

Séquences

La revue des cinémas pluriels

HISTOIRE(S) DE CINÉMA
LE TEEN MOVIE AMÉRICAIN

HOMMAGE
MONIQUE MERCURE

INDUSTRIE
BERLINALE 2020

JUILLET
AOÛT
SEPT.

2020

QUEL APRÈS POUR LE CINÉMA

REVUESEQUENCES.ORG

5,95\$

N° 323

ENVOI DE PUBLICATION ENREGISTRÉMENT N° 7957
N° DE LA CONVENTION 40022102 - SÉQUENCES
C.P. 24, SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC (QUÉBEC) G1R 4N8



> D C A < C



> D C A < C
LA PRÉSENTATION DE FILM ET VIDÉO À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE
#VUCAVU



VUCAVU.com | Partager le cinéma et la vidéo indépendante canadienne avec le monde.



2

MOT DE LA RÉDACTION

Prophètes de malheur

3

COUVERTURE**3** *Quel après pour le cinéma ?***4** Pandémie et « mort du cinéma »**6** Aux premières lignes
Témoignages du milieu**10** Le ciné-parc
Alternative passagère**12** Les festivals
Entre défis, déceptions
et ingéniosité**14** Une salle de cinéma virtuelle ?
Le cas de La Vingt-Cinquième Heure

16

CINÉMAS D'AUTEURS**GROS PLAN****16** *Never Rarely Sometimes Always*

Faire son choix

18 *Bacurau*

Le genre au service de la rage

CRITIQUES**20** *Mont Foster*

Le mal invisible

21 *Prière pour une mitaine perdue*

Un hiver pour renaître

22 *Vitalina Varela*

Regarder par les fissures

23 *Anne at 13,000 ft*

Garder le drame hors-champ

24 *Le lac aux oies sauvages*

Néo-noir fuchsia

25 *Conversations entre adultes*La crise grecque de 2015
transposée à l'écran

26

**ARRÊT SUR IMAGE
HISTOIRE(S) DE CINÉMA****26** Unique en son genre
Le *teen movie* américain**28** 50 ans de *Husbands*
de John Cassavetes
Trois maris et un enterrement**30** *The Proposition.*

Crépuscule australien

MORPHOLOGIE DU RÉCIT**32** Jean-Pierre, Dame et les autresLe champ des influences
des frères Safdie**INDUSTRIE****36** Berlinale 2020

Parfums de fin du monde

38 Visions du réel 2020

La rencontre en temps de pandémie

HOMMAGE**40** Monique Mercure

Disparition d'une actrice « en or »

42 Le centenaire d'Éric Rohmer
Plus que des mots

46

**PANORAMIQUE
RECENSIONS****46** *Le sel du présent.**Chroniques de cinéma*

Qu'en penses-tu, Maurice ?

47 *Postcritique*

D'amour et de haine

49 *Le livre de mes rêves*Les archives secrètes
de Federico Fellini**COURTS MÉTRAGES****50** *Nitrate / CHSLD***51** *SDR / Jo***SALUT L'ARTISTE****52** Max von Sydow
Ô tourments**53** Albert Uderzo
Le dernier des Gaulois**54** Honor Blackman
Par-delà les bottes de cuir,
un symbole d'audace**55** Volker Spengler
Un pionnier du cinéma trans et un
acteur fassbindérien**SÉQUENCES DE FIN****56** *Ride the High Country,*
de Sam Peckinpah
La mort de Steve Judd*Photo : Le lac aux oies sauvages*

Conseil d'administration: Yves Beauregard,
Mario Cloutier, Martine St-Victor, Odile Tremblay

Directeur de la publication: Yves Beauregard

Rédacteur en chef: Jason Béliveau

Réviseur: Maximilien Nolet

Ont collaboré à ce numéro: Mathieu Bédard,
Jason Béliveau, Catherine Bergeron, Guilhem Caillard,
Jules Couturier, Jérôme Delgado, Jean-Philippe
Desrochers, Jean-Sébastien Doré, Romain Dumont,
Pierre-Alexandre Fradet, Yves Laberge, Maxime
Labrecque, Anne-Christine Loranger, Jérôme Michaud,
Benjamin Pelletier, Daniel Racine, Julie Vaillancourt

Direction artistique: Simon Fortin – Samourai
Tél.: 514 526-5155 | www.be.net/samourai

Placement publicitaire: Jason Béliveau
jason.beliveau@gmail.com

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Dave Tremblay

Impression: TC.Transcontinental Interglobe

Distribution: Messageries Dynamique
Tél.: (450) 663-9000

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

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. *Séquences* n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis. Malgré toute l'attention apportée à la préparation et à la rédaction de cette revue, *Séquences* ne peut être tenue responsable des erreurs techniques ou typographiques qui pourraient s'y être glissées.

Administration, comptabilité et anciens numéros:
s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville,
Québec (Québec) G1R 4M8

Tél.: 418 656-5040 / Fax: 418 656-7282
revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca

Tous droits réservés

ISSN 0037-2412

ISBN 978-2-924354-41-4 (imprimé) –

ISBN 978-2-924354-42-1 (PDF)

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Séquences publie quatre numéros par année.

Abonnements: Josée Alain

C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec

(Québec) G1R 4M8

Tél.: 418 656-5040 / Fax: 418 656-7282

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

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

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

Conseil des arts
et des lettres

Québec

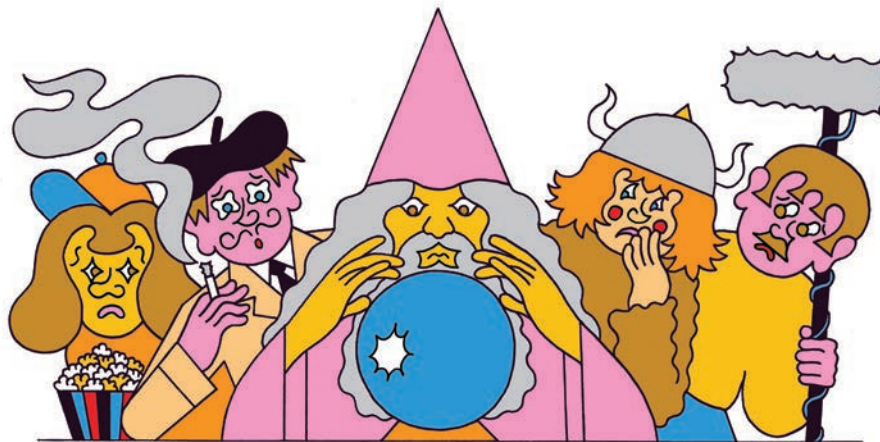


Conseil des arts
du Canada

CONSEIL
DES ARTS
DE
MONTRÉAL

Montréal

Canada Council
for the Arts



PROPHÈTES DE MALHEUR

Au jeu des pronostics, l'industrie cinématographique s'est toujours révélée en trompe-la-mort. Depuis l'avènement du son dans les années 1920, cette « mort du cinéma » guette, telle une épée de Damoclès, à la faveur de chaque révolution technologique qui, supposément, viendrait sceller à jamais son sort. Pourtant, Hollywood continue de pondre des *Fast & Furious* aux deux ans et Vincent Guzzo de projeter des films pro-vie au nom de la liberté d'expression. Cette inclination du cinéma à toujours anticiper sa mort relève sans doute d'un plaisir masochiste, mais le septième art trouve aujourd'hui en la pandémie de COVID-19 un adversaire de taille qui, si elle ne lui assène pas ce coup de grâce tant redouté (ou secrètement désiré), accélérera sans doute, pour reprendre une formule récente de Michel Houellebecq, « certaines mutations en cours ».

Au Québec comme ailleurs, les inquiétudes sont grandes. Tournages suspendus, salles closes jusqu'à nouvel ordre, distributeurs désespérés : le portrait à court et à moyen terme n'a rien de reluisant. Dans l'attente, l'offre se concentre en ligne, les festivals s'adaptent, Netflix, Amazon Prime et les autres s'arrogent une part toujours plus grande du gâteau. Des laissés-pour-compte s'invitent à la fête : les ciné-parcs, réduits jusqu'alors à l'incongruité anachronique, à ranger aux côtés des Walkman jaunes de Sony et de Windows 95, reviennent à l'avant-scène, leurs handicaps devenant tout à coup d'indéniables avantages.

Le problème est complexe, truffé d'impondérables, de « sans précédent » à s'en gratter la barbe. Car nonobstant la qualité des contenus promotionnés, en la considérant uniquement comme une machine à fric, l'industrie du cinéma continue (pour l'instant) d'être profitable. Et dans quelques cas précis, elle ne l'a jamais autant été, à un point tel qu'il serait difficile de ne pas considérer la salle comme un fâcheux intermédiaire. Le cas de *Trolls World Tour* est à cet effet probant. Proposé en PVOD (*premium video on demand*) le 10 avril dernier, après que sa sortie en salle a été suspendue, le film d'animation engrange en trois semaines plus de profits que son prédécesseur, *Trolls*, en cinq mois d'exploitation « classique ». Profits que la Universal n'aura pas à partager avec les grandes chaînes de salles, comme AMC et Regal aux États-Unis. Les représailles de ces deux dernières entreprises ne se sont pas fait attendre : elles refusent à l'avenir de projeter dans leurs complexes les films du studio proposés simultanément en PVOD.

Les spécificités attrayantes de la salle n'ont plus à être énumérées. Nous les connaissons toutes. Nous n'avons pas à défendre la légitimité de cette expérience exceptionnelle, demeurée la même dans son essence depuis le 28 décembre 1895. Mais, alors que plusieurs salles au Québec sont confrontées à de graves difficultés financières, que les distributeurs parviennent difficilement à faire du profit sur les films qu'ils défendent, que l'arrêt des tournages laisse présager une carence de nouveaux contenus pour les mois à venir, il faut se demander si le système en place sera toujours « viable » dans les mois et années à venir. C'est pour cette raison que nous consacrons 13 pages dans ce numéro à ces questions épineuses, dont les aboutissants n'ont pas fini de nous surprendre.

Nos pensées vont aux amis et amies cinéastes, producteurs et distributeurs, à celles et ceux qui dirigent, programment et coordonnent festivals, salles et cinéclubs. Oui, les critiques sont parfois cyniques. Oui, ils sont bons pour mettre en relief le laid, le négatif, ce qui ne fonctionne pas. Mais ils croient sans l'ombre d'un doute que nous nous reverrons tous très bientôt dans les salles de cinéma. Foi de prophètes de malheur. ▲

JASON BÉLIVEAU — RÉDACTEUR EN CHEF

QUEL APRÈS POUR LE CINÉMA ?

Le 12 mars dernier, François Legault annonce l'annulation de tous les rassemblements de plus de 250 personnes afin de freiner l'expansion au Québec de la pandémie de COVID-19. À ce moment précis, j'étais sur la route 175 en direction de la Ville de Saguenay pour assister au 24^e Festival Regard, grande célébration du court métrage. A plané sur les quelques dizaines de kilomètres qui ont suivi un suspense mêlé d'angoisse, à peine apaisé par les échanges de textos avec les amis, amies et collègues déjà sur place. Nous pensions à l'équipe du festival, réunie en conciliabule, pesant le pour et le contre, considérant de jeter à contrecœur le fruit d'un an de dur labeur. Finalement, elle n'a eu d'autre choix que d'annuler toutes ses activités après une seule journée, nous laissant, ainsi que des centaines d'invités, invitées et cinéphiles, orphelins d'un festival parmi les plus vivants et dynamiques au pays.

Cette expérience collective et concrète nous a rapidement convaincus (plusieurs collaborateurs à *Séquences* étaient ou allaient être à Regard) de consacrer un dossier aux répercussions de cette situation étrange et incertaine, qui tire en longueur. Au risque que l'actualité vienne nous couper l'herbe sous le pied, qu'une reprise complète des activités soit annoncée entre le moment de l'écriture de ces mots et celui de leur lecture. Parce que nous voulions traiter du sujet à chaud, sans plan précis, sinon celui tout simple de faire état d'une crise qui altérera de façon significative notre rapport au cinéma.

JASON BÉLIVEAU — RÉDACTEUR EN CHEF



Pandémie et « mort du cinéma »

JÉRÔME MICHAUD

« La fermeture précipitée, synchronisée et massive des salles prive brutalement le cinéma de son mode premier et fondamental de diffusion. Ce n'est pas rien ! D'une certaine manière, le cinéma vit une de ses morts longuement redoutées, celle de la disparition de salle. »

En raison de la pandémie de COVID-19, il y a un retour en force d'articles qui évoquent une éventuelle « mort du cinéma¹ ». La peur de voir le cinéma disparaître revient fréquemment depuis ses débuts. Dans les présentes circonstances, il faut bien admettre que le septième art se retrouve dans une bien mauvaise position suite à la fermeture forcée des salles à peu près partout dans le monde. Un bref regard rétrospectif sur les fragments de l'histoire de la mort du cinéma n'est peut-être pas vain, et ce, afin de mettre en perspective les particularités de la crise actuelle.

SURVOL HISTORIQUE

Un bilan complet des morts annoncées du cinéma a été dressé par Gaudreault et Marion dans leur livre *La fin du cinéma ?* (2013). Ils y recensent huit moments où l'on a tenu un discours de cet ordre sur le septième art. Rétrospectivement, on constate que l'idée de mort a été utilisée, parfois de façon provocatrice, pour dénoter des changements, transformations, mutations ou des crises que le cinéma a traversés.

L'avènement du cinéma sonore, plus particulièrement du cinéma parlant, est un premier point de rupture notable. En ajoutant un enregistrement sonore et des voix aux personnages, le cinéma entraînait alors dans une nouvelle ère, laissant derrière lui un mode d'expression plus axé sur la prédominance des images. Il s'agissait là d'une mutation artistique qui a mené à différencier deux formes de cinéma : le cinéma muet et le cinéma parlant. Du point de vue actuel, si quelque

chose risquait de mourir à l'époque, c'était plus le cinéma muet que le cinéma lui-même.

Avec la télévision, il en allait tout autrement. On appréhendait que petit à petit les salles obscures allaient fermer. On pensait que la démocratisation de la télévision allait doucement mettre un frein à la volonté des spectateurs de se déplacer en salle pour y voir des œuvres cinématographiques et que ceux-ci se contenteraient du contenu des chaînes télévisées. On peut interpréter ce moment comme une crise dont la finalité envisagée ne s'actualisa jamais même s'il y a eu une diminution progressive de la fréquentation en salle depuis la commercialisation de la télévision.

Par la suite vint la distribution du cinéma hors des salles : d'abord à la télévision, puis en cassette, en DVD, en Blu-ray et ensuite en VSD (vidéo sur demande) et enfin sur les services de diffusion en continu (*streaming*). Ici encore, et plus particulièrement parce qu'il s'agissait des mêmes œuvres que celles présentées en salle, on craignait que les cinéphiles désertent les salles et voient le cinéma hors du grand écran. Bien que ces nouveaux modes de diffusion participent encore aujourd'hui à une baisse manifeste de la fréquentation en salle, un bassin réduit d'entre elles survit toujours.

Enfin, on a assisté à un autre changement, plus subtil, mais qui a également fait beaucoup réagir : le tournage en numérique a amené un délaissement progressif de la pellicule et de sa matérialité organique tant regrettée. Le pôle de diffusion n'a pu qu'emboîter le pas et on se retrouve aujourd'hui avec

1. Des mots encourageants du
Cobble Hill Cinemas à Brooklyn

des salles de cinéma entièrement numériques même s'il y a bien quelques exceptions, les cinémathèques par exemple. Ce virage numérique a conduit à une indifférenciation entre les images du cinéma et celles des autres contenus audiovisuels qui sont eux aussi numériques en vaste majorité. Le cinéma a ainsi perdu un trait distinctif historiquement important.

Suite à ce survol partiel, on peut lire la succession de ces morts annoncées comme un enchaînement de moments lors desquels certains changements techniques ont amené des déplacements et des aménagements de l'objet cinéma, alors que d'autres ont participé à l'affaiblissement de son dispositif de diffusion en précipitant la diminution du nombre de salles. Ces crises du cinéma demeurent techniques, rappelant du même coup à quel point le cinéma est profondément ancré dans un appareillage.

LA CRISE ACTUELLE

Dans le cadre de la pandémie actuelle, ce qui se présente d'abord comme une crise sanitaire mondiale a en fait eu des répercussions techniques sur le cinéma, bien qu'il ne s'agisse pas cette fois-ci d'une innovation de son appareillage. La fermeture précipitée, synchronisée et massive des salles prive brutalement le cinéma de son mode premier et fondamental de diffusion. Ce n'est pas rien ! D'une certaine manière, le cinéma vit une de ses morts longtemps redoutées, celle de la disparition de salle.

Bien sûr, on se reconforte en se disant que cette situation est provisoire, mais il est pourtant bien difficile de prédire les modalités et la date d'un « retour à la normale ». S'il fallait attendre un vaccin, les conséquences pourraient être catastrophiques. Alors que le réseau des salles était déjà extrêmement fragile au Québec, la situation pourrait bien se détériorer, considérant que des salles de cinéma pourraient se retrouver avec des difficultés financières. Sans aide gouvernementale, la fermeture définitive de certaines salles est tristement envisageable.

La situation a de quoi inquiéter, d'autant plus que des impacts négatifs sur le réseau des salles du Québec auraient sans doute des effets désastreux sur le reste du milieu qui vivra également des moments difficiles. Comment se réorganiserait la distribution si moins de salles étaient disponibles pour diffuser les films ? Est-ce que les festivals pourraient peiner à avoir accès à des lieux de diffusion ? Est-ce que l'on envisagerait de produire moins de films si le bassin de salles diminuait ? On se rend bien compte que l'affaiblissement d'un des maillons de la chaîne, qu'il s'agisse de la salle ou d'un autre, aurait nécessairement un impact significatif sur l'écologie précaire du cinéma québécois.

Pris de court par des circonstances qu'il n'avait jamais envisagées, le monde du cinéma s'active

dans l'incertitude, chacun tentant tant bien que mal de s'ajuster afin de garder la tête hors de l'eau. Des cinémas et des distributeurs proposent de visionner un certain nombre de leurs nouveautés en ligne. Une solution sans doute temporaire, mais pourrait-elle perdurer, les salles et distributeurs proposant un double mode de diffusion pour certaines œuvres ?

En outre, des festivals ont offert des versions en ligne assez étoffées de leur programmation et d'autres le feront. On n'a qu'à penser au Festival international du film sur l'art (FIFA) ou encore à Fantasia qui emboîtera le pas à la fin du mois d'août. Les marchés et forums professionnels font de même afin de présenter leur édition annuelle, y compris l'immense Marché du film de Cannes. Il ne serait pas étonnant que les festivals de cinéma de l'automne fassent de même car, même si une réouverture partielle des salles est envisageable, il faudra vraisemblablement attendre la levée complète des interdictions de rassemblement pour qu'ils puissent déployer l'ensemble de leurs activités.

Du côté de la production, l'interruption ou le retardement des tournages pourraient peser lourd pour plusieurs. Ici aussi, la pandémie affecte la façon dont on peut employer l'appareillage du cinéma. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une interdiction ferme d'utilisation, les tournages, pour pouvoir reprendre, devront vraisemblablement composer avec des contraintes, que l'on pense à une limite de personnes sur les plateaux ou à l'impossibilité de tourner des scènes de proximité.

LA DIFFUSION NUMÉRIQUE

Il semble donc que la pandémie de COVID-19 ait pour effet d'accélérer et de consolider à la vitesse grand V le volet de diffusion numérique du cinéma en mettant tout le monde relativement d'accord que les solutions mises de l'avant sont les meilleures dans l'immédiat. La crise actuelle agit comme un catalyseur de la numérisation généralisée du cinéma. Reste à voir ce qui perdurera de ces changements dans le temps. Pour l'instant, le grand gagnant est évidemment le cinéophile de salon qui, de plus en plus, a accès à une véritable cinémathèque sur demande.

Il ne serait pas étonnant que cette pandémie soit ajoutée à l'histoire des « morts du cinéma ». Ce sera sans doute le cas si les interdictions ou restrictions affectant les salles de cinéma devaient s'étirer à grande échelle et occasionner la fermeture définitive d'un nombre significatif d'entre elles. Malheureusement, c'est souvent à cet aspect que s'attachent les critiques et théoriciens lorsque vient le temps de s'inquiéter du cinéma. Cela étant dit, le moment actuel montre bien que l'on devra prendre soin de l'ensemble des acteurs du milieu du cinéma pour que l'aventure se poursuive. ▀

« Il semble donc que la pandémie de COVID-19 ait pour effet d'accélérer et de consolider à la vitesse grand V le volet de diffusion numérique du cinéma en mettant tout le monde relativement d'accord que les solutions mises de l'avant sont les meilleures dans l'immédiat. La crise actuelle agit comme un catalyseur de la numérisation généralisée du cinéma. »

Référence

¹ Voir, entre autres : « La crise du Covid-19 est-elle en train de tuer le cinéma ? », de Jean-Michel Frodon <http://www.slate.fr/story/189321/cinema-projecteurs-arret-scenario-catastrophe-apres-crise-covid-19>

Aux premières lignes

ENTREVUES MENÉES PAR JASON BÉLIVEAU, JÉRÔME DELGADO,
MAXIME LABRECQUE ET JÉRÔME MICHAUD

L'équipe de Séquences pourrait spéculer infiniment sur les impacts à moyen et à long terme de la pandémie de COVID-19 sur le milieu cinématographique québécois, mais nous tenions à donner la parole à une partie des acteurs directement touchés, aux directrices et directeurs de festivals, aux boîtes de distribution et aux cinéastes. Tour d'horizon en 15 interventions d'une industrie en suspens, contrainte à se redéfinir.

FESTIVALS

MARIE-ELAINE RIOU, DIRECTRICE
GÉNÉRALE DU FESTIVAL REGARD

L'annulation du festival a créé une onde de choc. On avait déjà pris des mesures sanitaires mais la Berlinale, deux semaines auparavant, avait eu lieu alors que la situation était pire en Europe. On était relativement optimistes. L'ouverture a eu lieu le mercredi, mais le lendemain le premier ministre annonçait les mesures de confinement. Habituellement, on gère quelques imprévus et plusieurs présentations de films alors que là, on a dû gérer un gros imprévu et peu de présentations de films. L'équipe a vraiment été soudée et professionnelle dans les circonstances et tant la communauté que la plupart des partenaires ont été solidaires. Notre saine gestion évite que le festival soit en péril, malgré les dépenses supplémentaires et les remboursements des passeports.

J'ai l'impression que les festivaliers seront au rendez-vous pour la 25^e l'an prochain. On a quand même diffusé des trucs *live* sur Facebook le 22 avril et on prépare d'autres surprises. On se demande cependant sur quels critères on sera jugés. Normalement, c'est le nombre de spectateurs, mais en ligne, est-ce que ça sera le nombre de vues? Est-ce que les bailleurs de fonds seront plus flexibles? Je ne souhaite pas que Regard soit uniquement en ligne, car les rassemblements sont dans son ADN. Mais j'ai appris qu'il n'y a rien d'acquis, et peut-être que la crise veut dire qu'il faudra se réinventer.

PHILIPPE U. DEL DRAGO, DIRECTEUR GÉNÉRAL
DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

La décision de faire notre 38^e édition entièrement en ligne s'est prise très rapidement. On avait la possibilité technologique de le faire et il fallait que la communauté nous suive. La plupart des cinéastes ont embarqué très vite, donc on a pu présenter 75% de notre programmation originale en ligne. Pour moi, c'était quelque chose qu'on devait absolument faire. On a aussi décidé de monétiser les visionnements afin de pouvoir conserver les emplois. Pour la suite, on fait face à plusieurs questions. Un festival consiste à mettre en contact des artistes et des réalisateurs avec le public, et je crois encore qu'un

festival en salle est la meilleure façon de faire. C'est avec les relations humaines qu'on s'enrichit; les rencontres sur Zoom ont leurs limites, mais en même temps, on évite les contraintes géographiques ou d'horaire.

Le public apprend très rapidement de la situation actuelle. Si on offre tout gratuitement en ligne, est-ce que ce même public voudra payer et se déplacer pour aller voir un spectacle en salle dans un an? Qu'est-ce qu'on construit et qu'est-ce qu'on veut préserver pour l'avenir? Quel message envoie-t-on aux plus jeunes? Que la culture c'est ludique, rapide et toujours accessible gratuitement sur ton écran de cellulaire? Les comportements de consommation des spectateurs et la fréquentation culturelle sont en train de changer et il faut y réfléchir à long terme. Quel monde est-on en train de construire?

CAMILLE PERRY, COORDONNATRICE
GÉNÉRALE DU FESTIVAL DE CINÉMA
DOCUMENTAIRE DE GASPÉSIE VUES SUR MER

Les mesures ont été annoncées au moment où on allait sortir notre programmation. On était donc prêts, les billets d'avion des invités étaient achetés, les hôtels réservés. Les premiers jours ont été infernaux. Il fallait agir rapidement, mais rien n'était clair. Aurait-on pu limiter nos projections à moins de 250 personnes? On se doutait bien qu'on ne pouvait pas aller de l'avant en ne se souciant de rien. Au lieu de cela, on a lancé des initiatives de diffusion en ligne, en collaboration avec le Festival Plein(s) Écran(s) et La fabrique culturelle, ce qui nous a permis de remplir notre mission cette année. Mais en même temps, j'ignore si les gens de la Gaspésie et ceux plus âgés, qui constituent le cœur de notre public, ont été atteints par cette offre en ligne. Nous sommes dépendants de nos partenaires financiers. Quand va-t-on pouvoir renouveler nos partenariats avec eux?

Je me demande si les subventionnaires vont continuer de nous soutenir, s'il va rester de l'argent pour la diffusion, surtout pour celle en région et dans les circuits alternatifs des ciné-clubs, alors que le milieu de la production est aussi en crise. J'essaie de demeurer optimiste, mais j'ignore combien de temps nous pourrions tenir dans ce *no man's land*.

IAN GAILER, DIRECTEUR DU FESTIVAL DE
CINÉMA DE LA VILLE DE QUÉBEC

Nous étions au Festival Regard lorsque celui-ci a été annulé. Notre équipe s'est immédiatement retrouvée devant les conséquences directes de la crise. Après une longue réflexion, j'ai développé un projet de ciné-parc pour l'été, en me disant qu'il fallait faire un trait sur l'ancien monde. Le déconfinement allait être un lent processus et je voulais entretemps proposer un projet rassembleur.

On sera parmi les premiers en septembre dans une période de déconfinement quasi complète. Mais une édition « normale » m'apparaît de moins en moins probable, et ce, pour une raison très simple : le tiers de notre clientèle est âgé de plus de 60 ans. En plus, avec les mesures de distanciation imposées, une salle de 1 000 personnes ne peut accueillir que 400 personnes maximum. Ces raisons nous forcent à envisager une édition 100 % en ligne. Est-ce qu'on peut le faire ? Est-ce que ce sera pertinent dans quelques mois ? On l'ignore. Chaque suggestion a son revers de la médaille, mais travailler, c'est la santé. Il faut avoir des projets, sinon on devient fous !

Certains festivals ont une portée nationale, même internationale, je pense à Fantasia à Montréal, mais le premier impact est toujours local et régional. C'est étrange, mais la crise permettra peut-être de décloisonner le cinéma pour les régions, ce que j'accueille d'un très bon œil. En ce moment, il n'y a rien qui ne tienne. C'est un bon moment pour revoir les modèles.

DANNY LENNON, DIRECTEUR DE PRENDS ÇA COURT

Mes activités ? À part Prends ça court, tout est sur pause. C'est du cas par cas, mais pour certains projets dans des festivals, je ne crois pas qu'on me revienne. Je suis passé à autre chose. Mais côté programmation en ligne, c'est de la folie. J'offre des services pour les Netflix de ce monde. Mais oui, j'ai arrêté plein de choses. Ça me permet de me remettre de mon *jet lag* éternel. Je suis un optimiste et, à vrai dire, j'aime ce moment. Il était difficile de changer les choses, là c'est le bon temps pour le faire, réfléchir à ce qu'on peut faire de différent. On peut se permettre de tout regarder, de repenser les institutions... On sait que les salles attiraient déjà moins de gens. Ça peut servir à réfléchir à ça. Des idées, *bring them on...*

LIEUX DE DIFFUSION

MARIO FORTIN, PRÉSIDENT DE DIRECTION ET DIRECTEUR GÉNÉRAL DES CINÉMAS BEAUBIEN, DU PARC ET DU MUSÉE

Pour nos trois cinémas et les autres salles indépendantes de la métropole, la Ville de Montréal échafaude un plan d'aide. On est contents de voir qu'il y a une volonté politique de ce côté. Au niveau provincial, la SODEC travaille énormément fort pour essayer de planifier la suite des choses.

En temps normal, la moyenne du taux d'occupation des salles de cinéma varie beaucoup d'un cinéma à l'autre, mais elle est pour la plupart des cinémas entre 10 % et 20 %. Plus près de 5 % le lundi après-midi, alors que c'est plein à 100 % le samedi soir. À la réouverture, avec les mesures de distanciation, le problème se reportera sur les périodes achalandées comme celles du samedi soir. Il faudra que les gens modifient leurs habitudes de consommation et viennent au cinéma à des moments moins achalandés, comme le lundi après-midi. Sur l'ensemble des sept jours, il y aura assurément une diminution de la fréquentation.

On a une situation financière qui nous permet d'absorber le coup/coût. L'impact se fera sentir sur les travaux de rénovation qui étaient prévus cette année. L'argent qu'on avait mis de côté pour effectuer ces travaux servira à étirer le temps jusqu'à la réouverture. Plus la réouverture tardera, plus notre bas de laine fondra, mais on va être là. On va être là en force, mais peut-être qu'il va falloir endurer les bancs dans la salle 2 du Beaubien un an de plus.

AUDE RENAUD-LORRAIN, DIRECTRICE PAR INTÉRIM DU CINÉMA MODERNE

On a commencé le projet de cinéma en ligne suite à l'initiative de distributeurs qui nous ont contactés. Ils s'engageaient à partager les revenus avec un bon pourcentage pour aider les cinémas indépendants. On a testé ça et ça a super bien été. On a vraiment embarqué à plein régime et on s'est mis à contacter plein de distributeurs, même de l'international, et à faire une sélection. Certains de ces films, on les avait déjà présentés et on avait dû les retirer rapidement de l'affiche à cause de la pandémie ou de la rotation des films. Pour les autres, le monopole des grosses salles nous avait empêchés d'en acquérir certains, puis il y a des nouveautés où le distributeur et le réalisateur sont d'accord pour faire une sortie en ligne.

On sera grandement affectés et c'est pour ça qu'on le dit aux instances gouvernementales. On ne va jamais pouvoir recommencer à être actifs sans aide. On est à plus de 60 % de taux d'occupation pour nos projections. Ça veut dire qu'il y a presque toujours plus de 15 personnes dans la salle. Si on a un maximum imposé de 15 personnes pour respecter les deux mètres, on sera certainement désavantagés. La petitesse du Cinéma Moderne va constituer un défi. On s'attend à un retour très progressif, donc financièrement, ce sera difficile. La quantité de travail sera la même, mais avec beaucoup moins de spectateurs dans la salle.

MARCEL JEAN, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE

On reste actifs afin de favoriser le visionnement et la connaissance du cinéma québécois. C'est quelque chose qui a pris plus de place dans nos activités. On poursuit les écrits Wikipédia sur le cinéma québécois, on a fait les pages sur Fernand Dansereau, Sylvie Van Brabant, le documentaire *Soleils noirs*, de Julien Élie. On met en ligne des films déjà numérisés. On travaille sur un nouveau site web, qui sera prêt en septembre. On monte des dossiers de candidatures pour des prix importants. C'est du travail qu'on n'a pas le temps de faire habituellement. Ce qui est mis à mal, ce sont les résidences d'artistes. On accueille depuis trois ans des cinéastes d'animation, mais on a annulé la résidence de l'automne. Il y a trop d'incertitudes. On a aussi ralenti la numérisation et la restauration de films, puisqu'on a fermé les laboratoires et les réserves.

La grosse partie de nos revenus autonomes provient des propriétés de la Cinémathèque louées à l'INIS et à l'UQAM, qui continuent de payer pendant la crise. C'est là qu'on voit que le fait d'être propriétaire est intéressant. On est aussi chanceux que les festivals qu'on accueille sont passés. Si ça ne reprend pas cet automne, ce

sera autre chose. Il y a énormément d'incertitudes, mais la Cinéma-thèque ne repose pas sur un modèle économique commun. Réduire la capacité de notre salle de 150 places à 30 places n'est pas idéal, mais c'est gérable. On pourrait présenter un Godard trois fois dans la même journée, plutôt qu'une seule fois, et on aura presque autant de gens. Mais pour y arriver, il faut qu'un distributeur qui demande 300 \$ pour une projection accepte ce montant pour trois projections. Il faut un nouveau modèle, mais on peut vivre.

Il y aura toujours du public pour voir du cinéma. Quand je pense que *Taxi Driver* et *My Own Private Idaho*, des films disponibles partout, ont fait salle comble, avec un public majoritairement très jeune, je me dis que les gens sont conscients de ce que ça veut dire voir un film en salle. Les gens ne sont pas idiots, ils savent ce qu'est le cinéma, ce qu'est une expérience cinématographique. Je suis plus inquiet pour un film comme *Trolls World Tour*, qui fait plus d'argent en ligne qu'il en aurait fait en salle. Pour ce cinéma de consommation courante, je suis loin de croire que l'expérience reviendra.

PRODUCTION ET DISTRIBUTION

MYRIAM ACHARD, CHEF, PARTENARIATS
NOUVEAUX MÉDIAS ET RELATIONS PUBLIQUES
AU CENTRE PHI

Notre raison d'être est d'accueillir des gens dans nos locaux, qui viennent voir des expositions, assister à des concerts, des projections de films et des conférences. On s'est donc dit qu'il fallait tout de suite trouver des moyens pour continuer de parler à la communauté. Si le public ne peut pas venir chez nous, comment peut-on aller vers lui ? Le dernier projet à naître de ce questionnement est « VR to go », qui est un service de location de casques de réalité virtuelle. Deux heures après l'annonce du projet, les premières plages horaires étaient remplies ! Il y a 75 casques Oculus Go en circulation sur l'île de Montréal en ce moment, comprenant dix œuvres que j'ai choisies. Un livreur à vélo les apporte chez les gens qui les gardent pour environ 48 heures, puis les casques sont nettoyés aux rayons UV. Ce projet s'ajoute à d'autres initiatives comme notre site « Empreintes vivantes », qui comprend notamment le projet « Minute par minute » et « Lignes parallèles », qui est une résidence artistique virtuelle.

En même temps, on travaille sur l'exposition qui sera présentée au Centre Phi quand nos locaux ouvriront à nouveau. On ne connaît pas la date d'ouverture, mais on veut être prêts à offrir quelque chose au public le moment venu. Et comme on voit l'engouement du « VR to go », on souhaite aussi le poursuivre au-delà du confinement. Il y a donc des choses qui sont nées de cette crise et qui se poursuivront.

ÉLISE LABBÉ, CHEF FESTIVALS
ET DÉVELOPPEMENT D'AUDITOIRE,
OFFICE NATIONAL DU FILM

La pandémie nous a affectés dès le premier jour, avec des films sélectionnés au Festival Regard, au FIFA, puis aux Hot Docs. Chaque festival a réagi de manière différente, la plupart

en proposant des versions numériques. Au CPH:DOX, au Danemark, ils ont décidé d'offrir la version numérique qu'aux Danois. Il fallait évaluer l'impact pour chacun des films, si ça avait du sens d'accepter de participer ou pas. On a dit oui, on a dit non, parfois on a imposé des conditions, par exemple que le visionnement en ligne ne soit pas accessible à plus de 500 spectateurs, pour ne pas brûler sa sortie.

Nos projets en production et en postproduction sont retardés. C'est partie remise. Quand tout ça sera terminé, on veut prendre le temps de finaliser nos œuvres, de les finir dans des conditions idéales. C'est fascinant de voir comment ça évolue, ça nous force à nous réinventer. On produit des œuvres pour les voir sur grand écran. La diffusion sur des plateformes permet aux œuvres d'exister, mais ça ne remplace pas l'expérience de la salle, l'expérience de la communauté. Les fenêtres de diffusion vont changer, les salles se réajusteront, mais l'expérience de la salle va demeurer. On continuera à vivre avec d'autres, à aller au cinéma. Concernant les premières et les exclusivités, il est possible que les festivals assouplissent leurs règles, que la manière de percevoir ce vocabulaire change. Les festivals seront peut-être plus inclusifs, moins protectionnistes, moins territoriaux. Mais il est clair qu'on a besoin des festivals.

SÉBASTIEN MERCKLING, DIRECTEUR
DE LA DISTRIBUTION DE SPIRA

Notre coopérative a la chance d'être subventionnée au fonctionnement, nous sommes donc pour l'instant à l'abri. On n'avait aucune sortie en salle prévue à court et à moyen terme au début de la crise, mais pour certains films déjà sortis, on comptait sur la tournée des ciné-clubs en région, qui ne sont plus en activité. Au sujet des courts métrages, la situation est tout aussi difficile. Est-ce qu'un film sélectionné au Festival Regard, mais qui n'a pu être peut se voir refuser pour cette raison une sélection dans un autre festival ? Pour les courts maintenant prêts à commencer leur parcours, les distributeurs et producteurs hésitent, se demandent s'il serait préférable d'attendre à l'automne, alors qu'une reprise des activités n'est pas assurée. Et l'arrêt des tournages complique l'anticipation. Avec une diminution des projets déposés à prévoir, faudra-t-il accepter de distribuer des œuvres de moins bonne qualité ? Chaque jour les stratégies de la veille sont remises en question.

Mais il y a du positif, comme la création de ce portail de diffusion centralisé, aimetoncinema.ca, initié par le Regroupement des distributeurs indépendants de films du Québec. Et dans l'attente d'un retour à la normale, nous accueillons tout ce qui donne une valeur ajoutée à cette forme de diffusion. Il faut aller dans cette direction, en présentant par exemple un film en direct sur Facebook et en proposant ensuite une discussion avec ses artisans.

FRANCIS OUELLETTE, DIRECTEUR
GÉNÉRAL DE FUNFILM DISTRIBUTION

Si on parle de l'exploitation cinématographique des salles de cinéma, les distributeurs plus musclés, ceux qui ont de nombreux films, vont être aux premières lignes quand tout ça va débloquer.

Les distributeurs de cinéma plus pointus, de films indépendants, de films internationaux par exemple, savent très bien que leurs sorties vont être remises aux calendes grecques parce qu'ils ne sont pas favorisés dans les sorties en salle. C'est pour ça que plusieurs distributeurs indépendants québécois ont proposé très rapidement de la vidéo sur demande, parce qu'ils savaient que leurs films n'auraient probablement jamais d'exploitation en salle, ou sinon que ça irait à l'année prochaine. Il y a dans des ententes contractuelles des clauses précises qui font que pour certains films qui sont des acquisitions, on n'a pas le droit de les exploiter à une période très reculée.

Dans le contexte actuel, il y a plein de distributeurs qui ne feront plus certains types d'acquisitions, parce que sur un échiquier d'un an et demi à deux ans, il n'y a pas de positionnement pour un certain type de cinéma. J'imagine mal quelqu'un essayer de faire une exploitation actuelle de films qui n'ont généralement qu'une avalisation festivalière. Un film comme *Viendra le feu*, d'Oliver Laxe, qu'on avait acheté à l'époque, aujourd'hui, on ne l'achèterait assurément pas. On n'aurait pas les reins assez solides pour faire l'acquisition de ce film-là et le sortir maintenant. Il est très pointu dans sa proposition esthétique, donc il attirera un public très restreint qui ne sera peut-être pas au rendez-vous.

CINÉASTES

RENÉE BEAULIEU, SCÉNARISTE,
RÉALISATRICE, PROFESSEURE À
L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, DIRECTRICE
DU PROGRAMME D'ÉCRITURE À L'INIS

J'avais un court métrage en compétition au Festival Regard (*1805 A rue des Papillons*), qui a été annulé à la dernière minute. Il a quand même été vu par le jury. Comme il n'a pas eu de diffusion publique, il a pu être considéré pour la prochaine édition du Festival international du film de Toronto, alors qu'en temps normal, il n'aurait pas dû, parce il aurait déjà été sorti. Mon long métrage *Nuit*, avec Rosalie Bonenfant et Roy Dupuis, doit sortir cet automne. On termine actuellement le montage, et je le proposerai à Toronto. Mais je n'ai pas confiance : je ne crois pas que le festival aura lieu. On s'adaptera, selon la situation. C'est plus triste pour *1805 A rue des Papillons*. Comme il a été à Regard, il sera rapidement coté 2020 et risque de passer sous le radar. Il pourrait être vu dans des festivals en ligne, mais je ne l'accompagnerai pas, peut-être seulement au Rendez-vous Québec cinéma. Sa carrière sera bizarre, il a franchement écopé.

Cette pandémie laissera des cicatrices, mais à long terme, elle rentrera dans les normes, comme tous les événements. Sur les tournages, on ne changera pas la façon de faire. C'est pour ça que je dis que ça rentrera dans la norme. On n'arrêtera pas de tourner, on a envie de se parler, de raconter des histoires, de se toucher. Les contacts, c'est essentiel. Mais comme professeure, je suis dans l'ombre. L'Université de Montréal a déjà décidé de

faire la session d'automne en télétravail. On peut faire écrire les étudiants, mais comment faire des tournages ? Ils tournent sans grands moyens, souvent à 15 dans un appartement. Pour un programme de cinéma, c'est compliqué.

MYRIAM VERREAULT, CINÉASTE

La pandémie est survenue en plein milieu du parcours en festival de *Kuessipan*, qui a commencé en septembre passé. On n'est pas si mal pris parce que le film a quand même été sélectionné dans des festivals à l'automne dernier et son parcours a été assez remarqué : on a reçu beaucoup de prix, donc les médias en ont parlé. J'ai l'impression que, dans l'ensemble, son rayonnement n'a pas été perdu. Encore beaucoup de festivals le prennent.

Mais en l'espace de 48 heures, mon calendrier s'est défilé. On s'en allait en Belgique, à Aubagne, alors que la plupart des festivals ont été transférés en ligne. En Europe, j'ai l'impression que les œuvres présentées dans les festivals en ligne, même s'ils sont géolocalisés, ont fini par avoir plus de visionnements que si elles avaient été présentées en salle. Je préfère que les gens voient le film en salle que sur un ordinateur, mais c'est mieux que rien.

J'ai un projet d'adaptation d'une pièce de théâtre, une critique sociale du Québec. Avant la pandémie, ça décrivait bien le Québec d'aujourd'hui. Quand la pandémie est arrivée, ça m'a gelé. La réalité me paraissait tellement plus fascinante, *weird* et cinématographique que ce que j'étais en train d'écrire. J'ai toujours fait des trucs très réalistes, mais là j'ai le goût d'aller dans quelque chose de vraiment éclaté. Peut-être aussi que la pandémie nous ramène à notre mortalité et c'est comme si l'élan nous poussait à créer sans censure et sans contrainte.

ALEXA-JEANNE DUBÉ,
RÉALISATRICE ET COMÉDIENNE

Ce qui a le plus bousculé mes plans est l'annulation des tournages. Je devais tourner *Fantômes*, mon prochain court métrage, en mai. D'autant plus qu'on tourne avec des personnes âgées, on a dû reporter. Un plateau de tournage, c'est une résolution de problèmes constante et tout le monde s'entraide, mais si on est en mode « moi je ne peux pas toucher à ce trépied-là », cette attitude va contre l'instinct du projet. Je ne vois pas comment ça va être réalisable sur le moyen terme. En tant que comédienne, ça m'affecte aussi car les tournages ont été reportés. On ne va pas non plus commencer à jouer à deux mètres et à faire des champs-contrechamps tout le temps. Je me demande si les gens vont se dire après coup « vous avez réussi à tourner avec une équipe réduite en temps de crise, pourquoi on justifierait les autres postes maintenant ? » Ça m'inquiète. Est-ce que certains postes ou certaines habitudes vont disparaître ?

À l'inverse, ce contexte m'a permis de lancer NICE TRY et de découvrir le travail d'artistes. Récemment, j'ai aussi réussi à tourner un clip pour mon frère en mode confinement ! On sait aussi que le Gala Québec Cinéma est annulé dans sa forme traditionnelle et je trouve ça dommage. Pour la première fois, j'étais en nomination pour mon court métrage *SDR*, mais je suis surtout déçue parce que j'aurais voulu vivre ça avec tout le monde. ▀

Le ciné-parc

Alternative passagère

JÉRÔME DELGADO

« "On veut faire revivre les ciné-parcs, on aura des gens en patins à roulettes, on mettra de la chair autour de l'os", affirme Sébastien Noël, directeur des Grandes Fêtes Telus de Rimouski et d'Éole en musique de Matane. "Avec les voitures à plus de deux mètres, on réinvente le concept", dit-il, enthousiaste, dans le stationnement de magasins à grande surface. »

* Ce texte a été écrit avant l'annonce de la réouverture des ciné-parcs, le 22 mai dernier

Devant la fermeture planétaire des salles de cinéma provoquée par la COVID-19, et celle des théâtres, des salles de spectacles et tutti quanti, le ciné-parc est apparu comme la seule « sortie ». Et la voiture, comme le dernier rempart face au virus. Dès avril, les propriétaires québécois de ciné-parcs ont réclamé l'autorisation de projeter des films, alors que l'inconnue planait sur la réouverture des cinémas. Leur argument: les mesures sanitaires peuvent être appliquées grâce à l'écart entre les voitures.

« Nous parlons au gouvernement, nous avons envoyé un plan de réouverture, mais il nous a répondu qu'il n'était pas clair. Il est d'accord pour que les ciné-parcs ouvrent avant les salles, mais le problème des toilettes est le même », expliquait, à la mi-mai, Denis Hurtubise, président de l'Association des propriétaires de cinémas du Québec (APCQ)*. L'APCQ représente quatre des cinq ciné-parcs encore actifs dans la province. « Nous sommes différents des salles de cinéma, insistait Kevin Patenaude, copropriétaire du ciné-parc Saint-Hilaire. Comme la distanciation est possible, je m'attendais à ouvrir. Oui, je suis déçu. »

PLUS QUE DU CINÉMA

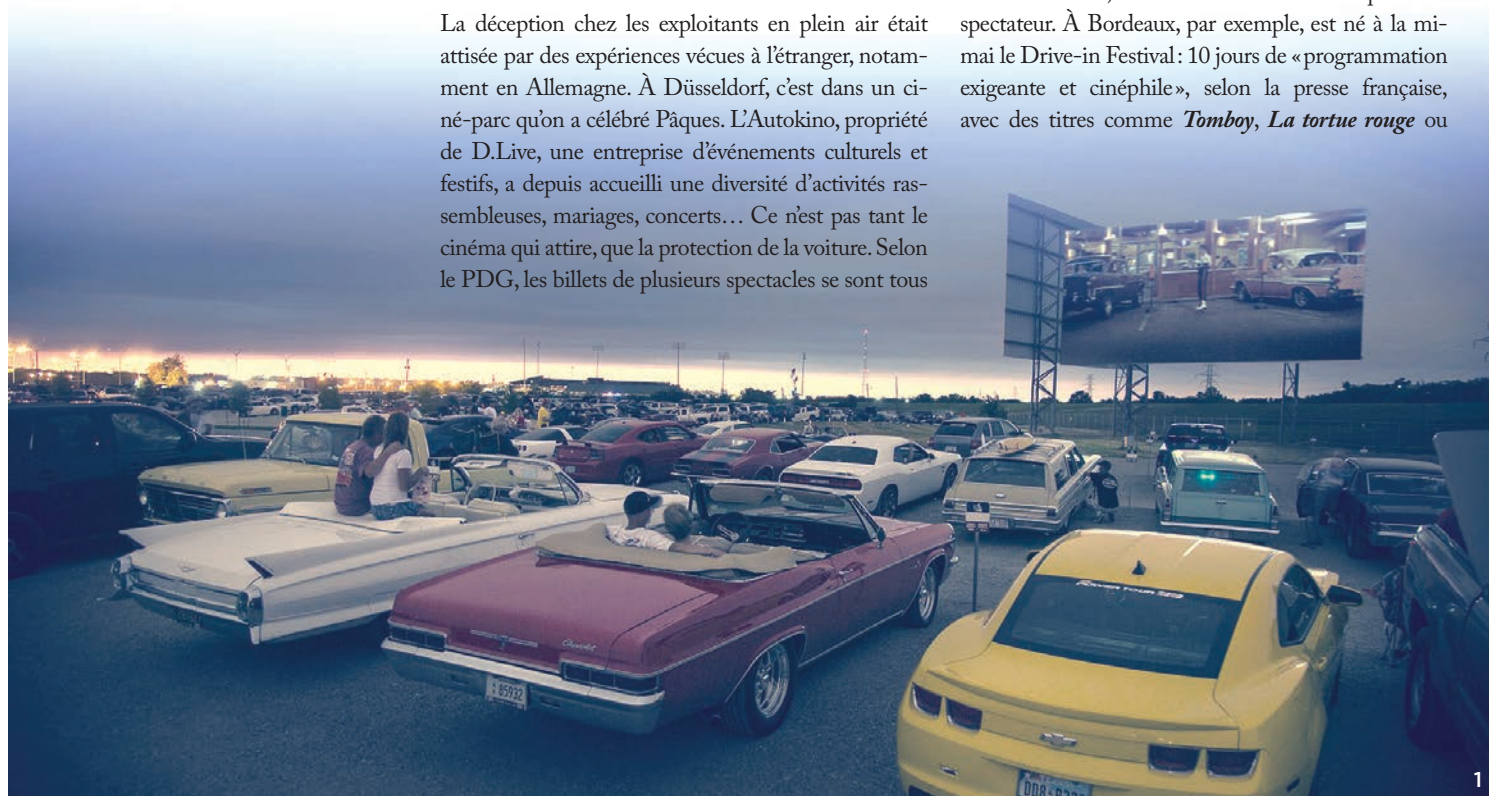
La déception chez les exploitants en plein air était attisée par des expériences vécues à l'étranger, notamment en Allemagne. À Düsseldorf, c'est dans un ciné-parc qu'on a célébré Pâques. L'Autokino, propriété de D.Live, une entreprise d'événements culturels et festifs, a depuis accueilli une diversité d'activités rassembleuses, mariages, concerts... Ce n'est pas tant le cinéma qui attire, que la protection de la voiture. Selon le PDG, les billets de plusieurs spectacles se sont tous

vendus en une minute. Après un mois de pandémie, la soif était plus forte que le virus. « Malgré la peur, commente Michael Brill, lors d'un entretien avec *Séquences*, les gens cherchent une expérience en communauté. Ils sont excités de sortir, même en restant dans les voitures. »

Au D.Live, qui possède même un aréna et un stade, le cinéma est une activité d'affaires parmi d'autres. Son ciné-parc est devenu ce printemps sa roue de secours. Devant l'écran géant, une scène de 600 mètres de large a été montée. C'était la solution pour éviter la catastrophe. En une journée de mars, 45 spectacles ont été annulés. Comme l'été ne s'annonce pas meilleur, selon Michael Brill, la formule Autokino sera opérationnelle jusqu'à la fin juillet.

Le mariage du spectacle et du ciné-parc a poussé le groupe 2Frères à annoncer dès avril des spectacles cet été à Rimouski, à Matane, à Val-David et à Orford. Si la tenue de chacun d'eux restait à confirmer au moment d'écrire ces lignes, la recette est la même: un écran géant diffuse les images, la radio de l'auto, le son, et la distance entre les voitures qui garantit la salubrité.

En France, le monde du cinéma n'est pas resté spectateur. À Bordeaux, par exemple, est né à la mi-mai le Drive-in Festival: 10 jours de « programmation exigeante et cinéphile », selon la presse française, avec des titres comme *Tomboy*, *La tortue rouge* ou



Le grand bain. Porté par le slogan « en attendant la réouverture des salles », le festival s'annonçait aussi itinérant – après Bordeaux, Marseille –, qu'éphémère. À l'instar d'un cirque et son chapiteau, ce ciné-parc nouveau genre a atterri sur une place publique du centre-ville. C'est ce principe d'écran facile à monter et à démonter qui suivra 2Frères dans le Bas-du-Fleuve.

« On veut faire revivre les ciné-parcs, on aura des gens en patins à roulettes, on mettra de la chair autour de l'os », affirme Sébastien Noël, directeur des Grandes Fêtes Telus de Rimouski et d'Éole en musique de Matane. « Avec les voitures à plus de deux mètres, on réinvente le concept, dit-il, enthousiaste, dans le stationnement de magasins à grande surface. » Le projet, insiste-t-il, n'a pas de fins lucratives, mais caritatives : les spectacles seront gratuits et les gens apporteront des denrées non périssables destinées aux banques alimentaires.

SUR UN ÉLAN

Selon François Pradella, copropriétaire du ciné-parc Orford, l'intérêt pour voir des films assis dans une voiture est en croissance depuis cinq ans. Il ne s'étonne pas que la crise causée par la COVID-19 favorise l'expérience. « Ça a du sens », dit celui qui a été approché par 2Frères et par d'autres artistes. On a aussi tâté son intérêt pour la fête nationale. Son ciné-parc, en forêt, a de quoi séduire. « Ce sont des options sur la table, confie-t-il. On veut présenter du cinéma, mais si jusqu'à la mi-juillet il n'y a pas de sorties de films, on présentera autre chose. Des gens qui ne seraient pas venus découvriront le site. On pourra l'exploiter, mais notre mission, c'est le cinéma. »

Films et concerts peuvent-ils cohabiter ? Financièrement, avec le même mode de ristourne versée aux partenaires, « c'est jouable », selon Nicolas Vallières, du ciné-parc Belle-Neige. L'APCQ, elle, demeure sceptique. « S'ils ouvrent en même temps que les salles, pourquoi ne pas présenter du cinéma ? On n'est pas contre l'événementiel, mais improviser un ciné-parc dans un stationnement pose problème. Ça fait mal, un compétiteur financé par la ville », clame-t-il, en allusion à la volonté de la Ville de Québec d'offrir du cinéma à l'extérieur d'ExpoCité.

Kevin Patenaude, de Saint-Hilaire, craint d'échauder les distributeurs, avec qui les ententes sont solides. Il a refusé des dizaines de demandes, y compris d'humoristes. « C'est la preuve que les gens pensent qu'on peut ouvrir avant les salles, note-t-il. On pourrait essayer de maximiser l'endroit, mais on a un droit acquis pour du cinéma. On ne peut pas tenir un marché aux puces, c'est zoné agricole. » Se pose alors la question du contenu. Y a-t-il suffisamment de films ? Le report en juillet, voire à l'automne, de la sortie des grands studios américains,

condamne-t-il les ciné-parcs à des festivals de « vieux » films, à l'exemple du drive-in bordelais ?

QU'UN SECOND RÔLE

François Pradella, d'Orford, ne croit pas que le cinéma de répertoire soit une alternative, mais reconnaît qu'il faudra être créatif. Nicolas Vallières, de Belle-Neige, comptait miser sur les films québécois sortis depuis novembre 2019. Parmi les titres cités par les uns et les autres, reviennent *Mafia Inc.*, mais aussi des choix plus audacieux comme *Les nôtres* ou *14 jours 12 nuits*.

Pour Patrick Roy, du distributeur Séville, « ça pourrait être autre chose que des films familiaux », mais il n'y croit pas trop, tant le défi reste la rentabilité. Au bout du compte, rappelle-t-il, les ciné-parcs dépendent des programmations en salle, et celles-ci sont soumises aux choix des Disney et Hollywood. « *Mulan* est prévu pour juillet, *Wonder Woman 1984*, pour août. Si la sortie d'un de ces titres est modifiée, il y a un impact sur tout. On avance de manière prudente avec les propriétaires. Mais en principe, on pourrait lancer un film québécois ou canadien. »

La réalité est telle qu'au ciné-parc de Saint-Hilaire, on refuse de s'engager sur autre chose qu'un gros titre, rejetant la proposition de K-Films Amérique, *100 kilos d'étoiles*, de Marie-Sophie Chambon. « On ne décide que quatre jours d'avance. On présente quasiment que des blockbusters, mais peut-être cet été on aura un autre type de programmation », raisonne Kevin Patenaude, qui considère exceptionnel le cas d'une locomotive québécoise comme l'a été *Menteur*, en 2019.

Il faudra être inventif. Selon Denis Hurtubise, un plan serait « des soirées de classiques avec des intervenants », du genre *C.R.A.Z.Y.*, projeté en présence de Jean-Marc Vallée, son réalisateur. « Une belle opportunité, mais ça ne peut pas être que ça », dit le président de l'APCQ. Selon lui, les premières semaines en ciné-parc demeurent une « zone tampon » en vue de la saison chaude. « Le ciné-parc sert à partir la machine, avec les gros films porteurs de l'hiver-printemps. Après, on ne peut pas vivre sans primeurs », croit Denis Hurtubise.

Malgré cette plus-value sur la question sanitaire, le ciné-parc semble condamné à jouer les seconds rôles. Les projets inusités, y compris les caritatifs, sont bienvenus, tant qu'ils demeurent sporadiques. Et qu'ils ne brûlent pas les nouveautés. « On ne doit pas donner nos produits gratuitement, ça dévalue la culture, soutient Patrick Roy. Le ciné-parc a beaucoup évolué, la qualité du son est meilleure. Mais c'est un projet romantique, une sortie familiale. Mais on appuie les ciné-parcs et toute initiative qui permet de voir des films en dehors de la maison. On en a besoin. »



2

1. Ciné-parc Saint-Hilaire

2. Ciné-parc Saint-Eustache



Les festivals

Entre défis, déceptions et ingéniosité

MAXIME LABRECQUE

« Ce sont, après tout, les publics de demain qui se façonnent dans cette période cruciale. Cela ne veut certainement pas dire qu'il ne faut pas respecter les consignes de la santé publique, mais l'impact psychologique risque d'être grand. Si la prudence est toujours de mise, évitons de verser dans une paranoïa permanente qui produirait une prochaine génération agoraphobe et mysophobe. »

Malgré tous les messages prophétiques annonçant un changement total dans nos manières de faire, de travailler et d'évoluer en société, qu'en sera-t-il réellement dans un an ? Quels enseignements pouvons-nous tirer de la période actuelle ? Est-ce qu'il fallait réellement un confinement pour réaliser la pleine nécessité de la culture ? Puisque l'humain est un être profondément social, et que, conséquemment, l'expérience cinématographique se vit pleinement en groupe, peut-on réellement annoncer la mort des festivals en salle et proclamer le règne de ceux en ligne ? Quelque part, Thierry Frémaux a un léger haut-le-cœur à cette pensée. Toutefois, que toutes nos activités sociales et culturelles soient désormais en ligne pour un temps indéterminé montre la capacité de plusieurs organismes à se réinventer, à continuer d'exister, mais autrement. La peur d'être oublié justifie peut-être ces démarches. Comment se redessineront – ou pas – les contours de la définition même du festival ? Qu'advient-il des rencontres, de l'accessibilité des œuvres et de l'offre culturelle ? Les festivals choisissent différentes stratégies depuis le mois de mars 2020, moment où l'urgence sanitaire a été déclarée un peu partout en Occident, et de nombreuses initiatives méritent d'être soulignées.

Lorsqu'un festival d'envergure tel que South by Southwest (SXSW), qui devait se tenir du 13 au 22 mars, est contraint d'annuler en vertu d'une annonce du maire de la ville d'Austin proclamant un « state of disaster » à partir du 6 mars, on se doute qu'il y aura une onde de choc. Déjà, une

pétition sur [change.org](https://www.change.org) circulait depuis quelque temps avec des dizaines de milliers de signataires souhaitant annuler ledit événement. Rappelons-nous que début mars, il était encore pourtant difficile de prévoir l'ampleur critique de la situation en Amérique. Finalement, SXSW s'est allié à Amazon Prime Video afin de diffuser en ligne une partie de sa programmation.

Depuis ce célèbre jeudi 12 mars 2020 où M. Legault annonçait restreindre les rassemblements de 250 personnes ou plus, c'est un ensemble de grands événements qui ont dû se résoudre à l'annulation. C'est notamment le cas du 24^e Festival Regard, annulé au lendemain de son ouverture. Heureusement, la Fabrique culturelle a diffusé plusieurs films coups de cœur, de même que les films lauréats, car les jurys – qui avaient pu voir les œuvres en compétition – ont tout de même pu délibérer. De leur côté, les Rendez-vous Québec Cinéma (RVQC), Sundance, la Berlinale et Le festival international du film de Rotterdam (IFFR), notamment, ont pu avoir lieu en début d'année juste avant ce raz-de-marée, non sans un certain soulagement. Mais rien n'est encore certain pour l'année prochaine. Le 38^e Festival international du film sur l'art (FIFA), premier événement du genre en Amérique à proposer une sélection d'œuvres entièrement en ligne, à cinq jours de son ouverture officielle, a réussi son pari. Solidaires, le public et la plupart des réalisateurs et distributeurs ont embarqué, sous le coup de l'urgence et en vertu de l'universalité de la situation. Mais est-ce une

situation viable à long terme? Dans le présent dossier, le directeur général du FIFA se pose d'ailleurs cette question.

Tribeca, qui devait se tenir en avril, a tout de même remis des prix et il est possible de voir en ligne les jurys annoncer aux lauréats la bonne nouvelle via vidéoconférence. Visions du Réel a, quant à lui, eu lieu entièrement en ligne cette année avec, affirme-t-on, un nombre de vues autour de 60 500. Même si Locarno est annulé, réjouissons-nous de la compétition «The Films After Tomorrow», qui offre des bourses aux films retenus dont la production a été suspendue. Au moment d'écrire ces lignes, le TIFF songe à une diffusion entièrement en ligne cet automne, signe que la situation ne sera sans doute pas encore résorbée, que les craintes demeureront encore présentes un certain temps. Dans le même ordre d'idées, Fantasia se réinvente et se déroulera du 20 août au 2 septembre exclusivement en ligne. Sait-on seulement si les spectateurs émettront de doux miaulements dans leur salon avant les projections?

Le festival Cinéma, de son côté, a annoncé l'ouverture d'une antenne en ligne sur Apple TV+, où une sélection de films des années précédentes est disponible à l'achat ou à la location. Sa prochaine édition devrait avoir lieu du 4 au 15 novembre 2020, mais encore là, bien sage est la personne qui peut réellement prévoir ce qu'il en sera. Longue vue sur le court, qui devait avoir lieu en avril, a été reporté en novembre, mais on propose d'ici là une sélection de films jeunesse et plusieurs entretiens en ligne avec des cinéastes. Le Carrousel international du film de Rimouski et le Festival 48 images secondes – qui fait la promotion du cinéma québécois à Florac en France – présentent en ligne leur programmation de courts métrages en partenariat avec Pleins Écrans. Après tout, il est dans l'ADN même de ce dernier de proposer des courts métrages exclusivement en ligne. Ainsi, la période actuelle est également une belle occasion d'établir des collaborations fertiles.

Sans surprise, Cannes – qui a longtemps laissé planer l'idée qu'il ne serait pas annulé – a d'abord tenté de reporter la date avant de tout simplement tirer un trait sur sa 73^e édition. Pas de photo glamour sur la croisette cette année. Il y aura cependant un marché du film «online» en juin et une «sélection Cannes» dans certains autres festivals de l'automne. Pour l'instant, les réseaux sociaux de Cannes misent sur la nostalgie en publiant des photos des années précédentes – lointains souvenirs de jours meilleurs – affublées du mot-clic #becannesrewind. Mais les grands festivals n'ont pas dit leur dernier mot: Cannes, Venise, Berlin et plusieurs autres

s'allient à YouTube pour proposer un énorme festival: We Are One. Soit, les œuvres sont plus accessibles que jamais et il faut s'en réjouir, mais qu'en est-il de l'expérience propre des festivals et, plus largement, de l'expérience du cinéma en salle?



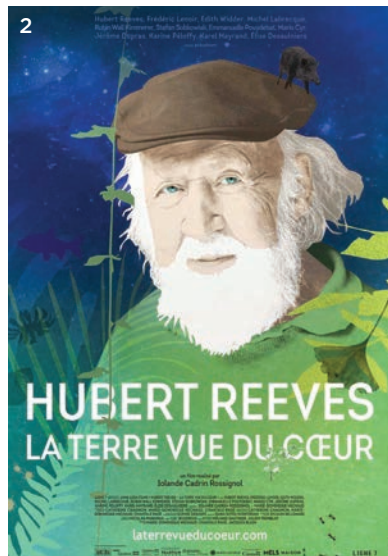
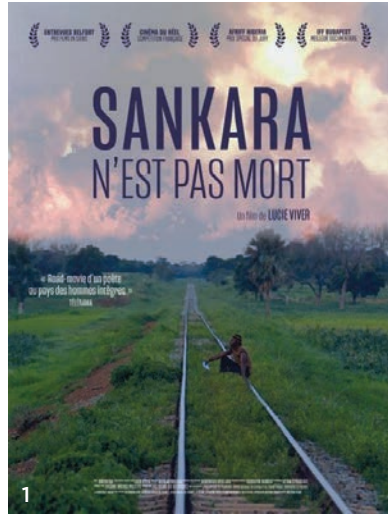
Pour ces enfants à qui on apprend en ce moment à ne surtout pas entrer en contact avec les autres et qui doivent se satisfaire d'un enseignement en ligne, quel impact cela aura-t-il sur eux? Lady Gaga et Céline Dion ont beau chanter en direct de leur salon, cela ne remplacera jamais l'expérience réelle d'un concert en chair et en os, non? Ce sont, après tout, les publics de demain qui se façonnent dans cette période cruciale. Cela ne veut certainement pas dire qu'il ne faut pas respecter les consignes de la santé publique, mais l'impact psychologique risque d'être grand. Si la prudence est toujours de mise, évitons de verser dans une paranoïa permanente qui produirait une prochaine génération agoraphobe et mysophobe. Citons pour finir le titre d'un film à sketches de 2007 réunissant 33 réalisateurs, *Chacun son cinéma* ou *Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence*. Ce petit coup au cœur, espérons qu'on pourra le revivre sans que ce soit parce que quelqu'un assis dans le siège derrière nous éternue discrètement. ▲

1. *Le Festival international du film de Rotterdam*

2. Marie-Élaine Riou, directrice générale de *Regard*, face à l'annulation du festival

Une salle de cinéma virtuelle ?

GUILHEM CAILLARD



Le cas de La Vingt-Cinquième Heure

Le confinement lié à la pandémie de COVID-19 a soulevé de nombreuses interrogations chez les exploitants de salles frappés de plein fouet. La fermeture soudaine de leurs établissements les a privés de revenus. À cela plusieurs craintes se sont ajoutées et des questions sont restées sans réponse : en cas de déconfinement, celui-ci prendra-t-il effet immédiatement dans les salles ? Dans quelles conditions ? Avec quelles règles de distanciation ? Car une chose est certaine : priver une salle contenant 500 places d'environ deux tiers de sa capacité de remplissage (afin de respecter entre chaque personne une distance acceptable) n'est pas économiquement viable. Les plus optimistes ont toutefois vu cette solution de transition comme une façon de réintégrer progressivement les habitudes auprès des spectateurs, et de regagner la confiance des plus craintifs.

En France, pour maintenir le lien avec le public, la Fédération nationale des cinémas français (FNCF) et la revue *Allociné* ont lancé dès la mi-avril une large campagne de capsules vidéo intitulées *On ira tous au cinéma*. Éric Toledano et Olivier Nakache (réalisateurs des *Intouchables* et du *Sens de la fête*) ont lancé le bal : filmés en confinement, ils expriment leur amour de la salle pour son caractère unique, racontent leurs habitudes (du siège préféré à l'intérêt pour l'avant-programme). Ils évoquent « cette petite excitation qui date de l'enfance et qui ne s'est jamais éteinte ». La campagne, devenue un *hashtag* (#oniratusaucinéma) repris par des milliers d'internautes, a ainsi vu défiler les témoignages de dizaines de personnalités – Alain Chabat, Christophe Lambert, Emmanuelle Devos, Sandrine Kiberlain –, répondant tous à une question finale : « le film que vous attendez le plus en salles cette année ? ». Un véritable matraquage promotionnel qui a, semble-t-il, eu son effet. Selon une étude menée par la firme Vertigo à la fin avril, 50,9 % des Français ont déclaré que la sortie au cinéma reste pour eux le deuxième loisir d'après confinement le plus attrayant (juste derrière la soirée au restaurant ou au bar).

Or, pendant ce temps, les plateformes de diffusion (Netflix, Amazon) ont évidemment gagné du terrain. Contraints au gel de leurs activités, les exploitants craignant la systématisation de la consom-

mation en ligne ont pour certains d'entre eux clamé leur attachement au respect de la « chronologie des médias » (le sacro-saint maintien des fenêtres de diffusion), tandis que le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) effectuait des mises à jour hebdomadaires d'autorisations exceptionnelles de sorties de films directement en vidéo sur demande. Bref, si le sujet divise, il n'en demeure pas moins qu'une remise en question générale du système de réglementation est apparue nécessaire, particulièrement à l'ère du numérique.

Pierre-Emmanuel Le Goff, fondateur associé de La Vingt-Cinquième Heure, une compagnie de production et de distribution française fondée en 2012, a vu dans le confinement une occasion à saisir. Il figure parmi les premiers à agir en proposant un dispositif innovant pour maintenir des salles de cinéma en activité malgré la pandémie. Vaste programme, mais avec quels résultats concrets ? À ce chapitre, le 9 mai 2020, soit plus d'un mois après le lancement de son initiative, Le Goff déclare être parvenu à rejoindre 30 000 spectateurs avec les 1 000 séances organisées grâce à sa « salle virtuelle ». Ramenés au prorata, les chiffres laissent à désirer, et correspondraient en temps normal à des résultats très mitigés (une moyenne de 30 spectateurs par séance).

Mais sur le plan symbolique, l'initiative prend tout son sens, car elle permet de garder la salle en vie, en particulier les petits cinémas de quartier régis par des exploitants indépendants. La Vingt-Cinquième Heure travaille par exemple avec le Marcel Pagnol, un établissement classé « Art et essai » installé dans un ancien théâtre à Aigues-Mortes (Sud de la France). Le Goff fait aussi affaire avec Les 3 Luxembourg, un petit complexe de trois salles totalisant 320 places situé dans le 6^e arrondissement de Paris, et considéré depuis sa création en 1966 comme une véritable institution.

Avec ce système, l'exploitant n'est pas laissé de côté puisqu'une part des revenus lui revient. Pour le spectateur désireux de soutenir sa salle de cinéma préférée, il n'a qu'à suivre l'actualité des séances sur le site de La Vingt-Cinquième Heure où sont répertoriés tous les lieux partenaires. Une salle virtuelle, sorte d'avatar du cinéma existant, est recrée par les organisateurs qui donnent accès aux



séances planifiées par les programmeurs habituels des établissements, ce qui a l'avantage de préserver la ligne éditoriale faisant la réputation de chacun. Avec les distributeurs, Pierre-Emmanuel Le Goff négocie des périmètres de géolocalisation allant de 5 à 50 kilomètres autour du cinéma réel, permettant ainsi aux spectateurs se trouvant dans la bonne zone d'acheter un billet pour la « projection ». Celle-ci est de plus accompagnée par un artisan du film : convié à répondre aux questions à la fin de la séance, le réalisateur ou l'acteur participe à un débat en ligne comme il l'aurait fait habituellement.

Selon Le Goff, ce système à la fois simple et ingénieux apporte des résultats encourageants : « Le cinéma L'Arvor à Rennes a fait une séance avec débat : 269 tickets payants à 6 euros ont été vendus, alors que sa salle comptait 250 places. Quand on fait plus d'entrées dématérialisées qu'en physique, cela signifie qu'il existe un modèle économique à travailler. Les personnes qui n'ont en temps normal pas accès aux cinémas peuvent désormais acheter des billets : les barrières sont levées. Par ces temps de crise, notre système permet aux exploitants de maintenir le lien social avec leur public, d'offrir des moments de partages et de discussions. Aucune plateforme de vidéo à la demande ne propose vraiment ce petit miracle de l'échange et de construction intellectuelle autour d'un sujet¹. »

Un « e-cinéma » qui, sans remplacer la salle, en reproduit l'ambiance et demeure à ce jour la proposition la plus déférente envers les établissements clas-

sés « Art et essai ». Pour Pierre-Emmanuel Le Goff, l'augmentation de la demande vers les plateformes peut nuire aux films indépendants, généralement plus fragiles dans ces écosystèmes privilégiant les œuvres à gros budgets. Et lorsque les cinémas rouvriront en France, il perçoit son offre comme étant complémentaire. À ce jour, il lui manque néanmoins la reconnaissance officielle du CNC : celle-ci entraînerait une diminution du taux de TVA (taxe sur la valeur ajoutée) par billet vendu et un accès au système de redistribution permettant le soutien à la création française.

En attendant, le catalogue des œuvres proposées s'est étoffé tout au long du printemps. Privé de salles, le documentaire de Bastien Simon, *Les grands voisins, la cité rêvée*, à propos du projet éphémère de réhabilitation de l'ancien hôpital Saint-Vincent-de-Paul à Paris, a ainsi pu bénéficier d'une belle attention médiatique. L'astrophysicien et écologiste québécois Hubert Reeves a malgré le confinement pu rencontrer le public français grâce à la diffusion du documentaire *La terre vue du cœur*, de Iolande Cadrin-Rossignol. Parmi les coups de cœur, mentionnons *En política*, de Penda Houzangbe et Jean-Gabriel Tregoa, sur le mouvement espagnol Podemos, et le saisissant *Sankara n'est pas mort*, de Lucie Vivier, à propos du Burkina Faso, de la fragilité et du courage de ses habitants. Un choix global délibérément tourné vers le documentaire d'auteur qui contribue également à forger la singularité et la nécessité de La Vingt-Cinquième Heure. ▀

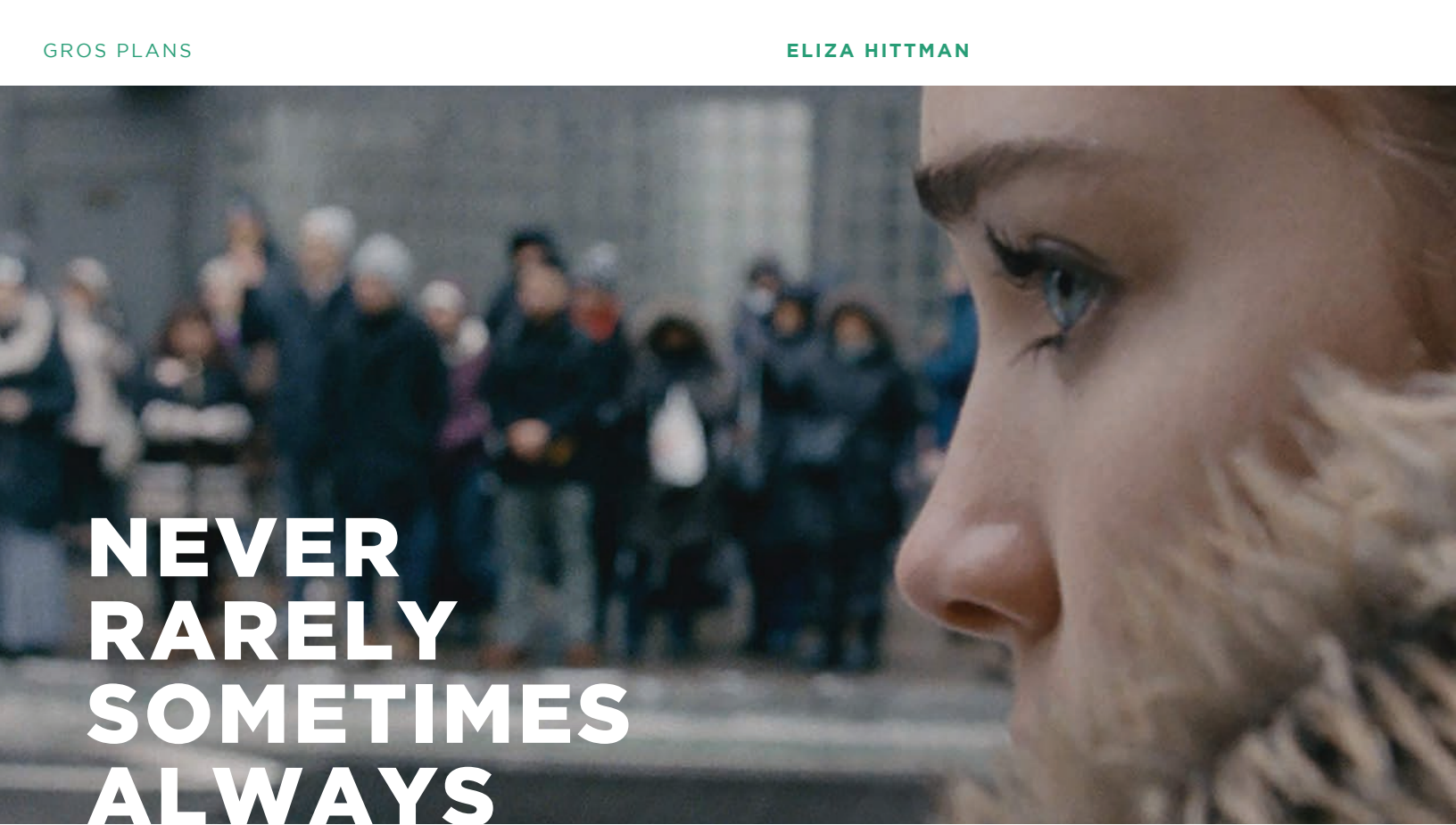
1. *Sankara n'est pas mort*
de Lucie Vivier

2. *La terre vue du cœur*
de Iolande Cadrin-Rossignol

3. Capture écran du site 25heure.com

Référence

¹ Voir l'entretien complet
sur Cineuropa.org



NEVER RARELY SOMETIMES ALWAYS

FAIRE SON CHOIX

DANIEL RACINE

Dès les cinq premières minutes de *Never Rarely Sometimes Always*, la cinéaste américaine Eliza Hittman nous révèle tout le courage de son personnage central de 17 ans, la taciturne Autumn. Seule sur scène avec sa guitare, elle interprète la chanson au titre révélateur *He's Got the Power* (chanté par le groupe majoritairement féminin The Exciter en 1963) devant une salle pleine dans son village de Pennsylvanie. Au milieu de sa mélodie, un jeune homme lui lance une insulte, mais malgré ce geste déplacé, Autumn ne s'en laisse pas imposer et elle reprend où elle était rendue. Au repas communautaire qui suit, silencieuse et observatrice, après un commentaire méprisant de son père, elle se lève et passe devant la table du trouble-fête et de ses amis, et lance un verre d'eau en plein visage de l'un d'eux. Le ton est donné. Cette jeune femme réservée est capable de prendre sa vie en main, peu importe les obstacles qui se dressent devant elle.

Après *It Felt Like Love* et *Beach Rats*, Hittman poursuit avec acuité son exploration des premiers émois sexuels et des conséquences qui peuvent en découler chez les adolescents.

Dans le cas d'Autumn, c'est une grossesse non désirée qui bouleversera son quotidien et son désir de remédier à cette situation. Aidée de sa bienveillante cousine Skylar, elles partiront ensemble vers New York pour fuir leur milieu très conservateur où l'avortement est encore mal perçu. De là, nous les suivrons dans leurs déambulations urbaines, sans trop de repères et de moyens, et surtout, confrontées à la lourde bureaucratie entourant ce «service» payant pour se libérer de cet encombrant fœtus.

La préparation sur le terrain d'Eliza Hittman saute aux yeux, son récit détaillant minutieusement toutes les étapes que franchira la brave Autumn. Son cinéma très réaliste évoque bien sûr le travail des frères Dardenne et celui de Ken Loach. Mais contrairement à ces réalisateurs reconnus pour leur style sans artifice, Hittman n'a pas peur d'y inclure des silences libérateurs, des scènes aux compositions visuelles lyriques, une trame sonore discrète mais évocatrice, et surtout une sensibilité à fleur de peau. C'est particulièrement frappant dans cette belle solidarité féminine entre les cousines. Dans l'une des séquences les plus bouleversantes du

film, Autumn retrouve Skylar dans le métro. S'approchant tout doucement d'elle, pendant que Skylar se fait embrasser presque de force par un garçon plus âgé prénommé Jasper, Autumn tend la main à son amie qui lui fait dos, comprenant le sacrifice de Skylar (Jasper leur avancera le montant des billets de bus pour leur retour).

Cette complicité, nous la devons beaucoup au jeu tout en finesse des deux jeunes actrices, Sidney Flanigan (Autumn) et Talia Ryder (Skylar). Hittman a su trouver le parfait équilibre dans leur composition respective, la force tranquille de l'une pour nourrir la résilience de l'autre. Flanigan offrant son visage comme une toile pour y déposer de délicates touches d'émotions; les yeux doux de Ryder pour analyser constamment leur situation et saisir les non-dits de son amie. À cela s'ajoute la présence à des moments clés du comédien québécois Théodore Pellerin dans le rôle de Jasper. Ce jeune homme un peu plus vieux que les deux protagonistes ne suit que les impulsions de ses humeurs et ses désirs, montrant un réel auquel ces jeunes filles auraient été en droit de s'attendre à leur âge. Il est la tentation qui leur pend au bout

du nez, ce risque de déviation de leur mission. Heureusement, il fera partie de leur solution. Pellerin livre une performance sans fausse note, juste assez détestable.

Après le magnifique *Beach Rats*, il fallait s'attendre à ce qu'Eliza Hittman collabore à nouveau avec la directrice photo Hélène Louvart. La vétérane française, qui a travaillé avec Agnès Varda, Alice Rohrwacher, Larry Clark et tant d'autres, propose une approche documentaire, installant sa caméra comme si elle devait se faire oublier pour trouver la vérité dans chaque plan qu'elle propose. Bien sûr, nous sommes en fiction, mais aurait-elle fait autrement si elle avait dû filmer le réel ?

Il est fascinant de réaliser que l'Autumn de *Never Rarely Sometimes Always* pourrait être la Lila de *It Felt Like Love* trois ans plus tard. Dans ce premier long métrage d'Eliza Hittman, Lila, 14 ans, tente de plaire à un garçon plus âgé,

en espérant perdre sa virginité avec lui. Elle se met inutilement en danger avec ce Sammy et ses amis, pour être sur le même pied d'égalité, sur le plan de l'expérience, que son amie Chiara. Imaginons que trois années passent et nous la retrouvons maintenant enceinte dans la métropole new-yorkaise. Elle se prénomme désormais Autumn, mais comme le démontre d'une manière radicale la scène d'interrogatoire qui fait référence au titre du film, les réponses sans fard de cette jeune femme de 17 ans pourraient être celles de tellement d'adolescentes américaines de cette génération. Les œuvres de Hittman révèlent à quel point ces jeunes filles en subissent beaucoup et fléchissent devant la pression sociale des leurs, ayant déjà presque tout essayé sexuellement avant l'âge adulte, et ce, malgré leur grande fragilité émotive.

Dans sa représentation d'une certaine américanité des conditionnements sociaux, Eliza

Hittman confirme qu'elle est désormais l'une des voix fortes parmi les cinéastes indépendantes de son pays. Non loin de son aînée Kelly Reichardt (*First Cow, Certain Women, Night Moves*), il y a présentement de très intéressants points de vue féminins tournés sur les milieux ruraux et ouvriers, et sur l'effritement de la classe moyenne aux États-Unis. Car il y a toujours cet aspect en sous-texte dans le cinéma de Hittman, ces jeunes qui subissent les conséquences de l'absence de réels modèles chez leurs parents ou autres adultes autour d'eux, trop occupés à simplement tenter de subvenir à leurs besoins de base. Oui, ça prend une bonne dose de courage pour grandir dans les États-Unis conservateurs de Donald Trump, de là l'importance d'une œuvre significative comme *Never Rarely Sometimes Always*, en soutien au mouvement *Me Too*, mais aussi pour offrir le portrait d'une jeune femme déterminée à choisir la vie qu'elle veut mener. ▲





BACURAU

LE GENRE AU SERVICE DE LA RAGE

JULES COUTURIER

La résistance est au cœur de l'œuvre du cinéaste brésilien Kleber Mendonça Filho. Hyper conscient des ravages causés par le néolibéralisme dans son pays qui aurait tant à offrir, il défend des pans d'une culture vaste et riche que les protagonistes de sa filmographie refusent de céder.

Alors que dans son précédent film, *Aquarius*, la figure de résistance était incarnée par une sexagénaire refusant de laisser son appartement à un jeune promoteur immobilier véreux, dans son plus récent, *Bacurau*, coréalisé cette fois avec Juliano Dornelles, c'est tout un village qui se rebelle contre les forces qui le menacent. Et la colère du cinéaste se manifeste de manière beaucoup plus frontale, puisque le village qui donne son titre au film devient le théâtre d'un spectaculaire bain de sang.

D'abord harmonieuse, la vie de ce petit village du nord-est brésilien est perturbée par une séquence d'événements de plus en plus troublants. Tout commence avec le décès de la matriarche de la communauté, occasion de retrouvailles et de l'expression de rituels funèbres particuliers. Plus tard, un politicien régional hypocrite et détesté du village entier vient « offrir » livres, médicaments et nourriture

périmés dans le but de se faire réélire. Peu de temps après l'accueil hostile que lui réservent ses habitants, le village – dont l'alimentation en eau faisait déjà défaut – disparaît des relevés cartographiques et le signal cellulaire se perd. Une horde de chevaux fuyant leur ranch traverse le village. Des étrangers à moto s'arrêtent dans le bled sous des prétextes peu convaincants. Et bientôt, plusieurs résidents sont assassinés un à un par un groupe de mercenaires. La résistance se met alors en branle...

Alors que la situation sociopolitique au Brésil ne cesse de s'envenimer, les cinéastes n'ont plus le temps pour la subtilité. Désormais empreint de rage, leur message politique prend la forme d'un affrontement beaucoup plus direct et violent. Et pour transmettre ce message avec vigueur, quoi de mieux que le cinéma de genre, le western et la science-fiction dans ce cas précis, devenu pour de nombreux cinéastes une stratégie de choix pour critiquer le pouvoir et la politique en rejoignant un plus large public. Ils vont pour ce faire choisir des schémas très codés.

Mendonça Filho et Dornelles optent pour une violence caricaturale et stylisée. De plus, comme c'est le cas dans de nombreux

films de genre, *Bacurau* regorge de références et de clins d'œil aux grands du cinéma de cette famille excentrique, de John Carpenter à Quentin Tarantino en passant par Ed Wood et plusieurs autres. Il inclut avec la même malice des références littéraires, en créant par exemple un village digne du réalisme magique de Gabriel García Márquez. On croit en effet retrouver dans *Bacurau* son Macondo de *Cent ans de solitude*.

L'attrait visuel de *Bacurau* est indéniable. Le passage de l'habituel chef décorateur de Mendonça Filho, Juliano Dornelles, à la coréalisation y est sûrement pour beaucoup. Alors qu'*Aquarius* résonnait surtout grâce à la performance magistrale de sa vedette, la grande Sônia Braga, dans *Bacurau* ce sont surtout les images sublimes qui happent le spectateur, avec une photographie marquée le jour par des environnements surexposés dans lesquels retentissent personnages et objets de couleurs éclatantes. Et la splendeur du soir n'est pas en reste. Des images qui impressionnent, déroutent et participent à l'étrangeté de l'ensemble.

Le scénario ambitieux mais quelque peu fourre-tout impressionne moins, comme si les

cinéastes n'avaient pas su canaliser leur rage dans une direction plus maîtrisée. Elle explose plutôt dans tous les sens sans grande précision ni subtilité. Le film offre néanmoins le portrait attachant d'une communauté, comme *Aquarius* offrait celui d'une femme, tous deux symboles d'une résistance face à un pouvoir amoral qui voudrait les écarter. Dans les deux cas, le portrait est empreint de sympathie, d'amour et d'admiration.

En élargissant dans *Bacurau* sa figure de résistance à une collectivité entière plutôt qu'à un seul individu, le film perd cependant en profondeur psychologique. Les personnages du film sont très peu développés alors que dans *Aquarius*, Mendonça Filho s'attachait pendant près de 2h30, de manière fine et intelligente, sur un personnage complexe. Cette absence de personnages principaux renforce toutefois l'idée d'égalité au sein du village où

les valeurs de solidarité, d'entraide et de tolérance dominant, où professeur, médecin, bandit et prostituée se situent tous au même niveau et participent au même combat, chacun à sa façon. À cet égard, le film présente une humanité et une universalité qu'il fait bon retrouver à l'écran. À l'opposé, lorsque la caméra se déplace du côté des méchants Américains, elle se fait moins subtile. Et le scénario, plus chiche. Ces suprématistes blancs apparaissent grossiers, caricaturaux, leurs motivations meurtrières impénétrables, et la magie apparue plus tôt se dissipe avec la montée du cynisme. La simplicité de *Bacurau*, voire sa facilité, dans le peu de profondeur autant de ses héros que de ses vilains, réduit le message de résistance des cinéastes à l'essentiel, de manière à frapper davantage l'affect que l'intellect. Cet effet est en concordance avec le sentiment d'urgence et de rage qui est le cœur du film.

Bien que le musée du village de Bacurau ait été évoqué dans les dialogues et que la caméra nous ait présenté sa façade à quelques reprises dans le film, ce n'est que lors de l'affrontement final qu'on y pénètre enfin. Son contenu est révélateur : la présente bataille n'est pas la première que les habitants du village ont eu à mener. De toute évidence, ils ont riposté plus d'une fois à l'envahisseur. Ils se sont déjà défendus avec succès, et tout porte à croire qu'ils le feront encore. Cette révélation à la toute fin du film devient un symbole d'espoir offert par les cinéastes au peuple brésilien. L'histoire de Bacurau lui rappelle qu'il a relevé la tête fièrement déjà dans le passé devant des pouvoirs dictatoriaux. Il peut – et doit – refuser une fois encore de se laisser marcher sur la tête par un gouvernement insensible aux aspirations légitimes des citoyens, comme celui de l'actuel président populiste Jair Bolsonaro. ▲





MONT FOSTER

LE MAL INVISIBLE

DANIEL RACINE

Les chemins qui mènent vers la réalisation sont tous uniques, bien que plusieurs suivent un parcours assez classique: une école établie, une série de courts métrages et ensuite un premier long métrage, financé ou non par les institutions. C'est pourquoi il est fort intéressant de voir arriver Louis Godbout, cinquantaine entamée et ancien professeur de philosophie. Après avoir scénarisé en anglais le film américain *Coda* (réalisé par Claude Lalonde et mettant en vedette Patrick Stewart et Katie Holmes), Godbout prend les commandes et met en scène son scénario pour le drame psychologique *Mont Foster*.

Les premières minutes de cette œuvre faste s'ouvrent sur une épigraphe de Nietzsche («Le monde n'apparaît justifié qu'en tant que phénomène esthétique», tirée de *L'origine de la tragédie*) suivie par une illustration du poème *Le roi des aulnes* de Johann Wolfgang von Goethe (l'animation d'Élise Simard est somptueuse, elle qui illustre aussi les dessins du personnage de Chloé), mis en musique par Franz Schubert. Cette entrée dans le monde de Chloé est capitale pour bien comprendre les failles et les forces de cette femme meurtrie, endeuillée. Dans *Le roi des aulnes*, le père cavalier porte son fils, qui se sent pourchassé par une entité fantomatique dans la forêt qu'ils traversent ensemble. Son père le rassure, lui affirmant que c'est seulement le bruit des feuilles et le brouillard qui altèrent son jugement. Mais finalement, une fois à destination, le père constatera le décès de son enfant dans ses bras.

Ce contexte très cérébral du cinéaste met la table pour l'arrivée de Mathieu et Chloé dans le chalet de cette dernière, détail qui peut sembler anodin, mais qui aura une importance dans les prises de décisions et surtout le rapport de force entre les deux protagonistes. Dans les splendeurs automnales de cette montagne de l'Estrie, cette illustratrice et ce procureur, aussi auteur de romans à ses heures, s'isolent dans cette maison qui semble flotter dans les nuages, à un point tel que les oiseaux se tuent dans leurs grandes fenêtres qui les entourent. Chloé implore alors Mathieu de trouver une solution pour avertir les volatiles du danger. Sinon, dans ce décor féérique, impossible d'y voir un drame, car ce drame est intérieur. Chloé le porte en elle, l'entend un peu partout entre les branches des arbres qui lui sifflent le son d'une scie mécanique tranchant le calme de la nature, brisant la quiétude de leur château moderne.

Louis Godbout mène habilement *Mont Foster*, avec assurance et intelligence. Rien n'est laissé au hasard dans cette histoire riche en intertextualité, du choix d'une pièce musicale aux dialogues sur un père ayant tué ses enfants, les références abondent sans pourtant être criantes. Les spectateurs pleinement présents y trouveront de multiples sources pour nourrir leur appétit cinéphilique, avec des échos de films controversés comme *Antichrist* de Lars von Trier et *Mother!*, de Darren Aronofsky, dans lesquels les mères oscillent entre

tristesse et folie. Dans *Mont Foster*, cette mère, c'est Laurence Leboeuf qui lui donne chair et conscience, une interprétation fine et tout en retenue, l'un de ses plus beaux rôles au cinéma. À ses côtés, Patrick Hivon, juste et droit, qui cache ses émotions, pour de multiples raisons liées à l'intrigue.

Il faut aussi souligner le solide travail sonore de Stéphane Barsalou, Jean-Philippe Savard et Hans Laitres, qui découpe bien les multiples frontières entre le réel et les états d'esprit de Chloé. Combiné avec l'envoutante musique de Ramachandra Borcar (qui avait déjà signé l'ambiance d'un film similaire, *Jaloux*, de Patrick Demers), l'univers sonore de *Mont Foster* nous habite bien après le visionnement.

On aurait aimé un peu plus d'audace dans la mise en image sobre et éthérée de Jean-François Lord, capable de nous surprendre comme il l'a prouvé dans ses collaborations avec Charles-Olivier Michaud (*Anna*, *Exil*, *Snow and Ashes*). Et même si l'intrigue secondaire, qu'a écrite Louis Godbout, nous donne une scène très révélatrice sur la distanciation de Mathieu par rapport à Chloé, elle freine légèrement l'intensité de la chute qui déboule sous nos yeux. Mais ne boudons pas notre plaisir, *Mont Foster* est une belle carte de visite pour un nouveau cinéaste qui aime combiner dans le cinéma, tous les arts et les réflexions qui l'animent. ▲



PRIÈRE POUR UNE MITAINE PERDUE

UN HIVER POUR RENAIÎTRE

CATHERINE BERGERON

Rien ne fait plus mal que perdre – perdre un objet estimé, perdre sa chance, perdre l’amour, perdre un être cher –, car perdre, c’est se perdre soi-même. C’est comme si les piliers patiemment ancrés autour de nous s’écroulaient, et nous ne pouvons réellement continuer d’exister. Ou, du moins, nous ne pouvons sans accepter de se renouveler, se repenser, se reconstruire. Rares sont ceux qui approchent le changement avec excitation et désir. Car rien n’est plus ardu et angoissant que se redéfinir soi-même.

C’est en abordant de front la question de la perte que *Prière pour une mitaine perdue* (2020), dernier long métrage du documentariste québécois Jean-François Lesage (*Un amour d’été*, 2015; *La rivière cachée*, 2017), offre un portrait touchant et humain de la difficulté que nous avons d’avancer. Entre tristesse, nostalgie et espoir, l’œuvre, nommée Meilleur long métrage documentaire canadien au festival Hot Docs, ancre son enquête dans un Québec contemporain où la traditionnelle rude saison de l’hiver ouvre la porte à l’introspection, à l’échange et à la rencontre.

Avec son noir et blanc d’un autre temps, *Prière* trouve son point de départ dans un lieu des plus banals : le centre d’objets perdus de la Société de transport de Montréal. Image après image, des gens de tous âges et de tous horizons s’y succèdent avec, pour point commun, le désir d’y retrouver un objet perdu, un objet chéri, symbolisant quelque chose de profond. Le désespoir marque le visage de ces personnes

anonymes; or, elles ne resteront pas anonymes longtemps. En effet, le cinéaste surprend en ce qu’il passe des locaux de la STM à l’intimité du chez-soi des sujets filmés. Poursuivant son style journalistique, développé depuis ses premières œuvres, il propose des moments d’entrevues lors desquelles les personnages discutent avec leurs proches. Dans ces temps de témoignage et confidences, l’histoire de la perte d’une tuque, d’une photographie ou d’un cartable devient rapidement l’histoire de la perte de parents, d’une amitié, d’un amour, d’une part d’eux-mêmes. Chez tous, la peine est plus profonde, mais tous restent résolus à cohabiter avec elle.

Comme les sentiments qui accablent les personnages, la ville surplombant *Prière* est prise dans un blizzard interminable, un blizzard que, étrangement, tous acceptent comme tel. La nuit est noire et la neige blanche tombe encore et encore sur Montréal. Et, ainsi, les histoires se superposent sur fond du rude hiver québécois, suprême personnage symbolique à l’œuvre. Telle la mitaine perdue du réalisateur, des images de l’hiver ponctuent abondamment la trame narrative. Et, dans cet hiver accompagné d’une musique jazz rappelant les reportages des années 1960 sur la ville et son peuple, les petites gens reproduisent les traditions d’autrefois. L’hiver québécois rime ainsi avec l’image de citoyens pelletant dans les rues étroites du Plateau, de la jeunesse jouant au hockey sur la glace du parc Lafontaine, faisant de la raquette, de la luge et du

ski sur le mont Royal. Marquée par un romantisme et une nostalgie, l’œuvre ancre volontairement son propos dans un passé spécifique. Ce passé, d’abord stylistique en ce qu’il s’inscrit en filiation avec le cinéma direct québécois (importance de la parole, regard anthropologique sur les manières de vivre), devient l’image d’une perte propre à l’auteur : une perte identitaire, elle aussi bâtie sur de multiples petits symboles.

Dans le Québec contemporain multiculturel de Lesage, la neige pèse sur la ville, mais les déneigeuses, machines du présent, s’affairent interminablement à brasser et à redéfinir le paysage. Les personnages regardent peut-être vers le passé, mais le temps reste une force immuable, les tirant nécessairement vers le changement. Finalement, nous voyons tous une partie de nous-mêmes dans un petit objet sans importance que peut être une mitaine, une tuque ou une photo. Nous y voyons des symboles, des traditions, des traces de ce qui nous définit. Si le deuil de ces petits symboles est aussi difficile à faire, quel poids représente le deuil de notre identité? Dans ce thème difficile, Lesage arrive majestueusement à injecter humour et légèreté, poussant son cinéma dans de nouvelles avenues des plus excitantes. Résonnent ainsi surtout, de *Prière pour une mitaine perdue*, le bonheur de se rencontrer et d’échanger, et l’importance de reconnaître ce qui nous rassemble tous : notre capacité d’aimer et de vivre le deuil. ▀



VITALINA VARELA

REGARDER PAR LES FISSURES

MATHIEU BÉDARD

Gagnant du Léopard d'or lors du dernier festival de Locarno, *Vitalina Varela* marque le retour sur nos écrans du cinéaste Pedro Costa, l'un des auteurs marquants du «slow cinema». Fidèle à cette approche, Costa utilise le cinéma depuis plus de 20 ans maintenant pour concentrer l'attention des spectateurs sur la situation alarmante des immigrants cap-verdiens du Portugal. Loin de toute image sensationnaliste, favorisant une approche poétique et contemplative, il affine dans ce dernier opus une démarche basée sur la rigueur et la sobriété de la composition, qui atteint son paroxysme et remet en question du même coup la frontière entre l'esthétique et le politique au cinéma.

Outre leur constance formelle et thématique, la valeur des films de Costa vient aussi de l'ensemble narratif qu'ils tissent pour donner un portrait cohérent de cette communauté. *Vitalina Varela* reprend ainsi le personnage de Vitalina, qu'on a pu entrevoir dans le précédent *Cavalo Dinheiro* (2014), et en approfondit le récit. Vitalina est une veuve du Cap-Vert venue au Portugal pour hériter d'un taudis que lui lègue son mari décédé, dont elle n'avait plus de nouvelles depuis plusieurs années. D'entrée de jeu, elle est accueillie à l'aéroport par une parente qui lui annonce qu'elle a raté les funérailles, trois jours plus tôt. Le ton du film est donc celui de l'absence, du deuil et de la rumination. Entre cette situation et les rares conversations que

Vitalina entretient avec un prêtre désœuvré, dont la paroisse ne compte plus aucun fidèle, le film déploie des figures où se réfléchit le destin de toute une communauté d'immigrants pour qui la promesse d'un avenir meilleur s'est avérée illusoire. Vitalina, comme ce prêtre, ne peut habiter que les ruines d'un récit colonial, symbolisé par cette maison insalubre et mal construite dont elle hérite malgré elle.

Tout l'intérêt du film repose en fait sur cette dimension symbolique que représente la maison, lieu étouffant dont ni Vitalina ni le spectateur n'arrive à se faire une image mentale précise. Dans cet espace, Costa et son directeur de la photographie, Leonardo Simões, s'attardent avec une méticulosité de peintre à faire de chaque plan un tableau nimbé d'obscurité, dont la composition rappelle les œuvres de Georges de la Tour ou du Caravage. La maison gorgée d'ombres de Vitalina devient un lieu allégorique, situant un espace où les repères se brouillent, à la fois loin de la terre d'origine et inhabitable au sein de la terre d'accueil. Il y a également un lien évident à faire avec Platon, tant cette maison à laquelle l'héroïne est enchaînée paraît obscure, les pièces n'étant souvent éclairées que par les fissures et les crevasses des murs laissant passer la lumière. L'idée que le film n'est pas une œuvre de nuit, mais bien de jour, gagne d'ailleurs le récit peu à peu, qui trouve là une de ses plus belles possibilités, en lais-

sant entendre que cette noirceur n'est qu'un effet de structure masquant le réel, qui s'aperçoit à travers ses failles.

Si, en apparence, la simplicité du dispositif filmique rend *Vitalina Varela* quelque peu aride, cette rigueur formelle permet en fait d'être habitée plus durablement par les images. Leur vision perdure et nous accompagne longtemps par la suite. Costa court toutefois le risque de gommer les enjeux politiques de son sujet sous cette intention esthétisante, d'autant plus qu'il s'éloigne résolument de la dimension documentaire de ses premières œuvres. Or, comme il revient inlassablement sur ce sujet depuis plus de 20 ans, le film se comprend plutôt comme une méditation que nous offre le cinéaste sur son parcours artistique et sa vision du cinéma. Ce regard réflexif nous confronte ainsi à plusieurs questions importantes : peut-on faire de la misère un motif de beauté, et si oui, quelles sont les limites et les possibilités d'une telle approche ? Raconter le destin des migrants en se référant à une tradition artistique européenne permet-il de remettre «l'Autre» au centre de notre regard, ou est-ce une façon de s'en approprier la figure, tout en réitérant le primat culturel de l'Europe ? Réflexe ou critique postcoloniale, c'est un des mérites de *Vitalina Varela* que de recadrer ces questions pour en faire des questions proprement cinématographiques, dans une œuvre qui s'avère donc d'une grande actualité. ▲



ANNE AT 13.000 FT

GARDER LE DRAME HORS-CHAMP

CATHERINE BERGERON

Si le Canada est reconnu pour quelque chose, au-delà de sa poutine, de son hockey et de ses Tim Hortons, il est clair que c'est pour le caractère «canadien» de ses Canadiens. Les Canadiens seraient, en effet, particulièrement gentils et amicaux; ils seraient beaucoup, voire beaucoup trop, respectueux et polis. Ce caractère serait, entre autres, lié au fait que le Canada est largement sécuritaire comme pays: il a été nommé le sixième pays le plus sécuritaire au monde par le Global Peace Index en 2019¹. Bien qu'il y ait toujours de la violence et de la souffrance au pays, celles-ci seraient donc plutôt en état de latence, quittant les explosions et les éclats pour se loger derrière des portes closes.

Une telle violence n'est certainement pas facile à voir et à reconnaître. Mais, depuis plusieurs films déjà, le cinéaste torontois Kazik Radwanski (*Tower*, 2012; *How Heavy This Hammer*, 2015) s'affaire à la mettre de l'avant, à la représenter². Délaissant les drames et les violences d'exception pour s'intéresser à la dureté du banal et du quotidien, Radwanski propose une œuvre assurée où la douleur relève avant tout de l'intime, du privé, de l'aliénation et de l'inaccessible. Avec *Anne at 13,000 ft* (2019), lancé au TIFF avant de rejoindre la section Forum de la Berlinale, il offre le portrait poignant d'une jeune femme torontoise qui, malgré ses bonnes intentions et le soutien de son entourage et de sa communauté, ne peut faire autrement que partir à la dérive.

Anne at 13,000 ft raconte l'histoire d'Anne, une jeune femme approchant la trentaine (magistralement interprétée par l'envoûtante Deragh Campbell), qui travaille dans un centre de la petite enfance en plein cœur de Toronto. Si le quotidien d'Anne semble des plus banal – elle s'occupe d'enfants à la garderie, elle emménage dans un nouvel appartement, elle assiste au mariage de sa meilleure amie, elle visite sa mère et sa famille –, rien de ce qu'elle fait et vit ne l'est réellement. Prise avec un problème de santé mentale pouvant ressembler à de la dépression ou à un trouble bipolaire (jamais son état n'est directement mentionné), Anne vit interminablement des hauts et des bas. Adorée par les enfants pour son caractère enfantin et amusant, elle est, tout autant, constamment critiquée par une collègue, qui voit dans son travail de multiples dérogations et, donc, de multiples dangers. Se donnant corps et âme dans chaque moment, elle n'arrive jamais à comprendre pourquoi ses décisions et ses actions n'ont de sens pour les gens qui l'entourent. Et ainsi, son monde s'écroule.

Construite de manière fragmentaire et elliptique, l'œuvre de Radwanski frappe par sa manière distincte d'approcher la réalité de son personnage principal. Commencant une scène en plein milieu de son action, intercalant un événement marquant de la vie récente d'Anne, soit son saut en parachute lors de l'enterrement de vie de jeune fille de sa meilleure amie, entre des moments du présent, le montage d'*Anne at 13,000 ft* fait tout pour créer un sentiment de

confusion, de désorientation, d'inconfort et de tension. Le seul fil conducteur du film devient la santé émotionnelle d'Anne, qui semble dicter l'apparition de chaque image comme pour chercher à partager les moments qui sont venus chambouler le présent de la jeune femme. Largement filmée en gros plans extrêmes sur le visage d'Anne, l'œuvre force un regard intime et profond sur son état seulement pour montrer, finalement, à quel point sa douleur reste impénétrable, son drame, intime et intouchable.

Œuvre poignante, sensible, empathique et actuelle, poursuivant à faire de Kazik Radwanski un cinéaste à suivre absolument, *Anne at 13,000 ft* carbure finalement plus à la peur du drame qu'au drame en lui-même. Et c'est ici que toute sa violence réside: dans le hors-champ, dans cet entre-deux complexe où le désespoir comme ses solutions ne sont pas si faciles à reconnaître. Depuis son saut en parachute, Anne ne rêve que d'une chose: voler. Elle rêve d'être portée par le vent. Mais Anne ne fait que tomber. Et tristement, la société est encore loin de savoir comment l'attraper. ▲

Références

¹Institute for Economics & Peace. Global Peace Index 2019: Measuring Peace in a Complex World, Sydney, June 2019. Disponible au <http://visionofhumanity.org/reports>.

²D'autres cinéastes canadiens semblent suivre la même voie depuis quelques années. Je pense, par exemple, à *Fail to Appear*, d'Antoine Bourges. À noter que cette œuvre a été produite par MDFF, la boîte de production cofondée par Radwanski.



LE LAC AUX OIES SAUVAGES

NÉO-NOIR FUCHSIA

BENJAMIN PELLETIER

À la fois classique dans son utilisation assumée des archétypes narratifs du film noir et complètement contemporain, voire éclaté, dans sa manière de filmer ces gangsters réfractaires d'une Chine moderne, *Le lac aux oies sauvages* est avant tout un film dans lequel on s'abandonne, sa mise en scène produisant l'effet d'un analgésique chez le cinéphile aguerri. Troquant les ombres et lumières contrastées du vieil Hollywood pour les DEL éclatantes des trains, des motos et des enseignes de motels, les phares éclairants de cette Chine continentale coincée dans un purgatoire onirique entre un passé lointain et un futur inquiétant, Diao Yi'nan construit un univers filmique qui, malgré les artifices apparents, demeure ancré dans un réel tangible.

Le récit lui-même, quoiqu'elliptique et délibérément minimaliste dans la façon dont l'information nous est dévoilée, demeure bien familier; les toutes premières images de pluie torrentielle s'abattant sur une gare de train laissent entrevoir une silhouette, celle du anti-héros Zhou Zenong, brigand d'un clan local. Le plan large est tout de suite suivi par des inserts: la montre et le tatouage de poignet de Zhou, l'apparition d'une femme sous un parapluie opaque, un sac à main, un paquet de cigarettes. La rencontre entre le protagoniste et l'apparente femme fatale, parsemée de ces codes visuels du genre, établit le présent d'une structure qui en viendra à alterner entre différents *flashbacks* et perspectives, le tout attei-

gnant inmanquablement un point de non-retour lorsque Zhou se met les pieds dans les plats et part en cavale, pourchassé à la fois par les forces de l'ordre et des malfrats rivaux.

Tout comme les prouesses étatsunienues du genre des années 1940 et 1950 s'enchaînaient en tandem avec un certain malaise d'après-guerre, les meilleures œuvres *neo noir* des dernières décennies ont elles aussi cherché à s'approprier les vestiges de ce cinéma pour repenser l'espace de leur société actuelle. *Le lac aux oies sauvages* expose les contradictions et les paradoxes inhérents d'une Chine en pleine expansion, situant parfois l'action dans des environnements improbables qui, pourtant, nous semblent bien réels: trains futuristes traversant les clairières, tapisseries de géantes tours à condominiums qui n'existent pas encore recouvrant le béton, séances nocturnes de danse en ligne avec chaussures illuminées comme point de départ d'une intervention policière musclée. Sans nécessairement devenir accessoire, la trame narrative repose beaucoup sur cette dichotomie esthétique fascinante, à l'image de l'aliénation de ces figures damnées qui errent et se pourchassent aux alentours des limbes urbains de Wuhan.

Et pourtant, Diao est loin de nous offrir uniquement un film à thèse. *Le lac aux oies sauvages* demeure avant tout une expérience de cinéma magnétique et indélébile qui

met en évidence une aisance de la mise en scène qu'on ne voit certainement pas tous les jours, devenue tout aussi évidente avec son précédent *Black Coal*. Au lieu d'employer une «signature» d'esthète par des réflexes de style dogmatiques (le plan séquence étiré à outrance, la surcharge émotionnelle des acteurs, un faux naturalisme d'usage), le cinéaste crée son propre langage, puisant dans le sac de Michael Mann, Walter Hill ou Jean-Pierre Melville, en évitant toute forme d'hommage superficiel. Certains passages utilisent une caméra fluide en déplacement, alors que d'autres se morcellent autour d'un montage clinique quasi *bressonien*; Diao est un artiste qui comprend le médium et sait tirer avantage de toutes ses possibilités sans pour autant tomber dans le piège de la surenchère formelle ou de l'académisme. Les codes du passé sont ici remodelés et non simplement empruntés.

Aux côtés de Bi Gan, Xiaogang Gu ou du défunt Hu Bo, par exemple, Diao Yi'nan est à l'avant d'une récente mouvance hautement stimulante et éclectique du cinéma chinois qui se penche sur les profonds bouleversements de cette société tout en renouvelant les approches cinématographiques nécessaires pour les cerner. *Le lac aux oies sauvages* réussit à nous lancer dans un périple sensoriel inoubliable tout en nous gardant toujours les deux pieds sur Terre. ▲



CONVERSATIONS ENTRE ADULTES

LA CRISE GRECQUE DE 2015 TRANSPOSÉE À L'ÉCRAN

YVES LABERGE

C'est une excellente idée que d'avoir porté au grand écran les tenants et aboutissants de la crise grecque de 2015, car celle-ci a en fait ébranlé toute l'Europe. Sans doute le mieux placé pour couvrir ce sujet controversé, Costa-Gavras a adapté le livre *Conversations entre adultes : dans les coulisses secrètes de l'Europe*, de Yanis Varoufakis, témoin de l'intérieur puisqu'il était alors le nouveau ministre de l'économie du gouvernement grec. Si tout le monde a entendu parler de cette crise financière et politique qui a pratiquement vidé les coffres publics de la Grèce, on ne saurait en expliquer les raisons et en situer les principaux acteurs... pourtant réels. Paradoxalement, c'est le premier long métrage que Costa-Gavras a tourné dans sa Grèce natale après plus d'un demi-siècle d'activité créatrice à l'échelle internationale.

Conversations entre adultes commence en janvier de 2015 par une brève récapitulation des effets de la crise au quotidien : augmentation du chômage et de la pauvreté, désarroi, fermetures des commerces, réduction des salaires, mais surtout, une sorte de tutelle qui faisait en sorte que les ministères de la Grèce ont été envahis par des fonctionnaires étrangers qui voulaient, au nom de l'Union européenne, « assainir » les finances grecques et bloquer l'évasion fiscale. C'est dans ce contexte tendu qu'au début de 2015 un nouveau parti de gauche sera élu en Grèce, au nom duquel Yanis Varoufakis sera envoyé sur tous les fronts en tant que nouveau

ministre de l'économie. L'image de rebelle de ce politicien hors-norme a séduit momentanément une partie de l'opinion publique. Mais pour une majorité des médias européens, la Grèce apparaît toujours comme une société éternellement endettée et gaspilleuse, accumulant les dettes et les déficits sans pouvoir s'attaquer aux causes profondes de ce problème chronique.

Avec *Conversations entre adultes*, le cinéaste franco-grec a trouvé le juste équilibre entre un propos devant être informatif et l'indispensable dramatisation. Il montre subtilement la condescendance, le côté néocolonial des élites et de la bureaucratie dans les institutions européennes. On lui reprocherait seulement son titre trop vague, qui n'indique pas spécifiquement le cas grec ou, plus prosaïquement, le négociateur grec face aux requins de la finance et du Fonds monétaire international (FMI), qui tiennent le gros bout du bâton; tel quel, ce titre pourrait en réalité correspondre à une infinité de sujets très éloignés. Le titre reprend une réflexion de Christine Lagarde, alors directrice générale du FMI, faite à elle-même, dans un moment de chaos : « Nous avons besoin d'adultes dans cette pièce ».

Mais *Conversations entre adultes* n'est pas qu'un long métrage sur la Grèce; il montre également les disproportions des montants alloués et répartis par la finance, et la mainmise des décideurs du monde de la finance qui tirent les ficelles. Il dénonce aussi les doubles discours, les euphémismes et les poignées de main de façade

qui dissimulent à peine des conflits persistants. En outre, on voit les conséquences disproportionnées de ces décisions prises sous la contrainte et qui ont mené à une Grèce bradée et financièrement exsangue.

Peut-on suivre le propos sans une connaissance préalable du contexte ayant mené à la crise? Assurément. Peut-on apprécier ce film sans maîtriser l'économie et la politique? Certainement. Parce qu'il montre les jeux de coulisses et qu'il s'inspire de faits réels, on aimerait recommander le film à des cégépiens ou à des étudiants en relations internationales.

Spécialiste des fictions politiques comme *Z* et *L'aveu*, Costa-Gavras a de nouveau réussi un film vivant – pour ne pas dire enlevant – sur un sujet pourtant ardu et aride, qui avec quelqu'un d'autre aurait pu mener à l'ennui ou au didactisme. Fort heureusement, la réalisation est efficace grâce à un montage nerveux de Lambis Charalampidis, aidé de Costa-Gavras. Le choix des acteurs est d'une étonnante vraisemblance (sauf pour le personnage de Christine Lagarde). La finale – métaphorique – touche au grandiose. Le sous-titre en français est efficace pour ce film qui mélange quatre langues. À l'exception de *Z*, *Conversations entre adultes* est indéniablement le meilleur long métrage de Costa-Gavras. On espère maintenant qu'il puisse tourner en Grèce un remake de *Z* (qui ne fut pas tourné en Grèce mais en Algérie), comme il l'avait initialement imaginé. ▲



Rebel Without A Cause

1955 / Nicholas Ray

Jim Stark. L'aîné d'une longue fratrie de délinquants juvéniles, de Rusty James à Wade «Cry-Baby» Walker. Pour son deuxième grand rôle au cinéma, James Dean éblouit en mode Actors Studio, se tordant le visage jusqu'à la grimace, faisant de son corps l'extension palpable d'un mal-être perpétuel. Mais n'oublions pas l'apport de Sal Mineo au succès du film, qui fait de son John «Plato» Crawford un personnage complexe, possiblement homosexuel refoulé, d'une tristesse infinie. Nicholas Ray, aidé par un CinemaScope grandiose, donne à l'ensemble une épaisseur digne de la tragédie, l'affranchissant d'un statut de série B auquel Warner Bros semblait vouloir le confiner. Que ses trois acteurs principaux soient décédés dans de sombres circonstances ne fait qu'accroître aujourd'hui sa puissance dramatique.

Le teen movie américain ★



The Last Picture Show

1971 / Peter Bogdanovich

Nostalgique tout en évitant la mièvrerie, ce premier grand film de Peter Bogdanovich a ceci de particulier qu'il n'oppose pas l'univers des adolescents (interprétés par Timothy Bottoms, Jeff Bridges et Cybill Shepherd) à celui des adultes, mais les fait plutôt interagir frontalement, sans hiérarchie aucune. Que Sonny entretienne une relation avec la femme de son entraîneur ou que Jaci partage les mêmes amants (et la même amertume face aux hommes) que sa mère, les enjeux sont les mêmes. Chaque génération envie l'autre et voit dans cette ville fantôme, Anarene au Texas, les limites de rêves qu'ils ne se sont jamais donné la chance de nourrir. À qui devons-nous l'existence de ce classique du cinéma américain des années 1970 ? Sal Mineo, encore lui, qui suggéra à Bogdanovich et à sa femme, Polly Platt, d'adapter au cinéma le roman de Larry McMurtry.

Friday the 13th

1980 / Sean S. Cunningham

Friday the 13th n'est pas un bon film. Même en tant que *slasher movie*, il fait pâle figure à côté d'un *Texas Chain Saw Massacre* (1974) ou d'un *Halloween* (1978). Mais aucune autre série n'a aussi bien codifié le genre, au point de lui ravir tout son charme et, disons-le sans gêne, ses valeurs artistiques. On connaît la chansonnette : un groupe de jeunes moniteurs du camp Crystal Lake, jadis le théâtre d'un double meurtre sanglant, se font un à un exécuter par une figure mystérieuse, dont l'identité nous sera dévoilée à la toute fin. Puritain (le sexe est toujours le catalyseur d'une mort horrible) et voyeur (ces plans subjectifs du tueur, espionnant de jeunes filles inconscientes d'être observées), le film répond aux plus vils instincts avec une sorte de joie nihiliste. Douteux. Mais il nous aura tout de même prouvé une théorie maintes fois validée depuis : les adolescents, naïfs, gorgés d'hormones, font d'excellentes victimes de tueur en série.



The Breakfast Club

1985 / John Hughes

La princesse, le délinquant, le sportif, l'étrange, le *nerd* : pour sa première réalisation, John Hughes saisit l'état d'esprit d'une génération incomprise, qui a maille à partir avec ses parents, tour à tour insensibles, rigides, violents, absents. Psychodrame en huis clos, aux airs de production théâtrale amateur, *The Breakfast Club* énonce le postulat que ces cinq «types» que tout oppose dans les couloirs de leur école partagent en fait les mêmes troubles affectifs et les mêmes aspirations. Si la fin laisse à désirer (réhabilitation de l'excentrique après une séance de maquillage, rapprochements entre la princesse et le délinquant, après que celui-ci l'a harcelée, en partie physiquement), cet accord de paix continue 35 ans plus tard de séduire, en grande partie grâce à cette distribution magnétique, Molly Ringwald, égérie de Hughes, en tête.



Clueless

1995 / Amy Heckerling

À la naïveté des années 1980, premier âge d'or de la comédie adolescente américaine, Amy Heckerling (*Fast Times at Ridgemont High*) oppose une fable turbo chargée bien de son époque, inspirée d'*Emma* de Jane Austen, au scénario où les références pullulent et les répliques fusent. Ce qui débute comme une apologie de tout ce que les années 1990 ont eu de pire à offrir se met rapidement à déjouer les attentes, Cher (Alicia Silverstone) n'étant pas une *bimbo* adepte de *shopping*, mais une adolescente consciencisée, soucieuse du bien-être des autres. Aucune tentative d'aplanir la diversité n'est à l'œuvre; est célébrée plutôt l'affirmation de personnalités complexes, parfois contradictoires, jamais bêtes. Un sommet du genre, d'une drôlerie indéniable.

Fac-similé contemporain du *Bildungsroman*, ou roman d'apprentissage, le *teen movie* est un genre aux racines *white red and blue*, au même titre que le western ou le film noir. L'adolescent, en tant que phénomène culturel, s'est précisé chez nos voisins du Sud au sortir de la Seconde Guerre mondiale, aidé par une forte expansion économique, un boom des naissances et une influence grandissante des médias de masse. Ces derniers vont proposer un contenu adapté à ces nouveaux consommateurs: musique rock, bandes dessinées et revues spécialisées comme *Seventeen* seront échangées et commentées dans un espace de renforcement dont les longs couloirs n'ont plus de secrets pour nous, l'école secondaire, ou *high school*. Le cinéma participe bien entendu à l'entreprise de conditionnement, solidifiant une série d'archétypes (la belle fille, le sportif, le *nerd*, etc.) qu'il s'amusera ensuite à subvertir. Autopsie de l'âge ingrat en huit films, des délinquants tourmentés de l'après-guerre au mouvement *woke* des millénariaux. — JASON BÉLIVEAU

10 Things I Hate About You

1999 / Gil Junger

Les adaptations pour adolescents de classiques de la littérature et du théâtre, un sous-genre en soi, sont extrêmement populaires. Plusieurs se sont frottés à l'œuvre de Shakespeare, avec des résultats variés (*My Own Private Idaho*, *Romeo + Juliet*, *O*). En mode comédie, cette adaptation libre de *The Taming of the Shrew* a l'avantage de mettre en vedette trois jeunes acteurs de talent à leurs débuts, Julia Stiles, Heath Ledger et Joseph Gordon-Levitt. 1999 étant l'apex commercial du genre (*Cruel Intentions*, *American Pie*, *She's All That*, *Varsity Blues*, *Detroit Rock City*), ce premier film de Gil Junger, qui réalisera ensuite quelques téléfilms sans saveur, tient admirablement bien la route.



Elephant

2003 / Gus Van Sant

Le 20 avril 1999, deux étudiants de la Columbine High School dans l'État du Colorado font irruption dans l'établissement et tuent de sang-froid douze étudiants et un enseignant. Dans tout le pays, on cherche à jeter le blâme sur la musique (Marilyn Manson), les jeux vidéo (*Doom*) ou encore le cinéma (*Natural Born Killers*). Gus Van Sant décortique ce phénomène qui deviendra de plus en plus fréquent dans les années 2000 en le déplaçant dans une école fictive (la Watt High School) et en utilisant de jeunes acteurs non professionnels. La mise en scène – longs plans-séquences, temporalités enchâssées, points de vue multiples – présente un collage cubiste: toutes les facettes sont présentées frontalement, bien que l'ensemble demeure fragmentaire. Palme d'or en 2003, *Elephant* est le pendant d'un genre généralement léger et insouciant.

Mean Girls

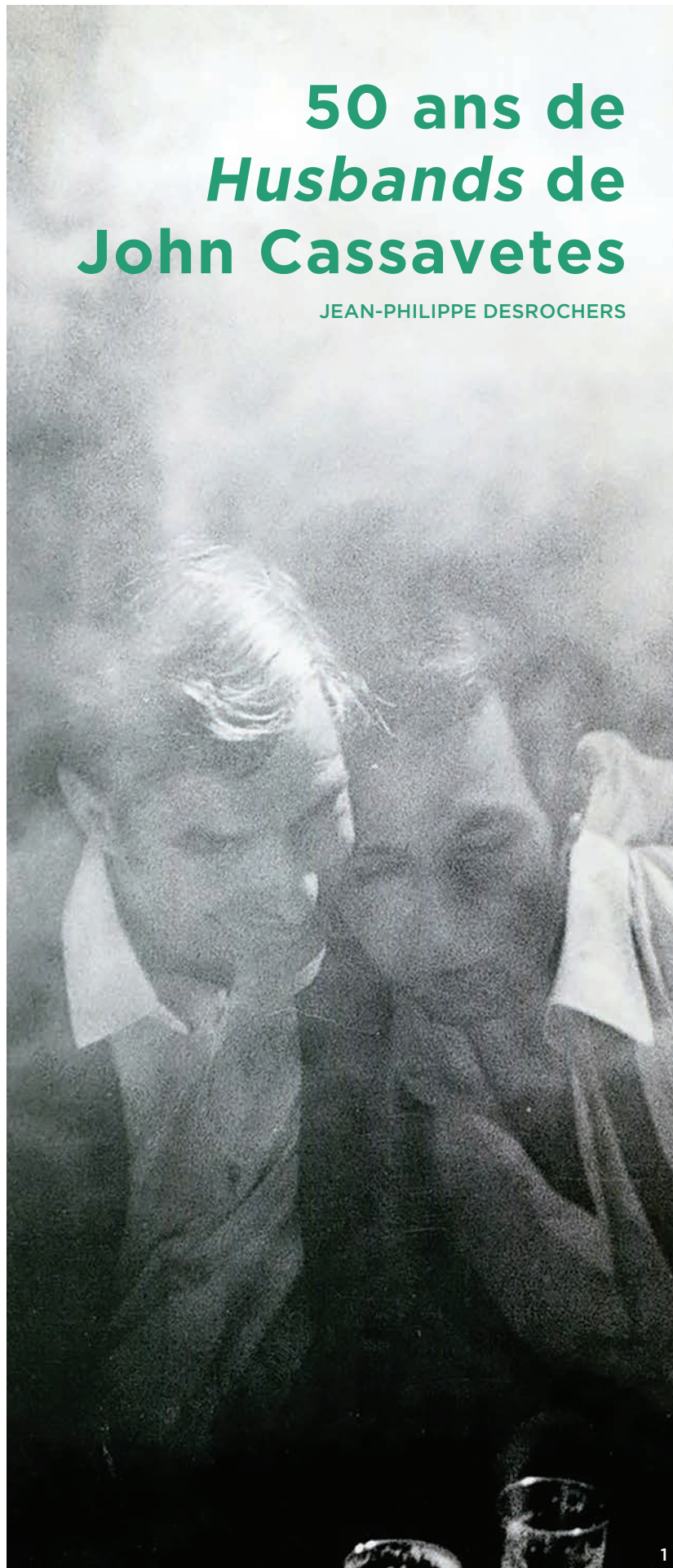
2004 / Mark Waters

Une adolescente tout ce qu'il y a de plus correcte (studieuse, qui aime ses parents) débarque dans une nouvelle école. Au contact d'une clique de filles populaires, elle va se « gâter », apprenant à *bitcher* et à trahir, s'aliénant ainsi ses seuls amis et amies qui l'acceptaient pour ce qu'elle était réellement. *Mean Girls* ne réinvente pas la roue, mais ce qui distingue ces méchantes filles du lot est un scénario jubilatoire de l'actrice, productrice et scénariste Tina Fey, qui créa ensuite *30 Rock* et *Unbreakable Kimmy Schmidt*. À l'image de ces séries, l'humour verse sans gêne dans l'absurde et confère à l'ensemble une fraîcheur indéniable. Que les personnages d'adultes soient aussi bien définis que ceux des adolescents (la prof de math, interprétée par Fey, le directeur de l'école, par Tim Meadows) ne fait qu'ajouter au plaisir de visionnement en vieillissant. ▲



50 ans de *Husbands* de John Cassavetes

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS



Trois maris et un enterrement

Le 18 septembre 1970, Peter Falk, John Cassavetes et Ben Gazzara se trouvent sur le plateau du *Dick Cavett Show* pour faire la promotion de *Husbands*. Si l'entrevue d'une trentaine de minutes peut paraître catastrophique, elle révèle quelque chose d'extrêmement fort à propos du film et de la camaraderie qui règne entre ces trois acteurs. Visiblement déstabilisé par le comportement et les pitreries de ses invités, Cavett finit par leur demander s'ils sont bourrés, ce à quoi Gazzara, immédiatement suivi par Cassavetes, répondra que c'est la vie (le fait de vivre) qui les a enivrés.¹ Une réponse qui n'est pas sans rappeler l'état d'esprit de Jack Kerouac et de la Beat Generation.

Husbands marque la première apparition de Falk et Gazzara, qui deviendront de grands amis et complices, dans le cinéma de Cassavetes. Le film est un tournant important dans la carrière du réalisateur de *Shadows* (1959) et annonce l'œuvre à venir. Et pourtant, *Husbands* est négligé dans la filmographie du cinéaste. Éclipsé dans la mémoire collective par le succès de son prédécesseur, *Faces* (1968), puis par *A Woman Under the Influence* (1974) et *Opening Night* (1977) – qui comptent parmi les plus puissants portraits de femmes de l'histoire du cinéma, menés par les prestations extraordinaires de Gena Rowlands –, *Husbands* capte, avec une acuité rarement vue à l'écran, l'énergie si particulière à l'amitié masculine, aussi bien dans ce qu'elle a de beau, de fou, que dans ce qu'elle peut avoir de laid, voire de potentiellement monstrueux. Ses trois protagonistes, début quarantaine, appartiennent à la classe moyenne aisée, vivent en banlieue de New York et viennent de perdre Stuart, leur meilleur ami.

UN ART DE LA RUPTURE ET UN CINÉMA DE L'EXCÈS

Depuis *Shadows*, Cassavetes rompt bien évidemment avec le cinéma classique et hollywoodien, mais il rompt aussi avec les grands archétypes du cinéma américain. Contrairement au western ou au *road movie*, les grands espaces et la nature sont entièrement absents de ses films. Son cinéma est urbain, étouffé par l'omniprésence des gros plans de visages qui caractérisent son esthétique. Il s'intéresse profondément aux acteurs, sans jamais érotiser leur corps. Après le montage composé de photographies colorées et estivales en ouverture de *Husbands*, une coupe franche nous transporte aux funérailles automnales de Stuart, et la noirceur des voitures et des habits propres au deuil occupe presque tout le champ visuel. Sur le plan sonore, le morceau de jazz qui rythmait le montage photographique est brusquement interrompu, en pleine mesure, pour passer au silence funeste du taxi qui transporte les trois comparses vers le dernier repos de leur ami. Un peu plus tard,

après qu'Harry (Gazzara) a étreint la veuve de Stuart, moment d'émotion presque silencieux, une coupe franche fait place aux voitures quittant le cimetière, et leurs sons assourdissants inondent la bande sonore. Cassavetes privilégiera ce type de montage elliptique, déstabilisant, pour le reste du film. Ce choix de l'ellipse parfois brutale fait écho à l'énergie bouillante et à la fougue qui l'animaient.

La très longue scène du concours de chansons dans le bar s'étire sur une vingtaine de minutes et crée, par sa durée et son contenu, un sentiment d'inconfort. Elle s'apparente à une séance d'audition et de direction d'acteurs, impression augmentée par la présence à l'écran de Cassavetes (le metteur en scène et l'acteur se confondent, ici), qui donne littéralement des directives aux gens autour de la table. La réalité du tournage rejoint alors le récit fictif du film. Cette scène excessive montre comment un réalisateur peut se montrer impitoyable envers ses acteurs et actrices dans le but de leur soutirer la prestation souhaitée. On peut certes y voir, mais pas uniquement, un autoportrait de Cassavetes au travail. Notons qu'après l'humiliation infligée à Leola, à qui les trois amis font reprendre son tour de chant *ad nauseam*, et la prestation plus juste et émouvante de Red, on passe sans crier gare à une scène peu flatteuse pour les trois amis, au cours de laquelle on les entend vomir, avec moult éructations, la trop grande quantité d'alcool qu'ils viennent d'ingérer.

LA LIBERTÉ COMME VALEUR CARDINALE

Pendant qu'Harry fait une escale désastreuse à son domicile, Archie affirme à Gus qu'«il faut être libre. Il faut être un individu (à part entière)».² Il suffit d'avoir lu ou entendu Cassavetes en entrevue pour le reconnaître dans ces mots prononcés par le personnage de Falk. En quête de liberté dans un monde qui les retient et les dirige inexorablement vers la mort, les trois protagonistes de *Husbands* s'expriment souvent, comme pour conjurer leur sort, à coups de cris et d'exclamations (*Terrific! Wonderful!*). Le film est composé de moments qui ne servent pas à faire progresser le récit, mais plutôt à montrer la dynamique entre ses trois protagonistes. Cassavetes ne craignait pas que ses scènes paraissent trop longues, improvisées ou qu'il soit taxé d'amateurisme. Même si ses films étaient répétés à l'avance et que les dialogues – bel et bien écrits – pouvaient être modifiés au fil des répétitions, les acteurs disposaient d'une grande liberté créatrice, notamment quant à leurs déplacements, au moment du tournage.

Film déroutant et peu orthodoxe, véritable célébration de la vie et de l'amitié pleinement vécues, *Husbands* montre, à l'aube des années 1970, la



2

désintégration du modèle familial traditionnel et la complexité des relations hommes-femmes. Une fois débarqués à Londres, les trois hommes peinent à connecter avec les femmes (c'est le but de leur périple en sol anglais). Les scènes entre Gus et Mary sont toutes en ruptures de ton et frôlent la schizophrénie, à l'instar de celle entre Harry et son épouse. En l'espace de quelques secondes, les deux amants passent de l'attrance au dégoût, du rire à l'irritation. Cela donne lieu, entre autres, à une scène à la limite du soutenable au cours de laquelle Gus et Mary se retrouvent au lit, habillés. Plutôt que d'opter pour un découpage plus conventionnel, Cassavetes laisse la caméra à la hauteur du lit et multiplie les gros plans, offrant ainsi d'étranges points de vue sur les deux corps et épousant totalement le malaise de Mary. Le film se conclut néanmoins sur une forme de réconciliation entre les sexes. Bien de son époque, Cassavetes ne juge pas ses personnages et leurs comportements. Aucunement moraliste, il ne les glorifie pas, mais ne les condamne pas non plus. Presque comme un documentariste, il tente de montrer une partie de la vie de ses contemporains telle qu'il la conçoit ou l'observe.

Au cours d'une scène retranchée du film³ réunissant des gens distingués pour un bal, le personnage interprété par Cassavetes, assis seul à une table, jette des regards autour de lui, imite un bruit de flatulence avec sa bouche, puis se met à marteler frénétiquement la table avec son poing. Il se lève ensuite d'un bond énergique et quitte le cadre. Ce bref moment pourrait à lui seul résumer la démarche de Cassavetes le directeur d'acteurs, qui cherchait à provoquer des moments de spontanéité et de vérité à l'intérieur d'un cadre fictionnel, et la pensée de Cassavetes l'homme, qui abhorrait l'intellectualisme et pourfendait à sa façon l'hypocrisie, l'étroitesse d'esprit et le conformisme de la bourgeoisie et de la société en général. ▲

1. *L'intensité du regard et du sourire de Cassavetes, aux côtés de Gazzara*

2. *La complicité à l'écran entre Cassavetes, Gazzara et Falk se transformera en amitié réelle qui durera jusqu'au décès du cinéaste, en 1989*

Références

¹ Cette épisode du *Dick Cavett Show* est disponible sur l'édition DVD/Blu-ray de *Husbands*, lancée par Criterion le 26 mai dernier.

² «You have to be free. You have to be an individual.» La traduction est de l'auteur de ce texte.

³ Tirée d'un des extraits du *making-of* de *Husbands* inclus dans le documentaire *A Constant Forge: The Life and Art of John Cassavetes* (Charles Kiselyak, 2000), que l'on retrouve sur le coffret *John Cassavetes: Five Films*, publié par Criterion.



The Proposition

1

Crépuscule australien

GUILHEM CAILLARD

« Les ciels orangés de *The Proposition* sont portés à leur paroxysme, dans leur expression la plus mourante et métaphysique. On le doit à l'exceptionnel travail du directeur de la photographie Benoît Delhomme. Le résultat est prenant lorsque la caméra cadre les couchers du soleil contemplés par les frères Burns. »

Fin du XIX^e siècle, dans l'arrière-pays australien. Le capitaine Stanley (Ray Winstone) tente de stopper les exactions perpétrées par les frères Burns, d'anciens bagnards irlandais responsables du massacre d'une famille de colons. La tuerie a traumatisé les habitants. Alors qu'il détient le cadet, Mike Burns, Stanley fait une proposition à Charlie (Guy Pearce) : leur rédemption en échange de l'exécution d'Arthur (Danny Huston), l'aîné et chef de la bande qui vit reclus dans le désert. Décrié par la communauté, le capitaine doit finalement rompre son accord avec le malfaiteur. Lui et son épouse, Martha (Emily Watson), risquent de violentes représailles...

À sa sortie en 2005, le troisième long métrage de John Hillcoat est vendu comme un western. L'affiche de *The Proposition* précise que le film pousse les frontières du genre, en le qualifiant de « take-no-prisoner western » d'une brutalité telle qu'elle aurait pu terroriser Sergio Leone¹. Le ton est donné. Le spectateur est invité à prendre part à un voyage inédit.

Dans son ouvrage *Univers du western* publié en 1973, Albert-Patrick Hoarau résume les mutations du genre fondateur du cinéma américain : « Débarrassé de sa gangue de faux semblants et de bons sentiments par le courant novateur des années cinquante, le western va se révéler, comme jamais auparavant, le reflet des contradictions d'un monde qui a grandi trop vite². » Une observation qui trouve tout son sens chez les cinéastes Sam Peckinpah (*Ride the High Country*, 1962), Arthur Penn (*The Missouri Breaks*, 1976) et Abraham Polonsky (*Tell Them Willie Boy is Here*, 1969). Le critique André Bazin qua-

lifiait déjà les récentes productions de Fred Zinnemann (*High Noon*, 1952) ou George Stevens (*Shane*, 1953) de « sur-westerns », c'est-à-dire « un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique³. » Rapidement, la notion de « crépusculaire » apparaît, en référence à des récits « révisionnistes » ou « pro-indiens » dans lesquels les héros sont dépassés et battus d'avance. Ces films racontent le déclin de l'Ouest sauvage. Certains y voient la supposée mort du genre. Or, on assiste en fait à un grand renouvellement, toujours à l'œuvre aujourd'hui (chez Quentin Tarantino).

Au regard de ces évolutions, *The Proposition* occupe une place particulière. C'est un western déclinant les archétypes ayant fait la renommée du genre. Hillcoat démontre en outre son attachement à la vision crépusculaire de Sam Peckinpah et consorts. La référence à Sergio Leone semble moins pertinente, car cette déclinaison australienne puise davantage auprès des Américains, écartant toute envolée stylistique au profit d'une mise en scène aride. Si *The Proposition* surprend, c'est d'abord parce qu'il se situe complètement ailleurs. C'est-à-dire géographiquement loin des mythes fondateurs de l'Ouest, dans un territoire présenté comme le paroxysme de la sauvagerie : l'outback australien. Une Australie gangrénée par ses hors-la-loi malgré les efforts pour y maintenir l'autorité. Quand Peckinpah trouvait refuge dans le « monde d'hier » au Mexique (*The Wild Bunch*, 1969), John Hillcoat de son côté ne propose aucune échappatoire. Son décor

1. *The Proposition*

2. Guy Pearce dans le rôle de Charlie Burns



n'offre ni dérision ni jeux. Impossible de se replier : c'est un enfer dont on ne sort pas indemne.

À cet égard, la séquence d'ouverture est magistrale. Après une violente introduction, le capitaine Stanley fait face à Charlie et son jeune frère Mike qu'il vient de capturer. Il pose une question : «Do I need to introduce myself?», sans attendre de réponse. Son assurance apparente révèle pourtant un homme épuisé, aussi marginalisé que ceux qu'il pourchasse. Ce défenseur de la vertu pourrait exploser à tout moment. Plus que la chaleur accablante, c'est la dangerosité de la proposition qu'il fait à Charlie et plus largement l'étendue de sa tâche (civiliser le pays) qui le rongent jusqu'au dénouement. Stanley ne comptera pas dans l'Histoire parmi ceux ayant réussi à rendre paisible et prospère cet eldorado austral. Il sera oublié et il le sait. Ce soldat est dans le camp des perdants. Quand plus tard il demande à son épouse si l'Angleterre lui manque, la réponse évasive de sa compagne trahit le même sentiment de perte : «There's much to miss. There and here.». Martha, qui cherche en vain à préserver sa bienséance bourgeoise, est également une figure crépusculaire.

La cinéphilie de John Hillcoat a baigné dans l'imagerie de John Ford : la caméra saisissant l'étendue du désert à partir de l'intérieur d'une maison (*The Searchers*, 1956). Mais le cinéaste australien pousse ici l'expression plus loin, et fait du territoire un espace exerçant une pression insupportable qui tire sans cesse les personnages à lui pour mieux les éprouver. Ainsi, Martha et Stanley tentent de garder leur équilibre dans l'entre-deux. Ils sont filmés dans l'embrasement d'une porte, sous un porche ou regardent par la fenêtre. Martha est confinée à l'intérieur de sa maison dont l'élégance et le confort tranchent avec la sauvagerie du dehors qui nargue les ambitions de l'Empire britannique. Hillcoat présente cette demeure

blanche au jardin bordé de rosiers comme une aberration. Forcé à la résilience (il est impossible de dompter la sauvagerie ambiante), le couple est anachronique. Lors du combat final ayant lieu au sein de la maison du capitaine, les deux espaces s'interpénètrent tandis que le clan des frères Burns vient prendre sa revanche. La clôture faite de petits rondins de bois entourant le jardin est détruite, et Hillcoat filme avec grâce le terrible spectacle de l'échec de la civilisation.

De l'autre côté de l'échiquier, les brigands de *The Proposition* sont rattrapés par la même nécessité de composer avec la modernité, c'est-à-dire la présence grandissante de l'autorité. Conscients que celle-ci finira par gagner et qu'un jour le pays sera effectivement civilisé, Charlie Burns et ses pairs sont au crépuscule de leurs vies. S'ils continuent à sévir avec un tel déchaînement de violence (le film cumule les scènes crues), c'est parce qu'ils ont conscience de leur perte de pouvoir. Charlie comprend tout cela lorsqu'il rencontre un vieux chasseur de prime interprété par John Hurt. Dans *Heaven's Gate*, grand western révisionniste de Michael Cimino (1980), l'acteur anglais jouait un étudiant idéaliste qui passe dans le camp des méchants (les grands propriétaires terriens), et dont les crises d'éthylisme le poussent à prononcer d'interminables monologues lyriques. Trente ans plus tard, le comédien semble reprendre chez Hillcoat le même rôle : dans la continuité du personnage crépusculaire de Cimino, le chasseur de prime est un poète ivrogne et anachronique. L'homme a connu une pléthore de vices, a traversé toutes les contrées et vient tout simplement pourrir en Australie. Charlie Burns sait qu'il est condamné au même destin.

Les ciels orangés de *The Proposition* sont portés à leur paroxysme, dans leur expression la plus mourante et métaphysique. On le doit à l'exceptionnel travail du directeur de la photographie Benoît Delhomme. Le résultat est prenant lorsque la caméra cadre les couchers du soleil contemplés par les frères Burns. Le film s'achève comme il a commencé, avec une interrogation, cette fois lancée par Arthur Burns (mourant) à son frère Charlie : «What are you going to do now?». Les deux hommes sont saisis de dos, face au couchant. Et, en effet, la question se pose : qu'advient-il du western après avoir étiré le crépuscule jusqu'à de telles limites ? D'une certaine façon, John Hillcoat y répond avec l'univers post-apocalyptique dépeint dans *The Road* (2009), qu'il réalise quatre ans plus tard d'après le roman de Cormac McCarthy. Malgré des critiques mitigées, ce film explore fidèlement l'atmosphère ultra-chaotique l'ayant inspiré. À travers ces deux œuvres belles et maîtrisées, le réalisateur témoigne une affection remarquable envers la notion de «crépusculaire» au cinéma. ▲

Références

¹ Catherine Caines, *Rolling Stone*.

² Albert-Patrick HOARAU, *Univers du western*, Paris, Seghers, 1973, p. 333.

³ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1962, 2002, p. 233.



Jean-Pierre

Dame et les autres

«Au visionnement d'*Uncut Gems*, il semble impossible, tellement c'est incontestable, de ne pas établir un rapprochement entre le jeu compulsif d'Howard Ratner (Adam Sandler) et celui de Bob Montagné (Roger Duchesne) dans *Bob le flambeur*. Tous les joueurs pathologiques se ressemblent, me direz-vous. Certes, mais jamais aussi précisément que ces deux-là.»

Le champ des influences des frères Safdie

ROMAIN DUMONT

Jean-Pierre Melville, né Jean-Pierre Grumbach. Ça importe peu, puisque le nom d'emprunt, comme celui d'origine, semble avoir déserté le menu de nos discussions contemporaines. Silence radio. Pourtant, s'il existe un cinéaste d'un autre temps qui a su forger une omniprésence sur le nôtre, c'est bien lui. De Takeshi Kitano à Quentin Tarantino, de Jim Jarmusch à Nicolas Winding Refn, foisonnent les réinterprétations, les clins d'œil et même les scènes délibérément copiées-collées d'après la cinématographie de Melville. Aujourd'hui, la ville de New York semble être devenue la Mecque des inconditionnels du réalisateur d'*Un flic*, du *Samouraï* et du *Cercle rouge*. À juste titre pour cet homme habité par un goût de l'Amérique qui n'avait rien d'accessoire. Enfin... bon. Bien plus que son Stetson vissé sur la tête, son cigare en bouche ou ses Ray Ban Pilot portées de jour comme de nuit, c'est sa filmographie colossale qui fait de Melville un pont des plus solides entre le cinéma français et celui de genre américain. Une inclination profonde qui ne s'est jamais effritée, pas même durant les premières décennies de ce nouveau siècle. Grâce à James Gray d'abord et ses premières œuvres *Little Odessa*, *The Yards*, *We Own The Night*, un réalisateur aussi discret qu'efficace, devenu au fil du

temps le symbole de la pertinence des films noirs contemporains, les néo-noirs.

Ensuite, depuis peu et sans se tromper, grâce aux frères Safdie et à leur façon d'arborer une extrême stylisation à laquelle n'échappait pas Melville. Mais encore, à travers leurs emprunts scénaristiques. Au visionnement d'*Uncut Gems*, il semble impossible, tellement c'est incontestable, de ne pas établir un rapprochement entre le jeu compulsif d'Howard Ratner (Adam Sandler) et celui de Bob Montagné (Roger Duchesne) dans *Bob le flambeur*. Tous les joueurs pathologiques se ressemblent, me direz-vous. Certes, mais jamais aussi précisément que ces deux-là. Identiques dans le plaisir qu'ils éprouvent, dans ce sentiment infini qui les habite à chaque mise et surtout dans cette philosophie du jeu qu'eux-mêmes ignorent. Ils ne jouent plus pour gagner, mais simplement pour jouer. Ensuite, dans la structure même des deux récits, les similarités sautent aux yeux : deux chutes à la tension cathartique, des crises cardiaques intentionnellement programmées. La première tournée au casino de Deauville et l'autre à mi-chemin entre Boston et New York, au casino Mohegan Sun. Deux séquences avec le même effet : nous pousser à parier avec le personnage, à éprouver son angoisse, à nous le faire



détester de nous imposer tout ce stress. Deux chutes d'une fatalité inéluctable. Rappelez-vous lorsque Bob Montagné, qu'on a vu perdre tout au long du film, décide d'aller jouer quelques minutes avant de braquer le casino. Il commence à gagner et ne peut s'arrêter de miser, comme il ne peut cesser d'empocher. Pourtant, en sortant avec son magot juste avant 17 heures – heure du braquage –, la police débarque. La scène dégénère en fusillade. Comme quoi, même dans les plus grandes victoires, impossible de triompher. Ça vous fait penser à quelque chose ? À un match des Celtics de Boston contre les Sixers de Philadelphie peut-être...

Uncut Gems des frères Safdie a été ressenti comme un séisme dans le milieu cinématographique. Tous se sont arrêtés pour apporter des réponses à ce succès. Comprendre ce qui faisait des frères Safdie ce qu'ils représentent aujourd'hui. S'il est convenu qu'ils possèdent une cinéphilie quasi encyclopédique (de Melville à Cassavetes et plusieurs autres), qui s'avère sans doute nécessaire pour connaître un tel retentissement, cet article souhaiterait avancer une autre hypothèse. Plus qu'une hypothèse : une conviction hautement scientifique. Le succès des frères Safdie tient moins à leur culture cinématographique qu'à un dénommé Dame Dash, personnage incontournable de la culture new-yorkaise. Pour renchérir, il ne fait aucun doute que la genèse de leur dernier film est née de la suite du visionnement d'une séquence mémorable de la vidéo *The Last Days of the ROC Reloaded* sur YouTube. À brûle-pourpoint, cette hypothèse – non validée – prétend que sans Dame Dash, pas de frères Safdie, et que sans ce documentaire, pas d'*Uncut Gems*.

Mais au fait, qui est Dame Dash ? Dame Dash a été pendant un moment le René Angélil du hip-hop, dans la lignée des Puff Daddy et Suge Knight. Tout commence en 1995, lorsqu'il devient cofondateur du label de musique Roc-A-Fella avec Kareem «Biggs» Burke et Shawn «Jay-Z» Carter. Une maison de disque créée en réponse aux nombreux grands majors américains qui refusaient de signer Jay-Z. Quelques mois plus tard, dans la débrouille, paraît le premier album du rappeur, *Reasonable Doubt*, sous l'étiquette Roc-A-Fella. La suite fait partie de l'histoire : cinq albums en cinq ans, projetant Jay-Z à un statut d'icône mondiale et entraînant le label à prendre, lui aussi, de l'ampleur. Au début des années 2000, il signe d'autres artistes, tels Beanie Sigel, Cam'ron et The Diplomats. C'est à cette époque que l'éléphantesque label Def Jam décide d'acheter des parts de Roc-A-Fella. Cette entente signe pour ainsi dire le début de la fin de l'amitié entre Jay-Z et Dame Dash. Dès qu'ils sont propulsés dans ce monde de cravatés, Dame Dash, personnalité déjà assez affirmée, devient de plus en plus paranoïaque, se méfiant de ceux qui ne voient dans le rap qu'une machine à sous. C'est d'ailleurs à partir de ce moment qu'il popularise l'expression «culture vultures», les vautours de la culture. Comme plusieurs de ma génération, j'ai découvert le personnage, des années plus tard, dans des vidéos YouTube provenant d'images tournées à cette époque et réunies dans un documentaire intitulé *The Last Days of the ROC Reloaded*. Deux séquences de ce documentaire sont prépondérantes pour comprendre les frères Safdie.

1. Bob le flambeur
de Jean-Pierre Melville

1. We Own The Night
de James Gray

1. Uncut Gems
des frères Safdie



« Josh et Benny sont restés des mecs de New York à l'éclectisme schizophrénique pour seul instinct de survie.

Comme si leur enfance passée des deux côtés de la East River les avait forcés à une alternance incessante des cinémathèques. Entre les respectables et celles qui le seraient moins. Entre *Meantime* de Mike Leigh et les séquences de *The Last Days of the ROC Reloaded*, entre la collection Criterion et les vidéos cellulaires sur le site web World Star Hip-Hop. »

BIENVENUE AU MEETING

La première séquence débute alors que Dame Dash traverse les couloirs des bureaux de Def Jam, arborant short de basket bleu et long t-shirt blanc. À son allure, on remarque qu'on est bien au début des années 2000... et qu'il ne semble pas de belle humeur. Puis, il arrive dans une salle de réunion, où, de toute évidence, on ne l'attend pas. On comprend aussitôt la raison de sa colère, les gens de Def Jam ont organisé une réunion portant sur l'avenir de la carrière de Jay-Z sans qu'aucun membre de l'équipe de Roc-A-Fella en ait été avisé. Mise en contexte : après avoir signé un partenariat avec le label, Def Jam considère comme un obstacle pour leurs affaires l'omnipotence de Dame Dash sur ses artistes. Ce n'est pas lui et ses airs de gangster qui contribuent à vendre des disques.

Mais bon, voilà... surprise ! Il est venu quand même. Une dizaine de personnes, regards baissés, sont assises autour de la table. Lui, les encercle en gueulant à profusion des : « What's up ? ». Certains tentent de se justifier de manière candide. Vous savez, cette innocence qui ne suggère qu'une culpabilité certaine. Dame Dash n'en démord pas, avec l'accent et les intonations de Denzel Washington dans *Training Day*, il poursuit : « That shit don't fly right. That shit is fucked up. You do not control any of my artists ». Et puisqu'il est là, il leur demande de reprendre. De quoi allaient-ils parler ? C'est le temps. Allez hop ! Évidemment, personne ne répond. Enfin, un homme prend une gorgée d'eau comme si elle pouvait lui donner un peu de courage, se lève et déclare : « No we're gonna reschedule then ». C'est le patron, Randy Acker, qui pense mettre ainsi fin à l'humiliation collective. « WTF you mean you're gonna reschedule ? ».

Dame Dash le poursuit dans les bureaux et surenchérit : « You're weak, you're not a leader, you're a coward. You can't bring nothing to the table for my culture. For hip-hop, you don't know shit about it. ».

Tant de panache, tant d'authenticité et tant de révolte en une seule personne ; trop, penseront certains. C'est un euphémisme de dire que Dame Dash était un vrai personnage de film. Il fournit lui-même la raison pour laquelle on réalisait des films. Un héros, peu nuancé certes, mais qui faisait face aux vautours. Seul contre cent. Aujourd'hui, cette vidéo visionnée des millions de fois est porteuse d'espoir. Elle laisse croire que le jour de la réunion venu, ce ne sont pas toujours les perpétuels dépeceurs de la prochaine tendance qui ont le dernier mot.

DIAMOND DISTRICT

Toujours dans le même documentaire, on retrouve Dame Dash dans une bijouterie du Diamond District de New York. Entre ses mains, une chaîne à l'effigie de Roc-A-Fella. Ses yeux font des allers-retours entre celle-ci et le joaillier, Avi, qui a droit à un interrogatoire en règle. « C'mon Avi, tell me the truth Avi. Who made this Avi ? »

La position d'Avi n'est pas très favorable. Non seulement revend-il, sans autorisation, un bijou avec le logo de Roc-A-Fella, la compagnie de l'homme devant lui, mais il semble dans l'impossibilité de trahir le nom de celui qui le lui a vendu, sans doute à prix modique. Dans la tête de Dame Dash, cette chaîne est la preuve qu'un de ses proches collaborateurs a préféré vendre son cadeau à Avi plutôt que de le conserver. Ou pire, qu'elle a été volée à un membre de son entourage. En la rachetant, le bijoutier a cautionné ce vol. Dans tous les cas de figure, il devient impensable de le

quitter sans connaître l'identité du vendeur. Devant l'obstination d'Avi qui refuse de répondre à cette simple question, Dame Dash – avec la diplomatie qu'on lui connaît –, décide de quitter la bijouterie en marchant calmement, pendentif en main. La scène est si parfaite qu'elle semble scénarisée.

Si elle ne l'est pas, elle sera réinterprétée plus tard par les Safdie dans *Uncut Gems*. Car, excluant la présence d'un box de verre pour emprisonner un voleur éventuel, c'est le genre de boubier dans lequel se serait enfoncé Howard Ratner, le fabricant de Furbies en diamant. Il partage avec Avi cette témérité qui les rend enclins à la magouille aux dépens de gens qui pourraient les défigurer à tout instant. Certes, celui qu'on découvre au détour d'une colonoscopie se montre un peu plus matador, lorsqu'il attaque The Weeknd par exemple, mais il ne remporte aucune de ses batailles. Si ce n'est un goût malsain pour la violence physique à laquelle il s'assujettit, c'est à tout le moins l'adhésion à une philosophie absurde qui consiste à se mettre dans la merde. Encore, ces deux personnages sont habités par cette constante des grandes gueules, pourtant jamais enclins à répondre aux questions lorsqu'il est temps de rendre des comptes. Toujours à user de subterfuges : de gigantesques détournements d'attention et des fabrications d'histoires. Ce sont des conteurs nés, leur seul moyen d'évoluer dans un district qui ressemble plus à une jungle qu'à une mine d'or.

Il a été expliqué à maintes reprises que le père des Safdie était un coursier dans le Diamond District. Il est possible qu'il leur ait rapporté ce genre de situation. Reste que ce ne sont pas les liens familiaux qui les ont guidés dans ce quartier pour trouver un joaillier qui leur en apprendrait, mais bien le rappeur Cam'ron. C'est lui qui leur a présenté son propre diamantaire, Izzy Aranbayev, et qui leur a permis de l'observer travailler, de retenir ses mimiques, etc. C'est aussi lui qui, en 2002, a sorti un album platine, *Come Home with Me*, sous l'étiquette de... Roc-A-Fella Records.

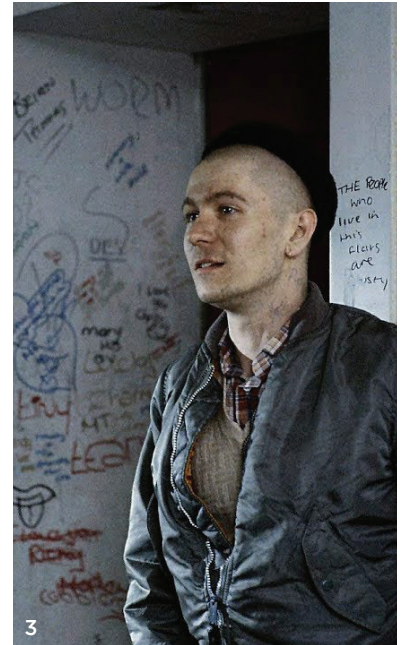
LES FRÈRES SAFDIE

J'ai tenté de valider mes divagations auprès de Josh Safdie sur Instagram, en vain, hélas. Reste le fait que corrélation avérée ou pas, mieux qu'une quelconque théorie universitaire, une vidéo ou deux de ce mandarin de la culture hip-hop nous enseignent l'enracinement comme élément central du cinéma des frères Safdie. Un cinéma qui exsude leur ville d'origine, New York, sa mixité culturelle et ses innombrables paradoxes. Alors oui, peut-être sont-ils redevables à Melville, Babenco, Cassavetes, mais ils le sont tout autant à Dame Dash et aux autres qui

ont su forger ce chaos bien régulé. Car Josh et Benny sont restés des mecs de New York à l'éclectisme schizophrénique pour seul instinct de survie. Comme si leur enfance passée des deux côtés de la East River les avait forcés à une alternance incessante des cinémathèques. Entre les respectables et celles qui le seraient moins. Entre *Meantime* de Mike Leigh et les séquences de *The Last Days of the ROC Reloaded*, entre la collection Criterion et les vidéos cellulaires sur le site web World Star Hip-Hop.

C'est uniquement à travers cette polyvalence que les Safdie ont su utiliser ces « éléments empruntés » à leur ville pour créer quelque chose de profondément humain et surtout, d'honnête. Pensons seulement aux visages qui tapissent leurs images : Arielle Holmes, toxicomane de tous les maux, qui a écrit ses mémoires pour ensuite jouer son propre rôle dans *Heaven Knows What*; Buddy Duress, l'autre découverte de ce film, qui n'a pu en faire la promotion parce qu'il était enfermé à la prison de Rikers Islands; Lenny Cooke, sujet de leur documentaire éponyme, ce joueur de basketball qui, à une époque, était promis à une plus belle carrière que LeBron James et qui n'a jamais été repêché par la NBA... Jonathan Aranbayev, le fils du joaillier de référence dans *Uncut Gems*, jouant le rôle du fils d'Howard... La liste est longue et témoigne de leur amour sincère pour la culture, les gens et les rues qui définissent leur ville.

Cette façon de faire new-yorkaise, c'est d'abord leur façon de vivre – et ce l'était bien avant que le succès frappe à leur porte. Il faut peut-être revenir au tout début pour se convaincre qu'aucune allégorie n'explique mieux leur succès que l'image de ce mec – je répète, long t-shirt, short de basket bleu – qui débarque à l'improviste dans les bureaux bien propres de Def Jam. Pendant une décennie, les frères n'ont espéré l'aide de personne pour créer un cinéma libre de toutes contraintes. Ce sont des *bustlers* qui, à force de très bons courts métrages à microbudget, en sont venus à faire leur premier long métrage : *The Pleasure of Being Robbed*. Un film en 16 mm réalisé avec un budget détourné, qui était destiné au tournage d'un court métrage faisant la promotion de sacs de la styliste Kate Spade. Résultat : certes, une caméra souvent tremblotante et une histoire faible par moments, mais une première cannoise où ils sont dès lors reçus comme les dignes héritiers new-yorkais de Lumet et de Scorsese. C'est clair, eux aussi, les Safdie n'étaient pas conviés au *meeting*, mais comme Dame Dash, ils ont refusé d'attendre une invitation. Ils ont défoncé des portes pour prendre le contrôle de la discussion, et ce, dans leur slang. Alors comment ne pas penser aujourd'hui que les Safdie en doivent un peu à Jean-Pierre, à Dame et aux autres... ▲



3



4

1. *Uncut Gems*
des frères Safdie
2. *The Last Days of the ROC Reloaded*
de Choke No Joke
3. *Meantime*
de Mike Leigh
4. *The Pleasure of Being Robbed*
de Josh Safdie



Berlinale 2020

Parfums de fin du monde

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Avec le recul, on constate que l'atmosphère qui régnait lors de la Berlinale 2020 était annonciatrice des événements à venir. Il y régnait, déjà, une atmosphère de fin du monde : journalistes masqués, centre d'achats Arcade vide en vue de rénovations, files d'attente avant de pénétrer dans les salles du Berlinale Palast. La menace de la COVID-19, sournoisement, planait. Aucun de nous ne se doutait pourtant que les mois à venir sonneraient le glas du cinéma en salle dans le monde entier. Ni que nous nous retrouverions tous confinés en solitaire devant Netflix, deux petites semaines après la remise des prix. Ni que Cannes et des dizaines d'autres festivals seraient annulés ou diffusés entièrement en ligne. Ni les morts...

Déjà avant son commencement, la 70^e Berlinale a offert une variation sur le thème du scandale aux nouveaux directeurs Carlo Chatrion et Mariette Rissenbeek, qui eurent à gérer les réactions face à la découverte du passé nazi d'Alfred Bauer, directeur de la Berlinale de 1951 à 1976. Puis, le matin même de l'ouverture officielle, la tuerie néonazie de Hanau est survenue, avec ses neuf morts et cinq blessés dans deux bars à shisha, ce qui plomba la cérémonie où notre Philippe Falardeau présentait *My Salinger Year*, le film d'ouverture.

Chose fort curieuse lors d'un festival international, les thèmes se recoupent très souvent au sein des sélections et font écho à leur époque, voire la précèdent. La solitude, sentiment qui serait universellement partagé durant les mois à venir, était le constituant majeur de plusieurs films importants comme *The Roads Not Taken*, de la grande poète du cinéma Sally Potter (*The Party*, *Orlando*) avec Javier Bardem dans le rôle d'un homme perdu dans les délires des routes intérieures et accompagné de peine et de misère par sa fille, interprétée par Elle Fanning. De même, l'énigmatique *Siberia*, d'Abel Ferrara (*Bad Lieutenant*), nous promène dans l'archipel du goulag intérieur de Clint, un Américain tenancier d'un bar perdu dans les solitudes sibériennes. Solitude ressentie également par les deux adolescentes aux prises avec le défi de se faire avorter aux États-Unis dans l'excellent *Never Rarely Sometimes Always*, d'Eliza Hittman (*Beach Rats*), qui s'est vu décerner le Grand Prix du Jury. Finalement, *Persians Lessons*, de Vadim Perelman (*House of Sand and Fog*), nous entraîne dans le monde carcéral, en nous racontant l'histoire d'un Juif envoyé dans un camp de concentration, qui sauve sa vie en se faisant passer pour un Perse et se voit obligé de donner des cours de farsi (langue dont il ignore tout) à l'un des officiers supérieurs du camp. Finalement, *Undine*, de Christian Petzold, portait sur la solitude d'une sirène moderne superbement interprétée par Paula Beer (Ours d'argent de la meilleure actrice) et *Volevo nascondermi* (*Hidden Away*), de Giorgio Diritti, sur la vie solitaire et douloureuse du peintre italien Antonio Ligabue, récompensé de l'Ours d'argent pour Elio Germano.

Le thème de l'être humain confronté à des situations politiques et humaines impossibles semble avoir inspiré plusieurs œuvres cette année, entre autres le film iranien *There Is No Evil*, de Mohammad Rasoulof, sur la peine de mort en Iran, le truculent *Effacer l'histoire*, des Français Gustave Kervern

et Benoît Delépine, ainsi que le très attendu *Berlin Alexanderplatz* du cinéaste allemand Burhan Qurbani. Même au Moyen-Orient, les essais d'Hannah Arendt sur la banalité du mal trouvent un écho au sein de *There Is No Evil*, gagnant de l'Ours d'or, une juxtaposition de quatre courts métrages sur les exécutants de la peine capitale, quatre essais se répondant les uns aux autres et ouvrant la discussion sur le degré de responsabilité de ceux qui exécutent les prisonniers emprisonnés par un régime de plus en plus dictatorial. *Effacer l'histoire* raconte la croisade de trois personnes contre les vicissitudes numériques de notre quotidien GAFA (Google – Amazon – Facebook – Apple). Le jury, présidé par l'acteur britannique Jeremy Irons, ayant reconnu les exceptionnelles qualités humoristiques de ce film dénonçant les drames liés aux médias sociaux, lui a remis le Prix de la 70^e Berlinale (anciennement le Prix Alfred-Bauer) décerné à un film qui ouvre des perspectives sur le cinéma. *Berlin Alexanderplatz*, inspiré du roman éponyme d'Alfred Döblin, porte sur la vie de Francis (Welket Bungué), un réfugié guinéen qui débarque à Berlin décidé à faire le bien après un passé trouble dans son pays, mais qui se retrouve confronté à la dure réalité des réfugiés. On pouvait penser à Hannah Arendt aussi avec *Police* d'Anne Fontaine (*Gemma Bovery*, *Coco avant Chanel*), qui nous offrait l'impitoyable histoire de trois officiers de la police parisienne (Omar Sy, Virginie Efira et Grégory Gadebois) devant conduire un immigrant illégal à l'aéroport pour qu'il soit extradé vers le Tadjikistan, alors que cela signifie son arrêt de mort.

Sur un versant plus documentaire, ce même thème de l'être humain confronté à la mort et à l'insanité était parfaitement illustré par *Irradiés*, du cinéaste cambodgien Rithy Panh, collage d'images sur la douleur et le chagrin causés par la guerre et l'utilisation d'armes de destruction massive (récipiendaire du Prix du meilleur documentaire). De même, *Curveball*, premier long métrage documentaire de Johannes Naber (*Le temps des cannibales*) sur les informations (fausses) données par un ingénieur chimiste irakien à un expert allemand – et transmises aux Américains, qui fournit à ces derniers l'excuse voulue pour envahir l'Iraq. Mais alors que les Allemands auraient fort bien pu dénoncer la situation, ils choisirent de n'en rien faire... pour sauver la face! Enfin, les expérimentations sinistrement documentaires de *DAU. Natasha*, des Russes Ilya Khrzhanovskiy et Jekaterina Oertel, premier long métrage tiré de la simulation à grande échelle du système soviétique totalitaire baptisé DAU. On y verra Natasha (Natalia Berezhnaya), serveuse dans la cantine d'un centre de recherche nucléaire se faire violemment interroger et violer avec un réalisme absolu. Le film, qui continue de faire scandale pour son exploitation physique et psychologique de ses participants, a remporté néanmoins un Ours d'argent pour l'exceptionnelle cinématographie du directeur photo Jürgen Jürges.

Parfums de fin du monde, donc, au sein de cette 70^e Berlinale. S'il est une leçon à tirer de la pandémie, c'est que tous, nous avons besoin du contact des autres et de la chaleur humaine qui se dégage d'un auditoire uni devant un grand film, une grande émotion commune. Longue vie au cinéma et à ses artistes! ▲

« Même au Moyen-Orient, les essais d'Hannah Arendt sur la banalité du mal trouvent un écho au sein de *There Is No Evil*, gagnant de l'Ours d'or, une juxtaposition de quatre courts métrages sur les exécutants de la peine capitale, quatre essais se répondant les uns aux autres et ouvrant la discussion sur le degré de responsabilité de ceux qui exécutent les prisonniers emprisonnés par un régime de plus en plus dictatorial. »

—
1. *My Salinger Year*

—
2. *There Is No Evil*



Visions du réel 2020

La rencontre en temps de pandémie

CATHERINE BERGERON



« De la même manière que le présent et sa crise actuelle ont entraîné une incertitude encore impossible à arrêter et à définir. En ce temps de confinement et de séparation, la présence de l'autre et la valeur du social n'ont jamais semblé aussi importantes. Et le cinéma, avec son désir de se tourner vers l'autre et de pousser la rencontre, semble aujourd'hui porter une nouvelle signification. »

Un festival de films est comme un organisme vivant: il a besoin du soutien de différents organes pour survivre; il bat à un certain rythme; il respire avec une certaine profondeur. Dans un paysage ponctué de multiples entités, Visions du réel, le grand festival de documentaires de Nyon, établi en 1969 avant de prendre son nom actuel en 1995, est, entre tous, un être à part. Loin d'être effrayé par l'incertitude et la transformation, il se nourrit de découvertes, de renouvellements et de singularités au point d'être l'un des quelques festivals internationaux porteurs du flambeau de l'avant-garde documentaire mondiale. Année après année, il pave la voie à de nouveaux questionnements sur le monde et sur le pouvoir et les limites de l'art, du cinéma, de la narrativité, de la fiction et du réel. Année après année, il participe à redéfinir le genre du documentaire.

Avec un cœur qui bat à un tel rythme effréné, il n'est pas surprenant que, cette année, sous fond de pandémie, Visions du réel soit de nouveau à la tête des innovateurs. Le gouvernement suisse annonçant le 13 mars 2020, à peine un peu plus d'un mois avant le début de la 51^e édition, que les rassemblements n'étaient plus permis, le festival s'est rapidement relevé, décidant d'offrir de manière exceptionnelle son contenu entièrement en ligne. Au total, 134 films, dont 89 premières mondiales, ont été diffusés sur le web: un réel casse-tête pour les organisateurs du festival et les ayants droit des films sélectionnés. Bien que le but ultime derrière un film soit, bien entendu, d'être vu, les premières sont, dans le milieu du cinéma, une denrée grandement chérie, permettant non seulement de faire voir le film, mais de lui inoculer du prestige et donc, de la valeur marchande et critique. Pour produire son festival en

ligne, Visions du réel a ainsi magistralement jonglé avec de multiples critères, subordonnés souvent à la spécificité de chaque projet (restrictions géographiques quant au lancement, nombre de vues restreint à 500 clics, espaces de questions/réponses avec les cinéastes, discussions et rencontres entre les membres de l'industrie, etc.) afin d'offrir une expérience restant finalement au plus près de ce qui est vécu habituellement en festival.

Si l'édition 2020 du festival semble aujourd'hui avoir été un réel succès, élargissant son public en entraînant plus de 60 500 visionnements sur sa plateforme officielle créée spécifiquement pour l'occasion, les conclusions finales quant à ce que cette année aura apporté sont encore à venir. De la même manière que le présent et sa crise actuelle ont entraîné une incertitude encore impossible à arrêter et à définir. En ce temps de confinement et de séparation, la présence de l'autre et la valeur du social n'ont jamais semblé aussi importantes. Et le cinéma, avec son désir de se tourner vers l'autre et de pousser la rencontre, semble aujourd'hui porter une nouvelle signification. Bien qu'écrites pour un autre temps, plusieurs œuvres présentées cette année à Vision du réel frappent par leur attention à l'autre, par leur désir de renouer et leur besoin de communier.

Avec *Intimate Distances*, le penseur, cinéaste et artiste en art contemporain Phillip Warnell propose une œuvre forte, claustrophobe et angoissante, dénonçant en quoi le social rime, bien trop souvent, avec la peur de l'autre et le jugement hâtif. Articulée autour d'une performance filmée, dans laquelle la célèbre cheffe de la distribution Martha Wollner parcourt les rues de Queens, New York, pour trouver



un homme pouvant jouer le rôle d'un criminel dans un film, l'œuvre jongle avec les stéréotypes de manière à mieux les déconstruire et les mettre à mal. La caméra avance, pivote, lorgne la ville et ses habitants, comme s'ils étaient pris au centre d'un système de contrôle. La musique stridente laisse croire qu'un danger pourrait s'y cacher. Le crime est partout; l'est-il vraiment? En allant à la rencontre des gens, Wollner côtoie l'humanité, la douleur et la détresse, découvrant, derrière le stéréotype du possible criminel, des gens frères ayant par-dessus tout besoin de l'autre. Par cette œuvre, Warnell explore ainsi en quoi être criminel est loin d'être un fait si unilatéral.

Auscultant également le monde de la criminalité, l'œuvre coup de poing du cinéaste argentin Edgardo Castro, *Las Ranas*, propose, de son côté, un portrait naturaliste, poignant et viscéral de l'univers des «Ranas», ces femmes qui, religieusement, donnent leur vie et leur quotidien à prendre soin de leur conjoint, emprisonné. Le film suit tout particulièrement le parcours de Barby, une jeune mère passant ses journées à prendre soin de sa petite fille, à parcourir de longues distances en autobus pour aller visiter son copain en prison, et à vendre des chaussettes sur la rue dans le but de lui acheter et lui amener un téléphone et un peu de drogue. Accablée d'un désespoir flagrant, Barby ne semble pas embrasser le rôle que le présent lui offre et ainsi, seul l'amour la motive à continuer. Portrait touchant et difficile, *Las Ranas* s'interroge, avec honnêteté, sur le système carcéral et judiciaire ainsi que sur le rôle de la femme et la notion complexe de sacrifice.

L'amour est aussi au rendez-vous, et dans sa forme la plus pure, dans la magnifique œuvre sensible et intime de Roxanne Gaucherand, *Pyrale*, gagnante

du Prix du jury de la compétition Burning Lights. Se déroulant en pleine chaleur estivale dans la région de la Drôme provençale, en France, le film prend pour toile de fond l'invasion apocalyptique de la pyrale, un papillon ravageur, pour s'intéresser du même coup à l'histoire de Lou, une jeune femme découvrant en elle un désir amoureux naissant pour sa meilleure amie. Oscillant avec brio entre documentaire et fiction, réalisme et romantisme, fantastique et art contemporain, l'œuvre offre un univers magique et complexe, où la pyrale existe finalement pour les «vieux» réalistes comme un changement néfaste à combattre, et existe, pour les «jeunes» rêveurs, comme le symbole d'une effervescence à célébrer.

Bien que plusieurs autres films auraient pu être mentionnés, ma revue de Visions du réel pour l'année 2020 s'arrête avec *El Otro* (*The Other One*), splendide et ingénieux premier film du cinéaste chilien Francisco Bermejo. Gagnant du Prix du meilleur film de la section Burning Lights, *El Otro* s'intéresse aux notions de solitude et d'être ensemble en offrant à voir le portrait d'Oscar, un homme complexe, isolé volontairement du monde depuis plus de 40 ans. Dans l'univers de Bermejo, Oscar vit son quotidien aux côtés d'un homme : un double, un autre lui, une autre part de lui-même, qui apparaît à l'écran grâce à la magie du cinéma et la virtuosité du cinéaste. Entre amour et haine, cet autre Oscar habite le présent du vieil homme, tout comme y habitent aussi l'univers des livres, des histoires et, plus spécialement, de Melville et Moby Dick. Telle sa propre baleine blanche, Oscar veut détruire son autre moi; or il découvrira que cet autre fait aussi partie de lui.

Rien n'est plus beau qu'être ensemble. ▲

-
1. *Pyrale*
 2. *El Otro*



Monique Mercure

Disparition
d'une actrice
« en or »

YVES LABERGE

1

« Ce serait peu dire que Monique Mercure était photogénique : elle habitait l'écran de sa présence, tout comme Monica Vitti avant elle ou comme Isabelle Adjani par la suite. On ne regardait qu'elle dans un plan d'ensemble et on oubliait toutes les autres. »

L'actrice Monique Mercure est décédée des suites d'un cancer, à Montréal, le 17 mai 2020. C'est une perte immense pour la culture québécoise. Les téléspectateurs qui l'ont surtout connue dans de nombreux téléromans et séries (*Monsieur le ministre*, *Shehaweh*, *Providence*, *Mémoires vives* et plusieurs autres) depuis trois décennies peuvent difficilement imaginer la place qu'elle a occupée dans l'histoire du cinéma québécois, dès les années 1960, sans oublier le personnage fictif qu'elle a créé, peut-être un peu malgré elle, au fil des rôles déterminants qu'elle a tenus au grand écran durant plus d'un demi-siècle d'une carrière fructueuse et ininterrompue.

UNE ACTRICE DOTÉE D'UNE AURA

Ce serait peu dire que Monique Mercure était photogénique : elle habitait l'écran de sa présence, tout comme Monica Vitti avant elle ou comme Isabelle Adjani par la suite. On ne regardait qu'elle dans un plan d'ensemble et on oubliait toutes les autres.

Par ailleurs, le succès et la légende de Monique Mercure se sont construits au tournant des années 1970 par une série de longs métrages mettant en valeur son physique enviable, sa persona et son aura. À l'évidence bien dans sa peau et épanouie, elle se savait belle et attirante; elle avait l'assurance des femmes sûres d'elles-mêmes. Tout chez elle n'était que joie de vivre.

Née Monique Émond, elle a été mariée au compositeur Pierre Mercure (1927-1966) dont elle

a gardé le nom; ils ont vécu ensemble à Montréal puis à Paris durant les années 1950.

Au cinéma, ses débuts véritables sont relativement tardifs; Monique Mercure a déjà atteint la trentaine lorsqu'elle apparaît comme la chouette copine à motocyclette, Barbara, dans *À tout prendre* (1964), de Claude Jutra. On peut la revoir furtivement dans une reconstitution historique de Fernand Dansereau, *Astataïon ou Le festin des morts* (1965), où elle apparaît à moitié nue, dans le rôle d'une Huronne en Nouvelle-France. C'était pourtant quatre ans avant Danièle Ouimet dans *Valérie* (1969), de Denis Héroux.

En 1970, Monique Mercure tourne pour son ami de longue date Claude Fournier dans une comédie comprenant des scènes érotiques et qui fait scandale, *Deux femmes en or* (1970). Ce film décoiffant réunissait une foule de vedettes comiques comme Gilles Latulippe et Yvon Deschamps, en plus de Louise Turcot et Marcel Sabourin en haut de l'affiche. Dans un Québec en mutation, Louise Turcot et Monique Mercure affichaient alors une sexualité décomplexée. Pendant longtemps, ce fut le long métrage québécois ayant fait le plus grand nombre d'entrées, dépassant les deux millions – mais dans ce cas précis, on peut présumer que plusieurs spectateurs sont retournés en salle afin de le revoir¹.

Dans ses mémoires, Claude Fournier évoque les circonstances cocasses entourant l'audition de Monique Mercure pour *Deux femmes en or* pour

1. L'apparition mémorable de Monique Mercure, femme fantasmée, dans *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra

obtenir le rôle de Fernande, l'épouse désinvolte : c'était alors tout le contraire du mouvement *Me Too* puisque c'est l'actrice elle-même qui, au lendemain d'une chirurgie plastique, s'est exhibée spontanément et momentanément devant le réalisateur, contre toute attente et sans qu'on ne lui demande quoi que ce soit².

Forte du succès de *Deux femmes en or* qui fit d'elle une vedette, Monique Mercure réapparaît l'année suivante dans le rôle d'Alexandrine, l'épouse guindée du notaire – qu'on ne voit d'ailleurs pas – dans *Mon oncle Antoine* (1971), de Claude Jutra. La séquence mémorable de son entrée dans le magasin général crée une sorte de commotion, et c'est à travers la sommation de tous les regards masculins que le personnage de cette femme désirée sera créé, magnifié, fantasmé. Dans la séquence suivante qui a lieu à l'étage supérieur, c'est encore à travers les regards furtifs des deux adolescents que le personnage interprété par Monique Mercure devient fantasmé, un peu comme dans le roman *L'éducation sentimentale* de Flaubert, lorsque le jeune Frédéric Moreau déclara après avoir vu Madame Arnoux : « Ce fut comme une apparition ». Dans *Mon oncle Antoine*, Monique Mercure était comme une apparition, une femme sublimée. Cette image lui restera longtemps collée à la peau.

Après différents projets, elle retrouvera pour la troisième fois son ami Claude Jutra dans une comédie douce-amère qu'il écrit en partie pour elle, *Pour le meilleur et pour le pire* (1975), et qui mettra à profit ses réelles qualités de musicienne violoncelliste.

AVANT ET APRÈS

J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE

Mais tout cela, c'était avant de tourner le rôle de Rose-Aimée Martin dans le long métrage *J.A. Martin photographe* (1977), de Jean Beaudin. C'est un film formidable pour une actrice qui n'est pas réduite au simple rôle de faire-valoir de son époux : ici, Monique Mercure vole la vedette en passant par toute une gamme d'émotions. Elle rit, elle pleure, elle se fâche, elle souffre, elle danse, elle séduit, elle aime son mari : elle incarne toute la vie en soi en l'espace de seulement deux heures. Si elle obtient le prestigieux Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes de 1977, c'est en fait J.A. Martin lui-même – ou plutôt l'acteur Marcel Sabourin – qui montera sur la scène pour recevoir le prix au nom de l'actrice, car presque toute l'équipe de *J.A. Martin photographe* était déjà repartie avant la fin du festival, ne croyant pas possible une telle récompense. Dans la biographie lui étant consacrée, Marcel Sabourin se remémore cet instant inoubliable et inattendu, recevant des mains de la légendaire Monica Vitti le Prix de l'interprétation féminine au nom de Monique

Mercure. C'est la consécration internationale et une première pour une actrice québécoise³. En outre, *J.A. Martin photographe* reçoit le prestigieux Prix œcuménique, également remis à Cannes, et par la suite, elle se fera remettre pour ce même rôle un autre Prix d'interprétation féminine lors des Canadian Films Awards de 1977.

À Cannes, le Prix d'interprétation féminine fut également remis ex æquo à l'actrice Shelley Duvall, qui se transcendait dans *Trois femmes* (*Three Women*, 1977), le meilleur long métrage de Robert Altman. Cette égalité entre les deux actrices n'était pas fâcheuse ; au contraire, elle permettait de confirmer que même avec des budgets moyens, certains films québécois pouvaient rivaliser avec les productions les plus en vue et parmi les plus coûteuses. Et d'ajouter que les actrices et acteurs du Québec pouvaient être de calibre international. D'ailleurs, l'année suivante, Monique Mercure tournera dans un film français, *La chanson de Roland* (1978), de Frank Cassenti. Douée pour les langues, on la retrouvera ensuite dans de nombreux longs métrages québécois et étrangers comme *La quarantaine* (1982) d'Anne Claire Poirier, mais aussi dans des productions canadiennes-anglaises et de plus en plus à la télévision.

Monique Mercure aura aussi brillé au théâtre, s'impliquant énormément sur scène, et de plus dans la gestion et l'enseignement de son métier d'actrice. Elle recevra dès les années 1990 une foule de récompenses et de reconnaissances pour sa carrière : Ordre national du Québec, Ordre du Canada et différents prix. Elle ne cessera pas de travailler même après avoir dépassé l'âge de la retraite. Son départ laissera un grand vide.

Dans leur irremplaçable *Dictionnaire du cinéma québécois* de 1978, Michel Houle et Alain Julien lui consacraient une notice substantielle et élogieuse, ciblant ses rôles principaux – surtout dans les longs métrages *Finalement...* (1971), de Richard Martin et *Les vautours* (1975), de Jean-Claude Labrecque – en soulignant sa capacité d'effort un rôle de soutien en raison de son professionnalisme et de son intuition : ils parlaient de « ce pouvoir de fascination qu'exerce Monique Mercure » en citant de nombreux exemples de films méconnus comme le moyen métrage *Ce n'est pas l'temps des romans* (1967), de Fernand Dansereau⁴.

Mince consolation : il nous reste les films, et fort heureusement, plusieurs des plus beaux rôles de Monique Mercure sont accessibles gratuitement sur le site de l'ONF, et pas les moindres : *Le festin des morts*, *Mon oncle Antoine*, *Le temps d'une chasse*, de Francis Mankiewicz et *J.A. Martin photographe*. Excusez du peu. ▲

Références

¹ Information attestée par l'historien Yves Lever dans son livre *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, p. 282.

² Voir le livre de souvenirs de Claude Fournier, *À force de vivre. Mémoires*, Montréal, Libre Expression, 2009.

³ Marcel Sabourin, dans Robert BLONDIN, *Marcel Sabourin. Tout écartillé*, Montréal, Éditions Somme Toute, 2018, p. 166.

⁴ Michel HOULE et Alain JULIEN, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 1978, p. 187-189.

Le centenaire d'Éric Rohmer

Plus que des mots YVES LABERGE

— What do you read, my lord ?
— Words, words, words.
[Shakespeare, *Hamlet*, 1603]

RELIRE ÉRIC ROHMER : BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Si les films sont les portes d'entrée privilégiées pour appréhender son univers, plusieurs livres peuvent guider en parallèle cette découverte. Une familiarisation avec sa conception presque littéraire du cinéma aidera le néophyte à mieux percevoir la subtilité de sa mise en scène. Sans prétendre à l'exhaustivité, signalons quelques repères parmi une quinzaine d'ouvrages parus sous sa signature, sans oublier une sélection de monographies, documentaires et thèses lui ayant été consacrés :

QUI ÊTES-VOUS, ÉRIC ROHMER ?

Dix ans après la disparition de ce cinéaste-auteur, le centenaire d'Éric Rohmer (1920-2010) mérite d'être souligné à plus d'un titre : il se distingua d'abord par ses velléités d'écrivain, publiant très jeune – sous le pseudonyme de Gilbert Cordier – un premier roman au titre laconique, *Élisabeth*, qui de ce fait passa inaperçu, bien qu'apparaissant dans la prestigieuse collection « nrf » de Gallimard, en 1946 ; par ailleurs, il aura été critique de films à l'âge d'or des *Cahiers du cinéma*. C'est à cette époque que Maurice Schérer adoptera le pseudonyme d'Éric Rohmer. Ce penchant pour les identités multiples était alors assez fréquent en France. Entre 1957 et 1963, Rohmer deviendra le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* avant d'être cavalièrement évincé par ses collègues. Mais ça, c'est une autre histoire.

Comme on le sait, c'est surtout en tant que cinéaste au style littéraire qu'il deviendra célèbre – souvent encensé et parfois décrié. Pourtant, ses débuts comme réalisateur sont laborieux et limités. Sorti au début de la Nouvelle vague, son premier long métrage (*Le signe du lion*, 1959) reste assez pénible à revoir, malgré toutes les bonnes intentions :

scénario répétitif, mise en scène pauvre, personnage central peu attachant. Le cinéaste se tournera alors vers le documentaire, le court métrage, la télévision et l'écriture. Momentanément.

En outre, Rohmer était aussi un universitaire ; il rédigera une thèse de doctorat consacrée à l'esthétique d'un chef-d'œuvre de l'expressionnisme allemand, *Faust* (1926), mis en scène par F.W. Murnau ; cette thèse dense mais intelligemment illustrée de croquis sera d'abord publiée aux Éditions 10/18 en 1977, puis rééditée. Il enseignera longtemps l'esthétique du cinéma à l'Université de Paris, en parallèle de ses activités de création.

Rohmer avait dix ans de plus que la plupart des cinéastes de la Nouvelle vague ; cependant, il aimait tourner avec de jeunes adultes (mais non des enfants) ; dans *Les nuits de la pleine lune*, Pascale Ogier et Fabrice Luchini incarnent la candeur et l'insouciance de la jeunesse. Il en sera de même dans certains films subséquents comme *L'ami de mon amie* (1987), dont une partie de l'équipe (sans Rohmer) fut d'ailleurs présente à Québec pour sa projection spéciale lors du Festival des Films du Monde de 1987.

FILMER MINIMALEMENT

Pour le cinéphile du XXI^e siècle habitué aux méga-productions hollywoodiennes, aux mouvements de caméra constants et au montage hachuré composé de plans très brefs, la mise en scène discrète de





2

Rohmer semblera parfois minimaliste : plans longs, cadrages larges, mouvements de caméra restreints, impression de naturel. Ainsi, dans *Conte d'automne* (1998), il ne s'interdit pas de filmer les actrices de dos plutôt que de couper pour changer d'angle et recadrer ses personnages de face. Tout comme Godard, Bergman ou Tarkovski, Éric Rohmer évite le principe du « champ-contrechamp » si cher à Hollywood ; il ne montre pas dans un plan isolé la réaction approbatrice d'un personnage en un cadrage rapproché pour ensuite couper sur le personnage qui parle. Son esthétique pourrait presque s'apparenter à du théâtre filmé à la Sacha Guitry, mais en fait, son approche est beaucoup plus subtile, misant sur les nuances apportées par le jeu des actrices et des acteurs. En montrant un personnage qui s'exprime, Rohmer veut capter le non-dit : les doutes, les hésitations, la mise à jour de sa propre personne idéalisée et présentée sous son meilleur jour, au moment de se révéler en public auprès de son entourage. En quelque sorte, il semble matérialiser dans ses fictions ce que le sociologue Erving Goffman nommait « la mise en scène de la vie quotidienne ». Il ne filme pas des visages, mais plutôt des masques qui sont invisibles et qui distillent une portion de la vérité.

On a parfois l'impression que les personnages rohmériens improvisent, mais c'est rarement le cas, sauf pour Marie Rivière, exceptionnellement devenue actrice-coscénariste dans *Le rayon vert* (1986), dans la série « Comédies et Proverbes », où elle pouvait développer les dialogues à sa guise, selon les situations, à partir d'un canevas prédéterminé pour chaque séquence. Tous les acteurs ayant joué avec Rohmer en témoignent unanimement auprès des biographes Antoine de Baecque et Noël Herpe : ses scénarios sont « très écrits », et il serait difficile d'en modifier un passage ou une formulation. Si la spontanéité y semble apparente, elle est en réalité très travaillée et planifiée dans le texte.

LES CONTES MORAUX

Le cycle des « Contes moraux » est central, non seulement dans l'œuvre de Rohmer, mais aussi dans l'histoire du cinéma, car l'auteur lui-même a rédigé à l'avance six récits distincts mais similaires, tous basés sur une même structure dramatique et narrative : un homme hésitant entre deux femmes choisit celle qui deviendra la compagne de sa vie ; puis, il est momentanément tenté par une autre femme qui l'incite à reconsidérer son premier choix – mais le narrateur se détache, renonce puis revient fidèlement vers son choix initial. Les circonstances, personnages, actrices et acteurs, environnements et dialogues seront néanmoins très différents, si différents que beaucoup de cinéphiles ne noteront jamais cette succession de situations apparentes et obsédantes dans les six films suivants : *La boulangère de Monceau* (1963), *La carrière de Suzanne* (1963), *La collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le genou de Claire* (1970), *L'amour l'après-midi* (1972). Si les trois premiers films de Rohmer semblaient parfois maladroitement et ont mal vieilli, le réalisateur trouve vraiment sa voie à partir de *Ma nuit chez Maud*, qu'il tourne avec des géants au jeu infiniment subtil : Antoine Vitez, immense acteur et par ailleurs metteur en scène de théâtre, la séductrice Françoise Fabian (qui avait déjà interprété des rôles semblables auparavant), la jeune Marie-Christine Barrault et surtout l'extraordinaire Jean-Louis Trintignant, qui amorçait alors une suite de ses meilleurs rôles, tous caractérisés par son jeu intériorisé. Il faut ajouter qu'à partir de *Ma nuit chez Maud*, les films de Rohmer bénéficient de budgets plus conséquents (mais pas pour autant de gros budgets).

Presque tout le film *Ma nuit chez Maud* aborde la question du doute quant à l'existence de Dieu ; le fondement philosophique étant Blaise Pascal (1623-1662), qui voulut démontrer les avantages infinis de croire plutôt que de ne pas croire en l'existence divine. Selon Pascal, le croyant serait récompensé même s'il s'avérait que Dieu n'existait pas, car cette croyance

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ÉRIC ROHMER, *LE GOÛT DE LA BEAUTÉ*, PARIS, FLAMMARION, 1989, 278 P.

Ce n'est pas le seul recueil de textes d'Éric Rohmer, mais celui-ci reste le plus complet et reprend principalement des critiques de films parues durant les années 1950. Une première édition luxueuse du *Goût de la beauté* était parue en 1984 aux Éditions des Cahiers du cinéma, et Flammarion l'avait ensuite réédité en format de poche. Une nouvelle édition de poche devrait paraître aux Éditions des Cahiers du cinéma à la fin de 2020. Dans un article qui porte justement le titre de cet ouvrage, Rohmer se méfie du snobisme des élites et postule que toute personne peut être sensible à la beauté, peu importe sa formation : « L'homme de la rue ou le philistin vouent à la beauté un culte dont l'on a tort de mésestimer la valeur » (*Le goût de la beauté*, p. 102). Plus loin, dans un article initialement paru dans *La Nouvelle Revue française* en 1971, Rohmer y reformulait sa conception du cinéma en des termes on ne peut plus clairs afin de confondre ses détracteurs :

« Au fond, je ne dis pas, je montre. Je montre des gens qui agissent et parlent. C'est tout ce que je sais faire ; mais là est mon vrai propos » (*Le goût de la beauté*, p. 114). Certains des passages les plus intéressants permettent à Rohmer d'exposer sa méthode de travail, lors de l'adaptation de ses propres récits (*Le goût de la beauté*, p. 126). Par exemple, pour son long métrage *La Marquise d'O* (1976), d'après une nouvelle d'Heinrich von Kleist, il tournait ses séquences le livre à la main, n'utilisant aucun scénario ni découpage technique, se contentant de faire jouer directement les scènes à ses acteurs et actrices, sans aucune médiation et sans intermédiaire (*Le goût de la beauté*, p. 126).



BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ÉRIC ROHMER, *LES CONTES MORAUX*, PARIS, RAMSAY, 1987 [1974], 253 P.

Un peu comme son « Art poétique », ce cycle s'apparentant à la nouvelle a pratiquement défini son auteur par ses thèmes privilégiés : amour et marivaudages, fidélité, tentations, tentatives constantes pour les personnages de se justifier, décalages entre ce que l'on dit et ce que l'on fait, entre les principes (la théorie) et la pratique. Il serait bon de lire ces récits avant de visionner les films correspondants, car en soi, ces histoires individuelles et interreliées sont d'une grande beauté et d'une indéniable finesse.

ANTOINE DE BAECQUE ET NOËL HERPE, *ÉRIC ROHMER, BIOGRAPHIE*, PARIS, STOCK, 2014, 608 P.

Les deux meilleurs historiens de la Nouvelle vague consacrent une biographie étoffée au réalisateur de *La collectionneuse*, de l'enfance à son décès. Tous ses films sont étudiés et contextualisés. Sans surprise, Rohmer ressemble à plusieurs de ses personnages, et refuse systématiquement les avances que lui font certaines des actrices participant à ses tournages, répondant qu'il est un homme marié et fidèle. On s'amuse de suivre les péripéties d'un Rohmer désespéré, à la recherche d'une jeune femme aux belles jambes pour tenir le rôle d'une ingénue pour *Le genou de Claire* (1970) : que de revers et de déconvenues ! Toutes les jeunes femmes approchées se méfiaient et le prenaient pour un satyre ou un producteur de films érotiques ; mais lui ne voulait filmer que leur genou, et rien de plus !

apporterait en soi un espoir et un idéal pour guider son existence, ses jugements et ses choix moraux. D'ailleurs, Rohmer avait consacré en 1965 un court métrage assez didactique montrant deux experts français discutant de la pensée de Blaise Pascal. Tourné à Clermont-Ferrand (ville natale de Pascal – on y fait allusion dans le film), *Ma nuit chez Maud* montre une série de quelques rencontres déterminantes survenues en un court laps de temps, durant le temps des Fêtes : un homme rencontre la femme de sa vie, mais qui est-elle véritablement ? Et sera-t-elle vraiment sa compagne pour toujours ?

Dans le contexte de l'époque, alors que le France venait de vivre Mai 68 et qu'en même temps, le Québec amorçait une vague de longs métrages « libérés », voire érotiques, une œuvre comme *Ma nuit chez Maud* était perçue comme un ovni, un anachronisme mettant en scène des valeurs morales qui semblaient ne plus avoir cours en 1969 : la foi, la fidélité, l'abstinence, la pudeur, le renoncement. Quel contraste avec « l'air du temps » ! Sociologiquement, une explication est possible, rendue évidente avec le recul : ce n'est pas parce que certains longs métrages prônent des valeurs « révolutionnaires » que le public s'y reconnaîtra ou les adoptera d'emblée. Autrement dit, les films ne peuvent pas systématiquement prétendre « refléter la société » ou « capturer l'air du temps », car nous vivons dans un monde pluriel, avec des modes de vie divergents. Et une partie du public s'est reconnu dans les interrogations spirituelles de *Ma nuit chez Maud*, tout comme une autre partie de l'auditoire a senti que le propos était dépassé ou du moins déphasé.

Quoi qu'il en soit, le succès de *Ma nuit chez Maud* aura été immense, dès sa première au Festival

de Cannes, et l'œuvre a donné lieu à de nombreuses études et même une transcription intégrale des dialogues – avec photogrammes – dans la revue *L'Avant-scène du cinéma* (n° 98, décembre 1969), peu après sa sortie en salle. Ce film constitue pour Rohmer son véritable départ comme cinéaste professionnel ; les œuvres qui précéderent étaient encore approximatives et hésitantes alors que celles qui suivirent étaient plus accomplies. L'artiste avait alors trouvé son style, sa voie, et – enfin – son public.

ÉLOGE DE LA NUANCE

Un mot pourrait résumer le cycle des « Contes moraux » et certains des longs métrages qui ont suivi : la subtilité. Celle-ci deviendra la marque de commerce, la signature stylistique de Rohmer, le mode d'emploi pour apprécier sa mise en scène et sa direction d'acteurs et d'actrices. Parmi celles-ci, une se distingue particulièrement : Béatrice Romand, qui occupe déjà un rôle de soutien dans *Le genou de Claire* (1970) et qui deviendra l'actrice rohmérienne par excellence – avec Marie Rivière. En jouant toujours un peu en deçà, elle offre à l'écran une infinité de sentiments, d'hésitations, de nuances, de sous-entendus que l'on peut scruter sur son visage. On peut suivre le fil de ses pensées. L'adresse des actrices choisies par le réalisateur est particulièrement mise à l'épreuve dans des plans très longs et sans répit, par exemple dans *Conte d'automne* (1998), où les plans d'une minute sont fréquents et splendides, sans pour autant être des plans-séquences.

C'est aussi dans *Le genou de Claire* (1970) que le jeune Fabrice Luchini créa ce personnage – tantôt emprunté et quelquefois exalté – qu'il étoffera et



reprendra au cours de sa carrière: pensons à son Perceval dans *Perceval le Gallois* (1978) ou à son rôle de l'enseignant dans *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1993), et surtout lors de sa prestation en séducteur déçu dans *Les nuits de la pleine lune* (1984).

LE MENSONGE SELON ÉRIC ROHMER

Beaucoup de commentateurs ont facilement accusé les films de Rohmer d'être trop bavards et de montrer des personnages affectés. C'est inexact. Il faudrait plutôt dire que ses œuvres sont incontestablement littéraires et introspectives, mais jamais banales ni superficielles. Et on ne saurait réduire ses films à du théâtre filmé; on faisait d'ailleurs durant les années 1930 le même reproche aux premiers longs métrages du génial Sacha Guitry. Pour comprendre et aimer le cinéma d'Éric Rohmer, certains traits de son style doivent être assimilés. D'abord, ses personnages sont souvent contradictoires et, de ce fait, profondément humains: ils se contredisent eux-mêmes et parfois se mentent à eux-mêmes, délibérément ou inconsciemment, par exemple dans *Le beau mariage* (1982), où les personnages interprétés par Arielle Dombasle et Béatrice Romand agissent de manière opposée aux nobles principes maritaux qu'elles avaient préalablement énoncés. Leur quête d'un idéal doit faire face à l'épreuve de la réalité. Dans ses œuvres, Rohmer est passé maître dans l'art du mensonge, énoncé subtilement et habilement mis en scène.

Dans *Pauline à la plage* (1983), on assiste également à un défilé de personnages ambigus et contradictoires, qui tentent sans cesse de se justifier tout en agissant d'une manière contraire à leurs

beaux principes. On pourrait quelquefois parler de la préciosité des personnages rohmériens – pensons à ceux créés par Arielle Dombasle (*Le beau mariage*, *Pauline à la plage*), mais pas de films précieux. Toujours introspectif, Rohmer s'interroge sur ses manières de raconter, d'instaurer une narration au moyen des dialogues et de la voix *off*¹.

L'usage de la voix intérieure est assez peu fréquent mais toujours déterminant chez Rohmer. Dans *L'amour l'après-midi* (1972), le narrateur expose (à lui-même?) dans une sorte de journal intérieur sa conception de la lecture, de l'amour, des femmes en général et de son épouse bien-aimée. Ce n'est pas du simple placotage: ses principes conjugaux seront bientôt mis à l'épreuve. Devant une situation inattendue, agira-t-il comme il le concevait au début du film? Cinématographiquement, comment le réalisateur exprimera-t-il les conflits intérieurs du personnage central? Quels moyens narratifs emploiera-t-il pour traduire les contradictions entre les pensées et les actions, les principes et les choix effectifs?

Dans d'autres films subséquents, il évitera le monologue intérieur proprement dit pour le substituer à un dialogue entre le personnage principal et un personnage jouant le rôle du confident.

L'historien Jean Tulard rendra un bel hommage à Éric Rohmer dans son *Dictionnaire du cinéma*: «[ses films] occupent une place à part dans le cinéma français et reçurent la récompense justifiée d'un grand prix du ministère de la Culture en 1977. Rohmer est à la fois notre Musset et notre Marivaux» (dans Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma. Les réalisateurs*, Laffont, 1999, p. 753). ▲

1. Vincent Gauthier et Marie Rivière dans *Le rayon vert*

2. La tentatrice, interprétée par l'actrice Zouzou, dans le film *L'amour l'après-midi*

3. Françoise Fabian dans *Ma nuit chez Maud*

4. Alexia Portal dans *Conte d'automne*

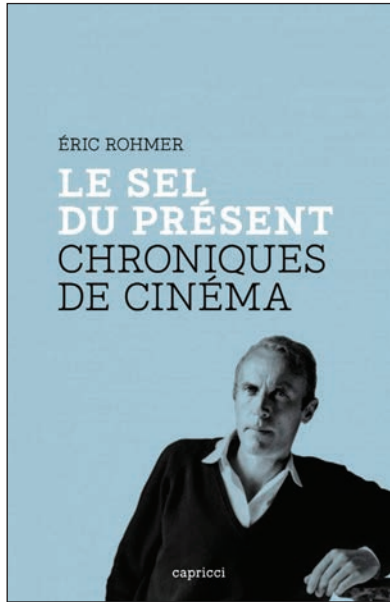
Référence

¹ Voir sa préface substantielle du livre *Les Contes moraux*. Paris, Éditions Ramsay, 1987, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

GILBERT CORDIER (PSEUDONYME D'ÉRIC ROHMER), *LA MAISON D'ÉLISABETH*, PARIS, GALLIMARD, 2007 [1946].

C'est le premier roman publié par le futur Éric Rohmer, écrit à l'âge de 24 ans et paru initialement en 1946 sous le pseudonyme de Gilbert Cordier. Cette réédition de 2007 – désormais retirée et signée sous le pseudonyme d'Éric Rohmer – contient en annexe un entretien passionnant avec le cinéaste octogénaire. Plus qu'une curiosité, c'est un embryon de l'œuvre à venir où l'on reconnaît déjà le style épuré et subtil du cinéaste qui s'ignorait encore, indéniablement doué pour raconter des histoires.



—
Éric Rohmer
Le sel du présent. Chroniques de cinéma
France, Capricci, 2020
512 p.
[Sans ill.]

LE SEL DU PRÉSENT CHRONIQUES DE CINÉMA

QU'EN PENSES-TU, MAURICE ?

JASON BÉLIVEAU

Le grand Momo a la cote. Le centenaire de sa naissance et le dixième anniversaire de sa mort achèvent la publication en France de divers ouvrages portant à la fois sur sa vie (réservée) et son œuvre (généreuse). Dans la foulée de cette biographie définitive d'Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer*, parue aux éditions Stock en 2014, notons entre autres *Contes des mille et un Rohmer*, de Françoise Etchegaray (Exils, 2020), productrice de ses sept derniers films, de *L'arbre, le maire et la médiathèque* aux *Amours d'Astrée et de Céladon*, qui réunissent plusieurs anecdotes de tournage et de montage de cette période «crépusculaire» du cinéaste, où pourtant il ne nous a jamais semblé aussi jeune et libre. De ce côté de l'Atlantique, la collection Criterion a ressorti en mai dernier les «Six contes moraux» dans un coffret Blu-ray, nous laissant le plaisir d'apprécier à loisir le magnifique travail de photographie de Néstor Almendros dans *La collectionneuse*. C'est fauché un Rohmer, mais jamais aussi laid que ce que votre vieux VHS laissait croire.

C'est un euphémisme d'affirmer que ce recueil était fort attendu. Y sont réunis près de 200 textes critiques, parus entre 1948 et 1959 dans les pages d'*Arts*, de *La Parisienne*, d'*Opéra* et de *La Gazette du cinéma* (que Rohmer fonde en 1950 et à laquelle contribueront Jacques Rivette et Jean-Luc Godard). *Le sel du présent* nous révèle un auteur d'une érudition sans limites, affairé à rendre la spécificité d'un art cinématographique jusqu'alors perdant au jeu des comparaisons, et met en perspective son apport indéniable dans le développement de la critique française dans les années 1950.

Divisé en quatre sections («Allez donc voir les anciens», «Nouveautés hollywoodiennes», «Films de festivals» et «Traversée de Paris»), ce recueil met en place quelques marottes, l'érection de figures totémiques (Murnau, Hitchcock, Lang), l'escamotage en règle d'un cinéma «de qualité» et l'amour d'une pureté de mise en scène qui ne serait propre qu'au cinéma : «Jamais un ar-

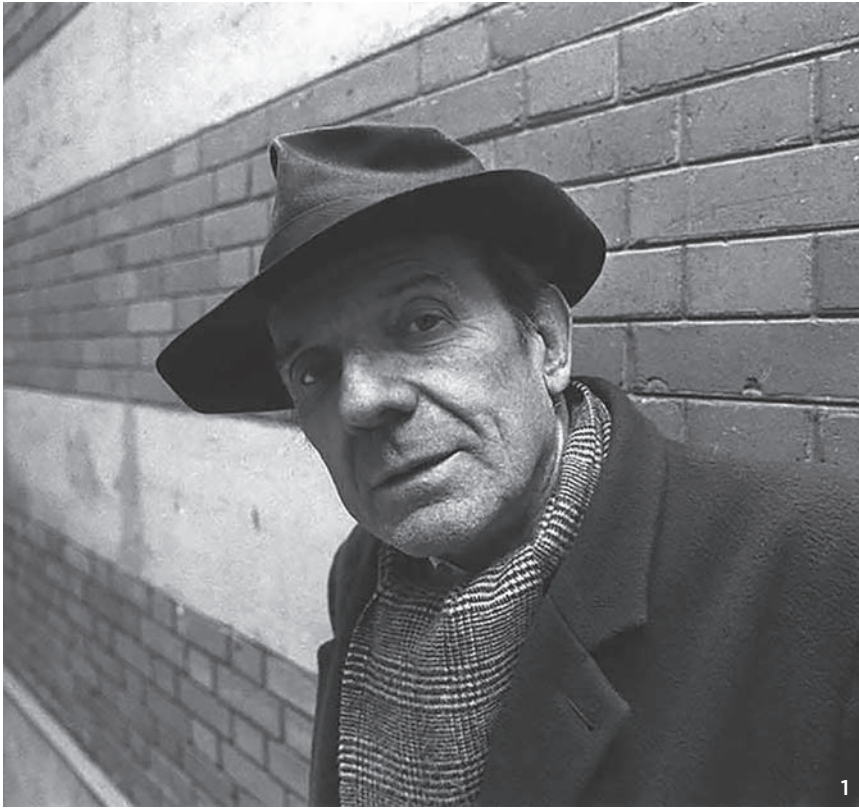
tiste n'est plus "profond" que lorsqu'il use de son art avec les moyens qui n'appartiennent qu'à cet art seul.» (p. 95) Il s'agit moins de critiques au sens où nous l'entendons aujourd'hui que de considérations théoriques, d'une rigueur qui force le respect, certes, au risque de laisser dans l'ombre quelques lecteurs. C'est qu'il est chichiteux, le Rohmer, d'une fixité mesurée, voire tiède, à l'opposé des coups de gueule d'un Rivette ou des envolées enthousiasmantes d'un Jean-Louis Bory (qui prend le relai de François Truffaut chez *Arts* en 1961). Grand admirateur du cinéma de genre américain, il analyse avec application des œuvres à cette époque souvent conspuées, étant l'un des premiers à leur accorder un crédit aujourd'hui irrécusable. Le recueil est à prendre par bribes, pour les considérations éclairées sur l'utilisation du cadrage et de la couleur dans *La corde* (p. 64), ou la révérence pour l'œuvre de Bergman, avec en tête *Le septième sceau* (p. 324). Les condensés de critiques se prennent mieux ainsi, en y allant selon ses intérêts et ses curiosités.

En 1963, Rohmer est officiellement évincé de son poste de rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* par Rivette et une partie des anciens de la revue, parmi lesquels Truffaut. On l'accuse d'«engourdissement doctrinal»¹ et de «dérapages idéologiques conservateurs»². Rohmer se sent trahi, considère son travail irréprochable. Des amitiés sont brisées, une page est tournée. La même année sort le court métrage *La boulangère de Monceau*, premier volet des «Six contes moraux». Bien que deux longs (l'inachevé *Les petites filles modèles* et *Le signe du lion*) et cinq courts aient précédé cette étape charnière dans la carrière du cinéaste, ce dernier finira par considérer cette «conspiration amusante» comme salutaire. Sans elle, peut-être ne serait-il jamais devenu ce brillant cinéaste dont la fraîcheur, la liberté et l'humour continueront encore longtemps de nous enthousiasmer. ▲

Référence

¹ Antoine DE BAECQUE et Noël HERPE, *Éric Rohmer*, Paris, Stock, 2014, p. 127

² Ibid., p. 148



POSTCRITIQUE D'AMOUR ET DE HAINE

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

On m'assigne ici l'inconfortable tâche de faire la critique de l'ouvrage que coiffe le beau titre de *Postcritique*.

«On s'en moque comme de l'an quarante... Les comptes rendus critiques, on en a soupé!», clameront en effet certains, en complet accord avec l'esprit du livre.

Et sans doute auront-ils raison de minimiser l'importance de ma perspective sur cet objet. Mais puisque toute faute avouée est à moitié pardonnée, j'ai espoir d'être excusé au moins en partie en me confessant de vous livrer ici ces quelques réflexions lourdes de conséquences pour la critique de cinéma – ou ce qu'elle pourrait devenir.

Qu'est-ce que l'âge postcritique? À quoi bon l'appeler de ses vœux? Laurent de Sutter apporte des réponses dès l'incipit du livre lorsqu'il formule 10 points distincts, dont le centre de gravité se ramène à un constat doublé d'une injonction: «Nous vivons l'âge du triomphe de la critique. Ce triomphe prend les formes les plus diverses: épistémologique (“théorie critique”), pédagogique (“esprit critique”), institutionnelle (“études critiques”), professionnelle (“critique littéraire, de cinéma, de

cuisine...”) [...] Pourtant, cette pensée nous rend bêtes. Chaque jour davantage. Il est donc temps de nous en libérer.»

Ainsi donc la critique, devenue dominante et abrutissante, serait la nouvelle cible à abattre. Mais attention, me dis-je sur-le-champ: en désavouant à cor et à cri le «triomphe de la critique», ne s'affirme-t-on pas soi-même comme un franc-tireur, c'est-à-dire comme un esprit critique qui prend le contrepied du soi-disant «air du temps» – au même titre que la gauche-critique déplore l'oppression des minorités ou que la droite-critique vilipende la prétendue rectitude politique? En un mot, les auteurs de *Postcritique* ne commettraient-ils pas une contradiction pragmatique en critiquant la critique? Qu'on me permette toutefois de refréner la tentation de déplorer cette contradiction pour à la place – c'est plus constructif – faire ressortir les importantes leçons du livre. Rien n'est plus dynamique et vivant, après tout, que les contradictions.

Qu'est-ce que la critique? Thomas de Koninck en éclaire l'étymologie dans *À quoi sert la philoso-*

«À la détestation tous azimuts [la critique de cinéma] doit opposer une certaine *tendresse*, qui est moins qu'une dévotion aveugle mais plus qu'une simple amitié.»

1, 2. Deleuze et Nietzsche, deux amoureux

phie?: «Le verbe grec *krinein* (signifiant “séparer”, “juger”, “décider”), d’où dérivent “critique”, “critère”, et le reste, renvoie d’abord à une fonction physiologique des plus fondamentales, celle d’éliminer de l’organisme les substances nocives: si nos reins cessent de “critiquer, nous mourons.» Entendue en ce sens scatologique, la critique implique de filtrer, trier, faire la part entre ce qui compte et ne compte pas pour favoriser la vie. La critique n’est donc pas entièrement destructrice: ici elle écarte, là elle retient.

Or, qu’ils l’avouent ou non, c’est exactement ce que font les auteurs de *Postcritique*. Dans son jouissif texte intitulé «Pour une exégèse», Pacôme Thielllement note la tendance des humains à «passe[r] moins de temps à aimer ce qu’ils aiment qu’à ne pas aimer ce qu’ils n’aiment pas.» Du petit commentaire acerbe jusqu’à la diatribe officielle, sans oublier l’indignation en ligne (sur le dernier film que j’ai vu, que vous avez vu, que nous avons tous vu...), on s’échine en effet trop souvent à ne pas aimer ce qu’on n’aime pas, au lieu de «se focaliser sur des œuvres que l’on aime d’amour.»

Et puisqu’il faut bien parler d’amour, c’est sans surprise que Nietzsche et Deleuze sont amoureusement convoqués dans *Postcritique*. Pour les deux frères d’armes, rappelons-le, tous et chacun doivent étendre leur puissance d’agir (vitalité, créativité) en trouvant les manières adéquates d’y parvenir (manières toujours variables et circonstanciées). Laurent de Sutter fait œuvre utile lorsqu’il rappelle la distinction deleuzienne entre «critique» et «clinique», la première jugeant verticalement «du bien-fondé des causes» et la seconde impliquant horizontalement un «abandon au déploiement des possibles» – pur jeu affirmatif affranchi du ressentiment. La critique se trouve dès lors investie d’une «nouvelle mission»: «[n]on pas écrire sur ni à partir de l’art, mais avec l’art», comme le rapporte Marion Zilio.

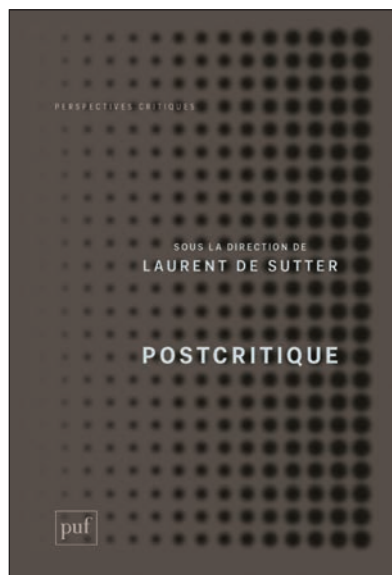
J’aime à croire que la critique de cinéma saura aujourd’hui se réapproprier cette mission créative. Au lieu de commenter un thème ou d’épiloguer sur un style, elle doit désormais les accompagner, c’est-à-dire en activer les ressources. Serait-ce à dire qu’on doive faire une croix sur les autres fonctions de la critique? Rien n’est moins sûr, à mon sens. Historiquement, la critique de cinéma a cherché soit à interpréter, soit à apprécier/déprécier, soit à créer. Et sans doute faut-il déplorer la hauteur artificielle avec laquelle nombre de critiques abordent le septième art (hauteur palpable jusque dans les textes tièdes où sont scandés les verdicts «trois

étoiles et demie»). Mais l’on ne saurait amputer la critique de ses diverses fonctions historiques, dont celles d’interpréter et d’apprécier.

D’une part, en effet, la critique de cinéma doit assumer plus que jamais son caractère affirmatif. À la détestation tous azimuts elle doit opposer une certaine tendresse, qui est moins qu’une dévotion aveugle mais plus qu’une simple amitié. En ce sens, surtout pour les cinéastes dont le potentiel est en train d’éclorre (parfois avec maladresse), la critique doit être honnête mais bienveillante, attentive à ce qu’il y a de grand dans ce qui est encore petit. D’autre part, surtout pour les artistes dont la renommée n’est plus à faire, la critique doit demeurer éclairante, séductible et flexible, mais ne jamais mâcher ses mots pour ce qui mérite le reproche, voire la parole révoltée. Ce regard mi-bienveillant mi-critique était déjà à vrai dire celui qu’adoptait Nietzsche, qui passait sans cesse de l’affirmation de la vie aux mises en garde contre la soporifique pitié.

Certes, et non sans raison, le collectif de Laurent de Sutter met plus volontiers l’accent sur l’affirmation de la vie que sur l’activité critique. Mais cette dernière n’en demeure pas moins à l’œuvre dans le livre, non seulement parce que l’appel d’un âge postcritique est lui-même l’expression d’une certaine critique (fût-elle implicite et renouvelée), mais encore parce qu’un collaborateur le dit sans détour. Lisons Tristan Garcia: «Il doit toujours exister une solution qui nous permettrait de conserver la possibilité de la critique sans en faire la condition de la pensée. [...] Dans le portrait rêvé que nous souhaiterions en faire, elle se montrerait exemplaire par son aptitude à savoir commencer d’être critique et savoir cesser de l’être, par sa souplesse []»

Impossible pour moi de ne pas me solidariser avec ces réflexions sur la souplesse, puisqu’elles rejoignent la leçon que j’ai cru devoir tirer, dans *Philosopher à travers le cinéma québécois*, de mes modestes analyses de *Bestiaire* et de *Laurentie*. Faire preuve de souplesse, c’est refuser de choisir pour de bon entre la critique et la postcritique. C’est s’autoriser l’une ou l’autre selon les contextes, dans un monde si foisonnant et labile qu’il requiert des réactions variées. Au sein de sa postface à *Algèbre de la tragédie*, Tristan Garcia avait exprimé une nette préférence pour l’univers postcritique. Or, quand il en vient à privilégier la souplesse dans *Postcritique*, Garcia montre en acte ce qu’il importe de faire dans la vie comme dans les salles obscures: être autocritique et zigzaguer entre l’amour et la haine, autant de fois que nécessaire, sans gêne ni remords. ▀



—
Laurent de Sutter (dir.)
Postcritique
(Coll. «Perspectives critiques»)
France, PUF, 2019
300 p.
[Sans ill.]

LE LIVRE DE MES RÊVES

LES ARCHIVES SECRÈTES DE FEDERICO FELLINI

YVES LABERGE

Sans doute pas toutes les archives de Federico Fellini, mais de petites portions de celles-ci ont été rassemblées dans un livre colossal paru chez Flammarion.

Cet album gigantesque reprend en fac-similé des carnets intimes de Federico Fellini (1920-1993) dans lesquels *le maestro* transcrivait et dessinait presque spontanément – et uniquement pour lui-même – certains de ses rêves. Compte tenu du caractère infiniment secret de ces documents qu'il ne montrait jamais, on peut imaginer que ce livre posthume n'aurait jamais été publié du vivant du cinéaste. Et pourtant, si on l'aborde avec beaucoup de précaution et de respect, *Le livre de mes rêves* peut montrer au cinéophile familier de l'œuvre une infinité de sources d'inspiration et d'images refoulées de son jardin secret.

Le livre de mes rêves se subdivise en trois grandes parties : les cahiers, qui occupent l'essentiel de l'ouvrage, puis la retranscription dactylographiée et traduite en français des manuscrits et, pour finir, quelques compléments interprétatifs instructifs (mais pas de la main de Fellini). En soi, les écrits des carnets sont pratiquement illisibles (en raison de la calligraphie et du dialecte que Fellini employait) ; mais on peut suivre la substance de ces historiettes généreusement illustrées ou se référer aux traductions intégrales judicieusement placées dans la dernière moitié de l'album. Le résultat est, comme dans tout rêve, une somme de situations insolites, imprévisibles et effrayantes qui traduisent l'imagination foisonnante du cinéaste.

Inévitablement, la femme idéalisée ou hypersexualisée apparaît fréquemment et l'on reconnaît aisément des figures magnifiées qui réapparaîtront dans des chefs-d'œuvre à venir : pensons à la splendide Anita Ekberg – dans *La dolce vita* (1960), puis dans *Boccaccio '70* (1962) et *Intervista* (1987) –, repensons à l'énorme buraliste (jouée par Maria Antonietta Beluzzi) aperçue dans *Amarcord* (1973), et à tant d'autres tentatrices fabuleuses représentées dans *Le Casanova de Fellini* (1976) et *La cité des femmes* (1980).

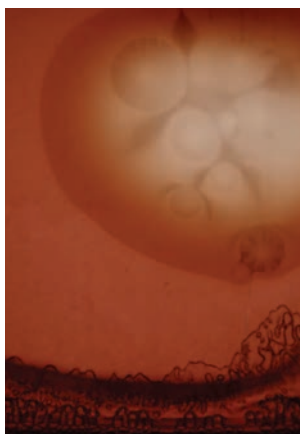
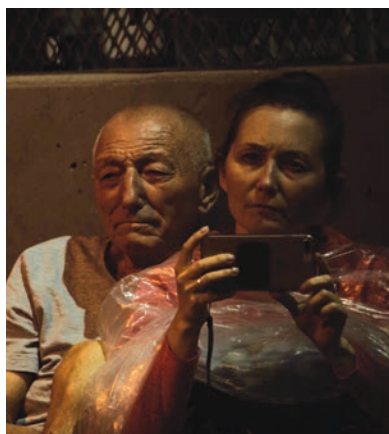
Contrairement à beaucoup de cinéastes qui se basent sur l'écriture ou qui adaptent des écrits

d'autres auteurs, Fellini concevait ses films à partir de ses propres rêves qu'il matérialisait au grand écran ; on retrouve dans ces fragments oniriques – souvent érotiques et quelquefois scatologiques – tout un monde d'obsessions et de fantasmes qui sont à la base de son imaginaire incomparable. Mais on y rencontre aussi les qualités uniques du grand Fellini : humanisme, humilité, humour, candeur, sans oublier des éclairs de génie mêlés aux doutes propres à tout créateur. Pas besoin d'être psychanalyste pour comprendre la signification évidente de certains passages ou de cette réflexion au lendemain d'un rêve, daté de 1962 : « [le journal] *Il Corriere della Sera* porte Truffaut aux nues. Dans l'ascenseur, je rencontre le cinéaste français, entouré d'amis enthousiastes et de collaborateurs fidèles. Il monte. Je descends (...) » (p. 490). Pour contextualiser ce passage, c'était à l'époque où le jeune auteur des *400 coups* venait de sortir *Jules et Jim*, son plus grand succès, alors que le cinéaste préparant ce qui allait devenir *8½* doutait de son prochain long métrage, qui était à ce moment encore inachevé...

Évidemment, ces cahiers rassemblés dans *Le livre de mes rêves* n'ont pas été mis sur papier pour être publiés tels quels et diffusés à grande échelle ; c'est un peu comme la recette secrète et brute de l'inspiration fellinienne qui est ici révélée au grand jour. Et ces notes personnelles ne sont ni un scénario ni une bande dessinée qui se liraient d'un bout à l'autre comme un récit continu ou une autobiographie. Néanmoins, cet album infiniment indiscret est magnifique et pour quiconque connaît bien son univers, ce sera une révélation et un complément. Ajoutons que Fellini dessinait admirablement bien – on se souvient qu'il était d'abord caricaturiste avant de devenir réalisateur. On ne saurait reprocher à ce livre hors-norme sa discontinuité et sa démesure compte tenu des matériaux premiers (le rêve brut) et du fait que ces carnets intimes n'étaient nullement destinés à être rendus publics. Remercions donc la Fondation Federico-Fellini et la Région Émilie-Romagne, mais aussi les éditeurs Rizzoli et Flammarion d'avoir rendu possible ce rêve inespéré. ▲



Tullio Kezich et Vittorio Boarini
[et Federico Fellini] (dir.)
Federico Fellini. Le Livre de mes rêves
Traduit de l'italien par Renaud Temperini.
Paris, Flammarion et Fondazione
Federico Fellini, avec le soutien
de la Région Émilie-Romagne, 2020
583 p.
[Avec ill.]



Nitrate

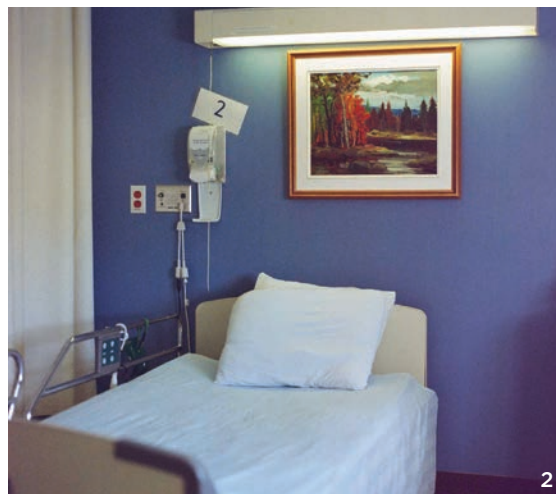
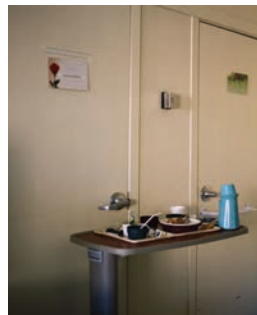
Le **nitrate** a été utilisé jusqu'aux années 1950 dans la fabrication de la pellicule de cinéma et on s'en sert encore aujourd'hui comme composante principale de la poudre noire. **Nitrate**, superbe essai documentaire de Yousra Benziane, qui nous avait déjà donné le surprenant *Bulletin spécial*, propose d'explorer et de mettre en relation deux mondes aux antipodes utilisant abondamment la poudre noire : la guerre et les feux d'artifice. Par des procédés propres au cinéma, le court métrage brouille admirablement bien les frontières entre beauté et destruction. Avec la participation de Karl Lemieux aux effets sur pellicule, l'image d'un immense cimetière de guerre rempli de croix identiques se désintègre sous la chaleur de la lampe d'un projecteur. La décomposition de l'image se superpose ainsi à celle des corps enfouis. Mais la violence faite à la matière charnelle n'est point la seule produite par les luttes armées. Le chaos et les fracas s'en prennent aussi à la vie psychique des vivants, et **Nitrate** propose de penser la pyrotechnie festive comme une forme d'apparition partielle de l'environnement de la guerre en milieu urbain. Pour illustrer ce point, Benziane inverse le noir et le blanc de plans d'explosion de feux d'artifice et elle les accompagne d'une ambiance sonore lugubre finement conçue. Ces images deviennent suffisamment décalées pour qu'on les associe à des bombardements. Les feux d'artifice passent alors de la splendeur à l'horreur, le film rappelant qu'ils sont à même d'affecter ceux qui ont vécu des détonations au front. Car une déflagration reste une déflagration, qu'elle provienne d'un pétard ou d'une bombe. Véritable travail d'orfèvrerie, **Nitrate** est un bel accomplissement créatif qui tire habilement les ficelles entre expérimentation et documentaire afin d'ouvrir une réflexion sur les pratiques à potentialité traumatique dans l'espace public.

JÉRÔME MICHAUD

CHSLD

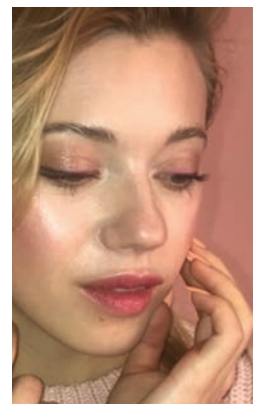
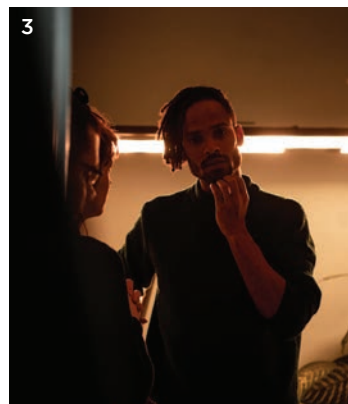
En 18 minutes, François Delisle plonge au cœur de la réalité des CHSLD en offrant un portrait intime de sa mère, résidente du Centre d'hébergement Émilie-Gamelin, à Montréal. Le réalisateur des *Ca\$h Nexus* (2019), *Chorus* (2015) et de l'acclamé *Le météore* (2013), adopte ici une facture documentaire, frôlant parfois l'essai expérimental, dans ce court métrage sur le quotidien de Jacqueline, au terme de sa vie. L'originalité du traitement éloigne le documentaire du voyeurisme, en proposant une succession de photographies qui, conjuguées à la bande-son (bruits ambiants, voix de François, de sa mère, de la préposée aux bénéficiaires), font office de narration et de fil conducteur. L'image en mouvement n'est utilisée qu'une seule fois, traduisant ainsi une certaine pudeur, voire une distance (émotionnelle) pour le fils/cinéaste. Cette unique fois où l'image se meut est émouvante; ce gros plan de la main de Jacqueline agit comme un point d'orgue de la temporalité du récit. Cette main qui touche, qui donne, qui prend... Toucher la main de celle qui donne la vie est désormais le seul contact tangible de François avec sa mère, mourante. Lentement, le cinéaste se met en scène pour cet accompagnement en fin de vie. Les fondus au noir qui ponctuent le récit nous rapprochent peu à peu de l'inévitable, plus la mort devient imminente. Portrait à la fois cru et doux, proche et distant, émouvant et choquant, le documentaire joue respectueusement sur les dichotomies. S'il peut s'avérer difficile à regarder pour plusieurs, c'est parce qu'il confronte à l'inévitable : la mort. Sans oublier l'impuissance pour ceux qui y assistent. Ce documentaire est essentiel, d'autant plus en raison de la pandémie de COVID-19, où les principales victimes demeurent les aînés en centres d'hébergement et de soins de longue durée (CHSLD) et en résidences privées. Non seulement **CHSLD** rappelle que laisser partir un être cher demande de la résilience, mais qu'il nous incombe, socialement, de regarder en face la réalité de nos aînées et aînés, celle à laquelle nous les soumettons. **CHSLD** se positionne ainsi comme un testament. Dur, certes, mais nécessaire.

JULIE VAILLANCOURT

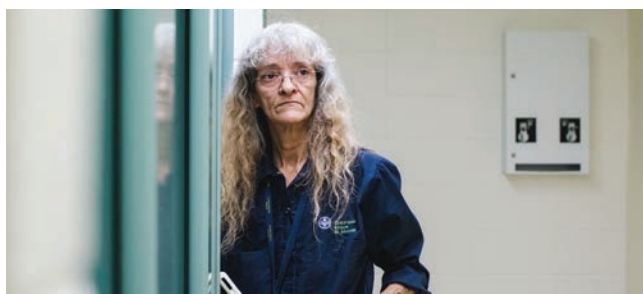


SDR

Avec *SDR*, son quatrième court métrage, la réalisatrice, scénariste et comédienne – on a pu voir son travail dans *Féminin/Féminin*, de Chloé Robichaud ou dans *Faits divers* à l'antenne d'ICI Radio-Canada Télé – Alexa-Jeanne Dubé offre à voir les ultimes instants d'un effritement amoureux, d'une manière à la fois tendre et facétieuse. L'adaptation de la nouvelle *Est-ce qu'on se sépare?*, de Marjorie Armstrong (également coscénariste) repose sur un récit simple, mais ô combien universel : celui d'une division – des sentiments, des corps... des meubles –, quelque part entre la trahison d'où elle provient et son incontournable appel aux rapprochements. Pour comprendre. Pour oublier. « À quel moment on annonce à une personne qu'on aime qu'on l'a trompée? », lance d'entrée de jeu la jeune femme interprétée avec un aplomb jamais dénué d'affection par Victoria Diamond. Puisque cet aveu explosif tolère mal la lumière du jour, le soir semble pour elle être le moment tout indiqué pour allumer la mèche. « On s'y attend presque. » Se superposent ensuite à l'écran, l'arrivée du copain (Iannicko N'doua, sobre dans l'apitoiement en ouverture, puis assumant sa pleine sensualité), l'incompréhension, la valse des images crève-cœur. L'habile utilisation des codes des vidéos A.S.M.R. (*Autonomous Sensory Meridian Response*) par Alexa-Jeanne Dubé, additionnée aux images – superbes – du directeur de la photographie John Londono et à la musique de Pierre-Philippe Côté, génèrent une ambiance impressionnante de cohésion, quelque chose de suave, sans heurt, néanmoins joyeusement pimenté par la présence et l'humour de la narratrice Diamond. La double proposition de la réalisatrice fonctionne à merveille : le réalisme de la situation et du jeu des comédiens est authentiquement beau et émouvant, alors que l'écran visuel et sonore de ce cataclysme charnel impressionne par sa créativité et sa précision. On me dira peut-être que j'exagère, mais le tout invite à une écoute répétée. (*SDR* a remporté le prix du Meilleur court métrage de fiction aux plus récents Rendez-vous Québec Cinéma.)



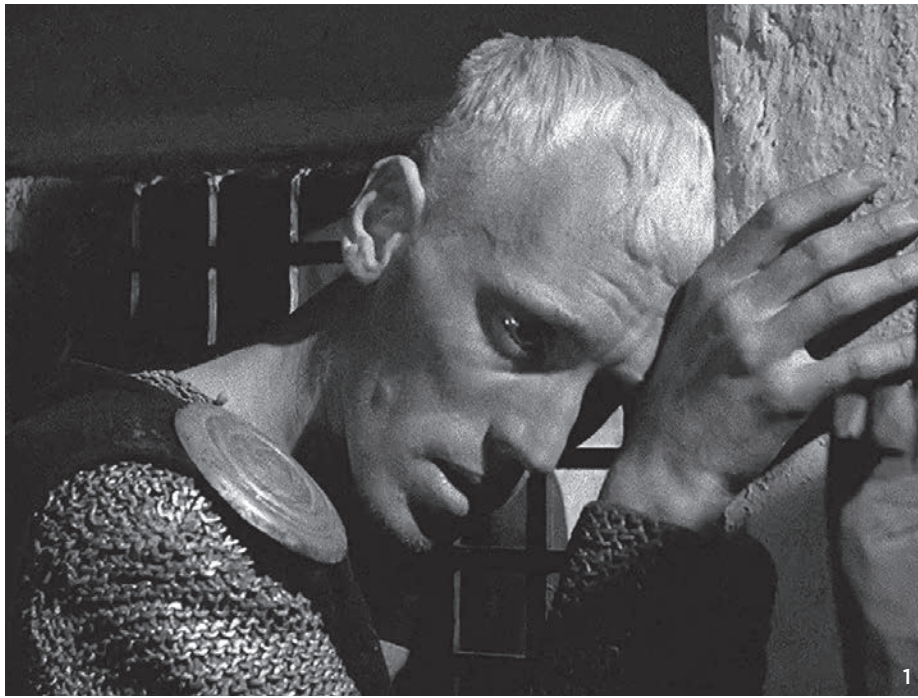
JEAN-SÉBASTIEN DORÉ



Jo

Un premier court métrage, c'est assister aux balbutiements d'une ou d'un créateur, c'est voir les premiers plans les uns après les autres, cet élan dans une démarche qui, souhaitons-le, s'ouvre sur une riche filmographie à venir. En découvrant *Jo* de la jeune Carmen Rachiteanu, ce qui frappe d'emblée est l'assurance de la diplômée de l'INIS. Même si son court documentaire a été réalisé dans un contexte scolaire, jamais nous n'y trouvons les clichés d'un film étudiant. Bien au contraire, Rachiteanu nous offre un portrait d'une grande maturité, à la fois franc et touchant. Johanne est concierge et cheffe d'équipe à l'école Pierre-Dupuy, et elle a deux femmes dans sa vie : sa fille et Diane Dufresne. Carmen Rachiteanu pose sur cette travaillante à la fois forte et frêle un regard bienveillant, loin des jugements ou de la caricature. En quelques minutes, nous saisissons très bien le vécu de cette battante, même si elle évite, par pudeur et protection, d'en dévoiler trop sur son passé. Ce qui élève *Jo* du simple documentaire au rang de véritable objet cinématographique, c'est l'intelligence de la mise en scène et de la construction narrative. Nous débutons dans les corridors labyrinthiques de cet établissement d'études secondaires, où les repères sont difficiles à trouver même pour l'équipe du ménage, pour terminer dans le lit de Johanne, et découvrir qu'elle dort en compagnie de tous les enregistrements de la grande dame de la chanson québécoise, « sa Diane ». Avec son expérience en photographie et l'aide du talentueux Nicolas Cannicconi derrière la caméra, le duo a réussi à donner un sens au réel de *Jo*, à y voir une vie qui tourne en rond avec de longues lignes droites répétitives. Oui, une cinéaste est née, et reprenez bien son nom, Carmen Rachiteanu.

DANIEL RACINE



Max von Sydow

Ô tourments

YVES LABERGE

« Une image célèbre le montre dans *Le septième sceau* (1957), jouant courageusement aux échecs contre la personnification de la mort, dans une partie déjà décidée d'avance, où le noble chevalier ne peut que demander à l'inévitable destin de retarder encore un peu son échéance. »

L'acteur tourmenté par excellence, Max von Sydow, est décédé le 8 mars 2020; il vivait en Provence depuis plus de 20 ans. Mais reculons de 90 ans: Carl Adolf von Sydow est né à Lund en Suède le 10 avril 1929, il avait de naissance une vraie particule nobiliaire précédant son nom de famille, contrairement à Stroheim ou Sternberg qui s'étaient inventé un «von» pour s'accorder un supplément de prestige. Cet acteur inimitable était indissociable des premiers longs métrages d'Ingmar Bergman (1918-2007), auxquels il apportait des compositions subtiles et intériorisées. Avec Max von Sydow, c'est toute l'angoisse existentielle de Bergman qui pouvait être traduite — minimalement et grandiosement — au grand écran. Il n'en mettait pas trop, et c'est précisément ce trait qui le distinguait.

La liste des chefs-d'œuvre auxquels Max von Sydow a pris part le hisse dès ses débuts au rang des acteurs de calibre mondial: *Les fraises sauvages* (1957), *Au seuil de la vie* (1958), *La source* (1960), *À travers le miroir* (1961) et, après un court hiatus, des œuvres «modernes» et déconstruites comme *Une passion* (1969) et *Le lien* (1971). Tous des classiques de Bergman. À elles seules, ces présences dans autant d'œuvres phares auraient suffi à le rendre immortel dans le panthéon cinématographique. Plus besoin d'en rajouter.

Bergman considérait Max von Sydow comme son alter ego; il était comme Marcello Mastroianni pour Fellini, Jean-Pierre L  aud pour Truffaut, ou Toshiro

Mifune pour Kurosawa. Sans lui, l'univers bergmanien n'aurait pas été le même. Tenant le rôle principal dans *Le visage* (1958), Max von Sydow devenait un mage. Dans *Les communiantes* (1962), son personnage servait de catalyseur dans le cheminement du pasteur en proie au doute et qui finit par perdre sa foi.

Une image célèbre le montre dans *Le septième sceau* (1957), jouant courageusement aux échecs contre la personnification de la mort, dans une partie déjà décidée d'avance, où le noble chevalier ne peut que demander à l'inévitable destin de retarder encore un peu son échéance. Ce thème de l'homme en sursis revient dans *L'heure du loup* (1968) et dans *La honte* (1968), film antimilitariste évoquant abstraitement le conflit vietnamien; cette atmosphère à la fois apocalyptique et absurde inspirera d'ailleurs Andrei Tarkovski pour son ultime film, *Le sacrifice*.

En dehors du cercle bergmanien, Max von Sydow se retrouva dans *La plus grande histoire jamais cont  e* (1965), de George Stevens — dans le rôle de Jésus, rien de moins. On le revoit aux côtés de Dominique Sanda (elle conserve son irrésistible accent français — très prononcé — dans la version anglaise) dans *Le loup des steppes* (1974), sous la direction de Fred Haines, adapté d'un roman insolite de Hermann Hesse.

Et Max von Sydow joue Max von Sydow dans une magnifique comédie digne de Bergman, *Hannah et ses sœurs* (1986), de Woody Allen; il devient Frederick, le peintre misanthrope et caustique, vénéré par sa jolie muse et tout droit sorti de l'enfer bergmanien. Dans un autre contexte, Hitchcock avait l'habitude de dire que certains acteurs comme Cary Grant apportaient toujours leur même personnage d'un film à l'autre, ce qui évitait au scénariste de devoir les (re) définir dans chaque nouvelle œuvre. Cela aurait sans doute été le cas pour Max von Sydow.

Bien sûr, il tourna dans son pays natal avec d'autres cinéastes, mais aussi pour John Huston dans *La lettre du Kremlin* (1969), pour John Boorman dans *L'exorciste 2: L'hérétique* (1977), dans *Dune* (1984), de David Lynch, dans *Pelle le conquérant* (1987), de Bille August et dans *Jusqu'au bout du monde* (1991), de Wim Wenders. Excusez du peu! Récemment, il apparaissait dans *Star Wars:   pisode VII - Le réveil de la force* (2015), de J. J. Abrams.

Narrateur idéal, Max von Sydow était la voix   tr  mement grave et pénétrante amorçant le compte à rebours dans l'inoubliable prologue d'un film splendide, aux touches fassbind  riennes, *Europa* (1991), de Lars von Trier: «You are about to enter into Europa».

Mais comment un acteur pourrait-il s'améliorer ou se surpasser après avoir tourné dès sa jeunesse des rôles privilégiés avec le plus grand cinéaste de toute l'histoire? ▲

1. L'impossibilité d'échapper à son destin: Max von Sydow dans *Le septième sceau*

Albert Uderzo

Le dernier des Gaulois YVES LABERGE

Le bédéiste et scénariste français Albert Uderzo (1927-2020), de son vrai nom Alberto Aleandro Uderzo, est décédé à 92 ans, le 24 mars 2020. Il était beaucoup plus qu'un grand dessinateur ou que le cocréateur d'Astérix; non seulement il était un maître de la bande dessinée ayant créé plusieurs séries (dont les aventures des aviateurs Tanguy et Laverdure, scénarisées par Jean-Michel Charlier), mais il était par ailleurs un passionné de cinéma. Il faut relire les premiers albums d'Astérix pour y déceler les innombrables références à différents longs métrages d'après-guerre, et particulièrement à un genre très en vogue aux studios romains de Cinecittà: le péplum. Au Québec, on parlait autrefois de «films de Romains» pour désigner ce genre mal-aimé et dénigré, souvent confiné aux matinées de fin de semaine à la télévision. C'est peut-être ainsi qu'ont été créés les personnages d'Astérix et d'Obélix: en réaction contre cet univers figé par une représentation académique devenue archétypale, infiniment propice aux analyses sémiotiques à la Roland Barthes — il faut relire «Les Romains au cinéma» dans son recueil d'essais *Mythologies* — mais aussi à la caricature la plus loufoque. Désormais, avec Goscinny et Uderzo, l'anachronisme serait revendiqué pour devenir comique et inattendu.

Atteint à la naissance de daltonisme et de polydactylie (il avait six doigts à chaque main avant d'être opéré), Albert Uderzo répétait ironiquement qu'il n'était pas disposé pour le métier de dessinateur. Pourtant, il travailla comme illustrateur pour plusieurs studios et magazines pour jeunes, et s'essaya brièvement au film d'animation. C'était avant de rencontrer René Goscinny (1926-1977) et de former un partenariat parfait et une complémentarité incroyablement fertile: «L'idée d'Astérix c'est Goscinny. Moi, je voyais l'archétype du Gaulois tel que les images d'Épinal nous le montraient, un grand Celte blond. Il préférerait un petit nabot...»¹.

Sur papier comme dans les dessins animés d'Astérix, Uderzo était un maître du gag visuel et de la caricature; lui et Goscinny introduisaient volontiers des anachronismes, mais pas comme ceux que l'on s'amusait à déceler autrefois dans les pires péplums, cotés 7 (médiocre) dans le *TV Hebdo*. La scène d'orgie romaine organisée par un certain Fellinus, dans *Astérix chez les Helvètes*, était calquée sur le film *Satyricon* (1969) de Fellini.

L'humour était roi, et toujours dans le bon goût; les enfants et leurs parents riaient en lisant Astérix, mais pas toujours aux mêmes endroits. Il y en avait pour tous les âges, et c'était l'une de leurs forces. Visuellement, l'album d'*Astérix et Cléopâtre*, sorti en 1965, était en certains aspects un pastiche du long métrage de Joseph L. Mankiewicz *Cléopâtre*, sorti en 1963, auquel René Goscinny et Albert Uderzo avaient ajouté deux éléments essentiels: l'humour et la dérision. Par ses caprices et ses colères, leur Cléopâtre rappelait vaguement l'actrice Elizabeth Taylor. Mais ce n'était pas la seule référence cinématographique ayant inspiré Goscinny et Uderzo.

René Goscinny et Albert Uderzo réalisèrent le deuxième dessin animé d'Astérix, *Astérix et Cléopâtre* (1968), puis ils allaient coscénariser et coréaliser un film emblématique sur le phénomène bureaucratique: *Les douze travaux d'Astérix* (1976); tous deux souvent télédiffusés sur Télé-Québec durant le temps des Fêtes.

Après plusieurs dessins animés d'Astérix, une série de longs métrages «normaux» (avec acteurs et actrices) voient le jour: d'abord *Astérix et Obélix contre César* (1999), de Claude Zidi, suivi d'*Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002), d'Alain Chabat — le meilleur des quatre films —, et puis *Astérix aux Jeux olympiques* (2008), de Frédéric Forestier et Thomas Langmann, et plus récemment l'excellent *Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté* (2012), de Laurent Tirard. L'adéquation entre les acteurs et les personnages — Gérard Depardieu en Obélix — est souvent parfaite.

Dans ces films comme dans les premiers albums, on poursuit dans cette veine d'intertextualité (le fait d'inclure des citations sorties de leurs contextes d'origine), mais aussi d'intericonicité (le fait d'introduire volontairement des images iconiques ou familières dans une nouvelle œuvre) et d'intermédialité (lorsqu'une bande dessinée fait référence à un film sans lien direct, ou lorsqu'on introduit une chanson *soul* endiablée de James Brown — «I Got You» — dans le film *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre*). Oui, on peut étudier Astérix dans les universités. Bien avant qu'on lui consacre un parc d'attractions près de Paris, Astérix incarnait à sa manière une certaine image de la France, en passant du cliché à l'archétype.

Et pour la première fois, le 24 mars 2020, Albert Uderzo nous aura fait pleurer. ▲

Référence

¹ Albert Uderzo, cité dans le livre d'Aymar de Chatenet (dir.), *Le Dictionnaire Goscinny*, Paris, JC Lattès, 2003, p. 116.



1. Albert Uderzo à Montréal en 1973
Crédit photo: Gilles Desjardins
(Wikimedia Commons)

Honor Blackman

Par-delà les bottes de cuir, un symbole d'audace

JEAN-SÉBASTIEN DORÉ



Aux côtés du James Bond de Sean Connery et affublé d'un nom trahissant l'époque de sa création – on parlait alors d'humour –, le personnage de Pussy Galore est une véritable icône des années 1960 et des aventures cinématographiques de l'agent secret aux mains baladeuses. Forte, indépendante et railleuse, elle représentait – attention, pluie de poncifs – un véritable vent de fraîcheur sur les écrans du monde entier, à l'image de son interprète, Honor Blackman. L'actrice britannique est décédée le 5 avril dernier à Lewes, dans le Sussex, à l'âge vénérable de 94 ans. Retour sur la vie d'une insoumise qui aurait bien aimé avoir la chance de jouer davantage.

DE JASON À JAMES

Née à Plaistow, dans l'est de Londres, le 22 août 1925, Honor Blackman s'intéresse au jeu dès son plus jeune âge. L'anecdote veut qu'à l'occasion de son seizième anniversaire, son père lui offrit de choisir entre un vélo et des cours de diction. Le vélo, on aura deviné, devra attendre. Elle entre ensuite à la Guildhall School of Music and Drama, institution où elle étudie à temps partiel, travail rémunéré et conflit mondial obligent.

Au cinéma, elle obtient son premier rôle (muet) dans *Fame Is the Spur* (1947), de Roy Boulting, qui sera bientôt suivi par une variété d'apparitions dans des films aux styles bien différents pour l'actrice à la réputation grandissante. De la comédie romantique *A Boy, a Girl and a Bike* (1949) au suspense *Conspirator* (1949) avec Elizabeth Taylor, ou de *Green Grow the Rushes* (1951) aux nombreux drames policiers comme *The Delavine Affair* (1955), *Breakaway* (1956) ou *Suspended Alibi* (1957), Honor Blackman jouit d'une vie professionnelle riche et exaltante. Le film d'aventure *Jason and the Argonauts* (1963), puis divers rôles à la télévision (*African Patrol*, *The Saint*), achèvent de lui dérouler le tapis pour un personnage à sa mesure : l'anthropologue Cathy Gale, assistante du John Steed de Patrick Macnee dans les saisons deux et trois (1962-1964) de *The Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*). Le personnage, aussi redoutable que charmant, est innovateur pour l'époque et place Blackman sur le radar d'Albert R. Broccoli, coproducteur de la série James Bond.

« JE N'AI JAMAIS ÉTÉ UNE BIMBO »

Cette citation de Blackman, rapportée par *The Guardian* en 2007 et au franc-parler quelque peu

étonnant, a largement circulé. C'est qu'elle était dirigée envers les autres « Bond girl » – plus réalistement envers les concepteurs de la série –, dont la plupart auraient « été des bimbos ». Si les artisans qui portent Bond à l'écran depuis 1962 ont progressivement cherché à émanciper et à diversifier leurs personnages féminins, on peut comprendre ce que désirait éviter celle qui venait de laisser derrière l'intellectuelle et opiniâtre Dre Gale.

Dans le film *Goldfinger* (1964), Pussy Galore, à la tête d'une troupe de pilotes d'avion associée au vilain éponyme, assiste ce dernier dans ses plans machiavéliques (!); d'adversaire coriace de James Bond (Connery), elle en devient toutefois la complice afin de mener sa mission à bien. Le long métrage, troisième de la série, établit enfin tous les éléments qui en assureront la pérennité. Justement, le succès (populaire et critique) est au rendez-vous : Honor Blackman, dont la célébrité déborde maintenant de l'Europe, s'envisage alors un avenir ensoleillé devant la caméra.

CONTRE L'ÂGISME ET L'HYPOCRISIE

Il en sera malheureusement tout autrement pour l'actrice à l'aube de la quarantaine. *The Secret of My Success* (1965), *Life at the Top* (1965), *Moment to Moment* (1966) et *Shalako* (1968), un western où elle retrouve Sean Connery, ouvrent le bal, mais la bêtise institutionnelle et commerciale, qui refuse à bien des femmes de vieillir à l'écran, la rattrape bientôt. Les cinquante dernières années de sa carrière verront Honor Blackman passer de films somme toute mineurs comme *The Last Grenade* (1970), *Fright* (1971), *Something Big* (1971), une comédie western avec Dean Martin, ou *To the Devil... a Daughter* (1976), à des apparitions plus rares, à la télévision comme au cinéma. Pensons ici à *Bridget Jones's Diary* (2001), à *Colour Me Kubrick* (2005) ou à *I, Anna* (2012).

Honor Blackman aura dénoncé cette situation jusqu'à la toute fin, fidèle à ses convictions. Celle qui a privilégié le célibat au cours des dernières décennies par souci d'indépendance ne supportait pas plus l'incohérence dans ses positions politiques : républicaine de longue date, elle refusa l'Ordre de l'Empire britannique en 2002, le contraire lui ayant semblé hypocrite. La voix éraillée reconnaissable entre toutes de la casse-cou originale s'est maintenant tue ; ses audaces et ses coups de gueule – et de poing – lui survivront. ▲

Volker Spengler

Un pionnier du cinéma trans
et un acteur fassbindérien

YVES LABERGE

Avec le décès de l'acteur ouest-allemand Volker Spengler (1939-2020), survenu le 8 février 2020, c'est l'un des derniers acteurs fassbindériens qui disparaît, après Gottfried John (1942-2014), Peter Kern (1949-2015), Ulli Lommel (1944-2017), le compositeur-acteur Peer Raben (1940-2007), mais aussi l'actrice qui sera presque centenaire, Brigitte Mira (1910-2005), restée célèbre entre autres pour son inoubliable rôle-titre dans *Maman Küsters s'en va au ciel* (1975). Ce mélodrame outrancier révéla au-delà des frontières européennes deux acteurs prometteurs : Volker Spengler et Gottfried John — interprétant tous deux des photographes à scandale pour la presse *trash* ouest-allemande. Avec cet autre décès, tout cet univers fassbindérien ayant marqué le cinéma de répertoire des années 1970 s'éloigne peu à peu de nous. Fort heureusement, il reste encore parmi nous plusieurs « réguliers » de Fassbinder : l'acteur-réalisateur Hark Bohm (qui joue le pianiste dans *Lili Marleen*), Margit Carstensen (elle tenait le rôle-titre dans *Les Larmes amères de Petra von Kant*), Irm Hermann, ainsi que les chanteuses Ingrid Caven, Eva Mattes et l'incandescente Hanna Schygulla. Souhaitons-leur une longue vie.

Pour ses débuts au grand écran, Volker Spengler apparaît jouant le rôle du poète en herbe dans *Roulette chinoise* (1976), mélodrame méconnu de Rainer Werner Fassbinder ; avec ses cheveux *bleachés*, il ressemblerait presque à un membre du groupe The Police — avant la lettre. Durant toute sa carrière, il jouera avec assurance et conviction des personnages complexes et ambigus, pouvant parfois être raffiné.

Mais grâce à Fassbinder, Spengler deviendra un pionnier du cinéma trans, interprétant le personnage transsexuel d'Erwin, qui pour l'amour d'un homme deviendra Elvira dans *L'année des treize lunes* (1978). Sans s'attarder à l'opération chirurgicale en soi, le film montre éloquentement le thème de l'isolement, voire de l'exclusion du transsexuel, avant et après la transformation, même dans son entourage proche. En avance sur son époque, ce long métrage « à vif » tourné à Francfort circula peu et sur le plan financier, Fassbinder n'avait pas pu obtenir avant le tournage des avances sur recettes et des accords de coproduction avec la télévision d'État en Allemagne de l'Ouest. Ce budget limité l'avait alors forcé à se priver de son caméraman habituel — Michael Ballhaus (1935-



2017) — et à tenir lui-même la caméra, en plus de rédiger le scénario, de veiller au montage et aux décors¹. Mélodrame obscur mais ultrasensible, *L'année des treize lunes* se remarque par la composition nuancée de Volker Spengler qui, malgré son physique de géant, évite les excès et la caricature. Et comme toujours chez Fassbinder, on découvre une représentation sociale de l'homosexualité ancrée dans les classes populaires, et non dans la bourgeoisie ou chez les élites.

Dans la coproduction internationale *Despair* (1978), c'est un Volker Spengler barbu qui joue pour la première fois en anglais, pour les besoins d'inclure Dirk Bogarde. Cette magnifique adaptation de Nabokov est le film le plus jubilatoire et le plus flamboyant de Fassbinder. Volker Spengler y apporte une touche d'humour et de désinvolture. Son personnage du « cousin » Ardalion, peintre raté et alcoolique, est infiniment ambigu : est-il vraiment un parent lointain de la plantureuse Lydia ou plutôt son amant ?

Il tiendra de petits rôles dans des longs métrages subséquents de Fassbinder : il devra se raser le crâne pour son rôle dans *La femme du chef de gare* (1977) ; il sera insaisissable dans *La troisième génération* (1979) ; il est à nouveau méconnaissable en contrôleur borgne dans *Le mariage de Maria Braun* (1979). Il réapparaît brièvement dans *Berlin Alexanderplatz* (1980) puis dans *Le secret de Veronika Voss* (1982), jouant le rôle du réalisateur (pour la séquence du film dans le film).

Après la mort de Fassbinder, on le revoit peu au cinéma, sauf dans son rôle d'Hermann Goering dans *Le roi des aulnes* (1996), de Volker Schlöndorff. Et pourtant, Volker Spengler avait indéniablement le talent, le charisme, la polyvalence, l'expérience et encore beaucoup de potentiel. ▲

1. Un acteur pionnier du cinéma trans : Volker Spengler jouant Erwin devenant Elvira dans *L'année des treize lunes*

Référence

¹Robert FISCHER (dir.) [et Rainer Werner Fassbinder], *Fassbinder par lui-même*, Paris, G3J éditeur, 2010, p. 489.

La mort de Steve Judd

dans *Ride the High Country*

GUILHEM CAILLARD



« Le cinéaste affectionne les "old timer" dépassés, ces anti-héros qui sonneront bientôt le glas de l'âge d'or classique hollywoodien. Et ce qui le fascine en particulier, c'est leur sentiment de ne plus appartenir à ce monde contemporain qui change terriblement. »

Ride the High Country (1962) raconte la dernière aventure de Steve Judd (Joel McCrea), un cow-boy tombé dans l'oubli. Le vieil homme est engagé par un banquier pour convoier de l'or dans les montagnes. Il est assisté par Gil (Randolph Scott), un ancien comparse qui va le trahir en essayant de s'approprier le butin, menant à la mort de Steve dans un combat avec des truands. Son ultime réplique, « So long partner », est destinée à Gil envers qui, malgré leur différend, il ressent toujours de l'amitié et partage la nostalgie de ce que fut l'Ouest américain de leur jeunesse.

La dernière image présente le vieux Steve à terre, touché, mais surtout usé. Malgré ses tentatives de survie dans une société nouvelle qui le rejette, il est un anachronique dépassé par la modernité. Juste avant d'expirer, l'homme pose un regard sur de lointaines montagnes, témoins indétrônables des pérégrinations de son existence. Lui, part, mais elles, restent. Il se retourne ensuite vers le spectateur, regarde une dernière fois le sol et finit par expirer. L'écriteau « The End » se superpose à l'image. En quelques secondes, le réalisateur vient de poser un geste fondateur dans l'histoire du western. Il embellit une tendance déjà remarquée dans le genre depuis quelques années : le crépusculaire.

Présente chez John Ford dès *Stagecoach* (1939), mais à plus forte teneur chez Anthony Man avec son *Man of the West* (1958), c'est assurément Peckinpah qui contribuera à moderniser cette tournure dite « crépusculaire » du western. Sa vision casse les mythes classiques, renonce à la légende pour constater le triste devenir de l'homme, et offre au genre une enfilade d'émotions retenues. La scène finale de *Ride the High Country* contient tout cela à la fois.

Le projet du film intervient dans la carrière de Sam Peckinpah quelques mois après la sortie de son premier long métrage, *The Deadly Companions* (1961), un western moyen dont il retient une expérience mitigée. Tout juste engagé par la Metro Goldwyn Mayer et bénéficiant du soutien du patron Sol Siegel, Peckinpah a désormais le champ libre¹. Son deuxième western, tourné avec un budget modeste, est une nouvelle chance pour le cinéaste qui entend bien se réapproprier le genre en lui insufflant des élans baroques et poétiques. Peckinpah y approfondit le thème de la vieillesse, qui le hante. En fait, au regard de l'ensemble de la filmographie du cinéaste, *Ride the High Country* contient déjà tous les thèmes chers à son auteur. Les grands westerns qu'il réalise par la suite et aujourd'hui reconnus comme des films cultes – *The Wild Bunch* (1969), *The Ballad of Cable Hogue* (1970), *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) – prennent encore plus de sens lorsqu'ils sont lus aux côtés de *Ride the High Country*. La scène finale du combat mortel en particulier préfigure à sa façon les nombreuses séquences de « climax » violents faisant la signature de Peckinpah.

Toutefois, on est encore loin de la disparition des « lignes de démarcation » évoquée par Jean-Baptiste Thoret à propos des scènes de tuerie de *The Wild Bunch* où « la multiplication des angles de prise de vue, des échelles de plan et des vitesses, la discontinuité des actions, la prolifération des bandes et des lignes d'opposition, empêchent la construction d'un point de vue unique (de quel côté sommes-nous ?), cohérent (qui s'oppose à qui ?) et structuré.² » Par son style et son montage, l'épilogue de *Ride the High Country* possède encore un pied dans la forme classique du western. C'est par contre son sujet et son lyrisme qui lui offrent la connotation crépusculaire dont Sam Peckinpah fera plus tard son « fond de commerce ».

La mort de Steve Judd en clôture du film en dit long, certes, sur l'avenir du genre, et l'influence que cette scène aura sur des cinéastes comme Robert Altman, Arthur Penn, Clint Eastwood et Michael Cimino est indéniable. Mais cette fin dévoile aussi la façon avec laquelle Sam Peckinpah construira la majorité des personnages de ses autres films. Le cinéaste affectionne les « old timer » dépassés, ces anti-héros qui sonneront bientôt le glas de l'âge d'or classique hollywoodien. Et ce qui le fascine en particulier, c'est leur sentiment de ne plus appartenir à ce monde contemporain qui change terriblement. ▲

Référence

¹ Gérard CAMY, *Sam Peckinpah. Un réalisateur dans le système hollywoodien des années soixante et soixante-dix*, Paris, L'Harmattan, 1997, 236 p.

² Jean-Baptiste THORET, *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, 396 p.

revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE
CINÉMA 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT
LES ÉCRITS - MÆBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - L'ACTION NATIONALE
L'INCONVÉNIENT - LIBERTÉ - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES
RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE
LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE**
ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM
THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - INTERMÉDIALITÉS - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

tënk.ca

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE EN LIGNE

Du film phare à la perle rare,
retrouvez le meilleur
des cinémas du réel !

OFFRE
SPÉCIALE !

40\$
pour 6 mois

- Une **nouvelle plateforme** complètement **indépendante**
- **Cinq** nouveaux films chaque semaine
- Une **quarantaine d'oeuvres** accessibles en tout temps, classées par **plages thématiques**
- Une **sélection faite avec amour** par une équipe de programmation d'ici



Katatjatuuk Kangirsumi



Vacances prolongées



La Commune [Paris, 1871]

ABONNEZ-VOUS DÈS MAINTENANT !
www.tenk.ca

