

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Du livre au film
La Douleur d'Emmanuel Finkiel

Dossier
50 ANS
DEPUIS
1968



BlacKkKlansman
de Spike Lee

Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242





PORTES OUVERTES

Mercredi 5 septembre 2018
de 16 h à 19 h

DATE LIMITE D'INSCRIPTION

Programme Cinéma
Mercredi 19 septembre 2018

L'inis

Centre de formation

Cinéma - Télévision - Médias interactifs

inis.qc.ca



Partenaires gouvernementaux



Grands partenaires



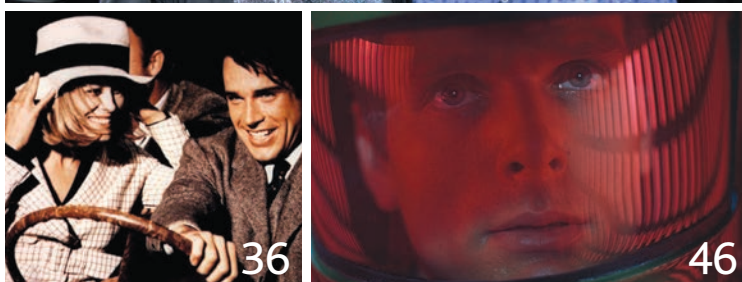
Partenaires de programmes





Ciné-Bulles

Volume 36 numéro 3 | Été 2018



3 Mot de la rédaction

En couverture

4 BlacKkKlansman de Spike Lee

Du livre au film

8 La Douleur d'Emmanuel Finkiel

50 ANS
DEPUIS
1968

Critiques

50 13, un ludodrame sur Walter Benjamin
de Carlos Ferrand

51 La Chute de l'empire américain de Denys Arcand

52 Les Fantômes d'Ismaël d'Arnaud Desplechin

53 Gaspard va au mariage d'Antony Cordier

54 Pauline Julien, intime et politique de Pascale Ferland

55 Un beau soleil intérieur de Claire Denis

56 Une part d'ombre de Samuel Tilman

12 Le cinéma de l'Europe de l'Ouest

18 Table ronde

28 Genèse du cinéma québécois au féminin

32 Émergence de la vidéo au Québec

36 Le Nouvel Hollywood

41 Le cinéma de l'Europe de l'Est

46 2001 : A Space Odyssey de Stanley Kubrick

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Coulombe, Nicolas Gendron, Luc Laporte-Rainville,
Catherine Lemieux Lefebvre, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Nicolas Gendron, Jean-Philippe
Gravel, Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre,
Marie-Claude Mirandette, Éric Perron, Zoé Protat et Ambre Sachet

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACQP

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Nathalie
Cauwet, secrétaire; Claire Wingin, trésorière; Thérèse Descary,
Martin Morissette et Catrine Thibault Gravel, administrateurs

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION SODEP

ABONNEMENT (ÉDITION PAPIER, 4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada
ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2018
ISBN 978-2-924370-18-6 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-19-3 (PDF)

Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible sur
erudit.org et est indexée dans Repère ainsi que dans l'International
Index to Film Periodicals publié par la FIAF.

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

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

Hommage au *Ciné-Campus de Trois-Rivières*



Stella Montreuil, directrice générale du Ciné-Campus de Trois-Rivières

En juin 2018, tous les délégués présents au 39^e congrès annuel de l'Association des cinémas parallèles du Québec (AC PQ) ont eu l'occasion d'échanger sur les difficultés qu'il faut surmonter pour présenter du cinéma d'auteur à leurs concitoyens afin de partager avec eux leur passion pour le septième art. Année après année, les défis sont nombreux, parfois plus faciles à relever, parfois presque insurmontables. Réussir à maintenir le cap pendant plusieurs années mérite d'être salué.

Ainsi, ils sont fiers de compter parmi leur rang un membre qui existait bien avant l'AC PQ et qui par surcroît est à l'origine même de la création de l'organisme. En effet, le 23 juillet 1979, Jacques Labrecque, René Roberge et l'abbé Léo Cloutier créaient l'Association nationale du cinéma dit parallèle du Québec devenue aujourd'hui l'AC PQ. Ce dernier, qui dirigeait un ciné-club depuis plus de 10 ans, avait compris combien il était important pour les responsables de salles en région de se regrouper afin de partager leurs expériences et leurs ressources. C'est donc avec enthousiasme que l'AC PQ a rendu un vibrant hommage au Ciné-Campus de Trois-Rivières qui célèbre son 50^e anniversaire cette année reconnaissant ainsi qu'il a insufflé la passion du cinéma d'auteur à des milliers de spectateurs et qu'il continue de le faire sans relâche. Bravo et longue vie!

Martine Mauroy
Directrice générale
Association des cinémas parallèles du Québec

Relatives libertés

Photo: Martine Doyon



La plupart du temps, l'actualité cinéma suggère la thématique d'un dossier (la diffusion du cinéma d'auteur il y a deux ans, l'éducation cinématographique l'an dernier). Et il arrive qu'un sujet soit une évidence. Comment, en 2018, éviter les 50 ans de 1968? Impossible. Comme le formule Jean-Philippe Gravel dans le texte en ouverture de dossier (« L'année Ground Zero »), « [c]e qui donne à ce chiffre son pouvoir et son statut symbolique provient de la convergence explosive d'une immensité de contestations et de revendications... » Et le cinéma (sauf exception), à l'instar des autres arts, servira de caisse de résonance à ces désirs de changements.

Évidemment, quand on pense « cinéma » et « 1968 », vient immédiatement à l'esprit l'interruption du Festival de Cannes, puissante image s'il en est, mais à la lecture du dossier que nous vous proposons, vous constaterez que ce n'est pas en France ni en Europe de l'Ouest que les impacts ont été les plus forts. Aux États-Unis, il y eut cette « parenthèse prodigieuse » du Nouvel Hollywood décrite par Marie Claude Mirandette qui, même si elle fut de courte durée, fit naître un « certain cinéma indépendant américain ». Dans une table ronde animée par Michel Coulombe sur le cinéma au Québec à cette époque, Béatriz Mediavilla qualifie justement celle-ci de « carrefour » entre le documentaire et une fiction qui se fait de plus en plus « privée » (ce qui prévaut, 50 ans plus tard), les gens ont « une grande conscience de [leur] possibilité d'exister ». La manifestation la plus marquante de cela s'incarnera dans les actions d'Anne Claire Poirier, instigatrice de la série *En tant que femmes* à l'ONF, comme le rappelle Ambre Sachet dans un texte sur l'héritage de cette pionnière. Et c'est dans cet ONF, dès 1967, que sera utilisée la récente technologie vidéo, « véhicule » de changement social à la portée de simples citoyens qui, comme l'indique Catherine Lemieux Lefebvre, aura « grandement participé à façonner le paysage cinématographique québécois » au cours des décennies subséquentes. Mais ce vent de liberté de la fin des années 1960 ne soufflera pas de la même façon sur les pays de l'Europe de l'Est. « [Les cinéastes] se sont battus pour avoir le simple droit d'interroger leur contemporanéité, raconte Zoé Protat dans son texte “ Derrière le rideau de fer ”. Confrontés à une censure intermittente, certains ont vu leurs ambitions étouffées dans l'œuf; d'autres ont développé des voix hors du temps et des modes; plusieurs, enfin, ont été forcés à l'exil. »

Comme le hasard fait bien les choses, c'est au plus récent film de Spike Lee, héritier d'une certaine indépendance dans le sillon Nouvel Hollywood, que nous consacrons notre couverture. **BlacKkKlansman**, qui annonce « le [grand] retour d'un maître, plus en forme que jamais » selon Frédéric Bouchard, utilise un fait divers des années 1970 pour dire haut et fort que la question des droits civiques n'est pas du tout réglée au pays de Donald Trump en 2018.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





Le grand retour

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Un personnage féminin, reconnaissable entre tous, interprété par Vivien Leigh. Un plan, peut-être le plus mémorable de ce film épique, ouvre les premières secondes de **BlacKkKlansman**, nouveau long métrage de Spike Lee : Scarlett O'Hara qui marche parmi une horde de soldats blessés dans **Gone With the Wind** alors que la caméra s'éloigne pour montrer le drapeau confédéré. Tout de suite s'enchaîne une vidéo où un orateur sudiste (Alec Baldwin, le même qui personnifie Donald Trump à *Saturday Night Live*) fait la promotion des idéaux suprémacistes blancs à une Amérique des années 1970. Est-ce que le cinéaste de **Malcolm X** (1992) serait devenu cynique ? Non, il est furieux.

Après cette entrée en matière où Spike Lee souligne la pensée raciste qui a contaminé l'Amérique depuis l'époque

coloniale, il braque son objectif sur Ron Stallworth (John David Washington), un détective afro-américain du Colorado qui, en 1978, est mandaté pour assister incognito au discours d'un membre de l'association Black Panther Party lors d'une assemblée organisée par des militants et des militantes noirs. Peu de temps après, il tombe sur une petite annonce du Ku Klux Klan dans un journal régional et prend l'initiative d'entrer en contact avec la faction locale du groupe et de se faire passer, au téléphone... pour un suprémaciste blanc.

Inspirée et adaptée d'un récit véridique, cette prémisse improbable s'avère le prétexte rêvé pour Spike Lee afin d'offrir une œuvre à mi-chemin entre la satire subversive et le film politique. L'humour dans **BlacKkKlansman** repose beaucoup sur les aberrations et sur

les stéréotypes associés à la communauté noire que le réalisateur se réapproprie. Il faut entendre le personnage principal discuter avec David Duke (Topher Grace), la tête pensante du Ku Klux Klan, à propos du « parlé noir » pour saisir à son paroxysme l'absurdité de tels propos. Le cinéaste se moque sans gêne de cette troupe d'extrême droite en ridiculisant non seulement son discours et ses méthodes, mais surtout en l'humiliant dans son incapacité à repérer l'infiltration qui se produit à l'insu de ses membres.

Plutôt que de se réfugier dans la parodie, Lee campe son histoire dans un étonnant réalisme où le travail esthétique se déploie tout en subtilité ; un plan de caméra plus audacieux par ici, une direction photo au *look* à la fois moderne et rétro par là — as-

surée par le jeune Chayse Irvin qui a surtout bâti son curriculum vitæ sur une solide expérience en court métrage et en vidéoclip. Lee se permet même quelques extravagances formelles avec le *split screen* et l'élaboration d'un intense montage alterné, dans le dernier tiers du film, où il met en parallèle l'extrémisme du Ku Klux Klan et la rébellion des mouvements anti-racistes. Mais ce sont les discussions téléphoniques entre Stallworth et Duke, cadrées en *Dutch angle* (où les personnages sont cadrés de façon oblique), qui constituent les moments de cinéma les plus inspirés du film. En plus de créer une certaine tension psychologique, ce choix du réalisateur renvoie explicitement à un procédé déjà utilisé dans **Do the Right Thing** (1989). S'en servant jadis pour mener ce film à son point culminant et rappeler au spectateur le médium cinématographique, il reprend ces mêmes cadrages cassés

dans **BlacKkKlansman** pour illustrer le jeu de pouvoir et les inégalités entre les deux personnages.

Cinéphile avoué, le réalisateur va cependant au-delà de la simple auto-référence. Bien sûr, il cite quelques classiques, fait discuter ses personnages à propos du cinéma de *Blaxploitation* et montre le clan de suprémacistes blancs se délecter devant les images de **Birth of a Nation** de D.W. Griffith, un film historiquement entaché par son caractère raciste. De plus, Lee détourne la dynamique du *buddy cop movie*. Depuis **Inside Man** (2006), il ne s'était pas approprié avec autant d'audace et d'aplomb un genre cinématographique. Ici, le cinéaste bouscule les conventions en faisant de Stallworth le véritable cerveau de toute cette affaire. Son partenaire, le détective Flip Zimmerman (Adam Driver), qui se fait passer pour lui lorsque vient

le temps de rencontrer en chair et en os les membres du Ku Klux Klan, devient un faire-valoir. Leur relation repose précisément sur ce favoritisme, longtemps perpétué dans les films policiers, ici renversé : le premier prend les décisions et ordonne, le deuxième écoute et obéit. Lee pousse cette audace jusqu'à faire d'Adam Driver, l'acteur le plus connu de la distribution, un personnage plus effacé et distant au profit du nouveau venu John David Washington, qui brille par son charisme et sa sensibilité. Ancien joueur de football, fils de Denzel et élève à Harlem dans **Malcolm X**, celui-ci incarne le digne héritier d'une longue lignée de personnages revendicateurs, certains ayant exprimé leur mécontentement avec passion, d'autres devenus des icônes un peu malgré eux. Et l'acteur s'affiche en tant que fier représentant d'une jeunesse que semble affectionner le cinéaste depuis **Chi-Raq** (2015) où les



Spike Lee en compagnie d'Adam Driver sur le tournage de **BlacKkKlansman** — Photo : Focus Features



trentenaires se mettent à s'interroger sur les codes et à réclamer leur identité socioculturelle.

Dans cet univers chargé de testostérone gravitent, comme toujours chez Lee, des personnages féminins essentiels dont la présence va au-delà de la caricature. Il y a Patrice Dumas (Laura Harrier), militante engagée noire qui se méfie des « porcs », ces policiers qui devraient servir et protéger, mais qui ne parviennent qu'à inspirer méfiance et dégoût. Puis, Connie Kendrickson (Ashlie Atkinson), une femme blanche au foyer qui attend patiemment son heure de gloire en rêvant secrètement, le soir, dans les bras de son mari Félix, de tuer des Noirs. Cette dernière pourra « enfin » jouer un rôle-clé dans l'opération que préparent son époux et ses amis lors du dénouement.

Cette scène, effroyable et insoutenable, dérange non seulement par sa nature — un attentat —, mais surtout par le caractère irrésolu du conflit. Au moment où Stallworth débarque pour empêcher Connie de commettre l'irréparable, cette dernière feint de hurler de terreur devant deux policiers blancs venus en renfort. Ne sachant rien du statut de policier de Stallworth, ils l'interpellent violemment, ce qui ramène au racisme systémique auquel fait face le détective. C'est cruellement grâce à l'arrivée de son collègue Zimmerman que la crédibilité du héros est restaurée et que la criminelle peut enfin être appréhendée. En quelques secondes, Spike Lee rappelle l'humiliation persistante dont souffrent encore les Afro-Américains, au même titre que l'avait fait **Detroit** (2017) de Kathryn Bigelow en ressassant le sordide épisode du Motel Agiers en juillet 1967. L'approche du réalisateur originaire de Brooklyn est cependant plus contestataire à défaut d'être moins viscérale, ce qui n'empêche pas le long métrage de hanter le spectateur grâce à un épilogue qui renvoie aux terribles manifestations de violence policière perpé-



John David Washington (Ron Stallworth), Laura Harrier (Patrice Dumas) et Topher Grace (David Duke) dans **BlackKkKlansman** — Photos: Focus Features

trées au cours des dernières années aux États-Unis.

Par ailleurs, la présence de Patrice et son perpétuel activisme servent également à illustrer les différents degrés d'engagement d'un individu à une cause. Au contact de cette jeune femme, Stallworth prend à la fois conscience de l'ampleur du conflit qui implique la communauté afro-américaine, mais aussi de ses propres limites par rapport au changement nécessaire qu'il est impératif d'entreprendre. À de nombreuses reprises, les deux divergeront d'opinion sur les moyens à utiliser pour parvenir à leurs fins. « Je le fais à ma façon », rétorquera le détective, tout de même fier d'être membre d'un corps policier, à sa prétendante qui, elle, est convaincue que la prise de parole et l'action citoyenne révolutionnaire demeurent les ultimes méthodes pour faire basculer le système.

Mais Lee refuse de juger l'un ou l'autre, bien que son attention soit centrée sur le héros. En fait, à travers sa focalisation sur le protagoniste, il illustre une nuance nécessaire à la question participative à cette lutte à la fois personnelle et sociale. Au même titre, le personnage de Patrice permet au cinéaste de rappeler une réalité autre que celle de Ron : alors qu'il sort de l'assemblée avec les Black Panthers décrite précédemment, il est témoin d'un épisode d'inconduite sexuelle perpétrée par un collègue raciste qui profite de son statut pour intimider la jeune femme noire et ses amis. Durant ces quelques secondes, le détective prend conscience d'une tout autre dimension du conflit et comprend les motivations qui poussent la militante à ce fervent engagement. Cette brève séquence trouve d'ailleurs sa résolution humoristique dans la conclusion alors que Stallworth piège son confrère dans un bar et le fait renvoyer de son poste pour harcèlement sexuel, un court moment où, de son côté, Patrice entrevoit une victoire certaine et peut enfin saisir la perspective du policier.

Une autre scène procure un moment de gloire semblable alors que Ron révèle sa véritable identité au suprémaciste David Duke, à l'autre bout du fil, dans une séquence absolument jubilatoire. Le cinéaste se fait plaisir ici en célébrant le détective qui obtient le respect de ses pairs et devient la coqueluche du bureau. Mais au bout du compte, rien n'est encore gagné. Pour preuve, le montage clôturant le film qui présente des images documentaires de la manifestation rassemblant divers mouvements de l'extrême droite américaine à Charlottesville en Virginie le 12 août 2017. En ramenant cette tragédie où l'un des membres de ces mouvements xénophobes a foncé avec sa voiture sur une opposante à la protestation, Spike Lee réactualise les enjeux raciaux de l'Amérique à l'ère postObama. De plus, par son choix affirmé d'utiliser le médium cinématographique, il dénonce le pouvoir insidieusement destructeur des images médiatiques. Refusant d'emprunter la même route que ces groupes contestataires, le cinéaste s'en remet à la puissance du septième art non pas pour rallier les troupes, mais pour mieux diriger le spectateur vers une réalité plus sombre et le sensibiliser à la représentation des hommes et des femmes noirs qui s'est opérée pendant plusieurs décennies dans l'inconscient collectif.

Spike Lee livre ici une œuvre aussi nécessaire et importante que **Get Out** de Jordan Peele — qui agit d'ailleurs à titre de producteur de **BlaKkKlansman**. La parole qu'il porte est forte, enragée, mais fondamentalement positive. À la suite d'une série de longs métrages plus ou moins marquants (**Red Hook Summer**; le *remake* d'**Oldboy**), **BlaKkKlansman** apparaît comme un indispensable retour aux sources pour le réalisateur dont la verve et l'enthousiasme n'auront jamais été aussi criants que depuis ses premiers films. S'il privilégie la limpidité du récit aux envolées formelles, c'est pour mieux confectionner sa comédie tragique (ou

est-ce un drame comique?) et attaquer avec férocité et aplomb les groupuscules de l'extrême droite américaine. En fait, Lee suggère le périple émancipatoire d'un Afro-Américain dans un pays (toujours) en plein bouleversement, et ce, grâce à une approche à la fois cinéphilique et accessible, hilarante et grave, classique et subversive. Empruntant les mémoires de Ron Stallworth pour canaliser sa colère et sa fougue, le cinéaste effectue un doublé : offrir une fascinante leçon d'histoire et proposer un divertissement engagé d'une douloureuse pertinence. C'est ce qui a d'ailleurs toujours fait la force du cinéma de Spike Lee, l'expression incendiaire et pédagogique de revendications sociopolitiques sans jamais sacrifier la puissance narrative du récit. Ici, il concentre davantage ses idées et le résultat est palpitant, percutant et désopilant ; une œuvre dont la qualité a été soulignée par un Grand Prix au dernier Festival de Cannes. Il n'y a pas de doute, **BlaKkKlansman** est la consécration d'un artiste de talent et le retour d'un maître, plus en forme que jamais. (Sortie prévue : 10 août 2018) 

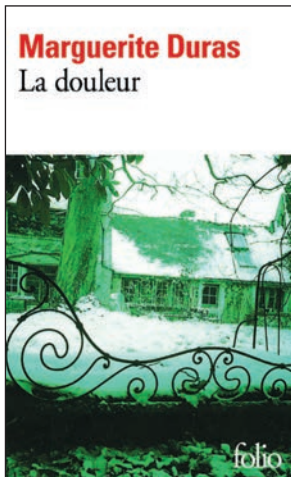


États-Unis / 2018 / 118 min

RÉAL. ET SCÉN. Spike Lee IMAGE Chayse Irvin MONT. Barry Alexander Brown PROD. Jason Blum, Spike Lee, Raymond Mansfield, Sean McKittrick, Jordan Peele et Shaun Redick INT. John David Washington, Adam Driver, Laura Harrier, Topher Grace, Ashlie Atkinson DIST. Entract Films

En attendant Robert L.

NICOLAS GENDRON



France / 2018 / 126 min

RÉAL. ET SCÉN. Emmanuel Finkiel, d'après le roman de Marguerite Duras **IMAGE** Alexis Kavyrchine **SON** Antoine-Basile Mercier, Jean Goudier, Benoît Gargonne, David Vranken, Aline Gavroy et Emmanuel Croset **MONT.** Sylvie Lager **PROD.** Yaël Fogiel et Laetitia Gonzalez **INT.** Mélanie Thierry, Benoît Magimel, Benjamin Biolay, Emmanuel Bourdieu, Grégoire Leprince-Ringuet, Shulamit Adar **DIST.** FunFilm

Par insatisfaction chronique ou exigence extrême, ou quelque chose entre les deux, l'écrivaine Marguerite Duras a presque toujours boudé les adaptations de ses textes — romans ou scénarios — produites au cinéma, si l'on exclut la réussite bluffante que fut sa collaboration avec Alain Resnais au scénario d'**Hiroshima mon amour**. De sorte qu'elle commencera assez vite à se faire son propre cinéma, par des scénarios originaux dont **Nathalie Granger**, mais surtout en adaptant elle-même ses pièces de théâtre (**La Musica**, **India Song**, **Des journées entières dans les arbres**, **Agatha et les lectures illimitées**) ou ses romans (**L'Homme atlantique**, son deuxième film **Détruire, dit-elle** au titre si emblématique de sa démarche d'auteure). Notons au passage que certains films emprunteront aussi le chemin inverse, de l'écran au roman ou alors jusqu'à la scène. Parce qu'écrire était sa « raison d'être », qu'elle avait découvert que « seule l'écriture la sauverait ».

Est-ce ainsi par réflexe de survie qu'elle avait rédigé le « journal » qui deviendrait *La Douleur*, dont elle avoue d'emblée, dans un court prologue, n'avoir « aucun souvenir de l'avoir écrit » ? Toujours est-il qu'il la replonge dans des épisodes réels, sans doute altérés, mais à forte teneur autobiographique, durant l'Occupation allemande de la Seconde Guerre mondiale. Tous deux membres de la Résistance, Marguerite et son mari Robert Antelme — qui devient Robert L. pour les besoins de la prose — ont été séparés tout juste quelques jours avant le débarquement de Normandie, en juin 1944. Grâce à Jacques Morland — un certain François Mit-

terand! —, elle échappe de peu à un guet-apens, alors que Robert est fait prisonnier politique et envoyé au camp de Buchenwald. En reviendra-t-il ? *La Douleur* témoigne de l'attente de Marguerite, jusqu'à la déraison. « Il n'est pas un cas particulier. Il n'y a pas de raison particulière pour qu'il ne revienne pas. Il n'y a pas de raison pour qu'il revienne. [...] Il faut que je fasse attention : ça ne serait pas extraordinaire s'il revenait. » Douleur anonyme parmi d'autres, physique, psychologique, voire mystique.

En 2008, le cinéaste Patrice Chéreau avait tiré de ce récit un « seul en scène », comme disent les Français, avec sa comparse Dominique Blanc, qui avait raflé pour ce rôle dense le Molière de la meilleure comédienne. Outre **L'Ortie brisée**, un court métrage assez littéral signé Franck Bourrel, d'après la nouvelle de Duras — oui, *La Douleur* est un recueil, mais on y reviendra —, c'est la première fois que le cinéma ose s'attaquer à cette œuvre si personnelle, parue en 1985, soit une quarantaine d'années après les faits. Mais pas forcément après sa mise en forme, car Marguerite elle-même n'arrive pas à se souvenir des balbutiements de cette œuvre ; il lui semble impensable d'avoir écrit ce texte « pendant l'attente de Robert L. ». Alors quoi ? Ce « désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel [elle n'a] pas osé toucher et au regard de quoi la littérature [lui] a fait honte », qu'elle reconnaît aussi avec la même introspection au début du film d'Emmanuel Finkiel, aurait donc été couché sur papier à rebours. On peine parfois à y croire, tant la matière est brûlante et vertigineuse, et ce, même si le style durassien est identifiable entre tous.



Mélanie Thierry interprète Marguerite dans **La Douleur**

Lui-même marqué par l'histoire de la Shoah, le Français Emmanuel Finkiel, entre autres assistant du Polonais Krzysztof Kieślowski sur la trilogie **Trois Couleurs**, avait abordé les contrecoups du génocide dès **Voyages**, César du meilleur premier film en l'an 2000. En entrevue avec *Le Monde*, il mentionne d'ailleurs son père comme « une figure de l'homme qui attend » parce qu'il a espéré en vain, toute sa vie, le retour de ses parents et de son frère déportés. Le récit de Marguerite lui était donc familier, même par génération interposée. Des six textes qui composent le recueil, Finkiel ne puise essentiellement que dans les deux premiers, laissant de côté, sinon pour en évoquer l'esprit en filigrane, la torture du « donneur » racontée dans *Albert des Capitales*; la sympathie grandissante pour *Ter le milicien*; les fictions pures de *L'Ortie brisée*, avec cet étranger révélateur des lendemains flottants; ou encore *Aurelia Paris*, cette « petite fille juive abandonnée » avec qui une dame pleure tous les jours « sur l'admirable erreur de la vie ».

Et c'était là la chose à faire pour se rapprocher au plus près de l'antihéroïne et de son mal de vivre. Le scénario se concentre sur la nouvelle éponyme, de laquelle émane tout le désespoir d'une femme qui se contorsionne à vouloir — ou non — cultiver cet espoir avec le sentiment trouble qu'elle n'aimera jamais plus son Robert comme avant. Mais Finkiel

intègre également, non sans un doigté temporel et politique évident, ce mystérieux *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, ballet d'attraction-répulsion entre Marguerite et un agent de la Gestapo, celui-là même qui a arrêté son mari. Chacun y fait miroiter à l'autre ce qu'il pourrait lui faire gagner avant de provoquer sa chute. Au-delà de l'anecdote, le récit tend à dévoiler « cette façon illusoire d'exister par la fonction de la sanction », celle-ci vite érigée en éthique, en philosophie ou en morale, « et pas seulement dans la police ». Ces jeux de pouvoir et de coulisses, même en tête-à-tête, ajoutent d'autres nuances de peur, plus sourde — ou consciente? —, au parcours de Marguerite. Intercalées avec des périodes d'attente angoissée, les scènes avec Rabier sont un vrai contrepoint de tension et l'on évite ainsi de traverser la frontière qui aurait pu transformer un film de guerre en vulgaire chronique policière.

N'empêche qu'une légère frousse est possible à cet égard. Dans le rôle de Rabier, avec son sourire narquois et ses sourcils inquisiteurs, Benoît Magimel peut par moments donner l'air de tourner la troisième saison de *Marseille*, la risible série Netflix. Et en même temps, « habillé comme un monsieur », on le devine aisément capable d'un « faciès très cruel, terrible, [duquel] le rire indécent éclate ». La distribution fonctionne en ce sens à merveille. En Dionys, ami de Robert qui soutient sa douce



Benoît Magimel (Rabier) et Benjamin Biolay (Dionys) dans **La Douleur**

Marguerite en son absence, le chanteur Benjamin Biolay, de plus en plus souvent acteur, affiche une belle sobriété et sa seule présence suffit, puisque « toute sa figure se tire quand il sourit », qu'il visite sa camarade chaque jour et qu'il « reste là ». Les sentiments de Marguerite pour « D. », que l'on perçoit plus que l'on ne les statue, nagent tout autant entre deux eaux dans le film ou le roman, jusqu'au point d'orgue sans équivoque, peut-être parce que les biographes en connaissent déjà l'issue... Quant au réalisateur Emmanuel Bourdieu, qui incarne l'objet de toute cette attente, sa présence est fugace, mais drôlement significative, qu'elle soit fantasmée ou matérialisée en bord de mer, dans le brouillard d'un « autre jour sans vent », lors duquel se scelle son destin.

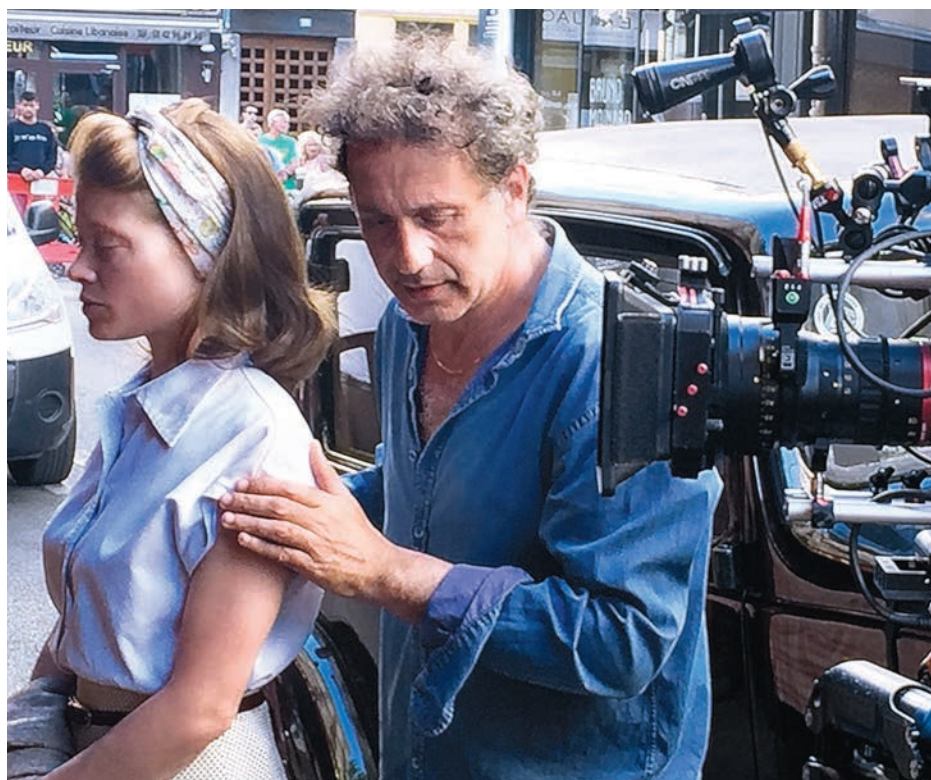
Le sort de Robert, connu beaucoup plus tôt dans la nouvelle, est ici presque secondaire, ou alors gardé en réserve pour une courbe dramatique plus classique en fin de piste. Mais qu'importe, puisque l'âme de ce film doit beaucoup à son interprète centrale, Mélanie Thierry, qui compose une Marguerite tout sauf mimétique, bien au-delà du mythe. D'une part, Duras elle-même s'était ménagé un certain recul, en madame L., abordant son travail de terrain avec *Libres*, « le journal des prisonniers et des déportés », mais toujours au service de la petite histoire qui s'inscrit dans la grande. D'autre part, Thierry, que

Finkiel retrouve après **Je ne suis pas un salaud** (2014), est en pleine possession de ses moyens. Ne surjouant rien des espaces de narration, dans des pans généreux du livre repiqués quasi tels quels — difficile de couper même une virgule dans une envolée de Duras! —; épousant la glace et le feu quand vient le temps de jouer aux échecs avec sa vie ou celle de son mari; se liquéfiant d'abandon aux moments les plus cruciaux, quand le manque ou la foi viennent à fleurir : nul doute que l'actrice trouve là un rôle de maturité, complet, profond, un jalon d'intensité à mille lieues de la névrose du **Règne de la beauté** de Denys Arcand (2014). C'est d'autant plus frappant que ce film, à cheval entre le littéraire et la chronique de la guerre, comporte de vastes plages de silence, à tout le moins diégétiques si l'on inclut les voix hors champ, et son investissement total est alors manifeste.

Les enjeux qui tenaillent son personnage sont multiples et s'entrechoquent inévitablement. Bien sûr, il y a l'attente, encore et toujours, avec cette envie de mourir avant qu'il ne revienne, de mourir pour lui en quelque sorte, et ce battement incessant des tempes et les plafonds qui se superposent. Observations qui trouvent leur chemin à l'écran comme sur papier : « Dans la peur le sang se retire de la tête, le mécanisme de la vision se trouble. [...] La surdité est relative. Le bruit de la rue devient feutré, il

ressemble à la rumeur uniforme de la mer.» Mais le ressac sur ses frères épaules nous parvient au loin, dissonant. Il y a aussi la dérive possible de la trahison, écartelée qu'elle est entre Rabier qui lui «téléphone tous les jours», lui donne des rendez-vous à des heures incongrues, «six heures moins vingt, quatre heures dix», et son cercle de résistants qui ne s'entendent pas sur la façon de neutraliser monsieur X. Pourtant, «les ordres de François Morland sont formels, [elle doit] garder ce contact, c'est le seul qui [les] relie encore aux camarades arrêtés.» Et la politique dans tout ça? Hitler s'est-il bel et bien tiré une balle dans la tête? De Gaulle, lui, s'impose en sauveur et «n'attend plus rien, que la paix». Quant aux Juifs, leur extermination tarde à se révéler. Le bouquin pousse le postulat plus loin: «La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime.» Criminels, nous sommes.

Une facture purement conventionnelle, qui se contenterait d'un héros avec adjuvants à la clef, aurait été une forme d'injure à l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras. Sans pour autant s'en revendiquer sur le plan formel, Finkel en emprunte certains codes parmi les plus établis, dont la discordance de l'image et du son, la voix narrative qui s'étire ou se dépose sur le récit, et cette volonté qu'il a d'imbriquer les pièces du puzzle original comme il l'entend, dans l'ordre et le désordre, l'intime et le politique, le physique et le spirituel. Il arrive que Marguerite divague, le temps d'une hallucination, et Robert est là à ses côtés. «Je savais que tu reviendrais.» Ou bien son propre reflet se dédouble dans le miroir, à moins que ce ne soit sa voix qui se fende en deux, dans un magma de mots où se croisent la lutte et la résignation. Après les scènes initiales du printemps 1945, on remarquera un pivot subtil, quand Marguerite observe par la fenêtre celle qu'elle a été un an auparavant. Sait-elle alors ce qui l'attend? **La Douleur** est un objet hybride comme on en voit peu, où le rythme n'est jamais pensé en termes d'efficacité, mais plutôt comme une marque au corps, ne craignant ni les ruptures de ton ni les apparentes suspensions. Par-dessus tout, malgré l'aridité que l'on accole parfois aux univers durassiens, la structure scénaristique de Finkel n'est pas opaque, répondant à la logique implacable de l'horreur par l'illogisme universel des sentiments. Et vlan!



Mélanie Thierry et Emmanuel Finkel lors du tournage — Photo: Laetitia Gonzalez

Quoi qu'en disent les puristes, la beauté d'une adaptation se mesure enfin aux libertés qu'elle prend avec l'original. Ici, le réalisateur-scénariste se permet d'imaginer le complément de certaines scènes latentes. Ainsi en va-t-il de la bulle où, interrompus pendant leur repas au restaurant par une alerte générale, madame L. et monsieur X. finissent seuls dans la pénombre des lieux, les rideaux fermés à la hâte. Le temps suspend son vol, les intentions se (dé)voilent, puis s'évanouissent dans la lumière retrouvée. Un «Faites-moi danser» est si vite ravalé. Et il y a cette madame Katz, bouleversante, campée par Shulamit Adar, déjà au centre de **Voyages**. Sa trajectoire était évoquée et réglée en quelques phrases à peine chez Duras. Elle respire ici plus largement, même en arrière-plan, et sa lucidité nouvelle n'en sera que plus salutaire, telle l'ondée balayant les moissons. Les deux femmes se sont connues dans leur attente respective, dignes dans leur déséquilibre le plus criant, puis elles ont poursuivi leur chemin, résolues à se reconstruire. Robert L., lui, traverse de son appellation impersonnelle les deux œuvres, l'originale et l'adaptation. Le recul aidant, Marguerite réalise que c'est sans doute «pendant son agonie [qu'elle a] le mieux connu cet homme». Il arrive que la douleur voisine la guérison. (Sortie prévue: 14 septembre 2018)



Jean-Luc Godard (Louis Garrel) dans *Le Redoutable* de Michel Hazanavicius — Photo : Philippe Aubry

50 ANS
DEPUIS
1968

Le cinéma de l'Europe de l'Ouest L'année Ground Zero

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Le 11 mai dernier prenait l'affiche au Québec *Le Redoutable* de Michel Hazanavicius, comédie biographique librement adaptée du « roman » *Un an après* d'Anne Wiazemsky, actrice et ex-épouse de Godard; le livre comme le film racontent le délitement du couple sur l'arrière-fond d'une France en révolution qui interpelle Godard au point d'en chambouler tous les aspects de la vie créatrice et privée. Le film sortait presque 50 ans jour pour jour après que Godard et d'autres compagnons cinéastes soient parvenus à interrompre le Festival de Cannes sous le prétexte, justifié, que ce spectacle de l'industrie ne pouvait continuer alors que presque toute la France était en grève et sévèrement paralysée.

Amené à réfléchir sur « l'héritage de 1968 » sur 50 ans, on entre aussitôt en butte à l'observation maintes fois exprimée

que la rencontre du cinéma et de 1968 a débuté, outre des courts métrages militants hors-industrie, par un rendez-vous manqué. René Prédal de commenter : « Pas plus que la guerre d'Algérie, 1968 n'est vraiment saisi à chaud par le cinéma. [Des] kilomètres de pellicule sont impressionnés... mais aucun film n'en sort. [Il semble qu'afin] que le cinéaste français ose braquer ses caméras sur ses contemporains, il faut que rien ne se passe : on peut alors parler des conflits lointains (la guerre d'Algérie vue de Paris), ou étrangers (celle du Vietnam, toujours de Paris). Mais que Paris, enfin, bouge, et le cinéma se tait ! »

1. PRÉDAL, René. *Le Cinéma français depuis 1945*, Paris, Éditions Nathan, 1991, p. 248.



Mai 68 ayant depuis fait l'objet de fictions, on en conclura qu'il a fini par devenir un de ces conflits lointains, donc filmables. En 1989, Louis Malle évoquait un Mai 68 vécu de la campagne avec *Milou en mai*, 1994 apportait *Le Péril jeune* de Cédric Klapisch, tandis qu'en 2003 et en 2005, ce sont respectivement Bernardo Bertolucci (*The Dreamers*) et Philippe Garrel (*Les Amants réguliers*) qui revisitaient les lieux pour aussitôt s'enfermer dans des huis clos, des révolutions de chambre ou de lit. Interprète de ces deux films, Louis Garrel est aussi celui du *Redoutable* où il incarne Godard et où Mai 68 se montre à ciel ouvert, en couleurs et en Cinémascope, sorte de décor pittoresque en forme de contrepoids à la crise d'un Godard traitée avec humour, mais que l'on ne devrait pas sous-estimer : il prendra 10 ans à s'en remettre et ne s'en remettra, en fait, jamais tout à fait.

« Deux évolutions, inscrites dans la durée, se nouent en mai 1968. D'abord, un mouvement social et sociétal d'une exceptionnelle ampleur [qui] combine une internationale étudiante intempestive qui sert de détonateur [...] et un mouvement ouvrier, qui occupe toujours une place stratégique, et qui dans sa jonction avec les luttes étudiantes va donner son sens aux événements. Ensuite, un renouvellement de la pensée du monde et de ses représentations [qui] donne naissance à un intense bouillonnement artistique et culturel. Ces évolutions inflé-

chissent la recomposition géopolitique du monde [...], » résume Gustave Massiah dans sa préface au *Dictionnaire de 1968*². Ce qui donne à ce chiffre son pouvoir et son statut symbolique provient de la convergence explosive d'une immensité de contestations et de revendications : autant générationnelles (les étudiants du baby-boom au sommet de leurs forces et de la contre-culture) que de classes (l'ouvrier revendiquant de meilleures conditions de travail et de vie), politiques (contestations du colonialisme et des guerres impérialistes telle celle du Vietnam) ou culturelles (contestations de la censure, exigence d'un retour critique sur l'histoire depuis la Seconde Guerre mondiale) ainsi qu'individuelles ou « minoritaires » (droits des femmes, des homosexuels ; droit à l'avortement ; droit à l'épanouissement personnel, à la libération sexuelle, aux modes de vie « alternatifs »). Un bouillonnement auquel se greffent des grilles interprétatives et des idéologies nouvelles, ainsi que des mouvements plus radicalisés, voire terroristes (telle, plus tard, la Baader-Meinhof de la Rote Armee Fraktion — bande à Baader de la Fraction armée rouge — en Allemagne de l'Ouest). Si 1968 n'a pas droit à

2. « Une déferlante commune, au-delà des spécificités nationales ». Préface au *Dictionnaire de 1968* sous la direction de Jacques CAPDEVIELLE et Henri REY, Paris, Larousse, 2008. (consulté en juin 2018 sur le site de l'Association internationale de techniciens, experts et chercheurs)

« son » film, elle n'en marque pas moins profondément le cinéma et le public pendant des années.

Toutefois, pour que le cinéma hérite de quelque chose de 1968, il faut d'abord qu'il le veuille. Car 1968 a à peine fait dévier la trajectoire de certains ténors de la Nouvelle Vague comme Chabrol, Rohmer ou Truffaut; Rivette l'intégrera naturellement dans ses films en amont (**Out 1: Noli Me Tange-re, Céline et Julie vont en bateau**), sensible depuis toujours à « l'imagination au pouvoir ». La génération de réalisateurs qui émerge après 1968 s'avère d'emblée plus conscientisée, voire marquée et forgée par les événements, tels Jean Eustache, Chantal Ackerman et Philippe Garrel.

Mais s'il fallait définir aussi simplement et largement que possible l'influence et la portée de 1968 sur le cinéma, nous dirions qu'elles se répartissent selon deux axes à géométrie variable: celui du cinéma conscientisé (qui se dira engagé d'une manière ou d'une autre) et celui du cinéma désinhibé (« libre », affranchi, provocateur). Cela posé afin d'éviter les taxonomies trop compliquées qui ne sont pas le but de cette réflexion. Cinéma conscientisé et cinéma désinhibé peuvent s'opposer, mais ont un thème commun, celui de l'engagement: engagement de l'artiste envers son art seul (et la liberté de tout dire et de tout montrer vit son âge d'or au tournant des années 1970) ou envers la société qu'il cherche à informer et à conscientiser, disposant chacun d'un vaste terrain d'exploration, favorisé par la réceptivité du public. De nombreux débats sur le rôle social ou artistique du cinéma s'articuleront autour de cette polarisation et, fait à noter, la situation dans laquelle Jean-Luc Godard se trouve en 1968 est un cas unique d'extrême déchirement sur cette question.

En effet, quand il déclare à Cannes qu'« [il] n'existe pas un seul film qui montre les problèmes des ouvriers et des étudiants aujourd'hui. [...] Nous sommes en retard »! et adresse aux acteurs de l'industrie dans la salle que « nous vous parlons de la situation des ouvriers et des étudiants, et vous nous répondez en parlant travellings et gros plans », cela n'est pas à prendre comme une facétie caractéristique de son attitude médiatique durant les années 1960. Toutes les biographies portent à croire qu'en 1968, « Jean-Luc » se découvre soudain « prisonnier de Godard », rattrapé par son personnage et sa célébrité à l'instant où il préférerait l'abandonner pour s'engager dans la révolution. Mais ses trajectoires en 1968 ne sont pas celles du premier insurgé venu. Entre les manifestations parisiennes et une tournée des campus américains, le Festival de Cannes et une courte retraite dans une villa de la Côte d'Azur, quelques allers-retours à Londres pour négocier un contrat de film avec les Beatles qui finira en film sur les Rolling Stones élaborant en studio leur hymne emblématique au diable caché derrière les insurrections de l'Histoire (**Sympathy for the Devil**). Sans oublier sa fuite en Abitibi, puis hors de l'Abitibi en décembre

1968, les rigueurs de l'hiver québécois ayant raison de sa solidarité avec les ouvriers et les étudiants abitibiens avec qui il souhaitait engager une expérience de télévision communautaire³, son ubiquité est bel et bien celle d'un « privilégié ».

Itinéraire des plus confus bien qu'emblématique de 1968: Godard rappelle l'étudiant « bourgeois » crachant sur des privilégiés auxquels il ne peut toutefois renoncer, puis, s'expulsant de l'industrie du cinéma, tombe dans « un ultragauchisme esthétique tout à fait improductif »⁴ avec sa période dite du Groupe Dziga Vertov de 1968-1972 (**Un film comme les autres, British Sounds, Luttes en Italie**, etc.). À son corps défendant, son parcours de ces années-là est un florilège de tout ce que 1968 a pu comporter d'égarements.

Cinéma conscientisé et cinéma désinhibé marquent l'influence que 1968 exerce sur un cinéma qui continue de se faire dans l'industrie et ses pouvoirs d'adaptation à une société qui change. La carrière poussive de **2001: A Space Odyssey** (1968) décolle quand le film est vendu comme « The Ultimate Trip »; Fellini s'adresse à un public jeune dans **Satyricon** (1969) où les bacchanales de la Rome antique jouent aux ancêtres de la contre-culture hédoniste des sixties; Barbet Shroeder fait s'enfuir un couple jeune et photogénique dans la drogue et l'île d'Ibiza avec **More** (1969); Antonioni, après son exploration dubitative du *swinging London* dans **Blow-Up** (1966), exalte la jeunesse américaine et le lyrisme de sa volonté de détruire la société bourgeoise avec les explosions au ralenti qui concluent **Zabriskie Point** (1970).

« C'était la fin de la censure, de toutes les censures. Je me suis dit: "À présent, le cinéma va pouvoir tout montrer. On ne cachera plus rien" », s'enthousiasmait alors Claude Lelouch⁵ en rappelant comment la libération des mœurs entraîna la libération des images. Après la décennie 1960, celle du triomphe de la forme sophistiquée et de l'avant-garde (Antonioni, Fellini, Bergman), le cinéma désinhibé des années 1970 sera celui de toutes les transgressions. 1968 n'aura pas tant d'effet sur le cinéma social sinon pour l'encourager: en Angleterre, par exemple, il se développe depuis 10 ans déjà. Mais l'arrivée au petit écran, en 1969, de la série *Monty Python Flying Circus* et son humour joyeusement anarchique est une autre paire de manches, tout comme Ken Russell qui s'impose dès 1969 en

3. Anecdote qui a inspiré **Chasse au Godard d'Abbittibbi** d'Éric Morin et **Mai en décembre (Godard en Abitibi)** de Julie Perron.

4. HENNEBELLE, Guy. *Quinze Ans de cinéma mondial*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, p. 400 (Il est en effet sidérant de croire que Godard ait cru que l'hébétéude passive à laquelle la plupart des films du « Groupe Dziga Vertov » réduisent leur public limité ait pu avoir quelque utilité que ce soit, en manière de conscientisation ou en matière d'action directe.)

5. Collectif sous la direction d'Antoine DE BAECQUE, Stéphane BOUQUET et Emmanuel BURDEAU. *Cinéma 68*, réédition augmentée, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2008.

maître du cinéma désinhibé (avec **Women in Love** et sa scène de lutte entre Alan Bates et Oliver Reed nus). **The Devils** (1971) est un chef-d'œuvre du genre : en relatant le procès d'Urbain Grandier en 1634 durant la « possession » du couvent de religieuses de Loudun, il fait la démonstration que l'extravagance assourdissante de la mise en scène peut respecter les faits historiques et même un marxiste-léniniste comme Guy Hennebelle n'y trouve rien à redire.

The Devils et **A Clockwork Orange** prouvent les penchants du cinéma désinhibé à opposer la transgression violente des tabous à des formes institutionnalisées d'agressivité aussi violentes, bien que plus pernicieuses. Les événements de mai s'étant terminés par des compromis et des capitulations d'après plusieurs, « tout le monde s'est mis à croire en un avenir violent », dira Annie Ernaux dans son « autofiction collective », *Les Années*⁶. Par conséquent, le cinéma désinhibé révèle vite une interprétation sadienne du slogan célèbre « Jouissez sans entraves ». Les corps n'étant pas seuls en cause (**La Grande Bouffe** de Ferreri ou **Salo ou les 120 jours de Sodome** que Pasolini filme pour répudier sa « Trilogie de la vie »⁷), Peter Watkins se montre tout aussi explosif dans **Punishment Park** où c'est du refus (violent) du pouvoir d'entendre la contestation et de la violence de la société du spectacle qu'il s'agit. Comme une vraie-fausse télé réalité prémonitoire, le film dépeint des jeunes contestataires confrontés à un tribunal populaire avant d'être lancés dans une expédition punitive dans le désert. Après le dialogue de sourds intergénérationnel que l'on y entend, la justice se présente comme un spectacle truqué afin de maintenir l'ordre établi et d'écraser les jeunes.

L'antidote aux allégories de la répression et aux furies transgressives se trouve peut-être du côté d'Alain Tanner, dont les films tracent un espace médian entre cinéma désinhibé et cinéma engagé avec ses personnages qui cherchent une autre vie ou une utopie à leur échelle. **Charles mort ou vif**, **La Salamandre**, **Le Retour d'Afrique** et **Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000** illustrent, chacun à sa façon, de « petites révolutions » où l'échelle « micro » et humaine est expérimentée contre les rôles formatés de la société du travail et de l'économie. La commune dans **Jonas...** paraît si humaine et de bonne foi malgré ses tensions qu'elle reste un antidote aux comportements spectaculairement régressifs de la communauté filmée par Dusan Makavejev dans **Sweet Movie**.

6. ERNAUX, Annie. « Les Années », *Écrire la vie*, coll. Quarto, Paris, Gallimard, 2011, p. 992.

7. Constatant le succès remporté par **Le Décaméron**, **Les Contes de Canterbury** et **Les Mille et une Nuits**, trilogie censée célébrer la sexualité décomplexée des classes populaires à travers les âges, au point d'inspirer en Italie une vague de films d'exploitation érotiques, Pasolini s'engage à faire une « trilogie de la mort » sur l'instrumentalisation matérialiste des corps dont **Salo...** se veut le premier chapitre et le seul, vu le tragique assassinat de son réalisateur.

Cela dit, on peut regretter d'accorder moins de place ici au courant conscientisé qu'au courant désinhibé, mais la raison en est simple : c'est que cette prise de conscience était déjà propre aux cinémas italien, britannique et allemand avant que 1968 n'advienne. D'ailleurs, en Italie et en Allemagne, 1968 semble une secousse parmi d'autres dans un mouvement qui se produit à plus long terme, d'où les expressions de « mai rampant » ou d'« années de plomb » pour les nommer. Le cinéma italien, par le néoréalisme, s'ancre dans le social depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le *Free Cinema* britannique diffuse un contenu social sensible aux problèmes ouvriers depuis 1960. Et le Nouveau cinéma allemand, malgré l'essor qu'il prend dès 1967, est un courant de fond depuis son Manifeste d'Oberhausen de 1962. Ces tendances ne se laissent pas autant impressionner par 1968 que le cinéma désinhibé qui lui doit son existence et son déchaînement, mais les font continuer vers un cinéma sensible aux problèmes de la société devant un public de plus en plus réceptif.

Le plus étonnant, en effet, est que le public semble disposé à suivre ces deux courants. L'influence de 1968 est peut-être d'avoir créé un climat particulièrement ouvert à ces types de propositions dont aucune ne réduit le cinéma au rang de simple divertissement. La fréquente agressivité du cinéma désinhibé et l'éloquence dénonciatrice du cinéma conscientisé attisent l'intérêt également, si bien que le public du cinéma de cette époque fait preuve d'une ouverture remarquable aux œuvres qui bousculent et posent des questions. Alors, un film peut s'appréhender comme une épreuve initiatique, l'amorce d'un débat, l'invitation à penser au-delà de ses convictions et de ses idées reçues. Ce n'est pas pour rien que René Prédal qualifie de « conséquence la plus remarquable de Mai 68 l'émergence d'un cinéma politique de grande consommation symbolisé par la "trilogie" de Constantin Costa-Gavras avec, chaque fois, Yves Montand en vedette : **Z ou l'anatomie d'un assassinat politique** (1969 : un chef de l'opposition démocratique assassiné avec l'appui du pouvoir dans la Grèce des colonels), **L'Aveu** (1970 : en 1951, à Prague, un homme politique est arrêté, mis au secret et contraint d'avouer des crimes imaginaires contre le communisme), et **État de siège** (1973 : les Tupamaros enlèvent puis abattent un conseiller américain de la police chilienne.) [...] [Coup] d'envoi d'un cinéma [politique] qui aurait fait fuir le public deux ans auparavant [...] »⁸.

En attendant, Rainer Werner Fassbinder, dont la carrière débute en 1967, se révèle l'éponge de toutes les contradictions du cinéma allemand de sa génération. Après avoir réalisé quelques films dans un contexte communal très *sixties*, il en apporte la critique avec **Prenez garde à la sainte putain** (1970) où la communauté de l'équipe de tournage du film dans

8. PRÉDAL, René. *Op. cit.*, p. 263.



Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau de Mathieu Denis et Simon Lavoie — Photo: Éva-Maude T.-Champoux

le film se détricote en psychodrames à peine contrôlés par la violence du réalisateur dépassé — preuve que l'utopie communale peut vite se retourner en son contraire. Par la suite, Fassbinder réservera ses mélodrames empathiques à maintes figures d'exclus en butte avec une société rigide (**Ali, L'Année des treize lunes, Fox et ses amis**) tout en caricaturant les militants — de l'idéaliste au terroriste — des « années de plomb » comme autant d'imbéciles désorganisés (**Maman Kusters s'en va au ciel** et surtout **La Troisième Génération**). Le thème de l'engagement prendra du temps à être traité dans sa complexité dans le cinéma allemand; **Les Années de plomb** de Margarethe von Trotta (1980) et **Les Trois Vies de Rita Vogt** de Volker Schlöndorff (2000) y parviendront sensiblement.

Il n'y a, en fait, que le cinéma français que 1968 semble éveiller à ce qui se passe autour de lui pour faire l'examen de conscience de sa société comme de lui-même, car à leur façon, les cinématographies allemande, britannique ou italienne y œuvraient déjà depuis longtemps, et le coup d'accélérateur que donne 1968 au cinéma de dénonciation italien, avec des films comme **Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon** ou **L'Affaire Mattei**, sont moins le signe d'une rupture que d'une continuité avec des films comme **Salvatore Giuliano** (1961) ou **Main basse sur la ville** (1963) de Francesco Rosi, en quelque sorte renforcée par l'esprit du temps.

Après avoir participé aux grandes nuits de mai, une poignée de jeunes sombre dans l'opium : la prémisse des **Amants**

réguliers de Philippe Garrel articule peut-être la contradiction spécifique à cette période et à ses retombées, qui font succéder la fuite et le repli à l'engagement collectif. D'un extrême à l'autre. Bien que ces enjeux soient probablement plus instinctifs que conscients chez Garrel, la coexistence de ces deux états nous place devant le mystère que constitue pour nous, aujourd'hui, cette époque où l'action collective n'a eu d'équivalent en intensité que sa tentation de l'individualisme. La question de savoir si un film prétend ou non « avoir quelque chose à dire » soit aussi controversée ne semble pas l'apanage seul du cinéma. Il y eut un temps, du moins, où autant le cinéma qui voulait aborder des sujets en prise sur la société que celui qui complotait de choquer ou d'ébranler par la désinhibition de ses images et de sa vision étaient tous deux reçus avec ouverture.

En comparaison, le public d'aujourd'hui ne semble ouvert ni à l'un ni à l'autre et le cinéma qui pratique l'une ou l'autre tendance se heurte à des difficultés croissantes. L'héritage, le flambeau de ce qu'a contribué 1968 dans la liberté artistique ne cesse de s'amenuiser depuis l'ère des réseaux sociaux où chacun tient désormais dans le creux de sa main le pouvoir « médiatique » d'exiger telle ou telle forme de censure selon ses sensibilités personnelles. Comble de l'ironie, cette dernière est généralement réclamée sous prétexte d'outrages à la tolérance et à la liberté de chacun. Les permissivités du passé sont réévaluées hors contexte à partir des valeurs « politiquement correctes » de l'époque actuelle, la liberté de chacun se réduit de plus en plus à chercher à limiter et à faire taire celle de ceux qui pensent autrement que soi, la délation se travestit en manifestation de courage et de lutte contre les préjugés : c'est le monde à l'envers. Constat, par exemple, l'hostilité et l'incompréhension avec lesquelles ont été reçus des films comme **Mother!** de Darren Aronofsky ou **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau** de Mathieu Denis et Simon Lavoie (directement inspiré des films militants de 1968), souvent par ceux ou celles avec qui ces œuvres espéraient débattre, témoignent du degré de malentendu borné et têtue auquel notre soi-disant « ouverture » est arrivée, en cette époque « qui ne veut plus être confrontée à d'autres convictions que les siennes »⁹. Dans un monde où les alertes sont plus que jamais globales (réchauffement climatique, accroissement des inégalités économiques) et concernent tout le monde hors de tout critère relevant de la petite différence, des « mouvements militants » isolés dans leur « bulle de rêve » continuent de prétendre que l'ennemi à abattre de toute urgence est l'idéologie du patriarcat blanc, hétéronormatif et bourgeois, tel un épouvantail de papier.

9. PRIVET, Georges. « Ces films par lesquels le scandale... n'arrive plus », *L'Inconvénient*, n° 72, 2018, p. 67.

La réceptivité et la coalescence nécessaires au genre de soulèvement produit en mai 1968 nécessitent pourtant un minimum d'abolition de l'*ego* et de complexe identitaire afin de se diriger vers une action et un renversement communs qui témoignent de l'ouverture de chacun. Cette capacité paraît aujourd'hui chose du passé, bien qu'elle puisse se réveiller de

temps à autre (témoin le Printemps érable), avant que de retomber dans son confusionnisme. Décidément, ce que nous avons pu hériter de 1968 est bel et bien liquidé. Sinon la colère qui donne envie de rappeler en hurlant, à ceux que cela concerne, qu'un torchon idéologique, c'est encore un torchon. 

if... de Lindsay Anderson

Une grenade dégoupillée

ZOÉ PROTAT

« Si tu peux voir détruit l'ouvrage de ta vie, et sans dire un seul mot te mettre à rebâtir [...] Si tu sais méditer, observer et connaître, sans jamais devenir sceptique ou destructeur [...] Si tu peux être dur sans jamais être en rage, si tu peux être brave et jamais imprudent [...] Tu seras un homme, mon fils. » **if...**, le chef-d'œuvre de Lindsay Anderson, tire son titre énigmatique du poème de Rudyard Kipling: un classique anglais, qui se retrouve ici soufflé par le grand vent de 1968. Comme Kipling, Anderson (1923-1994) est un enfant des colonies orientales. Il fut longtemps journaliste et théoricien avant de réaliser **This Sporting Life** (1963), le portrait d'un mineur ordinaire catapulté champion de rugby. Une évocation des splendeurs et des misères de la *Working Class* britannique qui ancre le cinéaste au cœur du *Free Cinema* et de son époque.

Avec **if...**, Anderson bifurque du réalisme strict à un formalisme plus radical, plus moderne aussi. Mais la critique sociale demeure et elle est virulente. Conçu alors même que la population parisienne fait voler les pavés, le film se déroule entre les murs d'un pensionnat typiquement anglais. Mick, Wallace et Johnny sont trois amis qui se targuent d'être intellectuels et anticonformistes. Leur chambre commune est le théâtre de grands débats philosophiques arrosés de vodka: « Il n'y a pas de mauvaise guerre. La violence et la révolution sont les seuls actes purs », « Que se passe-t-il, si la liberté tombe? Qui meurt, si l'Angleterre vit? » Comme tous les autres élèves, ils sont tyrannisés par leurs aînés, les *Whips*, et par une direction d'établissement aveugle et moyenâgeuse. L'heure de la révolte a sonné. Elle sera sanglante.

Cinquante ans après le scandale à sa sortie, **if...** demeure le film ultime de la colère étudiante et de la jeunesse en général. Quoi de plus 1968 que cette colère? Lindsay Anderson lance une charge puissante contre une société

conservatrice et un système scolaire connu pour sa rigidité extrême: « We don't need no education— We don't need no thought control— Teachers leave them kids alone », chantera Pink Floyd encore plus de 10 ans plus tard. Face aux humiliations, aux châtiments corporels, aux abus en tous genres et par soif de liberté aussi, Mick et ses amis prendront les armes, carrément. Car « un homme peut changer le monde avec une balle placée au bon endroit ».

if...: les points de suspension ont ici leur importance. En effet, les antihéros du film se trouvent à la croisée des chemins, tout comme leur génération. Ils explorent les différentes façons d'entrer dans l'âge adulte et remettent en question les figures d'autorité traditionnelles. Au diapason de la révolution sexuelle, le film ose la nudité et les tensions homoérotiques. Au diapason de la nouvelle modernité cinématographique, il propose plusieurs séquences oniriques et délirantes, ainsi qu'un changement sec de la pellicule couleur vers le noir et blanc, aucunement expliqué ni justifié, qui passionne encore les analystes. Nous devons également à Lindsay Anderson d'avoir révélé le talent incandescent de Malcolm McDowell, dont l'insolence naturelle fait des merveilles dans le rôle principal. Cet acteur précieux allait bientôt incarner l'une des figures les plus iconiques de l'histoire du cinéma, Alex DeLarge, l'adepte d'ultraviolence de **A Clockwork Orange** de Stanley Kubrick. Beau temps pour les rebelles!

Si les Américains sont connus pour censurer la sexualité, les Anglais, eux, ne badinent pas avec l'autorité. Classé X en Angleterre, **if...** n'en remporte pas moins la Palme d'or à Cannes en 1969. C'est un classique bien de son époque, mais au souffle romanesque éternel, qui sentira toujours le souffre. 



50 ANS
DEPUIS
1968

Table ronde **L'année de tous les projets**

MICHEL COULOMBE

En 1968, Gilles Carle présente **Le Viol d'une jeune fille douce** à la Semaine du jeune cinéma canadien à Berlin. Le documentaire **Le Règne du jour** de Pierre Perrault prend l'affiche en salle après sa sélection, l'année précédente, à la Semaine de la critique cannoise. Denis Héroux tourne **Valérie** avec un budget de 99 000 \$ et Claude Jutra, **Wow** avec 140 000 \$. Pierre Harel dirige Robert Toupin, Louise Laparé, Robert Lalonde et Claude Maher dans **Sombreros inutiles** dont la pellicule sera saisie durant la crise d'Octobre 1970. Claude Fournier tourne **Le Dossier Nelligan**, qui soulèvera un tollé dans le milieu cinématographique à sa sortie en 1969. La télévision de Radio-Canada marque les esprits en programmant un film d'Anne Claire Poirier, **De mère en fille**, par un dimanche de septembre. **Entre la mer et l'eau douce**, premier long métrage fiction de Michel Brault, prend l'affiche au Parisien et **Il ne faut pas mourir pour ça** de Jean Pierre Lefebvre au Dauphin. Retour sur 1968 en compagnie de quatre experts qui ont tous enseigné, l'une enseigne toujours, le cinéma québécois.



Béatriz Mediavilla, Yves Lever, Pierre Véronneau et Denys Desjardins — Photo: Éric Perron

En 1968, le cinéma québécois était...

Denys Desjardins: Un cinéma en ébullition.

Yves Lever: En 1968, on est dans un creux de vague. On a eu une crête de vague au début des années 1960 avec le passage à la fiction de la plupart des cinéastes qui avaient fait du cinéma direct ou du documentaire traditionnel. Autour de 1968, 1969, il y a un petit creux, mais quand même un certain nombre de films très intéressants.

Pierre Véronneau: Il faut aussi considérer les courts métrages.

*Parmi lesquels, **Pas de deux** de Norman McLaren.*

Pierre Véronneau: Je ne vois pas ça comme un

recul. Il y a entre 1963 et 1965 un bourgeon qui éclate avec **À tout prendre**, **Le Chat dans le sac**, **Pour la suite du monde** et **Le Révolutionnaire** de Jean Pierre Lefebvre et qui s'épanouit par après. Je vois l'arrivée d'un cinéaste majeur, Jean Pierre Lefebvre, le Denis Côté de l'époque, qui tourne comme un déchaîné, un ou deux longs métrages par année. Sur le plan du cinéma d'auteur, du cinéma indépendant, il est l'homme de la situation. D'un autre côté, il y a le désir de faire du cinéma commercial. Depuis un certain temps, le gouvernement, sous diverses pressions, veut créer un organisme d'appui à l'industrie cinématographique. Quand arrive la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), des cinéastes qui n'attendaient que ça sautent sur l'occasion, ce qui crée quelques remous au sein de la profession.

Yves Lever a enseigné le cinéma au Cégep Ahuntsic pendant plus de 30 ans. Il a notamment publié *Histoire générale du cinéma au Québec, L'analyse filmique* et une biographie de Claude Jutra.

Béatriz Mediavilla est née à Rouyn-Noranda. Elle y enseigne le cinéma au niveau collégial depuis 1996. Artiste multidisciplinaire, elle a publié des ouvrages et réalisé des documentaires sur la danse.

Pierre Véronneau a travaillé à la Cinémathèque québécoise durant une quarantaine d'années, notamment à titre de directeur des collections. Il a enseigné le cinéma à l'Université de Montréal et à l'Université Concordia.

Denys Desjardins est cinéaste et producteur. Il a rencontré et filmé une centaine de pionniers du cinéma québécois. Il est le concepteur du site Cinéma du Québec.com et a enseigné au Collège Montmorency.

Béatriz Mediavilla : Je vois ça comme un carrefour plutôt qu'une vague, même si je suis d'accord pour dire qu'il y a un creux. Le carrefour du documentaire et d'une volonté de faire de la fiction qui se manifeste dans la veine commerciale. Faire de l'argent. Raconter des histoires qui vont plaire au public. C'est la *sexploitation* et la naissance d'un cinéma d'auteur, surtout masculin. On prend la parole pour exister et c'est presque aussi important que *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay.

*Au générique de **Kid sentiment** de Jacques Godbout, on indique que le film est en joual d'Outremont!*

Béatriz Mediavilla : L'époque correspond aussi à une ouverture sur le monde, marquée par Expo 67. On a une grande conscience de notre possibilité d'exister.

Denys Desjardins : Je ne suis pas d'accord avec Yves. C'est la première fois qu'autant de cinéastes québécois en même temps veulent faire des films. **Saint-Jérôme** de Fernand Dansereau et le Groupe de recherche sociale constituent l'un des temps forts du cinéma québécois jamais égalé au niveau social. Denys Arcand tourne **On est au coton** et, en 1970, Claude Jutra, **Mon oncle Antoine**. Jean Pierre Lefebvre est le leader de cette génération.

Notamment parce qu'il porte un discours.

Denys Desjardins : Il s'est abreuvé aux *Cahiers du cinéma*, comme d'ailleurs Robert Daudelin. Ils sont allés à la Cinémathèque française, ils y ont fait leurs classes. Quand il revient, Jean Pierre Lefebvre, influencé par Godard, a envie de tourner.

Yves Lever : Il sera le producteur du programme Premières œuvres à l'ONF à partir de 1969. Peut-être ai-je été un peu pessimiste plus tôt. En 1968, Arthur Lamothe sort **Poussière sur la ville**, d'après un roman d'André Langevin. **On est au coton, Un pays sans bon sens, L'Acadie, L'Acadie!?!?** sont en tournage. Aux Jeux olympiques de Mexico, Louis Portugais entreprend le tournage d'un film extraordinaire, **Notes sur la contestation**. Ces années-là, Jacques Giraldeau fait **Borzarts, Les Fleurs c'est pour Rosemont** et **Gros-Morne**.

Denys Desjardins : Maurice Bulbulian, **La P'tite Bourgogne**, Michel Régner, **L'École des autres**. Tous les cinéastes tournent!

Ils sont encore peu nombreux.

Denys Desjardins : Ce n'est pas un creux de vague. On se cherche.

On assiste à un transfert de l'ONF vers le privé.

Denys Desjardins : La pub amène plein d'argent. Gilles Carle se met à tourner un film par an, comme d'ailleurs Claude Fournier.

Béatriz Mediavilla : Plusieurs films commerciaux de cette époque sont rentables.

Denys Desjardins : La sortie de **I, a Woman** du cinéaste suédois Mac Ahlberg lance la vague des films érotiques.

Yves Lever : La loi sur la censure a changé en 1967. André Guérin, qui préside le Bureau de surveillance du cinéma, laisse passer **I, a Woman**, mais la police de Montréal saisit le film. Le procès dure quatre ans!

Denys Desjardins : En janvier 1968 se tient le Congrès du cinéma québécois, les états généraux de la profession. On crée le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma et l'Association professionnelle des cinéastes du Québec. Toutes les associations prennent forme tandis que le Festival international du film de Montréal de Pierre Juneau, qui avait canalisé toutes les énergies cinématographiques et la passion pour le cinéma européen, tombe.

Yves Lever : Les cinéastes ont voulu fondre le Festival du cinéma canadien avec le Festival international du film de Montréal et ce dernier est tombé.

Denys Desjardins : Les cinéastes veulent être représentés au conseil d'administration. Pour Pierre Juneau, il n'en est pas question.

Les fictions québécoises de la fin des années 1960 sont souvent influencées par le documentaire.

Pierre Véronneau : Ce n'est pas le cas des films produits par Coopératio sauf à la fin, avec **Entre la mer et l'eau douce**, l'apothéose, synthèse du travail de Michel Brault qui a été caméraman en fiction et en documentaire.

Denys Desjardins : Dans ce film, il y a aussi sa frustration sur le tournage de **Pour la suite du monde**

où il avait travaillé avec des ancêtres, portrait dont les jeunes étaient absents. Les jeunes qu'ils rencontraient voulaient quitter la région. C'est le sujet d'**Entre la mer et l'eau douce**.

Pierre Véronneau : Entre autres. C'est le premier film branché sur la situation du Québec à ce moment-là.

Denys Desjardins : Le film de Gilles Groulx, **Le Chat dans le sac**, est un précurseur.

Pierre Véronneau : Comme Godard, Gilles Groulx pose les questions sociales de son époque. Michel Brault aborde aussi des questions sociales, culturelles. Dans **Entre la mer et l'eau douce**, Claude Gauthier rompt avec une Indienne. Il ne l'amène pas à Montréal. Ce film est le meilleur de ceux produits par Coopératio.

Denys Desjardins : À cette époque, Michel Brault avait peur des acteurs!

Pierre Véronneau : Il va quand même diriger Denise Bombardier (éclat de rire général)... Une des belles séquences d'**Entre la mer et l'eau douce**.

Yves Lever : Deux films qui concernent les femmes sortent en 1968. **Ça n'est pas le temps des romans** de Fernand Dansereau, qui présente l'image d'une femme moderne, et **De mère en fille** d'Anne Claire Poirier, qui combine cinéma direct et fiction. La comédienne est vraiment enceinte. Le film est diffusé à la télé un dimanche soir et provoque un scandale énorme. Comme les gens n'ont pas de magnéscope, on le programme à nouveau le dimanche suivant ou celui d'après pour répondre à la demande.

Pierre Véronneau : Le film est important, mais la réaction des cinéastes est bête. Ils se demandent ce qu'est cette affaire de femmes, convaincus d'aborder, eux, de plus grands enjeux de société. Incapable de monter un autre projet, Anne Claire Poirier, qui n'a pas la latitude de Pierre Perrault quand il réclame du temps pour aller avec ses personnages en France, se consacrera à la production d'une série pour faire entendre les femmes, *En tant que femmes*.

Béatriz Mediavilla : Le thème de la famille est secondaire à l'époque. Aujourd'hui, force est de constater que c'est un thème central, qui nous définit.



Pierre Véronneau: Du point de vue social, les films produits par Anne Claire Poirier sont parmi les plus intéressants du début des années 1970.

Denys Desjardins: Soumis à l'ONF par Anne Claire Poirier et Jeanne Morazain en 1971, le texte « En tant que femmes nous-mêmes » est bien documenté. On est loin des scénarios de trois lignes...

Béatriz Mediavilla: Les femmes n'ont pas le choix, elles doivent être très préparées pour pouvoir tourner.

Pierre Véronneau: Ces scénarios de trois lignes... Il y a beaucoup de mythes là-dedans. En général, c'est plus élaboré, mais il y a des exceptions, notamment quand le débutant Jacques Leduc fait **Nominingue... depuis qu'il existe**, dans un lieu qu'il connaît où il attend que la réalité lui parle.

Denys Desjardins: Il y a une part de fiction dans **Nominingue... depuis qu'il existe**.

Quelques films brouillent les frontières entre la fiction et le documentaire.

Denys Desjardins: Georges Dor que l'on voit dans l'un de ces films, **Où êtes-vous donc?** de Gilles Groulx, n'est pas un grand acteur.

Yves Lever: Ce n'est pas un acteur, c'est un chanteur!

Denys Desjardins: Il y avait déjà des vedettes de la chanson — Joël Denis, Donald Lautrec — dans **Pas de vacances pour les idoles** de Denis Héroux. On veut rentabiliser les projets. L'ONF va s'éloigner de cette recherche de profits.

Pierre Véronneau: Il y a plusieurs studios à l'ONF. Ils ont des politiques différentes.

Yves Lever: À cette époque, l'ONF entretient de bons rapports avec Radio-Canada. Plusieurs films, dont **Saint-Denis dans le temps**, **L'Acadie l'Acadie?!?**, **Nominingue... depuis qu'il existe** et **Saint-Jérôme** sont lancés à Radio-Canada.

Pierre Véronneau: La rivalité entre l'ONF et Radio-Canada amène toutes sortes de compromis de ce genre.

Denys Desjardins: Esthétiquement, les films de l'ONF sont en réaction à la production de Radio-Canada. Les cinéastes ne veulent pas faire de télé.

*Le milieu cinématographique est-il homogène? Lorsque Claude Fournier tourne **Dossier Nelligan**, la profession s'élève en bloc contre lui. Est-ce un cas isolé?*

Yves Lever: Plus tard, les trotskistes et les marxistes-léninistes s'affirmeront.

Denys Desjardins: Non, les marxistes-léninistes sont déjà là! Il y a les documentaristes purs et durs, la famille Pierre Perrault, les cinéastes



commerciaux, la famille Denis Héroux, où l'on trouve Gilles Carle, Claude Fournier, les frères Lamy, la famille formée des Fernand Dansereau, Jean Pierre Lefebvre, Denys Arcand. Tout va éclater peu après.

Pierre Véronneau : Il y a aussi des vieux comme Roger Blais qui s'est intégré dans la famille.

Yves Lever : D'autres cinéastes fédéralistes, Bernard Devlin, Roger Garceau, ont choisi de travailler du côté anglais.

La famille de femmes aussi, les Monique Fortier, Marthe Blackburn, Anne Claire Poirier.

Pierre Véronneau : Enfin, il y a les ambigus comme Jacques Godbout.

Béatriz Mediavilla : Les cinéastes de cette période sont plus instruits et connaissent davantage le cinéma que ceux qui les ont précédés. L'époque, qui correspond à la création des cégeps, est très engagée.

Les cinéastes ont-ils des modèles?

Denys Desjardins : L'idole de Jean-Claude Lord est Costa-Gavras. Claude Fournier rêve de faire des films à l'américaine. Fernand Dansereau exprime une vision différente, celle de cinéastes qui rêvent de la politique des auteurs.

Pierre Véronneau : Je ne sais si certains cinéastes

veulent faire un cinéma à l'américaine. Ils rêvent de faire un cinéma commercial qui a un public parce que les films de l'ONF n'ont pas toujours un public. Le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma a d'ailleurs été créé pour que l'on voie des films québécois. Tournées au Québec, circulation à l'étranger.

Yves Lever : Cet organisme ne s'intéresse qu'aux films d'auteur et c'est ce qui va provoquer sa chute en 1976. Les films de Héroux et de Fournier n'y sont pas présents.

Denys Desjardins : Denis Héroux, qui deviendra un grand producteur, avait le sentiment que ses pairs ne voyaient rien de bon dans ce qu'il faisait. De leur côté, les gens de gauche étaient divisés. Fernand Dansereau et Jean Pierre Lefebvre étaient en désaccord avec la grille marxiste-léniniste. Les propriétaires de salles décrochent complètement. On voulait récupérer des salles pour les films québécois. C'est un échec total puisque les cinéastes s'y opposent. On assiste à la longue et pénible chute des réalisateurs qui se sont isolés autour de Jean Pierre Lefebvre pour des idées.

Quelle est la part de l'influence française?

Béatriz Mediavilla : On sent cette signature dans **À tout prendre** et **Le Chat dans le sac** et, par la suite, une volonté de prise de parole, de faire du cinéma québécois d'auteur, de transcender cette influence.



Yves Lever : Ces années-là nous arrivent le cinéma brésilien avec Glauber Rocha, le cinéma suisse avec Alain Tanner, le cinéma sénégalais avec Ousmane Sembène, **Les Amours d'une blonde** de Miloš Forman.

Pierre Véronneau : Aux yeux des Français, le cinéma canadien de l'époque est comparable à ce qui se passe au Brésil et en Afrique. Quand Louis Marcorelles et Nicole Rouzet-Albagli choisissent la photo de **Pour la suite du monde** pour la couverture du livre *Éléments pour un nouveau cinéma*, publié par l'UNESCO, cela met Pierre Perrault sur la carte!

Denys Desjardins : À l'époque, les films de Lefebvre, Perrault et Carle sont présentés en France.

Ceux de Claude Jutra en revanche, très peu.

Yves Lever : Jamais!

Pierre Véronneau : Il en sera frustré toute sa vie.

Denys Desjardins : Lorsqu'il était à l'ONF, Pierre Juneau avait des visées internationales.

Pierre Véronneau : Le seul qui répondait à ses attentes, c'était Gilles Carle. Quand Pierre Juneau a signé les premières ententes de coproduction, les cinéastes de l'ONF se moquaient de lui. Il a été maltraité. C'était un fédéraliste, il ne pouvait pas avoir de bonnes idées!

Qui est indépendantiste? Qui est fédéraliste? Aujourd'hui, c'est beaucoup moins clair, non?

Denys Desjardins : Il n'y a plus de pensée sociale dominante.

Béatriz Mediavilla : Peut-être les plus jeunes ont-ils moins souffert de la domination anglophone. Ce n'est plus un enjeu.

Denys Desjardins : À l'origine, les cinéastes de l'ONF qui écrivaient en français devaient être traduits à l'anglais. Par la force du nombre, ils sont parvenus à franciser l'ONF.

*En 1968, sort **Isabel** un film que Paul Almond a tourné en Gaspésie, en anglais, avec Geneviève Bujold. S'agit-il pour vous d'un film québécois ou d'un film canadien-anglais?*

Yves Lever : Clairement canadien-anglais. En fait, c'est la naissance du cinéma d'auteur canadien-anglais.

Comment percevez-vous la vague de films érotiques de cette époque? Réussite commerciale? Catastrophe cinématographique?

Yves Lever : C'était une bonne chose. Cela a permis à d'autres cinéastes d'utiliser le corps d'une façon intéressante. Si Gilles Carle peut filmer Andrée Pelletier nue dans **Les Mâles**, c'est parce qu'il y a eu ces films. Il fallait d'abord se débarrasser de certains tabous.

Béatriz Mediavilla : En Espagne, la *sexploitation* a eu un effet négatif sur la carrière de certaines femmes. Ici, rien du genre. D'ailleurs, des femmes étaient présentes dans les structures de production et il n'y avait pas complètement l'idée d'utiliser la femme comme un objet même si le regard est masculin.

Pierre Véronneau : Ce cinéma est l'une des pierres dans la construction d'une industrie du cinéma au Québec. Ce n'est pas en faisant un ou deux films que l'on fait fonctionner un laboratoire.

À cette époque, les cinéastes tournent régulièrement à l'extérieur de Montréal. À quoi attribuez-vous cette ouverture sur le territoire québécois?

Denys Desjardins : Au cinéma direct. Ce courant était tellement fort qu'il n'était pas « arrêtable ».

Béatriz Mediavilla : C'est une période de prise de parole, d'affirmation de l'identité par la mise en scène de la présence de l'autre, par les histoires que l'on raconte. On tourne ailleurs qu'à Montréal. Occuper un territoire, c'est aussi définir une identité. On va voir en région à quel point on est un peu colon... Cela permet ensuite à des cinéastes des régions de faire des films pour évoquer leur réalité.

Denys Desjardins : En 1968, Godard va en Abitibi, accompagné de Pierre Harel. Il ne reste pas longtemps, il est là pour la télé, ce qui rappelle l'importance de la vidéo. Le social s'exprime grâce à la vidéo.

Certains cinéastes de l'époque, notamment Pierre Perrault, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, ont des défenseurs attitrés. D'autres n'en trouvent pas.



Une scène du documentaire **On est au coton** de Denys Arcand, Marcel Sabourin dans **Il ne faut pas mourir pour ça** de Jean Pierre Lefebvre, Claude Gauthier et Pauline Julien dans **Entre la mer et l'eau douce** de Michel Brault et l'affiche de **Valérie** de Denis Héroux

Pierre Véronneau : Encore faut-il qu'il y ait des films qui permettent de tenir un discours. Le cinéma de Pierre Perrault offre une grosse masse créatrice. Jean Pierre Lefebvre a été soutenu par la revue *Cinéma*, plus particulièrement par Gaston Haustrate. Au Québec, on a tendance à ne parler que des maudits *Cahiers du cinéma* ! À partir de **Red** et des **Mâles**, Gilles Carle donne un choc aux Français, une vision qui éclate comme un feu dans **La Vraie Nature de Bernadette**.

Denys Desjardins : Gilles Carle a bénéficié d'un travail promotionnel plus que d'un soutien de la critique.

Pierre Véronneau : Néanmoins, le scénario de **La Vraie Nature de Bernadette** est l'un des seuls du Québec à paraître dans *L'Avant-scène*, entre un Renoir et un Godard, ce qui est une consécration.

Les films québécois de la fin des années 1960 font une grande place à la jeunesse.

Yves Lever : Quelques films, **Vertige** de Jean Beaudin, **Wow** de Claude Jutra, **Kid Sentiment** de Jacques Godbout, reflètent la jeunesse psychédélique de l'époque.

Pierre Véronneau : On retrouve aussi ce côté psychédélique chez Lefebvre avec la présence de Raoul Duguay, notamment dans **Mon amie Pierrette** et **La Chambre blanche**. On devine la contre-culture, celle qui s'exprime dans *Mainmise*, dans le cinéma québécois.

L'héritage religieux est largement évacué.

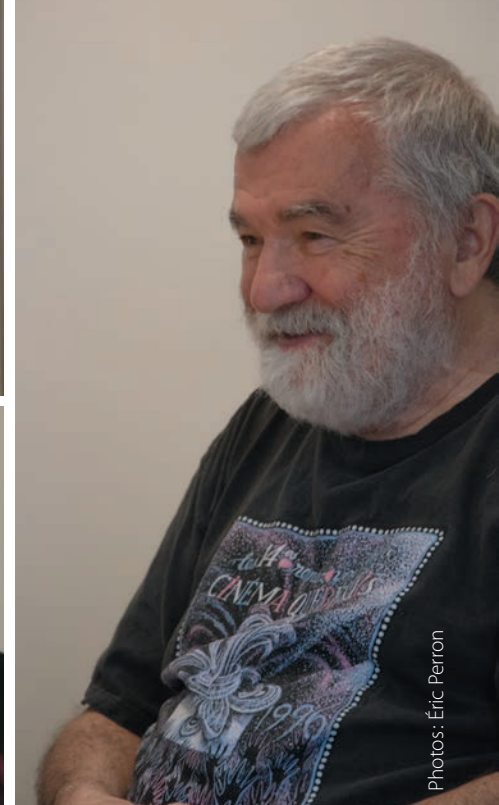
Yves Lever : On en parle de façon symbolique. **La Chambre blanche** est une histoire de baptême. **Bingo** de Jean-Claude Lord, c'est le mythe des Saints Innocents.

Quels sont pour vous les films importants de cette époque ?

Denys Desjardins : On paraît tous d'accord au sujet d'**Entre la mer et l'eau douce**.

Yves Lever : **Il ne faut pas mourir pour ça** me semble une évidence. J'ai toujours adoré les films de Lefebvre de cette période, surtout **Mon amie Pierrette** et **Patricia et Jean-Baptiste**.

Denys Desjardins : Mon grand film, c'est **Un pays sans bon sens**.



Photos: Éric Perron

Yves Lever : Pierre Perrault commence à le tourner en 1967. Un grand film.

Denys Desjardins : Le montage est hallucinant. Le documentaire atteint un niveau inégalé. Il y a aussi **Mon oncle Antoine**, qui m'apprend que l'on a une industrie.

Béatriz Mediavilla : J'ajoute, c'est mon regard de prof, les films de la *sexploitation*. Je ne les aime pas, mais ils sont incontournables. **Valérie** plus que **Deux Femmes en or** parce que le film lance le mouvement.

Yves Lever : **Ce n'est pas le temps des romans**, dont Fernand Dansereau reprend le personnage des décennies plus tard, toujours interprété par Monique Mercure, dans **La Brunante**.

Pierre Véronneau : Je retiens la trilogie sociopolitique de l'époque, **Le Mépris n'aura qu'un temps**, **Saint-Jérôme** et **On est au coton**. On reconnaît la démarche de Fernand Dansereau pendant des années chez les cinéastes qui veulent donner un côté utilitaire à leurs films. Le film d'Arthur Lamothe, **Le Mépris n'aura qu'un temps**, plus politique, plus engagé, déplaisait aux marxistes-léninistes parce qu'il ne proposait pas de solution. Autant en fiction qu'en documentaire, le rapport du cinéaste avec la réalité politique s'est défini dans **On est au coton**.

Yves Lever : Je pense aussi à **Tout l'temps, tout**

l'temps, tout l'temps... de Fernand Dansereau, une expérience menée avec les gens de Saint-Henri.

Pierre Véronneau : Fernand Dansereau s'est cassé la gueule très souvent. Ses réalisations n'étaient pas à la hauteur de ses idées.

Denys Desjardins : Dans **Saint-Jérôme**, il demande aux gens qu'il a filmés d'approuver la copie zéro! Ça ne s'était jamais vu.

*Quelques films de l'époque subissent la censure, **On est au coton**, **Cap d'espoir**, **Un pays sans bon sens**, **24 Heures ou plus**, **Sombreros inutiles**.*

Yves Lever : On a aussi saisi un film de Roger Cardinal, **The Storm**. Il avait rencontré Yasser Arafat avec le journaliste Pierre Nadeau. Les cas sont peu nombreux. On n'a pas présenté **Un pays sans bon sens** à la télé, mais il y avait 15 copies dans les bureaux de l'ONF. Tous les profs de cinéma allaient les chercher pour le montrer.

Denys Desjardins : **On est au coton**, qui a circulé en cassette, a été montré partout par les syndicats. La diffusion était clandestine, alors tout le monde voulait le voir!

Qu'est-ce qui a le plus changé dans le cinéma québécois depuis 50 ans?

Denys Desjardins : L'engagement social. C'est quelque chose qui a disparu.

Yves Lever : L'absence d'engagement... Aujourd'hui, c'est du cinéma tellement personnel, des petites histoires simples. Les films de Sébastien Pilote, **Le Vendeur**, **Le Démantèlement**, m'ennuient. On fait des films pour les autres cinéastes, pour les festivals. On s'assure ainsi d'être invité dans un festival... En 1968, il y en avait très peu.

Béatriz Mediavilla : Quand même, les films de Philippe Falardeau portent une réflexion.

Denys Desjardins : Né dans les années 1960, j'ai toujours été fasciné par des cinéastes comme Chris Marker. Un film comme **Les Ordres** arrive à être politiquement important, mais dans la fiction par la suite, je vois peu de films sur ce modèle. Gilles Carle a fait son chemin, mais son cinéma n'a pas changé grand-chose d'un point de vue politique.

Béatriz Mediavilla : C'est le reflet de ce que l'on est. Le confort et l'indifférence. Par contre, il y a une démocratisation du cinéma. Avant, il était réservé à une élite. Il fallait être à l'ONE, dans un réseau, être un homme. Aujourd'hui, beaucoup plus de femmes font des films. Aussi, la parole autochtone commence à naître.

Denys Desjardins : Il y a tout de même une sclérose. Pas d'historiens ou de littéraires cinéastes. Désormais, l'école crée des cinéastes.

Pierre Véronneau : Aux derniers Rendez-vous [Québec Cinéma], j'ai vu les films d'un certain nombre de personnes qui avaient de beaux sujets, mais qui n'étaient pas des cinéastes. Il me semble qu'il y a un écart entre le cinéma et le théâtre qui aborde une plus grande variété de sujets historiques, sociaux. Cela dit, il y a aussi de bons cinéastes, dont Xavier Dolan qui a une réflexion sur le cinéma.

Béatriz Mediavilla : Un cinéma plutôt narcissique. Les cinéastes l'étaient peut-être autant à la fin des années 1960, mais on parlait de nous, de l'engagement, des syndicats, du pays.

Denys Desjardins : Au cours de cette période, Denys Arcand, exemplaire, est passé du social au monde intérieur.

Pierre Véronneau : Avec tout de même des éléments d'analyse de la société. Une autre chose a

changé depuis 1968, la perméabilité entre le cinéma et la télévision. Producteurs, réalisateurs, directeurs photo, monteurs, acteurs, tous circulent de l'un à l'autre.

Est-on fier de notre cinéma aujourd'hui?

Béatriz Mediavilla : Si l'on a 20 ans, non. Déjà, pour mes étudiants du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, un documentaire, ce n'est pas un vrai film. Un film de fiction québécois, pas tellement plus...

Denys Desjardins : Quand j'enseignais, je pouvais donner jusqu'à trois cours de cinéma américain par jour. Pour le cinéma québécois, il fallait remplir une classe.

Béatriz Mediavilla : Mes étudiants aiment le cinéma commercial, les **Bon Cop Bad Cop** et **De père en flic**. Autrement, le cinéma québécois, c'est long, c'est plate, ça parle.

Ils participent néanmoins à la remise du Prix collégial du cinéma québécois.

Béatriz Mediavilla : Ils s'y mettent parce qu'ils aiment étudier, apprendre. Quand ils entrent dans le cours, ils pensent qu'un film québécois, c'est long et plate. Ils en sortent en se disant que c'est intelligent et exigeant.

Yves Lever : J'ai cessé d'enseigner il y a 15 ans. C'était une bonne période. J'ai eu des étudiants...

Denys Desjardins : Denis Côté!

Yves Lever : Il ne venait presque pas aux cours. À 17 ans, il était déjà sûr qu'il était un très grand cinéaste! (éclat de rire général)

Béatriz Mediavilla : Le cégep n'a pas formé que des cinéastes. On a surtout formé des cinéphiles. Quand ils sortent du cours de cinéma québécois, leur regard a changé. Ils prennent conscience de leur complexe d'infériorité, de leur *a priori* négatif à l'égard de leur propre culture.

Denys Desjardins : On n'est jamais parvenu à amener le cinéma québécois dans la tête des jeunes, mais aujourd'hui cinq générations, de Xavier Dolan à Fernand Dansereau, continuent à tourner. Ça, disons-le, c'est impressionnant. 

Cette table ronde s'est tenue le 30 mai 2018 à l'Institut national de l'image et du son. Ciné-Bulles remercie l'INIS, Jean Hamel et Isabelle Martimbeau pour leur collaboration.

L'inis
www.inis.qc.ca

50 ANS
DEPUIS
1968

Genèse du cinéma québécois au féminin L'héritage d'Anne Claire Poirier

AMBRE SACHET

Alors qu'une révolution sociétale et artistique est en marche à l'échelle mondiale à la fin des années 1960, le cinéma québécois n'est pas en reste. Plusieurs transformations s'y opèrent, mais la plus importante est assurément celle portée par la vague féministe en cours. À l'Office national du film du Canada (ONF), l'année 1968 est marquée par la sortie du premier long métrage en français réalisé par une femme au sein de l'institution. Alors que la mode est au cinéma direct et à la revendication (des hommes), **De mère en fille** d'Anne Claire Poirier emprunte le chemin de la docufiction basée sur le monologue intérieur d'une femme. Véhicule de ses ressentis face à la maternité, le premier film féministe québécois arrive comme un cheveu sur la soupe à une période où le cinéma québécois se fait social et politique. Cette brèche ouverte par la cinéaste permet aux voix féminines, jusque-là étouffées par le prisme du regard masculin, de se faire entendre. Le film, qui connaîtra un retentissement certain [NDLR : comme il en est fait mention dans la table ronde précédent ce texte] fera bouger les choses. Si la soif de renouvellement des codes est indéniable, **De mère en fille** s'inscrit à contre-courant d'un engagement où la question des femmes est reléguée à l'arrière-plan. Les tourments intérieurs d'une femme qui choisit de devenir mère guident le film, première étape d'une conscientisation des femmes aux enjeux qui les touchent directement. Ce film constitue la préface d'un slogan dont le cinéma au féminin est encore aujourd'hui imprégné : le privé est politique. La voix *off*, omniprésente, s'inspire du journal que Poirier tenait durant sa grossesse. Elle y fait directement référence aux difficultés qu'elle vit à l'ONF en tant que femme, cinéaste et mère.

De rencontres avec les Québécoises en rassemblement de réalisatrices, les actions pour porter à l'écran le quotidien de femmes par des femmes connaîtront leur point culminant en 1972 avec la création de la série phare *En tant que femmes*. C'est à la fin de cette année-là que les Nations Unies proclament que 1975 sera l'Année internationale de la femme, une décision qui n'est pas étrangère à la volonté de l'ONF de faire une plus grande place aux initiatives de réalisatrices : tant que la balle sera dans leur camp, des thèmes appartenant jusque-là à la sphère privée prendront d'assaut l'espace public. Entre 1973 et 1975, six films réalisés par des femmes seront produits dans le cadre de la série pilotée par Anne Claire Poirier.

Après la maternité et l'accouchement : **Le Temps de l'avant** (1975) aborde sans détour l'avortement. Poirier y présente une femme déjà mère et à nouveau enceinte qui se demande si elle désire un autre enfant. En pleine période de lutte pour le droit à l'avortement, c'est un euphémisme de dire qu'il s'agit là d'un sujet qui dérange. Maternité, accouchement, avortement, les thématiques sont aussi sensibles que pertinentes et le demeurent des années après la série déjà mentionnée. Nombre de films prouvent qu'il reste encore des choses à dire, que ce soit pour évoquer les choix face à l'accouchement (**Depuis que le monde est monde** de Louise Dugal, Serge Giguère et Sylvie Van Brabant, 1981), illustrer les difficultés de l'allaitement (**Le Doux Partage** de Sylvie Van Brabant, 1983), questionner l'institution de la maternité (**Motherland: Tales of Wonder** d'Helene Klodowsky, 1994), considérer l'avortement (**Maman Last Call** de François Bouvier, 2005) ou laisser la parole aux femmes pour



Images du film **De mère en fille** d'Anne Claire Poirier — Photos: ONF

sonder leur volonté d'être ou ne pas être mère (**Tous les autres, sauf moi** d'Ann Arson, 2006).

En rejetant l'idée d'un rôle unique, les personnages d'Anne Claire Poirier se distinguent par un discours avant-gardiste. En témoigne une séquence de discussion de presque 30 minutes, où les protagonistes du **Temps de l'avant** évoquent les tabous qui rongent leur époque. Mais la culpabilité au féminin et le fardeau de la maternité, précédemment abordés dans **Souris, tu m'inquiètes** d'Aimée Danis (1973), autre film de la série *En tant que femmes*, n'ont pas été l'apanage exclusif des années 1970 : en 2008, **Maman est chez le coiffeur** de Léa Pool illustrera la déconstruction de la mère parfaite; quelques années auparavant, l'irréparable sera frontalement abordé dans **Le Piège d'Issoudun** de Micheline Lanctôt en 2003; et en 2016, la normalisation du statut de femme sans enfants par choix sera au centre de **Maman? Non merci!** de Magenta Baribeau.

Les personnages de ces films se rejoignent sur le terrain de l'identité multiple que Poirier décline sous diverses formes. Par le biais du rêve, la protagoniste de **De mère en fille** songe à un monde idéal où elle pourrait vivre trois vies : une au travail, une dans son couple et une autre pour ses enfants. Brouiller la frontière entre les genres et les mondes semble aller de pair avec le besoin de transposer dans le social

l'expérience plurielle de la condition féminine. C'est Mireille Dansereau qui assume pleinement ce choix en 1972 dans **La Vie rêvée** (premier long métrage québécois réalisé dans le privé par une femme). Elle y fait appel aux fantasmes de deux amies décidées à s'extraire d'une condition qui les empêche d'entrevoir de meilleurs lendemains. La parole est aux femmes dans **J'me marie, j'me marie pas** (1973) — autre film réalisé par Dansereau, cette fois pour la série *En tant que femmes* — qui dénonce l'institution du mariage en exposant ses nombreuses facettes (célibataire épanouie, mère monoparentale financièrement indépendante). La voix *off* et le récit entre rêve et réalité seront au cœur de deux films de Léa Pool au cours des décennies suivantes : **Strass Café** (1980) et **La Demoiselle sauvage** (1991). Le corps féminin est également multiple dans **Les Seins dans la tête** (Mireille Dansereau, 1994), portrait impressionniste d'une partie du corps aussi privée que politique. En 2016, Anne Émond brouillait les perspectives autour d'une femme décuplée entre véracité et fiction dans le personnage de Nelly Arcan (**Nelly**).

Chez Anne Claire Poirier, le poids de la parentalité au féminin se révèle dans des scènes évocatrices où l'inconscient se mue en champ des possibles, terrain d'expiation des angoisses. La parole devient l'expression d'un corps qui peut être autre chose que procréateur. La libération du corps féminin passe par la prise de parole, que ce soit dans la sphère intime et

artistique (**Les Terribles vivantes** de Louky Bersianik, Jovette Marchessault et Nicola Brossard, 1986; **Deux Actrices** de Micheline Lanctôt, 1993) ou dans la sphère publique et politique, comme le prouvent les religieuses de **La Passion d'Augustine** (Léa Pool, 2015) et les femmes politiciennes de **Pays** (Chloé Robichaud, 2016). Il n'est pas difficile d'y voir une opposition ferme à ce que les cinéastes masculins de la Révolution tranquille avaient fait des nouveaux personnages féminins, remplaçant « l'image masochiste de la mère castratrice par celle de la jeune femme silencieuse et mystérieuse »¹, au *sex-appeal* affirmé qui jamais n'évoque sa réalité.

Même si leurs variations sont aujourd'hui plus subtiles, les increvables clichés de la maman et de la putain sont au cœur d'une perpétuelle déconstruction chez Anne Claire Poirier. Derrière le corps maternel se trouve le corps sexualisé, fortement associé aux films de « sexexploitation » des années 1970. En 1974, le film **Les Filles du Roy** propose, toujours dans la série *En tant que femmes*, un bilan de l'évolution du corps féminin dans une histoire dominée par des protagonistes masculins. Par un remarquable travail de montage et un recul impressionnant, Poirier pose un regard visionnaire sur les fonctions et les métiers des femmes à travers l'histoire. Son travail, dans ce film documentaire et poétique, en est un de décolonisation du corps féminin. En partant sur les traces de la femme perçue jusque-là comme singulière à travers « l'indienne » dépossédée, la Corriveau pendue pour s'être défendue face à un mari violent, la fille du Roy comme ultime symbole des femmes destinées à procréer, la cinéaste tente de retrouver la partie manquante de l'Histoire. Effort poursuivi par Jean Beaudin en 1980, qui portera à l'écran l'affaire **Cordélia**, l'histoire d'une femme reconnue coupable d'avoir tué son mari sans la moindre preuve. De leur côté, Yolaine Rouleau et Jean Chabot retracent, par les mots de Virginia Woolf, une fraction des luttes féministes dans **Le Futur intérieur** (1982), tandis que Catherine Martin explore, dans **Mariages** (2001), l'émancipation d'une jeune femme prisonnière de sa condition. En 1998, la cinéaste évoquait déjà des serveuses invisibles dans **Les Dames du 9^e**.

Entre images d'archives et mise en scène de la couturière, de la secrétaire et de l'infirmière, on retrouve la mère au foyer et



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

la *strip-teaseuse*, dont le point commun est de combler les besoins de l'homme. La plus symbolique des scènes des **Filles du Roy** montre Danielle Ouimet momifiée, puis dévêtue par la cinéaste dans un geste de réappropriation du corps féminin, ici celui de la première Québécoise déshabillée à l'écran dans **Valérie** (Denis Héroux, 1969). Derrière cette référence au premier « film de fesses » québécois, on veut surtout démontrer que malgré la révolution sexuelle, la femme n'est pas pour autant débarrassée de son statut d'objet à l'écran... comme à la ville.

À la « sexexploitation » succède l'hypersexualisation, dont les ravages sont portés à l'écran par Johanne Prigent avec **La Peau et les Os** (1988) : plusieurs femmes anorexiques ou boulimiques témoignent, dans cette docufiction, de leurs rapports toxiques aux idéaux de beauté. Les documentaires **Re-mous** (Sylvie Van Brabant, 1990) et **Des marelles et des petites filles** (Marquise Lepage, 1999) font, quant à eux, écho à l'expérience collective de maltraitance du corps féminin, déjà manifeste dans le discours profondément moderne de Poirier sur l'image de la femme (**Les Filles du Roy; Il y a longtemps que je t'aime**, 1989) et sur le viol (**Mourir à tue-tête**, 1979). Partir d'un traumatisme individuel pour en dégager un problème de société, c'est aussi ce que feront **Elles étaient cinq** (Ghyslaine Côté, 2004), sur les conséquences d'un viol, **Polytechnique** (Denis Villeneuve, 2009), sur la tuerie qui coûta la vie à 14 femmes en 1989, ainsi que **La Capture** (Carole Laure, 2007) et **2 Fois une femme** (François Delisle, 2010), qui évoquent la récurrence des violences conjugales. Si deux de ces films sont réalisés par des hommes, il faut noter que le

1. CARRIÈRE, Louise. *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, 1983, p. 66.

cinéma québécois masculin se plaît encore à mettre en scène des personnages féminins secondaires, au statut de femme trompée ou de conquête amoureuse (**Les 3 P'tits Cochons** de Patrick Huard, 2007), de fantasme masculin ou sexuellement disponible (**Le Mirage** de Ricardo Trogi, 2015) dans des comédies populaires où la perte de repères du « mâle » québécois est souvent le sujet central. Cette masculinité conservatrice s'inscrit dans la veine des films sexistes des années 1970, dont les figures emblématiques « se présentent comme des libres penseurs »². Un air de déjà vu lorsqu'on pense au retour de bâton post-#MeToo faisant appel à la liberté d'expression avant tout, même aux dépens d'un monde où la femme devient produit de consommation.

Il ne faut pas chercher bien loin dans l'histoire du cinéma pour constater que les femmes demeurent minoritaires et leurs personnages, stéréotypés. L'ampleur du mouvement #MeToo démontre que le statut des femmes dans le milieu cinématographique est tributaire de la sexualisation perpétuelle du corps féminin. La persistance de cette culture du viol, Anne Claire Poirier en parlait déjà dans **Mourir à tue-tête**, film qui eut à sa sortie en 1979 l'effet d'une bombe. À la même époque, dans **Le Temps d'une chasse** de Francis Mankiewicz (1972), **Gina** de Denys Arcand (1975) et **Vie d'ange** de Pierre Harel (1980), « la sexualité est souvent vue à travers les agressions physiques »³ : preuve supplémentaire que les cinémas des hommes et des femmes s'écrivent en parallèle.

Mourir à tue-tête, dont la séquence en temps réel du viol d'une infirmière a marqué des générations de cinéphiles, consacra Anne Claire Poirier comme cinéaste du questionnement (voir **Entretien avec Anne Claire Poirier** de Nicole Giguère, 2003). Par une mise en abyme où deux femmes interrogent la mise en scène du viol au cœur de leur film, la cinéaste utilise magistralement l'outil cinématographique en n'ayant de cesse d'analyser son propos et sa façon de le présenter. Les langues se délient dans un procès qui n'est autre que celui du traitement des femmes et de leurs corps, abandonnées par la justice autant que par la représentation que l'on en fait. Alors que certains cinéastes continuent de reléguer la question morale au second plan et que d'autres persistent à utiliser le viol comme ressort narratif (**Le Problème d'infiltration** de Robert Morin, 2017), plusieurs contemporaines s'attellent à reconstruire ce regard. Avec **Sarah préfère la course** (2013), Chloé Robichaud opère un travail de déssexualisation du corps féminin en le situant sur un terrain où il n'est plus objet, mais sujet, outil professionnel permettant à la jeune Sarah d'être la meilleure dans sa discipline.

Comparativement à la filmographie d'un Gilles Carle, où le désir féminin est systématiquement conditionné par le regard masculin, un film comme **Borderline** de Lyne Charlebois (2008), premier Jutra de la Meilleure réalisation pour une femme, prouve qu'un point de vue féminin sur la sexualité peut aussi créer l'événement, comme ce fut le cas de **Mourir à tue-tête** qui occupa en 1979 le sommet du box-office. Début 2018, bien que son film **Charlotte a du fun** ne passe pas le test de Bechdel (l'œuvre fait-elle intervenir deux femmes identifiables par un nom? ces deux femmes discutent-elles ensemble? parlent-elles d'autre chose que d'un personnage masculin?), Sophie Lorain y met à bat la culture du viol et les stéréotypes de genres en présentant l'histoire d'une adolescente qui se réapproprie sa sexualité.

De ces longs métrages se dégage une réelle volonté de dialogue entre hommes et femmes. La voix *off* féminine des **Filles du Roy** s'adresse à un homme et lui demande : « C'est quand que toi pis moi on s'est éloignés l'un de l'autre? » Cette parole incisive et bouleversante, qui tente de remonter aux origines des rapports de pouvoir et de domination entre les sexes, se poursuit dans **Mourir à tue-tête**, où Poirier exige un changement de perspective face aux corps en mouvement portés à l'écran. Cette fracture dans les relations hommes-femmes, déjà présente dans **À qui appartient ce gage?** de Susan Huycke, Clorinda Warny, Francine Saïa, Jeanne Morazain et Marthe Blackburn (1973, de la série *En tant que femmes*), revient en force dans **La Cuisine rouge** de Paule Baillargeon et Frédérique Collin (1980). Elle prend un tout autre visage chez Denys Arcand (**Le Déclin de l'empire américain**, 1986), qui brosse un tableau navrant de clichés sur la vie à deux et la sexualité. Martin Laroche, de son côté, décrit sans superficialité le chemin intime et psychologique de la Québécoise, du rapport de l'une à la figure maternelle (**Tadoussac**, 2017) aux traumatismes de l'autre face à l'excision (**Les Manèges humains**, 2013).

Évidemment, les films réalisés par des femmes ou mettant en scène des personnages féminins n'abordent pas exclusivement la condition féminine et ne sont pas tous féministes, mais le manque de diversité dans le paysage cinématographique reste criant, d'où l'importance d'initiatives, comme les Réalisatrices Équitables, tout comme le désir d'abolir cette sempiternelle discrimination entre cinéma féminin et masculin. En attendant, le chemin vers un cinéma féministe est encore long, ne serait-ce qu'à cause de l'insuffisance de moyens et d'occasions pour les réalisatrices d'investir le milieu de la fiction. L'héritage des pionnières du cinéma québécois rappelle qu'il n'est jamais trop tard pour tenter de réécrire notre histoire. 

2. *Ibid.*, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 62.

50 ANS
DEPUIS
1968

Émergence de la vidéo au Québec Pour une démocratisation de l'image

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Dans les années 1960, un vent de changement souffle sur le Québec et s'amplifie à l'approche de 1968. La province s'ouvre sur le monde et embrasse de grandes préoccupations sociopolitiques comme culturelles. Les questions d'identité nationale, de présence francophone, du féminisme, des droits des communautés homosexuelles, autochtones et des minorités ethniques suscitent des réflexions individuelles et collectives. Dans la foulée des mouvements sociaux, un fort bouillonnement créatif enflamme les milieux artistiques qui s'inspirent des débats du temps. L'année 1968 voit ainsi la création de l'Université du Québec à Montréal, la publication de *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières, le renforcement du Mouvement souveraineté-association, les premières de *L'Osstidcho* et des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, etc. C'est dans ce contexte d'ouverture et d'engagement que John Kemeny, Colin Low, Fernand Dansereau et Robert Forget mettent sur pied, en 1967, le programme Société nouvelle/Challenge for Change au sein de l'Office national du film du Canada, prolifique institution fédérale qui finance la production cinématographique au pays.

Émergeant des expérimentations du Groupe de recherches sociales, ce programme prend forme au sein des studios francophones comme anglophones et sera longtemps considéré comme l'un des plus controversés à l'ONF. Volet de production documentaire, la mission qui lui est assignée s'avère ambitieuse : réunir documentaristes, regroupements d'activistes et simples citoyens afin d'esquisser des portraits engagés, voire critiques, de la société canadienne. Société nouvelle s'inscrit dans une volonté de revendication, de dénonciation, mais surtout de démocratisation de l'accès à l'audiovisuel et au pouvoir communicationnel que présente le cinéma. Pour

atteindre cet objectif, les créateurs se tournent vers l'équipement utilisé par les cinéastes du cinéma direct. À la fin des années 1950, une grande révolution du cinéma a vu s'épanouir une nouvelle génération de réalisateurs dont font partie les Gilles Groulx, Michel Brault, Pierre Perrault et autres Marcel Carrière. Alors que des caméras 16 mm légères et des enregistreurs portatifs permettant une prise de son synchrone font leur entrée sur le marché, ces cinéastes peuvent enfin sortir des murs des studios et se rendre sur le terrain afin de capter le « vrai monde » et leur réalité, de s'ouvrir à la culture québécoise et à sa diversité. Toutefois, malgré leur légèreté, la manipulation de ces équipements, par les compétences et le perfectionnement techniques qu'elle exige, ne peut véritablement être maîtrisée en dehors du cercle professionnel de l'ONF, comme le souhaitent les instigateurs de Société nouvelle. Si les documentaristes du programme peuvent utiliser les caméras 16 mm, ce n'est pas le cas pour les simples citoyens. Aussi, c'est grâce à une autre révolution technologique qu'une réelle démocratisation de l'image sera rendue possible.

En 1967, Sony met sur le marché la première caméra vidéo portative, la Portapak DV-2400, qui, grâce à un microphone intégré, permet d'enregistrer les images et les sons captés sur une bande magnétique d'un demi-pouce. L'émergence de cette technologie s'inscrit ainsi en parallèle avec un embrassement social et pourrait devenir le véhicule de ces transformations, de même qu'un outil de mémoire. D'abord remarqué par Robert Forget lors d'un passage à New York, la caméra vidéo est ajoutée à l'équipement de l'ONF et sera notamment utilisée pour filmer certains segments du long métrage *Wow* (1969) de Claude Jutra. Une des premières incursions de la



Opération boule de neige de Bonnie Sherr-Klein et Dorothy Todd Hénaut, Cree Hunters of Mistassini de Boyce Richardson et Tony Ianzelo, et Wow de Claude Jutra — Photos: ONF

vidéo dans les productions de Société nouvelle se fera dans le court métrage **Opération boule de neige** (VTR¹ **St-Jacques** en anglais) de Bonnie Sherr Klein et Dorothy Todd Hénaut. Le titre, plus évocateur dans sa version anglaise, illustre l'importance de la caméra vidéo dans ce projet artistique et social. En effet, ce court métrage incarne parfaitement l'essence de la mission de Société nouvelle, soit d'introduire les médias de communication dans les mouvements sociaux. Par ce film commencé en 1968 et complété en 1969, les cinéastes ont voulu permettre au Comité citoyen du quartier Saint-Jacques, l'un des plus pauvres de la ville de Montréal, de documenter les différentes démarches entreprises par ce regroupement, mais aussi d'intégrer le médium audiovisuel aux diverses étapes d'intervention. La Portapak étant simple à utiliser, de très brèves formations ont été données à ceux et à celles qui souhaitaient tourner et les citoyens se sont rapidement approprié le matériel afin d'élaborer leur projet de société. Même si certaines difficultés pouvaient survenir en cours de tournage (déchargement des batteries lors de prises de vue par temps froid, bandes magnétiques défectueuses qui se débobinent, etc.), **Opération boule de neige** suit les membres du comité — l'équipe magnétoscope — qui arpentent leur quartier pour souligner les problèmes qui y sont vécus.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, la vidéo trouve lentement sa place à l'ONE, où elle côtoie toujours la pellicule 16 mm, et son utilisation se fait de plus en plus fréquente. Ce type de caméra sera, entre autres, choisi pour une seconde expérimentation menée par Sherr Klein et Todd Hénaut : le film **V.T.R. Rosedale**, tourné en 1974 dans un quartier de Toronto. La même année, la vidéo sera également privilégiée par le Indian Film Crew, une équipe constituée de créateurs autochtones et abordant des thématiques propres à leurs communautés, pour **Cree Hunters of Mistassini**. Au total, les cinéastes de Société nouvelle/Challenge for Change réaliseront plus de 200 films et vidéos (145 en anglais et 60 en français²) et le programme sera actif de 1967 à 1980. Cependant, si l'utilisation de la vidéo semble encore restreinte au moment de son introduction, il ne faut pas sous-estimer cette première incursion du médium entre les murs de la société d'État, car de cette brèche en découlera une autre, à peine trois années plus tard.

En 1971, dans la lignée de Société nouvelle et à la suite de démarches répétées de Robert Forget, un nouveau centre de recherche, de production et de diffusion vidéo est fondé : Vidéographe. Il doit sa création à la réussite de l'intégration du

médium vidéographique dans la production de l'ONE, auquel il est d'abord rattaché jusqu'en 1973, et le centre doit répondre à la même vocation, soit celle d'offrir une accessibilité à l'audiovisuel au plus grand nombre, d'engager son travail dans une démarche sociale, mais aussi de laisser une importante liberté créatrice. Le mot d'ordre des fondateurs est alors : « Les citoyens ont quelque chose à dire. La vidéo peut leur en fournir les moyens. Il y a un public pour les vidéogrammes³. » Ainsi, les valeurs et les idéologies qui ont émergé du climat de 1968 semblent désormais indissociables du médium lui-même et portées par celui-ci. Son utilisation, voire son appropriation, permet à des groupes souvent en marge de la création cinématographique de s'imposer par le biais de la vidéographie. Femmes, nouveaux créateurs, étudiants, autochtones, citoyens et divers groupes (ethniques, militants, etc.) peuvent désormais aspirer à s'exprimer par l'image et le son. La vidéo devient ainsi l'apanage des voix minoritaires. Très rapidement, Vidéographe devient une institution incontournable et plusieurs centaines de projets seront soumis au centre, qui fournit l'équipement et les installations. Pôle central de la métropole montréalaise, le Vidéographe donne ainsi l'occasion à plusieurs créateurs de faire leurs premières armes. Pierre Falardeau y réalise **Continuons le combat** (1971), qui aborde déjà des thématiques qui lui sont chères en faisant un parallèle entre un match de lutte et les questions linguistiques et de classes sociales, puis **Pea Soup** en 1978; Frank Vitale y est quant à lui remarqué pour son film **Hitch-Hiking** (1972); Charles Binamé explore pour sa part un cinéma plus expérimental dans **Réaction 26** (1971) avant de faire le saut vers la fiction; et plusieurs femmes, dont Lise Noisieux-Labrecque avec **Les Seins de Louise** (1972), y font une percée afin de traiter des sujets féministes.

Lieux de développement de la culture vidéographique, l'ONE, avec Société nouvelle, et le Vidéographe ont un effet boule de neige. Avec la consolidation de la vidéo comme médium de démocratisation médiatique, de recherche de justice sociale et de liberté d'expression, plusieurs autres groupes verront le jour : Vidéo Femmes en 1973 (groupe d'abord nommé La femme et le film), dont la mission est de favoriser la création de films réalisés par et destinés aux femmes, le Groupe d'intervention vidéo (GIV) en 1975, qui valorise la création pour et par des groupes populaires, La Coop vidéo de Montréal en 1977, qui veut assurer une production en documentaire comme en fiction. Si l'expérimentation du médium vidéographique a servi, pour plusieurs, de tremplin vers le cinéma, certains choisiront de garder un pied dans ce réseau alternatif de création afin de permettre une pleine liberté de

1. Abréviation de Video Tape Recorder.

2. Bien que ce nombre semble disproportionnel, il est important de souligner que la longueur des productions francophones est en général considérablement plus élevée.

3. Site officiel du Vidéographe. (consulté le 20 mai 2018)

création. C'est particulièrement le cas de Robert Morin, l'un des fondateurs de la Coop vidéo, qui, de **Même mort, il faut s'organiser** (1977) à **Un paradis pour tous** (2016), n'a jamais abandonné les rangs de la production vidéo, conservant une approche, un style et un ton qui lui sont singuliers.

Bien que leurs mandats puissent avoir changé aujourd'hui, ces groupes restent actifs dans le paysage québécois et participent toujours à la mise en valeur de créations vidéo-graphiques. L'utilisation du médium étant désormais normalisée, elle parvient à sortir des réseaux marginaux et indépendants et des pratiques *underground*. Malgré tout, il appert que la vidéo demeure associée, dans une certaine mesure, à une poignée de formes et d'esthétiques, ainsi qu'à quelques approches et thématiques. La vidéo continue d'être un moteur pour la création documentaire et le cinéma engagé, ainsi qu'une voix possible pour les « laissés-pour-compte » de la société, et leur présence au sein de ces regroupements en témoigne. De fait, la moitié des membres de la Coop vidéo sont des femmes (André-Line Beauparlant, Brigitte Poupert, Catherine Martin, etc.). De l'embryonnaire Indian Film Crew de l'ONF, le Wapikoni mobile a pu voir le jour et assurer une formation audiovisuelle, ainsi qu'une disponibilité des équipements, pour favoriser la production et la diffusion des films des communautés autochtones. De plus, inspirées de la pratique de la Coop vidéo, les productions vidéo apparaissent propices pour confondre les frontières entre le vrai et le faux, brouiller les rapports entre fiction et documentaire, et expérimenter la forme afin de mettre de l'avant un récit et, souvent, un commentaire critique. Dans la lignée du travail de Robert Morin (**Yes Sir! Madame...**, 1994; **Quiconque meurt, meurt à douleur**, 1997) naissent les premiers longs

métrages difficilement « catégorisables » de Sophie Deraspe, **Recherche Victor Pellerin** (2006), et de Lawrence Côté Collins, **Écartée** (2016). Si l'utilisation de la vidéo peut susciter un jeu formel et narratif, constituant conséquemment un choix de production plutôt qu'une porte d'accès vers la réalisation, elle demeure toujours un chemin efficace vers la création, l'exploration et la prise de parole.

Bien que les caméras vidéo à bandes magnétiques existent toujours malgré leur statut d'archive, le développement technologique s'est poursuivi et n'a cessé de faire évoluer le médium. Du mini-DV aux cartes SD, la bande magnétique a lentement été remplacée par le numérique. L'image numérique se trouve partout : caméra, appareil photographique, téléphone cellulaire, etc. La vidéo a atteint son paroxysme en ce qui a trait à l'accessibilité à l'audiovisuel; désormais parfaitement intégrée au paysage cinématographique, avec les caméras numériques de plus en plus performantes qui sont passées du format haute résolution au 4K, les grandes productions ont adopté ce médium apprécié de tous les publics. Le parcours de celui-ci, depuis son entrée marginale au sein de l'ONF, est impressionnant et il a atteint l'objectif qui avait prévalu à son introduction dans les productions de la société d'État : celle de démocratiser l'accès au média de communication et au cinéma. Pour le meilleur ou pour le pire, diront certains. Toutefois, il est indéniable que l'intégration de cette nouvelle technologie, en 1967, a grandement participé à façonner le paysage cinématographique québécois, que ce soit en permettant l'émergence de cinéastes importants, en soulevant des critiques sociales essentielles ou en mettant au jour une culture audiovisuelle parallèle. 



Robert Morin filmant François Papineau dans **Papa à la chasse aux lagopèdes** et l'affiche d'**Écartée** de Lawrence Côté-Collins

50 ANS
DEPUIS
1968

Le Nouvel Hollywood La parenthèse prodigieuse

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

8 décembre 1967. *Time Magazine* consacrait sa couverture à **Bonnie and Clyde**¹ d'Arthur Penn et titrait : « The New Cinema : Violence... Sex... Art... » Dans ses pages, un article intitulé « Hollywood : The Shock of Freedom in Films » faisait état d'un changement manifeste. Moins d'un an avant la mise en place du *Rating System*, qui remplaça l'ancien *Motion Production Code*², cette production — ainsi qu'une poignée d'autres films — allait participer à redéfinir en profondeur le cinéma américain, ouvrant la voie à une nouvelle génération de créateurs qui marquerait de son empreinte personnelle la décennie suivante, et que l'on qualifia de New Hollywood ou encore d'American New Wave. Débute alors « le moment de grâce du cinéma américain, un âge d'or et de fureur [...] une dizaine d'années euphoriques au cours desquelles de jeunes cinéastes, scénaristes et producteurs prennent en main les rennes [sic] de Hollywood et, bénéficiant d'une liberté créatrice presque totale, s'affranchissent des sacro-saintes règles

d'un cinéma classique que, par ailleurs, ils admirent »³. Mais qui étaient ces francs-tireurs qui allaient ébranler les colonnes du temple hollywoodien ? Quels furent leurs films marquants ? En quoi étaient-ils novateurs ? Ont-ils durablement influencé le cinéma ? Si oui, comment ? *Flashback* sur une décennie pas comme les autres, qui donna à l'Amérique quelques-uns de ses films les plus puissants, mais aussi les plus controversés.

Ils sont jeunes, pour la plupart, et plusieurs d'entre eux ont étudié le cinéma à l'université ; ils connaissent la Nouvelle Vague et les réalisateurs étrangers autant que le cinéma hollywoodien et sa forme narrative, avec laquelle ils ont grandi. Ils aspirent à faire un cinéma nouveau, inspiré de ces films venus d'ailleurs, mais sont persuadés de ne jamais être recrutés par les producteurs de Hollywood, qui les voient comme de jeunes « punks » prétentieux et sans intérêts. Sans compter qu'il y a de fortes chances qu'ils partent se battre au Vietnam ! Mais comme le chante le poète : « The Times They Are A-Changin' ! » Et dans une industrie en crise, qui ne sait plus à quel saint se vouer pour renouer avec le succès, on sera bientôt prêt à tout pour sauver les meubles. Même à pactiser avec le diable et sa contre-culture, si ce dernier peut faire rimer à nouveau films et profits.

Avant le nouvel, l'ancien

Si l'on parle de Nouvel Hollywood, c'est qu'il y en a eu un ancien : celui de l'âge d'or du Studio System, qui domina le cinéma américain des années 1920 aux années 1950. C'est l'époque où les *majors* mirent en place une structure de production, de diffusion et de distribution basée sur le taylorisme et l'intégration verticale. Les films y étaient considérés

1. La première mondiale du film eut lieu en ouverture de la huitième (et dernière) édition du Festival international du film de Montréal le 4 août 1967 (une semaine avant la sortie officielle aux États-Unis le 13 août). Voir entre autres : LÉVESQUE, François. « **Bonnie et Clyde**, icônes sans âges », *Le Devoir*, 16 août 2017.
2. Le *Motion Production Code* (1930-1966) servait au Bureau de censure pour délivrer le visa de diffusion indispensable à la présentation des films sur le territoire américain. Tous les films devaient pouvoir être vus par tous, enfants et adultes, sans distinction. La philosophie de base du code se déclinait selon quelques grands principes d'interdictions. Ainsi, on ne pouvait produire de films susceptibles d'abaisser la moralité du public. Puis, les films devaient montrer un mode de vie décent et ne pas ridiculiser la loi, naturelle (Dieu) ou humaine, ni créer de sympathie pour ceux qui la violent. Ces principes étaient appliqués à une douzaine de domaines, dont le crime, le sexe, la religion, le sentiment national, etc. Aboli en 1966 parce qu'il ne correspondait plus aux valeurs de l'époque, il fut remplacé, deux ans plus tard, par un *Rating System* basé sur une recommandation d'âge minimum pour voir un film (G pour admission générale, R pour restreint – 16 ans et plus, X pour 18 ou 21 ans et plus, selon les États). Cette formule, encore en vigueur aujourd'hui, est évolutive et peut être revue à la lumière des changements de valeurs de la société. Désormais, au lieu de simplement interdire, on informe le spectateur de la présence d'images ou de paroles qui pourraient l'offenser et il lui revient la responsabilité de décider de voir ou non un film, à la lumière de ces informations.

3. THORET, Jean-Baptiste. *Le Cinéma américain des années 70*, coll. « Essais », Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 26.



Scènes de **Bonnie and Clyde** d'Arthur Penn

comme de purs produits de consommation destinés aux masses, tous âges confondus. Grâce à son style invisible, sa standardisation par les genres et sa pratique du *block booking*, cette politique entrepreneuriale avait fait ses preuves et généré des revenus faramineux. Mais avec l'avènement de la télévision, l'étalement urbain et la loi antitrust (1948), qui rendit illégal le *block booking* et obligea les studios à se départir de leurs salles, Hollywood est en déroute.

La société change, mais pas les nababs dirigeant les studios, souvent depuis plusieurs décennies. Incapables de saisir l'air du temps et d'imaginer ce qui pourrait toucher la jeune génération friande de nouveautés, ils s'enlisent dans des méga productions insipides et onéreuses. Avec une fréquentation en chute libre et des revenus qui s'effondrent, les studios et leurs dirigeants sont largués. Et les ventes télé ne suffisent pas à stopper l'hémorragie. C'est là qu'une poignée de producteurs visionnaires entre en jeu avec des propositions que Hollywood n'est plus en mesure de refuser. De ce nombre, Roger Corman, réalisateur et producteur indépendant de films de série B (*exploitation movies*), devient dénicheur de talents pour la United Artists tandis que Robert Evans recrute pour la Paramount. Et Bert Schneider, fils du vice-président de Columbia Pictures, sent le moment venu de se faire un prénom dans le milieu du cinéma, après avoir connu le succès à la télévision. Il fonde, avec Bob Rafelson et Steve Blaumer, les Raybert Productions (plus tard renommées

BBS), qui produiront les films de certains de ces *movie brats*: Dennis Hopper, Francis Ford Coppola, Mike Nichols, William Friedkin, Peter Bogdanovich, Robert Altman et Terrence Malick, entre autres.

Tout en restant pour la plupart attachés à une imagerie américaine dont ils cherchent à définir les nouveaux contours, ces cinéastes réalisent bientôt des films personnels, au style réaliste, tournés *on location*, privilégiant des sujets proches du quotidien, souvent sociaux ou politiques. Leurs films mettront à mal les règles du langage narratif classique hollywoodien et feront écho au vent de contre-culture qui balaie alors une Amérique jeune et idéaliste, qui croit de moins en moins en ses institutions. Les héros de leurs films seront le plus souvent des marginaux incarnant cette désillusion, interprétés par de nouvelles gueules, pour plusieurs issues de l'Actor's Studio. À la nouvelle génération de réalisateurs et de producteurs se greffent ainsi des acteurs qui laisseront leur marque: Jack Nicholson, Warren Beatty, Robert de Niro, Harvey Keitel, Al Pacino, Peter Fonda, Diane Keaton, Ellen Burstyn ou encore Dustin Hoffmann.

Les premiers films marquants

Dans la seconde moitié de 1967, sortent deux films phares, signés Mike Nichols (**The Graduate**) et Arthur Penn (**Bonnie and Clyde**). Le premier évoque la crise existentielle d'un



L'affiche du film *The Graduate* de Mike Nichols et une image mythique d'*Easy Rider* de Dennis Hopper

jeune bourgeois universitaire, Benjamin Braddock, habité par le doute et la désillusion. S'il sait ce qu'il veut fuir, il ignore encore où il veut aller. À l'image de son héros étouffé par une société rigide dont il tente de faire éclater le carcan, le film joue habilement de la mise en espace du personnage, qui n'a de cesse de se heurter aux limites du cadre. La liberté, et le désir que celle-ci fait naître chez Braddock, est dans le hors-champ, l'ailleurs. Le montage du film, audacieux, affirme sa présence au lieu de tenter de la gommer, comme le préconisait le montage invisible du *Hollywood Style*. Ainsi, le film cherche-t-il à traduire dans sa matière même l'état d'esprit de son personnage central, ce qui constitue déjà une petite révolution.

Bonnie and Clyde incarne lui aussi le changement qui s'amorce alors⁴. L'histoire est celle d'un couple de braqueurs de banques de l'époque de la Grande Dépression⁵. Robert Benton et David Newman en écrivent le scénario dans le ton des films européens qu'ils affectionnent et l'envoient à l'une

des figures de proue de la Nouvelle Vague, François Truffaut, qui déclinera leur offre de réaliser ce film, non sans les avoir rencontrés. Truffaut en glissera néanmoins un mot au jeune Warren Beatty, qui s'empressera d'approcher Benton et Newman. Non seulement souhaite-t-il produire ce film et pense même un temps le réaliser, il finira par en incarner le héros à la sexualité ambiguë et à la violence exacerbée. Beatty contacte Arthur Penn, avec qui il a tourné peu de temps auparavant, et la petite équipe prend forme. Malgré un budget modeste et des acteurs encore relativement peu connus du grand public (Beatty et Faye Dunaway), **Bonnie and Clyde** plaît aux jeunes et remporte un certain succès. C'est le premier d'une série de films défiant les conventions (morales, narratives, esthétiques) pour valoriser un cinéma audacieux, fougueux, à l'énergie brute et aux thèmes résolument en phase avec l'époque : le sexe, la violence, la drogue et la corruption.

Ce qui retint surtout l'attention des médias dans ce film, c'est sa violence réaliste, en particulier celle de la scène finale. Une violence frontale et graphique, impensable dans l'ancien *Motion Production Code*, jumelée à des figures de marginaux à mille lieues des héros lisses des mégaproductions hollywoodiennes. C'est en partie ce que dénoncèrent les tenants du bon goût de la presse conservatrice, comme Bosley Crother du *New York Times*. Mais son esthétique renouvelée, doublée d'un montage nerveux et inventif, fut saluée par la nouvelle génération de critiques, qui allait reléguer aux oubliettes les « vieux » comme Crother : en particulier Roger Ebert du *Chicago Sun-Times*, Pauline Kael du *New Yorker* et Andrew Sarris de *Village Voice*. Le changement de garde est partout...

4. À ce sujet, voir entre autres : DE BAECQUE, Antoine et Serge TOUBIANA. *François Truffaut*, coll. « Biographies », Paris, Gallimard, 1996, p. 306 et suivantes; BISKIND, Peter. *Le Nouvel Hollywood: Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche Midi, 2002, p. 19 et suivantes; KIRSHNER, Jonathan. *Hollywood's Last Golden Age: Politics, society, and the seventies film in America*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, p. 41 et suivantes.

5. Période souvent abordée par les réalisateurs de cette génération, qui semblent y voir un parallèle avec la révolution culturelle des années 1960. Voir à ce sujet : BINÉTROUY, Pascal. « Les cinéastes du Nouvel Hollywood face à la crise des années 1930 », *Positif*, n° 609, novembre 2011, p. 106-108.

Era of Directors...

Autour de producteurs comme Corman, Evans et Schneider fourmille un essaim de jeunes gens talentueux et ambitieux, ne demandant qu'à s'exprimer. S'il ne paye pratiquement pas ses protégés, Corman ne lésine pas à leur donner carte blanche pour tourner en toute liberté. De son côté, Schneider finance à hauteur d'un maigre 350 000 \$ un projet de Dennis Hopper et Peter Fonda. Le film qui en résulte, **Easy Rider** (1969), a l'effet d'une bombe, avec ses jeunes drogués errants d'ouest en est dans une Amérique rigide, qui finira par les tuer parce qu'ils incarnent effrontément cette quête de liberté menaçant alors l'ordre établi. La contre-culture et sa jeunesse désillusionnée venaient de faire leur apparition au grand écran.

Fort de ce succès, Hopper négocie le *final cut* de ses prochains films; dans son sillon, une poignée de réalisateurs revendique cette aura d'auteur chère à ceux de la Nouvelle Vague. Certes, ils ne furent qu'un petit nombre à atteindre ce statut, mais quelques années durant, des cinéastes démiurges comme Coppola, Hopper, Malick ou Milius jouiront d'un espace de liberté sans équivalent dans l'histoire de Hollywood. Entre 1968 et 1976, d'**Easy Rider** à **Taxi Driver** en passant par **Midnight Cowboy**, **The Wild Bunch**, **Little Big Man**, **Mean Streets**, **Chinatown**, **Dillinger**, **Badlands** ou encore **One Flew Over the Cuckoo's Nest**, ils n'auront de cesse de casser les codes, de renouveler les genres — en particulier le western (Peckinpah, Penn), le film noir (Polanski) et le film criminel (Scorsese) — et de se redéfinir à chacun de leur film. Le cinéma d'auteur *made in America* était né au cœur même de Hollywood et un véritable dialogue allait pour un temps se déployer entre ces metteurs en scène audacieux et un certain public. Comme le souligne Susan Sontag: « Ce fut un moment particulier dans l'histoire du cinéma où aller au cinéma, penser cinéma, et parler cinéma étaient une passion pour les étudiants et les jeunes gens en général. La cinéphilie était d'abord apparue en France dans les années 1950 et sa tribune était les légendaires *Cahiers du cinéma* (suivis par d'autres publications semblables en Allemagne, en Italie, en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Canada). Ses temples, qui se multipliaient en Europe et en Amérique, étaient les cinémathèques et les ciné-clubs se spécialisant dans les films de répertoire et les rétrospectives de cinéastes. Pendant les années 1960 et au début des années 1970, une véritable fièvre cinéphilique s'était ainsi déployée⁶... »

Au tournant des années 1960 et 1970, le cinéma grand public était frappé à son tour par la déferlante avant-gardiste qui avait déjà chamboulé la littérature, la musique et les arts vi-

suels. Le succès de ces films personnels, signés Hopper, Coppola ou Scorsese, suffit à forcer la main des producteurs et à créer un milieu propice à l'éclosion d'un nouveau cinéma.

« You know, Billy, we blew it. »

L'embellie fut malheureusement de courte durée, car les *majors* renouèrent bientôt avec le succès commercial grâce à une poignée de films de genre au succès retentissant. Ce fut le cas notamment avec **The Exorcist** (1973), dont la sortie simultanée sur plusieurs centaines d'écrans généra des revenus faramineux en un temps record. Les producteurs avaient non seulement retrouvé le succès populaire, mais déniché leur nouvelle manne. Si bien qu'ils sentaient de moins en moins la nécessité de faire affaire avec ces jeunes réalisateurs aux *egos* démesurés. Durant la seconde moitié des années 1970, les premiers *blockbusters*, réalisés par les cadets de cette génération, Steven Spielberg et George Lucas, allaient définitivement remettre sur les rails le vieil Hollywood à coup de films grand public dépeignant un monde simple, binaire, avec des héros individualistes adhérant à la bonne vieille *American Way of Life*. Des films qui permirent au phénix hollywoodien de renaître de ses cendres et, pour citer John Milius, marquèrent « la fin de l'intérêt des jeunes pour la contre-culture et le début de leur passion pour la technologie »⁷. L'horizon d'attente des spectateurs venait de changer radicalement et à l'aube des années 1980, l'industrie hollywoodienne reprenait le contrôle de la production, du message et des critères d'évaluation du succès de ses films-produits: la performance au guichet et la course aux effets spéciaux. L'heure du *fastfilm* était arrivée et, avec elle, le réalisateur démiurge entamait sa dernière valse.

Ainsi, lorsque le rideau redescend sur cette décennie enchantée, les jeunes loups ne sont plus si jeunes ni aussi affamés et leurs belles années sont déjà derrière eux. L'année 1980 sonne le glas de cette parenthèse prodigieuse avec deux films sombres — deux chefs-d'œuvre! — aux héros désillusionnés: **Raging Bull** de Martin Scorsese, qui dépeint avec réalisme la déchéance de Jack La Motta, ancien champion de boxe devenu *stand-up comic* de troisième zone, et **Heaven's Gate** de Michael Cimino, un hommage au western dont l'insuccès exemplifie la fin de ce dialogue privilégié entre cinéastes et cinéphiles évoqué par Sontag. De son côté, Coppola, consacré à Cannes pour sa vision toute personnelle de la guerre du Vietnam (**Apocalypse Now**, 1979), entame une longue descente au cœur des ténèbres des dettes et des petits films de commande. La réplique de Wyatt (Peter Fonda) à la fin d'**Easy Rider** (1969), lorsqu'il dit à Billy (Dennis Hopper):

6. Traduction libre de : SONTAG, Susan. « The Decay of Cinema », *The New York Times Magazine*, 2 février 1996, p. 61, Site du *New York Times*. (page consultée le 27 mai 2018)

7. BISKIND, Peter. *Op. cit.*, p. 373.



Raging Bull de Martin Scorsese et Heaven's Gate de Michael Cimino

« You know, Billy, we blew it. » (Billy, on a tout foutu en l'air) prenait tout à coup des airs de prémonition.

Ce qu'il reste aujourd'hui de l'esprit du Nouvel Hollywood

Si l'épopée fabuleuse fut de courte durée, elle n'en fut pas moins riche en films puissants et originaux, et l'on ne pourrait imaginer tout un pan de la cinématographie américaine récente sans l'apport de cette période. Après le ressac des années 1980, certains de ces cinéastes connurent à nouveau le succès (entre autres, Scorsese) tandis que d'autres continuèrent, tant bien que mal, à tourner, pas toujours leurs meilleurs films (de Palma, Schrader). Spielberg et Lucas, eux, étaient devenus les égéries du second âge d'or du Studio System, concrétisé sous la présidence de Ronald Reagan, qui remit en selle les pratiques monopolistiques des grands studios.

Pourtant, il reste quelque chose de cet esprit de l'American New Wave. Un certain cinéma indépendant américain prit lentement mais sûrement sa place. En 1985, le Sundance Film Festival vit le jour. Consacré à cet « autre cinéma », il permit l'éclosion de plusieurs jeunes talents, des États-Unis comme d'ailleurs. Quelques producteurs mirent sur pied des studios de plus petite envergure où ces nouveaux venus firent leurs premières armes. De ce nombre, Miramax, fondé par les frères Weinstein, allait produire notamment les films de Steven Soderbergh (**Sex, Lies and Videotape**, premier succès de la « génération indépendante », primé à Sundance, puis à Cannes en 1989) et de Quentin Tarantino.

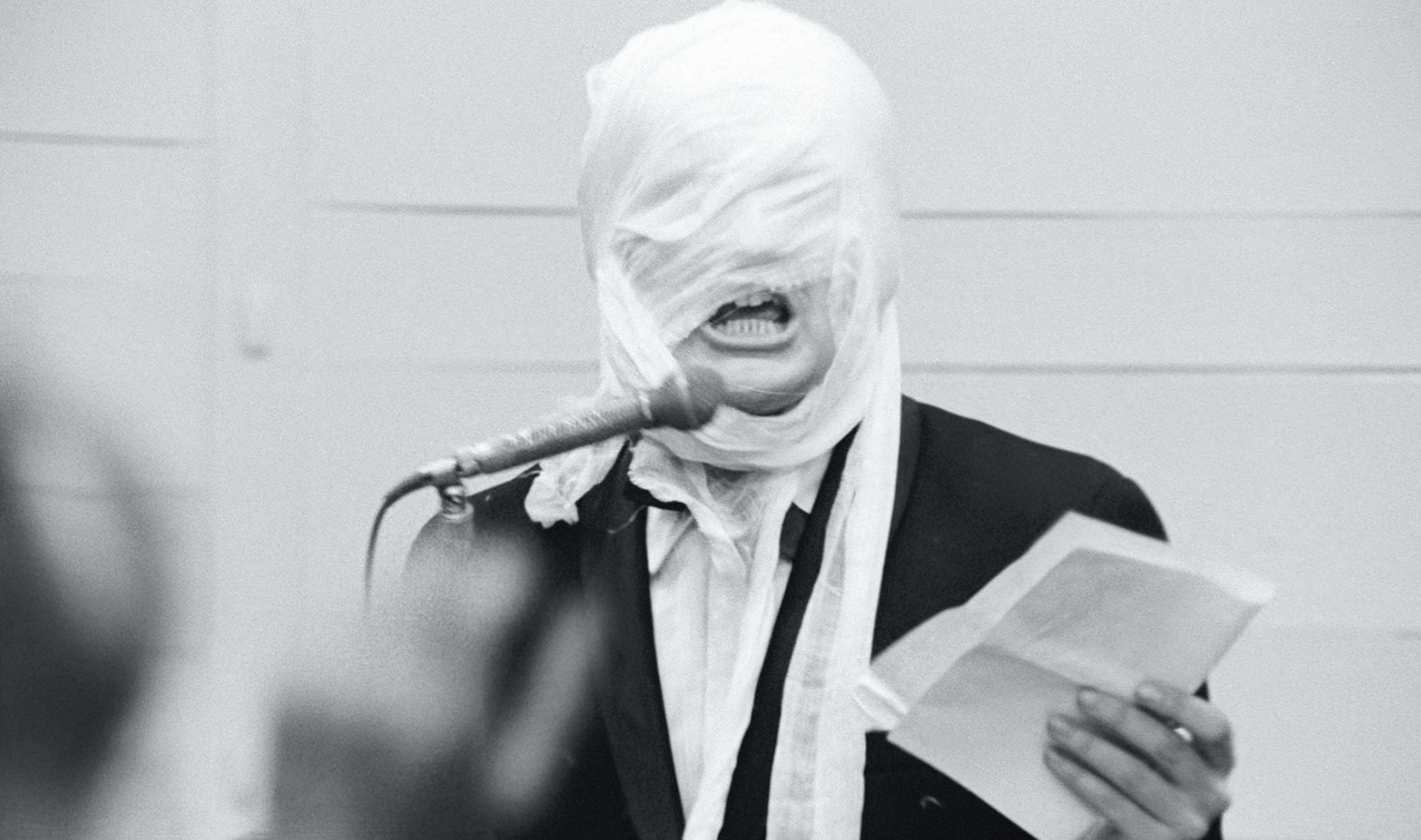
Sentant l'intérêt grandissant d'un certain public pour ces films plus audacieux et plus marginaux que ceux de leur production courante, quelques *majors* emboîtèrent le pas avec des studios satellites produisant des projets plus risqués. C'est ainsi qu'au tournant des années 1990, Nathan et Joel Coen, Jim Jarmusch, Sam Raimi, Julie Dash et Carl Franklin, entre autres, purent entamer une carrière de réalisateurs relativement indépendants.



Les années 1970 avaient aussi vu apparaître la *Blaxploitation*, un cinéma fait par et pour les Afro-américains, qui avait permis à une poignée d'artisans de faire leurs premières armes et de se forger une réputation. De ce nombre, Pam Grier, Jim Kelly, Rudy Ray Moore et Fred Williamson sont autant de figures qui influencèrent directement quelques cinéastes indépendants actuels. On pense en particulier à Quentin Tarantino et à son **Jackie Brown**, mais surtout à Spike Lee, premier grand cinéaste afro-américain à tourner à Hollywood, tout en parvenant à garder une relative indépendance. L'expérience de **Do the Right Thing** en témoigne. Produit de la Paramount, qui voulut en cours de route forcer Lee à en modifier la fin, le projet fut repris par Tom Pollock de Universal, qui aurait dit à Lee : « Je te donne 6,5 millions, le *final cut*, fais ce que tu veux⁸. » Comme Hopper et quelques cinéastes avant lui, Lee put ainsi jouir du luxe du plein contrôle artistique de ses premiers films et se forger une enviable réputation de réalisateur-auteur.

Certains de ces cinéastes connurent d'abord le succès à l'étranger, où ils parvinrent à financer leurs projets, gardant leur indépendance de Hollywood. Ce fut le cas de Jim Jarmusch qui, des années durant, fut un réalisateur fétiche, en particulier en France et au Japon. D'autres, comme Steven Soderbergh, reprirent la voie dessinée par Coppola en alternant films de commande pour les grands studios et projets personnels à titre de réalisateur-producteur. Le chemin, s'il reste encore parsemé d'embûches, a néanmoins été tracé par quelques-uns de ces cinéastes du Nouvel Hollywood, qui inspirent toujours ceux d'aujourd'hui. Et une certaine vision de la cinéphilie.

8. BISKIND, Peter. *Sexe, mensonges & Hollywood*, Paris, Le Cherche Midi, 2006, p. 104.



Haut les mains! de Jerzy Skolimowski

50 ANS DEPUIS
1968

Le cinéma de l'Europe de l'Est Derrière le rideau de fer

ZOÉ PROTAT

Faut-il encore se rappeler qu'il n'y a pas si longtemps, l'Europe était coupée en deux? À l'Ouest, une Europe libre, puis une autre à l'Est, si proche, et pourtant muselée par la formule consacrée «rideau de fer». Certainement, 1968 et ses multiples révolutions n'ont pu s'exprimer de la même manière de part et d'autre du mur de Berlin. Mais la plus grande erreur du regard occidentalocentriste serait sûrement de considérer les pays dits «de l'Est» comme un bloc monolithique. Ils étaient (et sont toujours) fort différents: certains satellites de l'URSS, d'autres indépendants, d'autres, enfin, bicéphales. Mais s'ils proposaient une infinité de particularités et de réalités, il n'en demeure pas moins que leurs créateurs étaient tous privés d'autonomie par les régimes communistes. C'est pour cette raison qu'à l'est, 1968 a frappé à la fois plus fort et moins fort qu'ailleurs.

La fin des années 1960 est tout d'abord marquée par des conflits de générations. Les jeunes s'opposent à leurs parents à

grands coups de légèreté et de fraternité. À l'Ouest, ils refusent la société de consommation, la guerre, le conservatisme. À l'Est, leurs aspirations sont quelque peu différentes, peut-être plus modestes, mais aussi plus fondamentales: un assouplissement des règles, une société moins rigoriste, voire tout simplement le droit de rêver... C'est l'idée même de liberté qui est réclamée, le tout dans un contexte politique inflexible et épineux, et dans une vie quotidienne encore archaïque, marquée par l'austérité et les pénuries.

Tout cela s'inscrit également dans la révolution cinématographique des années 1960. Les cinéastes du monde entier désirent alors un art délesté des lourdeurs académiques du studio et de la littérature. Un cinéma jeune et libre: de bien beaux mots lorsqu'on vit sous une dictature! Si Staline meurt en 1953, la même année, une tentative de révolte est réprimée en Allemagne de l'Est. En 1956, la même chose se produit en Hongrie et en Pologne: l'URSS ne badine pas et

envoi les chars. Douze ans plus tard, en 1968, la situation est à la fois identique et différente. Khrouchtchev a bien entamé un long et pénible processus de dégel, mais celui-ci a cédé sa place en 1964 et son successeur, Leonid Brejnev, n'est pas réputé pour son ouverture d'esprit.

En matière de cinéma, l'Europe centrale (Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie) se taille d'emblée la part du lion. La RDA (République démocratique allemande), communiste, souffre de l'ultraproximité de sa voisine du monde libre, la RFA (République fédérale allemande). Carrément à l'est, la Bulgarie, la Roumanie et la Yougoslavie font figure de parents pauvres. Reste l'immense empire soviétique, qui avait le droit de vie ou de mort sur les artistes des pays susmentionnés tout en maltraitant à loisir les siens.

Tchécoslovaquie : rires et folie

À l'époque, ce qui se faisait de plus éclatant en termes de sincérité, de créativité et d'alignement avec le zeitgeist était certainement le cinéma tchécoslovaque. La spécialité nationale est la critique du système par l'absurde : une posture qui peut se révéler aussi bien inquiétante que franchement hilarante. Chroniques nostalgiques ou de l'air du temps, portraits de l'histoire récente ou véritables cris primaires, la nouvelle vague tchèque a produit plusieurs classiques signés Jiří Menzel (**Trains étroitement surveillés**, 1966), Ivan Passer (**Éclairage intime**, 1965), Ján Kadár et Elmar Klos (**Le Miroir aux alouettes**, 1965) ou encore Věra Chytilová (**Les Petites Marguerites**, 1966). Ce cinéma se veut à l'image du socialisme à visage humain d'Alexander Dubček, politicien réformateur qui devint premier secrétaire du Parti communiste de Tchécoslovaquie le 5 janvier 1968. Sans violence, il introduisit de nombreuses libertés économiques et sociétales : ce fut le fameux Printemps de Prague, quelques mois d'illusion, qui prirent brutalement fin le 21 août avec l'invasion des chars du Pacte de Varsovie. Une répression barbare qui cadrait mal avec l'époque, et pourtant !

Un film très important de cette nouvelle vague est né précisément en 1968 : **Au feu les pompiers !**, troisième réussite de Miloš Forman après **L'As de pique** (1963) et **Les Amours d'une blonde** (1965). Il résume à lui seul tous les charmes du cinéma tchèque : il est court, simple et réaliste, et surtout c'est une comédie. L'action est campée dans une petite bourgade de province lors du bal annuel du corps des pompiers volontaires, où rien ne va comme prévu. Des conflits éclatent, un feu se déclare en ville et les pompiers, avinés et désorganisés, arrivent trop tard... Voici une satire hilarante de l'esprit bureaucrate : des villageois au Parti communiste, il n'y a qu'un pas, aisément franchi ! Fort mal accueilli en Tchécoslovaquie, le film fut accusé de se moquer du petit peuple et des associations de pompiers menacèrent de déclencher

une grève générale. Peiné, Forman profita du chaos de l'intervention militaire soviétique pour fuir et importer son génie aux États-Unis avec le succès que l'on sait. Déraciné de son contexte politique si particulier, son cinéma perdra peut-être la fraîcheur insolente des années 1960. Mais de Valmont à Mozart en passant par Larry Flynt, le réalisateur gardera toujours une grande tendresse pour les rebelles, les anticonformistes, les esprits libres.

Le cinéma d'animation n'était pas en reste en Tchécoslovaquie et la fin des années 1960 marque les débuts du grand Jan Švankmajer, un plasticien ingénieux capable d'animer toutes les matières. Ses courts métrages de 1968 posent les jalons d'un univers fantasmagorique qui doit beaucoup aux contes de fées et au théâtre d'ombres. Dans **L'Appartement**, un infortuné se voit littéralement agressé par les murs et les objets de sa demeure ; dans **Pique-nique avec Weismann**, des habits et des meubles décident d'aller batifoler dans la nature après avoir enseveli leur propriétaire. En bon créateur d'Europe centrale, Švankmajer est fasciné par l'absurdité du monde ; en bon surréaliste, il aime pervertir le sens habituel des images. Sans surprise, il subit également les foudres de la censure, mais continua d'animer patiemment ses cabinets de curiosités cauchemardesques... Entre-temps, 1968 sonna le glas de l'embellie. Pour la majorité, les cinéastes furent réduits à l'obéissance ou à la quasi-clandestinité. Un exemple parlant : celui de Karel Kachyňa, qui réalise en 1969 **L'Oreille**, chronique angoissante d'un couple bien nanti mis sur écoute. Le film se passe sous le manteau partout en Tchécoslovaquie. Il est à l'image d'une nouvelle époque paranoïaque. La décennie suivante sera celle des films pour enfants et des comédies parodiques... désormais inoffensives.

Pologne : modernité et exil

Éternellement conquise, éternellement résistante, la Pologne est la rebelle des pays de l'Est. Son cinéma était florissant depuis longtemps, mais entre les splendides réussites de l'« école polonaise » des années 1950 et le cinéma ouvertement politique des années 1970, les années 1960 apparaissent comme une période de transition. Le climat était alors difficile. En mars 1968, une grande protestation étudiante éclate à Varsovie à la suite de l'interdiction de la pièce *Les Aïeux* du poète romantique Adam Mickiewicz. Les révoltes se succéderont ponctuellement jusqu'en 1980 et l'avènement du syndicat libre Solidarność pour une petite année, avant le retour de la loi martiale. Si certains jeunes réalisateurs polonais, tels Roman Polanski, ont rapidement choisi de « passer à l'Ouest », d'autres se sont accrochés et ont multiplié les affrontements et les compromis avec le pouvoir.

Parmi eux, il y a l'incontournable Andrzej Wajda, trésor national depuis sa trilogie crépusculaire sur la Seconde Guerre



Au feu les pompiers! de Miloš Forman, L'Oreille de Karel Kachyňa et Rouges et blancs de Miklós Jancsó

mondiale (**Génération**, **Kanal**, **Cendres et diamant**, 1955-1958). Dix ans après, il tente de prendre en marche le train de la modernité cinématographique. Ses deux films de 1968, **La Croisade maudite** et **Tout est à vendre**, sont très curieux — et aux antipodes. Si le premier, adaptation de Jerzy Andrzejewski, est un étrange délire médiéval, le second est beaucoup plus personnel. Wajda s'inspire de la mort accidentelle de son interprète fétiche, le « James Dean polonais » Zbigniew Cybulski, et imagine un film dans le film où un réalisateur adéquatement prénommé Andrzej essaie de cerner la psyché de son acteur perdu et d'en faire le deuil. Avec sa forme chaotique et décousue, ce film est une première tentative de cinéma moderniste pour Wajda. Le réalisateur est à la croisée des chemins. Son cinéma ne cessera de devenir plus cinglant. La décennie suivante le verra multiplier les films politiques et les accrocs avec la censure, jusqu'à incarner le cinéaste officiel de l'envolée Solidarność avec **L'Homme de fer** (1981).

Si Wajda est resté, d'autres créateurs polonais furent gentiment « invités » à partir. C'est le cas de Jerzy Skolimowski. Porté aux nues dès **Signe particulier : néant** (1964), le réalisateur s'attelle trois ans plus tard à **Haut les mains!** qui mettra le feu aux poudres. Immédiatement censuré, le film ne sera finalement visible qu'en 1981 durant la parenthèse Solidarność. C'est un objet cinématographique biscornu, aujourd'hui augmenté d'un prologue tourné au moment de sa sortie officielle : au son des notes terrifiantes de Krzysztof

Penderecki, Skolimowski lui-même propose un discours autoréflexif sur la censure : « Où en étions-nous, et où en sommes-nous maintenant ? » Place ensuite au film original, un pur produit de cinéma avant-gardiste de son époque. Les cinq héros, tous médecins, se retrouvent des années après la fin de leurs études lors d'un conventum. Confinés dans un wagon de train, ils dansent frénétiquement, boivent, prennent de la drogue, se barbouillent de poussière de plâtre. Le tout a des airs de rituel chamanique, confession collective à la clef : « Qu'avez-vous reçu pour avoir adhéré au Parti ? Une datcha ? Une maîtresse ? » Mais eux aussi, autrefois, ont tâté du comité de discipline. Leur crime ? Avoir suspendu une immense affiche de Staline où, à la suite d'une erreur d'impression, le dictateur était affublé de deux paires d'yeux. Une vision surréaliste et insolente à la hauteur de **Haut les mains!**, une œuvre très virulente sur la lâcheté, qui crache littéralement à la figure des hypocrites. Son sort a poussé Skolimowski vers la sortie. Le Polonais tiendra toujours à sa liberté...

Hongrie : formalisme et élégie

Toujours un peu à part, la Hongrie a vécu sous régime stalinien jusqu'à l'insurrection de Budapest, brutalement réprimée en 1956. La suite sera cependant plus douce. János Kádár, premier secrétaire du Parti socialiste ouvrier qui restera en poste jusqu'en 1988, libéralise l'économie dans la mesure du possible. Une expression imagée, le « socialisme



Bonheur d'Assia d'Andreï Konchalovski

du goulash», expose ainsi la particularité hongroise : une société plus prospère, donc plus satisfaite, donc plus... docile. Il n'empêche que les Hongrois demeurent les grands formalistes des cinémas de l'Est. Ce sont aussi les oniriques, les silencieux. Ni slave ni latine, leur langue ne ressemble à aucune autre ; leurs films non plus.

Le nom le plus célèbre de l'époque est certainement celui de Miklós Jancsó. Film après film, le réalisateur s'attache à illustrer différents épisodes de l'histoire nationale, sans jamais souscrire au réalisme strict, et en transcendant les débats politiques par une forme sublime. En 1962, sa **Cantate** métaphorise l'insurrection de Budapest par une adaptation de l'œuvre musicale de Béla Bartók. En 1968, il propose deux films : **Rouges et blancs** et **Silence et cri**, tous deux campés dans la période trouble de 1917-1919. Le premier évoque les affrontements entre les régiments tsaristes et bolcheviks. Quasi expérimental, il aligne une suite de séquences sans personnage principal, détaillant les étapes de la guerre dans toute leur cruauté : arrestations, fuite, chasse à l'homme, exécutions sommaires, etc. **Silence et cri** se déroule quelque temps après, alors que les communistes, qui détenaient le pouvoir par un système de conseils ouvriers, viennent d'être écrasés par l'armée roumaine. C'est une tragédie envoûtante où les rapports de force et les dilemmes moraux se multiplient.

Face à un contexte politique hasardeux, Miklós Jancsó refuse toute psychologie. Son style est froid et distancié, avec des cadres rigoureux à l'extrême et une grande économie de moyens. Aux côtés d'autres cinéastes tels qu'István Gaál (**Baptême**, 1967) ou qu'István Szabó (**Père**, 1966), il a enfan-

té ce formalisme humaniste à la hongroise, impitoyable de sobriété, mais émouvant de grandeur. Ses images très puissantes et picturales sont saturées de symboles, et ses plans-séquences très travaillés deviendront une véritable spécificité nationale. Sa marque sur le cinéma de ses compatriotes sera écrasante. À partir des années 1980, c'est son héritier spirituel Béla Tarr qui reprendra le flambeau, en dilatant encore davantage la durée et en forçant sur la mystique.

URSS : splendeur et censure

Ici peut-être encore plus qu'ailleurs, les rapports entre septième art et pouvoir sont passionnément complexes, et aussi très souvent absurdes. Dès 1946, la doctrine stricte du réalisme socialiste frappe à mort toute tentative de création libre en URSS : exit les extravagances « dégénérées » de l'avant-garde et bienvenue aux œuvres utiles et inspirantes. La mort de Staline entraînera bien une relaxe, mais celle-ci demeu-

rera timide. Les années 1960 sont une période d'incertitudes et d'indécisions qui voient le retour en force d'une censure schizophrène. Les scénarios sont acceptés, mais jamais tournés ; ou alors tournés, mais immédiatement tablettés. Et aussi incroyable que cela puisse paraître, des films de pure propagande tels que **Le Cœur d'une mère** (celle de Lénine!) sont encore produits en 1966...

D'immenses cinéastes font pourtant leurs débuts à cette époque. C'est le cas d'Andreï Tarkovski. En 1965, il réalise **Andreï Roublev**, portrait d'un moine-peintre d'icônes médiévales : le sujet pourrait sembler innocent, mais ni le mystère de la foi ni les tourments de la création ne sont recevables en URSS. Résultat inévitable, la censure. On imposa à Tarkovski plusieurs coupures, qu'il refusa longtemps avant de plier. Il allait, pour son prochain film (**Solaris**, 1971), se réfugier dans la science-fiction. Mais si les censeurs n'aiment pas la spiritualité, ils n'aiment pas non plus le réalisme trop direct. Andreï Konchalovski en fera les frais avec son superbe **Bonheur d'Assia** (1967), un triangle amoureux campé dans une ferme collective, avec un étonnant personnage principal féministe avant la lettre. C'est la vie quotidienne au kolkhoze, ses corvées, ses temps morts et ses tragédies ordinaires. Jugé trop cru, le film est interdit.

Loin de Moscou, le sort n'est guère plus rose dans les républiques soviétiques. L'Ukrainien Sergueï Paradjanov subira les affres de la censure en 1968 avec **Sayat Nova**, évocation lyrique de l'œuvre d'un poète arménien du XVIII^e siècle en huit chapitres imagés. Le film est un poème visuel hypnotique, quasi muet et quasi statique. Sa forme radicale, assortie

d'une opulence toute baroque, déplut aux autorités qui exigèrent un montage plus limpide : ainsi naquit en 1971 **La Couleur de la grenade**, version écourtée et surtout plus narrative, désormais acceptable, mais dénaturée. Le réalisateur subira de nombreux séjours en prison jusqu'à sa mort en 1990.

Face aux menaces pesant sur tous les projets trop personnels, les cinéastes se réfugient souvent dans l'adaptation littéraire. Si Tourgueniev ou Tchekhov sont régulièrement convoqués au grand écran, le grotesque de Dostoïevski est plus problématique : la satire de l'esprit bureaucrate **Une histoire sca-breuse** (1965) d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov est ainsi trop virulente pour ne pas être immédiatement reléguée aux oubliettes. C'est Sergueï Bondartchouk qui réalise le plus grand triomphe du cinéma soviétique de l'époque avec son monumental **Guerre et Paix**, véritable succès mondial, qui obtient l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1969. C'est une production aux coûts et aux moyens humains fara-mineux (120 000 figurants pour la seule scène de la bataille de Borodino). L'immortel récit de Tolstoï est porté à l'écran dans un style ronflant et pompier, conforme aux goûts du pouvoir même si, paradoxalement, ses inspirations sont surtout américaines... Une version plus acceptable de la propagande, en quelque sorte. La plupart des films tabletés de l'époque furent finalement visibles à la toute fin des années 1980, en pleine Péréstroïka, période qui vit fleurir les succès internationaux de Pavel (**Taxi Blues**, 1990) et Vassili Pitchoul (**La Petite Véra**, 1988).

Dans tout le monde libre, la fin des années 1960 a été le théâtre de combats et de grandes espérances. À l'est du mur de Berlin, le bilan politique fut plus mitigé. Les peuples formulèrent bruyamment leurs revendications et, avec eux, les artistes ; ils se firent tous globalement violemment réprimer. Dans certains cas, l'année 1968 agit même en tant qu'éteignoir de créativité, et le Printemps de Prague fut un beau symbole de l'incapacité du communisme soviétique à se réformer. Si le cinéma fut naturellement un reflet privilégié du bouillonnement de cette époque, il ne s'est pas exprimé de manière égale dans tous les pays de l'Est. Les raisons en sont variées : les spécificités politiques, les traditions et sensibilités nationales, les ressources économiques, etc. Dans ces méandres, les cinéastes ont tracé leur chemin. Ils se sont battus pour avoir le simple droit d'interroger leur contemporanéité. Confrontés à une censure intermittente, certains ont vu leurs ambitions étouffées dans l'œuf ; d'autres ont développé des voix hors du temps et des modes ; plusieurs, enfin, ont été forcés à l'exil. Ils ont tous enchanté le monde de leurs talents, et ont participé chacun à leur manière à l'idéal de liberté prôné par 1968. 🎬

RDA, Bulgarie, Yougoslavie, Roumanie : la chape de plomb

Le dégel relatif du bloc de l'Est, à la fin des années 1950, n'a malheureusement pas atteint tout le monde. Étranglés par les exigences du pouvoir et des contextes économiques difficiles, certains pays ont eu beaucoup de difficulté à se bâtir un réel cinéma national. L'exemple de la RDA est emblématique : vitrine occidentale de l'URSS, elle se devait d'être irréprochable. Alors que sa voisine de l'ouest vibrait au diapason de la contre-culture, elle subissait une violente série de purges. Les sujets contemporains étaient scrutés à la loupe et aucun discours critique ou commentaire sur l'actualité n'était toléré. Résultat : seuls les films de pur divertissement obtenaient alors leur visa d'exploitation. À l'extrême est de l'Europe, la Bulgarie était également tenue d'une main de fer. Quelques titres se dégagent cependant, dont **L'Iconostase** de Todor Dinov et Christo Christov (1969) sur les aspirations d'un artiste du XIX^e siècle détruites par les puissants, alors que la Bulgarie tente de se défaire du joug turc. La métaphore historique avait encore de beaux jours devant elle.

Les cas de la Yougoslavie et de la Roumanie sont plus particuliers. En Yougoslavie sévissait un dictateur indépendant, le maréchal Tito, qui avait eu l'honneur de libérer seul ses terres de l'occupation nazie. Dès 1948, il rompt avec Staline et développe une politique économique basée sur l'autogestion. En matière de cinéma, l'exception yougoslave se traduit par le « Novi Film », une tentative de nouvelle vague qui a malheureusement eu un faible retentissement hors de ses frontières. Reste l'audace surréaliste de Dušan Makavejev (**Innocence sans protection**, 1968) ou le pittoresque poétique d'Aleksandar Petrović (**J'ai même rencontré des tsiganes heureux**, 1967). Quant à la Roumanie, dirigée à partir de 1965 par Nicolae Ceaușescu, elle menait une politique étrangère dégagée des exigences de Moscou. Mais son dictateur n'en était pas moins redoutable et la propagande visait à exalter autant la fierté nationale que la grandeur de sa propre personnalité. En conséquence, les Roumains furent inondés de récits de cape et d'épée médiévaux aussi naïfs qu'approximatifs (la série des **Haïdouks** de Dinu Cocea). La fin de la décennie vit cependant éclater le talent de Lucian Pintilie : sa **Reconstitution** (1969) brode une farce noire et contemporaine autour d'une bagarre étudiante aux conséquences tragiques. Si le film fut évidemment jugé « trop occidental », il eut le bonheur de susciter une réelle discussion autour du septième art et de la politique. (Zoé Protat) 🎬



Photos: Warner Bros.

50 ANS
DEPUIS
1968

2001 : A Space Odyssey de Stanley Kubrick L'espace... et au-delà

LUC LAPORTE-RAINVILLE

1968. Dans la noirceur des conventions cinématographiques, un pulsar, à la brillance singulière, se manifeste. L'astre filmique est si indicible que nombre d'individus demeurent sans voix, ahuris par tant d'étrangeté. L'œuvre en présence a pour titre **2001 : A Space Odyssey**. Son créateur, Stanley Kubrick, n'en est pourtant pas à son premier coup d'éclat, lui qui a déjà esquiné le conformisme avec son délirant **Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb** (1964). Mais rien ne semblait préparer les spectateurs à ce coup de maître. Il faut dire que ce film projette le cinéma de science-fiction dans un ailleurs propice aux questionnements métaphysiques — une première dans le

genre. De **Woman in the Moon** (Fritz Lang, 1929) à **Forbidden Planet** (Fred M. Wilcox, 1956), en passant par **Destination Moon** (Irving Pichel, 1950) et **Conquest of Space** (Byron Haskin, 1955), tous ces films, malgré leurs qualités respectives, ne peuvent rivaliser avec le nouveau venu. Une œuvre colossale qui aspire, ni plus ni moins, à raconter l'évolution de l'humanité par l'entremise de quatre segments bien définis : naissance de l'être humain, prémices de la conquête spatiale, expédition vers Jupiter et voyage dans une autre dimension.

Certes, le panégyrique exprimé ici est loin de refléter la réception critique de l'époque. Plusieurs journalistes, dérou-

tés par la proposition du cinéaste, s'empressent de tirer à vue, sans trop mesurer le ridicule de leur courroux. Mais ces billevesées ont peu d'impact sur la popularité du long métrage, dont les recettes avoisineront, 4 années après sa sortie, les 31 millions de dollars (soit presque 3 fois le budget initial de ladite œuvre). Un engouement que certains s'expliquent mal, puisque **2001...**, par sa narration épurée et expérimentale, n'a rien d'un spectacle grand public. Alors, comment expliquer un tel phénomène?

Sans doute qu'une partie de la réponse se trouve dans le contexte historique, c'est-à-dire dans cette ferveur immédiate pour la fameuse « course à l'espace » opposant les États-Unis à l'URSS.

Rappelons que cette rivalité débuta avec la création, en 1958, de la National Aeronautics and Space Administration — le célèbre acronyme NASA. Les États-Uniens mettent en route ce programme pour compétitionner avec les Soviétiques, dont les avancées en ingénierie spatiale les inquiètent au plus haut point. Cela est compréhensible, puisque « l'espace apparaît comme le symbole de la suprématie technologique et scientifique, et les succès ou les échecs s'identifient aisément pour le public à la supériorité idéologique et culturelle des deux systèmes en présence »¹. Bref, la guerre froide quitte le plancher des vaches et s'envole dans un ciel serti d'étoiles éclatantes. En 1961, un pas de plus est franchi, alors que John F. Kennedy, fraîchement élu président des États-Unis, autorise la mise en place du projet Apollo afin d'envoyer un homme sur la Lune avant la fin de la décennie. Ce sera chose accomplie le 21 juillet 1969, lorsque les astronautes Neil Armstrong et Buzz Aldrin seront les premiers à poser pieds sur l'astre. Une défaite obvie pour le régime soviétique. Et ajoutons, en dernière instance, que cette émulation entre les deux puissances inspire grandement Kubrick, celui-ci insérant un discours politique idoine au cœur de son film. On pense à cette longue séquence où le scientifique Heywood Floyd doit rejoindre, sur la Lune, une équipe composée de savants étatsuniens et soviétiques, dont la mission est d'étudier un monolithe exhumé du sol lunaire. La collaboration entre les deux nations agit comme un appel à la réconciliation — ce qui est audacieux en de telles circonstances. Un moment dans l'œuvre qui annonce également l'accord Apollo-Soyouz Test Project de 1972, lequel mènera, en 1975, à une mission spatiale conjointe des deux pays.

Ce détour historico-politique permet de mieux comprendre l'admiration que suscite le chef-d'œuvre de Kubrick. La fascination pour l'Univers, la quête de l'inconnu, les affrontements nationaux, tout cela alimente l'imaginaire collectif au point de provoquer une ébullition d'idées novatrices. Le film jouit en quelque sorte de ce contexte... d'autant plus que sa sortie — le 2 avril 1968 — devance d'un peu plus d'un an le premier alunissage de l'histoire. Le cinéaste est donc bien au fait des actualités, tout comme la population en général. Et cette fusion d'intérêts communs est affermie par une vision singulière du cinéma. Car il faut bien saisir que le réalisateur a ici une appétence immodérée pour le réalisme, si bien qu'il fait appel à une

par Roman Kroitor et Colin Low. Au total, le cinéaste réunit pour ce projet 25 spécialistes en effets spéciaux, 35 décorateurs de plateau et 70 techniciens. Équipe titanesque, il va sans dire! Et tout ceci, dans l'optique de se rapprocher d'une véracité absente des longs métrages déjà existants dans le domaine de la science-fiction.

Mais cette inclination au réalisme n'empêche pas le cinéaste de flirter avec des éléments transrationnels — un mariage singulier créant une tension génitrice d'une dialectique très fructueuse. Car les réflexions métaphysiques font partie intégrante du projet kubrickien; leur existence même forme un cœur pulsant le film au rythme d'une méditation



équipe chevronnée pour concevoir un monde futuriste des plus crédibles. D'abord, il écrit le scénario du film avec l'écrivain et futurologue Arthur C. Clarke, qui assure également la rédaction d'un roman consacré au même récit — le bouquin et le long métrage sont lancés presque simultanément. Ensuite, il engage Con Pederson et Douglas Trumbull pour superviser les effets visuels de l'œuvre à venir — tous deux ont travaillé à un impressionnant documentaire de la NASA intitulé **To the Moon and Beyond** (1964). Finalement, il s'adjoint l'équipe de production de **Notre Univers**, un documentaire d'animation de l'ONF réalisé, en 1960,

profonde. Et cette démarche philosophique trouve son souffle ailleurs que dans les sciences positivistes. Là-dessus, Kubrick est clair : « Je crois que **2001...** est plus une histoire mythologique qu'une histoire de science-fiction. Il semble qu'il y ait pas mal de science dans le film, mais... Pour moi, les meilleures œuvres de science-fiction sont celles qui sont mythologiques². » D'accord... mais qu'est-ce qu'un mythe? Selon Mircea Eliade, il s'agit d'une « histoire de ce qui s'est passé *in illo tempore*,

1. AMMAR-ISRAËL, Arlène et Jean-Louis FELLOUS. *L'Exploration spatiale: au carrefour de la science et de la politique*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 28.

2. WALTER, Renaud. « Entretien avec Stanley Kubrick », *Positif*, n° 100-101, 1969, p. 19.

le récit de ce que les dieux ou les êtres divins ont fait au commencement des Temps »³. Et d'ajouter que ce même mythe possède une vérité apodictique, c'est-à-dire qu'il a en lui, et malgré ces éléments imaginaires, une vérité universellement reconnue. En cela, toute structure mythologique est vectrice d'une connaissance primordiale nichée dans le tréfonds de l'inconscient collectif.

Certes, cela est une définition appropriée, mais est-elle seulement en adéquation avec le présent film? On serait porté à le croire pour deux raisons. *Primo*, un mythe, pour communiquer son message occulte, doit faire un usage bien senti de la répétition. La raison est simple: il n'est ni un discours démonstratif ni un récit proprement narratif. Ce faisant, il doit « utiliser la persuasion par l'accumulation obsédante de paquets, d'essaims ou de constellations

d'images »⁴. Quand on regarde le long métrage, on s'aperçoit combien cette affirmation est juste. Le récit, d'une abstraction folle, ne garde que l'essentiel, cherchant à faire ressentir plutôt qu'à raconter. Aussi, les redondances y sont facilement discernables en la présence répétée d'un monolithe semblant posséder le don d'ubiquité. Pour faire court, disons que ce parallélépipède se manifeste à trois reprises et que chacune de ses apparitions provoque une évolution de l'humanité. Ainsi, des préhominiens imaginent, à son contact, une arme de domination (l'os utilisé comme massue); puis, des savants sur la Lune perçoivent une émission radio envoyée par le monolithe vers Jupiter; enfin, une expédition se dirigeant vers cette planète découvrira, par l'entremise d'un astronaute (Dave Bowman), un univers aux frontières de l'ineffable. C'est comme si ce solide rectangulaire, de couleur an-

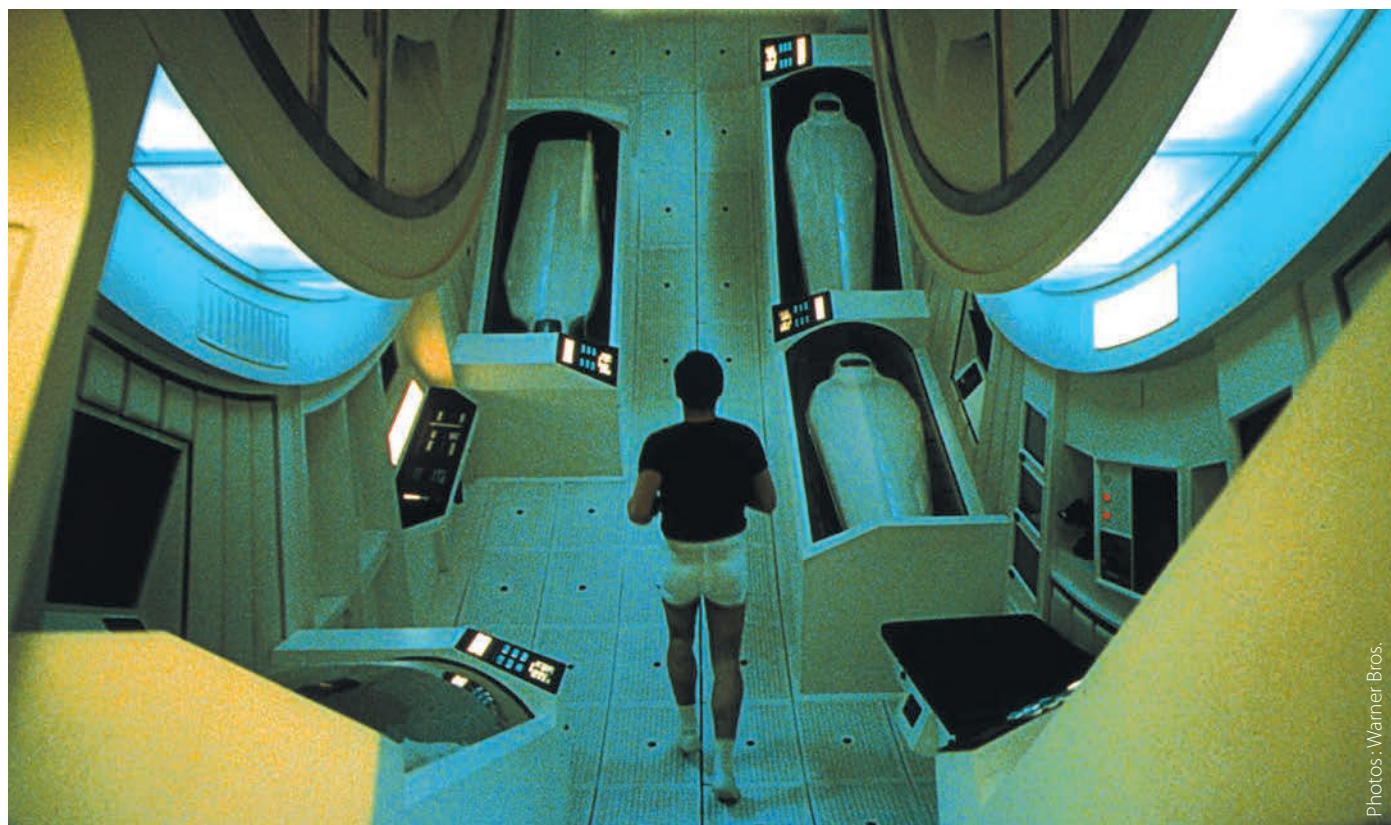
thracite, prédéterminait la marche de l'humanité. Serait-ce alors une manifestation théophanique guidant l'être humain vers la connaissance des connaissances? Personne ne peut le dire avec certitude...

Secundo, et cet aspect rejoint la question précédente, tout mythe porte en lui une démarche initiatique permettant l'émergence d'une compréhension totale du monde environnant. Comme le mentionne Kubrick: « [C'est] le schéma de tous les mythes, ou presque: le héros descend dans un monde magique qui représente un grand danger et est entraîné dans toutes sortes d'aventures terrifiantes d'où il revient transformé d'une façon ou d'une autre, magnifié⁵. » C'est le cas de Bowman lorsqu'il pénètre dans un espace-temps inconnu, lequel le conduit dans un lieu quelque peu familier (le décor qui l'entoure évoque le

3. ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 82.

4. DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 201.

5. WALTER, Renaud. *Op. cit.*, p. 20.



Photos: Warner Bros.



XVIII^e siècle). Par la suite, le protagoniste vieillit, meurt et renaît sous la forme d'un fœtus immaculé volant. Finalement, cet enfant des étoiles rejoint la Terre, laissant les spectateurs dans un ébahissement total. Le début de ce voyage étrange — l'entrée de l'astronaute dans un tunnel lumineux — n'est pas sans lien avec certaines théories de la physique quantique. On fait référence ici à l'existence des trous noirs qui, formés des restes d'une étoile affaissée sur elle-même, absorbent tout ce qui passe près d'eux. Ces objets célestes, gourmands à l'excès, auraient des points de sortie nommés trous blancs. Or, entre eux apparaissent des tunnels hypothétiques permettant de voyager à une vitesse supérieure à celle de la lumière (un trou de ver, en somme). Dans **2001...**, le trajet que parcourt Bowman peut initialement représenter un de ces tunnels, dans la mesure où le montage et le travail sur la lumière favorisent l'émergence d'un couloir psychédélique et vertigineux. Cependant, l'entrée dans la pièce de style Louis XVI et la mort de Bowman, suivie de sa renaissance, surpassent largement les spéculations scientifiques. On a plutôt l'impression

que le trajet physique se transforme en voyage intérieur, en descente profonde vers des paysages mentaux chargés de métamorphoser psychiquement (et matériellement) le protagoniste. Sans doute se retrouve-t-il « magnifié », comme le suggère Kubrick.

Toujours est-il que ces aspects mythiques assureront, jusqu'à aujourd'hui, la pérennité de l'œuvre. Bien sûr, le film fascine encore pour sa concomitance avec la course à l'espace et le premier alunissage de l'histoire. Mais c'est bien ce mariage entre science et mythologie qui crée l'adhésion; une rencontre titillant les spectateurs en quête d'une meilleure compréhension du monde. À cet égard, le long métrage préfigure les études transdisciplinaires⁶ que le philosophe Michel Random définit comme suit : « [Entre] trans et discipline se cachent une dynamique et une interaction constante : l'intention de considérer les qualités propres aux disciplines et de les ouvrir, de les faire communiquer en-

tre elles et aux plus hauts niveaux par le trans⁷. » En clair, il faut transcender les cadres établis afin de créer une science autre, voire holistique. Et c'est bien ce que l'on perçoit dans le film de Kubrick : cinéma, science et mythologie se joignent pour surpasser leurs propres limites, forgeant une appréhension différente du réel. Il ne s'agit donc plus d'un simple film, mais bien d'une œuvre totale cherchant à trouver des solutions aux apories de l'existence. Un modèle de perfection qui conduira Christopher Nolan à réaliser, en 2014, l'admirable **Interstellar**, dans lequel un astronaute pénètre également dans un trou de ver pour y découvrir un monde secret — celui qui fait du temps un objet malléable. Sans doute la preuve éclatante que **2001...** n'a rien perdu de sa pertinence et de son actualité. Mais n'est-ce pas là l'apanage de tous les grands classiques? ■

6. Le terme « transdisciplinarité » a été inventé, en 1970, par Jean Piaget.

7. RANDOM, Michel. « La pensée transdisciplinaire : entre complexité et unité, une nouvelle conscience du réel », *La Pensée transdisciplinaire et le réel*, sous la direction de Michel Random, Paris, Dervy, 1996, p. 16.



13, un ludodrame sur Walter Benjamin

de Carlos Ferrand

Fragments d'un amoureux de Paris

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Figure de proue de l'intelligentsia juive allemande du XX^e siècle, Walter Benjamin est un personnage fascinant. Si ses écrits en ont fait un incontournable de la théorie des arts et des médias, sa vie personnelle, avec ses allures de roman d'aventures de l'entre-deux-guerres, est palpitante. Après une jeunesse berlinoise, des études de philologie, de philosophie et d'histoire de l'art, Benjamin rédige une thèse sur la critique d'art à l'époque romantique et se lie avec plusieurs artistes marquants des courants Dada et surréaliste. À la suite d'un premier séjour à Paris en 1913, il s'y exile définitivement en 1933 pour échapper au nazisme. Il y reste jusqu'à l'automne 1940, avant de fuir, pourchassé par la Gestapo, qui le rattrape à la frontière espagnole où il se suicide. De sa ville d'adoption qui, comme nulle autre, façonna sa pensée, Benjamin écrit : « Paris est la grande salle de lecture d'une bibliothèque que traverse la Seine. » Mais le Paris de Benjamin, celui des expositions universelles et des passages couverts, qu'il a d'abord découvert en lisant et en traduisant Baudelaire et Proust, n'est déjà plus qu'un fantôme. C'est pourtant dans les vestiges de ce passé évanescent

qu'il cherchera les traces du futur et fondera une philosophie résolument postmoderne, en marge de tout courant ou institution.

Le drame ludique en 13 fragments, qui constituent autant de portes d'accès à la pensée benjaminienne, proposé par Carlos Ferrand se concentre justement sur ces années d'exil, denses et intenses d'événements personnels autant qu'historiques. Benjamin affirme alors une personnalité unique, marquée par la mystique juive, le marxisme et l'art moderne, mais aussi par un amour immodéré du cinéma, art par excellence du XX^e siècle. Au fil de ses écrits, qui prennent le plus souvent la forme de monologues et de brèves réflexions en apparence épars, il ébauche une pensée complexe et vivante remettant en question certains fondements de la modernité, en particulier le temps historique continu et linéaire. Amalgamant l'animation en *stop-motion*, la peinture et le dessin animé, la surimpression d'images, le cinéma de marionnettes, les images d'archives et la prise de vue réelle, l'essai cinématographique façonné par Ferrand est une véritable transposition visuelle de la pensée fragmentaire et multiple de Benjamin.

Original, puissant et exigeant, le film multiplie les courtes saynètes « ludodramatiques » qui n'ont de cesse de se percuter et

de se répondre, tels les échos d'une onde se décuplant comme autant de facettes d'une structure kaléidoscopique. Ainsi, il évoque dans sa matière même la densité et la diversité de la pensée foisonnante d'un homme qui réfléchit comme il marche et déambule dans les rues de Paris, petit carnet de notes à la main. Dans ce collage hétéroclite aux multiples narrateurs (la matière sonore, comme la visuelle, joue du fragment et de la multiplicité), Ferrand compose un univers qui semble se déployer à l'infini, et où les fulgurances de la pensée s'incarnent dans une mise en image minutieuse, précise comme une pièce d'horlogerie; elle se dessine ici au détour d'une errance dans un passage couvert parisien, là lors d'une discussion à bâtons rompus avec Brecht. Car la philosophie émerge de partout chez un Benjamin clairement en avance sur son temps et dont la pensée prend parfois des allures d'immense toile Web aux milliers de liens et de réminiscences.

À l'image de son sujet, le film se fait tantôt amusant, tantôt grave, surprenant et follement intelligent, mais aussi un rien sombre et troublant, rappelant par ses atmosphères aux effluves surréalistes le cinéma de Svankmajer ou des frères Quay. Ne reculant devant aucun défi, Ferrand y convoque les notions les plus complexes avec aisance dans un foisonnement formel audacieux. On ne pouvait espérer plus bel hommage à cet étrange petit bonhomme dont l'allure chaplinesque fait sourire et la pensée, rêver. (Sortie prévue : septembre 2018) **CE**



Québec / 2017 / 78 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE ET PROD. Carlos Ferrand MUS. Jacques Lederlin MONT. Nicolas Renaud DIST. FunFilm



La chute de l'empire américain

de Denys Arcand

Avoir le cœur à l'argent

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Dès la séquence d'ouverture du plus récent long métrage de Denys Arcand, le ton est donné : un homme et une femme sont assis face à face, au restaurant. Le premier maudit sa trop grande intelligence, la seconde constate le cul-de-sac de leur relation amoureuse. En quelques minutes, **La Chute de l'empire américain** expose le désespoir de son héros, Pierre-Paul Daoust, un docteur en philosophie roulant aux quatre coins de Montréal à bord d'une camionnette pour effectuer des livraisons, condamné par une société trop peu exigeante pour accueillir ses facultés intellectuelles exceptionnelles.

C'est avec verve et énergie que Denys Arcand filme l'histoire de cet homme qui se retrouve avec plusieurs millions de dollars après avoir été témoin d'un vol à main armée avorté. L'affection du réalisateur pour ses personnages est palpable dans les nuances qui caractérisent ceux-ci : que ce soit Pierre-Paul, qui s'enfuit contre toute attente avec le magot malgré son dévouement à la cause des itinérants; Sylvain « the brain » Bigras, un ex-motard libéré sous conditions qui suit des cours sur l'évasion fiscale; ou Aspasie, une escorte de luxe affectionnant les mots de Racine et dont le

livreur se paie les services après avoir empoché le butin, qui se laisse prendre au jeu de la passion.

Mais ce serait mal connaître Arcand que de croire que ces subtilités ne sont pas au service d'une cause plus grande, l'argent. Le cinéaste définit ici les paramètres d'un monde politique obsédé par le gain et d'un système complètement contaminé par le pouvoir. Il dénonce de manière un peu grossière cet univers capitaliste par des dialogues souvent didactiques et des contrastes assez primaires. Mais c'est surtout grâce à son humour corrosif et à son infatigable cynisme que le réalisateur fait mouche, que ce soit dans un bref échange entre Bigras et Aspasie sur les clichés des films policiers ou dans l'absurde et grinçante séquence du dénouement où plusieurs individus venus échanger un investissement de fonds à l'étranger contre de l'argent liquide défilent devant Pierre-Paul, l'ex-détenu et la travailleuse du sexe. Le film se révèle alors percutant et le trio composé d'Alexandre Landry, Maripier Morin et Rémy Girard dégage une étonnante complicité.

Le cœur de Denys Arcand bat encore plus fort pour ceux qui sont de l'autre côté de ce décor : les sans-abris. Non seulement le réalisateur ressuscite-t-il les personnages de Marcel et Joseph, les deux itinérants de

Joyeux Calvaire — une des nombreuses formes d'autoréférence du film —, mais il réserve sa conclusion à ce groupe de nomades. En offrant, d'un côté, un heureux dénouement à Jean-Claude, l'ami itinérant de Pierre-Paul, et en brossant de l'autre le portrait d'une poignée d'Inuits sans le sou, Arcand dédie son long métrage à ces laissés-pour-compte du système. Quant au principal protagoniste, il devient une figure (semi)valeureuse à la Robin des Bois en regroupant son entourage dans le travail communautaire, créant par le fait même un lien de fraternité entre plusieurs personnages. Mais pour parvenir à ces quelques moments de vérité, il aura malheureusement fallu subir l'improbable idylle entre le héros et sa Marie-Madeleine. Soulignés à grands coups de musique classique signée Mathieu Lussier, leurs instants d'intimité rompent maladroitement avec le dynamisme du récit axé sur les péripéties et les rebondissements. Difficile par ailleurs de savoir si le cinéaste est ici ironique ou bien affreusement romantique puisqu'il laisse l'issue de cette liaison en suspens. Chose certaine cependant, **La Chute de l'empire américain**, à défaut d'être aussi brillant que son protagoniste, est imprégné d'amour et de passion pour le cinéma, ce qui manquait cruellement à l'œuvre de Denys Arcand depuis **Les Invasions barbares**. 



Québec / 2018 / 129 min

RÉAL. ET SCÉN. Denys Arcand **IMAGE** Van Royko **MONT.** Arthur Tarnowski **PROD.** Denise Robert **MUS.** Mathieu Lussier et Louis Dufort **INT.** Alexandre Landry, Maripier Morin, Rémy Girard, Louis Morissette, Maxim Roy, Pierre Curzi, Vincent Leclerc **DIST.** Les Films Séville



Les Fantômes d'Ismaël

d'Arnaud Desplechin

Désordre

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Attablés, un groupe d'hommes discutent d'un collègue absent, attaché diplomatique ou espion, pour commencer un concours d'anecdotes (à la **Broadway Danny Rose**) qui nous entraîne dans un *flashback* racontant l'entrevue d'embauche de cet agent improbable (Louis Garrel). Nous soupçonnions déjà être dans un « film dans le film » avant d'être transportés sur le plateau d'Ismaël Vuillard (Mathieu Amalric) qui tourne ce film inspiré par son frère. Quelque temps après, la narration *off* de Sylvia (Charlotte Gainsbourg), compagne de Vuillard, nous transporte deux ans en arrière vers le soir de leur première rencontre. Vingt minutes et la table est mise pour faire passer **Les Fantômes d'Ismaël** pour un film à tiroirs où un cinéaste perd pied en tournant un film à tiroirs.

On aurait beau jeu de parler d'exercice sur la narration que l'on se tromperait de se référer aux casse-têtes d'un Robbe Grillet, par exemple, tant cette gestion peu commune (cette liberté) de la temporalité et des niveaux narratifs semble émaner ici d'une émotion qui est tout le contraire d'une pulsion d'emprise ou de contrôle. Comme d'ordinaire chez Arnaud Desplechin (et rarement ailleurs), c'est l'émo-

tion qui propulse le jeu narratif, et non le jeu narratif qui encadre (et contrôle, et étouffe souvent) l'émotion. Son cinéma dessine un des rares paysages cinématographiques où l'obsession et l'hystérie se révèlent tout à fait compatibles.

Et de l'affect, **Les Fantômes d'Ismaël** en a à revendre (au moins à l'écran), puisque son thème central est la perte et la disparition, d'ailleurs déployées sous tant de variantes que l'on ne manque pas de s'y perdre, comme ses personnages. Son arc le plus transparent demeure toutefois celui de voir Ismaël s'isoler avec Sylvia à Noirmoutier pour terminer le scénario qu'il est en train de tourner, avant d'être retrouvé par son ancienne épouse, Carlotta (Marion Cotillard), pourtant disparue depuis 20 ans et déclarée morte. Une apparition si soudaine que l'on peut d'abord en douter comme d'un fantôme puisque après tout, il n'y a bien qu'au cinéma que le passé révolu peut revenir sous les traits sublimes de Marion Cotillard et menacer votre relation avec Charlotte Gainsbourg.

Ce retour est vrai pourtant et fait s'enchaîner les abandons comme il souligne les nombreuses facettes de l'expérience de l'absence. Il y a ce père de Carlotta, Bloom (László Szabó), maître à penser d'Ismaël et cinéaste juif ayant tourné sur l'expérience des camps de concentration; il y a ce film

que tourne Ismaël auquel il manque la fin et qui s'inspire de son frère que l'on croira (un temps) disparu; il y aura Ismaël abandonné seul à l'autodestruction, pourchassé par un producteur (Hippolyte Girardot) pressé de le voir finir son film. La scène où ce dernier retrouve Ismaël dans son grenier à délirer sur la perspective en peinture parmi un écheveau désordonné de fils rappelant une toile d'araignée — qui figure autant le piège de la mémoire que l'écheveau narratif du film — livre des **Fantômes d'Ismaël** son meilleur autoportrait.

Dans l'exercice d'autoanalyse sur lequel a toujours reposé son œuvre, l'Arnaud Desplechin structuré (**Un conte de Noël, Rois et Reine**) a toujours côtoyé celui désorganisé et pour ainsi dire subjugué (**Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle), La Sentinelle**). **Les Fantômes d'Ismaël** s'inscrit tout à fait dans ce vertige où faire un film, c'est tâcher de les faire tous; c'est empiler des intrigues et des moments de cinéma qui ne se résolvent pas tous et où l'histoire paraît s'arrêter mieux que se conclure, en nous laissant toutefois le sentiment d'avoir traversé une crise et un concentré de vie comme de cinéma à l'intensité contagieuse. D'aucuns accusent le tout d'être péniblement n'importe quoi là où Desplechin démontre qu'il sait comme nul autre faire passer et sentir à l'écran l'un des aspects fondamentaux de la vie telle que nous la vivons, soit l'énergie, souvent féconde, de son désordre. **CE**



France / 2017 / 135 min

RÉAL. Arnaud Desplechin **SCÉN.** Arnaud Desplechin, Léa Mysius et Julie Peyr **IMAGE** Irina Lubtchansky **SON** Nicolas Cantin, Anne Le Campion et Aurélien Mauro **MUS.** Grégoire Hetzel et Mike Kourtzer **MONT.** Laurence Briaud **PROD.** Pascal Caucheteux et Oury Milshtein **INT.** Mathieu Amalric, Marion Cotillard, Charlotte Gainsbourg, Louis Garrel **DIST.** Cinéma du Parc



Gaspard va au mariage

d'Antony Cordier

Chacun sa madeleine

AMBRE SACHET

Il est de ces films qui font remonter le fil du temps, qui ramènent vers une tendre et cruelle enfance. Tendre puisqu'on en garde de délicieux souvenirs, mais cruelle parce que l'on sait pertinemment qu'il s'agit d'une période révolue. **Gaspard va au mariage**, dernier long métrage d'Antony Cordier, est l'une de ces madeleines de Proust.

En route pour le second mariage de son père après des années d'absence, Gaspard tombe sur Laura, littéralement. En échange de quelques billets, il propose à la jeune femme de se glisser dans le rôle de la petite amie parfaite pour amortir un difficile retour au bercail. Et quel bercail ! Un zoo en guise de jardin, une sœur qui se prend pour un ours, une mère dévorée par un tigre et un père qui, pour soigner son eczéma, plonge nu dans un bassin de Garra rufa (poisson-docteur).

Le décor est planté et l'absurdité de cet univers loufoque est à prendre ou à laisser. L'authenticité est ailleurs, dans la sincérité des émotions propres à ce clan. C'est une tribu névrosée que craint d'affronter Gaspard, une famille qui se compose de non-dits à dénouer et de carapaces à faire craquer.

Cordier y ancre des acteurs si solides que jamais les codes de la réalité pourtant inversés ne glissent vers le ridicule. Il y fallait insuffler le talent brut de Laetitia Dosch (**Jeune Femme**) et la maladresse travaillée de Félix Moati (**LOL**) pour assister à la naissance d'une alchimie aussi saugrenue que charmante entre Laura et Gaspard. Mention spéciale pour l'acteur belge Johan Heldenbergh dans le rôle du patriarche lunaire.

Le tabou social est chez Antony Cordier le point de départ de la fiction, tremplin vers le champ du réel et de ses angoisses universelles. Par le biais du triangle amoureux, **Douches froides** (2005) questionnait l'origine sociale, tandis qu'**Aimez qui vous voulez** (2010) secouait le statut marital comme référence de réussite à travers deux couples de quarantennaires partageant leurs partenaires d'un commun accord. Ce troisième long métrage ne fait pas exception à la règle et derrière la relation ambiguë qu'entretient Gaspard avec sa sœur Coline (Christa Thérêt) pointe le paradoxe des relations familiales aussi fusionnelles qu'elles peuvent être destructrices. Cet inceste fantasmé n'est que l'amour inconditionnel poussé à son paroxysme, là où le déchirement est un passage obligé. L'idylle entre Gaspard et Laura scelle cette évolution en repoussant chacun vers l'âge adulte.

Mais Antony Cordier propose un film à l'image du lieu qu'il décrit, terrain de jeu fertile où l'éveil des sens et de la créativité est une célébration de chaque instant. C'est avec un émerveillement presque enfantin que l'on découvre, à travers le regard de Laura, les espèces rares que recèle le zoo. Tout comme elle, le spectateur est tenté de prendre ses jambes à son cou, avant d'être touché par les anomalies si humaines de ce cocon familial entré en éruption.

La recette finale aussi imprévisible que cette famille a failli ne pas être portée à l'écran. Il aurait été dommage de refuser ce pari fou où le réalisateur joue l'équilibriste entre comédie grand public, comédie musicale, film d'auteur et drame. S'il arrive que les sous-thèmes — remise en question du mariage, menace de fermeture du zoo — prennent le pas sur le développement des liens fraternels, Cordier assume pleinement le caractère haché que procurent les ruptures de ton au déroulement du récit du film. Au détour des transitions musicales et des *flashbacks* façon Super 8, la nostalgie l'emporte pour traduire cette dualité du rapport aux siens.

À l'approche du mariage, la nature reprend ses droits et Gaspard lance cette phrase en plein cœur : « Car le plus difficile dans la vie, c'est de trouver quelque part dans le monde quelqu'un qu'on aime plus que sa famille. » (Sortie prévue : 3 août 2018) **CB**



France / 2018 / 105 min

RÉAL. ET SCÉN. Antony Cordier **IMAGE** Nicolas Gaurin **SON** Cédric Deloche, Sandy Notarianni et Mélissa Petitjean **MUS.** Thylacine **MONT.** Christel Dewynter **PROD.** Nicolas Blanc **INT.** Félix Moati, Laetitia Dosch, Christa Thérêt, Johan Heldenbergh, Guillaume Gouix, Marina Foïs **DIST.** FunFilm



Pauline Julien, intime et politique

de Pascale Ferland

État d'âme et de tendresse

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

En 1998, le public apprenait la mort de Pauline Julien qui, à l'âge de 70 ans, avait choisi de mettre fin à ces jours. Après tout, disait-elle, on meurt toujours seul. Vingt ans plus tard, Pascale Ferland (**Adagio pour un gars de bicyclette, L'Immortalité en fin de compte**) cherche à effacer le passage du temps et à tirer de l'oubli la vie de cette femme marquée par la célébrité, l'engagement et la tragédie. Dans son dernier long métrage documentaire, la cinéaste aborde un projet qui lui est cher et se penche sur le parcours de la chanteuse, de ses premiers succès en France dans les années 1950 jusqu'à son décès, évoquant sa rencontre avec Gérard Godin, les années de militantisme pour l'indépendance du Québec et celles, plus difficiles, de maladie.

Pauline Julien, intime et politique a exigé un immense travail de recherche et de visionnement afin de broser ce portrait de la chanteuse. Les archives retenues proviennent d'une grande diversité de sources qui permettent de souligner les deux angles suivis par la réalisatrice — l'intime et le politique — mis en exergue dans le titre. Archives de la télévision française et

canadienne, archives radiophoniques, films de famille, photographies personnelles, correspondances entre Pauline Julien et Gérard Godin: le documentaire passe d'une source à l'autre pour mieux alterner les figures de la chanteuse acclamée, de l'artiste engagée pour la reconnaissance des francophones et de la femme, à la fois mère et amoureuse, toutes incarnées par Pauline Julien.

Dans la veine du **Amy** d'Asif Kapadia, Pascale Ferland laisse Pauline Julien se raconter elle-même. Seules s'ajoutent aux images d'archives celles d'une entrevue avec Alan Glass, ami intime de la chanteuse, et quelques plans de paysage évoquant les propos du film: les remous des vagues s'échouant sur la plage, la cime des arbres percée par les rayons du soleil lors d'un voyage en voiture... Imposant travail de montage, le documentaire adopte une forme chronologique qui parvient à esquisser l'évolution de la chanteuse avec une alternance juste et équilibrée entre vie publique et intime. Loin d'être banale, la vie de l'artiste rivalise avec la fiction et tisse un récit touchant: reconnaissance hâtive du milieu, rencontre tardive du grand amour, emprisonnement lors de la Loi sur les mesures de guerre, déception politique, maladie et perte de l'homme de sa vie, aphasie dégénérative l'éloignant des mots qui lui ont toujours été si chers.

Pauline Julien, intime et politique témoigne d'un grand respect à l'égard de son sujet et pose un regard humain sur cette femme souvent habitée par une intense mélancolie. Jamais voyeur, le documentaire réussit à pénétrer l'intimité de la chanteuse et permet au spectateur de ressentir les émotions profondes qui la traversent. Qu'il soit bercé par les mots tendres que se sont échangés les deux amoureux ou par les écrits tirés d'un journal, le film souligne certes les contrastes et les parallèles qui se sont créés entre les vies publique et personnelle de l'artiste, mais aussi entre le drame et la douleur. Le documentaire s'ouvre d'ailleurs sur les mots de Julien qui apparaissent à l'écran et s'ancrent dans la mémoire pour mieux teinter: «Je me sens tellement seule, peut-être que j'ai trop aimé».

Film hommage, film mémoire, **Pauline Julien, intime et politique** est beaucoup plus qu'un film didactique. Documentaire aux visages multiples, il se fait autant morceau de l'histoire du Québec que portrait intime d'un être à la fois fort et vulnérable. Et bien qu'il permette de connaître la vie de la chanteuse québécoise, il transmet avec justesse les émotions à fleur de peau qui l'ont habitée. Au-delà de Pauline Julien, Ferland dévoile ainsi les ramifications profondes et complexes qui marquent les vies humaines. (Sortie prévue: 21 septembre 2018) **CB**



Québec / 2018 / 75 min

RÉAL. ET SCÉN. Pascale Ferland **SON** Olivier Calvert
MUS. Jean-Phi Gonçalves **MONT.** René Roberge
PROD. Johanne Bergeron **DIST.** Office national du film



Un beau soleil intérieur

de Claire Denis

Les salades de l'amour

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Juliette Binoche est une actrice que l'on s'est plu à voir mûrir à l'écran. Depuis sa brève apparition dans **Je vous salue Marie** de Godard à aujourd'hui, elle a fait tomber des nues maintes caméras, du Téchiné de **Rendez-vous** l'ayant (assez cruellement) dévoilée sous toutes ses coutures à Carax qui en fit l'égérie de **Mauvais Sang** et Philip Kaufman celle de **L'Insoutenable Légèreté de l'être**. Plus récemment, on a senti Kiarostami tomber sous le charme de cette actrice vibrante et habitée (**Copie conforme**) tout aussi capable de jouer les épouses morigénates pour l'imperturbable Michael Haneke (**Caché**). La voici maintenant dans cette étonnante comédie de Claire Denis, pourtant habituée aux sujets sombres (**Les Salauds**, **Trouble Every Day**), qui donne à Binoche l'un des rôles de sa vie avec Isabelle, femme mûre lancée dans une course éperdue à l'amour.

« Mûre » peut-être, mais Binoche quand même, d'où cette énergie d'immaturité et de refus de grandir qui rend son personnage non pas tant attachant que singulièrement imprévisible et vivant. Récemment divorcée et artiste ayant réussi, elle voit défiler auprès d'elle et parfois dans son lit un banquier cynique (Xavier Beauvois,

parfait comme toujours en salaud), un acteur incapable de se brancher (Nicolas Duvauchelle), ainsi qu'un danseur sans éducation (Paul Blain), celui-ci sous le regard envieux d'un galeriste rejeté (Bruno Podalydès) qui s'en vengera en persuadant Isabelle de l'abandonner. Le tout de s'achever (nous n'avons pas nommé tout le monde) chez un médium (Gérard Depardieu) qui lui fabriquera une interprétation des plus intéressées de ses rencontres futures.

Fragments d'un discours amoureux, livre de Roland Barthes qui était l'inspiration initiale du film, exposait par le menu combien, somme toute, l'amour (ou la quête de celui-ci) peut rendre bête. Cette réappropriation de cette matière à 40 ans de distance par Denis et sa coscénariste Christine Angot en approfondit la portée en faisant de chacun des personnages, sans en nier l'humanité, autant de symptômes complexes de la culture du narcissisme qui nous fait rater la rencontre avec l'autre. On se fascine de voir le regard de Binoche/Isabelle saisir tout de suite, apparemment, les défauts de ses prétendants pour leur ouvrir ses bras malgré tout (au terme de dialogues souvent hilarants), la volonté éperdue d'aimer et de se faire aimer se révélant sur le coup plus forte que toute espèce de raison. Isabelle même n'est pas exclue de ce réseau d'individualisme

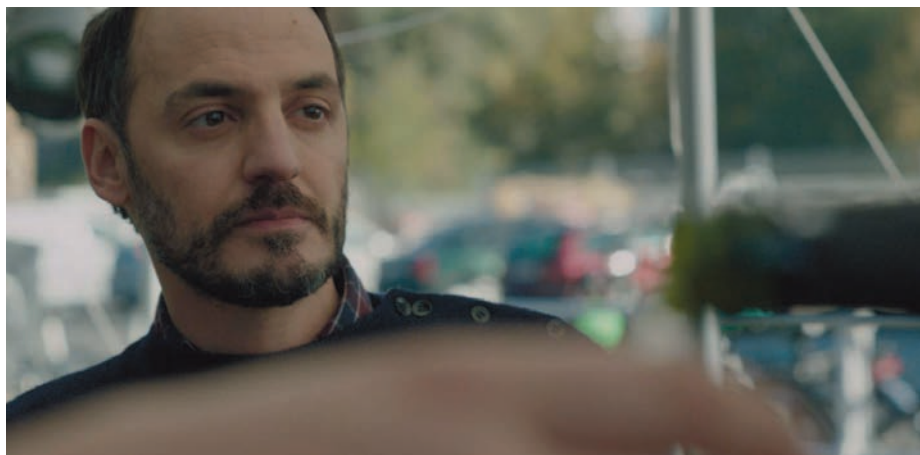
atomisé; c'est presque par accident que l'existence de sa fille de 10 ans nous est révélée avant de retomber dans l'oubli après quelques répliques et un plan ou deux. La tête d'Isabelle est ailleurs et sous l'apparence de la comédie amère et l'aveuglement d'**Un beau soleil intérieur**, il y a aussi le passé, tout le passé du personnage qui semble pratiquement (tragiquement) évacué au profit de conquêtes frivoles et, somme toute, décevantes. Sur ce plan, le sérieux du film est incontestable sous ses dehors légers, et il hante.

La caméra décolle à peine du visage de Juliette Binoche et de ses compagnons et l'on ne s'en lasse pas, tandis que les dialogues cultivent juste ce qu'il faut de maladroites, d'art de tourner en rond et de cafouiller pour faire peau neuve au cinéma parlant, que l'on a soudain l'impression de redécouvrir, tandis que Juliette Binoche passe de la détermination résolue aux pleurs d'une réplique à une autre. Elle tire vraiment ici le maximum d'un rôle d'autant plus magnifique qu'il est celui d'un personnage imparfait, dont les désarrois trouvent de profonds échos en nous sans chercher toutefois à nous rendre inconditionnellement solidaires d'Isabelle. Si c'est à Roland Barthes que Claire Denis et Christine Angot pensaient au départ de ce projet, le spectateur en sort plutôt en pensant à Bretécher et à son emblématique bédé *Les Frustrés* et c'est parfait ainsi. **CB**



France / 2017 / 94 min

RÉAL. Claire Denis **SCÉN.** Christine Angot et Claire Denis **IMAGE** Agnès Godard **SON** Jean-Paul Muguel **MUS.** Stuart A. Staples **MONT.** Guy Lecomte **PROD.** Olivier Delbosc et Christine de Jekel **INT.** Juliette Binoche, Xavier Beauvois, Nicolas Duvauchelle, Paul Blain, Gérard Depardieu **DIST.** Métropole Films



Une part d'ombre

de Samuel Tilman

Le doute

ZOÉ PROTAT

Connaissons-nous vraiment ceux qui nous entourent? Nos amours, amis, collègues et voisins ne possèdent-ils pas tous une «part d'ombre» qui pourrait, par un enchaînement funeste, se révéler au grand jour... et tout faire éclater? C'est le postulat du film de Samuel Tilman, qui débute pourtant par une scène de bonheur: un couple isolé dans une cabane, une étreinte furtive, des rires complices, le tout pendant que les enfants et les copains attendent plus loin. Mais les montagnes brumeuses, à l'unisson d'une musique minimale et inquiétante, vont bientôt tout envelopper d'un mauvais présage.

Le personnage principal d'**Une part d'ombre** est un homme ordinaire, bien sous tous rapports, père de famille, professeur de théâtre. David est un sportif et un grégaire, qui quitte régulièrement Bruxelles pour des escapades en plein air dans les Vosges. Julie, Noël, Cathy et les autres: la bande d'amis est tissée serrée. Mais un soir de vacances, David croise une femme lors de son jogging et, peu après, celle-ci est retrouvée assassinée. La bijoutière portait sur elle une somme importante et il serait le dernier à lui avoir parlé. Il y a témoin. L'investigation

commence et la police fouille tout, le travail, les fréquentations, les comptes, les déplacements... David aurait-il eu un comportement louche ces mois passés? Interrogée sans ménagement, son épouse Julie répond: «Je les ai rassurés, je leur ai dit la vérité.» Mais la lueur dans le regard du suspect met la puce à l'oreille de son entourage tout autant qu'à celle du spectateur.

Au premier abord, tout pointe vers un thriller paranoïaque sur un innocent faussement accusé. Samuel Tilman travaille cependant à opacifier son récit en y injectant encore plus de mystère. Empêtré dans une double vie, David pourrait, aussi, être victime d'un chantage. Qu'a-t-il réellement fait ce soir-là, à part courir et tenter de guider la bijoutière égarée? Quelques bribes de réponses sont offertes par des retours en arrière. Rapidement, les traces incriminantes s'accumulent: des vêtements jetés, des dettes, des mensonges. Noël (Baptiste Lalieu, connu comme musicien sous le pseudonyme de Saule, qui fait ici de remarquables débuts d'acteur) est le seul à croire son ami et à vouloir l'aider. Les deux hommes mèneront même l'enquête de leur côté.

Le questionnement sur la culpabilité de David, mauvais mari peut-être, mais père aimant, est naturellement au cœur du récit. Le scénario tortueux développera davan-

tage les effets collatéraux sur son entourage. Les contrecoups du doute peuvent rapidement se révéler terribles. Bien que beaucoup plus dépouillé formellement et narrativement, **Une part d'ombre** partage ainsi certaines thématiques avec **La Chasse** de Thomas Vinterberg: le crime (la pédophilie) y était plus abominable encore et les conséquences, d'une horreur absolue, mais ici aussi, tout le groupe rejettera David en bloc et exposera ses bassesses à travers insultes et blagues déplacées.

Le film possède les qualités du cinéma belge: la sobriété, même lorsque la matière tient du fait divers (voir l'œuvre de Joachim Lafosse, dont Samuel Tilman fut le producteur avant de réaliser ici son premier long métrage de fiction), ainsi qu'une interprétation solide et une empathie délicate, sans maniérisme. Drame psychologique, enquête policière puis film de procès, **Une part d'ombre** a un profil classique, et il lui manque peut-être une touche d'originalité pour atteindre les échelons supérieurs. Il parvient cependant à construire une belle tension. Juste assez opaque, le récit désoriente grâce à des images qui contredisent ou confirment tour à tour les dialogues. Les regards et les gros plans, qui suivent les personnages dans les révélations comme dans les humiliations, ont toute leur importance. David est un antihéros, un homme faillible, un suspect idéal enfin, que la caméra ne lâche pas, mais accompagne avec tact. **BE**



Belgique-France-Suisse / 2017 / 94 min

RÉAL. ET SCÉN. Samuel Tilman IMAGE Frédéric Noirhomme SON Jean-François Levillain et Franco Piscopo MUS. Vincent Liben MONT. Thijs Van Nuffel PROD. Marie Besson, Clément Duboin, Frédéric Corvez, Jean-Marc Frohle et Ellen de Waele INT. Fabrizio Rongione, Natacha Régnier, Baptiste Lalieu, Myriem Akheddiou DIST. Axia Films

FÉLIX MOATI LÆTITIA DOSCH CHRISTA THERET JOHAN HELDENBERGH GUILLAUME GOUIX ET MARINA FOÏS

GASPARD VA AU MARIAGE

UN FILM DE
ANTONY CORDIER



EN SALLE LE 3 AOÛT



AU CINÉMA DÈS LE 21 SEPTEMBRE

Une icône de la chanson québécoise

Pauline Julien

intime et politique

Un film de **Pascale Ferland**

Recherche et scénarisation **Pascale Ferland**
Avec la participation d'**Alan Glass**
et les voix de **Dominique Quesnel**, **Marc Béland**
Montage **René Roberge**
Conception sonore **Olivier Calvert**
Musique originale **Jean-Phi Goncalves**
Productrice **Johanne Bergeron**
Productrice exécutive **Colette Loumède**
Une production de
l'Office national du film du Canada
En collaboration avec **Radio-Canada**



Bibliothèque
et Archives
nationales
Québec



Canada