

LE CINÉMA
D'AUTEUR
AVANT TOUT

Ciné-Bulles

Gabrielle
de Louise
Archambault

DOSSIER
Cinéma et femmes

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242



ENTRETIEN
Denis Côté

SPECTACLE
En allant au cinéma

FILMS
**Hannah Arendt
La Chasse
Mud**

Fantasia

Festival international de films



17^e édition / 18 juillet – 6 août 2013 / Montréal
fantasiafestival.com

TELEFILM
CANADA

Québec

Montréal

TOURISME
Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Bureau du cinéma et de
la télévision du Québec
MONTRÉAL

MEDIA
MUNDUS



Ciné-Bulles

Volume 31 numéro 3 | Été 2013

SOMMAIRE

EN COUVERTURE

Gabrielle

- 2 Entretien avec Louise Archambault
- 8 Commentaire critique

ENTRETIEN

- 12 Denis Côté
Scénariste et réalisateur
de **Vic et Flo ont vu un ours**
- 20 Commentaire critique

SPECTACLE

- 56 *En allant au cinéma*

FILMS

- 10 **Hannah Arendt** de Margarethe von Trotta
- 58 **Au-delà des collines** de Cristian Mungiu
- 59 **La Chasse** de Thomas Vinterberg
- 60 **The Great Gatsby** de Baz Luhrmann
- 61 **Mud** de Jeff Nichols
- 62 **Sarah préfère la course**
de Chloé Robichaud
- 63 **This Must Be the Place** de Paolo Sorrentino

Cinéma & femmes

- 23 Introduction au dossier
- 24 Les pionnières québécoises
- 28 Au Québec en 2013
- 38 L'horreur au féminin
- 42 Le combat émancipateur
- 46 Du masculin au féminin
- 50 Les films les plus populaires
- 54 Coffret *20 Courts et grand talent*



Ciné-Bulles

Volume 31 numéro 3 | Été 2013

RÉDACTION

Éric Perron, rédacteur en chef
 revuecb@cinemasparalleles.qc.ca
 514.252.3021 poste 3413
 Marie-Claude Mirandette, adjointe
 Marie-Claude Béher, secrétaire

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Coulombe, Stéphane Defoy, Nicolas Gendron,
 Marie-Hélène Mello, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Loïc Darses, Stéphane Defoy,
 Nicolas Gendron, Jean-François Hamel, Luc Laporte-Rainville,
 Marie-Claude Mirandette, Éric Perron et Zoé Protat

CORRECTION

Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES

Hubert Macé de Gastines,
 Éric Perron et Sylvain Sauvé

PUBLICITÉ

revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

ÉDITION

Association des cinémas parallèles du Québec (ACPQ)
 Martine Mauroy, directrice générale
 4545, av. Pierre-De Coubertin
 Montréal (Québec) H1V 0B2
 m.mauroy@cinemasparalleles.qc.ca
 514.252.3021 poste 3746

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

Michel Gagnon, président; Céline Forget, vice-présidente;
 Richard Boivin, secrétaire; Jocelyne L'Africain, trésorière;
 Louise Hébert, Johanne Laurendeau et Daniel Racine,
 administrateurs

GRAPHISME

sauebranding.ca

INFOGRAPHIE

Lise Lamarre

IMPRESSION

Impart Litho

DISTRIBUTION

LMPI

ABONNEMENT ANNUEL PAYABLE À L'ACPQ (4 NUMÉROS)

Individuel : 23 \$ – Institutionnel : 45,99 \$ (taxes comprises)
 Étranger : 60 \$ (non taxable)
 Formulaire en ligne : www.cinemasparalleles.qc.ca

Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible en accès libre sur Érudit (à l'exception des deux dernières années) et est indexée dans Repère ainsi que dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF

Les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs
 Toute reproduction est interdite sans l'autorisation de l'ACPQ

Ce numéro est publié grâce à des subventions du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts de Montréal

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2013
 Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921





« Je voulais traiter la différence dans une perspective élargie pour sortir de la seule question du handicap. »

Louise Archambault — Photo: Éric Perron

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Huit ans après **Familia** (2005), Louise Archambault sort enfin un second long métrage, intitulé **Gabrielle**, mettant en scène une jeune handicapée qui fréquente un centre de formation artistique pour déficients intellectuels légers. Confrontée aux limites que lui impose son handicap au moment où la passion amoureuse lui donne des envies irrésistibles de voler de ses propres ailes, Gabrielle fait le difficile apprentissage de la vie adulte et de ses aléas. Ce qui n'est jamais simple. Au-delà de la maladie et de ses inévitables répercussions au quotidien, le film aborde les thèmes universels du désir d'autonomie et d'indépendance, du besoin d'amour et d'ouverture à l'autre si essentiels à la condition humaine. Mais aussi de la résilience dont on doit savoir faire preuve pour parvenir à affronter un monde souvent peu propice à l'épanouissement individuel. Surtout pour ceux qui sont différents. Par sa forte personnalité et ses questionnements, Gabrielle émeut autant qu'elle interpelle notre tolérance et notre acceptation de l'altérité. Pour tenter de mieux comprendre le sujet complexe et la démarche particulière qui sous-tendent ce film dépeignant une réalité encore aujourd'hui méconnue, *Ciné-Bulles* a rencontré sa réalisatrice.

Ciné-Bulles: Le thème central de **Gabrielle**, le handicap intellectuel, est peu ou mal connu de la majorité des gens. Comment en êtes-vous venue à vous intéresser à cet univers et surtout comment s'est développée l'envie d'en faire un film?

Louise Archambault: C'est une longue histoire. J'avais d'abord écrit un scénario racontant la vie de personnes en marge de la société. Les personnages d'*outcasts* me fascinent et je me suis souvent demandé où ils puisaient leur force de vivre. Qu'est-ce qui leur donnait cette *drive* incroyable, cette pulsion vitale qui leur permettait de persévérer dans l'adversité? La musique s'est imposée rapidement comme élément moteur du film et de sa dynamique. J'ai développé une histoire assez complexe dont une partie se passait ici, avec le personnage de Gabrielle, qui s'appelait alors Alice; l'autre se déroulait en Inde où je me suis rendue faire de la recherche sur l'école Jeunes musiciens du monde. J'ai écrit sur une longue période, et dans les premières versions du scénario, il y avait plein de personnages et d'histoires différentes, si bien que le film devenait très cher à produire. Mes producteurs, Luc Déry et Kim McCraw, et la consultante à la scénarisation, Valérie Beaugrand-Champagne, me disaient qu'il y avait deux films dans mon histoire. J'ai finalement accepté de me concentrer sur Gabrielle, en gardant seulement un clin d'œil à l'Inde.

D'où est venue l'inspiration pour le personnage de Gabrielle?

D'une femme assez lourdement handicapée que je voyais régulièrement à la piscine publique de mon quartier. Lorsque son intervenante essayait de lui mettre son bonnet de bain, elle criait et on sentait que ça rendait les gens mal à l'aise. Mais quand elle était dans l'eau, c'était un pur bonheur pour elle. Aidée de flotteurs, elle se laissait aller sur l'eau et on l'entendait chantonner, vocaliser. Elle avait l'air bien, heureuse. Mais on devinait que la plupart des gens n'étaient pas à l'aise avec son comportement. Que ça les dérangeait.

C'est un sujet qui vous habite depuis un certain temps déjà?

En effet. Je me suis documentée sur les handicapés intellectuels légers. Et j'ai vu un reportage d'*Enjeux*

sur une famille particulière formée d'un intervenant social, Jean-Martin Lefebvre-Rivest, qui gérait une résidence logeant 5 ou 6 handicapés âgés de 30 à 50 ans. Lui et son conjoint avaient décidé de les amener à Cuba. Un projet qui avait demandé deux ans de préparation. J'ai été très touchée par ce reportage. Je suis entrée en contact avec cet interve-



Alexandre Landry (Martin) et Gabrielle Marion-Rivard (Gabrielle) dans **Gabrielle**
Photo: Philippe Bossé

nant qui m'a inspiré le personnage de Benoît Gouin; je lui ai dit que je travaillais à un scénario sur ce sujet et que son histoire m'interpelait. J'étais particulièrement émue par sa façon de ne pas infantiliser les handicapés. Il œuvrait à l'intégration de la différence, avec le souhait de donner à ces gens des outils pour s'améliorer, s'épanouir autant que faire se peut. Il m'a fait découvrir ce milieu et les activités préparées spécifiquement pour eux.

Dans quelles circonstances avez-vous découvert les organismes Les Muses et La Gang à Rambrou, qui sont dédiés à l'épanouissement des handicapés par les arts?

Un soir, alors que j'écrivais le scénario, j'ai vu une pièce de théâtre dans laquelle jouait un handicapé intellectuel. Une pièce produite par Jo, Jack and John, une compagnie qui intègre toujours des déficients intellectuels dans leurs productions. J'ai adoré ça! C'est eux qui m'ont fait connaître Les Muses. J'y ai passé beaucoup de temps. Je m'asseyais dans



Gabrielle avec sa sœur (Mélissa Désormeaux-Poulin)

leur classe et j'observais. C'est un organisme spécialisé dans les cours de chant, de danse et de théâtre pour les handicapés intellectuels légers. Leur but est d'en faire des artistes professionnels à part entière.

C'est dans ce contexte que vous avez rencontré Gabrielle Marion-Rivard, qui interprète Gabrielle?

Oui. Gabrielle pour moi, c'était la lumière. C'était « mon » personnage. Et elle chante incroyablement bien. Je ne savais pas, à ce moment-là, si elle allait jouer dans le film, mais elle m'inspirait. De fil en aiguille, les producteurs et moi en sommes venus à l'évidence : ça ne pouvait être une actrice qui interprète le personnage de Gabrielle, il fallait que ce soit elle. J'étais prête à bien des aménagements pour parvenir à aller chercher sa vérité, sa spontanéité. J'ai beaucoup travaillé avec Gabrielle, notamment à propos du jeu. Parce qu'elle a le syndrome de Williams, elle est extravertie, n'a pas d'inhibitions. Elle a ce qu'on appelle un *theatrical behavior*, un comportement excessif, théâtral, qui amplifie ses émotions de façon démesurée. Au cinéma, ça ne marche pas, ça semble exagéré. Mais je voulais lui rendre justice, alors j'ai dû la guider vers un jeu plus sobre, tout en préservant cette énergie, cette joie de vivre contagieuse qui lui appartient.

La notion de jeu est-elle facile à comprendre pour les handicapés intellectuels? Sont-ils capables de faire la part des choses entre jeu et réalité?

Dans leur cas, oui. Ils souffrent de divers handicaps légers (syndrome d'Asperger, de Williams, trisomie, etc.), mais saisissent très bien cette notion. Ils font déjà tous du théâtre, de la danse, du chant. Mais j'ai dû parfois faire preuve de ruse pour les déjouer. Parce que, comme n'importe quel acteur, si on leur demande de répéter toujours la même chose, ça finit par manquer de spontanéité, par sonner faux. En particulier les rires en groupe!

Est-ce qu'il a été difficile de les faire jouer avec des acteurs professionnels qui ne connaissent pas leur univers et ses particularités?

J'avais beaucoup travaillé en amont avec eux, si bien que les acteurs des Muses avaient confiance en moi et savaient que je ne leur ferais pas faire n'importe quoi. Et les acteurs professionnels que j'ai engagés sont des gens qui se sont tous investis à 1000 pour cent. Ils ont vraiment côtoyé la chorale. Même Sébastien Ricard, qui n'avait pas de scènes avec eux. Pour le rôle de Martin, j'ai d'abord auditionné des acteurs handicapés; ils étaient bons sur le plan technique, mais pour exprimer l'amour, ça ne fonctionnait pas du tout. J'ai donc fait un *casting*; Alexandre [Landry] est parfait pour ce rôle, c'est un acteur exceptionnel et très généreux. Quand je lui ai donné rendez-vous aux Muses, il est arrivé avant moi et je m'attendais à le voir en retrait du groupe, en train d'observer. Il était avec la gang, parlait avec eux. Une fois le cours terminé, tout le monde était déjà charmé par Alexandre. Même que Gabrielle était pâmée! Alexandre et Mélissa [Désormeaux-Poulin]

ont beaucoup fréquenté les Muses durant la préparation du tournage. Ils ont passé du temps dans les classes de théâtre, de chant, pour apprendre à les connaître, tisser des liens de confiance. Mélissa est allée chez Gabrielle, a rencontré sa mère. Il y a eu un incroyable investissement de la part des acteurs.

Alexandre Landry est très émouvant lorsqu'il chante Ordinaire! Et on croit vraiment qu'il est handicapé.

Alexandre n'est pas un chanteur, mais il a beaucoup pratiqué. Pour son interprétation, il s'est librement inspiré d'un voisin déficient intellectuel qu'il a connu enfant. Sa mère avait une garderie et il a vu grandir ce garçon qui avait le même âge que lui. Il l'a côtoyé au quotidien pendant des années, alors il n'était pas mal à l'aise ni intimidé par la maladie mentale. De son côté, Vincent-Guillaume Otis, qui incarne un directeur de chorale, a passé beaucoup de temps à observer les chanteurs en répétition avec leur directrice de chorale, Hélène-Élise Blais, que j'ai engagée comme conseillère pour le film et qui a inspiré le personnage que joue Vincent-Guillaume. Sa complicité avec les choristes a beaucoup contribué à instaurer un climat de confiance mutuelle et a facilité le jeu de tout le monde, handicapés comme acteurs professionnels.

Lui aussi s'est beaucoup investi auprès des Muses?

Absolument! Il est pianiste en plus d'être acteur, ce que j'ignorais au moment du *casting*. Et son frère cadet, dont il est très proche, est handicapé intellectuel léger. Pendant le tournage, son frère vivait la même crise d'autonomie que Gabrielle dans le film, avec sa blonde, son désir d'émancipation, etc. Avec les gens des Muses, Vincent-Guillaume était comme un poisson dans l'eau. Il avait du *fun*, restait après le tournage pour jaser avec eux. Il s'est développé une synergie incroyable dans ce petit groupe, je ne pouvais pas demander mieux. Il s'occupait d'eux quand j'étais sollicitée sur le plateau, comme s'il les avait connus depuis toujours.

Vous vous êtes donc retrouvée avec des acteurs qui avaient une expérience concrète du monde des handicapés. Est-ce que c'était quelque chose que vous recherchiez?

Je savais que j'étais à la recherche de gens sensibles et à l'écoute de l'autre. Capables de s'adapter à leur entourage et disponibles. Ce sont des choses qu'on sent d'instinct au *casting*. Quand Gabrielle a rencontré Mélissa Désormeaux-Poulin, par exemple, j'ai immédiatement compris qu'il se passait quelque chose. Elles ont tout de suite ri ensemble et se sont bien entendues. Mélissa est une personne d'une grande générosité. Elle s'est investie dans les cours de théâtre aux Muses pour établir quelque chose de vrai avec Gabrielle. Elle avait envie de vivre cette expérience à fond. Tous les acteurs du film ont fait preuve de beaucoup d'ouverture. Au tournage, j'ignorais ce que serait le résultat final, puis j'ai décidé de lâcher prise. Je ne pouvais pas tout contrôler, mais je savais que si j'obtenais du «vrai», ça fonctionnerait.

Le tournage a donc été particulièrement riche, malgré les aménagements que cela représente de travailler avec cette différence?

Durant le tournage, avec ce qui se passait sur le plateau, je me sentais pleine d'une incroyable énergie. Et même les techniciens le percevaient, étaient émus. Je souhaitais aller au-delà du simple: «Ah! c'est *cute*, c'est émouvant.» Je tenais à montrer ces gens dans toute leur vérité. Sans les diminuer, sans les juger ni éluder leurs défauts. Parce qu'ils ont eux aussi leur caractère, leurs mauvais jours. Je voulais rendre tout le spectre de leur personnalité.

Outre la question de la déficience intellectuelle, un autre thème traverse le film: celui de l'ouverture au monde, à l'altérité. Gabrielle est curieuse et sa curiosité semble s'épanouir en marge des préjugés, que ce soit dans son rapport à l'Inde ou avec son intervenant social, Laurent, qui vit en couple avec un homme...

Durant le tournage, avec ce qui se passait sur le plateau, je me sentais pleine d'une incroyable énergie. Et même les techniciens le percevaient, étaient émus. Je souhaitais aller au-delà du simple: «Ah! c'est *cute*, c'est émouvant.» Je tenais à montrer ces gens dans toute leur vérité. Sans les diminuer, sans les juger ni éluder leurs défauts.

Je voulais traiter la différence dans une perspective élargie pour sortir de la seule question du handicap. Aller vers l'acceptation des différences, de toutes les différences qui forgent l'humanité. Et montrer que c'est dans la découverte et l'acceptation de ces différences, dans l'ouverture au monde et à l'autre qu'on devient une meilleure personne. Pour moi, ce film est d'abord une ode à l'amour. Tout le monde a droit à l'amour.

Le thème de la résilience est aussi présent, notamment lorsque Gabrielle se résout à ce que sa sœur aille rejoindre son amoureux en Inde.

À ce moment, elle est triste, dévastée même. Et la nature de son handicap fait qu'elle vit cette séparation de façon dramatique, exacerbée. Mais elle veut tellement que sa sœur soit heureuse que ce désir est plus fort que tout le reste, plus fort que sa peine. C'est comme si elle atteignait une petite bulle de maturité.

Et cette lucidité arrive comme par magie, après qu'elle ait tellement voulu prouver sa maturité et son autonomie.

À travers sa quête d'autonomie, elle a compris qu'elle peut surpasser certaines de ses limites, mais aussi qu'elle est confrontée à des limites avec lesquelles elle va devoir apprendre à composer, malgré sa détermination et sa volonté. Gabrielle est comme tout le monde, mais si on la surprotège, elle ne pourra jamais aller plus loin dans son exploration de la vie.

D'entrée de jeu, on sent l'importance de la musique dans le film. Que c'est un vecteur essentiel du récit. Les Muses offrent une formation en théâtre, en chant, en danse. Ont-ils une chorale que vous avez « engagée » pour le film?

Non, j'ai composé ma propre chorale, avec des gens des Muses et en pigeant dans la chorale de La Gang à Rambrou. Hélène-Élise Blais et François Lafontaine, claviériste du groupe Karkwa, ont adapté des chansons pour le film. Ils sont parvenus à instaurer l'émotion pure et la sobriété que je cherchais. Je voulais laisser toute la place à la voix et au texte.

Justement, à propos de texte... comment s'est opérée la sélection du répertoire et de l'artiste?

Parce qu'on a peine à croire que le choix d'une chanson comme Ordinaire puisse être le fruit du hasard...

J'ai eu à l'esprit un spectre assez large de chansons et d'artistes durant la phase d'écriture. Sans que ce soit *on the nose*, je voulais des paroles qui fassent écho au sujet du film, qui aille dans le sens de ce que je cherchais à exprimer. Je tenais à ce que ce soit en français. Pendant cette période, je côtoyais souvent Les Muses et un jour j'ai entendu Anthony Dolbec, qui a une voix magnifique, chanter *Ordinaire*, avec un chœur de voix féminines. J'en avais le frisson. Je me suis dit: « Wow! C'est ça! » La chanson de Charlebois et ses mots, que je connaissais pourtant, prenaient un tout autre sens dans la bouche d'Anthony et des Muses. D'un coup, tout le monde devenait ordinaire. C'est exactement ce que souhaitais exprimer!

Donc, ce fut d'abord le choix d'une chanson, avant celui d'un artiste?

D'abord la chanson, les paroles. Aussi parce que c'est une des plus belles pièces du répertoire québécois qui a marqué l'histoire de notre musique et qui est ici revisitée dans une tonalité plus douce, plus retenue. *Lindberg* s'est ajoutée par la suite.

Et l'approche avec Robert Charlebois, comment ça s'est fait?

Il a tout de suite été ouvert au projet. Une fois le financement du film complété, on l'a contacté à nouveau et il était toujours d'accord et disponible. Il a beaucoup aimé le scénario et a été très généreux. Voir Anthony chanter en studio avec Charlebois, c'était incroyable!

La première rencontre de Charlebois avec les chanteurs est un moment fort du film. Votre choix de mise en scène et de cadrage est plutôt singulier: on voit Charlebois de dos, avec la réaction des choristes, qui sont de face, bien avant de voir le visage de Charlebois, qu'on reconnaît néanmoins à sa chevelure et à sa voix. Comment cette scène a-t-elle été tournée?

J'ai fait beaucoup d'improvisation avec les acteurs durant le tournage. Et c'est le cas de cette scène qui a été un *one shot* fait en toute complicité avec



Robert. On a tourné sur le vif, sans prévenir les choristes de son arrivée. On a capté leur réaction, caméra à l'épaule, avec Robert de dos. Pour moi, ça allait de soi qu'on les voit eux, parce que le film est sur eux! C'est un instant volé, un moment de vérité.

La scène finale, filmée dans le cadre du Mondial Loto-Québec de Laval, a dû nécessiter beaucoup de préparation. Comment cela s'est-il concrétisé?

La scène a été tournée à l'été 2012, mais j'ai approché le Mondial chorale deux ans auparavant; ce qu'ils font avec les chorales m'a toujours inspirée. Je trouve que le chant est très rassembleur et je souhaitais évoquer cela dans le film. Ils étaient d'accord, mais jusqu'à la dernière minute, on ne savait pas s'ils allaient pouvoir nous accueillir, parce qu'ils avaient des contraintes: le fait d'avoir une seule scène, etc. À deux semaines du tournage, on ne savait toujours pas si on allait pouvoir tourner sur le site. Finalement, on a tourné là pendant trois jours, dont une journée durant le festival. Ce fut un moment épique, parce qu'on voulait absolument tourner à la brunante, ce qui nous laissait à peine une demi-heure. L'équipe technique du Mondial a travaillé avec nous et ça a été extraordinaire! On a fait un vrai show, avec 500 figurants, la chorale du film, les musiciens, Charlebois, six caméras. Il y avait une fébrilité incroyable.

Donc vous avez fait un faux vrai show?

Il a été question pendant un moment qu'on fasse un vrai spectacle, qu'on participe au Mondial chorale, mais il manquait de temps pour que ça se concrétise, alors on s'est organisé autrement. Grégory Charles était super occupé, mais il est quand même venu.

C'est une scène puissante qui génère des émotions contradictoires. On souhaite que Gabrielle et Martin se réalisent, qu'ils soient enfin ensemble et qu'ils s'aiment, mais on a peur de ce qui pourrait advenir. Ou alors qu'ils en oublient qu'ils sont là pour chanter avec le chœur et Charlebois. Si bien qu'on est soulagé de les voir arriver sur la scène...

C'est vrai? Pendant longtemps, ils ne venaient pas sur la scène dans mon scénario. Je voulais tourner deux fins, mais on n'a pas eu le temps. Initialement, on espérait avoir 35 jours de tournage, mais on a dû le faire en 28 jours. Cela fait partie de la réalité des films avec un petit budget, ce sont des contraintes habituelles d'un tournage ici...

Justement, au sujet de la difficulté de tourner ici. Huit années se sont écoulées entre vos deux films. Pourquoi?

Après avoir donné naissance à mon deuxième enfant, j'ai décidé d'arrêter. Ça devenait compliqué avec le papa aussi en tournage et j'ai eu besoin de faire une pause. J'ai tout refusé pendant un bon moment. Puis, j'ai recommencé lentement, en collaborant à des aventures collectives et en faisant un portrait d'Édouard Lock pour l'ONF. Et j'ai entamé divers projets, dont **Gabrielle**. Parallèlement, j'ai développé quelques projets de films qui devraient se concrétiser sous peu: **After the End**, d'après un scénario de Paul Gross, et **Tarmac**, coscénarisé avec François Archambault.

On ne devrait donc pas attendre huit autres années avant de vous revoir...

Probablement pas! ▀

Une fille ben ordinaire



LOÏC DARSES

« Les cinq sens des handicapés sont touchés, mais c'est un sixième qui les délivre / Bien au-delà de la volonté, plus fort que tout, sans restriction / Ce sixième sens qui apparaît, c'est simplement l'envie de vivre. » Cinéma oblige, ajoutons à ces vers du texte poétique *Sixième sens*, signé Grand Corps Malade, un septième sens: l'envie d'aimer. Puisque c'est de cet ardent désir qu'est empreint **Gabrielle**, le deuxième long métrage de Louise Archambault. Si avec le remarqué **Familia** (2005), la réalisatrice abordait une pléthore de thèmes allant de l'hérité familial au jeu pathologique en passant par l'éveil sexuel, une seule question l'intéresse ici: l'amour entre deux personnes vivant avec un handicap intellectuel est-il possible? D'emblée, le sujet peut paraître casse-gueule. Et s'il est vrai que la cinéaste aurait aisément pu tomber dans un sentimentalisme fleur bleue ou, pis encore, dans un misérabilisme complaisant, il faut bien admettre qu'elle réussit avec **Gabrielle** un coup de maître tout en nuances.

Gabrielle et Martin se rencontrent dans un centre de loisirs où la déficience n'en-

trave pas la pratique des arts. Avec la chorale de l'endroit, ils s'exercent au chant en vue d'accompagner Robert Charlebois lors d'un éventuel spectacle. Une promesse qui tiendra en haleine l'ensemble des choristes en plus d'incarner la toile de fond sur laquelle s'écrira l'histoire d'amour singulière qui se dessine entre nos deux tourtereaux. Cependant, l'idylle prend une tournure shakespearienne lorsque la mère de Martin tente d'étouffer leur amour en interdisant à son fils de participer au projet, l'obligeant du coup à couper les ponts avec Gabrielle. Jaloux sa sœur Sophie (Mé-lissa Désormeaux-Poulin), qui s'apprête à aller rejoindre son amoureux en Inde, Gabrielle cherchera à aimer, elle aussi, envers et contre tous; mais, très vite, elle sera confrontée aux limites de sa condition. Par chance, point de vaines lamentations ici alors qu'avec doigté et finesse, Louise Archambault montre que la déficience, en soi, n'est pas tragique, mais que c'est plutôt à travers le regard des autres qu'elle devient véritablement handicapante.

Gabrielle Marion-Rivard fait ses premières armes cinématographiques de

façon éblouissante en interprétant on ne peut plus justement un rôle-titre où réalité et fiction s'entremêlent inextricablement. Elle-même atteinte du syndrome de Williams, une maladie génétique qui associe déficit intellectuel, malformation cardiaque et caractéristiques physiques distinctives, la comédienne incarne ainsi, pour les besoins de la cause, une Gabrielle « fictive ». Puisque si Marion-Rivard joue en quelque sorte son propre rôle, c'est malgré tout Louise Archambault qui signe le scénario de ce film émouvant et bouleversant de vérité. Une justesse qui émane surtout du choix, fort judicieux, d'acteurs issus en grande partie de La Gang à Rambrou et du centre Les Muses, deux organismes offrant une formation en théâtre, en danse et en chant à des artistes vivant avec un handicap. Alexandre Landry, qui tient le rôle de Martin, l'amoureux de Gabrielle, est probablement le seul acteur qui feint ici complètement la déficience dans une performance mystifiante. Une prouesse parmi tant d'autres alors que l'authenticité du jeu des comédiens est ici systématique. Il va sans dire, un tel souci de clarté témoigne d'une volonté qui anime mani-



festement la réalisatrice; celle de rendre compte du réel avec honnêteté, dans toute sa complexité, puisque personne n'est réellement simple d'esprit. Un constat humaniste exprimé à même la démarche créatrice de cette œuvre inspirante.

L'image, tantôt claire et lumineuse, tantôt plus froide et floue, montre d'abord l'émerveillement d'une Gabrielle candide et bienheureuse, puis l'inexorable désabusement d'une condition humaine qui se révèle en deçà de ses espérances. Cependant, l'errance et la perte de repères ne sont que momentanées dans ce film où les cadres certes sont serrés, mais jamais oppressants. À l'épaule, attentive et spontanée, la caméra capte sur le vif l'intimité des sujets qu'elle filme de très près, sans tarabiscotage ni complaisance, et toujours au service d'une esthétique à la véracité quasi documentaire. Mention spéciale aussi à l'usage inventif du son, particulièrement lors d'une scène où l'environnement sonore d'une discothèque de fortune s'estompe à mesure que sont éprouvés les émois charnels de Gabrielle et Martin. Après quoi, la pulsation enivrante du rythme frénétique d'un mor-

ceau *dance* subsiste quelque temps pour s'évanouir dans un silence de plénitude, tandis que les jeunes amants se caressent. Un moment sublime qui réitère que le cinéma est tout autant sonore que visuel.

Si *de facto*, la musique est omniprésente, jamais elle ne lasse pour autant. De sorte que mélodies et paroles s'enchaînent et bercent le récit à chacun de ses détours, tel un leitmotiv ficelant délicatement une intrigue poignante et sincère. Que ce soit du Leloup en karaoké ou du Charlebois en chair et en chœur, la chanson est surtout québécoise. Et c'est tel un véritable phare identitaire qu'elle nous guide à travers un film aux airs d'hymne à la diversité sous toutes ses formes. Vibrant plaidoyer pour le cinéma comme école de tolérance et d'ouverture, **Gabrielle** est aussi un cri du cœur désarmant. Celui d'une jeune femme qui, caressant l'espoir de vivre d'amour avec celui dont elle est éperdument éprise, s'acharne à prouver son autonomie. Une indépendance qui, aux yeux de la norme du moins, ne lui est pas accessible. Par la clé de sol, elle prendra donc la clé des champs, soufflant

à même la voix de Charlebois et de sa pièce maîtresse, *Ordinaire*, quelque chose de fort, un vœu pourtant modeste: «Si je chante c'est pour qu'on m'entende / Quand je crie c'est pour me défendre / J'aimerais bien me faire comprendre.» Souhait qu'exauce dignement Louise Archambault qui tend ici un flambeau rassembleur et inclusif. Une œuvre qui ne s'éteint pas dans la différence. (Sortie prévue: 20 septembre 2013) ■

Québec / 2013 / 102 min

RÉAL. ET SCÉN. Louise Archambault **IMAGE** Mathieu Laverdière **SON** Pierre Bertrand **MUS.** François Lafontaine **MONT.** Richard Comeau **PROD.** Luc Déry et Kim McCraw **INT.** Gabrielle Marion-Rivard, Mélissa Désormeaux-Poulin, Alexandre Landry, Vincent-Guillaume Otis, Sébastien Ricard, Isabelle Vincent, Marie Gignac, Véronique Beaudet, Robert Charlebois **DIST.** Les Films Christal

L'homme et l'Histoire



ZOÉ PROTAT

1961 : Hannah Arendt, philosophe et professeure de théorie politique, Allemande et Juive, s'envole pour Jérusalem afin de couvrir le procès d'Adolf Eichmann pour le *New Yorker*. L'officier nazi était responsable de toute la logistique entourant la solution finale : recensement, identification et déportation. Capturé par les agents du Mossad après s'être terré pendant 10 ans en Argentine, il fait désormais face à la justice israélienne. De son côté, Arendt a quitté l'Allemagne pour la France en 1933. Internée au camp de Gurs à l'arrivée des nazis, elle parvient à fuir aux États-Unis. À 55 ans, c'est donc pour elle un retour aux « années noires »... Après plus de huit mois de procès, son ouvrage *Eichmann à Jérusalem* est publié. Ni simple compte-rendu de l'événement ni étude sur Eichmann lui-même, il s'agit plutôt d'une réflexion philosophique sur ce qu'elle nomme la « banalité du mal » : un propos dont l'audace provoquera un véritable tollé.

Margarethe von Trotta n'a pas réalisé une biographie extensive d'Hannah Arendt. Le film se concentre presque uniquement sur le procès Eichmann et sa suite : épisode crucial dans la vie de la philosophe,

mais surtout dans la formation de sa pensée. Un sujet évident pour la réalisatrice qui, tout au long de sa carrière, est ponctuellement revenue à des portraits de femmes fortes, héroïnes idéologiques allemandes. Qui plus est, **Rosa Luxembourg** (1986) ou, plus récemment, *Hidegarde von Bingen* (**Vision**, 2009) ont toutes été interprétées par la vibrante Barbara Sukowa. À travers cette actrice fétiche, c'est une fidélité sans failles à ces figures féminines d'une suprême intelligence, combattives et seules contre tous dans un monde qui les comprend mal, qui s'affirme encore dans l'œuvre de von Trotta.

À la suite du procès Eichmann, c'est la monumentale question de la nature du mal qui occupera Hannah Arendt. Et pour bien saisir le scandale provoqué par la philosophe, il faut à la fois se pencher sur la mécanique particulière de cette affaire hautement médiatisée et sur le cas des grands procès historiques en général. En passant dans la clandestinité, Eichmann avait réussi à échapper à Nuremberg. Pour la jeune nation d'Israël et son premier ministre, David Ben Gourion, son arrestation était un moyen éclatant de refonder une unité nationale

malmenée par les dissensions internes. Intégralement filmé pour les journalistes du monde entier (une première à l'époque), le procès Eichmann devait servir de catharsis collective pour le peuple juif. Mais voilà : « On ne peut pas faire le procès de l'Histoire, seulement celui d'un homme. »

Arendt est ainsi très dubitative vis-à-vis de l'instrumentalisation de la figure d'Eichmann. Elle critique l'aspect spectaculaire d'une prétendue « justice » historique. Son exceptionnelle rigueur intellectuelle l'éloigne autant de la colère que du ressentiment. Et bien qu'elle ait milité dans sa jeunesse pour la création de l'État d'Israël, elle refuse l'enfermement nationaliste. En tout cela, elle se met en porte-à-faux face à ses pairs universitaires et ses amis juifs. Le choc sera violent.

En Israël, Eichmann est surnommé « le prédateur ». Pourtant, aucune grandeur satanique chez ce petit homme râblé. Empêtré dans un jargon bureaucratique abscons, il prétend inlassablement avoir suivi les ordres. Immédiatement, Arendt le juge de personnalité médiocre, sans esprit d'initiative. Lorsqu'il affirme n'avoir



aucun conflit personnel avec le judaïsme, elle le croit. Et si le monstre n'était qu'un fonctionnaire zélé au sein d'une industrie bien huilée? Dans son monumental roman *Les Bienveillantes*, Jonathan Littell écrit: «Eichmann aurait été aussi heureux — et non moins efficace — d'acheter et de transporter des chevaux ou des camions, si telle avait été sa tâche, que de concentrer et d'évacuer des dizaines de milliers d'êtres humains promis à la mort.» La thèse d'Arendt est que, malgré son implication dans des crimes odieux, Eichmann n'est pas le diable en personne, mais le produit obéissant de son contexte, celui de la guerre. D'où cette fameuse banalité du « mal ».

Un autre débat, encore plus incendiaire si possible, concerne l'attitude des dirigeants juifs à propos des nazis. Ont-ils été inactifs, faibles, voire complices? Arendt introduit un doute: entre la résistance et la lâcheté, il y a tout un monde. En cela, elle est en phase avec les théoriciens les plus modernes des années 1960, où toute la manière de concevoir l'histoire était alors remise en cause. De figée, explicative et immuable, l'histoire s'envisageait désormais en tant que flux

mouvant, intégré au passé, mais aussi à la vie présente. Arendt ne propose pas le discours attendu de la Juive rescapée des camps, mais bien une pensée anticonformiste, non formatée, totalement libre. Et elle va le payer de sa réputation. violemment, on lui reprochera son arrogance et sa froideur, comme si une femme devait nécessairement se distinguer par ses seules sensibilités et compassions.

Si les archives du procès Eichmann sont intégrées au film par des champs-contre-champs très classiques, les bandes sonores du même procès se retrouvent aussi souvent apposées aux images fictionnelles. Scruter le visage d'Arendt/Sukowa alors qu'elle écoute le plaidoyer d'Eichmann est proprement passionnant. Elle est tour à tour fascinée, confuse, choquée, amusée même: toute une variété d'émotions qui échappe aux clichés. L'attachement de von Trotta pour Arendt est palpable. La réalisatrice a eu également l'exigence de ne pas édulcorer le propos philosophique de son héroïne.


Formellement sans surprise, **Hannah Arendt** nous épargne plusieurs poncifs

hagiographiques du biopic. Un petit bémol: de courts *flash-back* mettant en scène une jeune Hannah captive, séduite, puis trahie par son mentor Heidegger. Figées et didactiques, ces séquences n'apportent pas grand-chose à l'ensemble. Jusqu'au-boutiste et parfois même limite, Arendt était tout sauf une personnalité lisse. Margarethe von Trotta lui rend un hommage cinématographique certes académique, mais qui laisse transparaître sans détour toute la pugnacité passionnée d'un grand esprit libre. ▀



Allemagne–France–Luxembourg / 2013 / 113 min

RÉAL. Margarethe von Trotta **SCÉN.** Pam Katz et Margarethe von Trotta **IMAGE** Caroline Champetier **SON** Michael Busch et Greg Vittore **MUS.** André Mergenthaler **MONT.** Bettina Böhrler **PROD.** Bettina Brokemper et Johannes Rexin **INT.** Barbara Sukowa, Axel Milberg, Janet McTeer, Julia Jentsch **DIST.** EyeSteelFilm



« Je ne m'intéresse pas aux spectateurs qui s'assoient dans la salle et attendent des solutions. »

Denis Côté — Photo: Ian Lagarde

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Avec le temps, Denis Côté est devenu un incontournable non seulement de la cinématographie québécoise, mais de l'ensemble du cinéma contemporain. Assidu des plus grands festivals, il a déjà été, malgré un œuvre encore jeune, l'objet de nombreuses rétrospectives en plus d'être invité à donner des classes de maître. Son septième long métrage, **Vic et Flo ont vu un ours**, a été couronné du prix Alfred-Bauer au dernier Festival de Berlin, récompense remise à un film ouvrant de nouvelles perspectives de l'art cinématographique. Ce que fait brillamment le film en racontant le retour à la liberté de deux ex-détenues qui s'isolent en forêt, sous le regard attentif de l'agent correctionnel de l'une d'elles, avant qu'une menace ne vienne déranger leur quiétude. Film original aux détours inattendus, **Vic et Flo ont vu un ours** est à l'image du cinéaste et de l'œuvre qu'il n'a eu de cesse de réinventer depuis une décennie: rebelle, imprenable, obéissant à ses propres règles, voguant en toute liberté, amusant et un peu *trash*. À l'instar de ses protagonistes, Denis Côté se tient à l'écart des modes, leur préférant une vision unique et sans compromis du cinéma, qui reste pour lui son premier référent.

*Ciné-Bulles: À la sortie de votre film **Elle veut le chaos**, vous m'aviez dit que vos personnages avaient une importance relative dans votre démarche. Pourtant, dans **Vic et Flo ont vu un ours**, on sent un attachement pour ces deux femmes, une envie de les accompagner réellement. Il y a donc eu une évolution dans votre façon de développer vos personnages.*

Denis Côté: **Elle veut le chaos** est un film avec lequel j'ai une relation amour-haine; c'est celui qui me ressemble le moins. C'était après mes deux premiers films, tournés caméra à l'épaule, où je cherchais une énergie documentaire, je le considère donc comme un film de transition. Je voulais essayer quelque chose de nouveau, sans savoir quoi exactement. La forme l'emportait sur le fond, les comédiens étaient dirigés de manière mécanique. Et c'est certain qu'on vieillit; on trouve des élans de maturité, un aspect qui avait été amorcé avec **Curling**. En même temps, après tant d'années à me faire dire que mes films sont froids et formalistes, c'est sûr que je me questionne: quelle chaleur puis-je trouver dans mon écriture, dans ma façon d'aborder les personnages? Dans **Vic et Flo...**, on sent peut-être une humanité, assurément un désir de rapprochement. Ça reste encore un peu froid, puisqu'on ne se sent pas totalement impliqué dans la quête des personnages. Évidemment, je n'ai pas écrit cette histoire en voulant faire un mélodrame: ce sont quand même des femmes avec de fortes personnalités. On n'essaie pas de les rendre belles. Il y a donc du chaud et du froid dans ce film. Je me bats pour chercher un peu de chaleur dans mon cinéma, mais le fond cinéophile demeure toujours là aussi.

*En visionnant votre film, j'ai repensé aux jeunes filles de **La Sphatte**. Il y a ce même désir, malgré le temps qui vous sépare de votre période de courts métrages, de filmer un moment très précis d'une existence, un moment d'errance où le doute s'installe devant l'avenir, où tout semble fragile et incertain.*

J'aime beaucoup les périodes de transition. J'ai réalisé **La Sphatte** il y a 10 ans, mais je pense que j'ai fait la paix avec l'idée qu'on fait toujours le même film. On reste obsédé par les mêmes choses et certaines scènes reviennent d'un film à l'autre. Pour moi, **Curling**, c'est l'histoire d'un gars qui se demande si le fait de vivre en société pourrait être une

bonne idée. Et ça se termine au moment où il se dit que ce serait intéressant de la rejoindre. C'est son moment de transition. Dans **Vic et Flo...**, j'ai voulu prendre deux personnages qui ont décidé que la société n'était pas pour eux, surtout pour Victoria. C'est quelqu'un qui se fout du monde et qui désire vivre seule; et je la confronte à une femme qui, elle, se demande si elle devrait faire de même. C'est un autre moment de transition: il n'y a ni passé ni futur, seulement le présent. Je refuse de psychologiser à tout prix le passé d'un personnage pour expliquer son présent.

C'est plus une question de fragilité. Il y a une hésitation chez les personnages.

Disons qu'il y a une suspension. Les personnages se demandent toujours s'ils devraient rester ou partir, rejoindre ou quitter la société. Je garde l'idée assez belle d'**Elle veut le chaos** où on voit des gens incrustés sur leur balcon alors que l'autoroute est juste là, devant eux. Ce qui m'intéresse, ce sont les moments de prise de décision. Ce n'est pas d'aller d'un point A à un point B, mais plutôt de considérer la période où on est entre ces deux points.

*Tous les personnages qui peuplent vos films sont des individus détachés, non seulement du monde, mais aussi d'eux-mêmes. Il y a un malaise incessant. Encore une fois, **Vic et Flo...** montrent quelque chose de nouveau: le besoin de Victoria, qui est traversé par une réelle émotion, une passion amoureuse qui n'a pas de précédent aussi tragique dans votre œuvre.*

Je pense que c'est venu de Pierrette Robitaille, un peu inconsciemment. Je me retrouvais avec une femme de 62 ans, une première pour moi. Tu as 40 ans, tu vois un peu ta mère. Cette femme évoque donc un côté moins *trash*, ce qui peut expliquer le surplus de chaleur. Il y a une fragilité et une nouvelle sensibilité grâce à elle. Il y en avait au moment de faire **Elle veut le chaos** et **Curling**, mais il y avait aussi un certain goût du drame. Ce qui m'intéresse le plus finalement, c'est de jouer avec les

Ce qui m'intéresse, ce sont les moments de prise de décision. Ce n'est pas d'aller d'un point A à un point B, mais plutôt de considérer la période où on est entre ces deux points.

notions de tragédie et de tragi-comédie plus qu'avec le drame. Dans **Elle veut le chaos**, j'avais essayé de finir le film sur une note grotesque; ça m'amusait, sans que le résultat final soit très réussi, à mon avis.

Vic et Flo... serait une sorte de reprise d'**Elle veut**

le chaos, mais en prenant le grotesque pour le polir un peu, en lui donnant un vernis plus romantique. J'aime beaucoup l'idée de fatalité dans ce film, qui est une fatalité pince-sans-rire. J'y vois certainement de l'humour. Et c'est le film que j'ai eu le plus de plaisir à écrire: il n'y a pas le désir de changer le monde ou de raconter une histoire. L'obsession d'une majorité de cinéastes québécois, c'est justement de raconter une histoire. Au final, ils se piègent dans les codes de l'histoire ou du genre. Personnellement, je n'ai pas cette obsession de raconter, mais plus celle du plaisir d'écrire. **Vic et Flo...**, c'est simplement un gars seul devant sa feuille blanche, qui cherche une idée, en prenant telle ou telle direction. Il ne s'agit pas de structurer son scénario selon les codes appris dans une école. Je suis impressionné par la liberté et le *fun* que j'ai eus en écrivant ce film. Il y a un côté

imprévisible qui est agréable. J'ai surtout l'impression que je ressemble à Denis Côté dans **Vic et Flo...**: après 10 ans de carrière, je n'essaie plus de faire de la cinéphilie ou de prouver qu'on peut faire un film sans argent avec cinq amis. Dans ce cas-ci, j'ai pu profiter d'un budget de deux millions de dollars et laisser totalement libre cours à ma liberté créatrice. Et je ne déteste pas ça. Évidemment, je vais retourner ensuite à un film à contrainte dans le style de **Bestiaire**, mais pour cette fois-ci, je voulais retrouver un plaisir adolescent, une certaine légèreté, voire un amusement, et j'espère que ça transparaîtrait à l'écran.

*Dès le titre, **Vic et Flo ont vu un ours**, on sent une ironie, puisque Vic et Flo ne verront jamais d'ours. La menace aura une apparence humaine. Et les notes de musique répétitives signalent cette menace à venir, elles créent un suspense déroutant, à partir de rien.*

Dans le titre, il y a déjà une ambiguïté: d'abord, on ne sait pas si Vic et Flo sont des femmes. Avec le mot «ours», on pourrait être dans un film pour enfants. Disons que le titre ne dévoile pas grand-chose. Même que, pendant deux ou trois semaines, le titre devait être: «Vic et Flo meurent à la fin». J'aimais beaucoup l'idée de faire mourir mes personnages et je me suis demandé pourquoi personne ne fait jamais ça au Québec. La musique est souvent utilisée dans les films comme une béquille aux lacunes dramatiques, voilà pourquoi je ne l'aime pas beaucoup. Dans **Vic et Flo...**, je voulais explorer le concept de chapitres, pour annoncer ce qui s'en vient. La musique annonce les méchants, un peu comme dans un *cartoon*. On est dans le domaine du conte, avec plusieurs niveaux de réalité. Ça vous dit: il y a quelqu'un derrière la caméra qui est en train de s'amuser.

Il y a ce beau plan vers la fin où on voit Vic et Flo partir au loin sur la route: elles forment un seul être, laissant derrière lui l'injustice et la méchanceté. Un certain onirisme, un état de rêve qui détonne avec l'esprit documentaire de plusieurs de vos films, surtout vos premiers.

Je crois que ça peut s'expliquer par le fait qu'au moment de réaliser **Les États nordiques**, je sortais de mes années de critique, un peu pris dans le cinémativité. J'étais comme un apôtre du réel: il ne fallait pas y toucher. En vieillissant, je dirais que la réalité pure ne m'intéresse plus vraiment. On est pris dans le réel tous les jours; au cinéma, j'ai donc envie de le bousculer, de le tordre. Ce que j'aime beaucoup dans **Curling** et dans **Vic et Flo...**, c'est que ce sont des films qui ont l'air réels. Dans **Curling**, il n'y a aucune porte d'entrée: le film ne parle pas de la vie en région, le personnage est crédible, mais pas totalement. Ça devient une expérience personnelle, un peu fermée sur elle-même. Pendant **Vic et Flo...**, j'ai demandé à une agente correctionnelle de me dire ce qui fonctionnait ou non avec la réalité et j'ai quand même gardé quelques situations qui ne pourraient pas arriver hors de la fiction.



Elle veut le chaos et **Curling**



Pierrette Robitaille (Victoria) et Romane Bohringer (Florence) dans **Vic et Flo ont vu un ours** — Photo: Yannick Grandmont

Votre volonté de jouer avec les attentes et les idées préconçues du public est particulièrement évidente. Jusqu'à quel point existe-t-il un spectateur type dans votre processus de création?

Évidemment, on lit ce qui s'écrit sur nous. Et avec le temps, ce qui me fait le plus mal, c'est d'entendre: « Il fait des films pour lui-même. » Pourtant, un film comme **Bestiaire** ne peut exister sans le spectateur.

La notion de réception est au cœur de ce film et de l'ensemble de votre œuvre. La relation avec le spectateur me semble essentielle pour comprendre votre démarche.

Effectivement. Et en écrivant **Vic et Flo...**, j'ai ramené une vieille question: comment sortir le spectateur de sa zone de confort? Je ne m'intéresse pas aux spectateurs qui s'assoient dans la salle et attendent des solutions. Moi-même, je ne suis pas ce type de cinéphile. En tant que spectateur, je pense qu'il faut travailler, avoir des attentes qui seront peut-être déçues et prendre plaisir à voir le fil narratif se couper. Je suis toujours à l'écoute des spectateurs au fil de mes films et c'est complètement faux de penser que je les fais pour moi seulement. **Vic et Flo...**, ça vient forcément du plaisir de jouer avec les attentes du

spectateur. Plus ça ira, plus j'aurai envie de m'amuser avec lui.

Je dirais même qu'il y a un véritable dialogue.

C'est pourquoi je ne comprends pas qu'on puisse trouver mes films fermés ou abscons. Le pire, c'est d'entendre des expressions comme: c'est radical, c'est à prendre ou à laisser, l'univers de Denis Côté n'est pas pour tous. Ce sont toujours les mêmes formules qui reviennent, qui servent à caser les personnes et les films.

*À propos de ce désir de jouer avec les attentes du public, de désamorcer l'intrigue, je trouve assez amusant de ne jamais donner les motifs de l'emprisonnement de Victoria, tout en insérant un flash-back qui finalement ne dévoile pas grand-chose, sinon une atmosphère. Ce flou narratif est omniprésent: les apparitions sans explication dans **Nos vies privées** et **Curling** en sont d'autres exemples.*

Je n'ai pas de difficulté avec cette notion de flou narratif. Mais j'ai peur de deux choses: la confusion et l'ennui du spectateur. Si quelqu'un dit: « Je me suis ennuyé », il n'y a pas de débat possible. Pour la

confusion, je pense qu'il y en avait dans **Elle veut le chaos**: on n'était pas toujours capable de faire des liens, il y avait peut-être un problème de montage. Par contre, le fait de ne pas avoir compris quelque chose peut ouvrir un dialogue. Dans **Vic et Flo...**, je ne me sentais pas obligé d'expliquer pourquoi elles étaient allées en prison. L'intérêt vient de la manière de créer des ellipses élégantes.

*Il y a aussi une part de surnaturel dans **Vic et Flo...**, non pas au sens de fantastique, mais de brisure avec le réel, assez rare dans le cinéma québécois contemporain. Je pense particulièrement au personnage diabolique de Jackie qui ira même jusqu'à dire: « Du monde dégueulasse comme moi, ça existe pas. »*

Ce personnage m'est venu à cause d'une certaine frustration: le fait que la notion de méchant n'existe pas dans le cinéma québécois. Essayons de nommer le dernier film québécois à avoir utilisé un méchant, non pas un violeur d'enfant ou un méchant qui se fait punir à la fin. Je parle d'un vrai méchant, comme chez Hitchcock, qui a sa propre psychologie et qui s'en sort à la fin. J'avais envie d'insérer un méchant dans **Vic et Flo...** et d'annoncer dès le début que cette femme n'est pas *clean*. Je suis très fier de ma méchante.

C'est vrai qu'au Québec, on a du mal à sortir le cinéma de la réalité. Aux États-Unis, par exemple, il y a une longue tradition de cinéastes, on peut penser aujourd'hui aux frères Coen, qui mettent en scène des méchants plus grands que nature.

Je dirais qu'on appelle ça des personnages de cinéma. Au Québec, on fait toujours des personnages de la vraie vie. Pour moi, il ne s'agit pas seulement de choquer, mais plutôt de créer des personnages qui n'existent que dans l'univers du film. J'aime bien les films qui obéissent à leur propre logique et il n'y en a pas beaucoup ici. Le petit trompette de **Vic et Flo...** ne se peut que dans la logique de ce film: si on le place ailleurs, il ne fait plus sens. Mais dans le cinéma québécois, il faut toujours qu'il y ait des liens avec des situations que les gens vivent réellement.

Il y a chez plusieurs de vos personnages une haine ou, à tout le moins, un refus de s'identifier à la société, de vouloir en faire partie. Cette relation de vos personnages à la société semble faire

écho à votre propre statut de créateur un peu à l'écart. Sans qu'il y ait une part tangible d'auto-biographie dans vos films, il y quand même ce lien-là, non?

Je ne raconte jamais ma vie dans mes films. Mais c'est vrai que je me suis souvent posé la question à savoir si je devrais rejoindre l'industrie et commencer à faire de la pub ou du cinéma commercial. D'une certaine manière, mes personnages me ressemblent un peu: je suis dans ma cabane, dans mon monde, à faire ce que je veux, un peu seul sur ma planète, un peu individualiste. Donc, nécessairement, ma personnalité transparait dans mes films, même si c'est un peu terrible à dire: comme mes personnages, je me méfie tout le temps de la meute, des associations, des regroupements.

*Votre mise en scène accentue les effets de dispersion, par des plans qui travaillent cette distance, cette mise à l'écart dont nous parlons: je note la récurrence du plan-taille, parfois dans l'embrasure d'une porte entr'ouverte, comme c'est le cas dans **Vic et Flo...**, ou déjà dans **Les États nordiques**, lorsque Christian étouffe sa mère avec un oreiller. Dans ce cas-ci, la forme vient vraiment appuyer le fond.*

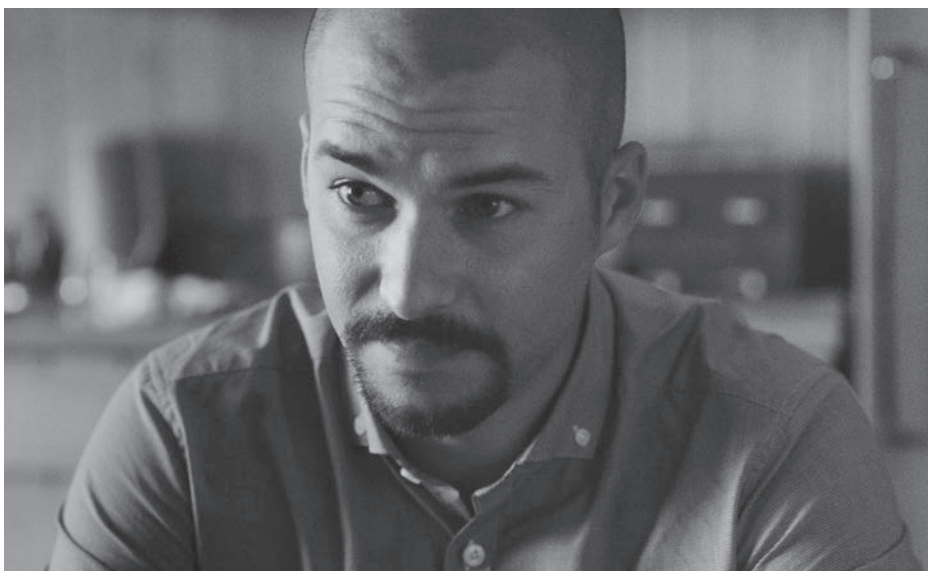
Dans **Curling**, il y a également ce moment où le père va à la salle de bain pour parler à sa fille. Ces jeux sur les cadrages créent nécessairement une frontière entre les personnages: une personne frappe à une porte pour parler à une autre. Je dirais qu'il y a du conscient et de l'inconscient, et que ça peut se retourner contre nous. Par exemple, à la sortie de **Curling**, les gens me disaient que les métaphores étaient trop lourdes. Pourtant, j'ai horreur des métaphores et des symboles en général. Il y a certainement une rigidité qui revient de film en film. Mais il n'y a pas de calcul. Par contre, je sais très bien où je m'en vais. Pendant le tournage de **Vic et Flo...**, j'informais l'équipe que pour telle scène, il y aurait tant de plans et j'indiquais les positions. C'est une construction assez arrêtée. J'ai déjà fait mes repérages avec le directeur photo, mes plans sont écrits et je n'en déroge pas vraiment. Mais tout cela est fortement lié au budget: **Les États nordiques**, **Carcasses** et **Bestiaire** ont été tournés sans planification. Les conditions de production dirigent certainement mon niveau de préparation. D'un film à l'autre, les approches sont différentes.

Ce qui est paradoxal, c'est que cette mise en scène très rigide, où se ressent un enfermement, ouvre de multiples perspectives et des interprétations très variées.

Je crois que c'est une mise en scène qui laisse une liberté de penser. Avec **Bestiaire**, je me posais la question : comment lire une image et mettre notre personnalité dedans ? À sa sortie, on venait souvent me voir pour me dire à quel point c'était un film triste. J'adorais demander pourquoi et on soulignait qu'à un moment, il y avait un oiseau avec une seule aile. Voilà une projection extraordinaire. Il n'y a pas moyen de contrôler comment les images vont être lues et c'est quelque chose qui me fascine. À la base, j'ai la volonté de construire une expérience image-son, qui vient de mon obsession du langage cinématographique, dominée par la contemplation. Dans **Bestiaire**, je désirais créer une sorte de ballet absurde où on ne sait plus qui regarde qui. Il n'y avait pas de tristesse ni de cruauté là-dedans. Pourtant, après les projections, des parents venaient me serrer la main en me disant qu'ils n'amèneraient plus jamais leurs enfants au zoo.

*Pour revenir à la notion d'isolement, vous développez, dans vos films, une relation particulière à la notion de territoire : il y a la forêt dans **Nos vies privées** et dans **Vic et Flo...**, il y a les paysages abandonnés d'**Elle veut le chaos** et de **Curling**, le dépotoir de **Carcasses**. Même le territoire semble affirmer un écart entre l'individu et la société. Ces lieux pittoresques disent quelque chose des personnages au fond, ils les englobent et les définissent.*

J'aime beaucoup la notion de paysage-personnage. Et je trouve qu'on utilise trop souvent les paysages comme lien narratif, par des plans de transition. Dans **Curling**, il n'y en a aucun : il y a un *insert* sur un briquet et c'est tout. Je me souviendrai toujours que pendant le tournage des **États nordiques**, j'avais dit au directeur photo qu'on irait prendre des images de ciel, de forêt et d'arbres. Pendant le montage, il y avait donc une section dans ma liste de plans qui s'appelait « paysages ». Ce sont des béquilles que tu vas chercher pour faire des transitions entre tes plans. Tout le monde le fait et tu es certain de t'en sortir. Avec le temps, j'ai complètement renoncé à cette pratique. Dans **Vic et Flo...**, il n'y a aucun plan mis là sans raison, il y a toujours un personnage à l'intérieur.



Quelques scènes de **Vic et Flo ont vu un ours** — Photos: Yannick Grandmont

Les lieux disent chaque fois quelque chose alors?

Je pense que vous avez cette impression parce qu'il n'y pas de plans de paysage gratuits. Et plus ça ira, plus je serai sec dans mon montage. On peut faire parler les paysages de façon narrative, et pas uniquement de façon contemplative, ce que plusieurs cinéastes font. Évidemment, c'est plus difficile de leur donner une fonction narrative. Et j'aime beaucoup insérer une menace dans mes paysages. Ils ne sont pas là pour faire des cartes postales.

Et l'utilisation de la forêt viendrait accentuer cette menace?

Comme je l'ai toujours dit, je mythifie beaucoup la ruralité. C'est peut-être parce que je suis un urbain. Quand je vais à la campagne, ce n'est pas pour me baigner dans un lac, c'est pour faire du repérage. J'arrive donc à la mythifier très facilement. Si on me met dans une forêt, je pense tout de suite à un maniaque, à une scie mécanique, à un monstre. Lorsque je tourne, j'ai donc un œil neuf sur un grand arbre, comme un enfant qui en voit pour la première fois, puisque je ne suis pas souvent en contact avec ces choses-là. L'excentricité de **Carcasses** vient peut-être de

cet élément: dès que j'ai rencontré l'homme, j'ai sorti ma caméra pour le filmer, contrairement aux documentaristes expérimentés qui vont vivre huit mois avec leurs sujets avant de commencer à tourner. Pourquoi? Pour aller chercher de l'humanité, pour se rapprocher d'eux. Comme Herzog, je préfère avoir un regard vierge sur ce que je filme.

Serait-ce la raison pour laquelle vous ne tournez pas à Montréal? Il me semble que vous avez suivi le chemin du Christian des États nordiques, au moment où il fuit la ville pour ne plus jamais y revenir.

Effectivement, je ne saurais pas vraiment quoi faire sur le coin de la rue, ici, à Montréal. En même temps, mon cinéma pourrait sûrement y trouver sa place, mais je préfère être lâché en forêt, puisque tout peut être écrit, tout peut arriver. C'est beaucoup plus amusant d'imaginer un gros Noir sortir de derrière un arbre avec un bâton de baseball, casser une jambe, s'en aller et s'en tirer. Et là-bas, on est loin des lois, des codes, c'est un autre monde.

Si ces lieux ne sont pas toujours identifiables au Québec, la langue confirme la provenance de vos films. Cette utilisation d'une langue populaire est-elle un moyen d'aller au plus profond de l'âme québécoise, de ses mœurs? On a parfois l'impression que le Québec a vécu longtemps et vit encore un peu dans les films de Denis Côté.

C'est comme un compliment empoisonné, puisque je ne me sens pas très Québécois, je ne montre pas mon drapeau et je ne suis pas du tout dans la politique. Mais ça me fascine quand même. Il y a certainement une volonté d'ancrage et, accidentellement, il s'agit d'un ancrage québécois. Je me dis: « Tant qu'à m'ancrer quelque part, je vais m'ancrer chez moi; et tant qu'à utiliser une langue, je vais utiliser celle que je connais. » Mais si, demain, on me demandait de déménager en Allemagne et de devenir cinéaste là-bas, je le ferais. Ce qui m'intéresse au Québec, c'est un rapport au territoire, un élément au cœur de mes films: c'est quand même incroyable d'être seulement huit millions sur un territoire aussi grand. Sinon, il y a la parlure: plus je voyage dans le monde, plus je me rends compte à quel point on est uniques. Mais je ne vais pas aussi loin qu'André Forcier, pour qui la langue est presque un argument esthétique et sociologique; je ne suis pas si admiratif de cette parlure, c'est juste qu'elle m'attire.

Il y a une Française dans Vic et Flo..., qui ajoute un autre niveau de langue, une autre dynamique.

Je me suis simplement dit: « Il y a des milliers de Français au Québec qui vivent avec nous, pourquoi ne pas en avoir une dans mon film? » Mais ce n'est pas vrai que j'allais commencer à faire des blagues de poutine; il n'y a aucune blague sur le fait que Flo soit Française et j'en suis assez fier. Romane [Bohringer] amenait quelque chose d'assez sauvage, alors que Marc-André [Grondin], lui, dégageait plus

On peut faire parler les paysages de façon narrative, et pas uniquement de façon contemplative, ce que plusieurs cinéastes font. Évidemment, c'est plus difficile de leur donner une fonction narrative. Et j'aime beaucoup insérer une menace dans mes paysages. Ils ne sont pas là pour faire des cartes postales.



Le comédien Dany Boudreault et Denis Côté sur le tournage de **Vic et Flo ont vu un ours** — Photo: Yannick Grandmont

une énergie de star. Avec Pierrette [Robitaille], ça faisait vraiment trois piliers de l'histoire, mais aussi trois mondes différents, trois planètes. Romane vient du cinéma d'auteur, elle a exactement mon âge, alors c'était parfait. Dans le cas de Pierrette, ça n'a pas toujours été facile: elle était contente que j'aie écrit un rôle pour elle, mais du début à la fin du projet, elle s'est demandé ce qu'elle faisait dans le film. Tous les matins, elle se questionnait. Cela dit, plus le tournage avançait, plus je devenais strict. Je lui disais que je ne voulais pas de son jeu physique; puis, au troisième ou quatrième jour de tournage, je lui ai demandé, comme ça, de faire quelque chose avec sa voix quelque peu nasillarde. Chaque jour, elle a travaillé là-dessus, pour aller chercher une autre énergie dans sa gorge. Ça a été toute une bataille, mais j'avais envie de faire autre chose avec cette actrice, de casser l'image de comédienne de théâtre d'été. Il n'y a jamais eu de conflit malgré tout et, personnellement, je la trouve extraordinaire.

J'aime beaucoup le *challenge* que ce *casting* improbable m'a apporté; c'est mieux, je pense, que de toujours aller vers des choix évidents.

Avec le temps, votre nom est devenu synonyme de quelque chose, d'un public, d'une série de festivals. Ce n'est pas une critique, mais vous occupez un espace assez bien défini maintenant. Vous savez à qui plaire et comment le faire. Ressentez-vous encore le danger dans la création?

Évidemment, j'ai changé ma position de film en film. Je vous dirais que depuis mon prix à Berlin, je suis désormais en paix avec qui je suis et avec où j'en suis dans ma carrière. Mais je sais que je vais encore lire des trucs insupportables du genre: allez-vous enfin rejoindre le grand public? Cela me va de rejoindre les 2000 cinéphiles du centre-ville de Montréal, puisqu'à travers ça, je continue de faire le tour du monde avec mes films. ▀

De la maturité



LUC LAPORTE-RAINVILLE

On reproche souvent à Denis Côté de se complaire dans une posture autistique, de se vautrer dans un formalisme rigide où l'attitude du poseur prédomine sur un quelconque engagement social. Ce repli, que plusieurs considèrent comme malsain, est pourtant illusoire. Car derrière l'hermétisme de son cinéma se cache un important réservoir à idées. Chaque plan de ses films est chargé d'un « au-delà visuel » qui éveille le spectateur (pour peu qu'il fasse l'effort intellectuel de le chercher). Les cadrages finement étudiés, les situations insolites, le jeu désincarné des comédiens... tous ces éléments activent l'imaginaire spectatorial. Et à ce chapitre, **Bestiaire** (2012) est sa réalisation la plus stimulante. Aucune trame narrative. Seulement une caméra qui s'immisce dans les moindres recoins du Parc Safari d'Hemmingford. Un zoo devenu terrain de jeu dans lequel le réalisateur se déplace pour mieux en saisir le potentiel esthétique et philosophique.

Avec **Vic et Flo ont vu un ours**, le cinéaste propose autre chose, avec un regard moins froid, moins distant. La ligne narrative, si ténue dans ses précédents

films, est ici plus directive que polysémique. Comme s'il cherchait à transformer sa démarche avant qu'elle ne soit entièrement vidée de sa substance. Une envie de renouvellement qui, par ailleurs, se manifestait déjà dans l'excellent **Curling** (2010), alors que l'on sentait chez Côté un besoin de raconter une véritable histoire, aussi timide fut-elle.

Par son approche humaniste, **Vic et Flo...** perpétue cette métamorphose entamée avec **Curling**. On en veut pour preuve la présence de Pierrette Robitaille au sein de la distribution. Reconnue pour son jeu plein de bonhomie (**C't'à ton tour**, **Laura Cadieux**, 1998; **Nuit de noces**, 2001), elle insuffle à la Vic du titre une authenticité des plus émouvantes. Car cette taularde fraîchement sortie de prison a une épaisseur psychologique, un vécu auquel adhère rapidement le spectateur — processus d'identification que l'on retrouve dans toute bonne narration classique. Or, Côté ne nous avait pas habitués à tant de chaleur. Du haut de son mirador, il semblait toujours jeter un regard d'entomologiste sur ses personnages, plus occupé à forger des mondes

visuels fascinants qu'à établir des liens intimes avec eux. En ce sens, chaque individu qu'il filmait tenait davantage d'une vue de l'esprit.

Mais cette fois, le récit qu'il propose est habité par un être humain, et non par une entité conceptuelle. Et cette même personne vit le drame que tout(e) ex-détenu(e) vit : comment recommencer sa vie hors des murs ? À cette difficile question, le cinéaste suggère un voyage vers l'ascendance qui se matérialise par le surgissement de Vic à la cabane à sucre de son oncle paraplégique — cabane située dans une région québécoise jamais précisée. Se refaire une virginité sociale implique ainsi un retour aux origines, vers ce qui nous constitue intrinsèquement en tant qu'individu. Et cette quête existentielle gagne en complexité lorsque Flo, amante de Vic (elle aussi ex-prisonnière), rejoint cette dernière à la cabane. Les deux femmes s'y aiment, s'y engueulent... s'y aiment à nouveau. On est témoin, au fond, des hauts et des bas vécus par un couple dont la flamme passionnelle s'éteint peu à peu. Et le cœur du récit palpite au rythme de cette lente destruction



amoureuse, comme s'il n'y avait plus rien à espérer de cette relation sentimentale — impasse douloureuse.

Il faut dire que les deux femmes n'ont pas la même vision de ce qu'est la liberté. Pour Vic, ce sentiment passe par un affranchissement des obligations sociales. Cela signifie qu'elle désire vivre en marge de la société qui l'a condamnée jadis à la réclusion. Comme elle le dit à Flo: «J'haïs le monde!» Or, le problème est que ladite Flo n'est pas à l'aise avec cet isolement volontaire. Pour elle, la campagne, où s'est réfugiée sa douce, est une prison à ciel ouvert. Elle veut voir des gens, entrer en contact avec eux. Rester seule avec Vic est un refoulement qui mine sa bonne humeur.

Cette tension sourde atteint son apogée lors d'une scène infiniment touchante. Sur les bords d'un lac, les deux amantes, collées l'une sur l'autre, se disent leurs quatre vérités. Flo fait part à Vic de ses sentiments ambigus (elle aime aussi les hommes), de son besoin de s'éloigner d'elle pour mieux respirer. La nature édénique qui enveloppe les deux femmes,

telle une ineffable béatitude, contraste violemment avec le désastre annoncé (l'amour est-il mort?). Vic éclate en sanglots, serre Flo dans ses bras pour ne plus la quitter. Dès lors, Côté, par on ne sait quel miracle, devient un cinéaste plus humain, plus vulnérable. Sa caméra, tout près des personnages, révèle ce qu'elle n'avait jamais montré: une passion douloureuse. La beauté formelle au service du ressenti, et non d'une idée philosophique abstraite.

Bien sûr, le cinéaste ne délaisse pas pour autant son côté déstabilisant. À chaque instant, le scénario laisse poindre des éléments incongrus, et ce, pour mieux déconcerter le spectateur. Fort de son humour noir, Côté offre même un morceau d'anthologie lorsque Vic discute avec un jeune garçon qui joue très mal de la trompette. Celle-ci lui dira, dans un élan de franchise, qu'il est un musicien médiocre. Cette scène surprenante — rarement dit-on à un enfant qu'il n'a pas de talent... même s'il n'en a pas! — propose un regard des plus mordants sur la complaisance sociale. La gentillesse avant la vérité? Pas pour Côté. Un instant jubilatoire et inu-

sité qui rappelle que ce cinéaste n'a que faire de la rectitude politique.

En définitive, **Vic et Flo...** est la jonction du radicalisme artistique et du classicisme narratif, l'occasion en or pour Côté de jouer en équilibriste sur la corde raide séparant l'expérimentation de l'art populaire. Il arrive toujours un moment où un réalisateur doué concilie ces deux pôles opposés pour faire évoluer son œuvre. Et cet instant magique, on le nomme «maturité». (Sortie prévue: 6 septembre 2013) ▀



Québec / 2013 / 95 min

RÉAL. ET SCÉN. Denis Côté **IMAGE** Ian Lagarde **SON** Stéphane Bergeron et Frédéric Cloutier **MONT.** Nicolas Roy **PROD.** Sylvain Corbeil et Stéphanie Morissette **INT.** Pierrette Robitaille, Romane Bohringer, Marc-André Grondin, Marie Brassard, Olivier Aubin **DIST.** FunFilm



Mourir à tue-tête d'Anne Claire Poirier — Photo: Collection Cinémathèque québécoise

Cinéma & femmes

À *Ciné-Bulles*, le cinéma n'a pas de sexe. Nous aurions préféré ne jamais faire ce dossier. Mais puisque nous sommes spectateurs d'une production mondiale sexiste et confrontés à des statistiques effarantes quant au nombre de femmes réalisatrices, l'équipe de la rédaction s'est attelée à la tâche pour proposer une série d'articles qui traitent autant de la présence des femmes devant que de celle derrière la caméra.

Depuis quelques années, plusieurs pages de cette publication ont été consacrées aux Anaïs Barbeau-Lavalette, Sophie Deraspe, Anne Émond, Brigitte Poupart, Nathalie Saint-Pierre, Catherine Martin, pour ne nommer que des réalisatrices québécoises. Non pas parce qu'elles étaient des femmes — un piège qu'il faut garder à l'esprit —, mais bien parce que leurs films ont été parmi les plus remarquables de la dernière décennie. Et plusieurs de ces œuvres, à l'instar du lumineux **Gabrielle** de Louise Archambault, ont fait la couverture de *Ciné-Bulles*.

Compte tenu de la qualité de leurs films, nous souhaitons voir davantage de femmes aux commandes. À cet égard, il ne fait aucun doute que le dossier actuel a été influencé par les actions des Réalisatrices Équitables. C'est pourquoi nous invitons chaque lecteur, étudiants en cinéma, professionnels du domaine ou simples citoyens, à poursuivre sa réflexion au-delà des présents articles en prenant connaissance de l'étude *Encore pionnières*. Mis à part les recommandations et les mesures proposées (chacun jugera de leur pertinence), ce document a l'immense mérite d'offrir un éclairage des plus saisissants. Pour que les choses changent enfin.

Éric Perron, rédacteur en chef

Les pionnières québécoises

Naissance d'un cinéma féminin

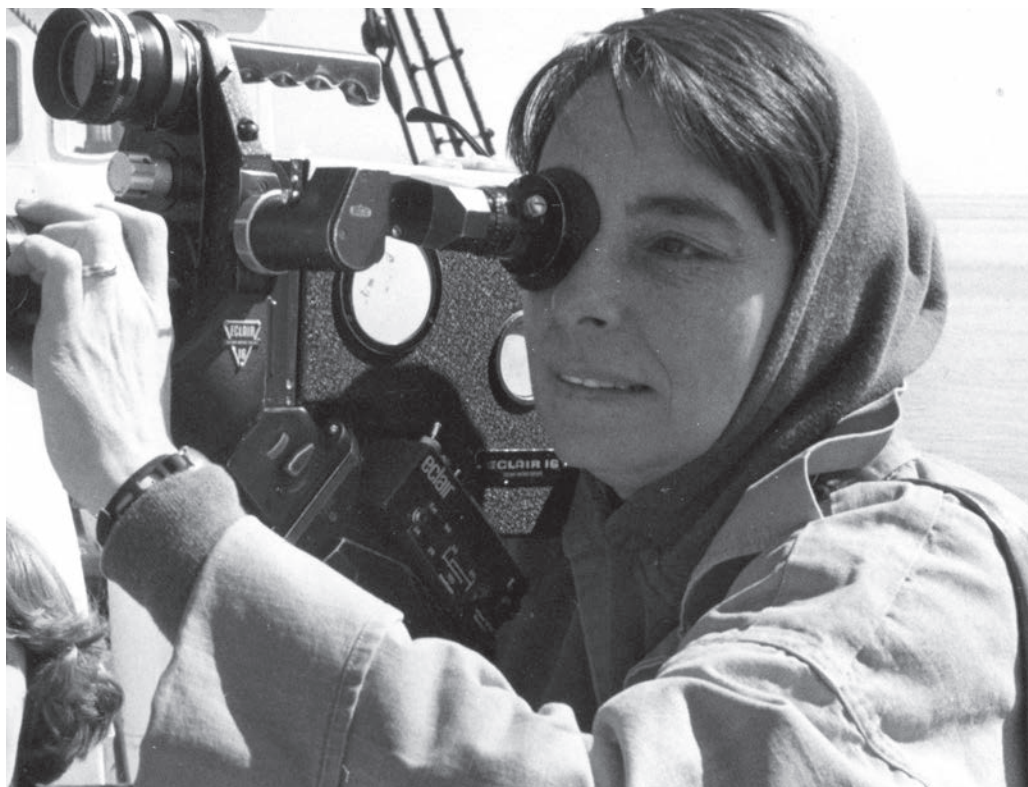
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Si le tournant des années 1970 représente un moment charnière dans l'histoire du cinéma québécois — Gilles Groulx, Claude Jutra et Michel Brault réalisent alors une série de films fondateurs —, il ouvre également la voie à une génération de femmes qui deviendront réalisatrices, monteuses et productrices. Il est dommage que, dans l'imaginaire social et culturel, l'émancipation de notre cinématographie et son accession à la modernité soient marquées par un discours qui privilégie largement les figures masculines, alors que les œuvres féminines et féministes (deux termes à ne pas confondre) ont amplement contribué, dès la fin des années 1960, à cette effervescence. Longtemps associées à des « postes féminins » sur les plateaux de tournage (maquilleuses, habilleuses, scriptes), les femmes vont chercher, durant cette période, à se prévaloir d'un statut artistique plus affirmé. Pendant les décennies qui avaient précédé, le seul cinéma fait par des femmes était produit par et pour des religieuses : il proposait un matériel didactique s'adressant aux seules membres de ces communautés et ne présentait aucun intérêt dans la sphère publique. Le cinéma féminin québécois a donc eu, dès ses débuts, une volonté de se faire entendre, de sortir du mutisme dans lequel il avait jusque-là confiné les femmes. Sa grande réussite sera celle-là : arriver à se donner une voix.

Au cœur de cette réussite, de ce mouvement essentiel, mais trop souvent gardé dans l'ombre, se trouve Anne Claire Poirier qui pourrait en être considérée à juste titre comme la mère spirituelle. Après quelques courts métrages, elle réalise en 1967 un documentaire, **De mère en fille**, qui marque une date importante : il s'agit du premier long métrage entièrement conçu par une femme au Québec. L'empreinte qu'il laisse sur les décennies à venir est vaste et ne doit pas être sous-estimée. En effet, il introduit une double nouveauté que le cinéma québécois n'avait guère explorée jusque-là : d'abord, une thématique, la grossesse, sujet éminemment privé dont on considérait alors qu'il ne devait pas être montré; d'autre part, un point de vue,

différent de celui qui était préconisé par les réalisateurs masculins et allant de pair avec une approche cinématographique singulière et neuve. Les premiers plans qui succèdent au générique de début annoncent le dessein de Poirier : une mère qui attend un second enfant se caresse le ventre devant un miroir. Elle est filmée par une caméra sensible placée à proximité de son corps nu, ce qui crée une intimité admirable avec son personnage, que la réalisatrice suivra tout au long de sa grossesse. La nudité féminine, fondamentale dans la démarche filmique de Poirier, est investie d'une signification personnelle qui ne se veut pas sexuelle : elle est montrée dans son caractère naturel, sans provocation gratuite.

De mère en fille ouvre la voie à des perspectives nouvelles, déconstruit les stéréotypes, observant la femme avec un autre regard, plus sensible à ce qu'elle est et rejetant les attentes sociales qu'impose le discours dominant. Une narration inquiète, mais toujours juste, puisée à même les souvenirs de la cinéaste, accentue l'attachement du spectateur à ce qui est vécu de l'intérieur; on est ici à mille lieues de la traditionnelle narration omnisciente, froide et détachée, qui tient le sujet à distance. Cette étude d'un cas de grossesse suivi dans son évolution quotidienne, avec ses hauts et ses bas, pose une question taboue mais nécessaire : que devient la femme lorsqu'elle embrasse le rôle de mère? Et pour permettre à des collègues de prolonger ce premier pas, Poirier fonde à l'ONE, au début des années 1970, le programme *En tant que femmes* qui a pour objectif de mettre en valeur le cinéma féminin en lui donnant des moyens et une structure. C'est dans ce cadre qu'elle réalise, en 1974, **Les Filles du Roy**, une vision infernale et incroyablement pertinente du parcours de la femme à travers l'Histoire, de l'arrivée d'une vague d'Européennes (d'où le titre) en Nouvelle-France pour coloniser le territoire à sa fonction moderne d'épouse et de mère de famille. La réalisatrice y expose une série de métiers « laissés » aux femmes, condamnant leur état de soumission, voire de femme-objet, qui est dévoilé par un mon-



Le Québec doit beaucoup à ces femmes : Aimée Danis, Micheline Lanctôt, Mireille Dansereau, Paule Baillargeon et Anne Claire Poirier
Photos : Collection Cinémathèque québécoise

tage intelligent faisant alterner les époques, comme pour mettre en évidence ce qui ne change pas : le rapport de force entre l'homme et la femme, que ce programme et les films qu'il a produits chercheront à présenter et à critiquer.

C'est exactement l'effet qu'aura **Souris, tu m'inquiètes** (1973), de la réalisatrice et future productrice Aimée Danis (qui produira, entre autres, **Léolo** de Jean-Claude Lauzon), qui questionne avec acuité la place de la femme dans la société, plus particulièrement au sein de sa propre famille. C'est à travers un personnage à la fois vrai et attachant, Francine, que le spectateur sera appelé à interroger les fondements de la cellule familiale, qui masquent très souvent une souffrance féminine confi-

née au mutisme. Quoique différent du film **De mère en fille**, ne serait-ce que par l'intrusion de la fiction, ce long métrage de Danis s'y réfère malgré tout par sa volonté de mettre au jour une réalité invisible dans l'espace collectif. Dans ce cas-ci, il s'agit du rejet, par Francine, de tout ce qui compose son existence en apparence parfaite : sa maison, son mari et ses enfants l'empêchent de se définir en tant que femme — finalement, elle est tout sauf cela. Par un glissement de la fiction vers la fiction documentée, ce personnage d'une complexité habilement détaillée décide de quitter sa famille, voulant faire face à une soudaine liberté pour constater ce qui lui reste dans cette (re)découverte. Les derniers mots qu'elle prononce, avant de s'engager dans un couloir d'aéroport (en soi, ce lieu évoque le

transitoire, le changement, notions au cœur de ce film et de tout le cinéma féminin), sont symptomatiques d'une prise de conscience: « Ça va pu comme ça allait. » À partir de là, une fois ressenti ce « malaise » dont elle parle (elle répète le mot deux fois dans cette séquence finale), les choses ne pourront plus aller de soi comme avant.

D'une certaine façon, le cinéma fait par les femmes au cours de cette période exprime le besoin de nouvelles thématiques, mais surtout une manière différente de traiter celles-ci: l'enfance, les liens familiaux, l'avortement et la monoparentalité déboucheront sur des avenues jamais visitées auparavant, qui font de ce cinéma un commencement, puisqu'il s'élabore autour d'une vision alternative du monde, convoquant ses parties les plus intimes et parfois les plus représentatives des maux qui altèrent la société. Surtout, les réalisatrices de cette période ressentent l'exigence de donner d'autres représentations de la femme, dans un contexte où celle-ci se bat encore pour faire valoir ses droits fondamentaux (la loi légalisant le divorce, par exemple, n'est mise en place qu'en 1968): révoquant une « néotypie » uniforme et sans relief de la femme québécoise, elles vont se mettre à la filmer de près, dans sa vie de tous les jours, avec une importante part de subjectivité, pour donner à voir, réellement, comment elle vit et comment elle se perçoit elle-même. Cette mise en scène permet une chose indispensable: la femme peut désormais se regarder et s'entendre (car la prise de parole est considérable dans un contexte d'affirmation) à l'écran, puisqu'elle n'est plus, désormais, seulement représentée par un regard extérieur et masculin.

En parallèle au parcours d'Anne Claire Poirier, celui de Mireille Dansereau, autre figure incontournable du cinéma féminin québécois, annonce, dès son premier court métrage, **Moi, un jour...** (1967), ce motif d'un ailleurs, rêvé ou atteint, qui marque la structure de **Souris, tu m'inquiètes**, à travers les aspirations d'une jeune fille en quête de liberté. Et ce même motif, décliné sous toutes ses formes, sera réaffirmé dans son œuvre ultérieure, par exemple dans **Le Sourd dans la ville** (1987), où une femme abandonne sa vie bourgeoise pour s'ouvrir en quelque sorte à une autre partie du monde, ressentant à son tour le « malaise » qu'évoquait la Francine du film d'Aimée Danis. Ce qui se dessine chez Dansereau comme dans le cinéma féminin en général, c'est une recherche identitaire qui passe régulièrement par un désenbourgeoisement, un décloisonnement hors des murs d'une existence matérialiste, pour apprécier une liberté plus aérée, détachée des contraintes qui ont de tout temps été imposées à la femme au foyer. Dans **Rappelle-toi** (1975), la cinéaste évoque une autre variante de la femme vivant dans un certain confort matériel (c'est une chanteuse à succès, assez aisée) et qui pourtant est habitée par un trouble, un désarroi, un sentiment de peur devant une réa-

lité qui, une fois dépoussiérée, montre des signes de doutes, parfois d'insatisfaction.

Dans le premier véritable long métrage de fiction réalisée par une femme au Québec, **La Vie rêvée** sorti en 1972, Dansereau raconte les destins entrecroisés de deux femmes travaillant dans une boîte de production de films. Au gré d'une amitié grandissante, elles se mettent à la recherche de l'homme idéal, pour se rendre compte qu'il n'existe qu'en tant qu'image. Dans une entrevue accordée à *La Presse* à la sortie du film, la réalisatrice affirmait: « J'ai essayé avant tout de montrer à quel point les femmes sont influencées par les images, comment la psyché féminine est incrustée de cette imagerie: les images qui sont évidentes, celles que l'on voit dans tous les magazines, l'image de la femme qui se voit elle-même ou qui est vue par l'homme, l'image qu'elle veut donner aux autres » (29 juillet 1972). En effet, **La Vie rêvée** expose brillamment la fabrication d'un conditionnement et comment la femme, en tant qu'image, est une construction sociale. Cela rejoint l'esprit de la fameuse phrase de Simone de Beauvoir: « On ne naît pas femme, on le devient. » En marge des récits de l'intime et de la découverte, il y a également, dans ce cinéma féminin, une conscience aiguë et une démonstration extraordinaire des impacts d'une imagerie machiste, alimentée par l'homme et imposée à la femme, dans laquelle le faux (toutes les images publicitaires que nous renvoie la société de consommation) se confond avec le vrai: et c'est cette vérité, détachée de toute illusion factice, que tâche d'appréhender le cinéma féminin.

En ce sens, il n'est pas étonnant que plusieurs personnages féminins de cette période — Micheline Lanctôt en fournit des types exemplaires, non seulement dans **Souris, tu m'inquiètes**, mais aussi dans **La Vraie Nature de Bernadette** (1972) de Gilles Carle — souhaitent fuir le matérialisme bourgeois. Conséquence de la société de consommation qui connaît alors un essor fulgurant, ce désir est aussi rattaché à toutes ces images manipulatoires que dévoile **La Vie rêvée**: symboliquement, la fuite hors de la maison et de la cellule familiale est également montrée comme une échappée hors de cette imagerie étouffante qui envahit et détermine l'existence des femmes. Plus globalement, ce cinéma est caractérisé par l'interstice, où se joue un entrebâillement entre des nappes de présent indéfinies et vaporeuses, dans lesquelles la femme doit essayer, malgré tout, de s'insérer. Cette composante est particulièrement visible dans **L'Arrache-cœur**, un film que Dansereau réalise en 1979 et qui relate un espace identitaire à préciser, un lieu d'arrivée encore en train de s'accomplir par le passage d'un état à un autre. Le personnage de Céline, écrivaine dépressive doublée d'une épouse et d'une mère, reste encore une jeune fille et doit composer avec cette pluralité identitaire dans une société moderne elle-même fragmentée. Le

retour à la mère s'effectue alors comme une interrogation de son malheur, innommable et enfoui dans une série d'événements banals du quotidien, qui se répercute dans l'âme affligée de l'héroïne. Dans ce film, la cinéaste déconstruit une autre image, celle du mariage : car si Céline, en devenant une épouse, croyait s'être extirpée de ses tourments, elle se rend bientôt compte que le mariage n'a fait que les amplifier.

Accompagnant cette profonde et troublante analyse d'un mariage en déroute et d'une femme qui en ressent psychologiquement la morosité, deux autres films marquants du cinéma féminin viennent clore cette décennie : d'abord, **Mourir à tue-tête** (1979), dans lequel Anne Claire Poirier aborde la délicate question du viol. Dans ce film aussi admirable que triste, l'un des plus beaux et des plus mémorables de l'histoire de notre cinéma, une infirmière est enlevée et violée par un homme. Incapable de composer avec ses traumatismes, elle décide de se suicider. Au lieu d'amplifier le sentimentalisme que cette trame narrative aurait pu provoquer, la réalisatrice s'interroge plutôt sur l'impact du viol sur l'individu, mais aussi sur sa portée sociale, notamment à travers la façon dont ce crime est traité par le système de justice. Elle inclut des images d'archives, montrant différents types de viols (jusqu'au viol collectif), pour aborder ce thème non pas comme un ressort dramatique (ce qui aurait été foncièrement immoral), mais comme un problème, une sorte d'impasse à énoncer. En donnant à Monique Miller son propre rôle et celui de monteuse à Micheline Lanctôt, Poirier crée un effet de distanciation à même sa fiction : les deux « personnages » discutent ainsi de la représentation du viol au cinéma et de ses implications d'un point de vue éthique. Résolument moderne dans sa forme, **Mourir à tue-tête** nous laisse avec des images qui ne s'oublient pas. Elles sont le reflet d'une réalité trop souvent banalisée ou oblitérée, pendant que la victime continue de crier d'outre-tombe.

Dans **La Cuisine rouge**, sorti la même année, Paule Baillargeon et Frédérique Collin se livrent, quant à elles, à une incursion dans la guerre des sexes, sur un ton résolument féministe, non dénuée d'humour et d'onirisme (ce que l'on a généralement tendance à occulter lorsqu'il s'agit d'évoquer ce cinéma, considéré à tort comme criard et frustré). C'est l'histoire d'une petite révolution — le titre rappelle le communisme et l'éloge de l'égalité — qui prend place lors d'une réception de mariage : pendant que les hommes attendent leur repas en discutant politique et sports (deux sujets éminemment machistes), les femmes, confinées à la cuisine, refusent d'obéir aux

ordres et décident d'abandonner leur rôle traditionnel. L'opposition est franche et directe : alors que les hommes, sous l'effet de l'alcool, se chamaillent pour des brouilles dans un décor sombre et repoussant, les femmes se mettent à danser au son d'un accordéon dans un espace où domine la lumière. Par des procédés narratifs et formels neufs et radicaux (dont une utilisation assez jouissive de la distanciation brechtienne), Baillargeon et Collin interpellent les hommes en rejetant violemment les inégalités encore existantes, pour promouvoir un nouvel ordre social.

En somme, le cinéma féminin québécois (et ouvertement féministe, dans le cas de **La Cuisine rouge**) des années 1970 a connu une constante évolution, allant de l'affirmation à la

L'ouverture à un cinéma sur la condition masculine et le développement accru de récits intimistes, qui peuplent notre cinématographie depuis quelques années, ne peuvent être étrangers à l'héritage laissé par les réalisatrices des années 1970. En revoyant ces films, on est frappé de leur pertinence, de leur justesse, encore aujourd'hui, et du vent de fraîcheur qu'ils ont apporté : leur courage mérite d'être applaudi.

revendication, toujours marqué par un souci de montrer la femme moderne en pleine prise de conscience et en décalage par rapport à une société encore hostile à son épanouissement individuel. Malheureusement, on ne peut que regretter que l'histoire contemporaine ne fasse pas assez de cas de l'influence de cette période d'effervescence féministe sur le cinéma actuel. En effet, le cinéma féminin de cette période a tracé un chemin, par le traitement de nouvelles thématiques, mais aussi de tons et de techniques variés, sur lequel le cinéma québécois a continué de grandir. L'ouverture à un cinéma sur la condition masculine et le développement accru de récits intimistes, qui peuplent notre cinématographie depuis quelques années, ne peuvent être étrangers à l'héritage laissé par les réalisatrices des années 1970. En revoyant ces films, on est frappé de leur pertinence, de leur justesse, encore aujourd'hui, et du vent de fraîcheur qu'ils ont apporté : leur courage mérite d'être applaudi. ■

Au Québec en 2013

Entre résilience et lâcher-prise

ÉRIC PERRON

Léa Pool, Stéphanie Morissette, Julie Hivon et Tara Johns — Photo: Sylvain Sauvé

Certaines ont accepté l'invitation avec enthousiasme, d'autres sont venues un peu à reculons, mais nous osons croire qu'après plus de deux heures de discussion, elles sont toutes reparties heureuses d'avoir participé à cette table ronde composée tel un *casting*. Les scénaristes-réalisatrices Léa Pool, Julie Hivon, Tara Johns et la productrice Stéphanie Morissette ont généreusement échangé sur la réalité des femmes derrière la caméra au Québec en 2013. Évidemment, le travail des Réalisatrices Équitables se tramait partout entre questions et réponses, mais les sujets conviés étaient vastes, allant de la réception critique des films réalisés par des femmes à la différence des budgets selon les sexes, en passant par la conciliation travail-famille, version septième art.

Ciné-Bulles: Réglons tout de suite la question de la critique. Avez-vous l'impression qu'on traite différemment les films selon qu'ils sont faits par des hommes ou des femmes?

Léa Pool: Au début de ma carrière, le simple fait d'avoir des personnages féminins au cœur d'un film était d'emblée associé à une œuvre féministe, même s'il n'en était rien. Je pense à **Anne Trister**, où les hommes ont de petits rôles, ou encore à **La Femme de l'hôtel**, qui raconte l'histoire de trois femmes. Tout de suite, ça devenait le film d'une féministe qui n'aime pas les hommes, il y avait des critiques qui allaient dans ce sens-là. Aujourd'hui, je vois moins cela.

Tara Johns: Léa met le doigt sur quelque chose que j'ai aussi remarqué. Dès qu'on est en présence d'un film où une femme tient le rôle principal, c'est immédiatement classé comme un *girl movie*.

Julie Hivon: À la sortie du film **Elles étaient cinq**, une critique, pourtant assez flatteuse, se terminait par: «Film écrit, réalisé et interprété par des femmes, mais qui s'adresse quand même à tout le monde.» La journaliste venait de *flusher* le film! Je trouvais choquant qu'elle se sente obligée de faire cette précision. J'ai souvent l'impression que les gens qui discréditent certains films de cette façon le font inconsciemment. Je me suis fait dire avec **Crème glacée, chocolat et autres consolations** — et pourtant ce n'était pas un film qui mettait en scène que des femmes — que ce serait un film pour les filles. Par la suite, des hommes autant que des femmes m'ont dit avoir été touchés par le film.

Léa Pool: Quand les distributeurs préparent leur plan de marketing pour mes films, ils visent clairement les femmes. Plus j'avance dans ma carrière, plus je suis identifiée ainsi; c'est un cercle vicieux, ils vendent mes films comme des films de femmes.

Stéphanie Morissette: Je crois que c'est un problème qui dépasse les films réalisés par des femmes ou mettant en scène des femmes. Les distributeurs pensent que ce sont les femmes qui amènent leur mari au cinéma. Cette idée de trop cibler, de ne pas faire confiance au public, est devenue une maladie.

À ce sujet, sur la jaquette DVD de votre premier long métrage, Tara Johns, il y a une citation d'une critique qui dit, à propos de **The Year Dolly Parton Was My Mom**: «Un vrai film de filles que je reverrais n'importe quand.» Le choix de cet extrait en est un de distributeur, mais vous avez déclaré, dans une entrevue: «Féministe ce premier long métrage? Je n'ai pas de problème avec les étiquettes, c'est un film sur la quête d'identité des femmes fait par des femmes pour des femmes, mais je ne vois pas de danger à ce que des hommes le voient, il y en a même qui ont été touché.» Vous participez aussi à ce phénomène.

Tara Johns: Oui... (rires). Je dois dire que dans cette ronde d'entrevues, que ce soit voulu ou non, tu es un peu classée par le distributeur dès le départ. Il s'agit de continuer l'appel au public ciblé, mais aussi je pense que j'ai fait un peu comme la journaliste d'**Elles étaient cinq** en le disant ainsi. Ceci dit, j'étais quand même fière que ce soit un film fait par des femmes, racontant une histoire de femmes.

Y a-t-il des sujets plus féminins que d'autres? Les sujets ont-ils un sexe?

Julie Hivon: Certaines choses viennent plus naturellement, mais je ne crois pas que nos choix soient teintés du fait qu'on soit une femme. Ils sont influencés par notre milieu, par le type d'éducation qu'on a eu, les amis qu'on a fréquentés, les études qu'on a faites, etc. D'ailleurs, il y a des réalisateurs qui s'engagent dans des histoires d'introspection,

Filmographies sélectives

Julie Hivon

Tromper le silence (2010)

Crème glacée, chocolat et autres consolations (2001)

Tara Johns

The Year Dolly Parton Was My Mom (2010)

Stéphanie Morissette (productrice)

Vic et Flo ont vu un ours (2013)

Camion (2012)

Over My Dead Body (2012)

Curling (2010)

Journal d'un coopérant (2010)

Elle veut le chaos (2008)

Derrière moi (2007)

Léa Pool

Pink Ribbons, Inc. (2011)

La Dernière Fugue (2010)

Maman est chez le coiffeur (2008)

The Blue Butterfly (2004)

Emporte-moi (1999)

La Demoiselle sauvage (1991)

Anne Trister (1986)

La Femme de l'hôtel (1984)

Strass Café (1980)



Léa Pool — Photos: Sylvain Sauvé

d'une grande sensibilité, ils ne font pas tous des films d'action ou de superhéros.

Test de Bechdel

En matière de contenu, le « test de Bechdel¹ » propose d'évaluer la représentation des femmes dans un film à partir de trois simples questions : 1) Y a-t-il dans le film au moins deux personnages féminins dont on connaît le nom? 2) Ces femmes se parlent-elles entre elles? 3) Se parlent-elles d'autre chose que des hommes? Voici quelques-uns des films québécois qui échouent le test : **De père en flic**, **Dédé à travers les brumes**, **Le Trotsky**, **L'Appât**, **Route 132**, **Lance et compte**, **Cabotins**, **Filière 13**, **Bon Cop, Bad Cop**, **Les Pieds dans le vide**, **1981**, **Horloge biologique**, **Les Doigts croches**.

1. Voir <http://vimeo.com/16505870> pour un court métrage de la réalisatrice Geneviève Thibert, inspiré de ce test imaginé par la bédéiste Alison Bechdel.

Source : Étude *Encore pionnières* réalisée par Anna Lupien et Francine Descaries (p. 41). Disponible sur le site Internet des Réalisatrices Équitables.

On le voit dans le cinéma de Bernard Émond ou de François Delisle, par exemple, où il y a des personnages féminins très forts.

Léa Pool : On peut penser aussi à **C'est pas moi, je le jure!** et **Maman est chez le coiffeur**. Le premier est écrit par un homme et réalisé par un homme, alors que le second est écrit par une femme et mis en scène par moi. Pourtant, il s'agit d'une histoire puisée à la même source. Bruno et Isabelle [NDLR : Hébert; qui sont frère et sœur] n'ont pas le même point de vue sur leur enfance, tout comme Philippe Falardeau et moi avons mis chacun notre sensibilité dans nos films. Le questionnement de ce qu'est le cinéma féminin ou masculin est complexe. Cela dit, l'histoire des femmes est sûrement présente dans ce qu'on a à dire.

Stéphanie Morissette : Il s'agit avant tout d'artistes touchés par des sujets, qui ont une démarche artistique. Ça me fatigue qu'on remette toujours en question ces différences. Que des films puissent être féministes ou non, des films de filles ou non... *So what?* Est-ce que ça pourrait être simplement un bon film, point?

Léa Pool : On parle mieux de ce qu'on connaît, c'est normal qu'on parle de nous.

Stéphanie Morissette, votre feuille de route comme productrice depuis une dizaine d'années est impressionnante : plusieurs films de Denis Côté, Raphaël Ouellet, Robert Morin et autres. Comment en êtes-vous venue à la production?

Stéphanie Morissette : Par un concours de circonstances. J'ai d'abord travaillé en distribution à Cinéma Libre où j'ai rencontré plusieurs personnes du milieu. Quand la boîte a connu des ennuis, je suis entrée à ExCentris. Comme relationniste de presse, j'ai côtoyé Denis Côté, le critique. Il m'a parlé d'un projet de film et de demandes de subvention qui l'embêtaient. Un peu par bravade, je lui ai dit : « Je peux t'aider! » Et ça a fonctionné! On a fait **Les États nordiques** avec 60 000 \$. Mais jusqu'à **Elle veut le chaos** et **Curling**, films pour lesquels on a eu des budgets assez importants, je ne me considérais pas comme une productrice. À un moment donné, je me suis dit : « Ça doit être ça mon *job* puisque c'est ce que je fais tous les jours! » Entre tous ces projets, j'ai fait l'INIS, pour avoir le *stamp* officiel, où on m'a appris ce que je savais déjà faire. (rires)

Léa Pool : Tu dis que ça t'a pris plusieurs films avant de t'affirmer comme productrice. Je remarque que les femmes, le syndrome de l'imposteur, on l'a très fort! Moi, j'ai attendu **Anne Trister**, qui était mon troisième film, avant d'oser me présenter comme réalisatrice. Avant, sur mon passeport, je mettais « technicienne en audiovisuel ». Un gars qui fait un



Tara Johns

court métrage, il est immédiatement réalisateur. Les femmes, elles, vont dire que c'est une suite de circonstances...

Stéphanie Morissette: C'est vrai que si on regarde mes productions, ça en fait pas mal et les producteurs de ma génération, qui en ont fait beaucoup moins, ont plus d'assurance que moi et se mettent plus en valeur. C'est confrontant, je me pose toujours la question... Vous voyez, je me justifie encore! Je réalise que pour faire ce travail, il faut se vendre même si on n'aime pas ça, surtout quand on voit des producteurs agir de la sorte. Des hommes qui n'ont pas fait grand-chose et reçoivent 10 fois plus de projets que moi... *What the fuck?* Qu'est-ce qui se passe? Pourquoi eux?

Julie Hivon: J'ai enseigné au collégial et je peux témoigner que déjà, à 17 ans, à talent égal, les gars se voient tout de suite réalisateur, alors que les filles doutent. Je ne dirais pas qu'elles renoncent à la réalisation, mais elles acceptent plus facilement un autre rôle. Les gars, eux, sont plus agressifs dans leur volonté d'être réalisateur et moins généreux s'ils ne le sont pas.

Léa Pool: Est-ce qu'ils montrent des films de femmes au cégep?

Julie Hivon: Pas beaucoup. J'essayais d'en présenter, d'en parler, je donnais un travail à faire sur le sujet.

À l'époque où j'ai fait mes études en cinéma, il n'y avait pas 10 femmes cinéastes.

Stéphanie Morissette: Les modèles sont essentiels. Ça prend des exemples forts pour montrer que ça vaut la peine de s'investir autant, de sacrifier la famille... Il y a toujours des sacrifices à faire, des sacrifices que les femmes sont parfois moins prêtes à faire.

Tara Johns: Peut-être parce que les femmes doivent faire des sacrifices plus nombreux que les hommes. Pour eux, tout est inclus; ils peuvent avoir une famille, une carrière, alors que les femmes voient cela comme *either/or*, soit je fais ceci, soit je fais cela, je ne peux pas tout avoir.

Julie Hivon, dans une table ronde publiée en 2002 dans Ciné-Bulles, vous affirmiez: « Je n'ai pas eu plus de difficulté qu'un homme à faire mes films. » Diriez-vous la même chose aujourd'hui?

Julie Hivon: Non! J'ai participé aux études des Réalisatrices Équitables et ce sont des questions que je me suis souvent posées. Je ne crois pas, lorsque je rentre dans le bureau d'un producteur ou d'un distributeur, que les gens se disent: « C'est une femme, son film ne sera pas bon! » Depuis le temps, on a fait nos preuves, on a pris notre place. Mais inconsciemment, il y a un petit doute, la confiance est plus



Julie Hivon — Photos: Sylvain Sauvé

Données sur la part des réalisatrices dans l'enveloppe des institutions*

SODEC (2004-2007)

Projets déposés : 28 %
 Projets acceptés : 28,1 %
 % des budgets accordés : 17,7 %

SODEC (2009-2012)

Projets déposés : 29,1 %
 Projets acceptés : 28,3 %
 % des budgets accordés : 17,7 %

Téléfilm Canada (2002-2007)

Projets déposés : 16 %
 Projets acceptés : 13 %
 % des budgets accordés : 11 %

Téléfilm Canada (2009-2012)

Projets déposés : n/d
 Projets acceptés : 15 %
 % des budgets accordés : 11 %

*Pour des raisons d'espace, nous n'avons retenu que les données relatives à la SODEC et à Téléfilm Canada. Source : Site Internet des Réalisatrices Équitables

difficile à gagner. Je me souviens qu'un jour, après m'être fait dire « non » une énième fois pour je ne sais plus quel projet, quelqu'un m'a dit : « Oui, mais Julie, il y a trois femmes qui tournent cette année ! » C'était censé me consoler ! Trois femmes tournent cette année, *poppez* le champagne les filles, on va fêter ça ! Je m'étais alors imaginé ce qui se serait produit si, une année, il y avait trois hommes qui tournaient... On aurait eu une révolution, les institutions se seraient fait dire qu'elles sont sexistes, que des féministes enragées étaient rentrées dans la place. À force d'accumuler ce genre d'histoires, on se dit qu'il y a forcément un problème. Je trouve parfois que les femmes sont traitées comme une minorité visible, alors que nous ne sommes pas une minorité...

Léa Pool : Est-ce qu'on a des chiffres sur le nombre de projets qui sont déposés aux institutions ?

L'étude de la SODEC de 2008, réalisée à la suite de représentations des Réalisatrices Équitables, indique qu'il n'y a pas d'iniquité.

Léa Pool : Parce que proportionnellement, il y a moins de femmes qui présentent des projets.

Effectivement. Les pourcentages, établis autant par la SODEC que par les travaux des Réalisatrices Équitables, démontrent que c'est équitable. Cela dit, les études indiquent aussi qu'il y

a un problème en amont, dans les projets supportés par les producteurs et les distributeurs. Ce qui pourrait expliquer que les femmes ont plus de succès aux fonds indépendants, des enveloppes où l'appui d'un distributeur n'est pas obligatoire et où les cinéastes peuvent s'autoproduire.

Léa Pool : Par contre, si on regarde les sommes allouées globalement, là, c'est inéquitable.

Oui, parce qu'il y a plus de femmes dans les fonds indépendants où les subventions accordées sont moindres.

Julie Hivon : Ce qu'il faut préciser, à propos du secteur indépendant, c'est qu'on y met beaucoup moins d'argent pour la distribution, la publicité. Ce sont des films qui sont moins vus, malgré leur qualité. On ne peut pas faire le même box-office avec 2 salles qu'avec 35, c'est mathématique. Le public entend surtout parler des films à grand déploiement qui sont habituellement réalisés par des hommes. On est dans une espèce de cercle vicieux. On a de la difficulté à se trouver un producteur ou un distributeur, alors on décide de se produire, ce qui impose de faire un film avec 1 M\$... qui sera moins publicisé, moins vu, etc.

Léa Pool, dans l'étude Encore pionnières des Réalisatrices Équitables, on parle de vous comme « femme-alibi de l'égalité des chances ». Avez-



Stéphanie Morissette

vous l'impression que vos projets étaient acceptés parce que vous étiez une femme?

Léa Pool: J'espère que non! J'ai envie de croire que c'est la qualité de mes projets qui a pesé dans la balance, je ne me suis jamais perçue comme une femme qui recevait de l'argent, mais comme une cinéaste qui proposait des projets. J'ai démarré assez fort au début de ma carrière avec Berlin et Venise, ça a donné une assise à mon cinéma, ce qui m'a portée par la suite. Je ne peux pas répondre à ça... Je ne pense pas être un alibi dans le sens où j'aurais été choisie plus qu'une autre; ils pouvaient accorder les fonds à n'importe quelle femme, ça aurait été un alibi quand même, pourvu qu'il y en ait une ou deux qui passent...

Tara Johns: Est-ce que c'est réglementé dans les institutions? Y a-t-il une forme de quota?

Les institutions doivent penser à un certain équilibre, mais pas les producteurs ni les distributeurs.

Tara Johns: Donc, les institutions s'assurent d'une équité, mais avant tout, il faut que des projets de femmes soient déposés...

Léa Pool: C'est dangereux une phrase comme celle-là. Parce que ça veut dire que si une femme réussit, c'est parce que les institutions en ont besoin... La qualité des projets devrait toujours primer.

On y reviendra, mais j'aimerais qu'on parle un instant de la conciliation travail-famille en cinéma. Facile? Laborieux?

Julie Hivon: Personnellement, j'ai fait des choix en fonction d'avoir une famille, je me suis concentrée davantage sur l'écriture, ça facilitait la conciliation. L'enseignement a été une autre façon d'assurer une certaine stabilité à ces enfants que j'avais mis au monde. Il n'y a rien qui me rende plus heureuse dans la vie que ce que je fais pour mes enfants et ce qu'ils font pour moi. Cela dit, je ne peux pas avoir le même rythme que certains collègues. Quand j'ai sorti mon premier film, **Crème glacée, chocolat et autres consolations**, qui a connu un certain *buzz*, le téléphone sonnait, mais je venais d'accoucher et mes priorités étaient ailleurs. Je n'étais pas en train d'écrire mon prochain film. Certains de mes confrères ont beaucoup mieux surfé sur la vague de leur premier film parce qu'ils n'avaient pas un bébé à allaiter.

Léa Pool: Moi, c'est un peu différent. À 45 ans, j'ai adopté ma fille, qui en a 17 maintenant. J'étais alors au milieu de ma carrière. Le cinéma offre une liberté incroyable. J'ai toujours été là à 16h pour elle parce que j'écris à la maison, je me suis toujours arrangée pour tourner durant l'été, pendant les vacances scolaires, si bien que j'ai donné plus de temps à ma fille que la plupart des gens. Quand elle était bébé, je l'amenais sur des plateaux. Pour **Le**

Conclusion de la SODEC

« Les femmes sont très présentes en documentaire et elles obtiennent des taux de réponses favorables supérieurs à ceux des hommes, mais elles ont de la difficulté à s'imposer en long métrage de fiction. Globalement, en production, le ratio des dépôts hommes/femmes équivaut à celui des membres de l'ARRQ, soit un projet de réalisatrice pour trois projets de réalisateur. Or, les réalisatrices obtiennent des taux de réponses favorables supérieurs aux réalisateurs. Toutefois, nous constatons un écart important quant à la valeur des devis de production. Les projets des réalisatrices ont en moyenne des budgets plus modestes que ceux de leurs confrères. Les réalisatrices sont manifestement sous-représentées en long métrage de fiction, et la moyenne des devis et des montants tant demandés qu'investis est toujours inférieure dans le cas des femmes. »

Conclusion sur la situation des réalisatrices dans une étude menée par Marielle Audet pour la SODEC à partir des décisions de l'institution. *La place des femmes dans l'octroi de l'aide financière des programmes d'aide en cinéma et en production télévisuelle*. Février 2008.

Papillon bleu, elle est venue au Costa Rica pendant cinq mois; sur **Maman est chez le coiffeur**, elle a été sur le plateau tout le long, elle prenait des notes, elle voulait apprendre le métier.

Julie Hivon: Pour ma part, je n'ai jamais fait assez d'argent en cinéma pour en vivre, j'ai fait des films où je n'ai pratiquement pas été payé, j'ai toujours dû avoir un autre boulot. Ceci dit, j'ai réussi à être très présente dans la vie de mes enfants.

Stéphanie Morissette: Il y a des sacrifices à faire, mais ce n'est pas nécessairement négatif. J'ai participé à un panel de productrices aux Rendez-vous du cinéma québécois et de jeunes réalisatrices sont venues me voir après pour me dire: « C'est l'fun, tu as des enfants! » Elles voyaient que c'était possible, qu'elles n'étaient pas obligées de choisir entre une famille ou une carrière. J'ai des enfants aux couches, ce n'est pas loin derrière moi, cette situation n'est pas la même que si je faisais une carrière avec des enfants déjà élevés. J'ai accouché deux semaines avant le tournage de **Camion**, alors j'étais sur le tournage avec un bébé naissant.

Léa Pool: C'est vrai que c'est différent de mon cas. Je n'ai pas eu des enfants en début de carrière, je l'ai solidifiée, puis j'ai décidé d'avoir un enfant.

Tara Johns, vous qui êtes au début de votre carrière, comment voyez-vous la chose?

Tara Johns: Disons que cela s'est fait de manière « organique ». Je suis avec un homme qui a deux en-

fants d'un précédent mariage, j'ai embarqué dans leur vie, c'est comme ma famille, mes enfants... Mon *chum* est un partenaire extraordinaire, c'est un producteur en publicité, il me supporte énormément, s'occupe de tâches domestiques, etc. Si j'avais eu des enfants, j'aurais eu besoin d'un tel partenaire. Quand on est en préproduction ou en tournage, on est tellement accaparé que ça aide d'avoir un conjoint qui comprend ce qu'implique notre travail.

Léa Pool, est-ce qu'il y a des choses qui se sont améliorées pour les femmes en cinéma depuis vos débuts?

Léa Pool: Statistiques mises à part, je vois quand même plus de femmes en cinéma. Ça s'améliore un peu, mais c'est toujours avec de petits budgets. Les femmes ne sont pas du tout traitées comme les hommes. Combien de femmes doivent faire des courts métrages avant de pouvoir faire un premier long? Un gars, comédien ou le moins connu, qui reçoit 5 M\$ pour un premier film, ce n'est pas si rare. Aucune femme n'a ce genre de budget. Là, on est en train de commencer à nous dire qu'il y aura les films à 5 M\$ et plus et d'autres à 2,5 M\$ et moins.

Stéphanie Morissette, vous avez surtout produit des films de réalisateurs. Est-ce que les réalisatrices vont pouvoir compter sur vous?

Stéphanie Morissette: Oui. Dans un premier temps, avant que je m'assume comme productrice, j'ai principalement travaillé avec des gens de mon entourage, dont Denis [Côté], Raphaël Ouellet, puis



Robert Morin pour la Coop vidéo. Maintenant, le cercle s'agrandit et je reçois des projets qui, pour la plupart, viennent de réalisatrices. Je vais poursuivre avec Denis et Raphaël, mais tous les nouveaux projets proviennent de femmes.

C'est une bonne nouvelle! Comment allez-vous approcher les distributeurs, sachant que certains sont moins réceptifs aux projets de réalisatrices.

Stéphanie Morissette: Ça ne changera absolument rien étant donné qu'il m'a déjà été difficile de trouver un distributeur pour tous les films que j'ai produits jusqu'à présent. Je n'ai pas encore imaginé comment j'allais jouer mon approche pour un projet de femme. Si le projet est bon, il va trouver sa place et du soutien. En distribution actuellement, peu importe le projet mis à part les gros trucs, tout le monde est dans le même bateau, il n'y a pas d'argent.

Léa Pool: Il n'y a pas de distributeurs!

Stéphanie Morissette: Ceux qui restent ont trop de choix et, en plus, ils produisent eux-mêmes maintenant. Ils font passer leurs projets d'abord...

*Léa Pool, vous disiez dans Ciné-Bulles en 2008, au moment de la sortie de **Maman est chez le coiffeur**, que vous aviez envie de passer à un autre niveau de budget. Vous aviez alors un projet d'adaptation d'un roman de Timothy Findley, Pilgrim. Les distributeurs vous disaient que ce n'était pas un projet assez commercial. **Laurence Anyways** n'est pas tellement commercial et il a quand même bénéficié d'un budget de plus de 9M\$. Malgré votre parcours, vous n'avez pas eu droit aux mêmes égards.*

Léa Pool: Oui, mais il était bien lancé Xavier [Dolan], il avait le vent dans les voiles. Je ne pense pas que ce soit possible pour une femme d'avoir ce genre de budget. Le seul de mes films qui ait coûté plus cher, c'est **Le Papillon bleu** parce que c'était une coproduction en anglais avec William Hurt et que c'était destiné à un plus large public. J'avais des rapports de lecture dithyrambiques des institutions pour le projet « Pilgrim ». Le budget initial était de 8 M\$, puis on est descendu à 6 M\$, mais je n'ai jamais réussi à monter le financement. Je me suis quasiment perdue là-dedans, ça m'a pris trois ou quatre ans de vie. Je suis celle qui a eu accès aux plus gros

budgets, mais la majorité de mes films ont été faits avec 3 ou 4M\$, alors qu'il y a de nombreux réalisateurs qui ont accès à des budgets plus importants.

*Tara Johns, quelle est la suite après **The Year Dolly Parton Was My Mom?***

Tara Johns: Je suis en développement. On a eu de l'argent pour l'écriture d'un deuxième film, je ne suis pas prête encore à déposer en production. Je n'ai pas été hyper sollicitée pour d'autres projets, on m'a proposé deux ou trois scénarios, mais je continue d'écrire mes projets. Aussi, le film a été présenté dans plusieurs festivals, alors je voyage énormément, c'est le bonus que je ne pouvais pas prévoir...

Est-ce qu'on vous a suggéré d'écrire un film à petit budget?

Tara Johns: La pression est là, la discussion a déjà débuté à savoir comment on va faire ça avec un petit budget. Comme dans la société, la classe moyenne disparaît en cinéma. **Dolly Parton...** a eu un budget de près de 3M\$, ce qui est tout de même considérable pour un premier long métrage.

Une des recommandations des Réalisatrices Équitables aux institutions consiste en l'application du principe de mixité égalitaire, ce qui voudrait dire qu'aucun des deux groupes, hommes ou femmes, n'aurait plus de 60% des budgets disponibles. Qu'en pensez-vous?

Léa Pool: On ne peut pas faire ça! Mais on peut demander aux producteurs et aux distributeurs de respecter des quotas. Un producteur reçoit plusieurs projets, il peut donc choisir, parmi les projets de femmes, ceux qui sont les plus solides. Et les distributeurs seraient aussi tenus de prendre un certain nombre de films de femmes. Puis, on demande aux institutions de respecter à peu près ça, mais on ne peut pas donner 40% des fonds à un groupe qui dépose 25% des projets, ce n'est pas possible!

Stéphanie Morissette: Ça devrait venir des producteurs. Surtout des plus importants, qui ont la possibilité de prendre des risques avec de nouveaux auteurs. Ils travaillent toujours avec des valeurs sûres, des réalisateurs avec qui ils vont faire un film à 7 ou 8M\$, film pour lequel la qualité n'est pas toujours au rendez-vous. Ce sont eux qui devraient faire

Politique canadienne du long métrage

« Les études canadiennes montrent que le taux de participation des femmes à l'industrie canadienne du long métrage est inférieur à celui de leur participation à l'ensemble de l'économie. Des hypothèses ont été émises, notamment les suivantes: les femmes participent plus souvent à des films non syndiqués ou à plus petit budget et présentent moins de demandes aux bailleurs de fonds publics; elles ont plus facilement accès aux bailleurs de fonds d'orientation "culturelle"; elles sont moins souvent considérées par les décideurs de l'industrie (y compris d'autres femmes) pour les productions commerciales à plus gros budget; leur nombre dans les programmes de formation et les associations professionnelles est supérieur à leur représentation dans les productions réelles et dans les projets qui demandent le soutien des fonds publics. »

Extrait de la conclusion d'une étude préparée par Marilyn Burgess pour le ministère du Patrimoine canadien et Téléfilm Canada. *Évaluation des besoins pour l'analyse comparative entre les sexes de la Politique canadienne du long métrage.* Mars 2010.

Mesures proposées par les Réalisatrices Équitables à la SODEC et au ministère de la Culture et des Communications

– Mettre en place le principe de mixité égalitaire qui signifie qu'aucun des deux groupes, hommes ou femmes, ne peut recevoir moins de 40 % de l'ensemble du financement disponible.

– Tripler les fonds du programme d'Aide aux longs métrages indépendants à petit budget.

– Réviser les critères d'admissibilité du programme d'Aide aux scénaristes et aux scénaristes-réalisateurs, particulièrement l'obligation d'avoir réalisé un long métrage au cours des cinq dernières années.

– Mettre en place une coopérative de distributions d'œuvres de fiction pour offrir aux cinéastes indépendants de plus grandes possibilités de diffusion.

– Créer un crédit d'impôt bonifié pour les productions réalisées par des femmes.

– Abolir le terme « industrie privée » des discours officiels, car les longs métrages de fiction sont subventionnés presque à 100 % par l'État.

– Créer un fonds spécial temporaire, un FFF (Fonds pour les Films des Femmes) de redressement pour augmenter la production de films de femmes.

– Inscire dans les obligations des producteurs, pour recevoir leur financement en développement, l'obligation de produire au moins un film réalisé par une femme chaque année.

– Développer une campagne de promotion destinée à faire connaître les femmes réalisatrices.

Pour prendre connaissance des énoncés complets et des mesures proposées à Téléfilm Canada, qui divergent un peu de celles ci-dessus, consultez l'étude *Encore pionnières* (2011) sur le site Internet des Réalisatrices Équitables.

preuve de bonne volonté si on veut que les choses changent.

Julie Hivon: J'aimerais revenir aux budgets des films. Il est anormal que le discours général du financement tourne essentiellement autour du budget. Un film à 5 M\$, à 2,5 M\$, on nous impose un peu ça. Le budget d'un film devrait dépendre d'abord du scénario. Ces dernières années, j'ai vu des films qui avaient reçu 5 M\$ que j'aurais pu facilement faire avec 2 M\$. Et d'autres de 2 M\$ qui auraient mérité qu'on allonge 1 M\$ de plus. Je n'aime pas cette catégorisation. Je ne veux pas devenir une réalisatrice à 5 M\$ et je ne crains pas de rester une réalisatrice à 2,5 M\$. Ce que je voudrais, c'est que si j'ai besoin de 3,2 M\$, on ne m'en donne pas 5 ni 2,5. Chez les producteurs, on ne se le cachera pas, le salaire, c'est un pourcentage du budget. Il n'est donc pas surprenant qu'ils soient moins nombreux à faire des projets à 1 M\$. Je tourne un nouveau film cet été, on a 2 M\$, on tourne à l'extérieur de Montréal, ce sera donc le système débrouille. Et c'est correct, je vais faire le film que je veux. Comme le disait Tara, la classe moyenne disparaît aussi en cinéma. Tu as la Cadillac, où il y a trop d'argent, et tu as les autres derrière, en trotinettes, qui rament comme des malades.

Vous ne pensez pas que cette idée des Réalisatrices Équitables forcerait les producteurs à prendre sous leurs ailes plus des projets de femmes?

Stéphanie Morissette: Non. Parce que le projet sera identifié, un peu péjorativement, comme « projet de femmes ». Ce ne sera pas une initiative personnelle, ce qui peut nuire au bout du compte, parce que ce ne seront pas nécessairement les plus beaux projets des meilleures réalisatrices qui vont ressortir. Aussi, je pense que les femmes qui n'avaient pas de projet vont se dire: « C'est maintenant ou jamais. » Elles vont alors écrire des trucs qui n'auront peut-être pas assez muri... Je ne vois rien de positif dans cette idée de quota.

Julie Hivon: Quand un projet est accepté, on a envie de croire que c'est parce qu'il est bon. Pas parce qu'il fallait 40 % et que je suis le petit 5 % qui leur manquait cette année. Il ne faudrait surtout pas que les gens puissent dire, quand le film d'une réalisatrice sort: « Ah ben oui, c'est sûr, elle servait à atteindre un quota! »

Une autre suggestion de Réalisatrices Équitables serait de tripler les montants du secteur indépendant. Puisque les femmes y sont plus présentes, il y aurait automatiquement plus de femmes qui tourneraient.

Julie Hivon: On va se présenter au secteur régulier pour se faire dire: « Allez aux indépendants, il y en a de l'argent là! » Donc les budgets des films de femmes, ça va devenir systématiquement 1,5 M\$ et moins. J'ai l'impression que derrière chaque solution, il y a un piège.

Stéphanie Morissette: Il faudrait que l'évaluation des projets, à la SODEC et à Téléfilm, se fasse de façon anonyme, sans qu'on sache si c'est un homme ou une femme, pour ne pas influencer les analyses...

Julie Hivon: Je t'écoute parler et je me demande si la solution ne serait pas des dépôts aux institutions sans producteur ni distributeur. Les projets seraient évalués sur la seule force du scénario, accompagné d'une proposition de réalisation. Sans avoir à penser qu'il faut donner de l'argent à tel producteur parce qu'il doit en avoir chaque année, sans la présence d'un distributeur qui promet une sortie dans 45 salles pour que son projet passe...

Léa Pool: C'est intéressant!

Julie Hivon: Juste la qualité du projet. Les institutions détermineraient les meilleurs projets et demanderaient ensuite: « Qui veut produire? Qui veut distribuer? » Parce que le problème va au-delà de la question des sexes, il y a aussi des gars qui ont de la difficulté à faire leur film. Mais elles ne diront jamais oui, parce qu'elles vont avoir beaucoup trop de *job*, elles vont recevoir 80 projets par dépôt...

Stéphanie Morissette: Bien sûr, mais les 20 qui resteraient à la fin de ce premier processus passeraient aux étapes suivantes: le budget, le producteur, etc. C'est un peu utopique comme idée...

J'ai une dernière question à vous soumettre. Qu'à fait le cinéma de vous?

Tara Johns: C'est un grand défi de faire un film, ça implique un investissement énorme, ça représente un grand accomplissement. Et comme il s'agit d'un travail d'équipe, c'est enrichissant.



Photo: Sylvain Sauvé

Léa Pool: Je dirais que c'est un mélange de résilience et de lâcher-prise. Cela peut paraître contradictoire, mais il faut les deux, à forces égales. Il faut être résilient, se battre pour faire passer ses projets et savoir lâcher prise sinon tu seras malheureuse, car il y a des moments où tu n'as aucun pouvoir sur les choses. Tu déposes un projet, souvent plusieurs fois, auquel tu as travaillé pendant des années et ça ne fonctionne pas... Il faut alors se relever et continuer. Cela dit, je considère que je fais un métier magnifique, j'ai été chanceuse; si c'était à recommencer, je referais la même chose.

Stéphanie Morissette: Je ne sais pas ce que le cinéma a fait pour moi, mais j'ai une grande admiration pour les cinéastes. J'écoute Léa... C'est tellement un travail énorme. Jamais je n'aurais eu la force de faire toute cette démarche créatrice. D'accompagner des projets, des réalisateurs, même si je m'assume maintenant, je ne pense pas que ce soit un vrai *job*, c'est un privilège!

Julie Hivon: Pour moi, le cinéma est une façon d'aller vers les autres. Dans tout cela, il y aussi une part de rêve. Le film, je le rêve beaucoup avant de le réaliser, on a le temps de toute façon (rires)... Je reste encore aujourd'hui épatée par la magie du cinéma. Rassembler une équipe, faire un projet collectif pour transmettre des choses à des spectateurs, c'est magique. Le plus difficile dans ce métier, c'est de ne pas pouvoir l'exercer! Les efforts pour se rendre jusqu'au plateau sont considérables, mais quand tout se met en place, ça en vaut vraiment la peine. Je crois aussi au lâcher-prise, il faut savoir se protéger. On parlait tout à l'heure que le fait d'avoir une famille pouvait interférer avec notre carrière, mais

c'est aussi une source d'inspiration immense, une source de satisfaction plus grande que n'importe quel film. C'est ce qui me sauve parce que la vie l'emporte toujours sur le cinéma. Dans les périodes difficiles, quand je rentre chez moi pour retrouver mon *chum* et mes enfants, je réalise que j'ai une vie, que je ne suis pas seulement en attente d'un projet, je ne suis pas juste celle qui vient encore de se faire dire « non ». C'est très nourrissant. C'est ce que je vis avec mes enfants, mon conjoint, mes amis, avec tout le monde qui fait que j'écris, que j'ai envie de dire des choses.

Autre chose à ajouter?

Julie Hivon: Pour revenir aux Réalisatrices Équitables, je trouve qu'elles ont mis dans l'espace public cette discussion sur la place des femmes dans le cinéma.

Léa Pool: Leur grand mérite, c'est d'avoir fait passer tout l'aspect inconscient qu'on évoquait tout à l'heure vers quelque chose de conscient. Il est temps que les gens prennent conscience de cette problématique.

Julie Hivon: Une discussion qu'on n'osait pas avoir, mêmes comme femmes, parce qu'on ne veut pas être perçues comme les râleuses, les jamais contentes, les victimes... On ne souhaite pas avoir ce rôle et, en même temps, il faut dire les choses. Les Réalisatrices Équitables ont endossé ce rôle avec des études, des faits avérés. L'éclosion de nouvelles réalisatrices à laquelle nous assistons ces dernières années est en partie attribuable à leur travail. Peut-être que les acteurs du milieu se poseront plus de questions dorénavant. ▀

Cette table ronde s'est tenue le 29 avril 2013 dans les locaux de L'Association des réalisateurs et des réalisatrices du Québec. *Ciné-Bulles* remercie l'ARRQ et Julie Rainville pour leur collaboration.



www.arrq.qc.ca

L'horreur au féminin

Portrait d'une gynéphobie

LOÏC DARSES

Sang, viscères, spasmes, lésions, torture, boyaux, chair, viols et brûlures : autant de mots qui expliquent tout aussi bien la popularité du cinéma d'horreur que sa mise à l'index. Mais que l'on soit admirateur du genre ou non, il convient de reconnaître qu'à première vue, il est possible de considérer ce dernier comme mineur, voire dédaignable. Contrairement à cette idée généralement reçue, il est néanmoins de première nécessité, ne serait-ce que pour son importance sociologique, de jeter sur ce cinéma le second regard lucide et critique qu'il mérite, ou plutôt, qu'il commande. Puisqu'en soi, le film d'horreur est plus qu'un simple divertissement cherchant à faire frémir ceux qui le contemplent, il renvoie directement aux peurs que nous partageons tous. Véritable cauchemar de meute, cicatrice des blessures communes, le cinéma d'horreur, ainsi projeté sur grand écran soir après soir, est pour ainsi dire le miroir de ce qui terrifie la société moderne. Tout comme le rêve le fait pour l'individu, ce mouton noir du septième art permet d'exorciser les démons de la collectivité en évacuant ses malheurs du quotidien.

Mais la catharsis collective que constitue ce cinéma où se côtoient les figures les plus horrifiantes de la psyché humaine n'est-elle réellement utilisée qu'à des fins thérapeutiques ? Est-ce vraiment le simple reflet objectif de nos craintes intérieures ? Non, puisque c'est en mesurant l'ampleur des séquelles que peut laisser le film d'horreur qu'il devient possible de comprendre les mécanismes qui le régissent. Alors que dans la majorité des cas, c'est sous prétexte de distraire le spectateur à coups de machette et de scie tronçonneuse qu'il est utilisé pour réprimer et opprimer en imposant de tristes diktats, la plupart du temps xénophobes, homophobes, sexistes et puritains. Employé comme le miroir déformant des phobies collectives, le cinéma d'horreur subjugue, exalte et nourrit ainsi des angoisses qu'il devrait pourtant apaiser. Ce qu'il fait au profit de l'ordre qui le chapeaute et derrière lequel il se range. Un ordre patriarcal, où c'est encore l'homme blanc hétérosexuel qui exerce réellement le pouvoir dans les domaines politique, économique et religieux, alors que la femme, elle, est trop souvent reléguée au second plan. C'est par sa nature à la fois viscérale

et psychologique que le cinéma d'horreur force un retour aux pulsions primaires, puis exploite la peur de l'autre. Une terreur qui est ainsi ramenée d'outre-tombe, pour certes terroriser, mais surtout inféoder de manière insidieuse le spectateur à une idéologie bien précise. Puisque le propre de la peur, s'il en est un, est bien celui de rendre l'homme malléable.

Harpies et compagnie

Jamais aussi éprouvé qu'aujourd'hui, le plaisir de regarder, envie pulsionnelle de considérer l'autre comme simple objet de jouissance, s'illustre comme nulle part ailleurs au cinéma et plus particulièrement à celui de l'horreur, lequel soulève des interrogations d'autant plus pertinentes liées à l'image de la femme puisqu'il incarne en quelque sorte le paroxysme du phallocentrisme cinématographique. Traditionnellement assujetties à y exhiber leur corps, qu'il soit vivant ou inanimé, les femmes, ainsi dénaturées, ont vu au fil du temps leur apparence codifiée au profit d'une érotisation-spectacle. Ainsi martelée tel un leitmotiv, cette perversion servant à vendre des billets est devenue norme. Si bien que le spectateur est désormais conditionné à penser, ou plutôt, à dépenser la femme comme objet sexuel. De tout temps, le film d'horreur a ainsi véhiculé diverses figures archétypales féminines parfois salutaires, mais la plupart du temps funestes.

De sorte que la femme, dans le cinéma d'horreur, est habituellement dépeinte comme proie, mais aussi comme prédatrice, car le genre comporte son lot d'images monstrueuses : ce qui pourrait être appelé la monstruosité féminine. Une étrange propension à faire de la femme la plus vile des créatures remonte au déluge alors que les mythes anciens en furent le théâtre, bien avant l'avènement du septième art. Empreintes du passé, ces visions de femmes monstrueuses perdurent tels d'embarrassants souvenirs. Par exemple, l'imaginaire de la mythologie classique foisonne de monstres féminins. Pensons seulement aux sirènes, ces êtres mi-femmes mi-poissons qui appâtaient de leurs chants sublimes les marins pour ensuite les dévorer sans pitié. N'oublions pas non plus les Gorgones qui,

avec leur corps de femmes, leur chevelure de serpents pullulants et leur gueule dégoulinante aux crocs acérés, pétrifiaient littéralement du regard quiconque osait les défier.

Autre mythe, plus folklorique, mais tout aussi universel : celui du *vagina dentata*, une fabulation grotesque selon laquelle le sexe féminin, littéralement pourvu de dents, pourrait mordre et lacérer le phallus de l'homme lors du coït. Selon le récit type, l'homme se devait de conquérir celle dotée du vagin denté en le saccageant pour devenir héros et ainsi permettre à la pauvre de devenir femme. Renvoyant directement à ce que les psychanalystes appellent « l'angoisse de castration », cette peur est d'ailleurs la problématique centrale du film **Teeth** (2007) de Mitchell Lichtenstein. Cependant, le cinéaste propose une relecture iconoclaste du mythe qui prend du coup la forme d'un acte de résistance, alors qu'il signe une intrigue où c'est plutôt celle arborant le *vagina dentata* qui incarne l'héroïne : elle ne sera pas conquise et ce sont plutôt ses cruels prétendants qui connaîtront l'ablation.

Au bûcher!

Tenue responsable au cours de l'histoire des cruautés les plus abjectes, la sorcière est sans doute l'une des figures les plus fascinantes de la monstruosité féminine. Ne serait-ce que pour le réel supplice de ces femmes réprouvées qui, par dizaines de milliers, se consumèrent dans la douleur de la chair par les flammes arbitraires de l'Inquisition, il semble important de s'attarder à leur sort. Ces femmes qui, souvent montrées du doigt comme hérétiques, condamnées pour pratiques jugées perverses, ne périsaient que parce qu'elles contrevenaient au code moral puritain imposé par l'hégémonie religieuse de l'époque. En s'émancipant d'un tel carcan idéologique par le biais d'une sexualité plus marginale et d'un mode de vie un tant soit peu moins conventionnel, elles furent souvent les premières à réclamer autonomie et indépendance, mais se retrouvèrent sévèrement réprimées par l'ordre du Père. Une calamité qui est d'ailleurs évoquée de manière viscéralement poétique dans **Antichrist** (2009) de Lars von Trier, un film qui n'appartient peut-être pas exactement au genre de l'horreur, mais en épouse toutefois les conventions. Il y est question de la descente aux enfers d'un couple qui se retire dans un ermitage isolé en forêt pour que le mari, un psychothérapeute, fasse suivre à sa femme, accablée par le deuil de leur enfant, une éprouvante thérapie. À l'issue de cette « cure », l'essence monstrueuse de la mère endeuillée sera révélée, de même que la genèse de son mal : alors que c'est en rédigeant une thèse pourtant censée condamner le gynécide — meurtre d'une femme parce qu'elle est une femme — en s'appuyant sur les cas de sorcières brûlées vives à l'époque médiévale, elle en viendra néanmoins à croire que la femme est une entité intrinsèquement mauvaise



Antichrist

et démoniaque. Il est entendu qu'avec une Église désormais vacillante, en Occident du moins, les brasiers dévorants d'autrefois ne « purgent » plus, mais l'oppression patriarcale, elle, demeure. Aujourd'hui, une chasse aux sorcières nouveau genre sévit un peu partout et le cinéma d'horreur pourrait bien en être l'un des principaux vecteurs.

Sex equals death

Force est de constater que le choix de donner au monstre des traits « féminins » est de nature purement sexuelle. En effet, la femme, dans le cinéma d'horreur du moins, est définie de façon grossière par sa puissance aussi sexuelle que matricielle, mystérieuses dimensions qui, de tout temps, ont inexorablement terrifié l'homme. Déjà, dans des films phares de l'épouvante expressionniste allemande tels que **Le Cabinet du docteur Caligari** (1920) et **Nosferatu** (1922), il était courant de voir la femme entretenir une relation ambiguë avec le monstre alors qu'elle se reconnaissait d'une certaine manière, en raison de sa propre ségrégation de l'ordre masculin, dans cette figure repoussante. Animalisée par ses capacités procréatives, la femme, perçue malgré elle comme une indomptable mère Nature, déchaînerait ainsi le chaos, alors que l'homme, lui, s'autoproclamant Culture, commanderait, en bon pragmatique, l'ordre social. Ne serait-ce pas cette conception erronée qui mènerait l'homme à dépeindre la femme comme incontrôlable et imprévisible? Hystérique? « Quand je vais voir un film d'horreur interdit aux moins de 18 ans, je veux de la violence à profusion. Je veux de la nudité. Je veux du sexe et de la violence inextricablement liés. Qu'y a-t-il de mal à ça? Suis-je le seul? Je ne crois pas », déclarait, en entrevue sur MTV le 28 mars 2007, Éli Roth, cinéaste et chanteur de la *torture porn* américaine : un récent sous-genre de l'horreur qui se distingue par l'utilisation excessive de la violence conjuguée à des images sexuellement suggestives pour stimuler le spectateur à la manière de la pornographie. Comme pour réguler une indomptable force dont il ne saisit pas le sens, il semblerait que l'homme laisse libre cours à cette envie d'être le témoin, sinon l'auteur d'un carnage charnel où sexe et mort s'enchevêtrent d'une manière tortueuse. Mais tout cela ne pourrait-il être qu'une vaine façade dans le but d'occulter le fait que la femme, de nature, ne soit pas nécessairement une victime? Concevoir cette dernière, la bonne ménagère qui allaite et élève les enfants, en tant que monstre : ne serait-ce pas là l'une des peurs les plus viscérales et primaires de l'homme? Quoi que l'on en dise, cette véritable phobie se traduit manifestement au grand écran par une image stéréotypée à outrance. Une profusion de rôles caricaturaux à travers lesquels les caractères distinctifs de la femme, qu'ils soient psychologiques, pubertaires, maternels ou sexuels, sont systématiquement diabolisés pour le compte de la peur.

Jouissant d'une force timide et d'une beauté intacte qu'elle dénude innocemment, c'est par l'homme que la castratrice apparaît littéralement souillée. Refusant dès lors son statut de victime, elle déchaîne son aversion à travers une croisade vengeresse contre le masculin. On la retrouve le plus souvent dans le *rape and revenge* qui exploite le viol comme catalyseur d'une violence exacerbée. C'est nul autre qu'Ingmar Bergman qui sema sans le vouloir, avec **La Source** (1960), les germes de ce sous-genre de l'horreur; mais c'est Meir Zarchi et son **I Spit on Your Grave** (1978), initialement intitulé non pas sans ambiguïté « Day of The Woman », qui en est l'exemple le plus probant.

Commotionnée par un passé traumatique auquel sont subordonnées ses inexpiables pulsions meurtrières, la psychopathe tire plutôt sa cruauté du mensonge alors qu'elle ne révèle souvent sa vraie nature qu'au terme du récit, de manière à signifier sa duplicité toute féminine. C'est surtout son hypocrisie et sa trahison inattendue qui font d'elle l'indétrônable figure antagonique dans des films tels qu'**Antichrist** (2009).

Aux prises avec la répulsion d'un corps en proie aux grands bouleversements de la puberté, l'adolescente « monstruelle » est celle qui endure maintes violences et tribulations pour devenir femme. La métaphore sanglante de son éveil sexuel suggère souvent une lecture subversive du rite initiatique sujette à ébranler l'ordre patriarcal. Dans **The Exorcist** (1973) par exemple, c'est la possession démoniaque qu'elle subit qui la révèle comme femme aux yeux des hommes, alors que dans **Carrie** (1976), cette phase transitoire est symbolisée très explicitement par l'accession à des pouvoirs surnaturels menaçants. Plus récemment, **Ginger Snaps** (2000), qui évoque une telle métamorphose par l'analogie du loup-garou, prépare tout aussi bien l'adolescente contemporaine à la peur qu'inspire l'émergence de sa puissance reproductive, peur dont elle devra perpétuellement endurer les contrecoups de façon plus ou moins insidieuse.

Prête à tout pour protéger la chair de sa chair, c'est son système reproductif et son instinct maternel qui rendent la mère monstrueuse. Ainsi, dans **Rosemary's Baby** (1968) de Roman Polanski, la femme, démonisée au sens propre, est sévèrement vilipendée puisque, fécondée par Satan, elle enfante littéralement le Mal. Dans **À l'intérieur** (2007) d'Alexandre Bustillo et Julien Maury, c'est plutôt après une fausse couche, occasionnée par un accident de la route, qu'une femme, armée d'une paire de ciseaux, décide d'extraire du ventre d'une autre femme enceinte, elle aussi impliquée dans la collision, l'enfant qui lui fut « volé ».

Ripley ou les malheurs de la vertu

Mais pourquoi la dévergondée, s'abandonnant à de récurrentes aventures sexuelles, est-elle généralement la première à se faire



Alien

dépecer? Et pourquoi est-ce plutôt la vertueuse qui, soumise à l'autorité masculine, est héroïsée? Pourquoi perpétuer une telle dichotomie vierge/putain jusque dans le cinéma d'horreur? Simplement parce que lorsqu'il est frappé d'épouvante, l'homme semble céder à la facilité en terrorisant et en intimidant. Par bonheur, il est des films comme **Alien** (1979), de Ridley Scott, qui transgressent les conventions répressives du *slasher film* — déclinaison de l'horreur la plus répandue qui est axée sur la pénétration du corps, souvent féminin, par un objet étranger, la plupart du temps masculin — en contrevenant de manière subversive à la règle la plus absolue du genre : celle de la *final girl* qui doit généralement sa survie à sa soumission aux codes moraux désuets du patriarcat ambiant. Le personnage de Ripley, campée par Sigourney Weaver, transcende ainsi les querelles de genres en incarnant, avec ou sans la caution de l'homme, courage et résilience, pour malgré tout survivre aux autres personnages du film. Il est certain qu'ici, l'exception confirme malheureusement la règle.

Du grec ancien *Phobos*, qui signifie littéralement « peur », la phobie est une aversion irraisonnée pouvant prendre diverses formes. De ces vains épouvantails, c'est la gynéphobie qui retient ici l'attention : la phobie des femmes. Puisque oui, la peur des femmes existe à n'en point douter. Une absurde psychose plus répandue qu'il n'y paraît, mais qui est de coutume refoulée au sortir de l'enfance. Cependant, le cinéma d'horreur, se nourrissant de cette peur, revêt les allures d'une arène impitoyable où la femme voit systématiquement sa chair châtiée pour des torts pourtant construits de toutes pièces. Tantôt assujettie et passive, tantôt agressive et névrosée, la femme ne

peut, dans ce cadre restrictif, qu'être victime ou bourreau, demeurant ainsi prisonnière d'une polarité manichéenne qui contribue à creuser davantage le gouffre réducteur de la misogynie.

Véritable fruit de l'ignorance, cette discrimination concourt à normaliser des rapports de forces inégaux entre les gents masculine et féminine, qui relèguent la femme à une injuste condition. Un état de fait éculé qui justifie arbitrairement la sauvegarde de l'ordre moyenâgeux qu'est le patriarcat, en exploitant, au lieu de les exorciser, des peurs pourtant primitives. Hantises qui ragaillardissent ceux qui, docilement confortés dans leur gynéphobie, deviennent malgré eux complices de cette bêtise. Certes, l'horreur maternelle aussi la dissidence : marginale par essence, elle cultive un goût immodéré pour l'hérésie. Mais si certaines des œuvres qui en découlent sont parfois contestataires, il faut convenir que ce sont des perles rares. Car évidemment, c'est en levant le nez sur le cinéma d'horreur et en amenuisant sa portée qu'on laisse la voie libre à ceux qui saisissent son pouvoir d'oppression et savent en tirer profit. Le peintre et graveur espagnol Francisco de Goya affirmait, en commentant l'une des planches de ses *Caprices*, une série de gravures particulièrement incendiaires contre les frasques de l'Inquisition, que « [l']imagination, abandonnée par la raison, produit d'impossibles monstres; [alors que] lorsqu'elle est unie à elle, elle est la mère des arts et la source de leurs merveilles ». Ainsi, sachant que la peur naît de l'ignorance et que la haine est son résultat, ne faudrait-il pas, afin de vaincre les phobies qu'attise un tel cinéma, s'efforcer de le raisonner malgré son horreur? ▀

Le combat émancipateur

Rares libérations

LUC LAPORTE-RAINVILLE

À l'automne 1975, la revue universitaire *Screen* (vol. 16 n° 3) larguait une bombe dans le milieu cinématographique : « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (« Plaisir visuel et cinéma narratif »). On découvrirait, entre autres, dans cet article signé Laura Mulvey, une analyse pénétrante de la présence des femmes dans les classiques hollywoodiens. Celles-ci auraient été, selon l'auteure, de simples objets de contemplation ; des attractions sexuelles troublant le bon déroulement narratif de ces films, et ce, pour les transformer en simples spectacles de voyeurisme. L'exemple le plus probant : la beauté magnifiée de Rita Hayworth dans **Gilda** (Charles Vidor, 1946).

Aujourd'hui, il s'en trouve pour dire que les choses ont changé. Les luttes féministes ont porté des fruits, émancipant les femmes de tous les carcans élaborés par les sociétés phallogocra-tiques. Et le septième art, lui, en ferait la démonstration par une mise en exergue de personnages féminins plus complexes. Or, cette libération est un leurre. La figure féminine est plus que jamais le joujou d'une horde de misogynes ; elle est traitée comme un être de seconde zone, victime d'inégalités horri-fiantes. Aux États-Unis, on dénombre encore une quantité phénoménale de films véhiculant une image ultrasexué des femmes. Les cimes de cette bêtise ont d'ailleurs été atteintes en 2012, alors que le « faiseur » John Gulager lançait, sur les écrans nord-américains, un fantasme pour manants libidineux : **Piranha 3DD**. Certes, ce film, où les « pouponnes » en bikini n'en finissent plus de se trémousser, est un cas extrême, mais il demeure néanmoins symptomatique de l'inconscient machiste qui sommeille en chacun de nous.

Heureusement, il existe un cinéma de résistance chargé de terner à boulets rouges sur cette domination masculine. Patrice Chéreau en fait la démonstration avec **Gabrielle** (2005), une adaptation intrigante et racée du *Retour*, nouvelle littéraire imaginée par Joseph Conrad. En France, à la Belle Époque, un bourgeois nommé Jean Hervey voit sa petite vie routinière pé-

ricliter. Rentrant du travail, il découvre, chez lui, une lettre laissée sur sa commode. Horreur ! Sa femme, ladite Gabrielle du titre, a décidé de le quitter. Mais avant qu'il ait pu accuser le coup, sa douce moitié revient à la maison sans que l'on sache pourquoi. L'heure des comptes est venue.

Les 13 premières minutes du film sont consacrées au monologue intérieur de Jean ; une *voice over* qui raconte, avec minutie, la vie de cet homme soigneux et élitiste. Le point de vue y est pour le moins machiste, dans la mesure où cette diarrhée verbale entretient l'idée de la femme passive, de l'objet féminin que tout mari présente à ses semblables comme un trophée rutilant. « Gabrielle n'est pas une femme quelconque », dira d'ailleurs Jean. « Je l'aime comme un collectionneur chérit le plus splendide objet de sa collection — celui dont la découverte et l'acquisition auront constitué l'unique raison de son existence », ajoutera-t-il. Ce ton franchement condescendant exemplifie à merveille la thèse élaborée par Laura Mulvey dans son article, soit que toute femme est une attraction propice à la contemplation érotique. Mais, tandis que le texte de l'essayiste se concentre sur le plaisir de regarder les silhouettes féminines dans les classiques hollywoodiens, Chéreau emprunte une autre voie dans son film. Il se sert de Jean pour verbaliser l'idée de la « femme-objet », se refusant de la filmer comme une simple icône de beauté. Il transforme ainsi le concept de « monstration » en « fétichisation monologuée ». Ce que dit le personnage du mari met alors la table à une déconstruction explicite d'un cinéma narratif réactionnaire.

La suite du récit soutient d'emblée cette hypothèse. *Primo*, il y a la lettre d'adieu qui agit comme élément émancipateur dans la vie de Gabrielle. Car pour la première fois de son existence, elle n'est plus la potiche de service, la femme derrière l'époux dominant. Elle manifeste le désir d'enfin contrôler sa vie et non de se laisser dicter sa conduite par un homme autoritaire. *Secundo*, le film met en scène une joute verbale d'une grande



Gabrielle

violence, tandis que Gabrielle revient subitement au domicile conjugal. Un duel féroce où chaque mot est un poignard planté dans la chair de l'autre. Lors de la scène du dîner, on découvre une Gabrielle triste, résignée, mais d'une franchise terrible. Elle s'ouvre à Jean, lui dit sans ambages qu'elle s'est toujours sentie abandonnée. Il n'est jamais venu à elle — ce qui signifie qu'il ne l'a jamais vraiment aimée, sinon comme une sculpture que l'on admire froidement. Mais voilà! L'épouse docile n'est plus. Gabrielle est un être de chair et de sang... pas un objet de luxe permettant d'assouvir les pulsions scopiques de certains individus. Elle veut être aimée et s'affirmer en tant que femme à part entière. Ainsi, Chéreau, par l'entremise de cette quête émancipatrice, détruit l'idée de la « femme-objet » du cinéma narratif classique pour en faire un sujet émancipé. Et ce désir du cinéaste tiendra ses promesses jusqu'à l'explosif dénouement, alors que Jean quittera le domicile conjugal pour ne plus jamais revenir. Tout ce qu'il appréciait chez Gabrielle (ce plaisir enivrant de pouvoir la posséder) étant mort, en disposer devient impossible.

On constate que l'approche de Chéreau a tout de même quelque chose de réducteur : le cinéaste ne s'attarde que sur la

quête individuelle d'une bourgeoise en mal d'amour. Conséquemment, la liberté féminine dévoilée se contente d'une forme d'individualisme qui nuit à la portée universelle du sujet. Car les avancées féministes sont toujours le fruit d'une démarche collective et non d'un individu qui tente de s'extirper des conventions. En cela, l'émancipation suggérée par le cinéma d'Ousmane Sembène offre une alternative remarquable. Dans **Moolaadé** (2004), le cinéaste africain élabore une charge virulente contre l'ablation du clitoris, tradition barbare censée — encore aujourd'hui — purifier les femmes avant leur mariage. Et cette dénonciation passe par le personnage de Collé, femme rebelle qui en a assez des exciseuses de Djérisso, son village natal. C'est pourquoi elle décide d'accueillir quatre fillettes qui ont fui la cérémonie d'excision. Ce faisant, elle instaure le Moolaadé, un droit d'asile sacré protégeant ses jeunes invitées.

Sembène tire profit de ce récit d'une grande simplicité pour imposer, à l'instar de Chéreau, un point de vue féministe, revendiquant pour toutes les femmes la libre disposition de leur corps. Collé devient l'*alter ego* du cinéaste. Elle combat un système patriarcal qui fait peu de cas des dangers mortels qu'engendre l'excision. Car la mort d'une femme est moins grave aux

yeux des autorités masculines que l'irrespect d'une pratique culturelle dictée par la religion musulmane (ce qui, d'ailleurs, est totalement faux). Malheureusement, la battante devra subir les pires sévices avant de pouvoir rallier les femmes du village à sa cause. Dans une scène horrible, elle se fera fouetter en public par son mari afin de la forcer à mettre fin au Moolaadé. Sa résistance au supplice consolidera néanmoins la solidarité féminine et transformera son combat individuel en lutte collective.

Que cet aspect communautaire soit mis de l'avant ici n'a rien de surprenant : Sembène n'a jamais caché ses sensibilités marxistes. Sa vision du monde est celle d'un croisé politique



Moolaadé

luttant féroce contre les iniquités sociales. Dans *Le Manifeste du Parti communiste* ([1847] 1969), Karl Marx et Friedrich Engels affirment que l'histoire de l'humanité n'est qu'une comédie d'erreurs baignant dans les immondices de la domination : « [On trouve] presque partout une organisation complète de la société en classes distinctes, une hiérarchie variée de conditions sociales. » Le village décrit dans **Moolaadé** n'y échappe pas, au sens où les hommes les plus riches y exercent un pouvoir oppressant. Ce sont eux qui maintiennent la pratique de l'excision; ce sont eux qui obligent les femmes à s'y soumettre; ce sont eux qui manipulent les foules. Ainsi, le fonctionnement de cette communauté n'est que le reflet des désirs d'une caste impitoyable. Seule façon de remédier à ce diktat : la prise du pouvoir par le peuple.

Mais une telle action n'est possible que par l'entremise des femmes — du moins, selon Sembène. On se souvient qu'une

forme de solidarité féminine se cristallise autour de Collé lorsqu'elle est flagellée en public. Or, cette cristallisation impulse un désir d'en finir avec la misogynie des hauts dignitaires de Djérisso. Les femmes se rassemblent, combattent un système fondé sur leur annihilation en tant que sujet. Elles mettent au pas les autorités qui, impressionnées par leur grogne grandissante, baissent rapidement les armes. C'est alors que **Moolaadé** devient le véhicule d'une révolution féminine soucieuse de l'évolution des mœurs. Les changements en Afrique sont indissociables des luttes féministes. Et ces dernières doivent être vues par le prisme du marxisme, et non par celui du capitalisme occidental. Car, comme le souligne *Le Manifeste du Parti communiste* : « La société bourgeoise moderne, élevée sur les ruines de la société féodale, n'a pas aboli les antagonismes des classes. Elle n'a fait que se substituer à celles d'autrefois de nouvelles classes, de nouvelles conditions d'oppression, de nouvelles formes de lutte. » L'Afrique n'a nullement besoin de ce modèle pernicieux.

Il est singulier de constater que **Moolaadé** est très proche de **Vision**, un long métrage réalisé en 2009 par Margarethe von Trotta. À première vue, tout semble en effet les distinguer... à commencer par les pratiques culturelles qui y sont évoquées. D'un côté, on met de l'avant l'excision et la religion musulmane; de l'autre, on priorise l'histoire véridique de la mystique allemande médiévale Hildegarde von Bingen. Les deux films s'accrochent toutefois à une vision féminine du réel, et ce, en centralisant leur récit sur des héroïnes au fort tempérament. Mais encore, Hildegarde mène,

tout comme Collé, une lutte acharnée pour ébranler les assises phallogocratiques de son environnement social. On pourrait même dire que la religieuse présentée par von Trotta est la doyenne de toutes les féministes.

D'entrée de jeu, cette vision est soutenue par un récit dont l'objectif est clair : la reconnaissance d'une présence féminine forte au sein de l'Église catholique. Tout commence lorsque Hildegarde est choisie par l'abbé Kuno pour devenir abbesse de Disibodenberg, couvent où elle a passé la plus grande partie de son enfance. La dévote s'oppose à cette nomination précipitée, arguant que cette décision doit être prise par les religieuses. Le moine rétorque alors qu'elle et ses semblables vivent dans un établissement mixte et que, conséquemment, c'est lui qui détient l'autorité. Cette scène, tournée en alternance champ/contrechamp, instaure d'emblée une dualité qui offre les prémices d'une joute politique : celle opposant une sœur bénédic-

tine à un monastère dirigé par un homme intraitable. En ce sens, le long métrage de von Trotta ne s'attarde pas tant à la spiritualité qu'à la reconnaissance des femmes au sein d'une institution religieuse hautement machiste.

Fait étrange: la revendication de Hildegarde est tout de même acceptée par Kuno. La religieuse devient alors abbesse par l'entremise d'un référendum organisé par ses consœurs. Dès cet instant, elle propose de nouvelles voies pour vivre l'ascèse. Contrairement aux autorités masculines, qui encouragent la punition corporelle par flagellation, elle insiste sur le message positif des Évangiles. Dans une scène où elle soigne un frère au dos lacéré, elle lui dit: « Qui tue la chair tue aussi l'âme qui l'habite. » Et d'ajouter que « Dieu veut la charité, pas le sacrifice ». Sa position est claire: la béatitude passe par un don de soi au « Père suprême », mais pas au prix de sa propre santé physique. S'en prendre physiquement à soi, c'est méconnaître les préceptes du Créateur. Il y a résolument une volonté de « brasser la cage archaïque » dans laquelle s'embourbent les hauts dignitaires de l'Église. Sans compter que l'abbesse a une inclination particulière pour les sciences naturelles, qui sont rejetées par les sphères du pouvoir (ce qui explique la discrétion de frère Volmar lorsqu'il offre à la religieuse un livre contenant des citations d'Aristote). Aucun doute, l'héroïne du récit est une authentique avant-gardiste qui n'a que faire des conventions établies!

Au-delà des réformes soutenues par cette progressiste, un autre aspect de sa personnalité fascine: sa conviction de recevoir des messages de Dieu. Elle est certaine d'être en contact direct avec ce dernier et se perçoit comme une messagère chargée de propager son enseignement. Et même si elle est, au début, rabrouée par une partie importante de l'élite catholique, elle réussit à obtenir une permission spéciale lui permettant de consigner ses « visions divines ». Bref, elle attire de plus en plus l'attention... au point de rendre jaloux l'abbé Kuno. Car il faut reconnaître que l'influence de celui-ci fond comme neige au soleil; il essuie rebuffade après rebuffade, tandis que Hildegarde obtient de plus en plus ce qu'elle désire. Sa plus grande victoire: quitter le couvent mixte de Disibodenberg afin de fonder le sien, avec ses sœurs bien-aimées. Une gifle magistrale qui entache le peu d'autorité qui reste à Kuno... et un grand pas pour la cause des femmes de l'Église catholique. Une cause remportée grâce à l'aura mystique de cette abbesse à la témérité peu commune. Obtenir le droit de fonder son propre monastère lui permet de faire rayonner l'importance des religieuses (qui ont

trop longtemps été maintenues au bas d'une hiérarchie basée sur un patriarcat douteux). Le droit de ces femmes à disposer d'elles-mêmes est enfin reconnu — gain immense pour la condition féminine d'une époque lointaine! Qu'une telle combativité ait permis de changer aussi radicalement les choses laisse songeur.

On constate, en définitive, que les trois longs métrages présentés ici mettent en lumière une terrible vérité: les femmes sont toujours considérées comme des citoyennes de seconde zone. Et la sortie récente de ces films ne fait que le prouver, suggérant que notre époque fait encore de l'art un refuge contre la bêtise. Certes, Patrice Chéreau et Margarethe von Trotta



Vision

décrivent des périodes révolues dans leur effort respectif — contrairement à Ousmane Sembène qui situe l'action de son film au cœur du XXI^e siècle —, mais le machisme qui anime ces sujets historiques est le reflet de nos sociétés contemporaines. Qui peut dire que la femme n'est plus perçue comme un simple jouet? Qui peut soutenir que les institutions religieuses ne sont pas phallogocratiques? Simone de Beauvoir affirmait, jadis, « [qu'] on ne naît pas femme, on le devient » (*Le Deuxième Sexe*, [1949] 1976). Soit! Mais pour arriver là, il faut d'abord pouvoir s'émanciper, disposer des outils pour faire sauter les multiples verrous de sa prison. Le septième art offre sans doute parfois une victoire sur notre réalité misogyne, mais il n'est qu'un premier pas vers une émancipation réelle. L'équité entre les sexes est décidément encore très loin. Trop loin! ▀



Orlando

Du masculin au féminin

Personnages transgenres

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Comment représenter la féminité? L'histoire du cinéma propose un vaste éventail de personnages féminins, de la femme fatale à la femme forte et indépendante, témoins du chemin parcouru par ces dernières depuis les débuts du féminisme. Mais qu'est-ce qui définit le féminin au cinéma? Alors que les héroïnes de **Thelma & Louise** (1991) s'affranchissent du système patriarcal et que Sharon Stone (**Basic Instinct**; 1992) expose tout le pouvoir de son sexe, discrètement, apparaissent au cinéma d'autres types de personnages remettant en question les notions de masculin et de féminin: des protagonistes de sexe masculin qui se transforment en femme. Non pas comme Tony Curtis et Jack Lemmon qui se travestissaient, dans **Some Like It Hot** (1959), pour échapper à la mafia, mais bien des personnages transgenres qui, par divers moyens, parviennent à modifier leur identité sexuelle.

Le genre, redéfini par la philosophe Judith Butler au début des années 1990, s'inscrit dans un système binaire précis: le masculin et le féminin. Ce modèle entièrement construit culturellement a été montré et répété jusqu'à créer une illusion complète de naturalité. Cette vision simpliste de la question du genre invalide toute forme d'alternative qui ne correspondrait pas à sa configuration normalisée. Les écrits de Butler ont tenté de démontrer que non seulement cette prétendue réalité que formeraient la masculinité et la féminité était un concept socialement structuré, donc décomposable, mais aussi que le sexe ne définissait pas le genre de l'individu. Les personnages transgenres au cinéma permettent de préciser ces rouages.

Dans **Dressed to Kill** (1980) de Brian De Palma, une mystérieuse femme assassine une patiente (Angie Dickinson) du

docteur Robert Elliott (Michael Caine), un psychiatre. Témoin du crime, Liz (Nancy Allen), une jeune prostituée, est pourchassée par la meurtrière. Ses soupçons se tournent vers Bobbi, un patient à qui le docteur Elliott a refusé une opération de changement de sexe. À la fin du film, on comprend que Bobbi et Elliot forment une seule et même personne et que celle-ci est en fait la meurtrière. Les pulsions assassines du psychiatre y sont expliquées par la schizophrénie. La dualité entre le masculin, incarné par le docteur Elliott, et le féminin, symbolisé par Bobbi, indique qu'un trouble psychologique est à l'origine de ce problème d'identité sexuelle.

Présentée sous des traits caricaturaux (perruque blonde, lunettes fumées et long manteau de cuir noir), la meurtrière est rapidement définie comme « déguisée ». Les artifices ne parviennent pas à dissimuler complètement les traits du visage relativement durs ainsi que la carrure de Michael Caine. La fausse piste de Bobbi est de cette façon facilement acceptable pour le spectateur et l'hypothèse du travestissement apparaît plausible. De plus, c'est Bobbi, le moi féminin du médecin, qui est à l'origine du meurtre de sa patiente. La féminité exprimée par le corps d'Elliott est ainsi dangereuse et instable. Le genre incarné de manière plutôt grossière et superficielle par ce dernier, lorsqu'il est vêtu en meurtrière, cadre avec le refus du docteur à donner le feu vert à son propre changement de sexe. Son incertitude vis-à-vis de son identité sexuelle est ainsi mise en parallèle avec la féminité approximative qu'il symbolise : il ne peut jouer et être complètement une femme. C'est pour cette raison que le trouble du docteur Elliott est perçu comme une maladie mentale, l'ordre établi entre le masculin et le féminin étant rompu. Outre ce portrait négatif d'un personnage transgenre, le film contribue, en associant « femme », folie et meurtre, à valider une image menaçante de la féminité.

Une décennie plus tard, **The Crying Game** (1992), réalisé par Neil Jordan, relate l'amitié improbable entre Jody, un soldat britannique (Forest Whitaker) et Fergus, un agent de l'armée républicaine irlandaise (Stephen Rea). Lors d'une intervention de l'armée britannique qui tourne mal, le premier est tué et le deuxième réussit à s'enfuir. Fergus se réfugie à Londres où il rencontre Dil (Jaye Davidson), la petite amie de Jody, à qui il avait fait la promesse de la retrouver. Petit à petit, l'homme est fasciné par la jeune femme et en tombe amoureux. À mi-chemin du récit, alors que les deux sont sur le point de consommer leur amour, Fergus découvre le secret de Dil : son corps est celui d'un homme.

Le film de Jordan présente d'emblée le personnage de Dil comme féminin. Dans sa première apparition, la jeune femme chante la pièce-titre du film, s'offrant en spectacle avec ses cheveux bouclés et sa robe dorée scintillante. Elle représente par-

faitement le rôle que Laura Mulvey décrivait dans son célèbre article, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (paru à l'automne 1975 dans la revue *Screen*, vol. 3 n° 1), dans lequel elle abordait les personnages féminins dans le cinéma hollywoodien, en particulier celui de la femme-spectacle offerte au plaisir du héros — et du spectateur. La position de Dil est ainsi familière et sa féminité, rapidement assimilée à cette fonction. De plus, les traits relativement fins du visage de l'acteur Jaye Davidson, les robes, les jupes et les chaussures que portent le personnage et son métier de coiffeuse contribuent à l'identifier comme une jeune femme. Lorsque le sexe de Dil est révélé (ses organes génitaux sont exhibés clairement à l'écran), Fergus et le spectateur sont stupéfaits. Si le stratagème fonctionne, c'est parce que le film rompt le lien traditionnel entre sexe et genre, mais aussi en raison de la féminité du personnage qui est normalisée et réconfortante. Ses caractéristiques lui confèrent un rôle « typiquement » féminin. Dans la dernière séquence du film, par exemple, elle est assise devant une fenêtre et Fergus se tient de l'autre côté de celle-ci. Il est emprisonné pour ses crimes et elle est devant lui. La caméra fait un zoom arrière qui permet de dépeindre une vue d'ensemble du lieu; on y voit des femmes venues rendre visite à des prisonniers, vraisemblablement leur mari. Dil est ainsi montrée comme l'une de ces femmes, destinées à attendre et à aimer inconditionnellement leur homme qui purge une peine. Le film de Neil Jordan exprime ainsi le rôle très traditionnel du personnage : la femme domestique.

Néanmoins, **The Crying Game** a le mérite de présenter le personnage transgenre comme un être sain d'esprit. Lorsque Fergus découvre ce qui se cache sous les vêtements de Dil, il lui demande d'être un « homme ». Celui-ci se rase les cheveux, porte des vêtements plus amples et plus sobres et ne se maquille plus. À partir de ce moment, une instabilité psychologique profonde s'empare de lui, exposant le fait que son identité sexuelle est déterminée non par sa génitalité, mais bien par sa féminité. Ce n'est qu'au dénouement, lorsqu'il « redevient femme », que Dil retrouve son équilibre. Le film de Neil Jordan propose ainsi un personnage transgenre positif permettant au spectateur d'appivoiser la différence sexuelle.

Orlando de Sally Potter (1992) retrace le périple du personnage-titre (incarné par Tilda Swinton) qui se fait ordonner par la Reine Élisabeth I (Quentin Crisp) de rester jeune et beau éternellement. Il y parvient, traversant plus de 400 ans d'histoire. Cependant, à mi-parcours du film, le jeune homme subit une transformation. Il devient miraculeusement femme. Basée sur le roman de Virginia Woolf, l'adaptation de Potter met en scène le personnage principal, de l'époque élisabéthaine jusqu'à aujourd'hui, demeurant ainsi fidèle au récit originel qui se terminait en 1928, année de sa parution.



Transamerica

L'actrice Tilda Swinton n'est jamais présentée de façon à masquer son identité. Dans la première partie, alors qu'elle incarne un jeune homme, son visage féminin et ses traits fins ne sont jamais camouflés pour correspondre aux critères de masculinité. Le contexte du film d'époque permet de manipuler les codes autrement. Ce sont les costumes et les perruques qui confèrent à Orlando sa dimension androgyne et apportent une touche d'humour au film. Bien que celui-ci interroge, dans ce premier segment, l'identité sexuelle masculine, c'est le changement de sexe opéré plus tard qui définit les questionnements intrinsèques du film. La séquence emblématique de cela est celle où le personnage découvre son nouveau corps, elle est nue devant un miroir, s'adressant à la caméra : « Même personne. Aucune différence. Seulement un sexe différent. », installe précisément les préoccupations du film quant à la question du genre. À partir du moment où l'on voit Tilda Swinton dévêtue devant la glace, c'est l'identité d'Orlando en tant que femme qui se révèle le principal enjeu du film. La scène suivante, très amusante, présente Orlando, vêtue d'une robe à paniers, qui traverse un long couloir où de longs draps blancs sont posés sur du mobilier. Ce plan-séquence sert évidemment à montrer le personnage qui doit « apprendre » à être une femme.

Après avoir expérimenté le féminin (une discussion entre bourgeois sur la place des femmes dans la société à la fin du XVIII^e siècle et une expérience sexuelle romantique avec un mystérieux étranger (Billy Zane) au milieu du XIX^e siècle), Orlando vient au terme de sa crise d'identité sexuelle dans la conclusion du film qui se déroule à notre époque. Elle est désormais auteure, mère d'un enfant (le sexe de ce dernier demeure indéfinissable puisque le genre maintient une ambiguïté) et sans attache affective. Elle porte une longue chevelure tressée, une ample chemise blanche, des bottes et un pantalon bruns, autant d'accessoires qui lui procurent un caractère ana-

chronique. C'est néanmoins en tant que femme qu'Orlando s'expose dans le tout dernier plan du film, affichant une paix intérieure. Plutôt que de dicter quelle sorte de femme il faut être, **Orlando** suggère que la féminité est affaire d'épanouissement personnel, peu importe les pressions sociales. Dans l'ultime regard d'Orlando à la caméra avec, en arrière-plan, la nature comme symbole, le film de Sally Potter prouve ses intentions sincèrement progressistes.

Le début du troisième millénaire a vu s'amorcer un nouvel élan de popularité en ce qui a trait à la question de l'identité sexuelle. **Transamerica** (2005) de Duncan Tucker met en scène Sabrina Claire « Bree » Osbourne (Felicity Huffman), alias Stanley Schupack, une transsexuelle qui doit subir une vaginoplastie afin de devenir une femme. Une semaine avant l'opération, elle reçoit un coup de fil d'un jeune adolescent de 17 ans, Toby (Kevin Zegers), qui prétend être le fils de Stanley et demande son aide. À la suite des recommandations de sa thérapeute, Bree fait le voyage de Los Angeles à New York pour retrouver le jeune homme détenu dans une centrale de police. Elle se fait alors passer pour une missionnaire chrétienne, cachant à Toby sa véritable identité. Ils feront ensuite le trajet jusqu'en Californie à bord d'une voiture achetée par Bree.

Road movie assumé, le long métrage de Duncan Tucker aborde la question de la féminité sous l'angle de la maternité. La séquence d'introduction montre d'abord explicitement la construction du féminin. Nous apercevons le personnage devant son miroir, se maquillant et s'habillant, tout en regardant un documentaire qui explique comment trouver la bonne voix, la bonne intonation. La scène suivante présente Bree chez un psychiatre; elle énumère les changements physiques qu'elle a subis : électrolyse, thérapie hormonale, chirurgie, transformations des cordes vocales, restructuration de la mâchoire, etc. Non seulement Bree s'habille comme une femme, mais son corps et sa voix sont modifiés, sculptés et modelés afin de répondre aux critères de féminité.

Mais lorsqu'à la fin du film, Bree subit son ultime opération, elle éclate en sanglots, pas aussi heureuse qu'elle le croyait. Désormais séparée de Toby qu'elle a appris à aimer et qu'elle a trahi en ne lui révélant pas dès le départ qu'elle était son père, Bree se définit désormais par son rôle de parent qu'elle croit alors avoir gâché. Le film propose que, bien plus que les chirurgies et les costumes, c'est la maternité qui définit la femme. Dans la séquence qui précède l'opération de Bree, alors qu'elle et Toby sont chez les parents de cette dernière, le jeune homme vient la rejoindre dans sa chambre. Il lui fait une déclaration d'amour et retire le peignoir qu'il porte pour s'offrir à elle. Prise au dépourvu, Bree révèle à l'adolescent qu'elle est en fait son père. Le jeune Toby panique et s'enfuit en la frappant violem-

ment, accidentellement. Cette scène, étrange, sacralise Bree dans son rôle de mère en reprenant le concept œdipien de la psychanalyse freudienne. La résolution de l'intrigue ne peut donc passer que par leurs retrouvailles. Sans surprise, la scène finale repositionne les deux personnages dans leur rôle respectif; ils peuvent ainsi connaître un dénouement heureux. Le sentiment de *feel-good movie* apporté par cette conclusion est directement lié au type de maternité représenté dans **Transamerica**. En effet, Bree, devenue mère, est réconfortante, rassurante parce qu'elle est reconnaissable et typique. À défaut d'offrir une image alternative de la maternité, le film de Duncan Tucker expose la construction culturelle du corps féminin grâce à un personnage transgenre particulièrement touchant.

Fasciné par cette thématique qu'il a abordée dans plusieurs films, le cinéaste espagnol Pedro Almodovar réalise, avec **La Peau que j'habite** (2011), un film sur la transformation physique d'un jeune homme en femme. Antonio Banderas incarne Robert Ledgard, un brillant chirurgien esthétique qui tente de créer une peau synthétique ultrarésistante. Pour mener à bien ses expériences secrètes, il a un cobaye prénommé Vera (Elena Anaya). Enfermée dans une pièce du grand manoir de Ledgard, elle doit porter un justaucorps pour que sa nouvelle peau demeure ferme.

Chez Almodovar, le passé n'est jamais mort et **La Peau que j'habite** ne fait pas exception. Vera est d'abord présentée, dans les premiers plans, vêtue d'un costume beige et faisant des exercices. Puis, elle enfle une robe fleurie par-dessus la combinaison qui moule son corps. Ensuite, on montre la technique utilisée par le médecin pour créer la « nouvelle peau ». Ledgard modèle le corps de Vera d'après un mannequin. Plus tard, le secret est révélé. À coups de retours en arrière, on comprend que Vera est en fait Vincente (Jan Cornet), un jeune homme qui a accidentellement assommé la fille de Ledgard après avoir tenté de la séduire. Ayant été témoin de la scène, le chirurgien kidnappe le jeune homme et le séquestre. Commence alors lentement la vengeance du père : il va transformer Vincente en femme. On assiste ainsi à la construction du corps de Vera. L'ablation du sexe, la modification du visage, l'augmentation mammaire, etc. En façonnant le physique de Vera d'après un modèle très précis, soit sa femme, Ledgard cherche à retrouver cette figure idéale.

Après sa transformation complétée, trois robes fleuries sont placées sur le lit de la jeune femme. Elle les prend et les déchire violemment afin d'exprimer qu'elle rejette sa nouvelle identité sexuelle. Puis, progressivement, elle accepte de devenir l'objet du médecin et se soumet à une forme d'asservissement. Elle gagne peu à peu sa confiance, ce qui lui permettra de le déjouer



La Peau que j'habite

et de l'éliminer à la fin. Elle l'atteint d'une balle et s'enfuit pour aller retrouver sa mère. Le passage de la soumission à la révolte et à l'exécution du docteur exprime fortement son refus de se laisser imposer un genre. En assassinant son créateur, Vera se libère de l'identité que ce dernier lui a infligée. Pourtant, lorsqu'elle retourne chez sa mère, elle est vêtue d'une jolie robe fleurie et d'un manteau de cuir rouge, a les cheveux coiffés et le son de ses pas laisse penser qu'elle porte des chaussures à talons hauts. Est-elle réellement libérée de sa féminité assignée? Le regard et le désir de Ledgard sur son nouveau corps lui ont-ils permis de développer une nouvelle confiance? Dans sa vie d'avant le changement, Vincente était designer; aussi, son allure de femme assurée, belle et moderne pourrait être un élément intrinsèque de son caractère et n'avoir que peu à voir avec son changement physique. Une chose est certaine, le film d'Almodovar expose les mécanismes de la construction du genre. La mise en scène de ce personnage au corps métamorphosé, épousant la nouvelle identité sexuelle qu'on lui a assignée — par une autorité masculine, en l'occurrence — illustre de façon limpide la nature préconçue du genre.

Ces quelques exemples auront servi à montrer que la représentation de la féminité chez les personnages transgenres dépend de la définition que l'on se donne du masculin et du féminin. Si elle tend à se manifester selon des normes reconnaissables et rassurantes afin de bousculer les structures prédéterminées du genre, son évolution en quelques décennies n'est pourtant pas négligeable. Les caricatures grossières et négatives des années 1980 ont lentement fait place à des compositions plus nuancées et plus positives au cours de la décennie qui a suivi. Les films du nouveau millénaire ont permis de clarifier la notion de genre comme construction sociale du corps et d'asseoir de manière définitive la figure du transgenre comme actant essentiel de l'histoire du cinéma. ■

Les films les plus populaires

Cherchez la femme!

MICHEL COULOMBE

La sous-représentation des femmes au cinéma est un fait avéré. Au Québec comme ailleurs, les premiers rôles féminins demeurent peu nombreux. Ils se raréfient dès lors qu'une actrice passe le cap de la quarantaine. S'il est difficile de procéder à un inventaire critique véritablement représentatif de la production courante, très abondante, on peut néanmoins examiner la place qu'occupent les femmes dans les films français, américains et québécois qui ont attiré le plus grand nombre de spectateurs sur leurs marchés respectifs.

La liste des 25 films français les plus populaires de tous les temps est dominée par une comédie de Dany Boon, **Bienvenue chez les Ch'tis**, qui a attiré plus de 20 millions de spectateurs en salle dans l'Hexagone. Les comédies récoltent la part du lion, au même titre que les films qui racontent des histoires d'hommes puisque 20 de ces grands succès sont à forte prédominance masculine.

Les Français expriment un goût très net pour les comédies construites autour d'un tandem masculin, ces films où deux hommes que tout oppose en viennent à faire équipe. C'est le canevas de **Bienvenue chez les Ch'tis** où un directeur de la poste arrivé du Sud et un facteur enraciné au Nord se lient d'amitié. Dany Boon reprend cette formule gagnante dans son film suivant, **Rien à déclarer**, dans lequel un douanier belge et son collègue français croisent le fer avant d'unir leurs forces. Les actrices y sont cantonnées à des rôles secondaires: l'épouse, la femme convoitée, la bistrotière.

De nombreuses variations sur le modèle du tandem improbable figurent au palmarès français: le gros belliqueux et le petit futé des aventures d'**Astérix et Obélix**, le riche tétraplégique et le vigoureux auxiliaire de vie d'**Intouchables**, le comte et l'écuyer des **Visiteurs**, le curé et le maire communiste du **Petit Monde de Don Camillo**, le gentil peintre en bâtiment et le chef d'orchestre acariâtre de **La Grande Vadrouille**, le naïf et le parrain d'un syndicat de gangsters du **Corniaud**. Le tableau des duos masculins comprend aussi deux amis, un inspecteur de police et un chauffeur de taxi dans **Taxi 2**, un édi-

teur parisien et sa tête de Turc dans **Le Dîner de cons**, deux plongeurs rivaux dans **Le Grand Bleu** et les irréconciliables Jean Vajean et Javert, interprétés par Jean Gabin et Bernard Blier, dans l'adaptation des *Misérables* de 1957. Aucun duo féminin antagoniste n'obtient un succès comparable. La suite du palmarès, au-delà des 25 premières positions, confirme cette tendance lourde. On y trouve **Le Retour de Don Camillo**, **La Chèvre** et **Astérix aux Jeux olympiques**, mais rien qui s'apparente à **Thelma & Louise**.

Trois des 25 films français les plus populaires racontent des histoires de groupes. Là encore, l'univers masculin domine complètement. On suit des parachutistes largués en Bretagne en 1944 dans **Le Bataillon du ciel**, des bandes rivales qui s'affrontent dans **La Guerre des boutons** et une chorale de garçons dans un internat de rééducation dans **Les Choristes**. On y cherche en vain un film qui s'apparente à **Vénus beauté (Institut)** de Tonie Marshall ou à **8 Femmes** de François Ozon, des films qui n'apparaissent même pas au palmarès des 100 films français les plus courus.

La paternité, sujet des films **Trois Hommes et un couffin** et **Un indien dans la ville**, a rempli également les salles hexagonales. Visiblement plus attrayante que la maternité, l'inaptitude des hommes face à un bébé ou à un enfant divertit et attire la sympathie.

Seuls deux des films français les plus populaires placent des personnages féminins à l'avant-plan. Le premier, **Emmanuelle**, est un film phare du cinéma érotique des années 1970. Encouragée par son mari, la femme d'un diplomate français à Bangkok y entretient une relation lesbienne. Le second, produit 27 ans plus tard, présente une héroïne d'un tout autre style, celle du **Fabuleux Destin d'Amélie Poulain** de Jean-Pierre Jeunet, une serveuse de café qui se consacre à aider les autres.

Étonnamment, cette liste française comporte un seul film d'amour, **Violettes impériales**, tourné au début des années 1950. Il met en vedette Carmen Sevilla et Luis Mariano. Un



Intouchables

drame animalier, **L'Ours**, signé Jean-Jacques Annaud, et l'épilogue d'une série culte lancée en 1978, **Les Bronzés 3 – Amis pour la vie**, complètent le palmarès. Cette comédie de Patrice Leconte marque les retrouvailles d'une bande d'amis qui compte quatre hommes et deux femmes. L'une est alcoolique, l'autre arbore une poitrine proéminente.

Du côté des États-Unis

Dominée par un film lancé en 1939, **Gone with the Wind**, la liste américaine, établie à partir des recettes en salle ajustées en fonction de l'inflation, offre un portrait différent. Dans un pays où le western, le polar, le film d'action et les super héros occupent tour à tour l'avant-scène, les hommes y ont une place centrale dans 15 des 25 films au sommet du box-office.

Quatre des volets de la saga **Star Wars** figurent sur la liste. Bien que des personnages masculins, à commencer par Darth Vader, Luke Skywalker et Han Solo, soient au centre des intrigues, la saga intergalactique de George Lucas met en scène quelques femmes, dont Princesse Leia et Mon Mothma. On pourrait en dire autant d'**Avatar**, dont le personnage principal est Jake Sully, un ancien marine paraplégique. Il est entouré de deux personnages féminins forts, typiques du cinéma de James Cameron, Grace Augustine, à la tête du programme **Avatar**, et Neytiri, princesse des Omaticayas.

Un péplum et un récit biblique, **Ben-Hur** et **The Ten Commandments**, comptent au nombre des 25 films américains les plus populaires de tous les temps. Leurs héros sont des hommes. Dans le premier, Charlton Heston incarne un prince juif devenu esclave; dans le second, il interprète Moïse, le prophète, qui conduit son peuple à la Terre promise. Un autre héros, Indiana Jones, prend place au palmarès, cravache à la main, avec la première de ses quatre aventures cinématographiques, **Raiders of the Lost Ark**. Dans un autre film de Steven Spielberg, **Jaws**, considéré comme le premier *blockbuster* estival de l'histoire, d'autres hommes bravent les dangers au péril de leurs vies. Un chef de la police, un chasseur de requins et un scientifique y unissent leurs forces face à un dangereux requin. Dans le passage du livre au film, le rôle féminin principal, celui d'Ellen Brody, l'épouse attentionnée du chef de police, a perdu beaucoup de son importance.

On trouve deux autres films de Steven Spielberg au palmarès, **E.T. : The Extra-Terrestrial** et **Jurassic Park**. Encore là, des personnages masculins mènent l'action. C'est un garçon, Elliot, qui établit un rapport privilégié avec la créature venue d'ailleurs dans le premier, tandis que des hommes inquiétants veulent capturer cet ami venu d'ailleurs. Quant au groupe qui affronte les dinosaures, il comprend certes une paléobotaniste, mais les hommes y sont en nette majorité. Le personnage interprété par Laura Dern est entouré du concepteur du parc,

d'un paléontologue, d'un mathématicien, d'un garde-chasse, d'un ingénieur, d'un programmeur informatique et de deux garçons.

Les films de la liste américaine couvrent une grande variété de types masculins. On y trouve aussi bien un jeune diplômé qui vit une aventure avec une femme plus âgée (**The Graduate**) que des membres de la mafia (**The Godfather**) ou des amis qui entreprennent de venger la mort de leur complice (**The Sting**). L'éventail comprend même un simple d'esprit qui a été tour à tour soldat au Vietnam, champion de ping-pong, marathonnien et milliardaire (**Forrest Gump**).

Trois des films américains les plus populaires épousent une perspective féminine, soit **Snow White and the Seven Dwarfs**, **Mary Poppins** et **The Sound of Music**. Le plus récent d'entre eux a été produit en 1965. Il y a 48 ans! Dans le premier, une princesse persécutée par sa malveillante belle-mère est sauvée par le baiser d'un prince. Les deux autres films, ponctués de chansons, sont interprétés par Julie Andrews. Nurse dans l'un, gouvernante dans l'autre, son arrivée transforme chaque fois la vie d'une famille en y injectant une dose de bonheur. Amélie Poulain n'est pas très loin.

La liste américaine des 25 premières positions au box-office comprend encore sept films, parmi lesquels trois histoires d'amour en costumes, **Gone with the Wind**, **Doctor Zhivago** et **Titanic**. Ces films mettent en scène des femmes amoureuses: Scarlett O'Hara, qui appartient à la haute société su-

diste, Lara Antipova, la femme d'un général bolchevik, et Rose, la survivante d'une catastrophe maritime, qui chérit le souvenir de celui qu'elle a rencontré peu avant le naufrage.

Les Américains apprécient également le monde animal, comme en témoigne la popularité de trois dessins animés de Disney: **Fantasia**, **The Lion King** et **101 Dalmatians**, un film dans lequel une femme impitoyable, Cruella d'Enfer, met tout en œuvre pour s'offrir un manteau en fourrure de bébés dalmatiens. Cruella n'est pas le seul personnage féminin diabolique à connaître une notoriété exceptionnelle. Dans **The Exorcist**, un prêtre est confronté à une jeune fille possédée du démon. Elle crache un étrange vomi vert, lévite au-dessus du lit et pivote sa tête à 360 degrés. Dans ce film de William Friedkin, l'homme représente le bien, la femme le mal.

Pas mieux au Québec

Le tableau dont on dispose au Québec remonte à 1985, de sorte qu'il exclut certains films populaires comme **Deux Femmes en or**. C'est un drame historique réalisé par Charles Binamé et inspiré d'un roman de Claude-Henri Grignon, **Séraphin, un homme et son péché**, qui domine l'ensemble. La liste comprend une nette majorité de films des années 2000.

Dix-huit de ces 25 films québécois présentent une dominante masculine. Sur le modèle français, on y trouve deux comédies policières qui utilisent la formule du duo antagoniste, **Bon Cop**, **Bad Cop** et **De père en flic**. Le premier exploite les dif-



Séraphin, un homme et son péché

férences culturelles et linguistiques entre le Québec et l'Ontario, alors que le second tire parti des rapports père-fils, une thématique que reprennent, sur un mode dramatique, **Les Invasions barbares** et **C.R.A.Z.Y.** Par ailleurs, à l'image de ce film de Jean-Marc Vallée, **Mambo Italiano** présente un fils homosexuel en rupture avec sa famille, cette fois dans la communauté italienne. Cette adaptation de la pièce de Steve Galluccio est la seule production anglophone parvenue à se glisser dans la liste.

Nettement plus populaires que leur pendant féminin (les deux volets de **C'tà ton tour, Laura Cadieux**), les quatre films de la série des **Boys**, campés dans une ligue de garage, se hissent tous au palmarès. À l'instar de ces comédies, les deux volets de **Cruising Bar**, au nombre des films les plus populaires, offrent un échantillonnage d'hommes québécois. On y divise les séducteurs en quatre catégories : le ver, le taureau, le lion et le paon. Deux autres films mettent en scène un groupe d'hommes, des frères infidèles dans **Les Trois P'tits Cochons**, et des trente-annaires adolescents confrontés à la paternité dans **L'Horloge biologique**. Cantonnées dans des rôles secondaires, les femmes y réagissent à l'immaturité et à l'infidélité de leurs conjoints.

Deux autres comédies tournent les hommes en dérision. Le deuxième épisode des mésaventures d'**Elvis Gratton**, personnage vulgaire et tonitruant, offre une représentation caricaturale de la droite néolibérale. Dans **La Vie après l'amour**, un homme tente de survivre au départ de son épouse, celle par qui le malheur est arrivé.

En accord avec ces films, **La Grande Séduction** propose une galerie impressionnante d'antihéros. Le film de Jean-François Pouliot accompagne le maire d'un minuscule village de la Côte-Nord et ses complices dans leur conquête d'un médecin dont la présence constitue leur seule planche de salut. Les femmes sont reléguées à des rôles de commères et de séductrice. Seuls deux des films québécois les plus populaires présentent des figures héroïques : **Maurice Richard** et **Piché : Entre ciel et terre**. Le joueur de hockey vedette des Canadiens et le courageux pilote d'avion n'ont pas d'équivalent féminin.

Deux films québécois de la liste sont des drames consacrés à des personnages historiques du Québec d'avant la Révolution tranquille qui adoptent la perspective d'un personnage féminin. Dans **Aurore**, on assiste à la mise à mort d'une enfant martyrisée par la nouvelle femme de son père. Dans **Ma vie en cinémascope**, on suit l'ascension puis le déclin de la chanteuse Alys Robi qu'on lobotomise et enferme à l'asile pendant de nombreuses années. Alors que les Français et les Américains marquent une nette préférence pour les personnages féminins qui symbolisent le bonheur, l'amour ou le plaisir sexuel, au Québec, c'est la souffrance, l'humiliation et la résilience qui at-

tirent le public dans les salles de cinéma. Aurore et Alys plutôt qu'Emmanuelle ou Mary Poppins...

Dans la liste des 25 films québécois les plus populaires, quelques-uns font une place plus équitable aux hommes et aux femmes. L'équipage de **Dans une galaxie près de chez vous** est dirigé par le commandant Patenaude, et malgré que les hommes y soient en nette majorité, les personnages féminins de Valence et Pétrolia, respectivement psychologue et médecin du Romano Fafard, y jouent un rôle actif. En revanche, l'équilibre entre les sexes est indiscutable dans **Le Déclin de l'empire américain**. Ce film de Denys Arcand est construit autour de la rencontre de deux groupes, celui des femmes et celui des hommes, qui partagent une soirée dans une maison de campagne.

On compte également deux histoires d'amour, l'une dramatique, l'autre comique. Dans **Séraphin, un homme et son péché**, la très jeune Donalda doit épouser Séraphin, le maire du village, un homme avaricieux, et renoncer à Alexis dont elle est amoureuse. L'épouse soumise et malheureuse meurt d'une pneumonie. Pour sa part, Jackie Pigeon, le personnage féminin principal de **Camping sauvage**, n'a rien d'une victime. Sur le principe des comédies romantiques américaines, où l'on voit naître l'amour entre deux êtres que tout semble éloigner, la directrice du camping Pigeon, peu sophistiquée, s'éprend d'un courtier intègre et pointilleux. Ensemble, ils feront d'excellentes affaires...

Le dernier film québécois de cette liste, **Incendies** de Denis Villeneuve, raconte l'histoire de jumeaux, Jeanne et Simon, qui apprennent que leur mère, Nawal Marwan, a été torturée et violée par son propre fils, leur père. Victime de la guerre et du pouvoir des hommes, celle que l'on surnomme « la femme qui chante » participe elle-même à cette spirale de violence puisqu'elle a assassiné un dirigeant politique chrétien.

Bien que la France, les États-Unis et le Québec offrent des bilans et des profils différents, leurs palmarès respectifs sont dominés par la présence masculine : 70 pour cent des films les plus populaires racontent des histoires d'hommes. Non seulement fait-on davantage de films sur ce modèle, mais ce sont ceux que le public préfère et de loin. Moins de 10 pour cent de ces films sont centrés sur des personnages féminins. Quant à savoir ce qui explique pareil déséquilibre, le mystère est entier... ▀

Sites Internet présentant les listes utilisées pour cet article :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_plus_gros_succès_du_box-office_en_France

<http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>

<http://www.filmsquebec.com/box-office-quebecois-depuis-1985/>

Coffret *20 Courts et grand talent* **Ainsi tournent-elles**

NICOLAS GENDRON

Elles sont réalisatrices, scénaristes, directrices photo, productrices, monteuses, bricoleuses tous azimuts. Elles ont étudié à l'UQAM, à l'Université Concordia, à l'INIS, à l'école de la vie. Et leurs films voyagent dans les grands festivals, de Cannes à Locarno, de Trouville à Toronto, cumulant les mentions et les honneurs, déclinant le court sur toutes ses plates-formes (*Prends ça court, Fais ça court, Cours écrire ton court!*). Sous l'égide des Réalisatrices Équitables, OBNL québécois qui travaille à l'équité hommes/femmes en matière de réalisation, la compilation *20 Courts et grand talent* réunit une vingtaine de ces figures émergentes.

Dans le cadre de l'événement *40 Ans de vues rêvées par des femmes*, soulignant en 2012 le 40^e anniversaire de *La Vie rêvée* de Mireille Dansereau, premier long métrage de fiction signé par une Québécoise, les Réalisatrices Équitables ont lancé un appel dans leurs réseaux afin de dénicher des courts nés entre 2002 et 2012, décennie qui a vu exploser ce véhicule créatif démocratique. Nul besoin en effet de millions, comme en fait foi depuis bientôt 15 ans le mouvement Kino. Un système D, quelques amis, de l'huile de coude, du cœur au ventre: on y est presque.

Avec près de cinq heures de fiction, ce boîtier de trois DVD, présenté sèchement, sans livret, témoigne de cette volonté à mettre au monde son imaginaire, subventions ou pas. Aucun thème imposé, aucune réelle unité de ton, si ce n'est celle de la fiction. Ni animation ni documentaire au programme. Aucune cinéaste qui n'ait signé un long métrage de fiction non plus, même si certaines se démarquent en documentaire, telles Sarah Fortin (*J'm'en va r'viendre*) et Lisa Sfriso (*À contre-courant*). Exit les Anne Émond (*Nuit #1*) et Chloé Robichaud

(*Sarah préfère la course*). Seule visée du coffret: faire connaître aux producteurs, diffuseurs et cinéphiles la relève au féminin, à l'heure où les femmes obtiennent à peine 15 pour cent du financement public.

De tout temps, la jeunesse et ses émois n'ont eu de cesse d'inspirer les créateurs, et la moitié des films en présence le rappellent avec force nuances. Halima Ouairi ouvre le bal avec son puissant *Mokhtar*, tourné au Maroc avec des amateurs et un hibou pour seul acteur professionnel! Inspiré d'une histoire vraie, filmé avec sobriété, ce conte évoque par moments *L'Histoire de l'oie* de Michel Marc Bouchard. Même si parfois télégraphié, le récit imaginé pour *Les Grands* par Chloé Leriche désamorce en souriant la question de l'intimidation et laisse entrevoir le talent prometteur de Robert Naylor (*10 ½*) et de Jean-Carl Boucher (*1981*). *Montreal Stories 1944* de Vanya Rose, extrait d'un triptyque sur le XX^e siècle (s'ajoutent *1912* et *1972*), renoue avec les souvenirs d'enfance d'une famille juive, dans une ambiance évanescence qui crée un voile entre l'histoire et le spectateur. *MILA* de Kristina Wagenbauer est un bijou d'invention sonore, alors qu'une fillette enregistre et mixe les engueulades de ses parents pour composer une chanson. On devrait assurément revoir la jeune Leela Selakun, solide dans le rôle-titre. Pour son premier court, Sara Bourdeau propose, avec *Margot et Bastien*, de suivre deux cousins s'amusant sur une ferme, mais la ligne y est mince entre le pouvoir de suggestion et le minimalisme qui tombe à plat. Lisa Sfriso a la main plus heureuse avec *Les Adieux*, alors qu'un deuil se transforme en touchant gage d'amitié entre deux jeunes princesses. Au bord d'un étang, une musique féerique voisine l'horreur et l'on devine la portée tragique des promesses d'enfants.

Puis, on bascule dans l'adolescence avec **Là où je suis** de Myriam Magassouba, Jutra 2013 du meilleur court métrage. La mort rôde toujours, mais l'espoir se traduit dans des pas de ballet. Magassouba a la grâce de s'attarder aux microdétails, de ceux qui emplissent de sens chaque parcelle de silence. **Faillir** de Sophie Dupuis affiche ce même parti pris pour les non-dits, cultivant le malaise avec doigté, laissant naître sous nos yeux un désir fraternel, à l'aube de l'âge adulte. **Avec Jeff, à moto**, remarqué à la Quinzaine des réalisateurs en 2012, permet à Marie-Ève Juste de dessiner à traits fins la rupture entre le *spleen* de la jeunesse et son appétit immense de l'autre. Quant à **La Ronde** de Sophie Goyette, le hors-champ y est savamment maîtrisé, alors que le suicide d'un père laisse ses enfants devant le vide. Un carré d'as : quatre films d'exception, quatre réalisatrices à surveiller.

À tout âge, le cœur se tord aussi de se savoir seul. **Paparmane** de Joëlle Desjardins Paquette joue la carte de la dépression drolatique, dans une rencontre impromptue entre un préposé de stationnement et une chanteuse de télégrammes. On ne se surprend guère d'y retrouver Stéphane Lafleur comme conseiller à la scénarisation, tant le comique surgit de nulle part. Jeanne Leblanc dépeint, dans **Une nuit avec toi**, le mal-être des gros en carence d'amour. Ça grince en douceur et l'on s'attache aisément à ces esseulés. Entre regard clinique et bribes fantasmées, la **Poupée** de Sandra Coppola rappelle que nos désirs sont aussi jetables que gonflables! L'héroïne du **Synthétiseur** de Sarah Fortin s'adresse à la caméra pour mieux partager des réflexions bêtement existentielles qui font mouche. Dernier court du lot, **La Liste** de Catherine Breton traite de la maladie d'Alzheimer par un détour plus grave encore, qui laisse perplexe, mais non moins ému.

Restent celles qui osent franchement le genre, entre *sitcom*, horreur et film d'action. Comédie décalée, **Score** de Lawrence Côté-Collins, mordant à souhait, se moque du double discours sur le passé sexuel en amour. Annick Blanc verse, avec **Au milieu de nulle part ailleurs**, dans une terreur quasi mystique : un *road trip* avorté, une image délavée, des bruits assourdis et la Vierge qui émerge. Kino échevelé, **Shopping extrême** de Pascale Marcotte, débordant de cascades, porte bien son titre et en fait des tonnes pour un tube de dentifrice. Sous des ressorts de théâtre d'été, **La Cérémonie** de Miryam Bouchard tourne en dérision les codes de la comédie romantique, robe de mariée et Renée Martel en sus. Sans oublier **Je** de Geneviève Rioux, essai parodique sur les dérives de la *psychopop*.

On sait d'ores et déjà que plusieurs de ces cinéastes planchent sur leur premier long métrage de fiction... Vivement l'imaginaire féminin au grand écran! ■



Mokhtar, MILA, Avec Jeff, à moto, Paparmane et Score

Cinéphagie aiguë

NICOLAS GENDRON

Vous qui tenez dans vos mains cette revue êtes sûrement un cinéophile ou à tout le moins un amateur de cinéma. Mais qu'en est-il des *cinévores* et autres *cinéphages* qui ne jurent que par les salles obscures, jusqu'à faire du septième art une religion? Frédéric Lapierre est sans nul doute l'un de ces spécimens pour qui le cinéma est une seconde nature, une respiration, un art de vivre, voire « une maladie dont il n'est pas certain que l'on puisse guérir »! Tantôt journaliste ou animateur à la radio de CISM, tantôt cellule créative dans l'organisation de festivals, Lapierre vit par et pour le cinéma depuis plus de 25 ans, l'étudiant sur les bancs de l'UQAM, scénarisant et réalisant des courts métrages, dont **Romain et Juliette**, nommé aux Jutra en 2001. Depuis une dizaine d'années, il se démarque comme animateur de ciné-club, affinant l'art de l'interview devant public grâce à quelque 200 invités de marque.

Par l'entremise de sa compagnie Petite Tortue Topiste, Frédéric Lapierre monte aussi de plus en plus souvent sur scène dans des spectacles-lectures de sa plume, une formule qui sied bien à celui qui ne se définit pas comme comédien, mais pour qui l'écriture est une façon de prolonger son goût de raconter ou de vivre une histoire autrement que par le cinéma. Créé à l'automne 2010 au 10^e Festival de théâtre à L'Assomption, son spectacle-lecture *En allant au cinéma* poursuit sa route depuis dans différents circuits à Montréal et en région, dont celui des Maisons de la culture, où *Ciné-Bulles* a pu mesurer le charme de la proposition et surtout l'étendue de la passion de son idéateur.

La forme est toute simple: deux lutrins, deux lecteurs. Un texte maîtrisé, mais pas appris par cœur, plutôt lu et incarné dans la parole. L'intro seule tient de la mise en scène, alors que Lapierre arrive en-

goncé dans une camisole de force, doublé d'un gentil surveillant, qui accepte de le délier pour qu'il soit libre de nous livrer son témoignage sur « le plus grand mal du XX^e siècle », dont il est profondément atteint, à savoir le cinéma. Un clin d'œil sympathique, toutefois vite abandonné au profit du récit d'une vie dédiée à l'amour des films et de leurs artisans.

Le reste appartient à la mise en lecture enjouée, sans quatrième mur. Lapierre et son acolyte Sylvain Héту, un comédien prolifique dans l'univers du doublage (sa voix est souvent accolée aux acteurs Mark Ruffalo, Jason Statham, Brendan Gleeson, etc.), s'adressent directement au public, jonglant en alternance avec une partition hautement référentielle, pourtant jamais opaque ni réservée aux encyclopédistes. Par un procédé scénaristique reconnu (« Scène 1, Intérieur Hôpital »), le ton est donné, entre tendre confidence et autodérision: le petit Frédéric est né. Nous sommes en 1975, l'année où Philippe Noiret et Romy Schneider embrasaient **Le Vieux Fusil**, quelques mois après que Michel Brault eut remporté le Prix de la mise en scène à Cannes pour **Les Ordres**. Un bon cru!

Dès lors, les deux interprètes se partagent une narration à la première personne, s'interpellant parfois par leur prénom, brouillant les cartes de l'auto-fiction. S'il est clair que le parcours de Lapierre est à la source d'*En allant au cinéma*, la présence de Héту sert-elle à multiplier les possibles, à illustrer les personnalités multiples du fou en présence? Cette lecture bicéphale manque de clarté çà et là, mais de l'aveu même de l'auteur, lors de la discussion qui suivait la représentation, Sylvain Héту vient d'abord compléter, par son métier et son expérience de la scène, son avantage du terrain pour l'écriture du spectacle.



Frédéric Lapierre et Sylvain Héту — Photos: Hubert Macé de Gastines

En guise de costumes, une chemise et des bermudas, des espadrilles et des bas blancs, sans oublier une cravate en pellicule (celle de la bande-annonce de **C'est pas moi, je le jure!**), qui donnent aux deux hommes une allure de grands enfants. On nage définitivement dans le monde des souvenirs et des premières fois : le choc de **La Guerre des tuques** lors d'une sortie scolaire, en décembre 1984; l'influence des hormones adolescentes (**Blow-Up**, **The Last Tango in Paris**), une *date* ratée à cause du **Décatalogue** de Kieslowski... Jusqu'à la première fois ultime pour un *cinéphage*: une visite au Festival de Cannes, microsociété où le nœud papillon est de mise et où *Le Carnaval des animaux* de Saint-Saëns peut vous mouiller les yeux.

Même quand se fauillent des envolées plus denses, tel un hommage exalté à Hitchcock, Lapierre ne perd pas de vue l'amateur de cinéma, maniaque, régulier ou occasionnel, et sait traduire et transmettre dans son texte des sensations que tout un chacun peut connaître à travers le septième art. Qui n'a pas déjà eu un amour démesuré pour une vedette pour cause de beauté aveuglante? (Allô Sophie Marceau!) Qui n'a jamais imaginé une existence à l'ombre de personnages marquants? Qui ne s'est jamais laissé gagner par la magie qui s'opère quand la lumière d'une salle de cinéma s'éteint? Ce vécu impressionniste, de nature universelle, s'emmêle harmonieusement avec les détours par les festivals, de Locarno

à Rouyn-Noranda, et les anecdotes entourant Geneviève Bujold, Robert Gravel ou Pierre Falardeau.

Et les extraits de films, et l'écran, où sont-ils? Nulle part, si ce n'est dans l'imaginaire du spectateur. Aucun visuel n'accompagne le spectacle, question de demeurer dans l'évocation, dans ces petites étincelles propices à replonger chaque spectateur dans son passé cinématographique. Un choix qui se défend bien, surtout compte tenu du nombre impressionnant d'œuvres citées en chemin — un aide-mémoire est d'ailleurs gracieusement offert au public. En contrepartie, un filon intéressant vaudrait la peine d'être poussé plus loin, celui des extraits audio, alors que nous sont donnés à entendre le travail inspirant des compositeurs Richard Grégoire (**Being at Home with Claude**) et Michael Nyman (**The Piano**), de même qu'une entrevue avec le comédien Roger Carel, la voix française de C-3PO, Winnie l'ourson et surtout Astérix!

Vif concentré d'une passion malade pour vous-savez-quoi, doté d'une réflexion sur l'évolution de cet art polymorphe, *En allant au cinéma* mériterait assurément de connaître une deuxième vie, libéré de ses lutrins... mais toujours prisonnier de sa folie. Non pas que sa forme actuelle fasse défaut, mais cet appel réussi à la curiosité et à la gourmandise n'en brillerait que davantage par son foisonnement d'images impérissables. ▀



En allant au cinéma, spectacle-lecture (80 min) produit par Petite Tortue Topiste. Texte de Frédéric Lapierre. Avec Sylvain Héту, Frédéric Lapierre et la collaboration sonore de Roger Carel. Pour connaître les dates et les lieux des spectacles à venir: bierce3@hotmail.com



Au-delà des collines

de Cristian Mungiu

Défaillance humaine

STÉPHANE DEFOY

En 2005, dans un monastère orthodoxe de l'est de la Roumanie, une religieuse est retrouvée morte à la suite d'un exorcisme mené dans des conditions pour le moins nébuleuses. Après l'incontestable succès de son deuxième long métrage, **4 mois, 3 semaines et 2 jours**, qui a remporté la Palme d'or au Festival de Cannes en 2007, Cristian Mungiu, digne représentant du renouveau du cinéma roumain, s'inspire de ce fait divers et l'utilise comme point d'ancrage de son nouveau film intitulé **Au-delà des collines**.

Le récit de ce film oppose l'amour de Dieu à la passion aveugle d'une femme pour une autre. Déchirée entre ces deux sentiments, Voichita doit composer avec sa foi inébranlable et son indéfectible affection pour Alina, une amie d'enfance rencontrée dans un orphelinat. C'est dans ce tourbillon d'émotions troubles que s'engage une terrifiante confrontation entre un pasteur intransigeant et la jeune fille instable. Avec doigté, Mungiu offre un scénario brillamment construit, présentant deux formes de dogmatisme : l'obscurantisme religieux et le déséquilibre amoureux obsessionnel. Cet affrontement épique provoque de nombreux déchirements ; ici, le réalisateur n'épargne

personne, surtout pas le spectateur en le confrontant à certains passages éprouvants, mais essentiels au déroulement de l'histoire. La force du film repose sur des personnages dont les contours sont clairement tracés et le cheminement psychologique, riche en interprétation.

Ainsi, les deux jeunes femmes, le pasteur et les autres membres influents de cette étrange communauté religieuse n'ont de cesse de passer de bourreau à victime, ce qui permet de mettre en évidence la part de responsabilité de chacun dans l'hystérie collective qui sévit dans cet univers en marge de la société laïque. Les scènes de panique, alors que des nonnes affolées ne savent comment calmer une Alina devenue totalement hors de contrôle, sont des moments marquants du film. Le réalisateur traduit à merveille le sentiment d'impuissance et d'affolement qui s'installe à l'arrivée d'un élément perturbateur, lequel transforme le monastère en un lieu où le tragique rôde sans relâche. Subtilement et sans jamais porter un jugement sur son sujet, le cinéaste interroge ce qui peut pousser une communauté à commettre des gestes funestes dont elle ne saisit pas toute la portée. Et tente de comprendre comment la confusion et le désordre peuvent lentement s'immiscer dans un lieu pourtant censé être habité par le calme et le recueillement.

La progression dramatique est d'une lenteur telle que le film, d'une durée de 2 h 30, devient lassant. Par exemple, la mise en place des principaux personnages de l'intrigue est nettement trop longue. Même les séances d'exorcisme, qui se multiplient inutilement, finissent par ennuyer. Et c'est sans compter le pessimisme de cette histoire âpre et douloureuse, qui risque d'en déprimer plus d'un. Tout comme l'épilogue, qui n'épargne personne.

Il faut néanmoins souligner que dans ce film dense et naturaliste, le cinéaste utilise à nouveau les ingrédients qui avaient fait le succès de son film précédent, à savoir : un récit à la tension soutenue se déployant dans une atmosphère inquiétante, une mise en scène précise et rigoureuse, des personnages constamment aux prises avec des choix difficiles, des scènes charnières filmées en longs plans-séquences et une trame sonore exclusivement constituée de bruits et de dialogues, sans aucune musique. Avec ce troisième long métrage, qui s'est mérité le Prix du meilleur scénario au Festival de Cannes en 2012, Cristian Mungiu peaufine l'art de l'inconfort et de la tension tenue dans un récit complexe qui dévoile le côté sombre de l'être humain. Moins inspiré, mais tout aussi troublant que **4 mois, 3 semaines et 2 jours**, **Au-delà des collines** capte le tragique d'une situation et parvient à dépeindre avec justesse quelques défaillances de la nature humaine. ▀



Roumanie-France-Belgique / 2013 / 150 min

RÉAL. ET SCÉN. Cristian Mungiu, d'après l'œuvre de Tatiana Niculescu Bran **IMAGE** Oleg Mutu **SON** Dana Bunescu **MONT.** Mircea Olteanu **PROD.** Cristian Mungiu, Jean-Pierre et Luc Dardenne **INT.** Cosmina Stratan, Cristina Flutur, Valeriu Andriuta, Dana Tapalaga **DIST.** Métropole Films



La Chasse

de Thomas Vinterberg

La Bête humaine

ZOÉ PROTAT

Riant au bord d'un lac, un groupe d'amis s'y jette nu. La baignade glacée, une tradition danoise! Autour d'eux la forêt, sous une magnifique lumière nordique. Et tout à coup ce titre vaguement inquiétant : **La Chasse**. Mais laquelle? La traditionnelle, qui rapproche pères et fils au sein d'une transmission d'expériences viriles, ou bien une chasse à l'homme?

Lorsque Lucas emménage dans la petite ville cossue de son meilleur ami Theo, c'est un nouveau départ après une séparation que l'on devine douloureuse. C'est aussi une nouvelle vie sans son fils adolescent qui lui manque cruellement. Lucas travaille au jardin d'enfants de cette communauté tissée serrée. L'ambiance est paisible, enveloppante... mais la panique s'invite quand Klara, blondinette angélique de cinq ans, accuse Lucas d'avoir eu des gestes déplacés envers elle. Klara, la fille de Theo qui, selon son père, « ne ment jamais ».

Et pourtant... Le huitième long métrage de Thomas Vinterberg ne cultive aucune ambiguïté sur ce point : Lucas est innocent. **La Chasse** sera donc l'examen glaçant d'une paranoïa collective et des pouvoirs du men-

songe, décuplés lorsque l'innocence est en jeu. Déjà dans **Festen** (1998), son film le plus célèbre, le réalisateur faisait de l'abus sexuel d'enfants le catalyseur d'une crise familiale mémorable. Coauteur du manifeste Dogme-95 en compagnie de l'inénarrable Lars von Trier, Vinterberg s'est peut-être formellement adouci, mais ses sujets demeurent, quant à eux, intensément tendus.

Autrefois, la parole des enfants ne valait rien, ce qui a donné naissance à d'innombrables abus. Nous sommes maintenant tombés dans l'excès inverse et la hantise de la pédophilie a engendré de véritables catastrophes judiciaires. Mais ce qui intéresse Vinterberg, c'est plutôt le verdict populaire d'une petite communauté qui fonctionne en circuit fermé. Lucas, devenu paria, sera véritablement traqué par ses concitoyens qui tenteront de se faire justice par leurs propres moyens dans cette chasse aux sorcières quasi médiévale, d'une violence inouïe, jusqu'à la folie pure.

Le postulat de **La Chasse** est proprement fascinant : un mensonge, sournois et galopant, qui se répand tel un virus. Pourquoi Klara a-t-elle menti? On comprend immédiatement que la petite fille ressent une sorte de fascination amoureuse pour Lucas. Les sentiments des enfants pour les adultes sont bien plus complexes que les normes de la société souhaitent nous les faire entendre et

différentes formes d'amour en font indubitablement partie. Dans une scène saisissante, Klara offre un cœur coloré à son éducateur et, enthousiasmée, l'embrasse sur la bouche... un baiser « seulement pour papa et maman », l'arrête aussitôt Lucas. La honte envahit alors la petite fille. Elle sent confusément qu'elle a franchi une ligne. Qu'importe que les termes de son accusation proviennent d'une image pornographique aperçue sur la tablette numérique de son grand frère. Dans son esprit, tout est déjà confus. Ce sont les adultes qui se chargeront d'explorer autour de son silence.

Dès lors, c'est l'engrenage, tout à fait effrayant. Tous les moyens seront bons pour faire parler Klara, dont les doutes sont balayés par les excuses de la honte et du déni. Pour Lucas, ce sera une descente aux enfers. Ce rôle déchirant, à la fois père sensible et prétendu monstre, a permis au plus célèbre des comédiens danois, Mads Mikkelsen, de rafler le Prix d'interprétation masculine à Cannes 2012. Aux côtés de cette performance impériale, impossible de ne pas mentionner Thomas Bo Larsen (acteur fétiche de Vinterberg), absolument crève-cœur en ami/père à la confiance trahie. Saisissant et exceptionnellement dérangeant, **La Chasse** est un film diablement efficace sur l'une des plus grandes hantises de nos sociétés occidentales actuelles. ▀



Danemark / 2012 / 115 min

RÉAL. Thomas Vinterberg **SCÉN.** Thomas Vinterberg et Tobias Lindholm **IMAGE** Charlotte Bruus Christensen **SON** Kristian Eidnes Andersen, Henric Andresson et Thomas Jaeger **MUS.** Nikolaj Egelund **MONT.** Janus Billeskov Jansen et Anne Osterud **PROD.** Thomas Vinterberg, Sisse Graum Jorgensen et Morten Kaufmann **INT.** Mads Mikkelsen, Thomas Bo Larsen, Annika Wedderkopp, Alexandra Rapaport **DIST.** Métropole Films



The Great Gatsby

de Baz Luhrmann

Mornes étincelles

NICOLAS GENDRON

Romantique avoué et maître de l'épate, l'Australien Baz Luhrmann irrite autant qu'il force l'admiration avec ses feux d'artifice cinématographiques. Son premier film, **Strictly Ballroom**, affichait déjà son goût pour la danse et la musique folles. **Romeo + Juliet**, franchement culotté, conviait avec bonheur les revolvers et autres anachronismes à bousculer Shakespeare, sur une trame sonore hallucinante qui allait faire école. Loin de renverser la tendance, **Moulin Rouge!** consacrait la formule de la pop au service d'une histoire d'amour tragique et immémoriale. Peu inspiré, son **Australia**, blquette entre un cow-boy et une aristocrate, visitait l'entre-deux-guerres non sans vouloir en mettre plein la vue.

À 50 ans, Luhrmann revient avec un cinquième long métrage, exposé laborieux sur les obstacles de l'amour bourgeois en terre d'Amérique. Les années 1920 démarrent à peine, l'alcool coule encore à flots et la Grande Crise n'est qu'un lointain présage. Discret personnage de Wall Street, Nick Carraway (Tobey Maguire) s'installe à Long Island, à l'ombre d'un richissime voisin qui invite tout New York à des fêtes privées sans vraiment y assister. Ce Jay Gatsby (Leonardo

DiCaprio), le magnifique en question, se rapprochera de Carraway avec l'idée obsédante de revoir la cousine de ce dernier, la menue Daisy Buchanan (Carey Mulligan), mariée malgré elle après le départ de Jay pour la guerre. Mais le bonheur des retrouvailles sera de courte durée. Presque impossible de revivre le passé.

Pour ceux et celles qui considèrent *The Great Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald comme un grand roman américain, un incontournable du XX^e siècle, l'adaptation étourdissante et exsangue qu'en propose Luhrmann aura tôt fait de les ramener à leur bibliothèque. D'entrée de jeu, il faut avouer que la 3D n'aide ici en rien le film à suivre au plus près ses enjeux, gonflant les décors et les costumes, pourtant remarquables, telle une guimauve à la Disney, aplatissant les émotions déjà guindées de ses protagonistes. Ceci expliquant en partie cela, rarement coup de foudre aura-t-il paru aussi emprunté, fabriqué dans une usine à rêves éveillés. Les acteurs en sont quittes pour avoir l'air dépassés par la technique. Dans un procédé similaire à celui utilisé dans **Life of Pi**, on simplifie à outrance la narration, Nick se confiant à son psy dans un échange qui donnera naissance à son roman sur Gatsby. Un *flash* pratique sur papier, mais qui vide Carraway de sa substance dramatique, voire de sa nature d'observateur.

Dans l'adaptation la plus connue du livre, celle de Jack Clayton datée de 1974, le scénario de Francis Ford Coppola demeurait bien sage, presque trop respectueux de sa matière originelle, mais les interprétations mystérieuses de Robert Redford et de Mia Farrow nimbaient le film d'une aura de légende. La version 2013, même si elle s'étire sur près de 2 h 30, précipite l'essentiel au profit du charleston et du fox-trot à la sauce Jay-Z. La rencontre de Daisy et Gatsby et l'enfance difficile de ce dernier sont réduites à des vignettes sans saveur qui esquivent et l'étincelle amoureuse et le dilemme lui-même. L'argent peut-il tout acheter, jusqu'aux sentiments? Le bonheur est-il forcément douloureux ou ne s'épanouit-il que dans le confort? On connaît la chanson, mais c'est la moelle sacrificielle de Gatsby qui devrait logiquement en réinventer la mélodie. Dommage puisque les moments de bascule du roman sont escamotés; les personnages de l'ombre, ceux par qui le malheur arrive, réduits à des figures de passage. Quand Nick se retrouve seul pour pleurer son ami, sans même une once de sympathie du public, on se demande à quoi auront servi toutes ces bulles et, plus ironiquement, si Luhrmann, à l'instar de ses héros bourgeois, ne s'est pas laissé tenter à jouer avec nos sentiments sans se soucier du reste... Évanouies, les étincelles. ▀



États-Unis-Australie / 2013 / 142 min

RÉAL. Baz Luhrmann **SCÉN.** Baz Luhrmann et Craig Pearce, d'après le roman de Francis Scott Fitzgerald **IMAGE** Simon Duggan **MUS.** Craig Armstrong **MONT.** Jason Ballantine, Jonathan Redmond et Matt Villa **PROD.** Lucy Fisher, Catherine Knapman, Baz Luhrmann, Catherine Martin et Douglas Wick **INT.** Leonardo DiCaprio, Tobey Maguire, Carey Mulligan, Joel Edgerton, Isla Fisher, Jason Clarke **DIST.** Warner Bros. Canada



Mud

de Jeff Nichols

Mannish boys

LOÏC DARSEZ

Au cœur des États-Unis coule le fleuve Mississippi; sillonnant tant les berges du Minnesota que celles de la Louisiane, il se déverse, telle une effusion sanguine, dans le golfe du Mexique. Ses flots irriguent les terres et abreuvent les hommes: ruisselant de la littérature au cinéma en s'épanchant par le blues, le fleuve inspire son rythme et sa verve au peuple américain. Jadis, c'est ce cours d'eau mythique qui fit s'écouler l'encre de l'écrivain Mark Twain dans les pages de *Adventures of Huckleberry Finn*, œuvre fondatrice de la littérature états-unienne. Aujourd'hui, c'est sur pellicule que le cinéaste Jeff Nichols fige, avec **Mud**, les courants impétueux de cette muse fluviale.

Après avoir narré les violences fratricides qu'attise la mort du patriarche dans le western moderne qu'est **Shotgun Stories** (2007), puis troqué les plaines de l'Arkansas contre celles de l'Ohio dans **Take Shelter** (2011) — un drame psychologique aux rejets surnaturels où le père d'une famille rurale vacille au gré de ses visions apocalyptiques récurrentes —, Nichols plonge à nouveau dans le folklore d'une Amérique profonde en campant son dernier opus sur les rives du Mississippi.

L'auteur y fait le récit des jeunes Ellis et Neckbone, mais surtout de leur rencontre avec un homme mystérieux au charisme envoûtant, exilé malgré lui sur une île du Mississippi. Avec ses airs de mythomane, Mud, personnage titre du film, raconte aux enfants une histoire aux allures de chimère: il vivrait en ermite pour échapper aux représailles d'une bande de chasseurs de primes texans en espérant pouvoir un jour vivre d'amour avec la flamme de sa vie, Juniper. D'abord méfiants, les deux jeunots acceptent cependant de lui venir en aide.

Ode sincère au sud des États-Unis, ce conte filmique, en bon récit d'apprentissage qu'il est, témoigne avant tout du passage de l'enfance à l'âge adulte. Mais le parallèle avec l'illustre Mark Twain ne s'arrête pas là, puisque Jeff Nichols offre ici sa propre lecture cinématographique de la «Great American Novel». Ainsi, le cinéaste s'efforce, à la manière d'un Terrence Malick au seuil de sa carrière (**Badlands**, 1973; **Days of Heaven**, 1978), d'esquisser les portraits d'une Amérique aux maints visages.

Incarnés par les vedettes hollywoodiennes Matthew McConaughey et Reese Witherspoon, les personnages de Mud et de Juniper imprègnent le récit de leur présence emblématique et apparaissent ainsi au spectateur tels que perçus et ressentis par le duo de

jeunes protagonistes, c'est-à-dire plus grands que nature. L'amour passionnel des «grands», à première vue inébranlable, représente l'idéal à atteindre pour ces deux gamins qui rêvent d'un romantisme précieusement candide. Une fièvre qui revêt notamment des airs de quête identitaire et existentielle chez Ellis (Tye Sheridan) qui, condamné à subir l'inéluctable divorce de ses parents, cherche insatiatement un sens à la vie malgré l'agonie de cet amour. Il entrevoit peut-être en Mud un père qui, lui, ne faillit pas à ses engagements.

Ainsi, sous ses multiples couches de bourbe, **Mud** est avant tout un film sur l'amour. Cet amour qui change et devient soudainement impossible, cet amour qui, tels les méandres quelquefois tortueux du Mississippi, fluctue et blesse, mais en vaut néanmoins la peine, puisque fécond. Muddy Waters, légende mississippienne du blues, évoquait sa propre éducation sentimentale dans la chanson *Mannish Boy*. Si la facture de cet hymne proverbial est certes plus grivoise que l'œuvre de Nichols, c'est entre amour, mensonge, famille et désillusion que le cinéaste signe ici la petite odyssée touchante, malgré ses quelques excès de genre, de deux blancs-becs entre l'arbre et l'écorce, mi-hommes mi-garçons, rappelant du coup que le cinéma, comme les syncopes du blues, doit toujours prendre forme sur une bonne histoire pour espérer toucher au cœur. ▀



États-Unis / 2012 / 130 min

RÉAL. ET SCÉN. Jeff Nichols **IMAGE** Adam Stone **SON** Ethan Andrus **MUS.** David Wingo **MONT.** Julie Monroe **PROD.** Sarah Green, Aaron Ryder et Lisa Maria Falcone **INT.** Matthey McConaughey, Tye Sheridan, Jacob Lofland, Reese Witherspoon, Sarah Paulson, Ray McKinnon, Sam Shepard, Michael Shannon **DIST.** Les Films Séville



Sarah préfère la course

de Chloé Robichaud

Course à obstacles

STÉPHANE DEFOY

Chloé Robichaud, 25 ans à peine, a déjà une feuille de route impressionnante. Bachelière en cinéma de l'Université Concordia et diplômée de l'Institut national de l'image et du son, elle a présenté son troisième court métrage, **Chef de meute** (2012), en compétition officielle au Festival de Cannes de 2012. Mais sa carrière de réalisatrice a pris son véritable envol cette année alors que son premier long métrage, **Sarah préfère la course**, a été sélectionné dans la section Un certain regard du même festival.

Le film suit l'itinéraire d'une athlète passionnée de course. La vie de Sarah se résume aux séances d'entraînement et aux compétitions auxquelles elle participe. Par petites touches de réalisme parfois teintées d'un humour subtil, la réalisatrice élabore un personnage candide dévoré par une passion qui prend toute la place. Une scène est particulièrement révélatrice de son incompetence dans les autres domaines de la vie; tandis qu'on l'interviewe pour un article à paraître dans un journal étudiant, elle est incapable de répondre aux questions les plus simples. Cette séquence fait écho aux nombreux athlètes qui, devant la caméra, ne parviennent qu'à dire des banalités, ex-

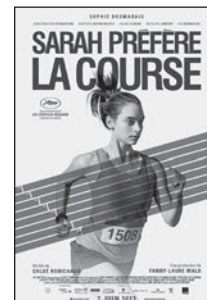
posant ainsi le vide abyssal de leurs existences dès lors qu'il ne s'agit pas du sport qu'ils pratiquent.

Robichaud inscrit son intrigue dans une réalité socioéconomique spécifique en soulignant que le sport, amateur ou professionnel, n'est pas une activité à la portée de toutes les bourses. À partir de la situation de Sarah, la réalisatrice révèle ce passage obligé des jeunes forcés de quitter leur région pour s'établir dans une grande ville (ici Montréal) afin de poursuivre leur cheminement sportif dans un cadre adapté à leur niveau, avec tous les bouleversements que cela implique. Robichaud opte pour la sobriété dans le traitement de cette histoire de quête et d'apprentissage, un choix qu'il faut saluer. Trop de jeunes cinéastes tentent d'en mettre plein la vue dans leur premier long métrage. Sur le plan visuel, elle fait également preuve de retenue. Elle compose les plans à partir d'éclairages naturels et son découpage technique repose sur une efficace alternance entre une caméra fixe et des prises en mouvement qui permettent de suivre au plus près le personnage. À cet égard, les plus beaux moments du film sont constitués de longs travellings d'accompagnement cadrant les coureuses en piste.

Si les traits de personnalité des deux protagonistes centraux (Sarah et Antoine, son

colocataire) sont clairement définis, on ne peut en dire autant de certains personnages secondaires gravitant autour de la jeune athlète. On peut se questionner sur la pertinence de la présence de Fanny, une coureuse dont on ne sait rien du passé, pas plus que des liens qui l'unissent à Sarah, alors que les deux athlètes participent au même programme d'entraînement. Hormis la brève mise en contexte qui sert d'introduction au film, l'intrigue met rapidement en place Sarah pour faire découvrir son difficile passage dans le monde adulte. On n'aborde jamais l'intégration de Sarah au sein du club universitaire auquel elle se joint, pas plus que les tensions inhérentes à la compétition que se livrent les athlètes. Robichaud préfère plutôt s'attarder aux rapports entre Sarah et son colocataire, qu'elle épouse afin d'être éligible au régime de prêts et bourses d'études de l'État. Une partie du film cherche à mettre en lumière les divergences entre ces deux personnages forcés de cohabiter dans un minuscule appartement.

Joli film qui s'inspire des aléas de la jeunesse, **Sarah préfère la course** ne parvient à transmettre la passion dévorante de son héroïne que partiellement. L'intrigue manque de tension dramatique, si bien que le spectateur n'adhère jamais totalement à l'univers proposé par Chloé Robichaud. Pas plus qu'il ne parvient à comprendre ce qui motive tant Sarah à courir. ▀



Québec / 2013 / 97 min

RÉAL. ET SCÉN. Chloé Robichaud **IMAGE** Jessica Lee Gagné **SON** Jean-François Sauvé **MONT.** Michel Arcand **PROD.** Fanny-Laure Malo **INT.** Sophie Desmarais, Jean-Sébastien Courchesne, Geneviève Boivin-Roussy, Eve Duranceau **DIST.** Les Films Séville



This Must Be the Place

de Paolo Sorrentino

Nazi rock

ZOÉ PROTAT

En 2008, Paolo Sorrentino réjouissait le Festival de Cannes avec **Il Divo**, brillante satire politique de la figure de l'inoxydable ministre Giulio Andreotti. Un Prix du jury sous le bras, il allait « passer » à l'anglais international, comme tant d'autres avant lui. Voilà qui aurait pu lui faire perdre la tête! Heureusement, **This Must Be the Place** est un bel ovni de cinéma, magistralement filmé, au ton aussi insolite que réjouissant. Bref, à la hauteur de la griffe unique du metteur en scène italien. Étonnant que le film ne se soit pas mérité de sortie en salle au Québec, mais le format DVD permet une séance de rattrapage.

Chevelure en bataille et maquillage à la truelle, Cheyenne (Sean Penn) est une ancienne rock star déchue qui n'a plus touché une guitare depuis 20 ans. Il vit à Dublin en quasi autarcie dans un palace avec sa femme (Frances McDormand), une pompière pleine d'esprit. Autour de cet anti-héros au verbe traînant, une jeune femme qui lui voue un véritable culte, un timide garçon de café, un bon vivant qui raconte par le menu ses conquêtes féminines... et les cours fluctuants de la bourse. Autant de fragments épars d'un « récit » elliptique à l'extrême.

Cinéphiles cartésiens, laissez vos attentes de côté! **This Must Be the Place** est une œuvre d'atmosphères décalées où de nombreuses questions demeureront sans réponses. Les liens entre les personnages sont mystérieux et propices aux interprétations farfelues. Galerie de gueules incroyables, de répliques philosophiques abscones, d'absurdités tragi-comiques: le film aurait pu trouver ainsi son rythme de croisière, mais un événement de taille bouleversera l'univers de Cheyenne. Son père, devenu un inconnu après 30 ans de silence, meurt. Un père rescapé des camps de la mort qui avait dédié une partie de sa vie à pister un ancien gardien d'Auschwitz. Sans trop comprendre pourquoi (« Ils ne sont pas tous morts, les nazis? »), Cheyenne va faire sienne cette quête. Il traversera l'océan et vivra un véritable *road trip* de solitude au plus profond des États-Unis: le choc! Davantage qu'un bourreau du III^e Reich, c'est lui-même que Cheyenne trouvera au bout de la route...

Pour suivre cette odyssée identitaire, Paolo Sorrentino a privilégié une dédramatisation constante de l'action. À l'image d'un personnage principal qui parcourt le monde avec un flegme surnaturel, toute émotion est mise « à plat ». Au plus comprend-on que deux jeunes admirateurs de Cheyenne se sont autrefois suicidés en se réclamant du désespoir de ses chansons. Geste presque

classique, mais dévastateur pour la psyché du chanteur qui, depuis, se rend chaque semaine au cimetière. Sinon, tout est laissé à la poésie des images: nature libre, décors désertés et lieux de passage deviennent tous grandioses sous la caméra de Sorrentino.

Méconnaissable sous des oripeaux directement chipés à Robert Smith, *leader* du groupe The Cure, Sean Penn réussit le tour de force de n'être jamais ridicule ni pathétique. Avec sa diction affectée et ses tics, son Cheyenne est très humain, touchant même. Quant à l'humour, absurde, surprenant, il est omniprésent: dans les dialogues au cordeau, dans la composition des plans. Il unifie un film somme toute assez décousu, un poil trop long, mais avec un style d'enfer. La présence de David Byrne à la musique (et à l'écran, dans son propre rôle) ajoute une touche rock: *This Must Be the Place* est après tout un titre des Talking Heads. Quant à la finale, énigmatique au premier abord, elle porte un ultime message de retour aux sources et de prise de conscience adulte: une conclusion un peu convenue pour une œuvre pleine de fantaisie. ▀



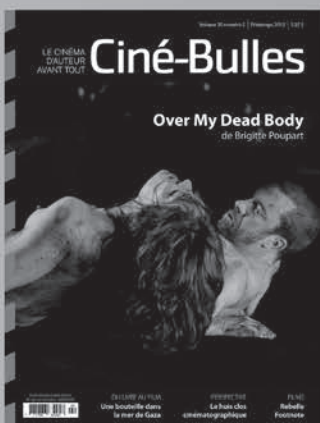
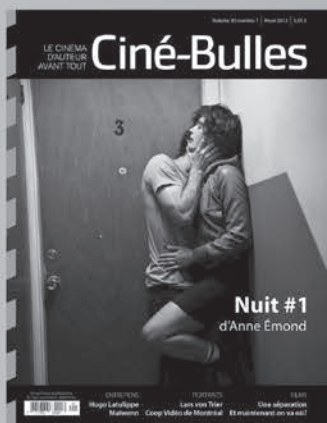
Italie-France-Irlande / 2011 / 113 min

RÉAL. Paolo Sorrentino **SCÉN.** Umberto Contarello et Paolo Sorrentino **IMAGE** Luca Bigazzi **SON** Sdrjan Kurpjel et Dave Ashton **MUS.** David Byrne et Will Oldham **MONT.** Cristiano Travaglioli **PROD.** Francesca Cima, Nicola Giuliano, Andrea Occhipinti et Mario Spedaletti **INT.** Sean Penn, Frances McDormand, Eve Hewson, Judd Hirsch **DIST.** Alliance Vivafilm

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Quatre numéros par année depuis 1982

Formulaire d'abonnement : cinemasparalleles.qc.ca



CONFÉRENCE DERRIÈRE L'ÉCRAN

Le parcours d'un film de son financement à sa sortie en salle

Par *Éric Perron*, rédacteur en chef de la revue *Ciné-Bulles*

Contenus sur mesure pour établissements scolaires, bibliothèques, résidences pour retraités, centres culturels et communautaires

Renseignement et réservation : cinemasparalleles.qc.ca

PRÉSENTÉE
À **140**
REPRISES DANS
30 VILLES
DU QUÉBEC

TOUT LE QUÉBEC ADHÈRE AU RÉSEAU PLUS!

BAIE-COMEAU BAIE-SAINT-PAUL BROMONT CARLETON-SUR-MER JONQUIÈRE
SAINT-GEORGES SAINTE-THÉRÈSE RIMOUSKI CHICOUTIMI ROUYN-NORANDA
SAINT-ANDRÉ-AVELLIN MATANE ÎLES-DE-LA-MADELEINE DOLBEAU-MISTASSINI
SAINTE-JUSTINE SAINTE-GENEVIÈVE SAINT-JEAN-PORT-JOLI SAINT-JEAN-SUR-RICHELIEU
MANIWAKI NEW RICHMOND SAINT-DAMIEN OUTREMONT TROIS-RIVIÈRES GASPÉ
SHERBROOKE SEPT-ÎLES DISRAELI CHÂTEAUGUAY MONTMAGNY L'ASSOMPTION
MATAGAMI VAUDREUIL-DORION TERREBONNE LACHINE VICTORIAVILLE CHANDLER
PORT-CARTIER SAINT-ANICET SUTTON VAL-MORIN LAVAL SALABERRY-DE-VALLEYFIELD
MONTRÉAL VILLE-MARIE GATINEAU POTTON SAINTE-ANNE-DES-MONTS LOTBINIÈRE
MASCOCHE MASKINONGÉ SAINT-JEAN-DE-MATHA LASALLE LAC-BROME

Regroupant une cinquantaine de salles parallèles,
le RÉSEAU PLUS diffuse du cinéma d'auteur d'ici
et d'ailleurs dans toutes les régions du Québec.

www.cinemasparalleles.qc.ca

La SODEC, un partenaire
privilégié de la **création**
cinématographique québécoise.

La culture,
par cœur.



 @la_sodec sur Twitter
 www.facebook.com/SODEC.gouv.qc.ca