

Volume 41 numéro 1 | Hiver 2023 | 5,95 \$

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens

Marianne Farley

Miryam Charles

Histoires de cinéma

Léolo de Jean-Claude Lauzon

Films

All the Beauty and the Bloodshed

L'origine du mal



Close
de Lukas Dhont



**CINÉ
SEPT**

FESTIVAL
DU FILM
DE SEPT-ÎLES

2 au 12
février 2023



**VIENS
DONC
VOIR!**

AU CINÉ-CENTRE DE SEPT-ÎLES

Du cinéma pour
tout le monde.

#JAI VU AU CINÉ 7



Ciné-Bulles

Volume 41 numéro 1 | Hiver 2023



3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Lukas Dhont, réalisateur de *Close*
- 9 Commentaire critique

Critiques

- 40 *23 décembre* de Miryam Boucharde
- 41 *As bestas* de Rodrigo Sorogoyen
- 42 *Les années Super 8* d'Annie Ernaux et David Ernaux-Briot
- 43 *Le coyote* de Katerine Jerkovic
- 44 *EO* de Jerzy Skolimowski
- 45 *Eternal Spring* de Jason Loftus
- 46 *La nuit du 12* de Dominik Moll
- 47 *Respire* d'Onur Karaman
- 48 *Rodéo* de Joëlle Desjardins Paquette
- 49 *Tori et Lokita* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 50 *Un beau matin* de Mia Hansen-Løve
- 51 *White Noise* de Noah Baumbach

Livres

- 53 *De l'assemblage au montage cinématographique*
- 54 *Le Québec au cinéma*
- 55 *La seconde femme*
- 56 *Le storyboard de Wim Wenders*

Entretiens

- 12 Miryam Charles, réalisatrice de *Cette maison*
- 17 Commentaire critique
- 22 Marianne Farley, réalisatrice de *Au nord d'Albany*
- 27 Commentaire critique

Avant-plans

- 10 *Pacifiction – Tourment sur les îles* d'Albert Serra
- 28 *L'origine du mal* de Sébastien Marnier

Documentaires

- 18 *All the Beauty and the Bloodshed* de Laura Poitras
- 32 *Ennio* de Giuseppe Tornatore

Histoires de cinéma

- 34 *Léolo* de Jean-Claude Lauzon

RÉDACTION

Marie Claude Mirandette, rédactrice en chef
redaction-cb@cinemasparalleles.qc.ca

COMITÉ DE RÉDACTION

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Luc Laporte-Rainville,
Catherine Lemieux Lefebvre, Marie Claude Mirandette
et Zoé Protat

COLLABORATION À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Patrick Damien, Orian Dorais,
Nicolas Gendron, Martin Gignac, Jean-Philippe Gravel, Catherine
Lemieux Lefebvre, Marie Claude Mirandette, Zoé Protat, Charles-
Henri Ramond et Olivier Tremblay

CORRECTION Diane Boucher

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES

Marie Claude Mirandette et Éric Perron

GRAPHISME sauvebranding.myportfolio.com

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

ÉDITION

Association des cinémas parallèles du Québec (ACPO)
7665, boul. Lacordaire
Montréal (Québec) H1S 2A7
514 252-3021

Armandine Siess, directrice générale
direction@cinemasparalleles.qc.ca

Éric Perron, directeur de publication
revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

Xandra Stefanel, adjointe administrative
info@cinemasparalleles.qc.ca

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPO

Nathalie Cauvet, présidente; Richard Boivin, vice-président;
Marie Dumoulin, secrétaire; Claire Wingen, trésorière; Stéphane
Pommainville, Chantal Robitaille et Priscilla Winling, administrateurs

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION Dimedia / SODEP

ABONNEMENT

(ÉDITION PAPIER, 4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca
Individuel : 20 \$ – Institutionnel : 40 \$ – Étranger : 60 \$
(VERSION NUMÉRIQUE PDF) – sodep.qc.ca
Abonnement individuel : 14 \$ – Par numéro : 3,99 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada
ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2022
ISBN 978-2-924370-54-4 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-55-1 (PDF)
Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible sur
erudit.org 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'ACPO.

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



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



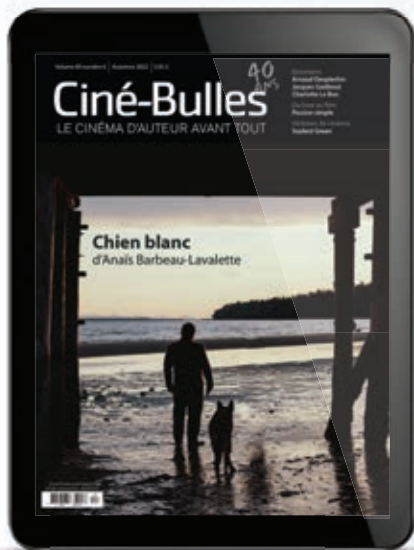
Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Montreal



Disponible également en version numérique!



Vous pouvez vous procurer la revue Ciné-Bulles en format PDF pour seulement **3,99\$** le numéro ou **14\$** l'abonnement (4 num.)

En vente sur sodep.qc.ca



Pour vous abonner à l'édition papier: cinemasparalleles.qc.ca

Eden Dambrine, Émilie Dequenne et Gustav De Waele dans *Close* de Lukas Dhont

De l'enfance à l'âge d'homme

Il est des films dont on ne sort pas indemne; *Close* est de ceux-là. Il remue en profondeur, dérange, fait chialer sa vie. Et on lui en est reconnaissant. Léo et Rémi, deux gamins magnifiques, exultent de bonheur. Mais le regard des autres aura tôt fait de mettre à mal leur belle complicité en brandissant le miroir déformant des préjugés, et la peur du jugement qui trop souvent les accompagne. Second long métrage du Flamand Lukas Dhont, *Close* aborde avec finesse un sujet difficile qui écorche et hante. Grand Prix du Festival de Cannes 2022, il porte la signature forte d'un réalisateur au parcours exceptionnel. Aussi sa légitimité en couverture n'a-t-elle jamais fait de doutes. Non seulement y découvre-t-on de nouveaux visages (les jeunes acteurs Eden Dambrine et Gustav De Waele, d'un naturel décoiffant), mais on y retrouve Émilie Dequenne (*Rosetta*, *À perdre la raison*), plus juste et émouvante que jamais. L'entretien mené par Frédéric Bouchard offre une incursion dans la pensée avisée du jeune cinéaste; quant à la critique, elle est signée Olivier Tremblay, une fine nouvelle plume à *Ciné-Bulles*. Que du bon!

À voir également cet hiver, *Cette maison* de Miryam Charles et *Au nord d'Albany* de Marianne Farley, deux premiers longs métrages de réalisatrices québécoises qui font la part belle à des personnages féminins complexes et à des situations sensibles. Martin Gignac s'est entretenue avec la première et Michel Coulombe avec la seconde. Ces discussions sont complétées de critiques éclairantes signées Charles-Henri Ramond et Orian Dorais. Deux suspenses retiennent aussi l'attention: *Pacifiction* d'Albert Serra et *L'origine du mal* de Sébastien Marnier. Porté par une puissante distribution féminine franco-québécoise, ce dernier joue sur les codes du thriller et du drame; le film s'avère beaucoup plus subtil que son emballage « de

divertissement » ne le laisse paraître. Pour sa part, le Serra, dont l'arc narratif anxigène n'a de cesse de se tendre, offre à Benoît Magimel un magnifique personnage de parfait salaud.

Côté documentaire, plusieurs titres méritent un détour en salle pour être appréciés à leur juste valeur. De ce nombre, *Ennio* de Giuseppe Tornatore qui célèbre le grand Morricone et son apport incomparable à la musique de films. Et il faut absolument voir *All the Beauty and the Bloodshed* de Laura Poitras. La réalisatrice oscarisée (*Citizenfour*, 2014) revient en force avec un *uppercut* consacré à la photographe et activiste Nan Goldin. Par sa forme autant que son sujet, c'est un documentaire d'exception qui devrait lui valoir une seconde statuette.

Enfin, il est des anniversaires que l'on préférerait ne pas devoir mentionner tant ils rappellent douloureusement le vide abyssal des pertes à leur origine. C'est le cas du regretté Jean-Claude Lauzon, dont on souligne cette année les 25 ans de la disparition tragique. Mais aussi les 30 ans du chef-d'œuvre déjanté de cet enfant terrible du cinéma québécois: *Léolo*. Dans un texte senti et intelligent, Nicolas Gendron revient sur ce film empreint de réalisme magique racontant le difficile passage à l'âge adulte d'un jeune garçon issu d'une famille gravement dysfonctionnelle.

D'hier à aujourd'hui, du Québec à la Belgique, il est tout sauf tranquille, le fleuve qui mène de l'enfance à la vie d'homme. Mais il donne de maudits beaux films!

Marie Claude Mirandette
Rédactrice en chef



Lukas Dhont (à gauche) dirigeant les acteurs dans une scène particulièrement tendue

En couverture Lukas Dhont, réalisateur de **Close**

« C'est un film sur cette connexion humaine très forte qui est brisée à cause de la brutalité de la société. »

FRÉDÉRIC BOUCHARD

L'arrivée de Lukas Dhont dans le paysage cinématographique s'est effectuée par la grande porte: un premier long métrage, **Girl**, lancé au Festival de Cannes en 2018, encensé, puis auréolé de la Caméra d'or. Dans cette œuvre, le réalisateur et scénariste belge, diplômé en arts visuels de l'Académie royale des beaux-arts de Gand, choisit un sujet singulier, une jeune danseuse trans confrontée aux limites de son corps. Déjà, il séduit et fascine en arborant une signature visuelle originale, où la caméra virevoltante se colle aux mouvements et aux chorégraphies de Lara, apprentie ballerine née dans le mauvais corps. Quatre ans plus tard, le cinéaste confirme son talent avec **Close**, un second long métrage intime et bouleversant récompensé cette fois-ci par le Grand Prix à Cannes en 2022. Il y déconstruit les conventions absurdes de l'amitié masculine à travers le récit de Léo et Rémi, deux garçons de 13 ans catapultés dans un univers social contraignant, qui mettra à mal leur doux lien affectif. Rencontre avec un cinéaste qui cherche sans cesse à déjouer les *a priori*.

*Ciné-Bulles: Vos premiers courts métrages **Corps perdu** et **L'infini** ainsi que votre premier long métrage **Girl** s'intéressaient à l'adolescence. C'est aussi la période au cœur de **Close**. Pourquoi cette phase de la vie vous fascine-t-elle?*

Lukas Dhont: Mes films sont comme une quête de libération. Je pense qu'il y a beaucoup de choses dont je ne pouvais pas parler en tant que jeune adolescent. J'ai senti un conflit entre le corps dans lequel j'étais né et la société qui venait avec certaines attentes et normes liées à ce corps. Certes, il y avait aussi des moments très beaux durant l'adolescence, mais la réalité était pour moi assez conflictuelle. J'ai commencé à faire du cinéma dès l'âge de 12 ans, avec une caméra que ma mère m'avait donnée. Elle m'avait montré que la créativité pouvait être une façon de m'exprimer. J'utilisais le cinéma comme un outil pour disparaître. Les bateaux qui coulent, les zombies, les extra-terrestres, je faisais alors un cinéma plus grand que la vie. Petit à petit, comme ce conflit dans ma vie personnelle continuait, j'ai compris en regardant les films de Chantal Akerman, de Pedro Almodóvar, de Xavier Dolan et de Céline Sciamma que le cinéma pouvait être une manière de se confronter à la société. C'était aussi une possibilité de rendre l'invisible visible et de me sentir vu. Peut-être que je pouvais faire la même chose avec le cinéma. J'ai donc arrêté d'écrire sur les extra-terrestres et j'ai commencé à m'intéresser à ce jeune être qui était en conflit avec le monde.

Pourquoi parler d'amitié au masculin?

Je trouve que dans cette société, malheureusement, les images de connexion tendre entre deux hommes sont beaucoup moins représentées que des images de guerre entre les hommes. Je pense que quand on écoute vraiment les jeunes garçons de 13 ans, leur témoignage sur les autres garçons est plein de tendresse, d'amour et de vocabulaire émotionnel. Je pense que cette ouverture avec laquelle ils parlent des autres, ça se transforme pendant la puberté parce qu'ils comprennent que la masculinité valorise certains traits comme l'indépendance, la compétitivité et une mise à distance avec le monde intérieur. L'émotion est généralement liée à la féminité. On déconnecte les jeunes garçons de toutes les choses qui se passent à l'intérieur d'eux. J'avais envie de traiter de ce thème d'amitié masculine et d'une forme de sensualité dans cette amitié. On est habitué de voir

cette sensualité, cette physicalité chez les filles. Mais chez les garçons, c'est plus rare. Je voulais parler de ce moment charnière où deux garçons comprennent que cette intimité est immédiatement liée à quelque chose de sexuel.

Pour vous, c'était important de conserver l'ambiguïté sur la véritable nature de la relation entre Léo et Rémi?

On est conditionné à mettre des gens dans des boîtes et à leur accoler des étiquettes. Finalement, le film, parce qu'il ne le précise pas, s'en fout, de leur sexualité. Et c'est aussi comment je me sens: je m'en fiche. Pour moi, le vrai sujet du film n'est pas là. C'est plutôt d'étudier la façon dont on est régulé à percevoir cette tendresse comme quelque chose de lié à la sexualité. Encore plus, c'est un film sur cette connexion humaine très forte qui est brisée à cause de la brutalité de la société.

L'homophobie est d'abord montrée dans le film à travers l'environnement social des deux garçons, l'école, mais aussi de manière intériorisée chez Léo.

Oui, comme beaucoup de nous, je pense, à cet âge, Léo veut appartenir à un groupe. Quand on arrive dans la cour de récré, on comprend très vite que la société est très verticale, divisée en groupes, chacun avec ses propres codes. Il y en a certains qui sont plus populaires que d'autres. Léo a envie ou ressent une attirance pour ce genre de groupe. C'était important pour moi de montrer un personnage comme ça, qui n'est pas nécessairement héroïque dans ses choix. Mais je tenais à illustrer les répercussions d'un tel groupe et, par extension, d'une telle société sur quelqu'un qui est jeune.

Afin d'éviter d'attirer l'attention, Léo va se réfugier dans le hockey. Cela est-il une manière d'aborder la question de la masculinité et de ses codes dans le film?

C'est l'image de virilité. Peut-être plus que le sport, je pense que le costume était quelque chose qui m'attirait beaucoup. J'ai le sentiment que **Girl** et **Close**, même si ce sont des films différents, sont en relation l'un avec l'autre. Dans **Girl**, il y avait cette ballerine, une image de perfection au féminin. Ici, il y a cette image de hockeyeur sur glace qui est complètement enfermé dans un uniforme. Il a littéralement un masque devant son visage et le costume est un poids sur son corps très frêle. Pour

moi, c'était une manière d'illustrer visuellement comment on cache cette vulnérabilité derrière une armure forte.

Léo va quand même rester dans l'équipe de hockey après le drame. Est-ce qu'elle devient pour lui un lieu où dissimuler sa peine?

Dans la deuxième partie du film, on a un personnage qui se sent responsable, coupable et qui essaie de faire son deuil. Tout d'un coup, il s'enferme pour vivre ce deuil. Rien ne peut plus

Si la dramaturgie de *Girl* était plutôt une spirale, *Close* se divise en deux. Dans la deuxième partie, il y a un parallèle qui se développe entre Léo et la mère de Rémi: comment continuer de vivre après un événement comme celui-là? Comment gérer ce sentiment de responsabilité? Comment faire le deuil? Ce sont deux êtres qui demeurent cachés derrière leur armure. La mère de Rémi n'est pas non plus quelqu'un qui a envie que le monde voie son émotion.

l'atteindre. À ce moment, le costume change d'intention et de tonalité. Il est maintenant lié au deuil et à un sentiment qu'on ressent tous, lorsqu'on est jeune, que certaines de nos actions peuvent influencer le monde et faire du mal. C'est une émotion dont on reste prisonnier. C'était intéressant aussi de mettre en parallèle ce monde qui s'arrête avec celui sur la glace, où il y a de la vitesse, et une volonté de continuer, représentée dans ces scènes de hockey. Le sentiment de Léo est tellement grand qu'il ne sait pas quoi en faire.

C'est finalement avec la mère de Rémi que Léo va développer un rapprochement.

Si la dramaturgie de ***Girl*** était plutôt une spirale, ***Close*** se divise en deux. Dans la deuxième partie, il y a un parallèle qui se développe entre Léo et la mère de Rémi: comment continuer de vivre après un événement comme celui-là? Comment gérer ce sentiment de responsabilité? Comment faire le

deuil? Ce sont deux êtres qui demeurent cachés derrière leur armure. La mère de Rémi n'est pas non plus quelqu'un qui a envie que le monde voie son émotion. C'est un personnage assez particulier. On a l'habitude, dans une tragédie, de voir une mère qui est explosive. Là, on a une femme qui est en retenue complète et qui implose. Léo et elle s'expriment très peu et deviennent alors plus proches. C'était intéressant de voir comment ils pouvaient mutuellement s'aider, se consoler et changer l'un l'autre.

Sophie, la mère de Rémi, est interprétée par Émilie Dequenne, qu'on associe souvent au cinéma des frères Dardenne. De quelle manière leur cinéma a-t-il exercé une influence sur votre travail?

Je me considère un élève des autres grands réalisateurs belges qui sont venus avant moi. J'ai étudié leur cinéma, de même que celui de Chantal Akerman et Fabrice du Welz. Les frères Dardenne utilisent leur caméra comme des chorégraphes et scrutent le langage corporel, la physicalité. Je pense que j'ai beaucoup appris de leur approche et de leur mise en scène. Après, même si on est l'élève de ces gens qui sont venus avant nous, on tente de se distinguer en cherchant ce qui nous est spécifique. La première artiste que j'ai vu travailler dans ma vie était ma mère. Elle est enseignante, mais quand elle avait du temps libre, elle peignait. J'étais à côté d'elle. J'ai vu comment elle a travaillé avec les couleurs, les lumières. Cette recherche de beauté, même dans les zones d'ombres, je l'ai toujours eue. J'ai aussi fait une école qui combine le documentaire et la fiction. Je crois avoir une approche très spécifique à la fiction. Quand je travaille avec les comédiens, j'essaie d'implanter des règles documentaires.

*Vous collaborez avec Frank van den Eeden, le même directeur photo que sur *Girl*. Qu'est-ce que cette collaboration apporte à l'élaboration de votre langage cinématographique?*

La beauté est que j'ai une équipe avec qui je peux être vraiment vulnérable. Mon frère [Michiel Dhont] est mon producteur, ma meilleure copine est ma première assistante à la réalisation. C'est un groupe dans lequel on peut poser des questions. Avec Frank, on parle beaucoup de chorégraphies, de peintures. C'est quelqu'un qui fait toujours de l'énergie des comédiens sa priorité. On a grandi ensemble. On a fait un premier film dans lequel on



Au cœur de ce drame, la tendre relation entre Rémi (Gustav De Waele) et Léo (Eden Dambrine)

a exploré le mouvement, la mise en scène et ce côté un peu plus documentaire. Dans **Close**, on a voulu créer des contrastes dans les mouvements, entre la noirceur et la lumière, et aussi accentuer les silences.

Comment avez-vous choisi le jeune Eden Dambrine pour interpréter Léo?

J'étais à côté de lui dans un train. J'écoutais de la musique. J'ai regardé à côté de moi, et ce jeune garçon parlait avec ses amis. Il m'a immédiatement intrigué. Quelque chose derrière ses yeux, un mystère, une nostalgie peut-être, que je trouvais inusité, rare chez quelqu'un de si jeune. Je lui ai demandé s'il voulait faire un *casting* pour le cinéma. Il était curieux, fasciné. Sa mère a lu le scénario. Et il est venu aux auditions en compagnie d'autres garçons qu'on a vus dans des écoles, des classes de théâtre et de musique. Ce qui était beau avec Eden et Gustav De Waele [qui interprète Rémi], c'est qu'ils sont venus ensemble. Ils partageaient déjà une chimie sans même s'être parlé. Cette collaboration qui était entre eux dès le départ était essentielle parce qu'elle était au cœur

du film. Ce n'était pas seulement deux jeunes êtres qui voulaient bien faire pour eux-mêmes, mais aussi pour l'autre. C'était la naissance d'une amitié.

Il y a également toute une symbolique avec les champs de fleurs, un décor fort évocateur dans la première partie du film. Ces fleurs disparaissent dans la seconde...

Une des premières images qui m'est venue en tête est celle de deux garçons qui courent parmi les fleurs. C'est bien sûr parce que c'est un souvenir clé de mon enfance dans la campagne flamande. Je trouvais très beau de commencer le film de cette manière puisque c'est aussi une image caractéristique de l'enfance : ces deux garçons qui courent en pleine liberté dans la nature, entourés par un cahier de coloriage. De plus, la fleur est le symbole de la fragilité. Je savais que le film serait en deux parties, la première plus fragile, la seconde plus brutale. Quand les machines arrivent, que les fleurs sont coupées dans les champs, que la tonalité change et que les couleurs disparaissent, le décor parvient à incarner ce passage qu'on ne pouvait pas exprimer d'une autre manière. Les champs

En couverture Lukas Dhont, réalisateur de **Close**

permettaient également de montrer le passage du temps. Le deuil est quelque chose qui se passe en plusieurs étapes.

Dans le dernier plan du film, Léo se retourne et semble prendre conscience de l'ampleur de sa perte. Quel sentiment souhaitiez-vous qui habite le spectateur à la fin du film?

Cette scène finale est bien évidemment liée à la scène d'ouverture, où les garçons imaginent les soldats qui les poursuivent. Ils ont cette imagination d'enfant qu'ils perdent possiblement durant le film. L'adolescence arrive et les temps changent. Cela étant, il y a cette question clé pour moi : quand quelqu'un n'est plus physiquement là, est-ce que cette personne peut quand même rester proche de nous?

D'ailleurs, dans la scène d'introduction, Léo et Rémi s'amuse et se font poursuivre par des « méchants imaginaires », un peu comme si ce jeu était un présage de la réalité qui allait les rattraper par la suite.

Tout à fait. En même temps, le film est immédiatement très politique. Il commence et ces garçons imaginent des images qui sont toujours liées à la masculinité : la guerre, les soldats, les ennemis. Déjà, il y a cette dualité entre ce qui nous est proposé et provient de notre vocabulaire, et la

nature de ces jeunes garçons qui est la tendresse absolue.

*En plus d'obtenir la Queer Palm avec **Girl** en 2018, vous avez été nommé premier parrain du Queer Palm Lab cette année à Cannes. À l'inverse, lorsqu'il a remporté le prix pour **Laurence Anyways** en 2012, Xavier Dolan a préféré se détacher de cette récompense en la refusant. Quel est votre rapport à l'idée d'apposer l'étiquette queer ou LGBTQ+ à votre cinéma?*

Je suis très fier d'être *queer*. J'assume l'idée de faire un cinéma *queer*. En même temps, je crois en l'idée de nous libérer, la communauté LGBTQ+ et moi, de certaines cases, codes ou attentes liées à une niche ou une compartimentalisation très limitée de qui nous sommes. Est-ce que **Close** est un film *queer*? Oui. Les codes du comportement de la masculinité et de la féminité en constituent le cœur. Mais pas seulement. Ma mère, mon père et mon frère ont tous été, d'une façon ou d'une autre dans leur vie, touchés par ces questions. Je trouve qu'on vit à une époque où ça reste la norme, des différents côtés, de vouloir mettre des étiquettes à tout. Dans ce sens, je comprends le désir de se libérer de ces stéréotypes. C'est très différent de se distancier d'une identité. C'est important de l'assumer, sans toutefois perdre l'idée de se détacher de ces étiquettes. 🏳️‍🌈

La campagne flamande métaphorise le passage de l'innocence de l'enfance à la brutalité de la vie adulte



Close de Lukas Dhont

Un homme tu seras

OLIVIER TREMBLAY

Comme les autres garçons de leur âge, Léo (Eden Dambrine) et Rémi (Gustav De Waele) jouent aux soldats, courent, se baladent à vélo, mais leur relation prend aussi des formes singulièrement intimes. Léo dort chez Rémi la plupart du temps, dans le même lit, en cuillère. Il lui murmure des histoires à l'oreille, dessine son portrait, l'écoute jouer de la clarinette et se laisse émouvoir, ses grands yeux bleus scintillant d'admiration et de fierté, entretenant le fantasme de devenir son agent pour faire avec lui le tour du monde.


Les regards et les sourires complices cacheraient-ils autre chose que de la camaraderie, des sentiments d'un autre ordre en train de se développer à l'aube de l'adolescence? Au fond, que cela change-t-il? Visiblement rien pour les deux gamins, mais forcément, cette proximité hors-normes entre deux garçons soulève la curiosité des camarades d'école. Arrive alors la question inévitable: sont-ils «ensemble»? Forment-ils un couple?

Close, second long métrage du jeune réalisateur flamand Lukas Dhont, raconte ce qui advient de cette amitié idyllique dépeinte dans les premières scènes, magnifiée par une lumière radieuse et un paysage fleuri, au moment où les pressions du monde social prennent brusquement le pas sur l'enfance. Si Rémi ne paraît pas tellement préoccupé par ce que peuvent bien penser les autres, il en va autrement pour Léo, qui pour se soustraire des soupçons, décide de prendre ses distances avec son ami. Peu à peu, il repousse Rémi et, bien malgré lui, le blesse profondément.

Le film s'approprie ainsi un thème indéfectible des récits d'apprentissage, celui de la perte de l'innocence, l'abordant avec une sensibilité particulière, sous un angle peu exploré. Il se refuse surtout à présenter comme une chose des plus naturelles ce passage par lequel les hommes en devenir sont amenés à adhérer à certains codes de la masculinité, interrogeant frontalement la nécessité de sacrifier cette désinvolture enfantine par laquelle on exprime tendrement son affection, sans fausse pudeur. Ainsi le récit, scindé par un événement traumatique, ouvre sur une deuxième partie empreinte de questionnements, inscrite sous le signe du désarroi. Irrévocablement séparé de Rémi, Léo s'y retrouve

désormais seul. Sans crier gare, l'histoire d'amitié en devient une sur le deuil, la culpabilité et le regret.

Le virage abrupt par lequel le film bascule du côté du drame âpre, voire écorchant, constitue un pari risqué, mais la stupéfaction qu'il provoque—et qui aurait pu compromettre l'adhésion du spectateur—est totalement en phase avec l'expérience même des protagonistes, ce qui est peut-être le plus grand tour de force du film. Comme il le montrait déjà dans **Girl**, son premier long métrage racontant la guerre menée par une jeune ballerine trans contre son propre corps, Dhont n'entend pas reculer devant l'intensité ni la complexité des émotions douloureuses qui happent Léo, les siens et la famille de Rémi. Sa caméra portée à l'épaule accompagne de près les personnages, autant dans les moments de joie et de tendresse que dans l'épreuve. Le regard empathique qu'elle jette sur les protagonistes rend palpable leur désarroi, alors que les événements évoqués empruntent une tournure dont la nature même est de tourmenter l'entendement.

Un autre grand mérite de **Close** est de s'abstenir de tout verdict. Face à Léo, Sophie, la mère de Rémi (Émilie Dequenne, l'inoubliable Rosetta des Dardenne), toute en retenue et en dignité dans ses rapports néanmoins maladroits avec celui qu'elle considérerait comme son fils de cœur, incarne cette posture morale difficile. Si la compassion se présente comme la seule avenue viable, la question de la responsabilité n'est toutefois pas pour autant évacuée. Là réside toute la finesse de cet objet cinématographique implacable, empreint, malgré tout, d'une lumineuse humanité. (Sortie prévue: 20 janvier 2023) 



Belgique–France–Pays-Bas / 2022 / 105 min

RÉAL. Lukas Dhont **SCÉN.** Lukas Dhont et Angelo Tijssens **IMAGE** Frank van den Eeden **SON** Yanna Soentjens **MUS.** Valentin Hadjadj **MONT.** Alain Dessauvage **INT.** Eden Dambrine, Gustav De Waele, Émilie Dequenne, Léa Drucker, Kevin Janssens, Igor van Dessel, Léon Bataille **DIST.** Sphère Films



Quand viendra le déclin de toute chose

ORIAN DORAIS

Le film s’ouvre avec un long panoramique sur les magnifiques paysages de la Polynésie française baignés dans la lumière de l’aube. Très vite, des rangées de conteneurs empilés sur un quai envahissent l’image, rappel cruel de l’omniprésence des Occidentaux dans cette partie du monde jadis sauvage où la France s’apprêterait à reprendre ses essais nucléaires pour la première fois depuis plus de 25 ans.

Avec son huitième long métrage, présenté en Compétition officielle au Festival de Cannes, Albert Serra (**Le chant des oiseaux** en 2008, **Roi Soleil** en 2018) propose un thriller politique examinant les stratégies coloniales françaises dans les départements d’outre-mer. Le cinéaste poursuit son étude du dépérissement qui attend aussi bien les individus que les collectivités. Si dans **La mort de Louis**

XIV (2016), il s’attachait à montrer la lente sénescence du Roi Soleil et, par le fait même, l’agonie du Grand Siècle français, c’est cette fois la déchéance de toute une région — meurtrie par des décennies d’exploitation et susceptible d’être rendue stérile par la radiation — que le réalisateur met en scène. Comme dans ses films précédents, c’est à travers des gestes anodins, des échanges minimalistes et un éclairage crépusculaire — œuvre de son collaborateur de longue date Artur Tort — que Serra fait tranquillement monter l’angoisse d’une ruine aussi imminente qu’inéluctable.

Le récit est montré dans la perspective du Haut-Commissaire De Roller (Benoît Magimel), fonctionnaire de la République responsable de la Polynésie pétri d’une suffisance à la limite de la mégalomanie. Durant la majeure partie du long mé-

trage, il est des plus désagréables et gère les îles en petit tyran, n’hésitant pas à menacer des groupes politiques ou religieux qui pourraient contrevenir à ses décrets. Il ment, espionne et emploie des stratagèmes peu scrupuleux pour favoriser les candidats sympathiques à son administration. Son obsession pour la mise en scène d’un spectacle de danse exotique dans un club local reflète le rôle qu’il joue dans cette sinistre comédie qu’est la gouvernance des collectivités d’outre-mer. Même son costume d’un blanc nacré rappelle celui des gouverneurs coloniaux du début du siècle dernier. Cela dit, le politicien finit par nous apparaître sympathique alors qu’il consacre son énergie monomaniaque à enquêter sur la reprise des tests nucléaires. En effet, à partir du moment où un contingent de l’armée débarque dans ce qu’il considère être son royaume, le protagoniste se met


à craindre que de nouvelles frappes soient imminentes et s'applique à surveiller les militaires.

À mesure que l'intrigue avance, la méfiance du personnage augmente, alors qu'il a l'impression d'être observé sans cesse et trahi par ceux qu'il croyait être ses alliés. Plusieurs plans viennent souligner ce climat anxieux, montrant De Roller tapi dans l'ombre ou épiant les soldats

à Hitchcock, de l'ironie dramatique, qui se produit lorsque le spectateur en sait plus que le héros. Assez tôt, l'on sait que la fin de **Pacifiction...** sera catastrophique, mais le véritable enjeu du film est la découverte progressive de cette réalité par De Roller, qui refuse de la voir en face jusqu'à ce qu'il soit trop tard. Par la lenteur de son rythme et la volonté du cinéaste d'inclure mille et une actions ou discussions ne menant nulle

opte ici pour une structure tragique, alors que le commissaire réalise finalement sa propre impuissance à arrêter la mécanique infernale.

De Roller demeure néanmoins confiant jusqu'à la fin. Tout du long, il se vante d'avoir un plan magistral qui lui permettra d'empêcher les essais. La dernière séquence du film, qui a lieu dans une boîte de nuit aux éclairages saturés où les notables de l'île dansent de manière robotique, déborde de tension, tandis que le spectateur attend impatientement de voir se mettre en place le coup de maître.

La finale est ambiguë. Les paroles du politicien ne sont probablement que l'esbroufe d'un petit despote arrogant, écrivain raté, qui cherche désespérément à compenser en paroles son incapacité à faire quoi que ce soit pour juguler le crime qu'il a lui-même aidé à mettre en place. De Roller est la France, qui prétend aimer la Polynésie mais ne peut empêcher les tourments que lui fait subir l'élite politico-militaire. Il admet lui-même qu'il n'y a pas de démocratie. Et **Pacifiction...**, malgré son titre, montre d'une manière assez réaliste que ces tristes paroles sont vraies. (Sortie prévue : 24 février 2023) 



Le Haut-Commissaire De Roller (Benoît Magimel) et la RaeRae Shannha (Pahoahoa Mahagafanau)

avec ses jumelles. Des images de l'homme tournées en téléobjectif donnent à penser qu'il est lui-même dans la mire de quelque observateur sournois. L'atmosphère paranoïaque de la mise en scène n'est pas sans rappeler celle de **The Conversation** (1973) de Francis Ford Coppola tant elle est efficace. Le suspense atteint son apogée lors d'une scène dantesque, aux accents de fin du monde, où l'horreur du dispositif nucléaire se dévoile au commissaire sous une pluie diluvienne.

Pour le spectateur, cette scène est choquante mais pas surprenante, dans la mesure où, dès la première demi-heure du film, un amiral français expose, en des termes laissant peu de place à l'interprétation, que les essais vont reprendre. Cependant, le protagoniste ne l'entend pas. En cela, le scénario de Serra fonctionne selon le principe, cher

part, le film est un *slow-burn* qui retarde douloureusement sa révélation finale.

Comble de malheur, lorsqu'elle arrive, le fonctionnaire se rend compte qu'il aime la Polynésie et ne souhaite pas la voir souffrir. Serra opère graduellement et de manière aussi habile que subtile un renversement complet de la vision du personnage principal, ce qui, pour des spécialistes du scénario comme Robert McKee, relève du tour de force. À vrai dire, **Pacifiction...** fonctionne de la même manière que **Burning** (2018) de Lee Chang-dong. Dans les deux cas, des anti-héros mènent une enquête non pas parce qu'ils souhaitent connaître la vérité, mais parce qu'ils la craignent. Ils cherchent donc un élément qui viendrait les conforter dans l'illusion que tout autour d'eux est normal et qu'ils peuvent donc avoir la conscience tranquille. Serra



France-Espagne-Portugal-Allemagne / 2022 / 165 min

RÉAL. ET SCÉN. Albert Serra **IMAGE** Artur Tort **SON** Jordi Ribas **MUS.** Marc Verdaguer et Joe Robinson **MONT.** Albert Serra, Artur Tort et Ariadna Ribas **INT.** Benoît Magimel, Pahoahoa Mahagafanau, Marc Susini, Matahi Pambrun, Alexandre Melo, Sergi López **DIST.** Films We Like



Entretien Miryam Charles,
réalisatrice de **Cette maison**

« Dans chaque projet que je fais, j'essaie d'être courageuse, de traiter de sujets qui me font peur, que je n'arrive pas nécessairement à confronter dans le réel. »

MARTIN GIGNAC

Cinéaste de l'intime dont les odyssees personnelles ne sont pas sans évoquer les œuvres de Marguerite Duras et d'Ousmane Sembène, Miryam Charles mène depuis plusieurs années une carrière plus qu'enviable dans le court métrage avec au compteur une demi-douzaine de films comme **Vole, vole tristesse**, **Vers les colonies** et **Deuxième génération**, qui se sont démarqués sur la scène locale et internationale par leur inventivité et leur refus des lieux communs. Son cinéma expérimental et non linéaire ne manque pas d'authenticité dans sa façon de convier poésie et onirisme. En février 2021, son premier long métrage, **Cette maison**, était présenté à la Berlinale, avant de prendre la route des festivals. Dans cet essai bouleversant tourné en 16 mm, la réalisatrice québécoise d'origine haïtienne revisite la mort tragique de sa cousine adolescente au détour d'une création polyphonique féminine centrée sur la famille. De la noirceur la plus sombre et opaque finit par naître une lumière rassurante et bienveillante.

Ciné-Bulles: Pour plusieurs cinéastes, le premier long métrage représente la pureté et l'innocence, alors qu'on y accumule tout le bagage de notre existence. Vous sentez que ce fut le cas pour vous?

Miryam Charles : J'ai mis toute mon expérience dans ce long métrage. Mais je ne peux pas dire que j'ai attendu toute ma vie pour le faire. (rires) Ce n'était pas du tout dans mes plans de faire un long métrage. C'est survenu grâce au producteur Félix Dufour-Laperrière, qui avait vu mes courts. Il me disait à quel point il aimait mon cinéma, que j'avais quelque chose à dire et qu'il aimerait produire un de mes films si j'avais une idée de long métrage. Évidemment, je n'en avais pas. Pendant un an et demi, il m'a écrit des messages. Pour qu'il arrête et qu'il passe à autre chose, je lui ai lancé l'idée de **Cette maison**. Dans chaque projet que je fais, j'essaie d'être courageuse, de traiter de sujets qui me font peur, que je n'arrive pas à confronter dans le réel. La mort de ma cousine, c'est l'événement qui m'a fait le plus peur de toute ma vie. J'ai lancé à Félix un truc vraiment étrange et expérimental, en me disant qu'au Québec, il n'y avait pas beaucoup de chances que ce soit financé. Félix l'a adoré et il était super confiant. Moi, je me disais : « Oui, oui, on verra. » On a préparé les dépôts aux institutions et on a été accepté. Là, je me suis dit : il va falloir que je le fasse!

Cette maison est un sujet autobiographique très personnel. Aviez-vous une hésitation à aller dans cette direction, à parler de votre cousine de 14 ans qui a été retrouvée pendue dans sa chambre en 2008? Car c'est une tragédie et vous vous abreuvez à la source de cette souffrance. Vous croyez au pouvoir de l'art et du cinéma comme outil thérapeutique pour panser les blessures, pour faire le deuil?

Quand j'ai commencé le projet, j'avais écrit comme proposition de départ un beau paragraphe sur le deuil — et j'y croyais vraiment —, à savoir que le film allait m'aider à sortir du déni. Parce que j'ai fait du déni et je pense que toute ma famille a été un peu comme ça. On était tellement happés par la façon dont elle est décédée. Toute sa vie, tout ce qu'elle avait été n'existait presque plus. On a vraiment arrêté de parler d'elle durant cette phase de déni. Le film me permettait de sortir de ça. Il fallait que j'aborde tout ce qui s'était passé. Je m'étais dit qu'à la fin du processus, j'allais être en paix et que ça allait me permettre de guérir. Maintenant que c'est terminé, que le film circule et

que j'en parle, je peux dire que ce n'est pas le cas, que je ne suis pas guérie. Je pense que c'est quelque chose dont on ne peut guérir. C'est ça que j'ai appris, en fait. Aussi, je ne me torture plus en me disant qu'il faut absolument que je fasse la paix avec ça. J'accepte que je ne le serai probablement jamais. Peut-être que c'est une forme de guérison. Probablement. J'espère.

*Nous nous sommes rencontrés il y a quelques années à l'occasion d'un portrait que j'avais fait pour le défunt journal Voir. Vous disiez alors que vous n'aviez jamais écrit un véritable scénario. Quel a été le processus pour **Cette maison**?*

C'est probablement le scénario le plus étrange que les comédiens et l'équipe aient jamais reçu! Je ne

Je pense que ma partie préférée dans ce processus a été d'écrire les narrations. Parce que c'est comme des envolées poétiques. Il n'est pas toujours essentiel que ça fasse sens. Mais structurer le scénario en scènes a été laborieux. Félix m'a laissé le temps de le faire. Il ne m'a jamais *rushée*. Je pense que je dois avoir pris le double du temps d'un scénariste normal, parce que je n'avais jamais fait ça.

peux pas dire que ça a été facile. Je ne peux pas dire que ça a été plaisant. Parce que ce n'est pas quelque chose que je fais d'habitude. Je pense que ma partie préférée dans ce processus a été d'écrire les narrations. Parce que c'est comme des envolées poétiques. Il n'est pas toujours essentiel que ça fasse sens. Mais structurer le scénario en scènes a été laborieux. Félix m'a laissé le temps de le faire. Il ne m'a jamais *rushée*. Je pense que je dois avoir pris le double du temps d'un scénariste normal, parce que je n'avais jamais fait ça. Au début, je m'étais dit que j'allais lire des livres sur la structure du scénario. Mais ce n'est pas moi. Je vais juste commencer, écrire des scènes, essayer de les agencer du mieux que je peux et ça va être ça. Le scénario est très proche de qui je suis en tant que personne.

Je crois que la forme du film a changé au fil du temps...

Au début de la recherche, le film avait un aspect un peu plus documentaire. Ma première proposition était une docufiction. Il y avait des scènes de fiction, mais aussi des entrevues avec des membres de ma famille. Et il y avait des moments où mes proches et les comédiens discutaient! (rires) Mais avec la pandémie, ça n'a pas pu se faire. J'ai dû me

J'ai essayé d'exposer ce qu'est le deuil, comment il traverse le temps, comment il le défait et démantèle les souvenirs. Par exemple, je parlais avec les membres de ma famille du jour de l'enterrement de ma cousine et tout le monde en avait des souvenirs très différents. J'ai essayé d'exposer comment la mémoire n'est pas toujours fiable.

réaligner en cours de route. C'est à ce moment que le film est devenu un essai plus fictionnel, plus expérimental.

***Cette maison** est un vibrant hommage à la famille, en particulier à cette relation fusionnelle qui peut unir une mère et sa fille. Vous utilisez d'ailleurs la fiction pour faire revivre votre cousine et lui imaginer une existence différente.*

Je pense que c'était très important de ramener la vie de ma cousine. Parce qu'elle a eu une vie. C'est quelqu'un qui parlait beaucoup, qui était très curieux, qui avait un bon sens de l'humour. Mais dans ma famille, on s'est surtout attardé aux éléments négatifs de la situation et on a laissé de côté toute la beauté qui en émanait. Ma cousine nous aimait, on l'a aimée, et cet amour-là existe encore, même si elle n'est plus là physiquement. C'est ce que j'ai voulu faire ressortir par le film. Ça va paraître un peu cliché — et je m'en fous —, mais l'amour transcende même la mort. Le cinéma m'a permis d'imaginer ma cousine adulte.

Votre film est enveloppé d'une aura de mystère. Il est peuplé de fantômes mélancoliques, à l'image de ceux d'Apitchatpong Weerasethakul et de Kiyoshi Kurosawa. Parfois, on ignore où l'on va et ce n'est pas plus grave. On n'a qu'à se laisser porter par le récit...

C'est toujours important pour moi de ne pas tout expliquer. Au-delà du style, c'est une approche qui s'harmonise avec qui je suis. Il y a tellement de choses que je ne comprends pas au sujet de la mort de ma cousine, sur ce qui s'est passé. Et même dans les entrevues que j'ai faites avec mes proches, j'ai compris que l'on partage tous cette incompréhension. Aussi ça aurait été bizarre que je trouve un sens à cela, que je le mette dans le film et que tout soit limpide. Alors que pour moi, ça ne l'est vraiment pas. Surtout que c'est un film de fantômes, un film sur l'amour, sur les traumatismes aussi. Les traumas modifient les souvenirs, la mémoire et la façon dont on se souvient des choses. Parfois, pour se protéger, ou pour d'autres raisons. J'essayais de recréer ce processus de déconstruction dans le film. Il y a quelque chose qu'on tente de trouver, d'atteindre, mais je crois que l'on n'y arrivera jamais. Et on n'a pas besoin de l'expliquer.

Votre façon d'aborder l'espace et le temps est intéressante. Les lieux géographiques comme le Québec, Haïti et les États-Unis semblent se brouiller, tout comme la chronologie des événements. Comme si le temps occultait la réalité et que la mémoire la recomposait, jouant avec les souvenirs et la réalité. Ce processus n'est pas sans rappeler celui qu'a développé Alain Resnais dans les années 1960.

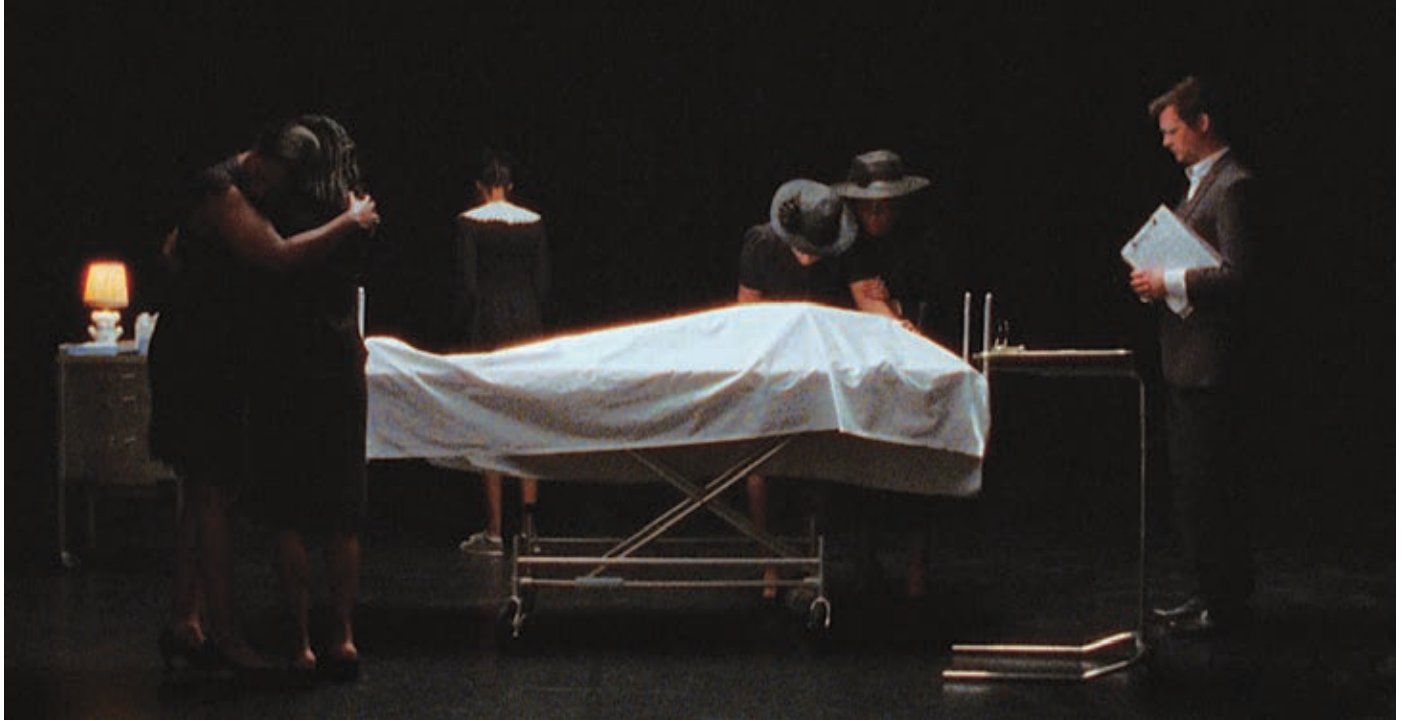
J'ai essayé de transmettre comment la mort d'un proche affecte notre perception du temps. Bien que ce soit arrivé il y a plusieurs années, c'est comme si c'était hier. Il y a cette expression qui dit que le temps guérit les blessures. Mais en fait, ce n'est pas vrai. On voudrait retourner dans le passé, mais on ne peut pas. Le temps continue d'avancer quand même, malgré tout. C'est très étrange... J'ai essayé d'exposer ce qu'est le deuil, comment il traverse le temps, comment il le défait et démantèle les souvenirs. Par exemple, je parlais avec les membres de ma famille du jour de l'enterrement de ma cousine et tout le monde en avait des souvenirs très différents. J'ai essayé d'exposer comment la mémoire n'est pas toujours fiable.

Pourquoi n'avez-vous pas tourné en Haïti?

On n'a pas pu y aller pour plusieurs raisons, alors on a tourné dans les Caraïbes. Ce fut pour moi un grand deuil, le plus important du film. Parce que je m'étais dit que si jamais un jour je tournais un long métrage, je le ferais en Haïti. Surtout que ma



Tessa (Schelby Jean-Baptiste)



cousine, de son vivant, n'était jamais allée en Haïti. Pour moi, c'était important de la ramener là-bas, symboliquement, pour qu'elle retrouve ses origines. Ça créé quelque chose de très intéressant sur des gens qui veulent retourner à la maison alors que ce que l'on voit de cette maison est faux. Au scénario, j'avais indiqué que les personnages sont un peu perdus, qu'ils cherchent et ne reconnaissent plus rien. Le tournage dans les Caraïbes a en quelque sorte concrétisé cela.

Votre film a été présenté dans de nombreux festivals. Il est sorti en novembre dernier dans plusieurs salles du Royaume-Uni. Il devrait également prendre l'affiche dans d'autres pays, avant de se retrouver sur Criterion Channel en mai ou juin prochain. Alors qu'au Québec, il risque — j'espère me tromper — de passer un peu inaperçu...

Je ne me fais pas trop d'idées. Sans doute que ça va durer une semaine. Les membres de ma famille qui n'ont pas pu le voir au Festival du nouveau cinéma vont y aller. (rires) Dans mon esprit, ça reste un film expérimental et le réseau de distribution pour ce type de film n'est pas très développé au Québec. Pourtant, j'ai constaté que les gens sont très touchés par le film, aussi je me dis que ça serait intéressant de prendre un risque.

Lors de notre précédent entretien, vous m'aviez dit: « Chaque fois que je fais un film, je ne sais pas si je vais vivre le lendemain. » Vous le pensez encore?

Oui. C'est pour ça que je suis reconnaissante. Parfois, quand je fais des présentations du film, je

suis tellement contente de ne pas être décédée avant d'avoir terminé **Cette maison**. Parce que ça m'a pris tellement de temps, six ans, pour compléter le film. J'ai eu deux fois la COVID, j'ai été malade très longtemps, je suis allée à l'hôpital. Je me disais: « Bon, ça va être le film que je ne vais pas finir. » Quand on l'a terminé, je pensais que je pouvais mourir. Je pensais: « J'ai fait quelque chose dont je suis fière et l'équipe était contente, mais je ne sais pas si je vais me lancer dans un autre long métrage, pour un autre quatre ou cinq ans. Parce que c'est risqué, et qu'on ne sait pas ce qui peut arriver. »

Si je comprends bien, vous allez prendre votre temps pour la suite des choses?

Pendant la pandémie, j'ai eu une angoisse et me suis demandé: « Si c'est la fin du monde, qu'est-ce que je vais faire? » Les tournages ont été arrêtés pendant un bon bout. J'ai quand même développé d'autres projets, dont celui d'un second long métrage. J'ai déposé un dossier et j'ai obtenu le financement pour le faire. Encore une fois, je n'aurai pas le choix. Je suis toujours un peu coincée pour faire des longs métrages. Mais j'aime ça. Et je suis tellement reconnaissante d'avoir eu ce financement! Alors je travaille à ça. C'est un genre de comédie, un peu étrange. Je suis encore dans l'expérimentation, parce que je ne peux pas échapper à mon cerveau. (rires) ☒

Cette maison de Miryam Charles

L'espoir fait vivre


CHARLES-HENRI RAMOND

Habitée du format court, la productrice et réalisatrice Miryam Charles signe **Cette maison**, son premier long métrage. Inspiré d'un fait divers tragique remontant à 2008, le récit débute dans un quartier tranquille d'une petite ville du Connecticut. Tessa, adolescente de 14 ans, cousine de la cinéaste, est retrouvée pendue dans la maison familiale. D'après le rapport de police, le décès est causé par une strangulation manuelle. Des signes évidents de violences sexuelles ont été constatés.

En guise d'ouverture, la comédienne Shelby Jean-Baptiste (**Il n'y a pas de faux métier, Fragments**) indique en adresse à la caméra qu'il sera question d'une histoire remplie d'espoir, inventée, mais proche de la vérité, dans laquelle elle incarnera la défunte, « une personne n'ayant jamais existé ». À ses côtés, Florence Blain Mbaye (**En attendant Avril, L'échappée**) sera Valeska, sa mère, « dans toute sa splendeur et son courage de vivre, malgré tout ». En dehors d'une brève apparition de Matthew Rankin en médecin légiste venu présenter ses conclusions, cette mort subite restera au stade de mystère non élucidé. Le spectateur est d'emblée confronté à une proposition pour le moins audacieuse. Refusant de fournir un contexte précis ou des données tangibles et choisissant de ne pas extrapoler sur des événements qu'elle n'a pas vécus, la cinéaste délaisse la narration pour se ranger dans le camp de l'évocation, comme elle l'avait fait avec brio dans les évanescents **Vole, vole, tristesse** (2015) et **Drei Atlas** (2018). On fabule, dira plus tard Tessa en guise de confirmation.

Cette maison est à voir comme une ode à la résilience des expatriés, un hommage à la disparue et à la force intérieure de sa mère, seule face à la douleur après l'abandon de la figure paternelle. S'appuyant sur la complicité de ses actrices, dialoguant avec l'histoire par le biais d'une voix hors champ volontairement indéfinissable, Charles remanie le passé de la protagoniste, lui invente une vie au présent et se projette même dans le futur. Faisant le lien entre le devoir de mémoire et l'acte cinématographique affirmé, méprisant les conventions et les règles du *biopic*, elle dresse le portrait idéalisé, fragmentaire et improbable d'une Tessa insouciant, rieuse et aimante, qui aurait tout à fait pu exister si le destin en avait décidé

autrement. Marquée du sceau de la délicatesse, cette image mémorielle de l'innocence pourra cependant paraître floue et déroutante, en raison d'incessants allers-retours dans des espaces physiques paradoxaux et dans des temporalités pas toujours faciles à cerner. Malgré tout, pour intime qu'il soit, ce voyage introspectif soulève des pistes de réflexion plus larges, notamment sur le racisme et la banalisation du féminicide, tout en illustrant de manière probante le déracinement affectif et culturel vécu par ces immigrés, ayant quitté le Québec après la défaite du référendum sur la souveraineté de 1995.

Des univers énigmatiques, dissonants et pourtant complémentaires permettent à la forme de rejoindre le fond. Situé au carrefour du documentaire, de la fiction et de l'expérimentation, **Cette maison** affiche une inventivité omniprésente, perceptible autant dans ses riches textures sonores, son mélange de français et de créole que dans ses saynètes aux esthétiques radicalement différentes et éclectiques, dont plusieurs héritent de la touche inimitable du cinéaste indépendant Olivier Godin, Charles ayant été sa directrice photo pendant quelques années. Le grain de la pellicule 16 mm marque le déplacement, l'austérité d'une scène de théâtre dépouillée à l'extrême représente les moments de deuil ou de solitude, tandis que les intérieurs colorés et chauds symbolisent les instants heureux passés en famille. Avec ces tableaux évocateurs, voilà une méditation lumineuse malgré la gravité de son sujet, aussi captivante que déstabilisante, qui n'a aucun mal à se distinguer de la production québécoise habituelle. (Sortie prévue : hiver 2023) 



Québec / 2022 / 74 min

RÉAL. ET SCÉN. Miryam Charles **IMAGE** Isabelle Stachtchenko et Miryam Charles **MUS.** Romain Camiolo et Miryam Charles **MONT.** Xi Feng **INT.** Shelby Jean-Baptiste, Florence Blain Mbaye, Eve Duranceau, Matthew Rankin, Yardly Kavanagh, Mireille Métellus, Nadine Jean, Tracy Marcellin **DIST.** La Distributrice de films

Sisterhood of Mercy

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Laura Poitras n'est pas une inconnue au bataillon du cinéma engagé. Journaliste, réalisatrice et productrice américaine aguerrie, elle a reçu l'Oscar du meilleur documentaire pour **Citizenfour** (2014), consacré à Edward Snowden. Auparavant, elle avait réalisé plusieurs films militants, dont **Free Tibet** (1998), **Flag Wars** (2003), sur les remous provoqués par l'embourgeoisement d'un quartier de Columbus en Ohio, et surtout **My Country, My Country** (2006), dans lequel elle traitait de l'occupation américaine en Irak, ce qui lui a valu de figurer sur la liste de surveillance du U.S. Department of Homeland Security. Avec le journaliste Glenn Greenwald et le lanceur d'alerte Daniel Ellsberg, Poitras participe à la création, en 2012, de la Freedom of the Press Foundation. C'est dans ce cadre qu'elle fut approchée par Snowden pour **Citizenfour**.

Deux ans après cette bombe médiatique sortait **Risk**, long métrage sur monsieur WikiLeaks lui-même, Julian Assange, qui s'inscrivait dans la continuité d'une filmographie politique, n'hésitant pas à défier les autorités et à remettre en cause la filature de citoyens par l'État, sans cesse renforcée depuis l'adoption du Patriot Act le 2 octobre 2001. À la

suite de ce brûlot, elle se tournera momentanément vers la production (entre autres, les documentaires **Crime + Punishment**, **XY Chelsea** et **Land-fall** ainsi que la fiction **The Panama Papers**) et l'écriture journalistique, tout en préparant une exposition individuelle au Museum of Modern Art de New York sur le thème de la guerre à la terre (*Astro Noise*, 2016, une série d'installations immersives).

Retour en force

En 2022, Poitras fait un fracassant retour à la réalisation avec **All the Beauty and the Bloodshed**, long métrage consacré à la photographe et activiste américaine Nan Goldin. Les deux femmes ne pouvaient pas ne pas se rencontrer, Poitras étant native de Boston, Goldin ayant fait ses débuts sur la scène de la contre-culture LGBTQ+ bostonnaise dans les années 1970. Mais au-delà de ces accointances géographiques, Poitras et Goldin sont des sœurs de cœur, des compagnes d'armes et de miséricorde, des *Sisters of Mercy*, pour reprendre le titre d'une chanson de Leonard Cohen : deux artistes engagées et empathiques à tout ce que l'humanité peut porter de douleur, de blessures et d'injustices.

All the Beauty... explore l'œuvre de Goldin par un chemin qui peut sembler inusité : celui de son récent combat contre la famille Sackler, grande lignée de philanthropes américains, qui s'est enrichie grâce à la société pharmaceutique Purdue Pharma. Fondée en 1892 par John Purdue Gray et George Frederick Bingham, l'entreprise fut rachetée en 1952 par Raymond et Mortimer Sackler. La fortune des héritiers des deux frères repose essentiellement sur la vente d'OxyContin, un antidouleur à base d'oxycodone, considéré comme principal responsable de la crise des opioïdes qui, aux États-Unis seulement, aurait fait plus d'un demi-million de victimes en 25 ans. Tout en suivant le combat mené par Goldin et le groupe P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now, dont les manifestations sont largement inspirées d'Act-Up, association de lutte contre le sida), le film opère, çà et là, des brèches pour remonter le temps afin de tenter de débusquer les origines de son activisme, de replacer celui-ci dans un œuvre et une existence entièrement voués à la reconnaissance et à la valorisation de tous les marginalisés de la société américaine. L'imbrication, chez Goldin, de l'action sociale, de la pratique artis-

tique et de la vie personnelle, marquée depuis l'enfance par la souffrance, la maladie mentale et la dépendance — affective, aux drogues, à l'alcool ou aux médicaments — est telle qu'il est impensable d'envisager de les séparer. Et c'est cela d'abord que Poitras parvient à exposer, à faire ressentir au spectateur, patiemment, couche par couche, chapitre par chapitre.

Goldin contre Goliath

Le film commence avec un haut fait du groupe P.A.I.N., dirigé par Goldin, dans l'aile Sackler du Metropolitan Museum à New York, le 10 mars 2018. Un « die-in » pour être plus précise, puisque les participants, après avoir scandé des slogans et lancé des bouteilles de médicaments, s'allongent au sol afin d'incarner les centaines de milliers de morts imputables à l'addiction aux opioïdes. Deux mois plus tôt, Goldin avait publié, dans la revue *Artforum International*, un pamphlet intitulé « Growing P.A.I.N. » dans lequel elle évoquait la création du groupe et détaillait comment les Sackler étaient parvenus à se dédouaner, entre autres par leurs activités philanthropiques auprès des institutions artistiques les plus prestigieuses (Metropolitan Museum, Guggenheim, Louvre, British Museum, Tate Gallery, etc.), de leur responsabilité dans la disparition de tous ces gens. En toute impunité, ils avaient tiré profit de la douleur de malades pour les rendre dépendants et les mener vers la mort.

Passé/présent, personnel/collectif

Après cette incursion dans l'actualité militante de Goldin, qu'elle filme quasi quotidiennement, caméra au poing, Poitras élabore son récit en une série d'alternances entre *flashbacks* et retours au présent diégétique. La structure radicalement délinéarisée du long métrage se fait par à-coups qui détricotent la chronologie d'un parcours pour mieux en dégager les réminiscences



Œuvres de Nan Goldin à l'époque de la « Boston School » : *Nan in the Bathroom with Bea* et *Picnic on the Esplanade, Boston*

fondatrices, les filiations fondamentales et les nœuds sémantico-gordiens, et les mettre en relation afin d'extirper ce qui, dans ce passé, sous-tend les actions au présent. On découvre ainsi l'enfance de Goldin, marquée par la maladie mentale et le suicide de sa sœur Barbara, l'incapacité de ses parents à dépasser ce souvenir, leur culpabilité, leur rupture d'avec Nancy (Goldin; son prénom avant Nan), qu'ils placent dans un foyer d'accueil. Dès l'âge de 15 ans, elle fuit ce milieu étriqué pour une vie de bohème

dans un univers parallèle peuplé de marginaux qui, comme elle, ne sont à l'aise nulle part. Ensemble, ils formeront bientôt la famille qu'ils n'ont jamais eue. C'est là qu'elle rencontre David, qui fait de la photographie et lui donne un prénom : Nan.

On revient en 2018 pour assister aux réunions de P.A.I.N. et à de nouvelles actions, ici au musée Guggenheim de New York, là au Sackler Museum de Cambridge (Massachusetts), ou encore



Barbara et Nan (à droite) se tenant la main, années 1950 (Archives de la famille Goldin)

à la Tate Gallery de Londres et au Louvre. Goldin les implore de tourner le dos à ces mécènes parasites dont la fortune s'est construite sur la mort programmée des plus faibles et des plus vulnérables.

Petit saut à Boston dans les années 1970 où, avec Mark Morrisroe, David Armstrong et quelques autres, Goldin forme le noyau fondateur de ce que l'on désignera comme « The Boston School », qui renouvellera en profondeur la photographie documentaire et artistique américaine. Leur approche du portrait en est une qui prône le réalisme et l'authenticité. Avec ses modèles au naturel, ses compositions « captées sur le vif », son éclairage direct et son grain apparent, le style de ces jeunes artistes valorise les sujets intimistes, souvent dans un

traitement cru, frontal, et s'éloigne volontairement des images léchées, techniquement trop parfaites et artificielles alors en vogue.

Les séries les plus connues de Goldin se succèdent au rythme de ces allers-retours scandés par les manifestations et les réunions de groupe. D'abord celle qui la fit sortir de l'ombre : *The Ballad of Sexual Dependency* (1983-2022, dont le titre reprend celui d'une chanson de *L'Opéra de quat'sous* de Bertold Brecht et Kurt Weill); puis celles qui la rendirent célèbre : *Gilles and Gotscho* (1990-1992) et *The Other Side* (regroupant des photos de 1993 à 2022). La *Ballad* est une chronique très personnelle des luttes et des conflits à l'œuvre dans les rapports amoureux; la seconde série est réalisée au cœur de la crise du VIH qui frappe alors de plein

fouet sa communauté, tandis que la troisième se veut un hommage à tous ses amis *queer*, dont plusieurs sont emportés par le sida.

Narrations intimistes et transgression

L'œuvre de Goldin est foncièrement narrative; elle s'exprime d'abord non pas à travers des images isolées imprimées sur papier, mais par des diaporamas présentés en boucle grâce à un dispositif installatif minimaliste (généralement un ou plusieurs projecteurs déposés au centre d'une pièce sombre enfilant des dizaines, voire des centaines d'images en une espèce de *soap opera* son et lumière, cru et impudique). Dans *The Ballad of Sexual Dependency*, les chansons se succèdent au rythme des diapos, passant de Bretch-Weill à Boris Vian (*Fais-moi mal, Johnny*), de Dean Martin aux Velvet Underground; dans *The Other Side*, on reconnaît entre autres la version américaine de *Comme ils disent* de Charles Aznavour (*What Makes A Man*). Pour Goldin, l'acte photographique et la présentation de ce qui en résulte — à cette époque, des diapositives, plus tard des tirages sur papier et des livres d'art — participent d'une prise de parole, d'une volonté d'être vu tel que l'on est, dans sa marginalité, et d'être accepté comme tel. L'art est un geste de survie, mais aussi « une sublimation de l'acte sexuel, c'est même meilleur que le sexe », s'exclame-t-elle. Tout au long du film, ces retours sur les œuvres de Goldin sont narrés par l'artiste elle-même et se succèdent en une enfilade d'images fixes, à la manière des *slideshow*s qui l'ont rendue célèbre.

Le besoin de transgression et de revendication qui caractérise la pratique de Goldin depuis ses débuts a emprunté de nouvelles avenues à partir de 2018. Après être devenue dépendante aux opioïdes qu'un médecin lui avait prescrits comme antidouleurs post-opératoires, elle décide de faire acte de

sédition par des manifestations pour la lutte anti-opioïde. La bête à abattre, c'est la famille Sackler. Par leurs actions, P.A.I.N. et Goldin ont sciemment choisi d'attaquer cette famille dans ce qu'elle a de plus précieux : la philanthropie artistique grâce à laquelle elle s'est achetée une réputation, une acceptabilité sociale. Et c'est par sa présence en tant qu'artiste marquante de sa génération au sein même de ces institutions, et la menace qu'elle brandit de retirer ses œuvres, qu'elle mène ce combat!

L'art qui transcende

Une des forces du documentaire réside dans la façon dont Poitras démontre comment l'art et l'activisme, chez Goldin, sont non seulement intrinsèquement liés, entrecroisés, mais ontologiquement édificateurs d'une pensée artistique et sociale ancrée dans l'expérience humaine. Dans son expérience humaine. À mille lieues du *biopic* classique consacré à un grand maître, **All the Beauty...** rend hommage à sa capacité de transcender cette expérience par l'art. Poitras expose magistralement comment cet art est, chez Goldin, profondément enraciné dans un trauma fondateur, celui du suicide de sa sœur adolescente, marginalisée parce que lesbienne, puis institutionnalisée. C'est particulièrement éloquent lorsque Goldin lit le rapport d'un psychiatre ayant traité Barbara — rapport dont est directement tiré le titre du film — auquel elle a récemment eu accès. On apprend que le médecin y soulignait que ce n'était pas la jeune fille qui aurait dû faire l'objet d'un suivi pour trouble mental, mais sa mère. Barbara aurait ainsi été enfermée sans raison; dès lors, on peut aisément comprendre que Nan perçoive cette mort non comme un suicide, mais comme un meurtre. Et c'est ce trauma — du moins, c'est ce qu'elle croit — qui l'aurait menée à toujours vouloir montrer les choses telles qu'elles sont, avec authenticité et sincérité, et à glorifier la différence de celles et ceux qu'elle a côtoyés.



Laura Poitras — Photo: Jan Stürmann

Du « meurtre » de sa sœur aux assassinés des Sackler, Goldin a passé sa vie à multiplier les combats, ce que le film met en valeur. Aussi, quand un premier musée, puis un deuxième se résolvent à refuser, dorénavant, toute forme de mécénat de la famille Sackler, et mieux encore, à retirer leur nom des murs de leur enceinte, c'est un moment de triomphe pour le mouvement P.A.I.N., mais davantage pour la photographe. Le film se referme ainsi habilement sur lui-même, revenant, pour célébrer la dernière œuvre activiste de Goldin, là où tout cela a commencé : dans ce qui était autrefois l'aile Sackler du Met.

Lion d'or au Festival de Venise, grand succès au TIFF et aux RIDM, **All the Beauty and the Bloodshed** est un *uppercut*, un diamant brut. Bien que ce soit à n'en pas douter le film de Poitras, son style s'arrime parfaitement à celui de Goldin par son approche frontale de la réalité dans ce qu'elle a de difficile, de choquant, de confrontant, tout autant que dans son humanisme et la pluralité de sa beauté, sauvage et rebelle, lucide et sans concession. On comprend pourquoi Poitras a crédité Goldin comme directrice photo; si celle-ci ne tient jamais la caméra, chacun des photographes arbore sa griffe en filigrane,

avec la même acuité et la même authenticité que ses œuvres. Poitras signe une fois encore un opus éminemment politique, qui brosse à la fois le portrait d'une artiste, mais aussi de toute une communauté qui est parvenue à s'inventer en dehors des codes normatifs d'une société étriquée pour toucher du bout des doigts son rêve de liberté. Si elle ne mérite pas à nouveau l'Oscar du meilleur documentaire avec ce film, c'est à n'y rien comprendre. 🎬



États-Unis / 2022 / 113 min

RÉAL. ET SCÉN. Laura Poitras IMAGE Nan Goldin MONT. Amy Foote, Joe Bini et Brian A. Kates MUS. Soundwalk Collective DIST. Entract Films



Photo: Éric Perron

Entretien Marianne Farley, réalisatrice d'**Au nord d'Albany**

« Je ne voulais pas faire un mélodrame, mais poser un regard sur la façon dont on vit avec les gens, la façon dont on se sert des rencontres pour se faire face à soi-même. »

MICHEL COULOMBE

Marianne Farley est à la fois réalisatrice (**Au nord d'Albany**), productrice (**Les nôtres**) et comédienne, au petit et au grand écran, en français comme en anglais. On l'a vue notamment dans les films **La peau blanche** et **The Christmas Choir**, dans les séries *Mémoires vives* et *This Life*. Ses courts métrages, **Saccage** (2015), **Marguerite** (2017) et **Frimas** (2021), témoignent de son grand talent à la réalisation. Ces films ont beaucoup voyagé et ont été couverts de récompenses. **Marguerite**, défendu par Béatrice Picard et Sandrine Bisson, a été nommé aux Oscar, exploit qu'a failli reproduire **Frimas**, qui figurait sur la liste restreinte de la prestigieuse cérémonie. Dans **Au nord d'Albany**, son premier long métrage, on suit Annie (Céline Bonnier) au moment où elle quitte le Québec de manière précipitée, accompagnée de ses deux enfants, dans le but de protéger son aînée (Zeneb Blanchet). Elle fonce vers la Floride. Sa voiture refuse d'aller plus loin que les Adirondacks, ce qui l'oblige à revoir son projet. Rencontre avec une cinéaste au regard aiguisé dans un café animé du Plateau Mont-Royal où elle a ses habitudes.

Ciné-Bulles: De quelle façon êtes-vous passée à la réalisation?

Marianne Farley: Ça s'est imposé après avoir joué pendant 20 ans. Je viens d'une famille où on fait de la musique, une famille très artistique, et j'ai toujours aimé le cinéma. Mon parcours est plutôt atypique. Au cégep, j'ai suivi des cours de cinéma et j'ai eu la piquûre, j'ai donc voulu étudier en cinéma à Concordia. Comme on ne m'a pas acceptée, je suis allée faire un bac en administration. J'ai un côté très rationnel. Finalement, je me suis mise à chanter, j'ai enregistré un album ici, j'en ai fait un autre en France, et j'ai abandonné l'université.

Souhaitiez-vous étudier en cinéma dans le but de devenir réalisatrice?

J'ai eu une passe, au cégep, où j'ai voulu être réalisatrice. **Toto le héros** m'avait bouleversée et déjà, toute jeune, j'aimais les films de Chaplin, de Frank Capra, surtout le cinéma américain. J'ai mis cette idée de côté durant des années. Elle est revenue parce que je me suis mise à jouer et à produire, et parce que je suis impatiente: j'ai besoin de faire bouger les choses. Comme je suis une fille d'équipe, chanter, je trouvais ça difficile: je me sentais seule. Je suis nourrie par les gens. Un plateau de tournage est un écosystème formidable. Dès que je m'y suis trouvée, j'ai tout remarqué, sans avoir, durant des années, l'idée de devenir réalisatrice.

Jouer, chanter, produire, réaliser, en français et en anglais, est-ce l'expression d'un grand appétit?

C'est de la curiosité. Le besoin d'explorer plein de choses. La musique joue un rôle important dans mon cinéma. En fait, je pense que je suis insaisissable! C'est pour ça que je fais des films. Pour apprendre à me comprendre moi-même! Comprendre le monde, les gens, l'être humain. Il n'y a pas un seul chemin pour y arriver. Quand j'ai réalisé mon premier court métrage, **Saccage**, c'était assez exploratoire. En fait, je ne voulais pas réaliser parce que Claude Brie, mon ex, réalisait et que je ne voulais pas que l'on soit en compétition. Alors que j'écrivais un scénario que je voulais qu'il réalise, il m'a dit que c'était moi qui devais le réaliser. Il ne m'a pas donné la permission, mais j'ai totalement acceptée cette idée.

Comment avez-vous abordé le court métrage?

Je n'ai pas de flash de court métrage, j'ai plutôt fait de petits longs métrages, avec des histoires complètes et des fins ouvertes. On a tourné le premier, **Saccage**, sans argent.

Chacun de vos trois courts met en scène un duo, une rencontre.

Ce n'est pas calculé. Je l'ai constaté. Quelque chose dans les rencontres m'attire. Je m'intéresse à ce qu'une génération peut apporter à une autre, notamment.

*Ce qui résume bien **Au nord d'Albany**, non?*

Peut-être que je vais avoir bouclé mon truc. (Elle éclate de rire.) Ce film est fait de plusieurs duos.

Avez-vous accompagné vos courts métrages dans leurs tournées à l'étranger?

Lorsque c'était possible. C'est très dispendieux. Il a fallu attendre huit mois avant que les festivals sélectionnent **Marguerite**. Le film a gagné au FICFA, à Moncton, et à partir de là, quelque chose s'est passé. On a envoyé le film à des festivals LGBTQ et, d'une certaine façon, on a un peu perdu le contrôle. Le film a rejoint les gens pour qui je l'avais fait. J'ai reçu un grand nombre de témoignages, notamment la lettre d'un homme, en Inde, un pays où l'homosexualité est invisible, qui me disait que dans la salle tout le monde pleurait. C'est ce qui m'a touchée dans le parcours de **Marguerite**.

Dont l'apothéose est la sélection aux Oscar. Combien de temps durent les célébrations qui entourent la cérémonie?

Deux semaines. Les gens ne retiennent que le glamour, le tapis rouge, la robe de designer, mais c'était beaucoup de travail pour moi. Je ne trouve pas ça facile. Tout de même, depuis, je suis représentée par des agents américains.

Tout est-il devenu plus facile ici grâce à cette sélection?

La présence aux Oscar peut aider autant qu'elle peut nuire. **Frimas** a été déposé trois fois à la SODEC après le succès de **Marguerite** et n'a pas été retenu. La première fois, j'étais à Hollywood pour les Oscar et je sentais l'urgence de traiter de l'avortement: je

voyais ce qui se profilait de ce côté. Le projet s'est classé huitième, la SODEC en finançait sept. On l'a déposé avec un scénario plus fort et on s'est classé quinzième! La troisième fois, je ne voulais même pas connaître notre classement. Certains des commentaires des lecteurs nous envoient complètement ailleurs, loin de ce que l'on veut faire. Ils permettent tout de même de repérer ce qui n'a pas été saisi. Bref, il n'y a pas de chemin facile.

Dans Au nord d'Albany, vous posez un regard critique sur les États-Unis. On y voit un pays où l'on vend des couteaux au dépanneur, où l'on tient des propos tranchants à l'égard des immigrants et où un homme se remet difficilement d'une fusillade. Vous évoquez aussi le passé esclavagiste de ce pays.

Les États-Unis offrent ce qu'il y a de plus beau et de plus horrifiant. La plus gauche des gauches et la plus droite des droites. Le personnage de Richard permet de montrer ces contradictions. C'est un homme en apparence sympathique, un bon fils, un bon gars, mais qui défend des positions très à droite. Bien que les Américains soient très accueillants, je ne voulais pas idéaliser le village où s'arrêtent mes personnages.

En arrière-plan de cette rencontre entre des Américains et des Québécois, il y a deux scènes de crime. Aux États-Unis, une fusillade, au Québec, de l'intimidation.

D'un côté, une violence très visible, de l'autre des choses que l'on cache et que l'on banalise. C'est plus sournois.

Avez-vous observé, documenté cette cruauté chez les adolescentes?

Je l'ai vécue. Claude et moi avons des garçons et je pense que si nous avons montré des adolescentes, c'est pour créer une distance avec notre propre réalité. En amont de la scénarisation du film, nous avons fait de la recherche ne serait-ce que pour nous assurer que le vocabulaire soit juste, et pour comprendre comment on agresse quelqu'un, comment on réagit à cette violence. Sarah a honte de ce qu'elle a fait, elle avait déjà honte de ce qu'elle était. Quatorze, quinze ans, c'est un âge épouvantable. On se sépare de ses parents, on veut trouver son identité. Je ne retournerais jamais là!

Vous ne montrez pas le geste grave que pose Sarah. Pourquoi?

Plus on montre, moins c'est percutant. Sarah se sauve, elle abandonne sa victime. J'ai filmé toute la scène, mais j'ai préféré ne pas tout montrer. On a dû monter la scène de 150 façons, mais je trouvais plus intéressant de m'en tenir à Sarah.

Sarah est métisse. Est-ce lié au choix de l'interprète ou était-ce au scénario?

C'était au scénario. La diversité à l'écran est hyper importante. Je cherchais une jeune fille plus ronde, mal dans sa peau. On n'a pas trouvé cette rondeur, on a choisi Zeneb Blanchet, qui est magnifique. Mais on peut être beau et se faire intimider. Zeneb fait preuve d'une grande maturité. Elle-même avait subi de l'intimidation et on a pu en parler. Celle qui l'intimide dans le film, Kelly Depeault, Martine, est sa meilleure amie. Comme on a tourné en période de COVID, leur proximité dans la vie — elles étaient colocos — a facilité les choses. Leurs personnages devaient être très près l'un de l'autre. En audition, qui est un moment pour s'approprier, je me demandais si les jeunes filles que je voyais pouvaient porter le film pendant tout le tournage. On a la responsabilité, comme cinéaste, de ne pas endommager les gens avec qui on travaille.

À quoi ressemblait un tournage COVID?

Mon film est l'un des premiers qui aient été faits lorsque les tournages ont pu reprendre à l'automne 2020. Il n'y a pas tant de rapprochements dans cette histoire, néanmoins il fallait calculer les moments où les acteurs sont à moins d'un mètre l'un de l'autre. Cela se compliquait quand les personnages étaient dans une voiture. Les 10 premiers rôles pouvaient se trouver à un mètre les uns des autres avec 15 minutes chacun à moins d'un mètre. Sur le plateau, quelqu'un se promenait avec un mètre et un chronomètre! Un casse-tête. Déjà qu'il fallait tourner à 25 kilomètres de Montréal un film sensé se passer aux États-Unis... On a tourné trois jours à l'extérieur de ce périmètre. Un premier long métrage, c'est comme un tourbillon. Peut-être est-ce pour ça que j'ai plus de plaisir à jouer maintenant. J'arrive sur un plateau en ayant l'impression de n'avoir rien à faire. Ce sont presque des vacances!

Les contraintes vous paralysent-elles ou vous stimulent-elles?

Ça me stimule. Les contraintes nourrissent la créativité. Je m'ajuste. Il a fallu que je découpe plus



Sarah (Zeneb Blanchet), celle par qui le drame arrive

que je ne l'aurais fait afin de respecter les règles sanitaires. Je tenais à tourner en 2020, car je me disais qu'en 2021, il y aurait un effet entonnoir, ce qui est arrivé d'ailleurs.

Comment travaille-t-on avec une comédienne de la trempe de Céline Bonnier? L'avez-vous convoquée en audition?

Non, je lui ai envoyé le scénario, on s'est rencontrées et ça a été un coup de cœur des deux côtés. Elle venait de prendre un temps d'arrêt et j'avais envie de travailler avec elle le personnage d'Annie, une femme impulsive chez qui s'installe peu à peu le doute. Il fallait qu'on soit avec elle, que l'on se demande si elle avait pris la bonne décision en partant pour les États-Unis avec sa fille. Céline ne m'intimidait pas, elle n'est d'ailleurs pas intimidante. On est tous là pour faire le meilleur film. Avant le tournage, j'ai fait des rencontres pour que les acteurs s'adoptent mutuellement, mais il ne faut pas trop de préparation, sans quoi on brûle les scènes, on perd la magie du moment.

Y a-t-il des règles qui régissent la part respective du français et de l'anglais dans un film québécois?

Non. Pour moi, **Au nord d'Albany** a toujours été un film francophone. Les personnages anglophones ont des rôles importants, mais secondaires. Je ne connaissais pas tous les acteurs, mais Rick Roberts, le mécanicien, a joué mon mari dans la version en anglais de la série *Nouvelle adresse, This Life*. À l'écran, les femmes ont cette capacité, dans l'écoute,

de créer la chimie avec l'autre. Chez les hommes, c'est plus rare. Rick possède cette qualité. Son attachement est tangible. Même quand il est un trou de cul, il est attachant. Il semble bienveillant, il l'est d'ailleurs.

Comment dirige-t-on les acteurs quand on est soi-même comédienne? Jouez-vous certaines scènes à l'intention des acteurs?

Je ne dis pas que je ne l'ai jamais fait, mais non. J'ai trop de respect pour le travail de l'acteur. Je suis quand même très précise. À moi de trouver le chemin pour que les acteurs se rendent là où ils doivent se rendre. Je laisse les acteurs me proposer quelque chose, après on bâtit ensemble, c'est une conversation. On ne peut pas imposer quelque chose à un acteur, par contre, on peut le guider. Le chemin que l'on prend dépend de plusieurs choses: ce que chacun a vécu la veille, comment on se sent ce jour-là, etc. Ce que j'ai compris comme actrice, c'est que les acteurs doivent se sentir en sécurité. Les réalisateurs et les réalisatrices qui ne comprennent pas ça perdent leurs acteurs. J'essaie de leur donner beaucoup d'amour, même si je peux me montrer exigeante. Je le suis davantage avec moi-même. Il y a toujours quelque chose à améliorer.

Pourquoi ne jouez-vous pas dans vos films?

Au départ, Claude et moi avons écrit le personnage d'Annie pour moi. J'y ai renoncé. Je ne peux pas dire que je ne le ferai jamais dans mes films, mais je trouve la relation entre la réalisation et le jeu



Annie (Céline Bonnier) et Paul (Rick Roberts)

magnifique. Je trouverais ça difficile de négocier avec moi-même, surtout que j'ai déjà plus d'une fonction. Et puis, je ne suis pas sûre que je pourrais vivre jour après jour avec mon image, mon jeu, en montage. J'aurais de la difficulté à me séparer de moi-même. Je suis comblée comme réalisatrice, c'est ce que je ressens depuis le premier jour. Tout ce que je suis me sert et j'ai vraiment l'impression d'être complètement moi-même. J'ai plusieurs projets en développement. Heureusement, je ne les écris pas tous, car je n'ai pas beaucoup le temps d'écrire. Je me vois plus comme une réalisatrice que comme une scénariste. La prochaine fois, je voudrais m'en tenir à la réalisation, à ma vision.

*Dans **Au nord d'Albany**, vous évitez les affrontements. On est très loin de **Frimas**.*

On est plus proche de **Marguerite**. J'avais le goût de parler de parentalité. La fuite, c'est universel. Je suis allée vers quelque chose de plus doux que **Frimas**, un film où il y a de l'espoir. J'aime l'alternance entre le conflit, très frontal, et le rapprochement. Je ne voulais pas faire un mélodrame, mais poser un regard sur la façon dont on vit avec les gens, la façon dont on se sert des rencontres pour se faire face à soi-même. Comment on peut apprendre de nos enfants. Le courage vient de Sarah, la fille d'Annie. Ça fait partie de ma réflexion de mère quant aux décisions que je prends pour mes enfants. Mes réflexes. Mes angoisses ne sont pas les leurs. Et puis, je n'aime pas les fins trop américaines, trop fermées, où tout est beau. La vie, ce n'est pas ça.

Pourtant, vous avez des projets aux États-Unis.

Dans le cinéma indépendant américain, les cinéastes ont plus de pouvoir que dans l'univers Marvel. Aux États-Unis, pour aller chercher cinq millions de dollars, ça prend de grandes vedettes. Chacune d'elles demande un million. J'ai un projet de long métrage sur l'avortement, mais ce n'est pas facile à vendre aux États-Unis, même auprès des gens qui se disent pro-choix. Je me suis fait dire des choses étonnantes par certains producteurs. L'avortement? Une comédie, peut-être... Comme il s'agit de fonds privés, l'objectif est toujours commercial. Le cinéma d'auteur occupe, ici, une place différente. Je veux faire des films, alors que ce soit avec Joaquin Phoenix ou Céline Bonnier, au fond, ça revient au même.

Vous avez eu recours aux drones. Est-ce devenu un incontournable?

Dans le cas d'**Au nord d'Albany**, je n'avais pas le choix: je ne pouvais pas tourner sur les chemins de campagne et j'avais besoin de montrer l'horizon, les montagnes. On a donc pris une journée et j'ai conduit la voiture avec les vêtements de Céline Bonnier.

Que pensez-vous de la place qu'occupent les réalisatrices aujourd'hui?

La situation évolue, mais le cinéma masculin est encore sur un piédestal, c'est ce qui fait vendre.

Votre équipe de tournage était composée de plusieurs femmes.

Ça a adonné comme ça, peut-être parce qu'avec les femmes que j'ai réunies, on parle le même langage. Cela dit, j'en suis très fière. Ça s'est fait de manière organique, une personne à la fois.

Latmosphère est-elle différente?

Je pense que oui. Tout de même, autour de la caméra, c'étaient des hommes.

Appréhendez-vous la sortie de ce premier film?

Je vis le lancement de ce film comme un accouchement, à cette différence que j'accouche d'un adolescent, jambes écartées, en public! 📺

Au nord d'Albany de Marianne Farley

Lâcher prise

ORIAN DORAIS


Dans ses courts métrages, tous couronnés de succès à l'international, l'actrice, scénariste, productrice et réalisatrice Marianne Farley abordait déjà les principaux thèmes qui se retrouvent ici dans son premier long métrage de fiction. **Saccage** (2015) mettait en scène la violence sous-jacente qui caractérise le monde de l'adolescence. Le splendide **Marguerite** (2017)—nommé à l'Oscar du meilleur court métrage de fiction—montrait comment des personnes se connaissant à peine peuvent rapidement tisser des liens intimes forts. Enfin, le sujet de la fuite était présent dans l'angoissant **Frimas** (2021), qui relate l'histoire d'une femme forcée de se cacher pour avoir accès à un avortement, dans une société québécoise dystopique où cela est illégal. Avec **Au nord d'Albany**, Farley rassemble toutes ces thématiques pour former la base de son style cinématographique.

Après que sa fille Sarah (Zeneb Blanchet) ait commis un acte grave, Annie (Céline Bonnier) décide de se réfugier avec sa famille en Floride, espérant que les choses se tassent. Mais sa voiture tombe en panne dans l'État de New York et elle est forcée de s'installer dans un motel au milieu de nulle part, le temps que Paul (Rick Roberts), un garagiste bourru, puisse réparer son véhicule. Si les deux protagonistes ne s'entendent pas au départ, leurs familles n'ont de cesse de se croiser, tant et si bien qu'une amitié se noue entre les deux clans. Or la méfiance d'Annie menace ce fragile équilibre, car elle craint que la vérité ne soit révélée.

Ce qui frappe d'abord dans ce film, c'est le talent avec lequel Farley met en scène les épisodes de tendresse entre les personnages. S'il est très touchant de voir les rapprochements progressifs entre Paul et Annie, la chimie entre Bonnier et Roberts étant apparente, les scènes les plus marquantes demeurent celles entre Sarah et sa mère. En effet, l'adolescente ne laisse que rarement paraître ses vrais sentiments et vit, toute l'intrigue durant, dans une honte renfrognée. Quand Sarah sombre dans le désespoir, cela donne lieu à des élans émotifs où se mêlent chagrin, colère et peur, que sa mère essaie de calmer tant bien que mal, et toujours avec affection. Zeneb Blanchet est magnifique dans

son rôle, jouant aussi bien la colère tranquille que l'affliction de se sentir abandonnée. La jeune actrice, dont on suivra la carrière avec intérêt, tient très bien la route face à une Céline Bonnier aussi talentueuse que d'habitude, qui campe à merveille une femme farouche mais fondamentalement bienveillante. Notons que les passages plus intimistes du long métrage sont bien mis en lumière par Benoit Beaulieu grâce à un éclairage feutré qui baigne les corps dans une pénombre chatoyante, propice aux confidences.

Les séquences plus radieuses du film sont contrebalancées par des retours en arrière saisissants qui révèlent la raison de la fuite des protagonistes. Tout le film est hanté par le souvenir du geste qu'a commis Sarah, et le risque qu'elle soit découverte installe une tension latente. À ce propos, les références bien placées à la violence par armes à feu aux États-Unis font écho à la violence que cherchent à fuir Annie et sa famille.

Car **Au nord d'Albany** est avant tout l'histoire d'une esquivance, et aussi, dans le cas de Paul, une tentative d'échapper au passé en se réfugiant en lui-même. Comme dans **Marguerite**, c'est au contact les uns des autres que les protagonistes révèlent finalement ce qu'ils ont trop longtemps enfoui. Et la finale, douce-amère, laisse le spectateur avec la satisfaction de voir ces personnages enfin libérés d'eux-mêmes tout en regrettant qu'ils ne puissent rester ensemble plus longtemps. 



Québec / 2022 / 107 min

RÉAL. Marianne Farley **SCÉN.** Marianne Farley et Claude Brie **IMAGE** Benoit Beaulieu **SON** Luc Bouchard **MUS.** Frannie Holder **MONT.** Aube Foglia **INT.** Céline Bonnier, Zeneb Blanchet, Eliott Plamondon, Rick Roberts, Naomi Cormier, Kelly Depeault, Frédéric Pierre **DIST.** Maison 4:3



Famille, je vous hais!

MARTIN GIGNAC

On ne choisit pas sa famille. L'adage est particulièrement avéré dans le film **L'origine du mal** de Sébastien Marnier. Pourtant, on peut choisir de la retrouver. C'est ce que fait Stéphane (Laure Calamy), une orpheline qui finit par localiser ses racines familiales. Son père, Serge, (Jacques Weber) est vieux, malade... et plein aux as!

Cette entrée en matière s'inspire de l'histoire de la mère du cinéaste, qui a retrouvé son père biologique quand elle avait environ 65 ans. « On était une famille prolétaire, avec des parents très engagés à gauche, communistes, militants, se souvient le réalisateur, rencontré dans le cadre de Cinemania. Ma mère nous avait toujours interdit, à mon frère et à moi, de fréquenter des gens de droite. Évidemment, ce père qu'elle a vu pour la première fois,

sur qui elle avait fantasmé toute sa vie, s'est avéré un banquier très à droite, très riche. Je trouvais que c'était une bonne ironie. »

L'ironie mène d'ailleurs le bal dans ce suspense comique et saugrenu. Stéphane pénètre dans un milieu qu'elle ne connaît pas et dont elle ignore les codes, faisant la rencontre d'une belle-mère (Dominique Blanc), d'une demi-sœur (Doria Tillier) et d'une adolescente (Céleste Brunnquell) très particulières, en guerre ouverte contre le paternel. « Je trouvais intéressant de mettre en scène une protagoniste qui n'a pas de famille, et qui est prête à tout pour en avoir une, et des personnages qui en ont et qui sont prêts à tout pour la faire exploser », explique le scénariste. C'est tout un monde qui est en train de s'écrouler à l'écran, à savoir la grande aristocratie

française. Sa figure patriarcale, puissante et toxique, incarnée par le personnage de Serge, a perdu sa superbe, est handicapée, mais n'en reste pas moins profondément odieuse. L'origine du mal, c'est lui. Et l'héritage pour lequel tout le monde se bat ne sera pas que financier.

Une affaire de femmes

Devant ce patriarche d'un autre temps se dressent des femmes, parfois cruelles et insaisissables, prêtes à lui rendre la monnaie de sa pièce. Des personnages féminins vicieux, vigoureux mais jamais manichéens, et surtout qui ne sont pas que des victimes. Au contraire, elles ne prisent guère les maux présents et passés, cherchant la catharsis par des moyens peu orthodoxes comme la vengeance, la violence et l'humiliation. La froideur de leurs sentiments range

toute émotion au placard, au profit de coups de poignard dans le dos qui peuvent être portés à tout moment. « En aucun endroit, je ne juge mes personnages, maintient le cinéaste. Ils sont terribles, terrifiants et en même temps on a de l'affection pour eux. C'est une des tâches les plus ardues du film que de les faire aimer des spectateurs. »

En proposant une satire de la bourgeoisie et des classes sociales dont l'héroïne se prénomme Stéphane, Marnier rend à l'évidence hommage à Claude Chabrol. Son scénario cynique et corrosif, à l'humour noir, n'aurait certainement pas déplu au créateur de **La cérémonie** et **Que la bête meure**, qui se faisait un malin plaisir de pourfendre les privilégiés et les nantis de ce monde. « Chabrol est présent dans tous mes films, affirme le metteur en scène, qui en est à son troisième long métrage. C'est le réalisateur français dont j'ai vu le plus de films et qui a été le plus fondateur pour moi. Chabrol est un des plus grands artisans du film noir, sans que ça ait été complètement compris à l'époque. C'est intéressant d'observer comment il est réévalué depuis une dizaine d'années, alors qu'il a longtemps été méprisé. Ce qui m'a beaucoup impressionné dans sa filmographie, c'est l'écriture des personnages. C'est quelque chose que je ne trouvais pas ailleurs. Il propose des rôles de femmes extrêmement fortes et puissantes, incarnées par des actrices comme Stéphane Audran ou Isabelle Huppert, qui m'ont toujours passionné. »

Les femmes constituent le cœur et l'âme de **L'origine du mal**, se dressant avec aplomb devant l'immense Jacques Weber (**Cyrano de Bergerac**). Les actrices sont de tous les horizons, jouant dans des registres parfois inédits pour elles. Malgré ses trois César en poche, Dominique Blanc (**Stand-by**) n'aura jamais paru aussi inquiétante et sinistre. Brillant dans les films de Nicolas Bedos (**La belle époque, Monsieur et Madame Adelman**), Doria Tillier affiche une noirceur insoupçonnée,

faisant passer son ambition avant le reste. Puis, il y a Céleste Brunnquell, l'inoubliable adolescente des **Éblouis**, qui semble vivre sur une autre planète que les adultes. C'est pourtant Laure Calamy, une fois encore, qui ressort

« Je me suis rendu compte que j'écrivais aussi un film sur les acteurs, admet celui qui a également publié quelques romans remarquables. Tout devenait envisageable à partir du moment où tout le monde dans le film avance masqué. Ils jouent tous un rôle et sont sans cesse en représentation. Le champ des possibles s'avérait très large sur les terrains du plaisir, de la joie. Je pense que tout ça s'est matérialisé une fois que le *casting* s'est mis en place. »

du lot. La comédienne, sur une lancée irrésistible depuis **Antoinette dans les Cévennes**, révèle sans cesse de nouvelles facettes de son talent, s'avérant ici à la fois naïve et troublante. Le tournage s'étant déroulé pendant la COVID-19, tout le monde a été confiné ensemble, et la complicité de la distribution se fait amplement ressentir à l'écran.

« Je me suis rendu compte que j'écrivais aussi un film sur les acteurs, admet celui qui a également publié quelques romans remarquables. Tout devenait envisageable à partir du moment où tout le monde dans le film avance masqué. Ils jouent tous un rôle et sont sans cesse en représentation. Le champ des possibles s'avérait très large sur les terrains du plaisir, de la joie. Je pense que tout ça s'est matérialisé une fois que le *casting* s'est mis en place. » Un plaisir ludique et palpable émane de cette création surprenante et décomplexée où tout un chacun passe son temps à mentir, à séduire et à manipuler. La suspicion et les trahisons mènent ce petit monde alors que les révélations, les rebondissements et les coups de théâtre se succèdent. Non seulement les apparences sont-elles trompeuses, mais il y a toujours anguille

sous roche. « Je voulais un film qui soit à la fois jouissif et fabriqué pour le spectateur, confie le cinéaste. J'ai écrit les dernières versions du scénario pendant un long confinement, en me demandant si les salles allaient rouvrir, si j'allais

encore pratiquer ce métier-là. Je voulais donner du *fun* aux spectateurs. J'avais matière à le faire en mettant en place un véritable jeu de massacre. »

Contribution québécoise

L'origine du mal est une coproduction de la France et du Québec via la société *micro_scope* (**Les oiseaux ivres, Incendies, Monsieur Lazhar**). Fidèle complice de Denis Villeneuve, l'ingénieur du son Sylvain Bellemare et son équipe ont fait des merveilles sur le plan du montage sonore, conférant richesse et profondeur à un univers déjà chargé. Si l'ambiance et l'atmosphère sont aussi étouffantes, c'est en grande partie grâce à eux. Par ailleurs, Sébastien Marnier a également fait appel à Pierre Lapointe et Philippe Brault pour composer la musique du film. Le duo n'en est pas à sa première bande originale (leur collaboration sur **Le vendeur** de Sébastien Pilote a marqué les esprits) et joue en toute complicité de mélodies décalées à saveur *new wave* et électronique, se permettant d'explorer sans censure les modes et les genres. L'auteur de *La forêt des mal-aimés* offre même un duo assez

Avant-plan L'origine du mal de Sébastien Marnier

délinquant avec la chanteuse française Fishback sur la chanson-titre, faisant ressortir le côté venimeux et toxique des relations humaines. « Ce que j'ai aimé de Pierre Lapointe, Philippe Brault et le groupe électro français Zombie Zombie, qui a composé la musique de mes deux premiers films, c'est que ce sont des musiciens qui ne sont pas très aguerris à la bande originale, lance Sébastien Marnier. Quand on fait appel à des gens qui connaissent ce travail, on tombe très vite dans des automatismes. Au contraire, en travaillant avec des artistes

qui ne sont pas habitués à cet exercice-là, on découvre des choses extrêmement étranges, dissonantes. »

Puis, il y a la présence de Suzanne Clément dans un rôle pivot, celui d'une détenue qui a dérobé le cœur de l'héroïne et qui possède peut-être la clé de l'intrigue. Ce personnage imperturbable et entêté, qui n'hésite pas à se battre dans les douches — une scène de baston qui fait écho à celle de Viggo Mortensen dans **Eastern Promises** de David Cronenberg — et qui se révèle-

le particulièrement énigmatique du début jusqu'à la fin. « Cela reste très mystérieux de fantasmer — et pas que sexuellement — sur quel couple serait pour moi le plus sexy, reconnaît le réalisateur. Il y avait quelque chose d'immédiatement érotique entre Laure Calamy et Suzanne Clément. Je suis sûr qu'elles sont tombées un peu amoureuses aussi, sans qu'il se passe quoi que ce soit. C'était très sensible. »

Jouer avec les genres

Adeptes de cinéma de genre depuis sa tendre enfance, évoquant Tod Browning, John Carpenter mais également Federico Fellini et Jacques Demy parmi ses cinéastes préférés, Sébastien Marnier a toujours été en marge du septième art français. Il aime détourner un sujet pour l'amener ailleurs, faisant primer l'imprévisible et l'émerveillement tout en offrant un objet de pur divertissement. Dès son premier long métrage, **Irréprochable** (2016), il cultivait un suspense insolite, plongeant Marina Foïs dans une rivalité malsaine sur fond de désirs et de dualité. Il poussait la barre encore plus loin avec **L'heure de la sortie** (2018), un thriller écologique angoissant et anxiogène où la jeunesse donnait froid dans le dos.

Le voilà qui s'amuse comme un jeune premier sur **L'origine du mal**, nouvelle histoire d'une transfuge de classes sociales qui découvre un milieu à des années-lumière du sien. Chez lui, l'inspiration débute avec les costumes, les décors et la direction artistique, cette couche sensorielle qui se lie à la narrativité. Et force est de constater qu'il s'en donne à cœur joie avec cet élégant essai, kitsch et baroque à souhait, saturé de couleurs et de références. L'artificialité a tôt fait de terrasser la vraisemblance et de proposer une odyssée presque fantasmagorique. L'ombre de Rainer Werner Fassbinder plane en sourdine dans cette façon d'exprimer — ou pas — ses sentiments. Puis, soudainement, c'est l'influence des



La guerre est ouverte entre Stéphane (Laure Calamy) et le paternel retrouvé (Jacques Weber), d'une part, et, d'autre part, la nièce, la belle-mère et la demi-soeur (Céleste Brunnquell, Dominique Blanc et Doria Tillier).




Toute la gent féminine réunie après la disparition de Serge

premiers films de Pedro Almodóvar qui se faufile dans cette propension à trop en mettre et à friser le ridicule. Le côté théâtral de la démonstration évoque **8 femmes** de François Ozon, alors que certains passages plus mélodramatiques se rapprochent des classiques hollywoodiens des années 1950.

« Je souhaitais convier un peu tous les metteurs en scène et les films qui m'avaient donné le goût de faire du cinéma, raconte Marnier. On fait du cinéma pour retrouver les émotions qu'on a eues et qui nous ont fascinés lorsqu'on était enfant et adolescent. J'avais envie d'expérimenter plein de trucs, de puiser dans cette grammaire de films indépendants des années 1970, de frôler le fantastique aussi, comme dans les *gialli* de Mario Bava, etc. Envie de me faire plaisir. » De tous les maîtres qu'on y reconnaît, Brian De Palma s'avère le plus important. La séquence d'introduction rappelle son style unique, cette façon de jouer avec les nerfs des spectateurs. Il y a des zooms dans

ce film, évidemment, mais surtout plusieurs moments où l'écran se divise. Une composition d'image toujours justifiée, jamais galvaudée ou utilisée de manière décorative. Ces *split screens* ont été pensés et fabriqués pour exprimer la solitude ambiante (il n'y a rien de plus austère qu'un repas en famille), même si leur usage flirte avec la parodie.

« L'idée ici était de voir comment, au sein d'une séquence et parfois même d'un plan, on peut avoir peur, être mal à l'aise et trouver ça franchement drôle dans un même souffle, expose le réalisateur. C'était un travail complexe, parce que tout le film est sur cette ligne-là. » Un travail d'équilibriste à prendre ou à laisser, virtuose et excessif à la fois, qui tranche avec les usuelles propositions trop souvent neutres et grises. Un mélange de genres et de tons qui ose sans se défilier, impossible à ranger dans une case, ce qui fait justement le charme un brin suranné de cette production. « Avec un peu de recul, je trouve qu'on a réussi à faire un objet très bizarre et

singulier, tant dans ce qu'est le film que sa place dans le cinéma français, conclut Sébastien Marnier. Un des trucs qui me fait le plus plaisir, c'est comment les distributeurs ont galéré à se demander : « Est-ce un thriller rigolo? Une comédie terrifiante? Une farce? » En fait, la famille, c'est un peu tout ça. » (Sortie prévue: 13 janvier 2023) 



France-Québec / 2022 / 125 min

RÉAL. ET SCÉN. Sébastien Marnier **IMAGE** Romain Carcanade **SON** Stephen de Oliveira **MUS.** Pierre Lapointe, Philippe Brault **MONT.** Valentin Féron **INT.** Laure Calamy, Doria Tillier, Dominique Blanc, Jacques Weber, Suzanne Clément, Céleste Brunnquell **DIST.** Maison 4:3

Ode au maestro

PATRICK DAMIEN

En signant le documentaire **Ennio**, le réalisateur Giuseppe Tornatore s'attaque à une matière dense. En 150 minutes, il réussit avec brio à résumer la vie et la carrière de Morricone, compositeur qui nous a quittés à l'âge de 91 ans en laissant derrière lui une musicographie filmique de plus de 435 titres¹. Pour parvenir à ses fins tout en captivant le spectateur, Tornatore mise notamment sur l'amitié qu'il a entretenue avec son sujet, profitant d'un accès privilégié à une foule d'archives rares. La durée du film permet de refléter la diversité de la production de Morricone, allant bien au-delà des œuvres les plus connues auxquelles son nom est associé.

1. En 2018, une étude exhaustive effectuée par la revue *Maestro* a dénombré 435 bandes originales pour le cinéma et la télévision. Les films et les séries qui réutilisent des pièces que Morricone avait composées pour d'autres œuvres ont été exclus de cette étude, ce qui doit être mentionné afin d'avoir une idée plus juste de l'importance de son œuvre et de sa diffusion.

Tornatore a forgé sa relation avec Morricone en travaillant sur **Cinéma Paradiso**, sorti en 1988. Par la suite, le compositeur a réalisé la musique de tous ses films, jusqu'à son plus récent, **La corrispondenza** (2016). Le titre même du documentaire, le prénom **Ennio**, suggère à lui seul une familiarité avec son sujet. Ce lien fort qui unit les deux artistes a permis à Morricone de se livrer avec confiance (lui qui a pourtant souvent rabroué les journalistes, irrité de toujours devoir répondre aux mêmes questions liées au western italien). Morricone offre d'emblée certaines confidences avec émotion. C'est particulièrement le cas lorsqu'il aborde sa relation avec son père, ou lorsqu'il parle de celui qui allait profondément marquer le début de sa carrière : son professeur Goffredo Petrassi. Tout en croyant en l'immense talent de son élève, Petrassi avait tendance à dénigrer la musique populaire. Or, c'est en accom-

pagnant ou en remplaçant son père dans les boîtes de nuit que Morricone s'est d'abord développé comme trompettiste. Ainsi, Tornatore identifie tôt dans son récit un conflit qui habita Morricone sa vie durant, à savoir s'il allait atteindre son plus haut potentiel avec des œuvres populaires ou grâce à son travail, plus « sérieux », de compositeur classique. Cette question, centrale, constitue le leitmotiv de ce documentaire et en influence grandement la progression narrative.

Côté montage, notons d'abord cette introduction intrigante où l'on découvre la routine matinale de Morricone. Ses exercices et étirements sont entrecoupés de déclarations très élogieuses livrées par diverses personnalités, incluant Bernardo Bertolucci et Bruce Springsteen. Comme seule « musique », un métro-nome accompagne cette séquence. Cette approche rappelle l'ouverture de **Il était une fois dans l'Ouest**, où les bruits de la gare font office de bande sonore originale. Ce début prometteur laisse penser que ce type de montage « artistique » pourrait être employé fréquemment au long du documentaire. Or, ce n'est pas le cas. Cela dit, l'assemblage demeure très efficace. L'enchaînement des nombreux témoignages, extraits de films et archives impose un rythme effréné qui fait oublier que l'on regarde un documentaire de plus de deux heures. Le montage soutient de multiples anecdotes qui font sourire et qui mettent en valeur le talent et la ténacité de Morricone. On s'écarte à l'occasion en accordant trop d'importance à des





extraits particulièrement violents tirés de films d'horreur dont l'intensité détourne du propos central. Cette fausse note dans la partition de Tornatore plaira cependant aux amateurs de films *gore*.


Les archives les plus rares se trouvent dans le chapitre sur la chanson. On est ainsi surpris de constater que le compositeur a contribué à autant de succès populaires. Même si on ne connaît pas des vedettes italiennes comme Miranda Martino ou Gianni Morandi, le charme de Morricone opère à travers ses arrangements dynamiques qui donnent envie de partir à la chasse aux 45 tours.

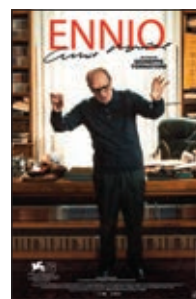
Une autre réussite de Tornatore réside dans l'analyse que le film propose de la musique du maestro. Ce dernier se transforme fréquemment en véritable professeur, fredonnant ses mélodies tout en identifiant divers procédés comme le sifflement, la complainte mexicaine (El Degüello), la toccata, le contrepoint, etc. Dans chaque cas, l'explication est systématiquement suivie d'un extrait de la musique en question, que l'on apprécie alors davantage, en bons élèves que nous sommes devenus. Ces passages « pédagogiques » sont renforcés par les propos de musiciens tels que le siffleur Alessandro Alessandroni, la chanteuse

Edda Dell'Orso ou la pianiste Gilda Buttà. D'autres artistes ou réalisateurs, qui sont d'abord et avant tout des admirateurs de Morricone, valorisent l'aspect innovateur de sa musique. Les commentaires du jazzman Pat Metheny sont ici particulièrement éclairants.

Parmi la longue liste de collaborations plus que mémorables de Morricone avec de grands cinéastes, le documentaire réserve évidemment un chapitre à Sergio Leone, mais aussi à Roland Joffé, réalisateur de **Mission** (1986). On constate que ce film occupe une place de choix dans le cœur de Morricone. Le scénario l'a touché à un point tel que son travail s'est empreint d'une profonde spiritualité. On comprend par ailleurs que ce film est lié à une blessure majeure. En 1987, l'Oscar de la meilleure bande originale a été décerné à **Round Midnight**, un simple collage de pièces jazz déjà existantes, plutôt qu'à ce qu'il considère comme l'un de ses chefs-d'œuvre. La revanche est venue plus tard, par un Oscar honorifique en 2007. Son association avec Quentin Tarantino lui a permis d'ajouter un second Oscar à son palmarès en 2016, cette fois pour le western **The Hateful Eight**. Tornatore conclut en soulignant la pérennité de son œuvre tout en laissant Morricone répondre au dilemme énoncé au départ. Force est de constater que la musique de

film a probablement été le meilleur véhicule pour réconcilier chez lui le populaire et le classique.

Reste que quelque chose semble manquer à ce documentaire pourtant réussi. On aurait aimé voir davantage Morricone lors d'enregistrements de ses musiques de film, comme l'avait fait le téléfilm réalisé par David M. Thompson pour la BBC en 1995. On aurait pu aussi réserver quelques minutes à des experts de Morricone qui ne sont ni des artistes ni des personnalités publiques. Cela aurait permis, par exemple, de pointer quelques perles dissimulées sur des vinyles rares. Cela dit, **Ennio** est un documentaire riche qui a toutes les qualités pour plaire autant aux spécialistes qu'aux amateurs. 



Italie-Allemagne-Belgique-Chine-Japon-Pays-Bas / 2021 / 156 min

RÉAL. ET SCÉN. Giuseppe Tornatore IMAGE Giancarlo Leggeri et Fabio Zamarion SON Gilberto Martinelli MUS. Ennio Morricone MONT. Massimo Quaglia et Annalisa Schillaci DIST. Cinéma du Parc Distribution



Histoires de cinéma **Léolo** de Jean-Claude Lauzon

Parce que lui il rêve...

NICOLAS GENDRON

Trente ans déjà que la planète cinéma a adopté Léo Lozeau, alias Léolo — alter ego du cinéaste Jean-Claude Lauzon —, cet enfant québécois qui se rêve italien pour mieux renier sa famille sans trop de haine — parce que « l'Italie, c'est trop beau pour n'appartenir qu'aux Italiens ». Lancé en 1992 en Compétition officielle au Festival de Cannes, d'où il repart bredouille au grand désespoir de son créateur, **Léolo** marque immédiatement les esprits, les plus chagrins comme les plus fantasques, cumulant les honneurs, dont le Prix Génie du meilleur scénario original, le titre de représentant canadien dans la course aux Oscar, une sélection parmi les 40 longs métrages de fiction retenus pour le classement des « 150 productions canadiennes » essentielles, soulignant le 150^e anniversaire du Canada¹ ... et un retour sur la Croisette dans la section Cannes Classics en 2014. Sans compter cette fleur inouïe du magazine *Time*, qui l'inclut en 2005 dans son palmarès des 100 meilleurs longs métrages de tous les temps² ! Son culte est tel qu'il surclasse même dans l'imaginaire collectif le premier et seul autre long métrage du cinéaste, **Un zoo la nuit**, pourtant lauréat de 13 Prix Génie, où il concrétise toutes ses nominations!

Le hasard veut qu'on ne souligne pas seulement les 30 ans du film, en 2022, mais aussi les 25 ans de la disparition tragique de Jean-Claude Lauzon dans un accident d'avion, le 10 août 1997. À l'aube de son 44^e anniversaire, son Cessna s'est écrasé dans une montagne du Nord-du-Québec. À ses côtés, sa flamme ultime, la bien-aimée comédienne Marie-Soleil Tougas, âgée d'à peine 27 ans. Leur disparition commune est d'autant plus frappante que leur relation se vivait dans l'ombre, comme le relate le récent documentaire télé *Marie-Soleil et Jean-Claude : au-delà des étoiles*, signé Jean-François Poisson, dans lequel témoigne Gaston Lepage, leur ami ayant assisté impuissant à la scène; ce même Lepage qui a prêté ses traits et sa dégaine de cowboy triste au Piwi du court métrage homonyme de Lauzon en 1981. Le troisième long métrage de Lauzon, qui aurait paraît-il à nouveau consacré Ginette Reno dans le rôle de sa mère, se sera évanoui avec lui.

« Mon histoire commence avec **Léolo...** » Cette affirmation du documentariste Hugo Latulippe, qui ouvre le corps de son essai *Pour nous libérer les rivières* (Atelier 10, 2019), aurait pu être mienne tant il s'agit, avec **Les bons débarras** de Francis Mankiewicz, d'un film fondateur de mon amour du cinéma québécois — les deux œuvres partagent d'ailleurs une

parenté avec Réjean Ducharme, celui-ci signant le scénario du second; le premier bénéficiant de l'infusion joyeuse de *Lavalée des avalés*. Idem pour les cinéastes Denis Villeneuve, Philippe Falardeau, Stéphane Lafleur, Kim Nguyen, Louise Archambault et Xavier Dolan, qui ont tous manifesté leur amour pour la griffe lauzonienne³. Dans son plaidoyer pour renouer avec « le chemin du beau, du sacré et de la pensée » à travers l'art dans nos vies, il n'est pas anodin que Latulippe choisisse **Léolo** pour déployer le chapitre intitulé « Pour nous sortir de nous ». Par ses accents de réalisme magique, par son appel à l'imaginaire comme moyen de survie et par le refus de la folie internalisée, pour ne pas dire institutionnalisée, l'univers de Lauzon convie à inventer de nouveaux horizons,

Par ses accents de réalisme magique, par son appel à l'imaginaire comme moyen de survie et par le refus de la folie internalisée, l'univers de Lauzon convie à inventer de nouveaux horizons, autres que ceux tissés d'asphalte et de plastique.

autres que ceux tissés d'asphalte et de plastique. Parce que « l'art permet de s'affranchir de ce qui se voit [et] d'entrevoir la partie immergée de l'iceberg ». (p. 23)

Qu'il ait 6 ou 12 ans, Léo (Maxime Collin) est persuadé d'être le fruit bâtard de l'union de sa mère (Ginette Reno) avec une tomate contaminée, fraîchement exportée d'Italie⁴ ! D'où son attrait irrésistible pour sa voisine italienne Bianca (Giuditta del Vecchio), qui se soumet plutôt aux fantasmes crasseux de son grand-père (Julien Guiomar). Et son insistance à ce qu'on le rebaptise Léolo Lozone. Cette double identité, aussi chimérique soit-elle, lui permet également de s'évader de son père prolétaire (Roland Blouin), de son frère et de ses sœurs « fêlés sur les bords » (Yves Montmarquette, Geneviève Samson et Marie-Hélène Montpetit), abonnés aux visites à l'hôpital psychiatrique. Seul un « dompteur de vers » (Pierre Bourgault, ancien professeur de Lauzon) envisage pour lui une existence féconde, misant sur son talent d'écriture.

1. Pour découvrir la liste complète : <https://www.tiff.net/canadaonscreen/>

2. Ou plutôt depuis 1923, l'année de fondation du *Time*. Le palmarès est disponible sur le site Internet de la publication.

3. « Le film québécois qui m'a le plus influencé » (*La Presse*, 3 juin 2018). En amont du 20^e Gala du cinéma québécois, les récipiendaires du prix de la meilleure réalisation nomment les films québécois qui ont influencé leur parcours.

4. Cette image inusitée aurait donné son nom au site d'agrégation de critiques Rotten Tomatoes! **Léolo** y obtient d'ailleurs une note de 90% au *Tomatometer*.


Jean-Claude Lauzon : le poète

Tel est le titre d'un ouvrage de Nathalie Petrowski (Art global, 2006) dans lequel elle interviewe son père sur la relation privilégiée qu'il a entretenue avec Jean-Claude Lauzon pendant 27 ans, tous deux y ayant incarné plusieurs rôles, « tour à tour père et fils, maître et élève, sauveur et rescapé, bourreau et victime, débiteur et créancier ». C'est d'ailleurs à André Petrowski, son « dompteur de vers », que Lauzon a dédié **Léolo**.

Dans le cadre d'un programme d'éducation aux adultes au tournant des années 1970, André Petrowski avait préparé un questionnaire de 50 mots à associer à des symboles. Par un concours de circonstances, Lauzon y répond non sans intriguer profondément son futur ami. Qui est donc ce gamin de 17 ans si allumé? En font foi ces quelques réponses fleuries : « Infidélité : des accidents géographiques. Désir : un enfant en train de monter un arbre de Noël. Sensualité : des arbres qui plient sous la force d'une douce brise. Maladies vénériennes : une forêt après un incendie. Zones érogènes : un terrain rempli de volcans. »

Petrowski retrouve sa trace et lui botte les fesses : « Quand on a un talent comme le tien, on ne le gaspille pas. » Lauzon griffonne alors sous le nom de plume Jean-Claude Brise des Bois, avec cette fulgurante prescience : « Je n'ai pas peur d'en dire trop car je sais déjà que je vais m'évaporer trop tôt... » Son premier recueil de poésie, *Les chats de ma liste*, est rudement refusé par un éditeur; la blessure l'empêche de rêver plus haut. Même si ses ambitions littéraires prennent l'eau, il se sait « poigné avec la poésie ». Il reprendra quelques-uns de ses textes en guise d'étincelles pour ses scénarios. **Léolo** serait né des ruines d'un roman inachevé, et son poème *Mélancolie* y est presque intégralement repris.

Mais tout n'est pas perdu : en 1999, deux ans après sa mort, son mentor retrouve un cahier de poèmes des années 1970 et les rassemble pour la postérité. Preuve tangible de leur musicalité, ils connaîtront une deuxième peau sur l'album *Le Zoo*, dans lequel Ève Cournoyer, Pierre Flynn, Jean Leloup et autres Luce Dufault s'emparent de ses mots. Pascale Bussièrès y récite même des morceaux choisis du détonnant Questionnaire.

L'une des chansons aurait pu être un sous-titre pour **Léolo** : *Cordes à linge et ruelles sales*. « Si je n'y avais pas grandi / Je n'aurai jamais été petit » (orthographe originale). (Nicolas Gendron) 

Latulippe traduit à merveille les teintes contrastées de ce film-testament, coproduction française qui devait d'abord s'intituler « Portrait d'un souvenir de famille », qui jongle avec la chronologie au profit de tranches de vie truculentes et qui regorge d'une musique-personnage, jumelant, par exemple, une séance masturbatoire à *L'orange* de Gilbert Bécaud! « Il y a ce mariage entre les mondes, cet amalgame entre l'Italie et le Mile-End; il y a le *Frank's Wild Years* de Tom Waits coulé sur les scènes du grand frère qui roule des mécaniques (mais qui a un cœur de pomme); il y a cette pêche aux trésors dans les fosses polluées de la rivière des Mille Îles, tournée avec un *swag* jusqu'alors inconnu, presque gitan; il y a cette ville imaginaire et ses souterrains parcourus par Pierre Bourgault en clochard céleste qui répète au petit-Queb-des-ruelles qu'il faut rêver plus (ça ne s'invente pas) » (p. 17). Mentionnons que l'environnement du dompteur de vers prenait place dans l'entrepôt des statues de Fellini, à Cinecittà!

Sur ce dernier clin d'œil, même si la présence d'un indépendantiste notoire dans le rôle d'un « accoucheur de talents » semble inusité, même si c'est un anglophone (Lorne Brass, aussi flic antagoniste dans **Un zoo la nuit**) qui incarne le rival de Fernand « la montagne de muscles » dans une scène crève-cœur, même si le Québec n'apparaît pas dans l'introduction narrative (« Ça c'est chez moi, dans le quartier du Mile-End à Montréal au Canada... »), Lauzon jure que **Léolo** ne se voulait pas politique. Bourgault est plus tranchant encore : « Ça n'a rien à voir, c'est son histoire à lui. Le Québec, il s'en est toujours *crissé* totalement. » (*Lauzon Lauzone – Portrait du cinéaste Jean-Claude Lauzon*, Stanké, 2022). Bien sûr, libre au public d'y lire le destin de tout un peuple, mais de là à prétendre, comme Piers Handling, ancien directeur de la programmation du TIFF, que **Léolo** est une « sorte d'épitaphe pour le Québec » (*New York Times*, 28 mars 1993), il y a un fossé identitaire duquel il vaut mieux se méfier. Après tout, ce « chez moi » n'est-il pas campé devant la maison même qui a vu grandir Lauzon, angle Saint-Dominique et Maguire?

Mais rebroussons chemin, à l'époque où Lauzon vivait après avoir lâché l'école, à l'emploi d'une usine d'embouteillage. Sa rencontre fortuite avec André Petrowski (voir l'encadré ci-contre), longtemps responsable de la diffusion à l'Office national du film, le fait bifurquer de sa voie de *bum*. Il entame des études en arts graphiques et en photographie, avant d'atterrir sur les bancs de l'UQAM en communication avec une majeure en cinéma. Deux courts films en 16 mm marquent son parcours étudiant, se moquant allègrement de figures masculines emblématiques : **Le secret du Colonel** (1978) — du surnom de l'entrepreneur américain au fameux poulet frit — et **Super Maire, l'homme de \$ 3 milliards** (1979) — dans lequel Jean Drapeau se transforme en politicien bionique! Au moment de recevoir pour ce dernier le prix



Léolo (Maxime Collin); avec sa mère (Ginette Reno); toute la famille à table, Léolo à la fenêtre

Norman-McLaren au Festival du film étudiant canadien, Lauzon remercie chaleureusement le président du jury, Jean-Claude Lord, de lui offrir un stage: mensonge et séduisante effronterie!

Lauzon fréquente brièvement l'American Film Institute, à Los Angeles, où il jette les bases d'un premier court métrage professionnel, **Piwi**, qu'il tournera en sol québécois. Entre la mélancolie vivace du country et des relents d'*Allô Police*, le récit préfigure avec aplomb les thèmes de **Léolo**, plus encore qu'**Un zoo la nuit**. Un livreur de dépanneur de 35 ans (Gaston Lepage, aussi candide que meurtri) y déambule dans sa propre vie, se liant d'amitié avec les enfants du quartier, s'imaginant en Zorro rédempteur, s'inventant une idylle pour visiter son père en perte de vitesse. Des retours en arrière s'invitent dans la danse, les fantômes du passé nous accompagnent au bout du quai et devenir adulte revient à assumer sa solitude. Le film rafle le Prix spécial du jury au FFM, en 1981, tandis que le député libéral Reed Scowen déchire sa chemise à l'Assemblée nationale sur la violence sexuelle de l'œuvre.

Vite adopté par le milieu de la publicité — on se souviendra de sa campagne contre la violence conjugale où la chanson *Doux* de Marjo était un pare-feu redoutable —, Lauzon se fout bien de ne pas correspondre à l'image puriste de l'artiste.

Ainsi libéré des préoccupations économiques, il cumule les expériences de plateau et laisse gronder en lui les œuvres foncièrement personnelles. Narguant Scowen, son scénario d'**Un zoo la nuit** s'ouvre sur un assaut très graphique, ce qui refroidit les investisseurs. Quatre ans plus tard, Roger Frappier et Pierre Gendron acceptent de produire le film, dosage périlleux entre le thriller tapageur et la chronique intimiste. Programmé en ouverture de la Quinzaine des réalisateurs en 1987, alors dirigée par Pierre-Henri Deleau, **Un zoo la nuit** crée l'événement et ses policiers corrompus se font voler la vedette par des retrouvailles père-fils imparfaites et viscérales. Marcel (le metteur en scène Gilles Maheu) et Albert (Roger Lebel, le Maurice des **Bons débarras**) se réapprovoient tandis que des ouvriers italiens jaugent leur apprentissage du français durant des pourparlers officiels aux toilettes... Tiens donc! Gérald Leblanc de *La Presse* va jusqu'à proclamer: « Aussi longtemps que ce genre de film sortira du Québec, nous mériterons de continuer à exister comme peuple et comme société distincte en cette terre d'Amérique. »

Saluant son exigence et sa vision de l'art comme « tentative d'expurger la souffrance », Deleau compare le cinéma de Lauzon à celui de Herzog ou des frères Taviani. Fassbinder, Scorsese, Cassavetes, Pasolini... Lauzon admet en entrevue à *24 images* (numéro 61, 1992) que son regard se tourne plutôt



Gilles Maheu et Roger Lebel dans **Un zoo la nuit**

vers l'international lorsqu'il crée un film : « Je ne le mesure pas à ce qu'on fait ici; c'est au cinéma de Wenders, de Godard, de Bertolucci auquel je pense. » Ce qui ne signifie pas qu'il cède pour autant aux sirènes d'Hollywood après le succès d'**Un zoo la nuit**, levant le nez sur de nombreuses propositions qu'il juge mauvaises, sans égard aux *stars* qui y sont associées. La présence de Denys Arcand dans des rôles secondaires mais évocateurs — un client de *peep-show* puis un conseiller scolaire dans **Léolo** — témoigne néanmoins d'un attachement envers la production d'ici, et ce même si, comme le prétend Marcel Jean dans son *Dictionnaire des films québécois* (Somme toute, 2014), « avec Léa Pool, Lauzon appartient à cette première génération de cinéastes [...] affranchis de l'héritage du cinéma direct » (p. 435).

En matière de filiation, une évidence : si **Un zoo la nuit** paye son tribut à un père fictif idéalisé, **Léolo** place en la mère tous ses espoirs de bienveillance et de pilier relationnel. Elle est celle qui veille, qui soigne, qui gronde amoureuxment, rempart contre la folie qui guette. Mais il y a surtout ce legs dont on ne veut rien savoir, « comme si [...] la petite cellule de trop s'était déposée dans le cerveau » des siens. Le mantra de Léo, « parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas », renvoie autant à l'identité franco-canadienne, qu'il délaisse pour sa soif d'Italie, qu'à la santé mentale fragile de sa famille. En effet miroir, dans **Un zoo la nuit**, Albert dira à Marcel : « J'pas fou. J'suis ton père, pis t'es mon gars. Pour moi, ça veut encore dire quelque chose. » Le psychiatre Jean Charbonneau, l'un des intervenants du documentaire **Lauzon Lauzone** (2001) (voir l'encadré de la page 39), explique avoir souvent misé sur ces histoires dans ses interventions avec des hommes en dépression. Il salue le doigté avec lequel l'artiste échafaude la structure même de l'inconscient, et ne s'étonne guère que « la scène primitive » où Ginette Reno est assise sur la cuvette

ait été aussi controversée, puisque l'image de la mère y est désacralisée. Ajoutons à cela la présence d'une chanteuse populaire autrement reconnue pour sa nature solaire. Une dernière évidence : *exit* l'indifférence ! Comme le disait Gilles Médioni, journaliste à *L'Express* (12 septembre 1992) : « **Léolo**, on ne peut que le détester ou l'avoir dans la peau. »

Il y aurait des dizaines de thèses et d'analyses profondes à élaborer sur l'intense filmographie de Lauzon, en particulier sur **Léolo**. Que raconte l'obsession des parents pour les excréments de leurs enfants ? Est-ce indécent qu'un film d'auteur avec un budget de 5 millions de dollars dépeigne une famille aussi dénuée de moyens, financiers comme intellectuels ? Les images envoûtantes de Guy Dufaux atténuent-elles la laideur et la violence, ou les enluminent-elles pour mieux les disséquer ? Qu'est-ce qui, dans la citation ducharmienne « Ma solitude est mon palais », relève de l'abri de la création ou de l'enfermement de la folie ? D'où parvient la narration de Gilbert Sicotte, si ce n'est, comme le prétend Jérôme Mallien, « une voix d'adulte qui parle pour un corps d'enfant » ? (*Dernières Nouvelles d'Alsace*, 18 septembre 1992) Outre la musique mémorable de Richard Grégoire et François Dompierre, quelle toile sonore Marie Keyrouz, les Rolling Stones, Ariel Ramírez et autres chœurs africains dessinaient-ils dans cette fiction qui débute à l'orée de la Révolution tranquille, mais qui prit l'affiche entre l'échec de l'accord du lac Meech et celui du second référendum sur la souveraineté ? Et doute persistant : **Léolo** se serait-il inscrit au palmarès du Festival de Cannes si Lauzon n'avait pas, comme le prétend la rumeur, importuné la jurée Jamie Lee Curtis ? (*Los Angeles Times*, 11 septembre 1992). Tant de matière à creuser, pour continuer à rêver éveillé. Ce foisonnement de questions sans réponses n'est-il pas la marque d'une œuvre impérissable ? « Parce que lui il rêve », nous ne l'oublions pas.

Lauzon sur le divan

À 20 ans d'intervalle, deux films aux formes bien distinctes ont scruté la psyché de Lauzon, l'homme, l'artiste, l'amoureux et le fils. Dès l'an 2000, Louis Bélanger (**Les mauvaises herbes**) et Isabelle Hébert (scénariste de **Maman est chez le coiffeur**) coréalisent un documentaire impressionniste, **Lauzon Lauzone**, dans lequel Hébert, amie de longue date du cinéaste, se livre aux confessions les plus impudiques, sur fond d'archives et de fugaces reconstitutions. Rapidement, elle tend le micro aux proches de Lauzon, dont sa muse maternelle, Alma Brisebois Lauzon, une femme métisse abénaquise qui le surnommait Pacifique, parce que « toujours sur un départ, comme un train », et qui s'inquiétait des migraines qu'il devait avoir tant son imagination était fertile... Si **Léolo** est « autobiographique à 85% », il faut bien mesurer la vastitude des 15% restants!

On le devine bouillant et compulsif, avide et soucieux, piaffeur et rigoureux. On le sait friand de chasse et de pêche, amant facétieux et pilote indomptable, ami amoureux et créateur égotique. Parce qu'il est allergique aux mondanités, on l'affuble d'étiquettes tenaces, enfant terrible, mouton noir ou diva, dans la constellation du cinéma québécois. Et pourtant, si la forme semble dominer le fond, sa montée de lait face à Anne-Marie Dussault, à l'émission *Le Point*, refait surface avec raison deux fois plutôt qu'une: « La culture, c'est une mère qui fredonne des chansons folkloriques à ses enfants, c'est Plume, c'est Marjo, c'est pas les gens qui vont discuter à Cannes en mangeant des crevettes. Qu'on donne la même masse d'argent, [mais] qu'on donne plus d'argent aux créateurs! »


Il y a aussi la figure de l'ours, symbole de force, d'identité et de filiation dans plusieurs nations autochtones, qui provoqua à 26 ans la « première angoisse importante » de Lauzon, alors

qu'il en tue un à l'arc, rapportant la bête à sa mère plutôt que de la prendre en photo. Si, comme dans la légende Tshakapesh, l'animal incarne la renaissance, voulait-il par là lui souffler, à l'instar d'Hébert: « Regarde maman, je ne serai pas fou. J'ai tué la folie qui me menace. »¹ Ou est-ce le père qu'il tenait ainsi en joue, tel ce patriarche que Léo désire tuer par strangulation?



La silhouette de l'ours se profile dès les premières secondes de **La théorie Lauzon** (2022), un court métrage exploratoire de Marie-Josée Saint-Pierre (**Les négatifs de McLaren**, disponible sur ONF.ca), sélectionné au Festival du nouveau cinéma et sur la vitrine cannoise Talent Tout Court. Pigeant et crayonnant (sur) des extraits d'**Un zoo la nuit**, de **Léolo** et même de **Lauzon Lauzone**, le film sonde principalement la complexe relation père-fils, celle que l'on nourrit de silence ou de ressentiment, celle que l'on bâtit aussi de toutes pièces quand la génétique ne suffit pas à faire éclore la tendresse.

Lauzon y est une ombre noire en quête d'un modèle évanescant ou fictif, à défaut de mieux. À ceux qui lui reprocheraient d'accoucher de deux films en un, il soumet l'hypothèse qu'il y a « peut-être deux Lauzon en [lui]-même ». Céleste et tellurique? Allez savoir.

Enfin, toujours à l'œuvre, Gilbert Sicotte (qui d'autre?) prête sa voix feutrée à la pensée de Lauzon chez le duo Bélanger-Hébert, à son père imaginaire chez Saint-Pierre, et à **Léolo** avant tout. Un enveloppant tour du chapeau. (Nicolas Gendron) 

1. Les citations de **Lauzon Lauzone** proviennent soit du documentaire, soit de la version papier qui en a été tirée, laquelle comporte plus de chair dans les témoignages.



23 décembre

de Miryam Bouchard

Grosse journée!

CHARLES-HENRI RAMOND

Après avoir plébiscité **Merci pour tout** en 2019, le public québécois a droit à une nouvelle production spécifique au temps des fêtes, un genre apprécié des Américains mais longtemps boudé de ce côté de la frontière. **23 décembre** relate les péripéties de deux sœurs, l'une autrice, l'autre enceinte, dont le souper du réveillon risque d'être compromis à la suite de l'accident cardiaque de leur père, survenu le matin même. Dans la tourmente émotionnelle de leur journée si particulière, elles croiseront leur mère prise dans une tempête alors qu'elle tente de rallier l'hôpital, une ancienne flamme tout juste débarquée de Londres, un chum aimant, une attachée de presse attentionnée, un chanteur sur le retour avec son ukulélé, sa femme complice, leur ado déboussolé et son premier flirt, ainsi qu'un policier compréhensif et une ambulancière dévouée.

Tout ce beau monde se retrouve au cœur de cette comédie de Miryam Bouchard caractérisée par des dialogues mordants, un suspense adéquatement ménagé et quelques rebondissements imprévisibles. La scénariste India Desjardins a mis la tolérance, la bienveillance envers autrui

et l'altérité au cœur du récit, comme pour mieux casser l'image du Noël québécois traditionnel. Bien ancré dans son temps, l'essentiel de son propos se cristallise dans l'antagonisme opposant les parents. Elle (Guylaine Tremblay) est ouverte aux idées nouvelles, à la nourriture bio et aux termes non genrés, lui (Michel Barrette) reste englué dans les bons vieux mythes du sapin à boules et de la dinde. L'autrice colle ainsi plus près de la réalité du Québec urbain de 2022. Et même si elle ne relègue pas totalement aux oubliettes les récits uniformément blancs du passé (**Histoires d'hiver** de François Bouvier ou **Nez rouge** d'Érik Canuel, entre autres), elle semble appeler de tous ses vœux à une plus juste représentativité de la diversité culturelle dans le cinéma québécois grand public.

Ainsi, aux côtés de visages bien connus, plusieurs comédiens ayant surtout travaillé à la télévision ont ici leur premier grand rôle au cinéma. C'est le cas de Sacha Charles, Chad dans *Avant le crash* de Stéphane Lapointe; de Catherine Souffront, Jocelyne dans *Les bracelets rouges* d'Yan England ou encore d'Ines Talbi, vue dans *Fatale Station* de Rafaël Ouellet. Si son traitement est plutôt rafraîchissant, **23 décembre** possède néanmoins les travers inhérents au film choral, genre ardu à faire vivre à l'écran.

La multiplication des personnages (une quinzaine), la fragmentation et la superficialité de leurs turpitudes finissent par prendre le dessus. Certains protagonistes sont plus faibles, tandis que l'insertion d'éléments de *comic relief* (l'adorable petit animal perdu, le coup de téléphone dans le train, la dinde dans le four) est assez rigide, voire mécanique.

Ainsi, ce sont essentiellement quelques bons numéros d'acteurs et la mise en scène dynamique qui permettent à l'intrigue de garder son souffle. À la barre de son troisième long métrage en deux ans, Miryam Bouchard confirme ce que l'on avait vu dans **Mon cirque à moi** et **Lignes de fuite**, coréalisé avec Catherine Chabot, à savoir, une technique maîtrisée, un traitement de l'image élégant sans être maniéré, et un sens du rythme aigu. On retrouve également sa capacité à embrasser des espaces restreints — l'étroitesse d'une chambre d'hôpital ou la promiscuité d'un wagon —, ou d'autres, plus grands, comme le labyrinthe de couloirs du Château Frontenac, dans lequel on peut aussi bien s'époumoner à courir après son chien que se cacher à l'abri des regards pour faire de doux aveux à son ex-fiancée. En somme, avec ses 100 minutes plaisantes et rassurantes comme un bon chocolat chaud, **23 décembre**, en plus de divertir, sert la cause avec un message, inspirant, jamais trop appuyé. 



Québec / 2022 / 102 min

RÉAL. Miryam Bouchard **SCÉN.** India Desjardins **IMAGE** Donat Chabot **MUS.** Mathieu Vanasse **MONT.** Yvann Thibodeau **INT.** Virginie Fortin, Bianca Gervais, François Arnaud, Catherine Brunet, Stéphane Rousseau, Michel Barrette, Guylaine Tremblay, Christine Beaulieu, Sacha Charles, Catherine Souffront, Marie-Hélène Thibault **DIST.** Immina Films



As bestas

de Rodrigo Sorogoyen

Les bêtes humaines

MARTIN GIGNAC

As bestas fut un choc de la dernière édition de Cinemania et, dans une moindre mesure, du Festival de Cannes. Un film sorti de nulle part (ou presque) qui a cloué les cinéphiles à leur siège. Le cinéaste espagnol Rodrigo Sorogoyen n'est pourtant pas un inconnu au bataillon. Son œuvre (**El reino, Que Dios nos perdone**) séduit même si elle ne prend jamais l'affiche au Québec. **Madre** avait d'ailleurs enflammé Cinemania en 2020, notamment avec son introduction inoubliable: un des appels téléphoniques les plus stressants du cinéma contemporain.

Le voilà qui élève encore d'un cran son art dans son dernier film qui se déroule en Galice, une communauté rurale en déclin où éclate un conflit entre voisins. La population locale et surtout deux frères (Luis Zahera et Diego Anido) ne comprennent pas pourquoi un couple de Français (Denis Ménochet et Marina Fois) refuse de vendre leurs terres au profit d'un projet éolien qui aurait enrichi tout le monde.


Le récit, fécond en confrontations de toutes sortes (humaines, politiques, économiques, etc.), ne tarde pas à

ébranler. Deux clans se tiennent tête et il est de plus en plus difficile de différencier les bons des méchants. Personne ne cautionnera les actions des frangins, de pauvres xénophobes sans éducation prêts à user de ruse et de violence pour arriver à leurs fins, même si on peut comprendre leur désir d'affranchissement du colonisateur qui débarque avec son argent, son instruction et ses bonnes intentions. La justice aura rarement paru aussi grise et ambiguë.

Le climat morose se referme graduellement sur les personnages, permettant aux interprètes de démontrer leur talent. Les intenses Luis Zahera et Diego Anido font trembler de peur tant ils possèdent la gueule de l'emploi. Même constat pour Denis Ménochet, plus fragile que jamais, qui trouve son meilleur rôle depuis **Jusqu'à la garde**. Mais une fois le patriarcat passé au peigne fin, c'est Marina Fois qui en ressort gagnante. L'actrice, imperturbable, impressionne en se mettant constamment en danger. Les échanges incendiaires qu'elle a avec Marie Colomb, qui incarne sa fille, marqueront les esprits par leur brutalité.

As bestas n'est pourtant pas qu'un simple drame social intimiste. Sorogoyen en fait un récit hybride quelque part entre le western bouillant et le thriller

implacable qui flirte avec l'horreur. Cette excursion vers le cinéma de genre n'est pas étonnante si l'on tient compte du passé du cinéaste, mais elle atteint ici des sommets de virtuosité. Il y a une maîtrise du plan-séquence et de l'ellipse dans ce surprenant récit qui épouse la forme du diptyque, mais aussi cette façon viscérale de faire monter la tension et l'émotion en s'amusant, par exemple, avec l'épaisseur sonore et en recourant à une musique particulièrement entêtante.

Le tout explose lors de moments insoutenables. L'atmosphère anxiogène et l'ambiance oppressante jouent avec les nerfs, obligeant le spectateur à chercher constamment sa respiration. C'est le cas d'une scène nocturne où le couple français demeure captif de son automobile. Ou encore d'une promenade en forêt qui tourne mal. L'ombre du **Deliverance** de John Boorman plane, happant par sa sauvagerie et laissant de nombreux cauchemars en suspens. Même s'il s'avère parfois un peu long et explicatif, **As bestas** vaut son pesant d'or, ne serait-ce que par sa façon de parler de la peur de l'étranger. Celle qui transforme l'homme en véritable bête, à l'image du chef-d'œuvre de Zola. L'intrigante entrée en matière, où des gens tentent d'immobiliser un cheval, devient ainsi la parfaite métaphore de tout ce qui suivra, de cette lutte perpétuelle où la liberté est souvent muselée ou avalée tout rond. (Sortie prévue: mars 2023) 



Espagne-France / 2022 / 137 min

RÉAL. Rodrigo Sorogoyen **SCÉN.** Rodrigo Sorogoyen et Isabel Peña **IMAGE** Alex de Pablo **SON** Aitor Berenguer et Fabiola Ordoyo **MUS.** Olivier Arson **MONT.** Alberto del Campo **INT.** Marina Fois, Denis Ménochet, Luis Zahera, Diego Anido, Marie Colomb **DIST.** Axia Films



Les années Super 8

d'Annie Ernaux et David Ernaux-Briot

Comme une image

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Entre l'adolescente honteuse de milieu modeste, l'étudiante que sa liberté acculera à l'avortement clandestin et l'écrivaine mûre faisant la chronique distanciée de ses passions comme de sa vie, Annie Ernaux, surprenante lauréate du prix Nobel de littérature 2022, aura été mariée pendant 17 ans (1964-1981) à un fonctionnaire, Philippe, alors qu'elle est institutrice. C'est en 1972 que la famille s'équipe d'une caméra et d'un projecteur Super 8 pour immortaliser — c'est l'époux qui tiendra la caméra — son quotidien, ses voyages, ses infimes moments de bonheur de famille ordinaire de la classe moyenne. Après la séparation du couple, ces bobines resteront dans l'oubli pendant 40 ans avant qu'Annie Ernaux et son fils David ne les réexaminent.

Apparemment, rien ne distingue ces images de celles des autres familles de cette époque. C'est le commentaire « au croisement de l'histoire, du social et aussi de l'intime » d'Ernaux qui permet à ces images d'être les archétypes de toute une classe sociale, alors qu'Ernaux associe l'arrivée de cette caméra à celle d'un nouveau temps « faisant de chaque moment un happening théâtral ». La

caméra Super 8, précédant de quelques décennies la numérique et son infinie capacité de stockage, est alimentée d'onéreuses cartouches de trois minutes de pellicule, chargeant ces images du poids d'avoir été choisies comme autant de prélèvements du quotidien.

La narration d'Ernaux ne tarde pas à épaissir ce qu'il y a au-delà de l'image, à commencer par la sienne. Dans l'absence apparente d'un Mai 68 qui ne semble pas avoir laissé de marque sur cette famille rangée, entre les fêtes, les visites familiales, les rituels des sports d'hiver et les voyages de dépaysement (le Chili d'Allende, l'Albanie, Moscou, etc.), la femme dont elle remarque les gestes nerveux ou l'expression distraite travaille clandestinement à ce qui sera son premier roman (*Les armoires vides*, 1974), puis un deuxième et un troisième (*La femme gelée*, 1981). Le premier explore comment la culture et les études auront aidé Ernaux à se séparer de son milieu d'origine, le troisième se penche sur cette interrogation qui, le couple se délitant, la taraude : comment, quand les aspirations tendent vers une vie de liberté et d'indépendance, tenir le rôle de gestionnaire de clan?

Qui sait quels épisodes de 10, 15, 20 ans apparaîtront un jour comme des paren-

thèses, des tentatives de se fondre dans une classe et un milieu desquels on sera toujours en décalage, engagé pourtant dans ce qu'ils peuvent apporter de mieux (une sécurité, des enfants peut-être), tout en étant désengagé de ce qu'on pourrait appeler sa vocation (sitôt mariée, Annie Ernaux n'écrira publiquement rien pendant neuf ans). Telles sont, en creux, les questions qu'elle soulève sur ces années-là, comme si elle était passée à deux doigts d'être happée par un mécanisme qui l'aurait empêchée de devenir l'écrivaine qu'elle est aujourd'hui : celui du contentement dans la vie domestique, saisi dans le cadre étroit et les images tremblantes d'un *home movie*.

On savait déjà Annie Ernaux fine commentatrice du document visuel, au moins depuis le *Photojournal* qui ouvre *Écrire la vie* (Gallimard, 2011), qui rassemble l'essentiel de son œuvre de 1973 à 2008. C'est cette posture qu'elle retrouve dans ces **Années Super 8**, à savoir celle de pallier, par le texte ou le commentaire, ce que l'image ne montre ni ne saurait montrer, ce qui se trouve au-delà d'elle : l'intériorité et l'enfoui, comme derrière la touriste découvrant le Chili d'Allende, la femme qui se souvient de la promesse qu'elle s'était faite à 20 ans, à savoir « j'écrirai pour venger ma race ». Familier ou débutant, chacun sera sensible au bouillonnement intérieur, jusqu'à la rupture, qu'exhume Annie Ernaux de ces images à la simplicité trompeuse. **CE**



France / 2022 / 60 min

RÉAL. Annie Ernaux et David Ernaux-Briot **IMAGE** Philippe Ernaux **MUS.** Florencia Di Concilio **MONT.** Clément Pinteaux



Le coyote

de Katherine Jerkovic

Les paradoxes du cœur

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Dès les premiers instants du **Coyote**, second long métrage de Katherine Jerkovic, Camilo, le héros, semble ramené vers son passé: des cliquetis d'ustensiles et des voix lointaines se font entendre sur un fond noir. Puis arrivent les images, celles d'un Mexicain dans la cinquantaine en pleine entrevue. Assis devant un mur verdâtre, il est interrogé sur son expérience de cuisinier. Autrefois propriétaire d'un restaurant à Montréal — le coyote du titre —, l'homme cherche à renouer avec sa passion. Se devine un drame, survenu il y a une décennie, l'obligeant à se recycler en concierge la nuit. Entre alors en scène Tania, fille de Camilo, revenue avec la promesse de réussir une nouvelle cure de désintoxication, et le fils de celle-ci, Zachary, dont l'ancien chef cuisinier devra s'occuper.


Faisant suite aux **Routes en février**, sa première incursion dans le format long, ce film de Katherine Jerkovic, née d'une mère uruguayenne et d'un père croato-argentin, trace les contours d'un récit ancré dans l'existence d'un homme dont les aspirations professionnelles sont toujours bien vivantes. Arrivé au Québec

il y a plusieurs années, ce personnage n'est pas développé à partir de son statut d'immigrant, mais de son quotidien méthodique et répétitif, où le désir de retrouver le plaisir de son ancien métier l'aide à surmonter la banalité des jours qui se succèdent.

C'est un tiraillement intérieur qui bouscule la trajectoire de Camilo alors qu'un poste de chef cuisinier à La Malbaie se présente à lui au moment même où sa fille refait irruption dans sa vie. Ainsi doit-il conjuguer son lien avec son petit-fils et la trahison commise par la mère de celui-ci — elle a causé la perte de son restaurant —, ce qui, d'un côté, révèle son caractère patient et conciliant, et de l'autre, laisse entrevoir une rage et une colère latentes. Ici encore, l'absence d'un parent devient prétexte, chez la cinéaste, pour aborder l'écart générationnel comme possible lieu de la réconciliation. Dans **Les routes en février**, Sarah allait à la rencontre de sa grand-mère après la mort de son père. Ici, Camilo reconfigure son emploi du temps aux côtés du petit Zachary dont il ignorait jusque-là l'existence.

Jamais Jerkovic ne succombe au mélodrame; au contraire, elle poursuit l'élaboration d'un langage cinématographique épuré où les personnages se dévoilent tout en retenue. Filmé en Super 16, le

long métrage capte sans fioriture ni excès, dans un style un peu plus brut que son précédent, la déception, puis la résignation de son héros. La cinéaste refuse de céder au misérabilisme, préférant insuffler à Tania, une toxicomane récidiviste interprétée par Eva Avila, une dignité certaine. Elle s'en remet à la caméra de la directrice photo Léna Mill-Reuillard pour s'harmoniser aux chamboulements intimes qui se jouent chez les membres de ce clan, que ce soit par un plan-séquence ou par un instant furtif immortalisé en caméra à l'épaule.

Le coyote est une œuvre ancrée dans un profond réalisme, revendiquant sa filiation avec la tradition du cinéma social britannique des décennies 1980 et 1990. Il y a bien cette mystérieuse et brève intervention onirique, dans la toute dernière partie du film, où Camilo semble coincé entre une nostalgie douce-amère et un futur idéalisé. Pourtant, ce que Katherine Jerkovic cherche à raconter ici, c'est d'abord l'histoire d'un homme qui vit au présent. Ce mouvement entre un lointain passé et une vie rêvée confère au film sa charge émotive ainsi que sa mélancolie, sentiment que Jorge Martinez Colorado, véritable révélation du film, porte avec justesse grâce à son regard résilient et attendrissant. Brossant avec sensibilité et finesse le portrait d'un homme prêt à s'oublier, la scénariste et réalisatrice s'affiche désormais comme une voix indispensable du paysage cinématographique québécois. (Sortie prévue: février 2023) 



Québec / 2022 / 89 min

RÉAL. ET SCÉN. Katherine Jerkovic IMAGE Léna Mill-Reuillard MONT. Sophie Farkas Bolla INT. Jorge Martinez Colorado, Enzo Desmeules Saint-Hilaire, Eva Avila DIST. FunFilm Distribution



EO

de Jerzy Skolimowski

La bête humaine

ZOÉ PROTAT

Mais comment a-t-il fait? Comment un tel film est-il possible? C'est la réflexion qui s'impose immédiatement devant le dix-huitième long métrage de Jerzy Skolimowski, 84 ans au compteur et visiblement dans une forme olympique. Le réalisateur polonais, qui fait carrière depuis le tout début des années 1960, a été porté aux nues puis vilipendé, a connu l'exil comme bon nombre de ses compatriotes artistes. Il a maintenant réussi le tour de force de proposer le meilleur — sinon le plus surprenant — film de la compétition cannoise 2022. Pris sans contexte, **EO** pourrait être reçu comme une vraie découverte, l'essai cinématographique audacieux d'un nouveau talent façon tête brûlée. C'est pourtant l'œuvre d'un vétérinaire n'ayant plus rien n'a prouver. Hallucinant.

Comment a-t-il fait, donc? Le héros de **EO** est un âne. Un âne comme celui d'**Au hasard Balthazar** (1966) de Robert Bresson, autre œuvre complètement braque à laquelle Skolimowski rend hommage de la plus belle des manières. Maintenant intronisé au panthéon des ânes de cinéma, voici EO (Hi-Han),

poil gris et grands yeux noirs, vedette d'un cirque bientôt forcé de bannir ses artistes à quatre pattes — nous sommes au XXI^e siècle et des associations veillent dorénavant au bien-être des animaux, il était temps. Sauf qu'**EO** est brutalement séparé de son écuycère bien-aimée. Désormais seul, il errera dans une Europe mouvante, enfermé ou totalement libre, au hasard de la ville et de la campagne, tour à tour bête de somme à la ferme, mascotte d'une équipe de foot, babiole excentrique prisée par un jeune aristocrate, toujours à deux doigts de l'abattoir. Ignoré, adoré, maltraité: **EO** passe de main en main sans jamais se départir d'une profonde mélancolie qui frise la philosophie pure et dure.

Dès ses premiers instants, **EO** est d'une renversante beauté. L'image est ultraléchée, le montage vertigineux, la musique luxuriante. L'aventure durera une heure et demie d'action et de tension parfaitement calibrées. Les épisodes et les univers s'enchaînent, certains réalistes, d'autres complètement déjantés. Le propos de base — les animaux face à la cruauté des hommes — est simple mais pas simpliste; clair et alimenté par le carton final, mais jamais trop appuyé. Le cynisme par l'absurde, spécialité polonaise, pointe souvent le bout de son nez, tout comme le commentaire politique

acide, autre spécialité polonaise, qui pleut maintenant sur cette Europe prétendument sans frontières où la malveillance humaine s'épanouit. Le film propose aussi quelques respirations, tel ce songe nocturne où notre âne quasi domestique se hasarde dans une forêt à la sauvagerie enchantée. D'autres séquences emploieront le langage non linéaire et non narratif du cinéma expérimental pour épouser au plus près les sens de l'animal, rendant toutes les émotions intelligibles par une sorte de miracle cognitif. Car n'oublions pas: il s'agit d'un âne! **EO** ne parle pas. Il respire, cependant, et une prise de son extraordinairement immersive nous place au plus près de chaque souffle. Il bouge, et ses avancées comme ses reculs veulent tout dire. Il examine, contemple et scrute, surtout, de ses yeux humides, profonds, terriblement poignants. C'est une stupéfaction.

L'humanité contemporaine à travers le regard d'un âne. Il fallait la conceptualiser, cette œuvre-expérience; il fallait le réussir, ce pari d'une puissance magique. À Cannes, au milieu des petits fours et des discours dégoulinants de reconnaissance factice, monsieur Skolimowski a reçu le Prix du jury *ex aequo*. Il est tranquillement monté sur scène pour remercier ses ânes, les interprètes de **EO**, il les a appelés chacun et chacune par leur nom, puis s'en est allé. La grande classe. Les révolutionnaires n'ont pas tous 20 ans. **EB**



Pologne-Italie / 2022 / 88 min

RÉAL. Jerzy Skolimowski **SCÉN.** Jerzy Skolimowski et Ewa Piaskowska **IMAGE** Michał Dymek **SON** Radosław Ochnio, Azzurra Stirpe, Marta Weronka **MUS.** Paweł Mykietyn **MONT.** Agnieszka Glińska **INT.** Sandra Drzymalska, Lorenzo Zurzolo, Mateusz Kościukiewicz, Isabelle Huppert **DIST.** Enchanté Films



Eternal Spring

de Jason Loftus

L'histoire illustrée

CHARLES-HENRI RAMOND

Récipiendaire du Prix du public et du Prix du meilleur documentaire canadien au festival Hot Docs, **Eternal Spring** de Jason Loftus est le tout premier long métrage d'animation documentaire — en mandarin, qui plus est — à représenter le Canada dans la course à l'Oscar du meilleur film international. Retour en 1999, alors que la mouvance Falun Gong est à son apogée, avec plusieurs dizaines de millions d'adeptes partout dans le monde. Voyant là une menace directe à l'autorité de l'État, Jiang Zemin, secrétaire général du Parti communiste, met en branle une importante campagne de dénigrement avant de décréter l'interdiction de ce mouvement spirituel, créé en 1992 par Li Hongzhi à Changchun, ville du Nord-Est de la Chine, dont le nom se traduit par « printemps éternel ». Au cours des mois suivants, plusieurs milliers de pratiquants sont l'objet d'une terrible répression policière.

Eternal Spring se penche plus précisément sur les événements qui ont eu lieu au cours de la soirée du 5 mars 2002. En plein journal de 19 heures, une poignée de membres du Falun Gong court-circuitent

les ondes de la télévision nationale, qu'ils accusent de servir la propagande gouvernementale, pour diffuser une vidéo promotionnelle vantant les bienfaits de la méditation transcendantale qu'enseigne ce courant. Les choses reviennent vite dans l'ordre, mais pour les responsables, arrêtés, jetés en prison, puis torturés (ou froidement exécutés pour certains d'entre eux), ce fut une tout autre affaire.

Après **Ask No Questions**, documentaire de 2020 traitant de l'oppression exercée par l'État chinois pour discréditer le Falun Gong, le cinéaste canadien continue son travail de mémoire et de réhabilitation. Sa démarche se concentre cette fois sur les destins des auteurs de ce geste politique chevaleresque des plus risqués. En marge de ceux-ci se trouve le bédéiste Daxiong, originaire de Changchun et qui, bien que n'ayant pas participé à l'opération, en connaissait suffisamment long pour se sentir menacé. Par précaution, il s'enfuit dans la nuit pour ensuite s'installer à Toronto. Après avoir acquis une belle réputation dans son domaine, il a entrepris de relater les faits par le biais de dessins, conçus à partir des entrevues réalisées avec l'un des rares survivants, qui habite désormais Séoul.

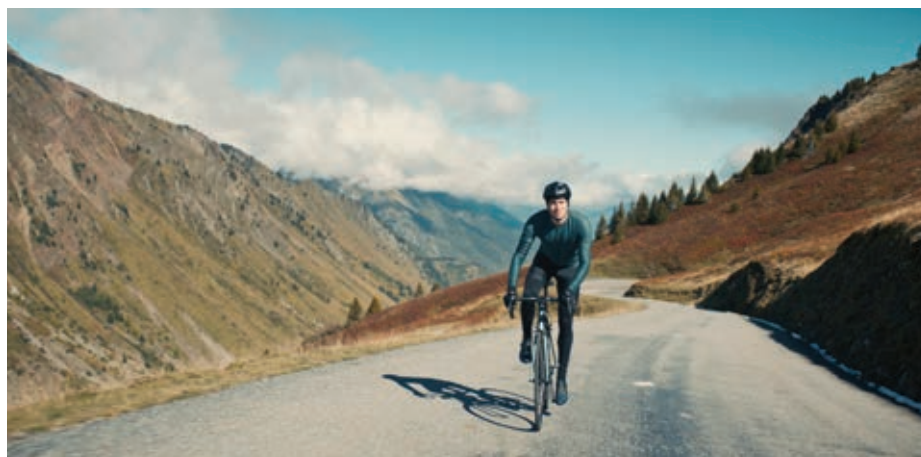
Revenant sur un acte héroïque aussi marquant que celui qui a révélé la place

Tian'anmen au monde entier, **Eternal Spring** entraîne le spectateur dans une aventure rocambolesque fascinante, révoltante, mais également très émouvante. La réussite du film est d'avoir su imbriquer le réalisme de l'enquête journalistique et l'onirisme de la fiction animée. Certes, on aurait préféré que ce mélange de genres que tout oppose se défasse des traditionnelles têtes parlantes et des voix hors champ redondantes au profit des illustrations de l'artiste. Lesquelles, avec leurs grandes capacités évocatrices, pallient efficacement l'absence d'archives audiovisuelles d'époque, comme en témoigne la longue traque nocturne proposée en ouverture montrant la violence, la bestialité même, des forces de l'ordre en suivant à la lettre les codes du polar urbain crasseux. Puissante, cette entrée en matière met la table à un état des lieux dénonçant sans équivoque les agissements d'un pays qui, selon les dires d'un intervenant, n'hésiterait pas une seconde à « tuer 1 000 personnes pour être sûr de coincer la bonne ». Loftus apaise toutefois sa démonstration en accordant une place de choix à la dimension lyrique de l'œuvre du protagoniste, visible dans un passage hivernal remarquable dans lequel il dépeint l'insouciance de son enfance dans une ville alors calme et paisible. Soulignons enfin le côté inspirant des portraits de membres de la diaspora chinoise qui, 20 ans plus tard, n'ont rien perdu de leur amour pour leur chère patrie et semblent avoir gardé intact leur impérieux désir de liberté. **CB**



Canada / 2022 / 86 min

RÉAL. ET SCÉN. Jason Loftus IMAGE John M. Tran MONT. David Schmidt DIST. Lofty Sky



La nuit du 12

de Dominik Moll

L'ange de la nuit

MARTIN GIGNAC

« Chaque année, la police judiciaire ouvre plus de 800 enquêtes pour homicide. Près de vingt pour cent d'entre elles restent irrésolues. Ce film raconte l'une de ces enquêtes. » C'est sur ces mots que commence **La nuit du 12**, film basé sur un fait divers décrit dans le roman *18.3 — Une année à la PJ* de Pauline Guéna. Qui dit crimes non résolus dit généralement thriller insoutenable. Pensons seulement au **Zodiac** de David Fincher, à la série *True Detective* ou, plus récemment, à **Novembre** de Cédric Jimenez. Une mécanique parfaitement huilée où le récit tient en haleine et la mise en scène accapare la part du lion, brillant par ses effets stylisés.

Avec son calme olympien, **La nuit du 12** s'inscrit aux antipodes de cette démarche. Méthodique, jamais dans l'esbroufe, le long métrage n'a que faire de ménager la tension gratuite et pourrait paraître anti-spectaculaire. Ce qui intéresse son réalisateur, ce sont les faits et gestes du quotidien. Suivre minutieusement une enquête, accumuler les preuves et interroger les témoins afin de les incriminer ou de les discriminer. Qui a assassiné Clara, 21 ans, brûlée vive alors

qu'elle revenait d'une fête entre amis? C'est ce que tente de découvrir la police judiciaire.

Le traitement réaliste, sans artifices, n'est pas sans rappeler le travail de Bertrand Tavernier sur **L.627**. Une rigueur se dégage de la réalisation clinique de Dominik Moll, un souci du détail qui transforme le suspense en chronique. Le rythme relâché permet de mieux palper l'humanité des êtres en place, leurs obsessions et leurs incompréhensions. Sans être trop apparent, le montage demeure tendu et les mélodies mélancoliques d'Olivier Marguerit font rapidement leur effet. Le cinéaste ne force jamais la dose et après quelques essais moins concluants (**Seules les bêtes**, **Le moine**), renoue avec l'essence de ses plus grandes créations (**Harry, un ami qui vous veut du bien**, **Lemming**), offrant ce qui pourrait constituer son meilleur travail en carrière.

Cette façon de faire primer l'intrigue et le scénario permet au polar d'explorer des thèmes riches et profonds, d'une rare acuité. « Quelque chose cloche entre les hommes et les femmes », lance un des personnages. En effet. Il est question de féminicide, ce problème de société où « les hommes tuent et les hommes font la police ». Tous les suspects interrogés

auraient pu commettre ce crime horrible, et le comportement de la victime est rapidement pointé du doigt. Et si elle l'avait cherché, en flirtant avec autant d'individus? Des propos qui donnent toujours froid dans le dos.

Presque uniquement masculine, la distribution est d'une sobriété exemplaire, permettant de plonger dans le mal-être des hommes et de découvrir de nouvelles têtes. Il y a bien Bouli Lanners, convaincant dans ce contre-emploi, qui traîne sa bouille taciturne et renfrognée. Mais il est surtout là pour faire briller son entourage, dont Bastien Bouillon, sorte de Laurent Lucas en moins menaçant, qui s'impose comme le fil d'Ariane de l'histoire. Cette figure peut-être trop noble et parfaite qui passe son temps libre sur son vélo à tourner en rond : métaphore de l'enquête faisant du surplace.

En intégrant une importante ellipse, le film permet à une poignée de personnages féminins de se joindre à l'investigation. Il y a d'abord une juge d'instruction (Anouk Grinberg), puis une jeune inspectrice (Mouna Soualem), qui feront partie de la solution. Notamment pour éclairer cette nuit du 12 qui tourmente et hante les forces de l'ordre, incapables de faire la lumière sur un mystère qui n'a non seulement jamais été résolu, mais dont les ramifications séparent les hommes et les femmes depuis la nuit des temps. **CE**



Belgique-France / 2022 / 114 min

RÉAL. Dominik Moll **SCÉN.** Dominik Moll et Gilles Marchand d'après le roman de Pauline Guéna **IMAGE** Patrick Ghiringhelli **SON** François Maurel **MUS.** Olivier Marguerit **MONT.** Laurent Rouan **INT.** Bastien Bouillon, Bouli Lanners, Théo Cholbi, Johann Dionnet, Thibaut Evrard, Mouna Soualem, Anouk Grinberg



Respire

d'Onur Karaman

Pente glissante

CHARLES-HENRI RAMOND


En 2014, dans **La ferme des humains**, Onur Karaman proposait une chronique existentielle de trois copains désœuvrés issus d'une banlieue populaire de Montréal. Largement ignoré lors de sa sortie, ce premier film à budget modeste permettait à son auteur, né en Turquie, d'ouvrir une brèche en évoquant le quotidien des immigrants et des populations défavorisées vivant en marge du système. Peu abordé par le cinéma québécois, ce thème ardu, puisé à même les expériences personnelles du réalisateur, était à nouveau au cœur de **Là où Atilla passe...**, deuxième essai, distribué en 2015, suivant le parcours d'un jeune Turc adopté par une famille québécoise francophone, peu à l'aise dans un monde qui n'est pas vraiment le sien.

Avec **Respire**, son quatrième long métrage, Karaman orchestre la rencontre entre Fouad, adolescent d'origine marocaine travaillant dans le restaurant de son père (très convaincant Mohammed Marouazi), et Max, Québécois dans la vingtaine et client régulier de l'établissement. Le premier aime le soccer et la poésie, mais doit faire avec des parents désabusés et une forte propension à sortir

de ses gonds pour un oui ou un non. Le second s'est fait larguer par sa blonde et vient de perdre son emploi. Chaque jour, son cousin, grand type arrogant joué par un Guillaume Laurin détestable à souhait, ne cesse de lui bourrer le crâne avec ses idées ultraconservatrices. Lorsque Fouad et Max se croisent autour d'une frite avec «liqueur», ils se supportent en silence, se toisent du regard. Dès les premières minutes du film, il est évident que cette fragile cohabitation basculera du jour au lendemain.

La confrontation de Fouad et Max permet au réalisateur de pousser plus loin sa réflexion sur les tourments vécus par les néo-Québécois. Cette fois, il met de côté la notion d'intégration pour se pencher sur un cas de «racisme ordinaire», similaire à ceux qui font l'actualité. L'action est campée dans un milieu urbain où, à en croire l'auteur, les composantes à l'origine de la xénophobie sont réunies. Chômage, pauvreté, exclusion sociale, absence de reconnaissance, illettrisme, etc. : les protagonistes passent par toutes sortes de désillusions avant d'arriver à ce moment précis où, sans qu'ils s'en rendent compte, tout chavire.

Karaman semble ainsi accréditer la thèse du racisme systémique en détaillant la spirale incontrôlable dans laquelle ses

protagonistes évoluent. Si le propos en reste au stade des banalités, il a l'avantage de ne pas se transformer en leçon de morale. Ne cherchant pas à théoriser son récit et n'avançant aucune réponse, Karaman renvoie ses belligérants dos à dos. Ils ne sont ni victimes ni monstres, mais ne sont pas pour autant exonérés de leurs actes. Toutefois, comme c'est souvent le cas dans ce genre de film à message, le trait manque parfois de subtilité. Certaines couches dramatiques sont superflues, d'autres s'avèrent redondantes. Heureusement, l'approche réaliste laisse de côté l'effet-choc en dépit de la violence graphique de l'intrigue, alors que le crescendo de tension digne d'un suspense de série B séduit par sa gestion efficace de différents huis clos (le restaurant, la maison des parents, l'école, le garage, etc.). Fortement anxiogène, doté d'une esthétique et d'une direction photo recherchées, **Respire** finit par prendre aux tripes. Les prestations naturelles et crédibles des comédiens, presque tous inconnus, y sont pour beaucoup. Au centre de ceux-ci, le jeune Amedamine Ouerghi, aperçu dans **Jeune Juliette** d'Anne Émond, incarne un Fouad attachant et sensible mais incapable de maîtriser ses pulsions. En contrechamp, Frédéric Lemay (découvert en 2015 dans **Le rang du lion** de Stéphan Beaudoin), qui interprète Max, défend avec âpreté un personnage complexe, passant en l'espace d'une nuit de type bien sous tous rapports à tête d'affiche de la rubrique des faits divers. (Sortie prévue: 27 janvier 2023) 



Québec / 2022 / 90 min

RÉAL. ET SCÉN. Onur Karaman **IMAGE** Simon Lamarre-Ledoux **MONT.** Onur Karaman **INT.** Amedamine Ouerghi, Frédéric Lemay, Mohammed Marouazi, Guillaume Laurin, Houda Rihani, Roger Léger **DIST.** K-Films Amérique



Rodéo

de Joëlle Desjardins Paquette

Le grand voyage

MARTIN GIGNAC

Il y a des films sortis de nulle part qui séduisent aisément. Ce n'est pas toujours une question de scénario ou de réalisation, mais une conjoncture d'éléments disparates qui provoque un enivrant moment de cinéma. C'est le cas de **Rodéo** de Joëlle Desjardins Paquette. On plonge rapidement dans ce premier long métrage tant l'étude de milieu s'éloigne des sentiers battus. Bienvenue chez les adeptes de courses de camions, qui forment une véritable sous-culture. C'est le cas de Serge Junior (Maxime Le Flaguais), qui traîne sa fillette de 9 ans (Lilou Roy-Lanouette) derrière le volant. Derrière quelques clichés — l'alcool, la drogue, les jurons, la propension à la violence et la musique métal — se cache un portrait doux-amer d'un homme marginal, coincé dans l'adolescence malgré ses responsabilités parentales.

C'est là que se trouve le protagoniste. Son couple a imploré, tout ce qui lui reste, c'est son enfant et les courses de camions. Sa passion est telle qu'elle finit par occuper toute la place, ce qui impacte négativement ses décisions. Surtout lorsqu'il se sent menacé par son ex de perdre les visites de sa fille. Pourquoi


ne pas tout quitter pour assister à un prestigieux rodéo qui se déroule en Alberta? Le duo père-fille roule dans la nuit dans un Kenworth W900... alors que la mère déclenche l'alerte Amber pour signifier l'enlèvement.

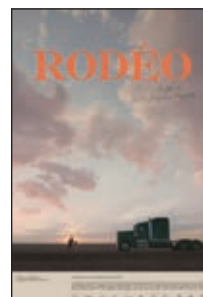
Le film joue sur cette ambiguïté, cette complexité des sentiments, celle d'un père aimant, tendre et affectueux, qui fera tout pour le sang de son sang. Il est son modèle, à l'effigie des figurines de superhéros qui pimentent l'écran. Mais sa difficulté à se redéfinir en fait son pire ennemi et fait de lui un homme imprévisible et turbulent, qui fuit les autorités, allant jusqu'à acquérir une arme. La beauté de la relation père-fille est ainsi constamment parasitée par un suspense, une noirceur enveloppante capable de faire osciller le récit vers la tragédie.

Maxime Le Flaguais trouve dans ce personnage pas toujours aimable, voire inquiétant, son rôle le plus puissant à ce jour. Son intensité rivalise avec son charisme naturel, et lui permet d'être tour à tour enjôleur et menaçant. Il forme un duo particulièrement attachant avec Lilou Roy-Lanouette, la révélation du **Jouliks** de Mariloup Wolfé. La jeune actrice est criante de vérité en préadolescente qui n'a pas la langue dans sa poche, affichant une

verve qui la rend parfois plus adulte que son propre père.

Ce récit d'initiation et d'apprentissage est doublé d'un *road movie* parsemé d'obstacles, de rencontres, d'engueulades, de moments d'appréhensions et de réconciliations. Rien de très original au menu, si ce n'est une propension du film à déployer une sensibilité qui l'honore, à la fois dans sa façon d'aborder la masculinité que de transmettre l'émotion. Le ton est toujours juste, le regard, empreint d'empathie, et l'ensemble a le mérite de la concision, allant à l'essentiel même si la destination s'avère prévisible. Cela n'empêche pas un goût pour l'errance de même que quelques hommages bien sentis à ce genre, du **Badlands** de Terrence Malick au **Thelma & Louise** de Ridley Scott.

La mise en scène organique est en parfaite osmose avec les personnages et la nature en place, mélangeant énergie brute et poésie nocturne, utilisant à bon escient une photographie souvent majestueuse et une bande originale qui berce instantanément le spectateur. Hormis une abondance de métaphores animalières (sans doute un clin d'œil à ses précédents courts métrages), le style discret et authentique de Joëlle Desjardins Paquette ne prend jamais le pas sur le propos, le servant au contraire avec beaucoup de justesse. **Rodéo** est décidément une belle surprise, d'une touchante humanité. (Sortie prévue : 3 février 2023) 



Québec / 2023 / 80 min

RÉAL. Joëlle Desjardins Paquette **SCÉN.** Joëlle Desjardins Paquette et Sarah Lévesque **IMAGE** Juliette Lossky **MUS.** Serge Nakouchi Pelletier **MONT.** Véronique Barbe et Elric Robichon **INT.** Maxime Le Flaguais, Lilou Roy-Lanouette **DIST.** Entract Films



Tori et Lokita

de Jean-Pierre et Luc Dardenne

Le prix du danger

CHARLES-HENRI RAMOND

Avec **Tori et Lokita**, leur nouveau long métrage récompensé d'un prix spécial à Cannes en 2022, Jean-Pierre et Luc Dardenne abordent à nouveau l'immigration clandestine. En revenant sur ce thème dramatique dont on ne parlera jamais assez, les réalisateurs rejoignent les nombreux cinéastes européens ayant déjà exprimé leur interrogation et leur ras-le-bol sur un problème devenu insupportable (entre autres, **La dérive des continents** de Lionel Baier ou **Ils sont vivants** de Jérémie Elkaïm, sortis en 2022). Le résultat ne laisse pas indifférent. Il faudrait en effet avoir un cœur de pierre pour ne pas être ému par le sort réservé à Tori, 11 ans, et Lokita, 16 ans. Ce ne sont pourtant pas des héros de tragédie grecque. Bien au contraire. Elle est d'une désarmante banalité, l'histoire de ces adolescents africains débarqués illégalement en Belgique pour échapper à leurs conditions de vie déplorables.

Partageant la même chambre dans un foyer d'accueil, ils font des livraisons de drogue pour le cuisinier d'un restaurant dont on ne verra que les bas-fonds aux murs défraîchis et aux tiroirs remplis de petits sachets de misère en tout

genre. L'administration ayant refusé sa demande de visa de réfugiée, Lokita est dans l'obligation de trimer dur pour envoyer à sa mère demeurée au pays l'argent nécessaire à la scolarité des quatre garçons de la famille. Pour sa part, Tori se démène avec son innocence et sa débrouillardise pour survivre à la situation dans laquelle il est empêtré pour aider sa « grande sœur » à ramasser les sous. La suite de leur histoire n'appartient pas tant au scénario qu'aux faits divers qui viennent sporadiquement nous rappeler le sort réservé à ces migrants anonymes et sans visage, coincés dans les marges de la société. Gardant espoir en des jours meilleurs, ils sont les victimes collatérales de l'inaction des pouvoirs publics, dont on ne sait trop si elle tient de la lassitude, de l'indifférence ou de l'impuissance.

Lorgnant vers le suspense psychologique anxiogène et le film de gangsters, le film des maîtres belges est une radiographie glaçante d'un milieu interlope dévorant ses pions sans aucune pitié. Pour décrire les rouages régissant les réseaux clandestins et pour montrer les bassesses de leurs acteurs, souvent immigrés eux aussi, nul besoin de longs discours, de grand déploiement ou de rebondissements épiques. Un style quasi documentaire, quelques scènes clés et des dialogues rares mais incisifs suggèrent à eux seuls l'enfer

vécu par ces gamins. L'économie de moyens qui caractérise le cinéma des auteurs de **Rosetta** est plus que jamais palpable. Elle donne naissance à un récit implacable, sans affect ni pathos, et même haletant dans le dernier tiers. Cela dit, tandis que le crescendo sordide se dirige vers une conclusion inexorable, on peut déceler un léger durcissement de ton par rapport aux œuvres autrement plus sensibles que sont **La promesse** (1996) et **Le silence de Lorna** (2008), abordant un thème similaire. La délicatesse semble avoir cédé du terrain à un regard presque trop didactique et certainement plus froid ou plus désabusé.

Toutefois, en dépit de son sujet sombre et de son traitement hyperréaliste, **Tori et Lokita** parvient à créer un savant équilibre entre discours politique, drame mélancolique et chronique sociale empathique. Le dénouement est un brin démonstratif, mais le propos est toujours exempt de jugement et de leçon de morale, tandis que les passages les plus cruels sont abordés avec pudeur. Ce combat que livrent les deux petits David contre des Goliath multiples et tout-puissants marque les esprits. Mais ce que l'on retiendra surtout, ce sont les sourires complices de deux mômes solidaires et résilients, unis en de trop rares instants dans la paix et la joie de vivre. 🎬



Belgique-France / 2022 / 88 min

RÉAL. ET SCÉN. Jean-Pierre Dardenne et Luc Dardenne
 IMAGE Benoît Dervaux MONT. Marie-Hélène Dozo
 INT. Pablo Schils, Joely Mbundu, Alban Ukaj, Tijmen Govaerts, Charlotte de Bruyne DIST. Maison 4:3



Un beau matin

de Mia Hansen-Løve

Mémoires affectives

MARTIN GIGNAC

En l'espace de 15 ans, la cinéaste française Mia Hansen-Løve s'est construit une carrière plus qu'enviable, interrogeant la complexité des émotions humaines avec sensibilité et délicatesse. Sur une lancée irrésistible depuis **Bergman Island**, la voilà de retour avec **Un beau matin**, un huitième long métrage qui marquera assurément sa filmographie. Comme toujours chez elle, l'inspiration vient de ses proches et de sa famille, ce qui lui permet de construire un cinéma intime et personnel. Évoquant la maladie dégénérative de son père, elle suit pas à pas Sandra (Léa Seydoux), une traductrice et mère monoparentale qui voit sa vie changée du tout au tout. Pour le pire, mais également pour le meilleur.

Un sentiment de fin du monde baigne le film. Celui de la disparition prochaine de papa (Pascal Greggory), professeur de philosophie et grand amateur de mots, qui perd la vue et l'esprit. Il faut le placer et très vite. Mais où? *Exit* la critique du système hospitalier, la réalisatrice préfère filmer les corps et les êtres dans leurs instants de fragilité et de doutes. Toute cette partie, aussi tendre que déchirante, est parsemée d'éclaircies rigolotes,

gracieuseté de Nicole Garcia, parfaite en ex-conjointe.


Puis l'axe romantique s'étaye peu à peu, alors que l'héroïne renoue avec un ancien ami (Melvil Poupaud), marié et père de famille, et développe avec lui une relation amoureuse. Malgré les nuages du quotidien, cette parenthèse enchantée enivre au plus haut point, évitant tous les clichés en embrassant un réalisme sidérant. Des moments de fulgurance dans une existence qui n'est pas toujours au beau fixe.

C'est cette faculté d'explorer tout le spectre des émotions qui rend **Un beau matin** si puissant. Rires et pleurs se succèdent constamment, créant une mélancolie qui n'épargne rien ni personne. Laquelle est renforcée par le thème au piano *Liksom en herdinna* de Jan Johansson, qui hante tout le film. Comme chez son frère spirituel Mikhaël Hers (**Les passagers de la nuit**, **Amanda**), Mia Hansen-Løve joue des contrastes, préférant une renaissance là où la plupart se seraient heurtés à une simple finalité.

Cette renaissance est salvatrice pour Sandra, trop longtemps engourdie par le quotidien, et qui renoue avec l'essence de son être profond. Son amant réveille son corps qui reprend soudainement vie

et s'enflamme, dans le plus bel éclat. Cela lui permet de renouveler son regard sur les autres, tout en réactivant son cœur. C'est lui qui mène le bal devant son impuissance face à l'avenir et à la maladie. L'important, ce sera toujours d'aimer. Et de se souvenir.

Cet acte de mémoire n'est pas solitaire et malgré son état, le patriarche est celui qui détient la clé pour y parvenir. Cela s'exprime symboliquement dès la première scène, alors qu'il est le seul à pouvoir ouvrir la porte à sa fille. Peu importe ses errances, de plus en plus nombreuses, sa lucidité continue d'éclairer et de réchauffer son monde, rappelant la glorieuse chandelle qu'il fut. En 50 ans de carrière, Pascal Greggory aura rarement été aussi émouvant, se laissant graduellement envahir par les ténèbres.

C'est pourtant Léa Seydoux, enfin libérée de ses attributs de femme-objet, qui fend le cœur dans la scène la plus triste, voyant son père parmi tous les livres qui l'entourent, rendant hommage à la fois à l'homme et à l'objet. L'actrice est particulièrement inspirée dans ce rôle qui lui va comme un gant, et la mise en scène, tout en douceur et en simplicité, rend palpables ces bribes de souvenirs qui ne disparaîtront jamais. À l'image de cette œuvre d'une grande justesse qui secoue l'âme et dont la mélancolie salvatrice rentre dans la peau pour ne plus en ressortir. (Sortie prévue: 10 février 2023) 



France / 2022 / 112 min

RÉAL. ET SCÉN. Mia Hansen-Løve **IMAGE** Denis Lenoir **SON** Vincent Vatoux, Caroline Reynaud **MONT.** Marion Monnier **INT.** Léa Seydoux, Pascal Greggory, Melvil Poupaud, Nicole Garcia, Camille Leban Martins, Sarah Le Picard **DIST.** Métropole Films



White Noise

de Noah Baumbach

Méditations dans l'urgence

ORIAN DORAIS

Surtout connu pour ses comédies et ses drames de mœurs, le cinéaste new-yorkais Noah Baumbach offre cette fois un véritable ovni cinématographique avec **White Noise**, un projet Netflix qui transpose à l'écran la nouvelle éponyme de Don DeLillo, réputé inadaptable. Il est en effet surprenant de voir le fils spirituel de Woody Allen s'attaquer à ce récit éclectique et baroque, qui conviendrait probablement mieux au style de David Lynch. Le résultat, bien qu'inégal et souffrant de quelques longueurs, est cependant des plus agréables à visionner. La réalisation assurée de Baumbach et les performances jubilatoires des interprètes, qui se sont de toute évidence beaucoup amusés lors du tournage, sont pour beaucoup dans la réussite du film, qui dégage un sentiment de joyeuse liberté.

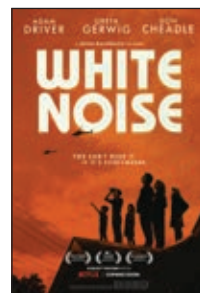
Jack Gladney (Adam Driver) est un professeur d'histoire spécialiste d'Hitler, à la tête d'une famille recomposée passablement excentrique. Sa femme Babbette (Greta Gerwig) est une professeure de yoga experte en nutrition avec qui il partage une peur irrationnelle du trépas, les deux époux se demandant fréquemment qui va précéder l'autre

dans la tombe. Les enfants du couple, tous surdoués dans les différents domaines des sciences naturelles, n'ont cessé de surveiller et d'admonester leurs parents, leur déclinant les principes censés améliorer leur hygiène de vie. Avec la somme de leurs connaissances en histoire et en sciences, les Gladney devraient être les mieux équipés pour faire face à une crise. Ils se retrouvent pourtant vite dépourvus quand, à la suite du déraillement d'un train contenant des produits chimiques, un inquiétant nuage toxique se forme au-dessus de leur bourgade. À partir de là, les mésaventures de la famille iront de mal en pis. Il est toutefois difficile de faire un résumé exhaustif de l'intrigue du film tant elle part dans tous les sens et tant les ruptures de tons y sont subites.

Le long métrage alterne entre la science-fiction apocalyptique, le film noir, le drame conjugal sinistre et la comédie absurde bourrée de références érudites. C'est, sans surprise, dans ce dernier style que Baumbach est le plus à l'aise. **White Noise** contient plusieurs séquences drôlatiques et le cinéaste sait comment mettre en scène de manière ludique les moments loufoques auxquels sont confrontés les protagonistes. Pensons aux nombreuses scènes où les membres de la famille débattent sur la marche

à suivre pour survivre au passage du nuage. Le rythme de ces scènes comiques fonctionne au quart de tour et les acteurs sont on ne peut mieux dirigés. Driver est splendide dans son rôle d'enseignant grandiloquent — et un brin pompeux — pris au dépourvu lorsque confronté à des problèmes non théoriques. Gerwig se défend tout aussi bien dans son rôle de mère bienveillante mais épuisée, craquant progressivement sous la pression. Notons que les passages de science-fiction sont aussi réussis, surtout la séquence où les personnages fuient sur une autoroute bondée. Des plans inquiétants montrent le nuage se répandre au-dessus d'eux, jusqu'à remplir tout le ciel, en une image qui reste longtemps en tête. Les effets visuels monumentaux du film sont dignes des *blockbusters* hollywoodiens.

Mais si les séquences individuelles fonctionnent bien, elles s'accordent plutôt mal entre elles. Cela peut être dû à une volonté de rester fidèle coûte que coûte au roman, mais il est regrettable qu'un auteur aguerri comme Baumbach se soit contenté d'un scénario assez brouillon, avec une finale bondieusarde inutilement joviale et simpliste. Néanmoins, la qualité de l'image, de la musique et de la distribution vaut le détour. **White Noise** sera assurément bien représenté à la prochaine cérémonie des Oscar. **CE**

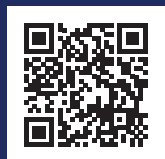


États-Unis–Grande-Bretagne / 2022 / 136 min

RÉAL. ET SCÉN. Noah Baumbach, d'après la nouvelle de Don DeLillo **IMAGE** Lol Crawley **SON** Randall L. Johnson **MUS.** Danny Elfman **MONT.** Matthew Hannam **INT.** Adam Driver, Greta Gerwig, Don Cheadle, Raffey Cassidy, Sam Nivola, André Benjamin, Lars Eidinger **DIST.** Netflix

PROCUREZ-VOUS NOTRE DERNIER NUMÉRO!

Disponible en kiosque et sur notre site web



revuesequences.org

séquences
La revue de cinéma



GAUDREULT, André et Laurent LE FORESTIER.
De l'assemblage au montage cinématographique — Instauration et standardisation d'une pratique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. Cinéma et technologie, 2022, 370 p.

Pour l'amour de la coupe et de la colle

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE


Considéré par le regretté Jean-Luc Godard comme « la seule invention du cinéma », le montage a fait l'objet d'un grand nombre de publications et est au cœur des sujets de prédilection de plusieurs groupes de recherche consacrés à l'étude du septième art. On peut donc se demander si *De l'assemblage au montage cinématographique...* offrira un regard et un angle novateurs sur cette étape fondamentale de la création filmique.

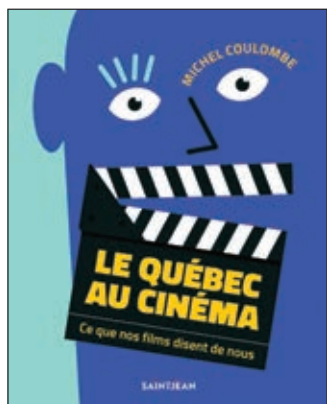
Professeur à l'Université de Montréal et figure majeure de l'étude du montage — particulièrement dans le cinéma des premiers temps —, André Gaudreault s'associe ici à Laurent Le Forestier, professeur à l'Université de Lausanne, afin de revoir et de creuser davantage l'histoire et la pratique du montage. Pour ce faire, les auteurs ont privilégié une approche qui découle spécifiquement des techniques propres au montage, soit, simplement résumées, le fait de couper et de coller les unes à la suite des autres des bandes de celluloid. Ils revisitent la naissance du montage, l'invention de

cette opération de postproduction qui a vite dépassé les seules nécessités techniques pour s'avérer un choix créatif assumé.

L'ouvrage se concentre ainsi sur la technicité du montage en explorant les huit « procédures » (ajustage, bouclage, rapiécage, raccommodage, couplage, aboutage, nettoyage et élagage), les neuf « principes » (préparation, réparation, accolement, suppression, intercalation, alternance, accumulation, ordonnancement et raccordement) et les huit « faires » (couper, coller, examiner, supprimer, ordonner, raccorder, vérifier et contrôler) du montage. Le livre se divise en chapitres déterminés selon ces éléments théoriques par une approche strictement chronologique qui ne permettrait pas de soulever leurs nombreuses variantes au fil des ans et dans différentes traditions (« Raccorder et rapiécer » et « Truquer et raccorder », par exemple). Rappelant que le montage est à la fois une pratique, une conception sémantique et une notion théorique, les auteurs multiplient les allers-retours entre ces approches; ils s'intéressent plus spécifiquement à l'impact des techniques découlant de la manipulation de la pellicule sur la pratique du montage au service de la narration (ou du *storytelling*), en particulier dans le format long métrage qui s'imposera à partir des années 1920. Bien qu'ils n'aient pas retenu l'approche strictement chronologique, la division en chapitres dégage une certaine évolution du montage à travers le temps. C'est en effet avec la complexification des techniques — qui compose l'essentiel des chapitres 4 (« Accumuler et élaguer »), 5 (« Alternier et inter(s)caler ») et 6 (« Ordonner et [encore] raccorder ») — que des mentions aux films « plus récents » de Chaplin, Borzage, Griffith, Gance ou Murnau se multiplient. Par la seule nature de son contenu et par les références à des cinéastes plus connus, la seconde moitié du livre sera potentiellement plus attractive au lecteur lambda que la première.

Par ailleurs, puisque les auteurs évoquent fréquemment des techniques d'assemblage, des outils et des films des premiers temps (1890 à 1920) qui ne constituent généralement pas un bagage commun de connaissances cinématographiques, l'ouvrage a été accompagné de nombreuses images, que ce soient des séries de photogrammes extraits de films (Méliès, Williamson, etc.), des photographies ou des publicités. Leur présence ponctue la publication et en facilite la lecture tout en favorisant une incursion dans les débuts fascinants du septième art. Ce qui permet par ailleurs de noter l'évolution des publics, les salles étant d'abord bondées d'ouvrières, puis d'hommes alors que s'impose le format long métrage avec son montage de plus en plus dynamique. L'édition en est une de qualité: en plus des planches imprimées en noir et blanc intégrées à même les chapitres, d'autres en couleurs ont été ajoutées hors texte en fin de volume. Une bibliographie claire et complète permettra aux plus curieux de retrouver et d'explorer à leur guise les références citées par les auteurs.

Publié aux Presses de l'Université de Montréal, l'ouvrage de Gaudreault et Le Forestier en est un savant et théorique, dont la lecture s'avère relativement ardue. Les auteurs utilisent en effet une terminologie spécialisée, renvoient à un corpus très niché et multiplient les notes de bas de page qui occupent parfois plus de place que le texte lui-même et dans lesquelles il est facile de s'égarer. Cependant, par leur approche du montage et la nature des remises en question qui y sont faites — les auteurs questionnent même leurs précédents écrits —, le livre deviendra sans doute un outil incontournable des salles de classe en audiovisuel, et son glossaire risque de s'imposer comme un indispensable des cahiers de notes de cours. 



COULOMBE, Michel. *Le Québec au cinéma — Ce que nos films disent de nous*, Montréal, Saint-Jean Éditeur, 2022, 364 p.

Portrait fragmenté

CHARLES-HENRI RAMOND

Au cours d'une carrière de plus de trois décennies, dont la moitié passée à la tête des Rendez-vous du cinéma québécois, le chroniqueur à la radio et à la télévision de Radio-Canada, conseiller à la scénarisation et collaborateur à *Ciné-Bulles* Michel Coulombe a signé plusieurs livres marquants sur le septième art d'ici. Ses recueils d'entretiens avec Denys Arcand, Gilles Carle et Jean Beaudin font date, son dictionnaire rédigé avec Marcel Jean est devenu un incontournable. Aux fins de son nouvel ouvrage *Le Québec au cinéma — Ce que nos films disent de nous*, il a entrepris d'occuper l'espace laissé vacant par l'absence de primeurs reportées en raison de la pandémie de COVID-19 en revisitant près de 600 longs métrages réalisés au Québec. Avec pour objectif de définir les thèmes les plus fréquents afin de voir ce qu'ils révèlent de nous.

Composé essentiellement de fictions en langue française, cet échantillonnage, « largement sur-représentatif » aux dires de l'auteur, va d'**À la croisée des chemins** de Paul Guèvremont et Jean-Marie Poitevin, sorti en 1942, au tout récent **Niagara** de Guillaume Lambert.

Les classiques de Brault, Groulx ou Jutra ont été scrutés, ainsi que les pires navets et les comédies de fesses des années 1960-1970. Même les productions les plus indigentes ont des choses à faire savoir. Certes, on aurait souhaité que la série B ait une place plus importante et que les œuvres anglophones soient aussi prises en compte, histoire de les comparer à celles de leurs homologues francophones. Quoi qu'il en soit, avec plus de 100 thèmes étudiés, le travail est colossal. Si la démarche se rapproche de celle entreprise par Serge Bouchard dans *Les images que nous sommes*, elle se distingue par son envergure et par sa diversité, évidemment très subjective.

Les thématiques soi-disant sérieuses qui reviennent inlassablement dans nos films sont au cœur de l'ouvrage. C'est le cas de Dieu, qui hante nos écrans depuis les origines, mais qui a perdu progressivement l'essentiel de sa superbe; de l'épineuse question de la parentalité; des drogues, souvent associées à la jeunesse; ou du suicide, dont plusieurs scènes sont « parmi les plus mémorables du cinéma québécois », de dire Coulombe en citant **Dédé à travers les brumes**. Le livre recèle nombre d'exemples flagrants des changements de points de vue qui se sont opérés au gré des mutations de la société. C'est particulièrement vrai du viol, qu'on n'abordera sans doute plus jamais avec l'insouciance de **Valérie** ou de **J'ai mon voyage!** Il en va de même de la représentation des Premières Nations, qui a longtemps été biaisée par les Blancs, jusqu'à ce que des Autochtones se placent derrière la caméra et donnent de leurs peuples des portraits plus justes et plus réalistes. À tout jamais révolue l'époque du **Festin des morts**.

La guerre, la religion ou la maladie, c'est bien joli, mais l'auteur a aussi relevé certaines marottes plus futiles, plus étonnantes, auxquelles on ne prête en général pas une grande attention. C'est le cas des vomissements, assez (trop?) nombreux dans nos films; de l'automobile, personnage à part entière de

Québec-Montréal et du **Vendeur**; de la douche, associée au voyeurisme familial ou au désir homosexuel; des artistes, ces « quêteurs, angoissés et autres incompris »; des cordes à linge indissociables des ruelles de nos centres urbains; des fonctionnaires à l'image négative ou encore des végétariens, présents sur nos écrans depuis **La vraie nature de Bernadette**. Sans oublier le mot débutant par t..., inusable insulte des scénaristes, ou celui commençant par un n... utilisé en guise de provocation par Robert Morin et Jacques W. Benoît, mais désormais interdit. Autre signe des temps.

Le Québec au cinéma se laisse facilement dévorer. Passons outre les quelques coquilles découvertes çà et là. L'auteur a la plume alerte; ses textes vont droit au but; les chapitres ne font pas plus de deux ou trois pages. Pas de dissertation sur des thèmes existentiels fondamentaux, juste de brèves évocations de mille et un moments filmiques, connus ou non, essentiels ou peu mémorables. Un collage de grands et de petits riens qui, extraits de dialogues à l'appui, finissent par former une sorte de kaléidoscope de l'identité nationale. Et si le propos n'a pas la profondeur d'une analyse sociologique, il permet néanmoins au lecteur de tracer lui-même ses frontières. Ainsi, les entrées consacrées aux étrangers (Chinois, Russes, Français ou Italiens) en disent long sur l'ignorance de certains Québécois des autres cultures, sur les clichés dont ils se servent et parfois même sur leur racisme.

Le langage coloré, les synthèses souvent amusantes faites pour chaque décennie, le surlignage de passages plus importants, un index très complet des titres et la richesse de l'illustration participent au plaisir de cet ouvrage, que l'on consulte au gré de ses envies, de ses intérêts ou de ses sensibilités. Et qui, atout non négligeable, fournit un arsenal inégalable aux amateurs de répliques cultes. 📖



JOUDET, Murielle. *La seconde femme — Ce que les actrices font à la vieillesse*, Paris, Premier Parallèle, 2022, 224 p.

Voyage dans le temps

FRÉDÉRIC BOUCHARD

On dit souvent que, pour une actrice, il n'y a plus de bons rôles au-delà du cap de la cinquantaine. Le demi-siècle marque pour plusieurs le ralentissement d'une carrière devant la caméra, voire l'ultime tombée de rideau, et ce, particulièrement à Hollywood. Pour Murielle Joudet, critique de cinéma et autrice des ouvrages *Isabelle Huppert — Vivre ne nous regarde pas* et *Gena Rowlands — On aurait dû dormir*, la question de la vieillesse au cinéma se définit à travers ce qu'elle désigne comme le concept de *La seconde femme*, titre de son plus récent ouvrage, inspiré d'une réplique de Rowlands dans **Opening Night** de John Cassavetes, dans le sillon de l'« inévitable brisure identitaire » évoquée par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*. Tandis que la première femme est définie par sa jeunesse, son pouvoir érotique et sa féminité, la seconde se verrait dépouillée de ces attraits lorsqu'elle devient vieillie et démodée.

Sur la base de cette prémisse, l'autrice étudie le parcours de huit comédiennes ayant refusé cette fatalité : Nicole Kidman, Thelma Ritter, Brigitte Bardot, Meryl Streep, Mae West, Frances

McDormand, Isabelle Huppert et Bette Davis. Entre passé et présent, l'ouvrage brosse, tour à tour, le portrait de leur carrière et les contours d'une trajectoire où chacune, à sa manière, s'émancipe des mœurs et des conventions qui dictent, à leur époque respective, leur manière de travailler et d'être femme. Si les cas de Mae West et de Frances McDormand apparaissent évidents, l'une ayant façonné sa carrière grâce à une image sulfureuse, provocatrice et décomplexée de la sexualité féminine, l'autre ayant embrassé la banalité du quotidien à une époque où les diktats de la beauté se rigidifiaient, certains peuvent sembler étonnants par l'angle retenu par l'autrice pour les aborder.

Commençons par Nicole Kidman, décrite comme « décorporée, étrangère à sa chair » (p. 45), notamment à cause des nombreux et indiscernables coups de bistouri qui ont modifié son visage, et dont le corps reste aujourd'hui, à la mi-cinquantaine, comparable à celui d'une Barbie. Plutôt que de ridiculiser les traits figés de la comédienne, Joudet invite le lecteur à examiner la *star* comme l'incarnation d'une obsession de l'image, dont le statut d'épouse a été fétichisé, puis sublimé par **Eyes Wide Shut** de Stanley Kubrick, dans lequel elle partageait l'affiche avec son mari de l'époque, Tom Cruise. Pour Thelma Ritter, fidèle infirmière de James Stewart dans **Rear Window**, dont l'inclusion dans cet échantillon pourrait surprendre, c'est la construction d'un personnage récurrent, celui de l'invisible célibataire, qui est souligné, illustrant, malgré la carrière de l'actrice qui prit son envol à l'aube de la quarantaine, qu'il n'y a qu'un seul destin pour les femmes d'âge mûr : les seconds rôles. Même Meryl Streep, vedette suprême régnant depuis quatre décennies sur Hollywood, est dépeinte comme une première de classe anéantissant toute compétition, dont la cote de popularité s'est bâtie autour de projets romantiques ou, du moins, avec une dimension conjugale très affirmée.

Joudet rappelle que si ces actrices vieillissent — ou ont pu vieillir — devant la caméra, c'est qu'une œuvre, un film a été déterminant dans leur parcours, à la ville comme à la scène, et a marqué toute la suite. Elle donne ici l'exemple de Brigitte Bardot dans **Le mépris** de Jean-Luc Godard qui a été l'apogée d'une carrière où, lassée de jouer de son image, elle choisit de devenir la militante engagée et avant-gardiste que les médias s'amuseront à mettre en spectacle par la suite. Des lectures fascinantes comme celles-ci contribuent à révéler, plus que jamais, la pertinence de l'acteur de cinéma comme sujet d'analyse sociale.

En effet, au-delà des descriptions et des citations tantôt percutantes, tantôt hilarantes colligées dans ce livre, c'est tout un pan d'une histoire inédite du cinéma qui se dessine au cours de ces quelque 200 pages. Ces femmes ont traversé plusieurs décennies, laissant une marque indéniable à l'écran et parfois à la ville. Curieusement, l'autrice se détache du récit chronologique pour épouser l'évolution de leur capacité à s'abstraire des stéréotypes féminins. Il s'en dégage un exposé sur un monde masculiniste objectifiant et limitant sans cesse les femmes, mais aussi, comme en témoigne le chapitre consacré à Isabelle Huppert, un univers où le numérique se confond de plus en plus avec la réalité pour composer les nouveaux visages des actrices. Si l'essai ne contient qu'une seule photo, celle de Bette Davis dans **What Ever Happened to Baby Jane?**, c'est que le véritable spectacle de sa vieillesse, l'actrice l'a déjà donné à l'écran. Il devient alors pour elle impossible de se faire piéger par un voyeurisme racoleur. Il ne reste que les souvenirs, et les perspicaces et passionnants mots de *La seconde femme — Ce que les actrices font à la vieillesse*, pour (re)construire ces images et (re)découvrir ces comédiennes d'exception. 📖



LEMARDELÉ, Stéphane. *Le storyboard de Wim Wenders*, Montréal, La Boîte à Bulles, 2022, 150 p.

Wenders, par la bande

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

En préparation d'**Every Thing Will Be Fine** (2015), film en 3D qu'il allait tourner dans la froidure hivernale québécoise, Wim Wenders souhaitait tirer profit d'un plan de travail détaillé afin de réduire autant que faire se peut les heures de tournage par moins 20 degrés. Aussi recruta-t-il l'illustrateur franco-québécois Stéphane Lemardelé pour réaliser le *storyboard* de la complexe séquence d'ouverture du film, d'une durée de quelque 13 minutes. C'est dans le sillon de cette collaboration que s'inscrit le roman graphique *Le storyboard de Wim Wenders*, genre de docu-bédé didactico-artistique qui fait la part belle à la philosophie et à la pensée du cinéaste.

Le récit commence un matin de janvier 2014, le jeudi 2 pour être plus précise, à Sutton. Lemardelé dessine, lit, réfléchit : il vient de passer à travers le scénario que Wenders souhaite lui faire *storyboarder*. Quelques cases, et c'est déjà le dimanche 5 ; il prend la route en direction de Montréal, où il doit rejoindre le cinéaste. Lundi 6 janvier, dans un *bed and breakfast* du Mile-End, il rencontre enfin Wenders et son directeur artistique, Emmanuel (Fréchette). On discute

locations, atmosphères, angles et mouvements de caméra, question de se mettre au diapason. Puis on sort marcher et casser la croûte en évoquant l'éclairage et quelques artistes dont Wenders souhaite s'inspirer (Edward Hopper, Robert Siodmak, Frédéric Bach, Yasujiro Ozu, Dashiell Hammett et François Truffaut sont évoqués, images à l'appui). De retour au *B&B*, Lemardelé crayonne quelques compositions tandis que l'on évoque les difficultés d'un tournage près du lac d'Oka en plein cœur de l'hiver.


Mardi 7 janvier, le temps d'un trajet Montréal-Oka, seront exposés l'essentiel de la filmographie de Wenders, mais aussi les motivations de ses choix plastiques (noir et blanc pour les œuvres réalistes, personnelles et improvisées ; couleur pour les films plus classiques et à scénario), les espoirs de renouvellement du septième art qu'incarne la 3D, etc. Du coup, on est pris d'une folle envie de revoir **Paris, Texas** (1984), **Les ailes du désir** (1987), **Tokyo-Ga** (1985), **Pina** (2011) ou **Le sel de la terre** (2014), pour ne nommer qu'eux.

Cette longue « mise en contexte » au beau dessin fluide dominé par des teintes sépia laisse place à des cases plus techniques sur l'art de cadrer et de composer une scène à partir d'un scénario et de quelques photos, puis au *storyboard* de Lemardelé, en deux parties entrecoupées de nouvelles discussions éclairantes. Le crayonné précis en noir et gris du *storyboard* donne tout à coup forme à la vision de Wenders. Les toutes dernières pages, enfin, racontent, dans un dessin épuré (presque sans bulles ni didascalies), le tournage de la séquence d'ouverture. Ici, les images se font hyperréalistes, comme si on les avait obtenues par rotoscopie à partir de photographies de plateau ou de *rushes*. Un tour de force technique porté par un dessin froid comme l'hiver, presque clinique.

Pour chacune de ces histoires entremêlées — préproduction, *storyboard* et tournage —, le colori et le dessin portent

dans leur style même une atmosphère et un propos qui siéent parfaitement au sujet. Le récit est structuré tel un film noir, surplombé par la narration homodiégétique d'un bédéiste évoquant le souvenir de son incroyable aventure avec un grand nom du septième art. En guise d'ultime case, Lemardelé-le-personnage murmure, un brin nostalgique : « Alors, ça commence comme ça... », invitant le lecteur à reprendre depuis le début cette plongée d'un dessinateur et d'un cinéaste au cœur de l'acte de création.

Au fil des discussions, quelques perles émaillent les propos de Wenders, parfois bavard, parfois plus laconique. Ici, il affirme sans ambages que « la lumière est trop la matière d'un film pour en être le sujet » (p. 68). Là, il oppose photographie et cinéma : « Quand je fais un film, j'arrive en un lieu avec l'intention d'y raconter une histoire, alors qu'en photo, c'est l'inverse : je veux que l'endroit me raconte une histoire » (p. 83). Sur le trio audiovisuel cinéma, publicité et télévision, il se fend de quelques répliques godardiennes : « La télévision nous a aussi fait perdre le goût d'une vision large et d'un rythme tranquille [...] La télévision, c'est le poison des yeux » (p. 84). Ou encore, à propos de la dictature de l'image : « Avec la prolifération des images, il n'y a plus de volonté formelle » (p. 85).

Certaines cases feront sourire les Montréalais, qui y reconnaîtront les déneigeuses, les cônes orangés et quelques monuments emblématiques du paysage urbain : statue et croix du mont Royal, poste de pompiers angle Laurier et Saint-Laurent, usine au 1, avenue Van Horne, etc. Mais cela n'est qu'anecdotes au regard du propos nourri sur l'acte de création que recèle ce roman graphique, qui démontre à quel point le cinéma n'est pas qu'affaire de divertissement ; c'est beaucoup de travail, de réflexion, de don de soi. Mais aussi des rencontres, réelles ou en images — de lumière ou dessinées —, avec l'autre. Et c'est justement en cela qu'il est magique. 

RELATIONS

Soif de réflexion critique
et d'engagement solidaire ?

Abonnez-vous à
RELATIONS !

Pour un temps
limité, bénéficiez
du tarif étudiant :

25 \$/an
pour la version papier

ou

20 \$/an
pour la version numérique (PDF).



Code promo : **Ciné-Bulles**
Offre valide jusqu'au 1^{er} mars 2023.

Détails :
revuerelations.qc.ca



9 AU 19 FÉVRIER 2023
AU CINÉ-CENTRE BAIE-COMEAU



CINO 34^e CHE



CINO
FESTIVAL DU FILM
INTERNATIONAL
DE BAIE-COMEAU



TELEFILM
C A N A D A

SODEC
Québec

Hydro
Québec