FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE LA ROCHELLE | RENCONTRE : OREN MOVERMAN | LECTURE : *L'HISTOIRE À L'ÉCRAN...*

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Nº 298 | SEPTEMBRE - OCTOBRE 2015 | 60E ANNÉE | 5,95$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

SICARIO
DENIS VILLENEUVE

60E ANNÉE

GUY ÉDOIN
VILLE-MARIE

BERNARD ÉMOND
LE JOURNAL D'UN VIEIL HOMME

PHILIPPE FALARDEAU
GUIBORD S'EN VA-T-EN GUERRE

FRANÇOIS PÉLOQUIN
LE BRUIT DES ARBRES

SÉQUENCES
60 ANS DE CINÉMA
CINQUIÈME PARTIE

Étude
Cinéma porno français des années 70

Envoi de publication, enregistrement no 7957, No de la convention 40023102 *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8

98
7 71766 25741 9

AZ FILMS

www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 23 OCTOBRE

You Tube

p. **16**

Le Bruit des arbres

SOMMAIRE

MOT DE LA RÉDACTION

2 Recette$ aux guichet$ et autres consolations

EN COUVERTURE

3 ***Sicario*** > La force tranquille | Denis Villeneuve > « Je ne me sens pas exilé, mais je sens que je continue à faire du cinéma d'une manière différente. »

LES FILMS

10 GROS PLANS
Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence > Un tout qui vaut beaucoup plus que la somme de ses parties

12 CRITIQUES
Eden > Temps morts | ***Guibord s'en va-t-en guerre*** > Fanfare et fanfarons | ***Irrational Man*** > Crimes et châtiments | ***L'Institutrice*** > Coup d'état poétique | ***Le Bruit des arbres*** > Compassion devant le *Far Est* québécois | ***Le Journal d'un vieil homme*** > L'heure des bilans | ***Madame Bovary*** > Illusions à crédit | ***Mr. Holmes*** > Élégance et subtilité | ***Phoenix*** > Allemande, visage zéro | ***Southpaw*** > Fausse patte | ***The Look of Silence*** > Intouchables ? | ***The Tribe*** > Ouvrir les yeux | ***Ville-Marie*** > Cinéaste sous influences

ARRÊT SUR IMAGE

25 HORS-CHAMP
The Better Angels > L'ombre du maître

26 DIRECTEMENT EN DVD
Mea culpa > À bout de souffle | ***Slow West*** > Illusions perdues

28 MISE AUX POINTS
[Une sélection des films sortis en salle]

PANORAMIQUE

29 MANIFESTATIONS
Festival international du film de La Rochelle > Le renouveau du cinéma géorgien

32 ENTREVUE
Oren Moverman > Cinéaste indépendant

35 SCRIPTS
L'Histoire à l'écran > Comment le cinéma construit l'Histoire | *Le Fond cinématographique* | *Le Travail du cinéma III : Entretiens sur la création*

38 SALUT L'ARTISTE
[Jane] Aaron... [Jerry] Weintraub

ÉTUDE

40 Le cinéma porno français des années 1970
Éloge (nuancé) d'une pornographie perdue
X-Gai – Interdit aux moins de 18 ans

SÉQUENCES – 60 ANS DE CINÉMA

45 CINQUIÈME PARTIE [1995-2004]
Hommages posthumes > La comète [Jean-Claude] Lauzon – Ida Lupino – Marcel Jullian | Flashbacks dans le temps : ***Heaven*** > L'art du montage | ***Possible Worlds*** > De l'amour et des labyrinthes | ***Hukkle*** > Les sursauts de la vie | Souvenirs sur la vie et l'oeuvre de Miklós Rózsa (1907-1995) | René Jodoin > « Un film, c'est une question de mouvement. »

EN COUVERTURE : Denis Villeneuve

Recette$ aux guichet$ et autres consolations

Si l'on en juge par le communiqué de l'ACGE (Association pour le cinéma sur Grand Écran) daté du 13 juillet 2015, les recettes aux guichets ont accusé une forte croissance à la mi-année. Signe que les spectateurs optent de plus en plus pour une expérience cinématographique sociale, rassembleuse et partagée. Est-ce dû à la qualité des films présentés, comme l'indique le même avis ?

Toujours est-il que ce genre de nouvelles réjouit la critique qui, par contre, cherche – comme c'est son métier – à vraiment savoir ce qui se cache dans les coulisses de cette soudaine envolée économique miraculeuse. Les films cités, toutes versions confondues sont : ***Avengers: Age of Ultron***, ***Jurassic World*** et ***Fifty Shades of Grey***, du côté anglophone; ***La Passion d'Augustine***, ***Ego Trip*** et ***Le Mirage***, du côté francophone.

Mis à part le résolument émouvant et bien maîtrisé ***La Passion d'Augustine*** et ***Le Mirage***, pas encore sorti au moment d'écrire ces lignes (mais qui, tout en n'étant pas le meilleur Trogi, n'en demeure pas moins teinté de ses ingrédients habituels qui rendent le succès possible), les autres films n'ont pas connu la faveur des critiques qui doivent composer, avant tout, avec l'aventure de plus en plus contestée de l'analyse et de l'objectivité.

Donc, on assiste à un conflit non pas générationnel, mais idéologique. Si, d'une part, le succès d'un film est dû à ses recettes aux guichets, justifiant pour ainsi dire l'axiome selon lequel « si autant de spectateurs l'ont vu, c'est donc bon… », cette proposition s'oppose, très souvent farouchement, à un autre adage qui clame tout haut que « la qualité d'un film se conçoit lorsque l'auteur a su maîtriser le médium cinéma de façon originale et innovatrice… »

Ce véritable jeu de dominos place des frontières entre les critiques (ou du moins certains) et l'industrie. Et pourtant, il existe des moyens pour que les deux idéologies puissent fusionner pour engendrer quelque chose de positif.

Dans ce rapport émis, le cinéma d'auteur est absent. Si l'on suit la programmation dans les salles, il ne se porte pas mal, mais pas aussi bien que nous l'aurions souhaité. Sur ce point, les membres de l'ACGE sont issus des milieux « de la création, de la production, de la distribution et de la présentation des films sur grand écran (donc, les exploitants) ». Aucun membre de la critique n'y figure. Ne serait-il pas avantageux d'en nommer un, afin qu'il puisse donner des idées en ce qui a trait aux cinémas d'auteur pour qu'ils sortent du carcan où ils se trouvent depuis quelques années et gagnent, finalement, la faveur du public ou plutôt, d'un certain public ? En quelque sorte, il s'agit de cultiver au sein de cet auditoire, jadis plus fécond, le goût de la salle au détriment d'un salon privé de visionnement, moyen de voir un film de plus en plus prisé. Finalement, il est important de commencer à briser le silence qui tue et de prendre créativement le taureau par les cornes.

ÉLIE CASTIEL
RÉDACTEUR EN CHEF

PHOTO : ***La Passion d'Augustine***, succès québécois aux guichets

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

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

Directeur de la publication : Yves Beauregard

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

Comité de rédaction : Luc Chaput, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin

Correction des textes : Richard Gervais

Rédacteurs : Julie Demers, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Pierre Pageau, François Prud'homme, Mathieu Séguin-Tétrault, Julie Vaillancourt, Claire Valade. *Avec des textes reproduits de* Mathieu Perreault et François Vaillancourt.

Correspondants à l'étranger : Aliénor Ballangé (France), Anne-Christine Loranger (Allemagne), Pamela Pianezza (France)

Design graphique : Simon Fortin — Samouraï
Tél. : 514 526-5155 | **www.be.net/samourai**

Directeur marketing : Antoine Zeind
Tél. : 514 744-6440 | **azeind@azfilms.ca**
Placement publicitaire : Élie Castiel
Tél. : 514 598-9573 | **cast49@sympatico.ca**

Comptabilité : Josée Alain

Conseiller juridique : Guy Ruel

Impression : Transcontinental S.E.N.C.

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

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

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

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

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

Tous droits réservés

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal : 3e trimestre 2015
978-2-924354-14-8 (PDF)
Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

Séquences est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) **www.sodep.qc.ca** 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 de Montréal et du Conseil des Arts du Canada.

Conseil des arts et des lettres Québec
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL | Montréal
Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

DENIS VILLENEUVE | SICARIO

Pourquoi, comme page frontispice, choisir un film présenté à Cannes, mais qui, de par sa nature grand public, ne pouvait figurer dans la compétition officielle ? Après le très remarqué ***Prisoners*** *(2013 / n° 287, p. 55), que nous avions fortement apprécié, Denis Villeneuve réalise un deuxième film sous le sceau unique* made in USA*, mais sans esbroufe, sans parti pris, avec une élégance sans pareille, endossant son métier de cinéaste avec un sens inné du professionnalisme.*

Et pour nous, à Séquences*, c'est une façon comme une autre de faire savoir à nos lecteurs que tous les films se valent, du moment où ils sont bien traités. C'est le cas de* ***Sicario****, drame d'action* cartélien*, qui repose beaucoup plus sur les personnages que sur les scènes d'action. Même si, au fond, Villeneuve a quand même recours aux codes établis du genre, il se permet néanmoins des clins d'œil à ses films plus personnels. Pour le saisir, il faut avoir l'œil juste, l'esprit d'observation aiguisé et une vision cinéphilique cartésienne. Notre collègue Patricia Robin nous donne son point de vue sur ce film aux allures de western moderne sur fond d'espaces parfois dénudés, qui, au-delà de leurs silences inquiétants et de leur luminosité aveuglante, cachent des intentions et des lendemains crépusculaires.*

ÉLIE CASTIEL

SICARIO | LA FORCE TRANQUILLE

Lorsque l'un de nos compatriotes se démarque à l'étranger, on ne peut que s'en réjouir, et ce, sans nécessairement afficher un chauvinisme flagorneur. Denis Villeneuve présente, avec ***Sicario****, son troisième long métrage produit grâce aux billets verts de l'Oncle Sam. Son savoir-faire, l'équipe dont il s'entoure, sa capacité de raconter une histoire avec force et douceur, ses talents de metteur en scène et ses qualités de visionnaire en font un réalisateur dont la virtuosité n'est plus à prouver. Fidèle à ses thèmes et à ses réflexions, il transpose efficacement le scénario bien ficelé de Taylor Sheridan en lui donnant ses propres couleurs, ses demi-teintes et sa profondeur. Invitation au voyage.*

PATRICIA ROBIN

La première chose qui nous vient à l'esprit en regardant ***Sicario***, c'est la prédilection de Villeneuve pour les endroits désertiques. Déjà, pour ***Un 32 août sur terre*** (1998), il faisait arpenter le désert de Salt Lake City à ses personnages, alors qu'ils s'interrogeaient sur le sens de la vie et la conception d'un enfant. Dans ***Incendies*** (2010), on retrouve les jumeaux Simon et Jeanne sur la piste du passé de Nawal, leur mère, dans une zone aride du Moyen-Orient. L'environnement de ***Sicario*** s'avère tout aussi sec et poussiéreux; la topographie tout en crevasses et en plaines ocre sert efficacement de toile de fond à cet univers sans foi ni loi où la drogue, l'argent, la peur et la mort affichent le même dénuement d'émotions. Les jeux de pouvoir et les enjeux cachés tissent la trame de ce drame policier dirigé avec doigté.

Au cœur de ce monde insensible, une fleur de cactus : Kate Mercer se révèle méthodique, posée, inébranlable. Son caractère particulier lui permet, à la suite d'une opération éprouvante, de faire partie d'une équipe de choc ayant pour but le démantèlement d'un cartel qui sévit à la frontière du Mexique. Telle une fragile allumette au milieu d'un arsenal, Blunt assume ce rôle avec aplomb et sensibilité. Pour l'agent obstiné Matt Graver, responsable de ce peloton, seule importe la finalité de la mission. Il œuvre aux côtés d'un ancien procureur, Alejandro, dont le calme et la capacité singulière de mener un interrogatoire méritent le respect. Benicio Del Toro incarne ce personnage avec toute la subtilité qu'on lui connaît et se démarque de celui interprété dans ***Traffic*** (2001) de Steven Soderbergh. Seule femme dans cette armée de mercenaires lourdement armés, Kate Mercer tire son épingle du jeu avec un sang-froid sans pareil. Son intégrité est mise à dure épreuve dans cette traversée du désert, où les circonstances dépassent rapidement les mobiles visés. L'intérêt du film réside, en partie, dans cette exploitation d'une figure féminine au centre d'une guerre sans fin, où la tête dirigeante semble une hydre qui renaît sempiternellement, sans égard aux familles décimées, aux existences gâchées et aux victimes torturées, séquestrées et cachées entre les murs de bungalows putrides. Alors que les femmes font plus souvent office de proies, celle-ci participe à la purge et interagit avec les forces déployées.

On pourrait croire que le sujet prescrit une violence gratuite et débridée. Or, on reconnaît là le grand talent de Villeneuve : cette violence est évacuée par la suggestion, imposée par les crescendos de la musique de Jóhann Jóhannsson, auxquels se

PHOTO : Une violence évacuée par la suggestion

mêlent les moteurs assourdissants ou les orages des ciels nébuleux. On ne voit pas la brutalité; les montages visuel et sonore renseignent le spectateur, lui permettent de finaliser les scènes. Ici, contrairement aux effluves d'hémoglobine, aux éclatements de chair et de cervelles de Tarantino, Villeneuve laisse présumer la suite; ses projections de sang représentent davantage des signifiants que des démonstrations impétueuses et explosives. La quête devient rampante, tel un serpent, fluide, pareille aux artères d'un poste-frontière où les gros *VUS* du FBI se frayent un chemin. Malgré la chaleur et la poussière, la traque progresse de manière sinueuse, autant que chirurgicale et stratégique, à la manière d'un jeu vidéo. L'eau, matière rare dans cet espace torride, est confinée dans des cruchons ou des piscines. La touffeur paraît à peine visible, la sueur est réservée à la peur. Pour réussir à percer les états d'âme de son héroïne, Villeneuve opte, par exemple, pour un montage alternant des vues du ciel et des cadrages très rapprochés de Blunt, pendant un trajet dans Mexico, illustrant la crainte qui se lit sur son visage et dans ses regards furtifs. Certains plans représentent à eux seuls des métaphores laissant présager la suite des événements, comme en témoigne ce couteau dégainé en contre-jour à l'entrée du tunnel coupe-gorge où doit se dérouler le démantèlement du cartel visé. En maîtrisant aussi judicieusement son médium, l'économie des dialogues peut se limiter à ne donner que l'information de base. Ainsi, cela confère au personnage d'Alejandro une aura de mystère; à ses méthodes, une forme d'efficacité réfléchie. Il opère une sorte de séduction alors qu'en fait, il poursuit une vendetta personnelle en disposant des moyens offerts par les Américains. On finit par constater que, prise au milieu de ces mercenaires, la petite Kate – malgré sa force de caractère – se retrouve entre l'arbre et l'écorce, servant simplement de caution morale dans un conflit trop considérable pour elle. Son intégrité est mise à mal tout autant que sa volonté d'agir. Sa frustration n'en devient que plus grande devant l'impunité dont jouissent les instances manipulatrices.

Avec ***Sicario***, Villeneuve ne propose aucune solution à la situation qui prévaut à la frontière américano-mexicaine et dont on devine l'ampleur par les quantités d'héroïne qui transitent aux zones limitrophes. Avec humilité, il ne peut établir qu'un constat d'impuissance comme l'exprime le plan de Kate/Blunt, visant l'instigateur du chaos dont elle fait les frais : son poing démesuré en avant-plan serrant l'arme, empreint de colère et de tension; les larmes sur sa joue, dévoilant sa tristesse et son désarroi. De leur côté, les veuves et les orphelins, réelles victimes des cartels, figurent au tableau des conséquences de cette lutte intestine, s'habituant à l'écho des rafales de mitraillettes; on y reconnaît presque des images d'***Incendies***. Sans éclat, sans brusquerie, Villeneuve prend le parti des vivants et questionne notre société inefficace à contrer le trafic de drogue, espérant ne pas être éclaboussée par les effets collatéraux des guerres de clans.

On ne peut passer sous silence la fréquence des passages au Sud ou à l'anglais de plusieurs cinéastes québécois, reconnaissance incontestable de leur talent. Évidemment, jouer dans la cour des grands fait partie des rêves les plus secrets de la plupart des réalisateurs d'ici.

On ne peut passer sous silence la fréquence des passages au Sud ou à l'anglais de plusieurs cinéastes québécois, reconnaissance incontestable de leur talent. Évidemment, jouer dans la cour des grands fait partie des rêves les plus secrets de la plupart des réalisateurs d'ici. Ils souhaitent sortir d'un système subventionnaire pour s'offrir des coudées plus larges et plus franches sur des productions aux dimensions moins contraignantes, bien que peu coûteuses en comparaison avec les budgets de celles des grands studios. Et surtout, ils désirent s'adresser au plus grand nombre. Yves Simoneau et Christian Duguay œuvrent depuis un certain temps dans la Cité des Anges. Récemment, Jean-Marc Vallée présentait ***The Young Victoria*** (2009), proposant Emily Blunt dans le rôle-titre, ***Dallas Buyers Club*** (2013), pour lequel Matthew McConaughey a remporté de nombreux prix d'interprétation, et ***Wild*** (2014) avec Reese Witherspoon. Pour sa part, Ken Scott reprenait sa comédie ***Starbuck*** en commettant ***Delivery Man*** (2013) qui n'obtint pas le succès escompté malgré les millions investis. Philippe Falardeau a tenté sa chance avec ***The Good Lie*** en 2014, aussi avec Reese Witherspoon, produit au Canada et distribué par les studios américains. L'international François Girard délaissait la mise en scène d'opéra pour nous offrir, plus tôt cette année, ***Boychoir*** avec Dustin Hoffman. Avant ***Sicario***, Denis Villeneuve a réalisé deux thrillers psychologiques, ***Enemy*** et ***Prisoners*** (2013), mettant en vedette Jake Gyllenhaal. Dès l'automne, Xavier Dolan joindra, à son tour, ce club sélect de réalisateurs expérimentant un tournage avec une distribution américaine. Et puis, Dolan voit plutôt la planète comme terrain de jeu… Alors que Villeneuve s'attaque à une nouvelle version de ***Blade Runner***, à quand un Podz, un Lepage ou un Trogi *made in USA* ?

Cote: ★★★½

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2015 – **Durée:** 2 h 01 – **Réal.:** Denis Villeneuve – **Scén.:** Taylor Sheridan – **Images:** Roger Deakins – **Mont.:** Joe Walker – **Mus.:** Jóhann Jóhannsson – **Son:** Alan Robert Murray, William Sarokin – **Dir. art.:** Patrice Vermette – **Cost.:** Renée April – **Int.:** Emily Blunt (Kate Macer), Benicio Del Toro (Alejandro), Josh Brolin (Matt Graver), Victor Garber (Dave Jennings), Daniel Kaluuya (Reggie Wayne), Jeffrey Donovan (Steve Forsing), Jon Bernthal (Ted), Maximiliano Hernández (Silvio) – **Prod.:** Basil Iwanyk, Edward McDonnell, Thad Luckinbill, Trent Luckinbill – **Dist. / Contact:** Séville.

Denis Villeneuve

« Je ne me sens pas exilé, mais je sens que je continue à faire du cinéma d'une manière différente. »

*Actuellement au Québec, sur le plateau de la production américaine **Story of Your Life**, qui s'avère être « de loin le tournage le plus complexe qu'il ait effectué », Denis Villeneuve affiche humblement un certain épuisement, ajoutant qu'il n'est pas dans « l'espace mental » adéquat pour discuter de **Sicario**, récemment présenté au Festival de Cannes. Depuis son passage remarqué aux Oscars avec **Incendies**, le réalisateur de **Maelström** et **Polytechnique** embrasse les opportunités qui lui sont proposées à Hollywood, à commencer par le suspense psychologique **Prisoners**. En signant sa seconde réalisation américaine avec **Sicario**, un suspense psychologique sur la corruption au sein des cartels mexicains, le réalisateur québécois demeure fidèle au genre, mais aussi à sa signature, s'inscrivant inconsciemment dans une trilogie en devenir.*

PROPOS RECUEILLIS PAR JULIE VAILLANCOURT

La signature visuelle de** Sicario **rappelle** Un 32 août sur terre **et** Incendies**, mais aussi des suspenses notoires tels que** North by Northwest **d'Alfred Hitchcock, tant dans la direction photo (et les prises de vues du désert) que la trame musicale. Ce sont des influences conscientes de ta part ?

Sicario se rapproche d'***Incendies*** visuellement, car il y avait cette volonté avec André Turpin (directeur photo) que l'esthétisme soit au service de la narration le plus possible, sans aller dans des effets de style pouvant entraver la perception du spectateur. Pour Hitchcock, je ne peux pas parler d'influence et dire que c'est quelqu'un que j'admire profondément. Je considère que, lorsqu'on fait du cinéma au 21e siècle, les influences sont multiples dans notre inconscient, car on a été bombardé de films depuis notre enfance. Même si j'essaie d'être souverain, autonome créativement, et d'avoir l'arrogance d'essayer d'être libre avec la caméra et de faire comme si j'étais le premier à réaliser un film, je suis massivement influencé par un paquet de monde. Hitchcock, dans sa maîtrise du style, c'est un absolu, mais ce n'est pas quelqu'un à qui je pense lorsque je tourne.

Tu penses à quelqu'un en particulier ?

Pour ***Sicario***, je me souviens être retourné aux films de Kurosawa, comme ***Les Sept Samouraïs***, pour l'approche de la violence et du suspense dans la lenteur. Avec Roger Deakins (le directeur photo), je parlais de Kurosawa, pas d'Hitchcock. Mais c'est fou comment aujourd'hui les films d'Hitchcock tiennent encore la route, comme un envoûtement !

Il y a quelque chose d'intemporel dans sa façon d'aborder le suspense et l'intrigue.

Oui et c'est quelque chose que j'essaie de faire. Trouver cette simplicité dans l'approche filmique afin de faire en sorte que le film traverse le temps, même si ce n'est pas évident. Dans mes derniers films, j'essaie d'être le plus narratif, simple et épuré possible. Embrasser un point de vue avec le moins de plans possible.

Si la filmographie d'Hitchcock révèle une admiration pour les blondes frigides, la majorité de ta filmographie propose des premiers rôles féminins forts (Pascale Bussières /** Un 32 août sur terre**, Marie-Josée Croze /** Maelström**, Karine Vanasse /** Polytechnique**, Melissa Desormeaux-Poulin /** Incendies**, Emily Blunt /** Sicario**). Est-ce que tu préfères diriger des actrices ?

Lorsque j'ai commencé à écrire mes premiers films, je me suis rendu compte qu'écrire pour une femme créait une distance critique avec le personnage, me permettant une perspective. J'ai

PHOTO: Denis Villeneuve en tournage (gauche) / Emily Blunt [en avant plan] dans ***Sicario*** (droite)

fait ça par inspiration, sans me poser de questions. Par la suite, lorsque j'ai fait ***Polytechnique*** et ***Incendies***, ça m'a frappé: j'ai compris que ça s'était imposé à moi, inconsciemment. J'ai été élevé dans un environnement où les femmes sont fortes. Le rapport femme / pouvoir et la condition féminine me touchent et m'inspirent. Dans ***Sicario***, Emily Blunt avait un rôle difficile à défendre, car le personnage se désintègre devant la caméra et c'est la seule fille dans ce monde masculin, alors ce n'était pas évident… Mais c'est une actrice remarquable, d'une très grande précision. Au final, je crois que les films nous choisissent, plus qu'on les choisit…

Justement, les thématiques semblent te choisir: l'exil, l'ailleurs, l'autre, le bien contre le mal, la culpabilité, les transgressions, les frontières, sont présentes dans *Sicario****, mais aussi dans*** *Un 32 août sur terre****, jusqu'à*** *Incendies* ***et*** *Prisoners****.***
Oui, c'est un film qui est très proche de ***Prisoners*** et j'en étais conscient. Lorsque je tournais ***Sicario***, mon directeur artistique me disait que ces deux premiers films pourraient faire partie d'une trilogie sur l'Amérique. Les deux sont un questionnement moral qui parle du monde souterrain, des ombres de l'Amérique. J'aimerais réaliser un troisième scénario dans cette veine-là… mais ça reste un fantasme! Je ne veux pas le forcer; il faut que ça vienne naturellement.

Sicario ***fait aussi écho à la genèse du cinéma américain, dont le western – avec l'idée de l'ennemi qui menace l'Amérique (bon / méchant), sans oublier les événements du 11 septembre 2001 qui ont ramené le cinéma de sécurité nationale au goût du jour. En tant que Canadien qui réalise ce type de scénario dans l'univers hollywoodien, sens-tu que ton regard est différent?***
Honnêtement, je dirais en tant que Québécois! Il y a beaucoup d'Américains qui s'autocritiquent, mais c'est vrai que la distance me permet des choses. Par exemple, pour ***Prisoners***, il y avait un rapport à la religion qui était présent dans le scénario; c'était très superficiel et je me suis permis de le creuser. Je voulais qu'on sente que, moralement, la religion donnait au personnage de Hugh Jackman la force d'aller là où il voulait aller, mais qu'à la fin, il doute de sa foi. Il y a des producteurs (américains) qui disaient: «Mais qu'est-ce que tu es en train de faire? Tu le fais prier avant d'aller torturer des gens?» Mais je l'assumais complètement! Le fait de ne pas être américain m'a donné une force et une distance. Pour ***Sicario***, le scénario original était un peu plus manichéen; avec Benicio Del Toro, on a rendu le film plus politique et moralement plus ambigu en explorant les zones grises et en allant plus dans les questionnements que les affirmations. Et je crois que ça vient de la position géographique de ma culture.

Cette distance te permet donc une certaine liberté, mais dans l'univers des mégaproductions hollywoodiennes, ne fais-tu pas davantage de compromis artistiques?
Sincèrement non! Je dirais même que c'est le contraire! Je me rappelle m'être envolé en Boeing, avec (le directeur artistique) Patrice Vermette, pour la pré-production de ***Prisoners***, et lui avoir serré la main en disant: «On s'en va faire un film américain; ça se peut qu'on se fasse BROYER!» J'y allais dans le but d'avoir une expérience unique. Les producteurs avaient vraiment aimé ***Polytechnique*** et ***Incendies***, alors je leur ai dit: «Si vous voulez un réalisateur de commande, il y en a 5000 à Hollywood qui sont vraiment forts, mais si vous voulez que je fasse un film, je dois faire le film que j'ai envie de faire et y aller avec ma sensibilité.» Ce n'est pas une question d'ego, mais d'honnêteté artistique. Je ne voulais pas qu'ils perdent leur argent, ni leur temps et moi non plus! Alors, j'ai été très clair dès le départ du projet. Honnêtement, les gens avec qui j'ai fait ***Prisoners*** ont été des princes; je ne me suis jamais autant senti respecté et soutenu en tant qu'artiste! Il y a quelque chose de touchant aux États-Unis. Premièrement, il y a énormément de culture du cinéma et, pour eux, c'est une activité socioéconomique importante; ça a une valeur quand tu fais du cinéma aux États-Unis. J'en parlais justement avec des collègues québécois (sur le plateau de ***Story of Your Life***)… Quand tu fais un film au Québec, tu es considéré par plusieurs comme un bohémien, un saltimbanque, tu es semi-sérieux, tu fais un semi-métier, une activité subventionnée… Aux États-Unis, c'est tout le contraire, tu fais un film et c'est important! Ça m'a vraiment touché de sentir que ce qu'on fait a une valeur et du sens. Dans ***Sicario***, les quelques contraintes que j'ai eues ont été économiques. Si le film avait été fait par un réalisateur qui a plus d'ampleur, comme Michael Mann, ça aurait coûté trois fois plus cher. Alors j'ai tourné «wize», avec la débrouillardise du Québec, afin de conserver l'envoûtement et l'ampleur, malgré des moyens relativement restreints. Au niveau de la liberté artistique, je n'ai jamais été aussi libre; j'ai réécrit des grands pans du film avec Benicio Del Toro…

Ayant scénarisé et réalisé *Un 32 août sur terre* ***et*** *Maelström****, quel est ton rapport à la scénarisation?***
Depuis que je fais du cinéma, j'aime beaucoup écrire, mais ce n'est pas ma force. J'ai toujours fantasmé sur l'idée de trouver des scénaristes au Québec. Je trouve qu'on a beaucoup à apprendre… Lorsque j'ai lu ***Sicario***, je ne trouvais pas nécessairement que c'était

Josh Brolin dans ***Sicario***

le meilleur scénario au monde, mais il y avait une essence, une force brute. Je sentais que le scénariste avait une culture du sujet et qu'il avait fait ses devoirs. Les scénarios que je lis sont bien meilleurs que ce que je suis capable de faire ! ***Sicario*** a été pour moi un travail d'adaptation, un peu comme ***Incendies***. Pour moi, c'est une grande joie et liberté de pouvoir prendre le texte de quelqu'un dont j'admire le travail. C'est jouissif de tomber amoureux d'un texte, de pouvoir se l'approprier… Cette idée de création collective dans le cinéma me plaît. Et il n'y a rien qui me fait plus triper qu'un acteur qui arrive sur le plateau avec une idée qui est meilleure que la mienne ! Je suis de plus en plus amoureux de mes acteurs. Pour moi, les moments de grâce au cinéma, c'est lorsque toute l'équipe est en symbiose. Tu deviens tellement libre comme créateur lorsque tu comprends ça. La maîtrise ne vient pas nécessairement du contrôle… La maîtrise vient aussi de l'écoute et de l'idée d'embrasser la collaboration avec les autres. Mais si quelqu'un n'aime pas ***Sicario***, c'est de ma faute; j'en prends la responsabilité, car c'est devenu un film aussi personnel qu'***Incendies***.

Justement, au Québec, lorsqu'un cinéaste proposant du cinéma d'auteur réalise un film dans un contexte hollywoodien, ou s'exile pour exercer son art, on le juge souvent plus sévèrement. Est-ce que tu sens cette critique ?

C'est très drôle, car ce matin, avant l'entrevue je me sentais bizarre… Je pense que c'est uniquement la deuxième fois que je fais une entrevue avec une revue québécoise de cinéma. Je n'ai jamais senti un intérêt particulier de la part des critiques au Québec pour mon travail. Et je dis ça sans aucun jugement. Un moment donné, il faut faire du cinéma pour les bonnes raisons… Et pour moi, c'est essayer de créer sincèrement de la poésie cinématographique à l'écran. Je donne, peu importe comment on le reçoit. Lorsque je suis allé à Cannes pour ***Sicario***, j'étais vraiment serein; « whatever happens » ! Ce n'est pas de la fausse humilité, mais pour moi, c'est la seule façon de demeurer heureux en faisant du cinéma.

En travaillant à l'étranger, est-ce que ton regard sur le milieu du cinéma a changé ?

En allant à l'étranger, je ne me suis jamais autant senti Québécois, dans ma vision du monde, comment j'appréhende la réalité. Le Québec, c'est vraiment singulier, cette culture qui survit, cette façon d'être influencés par l'Europe, mais en étant complètement Américains. Ça nous donne une distance et une singularité. Ça doit être la même chose pour Jean-Marc Vallée, mais il y a quelque chose qui séduit les Américains dans notre regard sur leur territoire. Aussi, je me suis rendu compte, en étant à l'extérieur du Québec, que la famille du cinéma québécois de Perrault, Brault, Arcand, Carle, Jutra, s'agrandit avec les Bernard Émond, Xavier Dolan, Denis Côté. Je ne sais pas si j'ai ma place dans cette famille. Et ce n'est pas de la faute des autres, mais de la mienne ! J'ai fait des films où je ne me suis pas intéressé directement à ma culture ou à mon territoire et je me rends compte que j'ai été beaucoup à l'extérieur. Je ne sais pas si je m'identifie comme un cinéaste québécois, en fait… Je me définis comme un Québécois qui veut faire du cinéma, mais je ne sais pas si je fais partie du cinéma québécois…

Alors tu te sens toi-même exilé de ce corpus de cinéastes québécois ?

Je le sens dans le regard… Je sens qu'il y a une famille, mais que je n'en fais pas vraiment partie. Je ne me sens pas exilé, mais je sens que je continue à faire du cinéma d'une manière différente. La langue française me manque, même si pour moi, mon cinéma ne repose pas sur les dialogues. De toute façon, j'aime les silences…

Parlant d'exil et d'Hollywood, tu réaliseras la suite du fameux film *Blade Runner****…***

C'est un de mes films préférés à vie ! J'ai grandi en regardant de la science-fiction ! Quand j'ai appris qu'ils voulaient faire une suite, je me souviens avoir été très excité et ensuite m'être dit : « Mais quelle mauvaise idée ! On ne peut pas toucher à ce monument du cinéma ! » Lorsque le scénario est arrivé devant moi, c'était l'offre artistique la plus démentielle de ma vie… J'ai fondamentalement toujours rêvé de faire un film comme ça; c'est peut-être l'affaire la plus casse-gueule de ma vie, mais je ne pouvais pas refuser ! Ça m'a pris du temps à accepter : je voulais la bénédiction de Ridley Scott. Il a vu mes films et je me suis assis avec lui. Avant de partir, il m'a dit : « Écoute, si tu fais tes devoirs comme il faut, ça peut être extraordinaire ! Si tu ne les fais pas, ça peut être un désastre ! » Mais je suis très inspiré et je comprends l'appréhension des gens qui vouent un culte au premier film, car c'est mon cas. Et c'est une bonne chose ! C'est mon avantage sur Ridley Scott, car je ne suis pas sûr qu'il avait si peur que ça pour le premier… Moi, j'ai la chienne ! S

21e/st festival de films francophones
CINEMANIA
french film festival
5–15 NOVEMBRE 2015
CINÉMA IMPERIAL 1430 rue de Bleury
www.festivalcinemania.com
AIR CANADA
LA VITRINE .COM
SOFITEL LUXURY HOTELS
MONTRÉAL LE CARRÉ DORÉ
iStore

Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence

Un tout qui vaut beaucoup plus que la somme de ses parties

Dans sa méditation contemplative de l'activité humaine, le pigeon d'Andersson appelle la mémoire à retourner vers son aïeul, celui que le peintre flamand Pieter Brueghel l'Ancien a si bien illustré au cœur de sa toile Les chasseurs dans la neige *(1565), œuvre picturale majeure s'il en est, qui propose une ocularisation aérienne personnifiée par la présence de trois corbeaux perchés et d'un merle qui pourfend le ciel alpin. Ici, par contre, ce n'est pas la subordination de l'homme à la nature toute-puissante qu'observe le colombidé mais, au contraire, la domestication totale de l'environnement et l'insignifiance de son quotidien. L'être humain a vendu la place qui lui revenait dans son écosystème pour se rendre compte qu'il s'est dépouillé, par le fait même, de tout ce dont il était lui-même constitué.*

FRANÇOIS D. PRUD'HOMME

Au cours d'une entrevue donnée à Eric Kohn de *Indiewire.com* le 4 juin dernier[1], Roy Andersson expliquait pourquoi il a mis plus de 25 ans à réaliser sa *Trilogie de l'existence* composée de ***Chansons du deuxième étage*** (2000), ***Nous, les vivants*** (2007) et du tout dernier opus dont il est question dans cette analyse. On ne sera pas surpris d'entendre de la bouche de ce publicitaire que la principale raison est économique. Boudé par les producteurs de son pays à la suite de ses deux premiers longs métrages – ***A Swedish Love Story*** (1970) et ***Giliap*** (1975) –, Andersson a fait le choix de l'autonomie en finançant sa trilogie à l'aide des revenus des publicités qu'il réalise pour différentes entreprises européennes et dont on peut trouver plusieurs montages sur la chaîne de diffusion *YouTube*. Dès le premier visionnement de ces publicités tournées pour la télévision, on saisit l'importance du genre burlesque et la singularité esthétique qui caractérise les images du réalisateur suédois. Une plasticité froide, alliée à une iconicité fortement inspirée par la Nouvelle Objectivité allemande dans la composition de tableaux vivants, met en scène des personnages au teint blafard et à la mine abattue, à l'intérieur de plans-séquences au cadre presque toujours statique. Pour les amateurs de superproductions ou un producteur aux visées un peu trop mercantiles, l'ensemble peut ressembler à un mélange de télé-théâtre et de pantalonnade déficient de toute notion de narrativité, voire délesté du concept le plus essentiel à un scénario standard : le conflit. Il n'y a pourtant rien de moins vrai.

Andersson ne raconte effectivement pas d'histoire ou plutôt, il en raconte plusieurs qui finissent toujours de la même manière : l'humain est triste, humilié, parce qu'il a artificialisé son univers et ses relations avec autrui. Le conflit est tantôt existentiel – le pauvre Jonathan, un peu pleurnichard, qui angoisse de mourir parce qu'il n'a pas envie de revoir ses parents dans l'au-delà –, tantôt trivial – un lieutenant solitaire qui n'arrive jamais à participer à une réunion à laquelle il a été convié; le constat

L'espace comme reflet de l'intériorité

Un mirroir grossissant devant la culture de l'illusion

est franc et empli d'amertume, mais il s'exprime toujours sous la forme d'un humour corrosif. Roy Andersson place son miroir grossissant en face de la société de l'image, devant la culture de l'illusion, autant pour s'attrister de son sort que pour rire du reflet impitoyable et pathétique qu'il lui renvoie.

Dans ***Chansons du deuxième étage***, le monde était à l'agonie. Dans ***Nous, les vivants***, l'existence n'était plus qu'un rêve éveillé. Ici, le rêve et l'agonie vont de pair et le pathos en est exacerbé.

> Andersson fait réfléchir au-delà des mots et des actions, outre la linéarité du temps; il nous emmène plus loin que ne l'autorise le storytelling habituel.

Appuyée par un effet de tournage en studio (des milieux urbains ressemblant aux décors de *Coronation Street*), l'artificialité de l'espace répond à celle des personnages qui ont le visage fardé et les lèvres rougies, et à ces lieux toujours dépouillés de tout réalisme correspondant à leur détresse existentielle. Un homme meurt d'une crise cardiaque dans la cafétéria *drabe* d'un transbordeur. Devant les dîneurs hébétés, la caissière s'inquiète de ce qu'elle va faire avec le repas du défunt, qui a été payé. Le capitaine, intègre et désabusé, refuse de facturer le repas une deuxième fois et l'offre aux passagers. Un homme se lève timidement, prend la bière qui accompagnait le repas et s'excuse presque en les remerciant. La narrativité fragmentée typique de la cinématographie d'Andersson permet au capitaine de revenir dans une saynète ultérieure, déguisé en barbier, et d'avouer, en apostrophant les spectateurs, qu'il a dû quitter son poste parce qu'il souffre désormais du mal de mer. Le pathétique est à son comble lorsque le seul client du salon profite d'un coup de téléphone pour quitter discrètement les lieux, peu convaincu des aptitudes capillaires de l'ex-capitaine de ferry.

Ce client est Sam, le comparse timoré et un peu renfrogné de Jonathan le pleurnichard. En bons héros beckettiens, ils partagent ensemble une route de commis-voyageurs, proposant partout où ils passent d'aider les gens à s'amuser en leur vendant un horrible masque de troll, un sac à rire ou une prothèse de vampire aux dents extra-longues. Gros, lents, maladroits et le visage éteint, ils n'attendent plus rien de la vie que de se faire payer par leurs clients fauchés afin de rembourser leurs créanciers menaçants et, à l'instar de Vladimir et d'Estragon, ils se vexent et se réconcilient. Ce sont eux qui nous mènent de tableau en tableau, et qui tiennent le fil philosophique et temporel de l'ensemble des 39 plans qui composent le film. « A-t-on le droit de vivre sur le dos de son prochain ? », demande Jonathan à quiconque veut bien l'entendre dans le couloir d'un asile de nuit. La scène onirique qui est liée à ce cri du cœur est à fendre l'âme, grotesque, mémorable.

Ceux qui connaissent un peu Andersson ne seront pas surpris de la comparaison faite ici avec le théâtre de Beckett. Les mêmes questionnements se retrouvent chez l'un comme chez l'autre : l'inconsistance du langage et les communications à bâtons rompus; la petitesse de l'humain (comme dans la toile de Brueghel) et sa paradoxale grandeur d'âme, que l'on retrouve parfois dans de petits gestes isolés; le travail avec l'espace comme reflet de l'intériorité des personnages et, enfin, un perpétuel combat artistique contre l'industrie du divertissement et l'inévitable abrutissement que sa vacuité intellectuelle entraîne. Andersson fait réfléchir au-delà des mots et des actions, outre la linéarité du temps; il nous emmène plus loin que ne l'autorise le *storytelling* habituel. Cette narrativité morcelée qu'il a développée tout au long de sa trilogie, libérée du carcan de la construction linéaire, permet une nouvelle manière de montrer les oppressions et humiliations humaines. En d'autres mots, comme le disait déjà Aristote, l'ensemble des 39 scènes du ***Pigeon*** vaut plus que la somme de ses parties. S

Cote : ★★★★★

1 http://www.indiewire.com/article/roy-andersson-explains-why-it-took-25-years-to-make-his-third-film-20150604

■ A PIGEON SAT ON A BRANCH REFLECTING ON EXISTENCE / EN DUVA SATT PA EN GREN OCH FUNDERADE PA TILLVARON | **Origine :** Suède / Allemagne / Norvège / France – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 41 – **Réal. :** Roy Andersson – **Scén. :** Roy Andersson – **Images :** István Borbás, Gergely Pálos – **Mont. :** Alexandra Strauss – **Mus. :** Hani Jazzar, Gorm Sundberg. – **Son :** Robert Hefter – **Dir. art. :** Frank Aron Gardsø – **Cost. :** Julia Tegström – **Int. :** Holger Andersson (Jonathan), Nils Westblom (Sam), Charlotta Larson (Lotta), Viktor Gillenberg (le Roi Charles XII), Lotti Törnros (le professeur de flamenco), Jonas Gerholm (le lieutenant solitaire), Ola Stensson (le capitaine, le barbier), Oscar Salomonsson (le danseur), Roger Olsen Likvern (l'aide-soignant) – **Prod. :** Pernilla Sandström – **Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.

Eden
Temps morts

*Qu'arrive-t-il après **Après mai** d'Olivier Assayas ? Avec **Eden**, Mia Hansen-Løve dresse le portrait d'une génération marquée par la désillusion et la peur de vieillir. Inspirée par l'histoire de son frère, le DJ Sven Hansen-Løve (qui cosigne d'ailleurs le scénario), la réalisatrice met en scène l'ascension fulgurante d'un DJ parisien, puis sa lente descente aux enfers, dans un film qui, à force de miser sur la sobriété et les temps morts, finit par devenir insipide.*

JULIE DEMERS

L'ego prend le pas sur l'universel

Mia Hansen-Løve souhaitait parler du vide existentiel de ceux qui sont nés entre les années 1960 et 1980. Pour ce faire, elle n'avait nullement besoin de supprimer toute émotion.

On connaît l'aversion de Hansen-Løve pour les schémas narratifs classiques. Celle qui avait réussi, avec ***Le Père de mes enfants*** et ***Un amour de jeunesse***, à sublimer les silences et à souligner la beauté du quotidien souhaitait, avec ***Eden***, s'éloigner de la longue tradition des films de night-clubs. Son projet ? « Ne pas faire cinéma » et réinventer le genre en y insufflant plus de réalisme. Exit les voyages hallucinatoires, les séquences vidéoclips et les portraits plus grands que nature. Si les intentions de la Française étaient honorables, le pari a échoué par excès de pudeur.

Il y avait pourtant, dans les débuts de la *French Touch*, matière à cinéma. Hansen-Løve rêvait de faire revivre l'état d'excitation de la génération électro : l'émotion ne traverse malheureusement pas l'écran. Ses personnages ont beau passer la soirée à danser, chanter, boire, se droguer, mixer et baiser, on ne ressent dans ***Eden*** ni l'euphorie des boîtes de nuit, ni le rythme de la musique, ni l'urgence de la création. Même les interludes musicaux finissent par ralentir le récit. Ils auraient pu servir la trame narrative, souligner des pivots ou permettre d'exalter les sentiments des jeunes disc-jockeys. Ils sont au contraire fades et récurrents, trop nombreux, et apparaissent tristement comme un éternel retour au même.

Si on éprouve effectivement une certaine lassitude, qui renvoie à celle des personnages dans la deuxième partie du film, Hansen-Løve échoue à illustrer leur désespoir. Le suicide d'un des protagonistes nous laisse au mieux indifférents, au pire ennuyés. C'est qu'il y a dans ***Eden*** trop d'ellipses, trop de temps morts pour rendre possible la moindre identification. À vouloir épurer le récit, on en finit par ne plus rien dire du tout. Cette absence de profondeur incombe donc au scénario et au manque d'audace dans la réalisation, mais certainement aussi aux acteurs, sans charisme.

Eden démontre bien les écueils de l'autofiction. Bien sûr, connaître intimement sa matière comporte des avantages : le film documente avec authenticité une époque. Mais l'intérêt de l'œuvre s'arrête là car, en cherchant à coller de trop près à leur sujet, les scénaristes ont oublié la part universelle de leur histoire au profit des trop nombreuses anecdotes. Incapables de se distancier du vécu du DJ Sven Hansen-Løve, ils ont développé un protagoniste plat, désincarné, unidimensionnel et sans histoire. ***Eden*** se voulait à l'image d'une génération; il ne devient dans les faits que le récit terne d'un individu quelconque. Ici, l'ego a pris le pas sur l'universel.

Mia Hansen-Løve souhaitait parler du vide existentiel de ceux qui sont nés entre les années 1960 et 1980. Pour ce faire, elle n'avait nullement besoin de supprimer toute émotion. Nombre de réalisateurs ont d'ailleurs illustré ce vide de multiples manières : au Québec, Stéphane Lafleur et Denis Côté; aux États-Unis, Sofia Coppola et Sam Mendes; en Suède, Ingmar Bergman et Roy Andersson; en Italie, Michelangelo Antonioni. Qui plus est, ne serait-ce pas aujourd'hui un peu banal de décrire la génération X comme désenchantée et apolitisée ? L'échec de Hansen-Løve aura été de faire reposer ***Eden*** uniquement sur cette idée, sans y ajouter une réflexion personnelle et plus idiosyncratique.

Cote : ★★½

■ **Origine :** France – **Année** 2014 – **Durée :** 2 h 11 – **Réal. :** Mia Hansen-Løve – **Scén. :** Mia Hansen-Løve, Sven Hansen-Løve – **Images :** Denis Lenoir – **Mont. :** Marion Monnier – **Mus. :** Raphael Hamburger – **Son :** Vincent Vatoux – **Dir. art. :** Anna Falguères – **Int. :** Félix de Givry (Paul), Pauline Etienne (Louise), Vincent Macaigne (Arnaud) – **Prod. :** Charles Gillibert – **Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.

Guibord s'en va-t-en guerre
Fanfare et fanfarons

Bien qu'il soit basé sur une prémisse fortement ironique, ***Guibord s'en va-t-en guerre*** *n'y va pas de main morte pour se moquer de la classe politique canadienne. Usant de la caricature pour dépeindre un appareil d'état hautement risible, Philippe Falardeau appuie sa réalité sociale typiquement de chez nous sur un second niveau de lecture à l'ironie de tous les instants. La satire est grinçante et la vision de la société à mille lieues de la sensibilité affichée dans* ***Monsieur Lazhar****.*

CHARLES-HENRI RAMOND

La comédie satirique est un art qui se manie avec précaution. Quelques-uns se sont brûlé les ailes à vouloir s'y attaquer. On a vu le résultat avec ***Idole instantanée*** (Yves Desgagnés, 2005), ***L'Empire Bo$$é*** (Claude Desrosiers, 2012) ou, plus récemment, avec ***Ego Trip***. Philippe Falardeau n'est pas novice en la matière. Déjà en 2012, il avait tâté du genre en coscénarisant ***Au nom du fils***, brûlot anti-clergé réalisé par son ami belge Vincent Lannoo (qui, à son tour, a participé à l'élaboration de ce ***Guibord***). Le scénario de ***Guibord s'en va-t-en guerre*** repose sur une idée aussi probable que farfelue. Un jeune Haïtien idéaliste, du nom de Souverain, vient faire un stage dans le comté de Steve Guibord, député fédéral indépendant isolé au fin fond du Québec. Un jeune noir et sa valise, son immense sourire au milieu d'un visage illuminé et, en face, dans des bureaux situés au-dessus d'un magasin de lingerie coquine, l'incrédulité d'un élu qui ne saisit pas bien ce qui se passe. En quelques plans à peine, l'émeu de ***Congorama*** a refait surface, offrant ainsi à Falardeau la meilleure des introductions possibles à son pamphlet social.

Un terrain de jeu idéal pour laisser aller la satire

Élément porteur de l'intrigue, l'imprévu de cette rencontre participe à amplifier la satire sociale. Qu'un jeune Haïtien vienne donner une leçon de démocratie à un député canadien est hautement symbolique. Falardeau, artiste engagé toujours prompt à se soulever contre les décisions politiques allant contre la culture, trouve ainsi un terrain de jeu idéal pour laisser aller sa satire. Pas étonnant donc de retrouver le ton acerbe de ***La Moitié gauche du frigo*** même si, quinze ans plus tard, une pointe de sarcasme envers nos institutions s'ajoute à la colère du jeune chercheur d'emploi. Malgré sa ferveur, la métaphore est quelque peu noyée dans un démontage en règle des tactiques politiciennes et le film passe le plus clair de son temps à rendre ridicules les viles manipulations d'un pouvoir aux rouages éculés. Hélas, même si l'on sourit ici et là, on est le plus souvent confronté à des airs déjà connus. Paul Doucet (incarnant Stephen Harper) semble tout droit sorti d'un énième sketch du *Bye Bye* annuel et Micheline Lanctôt est tout sauf convaincante dans son personnage de politicienne locale. Non content de ridiculiser un système politique aussi risible qu'absurde, ***Guibord s'en va-t-en guerre*** propose en parallèle une chronique plus réaliste d'un brave élu, proche des contraintes de son comté et un peu dépassé par les éléments, incarné par un Patrick Huard que l'on a rarement vu aussi juste.

Face aux problèmes avec les communautés autochtones, aux blocages de routes et à la grogne de ses concitoyens, Guibord trouve en Souverain un conseiller avisé qui devient vite indispensable. Un troisième niveau de lecture s'offre ainsi au spectateur, participant un peu plus à l'entreprise de déstabilisation. Ottawa et sa satire politique, Madawaka et sa chronique sociale, puis Haïti et son univers irréel où Souverain s'investit d'une mission stratégique de première importance, la gloire de son pays. Ayant réussi à dépêtrer le Canada d'une situation inextricable, notre jeune idéaliste recevra, pour couronner son succès, une fanfare célébrant les exploits du libérateur local, faisant un joli pied-de-nez aux fanfarons d'Ottawa. Célébration en hommage à la victoire de la paix ? Trompettes de la renommée du député Guibord ? Satisfaction haïtienne d'avoir enfin pu jouer un rôle central sur l'échiquier mondial ? La fin de cette intrigue décalée mais brouillonne s'offre ainsi à notre perspicacité.

Cote : ★★½

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 51 – **Réal. :** Philippe Falardeau – **Scén. :** Philippe Falardeau – **Images :** Ronald Plante – **Mont. :** Richard Comeau – **Mus. :** Martin Léon – **Son :** Claude La Haye – **Dir. art. :** André-Line Beauparlant – **Cost. :** Sophie Lefebvre – **Int. :** Patrick Huard (Steve Guibord), Suzanne Clément (Suzanne), Irdens Exantus (Souverain Pascal), Clémence Dufresne-Deslières (Lune), Sonia Cordeau (Sonia), Paul Doucet (le Premier Ministre) – **Prod. :** Luc Déry, Kim McCraw – **Dist. / Contact :** Séville.

Irrational Man
Crimes et châtiments

Tout l'œuvre de Woody Allen est traversé d'un souffle intellectuel prononcé, et de préoccupations morales et existentielles profondes. Même ses farces des premiers jours parlent – en s'en riant – de la mort, de la possibilité d'un au-delà, du sens de la vie, de l'inconstance de l'amour, de l'impact émotionnel du sexe, de la place de l'être humain dans l'immensité de l'univers, de la moralité de l'acte criminel. Influencé par les maîtres du cinéma européen, Bergman en tête, il se plaît à marcher en équilibre sur un fil, oscillant entre drame et comédie. Il poursuit toujours aujourd'hui son parcours unique, instantanément reconnaissable. Pour le meilleur et pour le… quelconque.

CLAIRE VALADE

Bon an mal an, le Woody Allen nouveau s'annonce comme le Beaujolais. Comme le vin, sa saveur et sa qualité varient selon les millésimes. Reste que, à tourner ainsi un film par année depuis 46 ans, le cinéaste new-yorkais continue de démontrer une vigueur créative rare et louable au sein de la cinématographie mondiale. Pourquoi s'en plaindre ? Après tout, il serait fâcheux de dédaigner un artiste qui a le loisir d'exercer son art à sa guise simplement parce qu'il en profite pleinement – au sens premier du verbe « exercer », c'est-à-dire « faire progresser par la pratique, développer par la répétition ». Très peu y parviennent, et encore moins, avec autant de succès qu'Allen. Car il faut bien avouer que, en 52 films, il y en a certainement une vingtaine de très réussis, sans compter au moins 3 ou 4 véritables chefs-d'œuvre. Ceci dit, rien n'empêche de jeter un regard critique sur lesdites œuvres. Allen est d'ailleurs le premier à le faire. Et comme il ne se gêne pas pour reconnaître lui-même ses défauts et ses qualités, pourquoi le critique le ferait-il ?

Après le succès populaire inattendu du délicieux ***Midnight in Paris*** (2011) et l'accueil critique extrêmement positif réservé au douloureux ***Blue Jasmine*** (2013), Allen a amplement démontré qu'il est encore capable de nous étonner en livrant des œuvres fortes. Cela ne veut pas dire pour autant que cela fonctionne à tout coup. Le Allen dernière mouture, ***Irrational Man***, fait malheureusement partie des œuvres moins réussies. Retrouvant Emma Stone, une actrice pétillante d'intelligence – après ***Magic in the Moonlight*** (2014) –, il nous offre cette fois-ci une histoire non sans intérêt ou sans qualités, mais qui ne semble jamais vraiment trouver ni le ton juste, ni l'équilibre désiré entre drame et comédie.

Irrational Man met en scène un professeur de philosophie, Abe Lucas, en proie à un mal de vivre dévorant. Excellent, Joaquin Phoenix a le mérite de ne pas verser dans l'imitation du personnage *allenien* névrosé typique, malgré le grand malaise existentiel dont souffre Abe. C'est tout à son honneur. Toutefois, Allen ne lui donne pas suffisamment de chair pour en faire un personnage véritablement incarné. Abe semble surtout présent pour régurgiter des citations clés de Sartre ou de Kierkegaard aux moments opportuns, plutôt qu'un intellectuel fatigué réellement aux prises avec une crise d'ennui. Aussi charmante et naturelle soit-elle, Emma Stone souffre du même problème avec son personnage qui dépasse rarement celui, relativement éculé, de l'étudiante naïve malgré elle, succombant à l'aura blasée d'un professeur masculin plus âgé.

Mais le principal problème de ***Irrational Man*** est que, en évoquant plusieurs des œuvres passées du réalisateur, on en vient inévitablement à se remémorer de meilleures scènes et à comparer le film avec des œuvres plus fortes. Dans l'hypothèse au centre du récit (est-il possible de commettre un meurtre parfait *et* justifiable moralement ?), à la fois moteur de l'action et source de la réflexion intellectuelle, il y a des échos de l'excellent ***Match Point*** (2005), du jouissif ***Bullets Over Broadway*** (1994) et, surtout, du superbe ***Crimes and Misdemeanors*** (1989). Voilà des films qui ont trouvé leur équilibre parfait, à la fois dans le ton et la forme. ***Irrational Man*** ne semble jamais se décider vraiment, survolant son sujet, effleurant ses protagonistes, comme si le scénario avait été écrit par un dictionnaire de philosophie, et la mise en scène confiée à un réalisateur perpétuellement indécis.

Succomber à l'aura blasée d'un professeur

On ne s'ennuie pas, ne serait-ce qu'à cause de la présence fort agréable des acteurs principaux (qui comprennent également une Parker Posey très juste en professeure désabusée, en mal de chaleur humaine). Mais on s'y sent un peu trop ballotté et, en fin de compte, on reste sur sa faim. Dommage. Mais heureusement, le nouveau projet d'Allen – « *Untitled* », selon sa vieille habitude – est déjà en chantier. Meilleure chance la prochaine fois ?

Cote : ★★½

■ L'HOMME IRRATIONNEL | **Origine :** États-Unis – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 36 – **Réal. :** Woody Allen – **Scén. :** Woody Allen – **Images :** Darius Khondji – **Mont. :** Alisa Lepselter – **Son :** Robert Hein, David, J. Schwartz, Darrell R. Smith – **Dir. art. :** Santo Loquasto – **Cost. :** Suzy Benzinger – **Int. :** Joaquin Phoenix (Abe), Emma Stone (Jill), Parker Posey (Rita), Betsy Aidem (la mère de Jill), Ethan Phillips (le père de Jill), Jamie Blackley (Roy) – **Prod. :** Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Edward Walson – **Dist. / Contact :** Métropole.

L'Institutrice
Coup d'état poétique

Ode à la création et à ses mystères face à la trivialité ambiante, le second long métrage de l'Israélien Nadav Lapid sur la relation trouble entre une enseignante et son petit élève surdoué est une claque formelle et un coup de poing politique.

PAMELA PIANEZZA

Mai 2014. Jane Campion, présidente du jury du 67e Festival de Cannes, déclare: «La poésie est le plus beau des arts.» Au même moment, un jeune réalisateur originaire de Tel Aviv, Nadav Lapid, présente à la Semaine de la critique son second long métrage, ***L'Institutrice***. Ce film ambitieux et puissant explore la relation trouble entre une enseignante et son petit élève surdoué. Et en filigrane – soyons fous! – l'idée que la poésie pourrait sauver le monde… C'est en tout cas la conviction intime de Nira, l'institutrice du titre. À ses écoliers de maternelle, elle inculque sérieusement, mais sans passion, les mythes fondateurs d'Israël. Clairement, son fantasme n'est pas de ressasser jusqu'à la retraite comment Judas Maccabée vint au secours de son peuple: c'est en poète que Nira se rêve, déclamant des mots qui cognent face à un public K.-O. Chez elle, le soir, une fois son époux nourri, l'institutrice griffonne des textes qu'elle soumet ensuite à son atelier d'écriture... sans jamais faire mouche. En vain, Nira cherche la recette mystique de cet assemblage de lettres qui, à défaut du monde, rendra son quotidien plus beau.

Un début de réponse se présente en la personne de Yoav, cinq ans. Tandis que ses camarades s'agitent dans la cour de récréation, l'enfant fait les cent pas. Soudain, il lance «J'ai un poème!». La nourrice, visiblement habituée, se précipite, crayon en main, pour recueillir la parole de l'enfant: «*Hagar est assez belle / Assez pour moi / Une pluie d'or tombe sur sa maison / Véritable soleil de Dieu.*» L'institutrice est terrassée et vit en même temps une violente épiphanie: à défaut d'écrire elle-même, elle donnera aux vers de l'enfant l'écho qu'ils méritent. Quoi qu'en pense sa famille et quel qu'en soit le prix…

Ce poème, Nadav Lapid l'a imaginé à l'âge de quatre ans. Cette époque fut, nous raconte-t-il, l'une des plus créatives de sa vie. «Entre quatre et sept ans, j'ai dicté une centaine de poèmes à ma nourrice. Puis j'ai compris que ce monde n'appartient pas aux poètes et j'ai tout arrêté.» Pour autant, aujourd'hui, il y a davantage de lui «dans Nira que dans Yoav», précise-t-il. Nadav Lapid est un artiste cérébral (également écrivain) que la dérive matérialiste et narcissique de nos sociétés modernes – et pas seulement d'Israël – dérange. ***Ha-shoter*** (*Le Policier*), son premier long métrage, témoignait déjà d'inquiétudes similaires. Suivant une implacable construction en trois temps, le film préparait, puis filmait l'affrontement entre un flic d'élite ultranationaliste et de jeunes bourgeois gauchistes convertis à la lutte armée. Les seconds, malgré leurs objectifs a priori plus nobles, suscitaient finalement à peine plus d'empathie que le premier.

Si la forme est plus souple, plus fluide et plus imaginative dans ***L'Institutrice***, sur le fond, on reconnaît la tension troublante, entre légitimité des buts et moyens mis en œuvre pour y parvenir, déjà ressentie dans ***Ha-shoter***. On y retrouve aussi le thème du coup d'état, cette fois-ci abordé de façon moins frontale: quand dans une assemblée de poètes, Nira prend la parole comme on prendrait le pouvoir; quand elle kidnappe l'enfant et fuit en voiture, la police aux trousses, seule contre le système, son arme de destruction massive endormie sur la banquette arrière.

Vivre une violente épiphanie

Mais Nira est-elle une héroïne entrant en résistance contre l'ordre établi et le règne de la vulgarité, ou, plus prosaïquement, une femme frustrée sur les plans familial, sexuel et professionnel, habitée par le désir très égoïste de regagner son estime d'elle-même? Qui Nira veut-elle vraiment sauver? Lapid se refuse évidemment à répondre. Par sa mise en scène, en revanche, qui régulièrement rompt avec l'effet de réalité (un personnage bouscule la caméra; sur une plage, la voluptueuse nourrice s'en approche dangereusement en chantant, fixant le public droit dans les yeux…), il renvoie chaque spectateur à ses propres démons.

On conclura sur ces mots de Nadav Lapid. Murmurés, ils sonnent pourtant comme le manifeste d'un cinéaste intolérant à la demi-mesure: «La poésie est indéchiffrable, arbitraire. On ne peut l'insérer dans une logique économique ou de productivité. Comment un poème jaillit-il? Pourquoi tel mot plutôt qu'un autre? Parce que la poésie est mystérieuse; elle va à l'encontre de toutes les tendances actuelles, y compris au cinéma, où l'on demande aux réalisateurs de caresser le public dans le sens du poil. Il y a ceux qui acceptent d'être des citoyens *bien comme il faut* et il y a les poètes. Voilà ce qui me touche.»

Cote: ★★★★

■ THE KINDERGARTEN TEACHER / HAGANENET | **Origine:** Israël / France – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 59 – **Réal.:** Nadav Lapid – **Scén.:** Nadav Lapid – **Images:** Shai Goldman – **Mont.:** Era Lapid – **Mus.:** Michael Emet – **Son:** Aviv Aldema – **Dir. art.:** Miguel Merkin – **Cost.:** Doron Ashkenazi – **Int.:** Sarit Larry (Nira), Avi Shnaidman (Yoav), Lior Raz (le mari de Nira), Yehezkel Lazarov (l'oncle de Yoav), Ester Rada (Miri, la nourrice) – **Prod.:** Talia Kleinhendler, Osnat Handelsman-Keren, Carole Scotta – **Dist. / Contact:** Kino Lorber.

Le Bruit des arbres
Compassion devant le « Far Est » québécois

La Gaspésie est connue pour ses paysages somptueux bordés par le fleuve : le rocher Percé, l'Île Bonaventure, les monts Chic-Chocs… Faire référence au territoire gaspésien, c'est évoquer les saveurs du terroir, le patrimoine culturel et l'hospitalité de ses habitants. Mais ce qui peut sembler être un petit paradis sur Terre est susceptible de devenir par moments un cauchemar. Éloignée des grands centres urbains et laissée à elle-même, la population gaspésienne n'est pas sans suffoquer, ballottée entre son instinct de préservation et son désir de modernité.

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

Le Bruit des arbres nous fait découvrir le « Far Est » québécois. Non pas celui qu'on retrouve, dans un état plus sauvage encore, sur la Côte-Nord, entre les rivières à saumon et l'Archipel-de-Mingan, mais celui qui se profile au versant sud du golfe, où Jacques Cartier a navigué en 1534. Un homme et son fils vivent de travaux manuels : ils coupent les arbres, pratiquent la mécanique. Ils le font à la fois par passion et par nécessité pratique. Il n'y a toutefois rien d'étonnant à ce qu'un jeune homme de 17 ans en vienne à aspirer à autre chose. Que peut-il bien rechercher ? En Gaspésie, ses repères sont multiples : les voitures, le hip-hop, les soirées entre amis au fond des bois, les escapades dans des décharges.

> L'un des faits d'armes de François Péloquin est, quant à lui, de mettre en parallèle l'univers humain et celui de la nature.

L'objectif de François Péloquin consiste moins à attribuer à ses personnages une quête précise qu'à porter à l'écran des êtres humains *en quête d'une quête*. Aussi, au lieu de s'en tenir soit à une vision carte postale, soit à une simple critique du *carte-postalisme*, son œuvre s'installe dans un entre-deux qui, tout en rappelant les petits plaisirs des régions (les virées en forêt, le baseball, la fraternité…), met aussi en relief le côté sombre des choses. Par des plans aériens qui dévoilent une forêt belle, mais de plus en plus dévastée, et par des dialogues révélant la rusticité des relations entre adolescents, ***Le Bruit des arbres*** se penche en effet, sans les ternir à l'excès, sur les facettes difficultueuses des régions québécoises.

Bon nombre de cinéastes contemporains d'ici campent leurs films dans des espaces reculés et créent une atmosphère de *néoterroir* : Rafaël Ouellet, Denis Côté, Sébastien Pilote. L'un des faits d'armes de François Péloquin est, quant à lui, de mettre en parallèle l'univers humain et celui de la nature. De la même manière qu'un arbre massif peut emporter dans sa chute les plus frêles qui l'entourent, un être humain peut en faire s'effondrer plusieurs lorsqu'il s'effondre lui-même. C'est ce qui arrive en l'occurrence lorsqu'un père de famille s'enlève la vie dans son étable. Dans un plan terrifiant de beauté qui précède son suicide, apparaît un paysage magnifique, improbable carte postale encadrée par ce qui vient l'assombrir : le monde du travail, l'exigence de productivité en territoire éloigné.

Bergson l'a bien dit. Si l'on pouvait passer précisément par toutes les étapes qu'a traversées une personne dans sa vie, on ne prédirait pas l'action qu'elle s'apprête à faire au moment suivant, mais on la vivrait avec elle dans une pure coïncidence. Les êtres humains n'évoluent ni dans le même contexte social, ni avec les mêmes dispositions mentales et physiques. Même l'époque dans laquelle ils naissent peut faciliter l'expression de certains talents individuels au détriment d'autres et, ainsi, selon les talents attribués, en favoriser certains. Ce n'est qu'en faisant preuve d'empathie qu'on peut prendre en compte ces diverses déterminations et saisir les situations complexes de tous qui s'enchevêtrent dans le concret. Or, lorsqu'il est réussi, un film crée un climat de compassion si poignant qu'il permet de comprendre que, placé dans tel ou tel contexte, on aurait pu agir comme ceux qu'on observe ou s'ouvrir à de nouvelles possibilités d'existence. L'une des grandes vertus de ***Le Bruit des arbres*** est d'ailleurs peut-être bien de nous amener à sympathiser avec ses différents personnages, quel que soit le chemin de vie qu'ils empruntent.

Cote : ★★★½

Sympathiser avec des personnages quel que soit leur chemin de vie

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 18 – **Réal. :** François Péloquin – **Scén. :** Sarah Lévesque, François Péloquin – **Images :** François Messier-Rheault – **Mont. :** Aube Foglia, Simon Sauvé, Martin Bourgault – **Mus. :** Mimi Allard – **Son :** François Grenon, Sylvain Bellemare, Luc Boudrias – **Dir. art. :** Simon Guilbault – **Cost. :** Julie Charland – **Int. :** Antoine L'Écuyer (Jérémie Otis), Roy Dupuis (Régis Otis), Willia Ferland-Tanguay (Maya), Rémi Goulet (Francis Veilleux), Charles-Émile Lafleur (P.O.) – **Prod. :** Ziad Touma – **Dist. / Contact :** K-Films Amérique.

Le Journal d'un vieil homme
L'heure des bilans

Pour son dernier opus, Bernard Émond fait appel à Anton Tchekhov afin d'y asseoir les propos de sa réflexion. Une banale histoire *(1889) se transforme, entre les mains du réalisateur anthropologue et philosophe, en une introspection de fin de vie, alors que Nicolas se sait atteint d'un mal incurable. Spectateur de sa propre existence, non sans en établir le bilan, son départ imminent se présente avec fatalité. Impuissant devant le mal-être de Katia, sa fille adoptive, l'homme de science s'interroge. En nous prenant à témoin, le cinéaste impose un questionnement au cœur de la tourmente.*

PATRICIA ROBIN

Un questionnement au cœur de la tourmente

Tout comme dans le roman de Daniel Pennac *Le Journal d'un corps*, on y autopsie la vie, on en scrute les mouvements et les décisions, sans pour autant détenir un pouvoir réel sur la finalité.

Bernard Émond est reconnu pour son cinéma contemplatif interrogeant le destin des humains. Les personnages de sa trilogie sur les vertus théologales – ***La Neuvaine*** (2005), ***Contre toute espérance*** (2007) et ***La Donation*** (2009) – nous ont habitués à voir évoluer la pensée à travers des univers sans histoire. Le rythme des plans s'accordant au fatum d'êtres en crise existentielle, auquel il est désormais identifié, ne se dément pas ici. Alors que la planète s'énerve à tout crin, Émond prend le temps de regarder un homme âgé, à la vie fertile en événements et en sentiments, effectuer une rétrospective sur ses passions et ses regrets. Marié à une femme plus jeune (Marie-Thérèse Fortin) et père d'une adolescente en réaction à l'autorité maternelle, il assiste en spectateur à des échanges virulents dont il s'exclut volontairement, fatigué de sa propre impuissance, face à cette exubérance, comprenant mal la présence de cette seconde famille. Suivant les grandes lignes de la nouvelle de l'auteur russe, intitulée aussi *Une histoire ennuyeuse*, Émond respecte, par la voix narratrice du vieil universitaire, l'état de ses réflexions sur les images quotidiennes et banales empreintes de routine et de convenances. Par des retours dans le passé, le parcours de ce professeur émérite est décortiqué afin de justifier ses prises de position et ses choix en vue de les analyser et de les apprécier. L'interprétation de Paul Savoie s'accorde tout à fait au caractère du protagoniste littéraire, tant par les excès de lassitude que par les accès d'exaspération retenue.

Encore une fois, Bernard Émond nous convie à un film lent où les personnages de Nicolas et de Katia sont en proie à de pénétrantes interrogations. En les observant évoluer et entrer en relation de manière très distanciée, on peut ressentir le mal de vivre qui les emprisonne dans une incommunicabilité typique aux êtres réfléchissant trop et agissant en retard. En narrant sa destinée, l'homme de science, convaincu de sa valeur jusqu'à ces derniers mois, prend une distance et tente de faire le point. Cette façon d'opérer met le spectateur en marge de l'histoire et lui permet de constater la profonde détresse qui anime les derniers jours de Nicolas. Confronté au désespoir de Katia, il se rend compte de l'amour qu'il lui porte. Face au cynisme de Michel (Patrick Drolet), professeur en communications et ami de Katia, il s'insurge et tempête, persuadé de la prégnance de la vie. En actualisant la nouvelle de Tchekhov, Bernard Émond statue sur la pérennité du propos de l'auteur slave. Il en profite pour y ajouter ses propres réflexions sur la société actuelle qui, malgré ses innombrables percées technologiques des 20e et 21e siècles, n'a pas évolué quant aux relations et à la communication interpersonnelles. Tout comme dans le roman de Daniel Pennac *Le Journal d'un corps*, on y autopsie la vie, on en scrute les mouvements et les décisions, sans pour autant détenir un pouvoir réel sur la finalité. S'accordant aux quatuors de Chostakovitch, les images, d'une éloquente sobriété, respectent l'univers feutré de l'intellectuel, ses incursions dans la nature, ses déambulations empreintes de pensées et de questionnement. La mise en scène pondérée relève de la maîtrise d'Émond à poser un regard sur ce qui doit être dit et entendu. Ainsi transposé, Tchekhov peut dormir en paix.

Cote: ★★★

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 21 – **Réal.:** Bernard Émond – **Scén.:** Bernard Émond, d'après *Une banale histoire* d'Anton Tchekhov – **Images:** Jean-Pierre Saint-Louis – **Mont.:** Louise Côté – **Mus.:** Robert Marcel Lepage, Dmitri Chostakovitch – **Son:** Marcel Chouinard, Martin Allard, Stéphane Bergeron – **Dir. art.:** Caroline Alder – **Cost.:** Sophie Lefebvre – **Int.:** Paul Savoie (Nicolas), Marie Ève Pelletier (Katia), Marie-Thérèse Fortin (Barbara), Ariane Legault (Anne), Patrick Drolet (Michel Murray), Daniel Parent (Nicolas jeune), Juliette Bierre (Katia adolescente), Madeleine Péloquin (Barbara jeune) – **Prod.:** Bernadette Payeur – **Dist. / Contact:** Séville.

Accéder à un monde hors de portée

Madame Bovary
Illusions à crédit

L'ère est aux adaptations littéraires des grands auteurs au cinéma. Plus tôt, cette année, nous avons eu droit à une réédition du Journal d'une femme de chambre *d'Octave Mirbeau, réalisée par Benoît Jacquot.* Madame Bovary *a aussi servi de prétexte à une version festive avec Fabrice Luchini dans* ***Gemma Bovery*** *d'Anne Fontaine (2014). Et voici qu'une jeune réalisatrice française, expatriée aux États-Unis, nous propose sa vision de la romantique Emma aux prises avec une réalité qui l'entraîne dans une spirale autodestructrice. Un objet de luxe d'époque produit au cœur du village global.*

PATRICIA ROBIN

Entourée d'une équipe internationale, Sophie Barthes signe son deuxième long métrage et met en scène des acteurs chevronnés dans une Normandie du 19e siècle relativement bien reconstituée. Plus qu'un film à costumes, ***Madame Bovary*** représente la descente aux enfers d'une jeune épouse naïve éternellement insatisfaite de son sort, voulant se sortir de sa classe paysanne afin d'atteindre les sphères élevées d'une société étroite d'esprit reléguant la femme à une fonction accessoire. Malgré quelques libertés prises par les scénaristes Barthes et Felipe Marino à l'adaptation du roman de Flaubert, la proposition demeure assez fidèle à l'œuvre pour ce qui est du caractère tourmenté et inassouvi d'Emma. L'énergie montante que lui insuffle Mia Wasikowska (***Alice in Wonderland***, ***Jane Eyre***) sied efficacement à l'héroïne subornée. On sent bien chez elle la progression de la volonté, depuis sa soumission au mariage avec cet inconnu pour s'extirper de sa condition jusqu'à sa déchéance et sa ruine pour accéder à un monde hors de sa portée. Dans son rôle méphistophélique de Monsieur Lheureux, le commerçant appliquant lucrativement la théorie mercantile de l'offre et de la demande, Rhys Ifans œuvre sournoisement comme tremplin.

Pour sa démonstration, Barthes joue tout sur Emma en la positionnant au centre du cercle qui se referme sur elle. Seule dame du village à porter des robes de couleurs, elle se détache de la grisaille environnante, des teintes sombres des habits des paysannes et des hommes qui l'entourent. En isolant ainsi son personnage dans des camaïeux de bleu, de violet, d'ocre et de carmin, Barthes accentue l'ambition de la jeune épouse voulant se démarquer et se hisser à un niveau plus élevé. On doit aux deux créateurs des costumes une frénésie de textures et de motifs à couper le souffle, mis en valeur par une direction de la photographie aux tonalités neutres, aux vert-de-gris effacés et aux verts surannés. L'évolution du caractère d'Emma se transmet par ses atours et la décoration du logis nuptial. La pérennité de l'œuvre de Flaubert, transposée aujourd'hui par une femme à la mise en scène, s'axe davantage sur l'emprise économique dans laquelle Emma s'empêtre par ennui et par compensation d'une vie routinière. Certes, la langueur et l'inaction qui ponctuent les jours d'Emma se détaillent factuellement par des gestes quotidiens et des regards éperdus, mais les désirs de changement s'opèrent cumulativement au cours de la trame dramatique qui se tisse lentement entre les visites adultères, les achats compulsifs et la transformation de la demeure conjugale.

On pourrait se demander pour quelles raisons on reporte à l'écran le roman de Flaubert après l'incomparable prestation d'Isabelle Huppert, en 1991, dans le film du regretté Claude Chabrol, et le métadiscours ludiquement intriqué de ***Gemma Bovery***. En remettant au goût du jour ce personnage inadapté à sa condition sociale, Sophie Barthes met en garde les individus, et ici surtout la gent féminine, prêts à s'endetter pour s'offrir un statut illusoire. À une époque où le capitalisme mondial fait rage, où l'on estime que les gens de ce pays sont obérés jusqu'à 163 % de leur capacité de payer, et où la zone euro est hypothéquée par une économie de banqueroute, on peut espérer que le message de Barthes, par le biais de son héroïne déchue, saura s'inscrire dans l'esprit des spectateurs. Autrement, on assiste à une autre proposition léchée dont les costumes flamboyants demeureront longtemps dans la mémoire rétinienne.

Cote : ★★½

■ **Origine :** États-Unis / Allemagne / Belgique – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 58 – **Réal. :** Sophie Barthes – **Scén. :** Sophie Barthes, Felipe Marino, d'après l'œuvre de Gustave Flaubert – **Images :** Andrij Parekh – **Mont. :** Mikkel E.G. Nielsen – **Mus. :** Evgueni Galperine, Sacha Galperine – **Son :** Marc Engels, Grégory Noël, Héléna Réveillère, Magali Schuermans – **Dir. art. :** Benoit Barouh – **Cost. :** Christian Gasc, Valérie Ranchoux – **Int. :** Mia Wasikowska (Emma Bovary), Henry Lloyd-Hughes (Charles Bovary), Rhys Ifans (Monsieur Lheureux), Paul Giamatti (Monsieur Homais), Ezra Miller (Leon Dupuis), Logan Marshall-Green (Marquis Andervilliers), Laura Carmichael (Henriette), Olivier Gourmet (Monsieur Rouault) – **Prod. :** Sophie Barthes, Felipe Marino, Jaime Mateus-Tique, Joe Neurauter – **Dist. / Contact :** TVA.

Mr. Holmes
Élégance et subtilité

*Dans la veine de **Gods and Monsters** qui l'a rendu célèbre, Bill Condon présente **Mr. Holmes**, drame mené en subtilité sur le trouble d'un Sherlock Holmes vieillissant, hanté par sa dernière enquête dont les détails commencent à lui échapper. Ian McKellen, au sommet de son art, interprète avec subtilité le drame d'une légende sur son déclin.*

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Une tendresse occulte

Dur, dur d'être une légende… Surtout quand, à 93 ans, votre esprit faiblit et que vous vous appelez Sherlock Holmes. D'autant plus difficile quand le monde entier s'attend à un autre homme que celui que vous êtes. Car le Sherlock Holmes de la légende n'a que lointainement à voir avec le personnage concocté par son défunt ami le Dr Watson. La pipe ? Il préfère le cigare. Le fameux chapeau mou en tweed ? Un élégant melon lui paraît plus seyant. Désormais rangé des voitures, le détective ne cherche que la paix de sa petite maison de campagne, délivré des soucis du quotidien par sa gouvernante Mrs. Munro, une veuve de guerre qui habite avec lui en compagnie de son fils, Roger, un ado trop futé pour elle. Plus d'enquêtes ni de mystères, donc, pour le célèbre détective qui se consacre à ses abeilles dont la gelée royale est censée l'aider à combattre des pertes de mémoire de plus en plus fréquentes. Ses recherches l'envoient au Japon en quête d'un champignon rarissime, au milieu des cendres de Nagasaki. Désespéré par sa mémoire qui faiblit, Holmes retrouve, grâce à son amitié avec le jeune Roger, un regain d'énergie suffisant pour retrouver les détails de sa dernière enquête, la seule demeurée irrésolue.

Adapté du roman *A Slight Trick of the Mind* de Mitch Cullin, Bill Condon signe avec ***Mr. Holmes*** une œuvre fine, élégante et subtile. Comme dans ***Gods and Monsters*** (1998), mais aussi ***Kinsey*** (2006), Condon choisit de montrer l'amitié qui se bâtit entre une légende et un personnage masculin plus jeune. Sous des dehors hautains, le Sherlock Holmes de Ian McKellen cache une tendresse qui se dévoile dans ses rapports avec son jeune ami Roger. Acteur aussi généreux que talentueux, McKellen met en valeur les brillantes capacités d'acteur de Milo Parker, tout en restant la présence charismatique qui sied à un Sherlock Holmes. La chimie entre ces deux acteurs crève l'écran. De même que dans les deux films précédemment cités, un personnage féminin secondaire, ici la gouvernante Mrs. Munro, fournit un contrepoint dramatique qui permet aux personnages principaux de gagner en profondeur en créant un jeu de tensions et de jalousies. Si cette troisième collaboration avec Condon (après ***Kinsey*** et *The Fifth Estate*) ne donne pas à Laura Linney toute la place qu'elle mériterait, elle excelle dans ce rôle de femme humble à laquelle elle donne une dignité et une colère rentrée qui colorent son personnage de veuve esseulée. Il faut la voir pâlir d'humiliation dans sa modeste cuisine alors que Holmes lui lance à propos de son fils : « Les êtres d'exception naissent souvent de parents très ordinaires. » Une petite scène toute simple mais qui, menée par des acteurs de talent, recrée l'univers très britannique des luttes de classes, ici une lutte intellectuelle.

Acteur aussi généreux que talentueux, McKellen met en valeur les brillantes capacités d'acteur de Milo Parker, tout en restant la présence charismatique qui sied à un Sherlock Holmes. La chimie entre ces deux acteurs crève l'écran.

L'agréable intelligence du film de Condon a beaucoup à voir avec la superbe photographie de Tobias A. Schliessler dans la belle campagne du Surrey. Soulignons ici le travail du directeur artistique Martin Childs qui, en imaginant le bureau d'un Sherlock Holmes à la retraite, a créé un petit chef-d'œuvre. Les scènes de Nagasaki, tournées en studio, n'enlèvent rien au film, au contraire, Schliessler ayant décliné ses images en teintes de gris sur lesquelles il établit des chocs de couleurs rendant l'atmosphère extrême d'une ville aux prises avec l'inexprimable. La musique de Carter Burwell donne un ton lancinant aux images et souligne la souffrance de la perte sous-jacente au film. Perte d'un mari, d'un enfant, de la mémoire; perte des repères… c'est bien. C'est mieux que bien; c'est parfait.

Cote : ★★★★½

■ **Origine :** Grande-Bretagne / États-Unis – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 44 – **Réal. :** Bill Condon – **Scén. :** Jeffrey Hatcher, d'après le roman *A Slight Trick of the Mind* de Mitch Cullin – **Images :** Tobias A. Schliessler – **Mont. :** Virginia Katz – **Mus. :** Carter Burwell – **Son :** David McMillan, Warren Shaw – **Dir. art. :** Martin Childs – **Cost. :** Keith Madden – **Int. :** Ian McKellen (Sherlock Holmes), Laura Linney (Mrs. Munro), Milo Parker (Roger), Hiroyuki Sanada (Tamiki Umezaki), Hattie Morahan (Ann Kelmot), Patrick Kennedy (Thomas Kelmot) – **Prod. :** Anne Carey, Iain Canning, Emile Sherman – **Dist. / Contact :** Séville.

Phœnix
Allemande, visage zéro

*Christian Petzold reforme le couple de **Barbara** dans **Phœnix**, suspense sentimental entêtant sur le poids de la vérité, l'amour délétère et le retour à la vie. Poignant portrait d'une femme défigurée qui cherche à se reconstruire en même temps qu'un pays en ruines, ce mélodrame hypnotisant d'une rare élégance ravive les cicatrices d'après-guerre en disséquant l'identité et l'inexprimable à l'aide d'un jeu vertigineux d'aveuglements et de duplicités enlacés.*

MATHIEU SÉGUIN-TÉTREAULT

Seule survivante d'une famille déportée à Auschwitz, Nelly, une chanteuse au visage reconstitué officiellement laissée pour morte, retrouve son mari qui ne la reconnaît pas et devient son propre double.

Revenants qui luttent pour leur renaissance, fantômes qui retrouvent leur place parmi les vivants, les personnages brisés du cinéma de Christian Petzold (***Fantômes***, ***Yella***, ***Jerichow***) sondent les hantises de l'Allemagne et de l'Europe contemporaines. Spectre invisible sans famille, sans identité et sans visage, Nelly opère un retour d'entre les morts et devient le pur produit d'une mise en scène concoctée par son mari. À la fois double et fantasme, elle doit réintégrer le monde qui l'entoure (le premier mot entendu, « Passeports », annonce d'emblée la thématique centrale du film : la perte du soi et sa reconquête douloureuse, dans le négationnisme d'après-guerre, entre être et paraître, réel et virtuel). Laissée pour morte et pourtant vivante, allemande et juive, aimante et trahie, elle retrouve des morceaux d'elle-même en rejouant son propre rôle qu'elle doit d'abord ressusciter afin de découvrir la vérité criante en ligne de mire, pour ensuite le reconstruire et mieux se le réapproprier. Car finalement, tel le phœnix du titre, Nelly renaît de ses cendres en opérant un nouveau départ.

Traquer la lumière dans la noirceur et l'espoir dans l'effroi

Drame intime sur le lendemain de la débâcle nazie, ce parcours douloureux d'une miraculée des camps pourrait en rebuter certains : en effet, difficile de croire que le mari ne reconnaisse pas Nelly qui, elle-même, s'entête à l'innocenter. Ce double aveuglement interroge toutefois la fuite devant le réel et son refoulement, de même que l'amnésie personnelle et collective de tout un pays en lambeaux. Et les deux personnages personnifient le mutisme d'une société déchirée incapable d'assumer sa culpabilité qui refuse de voir les preuves face à l'horreur et, pourtant, dans l'obligation de se reconstruire.

Toute en retenue, la mise en scène de Petzold s'articule autour de bribes d'incertitudes et de non-dits à travers un jeu constant de regards détournés, de silences flottants, d'échanges perdus. Témoignant d'une confiance totale envers la grâce stupéfiante de Nina Hoss, matrice de son cinéma, le cinéaste suit à la trace l'actrice lumineuse et bouleversante, la filmant d'abord de dos, derrière une vitre ou à l'aide d'ombres et de flous, comme une silhouette fantomatique en deux dimensions. Puis, peu à peu, il réinvestit son corps à l'aide de gros plans, capte sa renaissance qui culmine dans la scène finale, sublime, où Nelly retrouve sa voix et sa voie, tel le chant glorieux d'un oiseau qu'on croyait disparu mais qui ressurgit pour faire éclater, enfin, le simulacre, pour finalement s'échapper de la fiction, du champ et du film lui-même.

Évoquant le jazz brûlant et les plans expressionnistes du film noir, l'angoisse et la mélancolie du film d'horreur (Tourneur, Franju), ce thriller psychologique offre une relecture iconoclaste du mythe de Pygmalion (déjà entreprise par Hitchcock dans ***Vertigo***). À la fois film d'espionnage (Nelly infiltre sa propre vie) et mélodrame (façon Sirk), ***Phœnix*** tient moins du film historique costumé que d'une revisite de décors et de mythologies puisés dans le cinéma allemand : les ruines, la figure du revenant ou du fantôme (***Nosferatu*** de Murnau et Herzog, ***Les Ailes du désir*** de Wenders, ***Caligari*** de Wiene), les cabarets enfumés (***Lola*** de Fassbinder).

Œuvre glaçante au charme vaporeux, ce parcours mené tout en finesse d'une rescapée des camps esquisse le portrait de la réadaptation et de la réconciliation (im)possibles d'un peuple tout entier. Histoire d'identité perdue et d'instinct de survie, ***Phœnix*** traque la lumière dans la noirceur et l'espoir dans l'effroi.

Cote : ★★★★

■ **Origine :** Allemagne / Pologne – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 38 – **Réal. :** Christian Petzold – **Scén. :** Christian Petzold, Harun Farocki, d'après le roman *Le retour des cendres* d'Hubert Monteilhet – **Images :** Hans Fromm – **Mont. :** Bettina Böhler – **Mus. :** Stefan Will – **Son :** Andreas Mücke-Niesytka, Dominik Schleier – **Dir. art. :** Kade Gruber – **Cost. :** Anette Guther – **Int. :** Nina Hoss (Nelly Lenz), Ronald Zehrfeld (Johannes 'Johnny'), Nina Kunzendorf (Lene Winter), Michael Martens (Arzt), Imogen Kogge (Elisabeth) – **Prod. :** Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber –**Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.

Southpaw
Fausse patte

Il y a parfois des réalisateurs qui jouissent d'une certaine réputation à Hollywood, dont le succès est difficilement explicable. Antoine Fuqua est peut-être l'exemple le plus frappant des dernières années. Le réalisateur de ***Training Day*** *demeure toujours dans le créneau du cinéma de genre et il propose une classique histoire de rédemption avec le drame sportif* ***Southpaw*** *qui n'évite aucun cliché du genre.*

PASCAL GRENIER

Un drame de boxe prévisible

Alors que sa première réalisation date de près de vingt ans déjà (***The Replacement Killers***, 1998, avec Chow Yun-Fat), Antoine Fuqua est peu reconnu pour sa subtilité. Transfuge du vidéoclip, Fuqua est devenu un réalisateur à succès en 2001 avec son troisième film, ***Training Day***, qui valut un Oscar à Denzel Washington. Or, depuis ce succès inestimé, Fuqua a largement déçu, ce qui ne l'empêche pas d'enchaîner banalement de gros films, moyens ou médiocres. La méthode Fuqua consiste à pondre des films de genre assez artificiels, doublés d'un discours moralisateur ou de prétentions métaphysiques et maladroites.

Avec son dixième long métrage, il ne donne toujours pas dans la dentelle et propose un drame de boxe aussi prévisible qu'une envie d'uriner après une bonne nuit de sommeil. ***Southpaw*** met en vedette Jake Gyllenhaal dans le rôle d'un champion de boxe qui sombre dans la déchéance après la mort de sa femme, victime d'une balle perdue lors d'une querelle à une soirée de gala. Gyllenhaal a mis les bouchées doubles et s'est beaucoup investi dans le rôle principal que devait tenir le rappeur Eminem, quelques années avant la mise en chantier de ce film. L'acteur s'est notamment entraîné intensément pour le rôle au centre sportif du célèbre boxeur Floyd Mayweather, Jr., à Atlanta. Si l'on admire le courage et la condition physique de l'acteur, reste que ce dernier est inégal dans son rôle. Parfois (trop) intense et appuyé, son jeu méthodique manque de subtilité et demeure à l'image du film. Le reste de la distribution a peu à se mettre sous la dent, car les personnages sont des archétypes de cet univers familier et controuvé.

Pour son premier scénario de cinéma, Kurt Sutter (créateur de la série *Sons of Anarchy*) a beaucoup recours aux artifices et le résultat est loin d'être aussi intense ou convaincant à l'écran. Les ressorts dramatiques (la mort de l'épouse du boxeur, les déboires monétaires, la perte de la garde de sa fille, le salut rédempteur d'un nouvel entraîneur) relèvent davantage des clichés associés aux sempiternels drames de boxe post-***Rocky***. Et l'ajout des éléments rédempteurs et la finale, controuvée et prévisible, atténuent l'ampleur (mélo)dramatique que le film cherche à obtenir par tous les moyens possibles.

De plus, ***Southpaw*** est assez chiche en moments d'action et les relations qui se forgent entre les personnages (notamment celles entre Jake et son promoteur, puis avec son nouvel entraîneur) relèvent des stéréotypes d'usage. Et, surprise, on a même droit à une fameuse séquence de montage en parallèle, et si propre au film de boxe, avant le combat final. Dommage que celle-ci soit sans saveur et d'une telle fadeur. Finalement, en ce qui a trait aux scènes de boxe en tant que telles, même en tenant compte des nombreux poncifs associés au genre, le film livre à peine la marchandise. L'utilisation sporadique de la caméra subjective lors du combat est une des rares nouveautés, mais on retombe rapidement en terrain connu avec le montage séquentiel de l'enchaînement des rounds jusqu'au dénouement final ultra-prévisible. Bref, malgré les prétentions de l'auteur et la tentative ratée d'un drame de mœurs, ***Southpaw*** n'est, ni plus ni moins, qu'une pâle imitation de ***Rocky***, relevant davantage de ***Gladiator*** que de ***Fat City*** ou ***Raging Bull***, deux des meilleurs films du genre.

Cote: ★½

■ LE GAUCHER | **Origine:** États-Unis – **Année:** 2015 – **Durée:** 2 h 03 – **Réal.:** Antoine Fuqua – **Scén.:** Kurt Sutter – **Images:** Mauro Fiore – **Mont.:** John Refoua – **Mus.:** James Horner – **Son:** David Esparza, Ed Novick, Mandell Winter – **Dir. art.:** Derek R. Hill – **Cost.:** David C. Robinson – **Int.:** Jake Gyllenhaal (Billy Hope), Forest Whitaker (Titus 'Tick' Wills), Rachel McAdams (Maureen Hope), 50 Cent (Jordan Mains), Oona Laurence (Leila Hope), Miguel Gomez (Miguel Escobar) – **Prod.:** Todd Black, Jason Blumenthal, Antoine Fuqua, Alan Riche – **Dist. / Contact:** Séville.

The Look of Silence
Intouchables ?

*Après le saisissant documentaire **The Act of Killing**, Joshua Oppenheimer revisite un pan sombre de l'Histoire de l'Indonésie. Cette fois-ci, c'est sous le signe de la confrontation que le discret réalisateur, entouré d'une équipe anonyme, suit le parcours d'un optométriste en quête de réponses et, peut-être, de réconciliation.*

MAXIME LABRECQUE

La mise en scène est certes beaucoup plus sobre que dans le précédent documentaire d'Oppenheimer. Si, avec son premier opus, il avait audacieusement fait la lumière sur l'horreur du génocide, il cherche désormais à confronter les anciens dirigeants qui vivent impunément, tels des rois, parmi les familles de leurs innombrables victimes. Avec Errol Morris et Werner Herzog comme producteurs exécutifs, le film propose un parcours plus intime, suivant de près Adi qui tente de comprendre, en rencontrant les bourreaux, comment son frère aîné a été torturé et assassiné de manière effroyable et impensable. Comment représenter l'irreprésentable ? Dire l'indicible ? Cette question, à laquelle Didi-Huberman, notamment, a longtemps songé, trouve certainement des échos dans ce film. Comme dans ***The Act of Killing***, les responsables de ce massacre rigolent et badinent en expliquant la façon dont ils ont tué telle ou telle personne. Irréelles, ces images frappent et poussent le spectateur dans des recoins inconfortables. En effet, il n'est pas possible de se réfugier dans le confort de la fiction; un mélange d'émotions crues affecte le spectateur. C'est ainsi que l'on peut parler d'un film coup-de-poing. Ces images, captées il y a quelques années par le réalisateur lui-même, sont vues par Adi sur un petit téléviseur, avec quelques plans sur son regard calme, mais que l'on sent incrédule et troublé. Même si ce film n'est pas aussi éclatant que le premier, le message et les préoccupations sont semblables. Adi parvient à rencontrer les anciens dirigeants, et parfois même leurs familles, qui affirment ne rien savoir du passé trouble. Cette confrontation risquée vise à faire accepter aux bourreaux la responsabilité de leurs actions, voire de provoquer une pointe de remords. Le poids des mots, dans ce documentaire, est exemplaire. Le seul fait d'entendre ces tueurs relater leurs crimes possède un pouvoir d'évocation hors du commun. Avec un naturel déconcertant, ceux-ci confient une pratique jadis commune : boire le sang des victimes afin de ne pas devenir fous.

> Le protagoniste de ***The Look of Silence***, silencieux devant les images vidéo des bourreaux, prend la parole afin de dénouer les nœuds de mensonges et d'illusions autour de ces prétendus « héros de la nation ».

Le documentaire suit de près la famille d'Adi : ses parents, sa femme et ses enfants. Trois générations, trois regards sur la société. La mère se souvient très bien du moment où son fils aîné a été emmené afin d'être exécuté. Les discussions qu'elle a avec Adi sont

Impossible de se réfugier dans le confort de la fiction

poignantes. Quelques plans montrent le père, malade et émacié, confus et incohérent. Peut-être est-ce là un reflet de ce dont on ne parle plus. Du poids des années. Or, en montrant ponctuellement ces images du père, vulnérable et délirant, le réalisateur prend une tangente qui risque de sombrer dans le déterminisme : le vieil homme s'est progressivement réfugié dans l'errance et la folie pour continuer de vivre, sachant que son fils est mort assassiné. Cela dit, le montage n'est pas non plus manipulateur ou voyeur. Avec finesse, les plans s'enchaînent et montrent le parcours d'un homme dans sa quête de compréhension et de justice. Le fait que nous le suivions de près amène une dimension plus personnelle au film. Avec sa trousse d'optométriste, il visite les bourreaux et tente littéralement de leur « faire voir clair ». Confrontés au récit d'Adi et à ses questionnements, ceux-ci réagissent parfois fortement, incommodés par son comportement. Le passé reste le passé, la politique n'est pas un sujet convenable. Point. Avec son diptyque, Oppenheimer montre au contraire l'importance d'une éducation impartiale et juste, qui révèle le vrai visage de l'Histoire. Le protagoniste de ***The Look of Silence***, silencieux devant les images vidéo des bourreaux, prend la parole afin de dénouer les nœuds de mensonges et d'illusions autour de ces prétendus « héros de la nation ». Cinquante ans après le massacre d'un million d'innocents, ce documentaire commémore un triste anniversaire, mais s'avère indispensable. Nécessaire pour la suite du monde, il soulève des questionnements qui dépassent les préoccupations nationales, isolées et lointaines, afin de résonner au plus profond de notre être.

Cote : ★★★★

■ LE REGARD DU SILENCE / SENYAP | **Origine :** Danemark / Indonésie / Finlande / Norvège / Royaume-Uni – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 43 – **Réal. :** Joshua Oppenheimer – **Scén. :** Joshua Oppenheimer – **Images :** Lars Skree – **Mont. :** Niels Pagh Andersen – **Mus. :** Seri Banang, Mana Tahan – **Son :** Henrik Garnov – **Avec :** Adi Rukun – **Prod. :** Signe Byrge Sørensen – **Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.

The Tribe
Ouvrir les yeux

*Les deux plus belles surprises du dernier Festival du Nouveau Cinéma (**Test** et **The Tribe**) avaient deux points communs : elles proviennent de l'ex-URSS (le premier film est russe, l'autre ukrainien) et sont des films muets. Le choix fait par Miroslav Slaboshpitsky d'utiliser pour **The Tribe** le langage des signes, et de ne pas proposer de sous-titres, pouvait laisser dubitatif. Et pourtant...*

JEAN-MARIE LANLO

Avant même de visionner la première image de ***The Tribe***, le film pose problème ! Qu'il ait été uniquement dialogué en langage des signes est logique car les protagonistes sont sourds... mais pourquoi avoir pris la décision de ne pas sous-titrer ces échanges, comme il est d'usage au cinéma lorsqu'on utilise une langue qui n'est pas comprise par les spectateurs ? Surtout, pourquoi ne pas le faire alors que cette langue est comprise de tous les protagonistes ? Ne pas traduire des mots prononcés par un étranger à un personnage qui n'en saisit pas le sens est logique... mais ce n'est pas le cas ici. Alors pourquoi une telle proposition ? Pour essayer de se distinguer en mettant de l'avant une petite proposition de *néo-réalisateur* désireux de se faire remarquer par tous les moyens[1] ?

Pas du tout. Bien au contraire. Ce choix résulte plutôt d'une logique narrative implacable. En effet, non seulement le dialogue entre les personnages est réduit au minimum (jamais Miroslav Slaboshpitsky n'essaie de nous perdre dans les méandres d'une intrigue que nous ne pourrions pas comprendre en raison de l'absence de sous-titres), mais surtout, le réalisateur justifie progressivement son parti pris initial. En refusant aux personnages de rendre intelligibles leurs propos pour la grande majorité des spectateurs, et donc en niant d'une certaine façon leur capacité au langage, il leur supprime une petite part d'humanité qui correspond pleinement à leur comportement. Ces jeunes ne sont pas vus principalement comme des sourds (ce n'est pas le sujet du film), mais avant tout comme les membres d'une meute n'hésitant pas à voler et probablement à tuer par plaisir (ils sont d'ailleurs pires que bien des animaux sauvages : ils n'agissent pas par nécessité car la pension dans laquelle ils résident leur propose le toit et le couvert !). Pourtant, Miroslav Slaboshpitsky ne sombre jamais dans le piège de la condamnation trop facile. Il se contente d'observer ses personnages froidement, de manière presque scientifique, en ayant recours pour cela à une mise en scène d'une qualité exceptionnelle. Les longs plans-séquences filmés avec précision et distance ne nous « forcent » pas à intégrer la tribu par le biais d'une mise en scène immersive. Le réalisateur ne souligne pas non plus les actes de violence par des effets de caméra ou de montage, mais il les filme au contraire avec la même neutralité que tout le reste. La violence, ainsi presque banalisée, devient encore plus dérangeante car plus brute, sans artifices... et, par moments, presque insoutenable. Cette approche, associée au refus de traduire les dialogues, vient annihiler toute possibilité de complaisance à l'égard des personnages et de leurs actes.

Filmer les gestes avec une banalité dérangeante

En optant pour un tel regard, Miroslav Slaboshpitsky semble se demander constamment qui est à condamner : la société qui a tellement exclu ces individus qu'ils se sont mis à la rejeter et à la combattre, ou plutôt cette tribu qui trouve en cette mise au ban une bonne excuse pour laisser exploser ses instincts les plus primitifs ? Il nous laisse la possibilité de tirer notre propre conclusion sans imposer sa réponse. Il préfère exciter notre curiosité intellectuelle et notre capacité à nous interroger... tout en nous rappelant cependant l'importance de l'intégration de l'autre, quelle que soit sa différence, sous peine de transformer la société en véritable poudrière.

Bien évidemment, certains seront choqués par un film qu'ils jugeront trop provocateur dans la représentation sans filtre de la violence. Mais Miroslav Slaboshpitsky est-il un simple trublion cherchant à se faire remarquer par tous les moyens ou souhaite-t-il simplement nous ouvrir les yeux sur certaines évidences sociétales qu'il serait trop confortable de nier ?

Nous optons bien évidemment pour la seconde proposition !

Cote : ★★★★

[1] Ce qu'il a d'ailleurs réussi à faire. Durant le FNC, les festivaliers définissaient régulièrement ***The Tribe*** comme « le film en langage des signes sans sous-titres »

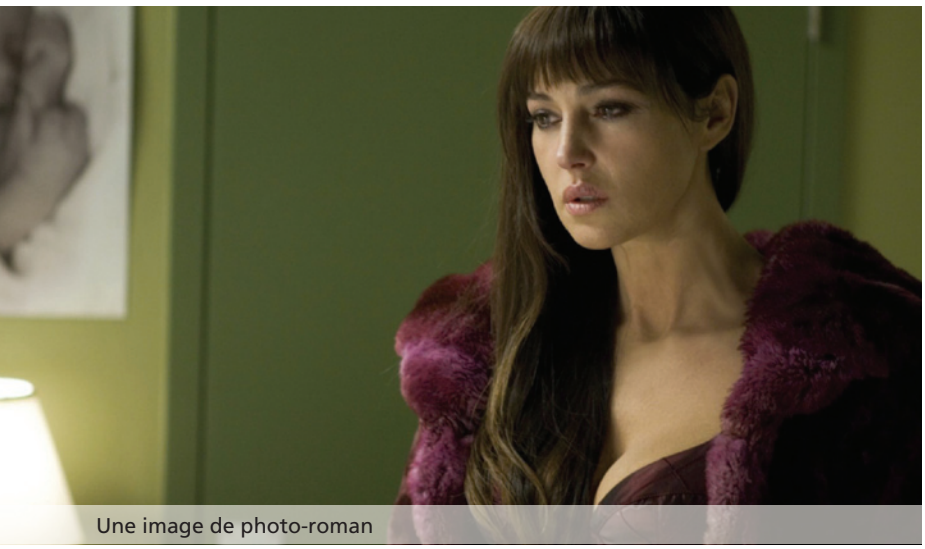
■ LA TRIBU / PLEMYA | **Origine :** Ukraine / Pays-Bas – **Année :** 2014 – **Durée :** 2 h 12 – **Réal. :** Miroslav Slaboshpitsky – **Scén. :** Miroslav Slaboshpitsky – **Images :** Valentyn Vasyanovych – **Mont. :** Valentyn Vasyanovych – **Son :** Sergey Stepanskiy – **Dir. art. :** Vlad Odudenko – **Int. :** Grigoriy Fesenko, Yana Novikova, Rosa Babiy, Alexander Dsiadevich, Yaroslav Biletskiy, Ivan Tishko, Alexander Osadchiy, Alexander Sidelnikov, Alexander Panivan – **Prod. :** Miroslav Slaboshpitsky – **Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.

Ville-Marie
Cinéaste sous influences

À première vue, ce deuxième long métrage de Guy Édoin peut paraître un peu long, guindé, artificieux et suranné. À vrai dire, le jeune cinéaste nous propose un fort bel exercice de style tout comme le propose, au cours de ses productions, la tornade Dolan depuis quelques années. Édoin fait appel à deux icônes féminines que la lumière adore : Monica Bellucci et Pascale Bussières qu'il retrouve après ***Marécages****, réalisé en 2011.*

PATRICIA ROBIN

Ne cherchez pas l'hôpital Ville-Marie dans le répertoire montréalais des centres de soins. Guy Édoin attribue ce nom à l'un de ses lieux scénaristiques pour le rattacher au thème maternel qui sous-tend le propos de son film, ressemblant étrangement à l'une des fixations de Dolan : le rapport du fils à sa mère. Édoin utilise ce titre pour son incursion au cœur de Montréal (originellement Ville-Marie en 1642), dont la caméra surplombe à maintes reprises le paysage. En faisant progresser des personnages dans deux univers complètement opposés, mais complémentaires, Guy Édoin relativise la réalité et la représentation que l'on projette à l'écran. Alternant entre les images ordinaires du quotidien et celles léchées de son appropriation par le cinéma, ***Ville-Marie*** évolue au cœur d'une urgence et d'un plateau idéalisé.



Une image de photo-roman

Les segments se déroulant dans le studio de tournage peuvent sembler maladroits et aseptisés. En fait, il n'en est rien. La démonstration d'Édoin s'avère très à propos pour augmenter l'écart entre la véracité et l'imposture du 7e art, avec ses dialogues placés, sa direction d'acteurs, ses éclairages contrôlés, ses raccords impeccables et ses reprises pour parvenir à la perfection. En optant pour une scénographie d'une autre époque et une classe sociale aisée – si l'on en croit le décor, les costumes, les toiles de fond et les effets de lumière et d'intempéries –, Édoin signifie les mécanismes cinématographiques employés pour recréer l'apparence de vie. La mise en scène improbable met l'accent sur cette volonté de reconstruire une histoire. Il insère subrepticement des symboles forts dans sa représentation; on en veut pour preuve la spirale en arrière-plan lorsque le réalisateur apprend la nouvelle de l'accident de Thomas, le fils de sa vedette principale, ou les fenêtres rondes de la maternité stylisée, où la mère reçoit son bébé emmailloté de blanc. En opposant ces aspects factices à ceux trop réels qui ponctuent un service d'urgence d'hôpital, dans une ville constamment en chantier et en déviations illogiques, et en y dirigeant des individus épuisés et ne fonctionnant qu'à l'adrénaline, ***Ville-Marie*** devient le miroir à deux faces d'un profond malaise visant à exposer le drame intérieur qui anime chaque protagoniste. Le montage alterné, qui fait évoluer les deux entités, rétrécit au fur et à mesure l'écart qui les sépare, les indices révélant les passés troubles de l'actrice, de l'infirmière et de l'ambulancier. Le lien qui les unit tous est Thomas qui revendique le droit de connaître son père. Le scénario imaginé par Édoin et Jean-Simon Desrochers se tisse doucement pour dévoiler le fin mot des deux histoires. L'exercice semble parfois fastidieux, mais les nombreuses références permettent de reconstituer le puzzle.

Dans sa réalisation, Guy Édoin parsème, çà et là, ses influences cinématographiques. Elles oscillent, entre autres, entre Orson Welles (***The Lady of Shanghai***, 1948), dans la loge où se multiplie le reflet de la comédienne en costume rouge et noir aux motifs asiatiques; Pedro Almodóvar pour son côté photo-roman (***Femmes au bord de la crise de nerfs***, 1988) et les difficiles relations mère-enfant de ***Talons aiguilles*** (1991) et ***Tout sur ma mère*** (1999); François Ozon pour son ***Huit femmes*** (2002), entièrement tourné en studio où l'on sent les mécanismes du tournage. On ne peut passer sous silence la prestation de Monica Bellucci qui, en star, crève l'écran, mais en tant que mère affligée, rejoint le commun des mortels, et surtout une Pascale Bussières toujours aussi crédible.

Cote : ★★½

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 40 – **Réal. :** Guy Édoin – **Scén. :** Guy Édoin, Jean-Simon Desrochers – **Images :** Serge Desrosiers – **Mont. :** Yvann Thibodeau – **Mus. :** Olivier Alary, avec la participation de Johannes Malfatti – **Son :** Yann Cleary, Claude Beaugrand, Louis Piché – **Dir art. :** David Pelletier – **Cost. :** Julia Patkos – **Int. :** Monica Bellucci (Sophie Bernard), Pascale Bussières (Marie Santerre), Aliocha Schneider (Thomas), Patrick Hivon (Pierre Pascal), Louis Champagne (Benoit Tremblay), Frédéric Gilles (Robert M.) – **Prod. :** Félize Frappier, Roger Frappier, Sylvie Lacoste – **Dist. / Contact :** Filmoption.

Le grand angulaire près des acteurs une lumière naturelle

The Better Angels
L'ombre du maître

__The Better Angels__ marque les débuts de A.J. Edwards à titre de réalisateur. Sur papier, son premier long métrage a toutes les allures d'un formidable contre-pied au __Lincoln__ (2012) de Steven Spielberg. Raconter l'enfance de ce président américain sur un mode impressionniste était certes un projet des plus ambitieux et des plus audacieux, mais le résultat ne s'avère pas à la hauteur des attentes.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Impossible d'aborder ***The Better Angels*** sans parler de Terrence Malick, cinéaste américain singulier et mythique, adulé par les uns, détesté par les autres. L'œuvre de Malick avait profondément influencé ***The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*** (Andrew Dominik, 2007) et, plus récemment, ***Ain't Them Bodies Saints*** (David Lowery, 2013), long métrage mineur, mais étonnant, complètement passé inaperçu[1]. Si ces deux cinéastes intégraient des éléments *malickiens* à leur récit et s'en nourrissaient, tout en creusant un sillon leur étant relativement propre, Edwards, quant à lui, s'approprie carrément le style de Malick. On imagine que le réalisateur de ***Days of Heaven***, qui agit ici à titre de producteur, a donné sa bénédiction à Edwards. On ne peut donc pas accuser ce dernier de plagiat. Mais l'influence du cinéma de Malick est si directe, écrasante, qu'elle crée un certain malaise, une impression de déjà-vu, lors du visionnement de ***The Better Angels***.

Edwards, qui a travaillé en tant que monteur sur les deux derniers films de Malick – ***To the Wonder*** (2012) et ***Knight of Cups*** (2015, mais toujours inédit chez nous) –, ne tente donc aucunement de cacher cette influence. On retrouve, dans ***The Better Angels***, le même amour de la mère, la même relation difficile et conflictuelle avec un père autoritaire que dans ***The Tree of Life*** (2011). Le rapport des personnages avec la nature (alternance de plans d'eau, d'herbes et d'arbres) est le même que chez Malick. Sur le plan de la mise en scène, Edwards multiplie également les plans en contreplongée et les travellings avant objectifs. À l'instar de Malick, sa caméra (Steadicam ou portée à l'épaule) se veut aérienne, très mobile. Edwards utilise aussi le grand angulaire près des acteurs et préfère la lumière naturelle. En outre, il filme ses personnages féminins de dos, déambulant dans les champs. Avec peu de dialogues à l'écran, ***The Better Angels*** se structure autour du même genre de voix off subjectives (mais moins philosophiques que chez Malick) qui créent une polyphonie. Edwards affectionne, lui aussi, l'accent du Sud des États-Unis. Comme chez Malick, la trame sonore du film se compose essentiellement de musique classique aux accents grandioses. Même s'il n'est pas l'œuvre d'Edwards, le montage de son film se démarque par une forte présence de *jump cuts*. Bref, les ressemblances entre Edwards et Malick sont nombreuses.

Il est difficile de bien cerner en quoi ***The Better Angels*** échoue, là où ***The Tree of Life*** et ***To the Wonder*** réussissaient. Peut-être peut-on attribuer cela, en plus de la trop grande proximité avec ces deux longs métrages, à un manque de substance, de profondeur. Le plus grand problème du film réside dans le fait qu'on ne comprend pas en quoi les divers (non) événements que l'on voit défiler à l'écran annoncent l'homme et le politicien que deviendra Lincoln. ***The Better Angels*** prouve qu'il ne s'agit pas de filmer comme Malick et d'écrire comme lui pour arriver aux mêmes résultats. En outre, la démarche et l'esthétique *malickiennes* – particulièrement celles qui dominent son cinéma depuis ***The Tree of Life*** – conviennent peut-être moins à la biographie historique qu'aux réflexions métaphysiques.

En somme, même s'il s'approprie l'esthétique, les méthodes de tournage et les stratégies narratives des derniers Malick, ***The Better Angels*** n'atteint jamais la complexité, la transcendance, la grâce et la profondeur de ces films. Si Edwards souhaite continuer à réaliser ses projets, l'élève qu'il est n'aura d'autre choix que de s'émanciper du maître, trouver sa propre voix, et ce, même s'il a en partie contribué à définir le cinéma récent de Malick.

Cote: ★★

[1] Voir *Séquences* (nº 289, Mars-Avril 2015, pp. 26-27).

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 35 – **Réal.:** A.J. Edwards – **Scén.:** A.J. Edwards – **Images:** Matthew J. Lloyd – **Mont.:** Alex Milan – **Mus.:** Hanan Townshend – **Son:** Dan Bricker, Joel Dougherty, Gregg Swiatlowski – **Dir. art:** Caroline Hanania – **Cost.:** Lisa Tomczeszyn – **Int.:** Braydon Denney (Abe), Jason Clarke (Tom Lincoln), Diane Kruger (Sarah Lincoln), Brit Marling (Nancy Lincoln), Wes Bentley (Mr. Crawford) – **Prod.:** Charley Beil, Jake DeVito, Nicolas Gonda, Terrence Malick – **Dist. / Contact:** Amplify.

Mea Culpa
À bout de souffle

En seulement trois films, le Français Fred Cavayé s'impose déjà comme une valeur sûre dans le polar français à l'américaine. Disponible plus d'un an après sa sortie en France, et dans l'anonymat le plus complet, ***Mea Culpa*** *méritait un bien meilleur sort qu'une simple sortie en format numérique. Qu'à cela ne tienne, les cinéphiles québécois ont enfin la chance de découvrir un des meilleurs suspenses parus l'an dernier.*

PASCAL GRENIER

Après ***Pour elle*** et l'exaltant ***À bout portant***, Fred Cavayé ne cache pas son parti pris pour le cinéma de genre qu'il embrasse avec passion dans ***Mea Culpa***, son œuvre la plus maîtrisée à ce jour. Reprenant les vedettes de ses deux premiers films (Vincent Lindon et Gilles Lellouche), Cavayé les transporte dans une intrigue qui, à défaut d'être originale, se révèle palpitante, et riche en rebondissements et en émotion. On songe un peu à ***Witness*** (Peter Weir), mais mené à cent à l'heure et d'une efficacité redoutable. La grande force de ce film repose autant sur les scènes de poursuites et d'action, montées avec une grande précision, que sur les implications – tant morales que physiques – des deux protagonistes. Lindon et Lellouche forment un duo prodigieux dont les enjeux sont tout aussi plausibles que tortueux.

Mea Culpa est un film tourné avec du cœur et des tripes, comme rarement on a eu l'occasion d'en voir dans le cinéma français des dernières années.

La grande force de Cavayé est sans aucun doute sa mise en scène. À la fois instinctive et efficace, de même que doublée d'un sens du rythme phénoménal – la dernière demi-heure vous clouera sur votre divan –, la mise en scène entraîne le spectateur dans un maelström de palpitations et d'exaltations. On est loin du simple copié-collé du cinéma américain car ***Mea Culpa*** est un film tourné avec du cœur et des tripes, comme rarement on a eu l'occasion d'en voir dans le cinéma français des dernières années. Seuls les films d'Olivier Marchal (qui a d'ailleurs pondu l'idée originale de ***Mea Culpa***) peuvent s'apparenter au cinéma de Cavayé, mais aucun d'entre eux ne peut se vanter d'avoir un tel sens du rythme ou d'atteindre le niveau d'efficacité de ***Mea Culpa***.

Tirant son inspiration des meilleurs polars français des années 1970 (comme ceux de Boisset, ou certains films de Verneuil ou Lautner), mais avec une précision technique exemplaire, le film propose l'union sacrée de deux flics qui ont tout partagé, face à une bande de gangsters sans merci. Après une exposition et un départ plus tranquilles, lors des trente premières minutes, Cavayé passe en seconde vitesse et retrouve le rythme de ***Pour elle*** et d'***À bout portant***, qui ne s'arrêtera qu'à la toute fin. Le réalisateur s'investit à fond la caisse dans les codes d'usages du thriller d'action avec une volonté d'en mettre plein la vue, mais sans perdre de vue le côté émotionnel. Du coup, ceci permet au film d'atteindre son objectif et une incroyable intensité. Sans fléchir, les très brèves pauses durant la dernière heure viennent ponctuer le récit pour mieux permettre au spectateur de reprendre son souffle. Au menu, on a droit à une longue poursuite à pied, de la baston, une fulgurante fusillade dans un club, des poursuites et une finale époustouflante dans un TGV.

Si Lellouche s'acquitte fort honorablement de son rôle, Lindon incarne un père prêt à tout pour protéger son fils. Complètement habité par le personnage tourmenté qu'il interprète, le comédien livre – pour son premier rôle de flic – une des prestations les plus nuancées de sa belle et brillante carrière, se révélant tout aussi convaincant dans les séquences les plus musclées. Bref, grâce à l'efficacité du travail de Cavayé, on en prend plein les yeux avec ce thriller survitaminé et porté par la musique d'un Cliff Martinez (***Drive***) en grande forme, une direction photo fort soignée et par son lot d'émotion. Dans le genre, que demander de mieux ! S

Cote : ★★★★

■ **Origine :** France – **Année :** 2014 – **Durée :** 1 h 30 – **Réal. :** Fred Cavayé – **Scén. :** Fred Cavayé, Guillaume Lemans, d'après une idée d'Olivier Marchal – **Images :** Danny Elsen – **Mont. :** Benjamin Weill – **Mus. :** Cliff Martinez – **Son :** Pierre André – **Dir. art. :** Philippe Chiffre – **Cost. :** Marie-Laure Lasson – **Int. :** Vincent Lindon (Simon), Gilles Lellouche (Franck Vasseur), Nadine Labaki (Alice), Gilles Cohen (Pastor), Cyril Lecomte (Jean-Marc), Velibor Topic (Milan) – **Prod. :** Cyril Colbeau-Justin, Sidonie Dumas, Jean-Baptiste Dupont – **Dist. / Contact :** Séville.

Slow West
Illusions perdues

*Après avoir découvert en salles, en avril dernier, le très intéressant western **The Salvation**, réalisé par un Danois en Afrique du Sud, le spectateur québécois a maintenant la possibilité de visionner en DVD **Slow West**, un autre western réalisé par un Européen (John Maclean est britannique), loin de l'Amérique (ici : la Nouvelle-Zélande). Voici notre regard sur le plus récent des deux.*

JEAN-MARIE LANLO

Souvent, les héros de westerns sont déjà ancrés dans une Amérique qu'ils essaient de dompter (ou de conquérir). Ici, c'est surtout le passé qui est très présent. C'est en effet lui (personnalisé par l'être aimé) qui pousse le jeune héros (Kodi Smit-McPhee) à quitter son Europe natale. Ce qu'il cherche à conquérir n'est pas un nouveau territoire, mais – avant tout – une femme. Cependant, à travers cette quête, il cherche également à quitter l'adolescence pour devenir adulte.

Fort logiquement, ***Slow West*** possède donc, dans un premier temps, les caractéristiques du voyage initiatique : le héros doit faire face seul à un nouveau monde parsemé d'épreuves à traverser (voir la mort de près, mais également la donner). Ces épreuves doivent lui permettre de devenir un homme et (imagine-t-on) de retrouver sa future femme. Pourtant, les choses ne se passeront pas ainsi. Certes, la présence rapide d'une figure protectrice (Michael Fassbender) éloignait le récit du voyage initiatique classique, mais les événements ne font que le confirmer. Contrairement à ce qui se produit dans ce genre de quête, le passage à l'âge adulte n'aura pas lieu. Nous sommes dans un Ouest sauvage et imprévisible. Ainsi, les événements, comme le rêve américain, ne se déroulent pas forcément comme souhaités. Cela permettra au personnage principal de comprendre (trop tard) que la vie n'est pas un rêve... mais, également, que l'envie et l'acharnement ne sont pas suffisants pour arriver à ses fins. Les illusions qui le bercent auraient pu le confronter à la réalité pour l'aider à grandir. Elles auront été au contraire trop fortes pour lui et l'auront conduit vers sa propre destruction... par la main même de l'objet de ses fantasmes.

Pour son premier long métrage, John Maclean part comme son héros à la conquête du rêve américain en réalisant un western, mais il ne se brûle pas les ailes en s'engouffrant tête baissée dans son fantasme d'Amérique. S'il assume certains des codes ou figures marquantes du genre, il prend aussi quelques distances et ne cherche pas à reproduire l'Ouest mythique, mais plutôt à en donner sa propre lecture.

John Maclean part comme son héros à la conquête du rêve américain en réalisant un western, mais il ne se brûle pas les ailes en s'engouffrant tête baissée dans son fantasme d'Amérique.

Il ose parfois quelques effets de mise en scène, mais l'aspect le plus personnel de ***Slow West*** réside dans ses touches d'humour absurde. Intégrer ces éléments dans un univers aussi désespéré est un pari risqué, mais il y parvient en donnant à son film un ton particulier qui contribue à faire de cet Ouest une région imprévisible, qui ne respecte aucune logique. John Maclean / réalisateur nous prouve ainsi qu'il sait maîtriser ses prises de risques. Cela est également vrai pour John Maclean / scénariste; ses flashbacks, figures narratives difficiles à maîtriser, sont en effet intégrés de manière irréprochable. Ni trop nombreux, ni trop longs, s'insérant dans le récit de manière pertinente, ils contribuent grandement à la réussite de l'entreprise.

Il convient cependant d'apporter un peu de nuances : le résultat n'est pas toujours exempt de reproches. Le film traîne parfois un peu en longueur. Il est également un peu scolaire dans sa volonté trop ostensible de témoigner d'un talent (tellement incontestable qu'il aurait pu se permettre d'éviter de forcer le trait). Cependant, comme Ned Benson et Ryan Gosling[1] il y a peu, John Maclean confirme qu'il fait partie des cinéastes à suivre. S

Cote: ★★★

[1]Voir les rubriques *Directement en DVD* dans *Séquences*, nos 296 et 297.

■ **Origine:** Nouvelle-Zélande / Royaume-Uni – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 24 – **Réal.:** John Maclean – **Scén.:** John Maclean – **Images:** Robbie Ryan – **Mont.:** Roland Gallois, Jon Gregory – **Mus.:** Jed Kurzel – **Son:** Paul Carter – **Dir. art.:** Kim Sinclair – **Cost.:** Kirsty Cameron – **Int.:** Kodi Smit-McPhee (Jay Cavendish), Michael Fassbender (Silas Selleck), Ben Mendelsohn (Payne), Caren Pistorius (Rose Ross) – **Prod.:** Iain Canning, Rachel Gardner, Conor McCaughan, Emile Sherman – **Dist. / Contact:** Métropole.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]	CASTIEL	CHAPUT	RAMOND	ROBIN	RÉDACTEURS	VOUS
52 Tuesdays (Internet)	★★★	★★★				
Amy (Internet)	★★★★	★★★★	★★★			
Antoine et Marie (Internet)	★★★	★★★	★★½	★★★		
Baahubali: The Beginning (Internet)	★★★★½					
Bikes vs Cars (Internet)		★★★				
Caprice (Internet)			★★½			
Drishyam (Internet)	★★★★					
Ego Trip (Internet)		★★	★½		★½	
Eden (p. 12 / Internet)	★★★				★★½	
Elle l'adore (Internet)	★★★½	★★	★★½	★★★		
Guibord s'en va-t-en guerre (p. 13)	★★★		★★½	★★½		
Heaven (p. 48)					★★★★	
Hukkle (p. 50)		★★★½				
Infinitely Polar Bear (Internet)	★★★½					
Irrational Man | *L'Homme irrationnel* (p. 14 / Internet)	★★★	★★★		★★½	★★½	
Jurassic World | *Monde jurassique* (Internet)	★★★					
L'Affaire SK1 (Internet)	★★★½	★★★½	★★★			
L'institutrice (p. 15 / Internet)	★★★	★★★½			★★★★	
La prochaine fois je viserai le cœur (Internet)	★★★	★★★				
Le Bruit des arbres (p. 16 / Internet)		★★★	★★★½	★★	★★★½	
Le Journal d'un vieil homme (p. 17 / Internet)		★★★	★★½	★★★		
Madame Bovary (p. 18 / Internet)	★★★			★★½		
Me and Earl and the Dying Girl (Internet)	★★★½	★★★½				
Mea culpa (p. 26)					★★★★	
Mission: Impossible – The Rogue Nation | *Mission : Impossible – La nation Rogue* (Internet)	★★★	★★★½				
Mr. Holmes (p. 19 / Internet)	★★½	★★★		★★★	★★★★½	
Phoenix (p. 20 / Internet)	★★★★	★★★½	★★★½		★★★★	
Possible Worlds | *Mondes possibles* (p. 49)	★★★	★★★½	★★★½			
Réalité | *Reality* (Internet)	★★★½					
Sicario (p. 3 / Internet)	★★★½			★★★½		
Slow West (p. 27)					★★★	
Southpaw | *Le Gaucher* (p. 21 / Internet)	★★★	★★			★½	
Tangerine (Internet)	★★★★	★★★				
The Better Angels (p. 25)					★★	
The Look of Silence | *Le Regard du silence* (p. 22 / Internet)		★★★	★★★		★★★★	
The New Rijksmuseum (p. 23 / Internet)	★★★	★★★				
The Tribe | *La Tribu* (p. 23 / Internet)	★★★½	★★★			★★★★	
Trainwreck | *Cas désespéré* (Internet)	★★★					
Tristesse Club (Internet)	★★★	★★★	★★★½			
Tomorrowland | *Le Monde de demain* (Internet)	★★½					
Un pigeon perché sur une branche… | *A Pigeon Sat on a Branch…* (p. 10 / Internet)	★★★	★★★			★★★★★	
Ville-Marie (p. 24)	★★½	★★	★★	★★½		

★★★★★ **EXCEPTIONNEL** ★★★★ **TRÈS BON** ★★★ **BON** ★★ **MOYEN** ★ **MAUVAIS** ½ [ENTRE-DEUX-COTES]

PHOTO: ***Southpaw***

Festival international du film de La Rochelle

Le renouveau du cinéma géorgien

En juillet dernier, la 43e édition du Festival International du Film de La Rochelle (FIFLR) a souhaité rendre hommage à un cinéma encore peu connu de nos grands écrans : le cinéma géorgien contemporain. Fortement touché par la chute de l'Empire soviétique, le film géorgien renaît progressivement à l'orée des années 2000, encouragé par une politique culturelle incitative efficace.

ALIÉNOR BALLANGÉ

Bien décidés à se confronter au contexte historique particulier de l'après-guerre et de la reconstruction, les jeunes réalisateurs géorgiens se différencient de leurs prédécesseurs par le refus de se complaire dans une caricature de l'ère soviétique bolchévique. De fait, ils se focalisent davantage sur le quotidien d'une « jeunesse gâchée », ses aspirations, ses paradoxes, son humour. Le rythme est vif, le style incisif, l'image sans concession. Grâce au *medium* de la caméra, les réalisateurs contemporains revendiquent une approche micro-historique de l'intime et du quotidien afin de témoigner des aspirations d'une jeunesse géorgienne en quête de paix et d'avenir.

Eka et Natia

FILMER L'ÂPRETÉ DU CONTEXTE SOCIOPOLITIQUE GÉORGIEN : DE L'INDÉPENDANCE À LA « GÉNÉRATION PERDUE »

Lors de la conférence de presse organisée par le FIFLR, Levan Koguashvili (***Street Days***, ***Blind Dates***) et Téona Grenade (***Notre enfance à Tbilissi***) ont insisté sur le traumatisme, à la fois individuel et collectif, qu'avait été la Guerre civile géorgienne (1991-1993). Ce conflit tripartite opposait l'appareil d'état mené par Édouard Chevardnadze, les partisans du chef d'état déchu Zviad Gamsakhourdia et les indépendantistes d'Ossétie du Sud et d'Abkhazie. La Russie, elle, jouait le rôle d'arbitre, appuyant tantôt l'un, tantôt l'autre. De cette guerre fratricide et des nombreuses épurations ethniques qui s'ensuivirent, ressort une nation rongée par la méfiance, la défiance et l'hostilité.

Or, c'est précisément de cela dont témoigne avec le plus d'acuité le jeune cinéma géorgien – cette émotion teintée de haine, d'angoisse et de désarroi. Il est ici moins question de grande Histoire, d'images de guerre, de récit national, de héros et de vaincus, que de personnages errants, survivants, banals. Il s'agit de donner corps aux antihéros du quotidien, pour qui le simple fait d'acheter du pain (***Eka et Natia***), d'en donner lors d'une opération de charité (***Keep Smiling***), de trouver du travail ou de conserver leur logement ranime les stigmates de la guerre. Ici, la violence est latente, sous-entendue, insidieuse. Elle gangrène l'ensemble de la société en confrontant notamment hommes et femmes (***Keep Smiling***, ***Eka et Natia***, ***Brides***), jeunes et vieux (***Eka et Natia***, ***Brides***), notables et prolétaires (***Street Days***), nationalistes géorgiens et séparatistes (***Mandarines***, ***L'Autre Rive***), etc. Cette violence est toujours médiée par la chronique intime d'une poignée de personnages qui luttent contre les aléas de la grande Histoire.

Les cinéastes se rendent compte de cette réalité avec d'autant plus de pertinence et de justesse qu'ils l'ont eux-mêmes vécue. Cette jeunesse « perdue », « gâchée », c'est avant tout la leur : ils avaient tous entre 15 et 20 ans au moment de la guerre. Leurs films, réalisés pour la plupart entre 2010 et 2014, s'inscrivent d'ailleurs dans la réalité et l'esthétique des années 1990, des prémisses du conflit civil aux premières années de reconstruction. Ce recul historique permet aux réalisateurs de montrer une autre facette de la guerre, plus psychologique, plus sociale. Ils se posent dès lors moins en historiens d'événements passés qu'en témoins d'un temps qui tarde à passer.

METTRE EN SCÈNE L'ENFERMEMENT : CONSERVATISME, PHALLOCENTRISME ET TROPISME CARCÉRAL

Cette focalisation sociohistorique s'accompagne d'enjeux thématiques et esthétiques propres. En l'occurrence, le nouveau cinéma géorgien s'illustre magistralement dans la mise en scène de l'enfermement, de la claustrophobie, de l'étouffement. Que ce soit de manière explicite, avec l'espace purgatoire de la prison, ou – plus subtilement – avec la prédominance de plans de demi-ensemble d'intérieur, les cinéastes filment des personnages acculés par une réalité sociale et politique qui les maintient dans leur statut de criminels, de toxicos, de *losers*, d'ennemis, d'épouses, de mères, etc. Coincés dans l'interrègne qui sépare l'Union soviétique de la nation unie et indépendante, et la tradition de la modernité occidentale, ces personnages échouent à

Keep Smiling

Street Days

fuir – à l'instar de Natia, jeune fille rebelle et indépendante, qui finit par se persuader qu'elle est heureuse de son mariage forcé (***Eka et Natia***), de Sandro qui est sans cesse ramené à la vindicte familiale, ou de Manana qui ne parvient pas à divorcer de sa petite frappe de mari lâche et infidèle (***Blind Dates***). Au-delà de la réalité historique – la Géorgie détenait, dans les années 1990, le triste record du nombre d'individus incarcérés, soit environ 24 000 prisonniers sur un total de 4 000 000 de Géorgiens –, le tropisme carcéral représente la face extérieure, visible et matérialisable de l'étouffement intime que vivent ces personnages au sein de l'environnement familial et traditionnel. Les individus sont punis et, en l'occurrence, claustrés pour le moindre larcin, le moindre écart de conduite. Dans ***Brides***, un jeune homme subit une lourde peine de prison pour un vol de bicyclette, tandis que, dans ***Eka et Natia***, Natia subit une longue peine de mariage pour effronterie et atteinte à l'ordre coutumier. De même, les dix jeunes femmes qui participent au concours de la « meilleure mère de l'année » (***Keep Smiling***) acceptent les règles du jeu dans la mesure où elles croient pouvoir ainsi échapper à leur situation – de mère au foyer, d'épouse trompée, d'artiste ratée, de prolétaire. Mais elles se rendent rapidement compte que rien ne changera et qu'elles ne font que déplacer les fronts de l'autorité : du mari au producteur, de la microstructure familiale à la macrostructure médiatique. Au final, le suicide représente l'ultime fuite face à la captivité ambiante. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le lot gagnant de ce concours est une maison, donc un nouvel espace de réclusion, qui achèvera de clôturer l'espace imaginatif de l'individu géorgien contemporain. Mais dans un quatre pièces luxueux, cette fois.

Pour s'échapper, les personnages expérimentent deux voies, deux méthodes différentes : les stupéfiants et l'émancipation. Assez peu subtilement, les stupéfiants sont du côté des hommes (***Street Days*** pour l'héroïne, ***Eka et Natia*** et ***Brides*** pour l'alcool) et l'émancipation

Blind Dates

est du côté des femmes. Dans un cas, il s'agit de soulager et/ou faire taire un mal-être jugé insupportable; dans l'autre, il s'agit de « s'en sortir », se faire entendre, lutter pour la reconnaissance et la liberté – quitte à s'approprier les codes de la domination masculine : les armes (***Eka et Natia***), le football (***Blind Dates***), le sexe (***Blind Dates***, ***Keep Smiling***), la violence. Cet espoir dans l'émancipation féminine se couple à une réalité bien tangible : le renouveau du cinéma géorgien repose sur de nombreuses réalisatrices, primées pour la plupart. Ainsi, la moitié des films présentés au festival étaient réalisés par des femmes. Par ailleurs, l'équipe constituant le Centre National du Cinéma géorgien est presque exclusivement composée de femmes, de la directrice à la chargée de mission export / distribution, en passant par la directrice adjointe et la chargée en recherche et développement.

LA TONALITÉ TRAGICOMIQUE OU LE PARI DE L'HUMOUR

Le caractère le plus surprenant du nouveau cinéma géorgien consiste peut-être dans son ironie et son humour pince-sans-rire. Même dans les situations les plus graves, les plus désespérées, le rire est à fleur de peau, de sorte que l'on ne sombre jamais dans le *pathos*. Comme l'explique Levan Koguashvili, maître en la matière et grand admirateur de Tchekhov, l'humour permet de gagner en profondeur grâce à une prise de distance vis-à-vis du récit et une plus grande empathie vis-à-vis de ses personnages. Le rire permet de rapprocher le spectateur d'antihéros qui, s'ils n'étaient que pathétiques, entraveraient le processus d'identification à l'œuvre dans la fiction audiovisuelle. Il existe ainsi une parenté flagrante – et revendiquée par Koguashvili – entre ***Blind Dates*** et ***I Vitelloni*** (Fellini) : tous deux font le pari de l'humour pour insuffler de l'âme et de la tendresse à la médiocrité. Ces personnages, des *losers* pour la plupart, gagnent alors en relief et en couleurs, ce qui tranche symboliquement avec l'esthétique pastel et grisonnante de ce cinéma postsoviétique.

Quatre films revendiquent plus particulièrement cette économie tragicomique : ***Blind Dates***, ***Street Days***, ***Keep Smiling*** et ***Line of Credit***. Chez Koguashvili, l'humour tient principalement à un savant mélange de comique de situation et d'absurde. Ainsi, dans ***Blind Dates***, Sandro est pris dans l'engrenage d'un quiproquo dont il ne parvient pas à s'extirper et qu'il se trouve bien incapable de contrôler. Entre les diverses et improbables péripéties auxquelles il est confronté et le recours décalé au schéma triangulaire femme-mari-amant, on n'est pas loin du théâtre de boulevard – ce qui tranche considérablement avec le contexte sobre et réaliste du récit principal.

Le schéma se reproduit peu ou prou dans ***Street Days*** quand Checkie, toxicomane, et le fils d'un riche ami décident de mettre au point une invraisemblable machination visant à faire chanter un haut gradé pour permettre à Checkie de s'acheter des doses d'héroïne. Checkie se retrouve alors déguisé en loup de kermesse pour enlever la petite fille du ministre en toute discrétion et sans l'apeurer. La situation se complique lorsqu'elle fait une crise d'hypoglycémie diabétique et qu'elle frôle la mort. En contrepoint de cette excursion fantasque et ratée, le réalisateur décrit avec le réalisme le plus cru l'extrême violence de l'univers toxicomane, de la corruption, du mépris des nantis pour le sort des plus pauvres et le peu de perspectives qui s'offrent à la jeunesse. Dans ce contexte, la parenthèse inattendue et savoureuse du scénario d'enlèvement constitue en quelque sorte le chant du cygne de Checkie et d'une naïveté qui ne parvient pas à trouver sa place dans ce monde mutilé de l'après-guerre. Quant à ***Keep Smiling***, dont le titre est explicite, son traitement de l'humour est légèrement différent. Il tient moins à un comique de situation qu'à ses dialogues caustiques et à sa satire d'une société en quête de sens. Comme le résume sa réalisatrice Rusudan Chkonia :

Le film dessine un portrait satirique de la société géorgienne. […] Nous vivons une époque charnière : le moment où un pays continue de prôner des valeurs qui lui sont chères, alors que sa mentalité et sa façon de penser sont en train d'évoluer. Pourtant, souvent ces changements sont formels, superficiels, inconscients. C'est donc un processus difficile et un peu déroutant. Les organisateurs de ce concours parlent de la construction de la nouvelle Géorgie, d'une société ouverte, de valeurs libérales. Mais le concours qu'ils organisent bat en brèche l'ensemble du discours. Il favorise l'enracinement du pseudo-patriotisme et des clichés; il voit la femme uniquement comme source de reproduction. Les femmes, de leur côté, ne comprennent pas les idées qui sont véhiculées par le concours et ce que les organisateurs attendent d'elles. Ainsi, lorsqu'on leur demande : « Comment doit être la nouvelle mère géorgienne ? », elles sont un peu perdues. L'un des personnages, Inga, se fait la porte-parole de toutes en répondant : « Meilleure que l'ancienne ».[1] À l'image du nouveau cinéma géorgien, donc.

[1] Propos recueillis par Christophe Segard pour *Le Phare Ouest*, le 14 août 2013 : http://www.lephare-ouest.fr/culture/cinema/entretien-avec-rusudan-chkonia-realisatrice-de-keep-smiling/2686.

FILMS PRÉSENTÉS LORS DU 43E FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE LA ROCHELLE

- ***Blind Dates*** (*Shemtkhveviti paemnebi*) de Levan Koguashvili (2014)
- ***Brides*** (*Patardzlebi*) de Tinatin Kajrishvili (2014)
- ***La Terre éphémère*** (*Simindis Kundzuli*) de George Ovashvili (2014)
- ***Line of Credit*** (*Kreditis limitis*) de Salomé Alexi (2014)
- ***Notre enfance à Tbilissi*** (*Dzma*) de Teona Grenade et Thierry Grenade (2014)
- ***Eka et Natia – Chronique d'une jeunesse géorgienne*** (*Grzeli nateli dgeebi*) de Nana Ekvtimishvili et Simon Gross (2013)
- ***Mandarines*** (*Tangerines*) de Zaza Urushadze (2013)
- ***Keep Smiling*** (*Gaiginet*) de Rusudan Chkonia (2012)
- ***L'Autre rive*** (*Gagma napiri*) de George Ovashvili (2010)
- ***Street Days*** (*Ouchis dgeebi*) de Levan Koguashvili (2010)

Oren Moverman
Cinéaste indépendant

Quand vos scénarios sont joués par des vedettes tels Woody Harrelson, Richard Gere, Cate Blanchett ou John Cusack, quand vos films sont nominés aux Oscars, quand votre dernier long métrage ouvre le 50e anniversaire du Festival de Karlovy Vary, on pourrait penser que votre carrière est bien lancée. Oren Moverman affirme pourtant que si des gens demandent son autographe, il s'agit de cinéphiles enragés. Dans le cadre des sorties éventuelles de ***Love & Mercy*** *et de* ***Time Out of Mind****, Séquences s'entretient avec un représentant du cinéma indépendant américain qui, comme beaucoup d'autres, pratique son art avec passion... et à mi-temps !*

PROPOS RECUEILLIS ET TRADUITS DE L'ANGLAIS PAR ANNE-CHRISTINE LORANGER

En 2012, John Sayles, s'adressant à un groupe d'étudiants en cinéma à la Guilde des réalisateurs américains, leur dit que la profession de cinéaste indépendant n'en était plus une. Tout comme vous, Sayles tourne des films indépendants tout en écrivant des scénarios pour Hollywood. Comment réagissez-vous à cette assertion ?

Il n'a pas tort. Il parle de l'état du cinéma indépendant et de l'immense migration vers la télévision et Internet qui sont devenus les lieux où on tourne les films dramatiques tandis que le monde du cinéma indépendant rétrécit. Je pense que la question pour nous tous, partout dans le monde, est de savoir ce que signifie le mot *indépendant* et comment attirer les publics, alors que les contenus débarquent directement dans les ordinateurs et les *iPad*. Être cinéaste indépendant est encore une profession dans un certain sens, mais le métier est en train de se transformer. Cela va devenir autre chose.

On pourrait penser que, parce qu'il y a de nouveaux débouchés, cela deviendrait plus facile...

Pas vraiment. La télé et Internet produisent beaucoup et c'est formidable parce que cela donne du travail à beaucoup de gens. Mais ce n'est pas indépendant. Chaque boulot à la télé est un travail au sein d'une corporation. On ne peut se qualifier de cinéaste indépendant tout en travaillant au sein de structures corporatives.

Pourriez-vous vivre uniquement de votre travail de cinéaste indépendant ?

En autant que je reste vivant, je peux vivre selon ce qui m'est accordé. On peut être romantique en termes de ce qui existe ou on peut être pratique en termes de ce que cela signifie dans l'économie ou l'expression artistique. Si vous me demandez personnellement si être cinéaste indépendant est mon unique mode d'être, alors non. Ultimement, la conversation en cours présentement, c'est que les gens se définissent de plus en plus comme des conteurs (*storytellers*). Tandis que la technologie évolue et que les possibilités se développent, que les opportunités de créer des contenus se transforment, les gens sont excités de voir s'ouvrir des nouveaux modes pour raconter des histoires. En ce qui me concerne, je crois que si le cinéma indépendant disparaissait, je pourrais survivre.

Comment la profession s'est-elle transformée depuis l'époque de vos premiers scénarios ?

Nous sommes tous, en fin de compte, portés à travailler dans le monde du show business. Et c'est la partie *business* qui se transforme, ce qui change les opportunités pour les cinéastes. Quand j'ai commencé durant les années 90, il y avait un sentiment d'euphorie parce que les occasions étaient plus nombreuses qu'aujourd'hui. Il y avait beaucoup plus de lieux où les jeunes cinéastes pouvaient être financés et faire du cinéma d'auteur. Il y avait définitivement le sentiment, au moins au début des années 90, que cela allait durer toujours. Tout cela a disparu et nous avons maintenant un très petit groupe de gens qui financent quelques films de grande classe et énormément de *micro-budgets*. La question est de savoir comment les distribuer. C'est la grande question aujourd'hui pour les films à très petits budgets : quelle en est la qualité et quel est le potentiel d'attirer un public ?

Rampart

On critique beaucoup Sundance en disant qu'il ne soutient plus le cinéma indépendant comme il le faisait.
Il faut regarder le mode capitaliste, la structure économique dans laquelle nous existons en tant que cinéastes, dans son ensemble. La vérité est que, si vous voulez avoir du succès, vous devez faire partie de la machine. C'est la façon dont le capitalisme fonctionne. Sundance a encore ses anciens dispositifs en termes de laboratoires de soutien aux réalisateurs et le festival lui-même en tant que haut-lieu de présentation du cinéma indépendant. Mais Sundance a été victime de son succès. L'industrie l'a complètement intégré à son système. Ce sont des tendances lourdes du système capitaliste. Nous n'avons pas de structure gouvernementale de soutien au cinéma. Sundance n'est plus ce qu'il était, le cinéma indépendant n'est plus ce qu'il était et, même s'il y existe encore des gens qui le financent, ils sont de moins en moins nombreux et ils constituent présentement le gros de l'industrie du cinéma indépendant.

À un jeune Oren Moverman qui débarquerait aujourd'hui à New York, vous diriez donc qu'éventuellement il devra abandonner ses projets de cinéma d'auteur et faire partie de la machine ?
Je lui dirais : « Voici la tendance. » Il y a deux ans, j'ai donné un cours à un groupe d'étudiants finissants. C'était leur dernier cours en réalisation. Je me dirigeais vers la salle de cours en me grattant la tête parce que ce que j'avais à leur annoncer était vraiment déprimant. Je devais leur dire que leurs rêves devenaient très difficiles à réaliser, que c'était vraiment dur de faire du cinéma indépendant avec un bon budget, une équipe, etc. Une fois dans la classe, il m'a fallu cinq minutes pour comprendre qu'eux ne pensaient pas du tout à cela. Ils ne me parlaient que des opportunités en télévision, sur les chaînes câblées et seulement un peu de cinéma indépendant. Je me suis rendu compte qu'ils avaient beaucoup plus d'opportunités pour s'insérer dans le système que j'en avais à mes débuts. Nous nous trouvons présentement dans un entre-deux. Le cinéma indépendant existe encore et une partie reste très dynamique. Nous vivons une immense transition vers la télévision et Internet qui vont fusionner. Et la grande question est de savoir quelle sera l'alternative; il y aura toujours une alternative. Où seront la résistance, la rébellion ? Peu importe ce que cela sera, c'est là qu'on trouvera l'équivalent de ce qu'est aujourd'hui le cinéma indépendant.

On critique l'industrie cinématographique présentement en disant que, même si on peut voir beaucoup de choses sur YouTube***, il y a en même temps une généralisation des contenus. Tout le monde fait un peu toujours la même chose avec grosso modo le même visuel. Est-ce que c'est ce que vous observez ?***
Oui, absolument. Je vois beaucoup de problèmes à cela, parce que je ne vois pas que l'expérimentation, le désir d'aller à l'encontre de ce qui est convenu et enseigné dans les écoles de cinéma, sauf dans les programmes plus expérimentaux, et même là ! Tout est passé par la moulinette du *mainstream*, du cinéma commercial. Même s'il y a des choses intéressantes qui émergent des écoles de cinéma, on enseigne aux étudiants comment fonctionne le système et comment s'insérer au sein de ce système. Il reste donc à quelques individus, et non – comme toujours – à la majorité, de

nager à contre-courant. L'alternative au cinéma commercial, qui fait qu'on va trouver quelque chose d'intéressant et d'original, n'est pas, je crois, enseignée dans les écoles. Je ne suis même pas certain que cela puisse être enseigné. Il faudra laisser les visionnaires et les rebelles agir et découvrir.

The Graduate

Dans une entrevue récente avec Séquences***, Peter Greenaway disait que le cinéma n'a pas vraiment commencé, que Scorsese fait pratiquement les mêmes films qu'Abel Gance, il y a 90 ans. Dans son esprit, nous n'avons même pas effleuré le travail avec le digital.***

Le cinéma est une forme d'art très nouvelle. Il a raison : beaucoup de films, surtout ceux à gros budgets, sont tournés dans la même veine qu'ils ont toujours été tournés. Nous sommes encore au cœur de la révolution digitale. C'est maintenant établi; la révolution est donc devenue le standard, mais nous n'avons pas encore exploré ce que le digital signifie en termes d'aventure artistique et créative. La première chose était de savoir comment le digital pouvait remplacer le film – la même chose, mais différemment. Désormais, la question est : quelles innovations, quels nouveaux langages, quelles directions le cinéma peut-il prendre ? Greenaway a raison en ce sens que le cinéma est un art encore au stade de l'enfance, à qui on doit permettre d'évoluer dans des formes qui nous sont inconnues à l'heure actuelle.

Essayez-vous de travailler avec cela quand vous écrivez vos films, de penser « digitalement » plutôt que « photo-chimiquement » ?

Cela ne s'exprime pas dans l'écriture elle-même. Par exemple, avec ***Rampart***, nous savions dès le départ que nous allions tourner en format digital et nous avons été parmi les premiers à tourner avec une Alexa, laquelle est devenue assez courante depuis; mais à l'époque, c'était nouveau. C'est d'ailleurs assez drôle de dire « à l'époque », alors que c'était il y a quatre ans ! Mais nous savions que nous ne voulions pas que cela ressemble à de la pellicule et nous avons travaillé fort pour comprendre ce que cela signifiait en termes de tournage, de lumière minimale; nous avons essayé de pousser le médium au maximum pour tourner notre histoire et avoir une facture différente. Nous cherchions un visuel extrême parce que c'est une histoire extrême qui a lieu à Los Angeles, une ville extrême, alors tout devait être extrême en termes de saturation, de couleurs, de contrastes, la lumière qui est oppressante à Los Angeles et dans le désert en général. C'était vraiment une expérimentation cinématographique pour comprendre comment on utilise le processus visuel en vue de travailler avec l'émotion telle que ressentie par l'auditoire.

Dustin Hoffman disait récemment que le cinéma américain est à son pire niveau depuis cinquante ans. Qu'en pensez-vous ?

Je ne suis pas vraiment d'accord avec lui si c'est une assertion sentimentale du genre « 'Oh ! Il y a cinquante ans, tout était tellement mieux alors qu'aujourd'hui on ne produit plus que de la merde. » Nous pouvons parler d'art et de création, mais au bout du compte nous parlons d'une structure économique semblable aux autres structures économiques et à ce qui se passe présentement dans le monde. De même qu'au sein de certaines démocraties vous avez une liberté en surface, mais ce ne sont que quelques personnes qui détiennent le pouvoir, au cinéma vous avez un groupe très réduit de gens qui contrôlent l'industrie et peu d'avenues pour distribuer les films. Tout le monde est de plus en plus confiné dans son espace, son agenda, ses films même, puisque tout le monde est maintenant la vedette de son propre film sur *Facebook*. L'argent est désormais investi dans d'autres choses. La télévision et Internet doivent créer des contenus et cet argent est perdu pour le cinéma indépendant qui crée des films et les distribue en salles selon les vieux modèles. La création intéressante s'effectue à la télévision, c'est certain. Mais cela a un coût : les télévisions restent des corporations qui doivent rendre des comptes à leurs actionnaires. En termes d'expression artistique, nous sommes en transition vers un autre langage. Je ne vois pas cela comme une tragédie, mais comme une évolution du processus visuel. On peut certainement se lamenter sur la façon dont ***The Graduate*** a été tourné en 101 jours avec deux millions de dollars – ce qui ferait 21 millions aujourd'hui. Moi, je dis qu'il faut regarder ce qui se fait d'intéressant maintenant, quelles sont les alternatives et les façons de combattre les diktats corporatifs. Ce n'est pas que le mode de production qui exige des films à gros budgets doit être détruit, mais il doit être utilisé en vue de créer des œuvres originales qui y résistent. Nous avons besoin d'un développement du langage cinématographique et non d'une stagnation. Selon moi, tant et aussi longtemps que les choses continuent à se transformer et que le dialogue se poursuit, le mélange qui en résultera restera stimulant et intéressant.

L'Histoire à l'écran
Comment le cinéma construit l'Histoire

Les recherches sur la représentation de l'Histoire au cinéma ont été nombreuses ces dernières années. Le travail d'un Marc Ferro a fait autorité dans ce sens. L'ouvrage de Bruno Ramirez poursuit le même genre de questionnement. Son expérience personnelle de recherchiste et de scénariste le conduit à poser cette question sous un angle pratique.

PIERRE PAGEAU

L'auteur, Bruno Ramirez, est à la fois historien (et enseignant) du cinéma; il a aussi été scénariste. Cette dualité est au cœur du livre. En effet, l'ouvrage se compose de deux grandes parties. La première présente les grandes hypothèses théoriques de Bruno Ramirez sur la question de la représentation de l'Histoire au cinéma. La seconde est le compte-rendu d'entrevues avec des cinéastes qui ont fait de cette question un enjeu majeur de leurs œuvres. Les deux grandes parties de l'ouvrage reflètent en fait la tension qui est évoquée dès l'introduction de l'ouvrage, à savoir la distinction qu'il faut faire entre l'aspect « projet historiographique » d'un film (celui qui relève du recherchiste et du scénariste) et l'aspect « projet filmique » comme tel (qui relèverait presque totalement du réalisateur). L'expérience de Ramirez, et en partie celle des cinéastes qu'il rencontre, nous fait bien comprendre que, pour le cinéaste, c'est toujours le filmique, le récit, la « bonne histoire » qui comptent le plus. Le cinéma, par le montage, la bande sonore, les métaphores et autres formes de condensations et substitutions, construit de plus son propre univers historique.

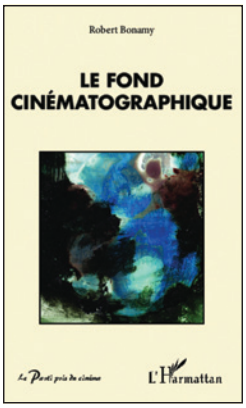
La force du livre réside dans le fait que Ramirez revient systématiquement sur son expérience de recherchiste. Dans le chapitre 4 (*Histoire, cinéma et immigration : le cas des Italiens de Montréal*), il va expliciter concrètement sa pensée en se référant à sa propre expérience pour ***Caffe Italia Montréal*** et ***La Sarrasine*** (de Paul Tana). Il arrive sur ces projets de films avec des connaissances historiques précises, mais il se heurte alors à un cinéaste qui a des objectifs narratifs et esthétiques ne permettant pas d'intégrer toutes les connaissances accumulées. Il faut faire des choix. Et c'est le réalisateur qui aura le dernier mot. Son expérience de scénariste avec Paul Tana lui montrera comment la connaissance préalable du langage cinématographique est une condition *sine qua non* de la compréhension de la représentation historique. Pour étayer ce point de vue, et trouver des convergences, Ramirez sollicite les expériences de quelques cinéastes pour qui la représentation de l'Histoire a été un élément important : Denys Arcand, les frères Taviani, Margarethe von Trotta, Deepa Mehta et Constantin Costa-Gavras. On y lit une grande quantité d'anecdotes (parfois capitales, mais parfois superficielles) qui témoignent bien du rapport des créateurs avec l'Histoire. Ce qui compte le plus pour eux, c'est l'histoire (avec un petit « h »). Costa-Gavras va insister sur l'aspect « spectacle » d'un film. Mais alors, comment articuler vérité historique et spectacle ? Margarethe von Trotta dit bien que « le passé est flou » par définition. Renzo Rossellini, qui a travaillé avec son père sur plusieurs films historiques (dont l'excellent ***La Prise de pouvoir par Louis XIV*** que Denys Arcand estime énormément), nous apprend que, pour son père Roberto, le regard historique venait en filmant : « Le cinéma me l'apprend en faisant des films ». Arcand va reprendre le slogan de John Ford, découvrant toutes les faussetés de ses westerns sur les mythes fondateurs de la nation américaine, mais qui dit, en dernière analyse : « *Print the Legend* » est ce qu'il y a de mieux. Bref, au sortir des témoignages des cinéastes, il est plus que jamais évident que ceux-ci considèrent que c'est par le langage du cinéma que l'Histoire doit passer. On « éduque » à l'Histoire par des choix stylistiques.

Ramirez exprime sa vision du regard historique par son propre travail d'analyse sur certains films historiques plus significatifs. Dans le long chapitre 3, il fait ainsi l'analyse aussi bien de ***Barry Lyndon***, de ***Fanny et Alexandre***, de ***Léolo***, du ***Ruban blanc*** que du ***Retour de Martin Guerre***. Contrairement aux films qui ont utilisé l'aide d'historiens, ces longs métrages, qui présentent l'Histoire sans recours à la « démonstration » historique, présentent ladite Histoire de manière brute, à l'aide des sources et des « ressources » cinématographiques. En conclusion, Ramirez utilise le concept de « plausibilité » pour illustrer les décisions, en partie arbitraires, que prennent les réalisateurs pour créer des œuvres riches sur le plan historique. Avec ce concept, Ramirez tente de réconcilier les objectifs des historiens versus ceux des cinéastes. La tension peut être productive, mais la réconciliation peut l'être davantage.

Cet ouvrage, fait rare, a aussi une version anglaise. Pour l'essentiel, le texte est identique. Dans l'édition anglaise, il y a un index très complet (ce qui est toujours mieux) et, pour chacun des cinéastes, une photo.

Bruno Ramirez
L'Histoire à l'écran
(Coll. « Champ Libre »)
Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2014
338 pages
[Version anglaise : *Inside The Historical Film.*
McGill-Queen's University Press, 2014]

Le Fond cinématographique



À moins de s'ennuyer ferme ou de voir pour la énième fois le même film, on remarque assez peu l'arrière-plan d'une scène ou d'un plan pour se concentrer davantage sur l'histoire, l'interaction des personnages, les dialogues ou l'action. Les frères Lumière, captant la vie à l'aide du cinématographe, ont établi les premiers fonds cinématographiques en insufflant aux tableaux projetés l'apparence de la réalité. Encore aujourd'hui, en établissant l'intrigue dans un décor plutôt qu'un autre – qu'il soit truqué, artificiel, peint ou réel –, le réalisateur confirme sa volonté de créer un monde ou de le saisir dans toute sa dimension.

C'est sur cet aspect spécifique et pointu que s'attarde Robert Bonamy dans son essai *Le Fond cinématographique*. Les virtuoses de l'analyse filmique, les sémiologues et les archéologues de l'image seront heureux d'effectuer un retour aux sources avec ce maître de conférences en études cinématographiques de l'Université de Grenoble – auteur de plusieurs articles concernant l'esthétique au cinéma ainsi que de plusieurs entretiens avec des cinéastes contemporains –, qui s'inspire des grands théoriciens du 7e art dont André Bazin, Georges Sadoul, Jean Mitry et Gilles Deleuze.

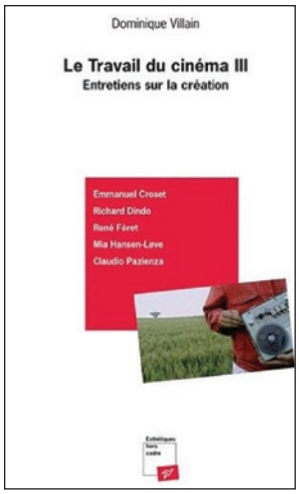
En établissant trois types de fonds, le « fond-provenant », le « fond-résistant » et le « fond-revenant », Bonamy tente d'affiner ce qui les catégorise et les caractérise, qu'ils soient paysage, atmosphère, ambiance, toile ou bruit de fond. Sa première partie se concentre surtout sur ces points pour les appliquer ensuite à plusieurs œuvres dont, entre autres, celles de Rivette, Straub-Huillet, Oliveira, Bresson ou Antonioni.

Malgré un ton assez austère et une précision de joaillier, Bonamy réussit à nous introduire dans son champ d'études et à nous fasciner par la façon dont il scrute l'écran. En nous invitant à revisiter des films connus, ceux-ci nous apparaissent sous un nouveau jour. À une époque où les images défilent à la vitesse grand V, il parvient à nous faire apprécier les productions et les cinéastes qui apprivoisent l'iconographie, pour mieux nous situer spatialement et nous permettre de bénéficier de l'atmosphère qui s'en dégage. Cet ouvrage en est un de minutie et de rigueur, propice à l'étude en profondeur des univers auxquels les réalisateurs nous convient.

PATRICIA ROBIN

Robert Bonamy
Le Fond cinématographique
(Coll. « Le parti pris du cinéma »)
Paris : L'Harmattan, 2013
202 pages

Le Travail du cinéma III Entretiens sur la création



Ce troisième tome[1] donne la parole à cinq personnalités, au gré de rencontres informelles avec des étudiants de l'Université Paris 8, en 2011.

D'abord, pour Mia Hansen-Løve, qui fut rédactrice aux *Cahiers du cinéma*, le cinéma doit être avant tout un plaisir. Elle souhaite se rapprocher de la vérité, une « recherche de lumière vitale » à travers une grande simplicité formelle. Hansen-Løve apprécie chez Doillon et Rohmer la façon naturelle dont ils font parler les acteurs. En outre, elle se méfie de la musique de film, qu'elle juge artificielle et qui vient souvent « soutenir le film comme une béquille ».

Selon René Féret (on se souviendra de sa ***Communion solennelle***, sorti en 1977), l'acteur doit arriver neuf : « Il y a contradiction entre l'acteur de théâtre, formé à des jeux explicites, et le cinéma, où domine l'implicite. » Quant aux techniciens, s'il les juge indispensables, Féret estime qu'ils ne connaissent rien à la création, même pas le monteur; celui-ci ne peut que découvrir et valoriser les trésors contenus dans le film…

Pour sa part, Richard Dindo a signé des biographies filmées de célébrités : Gauguin, Rimbaud, Vivaldi, etc. « Dans le documentaire, dit-il, le monde est déjà là, on n'a pas besoin de l'inventer. » La parole – orale ou écrite – doit s'imposer avant même l'image. Ainsi, la vérité de Gauguin ne serait pas dans ses tableaux, mais dans sa parole. Dindo se méfie des mythes auxquels il oppose la mémoire, et cette mémoire doit s'exprimer à travers la voix : « La voix humaine est au cœur de mon cinéma. Il y a une dialectique entre l'image et la parole que beaucoup de gens ne comprennent pas. » Le livre se clôt sur les propos de Claudio Pazienza, un réalisateur qui se définit plutôt comme un essayiste, et d'Emmanuel Croset, technicien du son pour Bruno Dumont, notamment.

Au-delà de certaines divergences, on sent chez ces artistes plus ou moins marginaux un désir d'authenticité qu'aucune contrainte économique ne saurait entraver.

DENIS DESJARDINS

[1]Lire notre recension des deux premiers tomes dans *Séquences* nº 294.

Dominique Villain
Le Travail du cinéma III : Entretiens sur la création
Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2014
176 pages

NICOLAS GIRAUD
LOLITA CHAMMAH
JENNA THIAM
JACQUES BONNAFFÉ
ROBINSON STEVENIN
MARIE FERET
ALEXANDRE ZEFF
FRÉDÉRIC PIERROT
BRONTIS JODOROVSKY
PHILIPPE NAHON
À L'AFFICHE LE 11 SEPTEMBRE
★★★★★
« FAIT RÉSONNER UNE MUSIQUE DÉLICATE DIGNE DE L'ŒUVRE DE L'AUTEUR » - 20 MINUTES
ANTON CHEKHOV 1890
A FILM BY RENÉ FÉRET

[Jane] Aaron... [Jerry] Weintraub

Jane Aaron | **1948-2015**
Cinéaste américaine d'animation. Elle réalisa près de deux cents courts métrages amusants d'éducation pour l'émission *Sesame Street* du réseau PBS. Elle était aussi auteure, et l'épouse du producteur et caméraman Skip Blumberg.

Laura Antonelli

Laura Antonelli | **1941-2015**
Actrice italienne. Née Laura Antonaz, sa grande beauté orna des comédies de mœurs italiennes (***Malizia*** de Samperi) ou françaises (***Les Mariés de l'an deux*** de Rappeneau). Elle montra son talent dramatique dans ***Passione d'amore*** de Scola et surtout dans ***L'Innocente*** de Visconti. Des décisions malheureuses ultérieures détruisirent sa carrière et sa fortune.

Kate Chappell | **1985-2015**
Spécialiste américaine d'effets visuels (***Divergent***). Elle mourut en Afrique du Sud pendant un safari photo.

Robert Chartoff | **1933-2015**
Producteur américain. Avec Irwin Winkler, il produisit des films importants comme ***They Shoot Horses, Don't They?*** et ***The Right Stuff***, ainsi que ***New York, New York*** et ***Raging Bull***. Winkler et Chartoff avaient aussi produit le premier ***Rocky***. Chartoff poursuivit son association avec Stallone, même après la fin de leur compagnie.

Rick Ducommun | **1952-2015**
Acteur et monologuiste canadien. Il joua dans ***The 'Burbs*** de Joe Dante.

Jean Gruault | **1924-2015**
Scénariste français. Il écrivit pour des cinéastes qu'il avait connus souvent dans les ciné-clubs parisiens des années 1950. Parmi ses films, on doit noter son travail à quatre mains pour François Truffaut : ***Jules et Jim***, ***Les Deux Anglaises et le Continent***, ***L'Histoire d'Adèle H*** et ***La Chambre verte***. Il reçut une nomination à l'Oscar pour ***Mon oncle d'Amérique*** d'Alain Resnais et avait aussi adapté ***La Religieuse*** pour Rivette. Il fut également écrivain, dramaturge, acteur et même producteur (*Mafrouza*, une série de films sur l'Égypte).

James Horner | **1953-2015**
Compositeur américain. Fils du décorateur *oscarisé* Harry Horner (***The Heiress***), il gagna lui-même deux Oscars pour la musique et la chanson de ***Titanic*** qui fit de Céline Dion une star internationale. Il collabora souvent avec les mêmes réalisateurs : Cameron, Annaud, Apted et Howard. Son style, plein de réminiscences d'oeuvres classiques, utilisait aussi les chœurs et des tonalités de musique celtique.

Monique Joly | **1933-2015**
Actrice québécoise qui fut à la télé de *Cap-aux-Sorciers* et de *Grujot et Délicat*. Au cinéma, Gilles Carle (***La Vie heureuse de Léopold Z***) et Claude Jutra (***À tout prendre***) firent appel à son talent qui illumina aussi les scènes (*L'Apprentissage des marais* d'Alexis Martin et René Richard Cyr). Elle était l'épouse de Benoît Girard.

Kirk Kerkorian | **1917-2015**
Homme d'affaires américain. Il devint milliardaire en construisant entre autres des super-casinos à Las Vegas. Il fut, à trois reprises, propriétaire de MGM qu'il restructura, englobant même un temps United Artists et prenant des participations dans Columbia. Sa très grande activité philanthropique fut partiellement en faveur de l'Arménie, pays d'origine de ses ancêtres.

Christopher Lee | **1922-2015**
Voir l'hommage sur le site de la revue : **http://www.revuesequences.org/2015/06/christopher-lee-1922-2015**.

Patrick Macnee | **1922-2015**
Acteur britannique. Il travailla tout d'abord dans la production télévisuelle au Canada, à la CBC, et aussi comme administrateur pour la série *The Valiant Years*, d'après les mémoires de Winston Churchill. Il devint célèbre avec son rôle de John Steed dans la télésérie d'espionnage britannique *The Avengers* dont le titre français *Chapeau melon et bottes de cuir* résume très bien le mélange entre traditionnel et échevelé. Honor Blackman et Diana Rigg y furent également de très bonnes partenaires. Cette notoriété lui permit de participer à de nombreux films où son

Aaron... Weintraub

talent et son humour furent mis à profit : ***A View to a Kill***, ***The Howling*** ou ***Incident at Victoria Falls*** dans lequel il fut Watson face à Christopher Lee en Holmes. Il devint américain et écrivit ses mémoires : *Blind in One Ear : The Avenger Returns*.

Colette Marchand | 1925-2015
Danseuse française. Elle travailla surtout pour les ballets de Roland Petit. Elle reçut une nomination à l'Oscar du rôle de soutien pour sa Marie Charlet dans ***Moulin Rouge*** de John Huston.

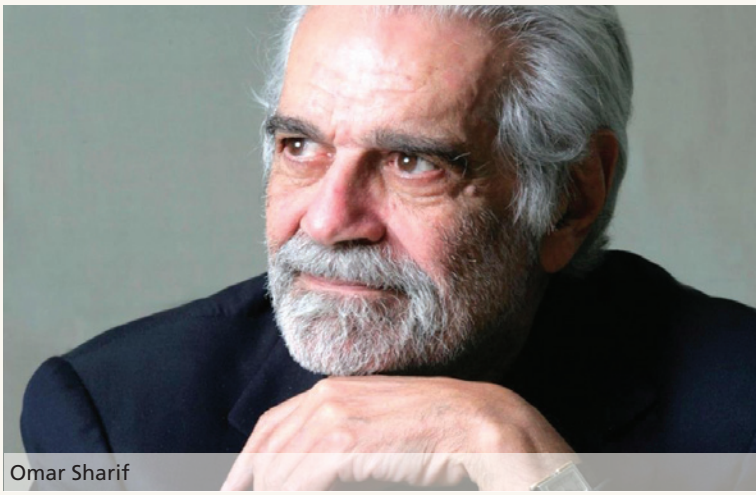
Ron Moody | 1924-2015
Comédien britannique. Né Ronald Moodnick, il reçut une nomination à l'Oscar pour son rôle de Fagin dans ***Oliver !*** de Carol Reed, adaptation de la comédie musicale d'après *Oliver Twist* de Dickens. Il écrivit des comédies musicales peu jouées (*Joey, Joey*) et montra l'étendue de son talent comme acteur et chanteur dans de nombreuses pièces, films (***The Twelve Chairs***) et émissions de télé.

Magali Noël | 1931-2015
Actrice française. Née Magali-Noëlle Guiffra en Turquie, elle joua dans plusieurs Fellini dont ***Armacord***. Elle créa auparavant un scandale en interprétant avec Boris Vian la chanson *Fais-moi mal Johnny* écrite par ce dernier. Elle eut une belle carrière théâtrale et dans les cabarets comme chanteuse.

Roger Rees | 1944-2015
Acteur britannique. Il créa le rôle-titre de *Nicholas Nickleby* dans l'adaptation théâtrale de plus de huit heures (par David Edgar) du roman de Dickens. Il reprit le rôle dans la version télévisuelle de Channel 4 réalisée par Trevor Nunn. Les divers prix remportés par la pièce et Rees, à Londres et sur Broadway, lui permirent d'avoir une carrière télévisuelle américaine (*The West Wing*) qu'il mena de pair avec une grande activité théâtrale. Il était l'époux du dramaturge américain Rick Elice (*Jersey Boys*).

Jack Rollins | 1915-2015
Producteur américain. Né Jacob Rabinowitz, il fut aussi l'imprésario de Harry Belafonte, Lenny Bruce, Woody Allen et Robin Williams. Il travailla le plus souvent avec son confrère Charles H. Joffe sur les films d'Allen. Celui-ci lui rendit un hommage distancié avec le personnage-titre de ***Broadway Danny Rose***.

Omar Sharif | 1932-2015
C'est par une des plus belles entrées en scène de l'Histoire du cinéma que cet acteur égyptien arriva sur le plan international. Un point noir au loin dans le désert grandit très lentement, puis finalement, un cavalier sur un chameau : c'est le prince Ali qui aborde Lawrence dans ***Lawrence of Arabia*** de David


Omar Sharif

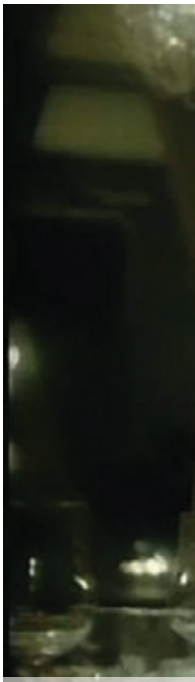
Lean. Pourtant, Michel Shaloub était déjà connu par le public arabophone car il avait joué dans des films de son compatriote Youssef Chahine (***Ciel d'enfer***). Il avait d'ailleurs épousé sa consœur, l'étoile Faten Hamama décédée récemment. Pour sa prestation dans ***Lawrence***, il aurait dû gagner l'Oscar qui lui échappa toujours, comme aussi à Peter O'Toole. ***Doctor Zhivago***, aussi de David Lean, confirme son statut de star internationale, mais la suite est inégale. Il devint souvent l'amant exotique dans des productions de qualité incertaine et préféra se consacrer au bridge où il excella. Sa participation dans ***Funny Girl*** aux côtés de Barbra Streisand lui crée des problèmes dans le monde arabe. Finalement, le rôle d'Ibrahim dans ***Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran***, film de François Dupeyron qu'il produisit, lui permet de gagner un César et un Lion d'or à Venise pour l'ensemble de son œuvre qu'il a menée comme bon lui semblait.

Jean Vautrin | 1933-2015
Cinéaste français. Né Jean Herman, il fut l'auteur de cinq bons films dont ***Adieu l'ami*** qui connut le plus de succès. La maladie d'un des enfants qu'il avait eus avec la comédienne Anne Doat l'incita à devenir écrivain sous le pseudonyme de Jean Vautrin : *Billy-Ze-Kick*, *La Vie Ripolin* et *Un grand pas vers le bon Dieu,* gagnant du Goncourt. Il continua à être scénariste (***Rue barbare***).

Jerry Weintraub | 1937-2015
Imprésario américain. Il lança la carrière de John Denver (***Oh God!***) et relança celle de Frank Sinatra. Comme producteur, il s'occupa de ***Nashville*** d'Altman, de ***Diner*** de Levinson, en plus des ***Karate Kid***, d'***Ocean's Eleven*** et, dernièrement, de ***Behind the Candelabra***. Il écrivit ses mémoires, *When I Stop Talking, You'll Know I'm Dead: Useful Stories from a Persuasive Man*.

LUC CHAPUT

Le sexe qui parle



Éloge nuancé d'une pornographie perdue

Deux remarques reviennent régulièrement lorsqu'on entend parler du cinéma pornographique. Ceux qui ne le connaissent pas ont tendance à dire que tous les films se ressemblent. Ceux qui le connaissent disent souvent, pour leur part, que c'était mieux avant. Afin de démêler le vrai du faux, nous avons eu envie de nous pencher sur le cinéma pornographique français des années 1970, que nous relaterons jusqu'en 1982, alors que l'émergence du sida et l'explosion du marché vidéo viennent mettre fin à cet âge d'or de la pornographie française.

JEAN-MARIE LANLO

Dans les années 1970, après des débuts timides, le sexe se fait de plus présent dans la cinématographie d'une France tournant définitivement la page du conservatisme gaullien. Ainsi, l'année 1975 restera comme celle de la généralisation du *hardcore* français.

Malheureusement, la naissance d'un classement X à la fin de cette année aura principalement pour effet d'accroître les contraintes financières des films à caractère pornographique et d'en limiter la diffusion à un circuit spécialisé. Les conséquences furent implacables : baisse des budgets et baisse globale de la qualité. Cependant, nous considérons que l'âge d'or a en partie survécu à cette ghettoïsation[1]. Pour cette raison, nous n'établirons pas de distinctions entre les périodes *pré* et *post* classement X, mais nous poserons un même regard sur des œuvres trop souvent considérées comme mineures et interchangeables.

Si le cinéma pornographique de cette période est passionnant pour les cinéphiles que nous sommes, c'est avant tout parce qu'il est souvent le fruit du travail de gens qui connaissent le cinéma. Certains films sont certes techniquement bâclés, mais d'autres utilisent des techniciens qui passent régulièrement d'un tournage traditionnel à un tournage pornographique. Ils jouent un rôle déterminant dans la réussite de certaines œuvres et disposent parfois d'un CV impressionnant. Ainsi, Roger Fellous, un des grands directeurs photo du genre, a commencé sa carrière comme assistant-caméraman sur ***Hôtel du Nord*** de Marcel Carné, avant de devenir directeur photo pour de grands réalisateurs (dont Luis Buñuel pour ***Le Journal d'une femme de chambre***). François About a, quant à lui, travaillé comme cadreur chez Philippe Garrel sur ***La Cicatrice intérieure*** avant de se spécialiser dans le cinéma X.

Les réalisateurs de l'époque sont aussi, bien souvent, des gens de cinéma. Nous ne citerons que les quatre qui deviendront à nos yeux les réalisateurs majeurs de cette période : Claude Bernard-Aubert, alias Burd Tranbaree (réalisateur de ***L'Affaire Dominici*** avec Jean Gabin, 1973), Gérard Kikoïne (ancien monteur, il a notamment travaillé aux côtés d'Abel Gance sur le montage d'une nouvelle version de ***Napoléon*** plus conforme aux attentes du réalisateur), Francis Leroi (qui fut notamment l'assistant de Claude Chabrol sur

Bourgeoise… et pute !

Landru) ou encore Claude Mulot, alias Frédéric Lansac (réalisateur de ***La Rose écorchée***, 1969, un des rares films d'épouvante français de qualité). Certes, venir du milieu du cinéma n'est pas un gage de talent (***Dora… la frénésie du plaisir*** de Willy Rozier en est un bel exemple), mais c'est au moins un gage minimum de compétence technique.

Pour ces amoureux du 7e art, le cinéma pornographique pouvait être l'occasion de laisser libre cours à leur désir de provocation morale, tout en épanchant leur soif de faire du « vrai » cinéma avec des techniciens chevronnés. Ainsi, même au début des années 1980, alors qu'on dit le genre moribond, Gérard Kikoïne prend des risques en faisant preuve d'une grande maîtrise de l'usage du grand angle dans ***Bourgeoise… et pute !***

Quelques années auparavant, certains prirent encore plus de risques visuels, tout en jouant avec les attentes des spectateurs. Une des scènes les plus improbables de l'époque provient de ***Mes nuits avec… Alice, Pénélope, Arnold, Maude et Richard*** (un film de Claude Mulot, alias Frédéric Lansac, réalisé par Didier Philippe-Gérard, alias Michel Barny), sorte de remake de ***La Grande Bouffe***, dans lequel le sexe prend la place de la nourriture. Dans une scène magnifique, mais particulièrement morbide, une femme, décidée à se donner la mort par le sexe, provoque quatre éboueurs. Ils viennent vers elle, l'entourent, sexes fièrement érigés comme des armes redoutables, se masturbent et la mettent littéralement à mort sous un flot de sperme. La caméra subjective, pour l'occasion particulièrement immersive, se retrouve aux milieux d'hommes déchaînés. Le plaisir attendu dans ce genre de film laisse place au malaise, puis au drame de la mort de son héroïne, pour finir sur un plan superbe (mais glaçant) d'un visage cadavérique couvert de sperme. Bien évidemment, une telle scène superbement photographiée par Roger Fellous n'a pas pour objectif de susciter le plaisir. Elle est avant tout une vraie proposition de cinéma.

Au-delà des qualités techniques de certaines de ces productions, un des arguments souvent entendus pour vanter les mérites de ces films est la présence d'une histoire. Cela veut-il dire pour autant qu'une histoire (même mal écrite… ce qui est souvent le cas, avouons-le) suffit à engendrer un bon film ? Bien évidemment que non ! Elle n'est souvent qu'un prétexte pour provoquer la morale et pour vanter les mérites du libertinage. Elle permet cependant parfois à une certaine complicité de s'installer au sein d'un couple de fiction uni par le même amour du plaisir. Dans ce cas, plus que l'écriture, c'est bien souvent l'interprétation qui joue un rôle essentiel. Non seulement les acteurs finissent par se connaître, une complicité entre certains devient vite perceptible, mais – surtout – elle apporte une touche de réel qui donne à la plupart de ces films un ton très particulier. Femmes et hommes ressemblent en effet à des anonymes que nous pourrions croiser sur la rue. Certes, les grandes stars féminines – comme Brigitte Lahaie ou Marilyn Jess – sont dotées de corps proches de la perfection, mais elles possèdent surtout un naturel qui les rend particulièrement accessibles. À leurs côtés, on croise un peu de tout : de la *madame* un peu boulotte, mais très coquine, à la femme d'âge mûr un peu bourgeoise, mais encore très séduisante, en passant par la jeune nymphette naïve (du moins en apparence) ! La diversité des participants laisse même la place à de vieux messieurs comme Robert Le Ray qui prouve sa vigueur malgré ses 70 ans… soit bien après avoir commencé sa carrière au cinéma dans ***Le jour se lève*** de Marcel Carné.

Dans les années 1970, il n'y a donc pas de place pour les athlètes de haut niveau qui exécutent de périlleux exercices de haute voltige. Les pratiques sexuelles sont même plutôt sages, quotidiennes, accessibles… du moins physiquement ! Par contre, les situations n'ont pas peur de heurter certaines sensibilités.

Dans les années 1970, il n'y a donc pas de place pour les athlètes de haut niveau qui exécutent de périlleux exercices de haute voltige. Les pratiques sexuelles sont même plutôt sages, quotidiennes, accessibles… du moins physiquement ! Par contre, les situations n'ont pas peur de heurter certaines sensibilités. Il n'est ainsi pas inimaginable, à l'occasion d'une partouze, de voir un homme s'intéresser de très près à un autre. Cela peut être un (heureux) accident de tournage, comme celui de ***Change pas de main*** (anecdote relatée dans le très instructif ***Les Pornocrates*** de Jean-François Davy), ou une volonté clairement affichée par le metteur en scène. Ainsi, dans ***Cailles sur canapé***, film pourtant hétérosexuel, Serge Korber, alias John Thomas, (également connu pour avoir réalisé des comédies avec Louis de Funès) nous gratifie d'une scène de triolisme purement masculine qui montre bien l'importance pour les réalisateurs de l'époque de mettre de l'avant le désir, la liberté sexuelle et la transgression d'une morale encore un peu rigide.

Cette soif de libération sexuelle et de pieds-de-nez à l'ordre établi est d'ailleurs une des principales forces de ces films. C'est également l'occasion de mettre en scène le sexe de manière

décomplexée, de façon insouciante et sans tabous. Cependant, la médaille possède un revers : cette envie nouvelle de transgresser les limites peut conduire certains films vers des zones dangereuses.

Quelques réalisateurs parviennent, il est vrai, à faire voyager le spectateur « dans un pays imaginaire, celui des fantasmes érotiques »[2]. Dans le meilleur des cas, ce monde de fantasmes prend des allures de provocation un peu potache. Ainsi, dans l'excellent ***Dodo, petites filles au bordel*** de Francis Leroi, la jeune héroïne de 16 ans (interprétée par une actrice bien évidemment plus âgée) est initiée aux joies du sexe par sa mère, prostituée, qui prend toutefois garde de préserver la virginité de sa douce enfant… celle-ci étant destinée à être jouée aux cartes par les clients de l'établissement où elle exerce sa profession ! Si la proposition scénaristique peut sembler choquante, le cinéaste en tire un film qui relève avant tout du fantasme libertaire, mis en œuvre avec un humour et un second degré particulièrement irrésistibles.

Change pas de main

Certaines propositions très indécentes peuvent également être encore plus troublantes. Dans ***Couples voyeurs et fesseurs*** (toujours réalisé par Leroi), le réalisateur va jusqu'à questionner les perversions du spectateur / voyeur en lui renvoyant sa propre image (un couple est témoin des sévices corporels et sexuels infligés par ses voisins d'en face à une jeune femme qui est probablement leur fille. Au lieu d'empêcher la chose, les voyeurs filment et se masturbent en regardant les scènes sur leur écran de télévision). Malheureusement, à force de repousser les limites, certains se fourvoient et transforment parfois avec maladresse la soif de liberté et de provocation vers des excès plus difficilement acceptables (les thèmes du viol et de l'inceste, particulièrement complexes, mériteraient à eux seuls un article complet). Le cinéma pornographique est donc lui aussi rattrapé par une évidence : on peut tout dire, mais pas n'importe comment… encore faut-il que le fantasme soit plus libérateur qu'incitateur ! Certains y parviennent. Malheureusement, pas tout le temps. Et encore, même s'il est libérateur pour certains spectateurs, ne peut-il pas être perçu différemment par les autres ?

Quelles que soient les interprétations possibles, ces fantasmes sont généralement destinés à un public masculin. Contrairement à ce que l'on entend parfois, la femme n'était pas particulièrement mieux traitée à l'époque que maintenant… du moins au niveau diégétique. Sans même parler des cas extrêmes, la fonction de la femme est en effet souvent limitée (femme au foyer, très jeune femme ou secrétaire) et son rôle est avant tout de donner du plaisir à l'homme !

Bien évidemment, le ton très léger, et plus ou moins provocant, que l'on retrouve dans la plupart de ces films est une manière d'affirmer que tout cela n'est qu'un jeu, mais la réalité est bien là : le genre est avant tout destiné à l'homme.

Cependant, certains, à l'image de Claude Mulot, essaient de voir la femme comme autre chose qu'un simple fantasme. Ainsi, dans ***Belles d'un soir***, il met en scène des amies qui cherchent à se libérer de l'emprise de leurs conjoints aux instincts très basiques. Malheureusement, en raison de la difficulté pour elles de trouver un emploi, elles se voient contraintes de retourner auprès de ceux qu'elles voulaient quitter et de se prostituer pour eux ! Le constat est terrible : en ces années 1970, la femme qui refuse de se soumettre à l'homme peine à se faire une place dans la société ! Les films dans lesquels les femmes tiennent les rênes sont rares… Et ***Chaudes Adolescentes*** (remarquable film de Gérard Kikoïne, qui commence en comédie débridée pour finir en drame familial) fait presque figure d'exception.

Comme nous avons pu le constater à l'occasion de ce trop bref parcours du cinéma pornographique français des années 1970, celui-ci ne mérite pas le mépris trop souvent inspiré par sa méconnaissance. Il ne faut pas pour autant l'idéaliser de manière trop aveugle ! En effet, tout n'y était pas rose (et nous n'avons même pas parlé de José Bénazéraf qui n'avait pas la réputation d'être tendre avec ses actrices). Cependant, il y avait (dans le meilleur des cas) à la fois une soif de liberté contagieuse et un véritable amour du cinéma… mais aussi de vrais talents. Ils ont permis au genre d'aller au-delà de la simple reproduction d'actes sexuels, en prenant des risques, en titillant certaines limites (et en les dépassant parfois), en poussant tour à tour le spectateur à accepter ses fantasmes ou, au contraire, à s'interroger à leur sujet, sur la société ou sur son rôle de voyeur. Avant tout, c'est également cette somme de talents qui a permis d'obtenir des films très différents les uns des autres et abordant des genres aussi variés que la comédie (majoritaire, il est vrai) ou le drame, en passant par le documentaire. Ainsi, si de nombreux films pornographiques français de l'époque peuvent être vus avec mépris, d'autres méritent amplement d'être redécouverts.

Pour le cinéma pornographique comme pour le *tradi*, il convient simplement de faire les bons choix !

[1] Pour certains, l'âge d'or prend fin dès 1975 avec l'instauration de la loi X… Pour d'autres, il perdure jusqu'à la prise de pouvoir par la vidéo. Nous avons choisi notre camp.

[1] Mise en garde extraite de ***La Pension des fesses nues*** (Francis Leroi, alias Jim Clack).

9 FILMS REPRÉSENTATIFS DE LA DIVERSITÉ DE LA PRODUCTION FRANÇAISE DE L'ÉPOQUE

- **1975 :** ***Change pas de main*** (Paul Vecchiali)
- **1975 :** ***Le Sexe qui parle*** (Claude Mulot)
- **1976 :** ***La Fessée ou les Mémoires de Monsieur Léon maître-fesseur*** (Claude Bernard-Aubert)
- **1976 :** ***Les Pornocrates*** (Jean-François Davy)
- **1977 :** ***Cathy, fille soumise*** (Robert Renzulli)
- **1978 :** ***Je suis à prendre*** (Francis Leroi)
- **1980 :** ***Dodo, petites filles au bordel*** (Francis Leroi)
- **1981 :** ***Chaudes Adolescentes*** (Gérard Kikoïne)
- **1982 :** ***Bourgeoise… et pute !*** (Gérard Kikoïne)

X GAI
Interdit aux moins de 18 ans

Dans ce bref parcours, nous aurions voulu inclure Jean-Daniel Cadinot, le pape du porno gai français, mais nous devons nous incliner puisqu'il n'entre dans le cercle fermé du genre qu'en 1980 et ce n'est qu'en 1982 qu'il se permet le long métrage avec ***Aime… comme minet****. Plus de 70 films plus tard, avant de disparaître, il tourne* ***Le Culte d'Éros*** *(2009), œuvre ultime, certes un peu fauchée, mais sublimes derniers soubresauts d'un genre voué à disparaître, au profit de l'image virtuelle.*

ÉLIE CASTIEL

Commencer par Cadinot, c'est aussi prendre conscience que ses prédécesseurs, ceux des années 1970, l'ont influencé, notamment dans le discours narratif. Philippe Vallois, dont ***Johan*** (1976) et ***Nous étions un seul homme*** (1979) demeurent des archétypes d'un cinéma homo où le suggestif l'emporte sur le démonstratif, ouvre les portes vers une plus grande libéralisation.

Les années 1970, c'est l'affranchissement sexuel. Pour la communauté gaie pré-sida, c'est avant tout Stonewall, synonyme d'une relation au sexe totalement dénuée de morale et de compromis. Le sexe devient animal, primaire, expérimental, voire autosatisfaisant.

Pour une raison bien simple, la salle de cinéma traditionnelle, devenue spécialisée, se mute en espace privilégié de la drague. L'abandon des sens n'est pas uniquement à l'écran, mais il se transmet dans l'espace public. Le spectateur est ainsi plongé dans une sorte de mise en abyme sexuelle, aussi agressive que variée. Ce qui se passe à l'écran se transmet dans cette sorte de prétoire, plus comme par un tour de magie que par pur hasard.

Nous étions un seul homme

Plaisirs solitaires et escapades partagées, à deux, à trois, à plus… soulèvent la tension. L'âge des participants n'a plus aucune espèce d'importance. La décennie lubrique se déchaîne à un rythme endiablé dans les affaires du sexe homo.

Justement, jamais décennie ne fut aussi proche de la libido, de ses extrêmes, de ses défaillances, de ses multiples manifestations. En 1974, la pornographie est autorisée en France; la clandestinité disparaît et les auteurs, autant hétéros qu'homos, montrent leurs couleurs. La suite est une aventure qui se vit à nu, sans complexe. Le sexe est une affaire de nouvelle morale. Le genre autoproclame sa justification au grand dam de certains citoyens scandalisés. Norbert Terry inaugure le bal avec ***Hommes entre eux*** (1976), étrange parade érotique qui officialise l'homosexualité pornographique à l'écran.

Masturbations, fellations, pénétrations et autres situations du genre sont cadrées en gros plan, s'accompagnent d'une musique rock'n'roll insupportable (ou d'autres, plus classiques, retenues d'autres films, parfois hétéros), ou encore augmentent le plaisir avec des sonorités naturelles, plaçant le spectateur dans une sorte de lutte entre le plaisir de voir et celui de participer. Quelques noms: Jacques Scandelari, avec son ***New York City Inferno*** (1978), côtoie la même année Jean-Étienne Siry et son imbattable ***Et… Dieu créa les hommes***. Après eux, Benoît Archenoul propose ***Gigolo, My Love*** (1979), aussi limpide que classique, tout en respectant le genre.

La recette, à l'instar du X gai américain, est d'exciter les sens, de rendre palpable le désir. Mais le cinéma porno français des années 1970 possède ce petit côté hexagonal, bien français, qui consiste à faire durer la sensation, soit par une création d'atmosphère ou bien encore en s'assurant d'un tournage avec pellicule de mauvaise qualité. Le plus trash, le plus excitant, le plus engourdi, le plus proche du spectateur donnent une sensation de naturel, instinctive. Le genre meurt en 1983 et n'est plus montré en salle. Le VHS se charge alors de placer ses images dans l'intimité des maisons privées. Les temps changent, les spectateurs apprivoisent ces transformations, mais perdent en même temps des lieux de socialisation et d'échanges *généreux*. Le sida apparaît et le sexe homosexuel devient inorganique. La suite, c'est de l'Histoire.

22 REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES MAINTENANT OFFERTES EN VERSION NUMÉRIQUE!

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER **CINÉMA** 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | SÉQUENCES **CRÉATION LITTÉRAIRE** BRÈVES LITTÉRAIRES | MŒBIUS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE **THÉÂTRE ET MUSIQUE** JEU REVUE DE THÉÂTRE

Plusieurs revues culturelles québécoises ont fait leur entrée dans L'Entrepôt du livre numérique de l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL). Visitez la section ***Revues culturelles numériques*** de la Vitrine de l'Entrepôt **www.vitrine.entrepotnumerique.com** pour feuilleter les revues en ligne et acheter les numéros qui vous intéressent.

sodep
Société de développement des périodiques culturels québécois

Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

CINQUIÈME PARTIE | **1995-2004**

L'avant-dernier numéro de notre hommage aux 60 années de publication de notre revue se devait un retour au cinéma québécois, non seulement par question de principe, mais également parce qu'à une époque pas si lointaine, le cinéma écrit – notamment en ce qui a trait à notre cinématographie nationale – était une activité respectée et reconnue.

Quoi de mieux que de rendre hommage au vite disparu Jean-Claude Lauzon. Cinéaste indépendant dans tous les sens du terme: comme créateur, comme citoyen, comme défenseur de ses idées. Patricia Robin en fait l'éloge mérité. Du côté international, Ida Lupino, l'Américano-britannique, actrice dans plus de cinquante films et réalisatrice de plusieurs épisodes de téléséries et de sept longs métrages pour le grand écran, dont ***The Bigamist*** / *Bigamie* (1953) demeure son film le plus connu. Luc Chaput se penche brièvement sur la carrière de cette grande dame du cinéma. Charles-Henri Ramond, quant à lui, dirige sa plume vers Marcel Jullian, scénariste, notamment pour la télé, mais aussi pour un cinéma populaire, sa collaboration avec Gérard Oury pour ***Le Corniaud*** étant une de ses meilleures.

Parmi les films de la décennie 1995-2004, ***Possible Worlds*** (2000) de Robert Lepage s'imposait, quel que soit l'accueil du film à l'époque. Ramond y revient selon un point de vue actuel. Et puis René Jodoin, grande personnalité du cinéma québécois dont la filmographie (production ou réalisation) se démarque du produit de consommation pour plutôt considérer le cinéma comme un acte artistique de foi personnel. Finalement, la musique de films est aussi à l'honneur, alors que nous reproduisons un texte de François Vallerand sur Miklós Rózsa, griffe essentielle et harmonieuse dans la musique de films au cours de l'âge d'or hollywoodien.

ÉLIE CASTIEL
RÉDACTEUR EN CHEF

Léolo de Jean-Claude Lauzon

La comète [Jean-Claude] Lauzon

Revoir les films de Jean-Claude Lauzon, tant d'années après sa disparition, c'est plonger au cœur d'une œuvre prometteuse mais hélas trop courte, suspendue dans son envol. À la lueur de ce que l'on connaît maintenant du cinéaste, de ses coups de gueule et de ses aspirations, on est à même de mieux comprendre et d'analyser les deux longs métrages qu'il a laissés au patrimoine cinématographique québécois, tous deux récompensés à maintes reprises. On peut aussi se demander quelle carrière il aurait accomplie si la mort ne l'avait pas happé à bord du Cessna qu'il pilotait aux côtés de sa compagne, la comédienne du petit écran Marie-Soleil Tougas, dont le décès avait ému la province.

PATRICIA ROBIN

C'est à André Petrowski, alors à la tête de la distribution française à l'ONF, que l'on doit la reconnaissance du talent créatif de Lauzon qui, sur ses bons conseils, quitte ses 36 métiers et son entourage toxique pour étudier à l'UQÀM, puis entamer une carrière de scénariste et de réalisateur. Son premier court métrage, ***Super Maire, l'homme de trois milliards*** (1979) – une comédie satirique sur Jean Drapeau –, lui vaut le prix Norman McLaren au Festival du film étudiant canadien. En 1981, ***Piwi***, réalisé à l'American Film Institute de Los Angeles, remporte le prix spécial du jury au FFM. Après un long séjour dans le domaine de la publicité télévisuelle, Lauzon réalise son premier long métrage, ***Un zoo la nuit*** (1987), mettant en vedette Gilles Maheu et Roger Lebel dont c'est le dernier rôle à l'écran. Ce polar affectif, d'abord projeté à Cannes, rafle de nombreux prix dans plusieurs festivals internationaux et 13 Génies canadiens. La carrière du jeune cinéaste est alors lancée et il entame la scénarisation de son deuxième projet, plus ambitieux, qui donnera ***Léolo*** en 1992. Ce dernier, un film d'auteur grand public, obtient lui aussi un vif succès avec une Ginette Reno désinhibée et aussi Pierre Bourgault, tant à l'écran qu'à la narration. Par une attitude déplacée pendant le Festival de Cannes, Jean-Claude Lauzon compromet ses chances pour la Palme d'or. Intransigeant, en porte-à-faux avec la bureaucratie culturelle et subventionnaire du Québec, refusant des contrats lucratifs avec Hollywood, Lauzon retourne à la publicité non sans cogiter un troisième long métrage dans ses carnets. Le destin ne nous aura jamais permis d'en connaître l'aboutissement.

Ce que l'on peut retenir des deux œuvres majeures qui lui survivent, c'est qu'elles s'axent sur la famille, la présence/absence du père, la communication d'un amour filial mal exprimée et la quête d'identité personnelle. La maîtrise technique et les images léchées qui les composent contribuent à l'adhésion, tant du public que de la critique. Lauzon évolue dans ces deux univers avec force et rage, déterminé à laisser sa trace, à exposer toute sa verve, ses influences, son imaginaire et sa fougue. Méprisant les tabous qui enlisent le cinéma québécois des années précédentes dans une condition bon enfant, Lauzon bouscule, aborde des thèmes violents et sexuels jusqu'alors peu soulevés. Son discours est libre, à la limite de la folie, et l'expression de celle-ci éclate en plein écran par les actions de ses protagonistes. Mais il y a aussi le Lauzon reconnaissant qui n'hésite pas à remercier ses pères intellectuels, ses prédécesseurs cinéastes en s'inspirant de leur travail. En embrassant la carrière artistique, Jean-Claude Lauzon a doté notre cinématographie de deux œuvres majeures qui s'insèrent parfaitement parmi celles de ses pairs de cette même période : Francis Mankiewicz, Léa Pool, Denys Arcand, Micheline Lanctôt, André Forcier, Pierre Falardeau, etc. Les nombreux prix accordés à ses films ont catapulté notre cinéma dans une autre ère, celle de la reconnaissance internationale, tout autant que la transmission d'une culture propre au Québec et d'une conscience collective. En quittant le grand plateau de l'existence, Lauzon a laissé une trace indélébile dans notre imaginaire, comme une comète s'écrasant dans une fin de siècle, creusant un nid fertile pour les Jean-Marc Vallée, Philippe Falardeau, Denis Villeneuve, Xavier Dolan et Podz, entre autres, qui lui ont succédé et qui brillent par leur talent.

Ida Lupino [1918-1995]

De ***They Drive by Night*** à ***Junior Bonner***, cette actrice américaine travailla avec d'importants réalisateurs, notamment Aldrich, Peckinpah, Ray, Siegel et Walsh, et montra de grandes qualités qui furent soulignées par ses pairs et la critique. C'est pourtant maintenant autant comme réalisatrice qu'elle est reconnue.

Enfant de la balle, issue d'une famille d'acteurs britanniques plus ou moins célèbres depuis plusieurs siècles, elle est choisie (adolescente) par Allan Dwan pour jouer dans ***Her First Affaire***. Son arrivée à Hollywood, quelques années plus tard, montre déjà son caractère et les dirigeants de Warner décident de ne pas en faire une autre version de l'adolescente blonde et proprette. Elle atteint rapidement un statut de vedette, mais son refus de participer à certaines productions lui occasionne des suspensions, habituelles dans cette période de contrats de sept ans. Elle est aussi scénariste et c'est par ce biais qu'elle devient réalisatrice, remplaçant au pied levé – après quelques jours – Elmer Clifton, le réalisateur de ***Not Wanted***, et termine le tournage. Elle réalise plusieurs autres drames sociaux pour la compagnie *The Filmmakers* qu'elle avait fondée avec son mari et coscénariste Collier Young.

Elle tourne également un prenant film de suspense, ***The Hitch-Hiker***, mais l'insuccès de ***The Bigamist***, mal distribué, entraîne la faillite de la compagnie; le mariage est aussi dissous. Elle travaille ensuite à la télévision comme actrice. Elle y devient aussi réalisatrice; son professionnalisme et son imagination font merveille dans ces productions aux horaires infernaux, qu'elles soient comédies (*Gilligan's Island*) ou drames (*The Twilight Zone*). C'est pour son travail de pionnière que la DGA (Directors Guild of America) – dont elle fut, pendant de nombreuses années, la seule femme active, après la retraite en 1943 de Dorothy Arzner – lui décerna dans les années 2000 le titre envié de *Légende*.

LUC CHAPUT

Marcel Jullian [1922-2004]

Son nom n'est pas inconnu et, pourtant, bien peu aujourd'hui peuvent lui accoler une filmographie précise. Les souvenirs diffus de notre mémoire cinéphile retournent puiser dans la cinématographie de la France gaulliste des années soixante et font resurgir quelques titres emblématiques : ***La Grande Vadrouille***, ***Le Cerveau***, ***La Folie des grandeurs***. Avec son ami Gérard Oury, c'est bien Marcel Jullian qui en avait « co-imaginé » les rouages. Portés par des acteurs inoubliables (Belmondo, Bourvil, de Funès, Montand), ces films – et plusieurs autres – ont marqué à jamais la comédie française. Parallèlement à cette carrière jalonnée de grands succès populaires, c'est aussi à la télévision que Marcel Jullian transposa son amour de la littérature et de la poésie. Ami du pouvoir, il sera bombardé directeur des programmes de l'ORTF (le service public radio-télé) par le président Valéry Giscard d'Estaing et cofondera Antenne 2, la seconde chaîne nationale. Malgré une courte présidence, il prendra des décisions importantes favorisant une télévision publique de qualité, mise au service du plus grand nombre.

Il sera ainsi à l'origine de l'émission littéraire *Apostrophes* et donnera le jour à la cérémonie des Césars. Toujours pour la télé, il sera un créateur de premier plan et réalisera des téléséries renommées telles que *Les Rois maudits* (1972), d'après Maurice Druon, ou encore *Quelques hommes de bonne volonté* (1983). Tour à tour directeur littéraire, PDG et responsable de plusieurs maisons d'éditions, Jullian a toujours fait des mots le moteur de sa création. Cet homme lettré – dont les mémoires intitulées *Délit de vagabondage* résument bien l'éclectisme de sa carrière – est également auteur de biographies, d'essais historiques (son *Anthologie de la poésie française* est passée à l'histoire) et de romans (*Le Roman de l'homme*, primé par l'Académie française). Même si l'usure du temps a jauni une partie de son œuvre (ses deux longs métrages réalisés dans les années 1980 sont plus que méconnus), Marcel Jullian restera à jamais dans les annales de l'audiovisuel français.

CHARLES-HENRI RAMOND

Heaven
L'art du montage

*Qu'est-il arrivé au Néo-zélandais Scott Reynolds ? Après trois films inventifs entre 1997 et 2001, il est disparu de la scène cinématographique. Après une brillante première réalisation (**The Ugly**, présenté au Festival des films du monde et par la suite distribué par Trimark), Reynolds signait avec **Heaven** un des films les plus méconnus et les plus sous-estimés des années 1990. Mais attention, **Heaven** est un des longs métrages les plus jouissifs de son époque, rien de moins !*

PASCAL GRENIER

Objet filmique non identifié

On se doit de blâmer les frères Weinstein (fondateurs de la défunte compagnie de distribution Miramax) d'avoir littéralement saboté le potentiel commercial de ce thriller inventif à souhait. Malgré les éloges obtenus lors de son passage dans de nombreux festivals, ***Heaven*** n'a bénéficié que d'une minime sortie – une seule salle à travers l'Amérique du Nord, en 1999 –, avant d'aboutir anonymement sur les tablettes de certains clubs vidéo comme un vulgaire *DTV* parmi tant d'autres.

Si l'on prend le film en ordre chronologique, les situations et les rebondissements n'ont rien de terriblement originaux, mais c'est dans l'art du montage que Heaven se distingue de ses nombreux semblables.

La construction narrative et l'habileté du cinéaste à déboussoler le spectateur par son montage sont ce qui distingue ce film. En jouant avec la temporalité, ***Heaven*** est construit comme un puzzle non-linéaire au montage alambiqué, mais pourtant fort structuré. À l'instar des visions de son personnage-titre, une danseuse transsexuelle au don de vision, le réalisateur introduit des *flash forwards* (en plus de flashbacks dans les flashbacks) et joue habilement avec son montage astucieux. N'ayant rien à envier à l'adulé (et surestimé) ***Memento*** de Christopher Nolan, le résultat reste stupéfiant d'intelligence, poussant le bouchon beaucoup plus loin en matière de montage et d'inventivité narrative. Si l'on prend le film en ordre chronologique, les situations et les rebondissements n'ont rien de terriblement originaux, mais c'est dans l'art du montage que ***Heaven*** se distingue de ses nombreux semblables.

Comme il l'avait démontré avec son film précédent, le *modus operandi* de Reynolds consiste à prendre des intrigues et des thèmes familiers pour ensuite les remodeler dans un format hautement stylisé et structurellement inusité. C'est cette façon dont le cinéaste raconte son histoire qui rend le film aussi ingénieux, tout en demeurant divertissant et jouissif. Reynolds est exigeant envers son spectateur qu'il manipule parfois à sa guise. C'est sans doute une des principales raisons qui avait forcé les frères Weinstein d'assassiner le film dès le départ et de ne pas croire à son potentiel commercial et à son éventuel succès. Cette crainte de voir les spectateurs ne piger que dalle à cette pourtant brillante et habile structure narrative reste inexpliquée et laisse encore pantois. C'est pourtant simple : ce film ferait passer ***Pulp Fiction*** de Quentin Tarantino pour un modèle de linéarité. C'est d'autant plus dommage car, encore aujourd'hui, ***Heaven*** demeure unique en son genre, véritable joyau et objet filmique non identifié dont le degré d'écoute et de réécoute est sans bornes (il faut le voir à plusieurs reprises pour voir à quel point Reynolds maîtrise l'art du montage). Non seulement se révèle-t-il impressionnant dans ses capacités formelles et son sens précis du découpage, mais on ne peut qu'admirer le crescendo dramatique qui culmine dans une finale grandguignolesque ô combien jubilatoire.

Un des comédiens fétiches des films d'Hal Hartley du début des années 1990, Martin Donovan, porte le film en partie sur ses épaules; l'acteur se fond allègrement dans l'univers menaçant de ce thriller ponctué d'étonnants et fulgurants moments de dures violences. Avec son expression vide et son apparence commune, Donovan incarne à merveille l'archétype noir qui serpente invariablement pour être poursuivi par une variété de types infâmes. C'est aussi son rôle de videur et de figure d'ange gardien dans ***Heaven*** qui avait permis au Néo-zélandais Karl Urban (***Pathfinder***, ***Dredd***) d'attirer l'attention d'Hollywood.

Quatorze ans après ***When Strangers Appear***, son dernier film à ce jour, la grande question demeure : qu'est-il arrivé à Scott Reynolds ?

Cote : ★★★★

■ **Origine :** États-Unis / Nouvelle-Zélande – **Année :** 1998 – **Durée :** 1 h 43 – **Réal. :** Scott Reynolds – **Scén. :** Scott Reynolds, d'après le roman de Chad Taylor – **Images :** Simon Raby – **Mont. :** Wayne Cook – **Mus. :** Victoria Kelly – **Dir. art. :** John Girdlestone – **Cost. :** Emily Carter – **Int. :** Martin Donovan (Robert Marling), Daniel Edwards (Heaven), Richard Schiff (Stanner), Joanna Going (Jennifer Marling), Patrick Malahide (Melrose), Karl Urban (Sweeper) – **Prod. :** Sue Rogers – **Dist. / Contact :** Alliance.

Possible Worlds
De l'amour et des labyrinthes

L'objectif des flashbacks de nos dossiers 60 ans *est de faire remonter à la surface des films méconnus ou boudés à leur sortie. Dans ce numéro, nous revenons sur* ***Possible Worlds*** *de Robert Lepage, une œuvre ambitieuse où il poursuivait un travail d'orfèvre déjà présent dans ses trois films précédents. Salué par la critique, mais quasiment ignoré du public,* ***Possible Worlds*** *était peut-être un peu trop en avance sur son temps.*

CHARLES-HENRI RAMOND

Dans ***Le Confessionnal*** (1995), premier film de Lepage, passé et présent s'entrechoquaient dans une histoire de quête identitaire s'étalant sur plus de quarante ans. L'année suivante, ***Le Polygraphe*** mettait en abîme un crime sordide dans un scénario de film, dont l'une des interprètes n'était autre que l'amante du principal suspect. Fait divers ou histoire de cinéma ? Rêve ou réalité ? En adaptant la pièce homonyme du dramaturge et scientifique canadien John Mighton, Robert Lepage propose avec ***Possible Worlds*** une suite logique à ses œuvres précédentes, tout en poussant plus avant son exploration de l'élasticité des frontières séparant l'imaginaire et le concret. L'histoire est propice aux tiroirs imbriqués. Une enquête policière tente de faire la lumière sur l'ablation du cerveau de George Barber, brillant homme d'affaires. Deux policiers, dépassés par l'incongruité de leur découverte, font appel à un scientifique dont les travaux de recherche fondamentale portent sur le cerveau des souris. En parallèle à l'enquête, plusieurs représentations de George Barber évoluent dans des réalités semblables mais différentes, reliées par la présence de Joyce, femme aimée, à la fois scientifique distante ou courtière tentatrice.

Aux antipodes de la facilité

Par sa représentation d'univers parallèles qui s'emboîtent et se nourrissent, ***Possible Worlds*** est une œuvre casse-gueule. Le scénario, mêlant fantastique, romance et thriller psychologique, repose sur de multiples variations du thème de l'identité et remet en question notre rapport à la science. L'intrigue policière y est pour sa part assez peu exploitée (les rebondissements sont absents et les traits parfois grossiers). Ce n'est pas tant la réalité des origines et du parcours personnel des personnages qui a de l'importance que le mystère de la condition humaine. Quelles ont été les véritables vies de George et de Joyce ? La réponse est anecdotique. Seule a de l'importance la possibilité qu'ils se soient côtoyés dans un monde ou dans un autre. Œuvre de science-fiction, notamment dans sa facture visuelle et dans l'utilisation de la science comme porteuse de vérité, le film est un drame moderne, centré sur un couple fusionnel et intemporel. « Je t'aime dans tous les mondes », dira George, rappelant qu'à l'heure de la technologie et de la science omniprésente, l'amour reste le substrat indispensable à toute relation.

Comme toujours dans le cinéma de Lepage, et peut-être plus dans ce film que dans tous les autres, l'esthétique formelle joue un rôle déterminant dans l'avancée du récit et ouvre sur de multiples possibilités d'interprétation. En ce sens, les prises de risques – il y en a beaucoup ici – redéfinissent le rapport qui s'établit entre l'auteur et son public, et réinventent notre conception de l'image et de sa signification. La direction artistique de cette œuvre cérébrale, aux concepts visuels signés par Pedro Pires, utilise l'acier comme matériau de base, et la froideur des teintes de bleus et de gris. Les transitions entre les différents univers possèdent une fluidité très travaillée qui participe à faire oublier l'origine théâtrale du récit, de même que l'emploi des décors naturels des Îles-de-la-Madeleine, où sac et ressac évoquent le cycle inlassable de la vie.

Malgré son esthétique formelle magistrale, ***Possible Worlds*** a peut-être un peu vieilli. De nombreuses productions du même genre ont vu le jour par la suite, dont plusieurs reposent sur la complexification à l'extrême de leur intrigue. Mais force est d'admettre que ce quatrième long métrage de Lepage offre un spectacle aux antipodes de la facilité et se démarque de la cinématographie canadienne, traditionnellement plus pragmatique. À bien des égards, voilà un film qui mériterait d'être redécouvert.

Cote : ★★★½

■ MONDES POSSIBLES | **Origine :** Canada – **Année :** 2000 – **Durée :** 1 h 33 – **Réal. :** Robert Lepage – **Scén. :** John Mighton, d'après sa pièce – **Images :** Jonathan Freeman – **Mont. :** Susan Shipton – **Mus. :** Ron Proulx – **Son :** Daniel Hamood, John Hazen – **Dir. art. :** François Séguin – **Cost. :** Michèle Hamel – **Int. :** Tilda Swinton (Joyce), Tom McCamus (George Barber), Sean McCann (l'inspecteur Berkley), Gabriel Gascon (Kleber), Rick Miller (Williams) – **Prod. :** Sandra Cunningham, Bruno Jobin – **Dist. / Contact :** Alliance.

Hukkle
Les sursauts de la vie

Un homme corpulent, au visage raviné par l'âge, est assis sur un banc instable devant sa petite maison de ferme au toit très pentu dans un village. Il hoquette souvent. C'est ce bruit qui rythme la bande sonore de ce film hongrois qui débarqua dans les festivals en 2002.

LUC CHAPUT

György Pálfi avait commencé le tournage de ce film en 1998 dans un petit village de la plaine de son pays, au sud de la capitale. Il en fera finalement son film de diplôme de l École supérieure d art dramatique et cinématographique de Budapest.

La vie continue et suit son petit bonhomme de chemin

Un serpent rampe et sort de son trou, puis regarde en contrebas des humains vivre. Ils vaquent à leurs occupations qui scandent les travaux et les jours. Le montage nous amène de-ci de-là chez ces gens et ces animaux qui participent au cycle de l'alimentation. Un immense véhicule oblige une voiture de police en pleine poursuite à reculer dans la rue du village devant le vieux frappé de myoclonie phrénoglottique (hoquet persistant). Ce véhicule est la moissonneuse-batteuse du blé qui deviendra plus tard farine servant de liant à un plat typique à la volaille, préparé par une vieille dame pour ses enfants et petits-enfants venus la visiter, ainsi que son mari, dans leur ferme. Gábor Marinkás réussit des prodiges de montage, entre autres d'attraction entre deux éléments sphériques très différents. Des sauts quantiques surprennent aussi le spectateur. Un photogramme devient une partie des rubans de pellicule qui forment le rideau d'un café-restaurant. Un homme ingurgite; son intérieur devient instantanément visible dans une pellicule de rayons X qu'examine un médecin dans une clinique rurale. Le sol tremble, les bruits divers augmentent, la terreur due à l'incompréhension s'installe, puis l'ultra-rapide est filmé au ralenti. Pálfi, Pohárnok et leurs équipes de caméramen ont aussi fait des prodiges, tant à la Steadicam qu'à la grue, pour nous introduire de diverses manières dans la vie de ce hameau tranquille.

Cette excursion dans ce village accumule pourtant les morts suspectes. Des petites bouteilles, marquées dans le bas d'un X à la peinture rouge, semblent contenir un liquide dangereux. Des dames, plus ou moins âgées, se les échangent. D'ailleurs, dans ce patelin, les femmes semblent travailler, que ce soit dans une fabrique de vêtements ou comme bergère, beaucoup plus que les hommes qu'on voit souvent jouer aux boules sur la place. Un pêcheur à la ligne mange seul le gros poisson qu'il a capturé pendant que sa femme et ses filles, dans un panoramique, le regardent. La vie continue de suivre son petit bonhomme de chemin dans ce film où les dialogues sont quasi inexistants. La trame sonore, en plus des hoquets, inclut des grognements, des éructations, des bruits de bouche mastiquant que produisent les humains ou les bêtes. Une pastorale inquiétante se déroule ainsi devant nos yeux, où des êtres meurent, qu'ils soient enfant et vieux ou chat, frelon et taupe. Un policier tente de comprendre ce qui se passe et si ces morts sont suspectes; il prend des photos et épie les gens. Puis, vers la fin, une chanson, interprétée par les demoiselles d'honneur à un mariage, lui donne un indice qui renvoie d'ailleurs à une célèbre affaire dans un bourg similaire de la Hongrie des années trente.

Le spectateur, ébahi par la photographie, le montage et la bande son, est alors porté à revoir le film pour glaner d'autres indices. Il pourra aussi de nouveau scruter les divers procédés qui, alliant la lenteur de la vie villageoise à la rapidité des moyens pour l'appréhender, ont formé cet étonnant objet filmique bien loin du diptyque agricole de Georges Rouquier, ***Farrebique*** et ***Biquefarre***, tourné à trente-sept ans d'intervalle. Depuis, Pálfi a réalisé d'autres films; ses deux premiers longs (***Hukkle*** et ***Taxidermia***) ont gagné de nombreux prix et représenté son pays aux Oscars.

Cote : ★★★★

■ HIC | **Origine :** Hongrie – **Année :** 2002 – **Durée :** 1 h 15 – **Réal. :** György Pálfi – **Scén. :** György Pálfi – **Images :** Gergely Pohárnok – **Mont. :** Gábor Marinkás – **Mus. :** Balázs Barna, Samu Gryllus – **Son :** Zoltán Vadon, Tamás Zányi – **Dir. art. :** Andrea Hoffer, Zsolt Kovács – **Int. :** Ferenc Bandi (le vieil homme), Józsefné Rácz (la sage-femme), József Forkas (le policier), Ferenc Nagy (l'apiculteur), Jánosné Nagy (Boske), Ágnes Margitai, Eszter Ónodi et Atilla Kaszás (les visiteurs de la ville) – **Prod. :** Csava Bereczki, András Böhm – **Dist. / Contact :** Decade Distribution.

Souvenirs sur la vie et l'oeuvre de Miklós Rózsa [1907-1995]

Officieusement, c'est en 1938, avec ***The Drum*** *(Alerte aux Indes) d'Alexander Korda, et un an plus tard, avec* ***The Arsenal Stadium Mystery*** *de Thorold Dickinson, que Miklós Rózsa (absent au générique dans les deux cas) commence sa carrière hollywoodienne. Officiellement, sa présence se confirme en 1940 avec* ***The Thief of Bagdad*** *(Le Voleur de Bagdad) de Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelan (et Alexander Korda, Zoltan Korda, William Cameron Menzies, absents au générique). Le talent venu d'Europe, particulièrement de la Hongrie, déjà présent dans la production, l'écriture scénaristique et la mise en scène, ouvre grand ses portes à la bande sonore, donnant à l'industrie du cinéma américain, déjà bien installée, ses lettres de noblesse. Dans sa longue carrière, marquée de plus de 120 partitions, Rózsa signe, entre autres, celles des emblématiques* ***Spellbound*** *(La Maison du docteur Edwardes, 1945),* ***Quo Vadis*** *(1951) de Mervyn LeRoy et Anthony Mann (absent au générique) et* ***Ben-Hur*** *(1959) de William Wyler. Un style s'impose et se taille une place de choix dans l'univers de la musique pour le Grand Écran . À l'occasion du décès de ce compositeur, en 1995, notre ancien collaborateur* **François Vallerand***, critique musical, lui rend hommage et explique sa passion pour la musique de cinéma.*

LUC CHAPUT

C'est dans l'indifférence médiatique la plus totale que Miklós Rózsa est mort, le 27 juillet dernier, d'une pneumonie. Si quelques publications spécialisées, comme *Variety* et *Entertainment Weekly*, ont souligné l'événement, seul *Time*, parmi les grands hebdomadaires, en a brièvement fait mention dans ses éphémérides, se payant le luxe – en passant – de mal orthographier le nom du musicien. *Newsweek* quant à lui l'ignorait complètement, préférant signaler le décès la même semaine de Laurindo Almeida, un guitariste de talent mais compositeur mineur, qui oeuvra lui aussi dans de nombreux films, soit comme soliste, soit comme compositeur de pièces pour guitare, luth ou mandoline (on lui doit entre autres la musique de ***Maracaibo*** de Cornel Wilde). Le très court entrefilet paru dans *La Presse* semble un bien dérisoire hommage en regard de l'importance et de la place que Rózsa s'était taillé dans le monde du cinéma et de la musique dite sérieuse.

UNE OEUVRE PARADOXALE

Âgé de 88 ans au moment de sa disparition, Miklós Rózsa était souffrant depuis plusieurs années. Victime au début des années 1980 d'une hémorragie cérébrale qui l'avait beaucoup diminué, il n'en avait pas moins continué son activité de compositeur, consacrée uniquement à la musique de concert. Avec ***Dead Men Don't Wear Plaid*** de Carl Reiner, il avait signé en 1982 ses adieux au cinéma auquel il avait offert pendant plus de cinquante ans, depuis 1937 et ***Knight Without Armor*** de Jacques Feyder, au-delà d'une centaine de partitions de films. Curieusement, toute l'oeuvre de Rózsa pour le cinéma relève d'un paradoxe étonnant. Le musicien n'a en effet jamais caché son peu d'intérêt et sa méfiance pour cette forme d'art, lui qui allait être l'un de ses artisans collectifs les plus réputés et les plus respectés. Ce n'est d'ailleurs pas manquer de respect à sa mémoire que d'affirmer qu'il est aujourd'hui plus connu pour sa musique de films que pour ses oeuvres composées à l'extérieur du cinéma. Bien qu'il ait été l'ami de tout ce que la musique compte de noms célèbres – les chefs Antal Dorati, Charles Münch, Bruno Walter, Georg Solti, Eugene Ormandy, le violoniste Jascha Heifetz, le violoncelliste Gtegor Piatigorsky, etc. –, il paie aujourd'hui le prix que le monde de la musique sérieuse réserve aux musiciens qui osent s'aventurer derrière l'écran.

Victime des sarcasmes des milieux bienpensants, Rózsa fut aussi la cible des services musicaux des studios hollywoodiens et il eut, plus d'une fois, maille à partir avec l'étroitesse d'esprit ou tout simplement le crétinisme de certains de ses patrons.

DOUBLE VIE

Et pourtant, guidé et motivé par l'exemple de son ami Arthur Honegger, c'est un peu par la nécessité de subvenir à ses besoins que Rózsa vient à la musique de films au milieu des années 1930. Si, par goût, la musique pure est sa première préoccupation, il produit pour le cinéma des partitions qui ne le cèdent en rien sur le plan de l'inspiration à ses oeuvres de concert. Toute sa vie, il évoluera avec aisance entre le cinéma et la salle de concert, où il laissera un imposant catalogue d'oeuvres dépassant trente numéros d'opus. Ses mémoires, parues en 1982, revues et rééditées en 1989 chez Wynwood (New York), témoignent de cette préoccupation et portent le titre révélateur de *Double Life* (inspiré du titre du drame psychologique ***A Double Life***, réalisé en 1948 par George Cukor, dont il signa la musique et qui lui valut son deuxième Oscar), où l'auteur dévoile avec un humour consommé les méandres d'une carrière remarquable qui, toutefois, ne lui apporta pas toujours que des honneurs. Mis à part le fait qu'on ne sut jamais orthographier et prononcer son nom correctement (Rózsa, et non Rosza, se prononce « ro-ja »), le musicien eut donc à souffrir dans les milieux musicaux soi-disant sérieux de son association avec le cinéma. Écrivant un jour sur une exécution de son *Thème, variations et finale op. 13*, composé en 1933, et qui avait déjà rendu Rózsa célèbre en Europe à une époque où, n'ayant pas encore écrit une seule note pour le cinéma, il n'envisageait même pas devoir le faire, un critique très informé déclara sans sourciller que l'oeuvre portait indéniablement des marques de l'implication du compositeur dans la musique de films ! Victime des sarcasmes des milieux bienpensants, Rózsa fut aussi la cible des services musicaux des studios hollywoodiens et il eut, plus d'une fois, maille à partir avec l'étroitesse d'esprit ou tout simplement le crétinisme de certains de ses patrons. Un directeur musical de la Paramount (que le musicien, par gentillesse, refusa toujours d'identifier) méprisait tellement le style anguleux et dissonant de sa partition pour ***Double Indemnity*** qu'il lui déclara le plus sérieusement du monde que « c'était de la musique pour Carnegie Hall » ! Rózsa, feignant d'ignorer l'insulte, lui fit savoir qu'il la prenait pour un compliment.

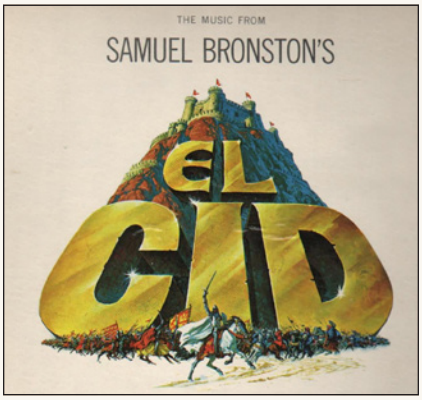
HUMOUR

À son arrivée à Hollywood au début des années 1940, il a des mots acerbes, qui en irritent plus d'un, sur les méthodes de composition des partitions de films, qu'il compare au travail des chaînes de montage en usine. Le style musical alors en vogue, lyrique, romantique, évitant toute dissonance, a aussi droit à son humour dévastateur quand il le qualifie de « Broadway mâtiné de Rachmaninov ». Bien qu'il trouve les orchestres très professionnels, il doit souvent intervenir pour imposer un jeu plus conforme à son style.

Corrigeant un jour le jeu sirupeux plein de trémolos et glissandos (que Rózsa appelle des « déguellandos » !) d'un violoniste de studio qui se justifie en disant : « C'est le tzigane en moi ! », Rózsa répond : « Non, mon cher, c'est le MGM en vous ! » Le violoniste voulait sans doute faire plaisir au compositeur qu'on a souvent appelé, sans doute par dérision, le « Grand tzigane wagnérien d'Hollywood ». Pourtant, Rózsa n'avait aucun amour pour la musique tzigane en particulier. Lors d'une réunion de travail avec John Green, le nouveau directeur musical de la MGM chargé de véhiculer les goûts musicaux de la direction, ce dernier demande aux musiciens d'écrire d'une manière *steineresque* ou *coplandesque*, en référence bien sûr aux styles respectifs de Max Steiner et d'Aaron Copland. Rózsa a l'audace de demander s'il pouvait continuer d'écrire dans un style *rozsaesque*. Son sarcasme ne fut guère prisé, semble-t-il.

DES RELATIONS TENDUES

Ce genre de relations étranges entre administrateurs sans culture et politesse, et artistes versés dans leur art a souvent déclenché des situations tragicomiques, drôles après coup, mais qui sur le moment, laissent pantois d'incrédulité. Rózsa s'est retrouvé dans une telle situation au moment de la sortie de ***Spellbound***, où le compositeur avait utilisé pour la première fois le theremin, un instrument électronique, pour souligner l'amnésie de Gregory Peck. David O. Selznick, le producteur de ***Spellbound***, furieux de savoir qu'il l'avait utilisé dans la composition de sa partition pour ***The Lost Weekend***, pensant sans doute avoir un monopole sur l'instrument, avait fait appeler sa secrétaire pour le signifier au musicien. Ce dernier répondit que, non seulement il avait utilisé le theremin, mais qu'il s'était aussi servi du violon, du piccolo, de a trompette et du triangle ! Rózsa se



plaît aussi à rappeler que c'est ce même Selznick qui, dans l'un de ses célèbres mémos, l'enjoignait d'utiliser des cymbales pour représenter l'amour naissant entre les personnages interprétés par Ingrid Bergman et Gregory Peck dans ***Spellbound***. Trouvant la suggestion grotesque, le compositeur n'en fit pas moins à sa tête, passant outre aux directives du redouté producteur. En dépit de Selznick, ***Spellbound*** apporta à Rózsa son premier Oscar. Tout aussi grotesque fut à ses yeux l'idée de Selznick de soumettre six compositeurs à une sorte de concours pour déterminer celui qui composerait la partition de ***Duel in the Sun***. Rózsa lui répondit que, même s'il n'avait jamais entendu une note de sa musique, il trouverait la proposition insultante. Mais comme il la connaissait et qu'il avait déjà accepté la musique de ***Spellbound***, il considérait sa proposition révoltante.

RENCONTRES ET CONVERGENCES

Miklós Rózsa était le dernier survivant des grands musiciens de cette époque révolue, qui s'étend en gros du milieu des années 1930 jusqu'au début des années 1960, et qu'on a appelée dans les milieux *cinémusicaux* «l'Âge d'or» de la musique de films américaine. Comme pour beaucoup de cinémélomanes à travers le monde, je suis convaincu que la disparition de Miklós Rózsa a été ressentie comme une perte personnelle. Qu'on me permette de témoigner brièvement ce que Miklós Rózsa a été pour moi. Ma première rencontre avec Rózsa remonte à 1953, quand mon père m'emmena au cinéma Verdun sur la rue Wellington pour voir ***The Knights of the Round Table***. J'avais six ans et une sensibilité à la musique acquise dans le milieu familial. Cette même année, je vis ***The Robe*** et vibrai à l'audition de la partition d'Alfred Newman. Cette année-là marqua donc pour moi la révélation de l'univers cinémusical. Bien sûr, j'ignorais encore les noms des musiciens, mais ma passion pour la musique de cinéma était née, bien que je n'en avais pas vraiment conscience à ce moment-là. Au fil des ans, les visionnements de ***The Thief of Bagdad***, ***The Jungle Book***, ***Ivanhoe***, ***Quo Vadis*** et surtout ***Ben-Hur*** (1959) me firent connaître le nom du musicien. Ce monument sonore qu'est la partition de ***Ben-Hur***, colossale certes, mais si touchante et émouvante aussi, marquait en une apothéose, la fin d'une époque. Couronnée d'un Oscar, ce que d'aucuns désignent comme le chef-d'œuvre de Miklós Rózsa fut la dernière grande partition des vétérans hollywoodiens. Les années qui suivirent furent celles de la seconde génération, des Bernstein, Mancini, North, Goldsmith et Jarre. Dès lors, même si je prêtais l'oreille aux nouveaux venus, je suivais Rózsa dans ses prestations de plus en plus rares. En dépit de la qualité souvent douteuse des films, la musique réussissait toujours à m'emporter. C'est à cette époque que je commençai à m'imprégner de sa musique en recherchant ses disques et en allant voir ses films plus anciens. Je revis, pêle-mêle, le merveilleux ***The Four Feathers***, les films noirs, ***Double Indemnity***, ***The Killers***, ***Brute Force*** (dont le thème principal devint le célèbre motif de la série policière *Dragnet*), ***King of Kings***, ***El Cid***, ***Lust for Life*** et tant d'autres... Je suis de ceux qui pensent que, dans les années 1970, Rózsa était las du cinéma et qu'il y livrait dans bien des cas des redites. Dans ses derniers films, seules à mon avis les partitions de ***The Private Lives of Sherlock Holmes***, ***The Golden Voyage of Sinbad***, ***Providence***, ***Fedora*** et ***Time After Time*** s'élèvent au rang de ses grandes créations. Ce qui ne veut pas dire que toutes les autres soient inopérantes, mais elles ne possèdent pas le lyrisme magique et la fougue rythmique de leurs devancières. Rózsa venait de composer la partition de ***Eye of the Needle*** et s'apprêtait à commencer la composition de ***Dead Men Don't Wear Plaid*** quand j'eus la chance de le rencontrer pour une conversation qui dura près de trois heures. Cette deuxième rencontre avec le compositeur de mon enfance fut l'un des grands moments de mon existence. Moment privilégié s'il en fut car il n'est pas donné à tout le monde de faire la connaissance de celui qui, après vos parents, est le responsable de vos goûts et prédispositions. Si je dois à mes parents mon ouverture sur le monde de la musique et du cinéma, c'est Miklós Rózsa qui fut en quelque sorte, et je n'ai pas honte de le dire, mon maître à penser et le responsable de ma passion pour la musique de films, que je tente de partager ici avec mes lecteurs. À tous ceux qui l'ont connu, Miklós Rózsa s'est révélé comme un personnage d'un autre âge, un humaniste cultivé, polyglotte et grand amateur d'art qui a toujours cherché à exprimer dans sa musique, au cinéma comme dans ses oeuvres personnelles, les grandeurs et misères de l'être humain. C'est probablement pour cette sincérité dépourvue d'affectation que sa musique a su atteindre un si grand nombre d'amateurs. Des artistes de cette envergure deviennent une denrée bien rare dans notre univers matérialiste. Son oeuvre demeurera exemplaire de ce que ce siècle aura produit de meilleur.

RENVOIS

J'ai préféré évoquer ainsi la mémoire du grand musicien disparu par ces quelques anecdotes, puisées dans le récit de ses mémoires; je ne voulais pas en effet revenir sur ce que j'ai déjà moi-même écrit dans ces pages. Je renvoie donc le lecteur à l'article que je lui consacrais à l'occasion de ses 80 ans (*Séquences* n° 128 – Avril 1987) ou au texte de l'entrevue que Miklós Rózsa eut la gentillesse de m'accorder en août 1981, lors d'un concert qu'il donnait à Détroit et que j'ai fait paraître à l'époque dans la revue *24 Images* (n° 12 – Avril 1982) en hommage à ses 75 ans.

RENÉ JODOIN

« UN FILM, C'EST UNE QUESTION DE MOUVEMENT. »

Fondateur du studio français d'animation de l'ONF en 1966, René Jodoin est une figure de proue du cinéma québécois. Disciple puis collaborateur de Norman McLaren, ce chercheur en arts visuels, fortement préoccupé par la symbolique mathématique et la géométrie, aura été un précurseur, notamment par l'utilisation de l'ordinateur dans ses créations. Durant plus de quarante ans, soit comme réalisateur, scénariste ou producteur, Jodoin aura réinventé son art et transmis avec passion sa vision du cinéma. Il aura marqué de sa présence la conception d'œuvres uniques et essentielles dont la modernité et l'audace formelle résonnent encore aujourd'hui, tant elles sont intemporelles. Décédé en janvier 2015, René Jodoin avait reçu en 2001 le prix Albert-Tessier, la plus haute distinction cinématographique au Québec. C'est à cette occasion que notre ancien collègue Mathieu Perreault l'avait rencontré pour revenir avec lui sur son travail. Le texte qui suit avait à l'origine été publié dans le numéro 218 de Séquences.

CHARLES-HENRI RAMOND

PHOTO : René Jodoin (assis)

Des lanternes aux triangles

Séquences a rencontré le cinéaste René Jodoin à l'occasion de la remise du prix Albert-Tessier qui lui a été décerné. Le lauréat fait le point sur sa longue et fructueuse carrière.

PROPOS RECUEILLIS PAR **MATHIEU PERREAULT**

Tout jeune, René Jodoin transformait en lanternes magiques des rouleaux de papier fournis par le père d'un ami : ensemble, les deux enfants collaient des bandes dessinées sur le papier et projetaient pour la marmaille de leur quartier d'Ottawa des *petites vues*, moins chères que le cinéma. « On se faisait payer en poignées de bouteilles de lait, qui étaient consignées au magasin », se souvient le cinéaste de 81 ans, en entrevue dans le bureau de sa maison de Beaconsfield. « De temps en temps, on laissait notre manivelle à un ami, on passait s'acheter un sac de pâtisseries et on allait au Français (un cinéma), regarder nos films. C'était magique pour moi. »

Quelque 70 ans après ses débuts dans le métier, l'ancien chef de l'animation francophone de l'Office national du film du Canada (ONF) vient de recevoir le prix du Québec Albert-Tessier, remis à un artisan du 7e art. René Jodoin est entré à l'ONF pendant la guerre. Il a commencé dans la section animation, dirigée par McLaren. En 1966, il a fondé le studio d'animation du programme français. Ensuite, il a fait des essais avec l'ordinateur, formant notamment au début des années 1980 Daniel Langlois, fondateur de Softimage. Après une dizaine de films d'animation comme réalisateur, et beaucoup d'autres comme producteur, il a pris sa retraite en 1986. Son influence est souvent comparée à celle de McLaren, simplement plus flamboyant.

René Jodoin a failli manquer le train de l'art. « À Ottawa, où j'ai grandi, on pouvait certainement dessiner, mais à part pour une question de maladie, personne n'aurait fait ça toute sa vie. » Il a fallu deux événements fortuits pour l'emmener à l'École des Beaux-arts : le déménagement de la famille à Chambly, ville de naissance de sa mère, et l'impossibilité de s'inscrire à l'école technique. « À un moment donné, j'ai voulu apprendre un métier. Tout m'intéressait : l'été, je travaillais dans le port ou aux usines de conserves. Alors, je me suis présenté à l'école technique. Ils m'ont dit que la période d'inscription était terminée, que je devais revenir l'année suivante. J'ai demandé s'il y avait une autre école encore ouverte et ils m'ont dit d'aller aux Beaux-arts, de l'autre côté de la rue. J'ai passé quelques tests et suis entré aux Beaux-arts. J'ai trouvé ça merveilleux qu'on puisse aller à l'école faire des arts. » L'enfance du cinéaste a été riche en cahots similaires.

La maison de ses parents à Hull fut détruite par un incendie le lendemain de sa naissance. Son père, qui travaillait comme ingénieur au ministère des chemins de fer et des canaux, a décidé d'emmener ses 10 enfants à la campagne où René, qui était l'avant-dernier, a appris à aimer les travaux manuels de la ferme, la traite des vaches et la collecte des œufs. Rapidement toutefois,

la famille Jodoin est revenue à Ottawa pour se rapprocher de l'école des plus grandes. Aucun de ses frères n'est devenu artiste : l'un a été bijoutier, un autre comptable, sa sœur aînée est devenue religieuse, directrice d'école en mission à l'étranger.

René Jodoin a aussi des préoccupations didactiques. Au début des vols transatlantiques à réaction, il explique *Comment fonctionne un moteur à jet* aux futurs pilotes de l'armée canadienne. Peut-être en souvenir de son père ingénieur, il se dit aujourd'hui « convaincu qu'il est possible de faire un vrai film, qu'importe le sujet ». Plus généralement, il se souvient que tous, dans la famille, étaient « habiles de leurs mains ». « La plus belle écriture de la famille était celle de ma mère. » Ce constat rappelle sa passion pour les formes et la typographie, qui sont les seuls acteurs de ses films. (René Jodoin affirme que c'est ainsi parce qu'il n'aimait pas dessiner le même personnage plusieurs fois, dans différentes postures).

Le premier film de Jodoin, ***Alouette***, voyait l'oiseau de la chanson se défaire en morceaux sur l'écran, en noir et blanc. À la fin de chaque couplet, lettres et figures géométriques se pulvérisent et entrent dans une ronde, avant de reformer le dessin de l'oiseau. Les autres courts métrages sont beaucoup plus géométriques. Triangles, carrés et rectangles jaunes et bleus forment une Danse carrée. ***Notes sur un triangle*** met les matrices à l'honneur : rotation et translation suivent les rythmes

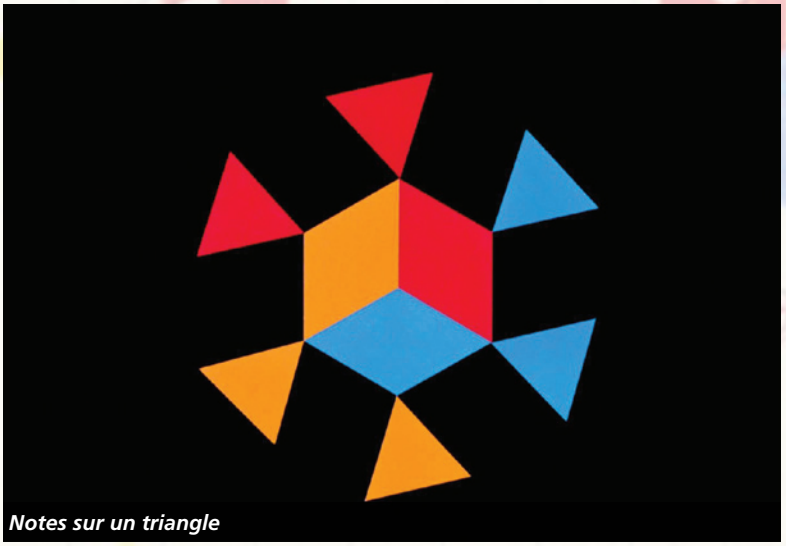
PHOTO : René Jodoin (circa 194?)

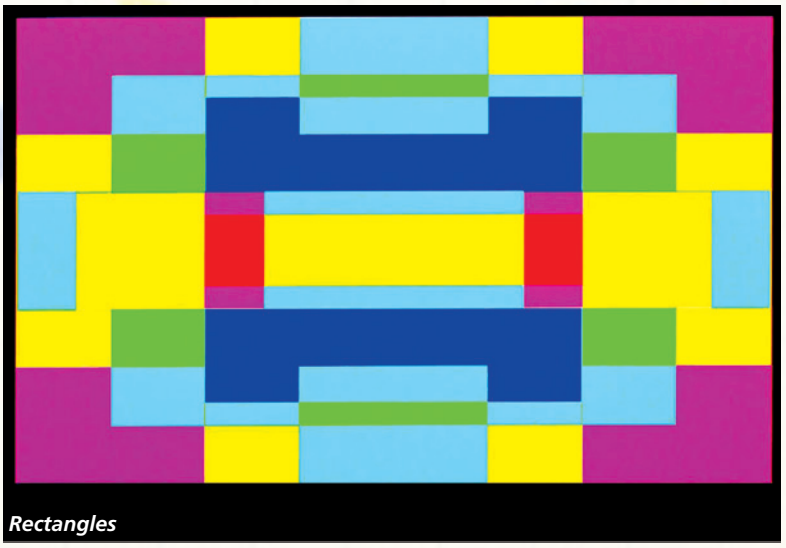
de piano mécanique d'une valse de carrousel. Les triangles jaunes, rouges et bleus forment un cube en 3D, des losanges, des triangles qui se divisent encore en trois. ***Sphères***, que McLaren et Jodoin ont mis 20 ans à terminer, fait danser des cercles sur des suites pour piano de Bach. Les cercles grossissent en se joignant, puis se séparent sur fond nocturne bleuâtre qui se teinte parfois de traces jaunes pour simuler l'aube. Le fond défile pour une impression de mouvement. Les évolutions carrées du début font place, quand la musique se fait plus rapide, à des mouvements circulaires où les sphères ne se touchent pas. Dans ***Question de forme***, des lignes partent de différents endroits pour un ballet rappelant les Folies Bergère, sur les rythmes de piccolo d'une marche militaire de Schubert. Étoiles et hexagones mènent à un kaléidoscope de couleurs.

Mais René Jodoin a acquis ses lettres de noblesses avec l'ordinateur qu'il a été le premier au Canada à appliquer au dessin animé. En fait, il a été l'un des premiers « fonctionnaires » à l'utiliser, tout simplement. « Le Centre national de recherches est venu nous voir avec des démonstrations d'ordinateurs qu'ils montraient à tous les départements. Habituellement, ils perdaient l'intérêt avant même la fin de leur présentation. Moi, ça m'a intéressé. Je leur ai dit que j'étais intéressé à travailler avec eux si on avait des budgets. Le résultat a été ***Rectangles*** dont le générique était peuplé de zéros et de uns pour bien marquer son pedigree informatique. ***Rectangles*** exploite les flashs, d'abord en blanc et noir, puis avec toutes les couleurs de l'arc-en-ciel sur fond de musique synthétique. Des lignes qui partent des côtés de l'écran se rapprochent pour illustrer un rectangle qui rapetisse. C'est peut-être l'œuvre la plus internationale de Jodoin : la géométrie qu'il y exploite rappelle les premiers dessins animés de robots japonais, comme *Goldorak*, et certains dessins animés français qui ont aussi des robots faits de blocs. Il estime que les applications de l'ordinateur en animation n'ont pas vraiment progressé depuis son temps.

Il s'intéresse assez peu aux progrès de la réalité virtuelle : « Un film, c'est une question de mouvement. Ce que je vois à la télé, comme animation, me dit qu'il y a une pauvreté d'utilisation de l'ordinateur. C'est comme une jeune personne née dans une famille riche qui n'arrive pas à se libérer de la richesse. Les jeunes qui ont grandi avec les ordinateurs n'arrivent pas à s'en libérer. » Après ce jugement acerbe, on découvre avec surprise que René Jodoin cultive une certaine humilité. « J'étais prêt à travailler à n'importe quoi, dit-il en décrivant son adolescence. On dit souvent que les gens comme ça ne font rien de bon. » À quelques reprises durant l'entrevue, il a répété qu'on lui « donnait des cadeaux », en parlant du prix Albert-Tessier. Il faut dire que les travaux d'aujourd'hui du cinéaste ne lui attirent pas beaucoup de reconnaissance de ses pairs. Dans son bureau tout équipé — clavier, table à dessin, Apple, IBM, divers outils de montage, énorme téléviseur —, il fait des « recherches » sur les applications artistiques modernes, par exemple Internet. Il imagine par exemple un immense écran placé dans un endroit public, où s'entrecroiseraient des formes. S

Alouette


Notes sur un triangle


Rectangles

Photos arrière plan : Esquisses pour ***Notes sur un triangle***

Rétrospective 1995-2004

MONTRÉAL
NOUVEAUCINEMA.CA #FNC2015

44e FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA

7 > 18 OCT.
2015

© Adrien Nuguet /studio a&a