

# SÉQUENCES

## LA REVUE DE CINÉMA

N° 284 | MAI - JUIN 2013 | 58<sup>E</sup> ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

*Wadjda*  
HAIFAA AL-MANSOUR

**THE PLACE  
BEYOND THE PINES**  
DEREK CIANFRANCE

**NO**  
PABLO LARRAÍN

**DANS LA MAISON**  
FRANÇOIS OZON

**SIDE EFFECTS**  
STEVEN SODERBERGH

**LABORATOIRE  
EXPÉRIMENTAL**  
**JAMES GRAY**

**GEORGE MARTIN**  
**LIVE AND LET DIE**

LE PLUS GRAND FESTIVAL DE FILM  
DE GENRE EN AMÉRIQUE DU NORD ! DEPUIS 1996

# Fantasia

**MONTREAL 18 JUILLET AU 6 AOÛT 2013**

« (En 2012) 150 réalisateurs, acteurs, scénaristes et producteurs sont venus à Fantasia pour présenter leurs films, et un total de plus de 250 membres de l'industrie du film étaient présents à l'édition inaugurale des Rendez-vous de l'industrie. »

—Screen International

## LES RENDEZ-VOUS DE L'INDUSTRIE

**L'ENDROIT POUR RENCONTRER  
L'INDUSTRIE DU FILM DE GENRE**

**25 au 28  
JUILLET** DEUXIÈME  
WEEKEND  
DU FESTIVAL

2<sup>e</sup>  
EDITION

## Frontières

**MARCHÉ INTERNATIONAL DE COPRODUCTION**

LE SEUL MARCHÉ DE COPRODUCTION AXÉ  
SUR LE CINÉMA DE GENRE, METTANT EN LIEN  
L'AMÉRIQUE DU NORD, L'EUROPE ET L'AUSSTRALASIE.

12 projets en développement, provenant du Canada, des États-Unis, d'Europe, d'Australie et de Nouvelle-Zélande, recherchant des partenaires de production, de financement et de distribution.

« Frontières est le meilleur événement à être initié par un festival canadien depuis plusieurs années. C'est exactement ce qu'il fallait pour les réalisateurs et producteurs canadiens et internationaux. »

—Andrew Hunt, Raven Banner Entertainment

« Frontières nous a permis de trouver un agent de ventes internationales et un partenaire de production canadien. L'organisation du marché était excellente, facilement sur le même pied que plusieurs marchés de coproduction de haut niveau. »

—Karen Smyth, Productrice, THE WITHERING (Projet Frontières 2012)

## LE MARCHÉ DU FILM DE FANTASIA

Un environnement structuré pour aider les films de la programmation 2013 à trouver des agents de vente et des distributeurs.

« Fantasia a une des meilleures programmations et auditoires qui soient. En tant que distributeur, c'est un arrêt essentiel pour découvrir les tout derniers films de genre. »

—John von Thaden, Magnolia Pictures

DE MEILLEURS EMPLACEMENTS POUR PERMETTRE UN PLUS GRAND NOMBRE D'ACCREDITATIONS !

POUR PLUS D'INFORMATION  
ET LES DÉTAILS DE SOUMISSION

**[fantasiafestival.com/market](http://fantasiafestival.com/market)**

TELEFILM  
CANADA

Québec

Montréal

UNIVERSITÉ  
Concordia  
UNIVERSITY

**Conseil d'administration:** Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Maurice Élia, Odile Tremblay, Denis Vaugeois

**Directeur de la publication:** Yves Beauregard

**Rédacteur en chef:** Élie Castiel | cast49@sympatico.ca

**Comité de rédaction:** Luc Chaput (Documentation), Jean-Philippe Desrochers (Dossiers/Études), Sami Gnaba (Entrevues)

**Correction des textes:** Richard Gervais

**Rédacteurs:** Guilhem Caillard, Jérôme Delgado, Julie Demers, Denis Desjardins, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Ismaël Houdassine, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lantlo, Francine Laurendeau, Carlo Mandolini, Pierre Pageau, Mario Patry, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin, Catherine Schlager, Mathieu Séguin-Tétreault, Julie Vaillancourt, Claire Valade

**Correspondants à l'étranger:** Aliénor Ballangé (France), Michel Euvrard (France), Anne-Christine Loranger (Allemagne), Pamela Pianezza (France), Maria Stasinopoulou (Grèce)

**Design graphique:** Simon Fortin — Samourai  
Tél. : 514 526-5155 | [www.samourai.ca](http://www.samourai.ca)

**Directeur marketing:** Antoine Zeind  
Tél. : 514 744-6440 | [azeind@azfilms.ca](mailto:azeind@azfilms.ca)

**Comptabilité:** Josée Alain

**Conseiller juridique:** Guy Ruel

**Impression:** Imprimerie Transcontinental Québec

**Distribution:** Maison de la Presse Internationale  
Tél. : 1-800-463-3246, poste 405

**Rédaction et courrier des lecteurs:** *Séquences*, 1600, avenue de Lorimier, bureau 41, Montréal (Québec) H2K 3W5

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. *Séquences* n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis.

Malgré toute l'attention apportée à la préparation et à la rédaction de cette revue, *Séquences* ne peut être tenue responsable des erreurs techniques ou typographiques qui pourraient s'y être glissées.

**Administration, comptabilité et anciens numéros:** s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8  
Tél. : 418 656-5040  
Fax : 418 656-7282  
[revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca](mailto:revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca)

TOUS DROITS RÉSERVÉS

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 2013

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec

*Séquences* publie six numéros par année.

**Abonnements:** Josée Alain  
C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8  
Tél. : 418 656-5040  
Fax : 418 656-7282

- 30 \$ (tarif individuel taxes incluses pour 1 an)
- 55 \$ (tarif individuel taxes incluses pour 2 ans)
- 46 \$ (tarif institutionnel taxes incluses pour 1 an)
- 75 \$ (tarif individuel États-Unis pour 1 an)
- 100 \$ (tarif outremer pour 1 an)

*Séquences* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca). Elle est indexée par Repère, par l'Index des périodiques canadiens et par la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) et son projet P.I.P.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

*Séquences* est publiée avec l'aide du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts de Montréal et du Conseil des Arts du Canada.

Conseil des arts  
et des lettres

Québec



Patrimoine  
canadien

Canadian  
Heritage

LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
SINCE 1967



# Des choix qui s'imposent



Depuis de nombreuses années, nous avons, dans la mesure du possible, privilégié le cinéma québécois sur nos pages frontispices. Mais de plus en plus, les hasards de la distribution rendent cette tâche difficile car les dates limites d'impression afin que la revue sorte à temps nous obligent à des contraintes incontournables. Toujours est-il que nous devons, et de plus en souvent, nous plier à la dictature du temps. Autre constatation, et non la moindre, la date de sortie des films québécois importants ne correspond pas toujours avec celle de la parution du numéro, soit qu'ils prennent l'affiche beaucoup de semaines avant la publication de la revue, ou entre deux numéros.

Les films étrangers s'imposent donc par défaut, ne nous laissant guère le choix. Dans le numéro que vous tenez entre les mains, *Wadja* s'affiche comme le film-vedette. Notre correspondante en France nous explique le parcours singulier de ce premier long métrage saoudien réalisé par une femme. Véritable « cri de femme » que Haifaa Al-Mansour livre à l'Occident, une façon comme une autre de collaborer elle aussi au *printemps arabe*. De l'Arabie saoudite, nous nous dirigeons vers la France qui, malgré les mauvaises langues, produit de pures merveilles chaque année. Dans ce numéro, François Ozon continue son parcours de cinéaste-auteur avec *Dans la maison*, un film d'une étonnante rigueur d'écriture, précise, articulée, jonglant sans cesse avec l'intelligence des spectateurs.

Puis l'Amérique latine, et plus spécifiquement le Chili, où Pablo Larraín réussit à exorciser les démons de la politique en évoquant la participation d'un jeune publicitaire à la campagne en faveur du « Non » lors du référendum chilien de 1988. Et le résultat est probant : *No* est une œuvre viscérale et engagée dans son discours narratif et sa formulation esthétique.

Pour conclure le numéro, en plus de nos rubriques habituelles, notre rédacteur Sami Gnaba propose une étude sur le cinéma de James Gray, cinéaste américain qui – avec *Little Odessa* (1994), *The Yards* (2000), *We Own the Night* (2007) et *Two Lovers* (2008) – a su bâtir un cinéma américain indépendant qui, par le biais de thèmes aussi universels que la famille, le choix entre le bien et le mal et entre les différents espaces géographiques, se soumet à une profonde réflexion sur la condition humaine. Nous attendons d'ailleurs avec impatience son tout dernier opus, *Nightingale*. ☺

ÉLIE CASTIEL

RÉDACTEUR EN CHEF

PHOTO : *Wadja* de Haifaa Al-Mansour

# CTVM.info

le premier quotidien des professionnels  
du cinéma, de la télévision et du multimédia  
sur l'autoroute de l'information depuis près de 25 ans

## EXTRAIT DU JOURNAL DES DÉBATS DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE DU QUÉBEC

**M. Kotto:** Le 19 août 2011 était publiée la 5 000<sup>e</sup> édition du bulletin électronique *CTVM.info*, le tout premier quotidien des professionnels québécois de l'audiovisuel. Ce bulletin, longtemps acheminé par le bon vieux fax, emprunte aujourd'hui, cinq jours par semaine, l'autoroute de l'information pour rejoindre ses nombreux abonnés des secteurs du cinéma, de la télévision et de la vidéo et du multimédia.

Le succès et la longévité de ce média depuis le 18 septembre 1989 repose sur la détermination de son fondateur, M. Jean-Pierre Tadros. Véritable bible du cinéma français... québécois, M. Tadros occupe, depuis 40 ans, une place importante dans le paysage médiatique de notre cinéma, d'abord comme critique et ensuite éditeur notamment de la revue *Cinéma Québec*, publiée dans les années soixante-dix. Toutes nos félicitations à M. Jean-Pierre Tadros et à toute son équipe.

COPIE CONFORME DE LA DÉCLARATION DU DÉPUTÉ DE  
BOURGET, MONSIEUR MAKAKOTTO, PRONONCÉE LE  
21 SEPTEMBRE 2011 SUR LE SUJET SUIVANT: SOULIGNER LA  
5 000<sup>e</sup> ÉDITION DE CTVM.INFO.

Québec, ce vingt et unième jour de septembre 2011

  
MICHEL BONSAINT  
Secrétaire général de l'Assemblée nationale

### Et ce n'est pas tout...

En février 2012, les Rendez-vous du cinéma québécois remettent à Jean-Pierre Tadros leur première carte «chouchou» en signe d'appréciation du travail accompli par CTVM.info et sa couverture quotidienne du monde du cinéma depuis près de 25 ans.

En octobre 2012, le Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue rend hommage au journaliste Jean-Pierre Tadros à l'occasion de sa 31<sup>e</sup> édition, afin de souligner le travail exceptionnel d'un homme bien connu de l'industrie du cinéma au Québec. «Témoin important de la scène cinématographique québécoise, Jean-Pierre Tadros couvre le milieu depuis des années avec un souci professionnel incomparable.»

En janvier 2013, Ciné-Québec remet son premier prix Lise-Dandurand au journaliste Jean-Pierre Tadros. Ce prix vient souligner le professionnalisme, la détermination et l'efficacité d'une personnalité et qui contribue à promouvoir les événements et les acteurs de l'industrie du cinéma québécois.

**Le quotidien  
québécois  
des industries  
de l'image en  
mouvement  
qui fait autorité**

**CTVM.info**  
CINÉ • TV • VIDÉO • MULTIMÉDIA

Le premier quotidien des professionnels québécois de l'audiovisuel  
sur l'autoroute de l'information depuis le 18 septembre 1989.  
[www.ctvm.info](http://www.ctvm.info) // [twitter.com/ctvm](https://twitter.com/ctvm) // [facebook.com/ctvm](https://facebook.com/ctvm)  
Jean-Pierre Tadros Vendredi 22 mars 2013

Le film sur l'art  
à la rencontre du  
milieu des affaires  
Le FIFA amasse  
150 000 \$ lors de  
sa soirée-bénéfice



Le Comité d'honneur était composé de  
François Lévesque, président de la Fédération  
des producteurs de films et de télévision du Québec  
(FPTV), Jean-Pierre Tadros, président de CTVM, et  
de nombreux professionnels de l'industrie.

**Le Festival du film de l'Outaouais  
lance sa 15<sup>e</sup> édition en présence  
de Bernadette Lafont**



À gauche, de gauche à droite: Jean-Pierre Tadros, président de CTVM, et Bernadette Lafont, actrice et réalisatrice.

CTVM.info • C.P. 48842 • CDP de Paris • Montréal (Québec) H2V 4S8  
<http://www.ctvm.info> • Téléphone: (514) 495-2023 • [ctvm@videotron.ca](mailto:ctvm@videotron.ca)

Pour mieux découvrir le quotidien  
des professionnels du cinéma, de la  
télévision et du multimedia, profitez  
de cette offre exceptionnelle, faite en  
collaboration avec la revue Séquences,  
qui vous permettra de suivre en direct  
le prochain Festival de Cannes.  
Vous n'avez qu'à en faire la demande  
par courriel à :

[ctvm@videotron.ca](mailto:ctvm@videotron.ca)

Objet: Offre spéciale Festival de Cannes

**CTVM.info, c'est aussi un site web**

**[www.ctvm.info](http://www.ctvm.info)**

**au service des abonnés du quotidien**



Wadja

## PANORAMIQUE

### 1 Mot de la rédaction

Des choix qui s'imposent

### 4 Manifestations

Les Rendez-vous du cinéma québécois | Festival International du Film sur l'Art | Festival international du film de Berlin | Prends ça court !

### 9 Laboratoire expérimental

James Gray > L'héritier et le modèle

### 14 Industrie-Québec

Roland Smith > 50 années de cinéma

### 16 Entrevues

Raymond Depardon > « Je pense que c'était le bon moment pour réaliser ce film à deux... »

### 17 Études

Le cinéma documentaire de Sébastien Lifshitz > Les traces et la mémoire | Wagner au cinéma > Insupportable génie

### 22 Trames sonores

George Martin | *Live and Let Die* > L'ultime moisson

### 25 Scripts

Une philosophie du « temps à l'état pur » : L'autofiction chez Proust et Jutra > Quelle dose d'altérité dans la fiction ?

### 26 Salut l'artiste

[Patty] Andrews ... [Sybil] Williams

## ARRÊT SUR IMAGE

### 28 L'écran DVD

*The Bay* | *Easy Money*

### 30 flashback

*The Great Escape* > Travail de groupe

### 32 Hors-champ

*Ne change rien* > Dans l'antichambre de la chanson

## LES FILMS

### 35 En couverture

*Wadja* > Un vélo nommé désir

### 38 Gros plan

*Dans la maison* > Un espion à l'intérieur | *No* > Devant la cause, son image | *Side Effects* > Et que personne ne soit épargné

### 44 Critiques

*Le Chant des ondes* > Un vibrant hommage | *La Dette* > Passé décomposé | *Finissant(e)s* > Un parfum de fin du monde | *The Gatekeepers* > Regards de l'intérieur | *'Homme qui rit* > Le peuple mutilé | *J'enrage de son absence* > Toi, l'enfant que je n'ai jamais eu | *Oz: The Great and Powerful* > *Somewhere Before the Rainbow* | *La Pirogue* > À la dérive | *The Place Beyond the Pines* > Pères et fils | *Roche Papier Ciseaux* > Jouer avec le destin | *Spring Breakers* > Poétique de l'ingrat | *Sur le rivage du monde* > La parole et le lieu

### 56 Vues d'ensemble

*A Good Day to Die Hard* | *La Cicatrice* | *Couleur de peau : miel* | *Ernest et Célestine* | *La Grâce* | *Le Horse Palace* | *The Host* | *Misogyny/Misandry* | *Olympus Has Fallen* | *Sarila* | *Les Saveurs du Palais* | *Stoker* | *Un week-end en famille*

### 64 Mise aux points

[Une sélection des films sortis en salle]



Dans la maison

## Rendez-vous du cinéma québécois

### Un état des lieux bienvenu

L'hiver dernier aura été marqué par une polémique concernant la prétendue mauvaise santé du cinéma québécois. S'il est vrai que les films d'ici ont connu en 2012 une baisse de fréquentation par rapport aux années précédentes, les Rendez-vous du cinéma québécois venaient à point nommé nous rappeler « l'endroit » de la médaille : le bilan qualitatif de l'année en cours est particulièrement positif. À en croire la qualité et la liberté créatrice de quelques nouveautés (*Le Météore*, *Les Manèges humains*), la situation pourrait même perdurer l'an prochain.

JEAN-MARIE LANLO

En programmant comme à leur habitude les films sortis en salle l'an dernier, les Rendez-vous du cinéma québécois venaient confirmer la bonne tenue qualitative du cinéma d'ici. Nous ne reviendrons pas en détail sur des films dont il a déjà été question à plusieurs reprises, mais citons tout de même les plus représentatifs de la diversité des formes, de la variété des sujets traités et d'une indéniable qualité : *Le Torrent*, *Over My Dead Body*, *Camion*, *Bestiaire*, *Avant que mon cœur bascule*, *Rebelle*. Nous pourrions également ajouter à cette liste d'autres titres n'ayant pas pleinement convaincu l'auteur de ces lignes, mais qui n'en sont pas moins dignes d'intérêt (*Roméo Onze*, *Laurence Anyways*, *Inch'Allah*). Les Rendez-vous permettaient donc de remettre certaines pendules à l'heure, tout en offrant la possibilité aux retardataires de voir ces films en salle.



Soft Gun

En quelques nouveautés, les Rendez-vous du cinéma québécois ont donc confirmé qu'ambition, diversité, qualité et liberté créatrice répondent toujours : « Présentes ».

Le premier festival montréalais de l'année permet également aux cinéphiles les plus curieux de découvrir des films non distribués au moment de l'événement (et qui le resteront d'ailleurs bien souvent). Cette année, trois longs métrages de fiction avaient fait le voyage en toute indépendance.

*Soft Gun* (Alexandra Bégin, Guillaume Collin, Jesse Kray), le plus plaisant des trois, est un film respirant à plein nez l'envie

de faire du cinéma en liberté malgré un budget dérisoire (moins de 10000\$). Léger et sympathique, ce petit road movie tourne certes parfois un peu à vide, mais la fraîcheur de la proposition et le charme d'Alexandra Bégin nous rendent indulgents !

*La Ferme des humains* (Onur Karaman) est le genre de film que l'on a envie d'aimer rien que pour son sujet : deux (puis trois) glandeurs passent leurs journées assis sur des bancs à guigner les filles, à boire et à fumer. Karaman prend d'abord le temps de les filmer avec attention et humour, mais se sent ensuite obligé de mettre en place une intrigue qui finit par s'empêtrer dans sa propre vacuité.

*Misogyny/Misandry* (Erik Anderson) reste un beau gâchis. Les acteurs très convaincants et le travail d'écriture vif et affûté peinent à rendre supportables des images restituées par une caméra en perpétuel mouvement et enchaînant les plans flous avec un plaisir apparent mais non communicatif. (voir point de vue plus positif, p. 60).

Entre les valeurs sûres de l'an dernier et les œuvres à la recherche d'une diffusion à plus grande échelle, les Rendez-vous servaient surtout de rampe de lancement à plusieurs films avant leurs sorties nationales. Deux premiers films étouffés par une ambition mal maîtrisée nous ont déçus (*Roche Papier Ciseaux* et *La Cicatrice*), malgré suffisamment de qualités pour nous donner envie de rester attentifs au développement de carrière de leur réalisateur respectif (Yan Lanouette Turgeon et Jimmy Larouche). Par contre, on nous a également gratifiés de films capables d'aborder des sujets difficiles en prenant de beaux risques formels ou narratifs : *Finissant(e)s* (« film laboratoire » passionnant malgré ses faiblesses, signé Rafaël Ouellet), *Les Manèges humains* (de Martin Laroche, s'attaquant de front au difficile sujet de l'excision en donnant à ce très beau film des allures de faux documentaire) et – surtout – *Le Météore* de François Delisle (choc artistique et émotionnel d'une ambition créatrice rare).

En quelques nouveautés, les Rendez-vous du cinéma québécois ont donc confirmé qu'ambition, diversité, qualité et liberté créatrice répondent toujours : « Présentes ». Ces nouveautés représentent même une belle mise en bouche avant la suite des opérations. N'oublions pas en effet que l'année ne fait que commencer. Il nous reste encore à découvrir *Vic et Flo ont vu un ours* (de Denis Côté, Ours d'argent à Berlin), *Exil* (réalisé par Charles-Olivier Michaud, étrangement annoncé par erreur dans le catalogue des Rendez-vous), ou encore *Diego Star* (premier long métrage de Frédérick Pelletier, que l'on a hâte de découvrir)... entre autres !

## Festival International du Film sur l'Art

### Un magma d'images et quelques bons coups

Le légendaire et gargantuesque buffet du Festival International du Film sur l'Art (FIFA) a une nouvelle fois été servi ce printemps, pour la 31<sup>e</sup> édition de cette manifestation faisant la part du lion au documentaire. L'histoire ne dit jamais si les appétits sont, d'une année à l'autre, rassasiés.

JÉRÔME DELGADO

À lire les hourras que le FIFA se lance lui-même<sup>1</sup>, il faut croire que les boulimiques et voraces lui sont fidèles. Le document d'art demeure un plat de résistance apprécié. À plusieurs sauces. Le directeur fondateur du festival, René Rozon, s'est toujours vanté de la disparité de sa programmation. Il est vrai qu'il est difficile, voire futile, d'en faire ressortir une esthétique dominante. Devant ce magma d'œuvres, le spectateur est laissé à lui-même. Il ne faudrait pas s'étonner que ses choix ne l'incitent pas à sortir de sa zone de confort.

Le cinéophile opte pour des films sur le cinéma, le littéraire pour des portraits d'écrivains et ainsi de suite. Document sur l'art urbain (*street art*), *Making a Name*, de Patrick O'Connor, a attiré une foule... de graffiteurs. Les friands d'opéra, eux, assistaient à *Wagner's Dream*, film de Susan Frömke sur le travail de Robert Lepage à New York.



*Wagner's Dream*

Triste paradoxe: alors que l'époque pousse au mélange des arts, le plus rassembleur des festivals – né avant que le terme multidisciplinaire arrive sur toutes les lèvres – ne ferait que renforcer les frontières entre les genres. Une sélection plus serrée bâtirait de plus solides ponts.

Avec 38 films en compétition pour 13 prix en lice, cette section demeure un bon reflet de tout le FIFA, exception faite de sa branche plus créative, la vidéo d'art, reléguée au volet « arts médiatiques ». Il y a sûrement du bon à ne pas forcer le jury à comparer des pommes et des poires. Sauf que la tendance est à l'uniforme: pratiquement plus que des longs métrages. Le court est presque disparu de la compétition, tout comme la danse, pourtant apte à l'exploration filmique. Le FIFA semble condamné au hoquet: les grands noms d'ici et d'ailleurs, vendeurs faciles, font l'objet d'énigmatiques documents – d'Anne Hébert à Dali, en passant par Brancusi, Frank Lloyd Wright, Gainsbourg ou Cartier-Bresson.

Que retenir de cette 31<sup>e</sup> cuvée? Quelques coups d'audace malgré tout et, parmi les documents plus conventionnels,

un traitement rigoureux ou un processus épique. Grand Prix 2013, *Helsinki Music Centre – Prelude*, une production de la Finlande signée Matti Reinikka et Miisa Latikka, est de ceux-là. Ce documentaire suit la laborieuse naissance d'une maison symphonique, de sa gestation à son inauguration, en passant par les négociations autour de la table. Le temps est un protagoniste central ici et il est presque surprenant de voir, aussi cohérent, le film terminé. Plans majestueux, caméra témoin des jeux de coulisses et concordance du sujet (une architecture) avec sa nature (la musique). Les réalisateurs ont suivi, en parallèle à l'évolution du chantier, la formation de jeunes chefs d'orchestre. Cette cohabitation donne de beaux résultats, notamment lorsque les deux récits s'intercalent et se répondent en sonorités.

Les épopées architecturales font d'admirables films. C'est le cas de *Bolchoï, une renaissance*, réalisé par Denis Snegirev. Étrangement, celui-ci ne figure pas au palmarès. Il est pourtant apparu plus novateur dans sa forme et dans la manière de raconter la reconstruction de la célèbre salle de Moscou, dont la survie est de l'ordre du miracle. Animation d'archives, images en accéléré et captations réelles de différents types le composent. Le cinéaste s'est même permis une série de portraits fixes pour rendre hommage aux travailleurs de l'ombre, ouvriers ou restaurateurs.

Parmi les autres œuvres inventives, signalons *La Nouvelle Objectivité allemande*, un document sur l'école de Düsseldorf, pépinière de la photographie actuelle, qui s'anime sous des effets de technologie touch. *Je suis venu vous dire... Gainsbourg* by Ginzburg, lui, parvenait à dresser une bio du chanteur par un audacieux méli-mélo de sources et sans identifier qui que ce soit. Malgré sa facture auto-promotionnelle, *Louvre-Lens*, *La Galerie du temps* donnait vie à une série d'œuvres historiques, en les dégageant de tout artifice. *The Man Who Invented Himself* – Duane Michals montrait, lui, le photographe de Pittsburgh comme un boute-en-train au service de son art.

Enfin, de facture plus classique, type reportage, *Dans un océan d'images* (voir *Séquences*, n° 283, p. 57) parvenait à parler autrement, et avec émotion, du métier de photographe en situation de conflit. Ça prenait peut-être une femme pour le faire, car ce document d'Helen Doyle ne s'attarde pas seulement aux hommes. Heureusement, il s'agit d'une production québécoise, de 90 minutes, qui pourrait atterrir en salles.

<sup>1</sup>«Le 31<sup>e</sup> FIFA plus fréquenté que jamais!» Communiqué de presse du lundi 25 mars 2013. L'enthousiasme de cette affirmation n'était appuyé que par un énoncé peu explicite, selon lequel il y aurait eu «présentation d'une vingtaine de films en supplémentaires, pour le plus grand bonheur des cinéphiles». À lire: [www.artfifa.com/professionnels-et-media/communiqués](http://www.artfifa.com/professionnels-et-media/communiqués).

## Festival international du film de Berlin

### Les uns et les autres

*Chaque année depuis 10 ans, nous entendons les mêmes commentaires des journalistes sur la Compétition officielle de la Berlinale: en gros, décevante. L'amusant, c'est que ce sont ces mêmes journalistes blasés qui s'enthousiasment pour certains films (surtout pas les films gagnants et surtout pas ceux de leur pays). Fruit de l'expérience ou snobisme? Toujours est-il que Séquences a aussi trouvé la cuvée 2013 décevante, tout en s'enthousiasmant pour certains films (gagnants et québécois).*

ANNE-CHRISTINE LORANGER



Denis Côté à la Berlinale 2013

### HAUT LE FLEURDELISÉ!

Un record de quatre films québécois était présenté cette année à la Berlinale, couvrant chaque section importante. Notons-le à gros traits rouges: TOUS nous ont rendus fiers. Tant *Vic et Flo ont vu un ours* de Denis Côté (Ours d'argent – Prix Alfred-Bauer) en Compétition, que *Inch'Allah* d'Anaïs Barbeau-Lavalette (Prix FIPRESCI et mention honorable du Prix œcuménique) dans Panorama, *Le Météore* de François Delisle dans la section Forum et *The Fruit Hunters* de Yung Chang dans la section Cinéma culinaire. Ces longs métrages démontraient originalité scénaristique, créativité visuelle et maîtrise du médium, en plus de formidables interprètes féminines. Le Québec prouve encore une fois, avec cette Berlinale, ses capacités à forger des réalisateurs de classe mondiale, comme en témoignent les deux prix recueillis cette année.

### COMPÉTITION

Rendons à César ce qui appartient à César: les programmeurs de la Berlinale doivent être félicités pour le choix du jury présidé par Wong Kar Wai, où – pour la première fois – les femmes (Susanne Bier, Shirin Neshat, Ellen Kuras et Athina Rachel Tsangari) dominaient. Pied de nez à Cannes, on avait de plus sélectionné les œuvres de trois réalisatrices: la Sud-africaine Pia Marais (*Layla Fourie*), la Polonaise Malgoska Szumowska (*In the Name of...*) et la Française Emmanuelle Bercot (*Elle s'en*

*va*). Les personnages féminins puissants abondaient d'ailleurs au sein de cette Compétition, ce qui nous a permis d'apprécier le jeu de six actrices mûres, soit Catherine Deneuve (69 ans), Pierrette Robitaille (63 ans), Isabelle Huppert (59 ans), Paulina García (52 ans), Juliette Binoche (49 ans) et Luminita Gheorghiu (64 ans). L'Ours d'or, attribué au film roumain *Child's Pose* de Calin Peter Netzer, récompensait d'ailleurs le remarquable jeu de Luminita Gheorghiu, sur laquelle tout ce long métrage repose. On peut également se féliciter que Paulina García ait reçu un Ours d'argent pour son électrisante prestation dans *Gloria* du Chilien Sebastián Lelio.

La Compétition donnait droit à des fins de match, soient le dernier opus de trilogies de Richard Linklater (*Before Midnight*) et Ulrich Seidl (*Paradise: Hope*), et à ce qui pourrait être LE dernier film de Steven Soderbergh (*Side Effects*). Ajoutez à cela les derniers crus de Gus Van Sant (*Promised Land*) et Bille August (*Night Train to Lisbon*). Pimentez le tout de *Pardé*, film tourné en secret par Jafar Panahi et Kambuzia Partovi (Ours d'argent du meilleur scénario) et *Dark Blood* de George Sluizer, mettant en vedette le génial River Phoenix, décédé en 1993 devant le Viper's Room, dix jours avant la fin du tournage<sup>1</sup>, et vous obtenez un beau cocktail d'épices. Pourquoi donc, après coup, ce sentiment d'une sauce manquée?

Ce n'est pas que Soderbergh, August ou Linklater aient déçu, au contraire. Leurs films étaient achevés de tous côtés. Mais le très attendu *The Grandmaster* de Wong Kar Wai en ouverture, sur le maître de Ip Man Wing Chun, malgré la splendeur de ses images et la compétence de ses acteurs en matière d'arts martiaux, perd son public au milieu d'un scénario alambiqué où l'émotion des personnages reste souvent impalpable. De même, Gus Van Sant, qui nous a donné des films où l'environnement – qu'il soit urbain comme dans *Milk* ou naturel comme dans *Gerry* – constitue un personnage en soit, aurait dû laisser Matt Damon réaliser lui-même son scénario plutôt que de tourner *Promised Land*, film un peu mièvre sur les gaz de schiste, où l'environnement n'apparaît que comme toile de fond. Un Van Sant dépourvu de Gus a de quoi décevoir. De même, on s'attendait à bien plus du Coréen Hong Sang-soo dont l'avant-dernier film (*In Another Country*) avait charmé à Cannes. Mais son *Nobody's Daughter Haewon* aurait pu s'intituler *Nobody's Film* tant il se traînait sans rien dire. Si *Prince Avalanche* de David Gordon Green (Ours d'argent de la meilleure réalisation) a eu l'effet d'un coup de fraîcheur et la

sidérante présence de River Phoenix dans *Dark Blood* celle d'un coup de canon, les péripéties macho-amoureuses de Shia LaBeouf dans *The Necessary Death of Charlie Countryman* de Fredrik Bond nous ont rapidement lassés. De même, *Gold* de Thomas Arslan, sur la quête de l'or au Klondike à la fin du 19<sup>e</sup> siècle par un groupe d'Allemands, nous a laissé froids, sans doute parce que le personnage joué par la blonde Nina Hoss glisse comme un cygne à travers des paysages du Yukon dépourvus de vie animale (!), sans se fatiguer ni s'effrayer de rien. Et pourtant, il y avait de quoi ! Ajoutez à cela *Elle s'en va* avec Catherine Deneuve, qui n'en finit plus de *deneuviser* (le film n'existe d'ailleurs que pour elle), et *Layla Fourie*, film sud-africain qui mélange le thriller, le film noir et l'étude sociologique, sans s'affirmer. Au milieu de ce tristounet fatras, la maîtrise de *Vic et Flo ont vu un ours* de Denis Côté et la justesse de ses comédiennes (sublime Pierrette Robitaille, féroce Marie Brassard) nous ont donné l'envie de chanter *Gens du pays* en agitant le fleurdelisé.

### LES PERLES DE PANORAMA

De la section Panorama, notons simplement nos coups de cœur, soit *The Broken Circle Breakdown* de Felix Van Groeningen (Prix du public), joyau néerlandais d'inventivité scénaristique et visuelle, soutenu par les remarquables Veerle Baetens et Johan Heldenbergh en couple de chanteurs country perdant leur enfant atteint d'un cancer. L'exceptionnel montage de Nico Leunen aurait dû amener ce film en Compétition. Idem pour *Lovelace* de Rob Epstein et Jeffrey Friedman, portrait intimiste de Linda Lovelace, star quasi accidentelle de *Deep Throat*, porno culte des années 1970 qui avait amassé 100 millions de dollars au box-office, alors que sa star en avait récolté 1250. Là encore,

l'intelligent montage de Robert Dalva et Matthew Landon, couplé aux bouleversantes performances d'Amanda Seyfried, Peter Sarsgaard et Sharon Stone, méritait la Compétition. *Inch'Allah* d'Anaïs Barbeau-Lavalette – relation entre trois femmes au sein du conflit israélo-palestinien – nous a soufflés, tant par la subtilité de l'émotion des personnages (joués par Evelyn Brochu, Sabrina Ouazani et Sivan Levy) et la finesse de son scénario, que par l'inventive caméra de Philippe Lavalette.

Le film idéal pour Dieter Kosslick, directeur de la Berlinale, allie paillettes et politique. Cette année, le jury a opté pour la politique en récompensant *An Episode in the Life of an Iron Picker* du Bosniaque Danis Tanovic (Grand Prix du Jury et Ours d'argent pour l'acteur rom Nazif Mujic), ainsi que pour les qualités artistiques de *Harmony Lessons* du réalisateur kazakh Emir Baigazin (Ours de la meilleure cinématographie pour Aziz Zhambakiyev).

### GRÂCE AUX FEMMES

Les grands moments de cette Berlinale nous ont été offerts par des femmes : le visage nu de Juliette Binoche dans *Camille Claudel, 1915*, les rondeurs de Melanie Lenz dans *Paradise: Hope*, la sensualité passionnée de Paulina García, la puissance de Luminita Gheorghiu, la beauté du regard de Pierrette Robitaille, la méchanceté de Marie Brassard, le charme de Veerle Baetens, la vulnérabilité d'Amanda Seyfried, la finesse du montage du film de Malgoska Szumowska et la lumineuse perle d'*Inch'Allah*. Espérons que la Sélection officielle cannoise, vide de réalisatrices l'an dernier, en tirera une leçon.

<sup>1</sup> Les scènes manquantes de *Dark Blood* sont lues par le réalisateur en voix hors-champ.



*The Broken Circle Breakdown* (Prix du public)

## Prends ça court ! Place aux femmes

Pour la dixième année consécutive, s'est déroulée la remise des prix *Prends ça court !*, maintenant intégrée aux *Rendez-vous du cinéma québécois*, en février à Montréal. Cela nous a permis encore une fois d'apprécier la vitalité de cette forme de cinéma encore sous-estimée et même dénigrée par plusieurs.

LUC CHAPUT

Le grand gagnant de la soirée fut *Faillir* de Sophie Dupuis, portrait de la dernière semaine d'une adolescente dans sa famille, à Val-d'Or, avant son départ au loin pour le cégep. Noémi Lira interprète avec bonheur Ariane qui ne comprend pas comment certains gars peuvent sortir si rapidement d'une relation amoureuse. La famille éclatée dans laquelle elle vit est décrite dans de courtes scènes qui mènent à un épisode plus troublant, traité avec le même doigté par la réalisatrice qui clôt son film par une fin à peine entrouverte. Sophie Goyette, gagnante l'an dernier avec *La Ronde* (mettant en scène une autre Ariane, errant la nuit dans un Laval urbain et campagnard), nous proposait *Le Futur proche*, alliage de documentaire et de fiction sur la pratique du pilotage de petits avions dans la région de Montréal. Un des personnages dit qu'en haut on voit les choses différemment. Avec l'aide des directeurs photo Philippe Roy et Neil Oakshott, la cinéaste non seulement nous le montre par des plongées englobantes, mais nous le fait partager en éparpillant les divers aspects de ce travail passionnant avec des témoignages appropriés de personnes de conditions et d'âges divers. Le jury de l'AQCC a bien eu raison de lui décerner son prix ex aequo avec un autre film aussi présenté au Festival du nouveau cinéma, l'automne dernier.

Meryam Joobeur retourne en Tunisie pour voir son grand-père vieillissant et diminué, physiquement et intellectuellement. La photographie de *Gods, Weeds & Revolutions*, fruit du travail primé de Vincent Gonneville et de la réalisatrice, nous amène – par des travellings lents et des zooms – dans des venelles, à travers des portes, au contact le plus près de ces personnes vivant retirées d'un monde qu'elles appréhendent moins bien. Des témoignages de parents et d'amis permettent de mieux comprendre de l'intérieur l'effet de la dictature de Ben Ali sur

ce pays et sur des familles spoliées. Un travelling arrière nous fait nous retirer à la fin sur la pointe des pieds pendant que la réalisatrice dit son amour filial pour ce vieil homme.

En Abitibi également, Myriam Magassouba est retournée à Rouyn-Noranda pour filmer une autofiction, *Là où je suis*. Mimi, adolescente au secondaire, apprend la mort subite de sa meilleure amie Sophie. Dans des paysages neigeux immaculés, la jeune fille se révolte comme elle peut contre le sort, retrouvant peu à peu son équilibre, pendant que le montage introduit d'élégante manière des bribes d'épisodes communs. La réalisatrice, en ne montrant pas le visage de ladite Sophie, élargit son propos en le personnalisant. Myriam Magassouba conclut son film par un hommage prenant à cette amie, filmant l'absence dans une chorégraphie assumée seule par Mimi, pendant une répétition de son cours de danse dans la salle illuminée de son école. Cette nouvelle filmique a gagné avec raison le Jutra du court métrage de fiction, il y a peu. Celui de l'animation est allé à *Bydlo* de Patrick Bouchard dont *Séquences* avait dit l'intérêt, lors de son passage à Fantasia l'été dernier. Il aurait pu tout aussi bien être remis à *MacPherson* de Martine Chartrand, gagnant au Festival des films du monde, rappel en demi-teintes de la vie aventureuse et de la tragique fin de l'ingénieur noir auquel Félix Leclerc rendait hommage dans son amicale chanson éponyme.

On pourrait aussi rajouter *Avec Jeff à moto* de Marie-Ève Juste et *Chef de meute* de Chloé Robichaud, invités au Festival de Cannes et dont *Séquences* traitait dans un numéro récent. Ces deux films prouvent que, dans le court métrage, les réalisatrices ont pris avec fougue et un talent certain une plus grande place que leurs consœurs de la télé ou du long métrage (selon certaines études récentes).<sup>⑨</sup>



Futur Proche

# JAMES GRAY

## L'HERITIER ET LE MODÈLE

*Ces jours-ci, si tout se déroule selon les prévisions, James Gray présentera son nouveau film, **Lowlife**, à Cannes. Avec ce cinquième opus, le réalisateur new-yorkais bouleverse la contemporanéité de ses réalisations précédentes, campant son récit à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, à Ellis Island, ancrage du nouveau monde pour des millions d'immigrants. Sous influence biographique (l'arrivée de ses grands-parents aux États-Unis), **Lowlife** s'inscrit néanmoins en continuité avec ses œuvres passées, articulées toutes autour du thème du destin et de la possibilité de s'élever socialement en tant qu'individu. Point détonnant majeur par rapport au reste de sa filmographie : la présence d'une femme comme personnage principal, interprétée par la Française Marion Cotillard.*

*S'il est trop tôt pour célébrer la cohérence liant ce film au reste du corpus de son auteur, nous profitons tout de même de l'occasion pour renouer avec l'un des plus beaux chapitres du cinéma américain actuel. Loin des studios, de leurs blockbusters aux budgets démesurés et du triomphe de la formule, gît la lumière somptueuse d'un cinéma à l'univers et la personnalité solidement incarnés.*

SAMI GNABA



## James Gray

### Le retour du fils prodigue

Cinq films signés en vingt ans. Autant dire très peu, si on le compare à ses collègues P.T. Anderson, David Fincher, Aronofsky, Tarantino et autres. Cependant, ce que nous dit le cinéma de James Gray, c'est qu'une filmographie ne se mesure pas au nombre, mais en termes de qualité et de cohésion. À ce titre-là, Gray sort grand gagnant, lui le plus passionnant cinéaste à émerger de New York depuis Allen et Scorsese. À l'image de ces derniers, cet enfant de Brooklyn et de Brighton Beach (communément appelé Little Odessa) a fait de son quartier d'enfance le territoire de son cinéma, celui dans lequel l'expérience de la vie et celle d'une cinéphilie bien fournie marchent main dans la main. Comme en témoignait déjà la seconde scène de **Little Odessa** (1993).

SAMI GNABA



Little Odessa

Ce cinéma-là, tissé de clairs-obscurs, de silences, respire avec ses protagonistes, avance avec eux, élude les effets gratuits qui pourraient brimer l'évolution de ses personnages à travers le récit.

Ce cinéma nous a touchés très tôt, oscillant entre classicisme et modernité, virilité et sensibilité, spectaculaire et intime. Dès son premier film, Gray reçoit un accueil dithyrambique par la critique et le public européens (Lion d'argent à Venise pour **Little Odessa** et présence à Cannes, en compétition, pour chacun de ses efforts subséquents). En revanche, le public et une bonne part de la critique américaine le boudent, et le malentendu perdurera vingt ans. Aujourd'hui, avec la sortie récente d'un livre d'entretien lui étant dédié (*Conversations with James Gray*) et sa notoriété grandissante en Europe, ce malentendu semble tranquillement se dénouer. Son désir d'indépendance, à l'opposé de ce désir de grandeur animant la plupart de ses contemporains, ne va pas de pair avec la machine des studios. Ce qui explique une grande partie du long délai entre ses trois premiers longs métrages. Mais voilà : Gray n'a jamais abdiqué, préservant l'intégrité de sa vision artistique du reste de la machine.

Comment caractériser ce cinéma ? Plusieurs hypothèses s'offrent à celui qui voudrait en décliner les motifs et les

thèmes dominants. Nous pourrions tout d'abord suggérer la singularité de son rythme, déambulatoire et lancinant. Également, l'investissement et le vécu sur lesquels chacun de ces films se fonde ; comment chacun d'entre eux paraît se faire écho, au détour d'une scène, d'un geste ou encore par l'entremise des questionnements existentiels universels (culpabilité, perte, filiation, appartenance, trahison...) qui en ponctuent le récit. Mais avant, pour mieux rendre justice à ce cinéma, nous faudra-t-il situer le contexte dans lequel il éclot.

James Gray émerge à l'aube des années 1990. Le block-buster, film de genre (principalement d'action) menant le bal à Hollywood, le cinéma d'auteur tel qu'érigé dans les années 1960-1980 est mal en point. Le nouvel Hollywood est, en majeure partie, décimé ou plongé dans l'impasse. De Palma, par exemple, produit son dernier grand film (*Carlito's Way*) la même année – 1993 – que la sortie de **Little Odessa**, après avoir goûté les échecs cuisants de *Raising Cain* et *The Bonfire of the Vanities*. Scorsese, quant à lui, accumule des films encore personnels (*The Age of Innocence*, *Goodfellas*), pendant que Coppola voit sa carrière prendre une trajectoire des plus incertaines. Sans nouvelles de Malick et de Cimino, la production américaine compte toujours sur la présence de Spielberg et d'Altman, rares héritiers du nouvel Hollywood à demeurer actifs. Entre Michael Mann et Tarantino, encore à édifier le cinéma qu'on leur connaît aujourd'hui, et les jeunes auteurs nés de la décennie précédente (Burton, les frères Coen, Van Sant et Jarmusch), le champ est libre pour James Gray qui, à 24 ans, vient de tourner son premier film, **Little Odessa**.

Déjà, tout est là. Ce « tout », qu'il ne cessera d'affirmer tout au long de ses trois autres films (en quinze ans), tient de beaucoup d'éléments. Tout d'abord, au premier rang de son univers, on retrouve l'amour des acteurs et l'empathie, indéniable, à l'égard de ses personnages que Gray s'évertue à suivre très intimement. À l'instar de ces gros plans qui magnifient son cinéma, sondant la proximité amoureuse et la souffrance morale de ses protagonistes. Peu de sa génération peuvent aujourd'hui se vanter de cet amour des acteurs qui filtre partout à travers les pores de l'image. Ces cinéastes se comptent sur les doigts d'une main pour le dire franchement : Cameron Crowe, Sofia Coppola, Wes Anderson, Judd Apatow, Kelly Reichardt, un infime nombre.

Autre vertu majeure détonnant grandement avec ses collègues : le sens du lieu, tout simplement spectaculaire. Chez Gray, le paysage n'est jamais décoratif ; il s'impose plutôt comme un personnage à part entière. Nimbé de noirceur, glacial, baroque, infiniment vaste jusqu'à s'y égarer, son recours prégnant et subtil à la fois insiste sur la petitesse de l'homme et son impossibilité à influencer le cours de sa destinée. Il suffit de simplement observer *Little Odessa* ou *Two Lovers* pour discerner la force que le récit puise du paysage, l'ambiance crépusculaire d'un lieu isolé contre lequel la solitude des personnages vient se réverbérer. À cet égard, à l'exception faite de *Two Lovers* (2009), chacun des autres films de Gray évoque par le biais de leur titre un lieu précis, situant avec une remarquable précision le décor à travers lequel se décline la trajectoire brusquée de ses protagonistes : tueurs, policiers, hommes meurtris par l'amour, avançant tous dans la nuit new-yorkaise, sans espoir et tombale.

De l'enjeu fondateur de ses récits (Leonard en quête d'amour, Joshua qui doit exécuter quelqu'un, Bobby en train de gagner de l'autorité chez la pègre, Léo qui veut redevenir acceptable dans la société), Gray bouleverse le cheminement initial de ses personnages pour les confronter à des choix qui ultimement les mèneront vers une perte irrémédiable (de liberté, d'un parent), dans une résolution à la fois tragique et cruelle. Condamnés qu'ils sont à vivre plongés dans leur nuit la plus intérieure, la trahison (*The Yards*) et une implacable solitude (*We Own the Night*, *Little Odessa*). Dénouement souvent ambigu qui réfute le conformisme des *happy end* usuels, dont on retrouve film après film l'illustration emblématique dans un gros plan final soulignant l'impasse terrible vers laquelle ces personnages sont livrés. Parmi les plus remarquables (et ils sont nombreux), reste sans contredit ce regard angoissé lancé par Bobby dans *We Own the Night*, durant la cérémonie policière. Après avoir cru voir vainement son ex-compagne dans l'assistance, conscient d'avoir renoncé à elle et à lui-même, Bobby se tourne alors vers Joseph et ils s'échangent tous deux un regard complice et se déclarent leur amour fraternel : « I love you ». Même après avoir troqué son statut d'homme traqué pour le costume d'un policier, Bobby sait ne pas être libre pour autant, condamné à être celui qu'il ne voulait pas être au plus profond de lui-même. C'est sa tragédie : « Un homme peut trouver une légitimité aux yeux de la société et se sentir intérieurement torturé par cette réussite » (Gray dans un entretien à *Télérama*). On pourrait en dire autant de chacun de ses personnages.

S'il y a une thématique dominante à la base de l'écriture de Gray, c'est celle de la famille, des liens du sang (titre d'un film français qui assume sa filiation au cinéma du cinéaste, au point que ce dernier cosigna son remake américain, *Blood Ties*, avec Guillaume Canet) qui unissent les personnages de chacun de ses films. Liens inconditionnels qui freinent tôt ou tard l'élan du protagoniste vers son épanouissement, le poussant malgré lui à accepter le destin familial. *Two Lovers* et *We Own the Night* sont à ce compte-là deux exemples édifiants. Honorer ou transgresser le consensus familial ? Et à quel prix ? Telles sont les questions qui traversent et hantent le cinéma de Gray, quel que soit le genre qu'il épouse (polar, film romantique, film de gangster).

Après la mort de Ruben dont il est indirectement responsable, puisqu'il en était la cible initiale, le Joshua de *Little Odessa* gît dans une culpabilité incommensurable, condamné dans le repli et le rejet des siens. Léo, quant à lui – dans *The Yards* –, retrouve en apparence sa famille, mais l'heure est au recueillement, après le meurtre de sa cousine dont il était secrètement épris... Des retrouvailles payées au prix le plus cher : il devra taire la vérité pour sauver la *business* de son oncle, et vivre avec la mort et la trahison des siens sur sa conscience. Bobby, dans *We Own the Night*, « king of New York » destitué, fixe, le temps d'un dernier plan, l'horizon de ses ambitions avortées, renonçant à sa propre liberté individuelle, sans « la moindre joie pour lui de rejoindre l'ordre de la police ». Guère en reste, Leonard, dans *Two Lovers*, se conforme au souhait de ses parents et scelle son union avec Sandra, en guise du « faux happy ending » le plus triste et bouleversant qu'on ait vu depuis longtemps. L'étreinte entre les deux se déroule sous le regard approbateur de la mère, mais la tristesse dans laquelle la scène se drapait ne dissimule en rien la cruauté du destin de cet homme qui a renoncé... à être. Ambiguïté qui, comme on peut l'imaginer, divise mais s'accorde parfaitement à la démarche de son auteur.



*The Yards*

À chacune de ses conclusions, le cinéma de Gray frôle le vertige du gouffre duquel ses « héros » se posent, libres et vaincus à la fois. Elles ont aussi été souvent mal interprétées. Rien de nouveau quand on sait que, dès son premier film, Gray s'est battu contre ses producteurs pour préserver la conclusion qu'il avait écrite. N'approuvant pas le manque de remords sur le visage de Joshua, ils se seraient entêtés à vouloir le montrer en pleurs ; ainsi, le spectateur reconnaîtrait le signe d'une possible rédemption. Ce genre de malentendu perdurera à la sortie de *We Own the Night*, quand certains attaquèrent le réalisateur d'avoir produit un tract pro-police, alors que justement, le héros du film – jusqu'au dernier instant – ne présentera aucun désir réel d'être représentant de la loi. Cas plus furieux encore : la réception de *The Yards*, interprété par certains comme une apologie de la trahison et démolie après sa présentation à Cannes. Une interprétation que Gray contestera avec véhémence en déclarant au journal *Libération* : « Il y a une différence entre les événements narratifs eux-mêmes et le commentaire que le film induit sur ces événements. À mes

yeux, il est impossible de voir comme positive cette fin où un type n'a pas seulement trahi les siens, mais tout ce en quoi il croyait... ce dernier plan où il est assis, au bord des larmes, dans la rame du métro, exactement à la même place que celle qu'il occupait au début. L'idée, c'est qu'il n'est allé nulle part. Si des gens arrivent à la considérer comme un happy end, bravo!».

Tragique, fataliste, pessimiste... Qu'importe comment le spectateur cherchera à le qualifier. Ce cinéma induit un regard profondément personnel sur les êtres, affiche une profondeur et une complexité qui s'impriment dans nos mémoires, toujours à la traque de l'émotion la plus sincère, de la vérité la plus nue, à l'instar de Sandra qui confesse à Leonard vouloir prendre soin de lui. À cette scène, on pourra en rajouter d'autres, tant l'œuvre de Gray accumule des trésors d'émotion et d'humanité... Léo qui cherche à se faire pardonner par sa mère, Willie laissant échapper une larme après s'être rendu compte de ce qu'il a commis, cette mère malade se posant au milieu de ses fils, sur le lit, recréant l'espace d'un instant l'harmonie furtive d'un amour inconditionnel, ou encore le corps tragique de Bobby se pliant à genoux devant Amanda – la femme comme dernier refuge chez Gray.

Ce cinéma-là, tissé de clairs-obscurs, de silences, respire avec ses protagonistes, avance avec eux, élude les effets gratuits qui pourraient brimer l'évolution de ses personnages à travers le récit. Aux yeux de Gray, le personnage primera toujours (citons la remarquable scène de poursuite vécue à travers le regard de Bobby). Ses films imposent un rythme, une respiration très particulière: ce chuchotement, par exemple, par lequel s'expriment les personnages, les lumières aux tons ocres, les pièces peu illuminées qui confinent l'image dans une nuit continue.

Ces films-là avancent dans la durée longue, pour assurer au récit un déroulement efficace et réaliste. Ils ne trahissent jamais l'intelligence de leurs spectateurs. Ils ne minimisent jamais les motivations et la complexité de leurs protagonistes. Ainsi, si on pouvait exprimer un seul reproche à une œuvre aussi achevée que *We Own the Night*, ce serait de souligner le «raccourci» opéré dans le dernier tiers du film, précisément quand Bobby se voit promu provisoirement policier. La décision, majeure, considérant son rapport antagoniste avec l'autorité et la perte ultérieure de sa compagne, nécessitait une part plus importante du film. Et non seulement la scène expéditive qu'il concèdera dans le montage final.

Le schéma composant les films de Gray est identifiable entre mille. *Little Odessa*, *The Yards*, *We Own The Night* ou encore *Two Lovers* parlent tous d'un retour, celui du fils prodigue renouant avec le décor familial. Joshua revient bien malgré lui à son quartier d'enfance, Little Odessa, pour exécuter un bijoutier. Ruben, son petit frère, en a eu vent et tente de le trouver, en dépit de cette distance qui s'est installée entre Joshua et le reste de sa famille. Léo, quant à lui, dans *The Yards*, retrouve famille et liberté après un passage en prison, aspirant à simplement se conformer à la société. Après une tentative de meurtre posée contre son frère policier, Bobby tentera de reconstituer les liens familiaux, lui qui avait coupé les ponts et changé de nom pour se faire une réputation et prospérer sous la gouverne de la pègre russe. Et finalement, Leonard, dans *Two Lovers*, qui décide de renouer avec la vie après une tentative de suicide, rentrant chez lui devant le regard inquiet de sa mère aimante...

On l'aura compris: Gray ne cessera de mettre en images ce retour, film après film, en faisant la scène originelle de son cinéma (la même propension au plan large, le long couloir dominé par un papier peint désuet et légèrement illuminé à travers lequel





le protagoniste se meut sans grande assurance). Cette porte qui s'ouvre et à travers laquelle le protagoniste s'immisce, discrètement, s'impose comme le geste cristallisant les dérèglements ultérieurs. Celle qui introduit le dedans du dehors et, par extension, pose le choix ultime et irrévocable. Assouvir sa liberté individuelle (*Little Odessa*) ou se conformer à la voie du père? «*Either you gonna be with us, or you gonna be with drug dealers*», annonce d'ailleurs en des termes on ne peut plus clairs le père à son fils Bobby.

Il convient de rappeler ici toute l'importance que revêt la figure du père chez Gray. Figure prédominante de tous ses films, le père joue un rôle actif dans la trajectoire déviante du fils. Désavoué, il est celui contre lequel Joshua, dans *Little Odessa*, cherche vengeance. Il est d'ailleurs envisageable de voir dans ses victimes des substituts de son père, lui qui impose son autorité sur ses fils à coups de ceinture. Cette répulsion et haine mutuelle entre Joshua et son père atteint son paroxysme dans la scène où ce dernier est forcé à s'agenouiller par son propre fils pour le tuer. Incapable, Joshua le laisse partir, mettant ainsi en action la tragédie qui s'ensuivra : le père cherchant vengeance auprès de la mafia, provoquant ainsi la mort tragique et accidentelle de Ruben, le bon fils. La domination du père par le fils sera presque rejouée quinze ans plus tard dans *We Own The Night*, mais cette fois, c'est Bobby le policier forçant l'homme qu'il avait toujours considéré comme son père, Buzhayev, à se mettre à genoux pour l'arrêter (les champs de blé ont pris la place du terrain vague enneigé) et honorer la mémoire de son vrai père assassiné. Cette relation – oscillant sans cesse entre amour et haine – trouvera son point d'équilibre dans le bouleversant *Two Lovers*, où Leonard et son père (incarnés par les mêmes interprètes que ceux de Bobby et Buzhayev) nouent entre eux une relation à l'harmonie intacte. Une première chez Gray.

Impossible, finalement de passer sous silence la collaboration fructueuse que le cinéaste américain entretient avec Joaquin Phoenix, acteur magnifique et intense qui donne corps à ses quatre derniers films. On n'avait pas vu cela depuis celle de Martin Scorsese et de Robert De Niro au temps de leurs triomphes artistiques (*Casino*, *Goodfellas*, *Taxi Driver*...). Dans le tandem Phoenix-Gray, il y a quelque chose de plus délicat et d'intime qui se niche entre eux – même partage de mélancolie, de vision sur la vie, peut-être – qui irradie leur cinéma. Cette fidélité, pas seulement celle de Phoenix, mais aussi celles de Mark Wahlberg (acteur et producteur) et de Moni Moshonov, en dit long sur l'intégrité de James Gray, rare héritier des géants comme Coppola et Cassavetes à tenir encore en estime le concept de «troupe». Chez lui, la famille fictive cède à la famille artistique, dans la plus pure tradition des grands auteurs américains des années 1970. Un héritier du passé donc, de Scorsese (pour la territorialité new-yorkaise et le gangstérisme, période *Mean Streets* et *Who's That Knocking at my Door*), de Coppola (*The Godfather*, dont il calquera la structure narrative dans *We Own the Night*, jusqu'à s'assurer de la présence de Robert Duvall), de Eastwood (pour son classicisme), de Kazan (pour la puissance tragique), parmi d'autres. Mais aussi un modèle d'intégrité et d'indépendance pour des cinéastes d'aujourd'hui, Paul Thomas Anderson en tête. Il reste que cette indépendance et cette liberté s'incarnent à un prix cher à payer pour un artiste aussi passionnant : celui de reposer sur un succès encore trop confidentiel. Néanmoins, aux dires de James Gray lui-même, l'enjeu véritable n'est pas là : «L'enjeu, c'est : l'œuvre d'art est-elle sincère avec elle-même, même si elle ne rencontre pas toujours son époque?». ⑤



## Roland Smith 50 ans de cinéma

Dans l'histoire des salles de cinéma au Québec, en particulier celles consacrées aux films de répertoire, le propriétaire Roland Smith s'inscrit dans une classe à part. Depuis cinquante ans – ses débuts au Cinéma Empire – jusqu'à la gérance actuelle du Cinéma du Parc, sa carrière est très riche et unique.

PIERRE PAGEAU

C'est en juillet 1963, au Cinéma Empire, que s'amorce la carrière de Roland Smith comme gérant et programmeur de salles de répertoire. Le Empire Theatre est une salle de 558 places, sise au 451, rue Ogilvy (dans Parc-Extension). Cette salle est alors gérée et programmée par Guido Orsini et Giuseppe Feoli. Ils font appel à Roland Smith pour relancer la salle; Smith y présente des films d'Ingmar Bergman (à l'époque, il fallait se contenter de versions originales sous-titrées en anglais). Il va aussi programmer, pendant un certain temps (1964-1965), le Cinéma Ahuntsic. La salle est louée par Orsini et Feoli; Roland Smith y change la programmation strictement en anglais à du cinéma en français. C'est dans ce quartier, à l'École d'arts et métiers de Montréal (aujourd'hui le Cégep Ahuntsic), que ce Ahuntsicois a fait ses études et un premier travail d'animateur de ciné-club.

### LE VERDI

Ensuite, Smith ouvre et maintient à flot pendant plusieurs années une salle très importante. Le Verdi naît d'abord sous le nom de Canada en 1912; il s'agit d'une salle polyvalente. Vers 1920, le Canada devient une salle de vues animées et porte le nom de New Canada. Giuseppe Feoli le loue (à Palmina Pulifito, sœur de Vic Cotroni) en 1964 et il le baptise Verdi pour qu'on y présente uniquement des films en langue italienne. Puis, dès 1965, Feoli communique avec Smith – avec qui il a travaillé au Empire – pour programmer des classiques et des films internationaux. En décembre 1966, Roland Smith récupère le bail et lance l'aventure de cette salle prestigieuse de 600 places pour les cinéphiles des années 1960. Roland Smith l'utilise pour présenter les «bons» films américains: ceux de Kazan, Cassavetes, Leonard Kastle, Ford, Walsh, mais aussi Monte Hellman. Avec Cassavetes, cela nous vaut la révélation de l'exceptionnel *Faces*. D'ailleurs, Cassavetes vient au Verdi saluer ses admirateurs. Pasolini et Godard s'y rendent également. On y présente aussi, à l'occasion,

des rétrospectives de grands cinéastes, dont Buster Keaton. Mais le Verdi se singularise avec *Les dix jours du cinéma politique* et la projection du long métrage politique de 6 heures *L'Heure des brasiers* de Fernando Solanas. Le Verdi, sous ce nom, ferme en 1973.

### L'OUTREMONT

De toutes les salles de répertoire que Roland Smith a gérées, le Cinéma Outremont est probablement la plus connue, la plus célèbre. L'Outremont existe depuis 1929 en tant que «palace de quartier». Que l'Outremont soit devenu un cinéma de répertoire avec un seul écran et 1450 places est tout à fait exceptionnel. En 1971, Smith loue la salle de Famous Players et il en devient le propriétaire en 1974.

Au cours des années 1970, l'Outremont est la salle de répertoire la plus fréquentée de Montréal. Quelques films fétiches ont marqué l'établissement: aussi bien *Jonathan Livingston Seagull* que *L'Empire des sens*, sans oublier le succès phénoménal des westerns spaghetti de Sergio Leone. Le 10 décembre 1976, Roland Smith ouvre sa librairie au Cinéma Outremont, la première spécialisée en cinéma. Elle ferme en 1979. La *Revue du Cinéma Outremont* a aussi connu un grand succès avec un tirage trimestriel de 325 000 copies, de même que son club vidéo intégré qui offrait la même qualité et diversité que la programmation en salles. L'Outremont ferme le 30 avril 1987.

Après l'Empire, le Verdi et l'Outremont, Roland Smith programme le Laurier et L'Autre Cinéma. Le Laurier (Regent), avenue du Parc, avait ouvert en 1916. Cette salle de 941 places en totalise 350 sous la bannière du Laurier. Lors de son ouverture, le Laurier présente du Antonioni, du Raoul Ruiz et du Jean Eustache. Ce cinéma sert aussi à des *Semaines de cinéma national*. Le Laurier ferme le 8 août 1986. L'Autre Cinéma est une nouvelle tentative pour relancer une salle mythique, La

Scala (1949-1981), rue Papineau, là où Denys Arcand et Michel Tremblay ont vu l'irrésistible Inès Orsini dans *La Fille des marais*. La Scala devient le Cinéma X en 1982, avant de devenir la salle de répertoire de Roland Smith, puis de fermer le 31 août 1987. En 1972, Roland Smith avait changé le nom du Laurier pour celui de Le Beaver, espérant que le cinéma érotique pourrait maintenir cette salle en vie. Déjà, le 28 novembre 1968, Roland Smith et André Pépin, deux joueurs importants du cinéma de répertoire, qui ont travaillé ensemble au moment du Verdi, avaient renommé Pussycat le Cinéma Hollywood (ex-Globe, aujourd'hui L'Amour), boulevard Saint-Laurent, en faisant la première salle consacrée au cinéma érotique *softcore* en anglais.

Dans sa volonté de créer un réseau de salles de cinéma dédiées au cinéma d'auteur et de répertoire, Roland Smith s'étend à l'extérieur de Montréal, grâce à sa société SMC Ltée (Société Micro-Cinéma). Il programme des salles de répertoire à Québec (le Cartier), à Sherbrooke (le Festival), à Trois-Rivières (le Lumière) et à Hull (le Vendôme). Il fait aussi une tentative, peu connue, d'une salle de répertoire à Laval, avec le Cinéma Lido (de L'Abord-à-Plouffe) en 1968-1969. Malgré une publicité pour «Trois osties de bons films» (s'inspirant de L'Osstidcho), rien n'y fait: Smith doit abandonner. Au cours des années 1990, Roland Smith fait quelques autres tentatives pour réanimer des salles: le Quartier Latin (ex-University) ou le Festival (ex-Élysée), mais l'arrivée de la vidéo précipite le déclin des salles de répertoire en général.

Dans «l'après-Outremont», Roland Smith est directeur général des Cinémas Famous Players (qui deviennent alors les Cinémas Unis). Il œuvre ensuite dans le milieu émergent de la location et de la vente de la vidéocassette, notamment pour La Boîte Noire, les librairies Renaud-Bray et le Groupe Archambault. Son implication dans le monde de la vidéo est remarquée par la chaîne Super Club Vidéotron, où il est gérant de la succursale Mont-Royal pendant six ans (1995-2001). Il réussit à créer un équilibre au niveau du choix entre films indépendants, classiques du répertoire et nouveautés. On n'hésite pas à lui donner un nouveau défi, celui d'acheteur du réseau de 188 magasins. Il quitte Super Club Vidéotron à la fin de 2004. Il décide alors d'effectuer un retour à la présentation de films en salle en créant la société Les Films de ma vie / Les films d'aujourd'hui (avec Luc Perreault, 1942-2007). Tout ce travail lui servira pour sa dernière grande mission: le sauvetage du Cinéma du Parc.

## LE CINÉMA DU PARC

Le Cinéma du Parc est situé au 3575, avenue du Parc. Il ouvre en 1977, sous le nom de La Cité 3 et comprend trois salles (250, 199 et 179 sièges). Dix ans plus tard, la salle est rebaptisée Cinéma Bogart, mais revient au nom de Cinéma du Parc. En octobre 2001, lors de son acquisition par le Groupe Daniel Langlois, le Parc devient une véritable salle d'art et d'essai et de répertoire, et profite de rénovations importantes. Le Cinéma du Parc était alors une salle programmée par Thierry Martin puis Don Lobel, avec principalement des films en version anglaise pour une clientèle davantage anglophone. Le Cinéma du Parc a aussi accueilli de nombreux événements, principalement le Festival du nouveau cinéma, mais aussi Fantasia, Festivalissimo et Comédia.



La baisse de fréquentation oblige la fermeture de l'établissement le 3 août 2006. Bien que Daniel Langlois aurait pu transformer le Cinéma du Parc en salles commerciales traditionnelles, l'option n'est pas retenue. La perte aurait été énorme pour la diffusion du cinéma de qualité à Montréal. C'est alors que Roland Smith, après une absence de quelques années, fait un retour. «Ce geste de rouvrir le Cinéma du Parc est une continuation du travail accompli dans les années 1960, 1970 et 1980 dans toutes les salles que j'ai administrées et programmées», avait-il déclaré (*Le Devoir*, 19 octobre 2006). Lors de l'ouverture, le 27 octobre, trois films sont présentés en primeur: *Shortbus* de John Cameron Mitchell (de sulfureuses aventures érotiques de New-yorkais, sous-titrées en français), *Deliver Us from Evil* d'Amy Berg (un puissant documentaire sur le scandale pédophile qui a éclaboussé le clergé américain) et *49 Up* de Michael Apted, qui suit un groupe de personnes tous les sept ans. Ce programme d'ouverture témoigne bien du changement dans le fonctionnement des salles de répertoire. En effet, pour survivre, il faut maintenant présenter davantage de primeurs, les films de répertoire étant de plus en plus disponibles en DVD. Le 4 mai 2007, le Cinéma du Parc réintroduit le phénomène du «Midnight Movie» qui avait connu beaucoup de succès au Verdi et à l'Outremont. Mais le succès escompté n'est pas au rendez-vous. Une formule de ciné-club est aussi en opération. Durant ces dernières années (2010-2013), le Cinéma du Parc a réinventé la formule du cinéma des primeurs, des rétrospectives (dont une complète des œuvres d'Akira Kurosawa) et des semaines de films nationaux.

Aujourd'hui, Roland Smith continue son long chemin en retournant à la base de l'expérience cinéma: la présentation en salle. Sa mission est claire depuis 50 ans: diffuser du bon cinéma et ainsi faire partager son amour infini pour le 7<sup>e</sup> art. ⑤

## Raymond Depardon

« Je pense que c'était le bon moment pour réaliser ce film à deux... »

Pour la première fois depuis *Les Années déclin* (1983), Raymond Depardon tourne l'objectif sur lui et se raconte, « pour mieux parler des autres, les prochaines fois... mieux repartir sur de nouveaux projets. ». L'occasion pour le célèbre photographe et cinéaste de faire le bilan d'une imposante carrière s'échelonnant sur cinq décennies, d'en exhumer les traces inédites. Réalisé à deux voix (avec sa compagne Claudine Nougaret, sa preneuse de son attirée depuis trente ans), son *Journal de France* (Séquences n° 280 p. 36) est une œuvre à part dans le corpus depardonien, une célébration passionnante – occasionnellement même drôle – de l'homme, de l'humaniste et de l'artiste. Sans complaisance ou « lumière flatteuse », aucune... Rencontre.

PROPOS RECUEILLIS PAR SAMI GNABA

À notre dernière rencontre, vous disiez vous sentir « obsédé par les actes manqués » de votre vie, qu'ils vous hantaient après coup. Peut-on parler alors de ces chutes de montage inédites exhumées dans *Journal de France* comme d'actes manqués ?

Les chutes de montage sont la preuve de ces actes manqués qui me hantent... C'était l'idée du film : revenir sur des temps filmés qui avaient été écartés des montages des films, donc de la mémoire collective... La frustration est aujourd'hui adoucie.

Rétrospectivement, qu'est-ce que ces images passées provoquent en vous aujourd'hui ?

Beaucoup de choses... Elles démontrent que la mémoire est très sélective, qu'on peut oublier et vivre à la fois, le paradoxe... c'est, au fond, qu'on n'oublie jamais. Ce sont toujours des images dans un coin de votre mémoire.

Comment est venue l'idée de raconter *Journal de France* à deux voix ? Avec Claudine Nougaret... C'est un échange continu que nous voulions enfin montrer.

Souvent dans le film, on vous entend parler du processus photographique. Votre attitude de photographe, par rapport au réel, diffère-t-elle de celle du Depardon documentariste ? Quelles sont pour vous les grandes similarités et / ou différences entre les deux ?

J'assume ma schizophrénie entre la photo et le cinéma ; c'est une longue habitude pour moi. Elle me permet de passer facilement de l'une à l'autre. En photographie, on s'expose beaucoup à la solitude, tandis qu'au cinéma, on repose sur l'écoute et le travail d'équipe.

Comment s'est fait le triage de ces images inédites qui chroniquent pas moins de quatre décennies de carrière ?

Dans la douleur, mais aussi avec Claudine Nougaret, qui est co-réalisatrice et première spectatrice de mes archives de jeunesse ; donc, forcément avec bonheur.

L'autre grande nouveauté qu'on retrouve dans votre film, c'est la narration parallèle à laquelle vous participez avec votre conjointe Claudine Nougaret. Comment s'est passé le processus de l'écriture ? Chacun arrivait avec son texte, ou l'écriviez-vous ensemble plutôt...

C'était le deal de départ : j'ai laissé Claudine complètement libre ; elle connaît mon histoire par cœur.



Passant en revue votre œuvre, on ne peut qu'être saisi par l'ampleur des sujets et des conflits que vous avez couverts : des instituts psychiatriques, judiciaires, des commissariats, des conflits militaires... Vous est-il arrivé parfois de vous arrêter en plein tournage en vous demandant « Qu'est-ce que je fous ici ? », comme vous le dites d'ailleurs à un moment dans le film ?

Sans arrêt... Je me suis un peu moins posé cette question, cette fois-ci... C'est dangereux, à moins que cela soit l'âge de la sagesse et ma détermination à faire enfin confiance.

Que peut arriver en cours de tournage pour que vous commenciez à questionner votre engagement par rapport au film que vous tournez ? Je me pose de pareilles questions avant de commencer à tourner, avec Claudine Nougaret. Après, quand ça tourne, c'est trop tard. La vraie question se pose au montage, pour finir. ☺

PHOTO : Claudine Nougaret (en haut) | Un extrait de *Journal de France* (en bas)

## Le cinéma documentaire de Sébastien Lifshitz

### Les traces de la mémoire

Réalisateur discret œuvrant depuis près d'une quinzaine d'années dans le paysage français, Sébastien Lifshitz avoue : « J'ai toujours fait un cinéma confidentiel ». Ses films posent un regard nuancé et ambitieux sur des thèmes qui lui sont chers : l'homosexualité et la mémoire. Remarqué à travers la fiction (**Les Corps ouverts**, **Les Terres froides** et **Presque rien**, à ce jour son film le plus populaire), le cinéaste manifeste un attachement aussi fort envers le documentaire. **Les Invisibles**, sélectionné à Cannes en 2012, reçoit l'année suivante le César du Meilleur documentaire, tandis que **Bambi**, relatant la vie passionnante d'une transsexuelle, est auréolé du Teddy Award du Meilleur documentaire à la Berlinale 2013. Paris, où Sébastien Lifshitz est né et vit aujourd'hui, a été témoin de toute sa formation artistique. C'est là que nous l'avons rencontré. Traversée des préoccupations d'un raconteur curieux et attentionné.

GUILHEM CAILLARD



Sébastien Lifshitz

Sur un long format (près de deux heures), **Les Invisibles** expose, face à la caméra, les témoignages d'hommes et de femmes nés dans l'entre-deux-guerres et qui ont pour point commun d'être homosexuels. Tour à tour, Bernard et Jacques, Pierrot, Thérèse, Monique racontent, seuls ou en couples, leurs vies en des temps où, plus que taboue, leur condition faisait l'objet d'une dénégarion et d'un mépris généralisés. Ce documentaire a beaucoup fait parler. Surpris de pouvoir fédérer un public aussi large, Lifshitz avoue avoir d'abord perçu la récente actualité politique et sociale en France (légalisation du mariage homosexuel par le gouvernement socialiste) comme une menace risquant d'étouffer son film. **Les Invisibles** n'évoque presque jamais ces questions de droits; pourtant, sa sortie en plein débat fut l'occasion de familiariser une partie du grand public avec des problématiques paraissant lointaines.

### QUI SONT CES INVISIBLES ?

La fascination de Lifshitz pour ces personnages ne date pas d'hier. À dix ans, le futur cinéaste traînait dans les marchés aux puces, collectionnant les vieux papiers, photos et magazines. « Il y a une mémoire dans ces documents à laquelle je suis très attaché, qui m'a permis de rejoindre des périodes que je n'ai pas connues. Je suis fasciné par les traces et la mémoire. » La photographie anonyme, aussi dite *photographie de famille*, est au cœur des recherches d'images insolites menées par le réalisateur qui tombe un jour sur un album de famille datant des années 1950. Deux vieilles femmes

à l'allure bourgeoise retiennent son attention: leurs poses intriguent Lifshitz qui ne parvient pas à déterminer l'essence de leur relation. Sont-elles sœurs, cousines, amies? Le brocanteur sort dix autres albums mettant en scène ces mêmes personnes. Lifshitz comprend vite qu'il s'agissait d'amantes mais, ce qui le fascinait plus encore, c'est qu'elles avaient ressenti le besoin de mettre leur couple en scène, pour laisser une trace. Or, à l'époque, pour faire développer ces images, il fallait passer par un laboratoire de quartier,

insinuant pour le couple d'accepter de s'exposer socialement. Le cinéaste a récolté des centaines d'images d'amour, frappé par le sentiment de bonheur et de liberté émanant de celles-ci. « Par rapport à l'histoire officielle de l'homosexualité, souvent assimilée à des tragédies, dont on a une image assez noire produite par l'inconscient collectif, ces photographies racontaient autre chose. Je me suis alors interrogé: est-ce que, dans le fond, ces personnes n'étaient pas parvenues à négocier quelque chose avec elles-mêmes, leurs familles, leur monde professionnel et la société, pour vivre plus ou moins bien ce qu'elles étaient? Je me disais que cet arrangement avait dû se vivre sur le mode de la discrétion. La meilleure façon de répondre à cette question était d'aller à la rencontre d'hommes et de femmes âgées de 70 à 80 ans. »

Ils et elles sont invisibles, d'abord parce que les personnes âgées sont très peu filmées au cinéma et dans les médias. Lifshitz avait cette prétention avouée de convoquer une autre image de la vieillesse. La chanson d'Aznavor *Comme ils disent* (1972), dont les intentions bienveillantes ne sont pas à remettre en question, posait tout de même un regard misérabiliste sur l'homosexualité de l'époque (*J'habite seul avec maman, Mais mon vrai métier, c'est la nuit. Je l'exerce en travesti, je suis artiste... À l'heure où naît un jour nouveau, Je rentre retrouver mon lot de solitude*). Pour Lifshitz, c'est là une image du proscrit qui reste encore ancrée dans les esprits. Il fallait essayer de regarder de plus près la société française des trente dernières années pour trouver une réalité nuancée, loin de la double peine d'être à la fois vieux et homosexuel. Le



spectateur est ainsi surpris par les sentiments de bonheur et de liberté émanant des récits racontés par ces témoins. Ils ont vécu une odyssée, loin de nos lieux communs ébranlés, et sont arrivés à bon port. Il y a eu des luttes, mais l'accomplissement est là. «Chaque individu porte en lui une vérité profonde et c'est le travail d'une vie d'être en adéquation avec celle-ci. C'est ce que raconte le film,» précise Lifshitz.

Ce documentaire est structuré autour de ce que le cinéaste appelle des «plans de table», contre-pied à ce qu'aurait pu être un tournage en courte focale et caméra à l'épaule, pour saisir le maximum d'information. Sébastien Lifshitz a fait le choix de ramener une esthétique de la fiction misant sur les plans fixes et, plus surprenant, la largeur du format scope. Filmés en héros de cinéma, les invisibles sont attablés dans leur salon, sur leur terrasse, seuls ou avec leurs partenaires, exprimant la dimension romanesque de leurs vies. Procédé réussi et fascinant puisque les effets du réel demeurent et préservent l'échelle documentaire. Chaque témoin a ainsi choisi sa pièce de vie préférée : là, Lifshitz alterne les plans rapprochés sur les visages et les valeurs plus larges qui révèlent le décor ambiant. «J'ai beaucoup aimé renforcer la notion de roman d'une vie par les photographies d'archives qui m'ont été prêtées par les témoins, racontant comment ils ont vécu leur différence. Leur succession construit une sorte de chorégraphie d'images qui, je pense, est très importante.»

C'est cette même chorégraphie qui oriente posément l'histoire de Marie-Pierre Pruvot dans le dernier film de Lifshitz. Soixante minutes construites selon des principes identiques : témoignage face à la caméra, archives photographiques et films super 8. En réalisant *Bambi* quelques mois à peine après avoir achevé *Les Invisibles*, Lifshitz a comblé un besoin d'aller plus loin, de préciser sa démarche. Forcé au silence par sa famille et son entourage dans l'Algérie des années 1930, c'est un adolescent introverti que nous découvrons, un invisible qui, cependant, affrontera très vite les condamnations induites par son désir de vivre en femme. Réfugiée à Paris, Marie-Pierre deviendra Bambi, l'une des danseuses et meneuses de revues transsexuelles les plus réputées du cabaret Le Carrousel. Lifshitz se dit fasciné par le personnage : «Entre l'Algérie, la

période de cabaret, sa relation délicate avec sa mère ou encore ses années d'enseignante, elle a mené une trajectoire qu'elle a sans cesse réinventée avec une élégance et une intelligence admirables. Toutes les étapes franchies racontent quelque chose de ce que peuvent être la liberté, une forme de courage, et la capacité de se remettre en cause. Il faut garder en tête qu'au moment où Bambi prend des décisions capitales, le mot même de *transsexuelle* n'existe pas, la loi étant clairement contre elle. C'est une pionnière.» Avec distance et retenue, le film raconte le cocon dans lequel évolue la jeune femme : le monde du cabaret parisien où elle et ses amies sont protégées par leur inconscience et leur légèreté.

Une réflexion de Bambi marque : «La passivité peut être une force, une force de résistance», confie-t-elle au réalisateur. «L'intelligence de cette femme est de ne jamais avoir cherché le conflit, ni la revendication frontale. Elle a fait le choix du compromis pour devenir *Madame tout le monde*. Pourtant, elle a eu et a encore un physique hors du commun : c'est une très belle femme. C'est étonnant car, même aujourd'hui lorsqu'elle revient sur les étapes de sa vie, elle n'insiste jamais trop sur les moments difficiles : cette élégante pudeur m'a séduit. C'est une philosophie de vie qui lui a finalement permis de faire ce dont elle avait envie, avec une courtoisie loin de tout égo surdimensionné.» Marie-Pierre est toujours sublime, jamais vulgaire, ce qui la distingue des allures provocatrices de ses amies transsexuelles et travesties. C'est là qu'il faut lire la notion de passivité : ne pas faire de vagues puisque, dans le fond, les gueulars ne sont pas toujours ceux qui obtiennent ce qu'ils veulent. L'histoire de Bambi est celle d'un équilibre constamment maintenu.

Dans ce dernier film, comme avec *Les Invisibles*, le fléau du sida – ayant forcément croisé de loin ou de près les témoins de Lifshitz – n'est jamais évoqué. Omission volontaire ? À cela, le cinéaste répond avoir pourtant de l'intérêt pour la question. Parmi les dix portraits préalablement filmés pour *Les Invisibles*, il en a retenu sept, excluant celui d'un homme atteint par le virus depuis le début de l'épidémie. «Il était passionnant car il avait connu toutes les phases de la maladie, à la fois à travers le traitement et dans l'évolution de son corps.» Mais il était



aussi un témoin problématique, ayant omis d'évoquer certains aspects de sa vie, dont son adoration pour le nazisme et le Front national. Au départ surpris, Lifshitz avait décidé de conserver le témoignage pour éviter le politiquement correct. «Mais il était sur la défensive, avec le sentiment d'être jugé. Je cherchais juste à comprendre pourquoi un homme pouvait à la fois appartenir à une minorité sexuelle persécutée et adhérer à une idéologie la rejetant», précise le réalisateur qui a ensuite découvert que son témoin était à l'origine d'attentats menés en Algérie dans les années 1960. «Au regard des autres personnes interrogées, ce témoignage devenait une verrue. En l'éliminant, partait avec lui toute cette histoire du sida. Les autres témoins du film – soit parce qu'ils étaient en couples depuis très longtemps, couples fidèles et solides, soit parce qu'il s'agissait de femmes – furent moins concernés par le virus. Lorsque je les confrontais au sida, les réponses étaient à côté de la plaque. Leur génération est arrivée à la lisière du phénomène. Et, étrangement, je pense que le film ne souffre pas tant de cette absence.

## AUTANT DE TRAVERSÉES

Encore aujourd'hui, l'homosexualité est pour Lifshitz trop souvent assimilée aux villes, aux professions artistiques et libérales. Sa caméra enfonce les portes de lieux moins explorés, des milieux ruraux qu'il filme en scope. «Ce n'est d'ailleurs pas tant la ruralité qui me préoccupe, mais la province qui donne davantage de relief aux personnages que j'y rencontre et les lieux qui les entourent. Pour moi, la ville est trop compliquée à filmer. J'assimile le cinéma à une aventure sur un territoire qui n'est pas le mien, une façon de m'accorder un voyage où rien n'est certain.» *Christophe*, court documentaire inattendu réalisé par Lifshitz à la fin des années 1990, en est la plus belle expression. Réfugiés dans un petit village isolé, un homme et son compagnon, tous deux atteints du sida, reviennent avec maturité et ampleur sur les erreurs et les parcours insolites de leurs vies.

En 2001, Sébastien Lifshitz terminait le tournage d'un documentaire aujourd'hui considéré par de nombreux critiques comme son plus achevé, *La Traversée*. Stéphane Bouquet, ami et collaborateur de Lifshitz sur la plupart de ses scénarios, part

aux États-Unis à la recherche de son père inconnu. L'écrivain et critique se livre à un courageux récit autobiographique, confiant son immense inconfort à s'exposer ainsi. Une façon de révéler une nouvelle écriture, la sienne, grave, secrète et d'autant plus inventive. Poussé par Lifshitz, dont la voix off est très présente, Bouquet est au volant d'une voiture en direction du Tennessee où son père vit encore; il lit ses carnets de notes, pose des commentaires percutants. Durant cette surprenante expédition vers l'Ouest, qui embrasse routes et paysages, le réalisateur lui avait demandé de rédiger un journal intime sur ses sentiments à la veille des retrouvailles avec son père. Incapable d'écrire sur le sujet, Bouquet produit plutôt une sorte de poésie échappatoire. «Il fuyait. Le projet même du film n'était plus en mesure de contenir cette angoisse de la recherche du père. J'ai décidé d'utiliser certains fragments de son journal et je crois que c'est un aspect dont le film ne pourrait pas se passer aujourd'hui», ajoute Lifshitz.

Ce documentaire, rappelle le cinéaste, dialogue avec *Les Terres froides*, moyen métrage de fiction réalisé deux ans auparavant, projection dramatisée de *La Traversée*. Avant même de se poser la question à savoir s'il est de gauche ou de droite, un jeune Maghrébin émigré en France interroge sa place dans la société. Il part à la recherche de son père qu'il trouve à Grenoble et à qui il annonce qu'il est son fils. Cela se passe très mal. *Les Terres froides* a été tourné dans le climat tendu de 1998, alors que la droite du RPR de Jacques Chirac s'était associée pour la première fois de son histoire au Front national pour remporter les élections municipales. «Ce fut une sorte de transgression politique, une association avec le diable, qui révoltait les jeunes. Le racisme était du coup encore plus palpable. L'itinéraire de ce beur qui subit le rejet de son père bourgeois provincial et la violence de ses mots étaient pour moi représentatifs de la haine généralisée envers la jeunesse française. *Les Terres froides* est une vision tragique et fantasmée de ce qu'allait être *La Traversée*. Je crois qu'il est important de voir les deux films comme un ensemble.»

À ce jour, Sébastien Lifshitz compte 12 films à son actif. Il travaille actuellement sur le développement d'un nouveau documentaire. ⑤

## Wagner au cinéma Insupportable génie

Le 13 mai 2013 marquera le 200<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Richard Wagner, dont la musique a été utilisée dans certaines des scènes les plus marquantes du cinéma ainsi qu'au sein d'une des plus horribles tueries de l'Histoire. Alors que, depuis trois ans, les mises en scène de ses opéras par Robert Lepage et François Girard sont retransmises en direct du Metropolitan Opera de New York dans 3000 salles de cinéma à travers le monde, Séquences a pensé vous offrir une petite revue du plus cinématique – et insupportable – de tous les compositeurs d'opéras.

ANNE-CHRISTINE LORANGER



Richard Wagner à Paris en 1861

**R**ichard Wagner a toujours privilégié des acteurs qui savaient chanter, plutôt que des chanteurs limités dans leur jeu. C'est sans doute ce qui explique l'attrait de ses opéras, tant pour les metteurs en scène et les chanteurs que pour les réalisateurs. Sans compter le public !

Les opéras de Wagner ont un pouvoir d'évocation visuelle qui les place dans une classe à part au sein du corpus opératique mondial. Pensons à la vertigineuse descente de Wotan, roi des cieux, jusqu'au plus profond de la Terre, pour y négocier l'or volé aux filles du Rhin par le sombre nain Alberich. Juste à l'écriture, la caméra nous démange ! Au-delà de l'aspect cinématique, ce sont les motifs wagnériens créés pour chaque personnage

et se modifiant au gré de leurs émotions qui ont permis aux compositions wagnériennes de se tailler une place de choix au sein des trames sonores. Témoin, ce gros plan du visage de Nicole Kidman, alors que monte le prélude du premier acte de *La Walkyrie* dans *Birth* (Jonathan Glazer, 2005). Immobilité quasi totale dans ce plan de deux minutes. Seule la musique couplée au visage tendu de l'actrice suffit à nous exprimer la complexité du drame qui se joue en elle et celui qui s'annonce. De même, quand Francis Ford Coppola fait utiliser *La chevauchée des Walkyries* par les soldats américains lors de l'attaque en hélicoptère dans *Apocalypse Now* (1979), il témoigne de l'état d'esprit conquérant de ces soldats supérieurement armés, en même temps qu'il annonce les morts à venir.

Les utilisations de Wagner par la crème des réalisateurs mondiaux sont trop nombreuses pour être toutes mentionnées : Luis Buñuel dans *Un chien andalou*, Alfred Hitchcock dans *Murder!*, Nicholas Ray dans *Rebel Without a Cause*, John Boorman dans *Excalibur*... Fritz Lang dans *Die Nibelungen*. Si les premières minutes de l'apocalyptique *Melancholia* de Lars von Trier ont fait couler beaucoup d'encre, force est d'admettre que l'ouverture de *Tristan et Yseult* compte pour beaucoup dans le sentiment d'une incommensurable perte qui habite le film. La juxtaposition des images de Kirsten Dunst en robe de mariée parcourant le parc, sous-tendue par la fatalité du destin d'Yseult qui s'annonce en musique, colore le film de von Trier d'un exceptionnel parfum de fin du monde.

C'est cependant Charlie Chaplin qui a utilisé Wagner avec le plus de brio dans *The Great Dictator* (1940). Alors que





s'élèvent les premières mesures de l'ouverture de *Lohengrin* (opéra fétiche d'Adolf Hitler), on trouve le dictateur joué par Chaplin juché dans les rideaux de son bureau, pastichant ainsi l'origine 'céleste' du héros Lohengrin. L'acteur se laisse glisser au sol, pour ensuite se mettre à faire rebondir un ballon en forme de globe terrestre à travers la pièce. Y compris sur lui-même ! Cette scène d'un monde dont le dictateur use comme d'un jouet sous les effluves wagnériens tient du sublime. Que la même musique ait été jouée dans les camps de concentration donne autant la mesure du génie de Chaplin qu'il donne froid dans le dos.

Si les premières minutes de l'apocalyptique *Melancholia* de Lars von Trier ont fait couler beaucoup d'encre, force est d'admettre que l'ouverture de *Tristan et Yseult* compte pour beaucoup...

Cette relation étroite entre la musique de Wagner et le nazisme constitue l'un des thèmes de *Wagner and me* (2012), documentaire du britannique Stephen Fry sur la vie et l'œuvre de Wagner, et sur sa relation troublée en tant que Juif avec le musicien. Drôle, touchant, éloquent, Fry nous fait à la fois partager sa passion et ses états d'âme. De Dresde à Munich, en passant par la Suisse, sa quête wagnérienne nous amène pendant les répétitions dans les coulisses de l'Opéra de Bayreuth, salle d'opéra consacrée uniquement aux œuvres wagnériennes. Fry se recueille devant la tombe de Wagner à Wahnfried, la villa qu'il habitait avec Cosima, sa seconde épouse et fille de Franz Liszt. Cette villa a joué au cinéma un

rôle important puisque *Richard et Cosima*, l'étonnant film de l'autrichien Peter Patzak présenté hors compétition à Cannes en 1987, s'y déroule en grande partie. Troublant, fulgurant, à mi-chemin entre l'onirisme et la recherche d'archive, le film de Patzak y décline le personnage dans des teintes qui semblent tirées d'un tableau de Goya. Sans doute la meilleure évocation de la relation entre Richard et sa muse, *Richard et Cosima* n'éclipse cependant pas la formidable interprétation de Richard Burton dans *Wagner*, film de 9 heures, refait en télé-série et où Vanessa Redgrave incarne le rôle de Cosima. Il a été dit de Burton, qui tenait mordicus à ce rôle, qu'il était né pour lui. La sensualité débridée de ces deux titans, leur goût de luxe et leurs relations troublées avec leurs muses respectives offre certainement des points de contacts. La rencontre des deux Richard, phénomènes de démesure chacun dans leur genre, ne pouvait être qu'unique. Et elle l'est !

Histoire de se gonfler d'orgueil national, les amateurs de Wagner peuvent aussi regarder *Wagner's Dream* (2012), le beau documentaire du MET consacré à la mise en scène du cycle de l'Anneau du Nibelung par Robert Lepage. Le bonheur de savourer Lepage au travail, ses relations avec ses partenaires, ses essais, ses doutes, ses espoirs et ses angoisses, les inquiétudes des chanteurs face à ses demandes, les problèmes de la première : tout y est. L'exploit technique de la mise en scène des quatre opéras du cycle a nécessité un renforcement du plancher du MET incapable de recevoir les 90 tonnes de la gigantesque machine nécessaire aux quatre productions. Nouvelle rencontre de deux artistes de la démesure pour lesquels le mot 'limite' ne semble pas exister. Mais (et *Séquences* peut en témoigner) contrairement à Wagner et Burton, Robert Lepage est, lui, aussi humble que talentueux, aussi charmant qu'empathique. Comme quoi l'insupportable en art n'est pas obligatoire ! 🎭

## George Martin | *Live and let Die* L'ultime moisson

*Dum di di di dum Dum Dum... Qui n'a pas entendu au moins cent fois ce standard de jazz créé par Monty Norman, des années 1960 ? Il y a des rendez-vous avec l'Histoire que les mélomanes et les cinéphiles ne peuvent manquer impunément. Le huitième film de la célèbre et mythique série James Bond 007 – produit par Albert R. (Cubby) Broccoli et Harry Saltzman – va entrer directement dans « la légende dorée du 20<sup>e</sup> siècle » de façon spectaculaire, en réunissant deux génies de la musique populaire, soit l'ex-membre du groupe pop rock The Beatles, Paul McCartney, et son aussi talentueux arrangeur et orchestrateur George Martin. « L'empreinte de deux géants » sur l'une des plus importantes musiques de films de tous les temps nous rappelle cruellement qu'avec deux milliards (et non pas un, comme nous avons précédemment écrit) de disques vendus dans le monde avec les Fab Four, George Martin a eu autant, sinon plus d'influence sur la musique de films (et la musique tout court...) que tous les autres compositeurs*

MARIO PATRY

Pour la petite histoire, c'est le jeune et charismatique président des États-Unis, John Fitzgerald Kennedy, dans une entrevue accordée au journaliste Hugh Sidney pour le *Life* magazine, le 17 mars 1961, qui avait placé *From Russia with Love*, de l'auteur britannique Ian Fleming, parmi la courte liste de ses dix romans de fiction préférés. Cette déclaration avait donné une visibilité soudainement accrue à une série de romans qui connaissaient déjà le succès à une large échelle internationale. À preuve, Sergio Leone s'était même inspiré du personnage de James Bond pour créer son personnage de Darios incarné par Rory Calhoun dans son premier film, *Le Colosse de Rhodes*, dès 1961. Suite à ce coup de publicité inespéré, les ventes en librairies avaient augmenté de façon plutôt dramatique... Le premier film de la série, *Dr. No* – dont la musique fut enregistrée le 21 juin 1962 dans les studios de CTS, sous le label Columbia (DB 4898) –, sort le 5 octobre 1962, en avant-première à Londres<sup>1</sup>.

Ce qui est le plus fascinant dans le cas qui nous intéresse, c'est qu'il réunit, pour la première et seule fois de toute

l'Histoire, deux des plus grands mythes du monde anglo-saxon des années 1960 (les *fabulous sixties*), c'est-à-dire « les trois B » : Beatles, Bond et Batman.

Il n'est pas indifférent de rappeler à notre mémoire que la *Beatlemania* est désormais passée de la culture populaire (avec pas moins de 8 000 livres publiés dans le monde !) à la culture savante, depuis que l'Université Hope de Liverpool (du haut de ses 168 années d'existence) a introduit dans son cursus universitaire, une Maîtrise en Arts sur le groupe mythique, depuis septembre 2009. Le cours s'intitule : « *The Beatles, Popular music and society, MA* », annonce le magazine *Libération* le 4 mars 2009. Dire qu'à l'origine, il y avait pas moins de 200 groupes de musique populaire à Liverpool, lorsque John Lennon fonda son groupe de « skiffe » en 1957 et que la maison de disque Decca Records refusa bêtement (le 1<sup>er</sup> janvier 1962) de produire le premier album du groupe en leur signifiant que « les groupes de guitares sont en train de passer de mode » !<sup>2</sup>



George Martin (à gauche) en studio avec deux des Beatles

Comme quoi, c'est souvent dans les marges que se font les plus claires corrections... Évidemment, l'histoire de la naissance du rock and roll est aussi parfaitement documentée. C'est grâce au film de Richard Brooks – encore le cinéma – *Blackboard Jungle* (Graine de violence), sorti le 19 mars 1955, avec la chanson (*We're gonna Rock Around the Clock* qui va détenir le pavé du Billboard Top 100, du 9 juillet au 27 août 1955, soit pendant 8 semaines, ce qui propulse un nouveau genre musical sur la scène internationale qu'Elvis Presley portera à un niveau inégalé à titre d'artiste solo<sup>3</sup>.

Lorsque le compositeur John Barry (né à York le 3 novembre 1933 et décédé à New York le 30 janvier 2011), qui avait arrangé le thème céléberrime du compositeur Monty Norman (né le 4 avril 1928), annonce qu'il n'est pas disponible pour le prochain film de la série James Bond, les producteurs d'Eon Productions se tournent naturellement vers Paul McCartney. Celui-ci se donne même la peine de lire le roman de Ian Fleming, le deuxième de la série qui fut publié le 5 avril 1954, et dont l'action se déroule essentiellement en Jamaïque, île de résidence secondaire de l'auteur fétiche. Comme il ne reste plus assez d'argent pour confier la partition à un compositeur de «renommée équivalente», McCartney propose son ami et producteur des Beatles, de 1962 à 1969, George Martin, qui va signer l'une des plus remarquables partitions imaginables, avec un savant mélange de jazz feutré et de musique classique, qui sera enregistrée en quadrophonie, autre primeur. Pour la première fois de l'Histoire, une chanson pure de style rock sera créditée au générique d'ouverture d'un film de la série de l'agent 007. Évolution des mœurs oblige.

Le couplet légendaire de Paul et Linda McCartney commence un peu à la manière de *Help!* (enregistré le 13 avril 1965 et paru le 6 août 1965) de John Lennon – où le thème de James Bond était d'ailleurs évoqué en prémisses, quelle prédestination! – avec une chanson lente, acoustique, inspirée de Bob Dylan<sup>4</sup>, un *topic song*, avec un piano, une batterie, deux guitares et une basse, dont les paroles s'inspirent d'une forte influence philosophique et littéraire («Lorsque tu étais jeune et que ton cœur était un livre ouvert...»), défiant l'existentialisme frelaté de la musique pop classique, avec un étrange sentiment de calme avant la tempête, qui plonge ensuite dans la fureur endiablée du refrain, appuyé par un orchestre de cuivres (*Brass Band*) avec des volutes de fumée suggérée par la flûte traversière. Cette musique n'a tout simplement pas vieilli d'une seule poussière en quarante années et défie autant le temps que l'imagination. On se plaît à rêver à tout ce que ce groupe inimitable aurait pu nous offrir encore, n'eût été de leur séparation prématurée, annoncée le 10 avril 1970, au grand dam du public de fans dont nous étions. La structure binaire et simple relève d'un principe maintes fois copié depuis la nuit des temps, dont la chanson *Les plaisirs démodés* (1972) de Charles Aznavour offre un exemple français, mais qui inverse la donnée (musique rythmée tonitruante et enfin douce et calme).

La chanson thème du générique d'ouverture, d'une durée de 3 minutes et 12 secondes, enregistrée en octobre 1972 sous le label Apple Records avec son groupe Wings, sort en avant-première mondiale à Londres, le 1<sup>er</sup> juin 1973 en *single* (45 tours). Il se hisse au 9<sup>e</sup> rang des *Hit parade* britanniques, mais tout de même au deuxième rang aux États-Unis, ce qui est conforme

avec le caractère parfaitement universel de cette «icône» de la musique rock. Paul McCartney (né à Liverpool le 18 juin 1942) assume la basse électrique, alors que sa femme, Linda McCartney<sup>5</sup> l'accompagne aux claviers et à la voix, et entouré de Denny Sewell à la batterie, Denny Laire (ex-membre des Moody blues) à la guitare rythmique et Henry McCullough à la guitare soliste. Ces trois musiciens contribuent aussi à titre choral. Comme cette chanson fut enregistrée en même temps que le deuxième album du groupe, *Red Rose Speedway*, il faut ajouter Hugh McCracken et David Spinoza, deux musiciens additionnels à la guitare électrique pour le refrain. C'est bien sûr à nul autre que George Martin (né le 3 janvier 1926, le même jour que Sergio Leone...), à qui les spécialistes attribuent le titre louangeur du «cinquième Beatles», groupe qu'il avait auditionné pour la première fois le 6 juin 1962 sous l'étiquette Parlophone pour le studio EMI, que McCartney confie l'arrangement de l'orchestre des cuivres et du quatuor à cordes. Sa performance musicale magistrale donne la mesure de ce qu'un arrangeur et un orchestrateur de talent comme George Martin peut offrir dans une partition de cinéma et mériterait à elle seule un livre entier. Cette glorieuse collaboration constitue leur «ultime moisson», sans aucun doute.



«Si tu veux savoir si un peuple est bien gouverné et si ses lois sont bonnes ou mauvaises, écoute sa musique...»  
Confucius (551-479 av. J.C.)

La musique tient une place centrale et de choix tout le long de ce film, le premier qui relance la série avec l'acteur à l'humour flegmatique et au jeu décontracté Roger Moore, qui sort en première mondiale à New York le 27 juin 1973 et à Londres le 6 juillet suivant<sup>6</sup>.

Fait à noter: lors de la première télévisée sur les ondes de la BBC, le 20 janvier 1980, *Live and Let Die* établit un record d'audience

inégalé pour un long métrage de fiction, avec un auditoire de 23,5 millions de téléspectateurs sur l'ensemble du Royaume-Uni, avec 65 % de nouveaux spectateurs. La force du film tient essentiellement dans la tension sexuelle fébrile qui se glisse sous le thriller et que réussit parfaitement à traduire la scène d'anthologie *Bond meets Solitaire*. La *Bond girl* incarnée avec brio par la charmante Jane Seymour, qui est « pucelle » au début de l'action – ce qui était tout à fait crédible en 1953 (mais déjà plus ou moins improbable en 1973) –, et que ne va pas manquer de rectifier notre héros d'espionnage infatigablement « en quête » de nouvelles flammes. La douce et soumise protagoniste féminine, séquestrée par un trafiquant de drogues des Caraïbes (Dr. Kananga ou Monsieur Gros bonnet, incarné avec conviction par Yaphet Kotto), déploie à regret son jeu de Tarot zen sur la table, en prophétisant toute l'action à venir remplie de violence et de chaos, alors que nous découvrons en transparence à travers les cartes, le majestueux Boeing de la British Airways se poser sur la piste de l'aéroport international JFK de New York. L'effet de volet que souligne la modulation et le glissando tempéré des cordes est saisissant et, à proprement parler, magique.



La Bond Girl incarnée avec brio par la charmante Jane Seymour...

Le film débute en réalité dans le Vieux carré de New Orleans, ancienne capitale de la Louisiane française et deuxième port en importance des États-Unis au 19<sup>e</sup> siècle, où un agent britannique observe (avec nous) un cortège funèbre d'Afro-américains qui déambule et est précédé par un orchestre qui joue *Just a Closer Walk With Thee* (pièce de blues arrangée par Milton Batiste); cet agent est sauvagement abattu par un membre de la mafia et le cortège entonne à présent un air guilleret et enjoué, *New Second Line* (toujours arrangé par Milton Batiste, joué par Harold « Duke » Dejan & The Olympia Brass Band), en soulevant le cercueil au milieu de la rue qui l'a à présent enseveli... La scène suivante se déroule à Santa Monica (mais en réalité en Jamaïque que l'on ne nomme jamais pour des raisons juridiques évidentes), où un deuxième malheureux agent britannique est emprisonné à son tour lors d'une macabre mascarade de Vaudou créole, avant de connaître les affres de la menace de la mort et d'être

finallement piqué au visage par un serpent venimeux. La musique de George Martin au titre révélateur, *Sacrifice*, au rythme saccadé et dégingandé des tambourins africains, se résume à un long crescendo sinueux des cordes qui culmine par un trop bref mais prévisible *fortif* atonal des cuivres dans les aigus.

Puis, le thème générique survient paisiblement et lourdement comme un véritable *capper* (effet de soulignement) dans les basses, comme un cercueil que l'on referme pour le dernier repos. Rarement, une séquence pré-générique n'aura eu autant d'impact psychologique sur les nerfs des spectateurs. Puis, de façon symétrique, le thème générique est coiffé par un long et vespéral *decrescendo* qui dure 10 secondes. Brenda Arnau (non créditée) reprend la chanson thème sous une forme de rock psychédélique durant la visite de James Bond dans un bar louche qui sert de façade à la mafia créole new-yorkaise, dans le premier quart du film. Il suffit de comparer la version convaincante et envoûtante du thème de James Bond (qui servira aux génériques de tous les films de la série avec Roger Moore) avec la version éculée de 1962, pour constater toute l'évolution qu'a accomplie la musique de cinéma en dix ans.<sup>6</sup>

— **Avis aux collectionneurs :** Ce disque a été édité à l'origine sous le label Liberty (LT 50100) et repris en audio CD par EMI Records (CDP-7-90629-2), avec 14 plages pour 32 minutes 25 secondes, le 18 octobre 1988. Il a été réédité le 11 février 2003 en version Master Digital sous le label EMI-Capitol (UPC 72435-41421-2-3) avec 22 plages, pour une durée totale de 56 minutes et 30 secondes.

— **Fait à noter :** devant la demande incessante des collectionneurs avisés, le disque vinyle est réédité le 16 avril 2013! Ce chef d'œuvre absolu est à redécouvrir en comparant avec le film!

<sup>1</sup> Le single (45 tours), d'une durée de 1 minute 48, sort aux États-Unis sous le label United Artists Records (UA 581) pour la version originale américaine. Il se classe au 11<sup>e</sup> rang des *UK singles chart* pour l'année 1962. Ce qui est moins connu, c'est que cette musique n'était pas « originale » puisqu'elle s'inspirait d'une chanson interprétée par Julian More accompagné... à la cithare! Le disque a été produit par Noel Roger pour EMI Music Publishing. Le fameux *James Bond theme* a été réarrangé par John Barry (ce qui devait entraîner des querelles de droits d'auteur); le chef d'orchestre était Eric Rodger et l'orchestration était assumée par Burt Rhode, avec Vic Flick à la guitare et John Scott au saxophone.

<sup>2</sup> Buttafava, Umberto et Gentile, Enzo (a cura di). *Les Beatles arrivent : Histoire d'une génération*, livre bilingue en français et italien dans le cadre d'une exposition à Val d'Aoste (Milan : SKIRA, 2008), p. 52.

<sup>3</sup> Le 45 tours du chanteur Bill Haley et son groupe Les Comets, édité par Decca Records, était sorti précédemment le 15 mai 1954, mais passa d'abord inaperçu, obtenant seulement la 23<sup>e</sup> place des meilleures ventes américaines... avant de disparaître la semaine suivante! Cette chanson s'inspirait d'un titre homonyme qui remontait à l'immédiat après-guerre, avec un 78 tours d'un Afro-américain, Hynonie Harris, édité en juillet 1945.

<sup>4</sup> Bob Dylan est né le 24 mai 1941, sous le nom de Robert Allen Zimmerman, avec comme nom juif, Shabtai Zisel ben Avraham. Il a rencontré les Beatles le 28 août 1964, à leur hôtel à New York, lors de leur tournée américaine. Il a eu une influence considérable sur eux qui n'hésitent pas à le reconnaître comme un modèle : « Dylan montre la voie. »

<sup>5</sup> Née Eastman le 24 septembre 1941 à New York et décédée le 17 avril 1998 à Tucson. Ils s'étaient rencontrés le 15 mai 1967, alors qu'elle était simplement une photographe américaine, et s'étaient mariés le 12 mars 1969.

<sup>6</sup> Avec un modeste budget de 7 millions pour un film de cette envergure (37 millions de 2013), le film atteint un box-office mondial de 161,8 millions en 1973 (847 millions de dollars 2013).

# UNE PHILOSOPHIE DU « TEMPS À L'ÉTAT PUR » L'AUTOFICTION CHEZ PROUST ET JUTRA QUELLE DOSE D'ALTÉRITÉ DANS L'AUTOFICTION ?

*En contrepoint des nombreuses œuvres d'autofiction créées ces jours-ci et des différents travaux – non moins nombreux – portant sur cette catégorie artistique, Thomas Carrier-Lafleur signe une étude comparative sur Marcel Proust et Claude Jutra, étude remarquable mais, hélas, trop peu remarquée.*

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

Son point de départ est un extrait tiré du dernier tome de *À la recherche du temps perdu*, lu à voix haute dans *À tout prendre*: «Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui.» (*Le Temps retrouvé*, p. 196). L'une des vertus principales de l'ouvrage de Carrier-Lafleur tient à ce qu'il fait ressortir le côté Proust de Jutra et le côté Jutra de Proust. Plus qu'on incline à le croire d'emblée, ces deux génies ont emprunté des démarches semblables qui, une fois mises en dialogue, non seulement s'éclairent l'une l'autre, mais éclairent le sens même du thème de l'autofiction.

Tel est d'ailleurs le second grand mérite de l'ouvrage: il offre une précieuse caractérisation de l'autofiction. Si l'auteur semble un tantinet pressé de conclure que *À tout prendre* est le premier film proprement autobiographique – en aucun temps, il n'examine des contre-exemples possibles – (p. 16), les traits qu'il attribue à l'autofiction témoignent d'un vif travail de cogitation. En première approche, dans le sillage d'Arnaud Genon, Gérard Genette et Serge Doubrovsky, il s'agit de montrer que l'autobiographie se résume à l'équation «auteur = narrateur = personnage» (p. 19), tandis que l'autofiction accorde une plus grande place à l'altérité qui se situe toujours «entre le texte et la vie, entre l'autre et le moi, entre le vécu et les fantasmes» (p. 61). Formulé autrement: autofiction = auteur + narrateur + personnage + une certaine dose d'altérité. Mais à quoi celle-ci doit-elle correspondre ?

Dans ses passages les moins convaincants, le livre laisse entrevoir l'hypothèse que «[l]a vie est [...] un rhizome de possibilités qui se valent toutes, car leur salut dépend de la construction d'un agencement à venir» (p. 128). Une autofiction réussie en serait dès lors une qui exalte le devenir et alimente l'ouverture des possibles. Certes, comme l'ont remarqué avec justesse Jean-Pierre Sirois-Trahan et Sophie-Jan Arrien dans *Le Montage des identités*, l'identité d'un sujet est toujours constituée et produite, donc montée et en devenir, plutôt que stable et inaltérable. Mais l'ouverture des possibles n'est pas pour autant béante, infinie, sans limites souhaitables. Il existe certaines potentialités propres au corps et à l'esprit humains, dont le cyborg lui-même doit tenir compte au moment de procéder à des couplages, des ajouts, des modifications. Et toutes ces potentialités n'ont pas une égale valeur. Prétendre le contraire reviendrait à mettre sur un pied d'égalité l'ensemble des modes d'être concevables et à affirmer que tout ce qui est inédit mérite

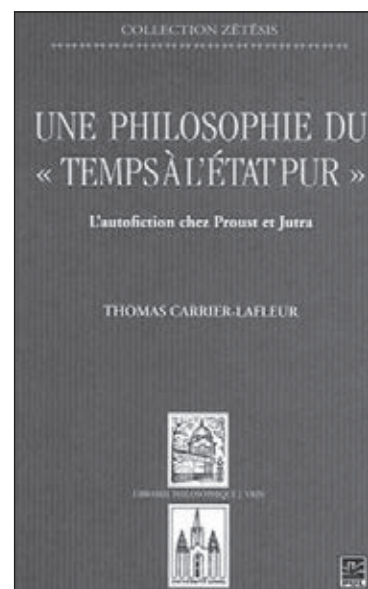
d'être expérimenté. Des nuances supplémentaires doivent donc être apportées pour définir avec précision en quoi doit consister la part d'altérité de l'autofiction.

Ces nuances, on ne les trouvera pas dans le passage où Carrier-Lafleur rapporte qu'aux yeux de Deleuze, «interpréter un texte, cela revient toujours [...] à évaluer son humour» (p. 129), de sorte qu'une bonne autofiction en serait une qui fait rire. Proposition savoureuse et comique, sans doute, car elle substitue aux critères de vérité classiques (comme l'adéquation au réel) un critère charmant: le plaisir de rire. Personne ne niera que l'humour est souvent fort révélateur et qu'il possède un grand pouvoir d'attraction.

Mais on peut douter que toutes les grandes œuvres doivent faire rire et que tous les humours se valent: comme quoi l'humour en général ne constitue un indice ni nécessaire ni suffisant d'une autofiction réussie.

Dans ses passages les plus décisifs, l'ouvrage de Carrier-Lafleur complète sa définition de l'autofiction en tirant profit de certains concepts philosophiques classiques. Au contraire de l'autobiographie, l'autofiction se trouve alors associée à un *moi profond*, non narcissique et distinct du moi social (p. 159-160), de même qu'à l'*image-temps*, laquelle brise le schème sensori-moteur et manifeste le temps «dans toute sa pureté» (p. 136). Ici, cela va de soi, les conclusions de Carrier-Lafleur sont largement redevables à Bergson et Deleuze. Cette dette n'enlève cependant rien à la pertinence de son entreprise qui permet de mieux saisir la spécificité de l'autofiction et pourra être prolongée dans un proche avenir – l'auteur étant doctorant à l'Université Laval et à l'Université Paul-Valéry. ☺

Thomas Carrier-Lafleur  
*Une philosophie du « temps à l'état pur » :  
L'autofiction chez Proust et Jutra*  
(Collection Zêtésis)  
Québec/Paris : Presses de l'Université Laval/Vrin, 2010  
215 pages



## [PATTY] ANDREWS... [SYBIL] WILLIAMS

**Patty Andrews | 1918-2013**

Chanteuse américaine, membre du trio de sœurs *The Andrew Sisters* qui eut un énorme succès. Durant leur carrière, elles ont vendu près de 100 millions de disques de chansons souvent enjouées qui aidèrent notamment à l'effort de guerre. Leurs interprétations de ces chansons sont encore employées dans des films récents. Elle joua dans *In the Navy* comédie musicale d'Arthur Lubin.

**José Bénazéraf | 1922-2012**

Réalisateur français de films érotiques et même souvent porno qui laissaient entrevoir une culture littéraire et une ironie certaines (*Le Désirable et le Sublime*, *Brantôme 81*, *vie de dames galantes*). Il avait côtoyé comme producteur les gens de la Nouvelle Vague à leurs débuts et avait aussi réalisé de bons films policiers, dont *Les Premières Lueurs de l'aube*.

**José Luis Borau | 1929-2012**

Réalisateur espagnol qui remporta le Grand prix au Festival de San Sebastian en 1975 pour *Furtivos*. Il avait été d'abord critique de cinéma et fut professeur en études cinématographiques à l'université.

**Dave Borthwick | 1947-2012**

Réalisateur britannique de films d'animation qui scénarisa, monta, fut un des animateurs et dirigea la production de l'étrange *The Secret Adventures of Tom Thumb*.

**Richard Briers | 1934-2013**

Comédien britannique devenu célèbre avec la télésérie *The Good Life*. Il travailla plusieurs fois au cinéma pour Kenneth Branagh, interprétant Polonius dans son *Hamlet*.

**Henry Bromell | 1947-2013**

Scénariste américain, fils d'un agent de la CIA, qui laissa sa marque dans *Northern Exposure*, *Homicide: Life on the Street* et, plus récemment, *Homeland*. Il réalisa *Panic*, une comédie d'humour noir bien cotée.

**Richard Collins | 1914-2013**

Scénariste américain de *Song of Russia* qui dénonça pour communisme certains de ses confrères à l'enquête du sénateur McCarthy. Il fut l'époux de l'actrice Dorothy Comingore (*Citizen Kane*). Honni comme traître par une partie de la profession, il écrivit *Riot in Cell Block 11* et participa au scénario de *Invasion of the Body Snatchers*. Il devint par la suite scénariste et producteur des téléseries *Bonanza* et *Matlock*.

**Normand Corbeil | 1956-2013**

Compositeur québécois qui travailla souvent pour Christian Duguay, mais aussi pour Simon Lavoie (*Le Déserteur* et *Le Torrent*). Il gagna un Jutra avec Serge Fiori pour *Babine*. Il remporta également de nombreux prix pour sa musique du célèbre jeu vidéo *Heavy Rain*.

**Paul Grauchet | 1922-2012**

Acteur français qui participa au TNP de Jean Vilar et interpréta, entre autres, Marguerite Duras au théâtre. Au cinéma, il fut un acteur de composition recherché et eut de nombreux rôles dans les films de Melville, Deray, Robert, Enrico et Resnais pour lequel il joua ultimement dans *Les Herbes folles*.

**Damiano Damiani | 1922-2013**

Réalisateur italien qui débuta bien sa carrière avec *Il rossetto*, gagnant au Festival de San Sebastian. Ses adaptations littéraires furent faibles et il se lança dans le film policier de dénonciation avec *Confession d'un commissaire de police au procureur de la république* qui eut un succès certain. Puis, dans le western spaghetti, il commit *Un génie, deux associés, une cloche* où joue Robert Charlebois.

**Pat Derby | 1942-2013**

Née Patricia Bysshe Shelley en Grande-Bretagne, cette dresseuse d'animaux qui travailla pour le cinéma et la télé devint une défenseuse passionnée des droits de ces bêtes et fonda avec son mari l'organisation PAWS.

**Jean Faucher | 1924-2013**

Réalisateur québécois d'origine française (*Les Beaux Dimanches*, *Propos et Confidences* et de nombreuses œuvres dramatiques à Radio-Canada). Il fut aussi metteur en scène de théâtre et auteur de biographies

PHOTOS: José Luis Borau (à gauche) Normand Corbeil (à droite)

## ANDREWS... WILLIAMS

dont celle de son épouse, la comédienne Françoise Faucher.

**Denis Forman | 1917-2013**

Dirigeant de la station de télé britannique Granada qui mena à bon port la télésérie *The Jewel in the Crown*.

**Bob Godfrey | 1921-2013**

Cinéaste d'animation britannique qui remporta un Oscar pour *Great*. Il créa la télésérie comique *Roobarb*.

**Elspet Gray | 1929-2013**

Née Elspeth Jean MacGregor-Gray, cette actrice britannique (*Goodbye, Mr Chips*) employa une grande partie de sa vie à l'amélioration des conditions de vie des handicapés, par son implication avec son mari Brian Rix dans Mencap.

**Alexei Guerman | 1938-2013**

Réalisateur russe dont *Mon ami Ivan Lapchine*, adaptation d'un roman éponyme de son père Yuri Guerman, est considéré comme une œuvre majeure de son cinéma national. Il fut éreinté en 1998 à Cannes pour *Khroustaliou, ma voiture!*, vision cauchemardesque de la vie en URSS, juste avant le décès de Staline.

**Gerry Hambling | 1926-2013**

Monteur britannique qui travailla sur quatorze longs métrages d'Alan Parker (dont *Mississippi Burning*) et aussi sur *In the Name of the Father* de Jim Sheridan. En 1998, il reçut de l'Association américaine

des monteurs (ACE) un prix pour l'ensemble de son œuvre.

**John Kerr | 1931-2013**

Comédien américain qui reçut un Tony pour son premier rôle important à Broadway dans *Tea and Sympathy*. Il joua aussi dans le film réalisé par Vincente Minnelli qui l'avait auparavant dirigé dans *The Cobweb*. Sa participation à *South Pacific* ne lui apporta qu'à peine plus de notoriété. Roger Corman l'employa dans *The Pit and the Pendulum*. Il se tourna alors vers les téléséries, jouant souvent des avocats (*Peyton Place*), avant d'étudier lui-même le droit. Il préféra alors la profession juridique aux feux de la rampe, n'acceptant que des rôles secondaires à la télé.

**Michael D. Moore | 1914-2013**

Né Dennis Michael Sheffield à Vancouver, il fut acteur enfant sous le nom de Mickey Moore et joua dans *The King of Kings* de Cecil B. DeMille. Il devint plus tard assistant-réalisateur pour ce dernier dans *The Ten Commandments*. Il continua dans cet emploi jusqu'en l'an 2000, réalisant même seul quelques films dont *Paradise, Hawaiian Style*. Il écrivit ses mémoires, *My Magic Carpet of Films*, préfacées à la fois par George Lucas et Steven Spielberg, pour lesquels il avait travaillé sur trois des quatre *Indiana Jones*.

**Robert E. Relyea | 1931-2013**

Producteur américain, il fut tout d'abord assistant-réalisateur pour John Sturges

(*The Great Escape*). Il fonda avec Steve McQueen la compagnie Solar qui connut un énorme succès avec *Bullitt*. L'échec de *Le Mans* mit fin à leur association. Travaillant plus tard dans la haute direction de majors, il donna son aval à la production de plusieurs James Bond et aussi à *Get Shorty*.

**Donald Richie | 1924-2013**

Écrivain américain qui devint, au fil du temps, mû par une curiosité infinie et soutenue, un des plus grands spécialistes de la civilisation japonaise, à la fois dans des récits personnels (*Tokyo Journal: 1947-2004* ou *Inland Sea*), des études (*Different People: Pictures of Some Japanese*) et des romans (*Memoirs of the Warrior Kumagai: A Historical Novel*). On lui doit aussi des livres majeurs sur le cinéma japonais ou certains de ses cinéastes, dont Ozu: *His Life and Films*. Il était aussi peintre et réalisateur de films expérimentaux (dont le court métrage *Wargames*) et fut même directeur de la Cinémathèque du MOMA (New York). Il reçut de son pays d'adoption la médaille Kawakita pour sa contribution au cinéma japonais.

**Dale Robertson | 1923-2013**

Acteur américain qui joua surtout dans des westerns au cinéma (*Fighting Man of the Plains*) ainsi qu'à la télé (*Tales of Wells Fargo* et *Death Valley Days*). Il fut honoré par ses pairs pour sa contribution à la représentation de l'Ouest dans ces médias.

**Alan Sharp | 1934-2013**

Scénariste américain d'origine écossaise, dont les meilleures œuvres sont pleines de bruit et de fureur : *Ulzana's Raid* de Robert Aldrich et *Night Moves* d'Arthur Penn.

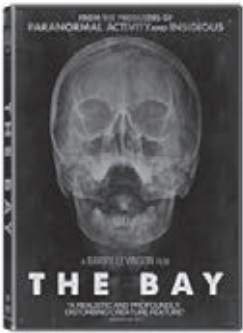
**Sybil Williams | 1929-2013**

Actrice britannique qui joua dans *The Last Days of Dolwyn* avec Richard Burton qu'elle épousa. Il la quitta pour Elizabeth Taylor. Divorcée, elle fonda une discothèque célèbre à New York puis le New Theater dans cette ville. Elle créa ensuite dans une station balnéaire un théâtre reconnu dont elle fut longtemps directrice artistique. 9



PHOTO : Damiano Damiani (à droite)

## THE BAY



Barry Levinson avait le matériel pour réaliser un documentaire sur les problèmes environnementaux de la baie de Chesapeake (Maryland), mais il a préféré y inventer une ville, augmenter la dangerosité d'un parasite et nous livrer une pure fiction *écologico-horifique* sous forme de *found footage*. Multiplier les supports d'enregistrement (téléphones intelligents, caméscopes, reportage TV, caméras de surveillance, caméras de police embarquées, etc.) lui a permis de diversifier les points de vue et de porter sur le même événement des regards tour à tour officiels, journalistiques, intimes, scientifiques ou militants. Barry Levinson possède de surcroît des atouts indéniables pour ce genre d'exercice : sa grande expérience de la mise en scène (*Rain Man*, *Good Morning, Vietnam*), associée à des incursions dans le documentaire, suscitait de belles espérances.

Malheureusement, il n'évite pas les écueils inhérents au *found footage* et accumule les incohérences. De plus, son utilisation de divers supports d'enregistrement vidéo devient moins convaincante lorsqu'ils se côtoient dans une même

scène, celle du magasin d'antiquité qui utilise simultanément deux caméras de surveillance, une webcam et un caméscope posé sur une table, en est le meilleur exemple. Ce n'est pas tout. Barry Levinson a beau multiplier les témoins, il parvient difficilement à restituer les petits moments de bonheur et d'insouciance, rendant encore plus cruelle l'irruption du drame, pourtant un des passages obligés de ce genre de film. Il n'arrive d'ailleurs pas plus à nous faire part efficacement de l'incrédulité des services officiels ou du débordement des urgences. Mieux développés, ces éléments seraient peut-être parvenus à faire naître suffisamment de tension pour nous donner envie de fermer les yeux sur quelques incohérences. Ce n'est malheureusement pas le cas. Au lieu d'être la réussite espérée, *The Bay* semble surtout ne pas trop savoir où il va !

**SUPPLÉMENTS :** Commentaire audio et entrevue avec le réalisateur.

JEAN-MARIE LANLO

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2012 – **Durée :** 1 h 25 – **Réal. :** Barry Levinson – **Scén. :** Michael Wallach – **Images :** Josh Nussbaum – **Mont. :** Aaron Yanes – **Mus. :** Marcelo Zarvos – **Int. :** Will Rogers, Kristen Connolly, Kether Donohue, Frank Deal – **Dist. / Contact :** Alliance.

## EASY MONEY



Depuis quelques années, le « modèle suédois » semble ne plus être ce qu'il était. La science politique a dans un premier temps émis des doutes sur sa pérennité et la littérature a très rapidement enchaîné, mettant en évidence aux yeux du monde la situation peu idyllique du royaume. Parmi la récente vague de polars suédois, *Stockholm noir : L'argent facile* (écrit par Jens Lapidus) a connu un beau succès de librairie. Il est logiquement devenu un long métrage sous la direction de Daniel Espinosa (qui s'est par la suite vu confier la réalisation du film américain *Safe House*, sorti dans nos salles l'an dernier).

*Easy Money* suit le parcours croisé d'un étudiant suédois ambitieux rêvant d'intégrer le milieu de la finance et son mode de vie confortable, d'un détenu hispanophone fraîchement évadé de prison et d'un homme de main de la mafia serbe de Stockholm. Dans un premier temps, la caméra nerveuse et le montage rapide nous entraînent de manière haletante à la découverte de ces trois personnages que tout oppose, mais qui vont vite voir leurs destins s'entremêler. En voulant intégrer

à son intrigue (la préparation d'une grosse transaction de drogue) des éléments plus personnels (les motivations qui poussent chacun à agir, mais aussi des éléments *sentimentalo-familiaux*), Daniel Espinosa fait preuve d'une belle ambition. Malheureusement, il peine à gérer l'ensemble, survolant certains aspects et insistant trop lourdement sur d'autres. Ce manque de subtilité nuit indéniablement au film, mais ne gâche cependant pas l'efficacité de son constat sur un monde où l'illusion de l'argent facile fait tourner les têtes autant qu'elle ruine les vies.

Malgré ses faiblesses, *L'Argent facile* avait sans doute suffisamment de qualités pour mériter une sortie en salle au Québec. Nous devons toutefois nous contenter d'une sortie DVD, avec un peu plus de trois années de retard. C'est mieux que rien ! ☺

**SUPPLÉMENTS :** Aucun.

JEAN-MARIE LANLO

■ **L'ARGENT FACILE / SNABBA CASH** | **Origine :** Suède – **Année :** 2010 – **Durée :** 2 h 04 – **Réal. :** Daniel Espinosa – **Scén. :** Maria Karlsson, d'après le roman de Jens Lapidus – **Images :** Aril Wretblad – **Mont. :** Theis Schmidt – **Mus. :** Jon Ekstrand – **Int. :** Joel Kinnaman, Matias Varela, Dragomir Mrsic, Lisa Henni – **Dist. / Contact :** Alliance.

# SUGGESTIONS DE CADEAUX

DISPONIBLES À LA BILLETTERIE ET AU COMPTOIR



Cinéma  
*Beaubien*  
CARTE CADEAU



Cinéma  
*Beaubien*  
CARTE CADEAU

2396, rue Beaubien Est, Montréal, Québec, H2G 1N2, [cinemabeaubien.com](http://cinemabeaubien.com)

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6

Cinéma  
*Beaubien*

Carte cinéma  
6 films pour 48 \$

2396, rue Beaubien Est, Montréal, H2G 1N2  
514.721.6060 – [www.cinemabeaubien.com](http://www.cinemabeaubien.com)

Toute la programmation sur [cinemabeaubien.com](http://cinemabeaubien.com)



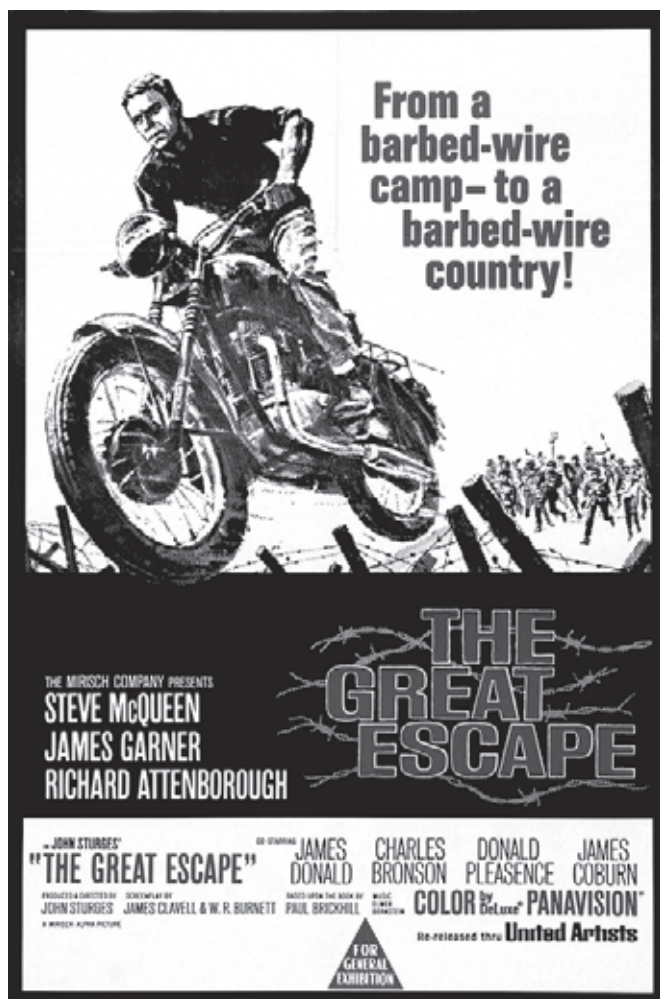
2396, rue Beaubien E., Montréal, Québec, H2G 1N2 – 514.721.6060

## The Great Escape

### Travail de groupe

À l'arrivée au nouveau Stalag, les aviateurs et autres membres des forces aériennes alliées reconnaissent les lieux, chacun selon leur spécialité qui sera dévoilée un peu plus tard. L'officier supérieur des prisonniers, Ramsey, va voir le commandant du camp, Von Luger (au nom évoquant le fameux pistolet). Celui-ci lui déclare que le camp a été pensé et construit afin d'éviter les évasions dont certains des nouveaux arrivants sont maniaques. Ramsey lui répond sur le même ton que les prisonniers de guerre ont le devoir de s'évader. Voilà la différence essentielle entre ces personnes et les criminels prisonniers dont certains films (parmi lesquels, *Escape from Alcatraz* et *Le Trou*) ont aussi raconté la belle, pour employer l'expression consacrée dans le milieu français.

LUC CHAPUT



John Sturges avait fait son apprentissage cinématographique dans le service approprié de l'Air Corps pendant la Seconde Guerre mondiale. Il avait finalement réalisé un moyen métrage, *Thunderbolt*, avec son célèbre confrère William Wyler sur cet avion participant à l'effort de guerre. Le succès commercial de *The Magnificent Seven*, son adaptation simplifiée des *Sept Samouraïs* de Kurosawa, lui donne alors la possibilité de rendre hommage aux aviateurs qu'il avait pu côtoyer. Il adapte donc le récit de Paul Brickhill *The Great Escape*, publié en 1951, qui relate de manière détaillée un épisode se déroulant au printemps 1944, au Stalag Luft III situé à Sagan (Silésie), entre Berlin et Breslau.

Les frères Mirisch, qui avaient produit *The Magnificent Seven*, lui donnent les moyens financiers et la possibilité d'engager plusieurs des acteurs américains, dont Charles Bronson, James Coburn et Steve McQueen qui avaient incarné ces héros de western. Le scénario de James Clavell (*King Rat*) et W.R. Burnett (*The Asphalt Jungle*) passe par de nombreuses versions car il doit concilier la prépondérance des Britanniques et autres membres du Commonwealth, avec une place certaine pour des Américains que la mythologie ambiante veut considérer comme sans peur et sans reproche. On assiste donc dans le film à la préparation d'une entreprise militaire qui ressemble sous plusieurs angles à une opération criminelle de vol de banque. Sauf qu'ici, les participants mettent toute leur intelligence, leurs habiletés et leur sens du devoir à préparer une sortie fracassante qui obligera l'ennemi à déployer des forces importantes pour les traquer, comme Ramsey le disait au début à Von Luger.

L'importance dans la hiérarchie nazie de Goering – qui avait été un as pilote en 1914-18 –, permet encore à la Luftwaffe de s'occuper directement des camps de prisonniers des forces aériennes alliées. On peut donc voir des réminiscences des rapports Boëldieu-Rauffenstein de *La Grande Illusion* de Renoir, dans les rapports polis entre Von Luger et Ramsey, et même avec Bartlett. Von Luger (joué par Hannes Messemer, auparavant employé dans un rôle similaire par Rossellini dans *Il generale della Rovere*) se montre presque cassant avec les agents de la Gestapo et des SS venus reconduire Bartlett menotté à son camp. La différence entre l'armée allemande et l'idéologie nazie commence à élargir ses interstices même dans des films grand public, à cette époque de la Guerre froide où l'on recommence à avoir besoin d'une Allemagne occidentale forte en armements conventionnels.

Le Stalag apparaît donc comme un endroit relativement bien tenu, même avec ses privations. Les différences sont déjà évidentes avec le traitement réservé par les deux pouvoirs ennemis sur le front de l'Est, où les taux de mortalité de ces détenus sont élevés car la Convention de Genève y a beaucoup moins d'effet. On est pourtant loin des sévices infligés par les Japonais à leurs détenus occidentaux et qui seront sévèrement sanctionnés par le tribunal de Tokyo sur les crimes de guerre<sup>1</sup>.

Pour s'assurer de l'exactitude de l'architecture du camp, John Sturges tourne en Bavière à Geiselsberg et fait appel au Canadien Wallace Floody, qui avait construit les tunnels dans le véritable Stalag. Sturges et son équipe décident de placer le camp au bord d'une forêt de pins afin d'augmenter le caractère menaçant du

lieu. Un des studios est employé pour reproduire l'exiguïté et la longueur d'un des tunnels. Le directeur photo Daniel L. Fapp (*West Side Story*) y tourne plusieurs travellings rapides ou plus lents, pour en illustrer la dangerosité, et Charles Bronson y rend bien la peur d'un homme pris dans une claustrophobie croissante.

Sous la direction de Bartlett – interprété avec poigne par Richard Attenborough –, plusieurs prisonniers s'intègrent dans cette machine humaine, chacun avec sa spécialité, ses lubies ou ses faiblesses. Le scénario donne à chacun la possibilité de briller de différentes manières dans des épisodes comiques ou prenants, face aux gardes-chiourmes. Ainsi, les problèmes oculaires du faussaire, interprété avec une tranquille obséquiosité par Donald Pleasence, deviennent subtilement apparents alors que sa complicité amicale avec le chapardeur (James Garner) grandit. La répétition des évasions ratées de peu et des séjours au trou mine la confiance d'Ives auquel Angus Lennie fournit une certaine gouaille au début, ce qui en fait un confrère tout désigné pour le solitaire Hiltz, surnommé Cooler King. Steve McQueen est bien aussi le roi du cool, dans ce mélange de fronde et de désinvolture qui lui permet d'attirer les regards du spectateur sur lui, alors qu'il n'est qu'épisodiquement à l'écran dans les deux premières heures. La superposition de l'entraînante musique militaire d'Elmer Bernstein sur les bruits de la *baseball* frappant un mur constitue bien une métaphore auditive de l'intégration de ce grand individualiste au groupe.

John Sturges construit pendant près de deux heures ces préparatifs de l'évasion. La sortie du tunnel est suivi par un montage alterné où des épisodes, en train, vélo, chaloupe, petit avion, permettent au réalisateur de montrer sa facilité à construire rapidement des séquences saisissantes et variées<sup>2</sup>. Sturges laisse alors McQueen libre de ses mouvements dans une course-poursuite en moto hautement improbable

dans le contexte guerrier, mais cinématographiquement époustouflante. Plusieurs évadés sont fusillés à la brunante dans la campagne verdoyante. Sturges rend ainsi hommage aux 50 prisonniers tués par la Gestapo sur ordre venant directement d'Hitler<sup>3</sup>. On doit regretter que ces cinquante individus ne soient pas tous nommés dans une des scènes ultimes du film.

L'énorme succès populaire de ce film en 1963 confirme le statut de star de McQueen et de plusieurs autres, et amène la production de nombreux longs métrages sur des sujets semblables, dont certains sont plus réservés dans leurs traitements. Signe des temps : des téléseries comiques comme *Hogan's Heroes* banaliseront aussi ces expériences. ⑨

1 «Prisoners of war during World War II», *Encyclopedia of World War II*, Volume II, consulté sur le site de la BAnQ.

2 Une incongruité surgit dans la scène au café, où Sedgwick lit *Libération*, journal signalant en première page que des bombardements alliés viennent d'avoir lieu au Havre. Au même café, à l'extérieur, sont attablés trois officiers allemands qui seront bientôt tués. Il aurait été très dangereux de lire ce quotidien de la Résistance dans une telle circonstance. De plus, le journal est devenu quotidien à l'été 1944, au moment de la libération de la France. Alors, pourquoi Segwick décide-t-il de passer par l'Espagne, alors qu'il pourrait participer à la libération de la France dans cette région et rejoindre ainsi les forces alliées ?

3 Le téléfilm de fiction de Paul Wendkos et Jud Taylor *The Great Escape: The Untold Story* (1988) revient sur la traque des responsables de cette tuerie.

■ LA GRANDE ÉVASION | Origine : États-Unis – Année : 1963 – Durée : 2 h 53 – Réal. : John Sturges – Scén. : James Clavell, W. R. Burnett, d'après le récit de Paul Brickhill – Images : Daniel L. Fapp – Mont. : Ferris Webster – Mus. : Elmer Bernstein – Son : Wayne Fury – Dir. art. : Fernando Carrere – Cost. : Bert Henrikson – Int. : Steve McQueen (Hiltz), Richard Attenborough (Bartlett), James Garner (Hendley), James Donald (Ramsey), Charles Bronson (Danny Velinski), Hannes Messemer (Von Luger), Donald Pleasence (Blythe), Angus Lennie (Ives), James Coburn (Sedgwick), Gordon Jackson (MacDonald), David McCallum (Ashley-Pitt), Robert Graf (Werner), John Leyton (Willie) – Prod. : John Sturges – Dist. / Contact : United Artists.



Steve McQueen, un mélange de fronde et de désinvolture

## Ne change rien

### Dans l'antichambre de la chanson

Le chemin aura été long et ardu pour le dernier film de Pedro Costa, *Ne change rien*, un exceptionnel et fascinant documentaire musical, projeté en 2009 à Cannes et au Festival du nouveau cinéma notamment, mais jamais parvenu à nos salles. Le cas n'est certes pas unique, mais il n'en est pas moins malheureux, tant cette œuvre éblouit et se pose très singulièrement comme l'une des plus belles réussites du genre !

SAMI GNABA

Comment filmer la musique ? Comment filmer en studio le travail musical, cette alchimie réunissant un groupe de musiciens en train de créer dans un effort commun ? Tel pourrait être le postulat sur lequel se fonde *Ne change rien* : filmer, documenter la création, le *work in progress* à travers lequel une idée s'esquisse fragilement, jusqu'à ce qu'une chanson prenne corps à l'intérieur de quatre murs rassemblant des musiciens.



Toute l'exaspération et la rigueur du geste

Dans *Ne change rien*, ces musiciens, souvent tapis dans l'obscurité, sont menés par l'incandescente Jeanne Balibar, actrice vue notamment chez Desplechin, Rivette et Ruiz. Chanteuse aussi, que le réalisateur portugais Pedro Costa (*Ossos*, *En avant, jeunesse*, *Dans la chambre de Vanda*) s'évertue ici à filmer en répétition pour son deuxième album, *Slalom Dame*, en cours de chant lyrique ou encore en pleine tournée.

Au vu de cette mince prémisse, le lecteur peut s'interroger sur la supposée exception qui fait extraire ce film du lot des autres documentaires musicaux recensés dans l'histoire du genre (*Dont Look Back*, *Patti Smith: Dream of Life*, *Metallica:*

*Some Kind of Monster, I Am Trying to Break Your Heart*). Nous lui répondrons alors : tout, simplement.

Le seul autre film avec lequel *Ne change rien* peut se comparer est *Sympathy for the Devil* – initialement intitulé *One + One* – de Jean-Luc Godard, documentaire de 1968, qui faisait coexister des séquences sur les Black Panthers avec celles des Rolling Stones, confinés au studio en train de donner naissance au mythique *Sympathy for the Devil*. C'est donc sans grande surprise si la voix de Godard s'invite chez Costa, donnant au film son titre.

On observera dans les deux œuvres la même attention portée au processus créatif, la même rigueur obstinée à enregistrer les antichambres de la chanson, sans pour autant brusquer le travail. Les affinités s'arrêtent là. Contrairement à JLG qui mettait en images ses propres positions politiques sur la contre-culture, Costa se met au service d'une artiste, d'une amie, nous posant au plus près d'une Balibar continuellement en communication avec son groupe (à l'opposé des Stones), combative aussi, rivalisant avec ses propres limites, honorant la bonne note. Une telle connivence, on ne se rappelle pas en avoir vue une aussi intime, aussi respectueuse. Jamais.

Dans ce studio hors temps, cet espace sans jour sans nuit, où le monde s'éclipse en hors-champ, trois musiciens brillent autour de consoles de son, de guitares, tous unis en train de faire éclore une chanson (quatre précisément), à partir des bribes d'idées. Posté en proximité avec sa caméra, Costa en détaille le déroulement et l'énergie intuitive, dans des blocs ininterrompus de suites d'essais et d'erreurs, de concentration inspirée, d'interruptions subites et de silences hésitants. Des jours durant, des mois même (le film avance en ellipses constantes, brouillant sa chronologie), affluent la fragilité, la fatigue et aussi le plaisir communicatif de jouer ensemble ; un rire, une blague, une observation venant désamorcer ici et là la tension.

Au travers de cette alchimie et de la lente progression des chansons, un monde (une fiction ?) mélancolique, tissé de ces bribes de paroles sur la passion amoureuse et la solitude, s'invente. La caméra de Costa s'y fraie discrètement un chemin, se pose fixement, osant à une rare occasion un recadrage. Elle se fait toute ouïe... Fasciné par la magie se déroulant devant ses yeux, Costa regarde Balibar avec admiration, capte le tout sans interruption, les plans pouvant s'étirer jusqu'à 6 ou 8 minutes, sans qu'il ressente le moindre besoin de couper. Par respect ? Très certainement. Mais aussi pour se rallier à cette fragilité dans laquelle Balibar puise la vérité de sa performance et qui confère justement au film de Costa toute sa singularité et sa puissance.

Immersive, sans artifices, anti-spectaculaire, la mise en scène atteint une intimité que rien ou presque ne vient interrompre.



Quand, par exemple, Balibar parle au téléphone (l'instant d'une pause méritée), la conversation perdure comme un indiscernable son ambiant, un chuchotement presque. Interrogée par son interlocuteur sur les avancées de l'album, elle agrippe aussitôt le micro et commence à chanter le morceau au téléphone.

D'elle, on ne saura rien, ni de sa vie, ni de son album ou de ses projets. Car, justement, *Ne change rien* n'a rien à vendre, n'a rien non plus à promouvoir. Costa, à l'instar de son sujet, n'est pas là à se complaire dans un quelconque exercice promotionnel, à travers lequel la chanteuse complimenterait équipe et réalisateur, etc. Aucun intervenant dans le film pour vanter les mérites de Balibar non plus. Pour ainsi dire, les chansons, torturées, éthérées, parlent par elles-mêmes. La présence de Balibar consiste à leur faire voir le jour.

C'est un portrait d'artiste brossé sans compromis, éclatant dans sa beauté plastique, sensuel et passionnant. Les admirateurs de Costa, à l'égal de ses nombreux détracteurs, le savent. Il privilégie un cinéma de la durée. Un cinéma qui se tient à côté de la vérité, celle qui n'est pas toujours belle à voir, qui n'a rien de photogénique. Un cinéma de l'extrême, de la radicalité, qui va à la rencontre de ses sujets, qui est à leur écoute, imperturbable. Justement, c'est cette écoute, fascinée, cette empathie que célèbre ce projet musical hypnotique dont nous sortons hantés, comme après une mystérieuse rêverie. Certains, peut-être moins attentifs dirons-nous, pourraient arguer que Costa n'a rien à dire, rien à faire montrer. C'est leur droit. Là où ils verraient l'ennui, d'autres cependant s'enchanteront de cette expérience à la beauté peu commune.

Dans *Ne change rien*, nous tutoyons la création dans tout ce qu'elle englobe de répétitif, de long, de dévoué, de miraculeux. Là, confinés dans un décor imprégné d'un noir et blanc contrasté, nous accompagnons des musiciens dans l'attente, la recherche et finalement l'aboutissement de *quelque chose* qui a émané d'un désir.

Nous accompagnons une artiste qui se révèle intransigeante devant la moindre faille technique. Au milieu du film, survient ce plan magistral dans lequel Balibar assise en studio tente de se *caller* sur la bonne note, avant de commencer à enregistrer sa contribution vocale au morceau. Cigarette à la main, une lumière creuse embrassant son délicat visage, elle répète obsessionnellement le même texte, cherchant à en parfaire l'exécution. Suivant les directives très techniques données par son compagnon de studio, elle multiplie les tentatives, les essais, rechantant continuellement la même phrase, jusqu'à ce que sa livraison atteigne la tonalité désirée. Sans rompre dans la continuité du plan, Costa enregistre tour à tour l'exaspération et la rigueur avec lesquelles Balibar mène la session d'enregistrement... Ne voit-il pas dans ce processus créatif le reflet de ses propres préoccupations de cinéaste, toujours lui aussi à se démener pour trouver le plan, la durée juste dans son cinéma ?

Quand la caméra s'extirpe du studio, c'est pour se déplacer avec son actrice-chanteuse. Ici en France, en train de répéter une pièce, la *Périchole* d'Offenbach, là en train de se produire sur scène avec son groupe à Tokyo. Costa voyage, nous livre un accès illimité à l'univers protéiforme de Jeanne Balibar. Et nous regardons son portrait, béats, enivrés, interrogeant nos souvenirs : a-t-on vu un aussi beau portrait d'artiste au travail auparavant ? Une telle déclaration d'amour d'un artiste à un(e) autre artiste ? Non, nous ne croyons pas.

Le film n'a été rendu disponible en DVD en France que tout récemment (enfin), soit un peu plus de trois ans après sa sortie en salles. Ici, à notre grand désespoir, nous attendons toujours. 🌀

■ Origine : France – Année : 2009 – Durée : 1h40 – Réal. : Pedro Costa – Images : Pedro Costa – Mont. : Patricia Saramago – Mus. : Pierre Alferi, Rodolphe Burger – Son : Philippe Morel, Olivier Blanc, Vasco Pedroso, Miguel Cabral, Jean-Pierre Laforce – Int. : Jeanne Balibar, Rodolphe Burger, Hervé Loos – Prod. : Sébastien de Fonseca, Abel Ribeiro Chaves, Cédric Walter – Dist. / Contact : Shellac (France).



# CULTURE REVUES

# LA RE EN ES

**ARTS VISUELS** | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | **CINÉMA** | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | **CRÉATION LITTÉRAIRE** | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ | MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | **CULTURE ET SOCIÉTÉ** | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | **HISTOIRE ET PATRIMOINE** | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | **LITTÉRATURE** | ENTRE LES LIGNES | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | **THÉÂTRE ET MUSIQUE** | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | **THÉORIES ET ANALYSES** | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE

**sodep**

Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

[www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca)



# Haifaa Al-Mansour

## Le premier long métrage tourné en Arabie saoudite

*Tourner un film en Arabie saoudite soulève de nombreuses difficultés. Étant assimilé à la décadence occidentale, le cinéma est décrété impur et par conséquent interdit dans le royaume. En témoigne Haifaa Al-Mansour, la réalisatrice de **Wadjda** : « L'Arabie Saoudite est un pays sans salle de cinéma et qui proscrit le cinéma ». Très peu de films ont été tournés sur place – aucun long métrage –, la plupart des films saoudiens ayant été réalisés à l'extérieur du royaume, dans les Émirats arabes unis notamment. Alors, quand une femme réalise l'exploit de tourner un long métrage intégralement filmé en Arabie saoudite, en compagnie de comédiens exclusivement saoudiens, on comprend que le cinéma se vit d'abord en creux et en privé des lois autocratiques saoudiennes. Al-Mansour : « Mon père nous a facilité l'accès aux films et nous avons de nombreuses soirées familiales où nous regardions des films tous ensemble. J'aimais tellement ça, mais je ne me serais jamais imaginée finir réalisatrice et, encore moins, la première femme réalisatrice en Arabie Saoudite ».*

ALIÉNOR BALLANGÉ



## Un vélo nommé désir

Au risque de paraphraser Lincoln – l'actualité nous le pardonnera – **Wadjda**, premier long métrage de la Saoudienne Haifaa Al-Mansour, est un film de femme, par une femme, pour les femmes. Mais au-delà de la performance, c'est sa réflexivité politique et sociale qui confère au film toute sa richesse.

ALIÉNOR BALLANGÉ

À première vue, l'histoire est simple, banale. Une petite effrontée, Wadjda, souhaite acquérir un vélo pour faire la course avec son copain Abdallah. Pour la famille, c'est hors de question : une «jeune fille bien éduquée» ne doit pas faire de vélo, cela met en danger sa fécondité. Wadjda décide alors de participer à un concours de lecture du Coran pour remporter la prime de 1000 riyals qui lui permettra de se payer l'objet de ses désirs. Aussi charmant soit-il, ce conte n'est que l'épiderme fabulaire qui sert à raconter la naissance, l'enracinement et le dépassement d'un interdit – tabou ou non. À travers la quête de Wadjda, la réalisatrice figure non seulement l'histoire d'un interdit intradiégétique (le vélo), mais aussi celle d'un interdit extradiégétique (le film).

Pour qu'il y ait interdit, il faut un objet, un prétendant et des opposants. Dans le film, l'objet est le vélo, le prétendant Wadjda et les opposants la société, la tradition, la bienséance. Du moins, c'est ce que nous, observateurs occidentaux, croyons savoir et c'est précisément l'écueil dans lequel Al-Mansour refuse de nous laisser tomber. Qui interdit le vélo à Wadjda?

Le Coran, le dogme, le père, les hommes, Abdallah? Ou est-ce la mère, la directrice d'école, l'institutrice, les copines? Le film montre-t-il l'interdit ou l'assimilation d'un interdit? La censure ou l'autocensure? C'est là que **Wadjda** gagne en profondeur et évite les facilités qui entravent tant de films à thèse, notamment en ce qui concerne des thèmes aussi sensibles que l'Islam, l'inégalité hommes-femmes ou la violation des libertés fondamentales. Dans **Wadjda**, il est moins question de la domination des femmes par les hommes que de l'image que les femmes ont de la juste place qu'elles doivent occuper dans la société<sup>1</sup>. Si Wadjda apparaît comme un garçon manqué, c'est qu'elle refuse de se faire le relai des valeurs décrétées féminines par les femmes elles-mêmes. Elle refuse l'idée qu'un vélo soit masculin, elle refuse l'idée que se balader seule ou en compagnie d'Abdallah dans la rue soit malséant pour une jeune fille. Wadjda monnaie, compte, calcule, insulte. Et les seules critiques qu'elle rencontre sont émises par des femmes : sa mère préférerait qu'on «lui passe sur le corps» plutôt que de voir sa fille sur un vélo; la directrice d'école interdit à Wadjda de

PHOTO : Ne pas être dupe de soi-même et de ce que l'on peut ou ne peut pas faire

porter des Converse et lui demande de porter souliers noirs et voile intégral comme toutes les autres filles. Toujours la même directrice qui accueille ou rejette Wadjda en fonction des aléas de sa docilité. Et les hommes? Ils suivent, ils n'initient pas. Le père de Wadjda ne réagit ni quand sa fille parle du vélo, ni quand sa femme refuse. Abdallah tente bien de rappeler à Wadjda que «les filles ne peuvent pas faire du vélo», mais il accepte joyeusement de rentrer dans son jeu en lui prêtant le sien. Ses camarades de jeu ne semblent jamais s'étonner de ce qu'il les abandonne régulièrement pour aller jouer avec une fille. Le vendeur de jouets se moque du peu de moyens de la jeune fille, mais tient promesse en lui réservant le vélo de ses rêves. Le chauffeur de taxi étranger finit toujours par se soumettre au diktat de Wadjda. Bref, les hommes – pour la plupart passifs – s'amusent du ton et de la personnalité de la gamine, plus qu'ils ne la condamnent ou la ridiculisent. Tout se passe comme si les hommes étaient finalement davantage des victimes consentantes du clivage sexuel que des bourreaux. Ils sont ce que les femmes décident et acceptent de voir en eux: des supérieurs, des dangers, des tuteurs, ou bien des partenaires, voire des clients. L'autocensure des femmes par elles-mêmes culmine dans les scènes d'échanges visuels et sonores entre hommes et femmes. Une scène est remarquable à cet effet: un petit groupe de filles s'enfuit de la cour de récréation pour se réfugier dans leur salle de cours, alors qu'elles croisent le regard d'ouvriers travaillant sur le bâtiment d'en face; quant à Wadjda, imperturbable et *imperturbée* par la présence d'hommes, elle continue de jouer à la marelle. Elle se fait alors méchamment tancer par la directrice: la bienséance veut qu'une femme ne doive pas être vue par un homme qui n'est pas de la famille. Même si, en l'occurrence, les ouvriers ne paraissent pas regarder les jeunes filles. Idem dans la scène

de l'hôpital où la mère se cache le visage quand un employé vient lui parler et s'étonne de ce que son amie discute d'égal à égal avec ce même employé, le visage découvert. L'homme n'a aucune intention particulière, mais il constitue un danger pour la mère simplement du fait qu'il est un homme et elle une femme, clivage que n'entend pas Wadjda qui ne voit en l'homme qu'un partenaire et client potentiel. Le sexisme est tellement intégré qu'il est davantage relayé par les femmes que par les hommes, le dogme ou la tradition. Si Al-Mansour réalise un film de femme pour les femmes, c'est précisément qu'elle met en scène le personnage non clivant de Wadjda pour affirmer que seules les femmes (ici, la petite fille et elle-même) pourront changer les choses. Pour ce faire, elles doivent décider de ne plus tenir le système patriarcal pour acquis et ne plus voir dans les hommes leurs uniques persécuteurs. Pour la réalisatrice, les femmes cesseront d'être de simples victimes le jour où elles cesseront d'être leurs propres bourreaux. Elles doivent agir comme si la discrimination sexuelle n'existait pas.

À ce titre, *Wadjda* est à voir au deuxième degré: c'est pour ainsi dire un film au carré. Il raconte une histoire qui renvoie directement à lui-même: le vélo de Wadjda, c'est le film d'Al-Mansour. Au-delà des ressemblances physiques qui existent entre la chaîne et la pellicule, entre les dérailleurs et les bobines, au-delà du fait que le cinéma comme le vélo visent à produire du mouvement<sup>2</sup> – une ironie qui prend tout son sens dans un pays conservateur –, réaliser un film c'est comme faire du vélo: interdit, tabou. Personne ne s'y risque: on respecte la règle, on l'intègre, on l'assimile. Il faut attendre l'effrontée, l'inadaptée, celle qui refuse le système – la jeune fille qui fait du vélo – comme son double réel qui réalise un film, indifférente à des règles qui ne sont et ne seront jamais les siennes. Et c'est de là que naît l'immense optimisme du film: combattre la discrimination, ça commence par refuser d'assimiler les clivages culturels qu'on tente de faire passer pour naturels. Agir comme si c'était possible, pour témoigner que c'est effectivement possible. Faire du vélo pour montrer qu'une fille peut faire du vélo (ce qui ne choque d'ailleurs pas grand monde à la fin du film), réaliser un film pour montrer que c'est possible de faire un film, même dans une Arabie saoudite wahhabite, même pour une femme. Ne pas être dupe de soi-même<sup>3</sup> et de ce que l'on peut ou ne peut pas faire. ☺



<sup>1</sup>Haifaa Al-Mansour: «Les femmes et les hommes sont dans le même bateau, tous soumis à la pression de la société pour se comporter d'une certaine façon, forcés à agir avec les conséquences du système à chaque décision prise.»

<sup>2</sup>«Cinématographie» vient du grec ancien  $\mu$  / kín ma («mouvement») et/ gráphein («écrire»).

<sup>3</sup>Sur ce point, une séquence est absolument remarquable: l'échange entre la jeune femme devenue hôtesse d'accueil à l'hôpital et la mère de Wadjda. Cette dernière prétend qu'elle ne peut pas travailler à l'hôpital en compagnie d'autres hommes parce que son mari est jaloux. Son amie lui répond alors: «il a bon dos, ton pauvre mari.». À elle seule, cette phrase résume tout le film.

■ **Origine:** Arabie Saoudite – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 37 – **Réal.:** Haifaa Al-Mansour – **Scén.:** Haifaa Al-Mansour – **Dist. art.:** Thomas Molt – **Cost.:** Peter Pohl – **Images:** Lutz Reitemeier – **Mont.:** Andreas Wodraschke – **Mus.:** Max Richter – **Int.:** Waad Mohammed (Wadjda), Reem Abdullah (la mère), Abdullrahman Al Gohani (Abdallah), Ahd (Mme Hussa, la directrice d'école), Sultan Al Assaf (le père) – **Prod.:** Roman Paul, Gerhard Meixner – **Dist. / Contact:** Métropole.

## Dans la maison

### Un espion à l'intérieur

*C'est la rentrée au Lycée Gustave-Flaubert d'une quelconque banlieue. En accéléré à l'image, les élèves se mettent en rang dans la cour; sur une planche de contacts, leurs photos d'identité se remplacent, en accéléré aussi, les unes les autres. Effet comique et un peu inquiétant dans l'évocation d'une mécanique déréglée, de « temps modernes » où chacun est remplaçable.*

MICHEL EUVRARD

Monsieur Germain, professeur de français, corrige chez lui les rédactions de ses élèves de seconde, à qui il a demandé de « raconter leur week-end »; découragé, il lit à sa femme Jeanne un sottisier de phrases bancaires, banales, de développements sans imagination.



Un air détaché et moqueur

... si le film est d'une perversité qui peut fasciner, il manque singulièrement de chaleur, de générosité. Ozon tient ses personnages à distance et ne nous les rend pas sympathiques.

Une copie fait exception, plutôt bien écrite; Claude Garcia y raconte, sur un ton d'ironie pince-sans-rire, qu'il a proposé à Raphaël, un élève de sa classe, de l'aider en maths, qu'il est allé chez lui, a rencontré ses parents...

Garcia a conclu sa rédaction avec la mention « à suivre » et, de fait, à la fin des cours de français, il remet à Germain un nouveau chapitre de son « feuilleton ». Claude est tranquille, bien élevé, il a une gueule d'ange; Germain le reçoit dans son bureau, commente le chapitre du jour et disserte pour lui sur la littérature et sur le roman. Claude l'écoute sans mot dire, en souriant. Or, comparées au texte de Claude, d'un accent très moderne, les idées de Germain sur les ressorts de l'intrigue, sur les personnages et leur psychologie, etc., sont tout à fait conventionnelles.

Claude va continuer à raconter, sur le même ton détaché, subliminalement moqueur, et le film va montrer comment il devient un visiteur presque quotidien « dans la maison » des Raphaël père, mère et fils. Il regarde la télé avec eux, est parfois invité à dîner et, quand la soirée s'est prolongée, à passer la nuit. On verra aussi comment il surmonte petit à petit la

méfiance d'Esther, la mère, est invité un beau samedi à jouer au basket avec les Raphaël.

Chez les Germain, Jeanne aussi se méfie de Claude; elle dit très tôt à Germain que Claude le manipule. Requis par d'autres préoccupations – les propriétaires de la galerie dont elle est gérante, deux jumelles d'un certain âge tout à fait ignorantes de l'art contemporain, menacent de fermer si les expositions ne donnent pas lieu au moins à quelques ventes –, elle renonce à mettre Germain en garde contre les risques de son étrange relation avec son protégé.

Que Claude et Raphaël Jr deviennent copains ne doit rien, de la part de Claude, au hasard ou à une quelconque affinité, et tout au calcul de l'exécution de son projet d'entrer « dans la maison » des Raphaël. Claude a longuement contemplé celle-ci, assis sur un banc du jardin public auquel elle fait face: la maison d'une « famille normale », où on respire « l'odeur si singulière des femmes de la classe moyenne ».

Pendant la majeure partie du film, Germain et Claude se satisfont du rôle qu'ils se sont donné: le professeur qui s'intéresse à un élève doué et devient son mentor, le protégé consciencieux qui lui rend compte comme exercice de rédaction, de ce qu'il a vu et entendu en spectateur-voyeur chez les spécimens humains de l'exercice, et qui écoute respectueusement les commentaires et exposés littéraires (mais qui n'en pense pas moins).

Tant que l'exercice reste en quelque sorte passif, abstrait, strictement privé, contenu entre les murs de la maison des Raphaël, du bureau et de l'appartement de Germain, il n'a pas de conséquences dans la réalité quotidienne des familles, du lycée, dans la vraie vie. Les épisodes-soirée de Claude chez les Raphaël et les rencontres avec Germain se répètent jusqu'à prendre des allures formalisées de rituel.

Mais quand Claude et Germain se mettent l'un et l'autre à prendre des initiatives pour assurer encore davantage leur emprise (ou ce qu'ils croient être leur emprise) sur les autres ou quand Claude se retrouve en situation de séduire Esther et que Raphaël Jr les voit s'embrasser... Quand Germain se compromet pour fournir à Claude les sujets de la composition de maths pour qu'il explique les solutions à Raphaël Jr, ou quand il donne comme sujet de rédaction « portrait de votre meilleur ami » et fait lire en classe à Raphaël son portrait de Claude qui déchaîne l'hilarité des élèves... Les conséquences seront brutales et désastreuses.

Aux dérapages des protagonistes, correspond un détraquement du film: des séquences « réalistes » sont parasitées par l'apparition phantasmagique d'un personnage qui n'a rien à y faire, par exemple Germain chez les Raphaël. Le dispositif de relations tordues mis en place permet à Ozon de se livrer à un

assez réjouissant *dézingage* tous azimuts de la télévision, du sport, de l'art contemporain, de la vogue de la décoration intérieure, de l'enseignement secondaire et de ses fameuses «réformes» (le Lycée Gustave-Flaubert vient d'être classé «pilote»: premier effet de la réforme avec retour pour les élèves de l'uniforme, blazer foncé, pantalon et jupe de flanelle grise).

Par contre, si le film est d'une perversité qui peut fasciner, il manque singulièrement de chaleur, de générosité. Ozon tient ses personnages à distance et ne nous les rend pas sympathiques. Les Rapha père et fils ne sont pas méchants mais ce sont vraiment des «beaufs»; Esther bovaryse, Jeanne est snob et Germain réactionnaire et méprisant. Ce sont des caricatures, des marionnettes manipulées par le réalisateur dans un film dont la manipulation est le sujet.

On doit pourtant se demander ce qui fait des uns des manipulateurs des autres des manipulés. Pourquoi Claude retourne chez les Rapha, dont il ne partage aucun des goûts; pourquoi Germain est fasciné par Claude et prend un tel plaisir aux leçons particulières qu'il lui donne et aux récits que Claude écrit pour lui; pourquoi Rapha Jr s'attache à Claude qui n'est vraiment pas son genre; pourquoi Esther se laisse séduire par Claude, si glaçant en dépit de son beau visage innocent et lisse.

Les rapports équivoques qui se nouent entre ces personnages ont pour point de départ chez tous un manque, un besoin, ressenti mais non reconnu ni accepté. Rapha Sr, sous ses apparences de bon vivant, bon père, grand sportif, est rongé par le sentiment qu'il n'est pas respecté par son patron. Femme au foyer, Esther pour se désennuyer passe le temps à lire des magazines sur la maison idéale et se rêve en décoratrice intérieure sans prendre le moyen de le devenir. Rapha Jr, qui vient d'arriver au Lycée Flaubert, n'y a pas de

camarades et souffre de son isolement. Claude Garcia n'a pas de vie de famille car sa mère les a quittés, son père et lui, quand il avait neuf ans, et son père s'occupe peu de lui, ce qui explique qu'il ait tellement envie de pénétrer dans l'intimité d'une famille et qu'il puisse si facilement passer ses soirées chez les Rapha. Jeanne et Germain n'ont pas d'enfant, après un essai de jeunesse «trop inégal aux œuvres qu'il admire». Germain a renoncé à son ambition d'écrivain; devenu professeur, il est déçu par ses élèves, d'année en année plus incapables de construire correctement une phrase et de faire preuve de la moindre imagination dans leurs travaux; Claude lui offre une dernière chance d'être un pygmalion, de partager par procuration une possible réussite littéraire.

À la fin, les victimes manipulées bénéficient d'une mansuétude inattendue. Les Rapha auront une chance d'oublier plus vite les menées des manipulateurs: ils partent en Chine car Rapha Sr a trouvé un associé et va réaliser son rêve de s'établir à son compte. Mais Claude est expulsé du lycée et Germain suspendu.

Au dernier plan du film, tandis que le soir tombe, Claude et Germain sont assis sur un banc de jardin public en face d'un immeuble: Germain a l'air d'un clochard. Sur un balcon de l'immeuble, deux jeunes femmes se disputent; dans les fenêtres éclairées, on voit s'agiter des silhouettes et une personne tire des coups de feu sur deux autres: spectacle en deux dimensions sur lequel un rideau de théâtre, lentement, se ferme.

■ **Origine:** France – **Année:** 2012 – **Durée:** 1 h 45 – **Réal.:** François Ozon – **Scén.:** François Ozon, d'après la pièce de Juan Mayorga *Le Garçon du dernier rang* – **Images:** Jérôme Almeras – **Mont.:** Laure Gardette – **Mus.:** Philippe Rombi – **Son:** Brigitte Taillandier – **Dir. art.:** Arnaud de Moléron – **Cost.:** Pascaline Chavanne – **Int.:** Ernst Umhauer (Claude), Fabrice Luchini (Germain), Bastien Ughetto (Rapha), Kristin Scott Thomas (Jeanne), Emmanuelle Seigner (Esther) – **Prod.:** Éric Altmayer, Nicolas Altmayer, Claudie Ossard – **Dist./Contact:** Métropole.

## No

### Devant la cause, son image

Éléments de fiction, archives historiques et une bonne dose de neutralité politique composent **No**, lancé à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes 2012 et cité comme finaliste à la course à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. C'est la victoire d'un refus, une histoire arbitrée par le pouvoir des médias et la fin d'un chapitre sombre du Chili.

JÉRÔME DELGADO

Fiction politique ancrée sur des faits réels vécus par le Chili de 1988, **No** a des airs de documentaire engagé. Le regard sur cette époque charnière de l'histoire du pays andin place le récit d'un côté bien précis de l'échiquier, celui des opposants au régime. Or, le principal protagoniste, un jeune publiciste qui n'a rien du combattant militant malgré sa bouille barbue un brin révolutionnaire, est un personnage ambigu, observateur peu enclin à s'imbiber de la cause.

En 1988, quinze ans après avoir pris le pouvoir grâce à un coup d'État sanglant, Augusto Pinochet met en place un référendum sur sa présidence, une sorte de plébiscite sur sa personne et ses politiques de droite. Ce soudain souci de démocratie mettra fin au régime de terreur et de violence qu'il avait instauré en 1973. De ce fait, il est d'usage de dire que Pinochet est le seul dictateur à avoir quitté lui-même le pouvoir. Ce qui n'est pas rien.

Le film de Pablo Larraín, dernier opus d'une trilogie sur les conséquences des années Pinochet – après *Tony Manero* (2008) et *Santiago 73, post mortem* (2010) –, raconte l'histoire du mouvement qui sera venu à bout du dictateur. Le réalisateur a sagement opté pour la retenue. Pas de discours grandiloquents, pas de héros surnaturels. Il donne à peine à voir les vrais

leaders politiques. À part un document d'archives à la fin du film, nomme-t-il Patricio Aylwin qui est pourtant celui qui aura mené la coalition de gauche et éventuellement succédera à Pinochet comme président? Pas sûr. Cette approche fait de la bataille du «No» une histoire du peuple, d'un ensemble d'individus, plutôt que celle d'un chef charismatique. Il s'agit d'une histoire d'instinct, plutôt que d'une affaire de théories.

Le récit, qui met en scène néanmoins un homme et ses idées, est une adaptation d'une pièce d'Antonio Skármeta, l'écrivain chilien exilé après le coup d'État et déjà à l'origine d'un beau succès au cinéma (*Il postino* de Michael Radford, 1994). Campé par le charismatique Gael García Bernal, René Saavedra, le personnage central, est de nature réservée et s'exprime seulement quand c'est nécessaire. C'est lui, publiciste de réputation, qui conçoit la campagne du No. Et si la victoire de ce camp est un peu sa victoire, une victoire d'image et de message, Saavedra joue les profils bas. Il n'a rien du Che Guevara personnifié par García Bernal dans *Diarios de motocicleta*. Ni mythique, ni séducteur; plutôt un jeune père divorcé, solitaire, presque maladroit.

C'est son flair qui le guide, qui impose sa vision, celle de faire du No quelque chose de positif, de joyeux, malgré les horreurs



Saavedra joue les profils bas



sous Pinochet, malgré les disparus, la torture, la haine. Saavedra n'a que faire de ce passé, ni des idéaux de gauche, lui qui s'inquiète surtout du sort de sa voiture lorsque la police vient perturber une assemblée populaire. Son plan repose sur les principes de la publicité et dépend d'une esthétique habituellement associée à la vente d'une boisson gazeuse – jolies filles, couleurs vives, musique racoleuse. Son logo, l'arc-en-ciel, rompt avec la noirceur de la violence. Son slogan, «Aujourd'hui, le Chili pense à son avenir.», Saavedra le répète à toutes les sauces. Comme s'il n'était, finalement, que l'homme d'une seule idée.

Ça prend un certain culot pour montrer la fin de Pinochet comme le résultat d'une opération d'image. Pablo Larraín, fils de l'après-coup d'État – il est né en 1976 –, ne cherche pas à régler des comptes, pas plus qu'à discréditer la gauche. La victoire du No serait, dans la manière qu'il la raconte, une victoire médiatique. Sans doute une des premières, alors qu'à l'époque, les écrans n'ont pas encore envahi le quotidien.

Le cinéaste a opté pour tourner avec des caméras vidéo analogiques. Le rendu, fort en grain et de format presque carré, correspond à l'espace-temps évoqué. La caméra bouge, s'agite. Les couleurs sont délavées. Souvent à contre-jour, les plans respirent une certaine authenticité, même si parfois Larraín semble abuser de la surexposition et de certains tics, comme celui de nous jeter le soleil à la figure. Cette esthétique «maison», amateur, nous plonge néanmoins dans ces années où le matériel vidéo devenait plus accessible et où on apprenait à s'en servir.

Le cinéaste a su bien intégrer les archives. La manière est simple: un plan de téléviseur d'abord, les documents historiques occupant tout l'écran ensuite. Larraín n'hésite pas à faire usage de cette histoire télévisuelle, arrivant même à marier les époques.

Images de 1973 ou documents de 1988, pour nous, aujourd'hui, c'est du pareil au même, ou presque. Les deux font partie de l'histoire. Le réalisateur n'a sans doute pas cherché à nous confondre. Il ne fait que rappeler à quel point notre mémoire en est une visuelle, surtout maintenant que tout s'archive, même dans un téléphone. Sans doute, seuls les Chiliens qui auront vécu cette campagne sauront si les pubs montrées sont véridiques. La finesse du travail de réalisation, de la cinématographie et du montage donne à ce récit, bâti sur la fiction et sur la réalité, sa complétude.

La technologie joue un rôle prépondérant dans le film, à la fois, donc, à travers la facture visuelle et l'intrigue. La guerre que se livrent les deux camps passe par des batailles à la télé et c'est celui qui apprend à mieux apprécier les machines qui peut espérer sortir vainqueur. Le meilleur à ce jeu, c'est Saavedra, lui que l'on voit plus d'une fois occupé à faire rouler le train électrique de son garçon. Son vis-à-vis, campé par un fidèle de Larraín (Alfredo Castro), est un second violon qui ne cherche qu'à suivre le tempo. Scènes emblématiques: celles du jour du scrutin. Une panne plonge dans le silence les ordinateurs et donne à voir un régime en fin de parcours, incapable de survivre au débat médiatique. Lorsque les ordinateurs se remettent en marche, que la télé revient en ondes, la défaite de Pinochet est annoncée. Et le publiciste vainqueur, sobre et en retrait, savoure sa victoire.

■ **Origine:** Chili / France / États-Unis – **Année:** 2012 – **Durée:** 1 h 57 – **Réal.:** Pablo Larraín – **Scén.:** Pedro Peraino, d'après la pièce *El plebiscito* d'Antonio Skármeta – **Images:** Sergio Armstrong – **Mont.:** Andrea Chignolo – **Mus.:** Carlos Cabezas – **Son:** Miguel Hormazábal – **Dir. art.:** Estefanía Larraín – **Int.:** Gael García Bernal (René Saavedra), Alfredo Castro (Lucho Guzmán), Luis Gnecco (José Tomás Urrutia), Antonia Zegers (Verónica) – **Prod.:** Juan de Dios Larraín, Daniel Marc Dreifuss – **Distr. / Contact:** Métropole.



## Side Effects

### Et que pas un seul ne soit épargné

*Dans ce qui est annoncé comme son dernier film, Steven Soderbergh se fait une joie d'égratigner la société américaine dans ce qu'elle a de plus intime : la dépression. Retour sur une approche cinématographique qui en 27 films parcourt un large spectre, du cinéma d'auteur au gros succès hollywoodien.*

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Première constatation lors du visionnement de *Side Effects* : Steven Soderbergh n'a pas perdu l'art de filmer ses actrices. Depuis les visages d'Andie MacDowell et Laura San Giacomo dans *Sex, Lies, and Videotape* à Gina Carano dans *Haywire*, en passant par Catherine Zeta-Jones dans *Traffic* et Julia Roberts dans *Erin Brockovich* (sans oublier Sasha Grey dans *The Girlfriend Experience*), Soderbergh pose sur les femmes un regard dénué de mièvrerie, mais non de tendresse. D'un film à l'autre, les personnages féminins de Soderbergh surprennent, émeuvent ou fascinent. Souvent tout à la fois !

Ce même souffle anime l'Emily de *Side Effects* incarnée par Rooney Mara (*The Social Network*, *The Girl with the Dragon Tattoo*), jeune femme qui attend la sortie de prison de son mari, un financier condamné pour opération d'initié. Mais les réjouissances sont de courte durée alors qu'Emily retombe dans l'état dépressif qui l'avait déjà assaillie quelques années plus tôt, suite à l'arrestation de son mari Martin. Elle se fait alors traiter par le Dr. Jonathan Banks, psychiatre d'origine britannique venu en Amérique en quête d'honoraires et de statut social. Ce dernier, consultant auprès d'une compagnie

Qu'on vende des médicaments, de la drogue, de l'illusion, des actions en Bourse ou un espoir de bien-être en petite bouteille ne change rien à l'affaire.

pharmaceutique, l'encourage à utiliser de l'Abixal, un produit expérimental dont les effets secondaires peuvent induire le somnambulisme. Quelques semaines plus tard, Emily, dans un état de transe, assassine son mari à coups de couteau. Pris entre responsabilité médicale et pression médiatique et pressé de retrouver sa crédibilité, Banks consulte l'ancienne psychiatre d'Emily, le docteur Victoria Siebert, qui lui avait précédemment conseillé l'Abixal. Mais les liens entre le Dr. Siebert et la recherche sur l'Abixal semblent troubles et cette dernière est bien décidée à conserver sa crédibilité à tout prix. Jonathan Banks se retrouve pris dans une spirale infernale, perdant peu à peu sa pratique, ses revenus et même sa femme.

PHOTO : Un sentiment de petitesse et d'impuissance



Pour nous, Canadiens, il est étonnant de constater la guerre que nos voisins du Sud ont déclaré à la tristesse – guerre qui se joue autant sur le terrain du petit écran que sur ceux des ordinateurs de la Bourse. Chaque bobo y trouve sa pilule et chaque prescription son profit. Le scénario de Scott Z. Burns (*Contagion*, *The Informant*) montre les patients voguer d'un médicament à l'autre comme vers autant de bouées de sauvetage, ballotés au rythme de chaque nouvelle mode, dans une lutte effrénée contre la souffrance. Souffrance engendrée par leur propre style de vie, selon la thèse soderberghienne. Quiconque s'est un jour retrouvé à lutter contre son propre esprit pendant des semaines, des mois, voire des années, y trouvera matière à réflexion. Les victimes d'épuisement professionnel aussi!

Ce film, le dernier peut-être de Soderbergh, fonctionne en trois parties qui s'imbriquent successivement les unes dans les autres, offrant d'abord le point de vue d'Emily, pour ensuite passer vers celui du Dr. Banks et enfin joindre les deux. Aidé par la caméra intimiste de Soderbergh (sous le pseudonyme de Peter Andrews) et par un montage subtil (le sien, sous le nom de Mary Ann Bernard), le brillant scénario de Scott Z. Burns triture le spectateur sous tous les angles, multipliant les points de vue selon lesquels la manipulation peut s'exercer au sein du pentagone patient-psychiatre-médicament-système judiciaire-groupes financiers. On y retrouve des parfums de Hitchcock, dont les scénarios transfèrent la culpabilité d'un personnage à l'autre, les relations n'y étant jamais complètement claires. Ce faisant, les névroses collectives de la société américaine s'y prennent quelques bonnes égratignures.

«Je voulais avoir du plaisir en faisant ce dernier film», a déclaré Soderbergh en conférence de presse à la Berlinale. «J'ai

voulu faire un film tout en muscles, un film économe et finement découpé. Je pense que c'est le peintre Whistler qui disait que cela prend un effort considérable pour effacer toute trace d'effort. Je me suis donc restreint à travailler de façon très simple.» Les fans y retrouveront quelques clins d'œil à *Sex, Lies, and Videotape*, mais aussi à *Contagion* pour la mainmise du pouvoir pharmaceutique et, dans une moindre mesure, à *The Girlfriend Experience* pour l'esprit qui l'habite, celui d'un implacable opportunisme économique. Qu'on vende des médicaments, de la drogue, de l'illusion, des actions en Bourse ou un espoir de bien-être en petite bouteille ne change rien à l'affaire. Pour Burns comme pour Soderbergh, c'est d'abord le style de vie qui est en cause.

## ROONEY MARA – NOUVELLE MUSE DU CINÉMA AMÉRICAIN

Si la caméra de Soderbergh aime le visage de ses actrices, elle est fascinée par celui de Rooney Mara, nouvelle égérie du cinéma américain découverte dans *The Social Network* de David Fincher. Le personnage instable d'Emily est fort bien incarné par l'extrême sveltesse de Mara, son petit visage délicat souvent filmé de biais dans des poses qui soulignent sa fragilité. Certains plans filmés à la verticale du bas vers le haut communiquent un sentiment de petitesse et d'impuissance qui attache le spectateur au personnage. Mara incarne Emily à un point tel qu'on peut se demander si le film aurait pu exister sans elle. Sa performance est appuyée par celle d'un Jude Law au meilleur de sa forme et par celle, tout aussi solide, de Catherine Zeta-Jones dans un casting qui a dû faire sourire cette dernière à la lecture du scénario. Souffrant elle-même de troubles bipolaires – et conséquemment experte en matière de psychiatrie et de médication –, elle donne la mesure de ses talents dans son rôle de psychiatre, tout comme elle l'avait fait dans *Traffic*, surprenant son monde dans un casting de baronne de la drogue enceinte jusqu'aux yeux. Soulignons enfin la trame sonore de Thomas Newman (*Skyfall*, *Wall-E*), à la fois mélodieuse et ambiguë, qui contribue au climat de trouble habitant l'ensemble du film, se mêlant habilement aux éclairages glauques ainsi qu'à la lumière grise de l'hiver new-yorkais.

La fin de *Side Effects* lui attirera peut-être les regards ironiques de certains ou suscitera l'admiration des autres. Après sa série télévisée sur *Liberace* avec Michael Douglas et Matt Damon, deux vieux compères de nombreux films, Soderbergh – qui affirme ne plus pouvoir faire de la recherche de sites de tournage sans avoir envie de vomir – souhaite en effet se consacrer à la peinture. L'observation attentive de sa filmographie, qui a au cours des 24 dernières années exploré de très nombreux genres en laissant toujours une place au cinéma d'auteur, ne manque pas d'épater. Il y aura de quoi verser des larmes si cette retraite anticipée prend un tour permanent. *Say it ain't so, Pa!* 🎬

■ EFFETS SECONDAIRES | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 45 – Réal. : Steven Soderbergh – Scén. : Scott Z. Burns – Images : Steven Soderbergh – Mont. : Steven Soderbergh – Mus. : Thomas Newman – Dir. art. : Howard Cummings – Cost. : Susann Lyall – Int. : Jude Law (Dr. Jonathan Banks), Rooney Mara (Emily Taylor), Catherine Zeta-Jones (Dr. Victoria Siebert), Channing Tatum (Martin Taylor), Vinessa Shaw (Deirdre Banks), Vladimi Versailles (Augustin) – Prod. : Lorenzo di Bonaventura – Dist. / Contact : Séville.

## Le Chant des ondes

### Un vibrant hommage

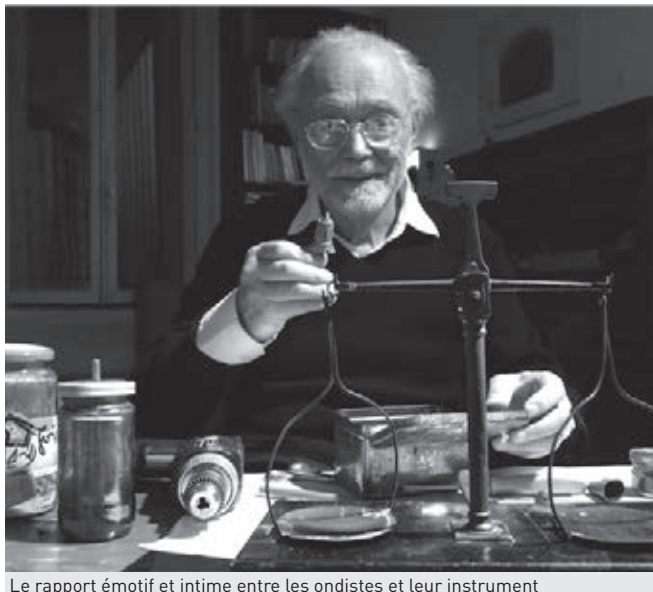
Produit par l'Office national du film, **Le Chant des ondes** est le deuxième long métrage documentaire de Caroline Martel. La cinéaste y expose avec précision et clarté l'histoire et l'évolution des ondes Martenot, premier instrument de musique électronique. L'instrument de Maurice Martenot était une curiosité à l'époque de son invention (dans les années 1920) et l'est encore aujourd'hui, étant donné sa rareté et sa complexité. Tourné sur une période de six ans, **Le Chant des ondes** est un documentaire très fouillé et assez pointu qui s'adresse aux passionnés de musique, d'histoire du son et de technologie.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Selon un compositeur de musique de films interviewé dans le documentaire, les ondes Martenot sont « un instrument de science-fiction humanisé. » Les ondes, qui produisent un son plutôt singulier et facilement identifiable, ont entre autres été utilisées pour produire des effets sonores pour le cinéma. **Le Chant des ondes** met en relief un aspect de la musique que l'on néglige trop souvent : la matérialité du son et, donc, de la musique elle-même. À cet égard, la documentariste n'hésite pas à multiplier les gros plans des instruments et des circuits électriques qui se trouvent à l'intérieur des ondes Martenot. Fidèle à la réputation récente de l'ONF, **Le Chant des ondes** utilise aussi de riches images d'archives. Le documentaire se veut en outre un hommage au génie créateur de Maurice Martenot. À la fin de sa vie, ce dernier a également œuvré à titre d'éducateur. Humaniste, il visait l'épanouissement de la personne par l'art. En visionnant le film qu'elle consacre à Martenot, on devine que Caroline Martel partage elle aussi cette conception de l'art.

Constituant les premières images tournées pour le documentaire, la rencontre entre Jonny Greenwood et Suzanne Binet-Audet, ondiste de réputation internationale, est un des plus beaux moments du film. À l'écran, le respect et l'admiration que les deux ondistes éprouvent l'un envers l'autre sont manifestes. Membre de la formation culte Radiohead, Greenwood a appris à jouer des ondes Martenot de manière autodidacte. Compositeur et multi-instrumentiste, il a fait connaître les ondes Martenot à une nouvelle génération de mélomanes, en incorporant l'instrument dans un répertoire musical plus populaire et accessible, et dans des trames sonores marquantes. On doit notamment à Greenwood les musiques des deux plus récents films de Paul Thomas Anderson, *There Will Be Blood* (2007) et *The Master* (2012). Selon lui, les ondes Martenot sont l'instrument de musique qui se rapproche le plus du chant, de la voix humaine. C'est pourquoi elles l'ont interpellé, lui qui se dit incapable de chanter. Selon de nombreux intervenants, les ondes Martenot sont d'ailleurs l'instrument électronique permettant le mieux d'exprimer la personnalité de son interprète. Un aspect qui revient à maintes reprises dans **Le Chant des ondes** est justement le rapport très émotif et intime, voire intense, que les ondistes entretiennent avec leur instrument.

Se réclamant d'un certain cinéma direct, Martel filme les entrevues avec une assez longue focale, créant ainsi des cadrages plus serrés. Par conséquent, l'absence de plans plus larges finit par agacer. Notons par ailleurs que ces séquences, tournées en numérique, passent par moments mal sur grand



Le rapport émotif et intime entre les ondistes et leur instrument

écran. Malgré l'honnêteté de l'approche, on dénote donc ici une certaine maladresse sur le plan formel. Toutefois, ce léger impair stylistique ne nuit pas au documentaire et ne porte nullement ombrage à la recherche rigoureuse, riche et exhaustive de la documentariste. En fin de parcours, la captation en direct de l'interprétation de Suzanne Binet-Audet de *Fête des Belles Eaux* (1937) d'Olivier Messiaen est la séquence la plus réussie d'un point de vue esthétique. Elle témoigne réellement d'une maîtrise et d'un parti pris formels de la documentariste. À ce moment, Martel trouve la bonne distance pour filmer la prestation de l'ondiste. La caméra dévoile alors un plan d'ensemble de la pièce et effectue un lent travelling vers la gauche.

Le documentaire se termine sur cette belle pensée qui mérite que nous la partagions : « La musique devrait être la plus belle manifestation de l'esprit. » Après le visionnement de **Le Chant des ondes**, il est bien difficile de ne pas être d'accord avec une telle affirmation. Œuvre bien de son temps, l'équipe du film propose également un site web très complet pour ceux et celles qui veulent poursuivre l'exploration des mystérieuses et méconnues ondes Martenot.

■ **SUR LA PISTE DE MAURICE MARTENOT** | Origine : Canada [Québec] – Année : 2012 – Durée : 1 h 37 – Réal. : Caroline Martel – Recherche : Caroline Martel – Images : Geoffroy Beauchemin – Mont. : Annie Jean – Mus. : Suzanne Binet-Audet – Avec : Suzanne Binet-Audet, Jeanloup Dierstein, Jonny Greenwood, Jean Laurendeau, Jean-Louis Martenot, Michel Risse – Prod. : Caroline Martel, Colette Loumède – Dist. / Contact : ONF.

## La Dette Passé décomposé

Situé à mi-chemin entre le drame psychologique et le suspense policier, **La Dette**, premier long métrage de fiction du documentariste franco-polonais Rafaël Lewandowski, nous offre une incursion prenante dans l'histoire récente de la Pologne. Il nous propose un voyage dans ce pays de résistance encore en proie aux règlements de compte et aux vengeances personnelles, et dont les décisions politiques récentes, établies dans le but d'enfin faire la paix avec le passé, ne sont pas sans conséquences.

CHARLES-HENRI RAMOND

Rafaël Lewandowski a depuis quelques années une carrière de documentariste dont la réputation n'est plus à faire. Sa démarche, ayant pour objectif de capter les changements profonds vécus dans la société polonaise des années 1990 et 2000, trace les contours d'une relation trouble que ce pays entretient avec son passé récent. Avec **La Dette**, le cinéaste aborde la délicate question du rapport de l'individu à la mémoire, en montrant à quel point les nécessaires changements de mentalité sont encore entravés par les failles non refermées d'une histoire douloureuse.

Poursuivant la démarche entreprise dans ses documentaires, le cinéaste calque la prémisse du film sur celle de **Enfants de Solidarnosc** (Piosenka i życie, 2006) dans lequel il racontait l'histoire de Kasia, fille d'un mineur tué au cours de la pacification d'une grève lancée en décembre 1981 contre l'état de guerre. Le double de Kasia est donc ici incarné par Magdalena Czerwinska (Ewa), jeune femme engagée dans un procès destiné à découvrir l'identité du meurtrier de son père. Elle est mariée à Pawel (Borys Szyc, Prix d'interprétation masculine au Festival des Films du Monde 2012), recycleur de fringues venues du nord de la France, travaillant avec son père Zygmunt, héros du syndicalisme et de la lutte militante durant les années 1980.



Rattrapée par l'histoire, la famille modèle bascule

Véritable laboratoire expérimental, cette famille modélise à elle seule la société polonaise d'aujourd'hui. Vivant certes dans une situation transitoire, péniblement assurée par des boulots difficiles et mal payés, Pawel et Ewa peuvent toutefois nourrir quelques espoirs dans l'avenir. Pour elle, ce serait un diplôme lui permettant de se trouver une place dans la société; pour lui, ce serait un nouveau travail plus en relation avec ses aptitudes sportives. Malgré cette situation précaire, l'ouverture

de la société aux lois d'un marché occidental auquel ils ont désormais accès leur permet d'espérer de jours meilleurs. Lewandowski sait toutefois que cette relative quiétude n'est pas là pour durer. Rattrapée par l'Histoire, sa famille modèle bascule subitement lorsqu'un soupçon de complot avec la Police politique de l'époque vient assombrir le portrait du père, en apparence irréprochable. Accusé d'être la cause de la mort de sept mineurs, Zygmunt refuse de se défendre. Bien décidés à faire enfin la lumière sur un passé qui n'a jamais été déterré, Ewa et Pawel représentent à eux seuls toute la jeune génération polonaise, dont les projets d'avenir se heurtent à des décisions politiques lourdes de conséquences. Leur quête de vérité sera aidée par la complaisance de Garbarek, un ancien membre du régime communiste qui blanchira Zygmunt en livrant un faux témoignage.

En allégeant une partie de son développement dramatique, évitant ainsi de nous refaire une énième version du thriller venu du froid, Lewandowski place l'intérêt dans un ailleurs beaucoup plus profond. Ce qui donne au film sa force n'est pas tant la découverte du fin mot de l'histoire – que le spectateur comprend assez tôt – ni la manière utilisée par Pawel pour retracer la vérité, mais plutôt l'étude des personnages et l'analyse de la société polonaise actuelle. Une scène touchante de simplicité où Pawel et Ewa, enlacés, se retrouvent au bord de la rupture, déchirés par la troublante vérité, donne l'image de cette société. Les soupçons de culpabilité y rendent les relations humaines de plus en plus difficiles, en grande partie par la volonté du gouvernement de mettre à tout prix à jour les « traîtres » du régime, sans discrimination des conditions les ayant amenés à cet état de fait.

Par son étude psychologique approfondie, donnant à ce sujet de société complexe et encore considéré tabou un éclairage fascinant, **La Dette** constitue l'une des plus belles plongées au cœur d'une société au passé difficile et fait figure de véritable réussite du cinéma européen actuel. Grâce à cette première fiction, Lewandowski, dont le sens de l'observation de ses contemporains fascine, accède au rang de cinéaste à suivre de près.

■ **LE PÈRE / KRET** | Origine : Pologne – Année : 2010 – Durée : 1 h 48 – Réal. : Rafaël Lewandowski – Scén. : Iwo Kardel, Rafael Lewandowski – Images : Piotr Rosolowski – Mont. : Agnieszka Głinska – Mus. : Jérôme Rebotier – Son : Tomasz Wieczorek, Agata Chodyra, Mélissa Petitjean – Dir. art. : Jerzy Talik – Cost. : Agata Culak – Int. : Borys Szyc (Pawel), Marian Dziedziel (Zygmunt), Magdalena Czerwinska (Ewa), Wojciech Pszoniak (Garbarek), Sławomir Orzechowski (Tadeusz), Bartłomiej Topa (le syndicaliste), Jerzy Janczarek (Rysiek), Dariusz Szymor (Jan), Stanisława Lopuszanska (la mère de Zygmunt), Michał Rolnicki (Wojciech), Krystyna Wisniewska-Sławek (la mère d'Ewa), Juliusz Krzysztof Warunek (Roman) – Prod. : Marcin Wierchosławski, Jacek Kucharski – Dist./Contact : A-Z Films.

## Finissant(e)s

### Un parfum de fin du monde

À mi-chemin entre fiction et documentaire, le film de Rafaël Ouellet propose un regard sur la vie d'une vingtaine de jeunes finissants du secondaire, au moment où ils s'apprêtent à faire le grand saut vers le cégep et la vie adulte. Si la forme laisse perplexe, le propos est troublant.

CARLO MANDOLINI

Au cours de l'été 2009, le réalisateur Rafaël Ouellet a suivi une vingtaine de finissants du secondaire entre juin et août, c'est-à-dire entre la cérémonie de graduation et l'entrée au cégep. Si ce moment est symbolique pour tout adolescent, il le devient tout particulièrement ici, puisque le récit se déroule à Dégelis, une toute petite municipalité du Témiscouata et ville natale du réalisateur. Aller au cégep, pour un jeune de Dégelis, signifie inévitablement quitter son univers pour s'exiler à Rimouski, Québec ou Montréal. Le dernier été chez soi prend donc une saveur particulière, où s'entrechoquent les sentiments d'espoir et d'appréhension, et où pointe déjà la nostalgie d'une enfance pourtant pas si lointaine.



Des sentiments d'espoir et d'appréhension

Pour raconter l'histoire de ces jeunes dans lesquels Ouellet s'est manifestement reconnu, le réalisateur a choisi une esthétique filmique hybride entre fiction et documentaire. L'approche documentaire plonge le récit dans une réalité socioculturelle contemporaine. La fiction, quant à elle, permet au réalisateur d'installer une dimension vaguement autobiographique, mais aussi de créer des personnages symboliques qui évoqueront les rêves, les espoirs et les peurs, voire les angoisses d'une génération. Cette approche hybride, à défaut de donner un sens particulier à la proposition ou de faire oublier certaines faiblesses du scénario, permet néanmoins de donner au film une couleur particulière qui ne laisse pas indifférent.

Le personnage principal, qui sert de pivot entre la réalité et la fiction, est Carla (la très solide Carla Turcotte, vue dans *New Denmark* et *L'Affaire Dumont*), une des diplômées de la polyvalente de Dégelis qui tourne avec un ami un documentaire sur ses copains finissants. Au fil des témoignages (réels), on découvre les espoirs des jeunes envers leurs études prochaines, mais surtout toutes leurs appréhensions devant la perspective du départ. Entre ces témoignages, le film nous propose de suivre Carla (le personnage fictif) dans son propre cheminement qui la mènera à s'interroger sur ses amitiés, ses amours ainsi que sur son désir réel de poursuivre des études en arts et lettres à Montréal.

Il y a quelque chose de troublant dans ce film de Rafaël Ouellet. Au-delà des inévitables discours, parfois banals, disons-le, sur les incertitudes de l'existence et les méandres de l'amour, ce qui émeut ici est l'inquiétude et la solitude ressenties par ces jeunes. Afin d'exprimer de façon percutante à quel point cette marche vers la vie est en fait un combat solitaire, Ouellet a isolé ses jeunes protagonistes en effaçant toute présence d'adultes de son film. Un adulte apparaît certes très furtivement dans la première scène, lors de la cérémonie de remise des diplômes, mais ensuite, pratiquement plus rien, que de la figuration, et encore...

Dans ce récit, où les craintes face à l'avenir sont énormes, on se demande où peuvent bien être les adultes? Personne pour encadrer, guider, rassurer...

En plus de cette absence notable de figures d'autorité et de figures modèles, on détecte aussi un désespoir très palpable dans ce film. Le titre y est d'ailleurs pour quelque chose et particulièrement la mise entre parenthèses du féminin.

En principe, le terme *finissant* implique d'emblée l'impulsion vers une étape successive de la vie. Or, ici, la fin du secondaire marque plutôt le début de ce qui ressemble à une stagnation. Les plans d'avenir sont flous, peu précis, exprimés de façon approximative dans une langue brouillonne. Même les rêves sont sages. Le saut vers le cégep et l'âge adulte ressemble donc plutôt à un saut dans le vide.

Et si l'avenir n'est donc pas lumineux pour ces jeunes, le présent l'est encore moins. D'ailleurs, ce qui marque ici, c'est de voir à quel point la vie se résume à vraiment peu de chose pour ces jeunes, sinon que de se plaindre de la «platitudes de Dégelis», consommer de l'alcool et essayer de trouver un sens à l'existence.

Ce malaise ne lâchera pas le spectateur: plus le film progresse, plus cette inquiétude sourde prendra de l'ampleur. Pour ces jeunes «en sursis», il y a dans cette fin d'été comme un parfum de fin du monde.

À la fin du film, Carla se prépare à partir sans grand enthousiasme. Mais pas avant d'avoir proposé une dernière soirée où, faute de mieux, on ira boire à Edmunston. Si la funeste scène finale ne surprend pas (la proposition de Carla sonne comme une condamnation), elle laisse perplexe. L'accident de voiture qui emporte Carla est filmé par Ouellet comme s'il s'agissait autant d'un suicide que d'un accident.

*Finissant(e)s*, qui s'amorçait avec la mort, se referme donc avec la mort. Quelqu'un a dit désespoir?

■ Origine: Canada [Québec] – Année: 2013 – Durée: 1 h 15 – Réal.: Rafaël Ouellet – Scén.: Rafaël Ouellet – Images: Pascal L'Heureux – Mont.: Jules Saulnier – Mus.: Man an ocean – Son: Daniel Fontaine-Bégin, Henry Jr Godding, Bernard Gariépy Strobl – Int.: Carla Turcotte (Carla) – Prod.: Estfilmindustri, Urbansounds – Dist. / Contact: Estfilmindustri.

## The Gatekeepers

### Regards de l'intérieur

*La plupart des documentaires sur les services de sécurité intérieure s'intéressent à des cas précis de recherche d'espion ou de traque de réseau terroriste. Dans ce film, le réalisateur israélien Dror Moreh, par ailleurs directeur photo de profession, refait l'histoire du conflit israélo-palestinien en demandant leur avis à ces chefs gardiens que sont les directeurs du Shin Bet, appelé aussi en anglais Israel Security Agency (ISA) ou Shabak, comme il est désigné sur le site du gouvernement de cet état du Moyen-Orient.*

LUC CHAPUT

On qualifie le Shin Bet de bouclier invisible et il est d'ailleurs moins connu que le Mossad, service de renseignements et de sécurité extérieure. Bien entendu, il existe des liens d'information et de transfert de personnels entre ces deux organismes. Ainsi, Avraham (Shalom) Ben-Dor a travaillé au Mossad et a dirigé la traque et la capture du criminel nazi Adolf Eichmann en Argentine en 1960. Ces deux services secrets, comme beaucoup de leurs équivalents ailleurs, bénéficient de privilèges nécessaires à leur travail. Seule l'identité de chacun de treize directeurs successifs du Shin Bet depuis 1949 est connue. Moreh a donc interviewé pendant un nombre important d'heures chacun de ces six directeurs à la retraite pour réévaluer avec eux les actions de ce Shabak, surtout depuis la Guerre des Six Jours en 1967, et la prise de Gaza et de la Palestine. Quatre de ces responsables – Avraham Shalom, Yaakov Perry, Carmi Gillon et Ami Ayalon – avaient émis les mêmes critiques sur la politique d'implantation des colonies contre le gouvernement d'Ariel Sharon en novembre 2003. Cette sortie avait diversement été appréciée, mais Sharon aurait tenu compte de ces critiques de spécialistes qu'il connaissait et appréciait. Il a annoncé un mois plus tard le retrait de colonies à Gaza et en Samarie, démantèlement qui fut effectué en août 2005. Dror Moreh avait d'ailleurs tourné un portrait amical de Sharon qui fut présenté au Festival de Berlin en 2008.

Par ce film nécessaire malgré ses imperfections, Dror Moreh s'inscrit tout naturellement dans la propension de ses confrères comme Amos Gitai à poser ces questions qui fâchent...

Le survol de l'histoire depuis 1967 est rapide et l'on peut espérer qu'une version DVD contienne, entre autres suppléments, des topos plus précis sur certains événements cruciaux et des témoignages biographiques plus étoffés sur ces policiers spécialisés. Un long processus de recherche d'archives a porté ses fruits et permet au réalisateur d'illustrer, de soutenir ou même de contredire en partie les affirmations des dirigeants. L'habillage visuel allie caméras de surveillance dans les agglomérations, zooms d'appareils montés sur drones ou satellites, mini-caméras sur les casques de soldats, images d'archives et images créées par ordinateurs dans un habillage proche par certains aspects du jeu vidéo de guerre, même si les conséquences ici sont évidemment réelles: blessures, attentats et donc pertes de vie humaines.

Les mécanismes de transmission des informations et de prises de décisions sont mis en lumière par quelques cas précis, entre autres l'affaire du Bus 300 qui amena la création de la commission dirigée par l'ancien juge à la Cour suprême Moshe Landau. Chacun des intervenants apparaît dans sa complexité et les liens passés entre certains d'entre eux et avec certains hommes politiques resurgissent au passage, par exemple l'amitié entre Carmi Gillon et Itzhak Rabin. D'ailleurs, les manquements à la protection de ce premier ministre furent relevés dans l'enquête sur son assassinat et sont un des points sombres de l'histoire de cette agence gouvernementale. La nécessité des rencontres, des points de contact et des négociations sur des points précis avec les autorités palestiniennes de toute allégeance politique est réitérée de diverses manières par ces directeurs. Toutefois, on aurait pu s'attendre à un examen plus long des occasions manquées par leurs interlocuteurs palestiniens et ce, depuis Yasser Arafat.



Refaire l'histoire par le biais du témoignage

Il apparaît évident que ces hauts fonctionnaires ne portent pas non plus la plupart des hommes politiques israéliens en haute estime car ces derniers veulent des solutions binaires et non complexes. Plusieurs disent que ces dirigeants n'ont pas de stratégies, seulement des tactiques au jour le jour et ne s'intéressent pas de manière personnelle à la situation des citoyens palestiniens. Par ce film nécessaire malgré ses imperfections, Dror Moreh s'inscrit tout naturellement dans la propension de ses confrères comme Amos Gitai à poser ces questions qui fâchent, même dans une société démocratique.

■ **SHOMREI HA-SAF** | Origine: Israël / France / Allemagne / Belgique – Année: 2012 – Durée: 1 h 36 – Réal.: Dror Moreh – Scén.: Dror Moreh – Images: Avner Shahaf – Mont.: Oron Adar – Mus.: Ab Ovo (Jérôme Chassagnard et Régis Baillet), Daniel Meir – Son: Amos Zipori, Alex Claude – Dir. art.: Doron Koren – Effets visuels: Hatem Benabdallah, Carine Gillet, Philippe Sonrier – Avec: Ami Ayalon, Avi Dichter, Yuval Diskin, Carmi Gillon, Yaakov Peri, Avraham Shalom – Prod.: Estelle Fialon, Philippa Kowarsky, Dror Moreh – Dist./Contact: Métropole.

## L'Homme qui rit

### Le peuple mutilé

Avant-dernier roman écrit par le grand Victor Hugo, **L'Homme qui rit** est adapté pour une quatrième fois au cinéma avec cette nouvelle version luxueuse produite par la société de production Europa Corp. Le film a été présenté hors compétition à la Mostra de Venise 2012, avant de connaître un échec en salles dans son pays d'origine.

PASCAL GRENIER

Publié en 1869, le roman de Victor Hugo est adapté une première fois à l'écran en 1928, aux États-Unis, par J. Grubb Alexander. Réalisé par Paul Leni, *The Man Who Laughs* marqua le cinéma de l'époque, notamment avec le personnage horriblement mutilé de Gwynplaine campé par Conrad Veidt. Cette figure a, entre autres, inspiré les illustrateurs de bandes dessinées Bob Kane, Bill Finger et Jerry Robinson pour créer le célèbre personnage diabolique du Joker de l'univers des DC Comics. Filmé très librement en 1966 par le réalisateur italien Sergio Corbucci (*Django*), *L'uomo che ride* transpose l'action du roman dans l'Italie du 16<sup>e</sup> siècle. Puis, en 1971, vint une adaptation pour la télévision en trois épisodes du réalisateur Jean Kerchbron. C'est cette troisième version qui a inspiré Jean-Pierre Améris qui l'a vue, alors qu'il n'avait que dix ans. Améris avait adoré le personnage de Gwynplaine et « adoré cette grande histoire d'amour entre un balafré et une jeune aveugle »<sup>1</sup>.

Là où on ne l'attendait pas – et capable du meilleur (le mignon et sympathique *Les Émotifs anonymes*, 2010) comme du pire (le ridicule *Mauvaises Fréquentations*, 1999) –, l'inégal réalisateur français Jean-Pierre Améris signe son onzième long métrage avec cette version colorée et numérique de l'œuvre éponyme de Victor Hugo. Six ans après l'inédit *Je m'appelle Élisabeth*, Améris collabore pour une deuxième fois avec le scénariste Guillaume Laurant, qui s'est surtout fait connaître en tant que coscénariste des films de Jean-Pierre Jeunet. Dotée d'un budget somme toute considérable (13 millions d'euros), cette production, qui donne une large part aux effets spéciaux numériques, reste assez fidèle et respecte – bien que sommairement – les grandes lignes du roman. L'intrigue abandonne l'aspect chassé-croisé du récit, se concentrant surtout sur le personnage de Gwynplaine et sa relation avec Ursus, son père adoptif, et Déa, la jeune fille fragile et aveugle qu'il a recueillie au début et qui grandit avec lui chez Ursus. Délaissant largement l'aspect philosophique du roman, le film aborde avec un certain sens du doigté la misère, thème récurrent dans l'œuvre de l'auteur. L'édifiant discours final que prononce Gwynplaine au Parlement est un véritable hymne à la différence, soulignant l'oisiveté de la noblesse indétrônable et excessive qu'il met en garde contre la misère du peuple mutilé, avant de renoncer à la pairie.

Outre l'aspect politique, ce qui intéresse surtout le cinéaste dans cette version axée sur l'imaginaire est l'histoire d'amour impossible et tragique entre Gwynplaine et Déa, follement amoureuse. Parfois prenante avec une finale précipitée, mais réussie, ladite histoire d'amour manque de chair et de substance à l'écran. Le jeu senti de la jeune Christa Theret (Déa) ne manque pas d'émotion. Toutefois, dans ce rôle complexe



Une version de *L'homme qui rit* axée sur l'imaginaire

d'un être à la fois naïf, affectueux et ombrageux, le jeu du Québécois Marc-André Grondin (Gwynplaine) manque un peu de naturel. L'Ursus de Gérard Depardieu tire parfois son épingle du jeu, même si on sent l'acteur fatigué par moments et que son rôle est quelquefois réduit à celui d'éducateur paternaliste. En donnant une large part aux effets numériques, le film souffre parfois un peu trop d'un débordement d'images très soignées (signées Gérard Simon), au détriment du fond dramatique, malgré une musique insistante de Stéphane Moucha. Certes, les séquences au château impressionnent par leur grandiloquence, mais ces décors flamboyants l'emportent trop souvent sur l'émotion. On sent l'influence de Jeunet et de Burton, mais tous ces artifices sont parfois inutiles. En somme, on est en présence d'un film inégal qui, bien que parfois captivant, ne remplit qu'à moitié ses promesses. En proposant un conte baroque, où chaque artisan a l'occasion de se signaler (costumes éblouissants, décors rutilants) et en sombrant dans des dédales souvent inutiles et gratuits, *L'Homme qui rit* se perd dans ses propres méandres, au lieu de gagner en intensité dramatique.

<sup>1</sup>Nicole Clodi, « *L'Homme qui rit*, un film sur Victor Hugo actuellement au cinéma », *La Dépêche*, 2 janvier 2013.

■ Origine : France – Année : 2012 – Durée : 1 h 35 – Réal. : Jean-Pierre Améris – Scén. : Jean-Pierre Améris et Guillaume Laurant, d'après le roman de Victor Hugo – Images : Gérard Simon – Mont. : Philippe Bourgeuil – Mus. : Stéphane Moucha – Son : Sébastien Wera – Dir. art. : Vincent Dizen – Cost. : Olivier Bériot – Int. : Marc-André Grondin (Gwynplaine), Gérard Depardieu (Ursus), Christa Theret (Déa), Emmanuelle Seigner (La duchesse Josiane), Arben Bajraktaraj (Hardquanone), Serge Merlin (Barkilphedro) – Prod. : Thomas Anargyros et Edouard de Vésinne – Dist. / Contact : Métropole.

## J'enrage de son absence

### Toi, l'enfant que je n'ai jamais eu

Avec son premier film de fiction **J'enrage de son absence**, encensé au dernier Festival de Cannes, à la Semaine de la Critique, Sandrine Bonnaire réalise une œuvre sombre qui n'hésite pas à s'immiscer dans la psyché ravagée d'un homme incapable de faire son deuil. Entre l'obsession et l'autodestruction, ce long métrage exigeant et terriblement humain de la réalisatrice française semble constamment tenir en équilibre... au bord du gouffre.

ISMAËL HOUDASSINE

Si Sandrine Bonnaire prenait la caméra sur l'épaule pour la première fois en 2007, c'était d'abord et avant tout pour suivre l'inexorable dégénérescence, autant physique qu'intellectuelle, de sa sœur alors atteinte d'autisme profond. Sobrement titré **Elle s'appelle Sabine**, ce documentaire courageux n'hésitait pas à nous inviter dans la confidentialité de sa vie personnelle et ce, en plein cœur de sa famille.

À l'évidence, **J'enrage de son absence** poursuit cette exploration intime de la confession, mais cette fois, derrière le prisme presque confondant de la fiction. Un film réaliste dont les parois sont percées par la folie étrange d'une âme en colère. Librement inspiré de sa propre expérience – en effet, lorsque Sandrine était jeune, sa mère voyait elle aussi en cachette un homme mystérieux –, le film dresse le portrait d'une sourde souffrance devant la perte irréparable d'un être cher.



Comme un chagrin silencieux

Jacques, un Franco-américain vivant à Boston, rentre en France pour les funérailles de son père. Tout en réglant les derniers détails de l'héritage, il en profite pour reprendre contact avec son ex-femme Mado qui a depuis refait sa vie avec un autre homme, Stéphane. Jacques fait alors la connaissance du jeune Paul, fils de Mado, qui lui rappelle le propre enfant défunt qu'il avait eu avec elle. Dès lors, Jacques va tout faire pour se rapprocher du garçon de huit ans, jusqu'à mettre en péril la nouvelle vie que Mado avait réussi à reconstruire.

Dès le départ du récit, ce qui s'avère comme de simples retrouvailles en l'apparence inoffensives se dirige très vite en une sorte de triumvirat malsain entre le fils, sa maman et Jacques. Depuis qu'ils se sont rencontrés, chacun se met à garder précieusement les secrets de l'un ou de l'autre. Une atmosphère délétère habitée par un fantôme toujours présent dans leurs souvenirs. Le fils qui ne connaît pas ce frère décédé. Cet homme hanté par la mort insupportable de son enfant, une perte affreuse qui continue de le ronger. Et cette femme qui tente sans

succès d'oublier pour survivre mais, au fond, cette amnésie, la désire-t-elle vraiment ? Ainsi, Sandrine Bonnaire a construit avec délicatesse des personnages dont elle semble accompagner les moindres gestes, jusqu'aux longs silences occasionnellement brisés par des cris de douleur.

Malgré quelques redites et une histoire qui parfois a du mal à avancer, **J'enrage de son absence** demeure un film captivant et fort bien maîtrisé. Sandrine Bonnaire a su aborder sans pathos et sans artifice la descente aux enfers, lente, mais inéluctable, d'un homme mutique prêt à tout pour conquérir l'affection crédule d'un enfant en quête d'une figure paternelle. À ce titre, William Hurt compose son personnage avec une présence qui force l'admiration. Alexandra Lamy trouve également ici son meilleur rôle, en interprétant cette mère à la fragilité émotionnelle sur le point d'exploser à tout moment. Jalil Mehenni est quant à lui saisissant de naturel et d'innocence.

Sans doute pour mieux évoquer l'enfermement intérieur de ses personnages, Sandrine Bonnaire n'a pas craint de cimenter littéralement son film de toutes parts. Les longs immeubles de banlieue anonymes où résident Mado et sa famille symbolisent ici une existence réduite par un quotidien morne. La profession d'architecte de Jacques, qui s'amuse à construire une maquette d'une maison, exprime le foyer familial qu'il sait pourtant perdu à tout jamais. Et enfin, cette pièce froide comme un sanctuaire, située au sous-sol, dans laquelle l'homme et le garçon n'hésiteront pas à se réfugier parmi les jouets poussiéreux appartenant à l'enfant mort, et que la mère n'a pu se résigner à jeter. Autant de murs qui finissent par empeser l'atmosphère quasi mortuaire de l'ensemble de l'œuvre.

En résulte un long métrage sur le chagrin. Pas celui qui s'exprime trop souvent au grand jour avec pleurs et scandales à tout-va, non, plutôt le vrai, le silencieux. Celui qui reste insidieusement discret, à l'écart. Et puis, soudainement, qui éclate en une violence inouïe, tel un horrible rugissement dans la nuit. Une véritable violence dans la pure lignée des œuvres de Maurice Pialat, celui-là même qui avait lancé en 1983, avec le déroutant **À nos amours**, la carrière d'actrice de Sandrine Bonnaire, devenue dorénavant une réalisatrice accomplie.

■ **Origine :** France / Luxembourg / Belgique – **Année :** 2012 – **Durée :** 1 h 38 – **Réal. :** Sandrine Bonnaire – **Scén. :** Sandrine Bonnaire, Jérôme Tonnerre – **Images :** Philippe Guilbert – **Mont. :** Svetlana Vaynblat – **Mus. :** André Dziezuk – **Son :** François Dumont – **Int. :** William Hurt (Jacques), Alexandra Lamy (Mado), Jalil Mehenni (Paul), Augustin Legrand (Stéphane), Françoise Oriane (Geneviève), Norbert Rutili (le notaire), Matteo Trevisan (Félix) – **Prod. :** Dominique Besnehard, Michel Feller, Jesus Gonzalez, Jesus Gonzalez-Elvira, Nicolas Steil – **Dist. / Contact :** Axia Films.

## Oz : The Great and Powerful Somewhere Before the Rainbow

Les aficionados de Dorothy et de ses compagnons de fortune seront déçus de ne pas les retrouver sur la « Yellow Brick Road » où le prequel du réalisateur Sam Raimi (la trilogie des **Spider-Man**) nous invite. En contrepartie, l'immense fabrique à rêves Disney, acoquinée au producteur Joe Roth [**Alice in Wonderland** de Tim Burton (2010) et **Snow White and the Huntsman** de Rupert Sanders (2012)], nous transporte jusqu'à la cité d'Émeraude pour y dévoiler la véritable personnalité du Magicien d'Oz. Dans ce pays fabuleux, les sorcières côtoient des populations politiquement correctes; les animaux volent, espionnent ou attaquent; les paysages semblent surgir d'une œuvre picturale allemande du dix-neuvième siècle; et n'importe quel opportuniste peut réaliser une prophétie à condition de détenir plus d'un tour dans son sac.

PATRICIA ROBIN



Les créateurs du pays d'Oz n'enchantent pas à tout coup

Hollywood revisite, depuis plusieurs années, les contes célèbres ayant bercé nos enfances. On n'a qu'à penser aux tout récents **Hansel & Gretel: Witch Hunters** de Tommy Wirkola, **The Hobbit** de Peter Jackson et aux adaptations de Blanche-Neige et les sept nains (**Mirror, Mirror** de Tarsem Singh et **Snow White and the Huntsman** cité plus haut) et d'**Alice au pays des merveilles**, pour constater que ce monde imaginaire d'une autre époque représente un spectaculaire tremplin à l'exploitation des nouvelles technologies cinématographiques. Celles-ci permettent d'explorer avec force effets mécaniques et optiques l'univers féérique dans lequel l'industrie du rêve s'évertue à nous convier. Cette dernière incursion en terrain fantasmagorique s'inscrit dans une formule gagnante au box-office, sans pour autant y apporter quelque chose de neuf. L'intérêt des contes et des fables repose surtout sur le message et la morale sous-entendus. **Oz – The Great and Powerful**, avec ses personnages manichéens, ses péripéties rocambolesques et ses tours de magie, tente de montrer l'accession au pouvoir d'un illusionniste qui, au cours de ses rencontres et de ses mésaventures, se constitue une équipe et, par son charisme et un peu de poudre aux yeux, élabore une fantastique campagne de charme pour atteindre le trône de la cité d'Émeraude. L'analogie paraît trop évidente pour ne pas y associer les machines électorales des actuels régimes démocratiques, entre autres celles des États-Unis.

Dans ce *road movie* virtuel débutant au Kansas, Oscar Diggs, un prestidigitateur séducteur et fourbe, est emporté dans sa

fuite en dirigeable par une tornade. Dans la tourmente, il sort de son cadre noir et blanc 1:33.1 et entre dans la couleur du format 2.39:1, pour atterrir en un pays inconnu occupé par une faune étrange et une flore luxuriante où la 3D prend toute sa dimension dans les plans en mouvement. Ce voyage initiatique permet au cupide héros de vertueusement laver sa conscience avec l'aide de personnages qu'il sauve d'un triste sort: un singe ailé en livrée et une poupée de porcelaine orpheline. Il réussit à gagner le cœur de Glinda, la sorcière ivoirine, après avoir séduit la naïve Theodora et attisé la jalousie d'Evanora aux sombres desseins. On retrouve, tout au long du périple, plusieurs éléments marquants de l'inoubliable classique de Victor Fleming (1939). On y reprend aussi quelques composantes de **Alice in Wonderland**: les théières, les bêtes à dents pointues similaires à celles du chat ainsi que les yeux espionnant dans la nuit. Les nains et les volières d'hybrides maléfiques rappellent **Snow White and the Huntsman** du même producteur. Theodora se transforme en vilaine sorcière caricaturale grâce à une pomme verte empoisonnée relatant le triste sort réservé à Blanche-Neige. Les univers bucoliques et sylvestres recréés de toutes pièces manquent de la subtilité du **Labyrinthe** de Jim Henson ou de l'inventivité du **Avatar** de James Cameron. Cette étourdissante pléthore d'effets et d'emprunts accentue la surenchère de moyens techniques et optiques. La musique omniprésente souligne lourdement le jeu convenu des acteurs. La précision et la finesse d'exécution font parfois défaut au travail d'infographie et à l'animation visionique de certains arrière-plans. Au royaume du vieux Walt, les créateurs du pays d'Oz n'enchantent pas à tout coup.

Si le **The Wizard of Oz** de Fleming est, avec **Gone with the Wind** du même réalisateur, l'un des films les plus vus au monde, cet antépisode de l'univers de L. Frank Baum ne s'expose pas à un tel engouement, tout comme la version animée **Journey Back to Oz** (1974), la comédie musicale de Sidney Lumet **The Wiz** (1978), avec Diana Ross et Michael Jackson, ou **Return to Oz** (1985) des studios Disney. On ne touche pas à un grand classique sans risquer de se perdre sur le chemin de l'arc-en-ciel, question de magie. Pouf!

■ **OZ LE MAGNIFIQUE** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h 10 – Réal. : Sam Raimi – Scén. : Mitchell Kapner, David Lindsay-Abaire, d'après l'œuvre de L. Frank Baum – Images : Peter Deming – Mont. : Bob Murawski – Mus. : Danny Elfman – Dir. art. : Robert Stromberg – Cost. : Gary Jones – Int. : James Franco (Oscar Briggs/Oz), Rachel Weisz (Evanora), Mila Kunis (Theodora), Michelle Williams (Glinda/Annie), Zach Braff (Frank/Finley), Joey King (enfant handicapée/China Girl), Tony Cox (Knuck), Bill Cobbs (Master Thinker) – Prod. : Joe Roth – Dist. / Contact : Buena Vista.

## La Pirogue À la dérive

*Quoique reconnu internationalement depuis longtemps (grâce aux œuvres d'Ousmane Sembene et Paulin Soumanou Vieyra, notamment), le cinéma sénégalais reste peu diffusé, comme la plupart des films du continent noir – hormis le cadre de festivals. Le peu de moyens dont disposent les réalisateurs de ces pays leur permettent rarement de signer des films autres que de facture intimiste.*

DENIS DESJARDINS

Né en 1958, Moussa Touré fit très jeune ses gammes comme technicien de cinéma. Selon certaines sources, à l'âge de dix-sept ans, il aurait été éclairagiste pour François Truffaut pour des scènes de *L'Histoire d'Adèle H.* tournées dans l'île de Gorée (baie de Dakar). Touré devint plus tard réalisateur, alternant depuis 1987 documentaires et fictions, courts et longs métrages. Son nouveau film *La Pirogue*, coproduit avec la France et l'Allemagne, est sans doute à ce jour son œuvre la plus ambitieuse. Il y démontre une grande maîtrise de la mise en scène, au service d'un récit qui a sans doute entraîné moult difficultés d'ordre technique. Dans un village de la côte sénégalaise, trente hommes – le cœur plein de lendemains qui chantent – s'apprêtent à embarquer dans une pirogue en direction des Canaries, porte espagnole de l'Europe. Ces hommes, jeunes pour la plupart et désespérés de faire leur place dans un pays où ils forment cinquante-deux pour cent de la population, sont attirés par les mirages de la civilisation européenne (thème par ailleurs récurrent de la littérature africaine). Le film s'amorce avec énergie sur un combat traditionnel de lutte populaire, lutte métaphorique qui laisse présager l'échec de leur entreprise. Sans perdre le fil, Moussa Touré parvient à nous intéresser de manière égale à plusieurs de ses protagonistes. Il n'y a pas vraiment de personnage principal ici, sinon la pirogue elle-même, à la merci des éléments mais aussi des conflits ponctuant ce voyage hasardeux. *La Pirogue* constitue une sorte de huis clos sur une mer aussi cruellement vide que la destinée des occupants qui ne croiseront qu'un seul autre bateau, dans une situation aussi périlleuse. Ce huis clos est d'autant plus étouffant, la pirogue aux parois latérales élevées ne permettant pas aux passagers, obligés de rester à fond de cale, de voir l'horizon. Les voilà donc en quelque sorte emmurés, d'autant plus coupés du monde que le ciel reste leur seul repère, trop bleu ou trop noir, mais jamais porteur d'espoir. Si la plupart d'entre eux arriveront à bon port (deux hommes périront dans la tempête), ce sera, comme nous l'indique l'épilogue, pour faire face à l'expulsion et revenir à la case départ.

Parmi ces clandestins, on retrouve des hommes de confessions et d'horizons divers (Wolofs, Peuls, Guinéens et Sénégalais), mais tous unis tant bien que mal par leur objectif : la recherche dérisoire d'un inaccessible eldorado. Une femme – montée à bord à l'insu des autres, classique élément perturbateur, clandestine parmi les clandestins – a pour but de rejoindre des amis à Paris. Elle devra affronter non seulement la mer, mais également l'hostilité de certains passagers.

Sur un thème semblable, Merzak Allouache nous avait offert en 2010 l'excellent *Harragas* (mot signifiant *brûleurs*, c'est-à-dire jeunes passagers clandestins) relatant la fuite d'Algériens vers l'Espagne. Sans s'attarder à comparer les deux œuvres, notons tout de même que leurs conclusions s'apparentent : l'entreprise reste vaine et la réalité rattrapera à coup sûr les aventuriers trop naïfs. À la fin des deux films, il est mentionné que, ces dernières années, des dizaines de milliers de personnes ont tenté ce type de pari, que ce soit en Méditerranée ou sur la côte ouest africaine. Cela vient confirmer, si besoin est, à quel point les exilés volontaires sont persuadés de la pertinence de leur dangereuse équipée, malgré de rares chances de réussite. Toutefois, alors que *Harragas* introduisait un élément de suspense par la présence d'un malfrat, *La Pirogue* ne déborde pas vers le film de genre, se limitant à un implacable constat.



Un implacable constat

Bien qu'on en voie venir l'inéluctable fin, *La Pirogue* reste un film captivant et un témoignage bouleversant. La mise en scène, à la fois nerveuse, rigoureuse, généreuse en gros plans révélateurs, et le traitement, hyperréaliste sans effets racoleurs, nous font partager les angoisses de ces hommes et de cette femme à la dérive.

■ **GOOR FITT** | Origine : Sénégal / France / Allemagne – Année : 2012 – Durée : 1 h 27 – Réal. : Moussa Touré – Scén. : Abasse Ndioune, David Bouchet – Images : Tomas Letellier – Mont. : Josie Miljevic – Mus. : Prince Ibrahim Ndour – Son : Martin Boisseau – Cost. : Fatou Cissé – Int. : Souleymane Seye Ndiaye (Baye Laye), Malamine Dramé (Abou), Laity Fall (Lansana), Balla Diara (Samba), Salif Jean Diallo (Barry) – Prod. : Adrien Nague, Éric Névé, Alexandra Swenden, Oumar Sy – Dist. / Contact : K-Films Amérique.

## The Place Beyond the Pines

### Pères et fils

Deux ans après son excellent et ravageur drame sentimental *Blue Valentine*, le réalisateur américain Derek Cianfrance refait équipe avec la vedette Ryan Gosling dans le très ambitieux *The Place Beyond the Pines*. Mélangeant des éléments empruntés autant au film noir qu'au drame politique et policier, ce drame familial qui aborde avec intelligence les relations père/fils risque d'en dérouter plusieurs par sa structure narrative aussi audacieuse qu'inusitée.

PASCAL GRENIER



La ligne est mince entre l'ange et le démon

On ne peut pas dire que Derek Cianfrance manque d'ambition, autant dans la forme que dans le traitement, avec ce film à trois récits dont l'action s'échelonne sur une période de quinze ans. Construit sous forme de trois histoires connexes, *The Place Beyond the Pines* fait s'entrechoquer trois destins à trois époques différentes, trois histoires surprenantes et prenantes qui, malgré l'artificialité de certaines situations, s'imbriquent de façon brillante dans le portrait. On passe ainsi de l'histoire d'un cascadeur de motos mythique qui devient voleur de banques (Ryan Gosling, époustoufflant) afin de prouver à son ex-copine (Eva Mendes, touchante) qu'il peut être un bon père pour son fils. Dans sa structure, ce long métrage suit les pas du célèbre *Psycho* d'Alfred Hitchcock, où on accompagnait le personnage de Marion Crane pendant le premier tiers du film avant de voir ce personnage éliminé. C'est ainsi qu'après quarante minutes, prend fin le destin abrupt du personnage campé par Ryan Gosling, abattu par un policier (Bradley Cooper, solide), après une longue poursuite. Ensuite, dans ce qui s'avère peut-être la partie la moins forte du film, on suit le destin de ce policier ambitieux poussé par son père dans la politique, alors qu'il a maille à partir avec des policiers corrompus (dont Ray Liotta, spécialiste des rôles crapuleux). Bradley Cooper défend avec panache ce personnage bien plus complexe qu'il en a l'air. Enfin, quinze ans plus tard, on a droit à une histoire de passage difficile de l'adolescence à l'âge adulte, avec ces deux fils qui découvrent le terrible lien qui les unit. Ce film propose trois récits elliptiques au rythme et aux genres différents qui, au cœur de l'intrigue même, abordent le thème universel et fondamental de la relation père/fils. Trois parties autonomes pour

une épopée aux multiples facettes qui possèdent une grande portée sur les relations filiales, dont les principales actions tendent à influencer d'une génération à l'autre.

Cianfrance exploite aussi le thème de la dualité sous toutes ses formes en confrontant la nature humaine et le monde dans lequel nous vivons. Pour ce réalisateur, la ligne est mince entre l'ange et le démon, le bien et le mal, le justicier et le hors-la-loi, le pardon et la vengeance, ou encore la vérité et le mensonge. Dans sa conception de la violence perpétrée entre deux générations qui se font écho l'une l'autre, *The Place Beyond the Pines* rappelle le superbe *A History of Violence* de David Cronenberg, notamment dans ce troisième segment qui confronte les deux fils. Cianfrance tend à prouver que l'Histoire parfois se répète, étant à l'origine d'un cercle vicieux ou encore d'un cercle plus vertueux. Dans cette confrontation finale, Cianfrance en vient à la conclusion cohérente suivante : même bien des années plus tard, chaque action a un impact majeur sur la vie des autres et, en particulier, sur celles des enfants.

Non seulement le film est ambitieux et intéressant d'un point de vue narratif et sociologique, mais le réalisateur déploie une mise en scène à l'emporte-pièce. Le film s'ouvre sur un magnifique plan-séquence alors qu'on introduit le personnage campé par Ryan Gosling. Ce dernier, tatoué et charismatique, y interprète un rôle à la fois similaire et bien différent de celui joué avec autant de brio dans *Drive* de Nicolas Winding Refn. Encore une fois, même dans un rôle écourté, Gosling crève l'écran et prouve qu'il est un des acteurs les plus doués de sa génération. Les séquences de poursuites et de braquages de banques qui s'ensuivent sont menées avec un sens incroyable du découpage et du cadrage. Cianfrance étonne par sa mise en scène assurée et stylisée. Les images austères du directeur photo Sean Bobbitt (*Shame*) exploitent avec un sens pointilleux et une grande précision l'aspect panoramique, surtout lors des moments plus mouvementés. Après la musique ambiante et envoûtante composée par le groupe rock indépendant Grizzly Bear pour *Blue Valentine*, Cianfrance fait appel à un pionnier de la musique rock et avant-gardiste, Mike Patton. Ce dernier assure avec une trame sonore privilégiant les rythmes discordants qui se marient aux émotions et à l'action.

■ AU-DELÀ DES PINS | Origine : États-Unis – Année : 2012 – Durée : 2 h 20 – Réal. : Derek Cianfrance – Scén. : Derek Cianfrance, Ben Coccio et Darius Marder – Images : Sean Bobbitt – Mont. : Jim Helton, Ron Patane – Mus. : Mike Patton – Son : Dan Flisodorf – Dir. art. : Michael Ahern – Cost. : Erin Benach – Int. : Ryan Gosling (Luke), Eva Mendes (Romina), Bradley Cooper (Avery), Ray Liotta (Deluca), Dans DeHaan (Jason), Ben Mendelsohn (Robin) – Prod. : Lynette Howell, Sidney Kimmel, Alex Orlovsky, Jamie Patricof – Dist. / Contact : Alliance.

# Roche Papier Ciseaux

## Jouer avec le destin

*Là où tant d'autres se sont cassé les dents, Yan Lanouette Turgeon, pour son premier long métrage, mélange habilement les styles et les genres en réalisant un thriller choral où se croisent les chemins de trois hommes, aux antipodes les uns des autres, offrant une fresque humaine sortant des sentiers battus.*

MAXIME LABRECQUE

Le film choral, genre cinématographique où les destins de plusieurs protagonistes s'entrecroisent (littéralement ou métaphoriquement), foisonne dans la cinématographie internationale depuis deux décennies. De l'excellent *Continental*, un film sans fusil à *Que Dieu bénisse l'Amérique*, en passant par *Reste avec moi* et *Bluff*, le genre s'implante tranquillement au Québec. Or, pour bien orchestrer les différentes histoires, provoquer certains échos thématiques et soutenir l'attention du spectateur, il est nécessaire d'avoir une main de maître. En proposant un thriller impliquant rapt, crime organisé asiatique, opération clandestine à cœur ouvert et suicide, *Roche Papier Ciseaux* pourrait aisément sombrer dans le double cliché du film choral de genre. Heureusement, ce n'est pas le cas : ce long métrage amène de nombreuses nuances, à commencer par les protagonistes dont chacun est relié à un élément du titre : roche pour Boucane (l'irremplaçable et taciturne Samian), papier pour Lorenzo (Remo Gironi) et ciseaux pour Vincent (Roy Dupuis). Dans une sorte de jeu funeste impliquant un cœur – mais là s'arrête toute comparaison avec *21 Grams* d'Alejandro González Iñárritu –, les destins s'entrechoquent, de manière parfois brutale, dans un film où le « chacun pour soi » semble, a priori, être la règle.



Le « chacun pour soi » semble la règle

Comme dans la plupart des œuvres de ce genre, le montage alterné est roi. Les coupes permettent de passer d'une histoire à une autre, créant parfois des rapprochements soigneusement réfléchis. Ici, le montage semble être davantage planant, s'attardant pendant de longs moments sur Boucane, pour ensuite passer à Vincent ou Lorenzo, ce qui finit par créer un certain équilibre narratif, même si parfois le spectateur en vient à oublier une trame

laissée en suspens. Cela dit, le fait que les alternances ne soient pas systématiquement minutées permet de développer davantage certaines histoires, plutôt que de produire un effet de zapping compulsif. Le montage permet aussi de renouveler constamment l'expérience du spectateur qui assiste progressivement à la convergence des fils narratifs, le soir de l'éclipse. En outre, la direction artistique est remarquable à plusieurs égards. L'appartement de Lorenzo (avec ses vieux journaux entassés et son autel improvisé, entouré d'infructueux billets de loterie), l'élégant restaurant chinois et son antagonique sous-sol, le resto-motel kitsch : tous ces lieux, doublés d'une direction photo qui évite le tape-à-l'œil, ajoutent au sérieux du film, tout en renonçant – somme toute – aux clichés. Mentionnons également la présence d'une trame sonore soigneusement choisie qui donne un effet inattendu et intéressant à certaines scènes teintées d'un air western.

En ce qui concerne l'éclipse, était-elle nécessaire afin d'instaurer un lien prégnant entre les histoires ? Aucunement. Un film choral peut fort bien se passer de ce genre de prétexte. Bien que Robert Altman, avec le tremblement de terre dans *Short Cuts* ou Claude Lelouch et la pleine lune dans *Il y a des jours... et des lunes* – pour ne nommer que ceux-là – aient fait un usage intéressant de l'événement commun, cela est loin de constituer une caractéristique nécessaire au genre. Les histoires peuvent ne pas toutes se croiser directement, mais leurs thématiques doivent être suffisamment similaires, ou encore contrastées, pour qu'il y ait tout de même un lien significatif. En outre, on parle souvent de la difficulté du cinéma québécois à asseoir sa crédibilité dans le film de genre. Peut-on réaliser un thriller, avec des moyens financiers et artistiques limités, sans tomber dans la parodie ? En instaurant un climat de tension bien dosé et en faisant reposer le récit sur des personnages nuancés – de là l'importance d'avoir un casting cohérent et judicieusement choisi –, *Roche Papier Ciseaux* constitue un bon exemple de réussite québécoise dans la veine souvent risquée du cinéma de genre. Bien que les destins soient liés par une histoire rocambolesque et parfois violente, au final, on retient surtout le dilemme moral des personnages, partageant leurs craintes et leurs espoirs. Tel Boucane qui, ligoté et blessé, fixe intensément la caméra, comme pour aller chercher une quelconque aide du côté du spectateur, ce dernier est finalement conscient de sa propre impuissance, et de la place cruciale et parfois dévastatrice du hasard dans la vie.

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 55 – **Réal. :** Yan Lanouette Turgeon – **Scén. :** Yan Lanouette Turgeon, André Gulluni – **Images :** Jonathan Decoste – **Mont. :** Carina Bacchanale – **Mus. :** Ramachandra Borcar – **Son :** Marcelle Cadieux – **Dir. art. :** David Pelletier – **Cost. :** Carmen Alie – **Int. :** Roy Dupuis (Vincent), Samian (Boucane), Remo Gironi (Lorenzo), Roger Léger (Normand), Frédéric Chau (Muffin), Fanny Mallette (Clara) – **Prod. :** Christine Falco – **Dist. / Contact :** Filmoption.

## Spring Breakers

### Poétique de l'ingrat

L'enfant terrible du cinéma indie made in USA mutile une fois de plus l'Amérique avec son cinquième long métrage, **Spring Breakers**, un ovni crasse et dark, où insanité et pureté, vacuité et saturation, épuisement et souffle se télescopent pour entrer en extase audiovisuelle.

MATHIEU SÉGUIN-TÉTREAU

C'est l'histoire insipide de quatre filles paumées (campées, il fallait le faire, par des stars de Disney Channel) qui, après avoir braqué le fast food du coin pour profiter à fond de leur *spring break*, sont prises sous les ailes d'un malfrat local (James Franco en dealer wannabe gangsta en tresses). Mais c'est surtout un vertigineux trip sensoriel, une orgie de couleurs et de formes, une overdose d'images (hôtels de rêve, villas de luxe, party piscine, sexe, cash, coke, gun, drink, midinettes en mini-bikini, *douchebags* ultrabronzés) et de sons (musique *catchy* non stop, passant des Black Keys à Britney, du gros techno qui crache au rap hardcore). Parce que partir en *spring break*, c'est danser, baiser et se doper sans se soucier du lendemain et du last call, c'est l'exutoire animal et le rêve sociétal où tout est possible et permis, l'envie de tout quitter pour vivre ce que certains appellent «la vraie vie» (comme en témoigne l'affreux prologue, tout en ralenti et en vulgarité, qui pousse l'hédonisme à son paroxysme).



Un nihilisme radical

Entre délire hallucinatoire, cauchemar toxique et fantasme éveillé, la mise en scène arty, à la fois fiévreuse et hypnotique du cinéaste...évoque Malick sous Red Bull

Faux film branché (comme le laisse croire sa bande-annonce), cette descente aux enfers – qui transforme l'Éden en calvaire et la volupté en effroi – révèle alors la face cachée du rêve américain et de la société de consommation, dévoile l'envie de rébellion et d'autodestruction d'une jeunesse de l'excès qui s'exprime à grands coups de *yo mothafucka bitch*, une génération Y gavée aux reality shows et biberonnés à MTV. Ces gamines de la middle class américaine, sœurs des anti-héros

d'Easton Ellis et cousines du golden boy de *Cosmopolis*, Korine les filme à l'aide d'un regard à l'ironie outrancière et avec toute la provocation, le voyeurisme et l'agressivité qu'on lui connaît. Mais il ne les regarde toutefois jamais de haut, dans ce film où les rôles sexuels et les rapports de pouvoir sont sans cesse redessinés. Des ados cramés de *Kids* (qu'il scénarisa dès la jeune vingtaine) aux vieillards aux poubelles style *jackass* du dernier *Trash Humpers*, en passant par la cellule familiale de *Julian Donkey-Boy* et *Gummo*, le réalisateur Harmony Korine – sorte de John Waters en moins scato et d'Ulrich Seidl en moins complaisant – embrasse la faiblesse humaine et le désespoir de ses personnages freaks et white trash en tous genres. Si certains lui reprocheront une imagerie trop gratuite, c'est parce que le cinéaste veut avant tout nous alarmer sur les images qu'il modèle et qu'il met à l'épreuve jusqu'à l'écœurement, pour faire remonter leur nihilisme radical.

Représentation fantasmagorique, débauche d'un monde rêvé et imagé par cette génération (mais très loin du *teen movie* à la *American Pie* et *Project X*), ce poème électrisant, aussi sexy que décadent, recycle la culture pop des années 2000, de la porno chic aux jeux vidéo, de la trivialité des scènes de gros fun et d'hystérie collective sur YouTube au *bling bling* des clips de rap et de la publicité. Entre délire hallucinatoire, cauchemar toxique et fantasme éveillé, la mise en scène arty, à la fois fiévreuse et hypnotique du cinéaste – qui s'est offert le directeur photo de Gaspar Noé (Benoît Debie qui multiplie les jeux de lumière incessants, de la black light aux teintes saturées et fluo) –, évoque Malick sous Red Bull, alors que le montage déstructuré rappelle Godard sous crystal meth. Tel un DJ. en transe, Korine mixe un déferlement d'effets visuels et sonores, alors que la narration se dilate de plus en plus, laissant place à des rappels de voix off, de sons, d'images «zappées» qui tournent en boucle et de *fast forward* quasi subliminaux qui agissent comme autant d'indices prémonitoires annonçant une conclusion inéluctable.

Objet dantesque grotesque et effronté plus fragile qu'il n'en a l'air, tourbillon impressionniste sauvage inédit d'ambivalence bien boostée au mauvais goût et aux embrasements lyriques, *Spring Breakers* s'enfonce dans la saleté pop de notre époque pour en extirper au final toute la poésie et le sublime.

■ Origine : États-Unis – Année : 2012 – Durée : 1 h 34 – Réal. : Harmony Korine – Scén. : Harmony Korine – Images : Benoît Debie – Mont. : Douglas Crise – Mus. : Cliff Martinez, Skrillex – Son : Alex Altman, Aaron Glascock, Byron Wilson – Dir. art. : Almitra Corey – Cost. : Heidi Bivens – Int. : James Franco (Alien), Selena Gomez (Faith), Vanessa Hudgens (Candy), Ashley Benson (Brit), Rachel Korine (Cotty), Gucci Mane (Archie), Heather Morris (Bess) – Prod. : Charles-Marie Anthonioz, Agnès B., Jordan Gertner, Chris Hanley, David Zander – Dist. / Contact : VVS Films.

## Sur le rivage du monde

### La parole et le lieu

*Le documentaire est souvent décrit comme étant «l'art du réel». S'il existe plusieurs genres de documentaires (politiques, sociaux, biographiques, etc.), il nous semble toutefois qu'il y a, dans cette appellation «cinéma du réel», quelque chose de plus spécifique, dans la forme et le ton. Un type de cinéma documentaire qui vise à capter véritablement l'essence de ce réel dans toute sa nudité et sa vérité, sans lui imposer ni lui suggérer de point de vue thématique ou idéologique externe. Avec son dernier film **Sur le rivage du monde**, le documentariste québécois Sylvain L'Espérance nous offre une remarquable leçon de cinéma du réel.*

CLAIRE VALADE

Maintes fois lauréat de prix prestigieux, Sylvain L'Espérance réalise des œuvres à fleur de peau. Le brut et le sensible y priment. L'auteur y reste aussi effacé à l'écran que réceptif à ses sujets derrière la caméra. Ses films sont empreints d'une délicatesse, d'une compassion et d'une humanité entièrement dépourvues de pitié, de condescendance ou de sensationnalisme. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils n'ont pas de point de vue. Au contraire. Seulement, ce point de vue est celui de ses sujets. La seule subjectivité intervenant dans sa démarche filmique s'en tient au choix desdits sujets, forcément proches de ses propres préoccupations sociales et philosophiques. Dans **Sur le rivage du monde**, ces sujets s'appellent César, Félou, Érik, Amih. Ce sont des migrants partis de leur pays en espérant trouver des jours meilleurs et aboutis, par la force des choses, à Bamako (Mali), dans un ancien ghetto de déplacés. Les idées, les mots énoncés sont entièrement les leurs. Et quels mots!

cruciale vivacité dans l'expression des idées et la prise de parole de ces protagonistes.

Et de quoi nous parlent-ils, ces laissés-pour-compte, ces oubliés, ces égarés du grand système économique mondial? De mondialisme, justement, mais depuis leur perspective éminemment personnelle, animée par leur expérience d'une interminable errance. En cela, **Sur le rivage du monde** rejoint l'ensemble de l'œuvre de L'Espérance. Le collègue Philippe Gendreau, dans une entrevue avec le cinéaste dans **Hors Champ**, parlait en ces mots de la place de la parole dans **Le Temps qu'il fait** (1997): «Tu construis davantage une géographie des discours que le tracé d'un territoire.<sup>1</sup>» Si cela était vrai de son portrait d'un certain Montréal, il y a plus de 15 ans, cela semble aujourd'hui tout aussi pertinent au sujet de ces Africains sans attaches.

En effet, sans jamais identifier les lieux clairement, L'Espérance semble créer un espace physique qui tient plus d'un intangible *no man's land* métaphorique que d'un lieu géographique concret. Pourtant, ces lieux filmés en longs plans calmes et répétitifs, presque figés, sont bien ancrés physiquement dans un territoire défini (Bamako). Seulement, comme il n'y existe aucune définition pour les errants, les migrants qui n'appartiennent pas audit territoire, ils y apparaissent en suspens, eux aussi figés dans le temps et dans l'espace.

Les mots sont donc leur territoire à eux. Eux qui vivent sur les frontières, aux limites de mondes multiples, entre le passé et le présent, le rêve et la réalité. Ils sont là en transit, en suspens, en attente. À L'Espérance, qui a su gagner leur confiance, qui les filme avec patience en les laissant venir à lui, ils parlent de leurs rêves brisés, pourtant encore bien vivants. L'Espérance capte leur résilience de déracinés sans jamais la provoquer. Ce sont des survivants et, en cela, ils sont frères et sœurs des protagonistes de la plupart des films du cinéaste. Ce qui les différencie est ce théâtre et cette poésie qu'ils utilisent pour mieux dénoncer et résister – pour mieux vivre aussi, tout simplement. Ils parlent pour eux et pour leurs peuples. Leurs mots peuvent sembler naïfs, mais ils ont une beauté, une force crues et vraies. Et nous sommes spectateurs privilégiés de leurs vies fragiles mais ô combien vibrantes. **©**

<sup>1</sup>Gendreau, Philippe. «La mémoire et le lieu: entretien avec Sylvain L'Espérance», **Hors Champ** (Montréal, 4 mai 2007).



Ils sont là en transit, en suspens, en attente

La parole a toujours été importante dans l'œuvre de L'Espérance. C'est aussi le cas de **Sur le rivage du monde**, de multiples façons. Au-delà de la parole en soi, celle des protagonistes, le cinéaste s'attarde aussi à la prise de parole qui ajoute un geste politique, social à la simple pensée prononcée. Une troisième dimension langagière chapeaute le tout: celle de la création artistique, le théâtre, la poésie et la chanson étant les véhicules choisis par les protagonistes pour exprimer leur désarroi, leur colère, leurs espoirs. Le pouvoir du verbe artistique se révèle d'une

■ Origine: Canada [Québec] – Année: 2012 – Durée: 1h45 – Réal.: Sylvain L'Espérance – Images: Sylvain L'Espérance – Mont.: Mathieu Bouchard-Malo – Son: Sylvain L'Espérance, Mélanie Gauthier, Bruno Bélanger – Avec: Érik César Toukov, Ibri Félou, Amih Leila, Eric Mbongue, Ali Rasmensi, Adama Bagayoko – Prod.: Lucie Lambert, Sylvain L'Espérance – Dist./Contact: FunFilm.



## A Good Day to Die Hard

**A**lors que son créateur John McTiernan prend le chemin de la prison, l'incroyable inspecteur John McClane, lui, se dirige tout droit vers la Russie et Tchernobyl. Ce qu'il y trouvera, 97 minutes durant, c'est rien d'autre que la carcasse dévitalisée de son propre passé, une présence qui ne colle plus au genre – ni à la profusion de ses effets spéciaux – qu'il avait si triomphalement sublimé, le temps de deux chefs-d'œuvre incontestés (les premier et troisième épisodes).

Les plus optimistes auraient pu entrevoir dans ce cinquième épisode l'heure du bilan (façon *Rocky*) dans lequel le héros pourrait examiner les fêlures d'une vie abonnée à l'arrogance et l'alcool. Exit toute profondeur: le film ne capture que vide et souveraine indigence. Un ramassis chaotique de séquences d'action illisibles dont on aurait oublié la mise en récit... Déjà, dans le quatrième épisode, McClane perdait son aura, provoquant chez ses

admirateurs l'étrange impression que la série (créée par Joel Silver) avait pris un détour par l'usine Luc Besson (*Taken*). Aujourd'hui, McClane est parachuté en une impitoyable Russie pour sauver son fils ingrat en mission secrète. Sa nature de surhomme d'antan évanouie, évacué de son sens de l'humour, un brin misanthrope, il est laissé en plan par ses créateurs et son interprète. Lamentable, Willis ne sait que faire de ses mimiques, de son corps fatigué à jouer les héros las, trouvant occasionnellement un refuge inspiré chez Anderson ou Shyamalan. L'auto-caricature, le pathétique pointent leur bout de nez à chaque plan.

Depuis dix ans, McClane est devancé par Jason Bourne (plus jeune), James Bond revigoré (plus élégant, plus moderne) et Ethan Hunt (plus équipé), trois personnages fondateurs d'un autre genre de héros auxquels il ne peut se mesurer. La retraite se profilant à l'horizon, on lui aurait imaginé un plus digne départ (*fan friendly*, comme *Lethal Weapon*) que cette aberration signée John Moore, entouré de ses enfants distants peut-être et de sa Holly, avant que le rideau tombe. Willis annonce déjà la préparation d'un autre épisode. Or, si le respect et l'intégrité s'honorent encore à Hollywood, on espère sérieusement qu'il attendra la sortie de prison de McTiernan pour joindre leurs efforts collectifs (et leur talent) afin d'offrir un vrai salut dans les règles à la série culte!

SAMI GNABA

■ **UNE BELLE JOURNÉE POUR CREVER** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 38 – Réal. : John Moore – Scén. : Skip Woods – Images : Jonathan Sela – Mont. : Dan Zimmerman – Mus. : Marco Beltrami – Int. : Bruce Willis, Jai Courtney, Sebastian Kosh, Rasha Bukvick – Dist. / Contact : Fox.



## La Cicatrice

**P**our son premier long métrage de fiction, le jeune réalisateur almatois Jimmy Larouche a choisi d'aborder le sujet de l'intimidation et du harcèlement, un thème peu présent dans la cinématographie québécoise. Dans ce drame ambitieux, un homme solitaire et taciturne retrouve un ancien rival de jeunesse qui s'était rendu coupable de brimades à son endroit. Ayant déjà tout perdu dans la vie, cet homme que rien ne peut plus sauver est bien décidé à se faire justice. Jeunesse difficile, chômage, famille abusive ou disloquée, voilà autant de travers de société utilisés par Larouche pour tracer des portraits sombres, marqués par la fatalité. Empêtré dans un pathos omniprésent teinté de pessimisme et d'irréversibilité, ce drame particulièrement rugueux éprouve cependant quelques difficultés à rendre crédible son sujet. La faute sans doute à une surcharge émotionnelle appliquée aux contours d'un personnage principal dont le triste

sort ne nous emporte pas entièrement. Grâce à une interprétation juste, comme d'habitude, le comédien Marc Béland porte le récit à bout de bras, mais il est assez peu épaulé par des personnages secondaires peu étudiés et manquant de présence.

Au plan de la construction, le film s'en sort un peu mieux. La structure narrative est basée sur de nombreux flashbacks situés à deux étapes importantes de la vie des protagonistes, le début et la fin de l'adolescence. Ces allers-retours dans le passé, d'abord distants, entrent peu à peu en résonance pour mieux se rejoindre et trouver leur pleine signification dans une scène finale casse-cou, mais correctement maîtrisée. Filmé à la manière d'un huis clos théâtral à la tension graduelle, le dénouement choral – où les différents âges des protagonistes se répondent comme autant de fantômes du passé – ouvre la porte à une interprétation particulière de l'acte suicidaire, montré non seulement comme une libération mais surtout comme un transfert de douleur que l'agressé retourne vers l'agresseur, le marquant ainsi pour la vie. Outre cette finale originale, signalons la belle photographie de Glauco Bermudez, donnant au récit un peu de la lumière dont il a tant besoin. *La Cicatrice*, peut-être un peu trop ambitieux pour un premier film, constitue néanmoins un début prometteur, à condition que Larouche parvienne à alléger son style.

CHARLES-HENRI RAMOND

■ **Origine** : Canada [Québec] – **Année** : 2012 – **Durée** : 1 h 20 – **Réal.** : Jimmy Larouche – **Scén.** : Jimmy Larouche – **Images** : Glauco Bermudez – **Mont.** : Mathieu Demers – **Mus.** : Jorane – **Int.** : Marc Béland, Patrick Goyette, Normand D'Amour, Loëik Bernier, Patrick Bouchard – **Dist. / Contact** : Alma Films.



## Couleur de peau : miel

**A**dapté du roman graphique éponyme (publié aux Éditions Quadrants en 2007), *Couleur de peau : miel* offre le récit autobiographique de Jung Henin, qui signe la réalisation avec Laurent Boileau. Né à Séoul en 1965, Jung passe les premières années de son enfance en orphelinat, avant d'être adopté, six ans plus tard, par une famille belge. Désormais dans la quarantaine, il retourne à Séoul afin de mettre en lumière son passé. Avec d'habiles retours en arrière, de l'animation aux prises de vues réelles, Jung raconte son histoire : premières années à Séoul, enfance heureuse et troublée en Belgique, entouré de ses cinq frères et sœurs (dont une petite Coréenne adoptée après lui), ses questionnements identitaires et culturels, ses parents adoptifs, etc. Les mises en parallèle constantes entre le passé et le présent se positionnent comme une introspection dessinée, où l'auteur offre un touchant portrait questionnant ses origines et son appartenance.



## Ernest et Célestine

**D**es couleurs pastel, un trait délicat et, tout à coup, deux personnages s'animent. Il y a d'abord Ernest, ours grognon, puis il y a Célestine, souris délicate et intrépide. Si ce n'était du logo de la Quinzaine des réalisateurs, l'affiche du film ferait sourciller n'importe quel cinéophile sérieux. «Daniel Pennac, scénariste d'un film pour enfants?», entendrait-on de la bouche d'un amateur, alors qu'il jetterait un coup d'œil rogue sur les autres noms du poster. Il découvrirait que les créateurs de *Panique au village* en assurent la mise en scène. Et, malgré la promesse d'ingéniosité du générique, le cinéophile lèverait sans doute le nez sur ce film d'animation, comme il le fait en général pour les films de genre. Au fantastique, l'amoureux du 7<sup>e</sup> art préfère trop souvent le réalisme ; à l'univers de l'enfance, il préfère celui de l'adulte vieillissant.

Le métissage culturel de Jung, exposé dans cette coproduction franco-belge tournée dans son pays d'adoption et son Séoul natal, trouve écho dans le caractère hybride de la production. Avec de l'animation (2D et 3D), des dessins, des prises de vues réelles, des archives historiques et des films de famille tournés en Super 8, *Couleur de peau : miel* devient un hybride autobiographique entre le film d'animation (genre dominant) et le documentaire.

Ce mélange procure un effet inusité, où l'animation vient tantôt atténuer le côté dramatique de l'histoire, par le biais d'un humour touchant, tantôt le rehausser avec des dessins plus torturés, tels la mère biologique sans visage ou le clair-obscur de la photographie rappelant l'esthétisme de l'expressionnisme allemand. D'autres plans sont plus lumineux, comme la scène de jeu des enfants dans la neige, ou encore empreints de symbolisme, comme ceux du jeune Jung marchant dans ce champ de blé, couleur miel. Jung, que l'on voit dessiner à l'écran, n'hésite pas à commenter sa création qui est pour lui refuge et évasion. Malgré la thématique de l'enfance, *Couleur de peau : miel* se positionne dans la lignée des films d'animation tels que *Persepolis*, s'adressant davantage aux adultes, de par le commentaire social autobiographique.

JULIE VAILLANCOURT

■ **Origine :** France / Belgique – **Année :** 2012 – **Durée :** 1 h 15 – **Réal. :** Jung et Laurent Boileau – **Scén. :** Jung, d'après son roman graphique – **Images :** Remon Fromont – **Mont. :** Ewin Ryckaert – **Mus. :** Siegfried Canto, Little Comet – **Voix :** William Coryn, Christelle Cornil, Jean-Luc Couchard – **Dist. / Contact :** FunFilm.

La question se pose pour *Ernest et Célestine*, comme pour plusieurs autres œuvres : faut-il vraiment avoir un pouce dans la bouche ou un loupiot dans les pattes pour se laisser prendre au jeu du merveilleux ? *Kirikou*, *Les Trois Brigands* ou *Fantastic Mr. Fox* ne sont-ils que des sous-produits culturels ? Nombre de cinéphiles concluent à la futilité d'une œuvre dès lors que son esthétique s'éloigne du réel. Pourtant, le cinéma pour enfants de qualité n'est pas une illusion. Il n'a rien à envier aux œuvres dites «sérieuses», acclamées par la critique. Sans complaisance, avec un brin de malice parfois, le cinéma pour enfants peut susciter de pénétrantes réflexions et donner lieu à des expérimentations sans pareilles. D'ailleurs, contrairement à un préjugé répandu, les enfants sont un public beaucoup plus exigeant que les adultes ; leur plaisir n'est pas qu'une question d'artifices, de vedettes et d'effets spéciaux. De quoi a-t-on besoin ? D'une histoire qui force à l'attachement, d'une esthétique léchée qui interpelle, mais surtout, pour ainsi dire, de la capacité à créer une *bousculade tendre* – l'œuvre pour enfants devant attirer en même temps qu'interroger gentiment. Trop peu d'œuvres pour adultes réussissent aujourd'hui à répondre à ces exigences. Et le rire et le merveilleux sont parfois – non, souvent ! – beaucoup plus graves qu'on nous le laisse croire.

JULIE DEMERS

■ **Origine :** France / Belgique / Luxembourg – **Année :** 2012 – **Durée :** 1 h 19 – **Réal. :** Stéphane Aubier, Vincent Patar, Benjamin Renner – **Scén. :** Daniel Pennac, d'après les albums de Gabrielle Vincent – **Anim. :** Marc Umé – **Mus. :** Vincent Courtois – **Voix :** Pauline Brunner, Lambert Wilson, Anne-Marie Loop – **Dist. / Contact :** Métropole.



## La Grâce

**L**a Grâce débute avec un écran littéralement découpé en trois parties que viennent occuper tour à tour un enfant, son père et sa mère. Le procédé est explicite : chacun des membres de la famille semble évoluer dans une sphère qui lui est propre. Leur départ pour la Norvège à la recherche d'un nouveau souffle ne change d'ailleurs rien à cet état de fait, jusqu'à un accident mortel provoqué par la mère. Le drame semble alors révéler les époux plus qu'il ne les détruit et leur permet de sortir enfin de leurs bulles, les incitant à regarder les autres, à les écouter, à vouloir les comprendre. C'est d'ailleurs cette ouverture vers

les autres qui pousse la femme vers la rédemption (avec l'aide primordiale d'un mari se décidant enfin à accepter sa place au sein de la famille et de la communauté qu'il a choisies).

Le processus qui débouche sur l'aveu de la mère est ici restitué avec finesse grâce à un scénario délicatement construit, même s'il n'est pas sans faiblesses. Le personnage du fils n'est en effet pas assez exploité et sa tendance à filmer les discussions de ses parents sur son téléphone portable donne la désagréable impression que Matthias Glasner cherche à introduire dans son film un faux suspense (le secret finira-t-il par être dévoilé?). De plus, l'approche choisie nous éloigne malheureusement un peu des interrogations auxquelles sont forcément confrontés les auteurs de tels drames (l'absence de discours trop explicite sur la culpabilité est intéressante, mais le refus de s'attarder sur les conséquences psychologiques de l'accident chez la mère semble un peu excessif). Cependant, les très belles dernières minutes filmées avec un téléphone portable nous font vite oublier nos petites réserves. En plus de témoigner sans mièvrerie de la reconstitution de la famille, elles justifient enfin l'existence du personnage du fils et sa fâcheuse manie de filmer tout ce qui se présente à lui!

JEAN-MARIE LANLO

■ **GNADE** | Origine : Allemagne / Norvège – Année : 2012 – Durée : 2 h 12 – Réal. : Matthias Glasner – Scén. : Kim Fupz Aakeson – Images : Jakub Bejnarowicz – Mont. : Heike Gnida – Mus. : Homesweethome – Int. : Jürgen Vogel, Birgit Minichmayr, Henry Stange – Dist. / Contact : Alamode Film.



## Le Horse Palace

**L**e Horse Palace, la plus vieille écurie de Montréal, est situé dans Griffintown, berceau de l'immigration irlandaise. Déjà, en 1972, dans le film *Griffintown* de Michel Régnier, ce quartier était qualifié d'« abandonné ». Cinquante ans plus tard, dans le documentaire de Nadine Gomez, le délabrement s'est accentué et Leo Leonard (83 ans), propriétaire du Horse Palace et dernier représentant de la communauté irlandaise qui fonda jadis le quartier, a décidé de vendre et de quitter les lieux. Dans son écurie : deux calèches, un chariot (qu'on ne sort qu'à la Saint Patrick) et cinq chevaux, animaux placides qui se laissent docilement ferrer par un forgeron. Ici, on pratique des gestes

anciens aujourd'hui pratiquement oubliés, derniers vestiges d'un mode de vie antérieur. Des cochers promènent encore des touristes, plus intéressés à amuser leurs enfants qu'à écouter l'histoire de Montréal. Leo Leonard quitte les lieux vétustes pour s'installer dans un appartement moderne qu'il quittera bientôt, incapable de s'acclimater à un immeuble sans âme.

Photos anciennes, observation patiente, entrevues avec des interlocuteurs peu loquaces... La réalisatrice n'a pas eu la tâche facile pour son premier documentaire. Et il faut constater que cette histoire triste est très sagement racontée dans un film dépourvu de rythme et d'originalité dans la forme. Mais Nadine Gomez a tout de même eu l'indiscutable mérite de tourner dans un quartier voué à une inéluctable disparition, d'aller capter ces irremplaçables images d'écuries délabrées, restes d'un passé oublié, de filmer ces chevaux d'un autre âge et ces hommes dévoués à leur tâche ingrate. À commencer par Leo Leonard, aujourd'hui décédé. *Le Horse Palace* est un témoignage irremplaçable. Et ce n'est pas un hasard si, à Montréal, le film est sorti la veille de la Saint Patrick, fête nationale des Irlandais célébrée à travers le monde le 17 mars.

FRANCINE LAURENDEAU

■ **Origine** : Canada [Québec] – Année : 2012 – Durée : 1 h 08 – Réal. : Nadine Gomez – Scén. : Nadine Gomez – Images : Saël Lacroix et David Marescot – Mont. : Natalie Lamoureux – Mus. : Rafaël Proulx-Langlois – Avec : Leo Leonard, « Ti-Jean » Larose, Chantal Lalonde, Judy Waldon – Dist. / Contact : Les Films du 3 mars.

# SÉQUENCES

LA REVUE  
DE CINÉMA



## ABONNEZ-VOUS ET ÉCONOMISEZ !

RECEVEZ DANS LE CONFORT DE VOTRE FOYER **SIX NUMÉROS DE SÉQUENCES** ET SUIVEZ DE PRÈS TOUTE L'ACTUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE D'ICI ET D'AILLEURS !

**ÉCONOMISEZ SUR LES EFFORTS  
DE VOUS LE PROCURER ET  
ÉPARGNEZ 22 % (AVANT TAXES)  
SUR LE PRIX EN KIOSQUE**

**→ 30 \$ POUR 1 AN  
→ 55 \$ POUR 2 ANS**

**TARIF INDIVIDUEL [TAXES INCLUSES]**

**CONTACTEZ-NOUS : TÉL. : 418-656-5040 — FAX: 418-656-7282**  
SÉQUENCES C.P. 26 SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC (QC) G1R 4M8

**WWW.REVUESEQUENCES.ORG**



## The Host

Après l'immense succès de sa saga du désir interdit (les quatre romans connus sous le nom anglais de *Twilight*), c'est maintenant au tour de *The Host* de la romancière Américaine Stephenie Meyer de se voir adapter au cinéma. Petit spécialiste de la science-fiction, le réalisateur d'origine néo-zélandaise Andrew Niccol (*Gattaca*, *In Time*) a lui-même signé l'adaptation de ce film conçu d'abord pour plaire à un public d'adolescents ou de jeunes adultes. Si l'aspect science-fiction, intrigant, pique un tant soit peu la curiosité au départ, il cède rapidement le pas à une romance mièvre et imbuvable dans la seconde partie du film. *The Host* se présente comme une version ado et cucul du célèbre *Invasion of the Body Snatchers* (les corps restent

les mêmes, mais les esprits sont contrôlés), la romance en plus, mais le suspense et l'horreur en moins.

Quelques éléments de réflexion s'y parsèment de temps à autre, comme la façon de concevoir le monde, mais tout cela est peu approfondi. L'intrigue tourne davantage à la dérive et se limite à un triangle amoureux auquel on ne croit pas une seconde. Ce n'est pourtant pas la faute de l'actrice principale, la jeune et talentueuse Saoirse Ronan. De par ses gestes et son regard, cette dernière s'efforce par tous les moyens de faire passer l'émotion, mais c'est peine perdue. Il faut dire qu'elle est entourée par deux compagnons masculins (Max Irons et Jake Abel), dont le jeu maladroit ne dépasse guère ceux de la triste série *Twilight*. Au moins, il y a William Hurt qui, malgré un personnage mal développé et paternaliste, arbore une certaine présence à l'ensemble. Capable de beaucoup mieux, le réalisateur Andrew Niccol soigne sa mise en scène, mais on le sent coincé et peu à l'aise à manœuvrer dans cet univers réducteur et simpliste (on est très loin de l'intelligence et de la complexité de *Gattaca*). Niccol est incapable de générer le moindre suspense à ce film qui tire de la patte avec son rythme boiteux et sans vie. Il manque décidément une « âme » à ce film.

PASCAL GRENIER

■ **LES ÂMES VAGABONDES** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h 05 – Réal. : Andrew Niccol – Scén. : Andrew Niccol, d'après le roman de Stephenie Meyer – Images : Roberto Schaefer – Mont. : Thomas J. Nordberg – Mus. : Antonio Pinto – Int. : Saoirse Ronan, Diane Kruger, Max Irons, Jake Abel, William Hurt, Chandler Canterbury – Dist. / Contact : Séville.



## Misogyny / Misandry

Déjà, dans *The Second Times of Troubles* (2011), son premier long métrage fort réussi (voir site de la revue), Erik Anderson imposait un rythme, un langage particulier que la fébrile caméra à l'épaule rendait encore plus percutant, une vision du cinéma douée de raison. Par le biais d'une fiction sur l'absence et les difficultés des rapports amoureux, s'entrefilaient des idées nouvelles sur la forme du récit. Si le style est le même dans *Misogyny/Misandry*, titre on ne peut plus concluant et binaire, force est de souligner que le jeune cinéaste est légèrement moins à l'aise avec son sujet. Autant dire que ce second film paraît un peu brouillon, et c'est sans doute volontaire, comme une entrée en matière au premier. Ici, les jeunes vingtenaires ne sont-ils pas après tout les adultes de *The Second Times of Troubles* ? Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse des hommes ou des

femmes, ils semblent tous avoir une fixation pour les choses du sexe; lorsqu'ils en parlent, c'est avec une aisance résolument distancée qui leur fait perdre toute leur part de mystère.

Car *Misogyny/Misandry* est surtout marqué par le discours sur l'opposition, celle entre le masculin et le féminin (bel hommage, au début, au Godard de *Masculin/Féminin*), entre le rapport à la sexualité (primaire, clinique) et les rapports affectifs (la recherche de l'autre); sur ce point, la réconciliation entre Amanda et Julian (très efficaces Katie Bird Nolan et Matthew Gagnon) prend toute sa signification. De ce récit un tant soit peu et intentionnellement affecté, s'échappent de très beaux moments de solitude, de manque d'amour, d'une absence qui tente de se dissimuler par le biais de petites crises banales et passagères. Dans ce sens, les discours parallèles, d'une part parmi les jeunes au restaurant, de l'autre chez la mère de Jeff (excellent Dan Beirne), donnent au film toute sa signification.

À l'instar de *The Second Times of Troubles*, Anderson montre Montréal comme une ville anglophone où le fait français est ignoré. À moins que la métropole ne soit ici qu'un espace universel neutre abritant des personnages en quête d'affection. Et peut-être bien aussi que le plan final – montrant Jeff se dirigeant seul vers l'horizon – est le début d'un possible rapprochement vers l'autre, aussi personnel que politique.

ÉLIE CASTIEL

■ Origine : Canada [Québec] – Année : 2013 – Durée : 1 h 19 – Réal. : Erik Anderson – Scén. : Erik Anderson – Images : Josh Usheroff – Mont. : Erik Anderson – Mus. : Matt Raudsepp – Int. : Dan Beirne, Rebecca Croll, Melissa Paulson, Katie Bird Nolan, Matthew Gagnon, Tristan D. Lalla, Zachary Amzallag – Dist. / Contact : 1<sup>st</sup> of July Films / Black Box Productions.



## Olympus Has Fallen

Sorte de croisement entre *Air Force One* et *Invasion U.S.A.* (film insensé, mais jubilatoire avec ce bon vieux Chuck Norris), *Olympus Has Fallen* ne manque pas d'action et, paradoxalement, de subtilité. On se croirait de retour à la belle époque du milieu des années 1980, et en conflit de Guerre froide et de menace nucléaire, avec ce thriller prévisible et manichéen. On remplace les méchants russes par des méchants nord-coréens et le tour est joué. Toujours est-il que le film carbure à la pétarade et à l'action violente. La prise d'assaut de la résidence officielle du président des États-Unis en met plein la vue, d'un point de vue strictement spectaculaire. Dommage que le reste se résume à une mission de sauvetage orchestrée par l'ex-garde du corps interprété par Gérard

Butler (également producteur du film). Bien que celui-ci possède le physique de l'emploi, il va réussir à battre une armée de soldats à lui seul. Au diable les remords et la psychologie du personnage campé par Butler: l'important est que le film ne traîne pas une seconde et qu'il regorge de scènes d'action.

Patriotique et belliciste au possible, il manque une pointe d'ironie pour rendre digestible ce film réactionnaire prônant une idéologie pro-armement et pro-intervention américaine. Tout est malheureusement réduit à sa plus simple expression et le ton de *Olympus Has Fallen* ne dépasse jamais celui du premier degré. Déjà responsable d'un film de guerre réactionnaire qui prêche en faveur de l'intervention américaine en Afrique (*Tears of the Sun*), le réalisateur Antoine Fuqua propose à nouveau une mise en scène musclée qui ne joue guère de finesse. Le jeu d'ensemble des interprètes est dans le ton voulu. Dans le rôle de la secrétaire de la Défense, il est dommage de voir une actrice de la trempe de Melissa Leo gâcher son talent dans ce produit semblant avoir été parrainé par l'Armée américaine. À voir à vos risques et périls.

PASCAL GRENIER

■ ASSAUT SUR LA MAISON-BLANCHE | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h – Réal. : Antoine Fuqua – Scén. : Creighton Rothenberger, Katrin Benedikt – Images : Conrad W. Hall – Mont. : John Refoua – Mus. : Trevor Morris – Int. : Gérard Butler, Aaron Eckhart, Morgan Freeman, Rick Yune, Melissa Leo, Dylan McDermott – Dist. / Contact : VVS Films.



## Sarila

Après une décennie de travail acharné, Nancy Florence Savard réalise et produit *Sarila*. En partenariat avec Carpe Diem Film & TV et sa compagnie Productions 10<sup>e</sup> Ave, elle présente le premier long métrage d'animation 3D stéréoscopique, entièrement produit au Québec/Canada.

Afin de sauver leur clan de la famine, trois jeunes amis inuits partent à la recherche de Sarila, une légendaire terre promise. Cette aventure deviendra un voyage initiatique pour Markussi qui découvrira son pouvoir chamannique, tout en ravivant la jalousie de Croolik, vieux chaman du clan voyant son pouvoir menacé. Inspirée des voix de la version originale anglaise (Christopher Plummer, Dustin Milligan, Rachelle Lefevre), la version francophone propose des têtes d'affiche (Mariloup Wolfe, Maxime Le Flaguais, Guillaume Perreault, Mario Saint-Amand) qui tirent leur épingle du jeu pour se réapproprier les personnages.

Pour interpréter Sedna, si le choix de la chanteuse Elisapie Isaac est discutable (dans la version francophone), l'intégration de son univers musical et de la chanson titre est magnifiquement adaptée au propos. Les quelques courts extraits du chant de gorge inuit au générique de fin font saliver l'ouïe; en inclure davantage aurait été judicieux. Sans être novatrice, l'exploitation du 3D met en valeur la direction artistique de Philippe Arseneau Bussièrès qui traduit admirablement l'atmosphère du film. Les aurores boréales, teintes grisâtres et blanchâtres, presque monochromes, de l'Arctique ressemblent à des peintures en mouvement.

Si la caractérisation des personnages se cantonne dans l'éternel «bon versus mauvais» du typique conte pour enfants, *Sarila* a le mérite de situer son histoire dans un cadre peu exploré par le cinéma d'animation (nous excluons les films *Ice Age*, où un écureuil et un mammoth sont les personnages principaux). Pour sa part, le genre documentaire a largement favorisé l'exploration des peuples inuits, des pionniers à l'ONE, de *Nanook of the North* à *Martha qui vient du froid*. Ainsi, *Sarila* fait découvrir au jeune public des peuples et cultures autres que celles du *Livre de la jungle*. Ne serait-ce que pour cette parcelle de la vie du Grand Nord, des traditions et du voyage initiatique des personnages inuits, *Sarila* vaut le détour dans les salles obscures.

JULIE VAILLANCOURT

■ LA LÉGENDE DE SARILA | Origine : Canada [Québec] – Année : 2013 – Durée : 1 h 20 – Réal. : Nancy Florence Savard – Scén. : Pierre Tremblay, Roger Harvey – Dir.art. : Philippe Arseneau Bussièrès – Mont. : Arthur Tarnowski, Robert Yates – Mus. : Olivier Auriol, Elisapie Isaac – Voix : Christopher Plummer, Dustin Milligan, Rachelle Lefevre – Dist. / Contact : Alliance.



## Les Saveurs du Palais

Lorsque l'on visionne un film traitant de gastronomie, on a envie d'être alléché par de fabuleux plats qui défilent à l'écran. Rappelez-vous des festins de *Entre les bras* – *La cuisine en héritage*, *Le Festin de Babette* ou encore *Julie & Julia*. Ce n'est pas tout à fait le cas dans *Les Saveurs du Palais*, dernier film du réalisateur Christian Vincent (*La Séparation*, *La Discrète*). Oui, on y voit bien quelques assiettes appétissantes comme ce chou farci au saumon ou ce filet de bœuf en croûte de sel, mais pas grand-chose pour titiller notre appétit. Catherine Frot, qui incarne cette cuisinière propulsée du fin fond de son Périgord natal aux cuisines de l'Élysée, en est certainement responsable. Bien difficile en effet de croire que cette Hortense Laborie est un cordon-bleu. Lorsqu'on la voit faire sauter des coques dans un wok, on retient presque son souffle devant tant de maladresse. Le réalisateur Pascal Thomas, avec qui elle a

déjà tourné quatre films, a d'ailleurs déclaré à son sujet qu'elle ne savait même pas faire cuire un œuf... Ouch ! Malgré ses lacunes en cuisine, l'actrice rend à merveille le caractère bouillant de cette femme non conventionnelle, ce qui lui a valu une nomination aux Césars en mars dernier.

Librement inspiré des mémoires de Danièle Mazet-Delpeuch qui a réellement cuisiné pour François Mitterrand, le scénario de *Les Saveurs du Palais*, quoique bien sympathique, tourne un peu les coins ronds. On n'apprend jamais réellement pourquoi le président de la République (incarné de façon très juste par Jean d'Ormesson) est allé si loin chercher sa cuisinière, ni les véritables raisons du départ d'Hortense Laborie de l'Élysée pour l'Antarctique. En revanche, Christian Vincent nous fait découvrir deux univers tout à fait fascinants. D'un côté, l'opulence des salles de réceptions (lustres, mobilier chic, dorures) et la rigidité du protocole, et de l'autre, les luttes de pouvoir entre la brigade masculine et la cuisinière personnelle dans ces cuisines souterraines. Le réalisateur aurait eu avantage à creuser davantage les fascinantes intrigues à l'Élysée, au lieu de nous présenter l'épisode beaucoup moins intéressant en Antarctique. Qu'à cela ne tienne, on lira avec intérêt les mémoires de Madame Mazet-Delpeuch pour en savoir davantage.

CATHERINE SCHLAGER

■ Origine : France – Année : 2012 – Durée : 1 h 35 – Réal. : Christian Vincent – Scén. : Étienne Comar et Christian Vincent – Images : Laurent Dailand – Mont. : Monica Coleman – Mus. : Gabriel Yared – Int. : Catherine Frot, Jean D'Ormesson, Hippolyte Girardot, Arthur Dupont – Dist. : Métropole.



## Stoker

Richard Stoker est mort dans un bizarre accident de voiture. Il laisse dans le deuil son épouse Evie et India, leur fille de 18 ans. Au cimetière, apparaît soudain Charlie, frère cadet de Richard, jusqu'alors inconnu, qui s'installe chez sa belle-sœur. India paraît inconsolable : son père était son meilleur ami, ils chassaient ensemble. Ses liens avec son oncle sont ambigus. Tour à tour méfiante et fascinée, elle improvise avec lui au piano d'étranges duos qui évoquent les harmonies de Philip Glass, tandis qu'Evie ouvre à Charlie des bras accueillants. Des personnages apparaissent – dont une tante au comportement suspicieux –, des personnages disparaissent en un chassé-croisé insolite. Mine de rien, India mène son enquête pour tenter de comprendre

qui est Charlie et quelles sont les clés de son comportement en apparence indéchiffrable. On comprendra, au dénouement, les raisons de ses doutes et l'implacabilité de sa vengeance.

*Stoker* marque les débuts américains du cinéaste sud-coréen Park Chan-wook. On se rappellera que Bram Stoker fut l'auteur du célèbre roman *Dracula*. Mais nous ne sommes pas ici devant une histoire de vampires et il ne s'agit que d'une des nombreuses fausses pistes dont le film est astucieusement parsemé. Le scénario est ingénieusement construit et certaines séquences offrent un luxe de détails quasi imperceptibles mais là tout de même, conférant à ce film son caractère insolite. Il faut dire que la photographie de Chung-hoon Chung, brillante et raffinée, enrichit l'atmosphère angoissante d'un film qu'on aurait du mal à définir. Thriller psychologique ? Suspense érotique ? Si le personnage énigmatique de Charlie ne nous touche guère, le jeu envoûtant de Nicole Kidman et de Mia Wasikowska, belles, sensuelles et mystérieuses, plonge le spectateur dans un abîme d'enchantement et de perplexité : sont-elles innocentes ou dangereuses ? Bref, *Stoker* est un film aussi inquiétant que séduisant.

FRANCINE LAURENDEAU

■ Origine : États-Unis, Grande-Bretagne – Année : 2012 – Durée : 1 h 39 – Réal. : Park Chan-wook – Scén. : Wentworth Miller et Erin Cressida Wilson – Images : Chung-hoon Chung – Mont. : Nicolas De Toth – Mus. : Clint Mansell – Int. : Mia Wasikowska, Nicole Kidman, Matthew Goode, Dermot Mulroney, Lucas Till, Alden Ehrenreich, Jacki Weaver – Dist. / Contact : Fox.



## Un week-end en famille

La famille nucléaire se maintient grâce à un équilibre ténu et peut exploser à tout moment, surtout si son noyau s'en dissocie. Pressenti pour un Ours à la Berlinale 2012, ce cinquième long métrage de l'Allemand Hans-Christian Schmid expose une histoire familiale contemporaine qui se transforme en drame lorsque la mère, médicamenteuse depuis fort longtemps, annonce qu'elle met fin à son traitement psychotrope afin de revenir « parmi eux ». La nouvelle secoue le petit univers filial réuni pour quarante-huit heures. Sans tapage et sans cris, ce film sobre et touchant nous mène au cœur d'un psychodrame dont les bouleversements prennent des dimensions imprévisibles, révélant ainsi les secrets de chaque membre de la cellule. Presque dénuée de musique, sinon aux moments charnières,

cette œuvre donne toute la place aux dialogues et aux silences dont l'importance s'avère cruciale dans l'avancement du scénario et dans son dénouement.

La mise en scène respectueuse et la caméra active créent une atmosphère présageant la présence d'un orage proche. La direction de la photographie, d'une grande simplicité, laisse à la lumière naturelle le soin d'éclairer cet univers confortable en phase d'éclatement. En fait, il y a peu à dire sur ce film sinon qu'il nous entraîne tout doucement, de façon assez classique, dans un huis clos où l'interprétation retenue des acteurs dévoile chaque personnage sous le regard neuf de Marko, le père monoparental venu passer le week-end avec son fiston. Le réalisateur nous convie, tels des voyeurs de télé-réalité, à assister au démantèlement d'un clan qui pourrait ressembler au nôtre; cette curiosité nous incite à rester pour observer les dégâts. Cette production nuancée et oppressante livre une gamme d'émotions proches du spectateur sensible à cette situation. Sans artifices ni coups d'éclat, *Un week-end en famille* propose un constat, une remise en question, un genre tout simple. Il est bon, parfois, de délaissier les effets fracassants pour s'attarder aux affects avec lenteur. 9

PATRICIA ROBIN

■ **CE QUI RESTE / WAS BLEIBT** | Origine : Allemagne – Année : 2012 – Durée : 1 h 28 – Réal. : Hans-Christian Schmid – Scén. : Bernd Lange – Images : Bogumil Godfrejow – Mont. : Hansjörg Weißbrich – Mus. : The Notwist – Int. : Lars Eidinger, Corinna Harfouch, Ernst Stötzne, Sebastian Zimmer, Picco von Groote, Birge Schade – Dist. / Contact : EyeSteelFilm.

EN JAPONAIS SAMOURAI VEUT DIRE « CELUI QUI SERT »



**UN GRAPHISTE À VOTRE SERVICE**

Simon Fortin, designer graphiste | (514) 526-5155 | info@samourai.ca | www.samourai.ca

| TITRES (UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE)                                                                                                              | CASTIEL | CHAPUT | DESROCHERS | GNABA | VOUS |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|--------|------------|-------|------|
| <b>A Good Day to Die Hard</b>   Une belle journée pour crever (p. 56)                                                                                         |         |        |            | 0     |      |
| <b>Caesar Must Die</b> (n° 280, p. 32 / Internet)                                                                                                             | ****    |        |            |       |      |
| <b>Le Chant des ondes</b> (p. 44 / Internet)                                                                                                                  | **      | **½    | **½        |       |      |
| <b>Couleur de peau : miel</b> (p. 57 / Internet)                                                                                                              |         | ***    |            |       |      |
| <b>Cyanure</b> (Internet)                                                                                                                                     | **      | **     |            |       |      |
| <b>Dans la maison</b> (p. 38 / Internet)                                                                                                                      | ***½    |        |            | ***   |      |
| <b>La Dette</b> (p. 45 / Internet)                                                                                                                            | ***     | **½    |            |       |      |
| <b>Ernest et Célestine</b> (p. 57 / Internet)                                                                                                                 |         | ***    |            |       |      |
| <b>Finissant(e)s</b> (p. 46 / Internet)                                                                                                                       | **      | **     |            |       |      |
| <b>The Gatekeepers</b> (p. 47 / Internet)                                                                                                                     | **½     | **½    |            |       |      |
| <b>La Grâce</b> (p. 58 / Internet)                                                                                                                            | **½     | ***    |            |       |      |
| <b>Home Again</b> (Internet)                                                                                                                                  | **      |        |            |       |      |
| <b>L'Homme qui rit</b> (p. 48 / Internet)                                                                                                                     | **      |        |            |       |      |
| <b>Le Horse Palace</b> (p. 58 / Internet)                                                                                                                     |         | **     |            |       |      |
| <b>The Host</b>   Les Âmes vagabondes (p. 60 / Internet)                                                                                                      |         | *      |            | **    |      |
| <b>J'enrage de son absence</b> (p. 49 / Internet)                                                                                                             | **½     | **     |            | **½   |      |
| <b>Journal de France</b> (n° 280, p. 36 / Internet)                                                                                                           | ***     | ***    | ***        | ***   |      |
| <b>Lore</b> (Internet)                                                                                                                                        | **      | *      |            |       |      |
| <b>Mes héros</b> (Internet)                                                                                                                                   | **      | **     |            |       |      |
| <b>Le Météore</b> (n° 283, p. 52 / Internet)                                                                                                                  | **      | ***    | ***        |       |      |
| <b>Misogyny/Misandry</b> (p. 60)                                                                                                                              | **      |        |            |       |      |
| <b>No</b> (p. 40 / Internet)                                                                                                                                  | ****    | ***    |            | **½   |      |
| <b>Olympus Has Fallen</b>   Assaut sur la Maison-Blanche (p. 61 / Internet)                                                                                   | **      |        |            |       |      |
| <b>Oz: The Great and Powerful</b>   Oz le magnifique (p. 50 / Internet)                                                                                       | **      |        |            |       |      |
| <b>La Pirogue</b> (p. 51 / Internet)                                                                                                                          | **½     | **     | **½        | ***   |      |
| <b>The Place Beyond the Pines</b>   Au-delà des pins (p. 52 / Internet)                                                                                       | ***½    |        |            |       |      |
| <b>Roche Papier Ciseaux</b>   Rock Paper Scissors (p. 53 / Internet)                                                                                          | **      | **     |            | **    |      |
| <b>Sarila</b>   La Légende de Sarila (p. 61 / Internet)                                                                                                       |         | *½     |            |       |      |
| <b>Les Saveurs du Palais</b>   Haute Cuisine (p. 62 / Internet)                                                                                               | **      | **     |            |       |      |
| <b>Shepard &amp; Dark</b> (Internet)                                                                                                                          |         | **     |            |       |      |
| <b>Side effects</b>   Effets secondaires (p. 42 / Internet)                                                                                                   | **      | **     |            |       |      |
| <b>Spring Breakers</b> (p. 54 / Internet)                                                                                                                     | **      | *½     |            |       |      |
| <b>Stoker</b> (p. 62 / Internet)                                                                                                                              | ***     |        |            |       |      |
| <b>Sur le rivage du monde</b> (p. 55 / Internet)                                                                                                              |         |        | ***        |       |      |
| <b>Trois Mondes</b> (n° 280, p. 58 / Internet)                                                                                                                | **½     | **     |            |       |      |
| <b>Un week-end en famille</b>   Ce qui reste (p. 63 / Internet)                                                                                               | **      | **     |            |       |      |
| ★★★★★ EXCEPTIONNEL              ★★★ REMARQUABLE              ★★★ TRÈS BON              ★★ BON              ★ MOYEN              ☆ MAUVAIS              ☆☆ NUL |         |        |            |       |      |

# Chiffres à l'appui.





LA CINÉMATHEQUE  
QUÉBÉCOISE  
À 50 ANS :



# UNE HISTOIRE D'AMOUR QUI DURE

UNE ANNÉE DE CÉLÉBRATIONS VOUS ATTEND!



L'inis

The Gazette

LA PRESSE

Pro-Staging

Ministère de la Culture  
Québec

Conseil canadien  
du cinéma

CONSEIL DU ARTS  
ET MÉTIERS



CINEMATHEQUE.QC.CA

