Compétition, Festival
du Film de Cannes.

Festival international
du Film de Toronto.

Nomination, Meilleur Film
Étranger, César 2010.

—

2003

Panique au village
(animation, série
TV, 20 court).

Nomination, Meilleur Court,
European Film Awards.

—

2001

*Pic Pic, André et leurs
amis* (animation).

—

2000

*L'ours, la femme et le
chasseur* (animation, court).

—

Panique à la cuisine
(animation, court ,
compilation de courts).
Meilleur pilote TV,
Festival du Film
d'Animation d'Annecy.

—

Rupture (animation, court).

—

Pic Pic André Show - 4-1
(docu-fiction, TV court).

—

Ufo's boven Geel
(docu-fiction, court).
Meilleur documentaire,
Media 10/10 (Namur).

—

1998

Les Baltus au Cirque
(animation, court).

—

1997

Pic Pic André Show
- *Le deuxième*
(animation, court).

—

1995

Pic Pic André Show -
The First (animation, court).
Meilleure animation,
Media 10/10 (Namur).

—

1993

Le voleur de cirque (avec
Benoît Marcandella)
(animation, court).

Prix José Abel, Festival
international du Film
d'animation d'Espinho.

—

1988

Pic Pic André Show
(animation, court).

Meilleure animation, Festival
du Film de Bruxelles.

126

127



**Ursula
Meier**

Ursula Meier

Impossible de nier que la cinéaste Ursula Meier, d'origine franco-suisse, est bien une femme. Cependant, ceci ne fait pas de la réalisatrice, qui partage son temps entre la Suisse et la capitale belge, une cinéaste féminine. Ses deux longs métrages, *Des épaules solides* et *Home*, sont basés sur le renversement de conventions cinématographiques bien établies. Et vu son penchant pour l'inversion, il serait plus justifié de la qualifier de réalisatrice non-masculine.

Des épaules solides retrace l'histoire d'une adolescente suisse qui se destine à remporter une médaille olympique. Cherchant à masculiniser son corps, elle rêve de pouvoir rivaliser avec les garçons, les plus forts d'entre eux, et de les vaincre. Lorsqu'elle s'éprend de Rudy, un nouveau venu, on se demande si elle l'aime pour sa bonté ou parce qu'il est l'un des coureurs les plus rapides de l'école. Au fil des images, on comprend rapidement qu'il ne s'agit pas d'une typique histoire d'adolescente. Ni d'un pamphlet simpliste sur le pouvoir féminin, ou

d'un plaidoyer pour l'égalité des sexes. Contrairement à la plupart des drames à thématique sportive, *Des épaules solides* insinue que le désir extrême de gagner est malsain, et qu'il est plus important, sur le long terme, de connaître ses limites que de monter sur le haut du podium. Tout en contournant un message (ou une critique) féministe, le film est le témoignage du scénario d'Ursula Meier et de son co-scénariste Frédéric Videau, qui se concentre sur les personnages et leurs problèmes, non sur leur genre. S'il s'agit du dépassement des autres dans *Des épaules*

solides, le second long métrage d'Ursula Meier, *Home*, traite de l'idée opposée: l'impassibilité de l'homme face au changement. Dans une campagne désertique s'étend une autoroute inactive. Au bord du bitume se trouve une maison dans laquelle vit une famille de cinq personnes. Lorsque les travaux vont reprendre et que l'on annonce l'ouverture prochaine de l'autoroute à la circulation, les habitants restent imperturbables face à la nouvelle. Malgré les inconvénients provoqués par l'autoroute – le bureau du père et l'école des enfants se trouvent de



Home
© Jérôme
Prébois

part et d'autre du monstre, sans aucun passage clouté pour traverser – la famille choisit l'emmurement plutôt que le déménagement. Il s'agit d'un road movie sans road trip, sans personnages loufoques rencontrés au bord de la route, sans réelles leçons à tirer. La photographie mêle la caméra à l'épaule et les plans très posés, reflétant ainsi le marasme dans lequel cette famille s'est embourbée sans aucune volonté de changer la situation. S'il existe un point commun entre les personnages des deux films, c'est bien leur entêtement.

Grâce à ses deux longs métrages, Ursula Meier, qui a étudié le cinéma à Bruxelles où elle passe encore aujourd'hui la moitié de son temps, est devenue une cinéaste inclassifiable si ce n'est qu'elle aime renverser les conventions établies.

En conversation avec Ursula Meier

Vous avez débuté deux fois: d'abord avec Des épaules solides, un long métrage qui était un téléfilm à la base, et qui a été montré dans beaucoup de festivals ; et puis de nouveau avec Home.

Le téléfilm m'a beaucoup aidée. C'est à la fois de la télé et un long métrage. Je l'ai fait en très peu de temps avec un budget très restreint, et le film a eu pas mal de reconnaissance. Le fait d'avoir déjà fait un long métrage était rassurant pour *Home*, qui était vraiment très atypique pour un premier film. C'était un pari de cinéma, et quand on le

lisait, il ne ressemblait pas à un scénario traditionnel. Il y avait vraiment tout ce qu'on déconseille pour un premier long métrage: un décor construit de A à Z, des enfants, un chat, des voitures. Même la forme était compliquée: le film mélange les genres et les tons et frise à la fois le surréalisme et le film d'horreur. Ce n'est pas un film naturaliste ; il y a un fort désir de décoller du réalisme. Faire un téléfilm a en quelque sorte désacralisé mon premier long métrage. C'était vraiment une commande: il y avait un thème, un budget défini, un nombre de jours de tournage limité. En plus, j'ai tourné avec une petite caméra vidéo – mais ces contraintes, je les ai trouvées plutôt créatives. Après, pour *Home*, j'avais envie de faire tout le contraire.

Vous êtes domiciliée entre Bruxelles et la Suisse. Ce n'est donc pas étonnant que l'on retrouve des thèmes comme le mouvement et les frontières dans vos films.

Mon père est suisse-allemand et ma mère est française. J'ai grandi en Normandie et près de Genève, mais en France, dans une espèce de « no man's land » qui s'appelle France voisine. Je passais la frontière quatre fois par jour, et je pense que mes films sont vraiment imprégnés de cela. Je voulais faire l'école de cinéma mais ni en France, ni en Suisse, et étant donné que je ne suis pas très douée en langues, j'ai choisi Bruxelles. J'adore cette ville et depuis mes études, j'ai toujours gardé un appartement ici, en

faisant beaucoup d'aller-retours avec la Suisse. J'oscille entre les deux, ce qui est très fatiguant mais en même temps, j'ai l'impression que c'est ce qui me procure un certain équilibre. Il me faut du mouvement, comme dans *Home* et comme dans mon prochain film. Je suis restée en Belgique à cause de la Belgique. Il n'y a pas que son surréalisme ou sa folie douce qui m'ont plu, je pense plutôt qu'au fond, je l'avais déjà en moi. J'ai besoin de ce regard décalé sur les choses.

Mais vous avez aussi besoin de voyager...

Dans *Home*, j'ai vu l'autoroute comme une frontière. Je pensais beaucoup au documentaire *Mur* de Simone Bitton, un film sur le mur entre la Palestine et Israël. Le prochain est semblable, c'est un film en va-et-vient, comme si un métronome au fond du film lui donnait son rythme, sa tension et son air. Je vis de cette manière, donc je ne sais plus si c'est le cinéma qui me fait vivre comme ça ou si le fait de vivre comme ça me fait faire des films comme ça. Je me rends clairement compte que j'en ai besoin ; au bout de trois jours, j'ai besoin de bouger. Maintenant, je fais des coproductions avec la France, comme n'importe quel réalisateur belge. Mes premiers courts, par contre, étaient des co-productions avec la Suisse et la Belgique seulement, et c'était bien aussi, ces deux petits pays. J'ai l'impression que mes films sont européens, mais en même temps, ils ne

« Le plateau est vraiment l'endroit pour contrôler les choses et en même temps faire en sorte que cela puisse dérapier, échapper, pour qu'après, on recontrôle et redirige. »

seraient pas ce qu'ils sont si je n'avais pas été à l'école de cinéma à Bruxelles. Les gens qui ont vu mon moyen métrage *Tous à table* le trouvent très belge, et en même temps il me ressemble énormément.

Donc, si on veut, vous faites des films sans frontières mais sur les frontières.

Oui! Pour *Home*, je ne voulais pas que l'on sache où cela se situe, ni géographiquement, ni dans le temps. C'est une fable. Finalement, il a été filmé au fin fond de la Bulgarie. C'est marrant, parce que l'une de mes références était l'Amérique et je cherchais un paysage qui avait en même temps quelque chose d'européen et de « western ». Au début, quand il y a cette autoroute vide et quand la première voiture arrive, c'est comme si les cow-boys débarquaient de l'horizon. C'est bien de faire tout un film au même endroit, parce

qu'on épuise le lieu jusqu'à ce qu'on l'ait filmé et surfilmé. Cela aide à poser les vraies questions du cinéma. Pour *Home*, l'enjeu de l'écriture et de la mise en scène était que le danger n'allait pas venir de l'extérieur, de l'autoroute, mais des personnages et de l'intérieur.

Vos personnages ne vont pas bien loin – physiquement, ils restent plus ou moins sur place. Mais ils vont très loin dans leurs envies, leurs désirs et leurs folies.

Mes décors sont souvent des non-décors: des bords d'autoroute, des frontières. C'est peut-être une peur de m'enfermer ; j'ai peur de l'enfermement mental, c'est quelque chose qui m'effraie. En plus, la Suisse est un pays qui a tendance à se refermer sur lui-même. Je suis une grande obsessionnelle, et je pense vraiment en termes d'espaces fermés et de lignes de fuite.

Voilà qui est à la base de tout. Mes personnages vont tous jusqu'au bout. Comme le disait le réalisateur sino-malaisien Tsai Ming-liang: « Quand on est dans une situation pénible, c'est seulement en arrivant à son bout, là où il n'y a plus d'autre échappatoire, que l'on trouve la force de s'en sortir. » Il y a quelque chose d'assez pur là-dedans, un côté d'épuration mystique.

Vos personnages vont jusqu'au bout et ont besoin de se perdre pour se retrouver. Est-ce que vous êtes le genre de cinéaste qui laisse une place à la folie sur le plateau, pour voir ce que ça donne?

Sur le plateau je cherche vraiment à tout contrôler, parce que, comme je l'ai dit, je suis une grande obsessionnelle. J'ai une forte exigence de contrôle et en même temps je pousse pour que les choses m'échappent, pour qu'il y ait un



« J'avais vraiment l'impression d'être un chef d'orchestre ; j'avais mes instruments qui étaient ces comédiens et des énergies qui leur correspondaient ; et je gérais les énergies et les silences comme une partition musicale. »

Des épaules solides
© Need Production

dérapiage, une instance de l'inattendu. Dans le scénario de *Des épaules solides*, il y avait deux ou trois moments où il fallait que l'actrice, Louise Szpindel, pleure. Mais elle n'a pas pleuré. Puis, à un moment donné, elle a pleuré et ce n'était pas du tout prévu et absolument bouleversant, magnifique. Donc, le plateau est vraiment l'endroit pour contrôler les choses et en même temps faire en sorte que cela puisse déraiper, échapper, pour qu'après, on reconstruit et redirige.

Votre cinéma est très corporel. On le voit surtout dans Des épaules solides, qui montre beaucoup les corps de ces jeunes athlètes adolescentes en pleine transformation.

Cette contradiction entre le corps qui devient masculin à cause du sport de haut niveau et le corps qui devient féminin à cause de l'âge, donne sa tension au film. Tant que je n'avais pas trouvé cela, je ne pouvais pas filmer, c'était essentiel. Une fois qu'on a trouvé ça, cette corporalité, on peut raconter des histoires, en faire une comédie, peu importe. Je crois beaucoup à la vérité du corps pour jouer quelque chose. Louise s'est entraînée

pendant six mois avec les champions d'athlétisme, elle a vraiment vu et vécu la transformation de son corps. Elle s'est musclée à l'entraînement et elle vomissait après, elle s'est donnée à fond. Elle n'aimait pas son corps pendant le tournage, d'ailleurs. J'ai compris en faisant *Des épaules solides* que je suis passée du sport au cinéma en faisant ce film. Sur le tournage il y avait des vrais athlètes, et je me suis dit qu'au fond, le cinéma et le sport ne sont pas si loins l'un de l'autre. Ils partagent une mise en scène du corps et un regard. On a besoin d'être regardé pour exister, que ce soit par le coach ou par le metteur en scène. Au final, la performance n'est pas forcément l'élément le plus intéressant.

Est-ce que vous travaillez le rythme à l'écriture ou plutôt dans la salle de montage ?

Tout d'abord, Susana Rossberg, qui a monté mes deux longs métrages, amène quelque chose qui lui est propre. Après, il est vrai que le rythme doit être présent dans le scénario, même si par après, on y applique des changements. Pour moi, le rythme vient de la tension, du nerf. *Home* était un film très rythmé dans son écriture ; je pensais souvent à

Les Oiseaux d'Hitchcock. La première voiture qui passe, c'est comme le premier oiseau qui attaque. Et puis, il y a l'évolution de l'autoroute et de sa cadence jusqu'aux vacances... Nous sommes allés voir au bord d'une autoroute ce qu'était un trafic dense, à compter les voitures à la minute, pour utiliser toutes ces infos pendant l'écriture. En lisant le scénario, les gens disaient avoir du mal à respirer, toutes ces voitures, c'est horrible ! Moi je résonne vraiment avec les énergies et j'ai besoin de trouver cela pour comprendre le film en général.

Dans vos films, les dialogues sont souvent moins importants que les corps, la tension, le rythme. Comment est-ce que cela se traduit sur le plateau ? Comment travaillez-vous avec les acteurs ?

Ça dépend des films et de comment ils sont tournés. *Des épaules solides* était tourné avec une petite caméra et la limite entre le plateau et le hors-champ était très floue. De temps en temps, j'allais dans le champ pour expliquer ou montrer des choses. La direction d'acteurs est une énergie. Mon moyen métrage *Tous à table* était extraordinaire





« Pour moi, le fond et la forme doivent se marier dès la genèse du projet. S'il n'y a pas un enjeu de cinéma en même temps qu'un enjeu narratif, cela ne risque pas de m'exciter beaucoup. »

pour ça, avec douze comédiens autour d'une table qui devaient répondre à une devinette. J'avais vraiment l'impression d'être un chef d'orchestre ; j'avais mes instruments qui étaient ces comédiens et des énergies qui leur correspondaient ; et je gérais les énergies et les silences comme une partition musicale. J'ai un rapport assez physique avec les acteurs et très vite, j'ai besoin de les toucher. Il y a quelque chose de très animal entre eux, tout comme il y a quelque chose de très intuitif et cérébral. C'est-à-dire, je leur parle un peu des personnages mais pas trop, parce que jouer c'est aussi agir. Avec *Home* je n'ai compris qu'après le tournage que j'avais dirigé les acteurs exactement comme devaient fonctionner les personnages. Le petit gamin, par exemple, est quelqu'un qui essaie par son énergie de s'en sortir, parce qu'il est une espèce d'éponge qui

absorbe la folie des autres. Je l'ai dirigé de façon très énergique, comme le personnage. Isabelle Huppert, c'est quelqu'un à qui il faut donner des indications. Pas trop non plus, mais elle a besoin de faire sa cuisine par après, elle propose quelque chose, on le retravaille et on en discute. Olivier Gourmet part plutôt du concret, chez lui c'est vraiment la mémoire du corps qui le fait, et c'est assez génial, parce que je fonctionne de la même manière ; c'est très important, les corps.

Que pouvez-vous nous dire de plus sur votre deuxième - ou troisième - long métrage ?

Je suis en pleine écriture d'un projet destiné au jeune garçon qui a joué dans *Home*, Kacey Mottet Klein. Il n'avait jamais joué avant de faire *Home*, et nous avons beaucoup travaillé avec lui avant le tournage. C'était formidable de voir comment

il a conservé un côté très spontané même en disant un texte appris et en faisant des actions très précises. Cet équilibre entre spontanéité et contrôle, c'est tout mon cinéma. Cela m'a donné envie de continuer à travailler avec lui et d'écrire un rôle spécifiquement pour lui. *Home* est un film complètement horizontal, une espèce de road movie à l'envers, où le pari était de faire un film d'une heure et demie au bord de l'autoroute. Le prochain, je ne peux pas mieux le décrire qu'en disant que c'est un film vertical, situé entre une plaine industrielle et une station de ski extrêmement riche. C'est un film entre le haut et le bas, avec des mouvements de va-et-vient. Pour moi, le fond et la forme doivent se marier dès la genèse du projet. S'il n'y a pas un enjeu de cinéma en même temps qu'un enjeu narratif, cela ne risque pas de m'exciter beaucoup.

Home par Marion Hänsel

Il y a quelques années, j'avais été séduite par un téléfilm produit par ARTE et réalisé par une jeune cinéaste, Ursula Meier, dont j'avais déjà apprécié le court métrage *Tous à table*. Quel bonheur de découvrir son premier long métrage *Home*. Ce film très personnel mélange la comédie et le drame. L'humour y est teinté de pudeur et d'impudeur. Mais surtout, il en émane une belle tendresse pour tous les personnages de cette famille proche de la folie. La cohérence du travail fait sur l'image, les effets spéciaux et la bande sont remarquable. La direction d'acteurs aussi célèbres qu'Isabelle Huppert et Olivier Gourmet, qui pour moi interprète ici un de ses rôles les plus touchants, ainsi que celle des jeunes adolescents sans expérience, est étonnante de maîtrise. Voici un film qui émeut profondément en parlant de la force et de la fragilité d'une famille qui résiste. À voir absolument.

Marion Hänsel est une réalisatrice et productrice belge. Depuis ses débuts avec Le Lit en 1982, elle a réalisé neuf films, dont Between the Devil and the Deep Blue Sea (1994) et Si le vent soulève les sables (2006).

Filmographie

2008

Home
Semaine de la Critique,
Festival du Film de Cannes.
Nomination, Meilleure
photographie, César 2009.
Nomination, Meilleur
premier film, César 2009.
Nomination, Meilleurs
décors, César 2009.
Prix SACD 2009, Nouveau
Talent Cinéma.

—

2004

Monique Jacot (court
documentaire, TV).

—

Alain de Kalbermatten
(court documentaire, TV).

—

2003

Des épaules solides (TV).
Film d'ouverture,
Section ACID, Festival
du Film de Cannes.
Prix du Jury, Cinéma
Tout Écran.
Meilleur Premier Film,
Lauriers du Jury de la Radio
et de la Télévision française
sous l'égide du Sénat.

—

2002

*Pas les flics, pas les
noirs, pas les blancs*
(documentaire, TV).
Prix de la TSR, Festival
International du
Cinéma Documentaire
Visions du Réel.

—

2001

Tous à table (court).
Prix du Public, Festival
international du
Court-Métrage de
Clermont-Ferrand.
Prix de la Presse,
Festival international
du Court-Métrage de
Clermont-Ferrand.
Léopard de demain, Festival
du Film de Locarno.
Prix de la jeunesse, Festival
du Film de Locarno.

—

2000

Autour de Pinget
(documentaire).

—

1999

*Des heures sans
sommeil* (court).
Prix Spécial du Jury,
Festival international
du Court-Métrage de
Clermont-Ferrand.

—

1994

Le songe d'Isaac (court).
Léopard de demain, Festival
du Film de Locarno.

140

141



**Nabil
Ben Yadir**

Nabil Ben Yadir

Tandis que les autres cinéastes répertoriés dans ce volume comptent au moins deux longs métrages à leur actif (ou un long métrage et une série télévisée), Nabil Ben Yadir, natif de Bruxelles, n'en a réalisé qu'un seul: *Les Barons*. La raison pour laquelle le réalisateur est toutefois repris ici est simple: de tous les films locaux sortis au cours de ces dix dernières années, son film fut l'un des plus grands succès du box-office, un domaine où de nombreux autres films locaux, même applaudis par la critique, échouent encore.

Sorti en novembre 2009, *Les Barons*, réalisé par un cinéaste inconnu du public et des acteurs plutôt novices en la matière, avait déjà enregistré plus de 100 000 entrées avant la fin de l'année. À titre de comparaison, *Le Silence de Lorna*, le dernier film des Frères Dardenne, champions inégalés du box-office, avait cumulé près de 70 000 entrées en 2008.

L'intérêt du film de Ben Yadir, dont l'histoire se déroule à Bruxelles dans le quartier populaire de Molenbeek, est double. Tout d'abord, il innove dans un genre sous-représenté du

cinéma belge: la comédie. D'autre part, il s'agit du premier film dans l'histoire de la Belgique francophone où les immigrés maghrébins de deuxième génération sont représentés autrement que dans des rôles de méchants ou de victimes. La mère du cinéaste fait à ce propos une réflexion amusante et révélatrice dans le dossier de presse: pourquoi la police est-elle toujours présente à l'écran lorsque l'on filme des membres de sa communauté?

Enfin, *Les Barons* place définitivement la Belgique au même niveau que les pays

d'Europe du Nord, où des comédies à succès telles que *Jalla! Jalla!* (Suède, 2000) et *Shouf Shouf Habibi!* (Pays-Bas, 2004) ont à la fois fait la leçon aux sociétés nationalistes et amusé le public.

En plus de divertir, l'humour peut servir d'arme pour dénoncer les sujets tabous. Ben Yadir en est certainement conscient lorsqu'il dresse le portrait d'une bande de jeunes chômeurs maghrébins qui se partagent la même béhème. Cependant, Ben Yadir semble bien plus intéressé par le potentiel comique et

« J'essaie de filmer ce qu'on ne voit pas, un côté de la Belgique qui existe bel et bien mais qui est ignoré par les cinéastes. Je parle surtout de moi et de mon entourage – et le biais de l'humour me permet de rire de tout le monde. »

mélodramatique que par la satire ou le constat politique (même si, et il est important de le signaler, faire ce film est un constat politique en soi, puisqu'il met en lumière une communauté largement sous-représentée sur les écrans belges).

Ce sont les dialogues, constitués d'une accumulation de sketches mis bout à bout, qui font des *Barons* une véritable comédie. C'est un scénario qui trouve sa source dans le rêve d'Hassan, le personnage principal du film, de pouvoir un jour monter sur scène. Mais il ne faut pas croire que Nabil Ben Yadir et Laurent Brandenburger, co-scénariste du film, ne sont bons qu'à écrire des dialogues hilarants; le court métrage de Yadir, intitulé *Sortie de clown*, également co-écrit par le duo, est principalement un film muet. L'histoire d'un croquemort qui partage sa vie entre la morgue d'un hôpital la nuit et l'habit de clown qu'il revêt le jour pour divertir les enfants malades repose sur la représentation de deux mondes totalement opposés qui se fondent lentement l'un dans l'autre pour trouver un équilibre qui est loin, très loin de la comédie hilarante et parfois

indisciplinée des *Barons*. En bref, des expériences et des intérêts riches et variés qui devraient contribuer à la réussite des prochains films de Nabil Ben Yadir.

En conversation avec Nabil Ben Yadir

Dans *Les Barons*, vous montrez un côté de la Belgique, et plus particulièrement de Bruxelles, que l'on n'a encore rarement vu à l'écran.

J'essaie de filmer ce qu'on ne voit pas, un côté de la Belgique qui existe bel et bien mais qui est ignoré par les cinéastes. Je parle surtout de moi et de mon entourage – et le biais de l'humour me permet de rire de tout le monde. La première personne sur qui je tape, c'est moi-même. Puis viennent mes potes. Tout cela a un grand avantage: vu que je n'édulcore pas ce qui me touche, je peux me permettre de critiquer mes proches. Et si je n'épargne pas mes proches, cela me donne la permission de taper sur tout le monde. Les Français tournent souvent à Bruxelles, et ils se font croire que c'est Paris. Ce n'est pas ce côté-là, ni cette image-là de la ville qui me touchent. Dans mon film, c'est le Bruxelles de Molenbeek, le quartier populaire,

que je montre, non pas le Bruxelles des cartes postales. Il n'y a pas de cars japonais qui passent par-là, et en général, personne n'a rien de positif à dire au sujet de Molenbeek. J'avais vraiment envie de montrer ce quartier autrement parce que j'adore ma ville. J'ai grandi ici, j'y suis né, et j'avais envie de la rendre belle, parce qu'elle est belle. Tout dépend du point de vue.

Votre film est un film très bruxellois, donc, très belge.

J'aime beaucoup les films belges, aussi flamands. Quand je vois un film comme *Daens* ou même un polar bien ficelé comme *La Mémoire du tueur*, je les vois comme des films belges. Peut-être qu'il y a des films belges francophones et des films belges flamands, très bien – mais je me sens proche d'une multitude de réalisateurs, qu'ils soient francophones, flamands ou même étrangers. La Belgique est un pays compliqué, cela se reflète dans le cinéma. Dès que tu fais un film entre francophones et flamands, tu as l'impression de faire une coproduction internationale avec des russes ou des chinois. Mais je sais qu'il y a un cinéma belge, et on ne peut pas le nier.



Vous êtes un jeune réalisateur autodidacte. D'où est venue votre envie du faire du cinéma ?

J'ai toujours rêvé faire du cinéma. Mais au début, je ne voulais pas en faire, parce que pour moi « vouloir », c'était dire qu'on allait y arriver. Pour moi, c'était une chose inimaginable, tout comme il m'était impossible de faire du dessin. Je pense qu'en Belgique, il y a plein de jeunes des quartiers populaires qui, dans leur for intérieur, voudraient faire du cinéma et parler de leurs quartiers et de leurs vies. Mais est-ce que les portes de l'INSAS ou des autres grandes écoles leur sont ouvertes ? Il faut se rendre compte de ces voix et de ce qu'elles ont à dire. Mon cas est le suivant : si je vois une porte fermée, je me dis qu'il doit y avoir quelque chose d'intéressant derrière. D'abord, je frappe – s'il n'y a personne, je casse.

*Vous avez d'abord tourné un court métrage quasiment muet, *Sortie de clown*.*

J'ai mis dix ans à écrire *Les Barons*, avec mon co-scénariste Laurent Brandenburger. Pendant cette écriture, la question du court métrage s'est posée en partie pour sonder les réactions et voir si un long métrage pourrait trouver une résonance... Je travaillais dans un parking à la Gare du Midi et un après-midi, j'ai essayé des rencontrer des gens du cinéma. Je leur ai raconté l'histoire d'une personne qui était un clown le matin et qui travaillait les soirs en tant que croquemort dans un hôpital. Je savais que

Les Barons était en route, et je voulais faire un projet qui n'avait rien à voir, mais qui pour autant raconterait mon histoire : l'histoire d'un mec qui passe ses journées à faire un travail purement alimentaire et qui essaye de faire des choses artistiques le matin. La grande différence avec *Les Barons* est l'absence de dialogues. Mais il y a des points communs au niveau thématique : l'envie de donner du bonheur, et la capacité de rire de tout, même des choses les plus graves. Et puis les protagonistes se ressemblent beaucoup : Hassan, l'un des Barons, a cette envie de monter sur scène et de devenir quelqu'un, d'être vu par les autres. Le croquemort est lui aussi amer parce que personne ne le connaît, et la seule manière de changer cela est de mener une double vie. Tout comme Hassan : dans le quartier, tout le monde croit qu'il est un Baron comme les autres, mais le reste du temps, il se retrouve dans des cabarets à faire du stand-up. Hassan, c'est moi, ce qui explique les facilités, tout comme les difficultés (cela dépendait vraiment des moments) que j'avais à travailler ce personnage.

C'est quoi l'humour, pour vous ?

Je dirais qu'il y a deux écoles dans l'humour. D'un côté, il y a l'humour très mathématique, où il faut qu'il y ait un rythme bien précis, une chorégraphie. De l'autre côté, il y a l'humour instinctif, naturel, l'humour des dialogues et des situations. L'avantage d'être un

autodidacte, c'est de pouvoir transcrire l'humour de la vie dans le cinéma sans la pression de devoir délivrer une pointe tous les vingt secondes, même si c'est au péril de perdre le public. À la télé, on perd facilement le public, il peut zapper. Au cinéma, le spectateur a acheté son billet et il va regarder, tu lui as donné l'envie de venir et à partir de ce moment, tu pourras dire ce que tu voudras. Bien heureusement, je n'ai donc pas ce côté mécanique, je peux rester instinctif, montrer l'humour des quartiers populaires et non pas un humour formaté. Tout le monde dit qu'il est difficile de faire rire le public, mais si tu le fais sincèrement, sans te poser la question, tu seras naturel, et il n'y aura aucun problème.

Est-ce qu'il y a eu beaucoup d'improvisation sur le plateau pour ces scènes comiques ?

Non, tout est très écrit. Il ne peut y avoir qu'une sorte d'humour dans le film, inutile d'en avoir quarante. J'ai mon humour à l'écrit, et si les comédiens font entrer leur humour à eux, à un moment donné, cela ne ressemble plus à rien. Il y a un humour écrit qu'un acteur doit transformer pour le rendre cinématographique, mais ce sont des moments vrais, et non des « brainstorms » collectifs pour trouver les meilleures pointes. J'écris en parlant, j'invente, je suis beaucoup dans l'expression. Je vais trouver une blague en discutant. Je commence par des dialogues à chaque

« La Belgique est un pays compliqué, cela se reflète dans le cinéma. Dès que tu fais un film entre francophones et flamands, tu as l'impression de faire une coproduction internationale avec des russes ou des chinois. »

fois, mon GSM est rempli de dialogues, à chaque fois que j'ai une idée, je la note, je la garde, et puis je vois où je peux la placer.

Mais ces deux films ont aussi un côté beaucoup plus sérieux...

Oui, c'est sûr. On y parle des Barons qui s'enferment dans leur quartier, qui se sentent étrangers. Ce sont des gens que l'on traite de voleurs quand ils aident un gars à pousser sa voiture pour la démarrer. Il m'est arrivé, quand j'ai demandé « elle est où la gare ? », que les gens m'aient répondu « elle est dans ton pays ». C'est drôle, mais c'est vrai, et dès que l'on se rend compte que c'est vrai, ça fait moins rire. L'équilibre de mes films en souffrirait trop si j'essayais d'y mettre du drame gratuitement. Il y a des gens qui trouvent que le film se casse avec la bagarre, au moment où la caméra est très proche et

qu'il y a une violence physique extrême, que je revendique pourtant expressément. Il y a un deuxième moment de violence et d'humiliation, au cabaret, qui a suscité des réactions semblables. Pour moi, la violence des mots est aussi forte que la violence des coups. Raconter la vie de quelqu'un, cela ne peut pas être que drôle, et ça ne peut pas être que triste. Il n'y a que le juste équilibre qui fait que les gens s'identifient à l'histoire, en se disant : « tiens, il m'a fait rire, il m'a fait pleurer, c'est des moments de vie. » La forme attire : l'affiche, les couleurs et les personnages ramènent les gens au cinéma. Une fois assis devant le film, ils sont obligés de voir et de ressentir cette forme, les deux sont importants. Il faut que l'ambiguïté reste intacte. Si les gens sortent en se disant « On est des Barons », et qu'ils se promènent avec des t-shirts des Barons, il faut qu'ils revoient

le film. C'est ce qui est drôle et dangereux en même temps : les gens le prennent comme ils veulent, c'est eux qui décident.

Votre film a attiré beaucoup de gens qui vont rarement au cinéma, notamment dans la communauté maghrébine.

C'est un argument facile. Quand les gens disent que c'est un film sur la communauté maghrébine, je ne suis pas d'accord, c'est un film sur des Bruxellois. Quand ils disent que c'est un film sur les francophones, non, je ne suis pas d'accord, c'est un film sur des belges bruxellois du quartier de Molenbeek. Les gens sont partis voir le film parce qu'ils ont entendu que l'on y parlait d'eux – des gens qui ont boudé le cinéma pendant vingt ans parce que rien ne les intéressait. Ils sont allés voir par curiosité. Nous avons fait un grand travail de promotion en amont, prévenant que le



Les Barons
© Entre Chien et Loup

« La grande question à se poser serait de savoir si c'est véritablement un public qui boude le cinéma, ou si on ne serait pas en présence d'un cinéma qui boude son public. Le public des *Barons* est un public très dur. »

film allait sortir, surtout par Internet, et les jeunes du quartier étaient au courant que le film allait sortir alors que beaucoup de journalistes en ignoraient encore tout. Les vrais barons de la vie ne vont pas acheter le journal *Le Soir* pour savoir s'il y a un film belge qui sort. Il y a des médias moins exploités à ces fins, et là, je m'en suis pleinement servi. La grande question à se poser serait de savoir si c'est véritablement un public qui boude le cinéma, ou si on ne serait pas en présence d'un cinéma qui boude le public. Le public des *Barons* est un public très dur. Il a l'habitude de voir les gros films américains, et il ne va pas hésiter à sortir de la salle s'il reste sur sa faim. Il s'en fout un peu. Là, j'ai dû bien faire, il est resté jusqu'à la fin du film, il est allé le revoir, et il a conseillé à ses proches d'aller le voir.

Aux côtés d'acteurs peu connus, on retrouve dans Les Barons des acteurs de renom tels Jan Decleir et Edouard Baer. Ont-ils été faciles à convaincre de participer à ce premier film bruxellois ?

Je n'avais rien à perdre. Je connaissais Jan Decleir de la télé. Des gens du milieu du cinéma m'avaient

dit : « Decleir, jamais il ne va te dire oui ». Mais je suis allé le voir et cela c'est bien passé. Il avait lu le scénario, et pendant trois heures on a parlé de la vie et pas du tout du scénario. Il avait besoin de me connaître et j'avais besoin de le connaître. Il a répété avec les autres acteurs et il a beaucoup contribué au personnage d'Aziz. Dans le cas d'Edouard Baer, c'était une rencontre, tous ces gens sentaient qu'il y avait une aventure dans le projet. J'avais besoin d'internationaliser le quartier. Ce n'est pas parce je faisais un film sur mon quartier que j'allais prendre des vrais gens du quartier. J'avais besoin d'acteurs ; le décor allait être vrai, les acteurs sont des acteurs. Des « acteurs naturels » cela semble exister partout, mais envoyez une caméra et le naturel a disparu. Il faut du travail. En plus de Jan Decleir, Edouard Baer, Julien Courbey et le grand Fellag sont venus ici pour tourner. Ils ne sont pas venus faire un film français en Belgique, ils sont venus faire un film bruxellois, donc ils s'adaptaient, c'était super. Les gens s'attendaient à une caméra à l'épaule, à une image un peu sale, selon l'adage « nous allons filmer le réel ». Mais je fais

du cinéma, je ne filme pas le réel : le réel, je le retranscris dans un monde cinématographique.

Les Barons est sorti l'année dernière. Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

Je suis sur deux projets, dont un polar belge, tourné en Flandres et en Wallonie, avec, j'espère, Jan Decleir, et puis un autre projet qui sera probablement produit par Djamel Bensalah, une comédie entre le Maroc et l'Algérie. Ils sont en cours d'écriture et j'essaye de me départager. Je prends mon temps ; je n'ai pas envie d'écrire vite, je préfère écrire bien. J'écris toujours avec Laurent, nous sommes un binôme complémentaire. Généralement, c'est moi qui apporte l'idée initiale, et puis on la développe ensemble, c'est comme du ping-pong. Nous discutons beaucoup ; il y a quelques mois de discussions avant même de commencer.

Nabil Ben Yadir par Jan Declair

Nabil Président!

Pour rien au monde je n'aurais manqué un rendez-vous avec Nabil Ben Yadir, qu'il ait ou non réalisé *Les Barons*. C'est un homme intelligent, bourré d'humour, et extrêmement discret. Je soupçonne qu'il vive au nom de l'amour. Il a un besoin extraordinaire de faire et de réaliser des choses. Son film est une véritable œuvre d'art! Vive Nabil Ben Yadir!

Jan Declair est un des plus grands acteurs du cinéma belge. Il a joué dans Daens (1993), nominé aux Oscars et dans les films hollandais Antonia et ses filles (1995) et Character (1997), qui ont tous deux remporté un Oscar. Il a reçu les éloges de la critique pour son interprétation d'un tueur à gages atteint par la maladie d'Alzheimer dans La Mémoire du tueur (2002).

Filmographie

2010

Les Barons
Festival du Film
Francophone de Namur.
Prix Spécial du Jury,
Festival de Marrakech.
Chicago International
Film Festival.
Prix d'interprétation
masculine, Festival
international du
Film d'Amiens.

—

2006

Sortie de clown (court).



Les Barons
© Entre Chien et Loup

Vincent Lecuyer sur *Quand la mer monte*

Je connaissais le travail de Yolande Moreau en tant que comédienne, et dès que son premier film en tant que réalisatrice est sorti, je suis allé le voir au cinéma. Je crois qu'il est toujours intéressant de voir ce que les acteurs-réalisateurs écrivent comme rôles pour eux-mêmes ; souvent ce sont des rôles qu'ils ne trouvent pas facilement dans des films d'autres réalisateurs. Dans *Quand la mer monte*, Yolande n'est pas du tout ce personnage simple, un peu bête qu'elle a joué à plusieurs reprises. Il s'agit ici d'un très beau rôle, plus dramatique et romantique que d'habitude. Je viens du monde du théâtre et j'ai beaucoup aimé comment le film réussit à suggérer la solitude que représentent les tournées en province pour les comédiens. Comme dans *Ultranova* et *Louise-Michel*, qui font partie, dans un certain sens, de la même famille, le film parle des gens normaux, pas de héros, et il y a un petit côté désespéré qui est assez typique pour la Belgique et le Nord de la France. J'aime beaucoup ces films où l'on sort des sentiers battus, où les personnages sont plus complexes et où l'ambiance est souvent aussi importante que l'histoire.

Vincent Lecuyer est un acteur belge de théâtre et de cinéma. Il tient le rôle principal dans *Ultranova* (2005) de Bouli Lanners et le court métrage *Alice et Moi* (2004) de Micha Wald.

Conclusion

I. Un regard élargi.

À côté des dix jeunes réalisateurs mis en avant dans ce volume, 38 autres cinéastes (ou couples de cinéastes) belges francophones ont réalisé un premier long métrage depuis l'an 2000. En résulte un nombre de premiers long métrages qui approche les 50 sur une décennie, une quantité impressionnante pour n'importe quel pays, et certainement pour une région d'un peu plus de quatre millions d'habitants.

Une liste complète de tous les films produits avec le support de la *Commission de Sélection des Films* du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, de la période de 2000 à 2010 peut être consultée à l'arrière de ce volume. Tous les premiers longs métrages y sont marqués d'un astérisque. Il est intéressant dans ce contexte de relever certains des noms et tendances qui s'y dissimulent.

Un premier nom qui mérite d'être mentionné est celui du scénariste prolifique et réalisateur occasionnel Philippe Blasband, qui a notamment co-écrit tous les films de Sam Garbarski. Blasband a réalisé son premier long

métrage, *Un honnête commerçant*, en 2002. Ses films et scénarios se jouent fréquemment des conventions de genres traditionnelles et traitent de la langue – un sujet peu abracadabrants pour un écrivain – et des problèmes de communication.

Dans *Un honnête commerçant*, un trafiquant de drogue majeur est interrogé par la police, mais semble en besoin de s'exprimer vis-à-vis des agents plus souvent que ces derniers n'ont besoin de lui extirper des informations. *La Couleur des mots* raconte l'histoire d'une femme dysphasique, interprétée par Aylin Yay. *Coquelicots*, le troisième film de Blasband, est situé dans le milieu de la prostitution à Bruxelles, et offre un aperçu de ce qu'aurait pu devenir *Irina Palm* de Garbarski si le scénario n'avait pas été transposé en Angleterre.

Son dernier film, *Maternelle*, se concentre sur une relation mère-fille difficile, un élément déjà important dans *La Couleur des mots*, et voit son habituée Aylin Yay occuper le premier rôle. Leur collaboration durable reflète en quelque sorte celle entre Olivier Masset-Depasse et l'actrice Anne Coesens, surtout parce que

les deux réalisateurs privilégient des films à rôles féminins forts.

À côté de son travail régulier pour Garbarski (*Le Tango des Rashevski*, *Irina Palm*, *Quartier lointain*) et Frédéric Fonteyne (*Max et Bobo* et *Une Liaison Pornographique* à la fin des années 1990, *La femme de Gilles*, en 2004), Philippe a aussi écrit ou co-écrit les scénarios de deux autres débuts des années 2000 : *J'ai toujours voulu être une sainte*, réalisé par Geneviève Mersch, et *Thomas est amoureux* par Pierre-Paul Renders. Tous deux traitent de jeunes gens et de leur désir, explicite ou non, d'entrer en communication avec le monde qui les entoure. Renders a fait suivre son long-métrage de *Comme tout le monde*, qui explore des thèmes semblables, sans être écrit par Blasband mais par le réalisateur et auteur de bandes dessinées Denis Lapière.

La fluidité culturelle de la Belgique et son ouverture aux influences externes ont amené plusieurs de ses cinéastes à tourner des projets – labellisés ici films belges francophones – dans d'autres langues. *Vinyan* et *Irina Palm*, par exemple, ont



Comme tout
le monde
© Bernard
Spauke



La cantante
de tango
© Tarantula

***J'ai toujours voulu être une sainte* par Miel van Hoogenbemt**

C'est en 1987 que j'ai commencé à m'intéresser au travail de Geneviève Mersch. Je tournais alors un moyen métrage à Benidorm sur lequel elle a collaboré. Un petit groupe de futurs cinéastes, encore étudiants en cinéma à l'époque, dont Mersch, Frédéric Fonteyne et Caroline Strubbe participèrent au projet. C'est Geneviève qui, pour finir, a réalisé son premier long métrage *J'ai toujours voulu être une sainte*, deux ans avant moi ! C'est l'honnêteté envers le thème et l'interprétation magistrale de Marie Kremer, l'actrice principale, que j'affectionne tout particulièrement dans ce film. Il est absolument essentiel que le cinéaste fasse preuve d'honnêteté, même face à la pression extérieure. J'aime aussi sa touche féminine. En tant qu'homme, il y a certains films, comme *Lost Persons Area* de Caroline Strubbe par exemple, que je n'aurais jamais pu réaliser. C'est la raison pour laquelle j'essaie toujours de travailler avec des femmes sur mes films. Elles sont plus souples, plus subtiles aussi.

Miel van Hoogenbemt, né à Bruxelles, a débuté en tant que documentariste avant de réaliser son premier long métrage Miss Montigny (2005), un drame francophone. Il réalise ensuite Perfect Match (2007), une comédie dramatique flamande. Il travaille actuellement sur Fils unique, avec Patrick Chesnais.

été tournés en anglais et filmés, du moins en partie, à l'étranger.

Plusieurs réalisateurs d'origine étrangère habitent la Belgique en plus d'y avoir fréquenté une école de cinéma dans certains cas, comme par exemple la réalisatrice franco-suisse Ursula Meier. En font également partie, de manière remarquable, deux talents hispanophones non mentionnés jusqu'ici : la cinéaste uruguayenne Beatriz Florez Silva et l'ex-directeur de la photo argentin Diego Martinez Vignatti. Tous deux ont connu leurs débuts dans les années 2000 : Silva en 2001 avec *Putain de vie* (*En la puta vida*) et Vignatti, qui était chef opérateur des deux premiers longs métrages du réalisateur mexicain Carlos Reygadas, en 2005 avec *La Marea*. Les deux ont depuis fait un second long métrage chacun : *Masanges* et *La Cantante de tango*, respectivement. Conformément aux attentes, dans *Putain de vie* et *La Cantante de tango* spécialement, l'Europe ainsi que la patrie du réalisateur jouent un rôle important.

Un cas spécial d'étrangers tournant en Belgique sont les réalisateurs français ayant délocalisé vers le nord. Le romancier et dramaturge Eric-Emmanuel Schmitt a débuté en tant que réalisateur avec *Odette Toulemonde*, dans lequel Catherine Frot – une actrice française ! – joue une vendeuse belge. Son deuxième film, *Oscar et la Dame rose*, basé sur son propre roman

Le jour où Dieu est parti en voyage par Christophe Rossignon

Je connaissais vaguement [le directeur de photographie] Philippe Van Leeuw et je l'ai présenté au producteur Patrick Quinet, un ami proche avec qui j'avais souvent travaillé. Patrick est ainsi devenu le producteur du film *Le jour où Dieu est parti en voyage*, le premier long métrage de Philippe en tant que réalisateur. C'est un film poignant sur le génocide rwandais, un sujet dont on n'entend pas suffisamment parler d'après moi. Il ne s'agit pas du premier film à ce sujet, certes, mais comparé aux autres génocides de l'histoire, très peu de films en parlent. Le film, très dur et austère, m'a littéralement abasourdi. Le plan fixe sur cette femme, interprétée par une actrice extraordinaire, qui a perdu ses enfants, qui a tout perdu, est un des moments les plus forts du film. Le film manque peut-être de contexte ou de repères historiques, mais la tragédie humaine du génocide est très vivement exprimée.

Christophe Rossignon est un producteur français qui a vu le jour à 100 mètres de la frontière belge. Il a produit entre autres *La Haine* (1995), *Irréversible* (2002), *Welcome* et *L'Affaire Farewell* (2009). Il a également co-produit le long métrage belge de Frédéric Fonteyne, *La femme de Gilles* (2004).

qui suit un jeune garçon atteint d'une maladie terminale, a lui-aussi été co-produit par la Belgique. Français de naissance, les frères Guillaume et Stéphane Malandrin ont co-réalisé le polar psychologique *Où est la main de l'homme sans tête*, situé en Belgique, avec Cécile de France et Bouli Lanners. Guillaume avait réalisé auparavant *Ça m'est égal si demain n'arrive pas*, pendant que Stéphane avait co-écrit plusieurs scénarios, dont *Ça m'est égal* et un autre début belge, *25 degrés en hiver* par Stéphane Vuillet, en 2004.

Les films d'animation forment un cas à part en ce qui concerne leur classification linguistique, les voix étant enregistrées séparément. Pour *Panique au village*, par exemple, la version flamande a été réalisée presque en simultané avec la version française, avec des dialogues et blagues légèrement divergents. Une partie du financement pour ce film provenait de la communauté flamande. Ce genre de coopération nationale permet au film d'être montré dans les salles des deux parties du pays. De manière semblable, Ben Stassen, un animateur né en Wallonie, a surveillé le travail sur ses deux long métrages animés, *Fly Me to the Moon* et *Sammy's Adventures: The Secret Passage* depuis son studio à Bruxelles, soustrayant des financements flamands pour son premier film et des subsides en provenance des deux communautés pour le second. Venant d'un

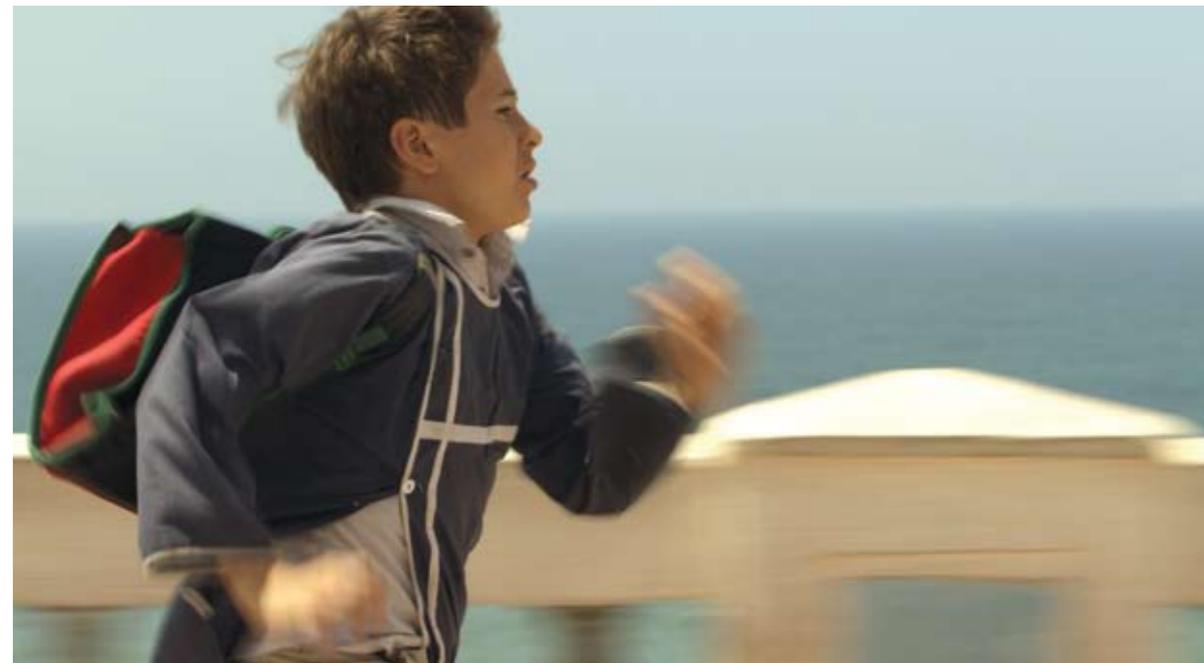


Beyond the Steppes
© Need Production

158



Amer
© Anonymes
Films, Tobina
Film



Un ange
à la mer
© Dragons
Films

159

Conclusion



Le jour où Dieu
est parti en
voyage
© Les Films
du Mogho
& Artémis
Productions



La Régate
© Marjorie
Jesper

La Régate par Sergi López

Une Liaison pornographique de Frédéric Fonteyne fut le tout premier film belge sur lequel j'ai travaillé. Je me suis fait alors de nombreux amis sur le plateau de tournage. En tant que Catalan, je me sens proche des belges, on partage les mêmes joies, la même simplicité, la même transparence. Lorsque j'ai commencé à travailler sur le film de Bernard Bellefroid, *La Régate*, j'y ai retrouvé certains de mes anciens collègues, les retrouvailles furent joyeuses, et ce fut agréable de travailler une fois de plus avec un jeune cinéaste tournant son premier long métrage. Le scénario m'avait fortement impressionné en ce sens qu'il semblait raconter une histoire vraie. Il s'agit d'une histoire triste racontée de manière très réaliste. C'est, en fait, une histoire semi-autobiographique que personne n'aurait pu inventer, si ce n'est le cinéaste.

Sergi López est un acteur espagnol qui a joué en espagnol, catalan, anglais et français. Il a, entre autres, joué dans Le Labyrinthe de Pan (2006), Loin de chez eux (2002), Harry, un ami qui vous veut du bien (2000) et Une Liaison pornographique (1999), dans lequel il partage l'affiche avec Nathalie Baye.

contexte de développement en technologie 3D, Stassen a fait les deux films en 3D essayant visiblement d'égaliser ce que produisent les studios d'animation américains. Les dialogues de *Sammy's Adventures* ont été enregistrés d'abord en anglais.

À la fin de la décennie, on a pu constater chaque année plus de deux débuts d'exception. Les premiers longs métrages de 2009 soulignent une nouvelle fois la diversité du cinéma belge francophone: il y avait un « giallo » belge, *Amer*, par Hélène Cattet et Bruno Forzani ; l'impressionniste *Un ange à la mer* de Frédéric Dumont, un drame de famille situé au Maroc ; l'intense *Le Jour où Dieu est parti en voyage*, un film sur le génocide rwandais par le réalisateur et ex-directeur de la photo Philippe Van Leeuw et *La Régate* par Bernard Bellefroid, un des rares films dont on peut maintenir qu'il a des touches Dardennesques, du moins dans sa manière de scruter des relations familiales endolories dans un contexte de classe ouvrière wallonne.

Beaucoup des films en post-production au moment de la finalisation de ce volume augurent bien: *Beyond the Steppes* de Vanja d'Alcantara, un drame historique situé en 1940 et co-produit avec la Flandres et la Pologne ; le drame mère-fille contemporain *Marieke*, *Marieke* par Sophie Schoukens ; le drame sur fond de holocauste *Rondo* par



Où est la main
de l'homme
sans tête
© Luca Etter



Oscar et la
dame rose
© Oscar Films



Marieke
Marieke
© Alain
Marcoen



Viva Riva!
© Kiripi
Katembo Siku

Amer par Jaco Van Dormael

Je ne suis pas un habitué du genre « giallo », et en général quand il a y du sang, je regarde mes pieds en attendant que ça passe. Mais ce que Bruno Forzani et Hélène Cattet ont réussi dans *Amer* dépasse le film de genre, et amène quelque chose d'hypnotique. C'est une expérience sensorielle de « Arte Povera ». Avec une très petite équipe, un directeur photo qui a su inventer un 16 mm flamboyant, une grammaire très précise, ils créent un voyage sensoriel dans lequel la logique du cerveau se met en panne pour se faire supplanter par la logique de la peau. L'essentiel est rarement visible, flou, ou hors champ. Les très gros plans et les aplats de couleurs dominant, le réel n'est donné qu'à imaginer. Ce n'est pas la description du réel, c'est la description de la perception. Les images sont mentales, le son raconte autre chose que l'image. Ils ont réalisé le rêve de beaucoup de cinéastes, faire du cinéma comme on fait de la musique, avec une bande d'amis, de l'Arte Povera riche, et avec peu de moyens ils ont trouvé un style très personnel. Une façon très moderne de faire du cinéma non industriel.

Jaco Van Dormael est un réalisateur belge. Son premier film, *Toto le héros* (1991), vaut la *Caméra d'Or* à Cannes. Suit *Le huitième jour* (1996) et, plus récemment, son premier film en anglais, *Mr. Nobody* (2009).

Olivier Van Malderghem et *Viva Riva!* par Djo Tunda Wa Munga, situé en Afrique.

II. Défis.

Les films de Joachim Lafosse et Bouli Lanners, d'autres titres comme *Les Barons*, *Illégal* et *Calvaire*, voire même *Panique au village*, jouent dans une Belgique reconnaissable bien que non nécessairement réaliste.

D'autres, y inclus les œuvres rassemblées d'Ursula Meier, de Dominique Abel et Fiona Gordon ainsi que des films tels *Irina Palm*, *Quartier lointain*, *Voleurs de chevaux* et *Vinyan* jouent soit à l'étranger, soit dans des pays non spécifiés – ces territoires où seuls les films peuvent exister.

Ce que tous ces films ne peuvent pour autant ignorer, c'est la réalité du marché domestique et international. Là où *Toto le héros*, *C'est arrivé près de chez vous* et les films des Dardenne – du moins après *La Promesse* – ont tous assuré à la caisse, ce ne fut pas toujours le cas des autres films mentionnés ici.

La question de savoir pourquoi le public domestique n'achète pas plus de billets pour voir des films locaux dont la qualité ne semble jamais mise en cause, dépasse le cadre de notre argument. Mais, il est juste de noter que les problèmes d'identité qu'affrontent les réalisateurs – qu'est-ce qui définit la Belgique et la Belgitude dans une

9 mm par Anne Coesens

Le scénario de *9 mm* de Taylan Barman m'a fort touchée. Il aborde une thématique qui m'est chère : le manque de communication. Ici il s'insinue au sein d'une famille et provoque le drame. Le film se déroule sur 24 heures. On comprend très vite à travers le quotidien de cette journée que chaque membre de la famille s'est peu à peu retranché derrière ses problèmes et enfoncé dans un silence égoïste. Pourtant, il aurait fallu si peu durant cette journée fatale pour éviter le pire. Pour moi, la mère était un rôle difficile parce que toute en demi-teintes, sans éclat, peu sympathique et en partie fautive. Il fallait accepter cette part sombre sans tenter de l'amoindrir ou de l'excuser. Taylan, un directeur d'acteurs calme, précis, exigeant et très à l'écoute, ne voulait tourner qu'en plans-séquences, ce qui est toujours synonyme pour un acteur d'une grande liberté de jeu. Même si la pression est plus forte. Le tournage s'est révélé très agréable. En général, plus un film est sombre, plus on rigole.

Anne Coesens est une comédienne belge. Elle apparaît dans tous les films de son compagnon, Olivier Masset-Depasse, ainsi que, entre autres dans *Des épaules solides* (2003) d'Ursula Meier et *Élève libre* (2008) de Joachim Lafosse.

région fortement dominée par les modèles culturels français et américain? – s'étendent aux schémas de distribution.

Non seulement les cinémas sont-ils engorgés des grands titres commerciaux en provenance de la France et des États-Unis, mais des productions de ces pays mangent également une bonne partie du marché du cinéma d'art et d'essai, qui semble le plus propice à offrir un public potentiel à la plupart des films présentés ici. L'exception qui confirme la règle est *Les Barons*, qui a largement dépassé les standards du box-office de la dernière décennie et attiré un public qui ne va pas, d'habitude, au cinéma.

Étant donné que la Belgique francophone est un petit marché, il est indispensable aux producteurs et cinéastes de trouver au-delà des frontières des partenaires de production et des publics potentiels. Le choix naturel est souvent le voisin immédiat, la France, mais des co-productions avec le Canada, l'Allemagne et la Flandre se font de plus en plus souvent.

Ce qui démarque les films belges francophones de leurs frères français et de bien d'autres cinémas nationaux est la multitude de voix créatives et individuelles qu'il comporte, reflétant ainsi la nature de la nation belge elle-même : depuis sa création pendant la première moitié des années 1800, la Belgique a été un « melting pot » bien

au-delà des simples distinctions linguistiques.

Alors que Paris par exemple, la capitale du cinéma français, par exemple, forme un sorte de huis clos culturel et linguistique, Bruxelles se situe exactement à la ligne de démarcation entre les sphères culturelles et linguistiques latine et germanique – une intersection des mentalités dont les différences et tensions aiguillonnent une créativité moins uniforme. C'est une circonstance qui se reflète clairement dans les films qu'on y produit.

Ce dont ces films ont besoin, c'est d'une visibilité sur les marchés non-nationaux et non-francophones. Sur la scène internationale, le cinéma belge francophone devrait construire sur l'attention et la reconnaissance dont ont bénéficié les frères Dardenne pour mettre en avant cette génération qui leur succède avec tant de zèle. À tous de développer plus loin l'idée d'un cinéma belge francophone aux multiples facettes produisant autant de talents et de films individuels.

III. 10/10

Joachim Lafosse défri- che les limites des relations humaines. Nabil Ben Yadir montre un coin de Bruxelles négligé à travers un prisme comique. Sam Gabarski découvre les origines, le destin et la fatalité dans des drames comiques contemporains. Les personnages d'Ursula Meier vont jusqu'au bout. Dominique Abel et

Fiona Gordon se dévoilent à travers le langage des clowns, du théâtre et des films muets.

Stéphane Aubier et Vincent Patar animent les histoires qu'ils ont envie de voir. Micha Wald maintient que le chez-soi, c'est la famille. Olivier Masset-Depasse arbore des femmes volontaires qui affrontent les vicissitudes de communication. Fabrice du Welz raconte des histoires d'amour et de deuil qui augurent mal. Bouli Lanners regarde ses personnages évoluer dans le paysage belge.

Avec une moyenne de deux longs métrages à leur actif, les réalisateurs et cinéastes interrogés et profilés ici ont des filmographies déjà fort singulières. Il serait difficile de confondre un film de l'un d'eux avec celui d'un autre, même si, à présent, leur véritable griffe ainsi que leur œuvre ne peuvent être estimées qu'au stade embryonnaire.

Micha Wald le cite bien dans notre entretien : « Développer une patte met du temps » et elle ne sera « développée qu'en faisant d'autres films. » Ce qu'ils ont pu atteindre en quelques années, et avec si peu de titres, relève de l'exception.

Le monde s'est arrêté pour prendre note de l'œuvre des frères Dardenne après des années de besogne dans la réalisation documentaire et au troisième long métrage, *La Promesse*, seulement. En comparaison, la semence

des jeunes réalisateurs présents bénéficiait d'une avance perceptible.

Et si leur succès initial rappelle les louanges perçues par *Toto le héros* et *C'est arrivé près de chez vous*, ces nouvelles têtes semblent plus productives que les réalisateurs de ces deux films – considérant que la moitié tournent leur prochain film au moment de l'édition de ce volume, tandis que l'autre moitié a au moins un projet en préparation.

Comme présagé dans l'introduction, aucun de ces cinéastes n'emboîte directement le pas aux frères Dardenne, que ce soit en termes de matière ou de style. Au revers, une jeune génération prolifique et diverse a fleuri.

La forte présence de comédies individuelles et de films de genre, aux côtés du cinéma d'art et d'essai qui d'habitude prédomine la production des petits pays, semble suggérer que le cinéma belge francophone évolue vers un cinéma plus compréhensif, typique de pays normalement beaucoup plus grands qu'une simple communauté linguistique comptant quelques quatre millions d'habitants.

Alors que la Belgique en tant qu'unité politique est difficile à gouverner avec sa multitude de voix si distinctes, c'est là bien ce qui rend ces films uniques – et si singulièrement belges.

Filmographie sélective 2000-2010

Les films belges francophones
soutenus par la Commission
de Sélection des Films.

* Premier long métrage.

2000

En vacances (Holiday),
Yves Hanchar (Les
Films de l'Etang)
Interprétation: Luc Picard,
Didier De Neck, Luigi
Diberti, Hilde Van Mieghem,
Florence Giorgetti, Floriane
Devigne, Catherine
Hosmalin, Jessica Paré.

*Fragments de vie **,
François L. Woukoache
(PBC Pictures)
Interprétation: Tshilombo
Lubambu, Deneuve
Djobong, Jean Bediebe,
Jérôme Bolo, Thérèse
Ngo Ngambi, Hélène
Beleck, Salomon Tatmfo,
Christine Dahlia.

*Pleure pas Germaine (Don't
Cry Germaine) **, Alain de
Halleux (Y.C. Aligator Film)
Interprétation: Rosa
Renom, Dirk Roofthoof,
Catherine Grosjean, Benoit
Skalka, Iwana Krzeptowski,
Simon de Thomaz.

*Que faisaient les femmes
pendant que l'homme
marchait sur la lune? **,
Chris Vander Stappen
(Banana Films)
Interprétation: Marie Bunel,
Hélène Vincent, Mimie
Mathy, Tsilla Chelton, Macha
Grenon, Christian Crahay.

*Regarde-moi **, Frédéric
Sojcher (Prima Vista)
Interprétation: Carmen
Chaplin, Mathieu Carrière,
Claire Nebout, Jean-Paul
Comart, Claudio Bigagli,
Sandrine Blancke, Marc
Ponette, Eddy Letexier.

*Le Roi danse (The King
Is Dancing)*, Gérard
Corbiau (K2)
Interprétation: Benoît
Magimel, Boris Terral,
Tcheky Karyo, Colette
Emmanuelle, Cécile
Bois, Claire Keim, Johan
Leysen, Idwig Stephane.

*Thomas est amoureux
(Thomas In Love) **,
Pierre-Paul Renders
(Entre Chien et Loup)
Interprétation: Benoît
Verhaert, Magali Pinglaut,
Aylin Yay, Micheline Hardy,
Frédéric Topart, Alexandre
Von Sivers, Serge Larivière,
Abdelmamek Kadi.

2001

*Au-delà de Gibraltar **,
Taylan Barman & Mourad
Boucif (Saga Film)
Interprétation: Mourad
Maimouni, Bach-Lan Lê-Bà
Thi, Abdelslam Arbaoui,
Elias Preszow, Samir Rian,
Rachida Chbani, Asmah
Sheik, Noureddine Zerrad.

*Nuages, lettres à mon fils
(Clouds, Letters to My Son)*,
Marion Hänsel (Man's Films)
Voix: Catherine Deneuve.

*Petites misères (Dead Man's
Hand) **, Philippe Boon &
Laurent Brandenbourger
(Artémis Productions)
Interprétation: Albert
Dupontel, Marie Trintignant,
Serge Larivière, Bouli
Lanners, Olivier Massart,
Sjarel Branckaerts,
Christian Crahay.

*Putain de vie (En la puta
vida)*, Beatriz Flores
Silva (Saga Film)
Interprétation: Mariana
Santangelo, Silvestre, Josep
Linuesa, Andrea Fantoni,
Rodrigo Speranza, Agustín
Abreu, Fermi Herrero,
Augusto Mazzarelli.

2002

*Un couple épatant – Cavale
– Après la vie (An Amazing
Couple – On the Run –
After Life)*, Lucas Belvaux
(Entre Chien et Loup)
Interprétation: Gilbert
Melki, Dominique Blanc,
Ornella Muti, François
Morel, Catherine Frot,
Lucas Belvaux.

Le Fils (The Son), Luc et
Jean-Pierre Dardenne
(Les Films du Fleuve)
Interprétation: Olivier
Gourmet, Morgan Marinne,
Isabella Soupart, Nassim
Hassaïni, Kevin Leroy, Anne
Closset, Félicien Pitsaer.

*Un honnête commerçant
(Step by Step) **, Philippe
Blasband (Artémis
Productions)
Interprétation: Benoît
Verhaert, Philippe
Noiret, Yolande Moreau,
Frédéric Bodson, Serge
Larivière, Patrick Hastert,
Jean-Michel Vovk.

*Hop **, Dominique Standaert
(Executive Productions)
Interprétation: Kalomba
Mboyi, Jan Declair,
Ansou Diedhiou, Antje
De Boeck, Alexandra
Vandernoot, Serge-Henri
Valcke, Emile M'Penza.

*Une part de ciel (A Piece of Sky)**, Bénédicte Liénard (Tarantula Belgique)
Interprétation: Séverine Caneele, Sofia Leboutte, Josiane Stoléru, Naïma Hirèche, Annick Keusterman, Yolande Moreau, Gaëlle Müller, Olivier Gourmet.

2003

*25 degrés en hiver (25 Degrees in Winter)**, Stéphane Vuillet (Man's Films)
Interprétation: Jacques Gamblin, Ingeborga Dapkunaite, Carmen Maura, Raphaëlle Molinier, Pedro Romero, Valérie Lemaitre, Maureen Leleux, Bouli Lanners.

L'autre (The Missing Half), Benoît Mariage (K2)
Interprétation: Dominique Baeyens, Philippe Grand'Henry, Laurent Kuenhen, Jan Declair, Colette Emmanuelle, Bouli Lanners, Michaël Goldberg, Eddy Letexier.

*J'ai toujours voulu être une sainte (I Always Wanted to Be a Saint)**, Geneviève Mersch (Artémis Productions)
Interprétation: Marie Kremer, Barbara Roland, Thierry Lefevre, Janine Godinas, Julien Collard, Raphaëlle Blancherie, Hervé Sogne.

*Michael Blanco**, Stephan Streker (M.G. Productions)
Interprétation: Michaël Goldberg, Larry Moss, Lily Holbrook, Judy Dickerson, Alfred J. Carr Jr., Seymour Willis Green, Jake Speer, Jonathan Levit.

*Des plumes dans la tête (Feathers in My Head)**, Thomas de Thier (Magellan)
Interprétation: Sophie Museur, Francis Renaud, Ulysse de Swaef, Alexis Den Doncker, Bouli Lanners, Colette Emmanuelle, Jo Rensonnet, Jean Ceuterickx.

*Les Suspects (The Suspects)**, Kamal Dehane (Saga Film)
Interprétation: Sid Ali Kouiret, Nadia Kaci, Kamel Rouini, Hamid Chakir, Larbi Zekkal, Mohamed Adjaimi, Rachdi Bahia, Bendaoud Athmane.

*Le Tango des Rashevski (Rashevski's Tango)**, Sam Garbarski (Entre chien et loup)
Interprétation: Hippolyte Girardot, Ludmila Mikael, Michael Jonasz, Daniel Mesguich, Nathan Cogan, Jonathan Zaccai, Tania Garbarski.

2004

*Calvaire (The Ordeal)**, Fabrice du Welz (La Parti Production)
Interprétation: Laurent Lucas, Brigitte Lahaie, Gigi Coursigny, Jean-Luc Couchard, Jacky Berroyer, Philippe Nahon, Philippe Grand'Henry.

Demain on déménage (Tomorrow We Move), Chantal Akerman (Paradise Films)
Interprétation: Sylvie Testud, Aurore Clément, Jean-Pierre Marielle, Natacha Régnier, Lucas Belvaux, Dominique Reymond, Gilles Privat, Anne Coesens.

*L'Enfant endormi (The Sleeping Child)**, Yasmine Kassari (Les Films de la Drève)
Interprétation: Mounia Osfour, Rachida Brakni, Nermine Elhaggar, Fatna Abdessamie, Khamsa Abdessamie, Issa Abdessamie, Mimoun Abdessamie, Driss Abdessamie.

La Femme de Gilles (Gilles' Wife), Frédéric Fonteyne (Artémis Productions)
Interprétation: Emmanuelle Devos, Clovis Cornillac, Laura Smet, Alice & Chloé Verlinden, Colette Emmanuelle, Gil Lagay.

*Folie privée (Private Madness)**, Joachim Lafosse (Ryva)
Interprétation: Kris Cuppens, Catherine Salée, Vincent Cahay, Mathias Wertz, Stéphane Bissot, Isabelle Darras, Nicole Valberg.

*Quand la mer monte (When the Sea Rises)**, Yolande Moreau & Gilles Porte (Stromboli Pictures)
Interprétation: Yolande Moreau, Wim Willaert, Bouli Lanners, Jan Hammenecker, Vincent Mahieu, Jacky Berroyer, Philippe Duquesne, Olivier Gourmet.

Trouble (Duplicity), Harry Cleven (To Do Today)
Interprétation: Benoît Magimel, Natacha Régnier, Olivier Gourmet, Nathan Lacroix, Christian Crahay, Patrick Descamps.

2005

*Belhorizon**, Inès Rabadan (Need Productions)
Interprétation: Emmanuel Salinger, Ilona Del Marle, Nathalie Richard, Claude Perron, Saskia Mulder, Bruno Putzulu, Frédéric Dussenne, Manuel Morón.

Blanche Neige, la suite (Snow White: The Sequel), Picha (Y.C. Aligator Films)
Interprétation: Cécile de France, Jean-Paul Rouve, Marie Vincent, Jean-Claude Donda, Gérard Surugue, Benoît Allemane, François Barbin, Mona Walravens.

*Bunker paradise**, Stefan Liberski (Artémis Productions)
Interprétation: Jean-Paul Rouve, François Vincentelli, Audrey Marnay, Bouli Lanners, Sacha Bourdo, Yolande Moreau, Jean-Pierre Cassel.

L'Enfant (The Child), Luc & Jean-Pierre Dardenne (Les Films du Fleuve)
Interprétation: Jérémie Renier, Déborah François, Jérémie Segard, Fabrizio Rongione, Olivier Gourmet, Anne Gerard, Bernard Marbaix.

*L'Iceberg**, Dominique Abel, Fiona Gordon & Bruno Romy (Courage Mon Amour)
Interprétation: Fiona Gordon, Dominique Abel, Philippe Martz, Lucy Tulugarjuk, Thérèse Fichet, Georges Jore, Ophélie Rousseau, Robin Goupil.

*Miss Montigny**, Miel Van Hoogenbemt (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Sophie Quinton, Ariane Ascaride, Johan Leysen, Fanny Hanciaux, Agathe Cornez, Magalie Dahan, Ségolène Schmitt.

*Nuit noire**, Olivier Smolders (Parallèles Productions)
Interprétation: Fabrice Rodriguez, Yves-Marina Gnahoua, Raymond Pradel, Marie Lecomte, Philippe Corbisier, Iris Debuschere, Raffa Chillah.

Ordinary Man, Vincent Lannoo (Hélicotronc)
Interprétation: Carlo Ferrante, Christine Grulois, Stefan Liberski, Georges Siatidis, Elladé Ferrante, Vera Van Doren, Olivier Gourmet.

*Ultranova**, Bouli Lanners (Versus production)
Interprétation: Vincent Lecuyer, Hélène De Reymaeker, Michaël Abiteboul, Vincent Belorgey, Viviane Robert, Marie Du Bled.

Vendredi ou un autre jour (Friday or Another Day), Yvan Le Moine (AA Les Films Belges)
Interprétation: Philippe Nahon, Alain Moraida, Ornella Muti, Hanna Schygulla, Philippe Grand'Henry, Jean Hermann, Jean-Paul Ganty, Valérie D'Hondt.

2006

*Cages**, Olivier Masset-Depasse (Versus production)
Interprétation: Anne Coesens, Sagamore Stevenin, Micheline Goethals, Adel Bencherif, Nasser Zerkoune, Michel Angely.

Ça rend heureux (Whatever Makes You Happy), Joachim Lafosse (Eklektik Productions)
Interprétation: Fabrizio Rongione, Kris Cuppens, Catherine Salée, Mariet Eyckmans, Dirk Tuypens, Cédric Eeckhout.

Comme tout le monde (Mr. Average), Pierre-Paul Renders (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Khalid Maadour, Caroline Dhavernas, Thierry Lhermitte, Gilbert Melki, Chantal Lauby, Delphine Rich, Amina Annabi.

La Couleur des mots (The Colour of Words), Philippe Blasband (Climax Films)
Interprétation: Mathilde Larivière, Aylin Yay, Serge Demoulin, Benoît Verhaert, Martine Willequet, Serge Larivière, Laurent Capelluto.

J'aurais voulu être un danseur (Gone for a Dance), Alain Berliner (Artémis Productions)
Interprétation: Vincent Elbaz, Cécile de France, Jean-Pierre Cassel, Circé Lethem, Pierre Cassignar, Jeanne Balibar, Simon Buret, Franck Monier.

*Komma **, Martine Doyen (La Parti Production)
Interprétation: Arno Hintjens, Valérie Lemaître, Edith Scob, François Négret, Amarante Pigla de Vitry d'Avencourt, Charles Pennequin, François Neyken.

Nue propriété (Private Property), Joachim Lafosse (Tarantula Belgique)
Interprétation: Isabelle Huppert, Kris Cuppens, Jérémie Renier, Yannick Renier, Dominique Reymond, Raphaëlle Lubansu, Patrick Descamps, Didier de Neck.

*Pom le poulain **, Olivier Ringer (Ring Productions)
Interprétation: Richard Bohringer, Morgan Marinne, Philippe Grand'Henry, Olivier Bonjour, Alain Eloy, Gilbert Cotty, Renaud Rutten, Emmanuel Wautier.

La Raison du plus faible (The Right of the Weakest), Lucas Belvaux (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Lucas Belvaux, Natacha Régnier, Eric Caravaca, Claude Semal, Patrick Descamps, Gilbert Melki.

Si le vent soulève les sables (Sounds of Sand), Marion Hänsel (Man's Films)
Interprétation: Carole Karemera, Issaka Sawadogo, Asma Nouman Aden, Saïd Abdallah Mohamed, Moussa Assan, Emile Aboosolo M'bo, Marco Prince.

2007

*Control X **, Bernard Leclercq & Thomas François (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Bruno Borsu, Simon Fraud, Mehdi Hammouti, Magloire Goblet, Camille de Leu.

Coquelicots, Philippe Blasband (Climax Films)
Interprétation: Céline Peret, Laurent Capelluto, Véronique Dumont, Martine Willequet, Aylin Yay, Françoise Oriane, Serge Larivière, Valérie Lemaître.

Cow-boy, Benoît Mariage (K2)
Interprétation: Benoît Poelvoorde, Julie Depardieu, François Damiens, Gilbert Melki, Bouli Lanners, Jean-Marie Barbie.

Formidable (Lollypop Men), Dominique Standaert (Artémis Productions)
Interprétation: Stéphane De Groot, Serge Larivière, Astride Akay, Isabelle Defosse, Sabrina Leurquin, Philippe Grand'Henry.

Irina Palm, Sam Garbarski (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Marianne Faithfull, Miki Manojlovic, Kevin Bishop, Jenny Agutter, Siobhan Hewlett, Dorka Gryllus, Jules Werner.

*La marea **, Diego Martinez Vignatti (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Eugenia Ramirez Miori, Eduardo Leivar, Omar D'Allassana, Marcela Ferradas, Juan Ignacio Leivar, Sebastián Adolfo Ureta.

*Odette Toulemonde **, Eric-Emmanuel Schmitt (Les Films de l'Étang)
Interprétation: Catherine Frot, Albert Dupontel, Fabrice Murgia, Nina Drecq, Nicolas Buysse, Laurence d'Amelio, Julien Frison, Camille Japy.

*Voleurs de chevaux (In the Arms of My Enemy) **, Micha Wald (Versus Production)
Interprétation: Adrien Jolivet, Grégoire Colin, Grégoire Leprince-Ringuet, François-René Dupont, Mylène Saint-Sauveur, Igor Skreblin.

2008

9 mm, Taylan Barman (Saga Film)
Interprétation: Morgan Marinne, Serge Riaboukine, Anne Coesens, Filip Peeters, Ayham Vatas, Nabil Ben Yadir, Martin Swabey.

Eldorado, Bouli Lanners (Versus production)
Interprétation: Philippe Nahon, Bouli Lanners, Stefan Liberski, Renaud Rutten, Fabrice Adde, Didier Toupy, Jean-Luc Meekers, Jean-Jacques Rausin.

Elève libre (Private Lessons), Joachim Lafosse (Versus production)
Interprétation: Jonas Bloquet, Jonathan Zaccai, Claire Bodson, Yannick Renier, Pauline Etienne, Anne Coesens, Johan Leysen.

*Home **, Ursula Meier (Need Productions)
Interprétation: Isabelle Huppert, Olivier Gourmet, Kacey Mottet, Madelaine Budd, Kacey Mottet Klein, Ivailo Ivanov, Jean-François Stévenin.

Masangeles, Beatriz Flores Silva (Saga Film)
Interprétation: Antonella Aquistapache, Ignacio Cawen, Martín Flores, Nicolás Furtado, Juan Gamero, Elisa García, Myriam Gleijer.

Où est la main de l'homme sans tête (Where is the Hand of the Headless Man), Guillaume Malandrin, Stéphane Malandrin (La Parti Production)
Interprétation: Cécile de France, Ulrich Tukur, Edouard Piessevaux, Tamar van den Dop, Bouli Lanners, Jacky Lambert, Joseph Mazy, Jan Hammenecker.

*Le Prince de ce monde **, Manu Gomez (Monkey Productions)
Interprétation: Laurent Lucas, Robert Guilmard, Lio, Charlotte Vandriessche, Jean-Claude Dreyfus, Eugénie Alquezar, Serge Baudoux.

Rumba, Dominique Abel, Fiona Gordon & Bruno Romy (Courage Mon Amour)
Interprétation: Fiona Gordon, Dominique Abel, Philippe Martz, Bruno Romy, Clément Morel, Morgan Ade, Ophélie Anfry.

Le Silence de Lorna (Lorna's Silence), Luc & Jean-Pierre Dardenne (Les Films du Fleuve)
Interprétation: Arta Dobroschi, Jérémie Renier, Fabrizio Rongione, Alban Ukaj, Morgan Marinne, Olivier Gourmet, Anton Yakovlev, Grigori Manukov.

Les Tremblements lointains (Distant Tremors), Manuel Poutte (La Dolce Vita Films)
Interprétation: Amélie Daure, Papa Malick Ndiaye, Daniel Duval, Jean-François Stévenin, Pape Diouf, Adama Diallo, Mamadou N'dour.

Vinyan, Fabrice du Welz (One Eyed)
Interprétation: Emmanuelle Béart, Rufus Sewell, Petch Osathanugrah, Julie Dreyfus, Amporn Pankratok, Josse De Pauw, Omm.

2009

*Amer **, Hélène Cattet et Bruno Forzani (Anonymes Films)
Interprétation: Cassandra Foret, Charlotte Eugène Guibbaud, Marie Bos, Bianca Maria D'Amato, Harry Cleven, Jean-Michel Vovk, Delphine Brual, Bernard Marbaix.

*Un ange à la mer (Angel at Sea) **, Frédéric Dumont (Dragons Films Productions)
Interprétation: Martin Nissen, Olivier Gourmet, Anne Consigny, Julien Frison, Pierre-Luc Brillant, Louise Portal, Jacques Germain.

*Les Barons (The Barons) **, Nabil Ben Yadir (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Nader Boussandel, Mourade Zenguendi, Mounir Ait Hamou, Amelle Chahbi, Julien Courbey, Jan Decleir, Edouard Baer.

La Cantante de tango (The Tango Singer), Diego Martinez Vignatti (Tarantula Belgique)
Interprétation: Eugenia Ramirez Miori, Nicolas Cazalée, Dora Baret, Patrick Descamps, Bruno Todeschini, Pieter Embrechts, Oscar Ferrari.

*Le Jour où Dieu est parti en voyage (The Day God Walked Away)**, Philippe Van Leeuw (Artémis Productions)
Interprétation: Ruth Nirere, Afazali Dewaele, Lola Tuyaeerts, Laetitia Reva, Pierrick le Pochat, Aphrodice Tuyizere, Ismail Dusengimana, Pacifique Niyotwizera.

Maternelle (Motherly), Philippe Blasband (Climax Films)
Interprétation: Anne Girouard, Benoît Verhaert, Aylin Yay, Philippe Résimont, Didier De Neck, Nathalie Laroche, Chloé Struvay, Cédric Juliens.

Mr. Nobody, Jaco Van Dormael (Toto & Co Films)
Interprétation: Jared Leto, Diane Kruger, Sarah Polley, Linh Dan Pham, Rhys Ifans, Toby Regbo, Juno Temple, Clare Stone.

Oscar et la dame rose (Oscar and the Lady in Pink), Eric-Emmanuel Schmitt (Oscar Films)
Interprétation: Amir, Michèle Laroque, Max Von Sydow, Amira Casar, Mylène Demongeot, Constance Dolle, Simone-Elise Girard.

*Panique au village (A Town Called Panic)**, Stéphane Aubier et Vincent Patar (La Parti Production)
Interprétation: Jeanne Balibar, Benoît Poelvoorde, Vincent Patar, Stéphane Aubier, Bouli Lanners, Nicolas Buysse, Véronique Dumont, Bruce Ellison.

Rapt, Lucas Belvaux (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Yvan Attal, Anne Consigny, André Marcon, Christophe Kourotchikine, Françoise Fabian, Patrick Descamps, Sarah Messens.

*La Régate (The Boat Race)**, Bernard Bellefroid (Artémis Productions)
Interprétation: Joffrey Verbruggen, Thierry Hancisse, Sergi López, Pénélope Leveque, David Murgia, Hervé Sogneo, Stéphanie Blanchoud.

Sans rancune! (No Hard Feelings!), Yves Hanchar (To do Today)
Interprétation: Thierry Lhermitte, Milan Mauger, Marianne Basler, Christian Crahay, Benoît Van Dorslaer, Benoît Cauden, Alexandra Vandernoot.

*Sens interdits**, Sumeya Kokten (Hemione Production)
Interprétation: Valérie Muzzi, Edwige Baily, Serra Erciyas, Canan Gol.

Simon Konianski, Micha Wald (Versus production)
Interprétation: Jonathan Zaccai, Popeck, Abraham Leber, Irène Herz, Nassim Ben Abdelmoumen, Marta Domingo, Ivan Fox.

Sœur Sourire (Sister Smile), Stijn Coninx (Les Films de la Passerelle)
Interprétation: Cécile De France, Sandrine Blancke, Chris Lomme, Marie Kremer, Jo Deseure, Jan Decleir, Filip Peeters, Christelle Cornil.

2010

*Beyond the Steppes**, Vanja d'Alcantara (Need Productions)
Interprétation: Agnieszka Grokowska, Olga Justa, Borys Szyc, Ahan Zolanbiek, Tatiana Tarskaj.

Hitler à Hollywood (Hitler in Hollywood), Frédéric Sojcher (Saga Film)
Interprétation: Maria de Medeiros, Micheline Presle, Wim Willaert, Wim Wenders, Hans Meyer, Nathalie Baye, Arielle Dombasle.

Illégal (Illegal), Olivier Masset-Depasse (Versus production)
Interprétation: Anne Coesens, Olivier Schneider, Esse Lawson, Alexandre Golntcharov, Frédéric Frenay, Christelle Cornil, Olga Zhdanova, Tomasz Bialkowski.

*Marieke, Marieke**, Sophie Schoukens (Sophimages)
Interprétation: Hande Kodja, Barbara Sarafian, Jan Decleir, Caroline Berliner, Philippe Van Kessel, Bernard Graczyk, Karim Barras, Michel Israel.

Noir Océan (Black Ocean), Marion Hänsel (Man's Films)
Interprétation: Adrien Jolivet, Nicolas Robin, Romain David, Alexandre de Seze, Jean-Marc Michelangeli, Steve Tran, Nicolas Gob, Antoine Laurent.

Quartier lointain (A Distant Neighbourhood), Sam Garbarski (Entre Chien et Loup)
Interprétation: Pascal Greggory, Jonathan Zaccai, Alexandra Maria Lara, Léo Legrand, Pierre-Louis Bellet, Laura Martin, Laura Moisson.

*Rondo**, Olivier Van Malderghem (Saga Film)
Interprétation: Julien Frison, Jean-Pierre Marielle, Aurore Clément, Claire Vernet, Alice Mazodier, Marine Kobakhidze, Nina Mazodier.

*Le Vertige des possibles (Vertigo of Possibilities)**, Vivianne Perelmuter (Iota Production)
Interprétation: Christine Dory, François Barat, Vincent Dieutre, Maxime Desmons, Olivier Costemale, Marie Payen, Liao Yi Lin, Bojena Horackova.

*Viva Riva!**, Djo Tunda Wa Munga (MG Productions)
Interprétation: Manie Malone, Patsha Bay Mukuna, Hoji Ya Henda Braga Fortuna, Tomas Euricio Bie, Alex Herabo, Marlene Longage, Diplome Amekindra, Angelique Mbumba.

Le Voyage extraordinaire de Samy (Sammy's Adventures: The Secret Passage), Ben Stassen (nWave Pictures)
Voix: Isabelle Fuhrman, Tim Curry, Melanie Griffith, Jenny McCarthy, Anthony Anderson, Kathy Griffin, Stacy Keach, Ed Begley Jr.

Note sur les portraits

J'avais déjà rencontré et photographié la plupart des réalisateurs présents dans cet ouvrage pendant les différents festivals de cinéma au fil des années.

Ce projet m'a donné l'opportunité de les rencontrer de nouveau, mais à l'aise dans leur milieu, sans contrainte de temps ni le stress d'un festival où leur œuvre doit être présentée et discutée. J'ai eu la possibilité de revoir quelques-uns de leurs films, de discuter avec eux comment réaliser la photo et de leur demander de me montrer leurs lieux préférés.

Les photographies ont été prises en utilisant une Pentacon Six TL sur pellicules Kodak Porta, et une Canon 5D MkII pour le numérique.

Le choix du format carré – natif en 6x6 pour la Pentacon et recadré pour la Canon – si loin du format «cinéma» traditionnel, m'a obligé à faire une réflexion sur le cadrage pour obtenir un portrait en gardant une composition cinématographique qui laissait de la place aux détails des lieux ainsi qu'au visage du réalisateur.

Les sujets ont été photographiés pour la plupart chez eux ou dans des milieux qui leur sont familiers, toujours en utilisant la lumière naturelle ou disponible.

Les couleurs, qui par choix devaient être très présentes pour représenter la nouvelle saison du cinéma belge francophone, ont été rendues encore plus vives grâce à la lumière d'un début d'été exceptionnellement ensoleillé en Belgique.

Fabrizio Maltese

Note sur les auteurs

Boyd van Hoeij, néerlandais de naissance et éduqué au Royaume-Uni, est un écrivain indépendant de cinéma et d'art. Il contribue régulièrement par ses articles et critiques aux pages du magazine d'industrie *Variety* et de l'*International Film Guide*; il est également responsable des pages cinéma du magazine *Winq* et correspondant pour *Cineuropa.org*.

Fabrizio Maltese, italien, est un photographe indépendant spécialisé en cinéma, portraits et voyages. *Faces of French Cinema*, une collection de ses portraits de comédiens et cinéastes français, a été exposée à Édimbourg, Sao Paulo et Lisbonne. Son travail a été publié, entre autres, sur les pages de *Madame Figaro*, *Le Monde*, *Première*, *The Independent* et *American Popular Photography*. Plus de détails sur ses œuvres à l'adresse www.fabriziomaltese.com.

Boyd van Hoeij et Fabrizio Maltese gèrent ensemble l'agence EF Press depuis le Luxembourg et collaborent souvent sur des articles et reportages de cinéma et voyages. Ils comptent parmi leurs clients *Elle*, *Winq*, *Männer*, *IndieWIRE*, *the Auteurs/MUBI*, *De Filmkrant* et *Spartacus Traveler*.

