

LE CINÉMA
D'AUTEUR
AVANT TOUT

Ciné-Bulles



Ma vie réelle

de Magnus Isacsson

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242



ENTRETIENS

Anaïs Barbeau-Lavalette
Bernard Émond

PORTRAITS

Centre PHI
La production de Mars et Avril

FILMS

La Mise à l'aveugle
L'Affaire Dumont



**RENCONTRES
INTERNATIONALES
DU DOCUMENTAIRE
DE MONTRÉAL**

CA BOU *

7 > 18 NOV. 2012

*TOUTES LES HISTOIRES SE RENCONTRENT

ridm.qc.ca



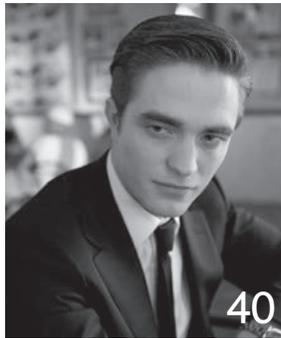
Ciné-Bulles

Volume 30 numéro 4 | Automne 2012

SOMMAIRE

EN COUVERTURE

2 **Ma vie réelle** de Magnus Isacson



ENTRETIENS

- 10 Bernard Émond
Scénariste et réalisateur
de **Tout ce que tu possèdes**
- 17 Commentaire critique
- 26 Anais Barbeau-Lavalette
Scénariste et réalisatrice d'**Inch'Allah**
- 32 Commentaire critique

PERSPECTIVE

18 Le cinéma de Léos Carax

PORTRAITS

- 34 Centre PHI
- 44 La production de **Mars et Avril**

ANALYSE

40 **Cosmopolis** de David Cronenberg

DOCUMENTAIRE

50 Coffret *Jean-Claude Labrecque*

TRAVELLING ARRIÈRE

52 L'apocalypse au cinéma



FILMS

- 8 **La Mise à l'aveugle** de Simon Galiero
- 24 **L'Affaire Dumont** de Podz
- 56 **Camion** de Rafaël Ouellet
- 57 **Columbarium** de Steve Kerr
- 58 **Faust** d'Alexandre Sokourov
- 59 **Le Grand Soir** de Gustave Kervern et Benoît Delépine

- 60 **Oslo 31 août** de Joachim Trier
- 61 **Rapailier l'Homme** d'Antonio Pierre de Almeida

LIVRES

- 62 *Le Cinéma de répertoire et ses mises en scène*
- 63 *Dictionnaire de la pensée du cinéma*

Ciné-Bulles

Volume 30 numéro 4 | Automne 2012

Photo de la couverture: Igor Bar

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

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

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

H-Paul Chevrier, Michel Coulombe, Stéphane Defoy,
 Nicolas Gendron, Jean-Philippe Gravel, Jean-François Hamel,
 Luc Laporte-Rainville, Marie-Hélène Mello,
 Marie-Claude Mirandette et Zoé Protat

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

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; Frédéric Lapierre, trésorier;
 Louise Hébert, Jocelyne L'Africain et Johanne Laurendeau,
 administratrices

GRAPHISME sauvebranding.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 SOPEP. 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, 2012

Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921





Alex, Danny, Don Karnage et Michael prennent la pose lors du tournage de *Ma vie réelle* — Photo: Igor Bar

L'ordinaire extraordinaire

NICOLAS GENDRON

Voiture en feu. Forces policières déployées. Tout démarre dans un tumulte qui semble trop familier à Montréal-Nord, une confrontation entre policiers sur les dents et jeunes Noirs poussant des hauts cris. Mais le cinéaste Magnus Isacsson s'empresse de casser ce cliché en basculant dans un décor urbain d'hiver québécois tout ce qu'il y a de plus banal. Parce qu'on associe trop aisément Montréal-Nord aux gangs de rue et au profilage racial, l'envie lui prit d'un film à hauteur d'homme, « pour voir de plus près comment les jeunes y vivent », en s'attardant plus précisément au phénomène des décrocheurs.

On se tient toutefois loin des bancs d'école et l'on en parle peu. Isacsson préfère accompagner, pendant deux ans de leur vie, trois décrocheurs « adulescents » dans leur quête d'autonomie et d'accomplissement. Leur point d'ancrage est la maison Musique X, un espace de création musicale géré par Culture X, un OBNL visant la confiance et la connaissance de soi par les arts pour les jeunes du nord de la ville. On y croise le chanteur Don Karnage, également profes-

seur et animateur communautaire, mais surtout Danny, s'essayant à la batterie, tout comme Alex et Mikerson, rappers en devenir y aiguisant leurs *beats* et leurs *lyrics*. Portrait d'une jeunesse qui a soif de rythme et de parole au singulier.

Membre émérite de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec qui lui a décerné son prix Lumières en 2004, Magnus Isacsson vivait par et pour le « cinéma du réel », s'impliquant entre autres au fil des ans dans l'Observatoire du documentaire, aux Documentaristes du Canada et aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM). Originaire de Suède, formé en sciences politiques, il immigré au Canada au début des années 1970 et œuvre d'abord à la radio et à la télévision. Son expérience de formateur en production audiovisuelle en Afrique le mène, au tournant des années 1990, à entamer une carrière de cinéaste tantôt indépendant, tantôt affilié à l'Office national du film du Canada ou à d'autres producteurs. Deux de ses premiers films, *Toivo, enfant de l'espoir* et *Cendres*

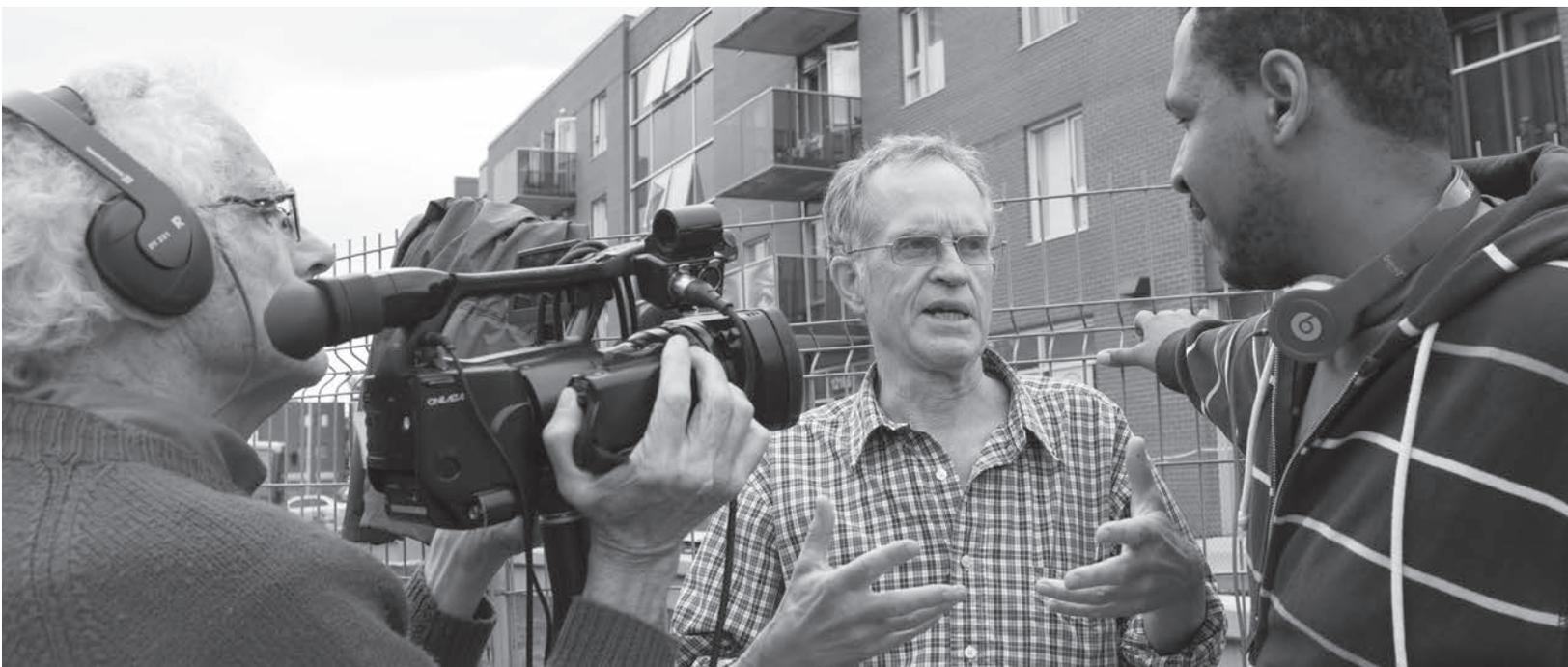
et Moissons, ont d'ailleurs été tournés en sol africain; ils abordent respectivement la libération de la Namibie et la famine en Éthiopie. Il y retournera plus tard pour **Vivre ensemble**, dépeignant les migrations internes de ce continent. Récompensée aux Gêmeaux et dans plusieurs festivals, sa riche filmographie — sur laquelle on reviendra — compte une vingtaine de films dont l'axe central est la justice sociale et qui montrent ce qu'il appelait le « monde ordinaire extraordinaire » engagé dans les luttes et les débats vitaux de notre époque. Poussant jusqu'au bout l'idée que le cinéma est une forme de résistance, il aura réussi à terminer, malgré la maladie qui le rongait, le très beau **Ma vie réelle**. Disparu en août dernier, Isacsson laisse dans le deuil toute une communauté d'artistes et d'artisans du changement, dont certains pourraient bien continuer ses projets en chantier.

Ce documentaire tout en nuances devait s'intituler simplement « Musique X », mais l'apport créatif des jeunes rencontrés a pris le dessus. En effet, **Ma vie réelle** est le titre d'une chanson écrite par Mikerson, Swagga Kid de son nom d'artiste, et une large part de la bande-son s'appuie sur les efforts bruts et émouvants de ce dernier et d'Alex, alias Breezy, dans leur mise au monde musicale. L'ensemble gagne en potentiel cathartique, et pour le jeune dont la chanson voyage, et pour le spectateur qui s'attache davantage à celui qui ose la création, parce que la musique l'aide « à extérioriser [ses] démons ». Si Alex convient que « beaucoup d'épreuves [l'auraient] anéanti sans la musique », celle-ci, de bouée

qu'elle était, se transforme peu à peu à leurs yeux en puissant levier. Michael, le grand frère de Mikerson, en fait même un projet de vie : son frère doit réussir à chanter, parce que « si t'as pas d'ambition, tu vas nulle part ». Non sans se sentir privilégié d'avoir accès à autant de fébrilité et de fragilité créatives, on assiste à leur *coaching* en studio avec Don Karnage, ou à la livraison *a capella* d'un texte coup-de-poing sur la rancœur d'Alex envers sa mère. Comme la musique semble prendre moins de place dans sa vie, Danny paraîtra plus effacé, mais son amitié avec Alex, qui lui offrira une chanson originale pour ses 18 ans, et son milieu familial plus stable apportent une certaine sérénité au tableau.

Si Isacsson laisse souvent le crachoir à ses sujets, qui du reste ne sont pas toujours très bavards, la caméra de son complice Martin Duckworth (avec qui il a collaboré entre autres sur **Un syndicat avec ça?**, **Enfants de chœur!** et coréalisé **La Bataille de Rabaska**) est aussi attentive aux modèles qui les entourent. Parmi eux se démarque Don Karnage, qui se révèle un pédagogue doué, mais surtout un guide enthousiaste et passionné, jamais paternaliste, plutôt du genre à dire les choses comme elles sont sans perdre le sourire. Une figure positive pour ces jeunes qui, comme Alex et Danny, ont vécu l'intimidation jusqu'à décrocher de l'école. Ou qui, comme Alex, Mikerson et Michael, n'ont plus de nouvelles de leur mère depuis des lustres. **Ma vie réelle**, c'est aussi l'opposé des jeux vidéo et du web qu'ils affectionnent (Alex reprendra contact avec sa mère par l'entremise de Facebook!), c'est le quotidien *versus*

Magnus Isacsson entre son complice Martin Duckworth et Don Karnage pendant le tournage de **Ma vie réelle** — Photo: Igor Bar



l'imaginaire, mais surtout ce qu'ils sont, ce qu'ils voudraient être et la façon dont ils se projettent dans l'avenir. Un avenir qui s'écrit également au présent. Un peu comme dans le vieux dicton que la grand-mère d'Alex lui lègue au passage : « Le pain d'hier est rassis, le pain de demain n'est pas encore cuit, alors mange ton pain d'aujourd'hui. » Dicton qui paraîtra peut-être fataliste à certains, mais qui, par la voix de la sagesse, s'avère un appel à la paix intérieure et à l'optimisme.

Une des plus grandes qualités du cinéaste est la façon dont il s'efface, brouillant presque le son de ses rares questions audibles au profit des réponses de

ses interlocuteurs. Dans **Maxime, McDuff & McDo**, il poussait même l'humilité jusqu'à confier une narration à la première personne, en son nom, au communicateur Jacques Bertrand. Dans **Ma vie réelle**, à peine ouvre-t-il le film par une courte explication des motivations du projet que déjà il se tait, au profit de la voix des autres, préférant les suivre de près, dans leurs lieux de rencontre que sont la rue et le dépanneur. Il en va de même pour la forme proposée, qui repose sur l'apport musical évoqué plus haut et principalement sur un travail de montage remarquable, qui fait siennes les ellipses de la vie non sans accorder sa confiance à la puissance des silences.

Entretien avec Jeannine Gagné

Productrice de **Ma vie réelle**

La productrice Jeannine Gagné, d'Amazone Film (**Nestor et les oubliés**, **L'Atelier de mon père**, **L'Or des autres**), est reconnue pour son attachement au documentaire d'auteur (voir l'entretien publié dans *Ciné-Bulles*, volume 28 numéro 3). Elle aura soutenu les deux derniers films de Magnus Isacsson, **L'Art en action** et **Ma vie réelle**. Aujourd'hui, elle salue sa générosité, son engagement, son altruisme et surtout sa grande écoute. « Il avait une telle foi en la vie, se souvient-elle. S'il faisait du cinéma, c'était certainement pour participer aux changements sociaux, les encourager et les défendre; c'était l'engagement d'une vie. On aimait le fréquenter, il était toujours très souriant, très calme. » Elle souligne également qu'il n'hésitait pas à s'entourer de gens de la relève, acceptant des stagiaires, et qu'il aimait transmettre sa passion aux jeunes documentaristes.

Quand Isacsson l'avait approchée pour produire **L'Art en action**, après déjà deux ans de tournage, Gagné avait été impressionnée par l'investissement du cinéaste dans son projet, lui qui est reconnu pour suivre ses sujets sur de longues périodes. « Comme productrice, je défends cette méthode auprès des diffuseurs, ajoute-t-elle. Je crois beaucoup au temps. En le condensant, on finit par raconter une histoire. Magnus a longtemps suivi des processus politiques en espérant qu'ils aboutissent, alors cela prenait le temps qu'il fallait. C'était vital pour lui, et souvent, son engagement faisait avancer la cause, ou du moins la soutenait. Il était effectivement un soutien pour les jeunes de **Ma vie réelle**, avec lesquels il a créé des liens très solides. »

Mais n'y a-t-il pas là un danger à trop s'attacher à ses sujets? « Les gens doivent te donner toute leur confiance, croit la productrice. Ils font preuve d'une grande générosité pour s'ouvrir ainsi. En fiction, les comédiens confient leur être et leur âme au réalisateur, mais sont payés pour le faire. En documentaire, la moindre des choses, c'est de créer un lien de respect ou d'amitié, pour bien transmettre une réalité. C'est nécessaire et Magnus l'avait bien compris. » Il semble qu'Isacsson s'est montré patient et déterminé avec ces jeunes garçons, cherchant à ce qu'ils gagnent en confiance, qu'ils se renforcent malgré les épreuves.



Jeannine Gagné
Photo: Éric Perron

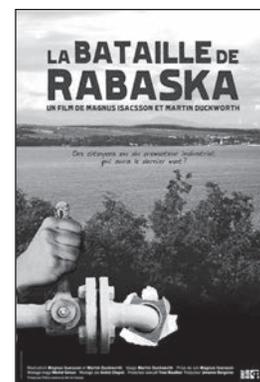
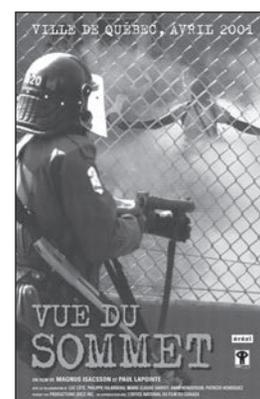
Aux yeux de la fondatrice d'Amazone Film, Isacsson était aussi doué pour le travail d'équipe, s'entourant de gens de cœur qui ne comptaient pas leurs heures. « Aussitôt qu'il avait un questionnement, il le partageait avec un membre de son équipe, de façon à enrichir le travail collectivement. » En plus des jeunes du film et du musicien pédagogue Don Karnage—qui a même donné un coup de main en salle de montage pour mieux comprendre « la langue particulière des jeunes de Montréal-Nord, mélange anglais-créole-québécois »—, c'est justement cette équipe de collaborateurs proches d'Isacsson, la monteuse Annie Jean, le directeur photo Martin Duckworth et l'assistant réalisateur Franck Le Coroller, qui devraient accompagner **Ma vie réelle** à sa sortie. Sa productrice tient toutefois à rappeler que, s'ils ont le cœur chagrin de la perte de Magnus et qu'ils veulent lui rendre hommage, ils souhaitent aussi « que le film ait une vie et parle de lui-même, car c'est ce que Magnus aurait aimé ». (Nicolas Gendron) ■

Exception qui confirme la règle, **Waiting for Martin** est assurément le documentaire où Isacsson s’amusait le plus avec la forme, n’hésitant pas à donner au politicien Paul Martin un habit de King Kong dans des animations de carton réalisées avec l’aide de la cinéaste d’animation Sophia Southam. Il faut dire que la cavale ludique mais sérieuse que menait l’activiste David Bernans contre les errances économiques du régime Martin laissait place à un brin de folie. Candidat pour le NPD en 2000, Bernans jouait à l’*Infoman* et osait un *sit-in* devant le bureau de circonscription de Martin, pour exiger un débat en bonne et due forme qui ne vint jamais. Isacsson signait là son film le plus près de l’univers de Michael Moore, qu’il appréciait pour sa manière de mettre le documentaire au goût du jour et qu’il rejoignait par son activisme cinématographique.

Au début de sa carrière, dans **Uranium**, Isacsson exposait les conséquences désastreuses de l’extraction du minerai d’uraninite sur les communautés indiennes du Canada, alors le plus important producteur et exportateur d’uranium. Il y avait certes là un dossier chaud, mais traité avec de gros sabots, rappelant non sans honte comment l’uranium canadien et celui du Congo avaient servi à fabriquer les bombes qui anéantirent Hiroshima et Nagasaki. Par la suite, le cinéaste est parvenu à mieux doser son discours, basculant vers un cinéma plus engagé que militant, dans lequel les causes sociales prenaient le visage de personnages inspirants, présentés sans jugement, mais sans idéalisation non plus. Pour Isacsson, l’être humain se révèle par sa complexité. Son opinion était très claire à ce sujet : « La vérité, et même une bonne cause, est mal servie par des visions sans nuances »¹, disait-il dans un numéro de la revue *Possibles* consacré au documentaire engagé. Plus loin dans le texte, il précisait sa pensée : « Je crois que nous sommes plus en accord avec la réalité lorsque nous filmons les personnes avec leurs imperfections, leurs contradictions, leurs problèmes, et parfois leurs faiblesses et leurs défauts, et qu’il s’agit finalement d’une leçon bien plus utile pour les mouvements sociaux et politiques quand elle est abordée de cette façon². »

Ainsi, dans **Ma vie réelle**, Michael ne cherche pas à cacher les week-ends qu’il doit passer à la prison de Bordeaux, tout comme Danny sur la façon dont l’argent lui brûle les doigts. Pas plus que la mère d’Alex ne modifie sa manière d’être devant la caméra lors de retrouvailles inespérées. Il en va bien sûr de la discrétion toute respectueuse d’Isacsson et de la relation de confiance qu’il développe avec ceux qu’il filme, mais aussi de l’équilibre qu’appelle un portrait juste, sans complaisance. Dans **Vue du Sommet**, formidable plongée au cœur et en marge du Sommet des Amériques tenu à Québec au printemps 2001, dirigeant le travail d’un collectif de réalisateurs parmi lesquels Luc Côté, Philippe Falardeau et Patricio Henriquez, Isacsson est manifestement inquiet des dangers du libre-échange et de la mondialisation économique. Mais il ne s’empêche pas pour autant de montrer la mésentente entre deux groupes militants, la CLAC et Opération SalAMI. Dans **Un syndicat avec ça?**, il en vient à la conclusion que « pour s’attaquer à un géant comme McDonald’s, le mouvement syndical a aussi besoin de se renouveler. » Dans **L’Art en action**, qui épouse le parcours fascinant d’inventivité d’Annie Roy et de Pierre Allard, le couple fondateur de l’Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), il ne masque pas leur « énergie *destroy* » et laisse place au point de vue dissident du journaliste Jean-François Nadeau, qui remet en question le fondement d’un repas gastronomique destiné aux sans-abris. Dans **Enfants de chœur!**, où il s’efface une fois de plus admirablement, il dépeint les grandes joies comme les déchirements de la chorale de l’Accueil Bonneau.

Cela dit, tous ses films reposent sur des convictions profondes qu’il serait inutile de nier. L’homme choisit ses projets comme il pense le monde; le documentaire est sa façon de vivre en société, de **Vivre ensemble**, comme le suggère le titre d’un de ses films. Sa réflexion ininterrompue sur l’économie au détriment de l’humain est d’ailleurs, à ce chapitre, exceptionnelle. En témoignent **Le Nouvel Habit de l’empereur**, sorte de **Temps des bouffons** moins hargneux que le brûlot de Pierre Falardeau; **Opération SalAMI, les profits ou la vie?**, sur la désobéissance civile; et le puissant **Vue du Sommet**. De la même façon, il interroge le pouvoir et les limites du syndicalisme dans **Le Grand Tumulte**, **Un syndicat avec ça?** et **Maxime, McDuff & McDo**, ces deux derniers films suivant les tentatives de syndicalisation de jeunes « employés du mois » de



1. ISACSSON, Magnus. « Le Facteur temps ou Le Temps joue pour nous », *Possibles*, Vol. 31 n° 3 et 4, été-automne 2007, p. 80.
 2. ISACSSON, Magnus. « D’un cinéaste à l’autre », *Possibles*, Vol. 31 n° 3 et 4, été-automne 2007, p. 89.

restaurants McDonald's. Deux de ses réalisations les plus connues présentent des citoyens à la défense de l'environnement, d'une part, des Cris de la Baie-James s'opposant au projet hydroélectrique Grande-Baleine (**Tension**) et, d'autre part, la Coalition Rabat-Joie contre la construction du port méthanier

Rabaska à Beaumont (**La Bataille de Rabaska**).

Sans jouer au justicier, le documentariste aimait donner la parole aux gens floués par un système plus grand qu'eux qui les écrase, par exemple les victimes collatérales du crime organisé (**Pendant que court l'assassin**). De son propre aveu, il n'y avait « rien de plus fascinant que de suivre une histoire conflictuelle sur plusieurs années. Dans [son] cas, ce sont souvent des histoires à la David contre Goliath »³. Dans le dossier McDonald's, qui s'est échelonné sur deux films et plus de cinq ans, la métaphore biblique

était évidente, le Maxime de **Maxime, McDuff & McDo** en usant lui-même pour illustrer son combat et celui de ses collègues contre le géant de la restauration rapide. Dans le premier volet de ce dossier, **Un syndicat avec ça?**, un des jeunes s'accrochait à cet espoir : « N'importe quel géant, si tu le frappes à la bonne place, il va plier. » Isacsson voulait y croire lui aussi, ajoutant ceci au final du film dans la belle narration de Luc Durand : « Doit-on écrire le mot FIN? Ou il y aura une suite à cette histoire... »

Cela nous amène à la marque de commerce d'Isacsson : son engagement à long terme envers ses sujets et les luttes qu'ils mènent. Cette forme de « documentaire longitudinal » ou « documentaire d'accompagnement » implique des dizaines et des dizaines d'heures de tournage et, par conséquent, une étape de montage des plus cruciales. Mais par-dessus tout, le temps porte en lui sa courbe dramatique naturelle. Les combats sociaux s'inscrivent par ailleurs dans la durée, n'en déplaise aux anticarrés rouges — Ah! le Printemps érable : un autre sujet

qu'Isacsson aurait si bien servi... Le temps et la vie qui en découlent sont donc des collaborateurs précieux au scénario. Impossible, par exemple, de scénariser, dans **Enfants de cœur!**, l'explosion qui a rasé l'Accueil Bonneau en 1998. Personne n'oserait même penser à un tel retournement de situation pour un documentaire. Après deux ans et demi de tournage pour **La Bataille de Rabaska**, Isacsson et Duckworth n'entrevoyaient toujours pas la fin de leur film, ce qui les stimulait plutôt que de les décourager. Isacsson aimait cet état d'alerte, comparant même sa pratique à celle du médecin de campagne d'autrefois, toujours à l'affût, prêt à intervenir quoi qu'il arrive. Pour le spectateur, cela signifie aussi croiser plus d'une fois certains visages, dont le syndicaliste Henri Van Meerbeeck dans l'aventure McDonald's ou l'activiste Jaggi Singh dans **Vue du Sommet** et **Waiting for Martin**. Pour le réalisateur, cela implique une passion de tous les instants et plusieurs amitiés sorties du champ gauche.

Par **Ma vie réelle**, ce documentariste respecté aura pour une rare fois illustré non pas un combat social, mais une lutte intérieure. Celle d'Alex, pour qui « un monde sans préjugés, c'est un monde parfait ». Celle de Danny, pour qui on devient adulte à notre mort. Celle de Mikerson, pour qui l'appel des gangs de rue ne mérite qu'une chanson. Celle de Michael, pour qui l'avenir passe par l'obtention d'un diplôme d'éducation professionnelle et la naissance d'un bébé. Comme toute la filmographie d'Isacsson, son dernier ouvrage se conclut sans livrer de réponses, mais vise plus haut encore : il rappelle avec une beauté brute et indicible qu'il n'y a pas de plus grande question que la vie. À n'en point douter, on se souviendra de Magnus Isacsson comme d'un digne éveilleur de conscience, un fier allumeur de réverbères dans la nuit noire de nos dérives, un homme phare comme il s'en fait trop peu. ■

Ma vie réelle sera présenté en primeur aux RIDM (du 7 au 18 novembre 2012) et prendra l'affiche dans les jours suivants.

Québec / 2012 / 90 min

RÉAL. ET SCÉN. Magnus Isacsson IMAGE Martin Duckworth MUS. Alex « Breezy » Bryson, Mikerson « Swagga Kid » Stiverne, Don Karnage et autres MONT. Annie Jean PROD. Jeannine Gagné DIST. Les Films du 3 mars

3. ISACSSON, Magnus. *Op. cit.*, p. 72.



Venir après



JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Après un passage remarqué du côté du court métrage avec **Notre prison est un royaume** (2008), gagnant d'un Jutra, Simon Galiero a réalisé un premier long l'année suivante, **Nuages sur la ville**. Avec de magnifiques images en noir et blanc, il posait les premiers jalons d'une filmographie prometteuse construite dans un rapport particulier au passé. Ce n'était pas par hasard qu'on y retrouvait Jean Pierre Lefebvre (réalisateur, entre autres, du **Révolutionnaire**, 1965), sous les traits d'un écrivain en panne d'inspiration, et Robert Morin (**Papa à la chasse aux lagopèdes**, 2008), dans la peau d'un ancien gardien de sécurité au chômage. Les deux hommes incarnent non seulement un certain cinéma marginal auquel Galiero est sensible, ils sont de véritables figures « paternelles ». Dans ce premier film, la notion de transmission est abordée à travers la relation conflictuelle entre un intellectuel d'origine polonaise et son neveu. Relation incarnant la problématique de la perte de sens et de l'incommunicabilité intergénérationnelles. Galiero proposait ainsi l'entame d'une réflexion sur la notion de filiation entre les individus et entre les générations.

Son second long métrage, **La Mise à l'aveugle**, s'ouvre sur une pièce obscure. Autour d'une table, quelques personnes disputent une partie de poker. Après une énième défaite, Paul décide de rentrer chez lui, ivre mort. On le retrouve le lendemain en compagnie de son colocataire, Éric, dont la copine, Julie, vit simultanément une relation amoureuse avec les deux hommes. Une voisine de palier, Denise, ancienne directrice financière retraitée d'une grande entreprise, s'installe lentement au cœur du récit; autour d'elle gravitent deux univers: celui qu'elle vient de laisser, dans lequel évoluent son ex-mari et son fils, et celui qu'elle découvre, incarné par le quartier populaire où elle vient d'emménager. Tandis qu'elle se lie avec Paul et Éric, Denise voit son monde s'écrouler. Parce qu'elle a fait des choix douteux au moment où son fils prenait la succession de l'entreprise qu'elle a quittée, celui-ci décide de ne plus lui adresser la parole. Cherchant néanmoins à protéger sa progéniture, Denise multiplie les actions pour renouer contact avec ce dernier.

Héritier d'une tradition qui va du cinéma direct des années 1960 à Denis Côté en

passant par André Forcier, Galiero s'intéresse à ce qu'un des protagonistes nomme « le petit monde », c'est-à-dire cette communauté ne connaissant ni le luxe ni l'aisance et qui vit en marge d'un système dont elle ne sait tirer profit. Dans **La Mise à l'aveugle**, il trouve le ton juste pour décrire cette réalité à la fois pathétique et touchante. Il a surtout un indéniable talent pour l'écriture de dialogues parvenant à extraire avec intelligence, sans jamais tomber dans la caricature, la nature profonde des milieux plus ou moins défavorisés dont il brosse le tableau. Comme dans **Coteau rouge** (2011) d'André Forcier, le film de Galiero met en parallèle, pour mieux les opposer, la simplicité rassembleuse de ce mode de vie et la superficialité grotesque d'un monde de parvenus que l'ex-mari de Denise incarne avec autant de clinquant et de mauvais goût que le faisait le Éric Miljours de Forcier. Devant les inquiétudes d'une mère malheureuse coupée de sa famille, l'homme d'affaires froid et indifférent aux sorts de son fils et de son ex-épouse ne répond que par des considérations futiles sur l'aménagement de son immense demeure.



Dans le sillon de **Nuages sur la ville**, **La Mise à l'aveugle** aborde le thème du poids de l'héritage et de ses diverses incarnations. La détresse qui frappe Denise est en grande partie causée par un problème générationnel ou, à tout le moins, par une incompréhension mutuelle qui semble rendre impossible l'harmonie entre elle et son fils. Aussi, alors qu'elle croit sa présence essentielle au bien-être de ce dernier, celui-ci, conscient d'appartenir à une génération décomplexée et libre, préfère construire sa réussite en dehors du cocon familial. Dans une scène d'une grande puissance évocatrice, Denise demande à son fils de l'inviter à manger chez lui, ce qui le répugne. Galiero établit l'image en un plan parfaitement symétrique duquel émane une ligne de démarcation très nette séparant les deux personnages assis à une table. Ce moment de pure tension illustre l'indifférence affichée du fils pour sa mère et renvoie l'image d'une dichotomie désespérante, d'une plaie ouverte que rien ni personne ne pourra refermer. Cette opposition est bellement incarnée par la mise en scène précise et distante du réalisateur, un peu comme c'était le cas de

J'ai tué ma mère (2009) de Xavier Dolan, dont les cadrages légèrement désaxés mettaient de l'avant la bataille d'un jeune homme contre sa mère. Dans ces deux films aux sujets analogues, la caméra exprime un même sentiment : le désamour familial qu'expose le cadre visuel est nourri par une totale incapacité de se comprendre.

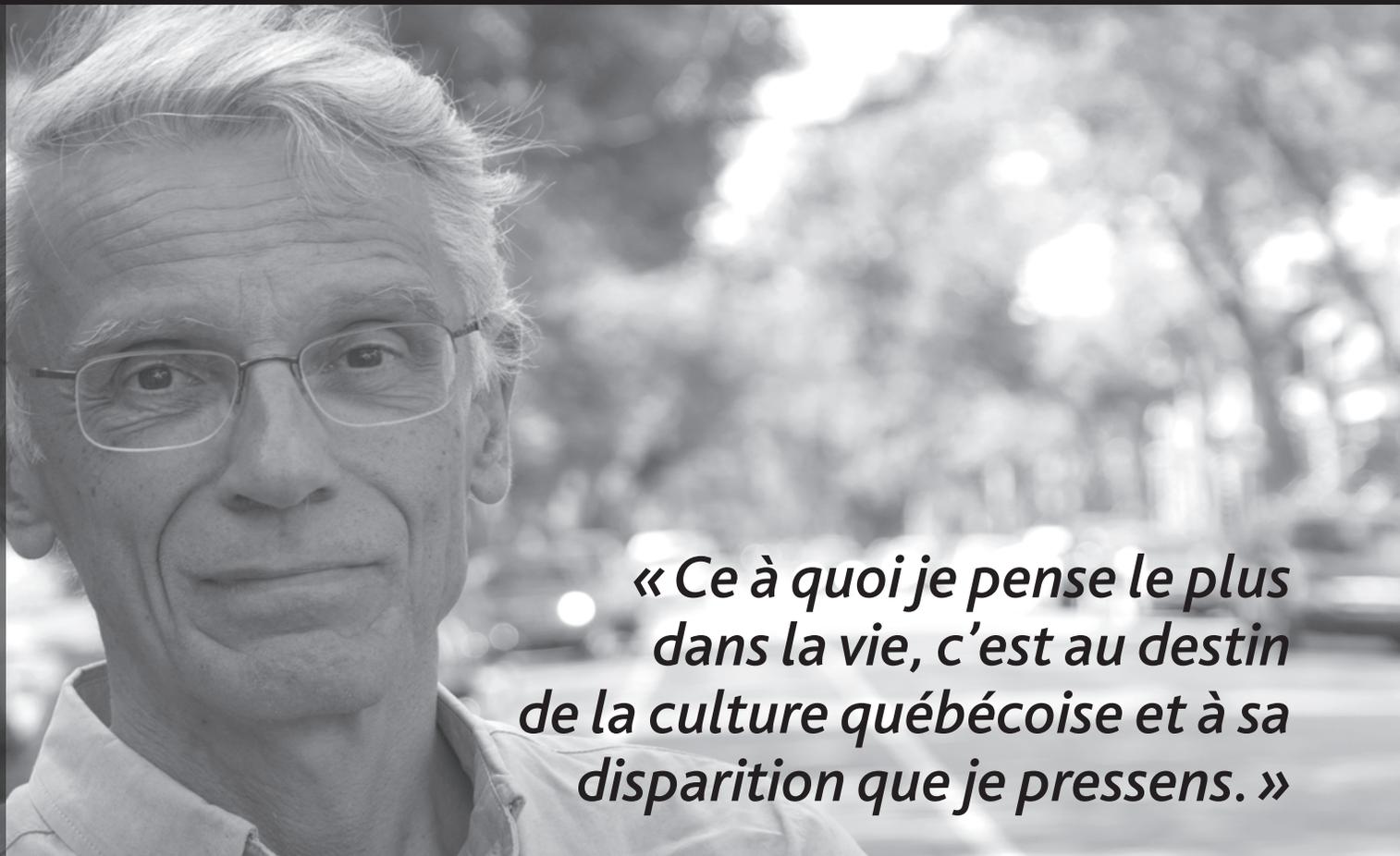
Conséquemment, Galiero construit un personnage de femme psychologiquement instable, au bord de la crise de nerfs, qui ne sait ni comment ni pourquoi avancer. Après qu'on ait mis au jour le stratagème par lequel elle croyait garantir l'avenir de son fils, elle ère sans repères, sans but. **La Mise à l'aveugle** s'achève sur un tournoi de poker. Après s'être délestée de toute la frustration qu'elle avait jusque-là accumulée en engueulant Paul, Denise prend place à une table de jeu pour entamer une partie. Tandis qu'on lui demande : « Family pot? », elle met ses verres fumés, fixant droit devant elle la caméra, avant que ne défile le générique de fin. Dans cette conclusion aussi mystérieuse que saisissante, Simon Galiero invite le spectateur à contempler Denise

dans un dernier geste d'isolement, de contrôle de soi. Remettant en place son masque calculeur et insensible, elle décide de vivre en solitaire sa vie de femme et de mère. Dans cet ultime plan, on assiste, tristement, à l'étouffement volontaire d'une infinie souffrance. (Sortie prévue : automne 2012) ■



Québec / 2012 / 79 min

RÉAL., SCÉN. ET PROD. Simon Galiero **IMAGE** Nicolas Canticcioni **SON** Sophie Cloutier **MONT.** Simon Galiero et Simone Lefebvre **INT.** Micheline Bernard, Louis Sincennes, Marc Fournier, Christine Beaulieu, Julien Poulin, Pierre-Luc Brillant **DIST.** FunFilm



« Ce à quoi je pense le plus dans la vie, c'est au destin de la culture québécoise et à sa disparition que je pressens. »

Bernard Émond — Photo: Éric Perron

MICHEL COULOMBE

Ironiquement, la rencontre était prévue le 22 août à 14 h, au moment où des milliers de personnes se réunissaient pour marcher et manifester au centre-ville de Montréal. À quelques kilomètres de là, Bernard Émond partageait ses réflexions sur l'engagement et la société québécoise, des sujets qui ne sont pas étrangers à **Tout ce que tu possèdes**, son sixième long métrage de fiction. Un chargé de cours (Patrick Drolet), traducteur d'Edward Stachura, y fait un choix en rupture avec les valeurs dominantes puisqu'il refuse les 50 millions de dollars que lui lègue son père (Gilles Renaud). De l'argent mal acquis. Au même moment, il fait la connaissance de sa fille (Willia Fernand-Tanguay). Après sa trilogie sous le signe des vertus théologiques, la foi, l'espérance et la charité, le cinéaste s'intéresse notamment à l'intégrité, à la transmission et à l'égoïsme. Sans complaisance, sans souci de plaire. Bernard Émond assume ses convictions. À la sortie de **La Femme qui boit**, il déclarait dans ces pages: « Le monde dans lequel je vis m'horripile. Aussi je suis furieux les trois quarts du temps. » Si l'on en croit les films qu'il a tournés depuis, son rejet est moins violent. Du moins est-il permis d'espérer...

Ciné-Bulles: Quel bilan faites-vous de vos années fiction?

Bernard Émond: J'ai l'impression d'avoir approfondi ma pensée et d'avoir trouvé mon style. Mais je dois dire que je ne revois jamais mes films.

Vous avez consacré des films à la foi, l'espérance et la charité. En avez-vous fini avec la religion?

Je n'ai pas fini de réfléchir au problème religieux. J'ai dit et je répète que je suis incroyant, mais je me rends compte que les œuvres littéraires et philosophiques qui me tiennent le plus à cœur sont celles de croyants ou de gens pour qui il y a un vide terrible au-dessus de nos têtes. J'ai passé l'été à lire François Mauriac. Son jansénisme grand bourgeois ne me parle pas beaucoup. Par contre, il a fait partie de la résistance, il a dénoncé le colonialisme et s'est mis du côté des républicains pendant la guerre d'Espagne. Mauriac voit les conséquences de son engagement chrétien dans la politique et dans la vie, comme d'ailleurs Georges Bernanos et Graham Greene. J'aime assez l'idée que, pour ces gens-là, la foi débouche sur un engagement social.

Pourquoi avoir abandonné le documentaire?

Une question de temps. Faire un documentaire me demandait autant de temps qu'une fiction.

Depuis lors, vous avez écrit plusieurs textes dans lesquels vous commentez la société qui vous entoure.

J'écris parce qu'on me le demande et que j'ai du temps, ou alors quand je crois que je dois intervenir. Quand on va m'arrêter de faire des films parce que je vais être tellement à contre-courant ou trop vieux...

Vous croyez vraiment que c'est ce qui se produira?

Moi, je ne m'arrêterai pas! Je crois que cela deviendra difficile de faire les films que je veux faire. Mais peut-être pas. Auquel cas, je suis prêt à concurrencer Manoel de Oliveira qui tourne encore à 102 ans!

Vous poursuivez en fiction la réflexion que vous aviez entreprise avec le documentaire.

Je viens aux histoires que je raconte par les idées. Je pense bien à travers des récits. En fait, les films forment une grande parenthèse dans ma vie de lecteur. Les grands romans m'en apprennent plus que ne le ferait une étude statistique sur l'économie ou un discours sur les classes sociales. Je préfère penser à ces choses-là à travers des personnages, que ce soit comme lecteur ou comme cinéaste.

*Vous avez écrit: « Il faut résister à l'argent et au découragement. » Cela correspond à **Tout ce que tu possèdes**.*

Je suis parti de la même source, mais le film n'est pas l'illustration de cette idée. Quand je fais un film, les personnages partent avec l'histoire.

Résister à l'attrait de l'argent, c'est inattendu aujourd'hui.

Pour certains, refuser une fortune est un geste incompréhensible. Pour moi, 50 millions de dollars, c'est une abstraction.

Résister à l'argent, au-delà de celui qu'il faut pour répondre aux besoins primaires, ne devrait pas poser problème.

Et le découragement?

Je me demande si je ne suis pas allé trop loin dans le portrait que j'en fais. Mais il y a quelque chose qui s'ouvre à la fin du film. Quand même...

Il y a 11 ans vous constatiez: « Presque tous mes films se terminent par une mort ou la fin de quelque chose. Je l'assume sans problème. »

Depuis **20h 17, rue Darling**, il y a une note d'espoir. Il faut vivre! J'essaie juste de ne pas cacher les problèmes. Au printemps, les jeunes nous ont démontré que tout n'était pas perdu. L'esprit de révolte est intact. Il a ressurgi. Même s'il y a des élans qu'on peut remettre en question, j'observe le sens du bien commun, la générosité et c'est formidable. Ce n'est pas vain, bien que cette bataille, on va la perdre, très probablement. Les valeurs sont transmises et toute

Les grands romans m'en apprennent plus que ne le ferait une étude statistique sur l'économie ou un discours sur les classes sociales. Je préfère penser à ces choses-là à travers des personnages, que ce soit comme lecteur ou comme cinéaste.



Pierre (Patrick Drolet) en discussion avec son père (Gilles Renaud)



Adèle, la fille de Pierre (Willia Ferland-Tanguay)

une génération a fait son éducation politique. Mon film en parle de façon allégorique. Le lien entre les générations, la transmission.

C'est de plus en plus évident que je tourne toujours autour des mêmes sujets. Ce à quoi je pense le plus dans la vie, c'est au destin de la culture québécoise et à sa disparition que je pressens. Bien que les Écossais vont peut-être faire l'indépendance 200 ans après avoir perdu leur langue! On vit dans une époque où les pertes culturelles sont énormes. On arrive au terme d'une grande filiation de tradition. L'homme ne peut vivre que dans et à travers une culture, mais il refuse aujourd'hui l'autorité nécessaire à sa production. Je ne sais pas ce que cela laisse présager.

*Il y a pourtant une grande vitalité culturelle au Québec, peut-être en rupture avec la tradition, mais très nette notamment en danse, en théâtre et en cinéma avec des films comme **Nuit #1, Le Vendeur, Rebelle ou Camion.***

C'est vrai. Je vais dire les choses autrement : ce qui m'importe, c'est de garder *cela*. Que je mets en italique.

Comment êtes-vous arrivé au poète Edward Stachura?

Je voulais que Pierre soit le détenteur d'un savoir rare et précieux. Je pensais à un professeur de latin ou à un médiéviste, mais il était difficile d'articuler une histoire autour d'eux. Je me suis donc demandé s'il ne pourrait pas être le traducteur de quelque chose d'intéressant. Un ami m'a fait découvrir Stachura, une espèce de Leonard Cohen ou de Bob Dylan de la jeunesse polonaise, un chansonnier,

poète et romancier peu connu à l'extérieur de la Pologne. Atteint de schizophrénie, il rentrait à Varsovie quand des voix lui ont dit de sortir du train, de marcher sur la voie et de rester là quand un train arriverait. Miraculeusement, il a survécu à l'accident, mais sa main droite a été broyée. Il a fait un séjour à l'hôpital psychiatrique puis, en convalescence chez sa mère, il a écrit *Me résigner au monde*. Peu de temps après, il s'est pendu. Le livre est bouleversant.

Est-il traduit en français?

Non. J'ai trouvé sur Internet d'épouvantables traductions de quelques poèmes, alors j'ai demandé à Barbara Seguin de traduire quelques poèmes pour le film.

Vous n'êtes pas si loin du cinéma polonais.

J'ai insisté pour tourner les premières images du film en Pologne et l'on sait à quel point j'aime Krzysztof Kieslowski, celui d'avant la trilogie **Bleu, Blanc, Rouge**, que je trouve insupportable. Je me trouve dans cette esthétique et dans ce rapport au sens. Dans ce sens du tragique et du lyrisme contenu.

Que la poésie occupe l'avant-plan de l'un de vos films semble aller de soi. Stachura a non seulement chanté Aragon, il a aussi traduit des poètes québécois.

Il est venu au Québec dans les années 1970 et a traduit Gaston Miron et Jacques Brault. Incroyable! Lorsque j'ai rencontré les investisseurs, je les ai prévenus qu'il y aurait cinq minutes de poésie à l'écran. Mon public étant fait de lecteurs, je les ai assurés

qu'il ne fuirait pas. J'aime beaucoup ce qu'on a pu faire avec les poèmes, les différentes approches qu'on a explorées dans le film.

Père et fille y ont la littérature en commun.

Comme Adèle a découvert Balzac bien avant de connaître son père, je vois là une justice poétique qui ressemble à ce qu'on a observé récemment chez les jeunes. Ce n'est pas la génération précédente qui leur a enseigné la révolte! Quand les valeurs survivent, des comportements surgissent. Or, des valeurs ne se transmettent pas forcément d'une génération à l'autre. Je suis curieux de voir comment le public va recevoir certaines des choses que j'ai mises dans ce film, des choses qui ne sont pas dans l'air du temps comme la poésie, le refus de l'argent et le rapport à la transmission. Je me posais également ce genre de questions avant la sortie de **La Neuvaïne** et on connaît la suite. Cela dit, il y a maintenant un public qui me suit.

*Il reconnaîtra en Pierre, le fils de **La Femme qui boit**.*

Ce n'était pas le projet. C'est venu à l'écriture. Je suis assez conscient des correspondances entre mes films, mais pas sur le coup. On y trouve beaucoup d'enfants abandonnés. Des liens coupés entre les

générations. Dans **Tout ce que tu possèdes**, tout le monde abandonne tout le monde et cherche à recréer un lien. C'est à l'image du monde dans lequel on vit, un monde où les solidarités sociales se sont effritées. Et pourtant, c'est ce qu'on cherche. Dans le passage de la société traditionnelle à la société éclatée, il y a eu des pertes très dures. Ces derniers mois, les jeunes ont recréé des liens. Une génération s'est mise à se parler, s'est trouvée des idéaux communs. La société n'est pas morte. Finalement, je suis un pessimiste qui adore se tromper. (rires)

Pourquoi avoir situé le film à Québec et à Saint-Pacôme?

Entre le ciel et l'enfer d'Akira Kurosawa! (rires) Québec est une ville où l'on monte et descend. J'ai vu mon personnage monter et descendre les escaliers de Québec. Il s'enfoncé, il remonte. Le Bas-du-Fleuve représente le lieu des origines. C'est le berceau du Québec paysan et je trouve cela beau. Ceci dit, je préfère tourner à l'extérieur de Montréal. De cette façon, tout le monde se concentre sur le film. J'ai souvent l'impression que le cœur français du Québec bat à l'extérieur de Montréal. J'aime Montréal, mais je ne m'y reconnais plus. Au centre-ville, on a l'impression d'être aux États-Unis. Cela ne goûte rien! C'est une ville dont les lieux ne parlent plus un langage d'ici. En revanche, Normétal parle



et goûte. Dans cet esprit, je prépare un *road movie* qui se déroulera entre Baie-Comeau et Hearst en Ontario. Mais mon prochain film sera une adaptation d'une nouvelle d'Anton Tchekhov, *Une banale histoire*. Un médecin âgé sait qu'il va mourir. Une seule chose le rattache à la vie, son amour pour sa fille adoptive, une comédienne qui se désespère du monde.

Situez-vous l'histoire aujourd'hui?

Dans la fourchette de budget qui m'est ouverte, je ne peux pas faire de film historique. Si l'on me donnait sept ou huit millions pour porter à l'écran *Trente Arpents* de Ringuet, j'abandonnerais tout demain matin. Je tremble à l'idée qu'un nul le fasse à ma place. Il le massacrerait comme on a massacré les grands classiques de notre littérature. On ne me donnera pas cet argent.

Pourquoi adapter une nouvelle de Tchekhov?

Je suis un grand amoureux de Tchekhov. J'aime beaucoup son théâtre, mais ses récits me bouleversent. Travailler sur cette matière constitue un plaisir. Je viens tout juste de faire une lecture avec les comédiens. J'ai vraiment envie de faire ce film.

*Avez-vous écrit le scénario de **Tout ce que tu possèdes** pour Patrick Drolet?*

Certainement. Dans le cas de Gilles Renaud, j'ai d'abord vérifié des choses. Écrire pour des acteurs m'aide beaucoup. Patrick jouera aussi dans le Tchekhov, un scénario que j'ai écrit en pensant à Paul Savoie.

Vous privilégiez la retenue chez les acteurs.

Dans la plupart des films contemporains que je vois par mégarde, je ne crois pas à la mise en scène, je ne crois pas aux acteurs. Il y a comme un devoir d'emphase qui vient de la télévision. Malheureusement.

On en fait trop?

Trop. Mon bonheur, c'est de regarder un film de Yasujirō Ozu où il n'y a pas un plan, une réplique ou un souffle de trop. On avance tranquillement dans l'histoire de gens ordinaires dans un petit village au Japon et à la dernière séquence, bien qu'il n'ait rien

fait pour, on braille comme un veau. C'est ce que j'aime. Je pense aussi aux **Communians** d'Ingmar Bergman. Voilà le genre d'œuvre qui m'atteint au cœur et qui même beaucoup plus que n'importe quelle scène paroxystique chez n'importe quel cinéaste contemporain.

Vous faut-il vous battre pour obtenir cette retenue?

C'est du travail, mais les acteurs aiment cela. Je ne choisirais pas des acteurs qui seraient incapables de le faire ou qui n'en auraient pas envie. Quand on voit Élise Guilbault dans la retenue... Elle a une puissance d'actrice incroyable, alors quand on la comprime, cela donne un concentré. C'est aussi le cas de Patrick Drolet qui peut jouer pour les spectateurs de la dernière rangée au Théâtre du Nouveau Monde. J'aime travailler avec des acteurs puissants qui acceptent d'y aller en retenue. La puissance ne disparaît pas. Je pense aux meilleurs films de Bergman. Il ne se passe rien. Une émotion intérieure, pas un geste. Ces comédiens pouvaient garrocher du Shakespeare devant 2000 personnes, mais quand ils jouaient pour Bergman, ils ramenaient cette puissance à l'intériorité. Le cinéma offre cette possibilité de s'approcher de ces grands acteurs et de voir de quoi ils sont capables. Au cinéma, la caméra peut scruter le visage d'un comédien. On ressent alors l'émotion. Tellement plus que s'il y avait 20 lignes de texte et des sparages...

Comment a évolué votre travail avec les acteurs?

Quand j'ai fait **La Femme qui boit**, j'étais terrorisé. Dans un grand moment de charité, Élise m'avait dit: « Tu sais, Bernard, les acteurs veulent autant que toi que le film soit bon. » (rires) Je n'en suis plus là, mais je demeure un néophyte puisque je n'ai dirigé des acteurs que six fois deux mois.

Néanmoins, vous avez créé une famille.

Certains acteurs veulent travailler avec moi pour cette raison. En audition, je distingue très vite les acteurs qui adhèrent de ceux qui n'adhèrent pas. C'est terrible les auditions. On y voit des comédiens formidables, mais la façon dont la lumière accroche leur visage ne va pas. Beaucoup de comédiens ont envie de s'éloigner de la télévision et de ce qu'ils font



Rencontre entre un père et sa fille

pour gagner leur vie en essayant quelque chose de radicalement différent. C'est une autre sorte d'exigence. Toutefois, je ne peux faire autrement que d'admirer leur performance à la télé. Tourner 30 pages par jour pour une série, c'est de calibre olympique!

De votre côté, vous les exposez.

C'est parfois très dur, mais j'ai été récompensé par des performances extraordinaires. En montage, je ne me lasse pas de revoir les comédiens. C'est tellement beau quand un comédien se donne, quand il y a quelque chose de juste et de puissant à l'écran. Ce qui me bouleverse le plus, c'est le don que font les comédiens.

Accepteriez-vous de signer une mise en scène de théâtre?

J'aimerais beaucoup, mais je ne voudrais pas me tromper de métier. (rires) Il faudrait d'abord qu'on m'explique comment occuper l'espace d'une scène. Patrice Chéreau et Serge Denoncourt savent faire cela. Si j'acceptais, on devrait se montrer bien indulgent.

Déjà il y a 11 ans vous disiez: « Je dois travailler dans le pas assez, dans le presque pas, dans l'à côté. »

Je n'aime pas les mouvements d'appareil inutiles. Ni les coupes inutiles. J'essaie de créer une petite céré-

monie. On entre au cinéma, on s'assoit, on se tait, le rythme cardiaque descend, on rentre dans un film comme on pouvait le faire à l'époque bénie où l'on acceptait de vivre dans le silence. On s'installait dans une pièce, on ouvrait un livre et l'on en sortait quelques heures plus tard.

La musique de Robert Marcel Lepage contribue à ce cérémonial. On pense notamment à Arvo Pärt.

J'ai parlé de ce compositeur à Robert Marcel Lepage et il m'a fait entendre la musique de Morton Feldman. Deux notes de piano, trois minutes de silence! De la musique de cinéma. Un film se bâtit sur le silence, une image se compose sur du vide. Un film doit concentrer l'attention. Ce que j'ai envie de faire avec le peu d'années qui me restent, dans l'état actuel de la culture québécoise où l'on croule sous l'humour, c'est susciter la réflexion.

Le rapport aux œuvres d'art est central dans ma vie. Si quelque chose me tenait lieu de religion, ce serait cela. Les grandes œuvres ne sont pas là pour résoudre à ma place le mystère de l'existence, mais j'ai l'impression de m'en approcher avec respect. J'essaie de faire ressentir aux gens qui entrent dans la salle le vide dans lequel on peut vivre, le ciel au-dessus de nos têtes et l'importance des liens qui nous lient. Si j'y arrive, ils n'auront pas perdu leur temps. S'ils prennent plaisir à regarder le visage des comédiens, peut-être prendront-ils le temps de regarder celui des gens qu'ils aiment. L'attention au monde est centrale dans mon cinéma.

Vous êtes très critique à l'égard de vos propres films. Vous arrive-t-il de les aimer sans partage?

Jamais. J'aime les acteurs, la lumière. En fait, ce n'est pas que je n'aime pas mes films, mais je sais trop ce qu'est un bon film et je ne peux pas me comparer à Bergman. Tout de même, je ne fais pas le film suivant parce que je veux faire mieux. Ce n'est pas ce qui me fait avancer. Je me dis que ponctuellement, dans la culture actuelle, ce genre de film peut servir à quelque chose, aider les gens à marquer un temps d'arrêt, à réfléchir, à retrouver le chemin du cinéma. Quand on me demande d'aller parler devant un groupe, j'accepte toujours. Cela fait partie du travail. Nous sommes tous des animateurs culturels. J'en profite pour suggérer aux gens d'aller voir le cinéma de Kurosawa ou pour leur dire que **La Donation** reprend la trame de **Barberousse**. J'ai vraiment le sentiment de dire des choses que beaucoup de gens ont envie d'entendre. Je rencontre même des jeunes gens qui s'intéressent à Charles Péguy parce que j'ai parlé de lui dans un de mes textes.

Beaucoup de choses que je dis trouvent un écho. Il y a eu de nombreuses réactions à la sortie du livre *Il y a trop d'images*, sur des thèmes comme l'exigence, l'importance de la culture ou celle de hiérarchiser les œuvres. On a beau aimer Céline Dion, ce n'est pas Bach! (rires) J'ai connu, à la lecture de Pierre Vadeboncœur, ce sentiment que quelqu'un savait mieux que moi ce que je pensais déjà sans trop le savoir. Il existe au Québec une communauté de lecteurs et de cinéphiles. Je veux y prendre une part active sans être «politiquement correct». Quand je dis: «Il est important de retrouver le chemin de l'autorité», imaginez si c'est vendeur! Pourtant, l'autorité des maîtres est importante.

Tantôt ermite, tantôt transmetteur.

Si j'étais tout le temps dans l'agitation, je n'aurais rien à dire. J'ai lu tout l'été. Beaucoup de gens n'en peuvent plus de courir. Il faut éteindre la télé et la radio, mesurer ses lectures. Si l'on apportait autant de soin à ce qu'on lit et à ce qu'on regarde qu'à ce qu'on mange, ce serait formidable. Sans penser en termes d'audience ou de postérité, je sais que ce que je fais sert à quelque chose.

Vous voulez faire œuvre utile.

Le monde court à sa perte, on ne va pas se mettre à pédaler dans le même sens! Je sais trop ce que je dois à la littérature et au cinéma.

Tout ce que tu possèdes. Pourquoi ce titre?

C'est le titre d'un des poèmes de Stachura. Au départ de ce film, j'avais écrit: «Un jeune homme refuse une forte somme. Pourquoi?» J'ai fait une liste de personnages qui se sont dépouillés dans la littérature et au cinéma. Des saints et des fous. Cela a été l'impulsion. Le personnage que j'ai créé est loin d'être un saint. C'est un homme égoïste, à l'égard de ses étudiants, de sa mère, de sa fille, de son amante. Il est vertueux, soit, mais il n'est pas bon. On l'a abandonné, alors il abandonne à son tour. Cet homme revient à l'humanité.

Le cinéma québécois a beaucoup changé depuis vos débuts en fiction. Comment vous y situez-vous?

Au Québec, on fait 40 longs métrages par année. Il y a des gens qui y voient un signe de santé. Pas moi. Mais c'est vrai que le recours aux techniques légères a changé les choses. En fait, je vois très peu de films récents, qu'ils soient québécois ou européens. S'il y a un lien que je ne cherche pas, c'est bien celui-là. Je ne m'en vante pas. Je suis bien dans mes affaires à regarder mes vieux Ozu et à me faire une rétrospective des films de Kenji Mizoguchi. De la même façon, je n'écoute pas la radio et je ne regarde pas la télévision. Je me protège et je sais qu'en agissant ainsi, je me prive de certaines œuvres que j'aimerais.

Dans le passé, vous avez contesté le mode de financement des films.

Ce combat ne sera jamais gagné. Nous ne nommons pas certains producteurs, mais nous connaissons très bien leurs desseins. Il faut être extrêmement vigilant. L'argent de l'État ne doit pas être investi dans un film sans qu'on ait lu le scénario. C'est un principe. C'est imparfait, mais je ne vois pas d'autre solution. ■

Tout ce que tu possèdes de Bernard Émond

Retour à la vie

ZOÉ PROTAT

Si certains créateurs valorisent l'exploration formelle et la variété de tons, ce n'est pas le cas de Bernard Émond. Depuis maintenant une vingtaine d'années, le réalisateur creuse patiemment le sillon d'un cinéma engagé dans l'intime. Après sa fameuse trilogie sur les vertus théologiques, il revient d'où il n'est jamais vraiment parti avec un sixième long métrage de fiction, **Tout ce que tu possèdes**. Thèmes similaires, acteurs félicites, sentiments contenus, dilemmes moraux : une austérité en terrain connu, qui tente cependant de ne pas nier totalement l'émotion.

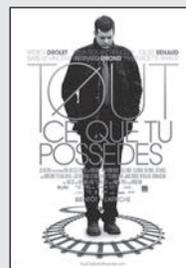
Autrefois révélé par **La Neuvaïne** (2005), Patrick Drolet, toujours en mode distanciation, incarne ici Pierre Leduc, professeur de littérature d'Europe de l'Est. Il mène une vie très solitaire et conspue son département universitaire « administré comme un bureau de comptables », qu'il quitte d'ailleurs sur un coup de tête. Plongé dans la traduction des œuvres d'Edward Stachura, un obscur poète polonais, il est forcé de reprendre contact avec son père businessman qui se meurt d'un cancer. Au même moment où il refuse les 50 millions de son héritage — de l'argent sale, gagné par la fraude et l'exploitation —, il reçoit la visite inattendue et obstinée d'Adèle, 13 ans, qui dit être sa fille. Une enfant-surprise qui pourrait, peut-être, le ramener chez les vivants...

Tout ce que tu possèdes navigue donc dans les eaux de la crise existentielle d'un homme en marge du monde réel, le tout en trois volets : Pierre et son père, Pierre et sa fille, Pierre et la poésie de Stachura. Le premier de ces volets est celui du choc éternel de deux mondes : les affaires contre la culture, une formule classique chez Bernard Émond. Même si le portrait est généralement moins manichéen que dans **Contre toute espérance** (2007), le pouvoir de l'argent, ici incarné par un personnage de notaire à la limite de la caricature, n'existe toujours que pour exploiter la souffrance du pauvre peuple. Sans surprise, la figure paternelle est celle d'un salaud, un salaud à cravate, un salaud absent aussi, jumelé à une mère dépressive et alcoolique. On trouvera davantage de subtilité du côté d'Adèle, une adolescente bien loin des clichés de l'âge ingrat. Le vertueux Pierre, qui affiche tant sa droiture morale, a depuis longtemps sur la conscience cet enfant abandonné, cet avortement suggéré. Mais la petite lit Balzac, ce qui ravit d'emblée son père inespéré. En très peu de temps et avec peu de mots,

elle fera chavirer le cœur de celui qui l'avait tout d'abord refusée.

Outre sa fille regagnée, la lumière viendra aussi pour Pierre, de la poésie. Les mots méconnus d'Edward Stachura sont inscrits à l'écran, récités en voix *off*, autant en français qu'en polonais. Ils se substituent à des dialogues absents ou squelettiques, invitant du même coup une émotion souvent si austère qu'elle en devient parfois quasi inexistante. Cette poésie magnifique, intensément pétrie de culpabilité (l'auteur est mort suicidé en 1979), sert également de liant à un récit elliptique, où reviennent comme leitmotiv les séquences où Pierre classe ses livres pour ensuite aller les vendre dans des bouquineries. Le personnage soutient qu'il « a besoin de place » : le cinéma de Bernard Émond est aussi l'affirmation d'un besoin d'espace de pensée, de remise en question de valeurs fondamentales et de questionnements philosophiques — tout ce que lui offrent somptueusement les mots de Stachura.

Sa réputation n'est plus à faire : Bernard Émond est un moraliste. Souvent comparé à Krzysztof Kieslowski, il s'en rapproche davantage avec son dernier film. Rien d'étonnant à ce que la sensibilité polonaise, à la fois si grave et si romantique, si désespérée que teintée de symbolisme chrétien, lui plaise tant. Malgré quelques maladresses et une finale dont l'aspect descriptif jure avec l'ensemble, **Tout ce que tu possèdes** est une œuvre forte, honnête et maîtrisée, d'une grande profondeur. (Sortie prévue : 2 novembre 2012) ▀



Québec / 2012 / 91 min

RÉAL. ET SCÉN. Bernard Émond **IMAGE** Sara Mishara **SON** Marcel Chouinard, Martin Allard et Stéphane Bergeron **MUS.** Robert Marcel Lepage **MONT.** Louise Côté **PROD.** Bernadette Payeur **INT.** Patrick Drolet, Willia Ferland-Tanguay, Gilles Renaud, Isabelle Vincent **DIST.** Les Films Séville

Le cinéma de Léos Carax

PERSPECTIVE

L'image est bonheur

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Léos Carax sur le tournage de **Holy Motors**

Léos Carax. Pour les uns, ce nom est inconnu ou encore obscur. Plusieurs n'ont pas vu ses films ou en ont simplement entendu parler; d'autres ont été indignés, perdus par les propositions de ce cinéaste résolument singulier. Pour d'autres encore, il évoque à lui seul, en à peine une poignée de films, tout un pan du cinéma français contemporain depuis les années 1980. Il porte sur ses épaules, avec Philippe Garrel, l'héritage de la Nouvelle Vague, en particulier celui de Jean-Luc Godard, dont il partage le goût de l'audace — il a même joué dans son **King Lear** (1987). Entre 1984 et 1991, en trois longs métrages — **Boy Meets Girl** (1984), **Mauvais Sang** (1986) et **Les Amants du Pont-Neuf** (1991), tous avec son acteur fétiche, Denis Lavant —, Carax bouleverse de manière fulgurante les codes cinématographiques, proposant un univers à la fois beau et poétique, ancré dans une certaine conception romantique de l'art. Puis, à l'exception d'un court métrage sensationnel, **Sans titre** (1997), il se fait discret jusqu'en 1999, année de la sortie de **Pola X**, sans Lavant, une adaptation épatante d'un roman d'Herman Melville.

Replongeant dans le silence pour une autre décennie, il collabore au collectif **Tokyo!** en 2008 avec le segment **Merde**, qui réunit à nouveau Carax et Lavant dans une proposition complètement décoiffante. Lavant y interprète M. Merde, une créature débauchée, qui met Tokyo à sang avant qu'un procès déchaîne les passions et attire l'attention sur cet être dont on ne sait presque rien. Puis, au plus récent Festival de Cannes, Carax revient avec un cinquième long métrage, **Holy Motors**, présenté en compétition officielle. Malgré des critiques plutôt élogieuses, le film n'a gagné aucun prix. Force est de constater que le vent de fraîcheur distillant une modernité inclassable proposé par Carax n'a pas convaincu le jury qui a perdu là une chance de célébrer un cinéma iconoclaste marqué d'une jeunesse irrésistible. Car c'est cela qui caractérise le cinéma de ce réalisateur extrêmement discret: la jeunesse et la nouveauté transpirent de chacune de ses images, tout comme la confiance en ses capacités d'émerveiller, de toucher et de transformer les spectateurs.

Après avoir vu **Holy Motors**, ce sont ces sensations amalgamées qu'on garde à l'esprit en repensant aux extraordinaires séquences, comme sorties d'un rêve, qui le composent. La scène d'ouverture annonce ce « réveil »: c'est Carax lui-même qui, se levant de son lit après avoir été réveillé par des bruits ambiants, quitte sa chambre pour se retrouver dans une salle de cinéma, où se tient un jeune enfant. Il y aurait là le symbole

d'une renaissance d'outre-tombe, qui extirperait l'artiste de son sommeil pour le placer au sein de sa nouvelle création. Et à travers cette apparition se trouverait l'incarnation du spectateur idéal que l'auteur convoque: en l'occurrence, cet enfant symbolisant la virginité d'un regard dénué de préjugés, pouvant absorber en toute innocence le monde imaginaire de **Holy Motors**. Cette séquence inaugurale porte la charge d'une

Plusieurs n'ont pas vu ses films ou en ont simplement entendu parler; d'autres ont été indignés, perdus par les propositions de ce cinéaste résolument singulier. Pour d'autres encore, il évoque à lui seul, en à peine une poignée de films, tout un pan du cinéma français contemporain depuis les années 1980.

histoire du cinéma que le cinéaste se permet d'interpeller par l'entremise de la projection d'une des premières captations du mouvement humain par le cinématographe au tournant du XX^e siècle. Ainsi, le ton est donné par cette mise en abyme du médium cinéma où se bousculent nombre d'idées autour d'un thème central: le cinéma et ses variations, mais un cinéma revenu à un état originel, pur, auquel il faut réapprendre à croire.

Denis Lavant, dans une multitude de performances inoubliables, y incarne dans un premier temps un riche banquier: M. Oscar. Quittant sa demeure à bord d'une limousine conduite par sa chauffeuse, Céline, il est informé des nombreux rendez-vous qui scanderont sa journée. Après une conversation téléphonique, il profite du trajet pour se transformer en une vieille mendicante étrangère avant de sortir sur le trottoir demander l'aumône aux passants. Une fois ce premier « rendez-vous » achevé, il remonte à bord et se métamorphose pour sa prochaine « incarnation ». Jusqu'à la tombée du jour, il traversera Paris en empruntant avec conviction diverses identités. Il sera tour à tour contorsionniste, père de famille, tueur, vieil homme mourant, etc. Rapidement, **Holy Motors** se fait hommage au métier d'acteur, au don de soi qu'un tel dénuement exige. C'est une splendide célébration du pouvoir du jeu auquel se livrent les artisans du cinéma, du comédien au metteur en scène, tous entièrement impliqués dans la fabrication d'un univers irréel, mais ô combien poignant et bouleversant.

Le second rendez-vous de M. Oscar accentue l'importance du corps dans la pensée de Carax: Lavant, affublé d'un uniforme



Holy Motors

noir, est dans une salle de *Motion Picture* où il entame une chorégraphie avec une partenaire féminine. L'attention de la caméra aux déplacements des deux personnages dans l'espace accorde une valeur centrale à la présence physique au sein du plan. Celle-ci devient, par la grâce qu'elle génère, une source d'accomplissement artistique. En même temps, le réalisateur joint à cette patience devant ces corps en pleine action la fonction originelle du cinéma, celle d'enregistrer et de découper le mouvement (pensons aux images captées par le chronophotographe Eadweard Muybridge à la fin du XIX^e siècle). La réflexion de Carax s'incarne clairement ici par un retour aux origines du septième art, mis en relation avec les nouvelles technologies qu'il exploite pour tenter de voir de quoi est fait son présent et comment il s'inscrit dans la continuité d'un passé qu'on ne peut renier. En filigrane, **Holy Motors** ne serait-il pas justement une méditation sur le temps qui passe, sur la nécessité de regarder derrière pour éclairer le présent, l'ici et maintenant? La rencontre, tard en soirée, de M. Oscar et d'une actrice serait à interpréter comme cette question : ayant déjà travaillé ensemble dans le passé, les deux anciens collègues entament une conversation sur la vie, le travail, le vieillissement, les chances ratées, les amours vaincues. Joué par la chanteuse Kylie Minogue, ce personnage, qui se déplace aussi en limousine, entonne, au fil du dialogue, l'air de *Who Were We?*, réaffirmant la tonalité mélancolique, et pas simplement nostalgique, dont est investie cette séquence et le film entier. De cette séquence en particulier se dégage l'impression d'un temps suspendu qui aurait réuni ces âmes longtemps

séparées dans un cadre intemporel, comme pour les faire réfléchir à ce qui reste, les yeux tournés vers leurs souvenirs.

Faisant écho à ces retrouvailles, un des épisodes les plus émouvants du film montre M. Oscar sous les traits d'un vieil homme alité, sur le point de mourir, recevant la visite d'une nièce pleurant son imminente disparition. Créant une charge émotionnelle vive à partir de cette fin proche, Carax explore la notion de mort inhérente au passage du temps. Car **Holy Motors** est constamment tiraillé entre la vérité de ce qu'il met en images — l'acteur en performance, la création — et le sentiment qu'il y a de moins en moins de gens pour croire et pour apprécier cette vérité. Dans une séquence, le personnage de Lavant, de retour à bord de sa limousine, est visité par quelqu'un qui semble être son employeur. Venu s'enquérir de son état mental, il affirme : « On dit que la beauté est dans l'œil de celui qui regarde. » M. Oscar, perplexe, se questionne : « Et s'il n'y a plus personne pour regarder? » En effet, à quoi servirait le cinéma s'il n'y avait plus de spectateurs? Le cinéaste semble se demander s'il n'y pas, dans ce monde effréné, envahi de milliards d'images, une perte de sensibilité, ou même d'intérêt, une incapacité à voir distinctement et calmement cette « beauté du geste » qui est la raison même poussant M. Oscar à continuer son travail. À certains égards, on peut affirmer que **Holy Motors** tente d'observer et de rendre visible cette « beauté » captée dans le dédoublement de la réalité, en une seconde imaginée : les histoires qu'il raconte ne diraient finalement que cela.

Bien qu'il explore diverses avenues, le film de Carax revient constamment vers son point de départ : la puissance de la fiction. Dans l'épilogue, Céline ramène la limousine dans un garage où sont déjà garées d'autres voitures, qui se mettent à discuter entre elles, se plaignant de leur état d'objet anachronique dans un monde où l'homme dédaigne chaque jour davantage tout ce qui est motorisé ou activé, qu'il s'agisse de caméras (dont les formats ne cessent de réduire) ou de voitures. Ainsi, le film (celui-là en propre, mais également tous les films) appartiendrait lui aussi à une période révolue, puisque plus personne ne saurait ni ne voudrait le désirer. Ce constat est d'une lucidité implacable, d'autant qu'on voit se profiler à l'horizon le moment où les films de Carax apparaîtront comme les derniers vestiges d'un monde passé. D'ici là, **Holy Motors** permet de se laisser persuader du contraire, à savoir que l'art, exposé dans tous ses mécanismes, est encore bien visible et nécessaire.

L'amour dans tous ses états

Il y a maintenant près de 30 ans que le visage de Denis Lavant, *alter ego* du cinéaste, se laisse filmer dans toute sa fragilité, incarnant avec une incomparable intensité les destins malheureux des écartelés presque fous qu'il personnifie, tel ce M. Merde qui réapparaît dans **Holy Motors** sous les traits de M. Oscar. Kidnappant une vedette qui se fait photographier dans l'un des rendez-vous, il la traîne dans sa caverne; puis, après s'être déshabillé, il se recroqueville auprès d'elle, tel un nouveau-né, pour s'assoupir. Il y a dans ce personnage énigmatique et hideux l'un des exemples les plus concrets de la poésie ambivalente que creuse Carax. Dans l'esprit des grands vers baudelairiens sur la laideur, qui explorent ses atouts séducteurs, l'œuvre caraxienne plonge dans les méandres de l'étrangeté à la recherche de sa valeur et de son éclat. Si l'on voulait résumer ce qui se dégage de cette immersion dans des décors aussi excentriques que désenchantés, on pourrait écrire « être est souffrant ». Cet être étioilé, c'est Denis Lavant lui-même qui lui donne sa chair, et cela, dès **Boy Meets Girl**. Alex est un apprenti réalisateur voué à être malheureux. Jusqu'aux **Amants du Pont-Neuf** au moins, Carax explore à travers son chétif héros l'amour dans ce qu'il a de plus insensé, aussi exaltant que tragique.

Dans **Boy Meets Girl**, Alex, sur le point de partir au service militaire, est largué par sa copine. Dans sa détresse, il fait la rencontre d'une inconnue qui l'attire. Lors d'une fête, ils décident de se confier leurs peines et leurs misères. Cette soudaine proximité confirme la dérive amoureuse dont chacun fait l'expérience, sans pour autant que le bonheur ne parvienne à les atteindre. Pour Alex, abandonné dans un monde où il ne se sent pas le bienvenu, le destin frappe sans prévenir; fatigué de se battre contre une fatalité qui le poussera inévitablement vers

la mort, il préfère attendre celle-ci. **Boy Meets Girl** raconte l'histoire d'une jeunesse égarée dans la nuit parisienne, prise dans un noir et blanc taciturne qui succède au Paris lumineux et éclatant de la Nouvelle Vague. Là où sont parvenus les amoureux déchus de Carax, après ceux encore enjoués de Godard, c'est dans la pleine noirceur de leur vie incolore. Plus qu'autre chose, c'est la conscience d'un temps perdu qui donne à ce premier film toute son ampleur.



Boy Meets Girl et Mauvais Sang

Dans **Mauvais Sang**, les mêmes thèmes sont traités avec autant de force et touchent au sublime. Lavant est encore là, toujours aussi secret et romantique, guetté par la mort. Il joue à nouveau un Alex engagé cette fois par une bande de truands pour réaliser le vol d'un vaccin dans un laboratoire pharmaceutique. Il tombe alors sous le charme de la maîtresse de l'un des malfrats, Anna. Évidemment, le cinéaste ne se limite pas à cette trame narrative sommaire, il l'amplifie, l'amène dans les hautes sphères de l'amour fou et incontrôlable, jusqu'à son point de non-retour. Ses images prennent la mesure de cette agitation : elles alternent à un rythme fulgurant, prises dans un

tourbillon de couleurs, d'effets d'accélération et de ralentissement, de ruptures de tons et de musique. Carax garde les mêmes états d'esprit, la même langueur chavirée par une présence féminine que dans **Boy Meets Girl**, mais il bouscule la mise en scène en intensifiant tous les éléments visuels et sonores qu'il utilise. On pourrait là encore voir un legs godardien : cette façon de déconstruire le film noir en y adjoignant une poésie existentielle, une sorte de jeu du hasard désinvolte, rappelle **Bande à part** (1963) et son trio de jeunes adultes s'essayant bêtement au crime pour n'en récolter au final que désillusions sur la vie et l'amour.

Force est d'admettre que Carax, malgré l'influence de Godard (et de plusieurs autres réalisateurs et films) sur son œuvre, est de son temps, ancré dans la réalité de son époque. **Mauvais Sang**, par exemple, s'approprie certains éléments des années 1960 en les actualisant, pour en faire une matière éminemment contemporaine. Tous les poncifs des années 1980 sont identifiés : le début de l'ère du vidéoclip, l'effervescence de la culture populaire, le règne de l'image surfaite et de la télévision. Comme le fera **Holy Motors** en questionnant sa place (s'il en a encore une) en ce début du XXI^e siècle, **Mauvais Sang** est traversé par une envie de s'inscrire dans une période donnée, tout en étant paradoxalement intemporel et presque abstrait dans ses ambiances et sa structure. D'une certaine manière, la méthode de Carax allie un contenu de tradition romantique — l'intimisme, le héros tourmenté, l'amour plus grand que nature — à une forme qui le positionne dans un présent auquel le film est intrinsèquement lié. Dans un tel contexte, **Mauvais Sang** devient l'objet pop que la réalité qui le met au jour le contraint à être, sous peine de sombrer dans le statut de pâle copie des réalisations passées.

D'amants à exilés

C'est ainsi que, plus explicitement, la toile de fond des **Amants du Pont-Neuf** est imprégnée des commémorations du bicentenaire de la Révolution française, qui sont advenues pendant le tournage. Les feux d'artifice, l'euphorie, la joie et la danse se manifestent à l'écran comme les traces d'un événement concret (un instant du présent que la caméra vient immortaliser) auquel Carax adjoint sa fiction. Un soir, Alex et Michèle, deux itinérants amoureux vivant sous le pont du titre, participent à une fête, buvant et rigolant sous l'impulsion des lumières qui jaillissent dans le ciel. Cette scène admirable unifie la grande histoire (le début de la démocratie en France) à la petite (celle de ces sans-abris qui goûtent au bonheur de s'être trouvés), dessinant une trajectoire par laquelle ces temporalités disjointes se répondent. C'est souvent par de telles liaisons, pas toujours nettes ou claires, sur le rapport qu'entretient le cinéma au temps que les films de Carax émeuvent et envoient le

spectateur. Comme **Mauvais Sang**, **Les Amants du Pont-Neuf** vibre au son d'une fureur extrême qui survolte les personnages comme des flèches tirées dans tous les sens. Rien ne peut les arrêter : quoi qu'il arrive, ils iront au bout de leur destinée.

Ironiquement, au moment où Michèle s'embarque dans une aventure avec Alex, sa vue se met à décliner de plus en plus. Et c'est un peu ce que raconte ce film merveilleux : comment se rendre aveugle à force d'aimer. Lorsque le jeune homme, complètement épris de celle qui lui est apparue presque divinement, apprend qu'une opération pourrait sauver la vue de Michèle, il garde le secret pour lui, de peur de la perdre. Et quand il sent que le nouveau départ de cette femme maintenant guérie pourrait leur être fatal, Alex l'empoigne et se jette à l'eau avec elle, la forçant à accepter une fois pour toutes un désir qu'elle avait refoulé après être parvenue à s'extirper de la rue. Par ce geste déraisonnable, dans cette attitude profondément égoïste de son protagoniste, Carax condense ce qui anime et fait respirer tous ces récits : l'émotion traversant l'esprit (et le corps) de ses personnages, les pousse vers la démesure, les conduisant soit à leur perte (**Boy Meets Girl**), soit au triomphe de leur détermination (la conclusion des **Amants du Pont-Neuf**, montrant Alex et Michèle, récupérés par un bateau après leur chute, voguer au loin, ensemble). Ce que ces films expriment, c'est une méditation sur l'angoisse de la solitude et l'obligation d'exister lorsque rien ne parvient à chasser l'ennui.

Avec **Pola X**, réalisé à la fin des années 1990, Carax fait encore une fois la démonstration de l'originalité de sa démarche d'auteur, où se profile un « je » aussi identifiable que celui d'un écrivain ou d'un peintre romantique. Bien qu'il adapte un roman de Melville, le cinéaste aboutit à un résultat résolument personnel. Il transpose ainsi dans un cadre contemporain (le sien) l'intrigue initiale, montrant son refus de l'adaptation banale et sans sa personnalité qui ne pourrait que donner lieu à un film en costumes sans intérêt, platement fidèle à sa source. Et même si le héros, Pierre, appartient à une fiction préexistante au film, sa fuite, telle que filmée par Carax, a la texture languissante et parfois désespérée de ses précédents récits. La façon abrupte avec laquelle Pierre abandonne son milieu bourgeois en compagnie d'une sœur dont il vient d'apprendre l'existence a quelque chose de franchement godardien qui fait échos à l'escapade de Ferdinand et de Marianne dans **Pierrot le fou** (1965). Il y a là une envie de tout plaquer pour recommencer à zéro, de partir au loin. Laisant derrière sa mère et sa fiancée, Pierre se jette dans le vide. Accompagné d'Isabelle, il embrasse un quotidien plus rude, moins privilégié ; comme chez Godard, la désillusion de l'après-coup, une fois la routine installée, laisse entrevoir le pire, que la finale confirmera fatalement — ce qui était déjà le cas dans **Boy Meets Girl**.

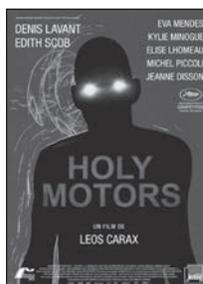


Les Amants du Pont-Neuf

Pierre, comme tous les Alex à qui il succède, est un personnage profondément instable, porté par une incapacité à se fixer. Mais surtout, et c'est là une constance chez Carax, il fait partie de ceux dont le monde ne veut pas, rejeté par tous, certes, mais rejetant tout en retour. Et comme si cela était une condition à la récurrence de cette marginalité ou le miroir du rapport du réalisateur au monde qui l'entoure, chacun de ces personnages est un artiste, que ce soit l'apprenti cinéaste ténébreux de **Boy Meets Girl**, le prestidigitateur de **Mauvais Sang**, l'acrobate et cracheur de feu des **Amants du Pont-Neuf**, auxquels Lavant prête ses traits, ou encore l'écrivain éternellement insatisfait de **Pola X**, joué par Guillaume Depardieu. Chez ce dernier, le récit est entièrement porté par le doute de l'écriture, par l'isolement que celle-ci impose, élevant le film vers les contrées impénétrables de la quête de l'idéal par la création, création d'une œuvre en même temps que de soi-même, et la déception qui l'accompagne presque toujours. **Pola X** pousse à son paroxysme la figure de l'artiste maudit. Aussi n'est-il pas étonnant que le titre **Mauvais Sang** renvoie à un poème de Rimbaud, poète maudit par excellence, exilé et éternel adolescent. Dans cette image, il y a quelque chose de Carax et de ses héros dont il filme les dérivations agoniques.

En repensant aux images de ce brillant esthète pour qui la forme porte chaque fable sur ses épaules, une phrase de Saint-Augustin vient à l'esprit, justement citée par Godard (ce n'est

pas un hasard) dans **Éloge de l'amour** (2001) : « La mesure de l'amour, c'est aimer sans mesure. » Il n'y aurait pas meilleure formule pour résumer le mouvement qui parcourt tout l'œuvre de Carax : l'amour du cinéma, ressenti par les liens qu'il tisse avec une panoplie de référents, et en particulier avec la Nouvelle Vague, grande observatrice des tourments amoureux (suffit de mentionner **Jules et Jim** de Truffaut pour le comprendre). Mais aussi l'amour avec lequel les êtres se regardent une première fois, se déchirent, se retrouvent, s'embrassent, s'isolent. Tout cela jusqu'à l'épuisement, dans une course à vive allure. Ultimement, vers l'amour à mort, pour reprendre à Alain Resnais le titre de l'un de ses films. ▀



France / 2012 / 115 min

RÉAL. ET SCÉN. Léos Carax **IMAGE** Yves Cape et Caroline Champetier **SON** Emmanuel Croset et Erwan Kerzanet **MONT.** Nelly Quettier **PROD.** Martine Marignac, Albert Prévost et Maurice Tinchant **INT.** Denis Lavant, Édith Scob, Eva Mendes, Kylie Minogue, Michel Piccoli, Jeanne Disson **DIST.** Métropole Films

Une lueur d’espoir



Photos: Yan Turcotte

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Podz est l’un des cinéastes les plus pertinents de sa génération. Son cinéma, remède aux historiettes fleur bleue, saute à la gorge du spectateur, le brasse pour l’obliger à sortir de sa zone de confort — bulle apaisante en marge du monde. **L’Affaire Dumont**, son troisième film, s’inscrit d’emblée dans une démarche où la critique sociale côtoie une recherche formelle exigeante. Une gifle cinématographique difficile à apprécier, mais d’une indéniable virtuosité.

On y suit le parcours de Michel Dumont qui, du jour au lendemain, est accusé d’une agression sexuelle qu’il n’a pas commise. Condamné par une juge intraitable, l’homme s’appuie sur la pugnacité de sa nouvelle flamme, Solange, pour faire éclater la vérité et ainsi s’extirper des rouages kafkaïens d’un système judiciaire qui le broie peu à peu.

Arborant le sceau peu enviable « d’histoire vraie », le film évite adroitement de sombrer dans le misérabilisme d’usage. Cela grâce au doigté du réalisateur qui, loin de sortir l’artillerie lourde, s’en tient à une mise en scène âpre et sèche,

créant une atmosphère étouffante. Prenons par exemple les scènes tournées dans les salles d’audience où l’espace n’est pas toujours découpé en grossiers champs-contrechamps. Les plans moyens et d’ensemble y sont privilégiés, ce qui permet d’insister sur le caractère impersonnel des prétoires pour mieux forger un sentiment légitime d’oppression. Il en va de même de la photographie de Bernard Couture, dont les teintes grisâtres épousent, sans trop appuyer, cette déshumanisation des lieux. Une désolation à l’image de Dumont lui-même, accablé par une horde de gens refusant de croire en son innocence.

Inhérente à la stylistique de Podz, cette décrépitude de l’âme humaine est incarnée par le huis clos. Sous-sol d’un chalet (**Les Sept Jours du talion**), centre pour jeunes délinquants (**10 ½**), chaque espace restreint est une occasion pour le cinéaste de mettre en images le sentiment d’enfermement qui habite ses personnages. Un emprisonnement psychologique faisant écho aux démons intérieurs qui les minent, jusqu’à destruction.

Dans **L’Affaire Dumont**, cet usage symbolique se manifeste non seulement dans les salles de cour, mais aussi dans le pénitencier où l’homme purge sa peine. Même les résidences privées fréquentées par le protagoniste sont de ce ressort, comme le démontre la poignante scène dans laquelle Dumont avoue à Solange, qu’il connaît à peine, être accusé d’agression sexuelle. Le salon mal éclairé de l’appartement et le store qui bloque partiellement la lumière du jour sont autant de métaphores visuelles de son désespoir intériorisé, réprimé.

Certes, la situation n’aurait pas autant d’impact sans l’incroyable prestation de Marc-André Grondin. Dans le rôle de l’incriminé, il est tout simplement phénoménal. Son travail sur le corps est d’une telle retenue qu’on le sent constamment sur le point de craquer. La rigidité de ses gestes et son regard fuyant créent d’emblée le sentiment qu’il est le prisonnier d’une geôle qui enchaîne tout individu à un passé inavouable.

À ce jeu physique s’ajoutent de brefs *flash-back* qui approfondissent, sans



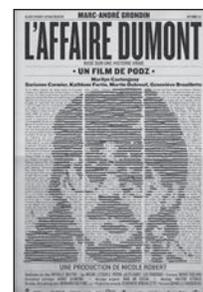
pour autant donner dans l'explication psychologisante, le mal-être du personnage. L'homme a eu une jeunesse difficile. La séquence où on le voit se faire malmener par sa mère l'illustre bien : il est forcé par cette dernière de regarder, dans la toilette, les restes d'une fausse couche qu'elle a subie. La femme va même jusqu'à accuser son fils d'être responsable de ce drame. Un événement qui laisse des traces, tout en suggérant des pistes de réponses à la tension physique décelable chez ce garçon devenu adulte. La peur de l'autre, sans doute...

On pourrait bien sûr reprocher à Podz de se répéter, tant **L'Affaire Dumont** s'inscrit dans une esthétique déjà mise en œuvre dans ses précédents longs métrages. Mais ce serait une réelle méprise vis-à-vis de la démarche du réalisateur. Son cinéma, loin de stagner, se modifie chaque fois, ne serait-ce que par l'emploi qu'il fait de la trame musicale minimaliste appuyant judicieusement les enjeux dramatiques du récit — ce qui n'était pas le cas dans **Les Sept Jours du talion** ou **10 ½**. La principale nouveauté, dans ce film, réside justement dans cette lumière

salvatrice qui illumine la noirceur intrinsèque de l'histoire. Car si les précédents films du cinéaste ne laissaient entrevoir aucun espoir, celui-ci suggère que tout chemin de croix mène à un certain bonheur. Ainsi, Dumont aura beau souffrir, la vérité finira par le libérer de son indicible calvaire. Sa femme Solange, dignement interprétée par Marilyn Castonguay, saura remettre les pendules à l'heure. Elle est le cœur battant du récit, la bouffée d'oxygène qui permet au spectateur de reprendre son souffle devant tant de pessimisme. Sa lutte pour la justice fait d'elle une authentique héroïne. En témoigne la scène où elle rencontre un nouvel avocat, afin de lui présenter la documentation qu'elle a amassée pour innocenter son mari. Ahuri, le professionnel dira spontanément : « Vous avez fait ça toute seule ? » Phrase qui en dit long sur la tâche colossale entreprise par cette battante. Et preuve de l'amour indéniable qu'elle porte à son époux, alors que ce dernier ne croit plus au bonheur.

Pour tout dire, s'il n'y avait qu'une chose à reprocher au film de Podz, ce serait la décision d'inclure des images d'archives.

Quand Dumont sort de prison, les images d'un reportage télévisuel prennent le pas sur la fiction. Ce parti pris documentaire n'apporte strictement rien à l'ensemble; il ne fait qu'insister sur ce qu'on sait déjà, soit que le film tire sa source d'un fait véridique. Mais cette scorie n'entache en rien le résultat final : un film percutant dont la noirceur s'estompe au profit d'une lumière présageant de beaux lendemains. Podz était jadis pessimiste; il est devenu humaniste. ▀



Québec / 2012 / 120 min

RÉAL. Podz (Daniel Grou) **SCÉN.** Danielle Dansereau
IMAGE Bernard Couture **SON** Michel Lecoufle,
 Pierre-Jules Audet et Luc Boudrias **MUS.** Man An
 Ocean **MONT.** Valérie Héroux **PROD.** Nicole Robert
INT. Marc-André Grondin, Marilyn Castonguay,
 Sarianne Cormier, Kathleen Fortin, Martin Dubreuil
DIST. Alliance Vivafilm



« *En voyage, c'est mon œil d'être humain qui s'anime, mais il y a sûrement une caméra pas très loin, qui prend des notes.* »

Anaïs Barbeau-Lavalette — Photo: Éric Perron

NICOLAS GENDRON

Si les voyages forment la jeunesse, ils forment aussi les cinéastes. Anaïs Barbeau-Lavalette en est un exemple éloquent. Ses périples ont souvent donné naissance à des documentaires, dont **Les Petits Princes des bidonvilles** (Honduras) et **Si j'avais un chapeau** (Inde, Tanzanie, Palestine). Son cinéma, comme son engagement auprès du Wapikoni mobile, en est un de communauté (**Les Mains du monde**, **Tap-Tap**, **Les Petits Géants**). Son attachement au quartier montréalais Hochelaga-Maisonneuve s'est reflété dans son premier roman (*Je voudrais qu'on m'efface*), mais d'abord à l'écran (**Si j'avais un chapeau**; **Le Ring**, son puissant premier long métrage). Son amour pour la Palestine, où elle a séjourné maintes fois et qu'elle raconte dans le recueil *Embrasser Yasser Arafat*, l'a menée à **Inch'Allah**. On y suit Chloé, une obstétricienne québécoise assignée dans un camp de Cisjordanie vite happée par la guerre. Ce second long métrage, tissé de fortes impressions et de détails saisissants, se vit comme un choc d'humanité, un vibrant voyage pour repenser nos frontières, réelles comme imaginaires. Naturellement, Anaïs Barbeau-Lavalette compte maintenant, avec tout l'espoir lumineux qui est le sien, redonner son film à la communauté. Pour la suite du monde.

Ciné-Bulles: Vous terminez votre recueil de chroniques palestiniennes, Embrasser Yasser Arafat, par ces mots: Inch'Allah. En quoi cette expression a-t-elle donné le ton au film?

Anaïs Barbeau-Lavalette: Ce titre s'est un peu imposé. C'est un des rares mots de la langue arabe que tout le monde comprend, qui a une résonance profonde. Le film est dur, mais j'aimais l'idée de l'envelopper d'un titre porteur d'espoir. Dans la langue arabe, c'est un mot utilisé quasiment dans toutes les phrases, on peut tout espérer à travers lui. Comme si l'on disait tout le temps ici « Si Dieu le veut ».

*Vous avez connu l'équipe de micro_scope grâce au documentaire **Se souvenir des cendres**, autour du film **Incendies**, pour lequel vous avez gagné un prix Gémeaux. Était-ce naturel de leur soumettre votre deuxième fiction?*

En fait, j'ai rencontré micro_scope il y a longtemps pour un projet collectif qui n'a pas vu le jour. Puis, à leur invitation, j'ai tourné ce documentaire. Quand je leur ai présenté le synopsis d'**Inch'Allah**, Denis Villeneuve commençait l'écriture d'**Incendies**. Les étoiles étaient bien alignées... On a pu faire **Inch'Allah** de façon beaucoup plus détendue grâce à l'expérience d'**Incendies**.

Comment s'est passée la collaboration?

Je n'ai pas fait 1 000 films, mais je sens que c'est un lien privilégié. Surtout à l'aube du tournage. Valérie Beaugrand-Champagne, qui accompagne leurs scénarios en développement, est une interlocutrice intelligente, qui ne va jamais empiéter sur ce qui appartient au scénariste. Elle est le pont entre les producteurs, occupés à d'autres projets, et le cinéaste, en pleine ébullition. Quand c'est ton tour, c'est incroyable à quel point Luc Déry et Kim McCraw deviennent des alliés. C'est une collaboration vraiment précieuse, de A à Z. On a fini le mixage en France dernièrement et ils sont venus à Paris. Ils sont présents à chacune des étapes. Pourtant, je n'ai jamais senti que je manquais de liberté. C'est rare que j'aie eu à « tirer la plogue » sur mes idées.

Tourner l'essentiel du film en Jordanie vous a-t-il permis d'avoir les coudées franches?

La thématique reste très fragile. Il y a de nombreux Palestiniens en Jordanie, mais c'est un pays « neutre ». Pour ceux qui nous accueillent, c'était important d'avoir accès au scénario. C'est une monarchie, la Jordanie, alors le Roi n'est jamais loin.

Son entourage a lu le scénario pour décider s'il y mettait son cachet ou non. Il y avait quand même le spectre d'un refus, puisque concrètement, on est plus longtemps d'un certain côté, sauf qu'on suit des trajectoires humaines, il n'y a pas de discours politique. C'est aussi ce qui a été reçu par les différents lecteurs qui m'ont ouvert les portes pour filmer.

Aviez-vous peur d'être accusée d'avoir choisi votre camp?

Cela demeure une inquiétude, mais je n'ai pas d'opinions tranchées sur la question israélo-palestinienne, tellement vaste! Je ne suis pas une experte, je n'ai pas éprouvé le conflit dans mon corps aussi puissamment que d'autres. Ce médecin québécois, c'est un peu l'*alter ego* du spectateur occidental. Je ne me permettais pas d'aborder le conflit autrement. Cette femme est avalée par une guerre qui, certes, n'est pas la sienne, mais devient elle-même un champ de bataille par sa simple présence. Elle n'atterrit pas là pour défendre une cause, seulement pour faire son métier, jusqu'à ce que le conflit l'absorbe et la dépasse. À la base, elle est médecin.

Elle aurait pu aussi bien aller en Haïti...

Complètement, oui.

Votre intérêt pour la Palestine ne date pas d'hier. Est-ce elle qui vous a adoptée ou serait-ce plutôt l'inverse?

C'est une monarchie, la Jordanie, alors le Roi n'est jamais loin. Son entourage a lu le scénario pour décider s'il y mettait son cachet ou non. Il y avait quand même le spectre d'un refus, puisque concrètement, on est plus longtemps d'un certain côté, sauf qu'on suit des trajectoires humaines, il n'y a pas de discours politique.

L'un ne va pas sans l'autre. En même temps, c'est un attachement paradoxal, adopter un pays, surtout en zone de conflit. Parce que tu n'en sors pas indemne. Si tu as le goût d'y retourner, c'est à tes risques et périls, ce ne sont pas des vacances. Je me suis longtemps demandé ce qui me poussait à y retourner. J'y suis allée apprendre la langue, étudier la politique, voir des amis, puis tranquillement écrire un film, pour mieux m'en imprégner. Peut-être qu'après **Inch'Allah**, j'aurai une réponse à mon besoin perpétuel de retourner dans ce pays...

L'avoir visité au début de la vingtaine a dû vous marquer davantage.

Peu importe l'âge, quand tu vas dans une zone de guerre, cela te marque, te forge, te révolte. À 20 ans, cela t'ouvre sur une autre perspective du monde. Voir un enfant se faire tuer, comme je le raconte dans *Embrasser Yasser Arafat*, fait partie des expériences bouleversantes, encore plus à l'âge où tu définis ta position dans le monde. Un sentiment d'urgence s'est installé en moi, un désir d'en faire quelque chose, mais quoi?

Les amitiés de Chloé avec Rand, la Palestinienne, et Ava, l'Israélienne, sont peu mises en contexte. Était-ce une façon pour vous d'illustrer des relations humaines plus simples qu'on pense, même en zone de conflit?

Effectivement, sans ces frontières, ces trois filles pourraient être amies. La brève scène où elles se

croisent est révélatrice de la facilité avec laquelle elles pourraient développer un lien, mais ce lien leur est interdit. La tragédie est là. Des deux côtés, il y a une volonté de dialogue, concrètement impossible.

Les liens qui unissent Chloé et Faysal demeurent ambigus, entre admiration et sentiment amoureux.

Il y a quelque chose de trouble dans cette attirance. Lui, le militant, intelligent et engagé, et elle, la Liberté avec un grand L. C'est l'accroc entre eux et Faysal la confronte souvent là-dessus: « Tu ne pourras jamais comprendre, parce que toi, tu peux partir. » J'aime vraiment cette thématique de l'altérité. Inconsciemment, Chloé se bat pour arrêter d'être l'autre, celle qui peut repartir, celle pour qui c'est facile, alors qu'elle a l'impression que plus le temps passe, plus le pays entre en elle.

Le cinéma aborde de plus en plus le conflit israélo-palestinien. Votre expérience personnelle était-elle pour vous garant d'un regard neuf?

Je n'ai pas la prétention d'offrir un regard neuf. Mais c'est le seul que je puisse offrir avec authenticité. Plusieurs bons films ont été tournés sur la question et c'est tant mieux... La cinématographie israélienne est vivante; les Israéliens ont envie de raconter qu'ils sont aussi autre chose qu'une guerre, et je les comprends. Au Québec, c'est rare qu'on s'imagine dans des fictions sur une guerre, on en est plu-





Chloé et son amie Ava (Sivan Levy) — Photo : Philippe Lavalette

tôt témoins. D'un point de vue identitaire, on se cherche encore. Artistiquement, la littérature permet plus de se plonger dans un imaginaire. En cinéma, on s'est peu mis en scène à l'extérieur du pays. On commence à s'extraire de nous-mêmes pour mieux se regarder. **Incendies** l'a fait, **Monsieur Lazhar** aussi. Ou **Rebelle** qui, même sans personnage d'ici, demeure un regard québécois sur une guerre *a priori* lointaine. Bien sûr, on ne peut pas forcer des gens à raconter des histoires qui ne leur sont pas naturelles. C'est une évolution normale. Progressivement, on va se raconter à l'extérieur du Blanc québécois. Lors de projections-tests, on me disait qu'une Blanche canadienne ne peut pas se mêler d'un conflit qui n'est pas le sien. Comme si être Occidentale lui donnait une carapace... Mais l'être humain est beaucoup plus complexe que cela. Les guerres, les gestes extrêmes n'appartiennent pas seulement aux autres. Ce sont des failles d'être humain.

Lire votre recueil Embrasser Yasser Arafat, c'est retrouver plusieurs détails de votre scénario: la jeep, la Star Ac' panarabe, l'enfant-Superman, les checkpoints et les tourterelles. Pensez-vous souvent cinéma en voyage?

Je réussis à en faire abstraction, surtout de la fiction. Le documentaire a cela de beau qu'il aiguise le regard. Ce doit être pareil pour les peintres. Tu deviens beaucoup plus attentif aux détails, à ce qui pourrait être un élément documentaire fort. Au fond, c'est un élément de vie fort. En voyage, c'est

mon œil d'être humain qui s'anime, mais il y a sûrement une caméra pas très loin, qui prend des notes.

Vous suivrez, pour la série documentaire télévisée de TV5 Le Monde à l'envers, quatre familles qui, comme Chloé, s'exilent « à l'autre bout du monde ». Vos personnages sont-ils une façon pour vous de vivre l'exil par procuration?

C'est drôle, parce que... non! (rires) J'ai la chance d'avoir beaucoup voyagé. Mes parents m'ont garrottée dans le monde assez jeune, convaincus que j'allais beaucoup apprendre et ils avaient raison. J'ai voyagé tôt, seule, et j'ai continué jusqu'à maintenant. Ce sont toujours des voyages bouleversants et des rencontres qui restent. Mais on dirait que plus je pars, plus je m'enracine, plus j'aime mon pays.

Dans une entrevue, la comédienne Evelyne Brochu soutient que vous avez « autant le talent de raconter la vie que de la réfléchir et de la vivre ». Quel serait le sien?

C'est beau ce qu'elle a dit! (rires) Je n'en reviens pas d'où Evelyne est allée. Elle-même m'a dit, après avoir vu le film, qu'elle ne se reconnaissait pas. Dans l'être humain d'Evelyne Brochu, *a priori*, il faut chercher Chloé pour la trouver. Elle a beaucoup d'écoute et le canal de sa tête à son cœur est vraiment direct. Elle avait parfois peu de prises pour jouer quelque chose de très intense et elle plongeait. On ne peut qu'être reconnaissante quand un acteur se donne autant.

La caméra de votre père Philippe Lavalette n'hésite pas à être au cœur de l'action. En témoigne cette intense scène d'accouchement. Quel mandat lui aviez-vous donné?

Notre ligne directrice tient en une phrase qu'on utilisait déjà pour **Le Ring**: « On ne fait pas un film au pinceau, mais à la brosse. »

Dès que c'était trop beau, trop placé, on cassait cela. Je ne voulais jamais perdre le souffle naturel du personnage et du pays. Je ne voulais pas faire des tableaux avec la guerre.

Faire une « œuvre d'art » n'est pas votre préoccupation première...

En fait, cela peut aussi être une œuvre d'art à sa façon, une œuvre d'art rugueuse; tu ne la contemples pas, mais il se pourrait qu'elle t'avale, qu'elle te griffe, te heurte, te rentre dedans... Je ne veux pas qu'on soit devant les bras croisés, à trouver cela beau, à être ému. C'est correct, mais j'aime mieux que cela soit vrai, brut. On cherchait tellement cette vérité que même la monteuse m'a dit: « C'est fou le nombre de personnes au *checkpoint!* » Mais ce n'était pas un réel *checkpoint*, c'était

un décor. Ce ne sont pas de vrais Palestiniens, mais 200 figurants qu'on met en scène, qu'on place au centimètre près dans le cadre. La vérité qu'on a trouvée masque une part du travail qu'il y a derrière.

*Nous avons interviewé la directrice artistique André-Line Beauparlant avant le début de l'aventure d'**Inch'Allah** (Ciné-Bulles, volume 29 numéro 3) et elle en parlait avec grande excitation. Recréer l'environnement israélo-palestinien en Jordanie n'a pas dû être de tout repos?*

C'était gros! Je tenais à l'authenticité des vrais pays, donc on a tourné en Palestine et en Israël, pour filmer le Mur dans toute sa splendeur. Mais on a aussi construit notre mur: 300 mètres de béton! Il fallait ensuite déplacer ce mur-là du décor du dépotoir vers celui du *checkpoint*, par camion. Un immense chantier, mené par une femme, dans ces pays-là, il faut le vouloir!

Comment avez-vous vécu cette première coproduction?

Ce que j'ai reçu, c'est d'abord la collaboration des Israéliens, parmi les premiers lecteurs du scénario. Ce sont les producteurs de **La Visite de la fanfare**, que j'avais adoré. Leur premier commentaire fut: « C'est dur à lire pour nous, Israéliens, mais c'est juste. » En partant, c'est rassurant. Pour les Français, une coproduction impliquait que le montage sonore et le mixage se feraient en France. Grâce à eux, on a fait un *casting* à Paris, en Israël et en Jordanie. Pour les producteurs, c'est plus compliqué. Mais ce que j'en reçois, c'est juste des alliés.

*Dans **Les Petits Géants**, un garçon déclare n'être « jamais joyeux ». Dans **Le Ring**, Jessy lutte contre la morosité environnante. Dans **Inch'Allah**, on affirme n'avoir rien d'autre que la souffrance. Mais vous semblez toujours vouloir diriger ces personnages vers des sentiers plus lumineux. Je me trompe ou vous êtes d'un naturel optimiste?*

Absolument! Je le suis dans mon rapport à la vie, même en dehors de la création. Il n'y a pas d'obligation au bonheur, ce serait absurde. Sauf que c'est une des premières façons de résister à la lourdeur planétaire. On est une génération qui porte encore un peu le poids du monde, ce n'est pas négatif, mais avec la chance qu'on a, on a le devoir de faire bouger les choses. D'abord, on doit réaliser cette chance-là et être heureux. Cela peut avoir l'air complètement bouddhiste! (rires) Mais cela tient de la résistance.

C'est une mission d'artiste, d'égayer ce monde?

Je ne pense pas qu'on ressorte d'**Inch'Allah** en allant giguer ou en trinquant. (rires) Mais c'est important que dans mes films il y ait un personnage porteur de cette possibilité d'un lendemain. Jessy

J'espère que mon film se frayera un chemin dans l'imaginaire québécois. Que chaque spectateur pourra le recevoir personnellement, qu'il lui racontera quelque chose d'intime. J'ai envie qu'on s'approprie un peu cette guerre-là et toutes les guerres, pas pour que cela fasse mal, mais pour nous rapprocher de l'humanité derrière. Qu'on se sente interpellé comme être humain, pas extérieur à tout cela.



La fin d'une amitié — Photo: Philippe Lavalette

l'était dans **Le Ring**, là c'est Safi qui la porte, même si c'est un personnage en filigrane. Il était primordial pour moi, depuis le début de l'écriture.

Safi semble avoir un rapport au monde presque autistique.

Effectivement, il est un peu imperméable, fermé sur lui-même. Rien ne semble l'atteindre et cela s'incarne de plusieurs manières: la façon dont il est habillé, son obstination à frapper sur le mur, sa radio qui capte des ondes en hébreu et en anglais, son regard au loin sur le toit de la mosquée. On devine que c'est lui qui voyage le plus. Cette ouverture sur l'ailleurs est nécessaire. Pour moi, Safi raconte quelque chose de moins tragique, de plus ouvert, de plus vivant. Il offre la brèche poétique qui fait respirer le film et le discours sur le conflit. Que cette respiration vienne de l'enfant n'est pas un hasard.

C'est désormais une évidence de dire que votre filmographie est traversée par les troubles et les joies de l'enfance. Un film sans enfants serait-il possible à vos yeux?

Je suis déjà très contente d'avoir réussi à faire **Inch'Allah**. Chloé, loin d'être moi, est quand même un *alter ego* féminin de mon âge, qui reçoit des choses que j'ai vues ou éprouvées... Je n'étais pas certaine d'y arriver. D'un point de vue créatif, c'est une étape importante. Je pourrais faire un film sans enfants, mais j'aime tellement travailler avec eux,

sans artifices, comme le travail de mon père avec la caméra. Eux et moi, on clique dans le *no bullshit*. Mais ce que je trouve beau surtout, c'est qu'il y a toujours un demain à venir avec un enfant devant toi.

L'expression Inch'Allah est utilisée pour sceller le sort d'un désir cher. Et si vous aviez à l'employer aujourd'hui...

J'espère que mon film se frayera un chemin dans l'imaginaire québécois. Que chaque spectateur pourra le recevoir personnellement, qu'il lui racontera quelque chose d'intime. J'ai envie qu'on s'approprie un peu cette guerre-là et toutes les guerres, pas pour que cela fasse mal, mais pour nous rapprocher de l'humanité derrière. Qu'on se sente interpellé comme être humain, pas extérieur à tout cela. *Inch'Allah!* ■

L'impossible choix



Photos : Philippe Lavalette

ZOÉ PROTAT

Depuis quelque temps, le cinéma québécois a la piqure du voyage. Les investisseurs, autrefois frileux devant l'ampleur des coproductions ou des tournages à l'étranger, se dérident à la suite de récents succès. Résultat : ce qui était depuis belle lurette une réalité pour le documentaire devient également possible en fiction. Au sein de cette vague, Anaïs Barbeau-Lavalette se distingue autant par sa jeunesse que par son audace. Après **Le Ring**, son nouveau projet risque de faire couler beaucoup d'encre : **Inch'Allah**, « si Dieu le veut », tourné majoritairement en Jordanie, est une œuvre-choc ambitieuse, hardie. Il est vrai qu'à travers ses courts métrages, Barbeau-Lavalette allie cinéma et voyage depuis bien longtemps. Il n'empêche que la réalisatrice n'a pas froid aux yeux. Une machine du calibre de ce film en impose immédiatement.

La première scène est une carte postale interrompue par un bruit de bombe. Une place de marché, des passants, la terrasse bondée d'un café : une vie quotidienne ensoleillée qui existe bel et bien à Jérusalem, malgré le conflit qu'on sait.

Non loin de la ville, le fameux mur, celui qui sépare Israël de la Palestine. Chloé, obstétricienne, travaille à Ramallah et traverse chaque soir la frontière pour rejoindre son appartement de Jérusalem. Sa voisine Ava est contrôlée dans l'armée israélienne; les deux jeunes femmes partent ensemble au boulot chaque matin. De l'autre côté, Chloé est également liée avec Rand, une Palestinienne dont elle suit la grossesse. Le mari de Rand est en prison. Son frère Faysal semble impliqué dans la résistance. La relation entre Chloé et ce dernier est d'une troublante sensualité. La position de la Québécoise devient vite insoutenable : comment peut-elle poursuivre son existence en ce lieu sans prendre parti, même si cette guerre n'est pas « sa » guerre?

Les lieux choisis par Barbeau-Lavalette ne sont donc pas des plus cléments. De plus, elle s'attaque au conflit fondamental du Moyen-Orient avec un scénario signé de sa plume, une audace qui paie. Sous des auspices voisins, **Incendies** de Denis Villeneuve avait la chance de pouvoir tableer sur une assise littéraire solide (c'était également le cas d'**Un dimanche**

à Kigali de Robert Favreau). Kim Nguyen s'était quant à lui plongé sans filet au cœur de l'Afrique avec **La Cité** et surtout **Rebelle**. **Inch'Allah** pourrait bien être le chaînon manquant entre toutes ces œuvres. Une histoire inédite, déracinée, qui revendique cependant un petit ancrage, un morceau du Québec : Chloé. Le parcours de cette jeune médecin parachutée dans l'une des régions les plus instables de la planète est elliptique. On ne sait pas d'où elle vient, ni pourquoi elle est là. La structure de coopération internationale qui l'emploie ne sera jamais nommée. Seules sa nostalgie du fleuve Saint-Laurent et son expression spontanée « C'est un p'tit criss! », lâchée sous le regard interloqué d'un supérieur français, révèlent ses origines. Dans une prestation intense, Evelyne Brochu ne dira pas grand-chose. C'est dans son visage nu que se concentre toute l'émotion. L'univers de Chloé est tension constante.

En périphérie de Ramallah se trouve un immense champ d'immondices que Rand, aidée par toute une troupe d'enfants, s'applique à fouiller. Tous les jours,



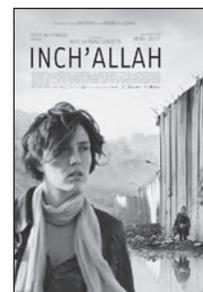
vieux vêtements et jouets cabossés, tout ce qui peut encore servir et ce qui peut être vendu est ramassé. Avec leur humour, leur intelligence et leur clairvoyance inimitables, les enfants de la décharge évoquent irrésistiblement les petits héros des **Tortues volent aussi** de Bahman Ghobadi (2004). Très finement, **Inch'Allah** documente le vrai quotidien d'un médecin en zone de guerre, avec tous les défis d'œuvrer sur le terrain : alertes, attentats, grande pauvreté, situations d'urgence extrême. Les soirées arrosées permettent tout d'abord de décompresser; les conversations sur Skype avec la famille, de se retrouver. Mais rapidement, ces expédients ne suffisent plus.

La mitrailleuse d'Ava gênera de plus en plus Chloé. Tous reprochent à la jeune femme de naviguer sans prendre parti, mais comment garder cette fameuse « tête froide » lorsqu'on côtoie des horreurs? Comment quitter ses amis le soir, pour aller dormir de l'autre côté d'un mur? Dans un geste souvent vu, mais toujours gracieux, c'est une séquence musicale qui scellera la nouvelle « appar-

tenance » de la Québécoise à la communauté palestinienne. Mais Chloé reste une étrangère en tous lieux et certains ne se gêneront pas de le lui rappeler. Un dilemme insoluble... Sur toutes ces questions délicates, le film est adroitement nuancé. Les deux amies de Chloé sont également touchantes. Tout semble les séparer, mais les Israéliens ont beau avoir des armes et un État (et c'est bien le cœur du problème!), ils sont aussi à la merci des bombes. Devant la mort, les peuples sont égaux.

Visuellement, le film est à l'image de son héroïne, c'est-à-dire âpre et nerveux. La caméra, souvent à l'épaule, colle au plus près des personnages. Elle n'hésite pas à scruter en extrême gros plan des parties du corps, les mains, les lèvres, les yeux. Cette esthétique de l'urgence s'adoucit lorsque Barbeau-Lavalette s'attarde à suivre Safi, le frère cadet de Rand. Le petit garçon, délicat et rêveur, se promène dans la décharge déguisé en Superman : il en découle des images quasi surréalistes, d'une grande poésie lumineuse. L'enfance, une récurrence incontournable dans l'œuvre d'Anaïs Barbeau-

Lavalette! C'est aussi dans la mort d'un enfant que l'engagement personnel de Chloé s'épanouira. Car si le récit d'**Inch'Allah** prend naissance dans un conflit insoluble, il ne met en cause ni les politiques, ni les dirigeants. Il reste constamment au niveau de l'humain et c'est l'une de ses plus grandes forces. Les faits sont là, indiscutables, affirmés. Le mur est là. Mais tout autour, les gens demeurent. Et c'est bien en eux que réside l'espoir. ▀



Québec / 2012 / 99 min

RÉAL. ET SCÉN. Anaïs Barbeau-Lavalette **IMAGE** Philippe Lavalette **SON** Jean Umansky, Jean-Paul Hurier et Sylvain Bellemare **MUS.** Levon Minassian **MONT.** Sophie Leblond **PROD.** Luc Déry et Kim McGraw **INT.** Evelyne Brochu, Sabrina Ouazani, Sivan Levy, Yousef Sweid **DIST.** Les Films Séville

Centre PHI

PORTRAIT

Cinéma événementiel

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Depuis le 1^{er} juin 2012, le milieu culturel montréalais a gagné une nouvelle adresse: le Centre PHI, un lieu multifonction, pluridisciplinaire et hors normes qui n'en est qu'à ses balbutiements. Sa dynamique petite équipe réfléchit encore aux diverses possibilités de diffusion qu'offrira ce «laboratoire» tout neuf. Dès cet automne, elle compte défricher, explorer, tester. Et le cinéma ne sera pas en reste.

À l'origine du Centre PHI se trouve le coup de cœur de Phoebe Greenberg, mécène des arts, pour un vieux bâtiment laissé dans un état lamentable dans le Vieux-Montréal, rue Saint-Pierre. Celle qui a aussi fondé la galerie DHC/Art dans ce secteur l'a acheté, puis converti en une nouvelle structure ultramoderne à vocation 100 % artistique. Quatre étages dont les différentes pièces et leurs cloisons peuvent s'adapter selon les événements, deux salles munies de projecteurs à la fine pointe de la technologie, des studios d'enregistrement et de postproduction et plusieurs lieux d'échange, voilà à quoi ressemble l'édifice aujourd'hui. Et il n'avait pas encore atteint sa forme finale lors de notre visite: certaines parties n'accueilleront le public qu'à partir des prochains mois.

Next Floor: documenter la métamorphose

Parmi les disciplines artistiques auxquelles s'intéresse le Centre (arts visuels, multimédia, musique, etc.), le cinéma semble destiné à jouer un plus grand rôle que prévu. Danny Lennon, «commissaire film» chez PHI, attribue ce phénomène au tout premier projet entrepris par l'équipe: immortaliser la transformation du bâtiment acquis par Greenberg. «Le lieu avait vraiment une âme et l'on voulait trouver une façon de la conserver. D'où l'idée de créer un document sur la transmission et le passage de l'ancien endroit au nouveau», explique celui qui est aussi directeur de Prends ça court!, un organisme ambassadeur du court métrage québécois.

«Ce devait être une vidéo conçue pour une présentation en boucle, comme dans un musée», poursuit-il. Mais, après mûre réflexion, le projet d'archive a fait germer l'idée d'une commande de court métrage de fiction qui donnerait carte blanche à un réalisateur québécois. Ainsi a été créé **Next Floor**, le désormais célèbre court de Denis Villeneuve qui a beaucoup voyagé depuis 2008 et

qui continue de représenter le Québec dans les festivals internationaux. «L'équipe a fait un *brainstorming* et invité Villeneuve à réaliser un film qui rendrait hommage au bâtiment. Tout a été fait en un temps record et je pense que nous avons tous été surpris que le projet prenne une telle ampleur.» Le court, qui présente un étrange banquet dans le lieu en démolition, et le rhinocéros qui y est associé, sont ainsi devenus les emblèmes du Centre PHI.

«Le Centre avait initialement pris une tangente musicale. C'est un volet encore bien présent, mais **Next Floor** a subitement tout changé. Avec le succès du film et le plaisir qu'elle a eu à y travailler, toute l'équipe est tombée amoureuse du court métrage», estime Lennon, manifestement heureux. «C'est cette première expérience qui a ensuite donné **Danse macabre, Trotteur, All Flowers in Time, Hope...** Et aujourd'hui, la place occupée par le cinéma ici est immense.»

Une programmation distinctive

Parmi les activités du Groupe PHI, qui chapeaute les diverses entités de l'organisme, le Centre PHI désigne le lieu de diffusion artistique, qui propose entre autres des expositions, des installations et des spectacles. Muni de deux salles de projection, le nouvel espace se distingue des autres cinémas montréalais de plusieurs façons. Selon Myriam Achard, directrice des relations publiques et du développement du Centre, il s'agit avant tout d'un cinéma «événementiel». À la base de cette idée, tout film présenté doit être mis en contexte: «Par exemple, un film pourrait être projeté un soir. La séance serait suivie d'une période de questions avec le réalisateur, qui pourrait le lendemain donner une classe de maître à des étudiants en cinéma. Et, finalement, si le réalisateur est musicien, un spectacle *live* pourrait aussi être organisé.» Par conséquent,



le Centre PHI ne joue pas du tout dans la cour des cinémas classiques qui présentent un film quelques séances par jour durant plusieurs semaines.

«Ce qui nous différencie le plus clairement des autres lieux de diffusion, c'est que notre vocation n'est pas commerciale», résume Lennon. Cette formule de projections uniques est, selon lui, de plus en plus recherchée par certains distributeurs en quête de nouveaux moyens pour attirer les spectateurs dans les salles de cinéma, car «les gens ne vont plus au cinéma». À l'occasion, ceux-ci choisissent de présenter leur film une seule fois, en si-

Die» qui se poursuivra tout l'automne et se bonifiera au fur et à mesure: c'est la première de plusieurs séries à thématique libre qui seront diffusées.

Au cours des prochains mois, la programmation du Centre PHI proposera des documentaires, des films-ovnis, des événements associant le cinéma et d'autres médias, ainsi que des séries de type carte blanche confiées par Lennon à des réalisateurs québécois. Le programmeur s'intéresse à toutes les formules qui permettraient d'explorer la spécificité du lieu, de provoquer les rencontres et de multiplier les interactions. «On regarde ce qui se fait ail-



Hall d'entrée du Centre PHI — Photo: Éric Perron

multanée, partout en Amérique du Nord, pour créer un *happening*. C'était notamment le cas de **Shut Up and Play the Hits**, un film-événement sur le groupe LCD Soundsystem, diffusé à guichets fermés en juillet dernier, pendant la période d'incubation qui a précédé le lancement officiel des activités du Centre.

Durant la même période, Lennon a également programmé une projection unique du long métrage **Beasts of the Southern Wild** de Benh Zeitlin, Caméra d'or à Cannes en mai dernier, avant sa sortie en salle. Même principe pour **Samsara** de Ron Fricke. Au Centre, ces soirées s'intitulent «V.I. Films»: «J'ai l'intention de continuer à organiser des avant-premières de ce type. Elles permettent de voir avant tout le monde des films importants présentés dans des festivals étrangers.» En août, le Centre a aussi démarré sa série de films «Skate or

leurs dans les festivals et les cinémathèques pour proposer autre chose. J'ai envie d'expérimenter et le Centre PHI est très flexible. Ça me permet d'être plus rapide ou d'organiser des événements à la dernière minute. Je vois ça comme une liberté de faire et de créer.»

Des activités éducatives sont aussi à prévoir: Lennon veut entre autres jouer avec la forme classique de la classe de maîtres, offrir des ateliers destinés à de petits groupes et surprendre le public cinéphile qui est déjà au rendez-vous, en partie grâce au succès de DHC/Art. «Le bâtiment se prête bien à une programmation de nature éducative, particulièrement le quatrième étage», explique Myriam Achard. «Nous allons explorer cette avenue, organiser des conférences et des rencontres pour les étudiants des cégeps et des universités.» Outre les activités de ce type, qu'il programme lui-même, le

Centre PHI sera également un espace que les événements montréalais pourront louer et adapter à leurs besoins, comme l'a fait le festival Pop Montréal en septembre pour le lancement de son volet arts visuels, et comme le fera le Festival du nouveau cinéma avec sa série FNC Pro.

Une nouvelle maison pour le court

Depuis quelques mois, le Centre PHI abrite aussi les soirées de courts métrages de Prends ça court!, auparavant présentées au Monument national (Montréal). Il s'agit de vitrines informelles regroupant des films québécois et internationaux dans une formule cabaret assez conviviale. « Pour Prends ça court!, le Centre représente un plus grand terrain de jeu. Ça permet de repousser les limites de la programmation et de la production. J'ai aussi envie de profiter de toutes les possibilités techniques qu'offre la salle », raconte Lennon, qui organise ces rassemblements depuis plus de 10 ans. L'une des deux salles du Centre PHI, le « cabaret » du rez-de-chaussée, se prête parfaitement à ce type d'activité.

Mais le Centre PHI a-t-il un parti pris pour le court métrage? « Nous ne programmons pas que des courts, mais il est certain qu'ils occupent et continueront d'occuper une place importante », dit Lennon, en faisant à la fois référence au petit nombre de lieux diffusant les courts métrages au Québec et au manque de financement pour les créer. « En 2008, les choses allaient assez mal pour le court, et je pense que ça prenait juste une locomotive comme PHI pour tout redémarrer. Je considère qu'aujourd'hui le court métrage québécois va assez bien, merci! »

D'ici peu, les archives de Prends ça court! seront accessibles au Centre. Des postes de visionnement seront aussi installés: ils permettront de sélectionner et de visionner gratuitement des courts métrages sur place, par exemple les sélections annuelles Québec Gold et, ultimement, des programmes de courts internationaux présentés en partenariat avec des festivals. « Ce seront des cabines similaires à des photomaton consacrés au court métrage. Nous voulons que les gens voient de bons courts et, habituellement, quand ils en voient, ils deviennent des mordus! » Lennon et Achard rappellent qu'il est encore trop tôt pour entrevoir toutes les autres possibilités d'activités liées au



Trois lieux qui peuvent changer de configuration : une salle avec des sièges de cinéma à l'étage, une salle type bistro au rez-de-chaussée pour spectacles de musique ou projections de films et un très grand espace au dernier étage qui pourrait servir à des rencontres avec des artistes
Photos : Éric Perron



La terrasse sur le toit avec vue sur le port et une salle d'accueil adjacente à l'entrée
Photos: Éric Perron

court métrage qui seront organisées par le Centre, mais tout porte à croire que le film bref a trouvé un domicile de choix.

Soutenir la relève

Même s'il ne s'agit pas de sa mission première, le Centre apporte son soutien aux jeunes cinéastes de diverses manières. De façon informelle, Danny Lennon offre des conseils aux réalisateurs pour que leurs films voyagent... ou pour qu'ils voient le jour, tout simplement. « Avec Prends ça court! et le Groupe PHI, le lieu est presque devenu l'agence du court métrage québécois, estime Lennon. Je rencontre plusieurs jeunes cinéastes chaque semaine et nous regardons ensemble leur plan de distribution afin d'évaluer ce qui leur manque pour poursuivre leur démarche. » Sans leur fournir une aide financière directe, il essaie de les diriger vers le bon festival, de leur faire profiter de ses nombreux

contacts ou encore de les aider à établir des stratégies appropriées. « Je veux avant tout qu'ils fassent leur film, en évitant d'avoir à se censurer, que ce soit par manque d'argent ou par obligation envers des institutions. Et que ce film soit vu. » L'appui de PHI peut aussi prendre la forme d'une bourse, comme c'est le cas du prix remis depuis quatre ans lors de la soirée des Prix Prends ça court!, organisée durant les Rendez-vous du cinéma québécois.

Une autre façon dont Lennon aide les réalisateurs québécois est de montrer leurs réalisations dans tous les festivals internationaux auxquels il participe. En 2012, PHI a joué un rôle important au festival de Clermont-Ferrand consacré au court métrage: « Plus que jamais, PHI appuie le court et la relève. C'est nous qui avons chapeauté toute la présence québécoise à Clermont cette année. Le programme "Courts du Québec", c'était nous. Bien plus pour donner de la visibilité aux réalisations d'ici qu'à nous-mêmes. » Il regroupait plusieurs films de jeunes créateurs (par exemple Joëlle Desjardins-Paquette, Sophie Goyette, Chloé Robichaud) et pas seulement ceux réalisés avec la participation de PHI. Ce soutien au court métrage et ce mentorat ne déborderaient-ils pas un peu du mandat de PHI? « La mentalité de PHI est d'aider le cinéma. En ce sens, je pense que cette aide coïncide parfaitement avec notre mandat. Moi, je veux juste que le cinéma aille bien. »

PHI Films: production et distribution

En plus de piloter le Centre, le Groupe PHI dirige les activités du producteur et diffuseur PHI Films,

une entité créée en 2007. Ses deux têtes dirigeantes, Phoebe Greenberg et Penny Mancuso, se sont donné pour principal mandat de soutenir la création d'œuvres cinématographiques indépendantes et de « repousser les limites des circuits de distribution traditionnels en permettant aux films d'être vus dans une variété de contextes ». PHI Films a permis à **Next Floor**, **All Flowers in Time** et **Hope** de voir le jour en agissant à titre de producteur et de diffuseur. Il a aussi assuré la distribution de **Danse macabre** et de **Trotteur**. De plus, l'agence a produit et distribué le long métrage documentaire **Kivalina v. Exxon** de Ben Addelman, Prix du meilleur documentaire au Whistler Film Festival; plusieurs autres films, longs et courts, sont présentement en production.

Le cinéaste montréalais Pedro Pires a collaboré à deux reprises avec PHI Films depuis 2008. Greenberg et Mancuso l'auraient contacté pour appuyer son travail après avoir vu une copie de **Danse macabre**, son court expérimental qui associe les spasmes d'un cadavre à la gestuelle de la danse. « Il manquait encore un passage crucial dans le film, c'est-à-dire le mouvement du corps à l'intérieur du cercueil », raconte Pires. « Elles m'ont aidé à ajouter cette scène à la version initiale de mon film, puis l'équipe créative de PHI a réalisé le graphisme de l'affiche et du DVD. S'en est suivie une incroyable distribution mondiale. » Ce film a été présenté dans 150 festivals et a reçu une quarantaine de prix, dont celui du Meilleur court métrage canadien au Festival international du film de Toronto en 2009 et le Jutra du meilleur court métrage en 2010.

La collaboration de Pires avec PHI Films s'est poursuivie avec le court métrage **Hope**, présenté en 2011. Ce film porte sur la violence en temps de guerre, qu'il montre à travers les yeux d'un général sur le point de mourir. « PHI s'est impliqué dès le début du processus, en ce qui concerne les idées et la préproduction. Nous étions tous d'accord pour faire un film expérimental librement inspiré de la pièce *Jimmy, créature de rêve* de Marie Brassard. PHI a produit puis distribué mon film. » En 2011, **Hope** a reçu le Prix du meilleur court métrage du Paris International Fantastic Film Festival. Il a également été nommé pour le Jutra et le Génie du meilleur court métrage. « Le court métrage est un art essentiellement expérimental et il est souvent difficile de convaincre les gens de collaborer, d'investir dans un projet, estime Pires. PHI est le plus beau "terrain de jeu" qu'un réalisateur de film expérimental puisse souhaiter. Les possibilités sont infinies. »

L'arrivée du Centre PHI et de PHI Films — des entités qui entendent aider la relève, apporter un soutien financier à des projets parfois plus « risqués » et mettre à l'affiche des activités artistiques qui détonnent — semblent en effet une bonne nouvelle. Bien entendu, il lui reste à faire ses preuves, mais la mission louable, l'ampleur des moyens, la volonté d'innover, l'adaptabilité du nouvel espace et la flexibilité des axes de programmation laissent présager un avenir intéressant. ▀

Danse macabre de Pedro Pires





Le brouillard d'incompréhension

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

David Cronenberg devait venir de compléter **A Dangerous Method** ou presque quand Paulo Branco, producteur doué pour les projets excentriques (il a produit Ruiz, Oliveira, etc.) lui aurait proposé d'adapter *Cosmopolis* en lui tendant un exemplaire du roman de Don DeLillo. Par la suite, le cinéaste aurait écrit le scénario en moins d'une semaine, se contentant les trois premiers jours de recopier les dialogues du roman, en procédant à quelques coupes, à quelques actualisations, mais en laissant les choses en l'état pour l'essentiel. Et quand le scénario a commencé à circuler parmi les acteurs de la distribution, ceux-ci confiaient à Cronenberg n'y rien comprendre. Il leur répondait que lui non plus.

Je m'arrête à cette pensée qu'à la base de **Cosmopolis**, il y a eu une équipe de créateurs œuvrant à quelque chose dont le sens leur échappe. Même si cette situation est familière au travail artistique, elle présente un intéressant défi à l'analyse de **Cosmopolis**. On se demande ce que le film fait ressortir de son texte source, ce qu'il en rend « intelligible ».

Dans **Cosmopolis**, un jeune requin de la finance, Éric Packer (Robert Pattinson), milliardaire faisant partie du fameux « 1 % » des plus grandes fortunes, entreprend un périple new-yorkais à bord de sa limousine « proustée » dans le seul but d'aller se faire couper les cheveux chez le barbier de son enfance. Bien qu'il constate qu'un pari fâcheux sur la faillite du Yuan est en train de siphonner toute sa richesse, il ne fait rien pour prévenir sa chute. Ses associés et ses maîtresses continuent de se succéder dans son habitacle aux allures d'astronef avec la régularité métronomique des cases horaires, mais Packer, au fil de cette journée, ignore les avertissements de sa garde rapprochée et multiplie les excursions au-dehors, alors que des manifestations violentes secouent la rue (car la fin du capitalisme est peut-être proche), jusqu'à vouloir rencontrer celui qui s'est juré d'avoir sa peau.

On le voit : sur ce plan (dramatique), **Cosmopolis** présente un schéma limpide. Son récit suit la règle des trois unités (de temps, de lieu et d'action) du théâtre classique. C'est plutôt par ses thèmes et ses motifs, riches en correspondances avec les œuvres de leurs créateurs et les mythes, que le film est baroque : c'est en partie le retour d'Ulysse à Ithaque, après que son odyssée l'eût dépouillé de chacun de ses attributs (y compris de sa mémoire) ; c'est aussi le motif de la chute d'Icare, dont les ailes de cire fondent parce qu'il a volé trop près du soleil. Le scénario catastrophe dans lequel Packer s'abandonne rappelle la quête des personnages aliénés de **Crash** à renouer contact avec leurs émois humains en pratiquant un érotisme de la collision automobile. (Chez Cronenberg, on se demande toujours si la métamorphose conduit à la transformation de l'Homme au profit d'une « nouvelle chair » ou si, au contraire, elle ne sert pas à réanimer l'humain derrière ce que les conditions extérieures commençaient à réduire à l'état de « chose ».) Le film est fidèle à l'une des constantes romanesques majeures de Don DeLillo : montrer comment les rêves de croissance et d'opulence de l'Amérique alimentent une fantasmagorie de la terreur et de la destruction, telles les deux faces d'une même médaille. Enfin, la distance glacée et l'aura de maîtrise absolue que Packer dégage, de concert avec cette rupture de contact avec la réalité commune (alors qu'un de ses interlocuteurs observe que toutes ses activités exercent une influence sur la vie quotidienne des gens) ajoute autant au répertoire de mutants, de cyborgs et d'hommes-insectes hantant l'univers de Cronenberg (bien qu'assez discrètement ces derniers 10 ans) qu'à la déconnexion existentielle et désorientée des personnages de DeLillo, auteur dont l'acuité pour les « crises »

et les catastrophes investit les écrits d'un souffle quasi prémonitoire¹.

Mais *Cosmopolis* n'est pas considéré comme l'un de ses romans majeurs. Même qu'il ferait plutôt figure de canard boiteux : c'est en tout cas celui que la critique accueille le plus mal. À sa parution en 2003, la cérébralité excessive de ses dialogues déconcerte et l'on se demande si DeLillo est vraiment aux commandes. Lui-même ne s'en cachera pas : c'est pendant qu'il l'écrivait, dira-t-il, que les attentats du 11-Septembre ont frap-

Je m'arrête à cette pensée qu'à la base de **Cosmopolis**, il y a eu une équipe de créateurs œuvrant à quelque chose dont le sens leur échappe. Même si cette situation est familière au travail artistique, elle présente un intéressant défi à l'analyse de **Cosmopolis**. On se demande ce que le film fait ressortir de son texte source, ce qu'il en rend « intelligible ».

pé son pays et sa ville. Cette catastrophe, que l'auteur semblait avoir imaginée tant de fois dans ses romans, bouleverse non seulement l'écriture de *Cosmopolis*, mais aussi des suivants, qui prennent un tour nouveau, grave et minimaliste, aux limites du contemplatif. *Cosmopolis* déborde quant à lui de dialogues étranges et baroques : on y parle beaucoup pour ne rien dire, son message, s'il en est un, se perd dans un chaos entropique de propos abscons. Être adapté à l'écran est peut-être la meilleure chose qui lui soit arrivée.

Qu'on en juge. Portés par une distribution où se démarquent (autour d'un Robert Pattinson qui tient là son premier rôle sérieux) Juliette Binoche, Paul Giamatti, Samantha Morton et d'autres, les dialogues, désincarnés et retors sur la page, prennent de la chair et font entendre leur musique. Le spectateur ressent presque charnellement la claustration futuriste et le quasi-flottement de la limousine dans son parcours sans heurts. Il voit la grogne qui éclate dans la rue. La matière

1. Dans **Players** (1976), un *yuppie* se laisse entraîner dans une conspiration terroriste ayant pour cible les tours du World Trade Center. Dans **The Names** (1983), un « expert en risques » sillonne les régions les plus instables du globe (la Grèce, le Moyen-Orient) pour calculer comment ce climat délétère et explosif peut profiter aux entreprises. **White Noise** (1986), gagnant du National Book Award, raconte le quotidien décalé d'une famille nucléaire alors qu'une nouvelle catastrophe écologique s'ajoute chaque semaine au répertoire des actualités.

sonore est souvent dépouillée à l'extrême : peu de bruitage, absence complète de sons ambiants dans cette limousine capitonnée, seulement des paroles au rendu aussi net que le propos est obscur. Car c'est bien là, dans le langage, que tout se passe. Pour William Burroughs (que Cronenberg a adapté, avec **Naked Lunch**), le langage était peut-être un « virus » ; dans **Cosmopolis**, il fait figure de cloison protectrice. Le langage est agent et symptôme du détachement que Packer tâche de rompre, il édifie l'enceinte de cette prison dorée dont il cherche à s'échapper, en n'arrivant, assez souvent, qu'à exprimer l'incommunicabilité. « Cela est bien, on est comme des gens qui parlent. Est-ce ainsi qu'ils [les autres gens] discutent? », l'entend-on dire à sa femme. Comme l'économie virtuelle, la parole dans **Cosmopolis** flotte dans une sphère abstraite, délestée de ses référents.

Pour poursuivre, je m'aperçois que je ne peux faire autrement que Cronenberg à l'étape de son scénario : me repasser ses séquences et son texte à travers le corps, en espérant qu'une interprétation en ressorte. Le premier passager de la limousine est Shiner (Jay Baruchel), le « directeur des technologies » de Packer. De sa présence gênée, l'arrogance naturelle de Packer, au début d'une journée qui s'annonce comme les autres, prend du relief. On la mesure encore quand il plaisante avec son analyste de devises sur l'adoption du rat comme valeur étalon mondiale, avant qu'il n'insiste auprès de sa marchande d'art attirée (Juliette Binoche), à la suite d'un coït torride, pour acheter la chapelle Rothko. La scène la plus commentée du film voit Packer subir son examen médical complet et quotidien (toucher rectal inclus), pendant qu'il s'entretient avec sa conseillère financière : un moment qui paraît aussi sexuellement chargé pour eux qu'il est antiérotique pour nous. Après la question, lancinante : Où vont les limousines la nuit ? Un second *leitmotiv* s'ajoute à son discours : « Ma prostate est asymétrique. » L'assassinat du président du FMI, poignardé dans l'œil en direct, défile en boucle à la télé. La situation s'aggrave, la voiture poursuit son itinéraire au mépris des avertissements de Torval (Kevin Durand), chef de sa garde rapprochée, lequel tabasse quiconque ose toucher l'astronef roulant de Packer.

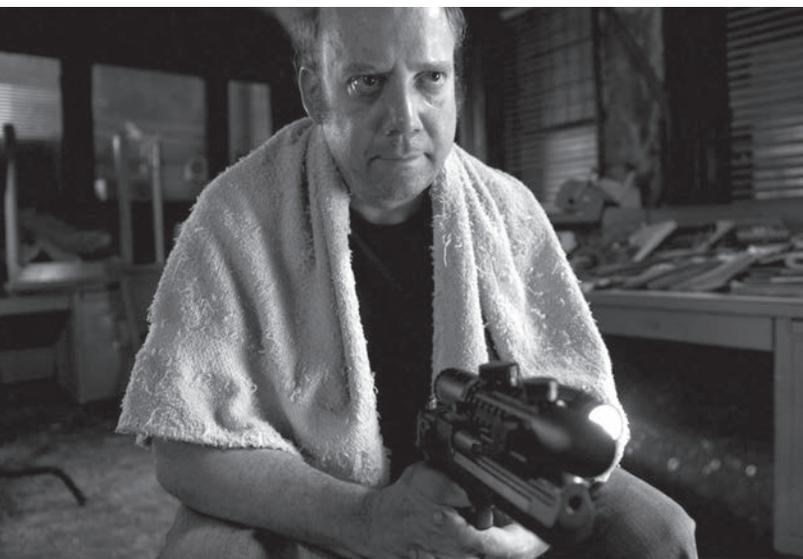
Les événements tournent alors à l'absurde. L'épouse de Packer, Elise Shifrin (Sarah Gadon), refuse d'entrer dans sa limousine (il la rejoint dans un taxi, puis une cantine, une librairie, un res-

taurant) et repousse les avances de son mari, comme si elle incarnait la dernière chose qu'il ne saurait posséder. Détail : c'est une poète (métier de crève-la-faim par excellence) qui est aussi héritière d'une fortune énorme. Plus tard, Packer et une garde du corps baisent et jouissent en devisant sur leurs routines d'entraînement au gym ; il lui demande de lui tirer dessus avec son Taser. La visite de son « experte en théorie », Vija Kinski (Samantha Morton), propos abscons, chaos social à l'extérieur (dans les vitres de la limousine), pousse l'endurance (spectatorielle) à sa limite, mais cache aussi dans sa confusion pseudo-savante le regard ambigu que pose DeLillo sur les mouvements de révolte sociale. « [Les manifestants] ne sont pas, dit-elle, les fossoyeurs du marché ; ils sont le marché. Ils ne peuvent en sortir, car il n'y a pas d'extérieur. » Devant le spectacle morbide d'un homme qui s'immole par le feu, Kinski commente : « Cela n'est pas original. »



David Cronenberg

La seconde moitié du film accumule les motifs d'entropie et de violence. Un imprésario déçu annonce à Packer la mort de son rappeur favori : un improbable rappeur soufi, mort de causes naturelles (au lieu d'avoir été assassiné comme Tupac et Biggie, ce qu'il considère comme une sorte de haute trahison). Puis, sa femme l'abandonne quand elle apprend qu'il a perdu sa fortune. Arrivant à destination, Packer est entarté par un bouffon (Mathieu Amalric, hilarant) et tue Torval peu après. La scène de la coupe de cheveux rapproche Packer, son chauffeur et son coiffeur dans un destin commun : pour avoir été chauffeur de taxi dans sa jeunesse, lui aussi a passé beaucoup de temps dans une voiture. Et c'est finalement un Packer seul, négligé, recouvert de crème pâtissière, coupe de cheveux inachevée — un Packer plus « asymétrique » que jamais — qui découvre le taudis de son futur assassin, Benno. La scène finale affiche 22 minutes au compteur ; on devine que Packer tente moins d'y dissuader Benno de le tuer que de comprendre les motivations de son meurtre anticipé. « La violence nécessite une cause et une vérité », répète-t-il, avant de se tirer une balle dans la main, tout à fait gratuitement. Le discours de Benno aborde les champignons parlants qu'il a entre les orteils (ils lui commandent de tuer Packer), son passé d'analyste des devises au service de Packer, ses crises de panique thaïlandaise, la merde, etc., mais il fournit aussi de manière transparente les raisons de la faillite de Packer : avoir cru que les flux de l'économie imitaient les modèles de la nature, une fixation pour la symétrie et l'aseptisé, alors que la nature produit aussi des irrégularités, des champignons, des prostates asymétriques.



Paul Giamatti et Robert Pattinson dans **Cosmopolis**

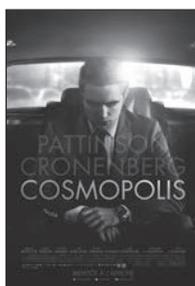
Aussi délirante semble-t-elle, cette assimilation de l'économie à la nature et à la science (alors qu'elle demeure une création humaine et culturelle) n'est pas une invention, mais une des légitimations que l'économie libérale s'est créée pour justifier qu'on affranchisse les marchés de tout organe de contrôle (« l'économie est une force qui s'équilibre d'elle-même »). À la seconde projection de **Cosmopolis** à laquelle nous avons assisté, plusieurs spectateurs riaient, et il n'est pas exclu, en effet, que **Cosmopolis** présente comme une gigantesque farce ce qui semble à l'origine et au fondement des nombreuses et migratoires crises financières secouant aujourd'hui l'ensemble des économies développées. Cette farce pourrait raconter comment un être ayant toujours vécu en décalage, dans une espèce de futur proche, se retrouve happé dans le présent, que son don de vision ne lui permet pas de comprendre².

Dans la veine d'un cinéma (principalement hexagonal) qui cultive l'habitude de présenter des histoires de cadres et de hauts fonctionnaires éprouvés par le destin (**De bon matin** et **L'Exercice de l'état** étant des avatars aussi récents que remarquables), **Cosmopolis** est peut-être le seul spécimen de cette espèce à ne pas essayer d'humaniser le personnage dans le but de susciter un sentiment d'identification chez le spectateur. Son héros est opaque de bout en bout, il parle un langage abs-

2. Un des thèmes que laisse de côté cette analyse est celui du temps, en raison de son traitement abstrait dans le roman, et aussi du fait que Cronenberg en a réduit l'importance dans son adaptation. Packer évolue bel et bien dans un temps différent des autres: ses engins technologiques de pointe, par exemple, lui permettent de calculer le cours des devises à la nanoseconde près, mais aussi, dans la scène finale du roman, à visualiser le film de sa propre mort à travers les pixels de sa montre-écran. Une scène que Cronenberg n'a pas illustrée, pour des raisons évidentes: le film aurait tout à coup basculé en pleine science-fiction.



trait, si bien que le film retrace plutôt ses efforts à se rapprocher de « nous », du réel, du présent. **Cosmopolis** apporte la variante cubiste d'un genre plus habitué à des stratégies narratives beaucoup plus transparentes que les siennes, il prend radicalement le parti de montrer, effectivement, « les plus riches » comme une espèce différente, en offrant malgré tout la satisfaction de savoir que leur impunité n'est pas absolue. Comme le langage et le cours des devises, Éric Packer n'est pas à l'abri de la dévaluation. Sa mort symbolise ou annonce peut-être la chute en obsolescence du capitalisme sauvage qu'il incarne. Encore qu'on ne soit sûr de rien. En mentionnant que la révolte, que toute révolte, a déjà été rêvée par le système, le personnage de Vija Kinsky (et sans doute DeLillo avec elle) affirme la pérennité et le degré de puissance où se tient le grand capital, cette création qui a fini par soumettre son créateur, telle une grande matrice du marché, aussi semblable à la limousine étanche de Packer qu'au taudis de Benno, et nous tous au milieu. ■



France-Canada-Portugal-Italie / 2012 / 108 min

RÉAL. ET SCÉN. David Cronenberg, d'après le roman de Don DeLillo **IMAGE** Peter Shushitsky **MUS.** Howard Shore **MONT.** Ronald Sanders **PROD.** Paulo Branco et Martin Katz **INT.** Robert Pattinson, Juliette Binoche, Sarah Gadon, Samantha Morton, Paul Giamatti **DIST.** Entertainment One



Alignement des planètes

STÉPHANE DEFOY

Mars et Avril raconte la naissance de la relation amoureuse entre un musicien sexagénaire, leader d'un groupe de musique en vogue, et une jeune photographe nostalgique du passé. Ce qui fait la singularité de l'intrigue, c'est qu'elle se situe dans un Montréal futuriste, au moment même où l'Homme s'apprête à marcher sur Mars. Le tournage du film s'est fait pour l'essentiel devant un écran vert avant que ne soient ajoutés, en postproduction, de nombreux effets visuels. Ce serait un euphémisme de dire que Martin Villeneuve a fixé la barre très haut pour son premier long métrage. Dans le texte qui suit, on propose un petit tour d'horizon des nom-

breux défis, financiers et techniques, relevés par les artisans de cet ambitieux projet cinématographique, dont la facture visuelle ne peut que susciter l'admiration.

À l'origine du film, il y a deux photoromans, écrits et dirigés par Martin Villeneuve (Éditions Sid Lee et la Pastèque), parus en 2002 et 2006. Paul Ahmarani, Jacques Languirand et Robert Lepage, trois des acteurs du film, en campent les principaux personnages. « Une décennie s'est écoulée avant que *Mars et Avril* ne devienne un long métrage. Néanmoins, Paul, Jacques et Robert n'ont jamais cessé de m'ap-



Vue du Montréal futuriste dans **Mars et Avril** de Martin Villeneuve — Photo: Mars et Avril inc. & Alliance Vivafilm 2012

puyer, même dans les moments de découragement», raconte Villeneuve. Lepage croyait tellement au potentiel du projet qu'il a décidé d'acquiescer les droits des deux photoromans pour en faire une adaptation cinématographique. Mais l'homme de théâtre en est rapidement arrivé à la conclusion que la meilleure personne pour réaliser cette fiction futuriste était Villeneuve lui-même.

Ce dernier entame dès lors une titanesque démarche afin de concrétiser ce projet. « Avec trois dessinateurs et un concepteur visuel, j'ai passé une année et demie à esquisser toutes les scènes du film.

À la fin, nous avons plus de 1200 dessins, tous conçus à la main», explique Villeneuve. Il communique ensuite avec les acteurs afin d'enregistrer les dialogues du scénario. Puis, il ajoute la voix des comédiens aux dessins; il dispose ainsi d'un *storyboard* animé qui, à l'étape de concrétisation de la production, lui sera très utile pour appuyer les demandes de financement auprès des institutions.

Le réalisateur et son directeur photo, Benoît Beaulieu, qui agissent comme producteurs du projet, entament alors de fastidieuses démarches afin d'obtenir le financement nécessaire à la mise en



Martin Villeneuve et Jacques Languirand pendant le tournage du film — Photo : Mars et Avril inc. & Alliance Vivafilm 2012

chantier du tournage. En 2008, Téléfilm Canada accorde une subvention de 200 000 \$ au projet (provenant du programme consacré aux longs métrages indépendants à petit budget), tandis que la SODEC investit 500 000 \$ (du programme d'aide sélective aux longs métrages de fiction – secteur indépendant). Villeneuve sait que son film exigera beaucoup plus de moyens et que les sommes reçues des institutions gouvernementales et de divers fonds privés ne suffiront pas à le mener à terme. Parce qu'il s'agit d'un premier long métrage, mais surtout parce que le fantastique et la science-fiction constituent des investissements risqués pour l'industrie cinématographique québécoise, le montage financier du film a été difficile à compléter. « Comme il n'y avait pas de précédents au Québec dans le financement d'un film avec autant d'effets visuels, notre budget de production était extrêmement limité. Il faut comprendre que c'est dispendieux de créer des environnements virtuels. Il a donc fallu augmenter la part de décors et d'objets réels pour que ça coûte moins cher en postproduction, précise Villeneuve. **Mars et Avril** est truffé de ce que j'appelle des "compromis élégants". » Par exemple, pour les scènes tournées au Pub Liquide, le bar où Jacob (Jacques Languirand) et son groupe se produisent, le cinéaste avait composé un décor virtuel autour des personnages. Il a toutefois décidé d'installer un rideau derrière la scène où le groupe prend place, remplaçant ainsi un environnement virtuel par un

décor réel. Autre exemple, les instruments de musique dont joue Jacob sont, dans le film, dessinés par Arthur (Paul Ahmarani), à partir de modèles féminins, et conçus par son père Eugène (Robert Lepage). Ils devaient être créés virtuellement, mais ont été réalisés grâce au soutien de Guy Laliberté, qui en deviendra l'heureux propriétaire au terme de la production. Cela a permis de diminuer de manière substantielle les coûts de postproduction. « Il y a plusieurs contraintes inhérentes à la réalisation d'un premier long métrage, précise le cinéaste. Ces compromis nous forcent à chercher de nouvelles idées et à explorer des voies alternatives pour arriver à nos fins. »

Le tournage s'échelonne sur une période de 22 jours au printemps 2009, un calendrier relativement restreint compte tenu de la particularité du projet. Au final, plus de 80 % des scènes sont tournées devant un écran vert. « Avant même de commencer à tourner le premier plan, j'avais déjà un prémontage du film avec le *story-board* animé, soutient-il. Cet outil a été très utile pour diriger les comédiens. Comme le tournage s'effectue dans un espace virtuel, cela les aidait à mieux comprendre l'environnement dans lequel ils évoluaient. Pour un acteur, jouer devant un seul écran vert exige une grande capacité d'imagination afin de trouver ses repères. » Le prémontage du film sous forme d'animation est une méthode utilisée dans les mégaproductions hollywoodiennes afin de parvenir à trouver les fonds nécessaires pour compléter leur budget. « C'est vrai, ajoute Villeneuve, mais les budgets dont ils bénéficient, à l'étape de la préproduction, équivalent à peu près au budget total que nous avons pour produire **Mars et Avril!** »

L'étape du tournage est terminée, mais elle a engouffré tout le budget. Les sommes amassées pour lancer la production servent habituellement à faire un film en entier... Le problème est d'autant plus grave que la prochaine étape, celle de la postproduction, est cruciale. Et onéreuse! Pour une histoire se déroulant dans un univers futuriste, la postproduction représente le segment le plus important de la réalisation d'un film. Il faut ici penser non pas en termes de semaines, mais de mois de travail. Pour **Mars et Avril**, pas moins de 550 plans ont nécessité l'ajout d'effets visuels et de décors de synthèse. Jusqu'à aujourd'hui, les productions québécoises les plus ambitieuses n'en présentaient pas plus d'une centaine. La tâche à accomplir est donc colossale.

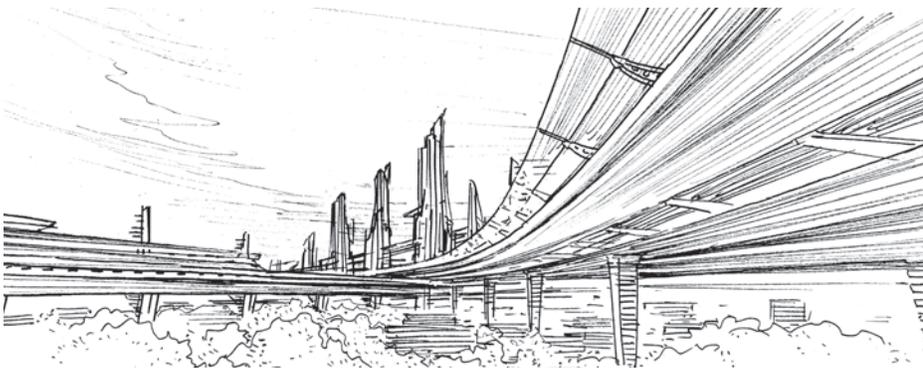
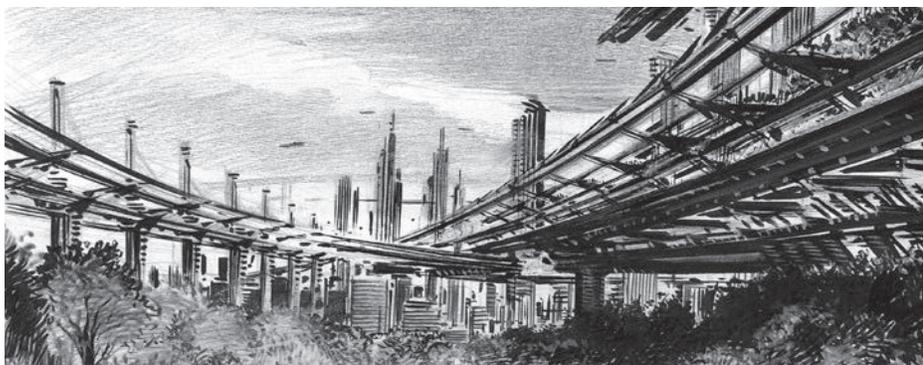


Les deux tomes du photoroman *Mars et Avril*

« J'avais un beau long métrage monté sur écran vert, mais j'étais incapable d'aller plus loin dans ma démarche, soutient Villeneuve. Le projet était quasiment mort. Je me sentais une grande responsabilité vis-à-vis de toutes les personnes qui s'étaient investies dans cette aventure, certaines sans être rémunérées, et je ne parvenais pas à livrer la marchandise. J'étais dans une impasse. »

Plus tard en 2009, le réalisateur fait la rencontre de la productrice Anne-Marie Gélinas qui, après mûre réflexion, décide de s'associer au projet. « C'est tout un défi d'essayer de convaincre des gens d'investir dans un concept qu'ils ne voient pas à l'écran, rappelle la productrice. Imaginez, on vous présente un film où des comédiens jouent sur fond d'écran vert, pratiquement sans aucun décor ni musique. Cela demande une capacité d'abstraction phénoménale. » Le duo initial de producteurs, composé de Martin Villeneuve et Benoît Beaulieu, devient trio avec l'arrivée d'Anne-Marie Gélinas. Ils retournent frapper aux portes des institutions. La SODEC refuse de donner plus, expliquant que pour accorder davantage d'argent, il faudrait faire appel à d'autres programmes, ce que ne permettent pas les règles de l'organisme provincial. Chez Téléfilm Canada, l'accueil est différent. Michel Pradier, directeur du financement des projets, et son équipe constatent lors d'un visionnement le potentiel du projet et décident d'allouer une subvention supplémentaire de 525 000 \$ provenant du Fonds du long métrage du Canada. En triplant son soutien originel, l'institution fédérale devient l'investisseur le plus important du projet.

L'entreprise Vision Globale accepte à son tour de soutenir le projet de Villeneuve en mettant à sa disposition une équipe de 60 personnes qui travaillera, à un taux bien inférieur à celui du marché, pendant 6 mois à la postproduction du film (création des effets visuels et des images de synthèse, colorisation, etc.). Cela est possible parce que le projet est emballant, parce que Villeneuve sait convaincre de sa détermination à mener à bien ce projet, mais surtout parce que le *timing* est bon : une importante plage-horaire sera justement disponible dans le carnet de commandes de la compagnie, de mai à décembre 2011. En contrepartie de cet investissement, la production s'engage à trouver de nouvelles sources de financement, ce qu'elle fera une bonne partie de l'année 2010. De son côté, Alliance Vivafilm,



Quelques étapes de transformation de la vue du Belvédère du Mont-Royal : photo de référence, esquisse de François Schuiten, modélisation préliminaire, ajustement de la composition et matte painting final. C'est cette dernière image qui sera ensuite animée avec des effets visuels en postproduction. — Photos: Mars et Avril inc. & Alliance Vivafilm 2012

distributeur du film, accepte d'augmenter sa mise de départ. Le montant du minimum garanti (un investissement du distributeur dans une production qui confirme l'acquisition des droits), accordé au début d'un projet, est habituellement équivalent à 5 % du budget. Ce montant doit logiquement augmenter avec le budget, même si en affaires, tout se négocie. Mais Patrick Roy, président et chef de la direction chez Alliance, voit dans le projet de Martin Villeneuve quelque chose du **Maelström** de son frère Denis, et l'acharnement des artisans de **Mars et Avril** finit de le convaincre que le jeu en vaut la chandelle.

Pour trouver d'autres sources de financement, le réalisateur se tourne à nouveau vers Robert Lepage. Après avoir vu les images déjà tournées, le metteur en scène, déjà ardent défenseur du projet, pose trois « conditions » au cinéaste pour y augmenter sa contribution : réduire la durée du film, y ajouter une scène et s'assurer de la participation d'un excellent compositeur. Les demandes de Lepage étant jugées bénéfiques au projet, Villeneuve les accepte. Le jeune réalisateur approche Benoît Charest, compo-

siteur entre autres de la musique des **Triplettes de Belleville**, qui dit oui à l'aventure. Lepage, qui avait investi dès le départ dans le projet, consent donc à hausser sa part de financement.

Le budget pour entamer la postproduction est complété. « Nous avons doublé le budget initial. Mais avant d'entreprendre la création des effets visuels, un autre défi de taille restait à surmonter, relate Anne-Marie Gélinas. Martin devait expliquer et détailler l'univers qu'il avait en tête afin que les concepteurs de Vision Globale puissent livrer la marchandise. » Et le réalisateur ne chôme pas. « J'ai passé une année entière à documenter mes diverses références visuelles afin d'étayer et de préciser ma vision », déclare Villeneuve. Le réalisateur constitue une sorte de portfolio comprenant de multiples références : extraits de films, cases de bandes dessinées, photos de magazines ainsi que dessins d'architectes utopistes sont ainsi colligés. Pour définir les plans d'ensemble montrant une ville de la fin du XXI^e siècle, le réalisateur prend des centaines de photos de Montréal en multipliant les points de vue. « C'est à partir de certaines de ces photographies que j'ai élaboré, avec le bédéiste et concepteur visuel belge François Schuiten, un Montréal du futur, indique-t-il. Nous avons redessiné ces photos en conservant des détails architecturaux et en incorporant des éléments procurant un cachet futuriste à la métropole. » D'ailleurs, le cinéaste ne tarit pas d'éloges pour Schuiten qui a notamment travaillé à la conception visuelle des films de son compatriote Jaco Van Dormael (**Toto le héros**, **Mr. Nobody**). « Nous avons défini dans les moindres détails la grammaire visuelle du film, que ce soit à propos des décors virtuels, des accessoires, des costumes, des cadrages, des lumières ou encore de la palette des couleurs à utiliser », insiste-t-il. Le travail en postproduction peut enfin commencer.

« Lorsque j'ai rencontré Martin la première fois, j'ai été impressionné par le matériel qu'il avait accumulé pour étayer sa vision, se rappelle Carlos Monzon, superviseur de l'équipe des effets visuels chez Vision Globale pour ce projet. Il savait précisément ce qu'il voulait, c'était le fruit d'une longue réflexion. » Martin Villeneuve est manifestement ravi du travail réalisé par Monzon et son équipe de créateurs. « Il s'agit d'un travail de moine. Par exemple, une fois que les environnements virtuels étaient approuvés, il fallait ajouter des détails en 3D pour que l'image

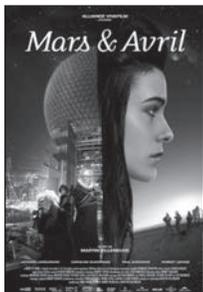
Superviseur d'effets visuels, vous dites?

Carlos Monzon est un artiste en effets visuels établi à Montréal. En 2007, il quitte le Québec pour s'installer aux États-Unis où il œuvre comme compositeur sénior dans des superproductions comme **Avatar**, **Star Trek** et **Transformers**. De retour à Montréal, il se fait offrir la supervision du projet de Martin Villeneuve. « Quand on m'a proposé de superviser les effets visuels sur **Mars et Avril**, j'étais emballé, car c'était un projet d'une ampleur, sur le plan de la composition visuelle, comme on n'en avait jamais fait au Québec », affirme Monzon. Lorsqu'on lui demande de résumer son rôle, il explique qu'il doit trouver des solutions à chaque problème technique. « Je suis la passerelle entre les exigences du réalisateur et la tâche que doit accomplir notre équipe afin de parvenir à l'effet recherché », ajoute-t-il. Monzon supervise aussi l'étape cruciale de l'assemblage des scènes tournées sur écran vert et des images en 3D. Pour ce spécialiste des images de synthèse, la tâche la plus complexe dans ce projet est la transformation en hologramme de la tête du personnage d'Eugène, interprété par Robert Lepage (voir autre encadré). Un défi d'autant plus difficile à relever que le visage du comédien se retrouve dans plus de 200 plans du film. (Stéphane Defoy) ■

ait l'air vivante et animée. On devait trouver des endroits spécifiques dans l'image où insérer divers éléments, comme des lumières scintillantes, de la fumée ou des voitures circulant au loin.» De plus, comme il n'y avait pas suffisamment de figurants dans les nombreuses scènes qui se déroulent au Pub Liquide, le réalisateur a dû filmer de nouvelles personnes pour créer un effet de foule. « Nous avons pris des employés de Vision Globale, se souvient Villeneuve en rigolant. Nous les avons maquillés, puis ils ont enfilé les costumes conçus pour l'occasion. Une fois filmés, ces nouveaux figurants ont été ajoutés dans les arrière-plans. »

Mars et Avril marque un précédent, car il s'agit du premier film québécois déployant une pareille conception d'effets visuels. « Sans le partenariat avec Vision Globale, nous n'aurions jamais pu terminer le film, convient Anne-Marie Gélinas. Une grande portion du budget du film a servi à la post-production, dont une somme importante a été utilisée spécifiquement pour la création des effets visuels. » Le résultat à l'écran est impressionnant. Par sa facture, **Mars et Avril** est un délice pour les yeux et fait la démonstration que le Québec regorge de talents pour composer un monde virtuel en images de synthèse. (Sortie prévue: 12 octobre 2012) ■

Pour en apprendre davantage sur l'aventure de **Mars et Avril**, visitez www.facebook.com/MarsEtAvril



Québec / 2012 / 90 min

RÉAL. ET SCÉN. Martin Villeneuve **IMAGE** Benoît Beaulieu, François Schuiten et Carlos Monzon **SON** Pascal Beaudin, Olivier Calvert et Luc Boudrias **MONT.** Mathieu Demers **PROD.** Martin Villeneuve, Anne-Marie Gélinas et Benoît Beaulieu **INT.** Jacques Languirand, Caroline Dhavernas, Paul Ahmarani, Robert Lepage **DIST.** Alliance Vivafilm



Photos: Mars et Avril inc. & Alliance Vivafilm 2012

Lepage l'hologramme

Le personnage d'Eugène, incarné par Robert Lepage, a pris une dimension inattendue. « Comme nous avons dû repousser le tournage du film de six mois, Robert n'était pas disponible aux nouvelles dates qui lui étaient proposées, se remémore Martin Villeneuve. Pour moi, c'était impensable qu'il ne soit pas de la distribution puisqu'il était associé au projet dès le commencement. Cette contrainte nous a forcés à transformer son personnage en scientifique immortel, ce qui n'était pas le cas dans la version définitive du scénario. Pendant trois jours, nous avons tourné toutes les scènes de dialogues d'Eugène en compagnie de Robert. Nous n'avons filmé que sa tête, son corps était vêtu de vert. » Six caméras ont été placées autour de la tête du comédien afin de capter ses répliques de tous les angles possibles. En revanche, Lepage ne pouvait bouger la tête d'aucune façon. Grâce à cette technique, le réalisateur obtient six valeurs de plans différentes pour chaque réplique du personnage. Au moment du tournage avec le reste de la distribution devant les écrans verts, un acteur cagoulé de vert prête son corps au personnage d'Eugène. « Il a fallu développer un nouveau logiciel de gestion uniquement pour placer la tête de Lepage sur le corps de l'autre acteur en fonction de chaque échelle de plan, commente Villeneuve. C'est sans compter toute la panoplie d'effets visuels que nous avons dû concevoir pour que la tête prenne l'apparence d'un hologramme. Il s'agit sans aucun doute de notre plus grand défi dans le cadre de ce projet qui en comportait déjà plusieurs. » (Stéphane Defoy) ■



La Visite du général de Gaulle au Québec — Photo: Lise Noiseux, 1967

Histoire d'un peuple

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Les films de Jean-Claude Labrecque sont de véritables hommages à la mémoire du Québec. Fictionnels ou non, ils enchantent par leur simplicité et leur contenu social. Cela n'est guère surprenant : après tout, l'homme a travaillé au sein de l'Office national du film. C'est pourquoi le *Candid Eye*, méthode filmique centrée sur une perception candide et objective du réel, l'a grandement inspiré, tout comme l'émergence du cinéma direct au début des années 1960. Enregistrement synchrone de l'image et du son, usage d'un appareillage léger... tout contribue à rapprocher le travail de Labrecque de ce cinéma (précisons qu'en plus de son travail de cinéaste, il a mené une carrière impressionnante de directeur photo). Bien sûr, la subjectivité du réalisateur n'est jamais très loin. À l'instar de tout cinéaste, il fait des choix qui orientent le sens des images et des propos qu'il capte. Les 15 films du coffret DVD sorti

en juin le démontrent assez bien, même si certains d'entre eux relèvent davantage de la publicité (**Images de la Gaspésie**, 1972) ou de l'anecdote (**L'Hiver en froid mineur**, 1969). Nous nous attarderons ici aux essentiels de la compilation.

Premier indispensable : **La Visite du général de Gaulle au Québec** (1967). On y suit le voyage du Président français à travers la province francophone, alors que la Révolution tranquille bat son plein. Profitant de l'effervescence souverainiste, incarnée par le Rassemblement pour l'indépendance nationale, de Gaulle fait sien le désir d'une frange de la population : faire du Québec un pays. Ce grand documentaire est un témoignage captivant d'une société en ébullition. L'idée de Labrecque n'est pas d'enregistrer platement les discours du président, mais plutôt de montrer combien

cet événement historique a été rassembleur pour forger l'identité nationale. Ainsi, des foules filmées en plans larges et des prises de vue aériennes rendent l'ampleur de ce fait marquant, tout comme le fameux « Vive le Québec libre! » lâché par de Gaulle, alors qu'il galvanise les esprits du balcon de l'hôtel de ville de Montréal. La phrase entrera dans les annales; le plan, filmé en légère contre-plongée, authentifiera son importance.

Certains diront que par ses choix stylistiques, Labrecque est manipulateur. Mais c'est là une perception erronée. Comme il le disait dans une lettre publiée par *La Presse* en 1969 : « Que ce soit devant un événement ou devant un homme, j'essaie le plus possible de m'adapter et de m'effacer [...] » L'usage habile du langage cinématographique (plans d'ensemble, contre-plongée, etc.) est marqué par le désir de s'accorder à la magnificence de

l'événement et non de glorifier celui-ci. Une mise en images au service de la démesure extatique qui touchait le Québec de la fin des années 1960.

Autre documentaire incontournable: **La Nuit de la poésie, 27 mars 1970**. Pendant longtemps, Labrecque a souhaité réaliser un long métrage sur les poètes québécois. Il voulait cependant éviter le « show de chaises », soit d'amasser des informations par interviews. Il a donc suscité une rencontre entre les écrivains et le public afin de créer un grand spectacle au Gesù à Montréal. L'essai filmique qui en découle, coréalisé avec Jean-Pierre Masse, est passionnant. La simplicité du dispositif — caméras presque toujours braquées sur les visages des poètes en pleine lecture — suggère une proximité de tous les instants avec la poésie. Ici, l'image est moins importante que le lyrisme du verbe incarné par la voix même de ses poètes. Ce qui n'est pas sans rappeler le cinéma oral de Pierre Perrault. Car toute parole entendue dans les films de ce dernier suscite la création d'univers visuels absents des plans enregistrés. Or, le long métrage de Labrecque n'est pas étranger à cette approche — ce que démontre l'envolée passionnelle de Michèle Lalonde: « White Power. Amérique au pouvoir ultranettoyant, à l'action pénétrante. Vous déloge une population en profondeur [...] » L'idée de comparer les États-Unis et le Canada anglais à un produit nettoyant est cinglante. Tous deux sont immaculés et parfaits; tous deux cherchent l'annihilation de la société québécoise, cette crasse composée de « nègres blancs » et autres porteurs d'eau. Le style imagé du verbe y est percutant. Le cinéaste poursuivra d'ailleurs cette incursion chez les poètes en tournant, toujours avec Masse, deux longs métrages similaires: **La Nuit de la poésie, 28 mars 1980** et **La Nuit de la poésie, 15 mars 1991**. Malheureusement, ce dernier, réalisé pour la télévision, ne fait pas partie du coffret. Cette absence impardonnable empêche de goûter pleinement le travail



Jean-Claude Labrecque filmant **La Nuit de la poésie, 28 mars 1980** — Photo: Office national du film

colossal de Labrecque sur l'évolution de la poésie québécoise.

À sa sortie en 2003, **À hauteur d'homme** a reçu un accueil sympathique; mais si l'on replace ce film dans la filmographie du cinéaste, on ne peut que constater son statut de film mineur. D'autant plus que le sujet — la campagne électorale de Bernard Landry en avril 2003 — est traité de manière complaisante. Si le cinéma direct ne rejette pas une certaine subjectivité, cela ne signifie pas qu'il faille pour autant se départir de toute éthique professionnelle vis-à-vis du sujet à traiter. Or, on a souvent l'impression que Labrecque insiste pour dépeindre Landry comme la proie des journalistes. Sans compter que le dénouement (la défaite du Premier ministre et de son parti) est appuyé par une musique mélodramatique inutile. Bref, ce n'est pas ce qu'on peut appeler une réussite.

On arrive heureusement à se consoler en visionnant **Les Smattes** (1972), première fiction du réalisateur. Partant de la déportation de milliers de résidents de la Gaspésie — causée par une exploitation excessive des ressources naturelles —, le

film se concentre sur les tribulations de Pierre et d'André, deux villageois de Saint-Paulin-Dalibaire, dont le refus de partir aura des répercussions tragiques. Récit de résistance, de colère et de liberté, **Les Smattes** est une allégorie du pays rêvé par les Québécois. C'est un cri de rage contre ceux qui veulent déposséder les Canadiens français de leur monde, autant que la dénonciation violente d'un gouvernement provincial vendu aux seuls intérêts financiers. Ce n'est pas fortuit si Pierre dit qu'il ne peut plus pêcher en paix avec André: tout appartient maintenant aux États-Uniens! Sans compter qu'André est témoin de la destruction de la maison de son père. Le feu mis volontairement par ce dernier en dit long sur l'effacement d'un héritage. Plus qu'une résidence, c'est un passé, une richesse culturelle qui meurt embrasée par les flammes. Une scène inoubliable qui incarne la mort annoncée du patrioisme régional.

D'autres films du coffret, tel **Claude Gauvreau, poète** (1974), méritent aussi une attention particulière. Ne vous reste plus qu'à (re)découvrir le travail de cet artiste singulier. ▀

Visions crépusculaires

NICOLAS GENDRON

De tout temps obnubilé par l'idée de sa propre mort, l'Homme s'est vite inquiété, par extension, de celle de son espèce. La fin des temps serait-elle aussi la sienne? S'accomplirait-elle par la main de Dieu, une invasion extraterrestre, une menace atomique? De **La Fin du monde** (1931) à **Seeking a Friend for the End of the World** (2012), le septième art a souvent exploré cette thématique riche en dilemmes moraux et en rebondissements spectaculaires, Hollywood en tête avec ses films-catastrophes tonitruants dont ceux de Roland Emmerich (**Independence Day**, **Godzilla**, **The Day After Tomorrow**, 2012). Elle inspira récemment autant Pixar (**Wall•E**) que des visions d'auteurs, parmi lesquelles **Take Shelter** de Jeff Nichols et **Melancholia** de Lars von Trier. Selon un calcul du calendrier maya, depuis contredit, l'apocalypse serait attendue le 21 décembre 2012. Pour l'heure, oublions notre fin prochaine et analysons cinq films emblématiques sur ce thème affolant.



La Jetée



Last Night

Par son seul titre, et à renfort de musique grandiloquente, **When Worlds Collide** (**Le Choc des mondes**, 1951) incarne une vision apocalyptique poussièreuse, ancrée dans les écrits bibliques, qui n'en a pas moins traversé le temps, obéissant aux lois divines ou à celles de l'univers. De facture classique, le film de Rudolph Maté prévoit en effet l'éternelle collision entre notre Terre et des astres disproportionnés, choc qui provoquera inondations, tremblements de terre et destruction complète... On connaît la chanson. À l'époque, l'Oscar des meilleurs effets visuels était d'ores et déjà assuré. Là où l'effort prend du galon, c'est en alliant cet air connu au récit de Noé, annoncé d'entrée de jeu par des relents de feu et un gros plan sur la Bible, qu'on ouvre comme un livre de contes, narrateur omniscient à l'appui. Le défi à venir n'en est que plus savoureux : dans le New York des années 1950, la communauté scientifique doit convaincre l'ONU que la seule façon de sauver l'humanité est de construire « une arche de Noé du XX^e siècle » qu'on propulsera dans l'espace en quête d'une planète habitable.

On prend presque la chose en riant, rappelant à l'assemblée que prédire la fin du monde est devenue une excuse cyclique pour tout fêlé en mal d'attention médiatique. Malgré les doutes, l'entreprise se met en marche grâce à un vil mécano qui achète ainsi sa place parmi la quarantaine du vaisseau. Puis s'entremêlent des schèmes récurrents du genre, exploités avec justesse, nonobstant un jeu daté : l'instinct animal qui rapplique en mode panique; la hiérarchie des uns *versus* l'utilité des autres dans la perspective d'un nouveau monde à bâtir (*idem* pour les objets : la Bible ou Shakespeare en priorité dans la bibliothèque

de l'avenir?); et naturellement un triangle amoureux, qui voit sa résolution accélérée par l'urgence de vivre pleinement... Là où plusieurs films de la même eau se terminent sur un ironique *The End*, tel **The Last Man on Earth**, la proposition de Maté entre dans une autre catégorie: celle où la conclusion laisse place au jour 1 d'un monde 2.0 tel **2012**.

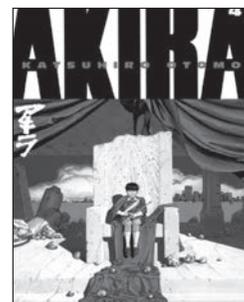
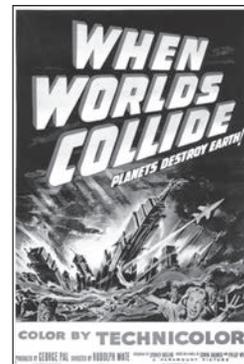
D'autres cinéastes, plus intéressés par la fin de l'homme que par celle du monde, laissent les trompettes au vestiaire et accouchent d'œuvres plus personnelles. En 1962, le regretté Chris Marker fait école en signant **La Jetée**, court métrage dont la profondeur ferait pâlir maints films à thèse ennuyeux. Pastichée par David Bowie dans son clip *Jump They Say* et inspiration directe de l'halluciné **12 Monkeys** de Terry Gilliam, l'offrande tire sa source d'un climat de guerre froide, mais surtout à même l'obsession du réalisateur pour **Vertigo** d'Hitchcock. Du maître du suspense, Marker fait sienne la figure fantomatique féminine hantant le héros. « Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance », celle d'une étrangère qui capte son regard de gamin, sur la jetée de l'aéroport d'Orly, juste avant qu'elle ne soit témoin d'une mort d'homme. Quelques années plus tard, Paris sera anéantie lors d'une Troisième Guerre mondiale. **La Jetée** démarre sur un *flash-back* et ne cessera de voyager dans le temps, les survivants, réfugiés dans les souterrains, se livrant à des expériences de voyage temporel afin de trouver une énergie future miraculeuse. Notre homme en sera un cobaye de choix.

Mariant science-fiction, introspection et amour impossible, cet objet fascinant, présenté tel un photoroman, prend la forme d'une suite de photographies au cadrage soigné, narrée tel un poème d'anticipation. L'absence de 24 images par seconde empêche-t-elle d'office tout cinéma? Aucunement et le cinéaste ne s'en formalise guère. La qualité d'expression des sujets photographiques et celle de la bande-son, tissée de chants grégoriens et de murmures aliénants, suffisent à créer l'illusion, amplifiée par les rythmes subtils auxquels défilent les photos. À tel point que l'unique passage filmé se fond à l'ensemble en un clignement d'œil! Confiant en la puissance du son et des mots, Marker dira même du montage de **La Jetée** qu'il « se fait de l'oreille à l'œil ». Si le sort de l'humanité repose sur les épaules d'un seul homme, Marker pousse l'idée

plus loin en transformant un souvenir en clef de voûte de notre finalité. L'horizon n'en paraîtra que plus sombre lorsque l'homme connaîtra sa mort en visitant son passé! La fin du monde était donc scellée avant même la Troisième Guerre...

En 1979, délaissant les mafieux qui l'ont couvert d'Oscar, Francis Ford Coppola illustre avec **Apocalypse Now** une déchéance typiquement américaine, guerrière jusqu'à la barbarie. « This is the End » chantent The Doors en ouverture de cette chronique de la guerre du Vietnam qui épargne les détails sanglants de l'Histoire pour mieux en inventer. L'officier Willard, n'attendant qu'une prochaine mission pour s'avouer vivant, est mandaté pour éliminer le Colonel Kurtz, retiré dans la jungle cambodgienne où il règne en dangereux gourou. Si ce classique aurait aisément pu s'intégrer au Travelling arrière sur les films antimilitaristes (*Ciné-Bulles*, Volume 30 numéro 1), sa portée symbolique épouse cette chronique apocalyptique. La charge de Coppola, certes cinglante envers l'armée américaine, exprime d'abord non pas la fin de l'humanité, mais celle de la part d'humanité qui réside en chacun, une finalité pouvant mener à l'autre. « Ça sent la mort lente », observe-t-on. L'armée devient une machine à broyer les hommes, les avilissant jusqu'à l'insensibilité la plus extrême, représentée par un Kurtz au look méphistophélique qui, entre deux têtes coupées, invite à se lier d'amitié avec l'horreur.

Véritable mine de répliques-cultes (« J'aime l'odeur du napalm au petit matin »), les dialogues ne sont pas qu'une enfilade d'*uppercuts*; elles forment un système de pensée vissé à la cervelle de personnages tridimensionnels. Ainsi un chiot peut-il entraîner la mort d'innocents, par pure paranoïa, ou Wagner servir à effrayer l'ennemi, dans une scène d'anthologie. S'ouvrant tel **When Worlds Collide** sur l'élément du feu, respectant l'héritage religieux de l'époque, le film montre qu'on continue de prier sous les balles. Pendant que Kurtz s'abandonne à la tentation d'être Dieu, les confrères de Willard ont déjà « un pied dans la tombe ». Comme l'illustre un photojournaliste, le monde ne s'évanouit pas sur « un bang, mais dans un gémissement », une longue plainte qui n'en finit plus. Au final, à l'article de la mort, Kurtz souffle ces mots à qui veut les entendre: « L'horreur, l'horreur... », legs indésirable s'il en est. Coup du destin, Coppola aura connu l'enfer lors du tournage de cette future Palme d'or, calvaire



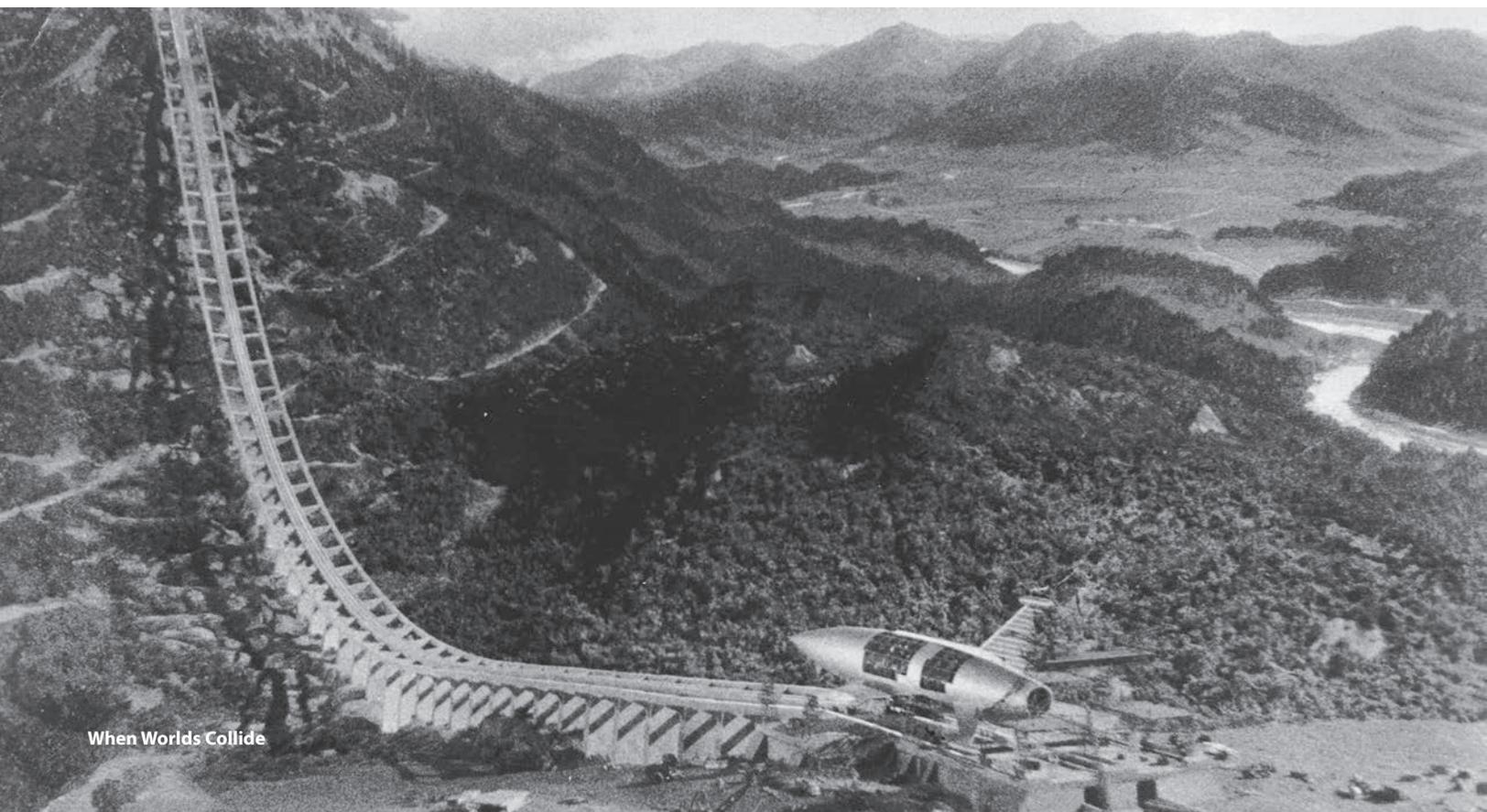
raconté à partir d'images du tournage captées par sa femme Eleanor dans le documentaire **Hearts of Darkness : A Filmmaker's Apocalypse** (1991).

De **La Jetée** à **Akira** de Katsuhiro Otomo, l'épouvantail d'une Troisième Guerre mondiale a maintes fois été agité à la face du monde : animation de 1988, **Akira** démarre par la vue aérienne d'un champignon atomique au-dessus de Tokyo, coup d'éclat d'une *World War III*. Les plaies d'Hiroshima en tête, Otomo crée une œuvre graphique bientôt culte, adaptée au cinéma dans la foulée du drame de Tchernobyl. Nullement un aficionado du manga original, impossible pour moi de juger de l'adaptation des quelque 1 000 pages qui jalonnent la saga. Mais à n'en point douter, l'univers en présence est d'une densité rare, quasi vertigineuse, laissant entrevoir un futur sur le fil du rasoir, où le politique se mêle de la science, où les soldats se révèlent les « marionnettes des politiciens corrompus ». Un futur à vue de nez, en 2019!

Une trentaine d'années après la guerre dont Akira, source « d'énergie ultime », serait la cause, dans un néo Tokyo reconstruit à la hâte, l'armée et les gangs de rue font la loi. L'une d'entre elles se compose d'adolescents motocyclistes qui pavoisent plus qu'ils ne cherchent noise. Parmi eux se trouve Tetsuo qui,

blessé, par un soir tumultueux, sera embarqué par l'armée. En proie à de vives hallucinations, Tetsuo ignore qu'il possède un pouvoir semblable à Akira. En perte de repères, il succombe lui aussi à l'envie de se proclamer immortel, n'hésitant pas à sacrifier aveuglément ses admirateurs, tel le colonel Kurtz d'**Apocalypse Now**. En pleine maîtrise, Otomo maximise les possibilités infinies des plans animés, par une direction artistique au long souffle, entre courses de motos et opération sauvetage. Si **La Jetée** peut être considéré comme un des premiers films postapocalyptiques — où l'ensuite surplombe la fin du monde ou ce qui l'a précédée —, **Akira** marche dans ses pas, ne s'attardant pas aux décombres, mais plutôt aux ratés d'une société renouant avec ses vieilles ornières. Une fois cette « boîte de Pandore scientifique » rouverte, la dégringolade planétaire apparaît de nouveau imminente, balayant au passage les amitiés de toujours et nombre de vies humaines. Otomo signe là un rappel rageur des dangers de notre mégalomanie, à la vie comme au cinéma.

Avec Marker, mais dans un tout autre registre, Don McKellar est assurément celui qui raconte le mieux l'apocalypse en déjouant ses codes. Son **Last Night (Minuit)**, baptisé à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes en 1998, récompensé là-bas du Prix de la





Apocalypse Now

jeunesse, puis ici du Prix Claude-Jutra, se révèle un petit bijou d'humour décalé et d'intimité épiée *in extremis*. Connu pour avoir coscénarisé deux films marquants de François Girard (**Thirty Two Short Films About Glenn Gould** et **Le Violon rouge**) et scénarisé un autre drame d'humanité en péril (**Blindness**), l'acteur réalise un premier long métrage audacieux de simplicité dans lequel une poignée de Torontois vivent les six dernières heures de leur vie, le 31 décembre 1999. L'apocalypse qui s'amène est-elle due au fameux bogue de l'an 2000? Allez savoir, mais on devine que le Soleil se rapproche dangereusement de la Terre. Comme dans **When Worlds Collide**, on ne saura rien du choc final. Tout se joue dans l'attente et la résignation.

Pour accompagner le titre du film, McKellar choisit une musique horrifiante propre aux balbutiements du genre, en contrepoint du sourire en coin qu'il affichera tout du long. Jusqu'au minuit fatal, on compte les heures, tandis qu'à la radio s'égrène le Top 500 des plus grandes chansons « de tous les temps »! Ce ton pince-sans-rire fait mouche et domine l'ensemble, n'éclipsant pas la touchante détresse vécue par des personnages délicieux. Il y a Patrick (McKellar lui-même), raté sympathique résolu à mourir seul; Sandra, qui cherche son mari

afin de respecter leur pacte de suicide commun; et Craig, pressé d'assouvir ses ultimes fantasmes. En filigrane, une hurluberlue parcourt la ville en criant le décompte planétaire et le « gars du gaz » téléphone aux clients pour leur souhaiter la paix. La mort de ce dernier, toute bête, n'en est que plus sarcastique, au vu de son interprète, le cinéaste David Cronenberg, happé par la fin de l'Homme, de **Rabid** à **Cosmopolis**. Qu'on choisisse Beethoven ou *Guantanamo*, chacun mourra comme il aura vécu, dans une finale attendue en parfait climax libérateur. Le dénuement de l'homme face à la mort se révèle beau à voir.

Après le court métrage **The Comet** (1910), depuis un siècle, allez trouver une seule année où l'apocalypse ne soit pas évoquée au cinéma. Devenu un genre en soi, le thème se décline en plusieurs variations prolifiques, dont les extraterrestres et les zombies, encore à fouiller ici. Reste que les artistes derrière les films les plus marquants du lot s'interrogent *a priori* sur la mort, ce qui donne lieu à des œuvres fortes qui savent toucher leurs contemporains, un à un, dans un rapport intime et frontal. Et si un tel cinéma, à force de caractère, pouvait contribuer à renverser la vapeur de l'extinction humaine déjà en marche? ▀



Camion

de Rafaël Ouellet

Que reste-t-il de...

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Après trois films ancrés dans la réalité féminine (**Le Cèdre penché**, 2007; **Derrière moi**, 2008; **New Denmark**, 2009), Rafaël Ouellet aborde pour la première fois, avec **Camion**, un univers résolument masculin. Mais ce changement ne modifie en rien le regard qu'il porte sur ses personnages. À l'exception de **Derrière moi**, consacré à l'amitié naissante entre des inconnues, tous ses films s'intéressent au contexte familial dans lequel les personnages évoluent. Parfois, un mouvement les lie et les fait se rencontrer; un mouvement né d'une absence et qui s'achève par des retrouvailles non sans animosité, comme dans **Le Cèdre penché**. Car chez Ouellet, la difficulté d'être avec soi complexifie le rapport à autrui. Sans compter que le décor rural planté par le cinéaste accentue l'espace séparant les êtres et offre l'occasion de filmer en plans larges des lieux inhabités, soulignés par un dépouillement qui en dessine le caractère pittoresque.

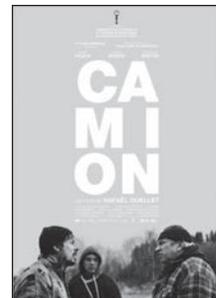
Camion possède tous ces éléments, visuels et narratifs, et est marqué d'un drame dès l'incipit. Germain, un camionneur expérimenté, est victime d'un accident de la route qui provoque la mort d'une femme. Rongé

par le remords, même s'il n'a rien à se reprocher, il laisse son travail et se retire chez lui. Ses deux fils, Alain et Samuel, qui ont quitté la région et se sont perdus de vue, entreprennent le voyage de retour à la maison pour retrouver leur père et pour tenter de calmer sa détresse. Mais face à cet homme replié sur lui-même, ils sont vite confrontés à des remises en question et cherchent des réponses à leur existence jusque-là sans envergure. Alain traînait dans un motel de Saint John (Nouveau-Brunswick) en jouant les poètes, alors que Samuel est concierge dans une tour à bureaux à Montréal. Au fil des jours qui passent, chacun tente de se redéfinir au contact des deux autres. Quelques souvenirs de l'époque où la mère était vivante permettent d'évoquer le déchirement causé par cette perte et de mettre en perspective une certaine nostalgie d'un temps à tout jamais révolu.

Comme à son habitude, Ouellet filme ses personnages de près, sensibles aux silences qui figent leurs recueils en solitaire. Il trouve chaque fois une belle justesse dans la durée des plans et sait comment suspendre un moment de fragilité, comme lorsque Germain, assis dans la voiture de police après le terrible accident en ouverture du film, est secoué par la douleur. Comme les précédents films du réalisateur,

Camion est moins intéressant par sa structure narrative que par les petits instants de peur, de joie ou de peine qu'il évoque avec justesse et réalisme. Instants fugitifs et familiaux qui lui permettent d'ériger jusqu'au sublime une histoire banale qu'il parvient à creuser subtilement, sans hâte, afin de dévoiler peu à peu le malaise que chacun porte en lui tel un chemin de croix. À terme, l'on se souvient somme toute assez peu de l'intrigue, qui semble au final quasiment secondaire, mais on se rappelle le visage rieur de Germain lors de cette mémorable partie de chasse en famille, ou encore les larmes de Samuel lorsqu'il retrouve son amour de jeunesse et réalise qu'il est bel et bien définitivement mort.

Le récit, finement mené jusqu'à la conclusion, s'achève malheureusement sur une mauvaise note, comme si le désir de laisser le spectateur sur une lueur d'espoir venait anéantir tout ce qui précède. Pourtant, rien dans le film ne permettait d'entrevoir l'optimisme de cette fin heureuse. Comme si Rafaël Ouellet, après avoir exposé la désillusion de chacun face à ses réussites et ses échecs, avait ressenti le besoin de leur prodiguer (et aux spectateurs, par le fait même) une relative satisfaction et de laisser présager un avenir radieux. Il aurait plutôt dû aller au bout de ce qu'il décrivait jusque-là, à savoir l'impression qu'on regarde notre existence nous échapper, sans pouvoir la retenir. ▀



Québec / 2012 / 95 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Rafaël Ouellet **IMAGE** Geneviève Perron **SON** Daniel Fontaine-Bégin, Paskal Perreault et Henry Godding Jr. **MUS.** Viviane Audet et Robin-Joël Cool **PROD.** Stéphanie Morissette **INT.** Julien Poulin, Stéphane Breton, Patrice Dubois, Noémie Godin-Vigneau, Jacob Tierney, Maude Giguère **DIST.** K-Films Amérique



Columbarium

de Steve Kerr

Dieu et l'argent

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Dans une voiture, un ingénieur financier prénommé Mathieu et son demi-frère Simon. Ils roulent en direction du chalet isolé de leur père, là où ce dernier a trouvé la mort dans des circonstances étranges. Sur les lieux, l'exécuteur testamentaire leur apprend qu'ils devront construire un columbarium pour honorer le paternel — du moins, s'ils veulent toucher leur héritage. Une situation insolite qui les forcera à demeurer seuls pendant plusieurs jours. Moment idéal pour que les esprits s'embrouillent... et que le surnaturel surgisse.

La prémisse de **Columbarium** est franchement peu invitante. Combien de cinéastes — que ce soit Mario Bava (**Shock**, 1977) ou Stanley Kubrick (**The Shining**, 1980) — ont su exploiter les désordres psychologiques en situation d'isolement? Combien ont su les marier à des univers paranormaux déconcertants? Autant dire que le nouveau venu Steve Kerr n'a pas cherché la voie facile: renouveler le cinéma fantastique tout en se servant de ses poncifs les plus usés.

L'une des principales tares du film est sa volonté maladroite de transformer un simple

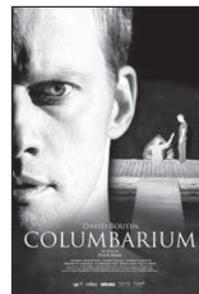
récit d'épouvante en critique du capitalisme. Car Mathieu, centre du long métrage, est obsédé par l'argent. Une fixation qui le mine sans cesse de l'intérieur. Et sa venue au chalet ne fait qu'exacerber le problème. Surtout qu'il décèle des références à l'Évangile selon saint Matthieu un peu partout dans la maison de campagne; comme celle-ci (Mt 6,24): «Nul ne peut servir deux maîtres: ou il haïra l'un et aimera l'autre, ou il s'attachera à l'un et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et l'Argent».

Hallucination, phénomène diabolique, surpercherie? Kerr se garde bien de le préciser, distillant une atmosphère proche de l'inquiétante étrangeté freudienne. N'empêche que cette citation biblique en dit long sur les intentions moralisantes du cinéaste: comme s'il ordonnait au personnage principal de se soumettre soit au monde de la finance, soit à la pureté de la religion. Cette grossière dichotomie marque le récit au sceau d'un discours quasi obscurantiste où la culpabilité judéo-chrétienne prend le pas sur la réflexion. Pas étonnant que le spectateur soit alors témoin d'une scène confrontant Mathieu au spectre de son père. Le fils dira à ce dernier que c'est sa faute s'il est devenu ce qu'il est: un yuppie individualiste et sans âme. Le sentiment d'avoir raté sa vie le rapprochera de plus en plus des vertus catholiques, seul espoir de sauver sa «pauvre»

personne. Côté subtilité, on a déjà vu mieux...

Mais le plus navrant est qu'à la médiocrité discursive répond une forme visuelle tout aussi maladroite. Kerr tourne l'essentiel du film en format panoramique standard, même si celui-ci varie au fil du récit. Des bandes noires apparaissent progressivement de chaque côté de l'écran, restreignant graduellement l'espace dans lequel Mathieu évolue. Le procédé, d'abord audacieux, s'avère au final inutile, puisqu'il est redondant avec le sentiment d'oppression qui assaille l'ingénieur financier. Cette impression d'un propos trop appuyé est aussi présente dans le choix de situer l'action dans un lieu à l'écart. Le huis clos à ciel ouvert comme figure stylistique n'est pas du plus subtil effet!

Heureusement que le montage serré de Carl D'Amour et de Guillaume Gauthier procure une certaine fluidité à l'ensemble. Le calvaire en devient moins douloureux pour le spectateur. Mais cela est insuffisant pour sauver **Columbarium** du naufrage. *Idem* pour le travail sonore qui, malgré son efficacité dans les moments de tension, ne fait que démontrer le savoir-faire de Jérôme Boileau. Le cinéma déployé ici s'accroche donc à ces rares qualités techniques pour parvenir à s'extirper du marasme idéologique dans laquelle le film s'embourbe. C'est franchement trop peu pour crier «victoire». Bref, un ratage sur toute la ligne... ▀



Québec / 2012 / 86 min

RÉAL. ET SCÉN. Steve Kerr IMAGE Jean-Philippe Pariseau SON Jérôme Boileau MONT. Carl D'Amour et Guillaume Gauthier PROD. Valérie Boucher et Steve Kerr INT. David Boutin, Maxime Dumontier, Pierre Collin, Gilbert Comtois DIST. FunFilm



Faust

d'Alexandre Sokourov

Danse macabre

ZOÉ PROTAT

Alexandre Sokourov aime les défis, autant formels que narratifs. Ultime volet d'une tétralogie sur les figures de pouvoir, son **Faust** suit Hitler (**Moloch**, 1999), Lénine (**Taurus**, 2001) et Hiro-Hito (**Le Soleil**, 2005). Après trois personnages historiques tous bien campés dans leur siècle, voici donc une interprétation très personnelle du mythe allemand de la Renaissance, fameusement repris par Goethe en 1808. Lion d'Or à la Mostra de Venise l'année dernière, ce **Faust** s'envisage, selon les propos mêmes de son réalisateur, comme un *prequel*: «l'origine du mal». Mais toutes considérations philosophiques mises à part, Sokourov offre surtout un film touffu, étourdissant, d'une picturalité extrême.

Homme tourmenté, le docteur Faust se questionne continuellement sur l'âme. Existe-t-elle? Pourquoi? Comment? Son siège se situe-t-il dans l'esprit ou dans le cœur? De quoi a-t-elle besoin et jusqu'où peut-elle aller? À ces interrogations s'ajoute un manque criant d'argent, ce qui pousse Faust à s'acquiescer avec un monstrueux usurier qui ne le lâchera plus d'une semelle. Leurs pérégrinations, à mi-chemin entre la fantasmagorie mystique et le cauchemar, ne cesseront plus.

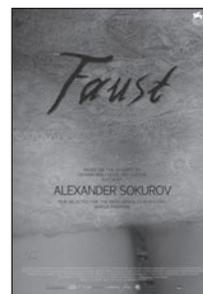
Faust signera même ce fameux pacte, stipulant la vente de son âme au diable.

Dès le premier plan, une vue cosmique d'un petit village de carte postale, le ton est donné: **Faust** sera un conte, aussi glauque que majestueux. Grand esthète, Sokourov réalise des films façon musée à ciel ouvert. Celui-ci est un tableau baroque, grotesque et cruel, où surgissent constamment des visions inquiétantes tirées de Bruegel l'Ancien ou de Jérôme Bosch. La comparaison avec les maîtres de la peinture flamande s'impose: tout comme leurs œuvres, le film de Sokourov est extrêmement chargé visuellement, foisonnant de détails, d'une polysémie essoufflante. Au cœur de ce vertige, certains instants figent une sidérante beauté. Dans la longue séquence du lavoir baignée d'une lumière irréaliste, le docteur croquera pour la première fois Margarete, la figure de l'amour. La poursuite finale sur une montagne délabrée balayée par le vent est également splendide. À l'autre extrême, les images savent aussi se montrer très crues: Faust est après tout médecin et ses dissections sont tout sauf aseptisées. Et, partout, on retrouve cette fascination pour les fondements du corps humain: le sexe, la nourriture, la pourriture, la mort.

Au centre de cet univers fantasmagorique certes riche, mais aussi un peu confus, s'il-

lustre le couple maudit Faust/Méphistophélès. Si le premier est «un homme bon, si troublé soit-il», le second est une bête difforme dont l'anatomie est tordue par l'anamorphose. Le corps nu de l'acteur est alors couvert d'étranges prothèses qui tiennent davantage du théâtre de Grand-Guignol que du cinéma. Le parcours initiatique de ces deux compagnons d'infortune est pavé de rencontres, non pas avec de réels personnages, mais avec des figures, des allégories. Tous ces mystères n'empêchent personne de parler: le dialogue, d'un niveau extrêmement soutenu, est un feu roulant qui ne se tarit jamais. Le jeu d'acteur s'en trouve fortement théâtral, voire carrément exalté par rapport aux standards habituels du cinéma. Tout réalisme étant évacué d'emblée, il faut accepter les codes de cet univers et y foncer tête baissée, sinon les deux heures que dure ce film risquent d'être lourdes.

Malgré ses questionnements sur l'humain et sa conscience, Faust n'est finalement qu'un homme ordinaire, gouverné par ses pulsions. Luxure, concupiscence, cupidité, envie... «les âmes ne pèsent pas plus lourd qu'une pièce de monnaie». Sokourov précipite son personnage dans un épuisant marathon: à la fois pour l'œil, captivé par des plans labyrinthiques et surchargés, et pour l'oreille, agacée par une logorrhée verbale souvent épineuse. Reste cette atmosphère de décadence artistique, aussi oppressante que fascinante. ▀



Russie / 2011 / 141 min

RÉAL. Alexandre Sokourov **SCÉN.** Yuri Arabov, Alexandre Sokourov et Marina Koreneva **IMAGE** Bruno Delbonnel **SON** Makar Akhpashev et Andrey Fonin **MUS. ET PROD.** Andrey Sigle **MONT.** Jörg Hauschild **INT.** Johannes Zeiler, Anton Adasinsky, Isolda Dychauk, Georg Friedrich **DIST.** FunFilm



Le Grand Soir

de Gustave Kervern et Benoît Delépine

Combattants punks

STÉPHANE DEFOY

Décidément, le tandem Gustave Kervern et Benoît Delépine ne s'assagit pas malgré le temps qui passe. Après l'irrévérencieux **Louise Michel** (2008) et le déconcertant **Mammuth** (2010), ils reviennent à la charge avec **Le Grand Soir**. Cette fois, les réalisateurs ont tissé leur récit autour de deux frères aux tempéraments diamétralement opposés. Pendant que Benoît, qui s'est rebaptisé Not, vit dans la rue avec son chien, Jean-Pierre vend des matelas dans un commerce où il subit en permanence la pression de son employeur. Incapable de maintenir la cadence irréaliste qu'on cherche à lui imposer, il disjoncte et perd son boulot. Not entreprend alors de convertir Jean-Pierre à l'idéologie punk qui a transformé à jamais son existence.

Le Grand Soir est fidèle à l'esprit des précédents films de Kervern et Delépine qui dépeignent avec un humour grinçant l'univers de marginaux. Passionnés par les personnages hors normes laissant libre cours à la révolte qui les tenaille, leur cinéma, vindicatif et engagé, montre sans retenue les travers de la société de consommation dans laquelle les gens passent un temps fou à satisfaire des besoins artificiels. Il n'est donc

pas étonnant que les réalisateurs campent l'intrigue de leur cinquième long métrage dans des décors ternes et déprimants où se succèdent stationnements de centres commerciaux et banlieues aseptisées. Les deux hurluberlus s'y déplacent en semant sur leur passage peur, malaise et mépris.

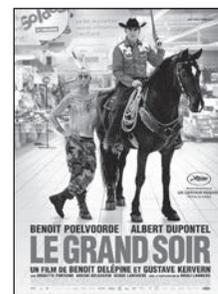
Comédie déjantée faisant la part belle à des personnages délicieusement débraillés, **Le Grand Soir** aborde néanmoins des thèmes graves, sur fond d'austérité économique. Le travail comme outil d'abrutissement collectif et le licenciement comme source de profond désespoir reflètent leur réflexion sur le monde contemporain. Le film s'éloigne cependant du pamphlet pour se concentrer sur les errances anarchiques de deux paumés préférant brûler la chandelle par les deux bouts plutôt que de se crever au travail pour un salaire de crève-la-faim. À la fois drôle et terrifiant, ce conte corrosif s'avère « politiquement incorrect », comme l'ont été les précédents opus de ce duo d'auteurs. La trame narrative du film repose davantage sur l'addition de saynètes que sur la structuration d'un récit dans lequel chemineraient les protagonistes. Les scènes les plus loufoques sont généralement réussies; elles provoquent le rire et l'étonnement.

Mais certains segments s'étirent et créent l'impression que les personnages tournent

en rond, comme si Kervern et Delépine avaient manqué d'inspiration. La conclusion est faible et le récit multiplie les retournements de situation peu convaincants. Il y a néanmoins quelques scènes mémorables, comme celle où les frères parlent simultanément de deux sujets à leur père, qui les dévisage, hagard et incapable de placer un mot. Le passage où celui-ci tente de persuader les deux hommes qu'il n'est pas leur père dans l'espoir de se débarrasser d'eux est un autre moment de pur délice d'humour absurde.

Dans chacun de leur film, le tandem français fait appel à un duo d'acteurs percutants (Yolande Moreau et Bouli Lanners pour **Louise Michel**, Gérard Depardieu et Yolande Moreau dans **Mammuth**). Cette fois, Benoît Poelvoorde (**Les Émotifs anonymes, Coco avant Chanel**), en itinérant à la crête iroquoise, et Albert Dupontel (**Le Bruit des glaçons, Enfermés dehors**), en vendeur pétant les plombs, s'en donnent à cœur joie dans le registre burlesque et survolté. La chimie entre les deux comédiens crève littéralement l'écran. Et c'est sans compter la prestation de Brigitte Fontaine en mère disjonctée, balbutiant des phrases inaudibles.

Malgré ces faiblesses, il ne faut pas bouder **Le Grand Soir**, car l'esprit résolument punk qui s'en dégage offre un de ces rares moments où le cinéma parvient encore à donner l'envie de tout foutre en l'air. ■



France / 2012 / 92 min

RÉAL. ET SCÉN. Gustave Kervern et Benoît Delépine **IMAGE** Hugues Poulain **MUS.** Les Wampas et Brigitte Fontaine **MONT.** Stéphane Elmadjian **PROD.** Jean-Pierre Guérin, Gustave Kervern et Benoît Delépine **INT.** Benoît Poelvoorde, Albert Dupontel, Brigitte Fontaine, Areksi Belkasem **DIST.** FunFilm



Oslo 31 août

de Joachim Trier

Une marche funèbre

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Oslo 31 août du Norvégien Joachim Trier raconte l'histoire d'un espoir anéanti. Anders est un jeune homme de 34 ans, intelligent, mais perdu. Autrefois journaliste de talent, il compose désormais avec de graves problèmes de toxicomanie. Dans le cadre d'un programme de réhabilitation, il est libéré du centre de désintoxication où il séjourne pour se rendre à Oslo, sa ville natale, afin d'y passer une entrevue d'embauche. Sur place, il rencontre un vieil ami, avec lequel il a une longue conversation sur le désespoir qui l'habite et la difficulté de vaincre ses démons intérieurs. Puis, il cherche en vain à revoir sa sœur. Le soir venu, après avoir volontairement saboté ses chances d'obtenir l'emploi auquel il postulait, il va à une fête, avant de rejoindre un petit groupe avec lequel il erre toute la nuit. C'est au final seul, plongé dans son incapacité de renoncer à sa dépendance, qu'il termine son périple.

Le récit, condensé en 24 heures, expose l'état d'aliénation dont Anders ne peut s'affranchir et qui dépasse largement sa toxicomanie. Et c'est là que le film se distingue des autres récits de dépendance; en ne se limitant pas à ce seul sujet, il parvient à le

transcender et à le transposer en une réflexion existentielle sur le mal de vivre d'un jeune homme pourtant plein de promesses. Le film traduit magistralement la nécessité de trouver non pas une porte de sortie, mais une raison de franchir celle-ci. Car des moyens, Anders en a: il est éduqué, doué d'une belle écriture et d'une vaste culture; il a une famille et des relations, mais rien ne semble y faire. Car, là où il doit puiser la volonté de prendre en main son destin, il ne voit que le néant. Le cinéaste fait preuve d'une belle justesse dans le portrait qu'il brosse de cette virée infernale, de cet être qui choisit d'aller au bout de sa déchéance, sans jamais chercher à en amoindrir l'impact.

Oslo 31 août ne propose aucune vérité, aucune morale; il ne juge ni son protagoniste, ni ses actions autodestructrices. Au contraire, il s'attache à montrer un malaise généralisé, qui ne touche pas seulement la vie déréglée d'un toxicomane, mais l'existence rangée du meilleur ami d'Anders, pourtant père de famille et intellectuel. Le discours de ce dernier, censé éclairer la détresse de son compagnon, ne fait ressortir que ses propres craintes, différentes certes de celles d'Anders, mais pas moins réelles. Il y a là une difficulté commune à s'épanouir et à être dans un monde qui toujours déçoit et ne procure aucune certitude ni

aucun apaisement. Les images de Trier, teintées d'un lyrisme sans complaisance, parviennent à dépasser le réalisme psychologique pour donner au final un film lucide et courageux. Heureusement, le cinéaste ne craint pas de déstabiliser le spectateur en suivant pas à pas la marche funèbre de cet homme ordinaire courant à sa perte.

Dans la plus belle séquence du film, Anders, après une promenade en ville en compagnie de nouveaux amis (dont une fille qui semble l'apprécier), s'arrête à la piscine municipale, ouverte pour une dernière journée. Ses trois acolytes sautent à l'eau, mais Anders reste en retrait, refusant de les rejoindre. La profonde mélancolie qui s'abat sur **Oslo 31 août** atteint ici son paroxysme. Voir ainsi Anders, rappelé à la vie par cette jeune femme s'offrant à lui avec candeur, renoncer à cette chance ultime, préférant plonger plutôt que de se relever, crée un sentiment de tristesse infini. On comprend à ce moment l'âpreté du chemin parcouru, qui culmine inévitablement par un échec, ô combien dévastateur. Dans ce film aussi sublime que cruel, ce qui semblait un vent de renouveau n'était que l'odeur de la mort qui rôde. ▀



Norvège / 2011 / 95 min

RÉAL. ET SCÉN. Joachim Trier, d'après le roman de Pierre Drieu La Rochelle **IMAGE** Jakob Ihre **SON** Ingar Asdahl et Andrew Windtwood **MUS.** Torgny Amdam et Ola Flottum **MONT.** Olivier Bugge Coutté et Gisle Tveito **PROD.** Hans-Jorgen Osnes et Yngve Saether **INT.** Anders Danielsen Lie, Hans Olav Brenner, Ingrid Olava **DIST.** Eye Steel Film



Rapailler l'Homme

d'Antonio Pierre de Almeida

Des bribes et des hommes

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Entamé en 2008 afin de témoigner de l'enfantement du projet *12 hommes rapaillés* qui mettait en musique quelques-uns des plus beaux textes de Gaston Miron, **Rapailler l'Homme** est aussi une célébration du poète de Sainte-Agathe. Au-delà de sa nature de document, c'est un film à part entière, à l'instar des créations qu'il évoque.

Au cœur de ce film et du projet musical dont il rend compte, il y a Miron, qu'on découvre par bribes pudiques et parcellaires. Ici, une poignée de documents d'archives le dévoilent; là, les mots de son biographe, Pierre Nepveu, l'effleurent; là encore, quelques morceaux d'une rencontre du cinéaste avec l'ami Alain Horic, émigrant politique au pays de Miron, le remémorent. Horic, vieux complice de l'Hexagone et de tous les combats littéraires, qui a cette saillie révélatrice: « Difficile pour moi ici qui vous parle de le cerner entièrement. » À l'impossible nul n'est tenu, certes, mais ce n'est pas une raison pour ne pas essayer.

Entre le film et la plume de Miron, Antonio Pierre de Almeida a su créer un bel effet miroir; le documentaire procède du collage

avec son ramassis d'images disparates, formant néanmoins un tout vivant et touffu, à l'image de l'homme dont il évoque la vie éparse. Cet écrivain qui se donnait par bribes, comme ces petits bouts de papier sur lesquels il griffonnait ses poèmes, qui existaient au fond de sa poche avant de s'imprimer sur les pages d'un livre. Un seul, qu'il n'a eu de cesse d'écrire et de réécrire. Cet *Homme rapaillé* qui connut tant de versions; jamais terminé, en éternelle gestation, comme l'homme et le pays à naître. Ce recueil intemporel, toujours dressé tel un arbre fier à l'orée de la forêt, tandis qu'une fois encore le vent s'est levé à l'aube d'un printemps érable si bellement évoqué par le cinéaste au détour de quelques images puissantes, ancrant la pertinence actuelle des mots de Miron. Ce film, comme les chansons qu'il fait découvrir d'un autre angle, procure un souffle nouveau à sa poésie qui pourra ainsi contaminer une autre génération d'âmes sensibles au génie d'une langue riche de son territoire et de son histoire givrés d'hiver.

Comme le créateur qu'il célèbre, le film est fort, tendre et touchant. Beau et imparfait, beau parce qu'imparfait. Trop court et incomplet. L'exhaustivité pourrait-elle jamais exister qu'il ne serait guère souhaitable qu'elle advienne. Il y a trop à dire pour tenir dans un éclat, fût-il lumineux comme une

comète. La caméra, discrète, à hauteur d'hommes, hante le studio où se succèdent ces « rapaillés »; elle se glisse dans les coulisses du spectacle, va à leur rencontre pour les écouter parler. Embrassant le poète et son œuvre, deux générations se racontent, se répondent, se complètent, évoquent leur lien au verbe et au territoire. À Miron, que certains comme Pierre Flynn ont connu. À la poésie que d'autres, comme Yann Perreault, ont du mal à vivre dans leur chair. On sourit de les voir marcher dans ce square Saint-Louis où la voix tonitruante du poète résonne encore, ou prendre un verre au Quai des brumes qui fut l'un de repères urbains du « géant magnifique ». Au cœur de cette bande de camarades disparates, Louis-Jean Cormier (Karkwa) agit comme fil conducteur. Toujours là, discret, avec à ses côtés Gilles Bélanger qui signe les musiques accompagnant la poésie mironnienne.

Le cinéaste a su donner à son film une forme et une personnalité propres, quelque part à mi-chemin entre témoignage d'un projet artistique et biographie impressionniste d'un poète à nul autre pareil. Et se faire suffisamment oublier pour que la magie et la poésie adviennent, sous l'œil amoureux de sa lentille; lui, le 13^e de cette fratrie, l'homme de l'ombre qui met les autres en lumière. Cette lumière éclairant **Rapailler l'Homme** de part en part, telle une lueur crépusculaire et émouvante. ▀



Québec / 2012 / 76 min

RÉAL. ET SCÉN. Antonio Pierre de Almeida **IMAGE** Antonio Pierre de Almeida et John Londono **MUS.** Louis-Jean Cormier **MONT.** Elric Robichon **PROD.** Baroque **DIST.** Locomotion



CHEVRIER, H-Paul. *Le Cinéma de répertoire et ses mises en scène*, Montréal, L'instant même, 2012, 342 p.

Les films de sa vie

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

En 35 ans d'enseignement, on peut penser qu'H-Paul Chevrier [NDLR: collaborateur à *Ciné-Bulles*] a ouvert — en outre dans son cours Cinémas nationaux — des générations d'étudiants à sa passion d'un cinéma qui non seulement se fait ailleurs (loin d'Hollywood), mais aussi autrement et souvent de manière responsable et engagée. Dans ce domaine où il n'est pas question d'enseigner la technique ou le documentaire (lequel serait peut-être digne d'un livre à part), *Le Cinéma de répertoire et ses mises en scène* offre la somme de cet enseignement.

Avec ses quatre grandes parties, organisées chronologiquement et s'ouvrant chacune par une mise en contexte (des remous de la Nouvelle Vague à l'émergence du cinéma numérique), avant de se subdiviser en courants (cinéma réaliste, distancié, minimaliste, baroque, etc.) puis de se clore par un tour d'horizon des cinémas nationaux et une liste de films essentiels, ce livre, en 26 chapitres, s'organise tel un cours qui porterait sur le cinéma de fiction des 50 dernières années. Les lecteurs qui auront fréquenté (ou non) les classes d'H-Paul Chevrier y

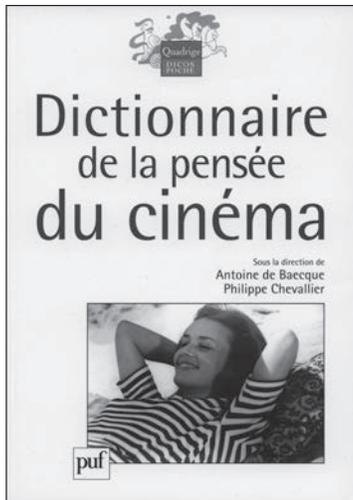
(re)découvriront son système de classement des films, son souci de clarté, sa culture imposante ainsi que les orientations passionnées de son discours critique. Les lecteurs de son ouvrage précédent, *Tendances du cinéma contemporain*, auront en main une version profondément remaniée, augmentée et actualisée de ce dernier, de sorte que son index de films propose maintenant un petit millier de titres.

Le Cinéma de répertoire et ses mises en scène poursuit plusieurs objectifs. À ceux, explicites, d'«élaborer une histoire [subjective] du cinéma depuis 1960» et «d'établir un organigramme susceptible d'être étoffé [par le lecteur] selon ses goûts», s'ajoute la volonté de retracer un itinéraire à la fois vaste et personnel dont émane une échelle de valeurs, presque une éthique du «cinéma de répertoire», identifié comme «[...] un cinéma d'auteur qui enrichit notre imaginaire aussi bien par ses qualités artistiques que philosophiques [et qui est aussi] réaliste [donc] capable d'interpréter le monde, d'expliquer la société en racontant des histoires» (p. 5). En effet, H-Paul Chevrier n'a cessé d'aborder, d'évaluer les films selon le modèle qu'il poursuit: celui d'œuvres à la fois imaginatives et référentielles qui réalisent un délicat équilibre entre les libertés créatrices de l'imagination et la pression de réalités complexes — le cadre sociohistorique, par exemple — qui exigent d'être honnêtement représentées (comme quoi le cinéma se doit d'être un art responsable).

Ces choix font qu'H-Paul Chevrier réserve ses pointes les plus acerbes aux films répondant le moins à ces critères, en dénonçant comme mortifères aussi bien le cinéma d'Antonioni («[où] la réalité ne livre que son insignifiance [et le cinéaste ne] filme que des natures mortes») que celui de Tarantino (un «détrousseur de cadavres»). Mais aussi que les courants les plus formalistes ou les plus populaires (le cinéma de genre, le cinéma maniériste et le néoclassicisme hollywoodien) pâtissent comparativement aux cinémas distanciés, réalistes, engagés, politiques, sociaux et nationaux

que l'ouvrage valorise en ce qu'ils tâchent de contribuer à la transformation des mentalités par le biais de récits, de personnages et de mises en scène travaillant de concert à la conscientisation du public. À elle seule, la défense du cinéma qu'aime H-Paul Chevrier mesure davantage l'importance des films pour ce qu'ils disent et la manière dont ils le disent que par leur impact commercial, ce qui relève d'une approche sensée et fort rafraîchissante. Tandis que les films de Spielberg et Lucas y défilent aussi vite que des figurants, ceux de Rosi, Goretta, Tanner, Scola, Kieslowski, Perrault, Arcand et Cassavetes d'hier dialoguent avec ceux de Von Trier, Dumont, Greenaway, Loach, Haneke et Émond d'aujourd'hui, sans compter quantité de films (**Scènes de chasse en Bavière, Pain et Chocolat, Des enfants gâtés...**) qu'il faudrait arracher de l'oubli.

Cela dit, et faute d'une bibliographie sélective en fin d'ouvrage pour compléter cet essai, certains lecteurs ne pourront apprécier comment la pensée de Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*) informe les chapitres sur le «cinéma intériorisé» (celui du flux de conscience de Resnais et Bergman), comment celle de Gilles Lipovetsky (*L'Ère du vide*) nourrit ses descriptions de la mentalité postmoderne et le cinéma des années 1980 et après, ou encore comment le classique de Guy Hennebel (*Les Cinémas nationaux contre Hollywood*, anciennement *15 Ans de cinéma mondial*, éd. du Cerf) influence sa vigueur polémique. Pourtant, même les plans de cours proposent quelques pistes de lecture, alors que *Le Cinéma de répertoire...* semble suggérer (sans doute involontairement) ne s'inscrire dans le fil d'aucune pensée le précédant, dans le domaine de la critique comme de l'essai. Hormis cette lacune, le livre remplit sa mission pédagogique d'ouvrir le lecteur à une histoire du cinéma de moins en moins souvent racontée, laquelle est aussi l'histoire des coups de cœur de celui qui a su si bien l'enseigner, parce qu'il lui suffisait de parler des films qu'il avait vus pour que sa biographie soit faite. ▀



Sous la direction d'Antoine DE BAECQUE et Philippe CHEVALLIER. *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, 816 p.

Derrière le prestige, les connaissances inutiles

H-PAUL CHEVRIER

Le Dictionnaire de la pensée du cinéma se veut la bible de la recherche universitaire en cinéma avec la contribution de plus de 70 docteurs, maîtres de conférences et spécialistes qui ont rédigé près de 400 entrées regroupées dans des sections intitulées « concepts de cinéma », « théoriciens-critiques », « cinéastes-penseurs » et « films pivots ». Qu'il s'agisse de la sémiologie, du structuralisme ou de la psychanalyse, les dictionnaires théoriques du cinéma s'inspirent toujours de la science à la mode. Prenant pour devise la sentence de Godard : « Le cinéma est une pensée qui prend forme, une forme qui pense », ce nouveau dictionnaire se réclame de la philosophie, particulièrement celle de Gilles Deleuze.

Dans les deux livres qu'il a écrits sur le cinéma dans les années 1980, Deleuze envisage celui-ci comme une pratique suscitant des concepts proprement philosophiques. Les cinéastes pensent en termes d'images-mouvement (surtout les classiques) ou d'images-temps (surtout les modernes). Le philosophe établit une foule de concepts :

perception, affection, pulsion, action, relation, etc. qu'il subdivise encore et encore pour essayer de dégager une pensée-cinéma. Dans le passage d'un régime de l'image à un autre, c'est l'embouteillage, et les disciples s'embourbent et se contredisent. Ce qui n'empêche pas les auteurs de citer Deleuze dans de nombreuses entrées afin de tenter de justifier tout et son contraire.

Pour ce qui est des « concepts » (environ 130), des entrées comme *Champ-Contrechamp* et *Cadrage/Décadrage* se complètent, d'autres comme *Action* et *Suspense* s'annulent, tandis que le cinéma de *Divertissement* et le cinéma *Populaire* divergent. Par ailleurs, le *Corps*, le *Désir* et la *Nature* élaborent des discours hermétiques qu'il faut relire avec un glossaire lacanien pour finalement comprendre qu'ils ne distillent que de l'insignifiance. C'est un plaisir de prendre en note, dans *Aveuglement* et *Embaumement*, les phrases les plus retors et abstruses qui ne veulent absolument rien dire. Le cinéma *Moderne* se résume à un film d'Antonioni et au cinéma américain des années 1970, en particulier celui de Monte Hellman (que de ridicule!). Le cinéma *Réaliste* est expliqué à partir des conceptions de Bazin et ne concerne que le cinéma d'avant 1960 (là, c'est gênant). Par ailleurs, le cinéma *Documentaire* explique le *Direct Cinema* (cela s'appelle de l'aliénation) sans jamais signaler la contribution fondamentale des cinéastes québécois (cela devient de la bêtise).

En ce qui concerne les théoriciens du cinéma, on retrouve *Bazin* et *Bordwell*, *Balázs* et *Kracauer*, *Mitry* et *Metz*, de même que *Stanley Cavell* qui associe cinéma populaire et philosophie. On intègre à cette liste quelques théoriciens de l'image : *Damish*, *Didi-Huberman*, *Farocki*, de même que des théoriciens du cinéma expérimental : *Brenez*, *Frampton* et *Sitney*. On ne comprend pas *Bertolt Brecht* et l'on s'excuse de proposer *Roland Barthes*. Du côté des philosophes, il y a les éternels *Platon*, *Bergson*, *Merleau-Ponty*, les postmodernes *Baudrillard*, *Foucault*, *Lyotard*, et les nouveaux collabo-

rateurs *Badiou*, *Rancière* et *Zizek* qui se sert des films d'Hitchcock pour illustrer certains concepts lacaniens. Pour ce qui est des critiques, on a déterré ceux du cinéma muet : *Coissac*, *Porte*, *Ramain* et *Tedesco* et l'on célèbre une quinzaine de critiques des *Cahiers du cinéma*, en particulier *Serge Daney* qui a suivi pendant 30 ans toutes les modes intellectuelles (d'*Althusser* à *Lacan*) avant de déployer une pensée-cinéma dans l'esprit deleuzien.

Quant aux cinéastes penseurs, on a droit à des textes très intéressants sur *R.W. Fassbinder*, *Raoul Ruiz*, *Andrei Tarkovski* et même *Peter Watkins*. Comme il ne s'agit surtout pas de considérer les films, il apparaît légitime de trouver une entrée consacrée à *Truffaut*, mais peut-être aurait-il fallu le présenter comme critique dans l'entrée qui lui est dédiée. Et *Godard* comme théoricien. On est surpris de constater que *Jerry Lewis* ait mérité une entrée pour sa conception du cinéma, mais pas *John Cassavetes*. Que *Jean Rouch* soit choisi comme cinéaste phare, mais pas *Pierre Perrault*. Force est d'admettre que la « pensée du cinéma » se retrouve chez tous les cinéastes français : *Astruc*, *Carné*, *Clair*, *Grémillon*, *Guitry*, *L'Herbier*, *Ophüls*...

De Baecque et Chevallier s'assurent que plusieurs entrées évoquent la grandeur de la Nouvelle Vague et, pour citer les *Cahiers du cinéma* le plus souvent possible, ils inventent des critiques comme *Michel Dorsday*, que Truffaut et ses amis de droite ont évincé de la revue parce qu'il était de gauche. Par ailleurs, l'entrée *Mort du cinéma* rappelle que Serge Daney aurait décrété que les derniers cinéastes étaient Godard, Straub et Oliveira. Et comme Jean-Luc Godard incarne le cinéma à lui seul, il apparaît évident que le cinéma disparaîtra avec lui. *Le Dictionnaire de la pensée du cinéma* avait raison de vouloir instaurer le film dans notre compréhension du monde, mais l'ouvrage ne contribuera malheureusement pas à notre compréhension du cinéma. Parce que si le *Navet* est une affaire de morale, le bouquin reste celui d'une pensée unique! ▀

L'INCONTOURNABLE FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES EN AMÉRIQUE

18

festival de films francophones

MONTRÉAL (QUÉBEC)

CINEMANIA

1-11 NOVEMBRE 2012

Cinéma Impérial

Depuis 1995, sont confiés à **CINEMANIA** des films présentés en première québécoise, canadienne et nord-américaine, tels que **Un homme qui crie, Les neiges du Kilimandjaro, Polisse, Le Havre, La fée, Pater, L'exercice de l'État.** **CINEMANIA** bénéficie du soutien des cinéastes **Cédric Klapisch, Bertrand Tavernier, Radu Mihaileanu, Costa-Gavras, Arnaud Desplechin, Alain Cavalier** et a accueilli **Isabelle Huppert, Juliette Binoche, Niels Arestrup...** le Festival est une belle porte d'entrée pour les premières œuvres et les films indépendants dont on n'entend presque plus parler en Amérique du Nord.

Ses *masterclasses*, leçons d'acteurs et rétrospectives font le bonheur des cinéphiles.

.....
www.festivalcinemania.com



FILM ZONE PRÉSENTE LA 26^e ÉDITION DU

**FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU CINÉMA
FRANCOPHONE
EN ACADIE**

FICFA

**15-23
NOVEMBRE
2012**

WWW.FICFA.COM

www.facebook.com/groups/nouvelles.film.zone



**TELEFILM
CANADA**



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

New Brunswick
Brunswick

Secrétariat
aux affaires
intergouvernementales
canadiennes

Québec


MONCTON

Dieppe

31^E

FESTIVAL

CINÉMA ROUYN-NORANDA

INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

27 OCT. AU 1^{ER} NOV. 2012



FESTIVALCINEMA.CA

CONCEPTION DE L'AFFICHE - CÉREVEVE ROY - PHOTO - CHRISTIAN LEDUC