CANNES 2017 | ENTREVUES : MICHKA SAÄL | ARNAUD DESPLECHIN | LEONARD COHEN | JEANNE MOREAU | GEORGE A. ROMERO

SÉQUENCES

LA REVUE DES CINÉMAS PLURIELS

Nº 310 | SEPTEMBRE - OCTOBRE 2017 | 62E ANNÉE | 5,95$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

LE PROBLÈME D'INFILTRATION

ROBERT MORIN



CHRISTOPHER NOLAN

DUNKIRK

Regards autochtones

SOFIA COPPOLA

THE BEGUILED

Écrans homosexuels

AGNIESZKA HOLLAND

SPOOR

Envoi de publication, enregistrement no 7967. No de la convention 40063010 *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8

Messageries Dynamiques

11311 5,95$

4→15
oct. 2017
Montréal

QUÉBECOR présente



46e Festival du nouveau cinéma

nouveaucinema.ca



SOMMAIRE

Dunkirk

MOT DE LA RÉDACTION

2 Envol 2.0

EN COUVERTURE

4 ***Le problème d'infiltration***
L'image bipolarisée

6 Robert Morin
« L'expressionnisme est un art de l'emprisonnement… et le plan-séquence n'est en quelque sorte qu'un enfermement temporel… »

LES FILMS

10 GROS PLAN
Dunkirk > Nolan s'en va-t-en guerre en trois temps | ***The Beguiled*** > La ronde de nuit | ***The B- Side: Elsa Dorfman's Portrait of Photography*** > Images d'une vie

17 CRITIQUES
Django > Le temps du gitan | ***L'amour et la paix*** > Te souviens-tu d'antan ?| ***Paris pieds nus*** > Romance des temps révolus | ***Tokyo Idols*** > Fantasmes de jeunesse | ***Weirdos*** > Le regard de l'autre

22 HORS-CHAMP
Spoor > La belle et les bêtes

ÉTUDE

24 REGARDS AUTOCHTONES
(Première partie)

29 ÉCRANS HOMOSEXUELS
(Deuxième partie)

ARRÊT SUR IMAGE

32 ENTREVUE
Michka Saäl
L'oubliée d'un système à sens unique

38 Arnaud Desplechin
« Mathieu et moi, on a fait dans ce film tous les tours de prestidigitation qu'on connaissait… »

44 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL
Leonard Cohen
Une vie d'écriture mise en images

PANORAMIQUE

48 MANIFESTATIONS
Festival de Cannes 2017

53 SALUT L'ARTISTE
Hommages
[John G.] Avildsen …. [Heathcote] Williams
Jeanne Moreau
George A. Romervo

ERRATUM : Dans le n° 309 (Juillet-Août 2017), la production au générique du film ***Rue de la Victoire*** (p. 11) aurait simplement dû se lire ainsi : **Prod. :** Catherine Chagnon (Microclimat Films). Nos plus sincères excuses à la productrice du film.

En couverture : ***Le problème d'infiltration*** de Robert Morin



Envol 2.0

En effet, 2.0, pour finalement confirmer notre nouvelle politique éditoriale déjà entamée depuis quelque temps, en accord avec les observations émises par les trois paliers gouvernementaux subventionnaires et bizarrement, changeant d'une année à l'autre, selon quels membres siègent au comité d'évaluation. À tel point qu'on ne se retrouve plus… d'une année à l'autre.

Mais nous sommes bien conscients que nous (aussi bien que d'autres revues fort probablement) devons nous plier à ces exigences, pour pouvoir financer notre publication.

Entre le site Internet et la revue imprimée, deux mondes qui se croisent, mais au contenu différent. Le premier suit l'actualité et sa vitesse de croisière, parfois ahurissante. Mais en même temps excitante car cela nous pousse à réfléchir vite et à penser avec nos tripes. Notre sens de l'imaginaire et de la créativité n'en sort que plus gagnant. Le nombre croissant d'internautes en est la preuve.

Et puis la revue papier où nous donnons beaucoup moins de place à la critique, déjà très bien servie par notre espace Web, au profit d'une grande visibilité attribuée aux textes analytiques, ceux qui comptent vraiment pour une revue spécialisée comme la nôtre.

C'est pour ces raisons que nous vous présentons la deuxième et dernière partie de notre étude sur l'homosexualité à l'écran, cette fois-ci d'un point de vue féminin. Le décès soudain de la cinéaste Michka Saäl nous a émus. Nous avons retrouvé une entrevue jamais publiée réalisée en 1996. Nous vous la présentons comme un sincère hommage de notre part à cette femme d'images venue d'ailleurs et qui a su s'intégrer (sans véritablement l'aide de personne) à une dynamique culturelle et principalement cinématographique québécoise (et canadienne) en pleine mutation. Son cinéma est celui de l'exil, des autres horizons, souvent teinté d'une douce nostalgie et baigné de constante mélancolie.

Nous avons retenu le bel entretien mené par notre collègue Sami Gnaba avec le Français Arnaud Desplechin, toujours actif et essentiel. Et puis, comme il se doit, une étude sur le cinéma autochtone réalisée par Julie Demers et Charles-Henri Ramond, tous les deux ravis de discourir avec doigté et sincérité du cœur sur une frange de la population pas souvent servie par notre cinéma, bien que nous notions un grand changement ces derniers temps.

Et comme couverture, l'incontournable Robert Morin qui nous propose un nouveau regard sur le cinéma, inaugurant, j'en conviens, une nouvelle étape dans sa brillante carrière, même si son nouvel opus, ***Le problème d'infiltration,*** pourrait être qualifié de film gigogne tant il tend à s'emboîter au reste de sa filmographie. Bonne lecture automnale ! S

ÉLIE CASTIEL
Rédacteur en chef

SÉQUENCES LA REVUE DES CINÉMAS PLURIELS

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 : Charles-Henri Ramond, Julie Vaillancourt

Réviseur : Maximilien Nolet

Documentaliste : Luc Chaput

Ont collaboré à ce numéro : Jean Beaulieu, André Caron, Luc Chaput, Jules Couturier, Julie Demers, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Sami Gnaba, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau

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

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

Conseiller (Maquette/Mise en page) : Élie Castiel

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 : Dave Tremblay

Impression : TC.Transcontinental Interglobe

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

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

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

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

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

Tous droits réservés

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal : 3e trimestre 2017
978-2-924354-26-1
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)

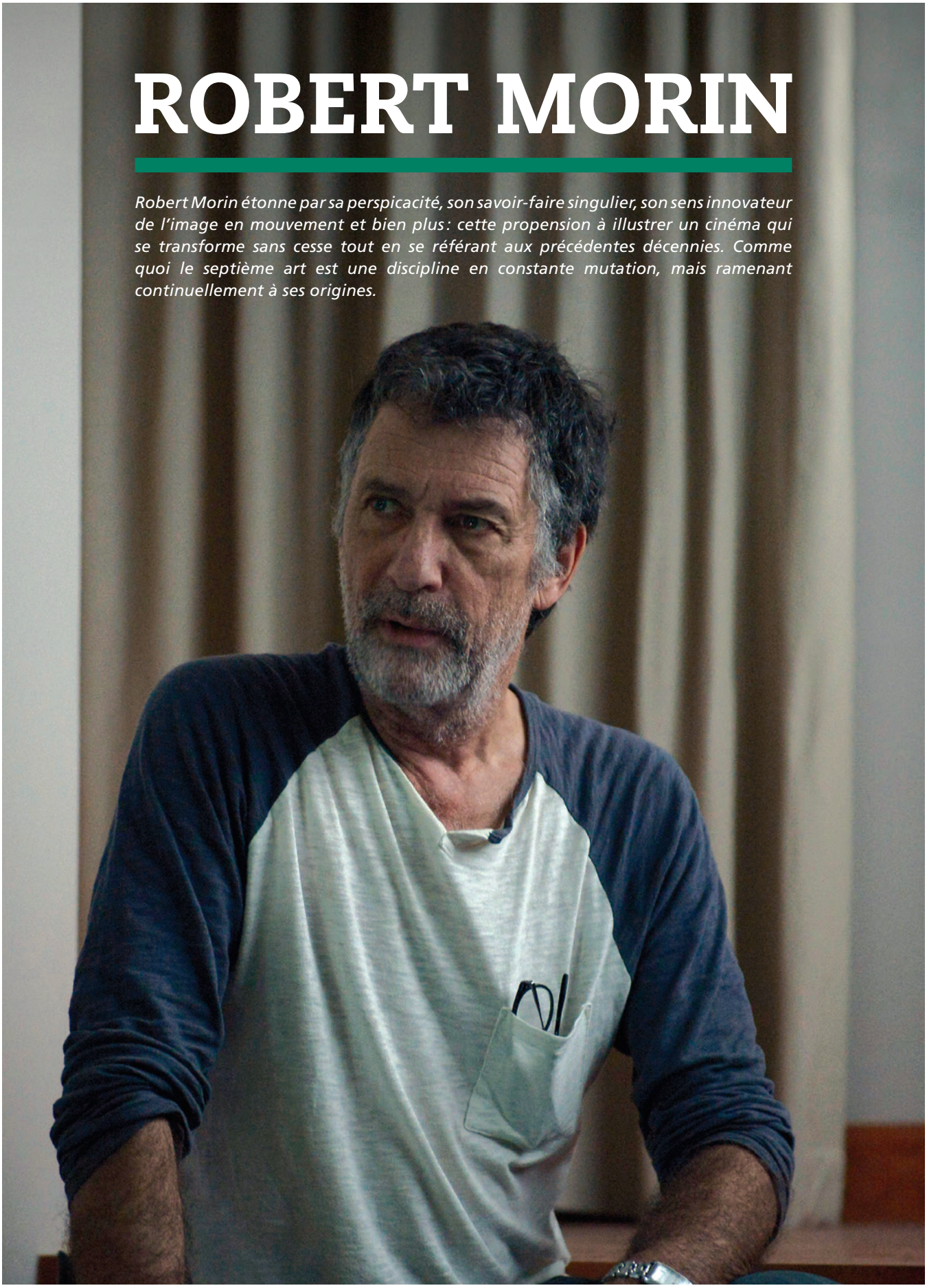
Séquences est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) **www.sodep.qc.ca** Elle est indexée par Repère, par l'Index des périodiques canadiens et par la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) et son projet P.I.P.

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

ROBERT MORIN

Robert Morin étonne par sa perspicacité, son savoir-faire singulier, son sens innovateur de l'image en mouvement et bien plus : cette propension à illustrer un cinéma qui se transforme sans cesse tout en se référant aux précédentes décennies. Comme quoi le septième art est une discipline en constante mutation, mais ramenant continuellement à ses origines.





LE PROBLÈME D'INFILTRATION

L'image bipolarisée

Le temps, pour le critique, de rapprocher le plus récent film d'un cinéaste à ses précédents est sans doute révolu, même si au fond, on retrouve chez chacun d'eux, des parcelles de ses films antérieurs. Chaque nouveau projet possède néanmoins ses propres codes, des risques dus au métier, conduit vers des horizons créatifs encore méconnus du metteur en scène en question, des bouts de cinéma qu'il découvre sans doute lui-même à mesure qu'il tourne. Sur ce point, ***Le problème d'infiltration*** *est sans contredit un film-phare dans la carrière de Robert Morin. Nous sommes séduits, agréablement désorientés et du coup, émerveillés par un travail de mise en scène d'une minutie sans pareille.*

ÉLIE CASTIEL

Les premières images ou plutôt le premier plan est obsédant, brutal, clinique, glacial, un espace créé de toutes pièces où surréalisme et impressionnisme se croisent pour mieux saisir l'instant, renvoyant directement à l'hommage amoureux et cérébral que Morin fait à Fritz Lang. À l'instar de la créature créée par le docteur Victor Frankenstein, le patient du chirurgien Louis Richard substitue sa monstruosité incarnée à son créateur au cours d'un dialogu e magnifiquement écrit (le sens dramatique de la langue québécoise trouve ici des accents et des tonalités extraordinaires, joignant allègrement satire et austérité) et d'une interprétation magistrale de ce duo infernal, tous deux prisonniers d'un véritable puzzle dramatique. C'est ainsi que débute cette descente aux enfers qui permet à Christian Bégin d'ajouter triomphalement une corde à son arc : il *joue* les diverses formes de la démence avec un sens inné de l'autodérision tant son personnage irréel est du domaine purement cinématographique — les rapports bipolaires avec sa femme et ambigus avec son fils sont *filmés* à l'intérieur de l'espace décoratif d'une villa bourgeoise par un cinéaste qui n'a jamais rompu avec sa démarche originale, mais qui, ici, occupe ce territoire en le transformant en un château fort hors du temps avec un doigté remarquable.

Quasi théâtral dans sa construction, changeant d'un décor à l'autre comme s'il s'agissait pour chacun d'eux d'annoncer la (fausse) suite des événements, ***Le problème d'infiltration*** est justement l'intrusion d'un cinéaste dans son propre cinéma. Un intelligent et persuasif examen de conscience bienvenu qui attribue fièrement au cinéma québécois une nouvelle pulsion. Avec Morin, nos images en mouvement ne sont plus l'apanage d'une génération de metteurs en scène qui se dressent les uns contre les autres, mais au contraire,

PHOTO : Christian Bégin et William Monette (assis) : jouer les diverses formes de la démence



la saine réconciliation pour un cinéma multiple. C'est dans cet esprit de partage et de création que le cinéma est un *instrument de travail* démocratique. On se pose la question à savoir si le film de Morin n'est pas annonciateur d'une *néo-politique* des organismes publics subventionnaires pour donner l'accès facile à toutes les générations. Nous le souhaitons vivement.

Œuvre-hommage tout autant que personnelle, ***Le problème d'infiltration*** se souvient également d'un cinéma et d'une époque particuliers où le ***Nosferatu*** de Murnau et le ***Mabuse*** de Lang partageaient le goût de mettre en évidence ces personnages tout autant fictionnels que représentants d'une société malade, indécise, annonciatrice d'un futur pas si rose.

À un jeu d'ombre et de lumière *murnauesque* où le noir et blanc domine, Morin le permute vers des couleurs variées, agressives, par moments dangereusement et fugitivement douces, non pas pour s'accorder avec l'instant présent et atténuer les intentions, mais pour permettre au film de nourrir les étapes psychologiques d'un personnage cinématographique exceptionnel.

Avec ***Requiem pour un beau sans-cœur***, le cinéaste, pourrait-on dire mythique, signait un troisième long métrage rempli de promesses tenues et dont les assises ont influencé et continuent de le faire une grande partie des jeunes talents d'ici.

Le plan-séquence est au service du cinéma comme pour suggérer la durée, une question de continuité de l'action, un refus catégorique (comme chez Theo Angelopoulos et Béla Tarr) de ne pas interrompre le cours du récit et tout particulièrement de la séquence, comme au théâtre. L'expressionnisme allemand se prête à cet étrange jeu d'ininterruption visuelle et narrative. Morin a saisi admirablement bien cet élément cinématographique et ce courant artistique foisonnant, dantesque et délicieusement décadent malgré les apparences, lui administrant ici une dose de modernité perverse.

Le film, n'est-il pas en fin de compte une mise en abyme ? Magistrale confrontation entre l'esprit détourné du chirurgien Louis Richard et la quête d'un cinéaste qui semble se demander où va le mener toute cette histoire ?

Impossible de ne pas évoquer les dernières images composant un plan-séquence hallucinant, ouvert à toutes les possibilités, revendiquant par la même occasion le pouvoir du cinéma dans sa quête symbolique. Le combat philosophique des Grecs entre Éros et Thanatos est remplacé dans cette finale culte par la lutte entre la « caméra » et son pouvoir « sans limites ».

Le film, n'est-il pas en fin de compte une mise en abyme ? Magistrale confrontation entre l'esprit détourné du chirurgien Louis Richard et la quête d'un cinéaste qui semble se demander où va le mener toute cette histoire ? Car le film en quelque sorte voyage constamment entre lucidité et démence. Comme par magie, le masque du comédien se substitue à celui du réalisateur et vice-versa. Une étrange valse à deux temps qui confirme le caractère d'une non-fin narrative, mais en même temps, une *happy-end* cérébrale et confinée selon laquelle le cinéma n'a pas rendu son dernier souffle. C'est sans doute ce qu'a voulu dire un Robert Morin souverain, plus subtil que jamais, manipulant à sa guise le territoire des images en mouvement, prouvant paradoxalement que la vie est plus forte que tout.

■ INFILTRATION | **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 33 – **Réal. :** Robert Morin – **Scén. :** Robert Morin – **Images :** Robert Morin – **Mont. :** Robert Morin – **Éclairage. :** Ugo Brochu – **Mus. :** Bertrand Chénier – **Son :** Louis Collin, Stéphane Bergeron, Marcel Chouinard – **Dir. art. :** André-Line Beauparlant – **Cost. :** Sophie Lefebvre – **Int. :** Christian Bégin (Dr. Louis Richard), Sandra Dumaresq (l'épouse), William Monette (le fils), Guy Thauvette (le patient) – **Prod. :** Luc Vandal (Coop Vidéo de Montréal) – **Dist. :** K-Films Amérique.

PHOTO : Où va le mener toute cette histoire ?



ROBERT MORIN

« L'expressionnisme est un art de l'emprisonnement… et le plan-séquence n'est en quelque sorte qu'un enfermement temporel… »

Le nouveau film de Robert Morin nous interpelle en tant que cinéphiles. Il soulève des questions essentielles sur la morale du plan, sur ce qu'il montre ou cache dans le cadre, car c'est après tout un essai sur la sémantique souvent perverse de la représentation. Et lorsque le film en question est un hommage amoureux à deux grands du cinéma, F. W. Murnau et Fritz Lang, les enjeux sont aussi périlleux que persuasifs. Notre entrevue est réalisée en fonction du personnage principal du film, variant entre la question traditionnelle et le thème lié à la réponse.

ÉLIE CASTIEL

LE TEMPS D'ATTENTE

Les attentes sont les mêmes pour tout le monde, nonobstant la génération des réalisateurs. C'est une question d'argent, surtout quand tu fais ce type de film. Ça devient plus compliqué. Je dois avouer que dans le cas du ***Problème d'infiltration***, excepté au cours du premier tour, la suite a pris du temps à la Sodec et à Téléfilm. Avant la création d'un film, il y a des composantes économiques, des composantes de temps : trouver un système de production adéquat, aller chercher les acteurs qui souvent ont d'autres engagements, d'autres facteurs reliés à la réalisation. Et pourtant, le scénario était écrit depuis longtemps. C'est en fait le lot de nombreux réalisateurs et ça ne date pas d'aujourd'hui.

À un moment donné, j'y croyais pas tant que ça puisqu'il y a quelque chose d'extrêmement violent dans le film, et nous vivons aujourd'hui dans un monde assez frileux. Comment composer alors avec de tels facteurs ? Quand j'ai commencé à m'intéresser à cette histoire morbide, surtout après l'expérience des ***Quatre soldats***, je me suis mis en tête de faire un exercice de style afin de résumer les six moments dramatiques dans la vie d'un personnage ambivalent par le biais du plan-séquence. Cette proposition m'a paru assez intéressante pour que je finisse par être convaincu de présenter le projet aux institutions. À partir de ce moment, tout s'est déroulé assez vite sur le plan des acceptations. En fait, ***Le problème d'infiltration*** a été fait avec un budget relativement moyen, en 20 jours.

PHOTO : Sandra Dumanesq et Christian Bégin

UN QUESTIONNEMENT INTELLECTUEL SUR LES NOUVELLES IMAGES EN MOUVEMENT

(Sourire) J'ai fait, comme tu le sais, beaucoup de vidéo, touché au 35 mm... En fait, je n'aime pas les dinosaures, je préfère aller avec le progrès. Le tournage vidéo m'a tout de suite paru plus souple que celui cinéma. D'une certaine façon, le cinéma bidimensionnel est épuisé, n'a plus sa raison d'être. Les nouvelles formes de la représentation offrent des possibilités, dans la mesure du possible, inépuisables.

« Les seules références intellectuelles sur lesquelles je base mon film sont du domaine de l'expressionnisme. Si d'autres courants artistiques ou cinématographiques s'y attachent, je ne suis pas contre. »

Et pourtant, ton premier long plan, hommage à Fritz Lang, n'est-il pas dans le même temps l'évocation d'une sensibilité de la pellicule 35 mm, sans doute moyen plus lourd, mais tout aussi convaincant que libérateur ?

Effectivement, l'idée était de me mettre dans la peau de Lang et de Murnau et d'essayer de saisir ce qui traverserait leur esprit en utilisant des méthodes d'aujourd'hui. Une sorte de mise en abyme de la représentation et du regard. En fait, l'expressionnisme est un art de l'emprisonnement… et le plan-séquence n'est en quelque sorte qu'un enfermement temporel. Justement, c'est ce que j'ai essayé de faire à travers les six moments décisifs dans la vie d'un personnage.

Est-ce une façon comme une autre d'isoler le temps ?

En effet. Le personnage vit dans un univers clos, restreint. Il y a son épouse, son fils, sa lutte intérieure (extériorisée à l'écran). Il ne peut y avoir d'autres lieux. Et le plan-séquence se prête à cet étrange jeu de mise en scène. Comme Nosferatu dans ses ogives ou les longs corridors de ***Metropolis***, le docteur Louis Richard se laisse prendre au jeu.

Ton film évoque parfois des moments hitchcockiens, car *Le problème d'infiltration* ***est également une aventure cinéphilique.***



PHOTO : Un premier plan à la Fritz Lang



Oui, sans doute, mais à mon insu, puisque mon intention était de rendre hommage au duo Murnau / Lang, mais une fois que t'es pris par ton inspiration, de nouvelles propositions émergent sans que tu t'en rendes compte. Les seules références intellectuelles sur lesquelles je base mon film sont du domaine de l'expressionnisme. Si d'autres courants artistiques ou cinématographiques s'y attachent, je ne suis pas contre.

LE CRITIQUE ET LE CRÉATEUR

C'est évident que la critique sérieuse, la spécialisée, te fait souvent prendre conscience de détails cinématographiques que le réalisateur n'avait pas constatés. Ce rapport intellectuel entre l'écrivain et le faiseur d'image est intéressant et confirme d'autant plus la nécessité d'un critique dans toutes les disciplines de la représentation artistique.

NARCISSE ET L'ESPACE DE L'ISOLEMENT

Murnau et Lang ont travaillé avec des personnages désespérés, excessifs, voire même exceptionnels puisque ne faisant pas partie de la masse. Des cas psychanalytiques compliqués et en même temps merveilleusement cinématographiques. Le personnage principal est un narcissique extrême. Dans le cas de ***Nosferatu***, malgré ses obstacles monstrueux, il se laisse mourir par amour. D'où cette symbiose qui unit parfois le Bien et le Mal. Les zones grises de l'humanité se donnent rendez-vous. Même constatation chez M, le personnage coupable dans ***M… le maudit*** de Lang.

DES ÊTRES MARGINALISÉS

Quand tu vis avec un despote, l'environnement bourgeois n'a plus rien à voir. L'épouse, le fils, tous les deux doivent s'inventer des mondes parallèles pour pouvoir survivre. Quand un seul homme, le dominant, organise le monde à sa façon, sans prendre en considération les besoins de ceux qui l'entourent, les affres du pouvoir prennent alors une autre dimension. Et lorsque la narration se veut un hommage à deux grands cinéastes visionnaires, les enjeux sont d'autant plus dangereux et sans aucun doute, balistiques. Il s'agit d'une guerre des nerfs entre le personnage principal et ses proches. Mais en même temps, entre lui et les spectateurs, sommés de le suivre dans sa descente en enfer. Les personnages, vus de face ou de dos, participent à ce jeu entre l'art du jeu et les intentions du scénario.

> « L'antihéros envahit l'espace, mais cela n'empêche pas sa femme de commencer à s'émanciper. Elle le fait dans des espaces narratifs hors de l'enfer dantesque où se trouve son mari. »

LE PROBLÈME D'INFILTRATION

C'est aussi cela : intégrer le for intérieur de chacun des personnages; s'immiscer dans leurs affaires intérieures pour savoir de quelles façons ils gèrent non seulement leur quotidien, mais ce qui les tenaille, leurs tourments de l'âme. La caméra et les spectateurs deviennent ainsi des infiltrés, des intrus, des illégaux, des curieux dans un espace physique immoral par la force des choses. Dans un sens, tout dans le film participe à un constant repositionnement du regard, le filmé et le *voyeur*.

Mais il y a, de ta part, une tendance, surtout à la fin, à contourner les expressionnistes.

Dans un sens, ce que j'ai fait de contraire aux expressionnistes, comme dans le ***M*** de Lang et le ***Nosferatu*** de Murnau qui tous les deux, réhabilitent les deux antihéros en les rendant sympathiques à nos yeux, dans le sens chrétien de la notion de pitié, ici, au contraire, aucune rédemption, aucun rachat de l'âme, mais une finalité, quoique teintée de zones d'ombres. À chacun des spectateurs de chercher sa propre interprétation.

LA FEMME PÉRIPHÉRIQUE

L'antihéros envahit l'espace, mais cela n'empêche pas sa femme de commencer à s'émanciper. Elle le fait dans des espaces narratifs hors de l'enfer dantesque où se trouve son mari. C'est une épouse qui ne prend pas de place et lorsqu'elle dérape (scène dans la douche), c'est fragilement, sans trop faire de bruit. Je la voulais ainsi, pour sans doute renforcer le côté démoniaque du personnage premier. On pourrait dire autant du fils; un regard angélique qui écoute de la musique rap dangereusement marginale…

PHOTO : Christian Bégin



UN CINÉMA QUÉBÉCOIS AXÉ SUR LA RELÈVE

Quelques-uns comme Villeneuve, Vallée et autres sont allés à l'étranger non seulement pour continuer de tourner, mais pour une reconnaissance internationale tout à fait légitime. C'est un plus pour notre cinématographie nationale. Dans mon cas, je n'ai jamais eu de problème. Mon curriculum vitae montre une filmographie composée d'une vingtaine de titres. C'est quand même bon. Je dois avouer que quand je ne reçois pas de sous des institutions, je fais un cinéma de « la débrouille ». Denis Côté l'a fait et continue à le faire quoique sa réputation internationale ne fait que progresser. Et c'est tant mieux ainsi !

« Un problème majeur réside néanmoins dans le fait que les institutions publiques subventionnaires font face à un volume ingérable d'égo, des finissants des quatre institutions académiques qui ne rêvent que de tourner. »

C'est sans doute une façon de faire qui deviendra de plus en plus standardisée. Ainsi va le monde de la culture, et notamment celui de la représentation, comme le théâtre, la danse et le cinéma. Dans ce sens, l'art est une discipline démocratique. Sans compter que les nouvelles formes de filmage le permettent plus facilement. Je ne me sens aucunement en laisse par rapport au système. Un problème majeur réside néanmoins dans le fait que les institutions publiques subventionnaires font face à un volume ingérable d'égo, des finissants des quatre institutions académiques qui ne rêvent que de tourner.

Pour un petit pays comme le Québec, une situation le plus souvent ingérable.

Effectivement, il y a plus d'offres que de demandes. Les producteurs et les distributeurs ont très vite compris que, dans l'ensemble, les nouveaux cinéastes donnent le meilleur d'eux-mêmes dans leur premier et parfois, leur deuxième film. En art, quelle que soit la discipline, tout donner durant toute une vie, c'est rare, mais pas impossible. Le talent, bien sûr, se doit de suivre avec acharnement la marche du temps, des atouts majeurs pour survivre dans ce métier.

Merde alors pour ton film !

(Merci professionnel entre mecs de cinéma). Je pourrais ajouter qu'il faut résister au cinéma ambiant de la bonne conscience en provoquant l'intelligence du spectateur. Le rendre complice du récit, de la forme et du cinéma en tant qu'art et non pas divertissement. Pure logique.

PHOTO : Sandra Dumanesq

Dunkirk

Nolan s'en va-t-en guerre en trois temps

Poursuivant son exploration des jeux temporels qu'il affectionne tant, le Britannique Christopher Nolan nous offre sa propre vision d'un fiasco militaire qui se produisit à Dunkerque en France du 20 mai au 4 juin 1940, alors que l'armée allemande avait confiné sur les plages près de 400 000 soldats français, belges, anglais, écossais et canadiens attendant tous d'être évacués par la mer. Une semaine, un jour, une heure : différents lieux, différents temps, même enjeu de survie.

ANDRÉ CARON

Si vous deviez voir trois films remarquables qui procurent trois expériences uniques sur trois événements importants de la Deuxième Guerre mondiale, abordés selon trois approches esthétiques différentes par trois grands maîtres du cinéma contemporain, vous choisiriez sûrement ***Saving Private Ryan*** de Steven Spielberg (le débarquement de Normandie en 1944), ***The Thin Red Line*** de Terrence Malick (la campagne de Guadalcanal en 1942) et le diptyque de Clint Eastwood formé de ***Flags of Our Fathers*** et ***Letters From Iwo Jima*** (guerre du Pacifique en 1945), auxquels il faut désormais ajouter ce ***Dunkirk*** de Christopher Nolan. Aucune de ces œuvres ne prétend à l'exactitude historique, mais chacune explore — selon un point de vue bien précis et selon une vision bien personnelle — les affres de la guerre, tant sur les plans physique et psychologique des êtres humains impliqués dans ces conflits que sur le déploiement insensé d'une machine de guerre qui s'emballe.

Steven Spielberg présente une fable sur la valeur de chaque vie humaine dans une opération militaire qui bouffe de la chair de soldat à la vitesse d'un hachoir à viande (surtout dans la séquence d'ouverture qui nous assomme avec 25 minutes de carnage soutenu dès l'arrivée des troupes sur la plage). À la fin, après avoir sacrifié sa vie pour « sauver le soldat Ryan », le capitaine Miller lui dit avant de mourir : « Earn this ». Quarante-cinq ans plus tard, Ryan demande à sa femme : « Am I a good man ? », autrement dit : l'a-t-il mérité ? Terrence Malick nous désarçonne par une entrée en matière traitée d'un point de vue philosophique et poétique avant de nous entraîner dans la campagne militaire proprement dite. Il s'interroge sur la place de l'individualité d'un être pensant et sensible dans un engrenage aussi déshumanisé que la guerre, même si la cause semble juste et l'objectif justifié. De l'île paradisiaque habitée par un peuple paisible, il nous entraîne sans crier gare dans un conflit armé des plus sanglants. Clint Eastwood illustre d'abord la prise de l'île d'Iwo Jima dans le Pacifique par l'armée américaine dans son premier film, tout en démystifiant la légende entourant la fameuse photo du drapeau américain porté par les soldats au sommet de la montagne et en s'attardant sur les difficultés de la réintégration des militaires à leur retour au pays. Dans le second volet, il adopte la position radicale des soldats nippons qui subissent cette attaque et qui sont victimes d'une propagande antiaméricaine aussi fausse que celle de la photo du drapeau planté par l'infanterie. Il décide de sous-titrer le film en japonais afin de mieux nous immerger dans leur point de vue et leur souffrance, une sorte d'acte de



PHOTO : Dépersonnaliser l'événement pour atteindre son universalité



contrition pour le cinéaste américain en quête d'une meilleure compréhension du conflit sous tous ces angles.

Tous ces films jouent sur la perception d'un individu en particulier, que ce soit le capitaine dans ***Saving Private Ryan***, deux soldats dans ***The Thin Red Line***, trois soldats dans ***Flags of Our Fathers*** ou un général et deux subalternes dans ***Letters From Iwo Jima***. Christopher Nolan résiste à ce schéma narratif classique et cherche plutôt à déconstruire l'événement, à le dépersonnaliser pour atteindre l'universalité de la situation décrite. La particularité de son approche réside dans un magistral montage alterné qui imbrique trois lignes temporelles différentes se déroulant dans trois espaces spécifiques : une semaine sur les plages de Dunkerque avec les soldats désespérés, une journée en mer à bord des petits bateaux britanniques qui partent de la côte est d'Angleterre pour rejoindre les rives de Dunkerque à l'ouest en traversant la Manche et, enfin, une heure dans les airs avec trois avions de chasse Spitfire britanniques survolant la région pour protéger les troupes au sol. Il applique en fait la logique inverse déployée dans ***Inception***, où chaque incursion dans le rêve d'un rêve étendait exponentiellement la durée virtuelle des événements. L'ingéniosité et la complexité du montage de Dunkirk reposent sur la façon dont Nolan parvient à intercaler les événements pour créer une tension qui ne faiblit jamais pendant les 96 minutes que dure l'opération, nous faisant revoir sous un autre angle et dans un autre espace-temps des actions que l'on ne peut saisir qu'à rebours.

Il s'agit du film le plus court de Nolan (106 minutes avec un générique de 10 minutes !), mais aussi le plus dense, le plus expérimental et le plus risqué sur le plan dramatique. Car, ne cherchez pas le personnage principal ici, ou le héros qui sauve la situation, ou le soldat qui veut revoir sa belle, ou la mère éplorée qui attend désespérément le retour de son fiston. Quelques soldats, officiers et civils se démarquent de l'ensemble, mais c'est la mouvance de toute cette masse humaine qui motive le passage d'une section à l'autre. Le récit s'enclenche comme un jeu de dominos, avec quelques soldats britanniques en fuite au début, qui débouchent sur quelques dizaines de fantassins français avant d'arriver sur des centaines et ensuite des milliers de militaires qui attendent en ligne sur la plage, pendant que les avions allemands attaquent en décimant les troupes et que les « U-Boats » torpillent les navires sans défense. Les officiers trépignent pendant que les marins civils s'organisent et que les aviateurs britanniques partent à la rescousse. Toutes ces lignes de force se rencontrent pour l'opération de sauvetage avant de se disperser. Cette approche intellectuelle renforce l'absurdité d'un conflit où chacun lutte pour sa survie, souvent au détriment des autres.

De toute cette confusion minutieusement orchestrée et précisément chorégraphiée par le cinéaste, des individus émergent par leur bravoure, leur sens du devoir et leur résilience, sans pour autant prendre une place prédominante par rapport aux autres. Mark Rylance affiche un flegme tout britannique dans son rôle de marin déterminé et loyal. Cilian Murphy parvient à humaniser son personnage de soldat traumatisé par la puissance de l'attaque allemande. Tom Hardy n'a que ses yeux pour communiquer la concentration et la témérité du pilote qu'il interprète avec un visage couvert par le masque à oxygène dans son habitacle (lequel lui fait étrangement ressembler à Bane, le vilain qui affrontait Batman dans ***The Dark Knight Rises*** !). James D'Arcy imprègne son colonel Winnant d'une tristesse et d'une noblesse très touchantes. Si seulement Hans Zimmer pouvait un peu lever le pied de ses synthétiseurs et de ses harmonies ultra-basses qui compressent nos poumons dans la salle. Quoique, lorsqu'à la fin, soudainement, la musique s'arrête, le tic-tac incessant disparaît, les vibrations s'évaporent et le son ambiant diminue, il se dégage de ce percutant film de guerre un moment de… paix.

À Calgary en Alberta, un vieux soldat canadien de 97 ans qui était présent à Dunkerque pleure à chaudes larmes en sortant de la projection du film. Il raconte à un journaliste que ce visionnement l'a replongé dans ses souvenirs et que le réalisateur a parfaitement illustré ce qu'il a vécu. Il s'agit d'un beau témoignage, tout à l'honneur de Nolan, mais ça ne peut pas être vrai. Ce sont ses propres souvenirs que le vieil homme greffe au récit que Nolan déploie sur l'écran, et non pas la réalité de ce qu'il a vécu, car aucun soldat canadien n'est même aperçu dans le film. Le même phénomène s'est produit avec ***Schindler's List*** en 1993, alors que des survivants d'Auschwitz et de Birkenau affirmaient que Spielberg avait réussi à capter pour vrai leurs expériences, même s'il s'agit pourtant d'une fiction qui réorganise les faits pour magnifier et américaniser Oskar Schindler. ***Dunkirk*** n'est pas une leçon d'histoire mais un récit qui se concentre sur des intrigues signifiantes pour la thématique que propose le cinéaste sur la survie dans une situation désespérée. Un peu à l'instar du dessin que faisait Leonardo DiCaprio dans ***Inception*** pour illustrer comment son procédé s'immisçait entre le rêve et la réalité, le procédé narratif et esthétique de Christopher Nolan s'insère tel un rêve entre la réalité de l'Histoire et la fiction de l'histoire racontée.

■ **DUNKERQUE** | **Origine :** Grande-Bretagne / Pays-Bas, France, États-Unis 2017 – **Durée :** 1 h 46 – **Réal. :** Christopher Nolan – **Scén. :** C. Nolan – **Images :** Hoyte Van Hoytema – **Mont. :** Lee Smith – **Mus. :** Hans Zimmer – **Son :** Richard King, Mark Weingarten – **Décors :** Nathan Crowley – **Dir. art. :** Toby Britton, Oliver Goodier – **Cost. :** Jeffrey Curland – **Int. :** Fionn Whitehead (Tommy), Damien Bonnard (un soldat français), Aneurin Barnard (Gibson), Mark Rylance (Mr. Dawson), Tom Glynn-Carney (Peter Dwason), Barry Keoghan (George), Tom Hardy (Farrier), Jack Lowden (Collins), Kenneth Brannagh (commandant Bolton), James D'Arcy (colonel Winnant), Cillian Murphy (soldat récalcitrant), James Bloor (soldat irrité) – **Prod. :** C. Nolan, Emma Thomas, Andy Thompson (Syncopy), Maarten Swart (Kaap Holland films) – **Dist. :** Warner Bros. Canada.

PHOTO : Le refus de personnage principal





The Beguiled

La ronde de nuit

L'arrivée d'un homme blessé – qui plus est, d'un ennemi – dans un monde clos féminin provoque des réactions mixtes, houleuses. Sofia Coppola réalise une œuvre tendue, enveloppée dans une atmosphère touffue et inquiétante dans le sud des États-Unis, alors qu'en arrière-plan, le pays est déchiré par la guerre civile.

MAXIME LABRECQUE

Le titre, déjà, s'avère fort bien choisi. Le verbe anglais « beguile » possède en effet plusieurs significations qui s'appliquent toutes au sujet du film de Coppola. Séduire, charmer, duper ou subjuguer : ces quatre verbes, à eux seuls, démontrent le côté à la fois doucereux et sensuel de ce huis clos particulier, où la méfiance n'est jamais bien loin. Séduire, mais dans le but de tromper ? Au sein de cette école de filles où seulement sept femmes résident, l'arrivée de ce bel inconnu, vulnérable mais charmant, provoque une puissante onde de choc. Faut-il le livrer aux autorités ? Le devoir de bonne chrétienne pousse Miss Martha (Nicole Kidman) à soigner la jambe du malheureux caporal. Mais plus il guérit, plus son pouvoir de fascination sur les occupantes du lieu croît. Ses intentions, elles, demeurent cependant nébuleuses. Tel le vilain dans les contes et légendes québécois, il prend les airs d'un tentateur avant de tout faire sombrer dans le chaos. Mais est-ce vraiment son dessein ? Qui possède réellement le contrôle, l'influence sur l'autre ? Le film possède une progression dramatique bien dosée et prend le temps de faire monter la tension. De plus, alors que le caporal est guéri, une nouvelle dynamique s'installe, et sa présence semble aller de soi. Cela dit, jamais les gardes ne sont complètement baissées, et lorsque le point de rupture est atteint, tout bascule. Les filles s'occupent du caporal comme d'un animal blessé, d'abord avec un peu de crainte, puis elles rivalisent pour savoir qui pourra le

> Elle Fanning incarne un personnage typique chez Coppola; la plus âgée des élèves, une adolescente qui s'ennuie dans le monde au sein duquel elle évolue....

PHOTO : Les airs d'un tentateur pour tout faire sombrer dans le chaos



Dans cet univers féminin, le traitement du sujet fait bande à part lorsque comparé aux autres œuvres de Coppola.

garder et avoir son attention, en quelque sorte. Il est charmant, attendrissant, poli et offre même son aide dans le jardin une fois remis sur pied (littéralement). De manière pernicieuse, les femmes deviennent progressivement en compétition les unes avec les autres : elles se font belles pour lui, chacune projetant sur lui un certain désir, ou un certain idéal. Un ami, un amant, un possible mari, un regard extérieur et masculin… Cela dit, des doutes persistent tout de même. Lorsqu'Edwina, prise de rage et de jalousie, pousse le caporal dans les escaliers et que Miss Martha lui coupe la jambe – nécessité ou boucherie, nul ne peut vraiment le dire – les masques tombent et le caporal terrorise la maisonnée.

Elle Fanning incarne un personnage typique chez Coppola; la plus âgée des élèves, une adolescente qui s'ennuie dans le monde au sein duquel elle évolue. De plus, elle prend conscience de ses charmes. Autrefois sous les traits de Kirsten Dunst ou Scarlett Johansson, cette figure en transition, en quête d'elle-même et de liberté fascine la réalisatrice. Dans ***Marie-Antoinette***, ***Lost in Translation***, ***The Bling Ring*** et, surtout, ***The Virgin Suicides***, elle témoigne de son désir de saisir sur le vif les émotions des jeunes femmes. Elle décortique des sentiments fugaces, mais surtout, ce désir d'évasion, ce sentiment de ne pas appartenir, d'être seule parmi les autres, que ces adolescentes peuvent ressentir. Dans cet univers féminin, le traitement du sujet fait bande à part lorsque comparé aux autres œuvres de Coppola. En effet, rarement a-t-on assisté à autant de tensions, de latence inquiétante sous des airs innocents. Même si le traitement hitchcockien du suspense est nouveau chez la réalisatrice, le sujet, lui, demeure conséquent. Il s'agit d'un huis clos très réussi qui peut rappeler le climat strict dans lequel évoluaient les sœurs Lisbon, pratiquement cloitrées dans la maison familiale de ***Virgin Suicides***. L'atmosphère y est lourde, savamment songée grâce à une direction photo et artistique impeccables. Les scènes à la chandelle sont magnifiques et évoquent en partie le ***Barry Lindon*** de Kubrick. De nombreux plans de la maison et de son jardin délabré, dans la brume, contribuent à instaurer une ambiance touffue et propice à l'appréhension.

Une fois de plus, le groupe français Phoenix – le chanteur Thomas Mars étant d'ailleurs marié à Sofia Coppola – signe la bande-son du film. Or, contrairement aux sonorités *indie rock* habituelles, c'est une trame sonore envoûtante, méditative, inspirée du *Magnificat* de Monteverdi que reprend Phoenix et qui accompagne avec subtilité les images du film, contrairement à la bande-son de ***Marie-Antoinette***, par exemple, qui était au premier plan. La musique n'est pas la seule forme d'adaptation que l'on retrouve ici, car le film lui-même s'inspire du roman *The Beguiled*, écrit par Thomas Cullinan en 1966. Celui-ci avait par ailleurs déjà donné lieu à une adaptation, en 1971, réalisée par Don Siegel et mettant en vedette Clint Eastwood et Geraldine Page. Cette fois-ci, Sofia Coppola revisite ce récit et y appose sa signature personnelle, avec délicatesse, nuance et finesse. Cette œuvre, elle la fait sienne. On peut bien se lancer dans un vain exercice de comparaison, mais il faut surtout comprendre qu'il s'agit d'une nouvelle œuvre, d'une vision originale sur ce qui existait avant. De la même manière, Sofia Coppola s'était délicatement approprié le roman ***The Virgin Suicides*** de Jeffrey Eugenides auparavant, en mettant davantage l'accent sur les adolescentes. En outre, la réalisatrice nous a habitués à des fins un peu abruptes, ou très ouvertes, dans ses films, et ***The Beguiled*** ne fait pas exception. Ce n'est évidemment pas une mauvaise chose, mais pour ce dernier film, on reste sur l'étrange impression qu'il manque un chapitre, qu'une quinzaine de minutes de plus aurait pu permettre au dernier tiers de respirer davantage. Car, en effet, les événements se bousculent et se règlent de manière un peu trop simple, un peu trop rapidement. L'idée n'est pas nécessairement de produire une fin fermée, qui boucle un récit téléologique, mais un étrange sentiment d'incomplétude plane sur le générique de fin. Cela dit, en 90 minutes, la réalisatrice parvient à créer un équilibre précaire entre les personnages, un contrat tacite qui est rompu subitement. Son incursion dans le suspense mettant en scène un huis clos féminin dans le sud des États-Unis s'avère, au final, fort bien menée et ouvre une voie encore plus prometteuse pour Coppola.

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 33 – **Réal. :** Sofia Coppola – **Scén. :** Sofia Coppola, Albert Maltz, Irene Kamp d'après le roman de Thomas Cullinan – **Images :** Philippe Le Sourd – **Mont. :** Sarah Flack – **Mus. :** Laura Karpman, Phoenix – **Son :** Roy Waldspurger – **Dir. art. :** Jennifer Dehghan – **Cost. :** Stacey Battat – **Int. :** Colin Farrell (le caporal McBurney), Nicole Kidman (Miss Martha), Kirsten Dunst (Edwina), Elle Fanning (Alicia) – **Prod. :** Sofia Coppola, Youree Henley (American Zoetrope) – **Dist. :** Universal Pictures.

PHOTO : Tensions sous des airs innocents

The B-Side : Elsa Dorfman's Portrait Photography
Images d'une vie

Le nom d'Elsa Dorfman vous dit quelque chose ? Photographe portraitiste américaine travaillant à Cambridge au Massachusetts, elle a fait sa marque dans les années 1960 et 1970 alors qu'elle fréquentait et photographiait les artistes et penseurs de la Beat Generation, dont le poète Allen Ginsberg et le plus que célèbre Bob Dylan. Elle s'est par la suite spécialisée et est devenue une portraitiste pionnière dans l'utilisation de la caméra polaroid 20 x 24, un énorme et extrêmement rare appareil instantané désormais introuvable.

JULES COUTURIER

Conscient que le travail absolument extraordinaire d'Elsa Dorfman et son apport à la photographie n'ont pas eu la reconnaissance qu'ils méritaient, son ami de longue date et voisin, le réputé et oscarisé documentariste Errol Morris, a décidé de consacrer sa plus récente œuvre à cette artiste inspirante, retraitée depuis peu. Il en résulte ce nouvel opus : ***The B-Side : Elsa Dorfman's Portrait Photography,*** le côté B du titre se référant aux clichés que ses clients ne retenaient pas parmi ceux qu'elle leur soumettait.

De toute évidence très attaché à son sujet avec qui il partage une relation de confiance, Morris a choisi de créer une ambiance intimiste entre les quatre murs du studio de Dorfman où se déroule la presque totalité du long métrage. Le film baigne dans cette ambiance douce et sereine entretenue par l'hypnotisante musique de Paul Leonard Morgan et par de jolis jeux d'éclairage et de couleurs. C'est dans le confort de cet endroit accueillant que Morris nous offre le privilège de découvrir une femme de 80 ans, joyeuse et chaleureuse, dotée d'un rire attendrissant, mais aussi une artisane porteuse d'une vision très réfléchie de son métier. On tombe sous le charme de sa manière de nous présenter chacune de ses photos, touché par la fierté et la nostalgie avec lesquelles elle les redécouvre devant la caméra. Au-delà de son œuvre elle-même, c'est sa propre réaction face à ses photos qui charge ses clichés et le film en entier d'une belle émotion.

Bien que très pertinent, le principe de l'artiste qui offre ses œuvres au regard de l'autre en les commentant finit toutefois par s'essouffler. À part quelques échappées vers des extraits d'entrevues, la montrant plus jeune en train de développer sa



PHOTO : Photographier, entre autres, les artistes de la Beat Generation



vision hors norme du métier, et de (trop) nombreux défilés de ses photographies, on reste enfermé dans le studio de Dorfman. On s'y plaît pendant un moment, certes, mais lorsqu'on en sort enfin dans les dernières minutes du film, les meilleures, on se dit que ce changement de décor fait franchement du bien. Finalement, le format répétitif de l'œuvre fait en sorte que ses qualités mêmes finissent par devenir quelque peu lassantes. Et un film d'une durée de 76 minutes ne devrait pas se permettre de paraître trop long.

PLUSIEURS FOCUS POSSIBLES

Il n'en est pas moins intéressant de plonger ainsi dans le milieu de la photographie et surtout dans une technique photographique révolue, si loin déjà de ce que nous connaissons depuis la révolution numérique. À travers le témoignage de Dorfman et les nombreuses images d'archives, Morris retrace une partie de l'histoire de la photographie et du Polaroid. On découvre le fonctionnement de ces appareils singuliers avec des détails techniques qui fascineront assurément l'amateur de photographie. Le non-initié au média sera quant à lui sans doute impressionné par la qualité des clichés de la photographe et par l'immense appareil avec lequel elle a travaillé. Un appareil qu'il n'aura probablement jamais vu de sa vie avant le visionnement du film. Mais pour lui l'intérêt du documentaire résidera dans sa dimension existentielle qui, même s'il ne plonge jamais très en profondeur dans la psychologie du sujet, dégage une humanité vibrante et un rapport enthousiaste à la vie, cadeaux de la personnalité joviale de madame Dorfman. Enfin, les nostalgiques de la contre-culture se régaleront à la vue de certains de leurs héros de cette époque de grande libération, magnifiquement immortalisés en noir et blanc par leur copine photographe.

Dans les explorations photographiques de sa jeunesse, pré-polaroid pourrions-nous dire, elle avait commencé à utiliser le déclencheur à distance pour se photographier elle-même, apprenant par ce moyen à maîtriser la technique sans doute, mais aussi à photographier autrui. Elle a devancé en ce sens l'ère du *selfie*, mais à la voir mal fringuée ou nue, on se sent à des lustres de la perspective égocentrique de son usage actuel.

Sans rien enlever à la carrière ou à l'art de Dorfman, le film et son sujet demeurent d'une envergure relativement limitée surtout si on les compare à d'autres portraits réalisés par Morris dans de précédents documentaires. On pense ici à ***The Thin Blue Line***, où il enquêtait sur l'incarcération d'un homme faussement accusé de meurtre, ou à ***The Fog of War*** et à ***The Unknown Known*** qui présentaient respectivement les Secrétaires à la Défense Robert McNamara et Donald Rumsfeld, des films résolument politiques et engagés. Avec ***The B-Side***, Morris dépasse certainement le simple objectif de raconter la vie d'une photographe, mais ne s'engage pas pour autant dans des considérations intellectuelles ou politiques complexes. Il vise plutôt à rendre à son amie un hommage… à son image, léger, à la fois sage et désinvolte.

LE SOUFFLE DE L'AMITIÉ ET DE LA MORT

Un des aspects les plus intéressants du film est la réflexion qu'il porte sur la jeunesse et le vieillissement, sur les souvenirs et la vie qui passe, et sur les amitiés, thème omniprésent dans l'œuvre. Évidemment, avec une protagoniste octogénaire, il évoque aussi la finitude et la mort. Celle de l'amie, susceptible de survenir dans un futur désormais pas si éloigné. Morris a senti la pression de réaliser son projet de raconter Elsa quand il a appris que ses œuvres allaient être décrochées pour être reproduites de manière à en assurer la pérennité après son décès. Celle également du média photographique qui, avec l'évolution technologique, ne cesse de mourir pour renaître autrement. Celle des proches qui ne partagent pas la longévité d'Elsa. Dans une séquence particulièrement émouvante, elle nous dit d'ailleurs que ce qu'il y a de plus étrange en regardant ses photos est de constater à quel point la plupart des amis qui y figurent sont maintenant décédés. Enfin, celle d'une époque qui, malgré l'ampleur des bouleversements qui l'ont traversée, était moins désespérée que l'actuelle. Avec ses grands clichés en couleur de gens manifestement très liés, Dorfman a été la photographe d'une Amérique heureuse, elle aussi menacée de disparaître.

Pas de doute, le film de Morris est réellement à l'image de son sujet. Madame Dorfman se rappelle qu'elle a toujours tenté de rendre les gens qu'elle photographiait à l'aise, dans le but de les amener à s'offrir simplement et sans réserve à la caméra. On sent que c'est précisément ce même processus qu'utilise Morris pour filmer son amie. À quelques reprises dans le documentaire, elle répète n'être qu'une *nice jewish girl*. Le film, à l'instar de son sujet, se veut gentil, souriant, sans prétention. Jamais malgré sa jeunesse en marge, Elsa ne semble avoir voulu brasser la cage. À son image, encore une fois, le documentaire ne soulève rien de lourd non plus. Œuvre sympathique, ***The B-Side*** ne s'élève certes pas à la hauteur de plusieurs autres films du grand documentariste. Mais il constitue un généreux cadeau d'amitié.

PHOTO : Observer discrètement une époque moins désespérée que l'actuelle



FESTIVAL DE CINÉMA DE LA VILLE DE QUÉBEC

13 AU 23
SEPTEMBRE
2017

FCVQ.CA

Django

Le temps du gitan

Vous en avez un peu marre des biopics ? Après Gainsbourg, Piaf, Florence Foster Jenkins, Dalida, Françoise Sagan, Yves Saint-Laurent, le duo Zola / Cézanne et combien d'autres, on se demande bien quels seront les prochains sujets abordés.

DENIS DESJARDINS

Django Reinhardt s'avère certainement un très bon choix; toutefois le réalisateur Étienne Comar, inspiré par une biographie récente signée Alexis Salatko, s'est concentré sur un épisode plutôt restreint quoique hautement significatif de la vie du célèbre guitariste manouche. En 1942, en pleine Occupation, Django est au sommet de sa gloire et remplit la salle des Folies Bergère à Paris. Pourtant le musicien n'est pas toujours ponctuel et préfère parfois boire un verre en faisant attendre son public. Cette insouciance relative s'étend à son regard sur la situation politique. Django Reinhardt se veut un homme libre, peu au fait des déboires du peuple gitan dont il est issu, et qui est menacé par l'occupant nazi au même titre que les Juifs. Illettré, Reinhardt n'est pas du genre à suivre l'actualité dans les journaux ou même à la radio. Peu à peu, toutefois, la réalité va le rattraper et c'est là, croyons-nous, le thème principal du film : la prise de conscience d'un grand artiste qui, et c'est souvent le cas, vivait en quelque sorte dans une bulle de verre. Le film s'ouvre justement sur le massacre par les nazis d'un groupe de romanichels jouant de la musique dans un sous-bois. Quand Django apprend la tragédie, ce sera le premier d'une série d'événements qui vont raffermir chez lui l'idée de s'enfuir. Car quoique prisé par nombre d'officiers pour la maîtrise de son art « dégénéré », le musicien n'est pas à l'abri du danger; ainsi prend-il un certain temps avant de comprendre qu'il doit refuser une tournée en Allemagne qu'on lui offre sur un plateau d'argent. Avec sa femme et sa mère, il gagne la frontière suisse qu'il ne traversera qu'après de nombreux risques (ce qui nous vaudra quelques plans qui rappellent la finale de la Grande Illusion de Jean Renoir).

Chose prévisible, ***Django*** fait la part belle à la musique. Elle culmine lors de la scène la plus forte, celle où Django et ses acolytes doivent jouer lors d'une soirée mondaine tenue par les envahisseurs nazis à Thonon-les-Bains, faisant ainsi diversion à des fuyards qui en profitent pour traverser le lac Léman vers la Suisse. Malgré les avertissements d'un officier allemand, les musiciens se détachent en douce des ritournelles naïves pour d'une certaine manière « brasser la cage ». Séquence musicale explosive qui devient une synthèse de l'évolution musicale de Django Reinhardt, qui amorça sa carrière en accompagnant des joueurs de valse musette avant de découvrir le jazz et de développer son propre style. Un pari difficile était de donner l'impression que l'acteur jouant le rôle-titre maîtrisait la guitare, ce qui n'est pas vraiment le cas. On se souvient, par exemple, de certains reproches formulés à l'égard d'Alain Corneau au sujet du film Tous les matins du monde, où des observateurs aguerris avaient noté que la gestuelle des acteurs trahissait leur méconnaissance de la viole de gambe. Ici il semble que le problème se pose moins, grâce à une minutieuse préparation de l'acteur principal, mais aussi par la juxtaposition contrôlée de gros plans de mains appartenant à un véritable guitariste.



Faire la part belle à la musique

Difficile par ailleurs de juger si l'incarnation de Django par Reda Kateb est juste, les documents concernant le modèle étant plutôt rares, et l'aide apportée à la reconstitution par le petit-fils de Reinhardt, né 30 ans après la disparition de l'artiste, ne garantissant rien; voyons-le plutôt comme une réinterprétation nuancée et plausible de Django. Le film quant à lui tient le rythme mais ne nous passionne pas vraiment, malgré plusieurs inventions scénaristiques au service d'une inévitable dramatisation. Il faut dire qu'Étienne Comar, après 20 années comme producteur, aborde pour la première fois la réalisation. L'épilogue réussit tout de même à nous surprendre, puisqu'on y voit un Django sans guitare, la guerre terminée, diriger son « Requiem pour les enfants tziganes », œuvre singulière dont il ne resterait, semble-t-il, que quelques extraits.

■ **Origine :** France – **Année :** 2017 – **Durée :** 117 minutes - **Réal. :** Étienne Comar – **Scén. :** Étienne Comar, Alexis Salatko – **Images :** Christophe Beaucarne – **Mont. :** Monica Coleman – **Mus. :** Django Reinhardt, Warren Ellis – **Int. :** Reda Kateb (Django Reinhardt), Cécile de France (Louise de Klerk), Beata Palya (Naguine), Bimbam (Négros). – **Prod. :** Olivier Delbosc et Marc Missonnier (Pathé). – **Dist. :** MK2 | Mile End.

L'amour et la paix
Te souviens-tu d'antan ?

*Consacré ici comme cinéaste essentiel en 1985 avec **Papa est en voyage d'affaires** (Otac na službenom putu), Emir Kusturica, la soixantaine aujourd'hui, s'attribue le premier rôle dans son plus récent opus, **L'amour et la paix**; sans doute pour justifier la continuité d'une démarche politique entamée depuis ses débuts, et particulièrement dans ses films sur le conflit balkanique.*

ÉLIE CASTIEL



Entre L'amour et la paix, choisir les deux

Film-piège, film-sensation-du-retour, envolée lyrique et poétique où le symbolisme habituel de l'auteur prédomine sur la fiction, toujours simple, mais dans le même temps obtempérée par des sous-discours politiques que le cinéaste utilise dans toutes ses œuvres. La guerre ou la paix, le conflit face à l'amour, les sentiments réels face à l'agression. Et comme palliatif, un sens aigu de l'humour serbe, cynique, parfois cruel, mais toujours empreint d'une humanité transcendante.

En fait, Kusturica n'aime pas se sentir coupable de ce qui s'est passé dans ce conflit, non identifié dans le film mais que le spectateur peut facilement identifier car il y a l'ONU, les Serbes et une menace ennemie. Justement, car entre l'amour et la paix, plutôt choisir les deux. D'où cette étrange et fort improbable belle histoire d'amour entre deux personnages, inventés comme par un tour de magie.

Et derrière ce beau tableau pittoresque, un amour des acteurs; le sien, rarement illustré à l'écran, et celui de Monica Bellucci; une façon comme une autre de défier bravement l'absence de beaux rôles pour les acteurs d'une autre génération.

Le titre original se traduit par « *Dans la Voie lactée* », belle métaphore du passage éphémère de la vie, du temps qui passe et essentiellement du cinéma qui propose de nouvelles possibilités à mesure que les années s'écoulent. Mais Kusturica est l'enfant d'une génération qui a toujours refusé de grandir et demeure particulièrement nostalgique d'un temps plus heureux. L'était-ce vraiment ?

Ça éclate de partout et ça se calme. Ça respire et ça n'en peut plus. Le cinéaste serbe a toujours abordé dans ses films le thème des apparences, du vrai et du faux ou plus justement du vrai en constante confrontation avec le faux. Et comme remède, la métaphore, la symbolique, l'allégorie du pouvoir des images. Comme compagnon de route, un oiseau, fidèle faucon qui le suit dans cet étrange parcours balkanique aux sons d'une musique parfois insistante, mais aussi vibrante que spirituelle signée par son propre fils, Stribor Kusturica, dont les accords et les tons rappellent innocemment ceux de son père. L'honneur familial est donc sauf pour la postérité.

Mais à une époque où une certaine nouvelle cinéphilie refuse le passé cinématographique pas si lointain que ça, un film comme ***L'amour et la paix*** peut sembler inutile. Faux !

Il y a aussi des animaux (à vous de les découvrir si ce n'est pas déjà fait), mais on soulignera la « présence » d'un serpent, motif sexuel et vénéneux dont la double signification confirme la narrativité obsédante du film.

Si le titre de l'article évoque celui de ***Te souviens-tu de Dolly Bell*** (*Sjecas li se Dolly Bell*)[1], le formidable premier long métrage de Kusturica, c'est pour souligner que cette aventure n'atteindra que les cœurs de ceux qui ont suivi les différentes décennies de l'histoire du cinéma. En effet, pour citer Simone Signoret, « la nostalgie n'est plus ce qu'elle était ». À l'heure des *selfies* et des images virtuelles, on peut se demander comment le réalisateur a eu le courage de se pencher sur le passé. Thérapie contre l'inéluctable vieillissement ? Goût indéniable de la provocation ? Sincérité face à ce projet ? Simplement un film de plus dans sa poche, et rien de tout cela ?

Quoi qu'il en soit, ***L'amour et la paix*** demeure, malgré quelques longueurs, d'une fraîcheur absolue de l'esprit, prouvant qu'en général, tous les conflits mondiaux (et humains) finissent toujours par épouser la vie… en attendant le prochain. C'est sans doute l'Histoire d'un monde qu'a voulu montrer un Kusturica, toujours vif, spirituel et candide.

[1] Le film (sans doute partiellement autobiographique) se passe au début des années 60 et fait référence à une des strip-teaseuses du célèbre Crazy Horse de Paris qu'on voit dans le film lors d'une de ses performances dans ***Nuits d'Europe*** (*Europa di notte*), le *mondo movie* d'Alessandro Blasetti datant de 1959.

■ **ON THE MILKY ROAD / NA MLECNOM PUTU** | **Origine :** Serbie / Grande-Bretagne / États-Unis – **Année :** 2016 – **Durée :** 2 h 5 – **Réal. :** Emir Kusturica – **Scén. :** Emir Kusturica – **Images :** Martin Sec, Goran Volarevic – **Mont. :** Svetolic Zajc – **Mus. :** Stribor Kusturica – **Son :** Milos Drndarerevic, Slobodan Mihajlovic – **Dir. art. :** Nevena Mijuskovic – **Déc. :** Kristina Bravo – **Cost. :** Nebojsa Lipanvic – **Int. principaux :** Emir Kusturica (Kosta), Monica Bellucci (la mariée), Sloboda Nicalovic (Milena), Predrag Manojklovic (Zaga), Petar Mircevski (le prêtre-cuisinier) – **Prod. :** Lukas Akoskin, Alex Garcia, Paulo Vaccaro (BN Films, Pinball London) – **Dist. :** A-Z Films.

Paris pieds nus

Romance des temps révolus

Depuis près de 20 ans, le duo Fiona Gordon et Dominique Abel, chantres de la marge heureuse, sont passés maîtres dans l'art d'envelopper nos écrans de l'ironie magique qui peuple leurs histoires d'amour improbables, leurs farces clownesques et leurs chorégraphies débonnaires, sensuelles et drolatiques. Mais ils ne sont pas que des clowns, et ***Paris pieds nus*** *nous le prouve avec une ironie plus fervente qu'à l'habitude.*

CHARLES-HENRI RAMOND

Certes, depuis leurs débuts, l'humour déployé par Fiona Gordon et Dominique Abel ne peut que nous rappeler le clown Étaix, le grand Tatischeff ou l'unique Keaton, à qui leur filmographie rend invariablement de vibrants hommages. Mais résumer la carrière de ces artistes malicieusement hors-normes au seul statut comique de leur burlesque lunaire, c'est laisser de côté leur capacité à exercer un art d'une pureté rare dans la comédie française, à fortiori dans celle qui parvient jusqu'à nous. Je veux parler de ce choix pleinement assumé de la subversion, qu'ils façonnent en toute discrétion, loin des standards et des modes. Alors que d'autres préfèrent rester dans les chemins balisés du gag, le duo canado-belge – on pourrait en dire autant des frères Podalydès – n'hésite pas à visiter les sentiers sinueux du burlesque, sans jamais perdre de vue un second niveau de lecture plus réflexif et plus mature. Car si leurs récits épurés peuvent paraître légers et absurdes, ils portent bien les marques d'un questionnement beaucoup plus profond sur la société française d'aujourd'hui et sur la place que chacun veut bien y trouver.



Entre ces hurluberlus de première, des rencontres improbables

Moins instinctive qu'à l'habitude, leur historiette romantique se niche dans un Paris estival ouvert à toutes les fantaisies, tandis qu'une bibliothécaire venue du Grand Nord canadien rencontre un SDF hirsute qui lui a dérobé son sac à dos. Ce qui les rapproche ? Martha, la vieille tante que Fiona recherche désespérément. Entre ces hurluberlus de première, il ne peut être question que de rencontres improbables, de courses folles, de rebondissements drolatiques, et, ultimement, d'un amour sincère, insinué dès les premières mesures d'un tango lascif, improvisé sur le plancher lustré d'une péniche amarrée.

Dans cette marge guillerette un brin nostalgique, ce sont d'abord les physiques dégingandés de Dom et Fiona qui émergent. Au fil du temps, les deux compères ont fait de leur carcasse filiforme une marque de commerce, maîtrisée à la perfection. Mais cette fois, aux éléments comiques de la chorégraphie de ces corps maladroits, s'ajoute une vision plus grave. Celle des solitaires, personnes âgées et marginaux, bref, de tous ces usés du système que la normalisation des regards tend à écarter de nos paysages cinématographiques. Rarement montrés dans la comédie française, relégués à des emplois de faire-valoir ou de stéréotypes, ces personnages prennent ici leur revanche. Certes, la critique de notre mode de vie n'est pas le propos central, mais on sent une pointe d'ironie – allant de pair avec la morosité ambiante généralisée ? – dans la monstration de ces protagonistes vivants, presque, sous les ponts de la Seine dans des abris de fortune ou fouillant les poubelles des grands restaurants pour y trouver une vieille merveille encore apte à servir.

Basé sur un schéma de production plutôt casse-gueule (sujet très mince, une bonne part d'improvisation, entre autres, comique très graphique), ***Paris pieds nus*** nous laisse un léger goût d'inabouti. Malgré sa ferveur initiale, marquée par l'un des gags les plus drôles du cinéma français récent, voilà que le souffle vient à manquer. Le récit peine à soutenir la durée d'un long métrage, même de 82 petites minutes, entraînant plusieurs temps morts nuisibles au rythme inhérent à ce genre de film. De plus, la mise en scène ne parvient pas entièrement à tirer parti d'une cocasserie peut-être plus sage qu'à l'habitude et ne concrétise pas suffisamment le potentiel visuel de plusieurs situations. Apparaît alors en rêve le miracle de leur précédente œuvre, ***La fée***, dont la réussite formelle et narrative ne sera pas égalée ici. En dépit de ses scories évidentes, ***Paris pieds nus*** nous offre malgré tout le plaisir d'une gentille « vue » sans prétention dans laquelle trois ou quatre moments hilarants ressortent, ainsi qu'une vision décalée du couple dont la pureté et le romantisme possèdent un charme fou. C'est déjà largement suffisant pour aimer sans compter et pour nous inciter à replonger tête baissée dans une cinématographie audacieuse et rare.

■ **Origine :** France / Belgique – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 22 – **Réal. :** Dominique Abel, Fiona Gordon – **Scén. :** Dominique Abel, Fiona Gordon – **Phot. :** Claire Childéric, Jean-Christophe Leforestier – **Cost. :** Claire Dubien – **Déc. :** Nicolas Girault – **Mont. :** Sandrine Deegen – **Int. :** Fiona Gordon (Fiona), Dominique Abel (Dom), Emmanuelle Riva (Martha), Pierre Richard (Norman), Frédéric Meert (Bob Le Mountie), Philippe Martz (M. Martin) – **Prod. :** Christie Molia, Charles Gilibert, Abel & Gordon (Courage Mon Amour) – **Dist. :** MK2 | Mile End.

Tokyo Idols
Fantasmes de jeunesse

Elles sont plus de 10 000 jeunes Japonaises à faire carrière dans le domaine de la chanson au Japon, âgées de 10 à 25 ans, dont les moindres faits et gestes sont épiés par des fans passionnés et beaucoup plus âgés. Aussi fascinant que déroutant, le documentaire ***Tokyo Idols*** *nous plonge dans l'univers du divertissement musical au Japon.*

PASCAL GRENIER


Un phénomène culturel aussi profitable qu'unique en son genre

Que ce soit sur scène, sur Internet ou dans les nombreux produits dérivés de vente, tout dans cette industrie musicale est mis en œuvre pour créer le désir et accroître un culte basé autour du fantasme de la lycéenne nipponne. Mais le plus troublant est que ce sont des hommes majoritairement âgés de 35 à 50 ans qui sont les admirateurs les plus assidus de ces jeunes chanteuses affriolantes. Symboles de la docile et jeune fille en fleurs, ces jeunes connaissent une gloire instantanée et deviennent des objets d'adoration (et d'obsession) pour certains d'entre eux.

Coproduit avec le Canada et le Royaume-Uni, ce second long métrage documentaire de la cinéaste japonaise Kyoto Miyake (***My Atomic Aunt***) réussit le pari de ne pas sombrer dans le scabreux ou le sensationnalisme. Malgré un sujet perturbant, la cinéaste cherche d'abord et avant tout à comprendre le phénomène hyper-sexualisé du divertissement musical japonais. En suivant le parcours de jeunes « idoles » de la chanson et quelques-uns de ses fans les plus avides (*otaku*), et en interviewant des sociologues, féministes ou gens de l'industrie musicale, Miyake dresse un portrait inquiétant, mais sans jugement, d'une entreprise qui rapporte des milliards de dollars annuellement. Cette industrie lucrative est certes pointée du doigt, même si l'objectif de la réalisatrice n'est pas de la diaboliser ou de la désacraliser pour autant. Elle tente plutôt de comprendre son rôle prépondérant dans ce phénomène culturel aussi profitable qu'unique en son genre.

Suite à la bulle spéculative et économique de la fin des années 1980 et la période de stagnation économique et de déflation qui perdure depuis, la société japonaise a su se relever en partie avec la floraison de ces jeunes idoles de la chanson. En visant spécialement des hommes célibataires, l'industrie musicale de la J-Pop et la société japonaise font tout pour protéger les fantasmes masculins et leur apporter un réconfort. Au lieu de s'intéresser à des femmes de leur âge et de fonder une famille, ces hommes célibataires dans la fleur de l'âge trouvent un réconfort dans ces jeunes filles inaccessibles qu'ils ont encore le sentiment de pouvoir dominer. Pour ces hommes, cette pureté chez la femme est toujours appréciée et la culture des idoles se nourrit essentiellement de cela. Certains districts de Tokyo comme celui de Akihabara se nourrissent de ces hordes d'admirateurs passionnés en leur procurant costumes, produits dérivés et autres objets aguichants. Bref, tous les moyens sont mis à la disposition afin d'offrir aux plus offrants ainsi qu'à ceux qui souffrent d'un trouble de la communication (*commusho*) une occasion de sortir de leur coquille et d'être acceptés socialement.

Si le sujet présente un intérêt constant, la forme manque un peu d'éclat et s'avère un brin répétitive. Le récit peine parfois à garder une ligne directrice comme si le sujet principal était trop vaste pour un seul et unique film. Qu'à cela ne tienne, ***Tokyo Idols*** offre ses meilleurs (et aussi ses plus troublants) moments dans ce mélange de pudeur et de candeur lors des séquences les plus intimes. Il y a quelque chose de profondément dérangeant à regarder un vieil homme de près de 60 ans collectionner des lettres d'amour avec son idole préférée de 19 ans ! Bien que purement platoniques et malgré la différence d'âge énorme, l'amour et l'attention excessive et cultissime de ces hommes âgés envers leur idole ressemblent davantage à une relation exclusive de type père / fille qu'à une forme quelconque de perversion. Ils se sentent en sécurité et peuvent laisser tomber leur garde. Ils peuvent se sentir purs et libres à nouveau et les idoles ont cet effet de guérison sur eux.

■ **Origine :** Canada / Royaume-Uni / Japon – **Année :** 2017 – **Durée :** 90 minutes – **Réal. :** Kyoko Miyake – **Scén. :** Kyoko Miyake – **Images :** Van Royko – **Mont. :** Anna Price – **Mus. :** David Drury – **Son :** Tyler Fitzmaurice – **Avec :** Rio Hiiragi, Koji Yoshida – **Prod. :** Felix Matschke, Kyoko Miyake, Bob Moore (BBC Four) – **Dist. :** EyeSteelFilm.

Weirdos
Le regard de l'autre

*S'associant pour une seconde fois à Daniel MacIvor (**Trigger**), dramaturge originaire de Sydney qui a développé ce récit à saveur autobiographique et un brin nostalgique, Bruce McDonald (**Highway 61, Hard Core Logo**) délaisse son côté un peu « trash » pour renouer avec un genre qui lui est cher : le road-movie. Commencera alors un voyage initiatique pendant lequel deux ados de 15 ans d'Antigonish, en Nouvelle-Écosse, vivront des expériences fondatrices, perdront certaines illusions, s'émanciperont… tout ça, sous l'œil goguenard d'un Andy Warhol imaginaire !*

JEAN BEAULIEU


Comme un prétexte à la fuite

Ajoutons quelques années aux deux héros, substituons l'été 1969, Jimi Hendrix et Woodstock pour l'été 1976, Andy Warhol et Sydney, gardons une mère émotivement instable, et l'on pourra établir un cousinage entre deux films des deux solitudes : ***Frisson des collines*** de Richard Roy et ***Weirdos*** – deux œuvres lisses et plutôt sages sur fond de récit d'apprentissage.

Kit, garçon aux ambitions artistiques assumées mais à la sexualité moins affirmée, vit avec son père, modeste prof à l'école secondaire locale, mais semble avoir beaucoup plus d'affinités avec sa mère, qui a pourtant rompu avec les siens pour poursuivre ses rêves d'artiste. De son côté, son amie Alice, éprise de liberté et d'aventure, désire faire l'amour avec lui et, surtout, échapper aux querelles incessantes de ses parents. Le prétexte de la fuite en avant est tout trouvé lorsque Kit reçoit une carte postale de sa mère, dont il était sans nouvelles depuis des lustres, l'invitant à venir la voir à Sydney.

La première partie du film, bien que chevillée autour de la route, semble avancer à petits pas. Toutefois, grâce à l'écriture subtile de MacIvor, la psychologie des personnages s'approfondit peu à peu, notamment au moyen de dialogues aux phrases courtes qui s'énoncent naturellement dans la bouche de ces adolescents. Et les situations qu'il décrit (la volte-face d'Alice avec les amis qui les avaient pris en stop; les échanges en apparence banals sur le bord de la route; le « *beach party* ») deviennent plus significatives à mesure que l'intrigue progresse.

Mais c'est vraiment à partir de l'entrée en scène de la mère de Kit (la véritable *weirdo* de cette histoire), où les personnages se confrontent à eux-mêmes, que le film prend consistance. On se doute bien que les 15 minutes de gloire de cet ancien mannequin (campée par une Molly Parker presque hallucinée), qui a nourri l'ambition de devenir actrice et de côtoyer les membres de la Factory, appartiennent à un passé lointain. Néanmoins, la véritable révélation du film, c'est la jeune Julia Sarah Stone, dont le bagout et la prestance dans le rôle d'Alice lui font tenir tête à l'expérimentée Molly Parker. Par son jeu assuré, mesuré, elle s'impose comme le véritable moteur de l'intrigue, qui raconte pourtant les souvenirs de son compagnon, l'*alter ego* de l'auteur.

Par contre, on déplorera le recours répétitif au guide spirituel chimérique qui se présente aux yeux de Kit sous les traits du pape du pop-art, procédé éculé qui se révèle plutôt encombrant, même si le clin d'œil final reste appréciable.

Mais plus constestable encore, le traitement en noir et blanc, qui confère à ***Weirdos*** une atmosphère d'éclipse durable, alors que l'on suit le parcours solaire de jeunes gens au carrefour de tous les possibles, alors que les années 1970 foisonnaient de couleurs, de motifs et de textures, alors que les magnifiques paysages côtiers de la Nouvelle-Écosse appelaient une palette multicolore. Dans une entrevue vidéo donnée en octobre 2016 au *Vancouver Sun*, le réalisateur, évoquant les *road-movies* de Robert Frank et la patine de la nostalgie, peine à convaincre du bien-fondé de ce choix esthétique.

En revanche, McDonald sait comment habiller ses films d'une trame sonore en adéquation avec leur sujet. Penchant habituellement pour la musique punk/rock, il a choisi ici des extraits de chansons folk/country, la plupart canadiennes, fidèles à la tessiture de l'époque : Gordon Lightfoot, The Stampeders, Anne Murray, et même Patsy Gallant. Comme pour compenser le fait que les Canadiens anglais, incapables de s'abreuver à leur propre culture et obnubilés par celle de leur puissant voisin du Sud, semblent avoir besoin du regard de l'autre pour exister (pour l'anecdote, ce sera un Cambodgien qui ramènera ici les personnages à l'ordre).

Et c'est de la bouche de « *pas* Andy Warhol » que nous apprendrons pourquoi les Américains considèrent les Canadiens comme des *weirdos*. Il faut croire qu'on est tous le *weirdo* de quelqu'un… S

■ **LES DÉCALÉS** – **Origine :** Canada – **Année :** 2016 – **Durée :** 1 h 25 – **Réal. :** Bruce McDonald – **Scénario :** Daniel MacIvor – **Image :** Becky Parsons – **Mont. :** Duff Smith – **Mus. :** Asif Illyas – **Son :** Alan Scarth – **Dir. art. :** Matt Likely – **Cost. :** Bethana Briffett – **Int. :** Dylan Authors (Kit), Julia Sarah Stone (Alice), Molly Parker (mère de Kit), Dave Hawco (Dave, père de Kit), Rhys Bevan-John (Andy Warhol), Cathy Jones (Mary), Vi Tang (Mr. Po), Gary Levert (Joe) – **Prod. :** Marc Almon, Mike MacMillan, Bruce MacDonald (Shadow Shows) – **Dist. :** EyeSteelFilm.



Mettre en lumière les forces archétypales fondamentales

Spoor
La belle et les bêtes

Qu'arriverait-il si la marraine de Cendrillon rencontrait Agatha Christie dans un décor de majestueuses forêts ? Quelque chose comme ***Spoor*** *(Traces), un éco-thriller inventif et cruel, dernier-né de l'exquise réalisatrice polonaise Agnieszka Holland.*

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Agnieszka Holland excelle à adopter des points de vue originaux et à mélanger les genres. Déjà avec ***Europa, Europa*** (1990), l'histoire vécue de Salomon Perel, un jeune juif devenu communiste du côté russe qui sera adopté malgré lui par un haut officier nazi, envoyé dans une Napola et forcé d'observer le système de propagande du Reich, elle avait mêlé humour et brutalité, tendresse et barbarie. Le film, admirablement dirigé, lui avait valu une nomination aux Oscars dans la catégorie du meilleur scénario. De même, son adaptation de ***The Secret Garden*** (1993), le délicieux conte de Frances Hodgson Burnett, associait la dureté bien-pensante du monde victorien à des élans poétiques d'un salvateur lyrisme. Hymne à la nature et au courage de l'enfance, le film traversait les saisons au rythme des découvertes des enfants sur les secrets enfouis au cœur du jardin. La capacité de Holland à confronter innocence et cruauté (pensons à ***Olivier, Olivier)*** la sert particulièrement avec ***Spoor***, son dernier-né, un thriller écologique féministe particulièrement jubilatoire.

Pokot, le titre original polonais, signifie « tableau de chasse », plus exactement le décompte des bêtes tuées lors d'une chasse. Mais c'est à un autre type de tableau de chasse que nous invite cette histoire : dans un village du sud-ouest de la Pologne où tous les notables pratiquent la chasse avec délectation (et à longueur d'année !), la vieille Duszejko (Agnieszka Mandat-Grabka), ingénieure civile à la retraite, professeure d'anglais à l'école primaire, végétarienne convaincue et astrologue semi-professionnelle, coulerait des jours paisibles si ce n'était des chasseurs. Le jour où ses deux chiens adorés disparaissent et que son ignoble voisin, chasseur lui aussi, meurt dans des circonstances mystérieuses, Duszejko part à la recherche à la fois de ses bêtes et du meurtrier. Les corps d'autres chasseurs font bientôt leur apparition. Tandis que les cadavres s'accumulent au rythme des saisons qui passent et que seules des traces animales marquent le sol pour tout indice, Duszejko se met à penser que les animaux eux-mêmes ont décidé de se venger de leurs prédateurs à deux pattes. Sur sa route, la vieille dame sera aidée par une jeune prostituée aimée du doux postier local, mais tenue en laisse par le propriétaire du casino, un entomologiste excentrique ainsi que l'ermite du coin, ancien artificier qui cultive ses vieux péchés dans le bunker qui lui sert de sous-sol.

Il y a du conte de fées dans cette adaptation du roman Sur les ossements des morts d'Olga Tokarczuk, mais aussi une critique acérée des politiques environnementales du gouvernement polonais actuel, lequel aurait, selon la réalisatrice, « déclaré la guerre à la nature ». Du conte de fées on retrouve les archétypes typiques : la vieille fée des bois, le jeune homme courageux, la belle jeune fille prisonnière du méchant sorcier, la sauvagerie inutile des méchants, mais surtout la forêt et les animaux inhérents aux contes nordiques, qui deviennent ici les conduits souterrains de forces mystérieuses. Quelque chose de primordial et de sublime se trouve dans la façon dont les directeurs photo Jolanta Dylewska et Rafał Paradowski filment la nature en passant du microcosme au macrocosme, d'insectes sur un lit de mousse jusqu'aux vastes étendues enneigées, le beau visage empathique d'Agnieszka Mandat servant de liant entre plans et saisons. Holland structure son film selon le calendrier annuel de la chasse, en donnant une liste précise des bêtes traquées, mois après mois, et ce faisant, transformant son œuvre en un manifeste écologiste et féministe. De la neige jusqu'aux cuisses, la vieille Duszejko avance dans les bois telle une fée en colère, seule face aux chasseurs armés, merveilleuse de vigueur et de bravoure. Car la protagoniste principale n'a peur de rien, ni du ridicule, ni des fusils, ni même de l'Église catholique qui bénit les chasses.

L'utilité des contes est de mettre en lumière les forces archétypales fondamentales qui animent nos sociétés. Avec ce thriller hors normes, récompensé par le Prix Alfred-Bauer à la Berlinale, Holland oppose le patriarcat (chasseurs, fusil, Église, argent) et les symboles féminins incarnés par la forêt, les animaux et les forces souterraines de la terre, qui peuvent exploser quand on les abuse. Surtout, elle plaide pour la protection de la nature violée par l'argent et le pouvoir. Alors que le gouvernement polonais se prépare à envoyer les bûcherons couper les arbres de Białowie, la dernière forêt vierge d'Europe, on ne peut qu'espérer que son plaidoyer passionné ne reste pas sans écho. S

■ **TRACES / POKOT** | **Origine :** Pologne/Allemagne/République Tchèque/Suède/République Slovaque – **Année :** 2017 – **Durée :** 2 h 08 — **Réal. :** Agnieszka Holland, en collaboration avec Kasia Adamik – **Scén. :** Olga Tokarczuk, Agnieszka Holland, d'après le roman *Sur les ossements des morts* d'Olga Tokarczuk – **Images :** Jolanta Dylewska, Rafał Paradowski – **Photo. :** Robert Pałka **Mont. :** Pavel Hrdlička – **Mus. :** Antoni Komasa-Łazarkiewicz – **Son. :** Andrzej Lewandowski, Mattias Eklund – **Dir. art. :** Joanna Macha – **Cost. :** Katarzyna Lewińska – **Int. :** Agnieszka Mandat-Grabka (Janina Duszejko), Wiktor Zborowski (Matoga), Miroslav Krobot (Boros), Jakub Gierszał (Dyzio), Patrycia Volny (Dobra Nowina), Boris Szyc (Wnetrzak)) – **Prod.** : Krzysztof Zanussi, Janusz Wachała (Studio Filmwole "Tor") – **Dist. :** Beta Cinema

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

POUR LIRE LA REVUE SÉQUENCES EN NUMÉRIQUE



ABONNEMENT INSTITUTIONNEL

514-343-6111 / POSTE 5500
CLIENT@ÉRUDIT.ORG

ABONNEMENT INDIVIDUEL

HTTPS://WWW.SODEP.QC.CA

ACHAT DE NUMÉROS INDIVIDUELS

HTTP://VITRINE.ENTREPOTNUMERIQUE.COM

PAGE WEB DE LA REVUE **HTTP://REVUESEQUENCES.ORG**



Regards autochtones

Filmés dès les premières années de la production documentaire de l'Office national du film du Canada, Autochtones et Inuits ont attendu les années 60 pour voir leurs représentations se transposer dans le cinéma de fiction québécois. Leur présence au grand écran fut d'abord confinée à de rares apparitions, exclusivement imaginées par les Blancs, avec tous les préjugés que cela implique. Cependant, depuis un peu moins d'une dizaine d'années, le vent semble tourner sous l'impulsion des cinéastes des communautés, avides de prendre le contrôle de leurs sujets et de leurs caméras. Encore embryonnaire, cette entrée en matière marque toutefois un tournant dans l'imaginaire collectif que nos auteurs construisent peu à peu au fil de leurs histoires. Malgré tout, si cette autoreprésentation naissante offre une alternative à la vision traditionnelle du « sauvage », marque-t-elle la fin d'un mythe ? Le texte qui suit est la première partie d'un dossier divisé en quatre dans lequel ma collègue Julie Demers et moi avons tenté de cerner cette mutation qui est sans doute là pour rester. Dans ce premier texte nous explorerons le contexte socio-historique et, en invoquant l'histoire, nous essayerons de clarifier les enjeux politiques de la représentation des autochtones dans notre cinéma de fiction. Dans les deuxième et troisième parties, nous analyserons les différentes visions amérindiennes et inuites qui évoluent en parallèle : celle des Premières Nations qui font du cinéma dans leur communauté, celle des Blancs, plus traditionnelle, et nous imaginerons également les contours d'une représentation que l'on pourrait qualifier d'« entre-deux ». Enfin, dans la dernière partie de ce dossier, nous nous tournerons vers le petit écran, et à l'aide de quelques exemples de séries diffusées sur les canaux autochtones, tenterons de définir la dichotomie qui existe entre cette représentation « grand public » et celle souvent présente dans le cinéma d'auteur.

CHARLES-HENRI RAMOND

PHOTO : ***Alien Thunder*** de Claude Fournier, le seul véritable « western » québécois

Enjeux de la représentation autochtone au cinéma

Entre stéréotypes et appropriation

Alors que le cinéma des Aborigènes d'Australie et que celui des Premières Nations aux États-Unis connaissent un véritable essor et jouissent d'une reconnaissance internationale, la représentation des Autochtones demeure toujours problématique au Québec. Quand ces derniers ne sont pas invisibles, ils sont bien souvent mal représentés. Stéréotypes, appropriation culturelle et politique : la Belle Province accuse un certain retard et ne semble pas en avoir tout à fait fini avec son histoire colonialiste, en dépit des efforts sporadiques pour mettre fin aux relents de ce passé.

JULIE DEMERS ET CHARLES-HENRI RAMOND

En septembre 1898, Gabriel Veyre, un opérateur Lumière, s'arrête à Kahnawake pour y poser son cinématographe. La vue produite, ***Danse indienne***, serait à ce jour le seul film tourné au Québec au 19e siècle à avoir survécu au passage du temps. Entre sa création et le moment présent, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts, et depuis le séjour du Français en terre nord-américaine, la caméra est passée des mains des Européens à celles des Québécois, avant d'arriver enfin entre celles de créateurs autochtones. Alors que l'on illustre volontiers le Canada aux Olympiques par des Inukshuks et dans les parcs de Walt Disney par des totems, force est de constater que très peu de récits traitant des Autochtones ont été créés au Québec. Les Québécois auraient-ils peur de raconter leur passé et de mettre en images la face sombre de leur présent ?

Historiquement, au Québec, les Autochtones ont été représentés avant tout dans le documentaire. Ils l'ont été comme autant de thèmes d'observation pour les ethnologues soucieux d'examiner la disparition des traditions, ou désireux de valoriser certaines pratiques rares, négligées ou « exotiques ». Ici, les noms affluent : Louis-Roger Lafleur, Arthur Lamothe, Pierre Perrault, Bernard Gosselin, Jean-Claude Labrecque, Jacques Godbout, Maurice Bulbulian, pour ne nommer que ceux-là.

En matière de fiction, les choses sont radicalement différentes. Alors que les westerns ont très tôt participé à la renommée du cinéma américain, bien peu de cinéastes québécois ont fait des Autochtones le sujet principal de leurs scénarios avant les années 2000. Réalisé en 1965 par Fernand Dansereau, ***Le festin des morts***, drame sombre traitant de l'évangélisation des Amérindiens par les Jésuites, semble être une première au Québec. Quelques années plus tard, Gilles Carle fera de Daniel Pilon un Métis persécuté dans ***Red*** (1970), tandis que Jean Pierre Lefebvre proposera une reconstitution faussement historique – et assumée comme telle – de la relation entre les Blancs et les Amérindiens dans ***Les maudits sauvages*** (1971). Avec ***Alien Thunder*** (1974), Claude Fournier mettra en scène de façon très américaine le destin tragique d'un Amérindien poursuivi par un agent de la Gendarmerie royale. Claude Gagnon tournera à son tour ***Visage Pâle*** (1985) qui raconte le sort réservé à un Autochtone victime de harcèlement au Témiscamingue. Dans les années 90, quelques rares récits fictionnels feront leur apparition sur nos écrans, dont ***L'automne sauvage*** (1991) de Gabriel Pelletier qui relate l'histoire d'un Amérindien pris pour bouc émissaire par un flic véreux. ***Windigo*** (1994) de Robert Morin s'intéressera, quant à lui, à la célèbre légende algonquine de la créature anthropophage, alors que dans ***Le silence des fusils*** (1996), Arthur Lamothe s'inspirera d'un fait divers pour retracer le combat d'un scientifique pour protéger un jeune amérindien des accusations de meurtre qui sont portées contre lui.



L'autoreprésentation, pour sa part, arrivera sur le tard au Québec. Il faudra en effet attendre 1971 avant que la cinéaste abénaquise Alanis Obomsawin, première réalisatrice autochtone au Québec, nous fasse don de son court métrage documentaire ***Christmas at Moose Factory***. Et ce n'est qu'en 2011 que ***Mesnak***, le premier long métrage de fiction mis en scène par un autochtone, sortira en salles.

PHOTO : La sexualité débridée du « mauvais indien » (image extraite du film ***Le festin des morts*** de Fernand Dansereau)



LE BON, LA BRUTE ET LA PRINCESSE

Les images animées des Premiers Peuples ont été dès les origines produites par des Blancs. De sorte que les Autochtones sont longtemps restés les témoins muets de leur représentation, comme s''ils avaient été mis sous tutelle dans leur propre vie. Même dans les documentaires considérés comme plus pointus, réalisés par ce que l'on décrit aujourd'hui comme de grands cinéastes, les Autochtones échappent rarement à une série de stéréotypes qui réduisent une culture riche à un objet exotique, des personnages complexes à des types dont la psychologie est sinon nulle, du moins peu développée.

Il y a d'abord le « bon sauvage », mythe créé par les philosophes des Lumières et réinvesti par le cinéma d'Hollywood. Il est doux, naïf et influençable. Il parle peu, s'exprime dans un langage grossier (par des signes ou des grognements). Mais il témoigne de curiosité et veut apprendre des Occidentaux. Il est sage, respecte la nature et connaît les remèdes ancestraux. Cette figure, on la retrouve dans les films de Pierre Perrault, qui en dépit de sa volonté avouée de s'arracher au domaine mythologique, tend à y retomber par moments; ainsi, le guide de chasse dans ***La bête lumineuse*** est un homme agréable de bien peu de mots.

Au bon sauvage s'oppose le « mauvais Indien » : il est violent, sévère et intransigeant. Il est en général presque nu, incarnant une sexualité débridée. C'est cette façon de voir qui nous a été servie dans ***Le festin des morts*** de Dansereau. À travers l'exemple de la relation entre les Amérindiens et Jean de Brébeuf, ce drame rigoureusement théâtral présente les Autochtones comme des êtres bestiaux, sanguinaires et démoniaques qui n'hésitent pas à torturer et à dévorer leur ennemi. Le mauvais Indien convoite habituellement la Princesse. Elle, c'est Pocahontas : belle, souple, agile. Elle est libre, mais légèrement farouche. Il s'agit trait pour trait de Maïna, personnage principal de l'épopée éponyme de Michel Poulette, harcelée par le méchant guerrier qui souhaite à tout prix la marier.

Dans cette imagerie traditionnelle qui confine au cliché, les Indiens sont maquillés ou tatoués. Ils sont adroits et forts; ils arborent plumes, peaux et bijoux en os d'animaux. À des fins narratives ou visuelles, les cinéastes et auteurs occidentaux sont prêts à s'accorder à peu près toutes les libertés possibles vis-à-vis de l'histoire. S'il est bien vrai que l'art ne se réduit pas à la représentation, celle-ci peut néanmoins jouer un rôle certain dans notre perception des sujets filmés. Or, bien des œuvres dérobent aux nations leurs identités multiples pour les regrouper en une seule. C'est ainsi qu'à Hollywood, l'Indien vit presque toujours dans les Plaines, or, ces Amérindiens ne portaient généralement pas de bandeau, qui servait surtout à retenir les perruques lors des cascades[1]. Dans un article célèbre, Ward Churchill accuse à ce titre le film canadien ***Black Robe*** (Bruce Beresford**,** 1991), qui relate le peuplement de la Nouvelle-France et les relations avec les Amérindiens, de prendre trop de latitude dans sa vision des Autochtones : « [cette latitude] correspond approximativement au résultat qu'obtiendrait un réalisateur qui habillerait un prêtre catholique du costume d'un pasteur protestant et le coifferait de la calotte d'un rabbin pour lui faire dire la messe devant le pentagone d'un culte satanique, sous prétexte que ces symboles matériels tirés de diverses croyances spirituelles augmentent l'intérêt visuel ».[2]

Cela va de soi : ces images stéréotypées sont basées plus sur un fantasme de ce qu'est l'Indien que sur des faits historiques. Ce que cherche malheureusement le cinéaste en utilisant cette iconographie, ce n'est pas à représenter les Amérindiens comme ils sont, mais tels qu'ils semblent être à travers une partie de

PHOTO : L'indien, ce peau-rouge (Raoul Trujillo joue le chef iroquois Kiotseaton dans ***Black Robe*** de Bruce Beresford

l'imaginaire occidental. « Indians, as we think we know them, do not exist. In fact, there may well be no such thing as Indian… »[3]. Il n'existe pas quelque chose de tel qu'*un Indien*; bien plutôt y a-t-il *des Indiens*, car les Premières Nations sont des plus diversifiées, mais trop souvent réduites à des types.

L'APPROPRIATION POLITIQUE ET CULTURELLE

La relation entre les Premiers Peuples et les colonisateurs en Amérique a toujours été marquée par le sang. Les conquistadors ont assujetti l'Amérique par la violence. Aux États-Unis, l'expansion du territoire s'est réalisée grâce à la guerre menée contre les Amérindiens. Un proverbe de là-bas disait d'ailleurs : « The only good Indian is a dead Indian ». Contrairement à leurs voisins du Sud, et comme semble le confirmer Henry David Thoreau lorsqu'il écrit *A Yankee in Canada*, fruit de son séjour au Québec, les premiers colons français établis en Nouvelle-France étaient manifestement plus cléments.

Dans les livres d'histoire, on raconte que l'interdépendance entre Blancs et Amérindiens fut avant tout basée sur l'échange et le dialogue. Le Canada revendique depuis les débuts sa filiation avec les Premières Nations – jusqu'au nom du pays qui vient du mot *Kanata*, lequel signifie « village ». Dans la mythologie québécoise, les premiers habitants de nos contrées étaient des coureurs des bois, plus près de l'héritage autochtone que des habitudes britanniques. Ils partagent d'ailleurs avec les Amérindiens leur statut de colonisés. Les uns et les autres ne sont pas maîtres de leur destin : ils doivent se plier aux volontés des Britanniques, vivre dans l'hétéronomie.[4]

Si les manuels d'histoire font état des relations d'entraide et de solidarité entre les Premières Nations et les colons français, ces livres oublient toutefois trop souvent de raconter la suite : celle de la prise de possession des territoires, de l'évangélisation forcée, de l'assimilation, de la mise sous tutelle, des pensionnats, du racisme ordinaire. Ces décisions et ces conséquences n'ont pas toujours été le fait des Britanniques, mais aussi celui des Canadiens français. Et pourtant, bien des Québécois ne se sentent pas particulièrement responsables du malheur des Autochtones. Comme ils partagent avec eux le statut de colonisés, ils tendent parfois à reporter la responsabilité de ce drame sur les Britanniques (ou les Canadiens anglais) et à laisser de côté leur propre part de faute.



PHOTO : Marco Collin dans ***Mesnak*** d'Yves Sioui Durand

Grand observateur de la condition autochtone et sa représentation au cinéma, Bruno Cornellier affirme que pour survivre à leur héritage colonial, les Québécois ont, en quelque sorte, besoin de s'approprier la culture amérindienne, de se faire eux-mêmes Indiens. « Il lui faut [au Québécois] imaginer une certaine filiation entre les colons […] et les Premières Nations. Il lui faut ce je-ne-sais-quoi, cette "chose indienne" qui, nommée sans l'être complètement, signalée sans jamais être définie, désigne une indianité qui, bien qu'elle soit appelée et interpelée par la présence de l'Indien, n'a plus besoin de lui ou d'elle pour se manifester en tant que réalité ».[5]

C'est sans doute pourquoi l'Indien est fréquemment utilisé comme symbole d'indépendance et de patriotisme québécois. Par son métissage, il illustre la position inconfortable du Québécois et l'importance de (re)prendre son autonomie. Gilles Carle l'explique en ces termes : « Le film ***Red*** est un film un peu particulier. […] Je sentais que la violence s'en venait. Il me fallait la conjurer. Cette violence brutale et sauvage, c'est la nôtre. D'un peuple colonisé surgit une violence particulière ».[6]

Les années 1960 et 1970 ont été particulièrement marquantes dans l'appropriation culturelle de l'identité autochtone. Les « hippies » cherchaient des symboles de liberté politique, spirituelle et sexuelle : ils les ont trouvés en partie dans le mythe de l'Indien. Ainsi ont-ils revêtu bandeaux de cuir, robes à franges et boucles d'oreilles perlées. Le cinéma québécois s'est lui-même approprié la figure de l'Indien libre : dans ***Les maudits sauvages***, les Québécois de souche, assis en rond autour du feu, « jouent » aux Indiens en s'échangeant un joint. Si ce geste d'emprunt semble par moments bien intentionné (il s'agit parfois de signifier sa fascination pour une culture différente, ou de montrer qu'on a tout à apprendre d'elle), elle tend à réduire l'"ethnie minoritaire à une caricature d'elle-même. De plus, l'appropriation d'objets par des Blancs (la coiffe autochtone) ou l'utilisation de mots des Premiers Peuples pour désigner tout autre chose que ce qu'ils veulent dire au départ (le « Pow-wow », par exemple, nommant une émission de variétés qui n'a rien d'autochtone) retirent à l'évidence leur sens originel, tout en dépossédant les Autochtones de leur identité.

LES AUTOCHTONES : CES FANTÔMES DU PASSÉ

Dans diverses représentations contemporaines, les cinéastes s'efforcent de mettre en scène des relations basées non pas sur le pouvoir ou la domination, mais sur l'égalité. Si l'idée est honorable, cette cohabitation n'est pas pour autant tout à fait équitable.



Dans quelques-uns de ces films récents, dont ***Ce qu'il faut pour vivre***, les Autochtones semblent en effet plus bouleversés par leur rencontre avec les Blancs que l'inverse. Ces derniers, à vrai dire, sont majoritairement présentés comme des fantômes du passé incapables de faire le saut dans la modernité. Dans certains de ces récits, le choc de la réalité est si fort que les Autochtones sombrent dans l'alcoolisme ou l'itinérance, et sont souvent sujets au suicide. Si l'on doit reconnaître que les statistiques concernant les problèmes sociaux des Premiers Peuples sont alarmantes[7], il est dommage de constater qu'au cinéma, très peu d'auteurs s'intéressent à l'Autochtone évoluant heureux dans les grandes métropoles modernes (par exemple), ou tout au moins à la possibilité d'envisager l'Autochtone sous le signe d'un bonheur à venir – à créer.

UNE REPRÉSENTATION TOUTE MODERNE DES PREMIÈRES NATIONS

Heureusement, nous voyons apparaître depuis quelques années un engouement renouvelé pour la représentation des Premières Nations et des Inuits. Il suffit de songer au travail de l'ONF, de l'APTN, du Wapikoni mobile et de nombreux festivals de cinéma, pour constater les efforts déployés afin de soutenir et valoriser la prise de parole des Autochtones. Pour celles et ceux qui ont été enfermés dans le silence pendant des générations, ces voix nouvelles sont salutaires, thérapeutiques.

Cela fut mentionné : le premier long métrage de fiction réalisé par un Autochtone au Québec n'est sorti qu'en 2011. ***Mesnak***, piloté par l'abénaquis Yves Sioui Durand, est une adaptation moderne de *Hamlet* qui se déroule dans une réserve. Malgré un succès modeste, cette première tentative a permis de paver la voie à d'autres autoreprésentations par les Premiers Peuples. En 2013, l'artiste mi'gmaq Jeff Barnaby a raconté l'enfer des pensionnats à travers ***Rhymes for Young Ghouls***, tandis qu'en 2015, dans ***Le Dep***, la réalisatrice innue Sonia Bonspille Boileau a mis en scène les difficultés familiales et économiques des siens.

Même si elle demeure encore fragile, la tendance n'est certainement pas prête de s'arrêter là et semble avoir inspiré les cinéastes non autochtones qui se sont remis, eux aussi, à filmer les communautés des Premières Nations et des Inuits. Dans le prochain chapitre de ce dossier, seront d'ailleurs abordés les quelques films illustrant ce renouveau, puis étudiées les manières dont ces nouvelles représentations échappent (ou non) aux images plus traditionnelles arrimées aux stéréotypes.

[1] Catherine Bainbridge. Neil Diamond et Jeremiah Hayes. *Hollywood et les Indiens*. ONF. 2010.

[2] Texte traduit. Ward Churchill. *From a Native Son: Selected Essays in Indigenism, 1985-1995*. South End Press. 1996.

[3] Daniel Francis. *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Arsenal Pulp. 1992. 4–5.

[4] Karine Bertrand. *Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuits du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré.* Thèse de doctorat. Université de Montréal. 2013.

[5] Bruno Cornellier. *« La chose indienne » : Cinéma et politique de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale.* Thèse de doctorat. Université Concordia. 2011.

[6] Jacques Camerlain. « Entretien avec Gilles Carle ». *Séquences*. Numéro 65, Avril 1971. 15.

[7] « De 10 ans à 29 ans, les jeunes autochtones dans les réserves sont 5 à 6 fois plus à risque de mourir de suicide que leurs semblables faisant partie de la population générale ». Fondation autochtone pour la guérison. *Suicide chez les autochtones au Canada.* 2007.

PHOTO : ***Avec Le Dep***, Sonia Bonspille Boileau met en scène les difficultés des siens



De Marlene à Ellen...

en passant par *La vie d'Adèle*

Si la dernière décennie fut l'occasion de constater la reconnaissance d'acquis juridiques dans plusieurs pays pour les personnes de la communauté LGBTQ+, des disparités demeurent quant à l'égalité sociale. Ce qui reste invisible socialement voit rarement le jour à l'écran, du moins dans un contexte cinématographique plus mainstream. *Et pour cause; comment exiger de voir sur pellicule des réalités socialement occultées ? Qu'en est-il des réalités lesbiennes au grand écran ? Parviennent-elles, aujourd'hui, à réellement sortir de l'ombre ? Exister pour elles-mêmes dans toute leur diversité ? Étude (non exhaustive) sur le sujet.*

JULIE VAILLANCOURT

MARLENE ET CE PREMIER BAISER

Depuis ce premier baiser lesbien de Marlene Dietrich donné à une spectatrice suite à son tour de chant dans ***Morocco*** (1930, Josef von Sternberg), les représentations du lesbianisme sur pellicule ont nécessairement évolué. Cela dit, ce fameux baiser est rendu possible en 1930, peu avant l'application du code Hays (1934-1966), pour plusieurs raisons : Marlene est vêtue d'apparats masculins (ce qui transgresse peu les codes sociaux), alors que le baiser saphique est effectué dans le cadre d'une représentation scénique, soit après le tour de chant de Marlene, se voyant relayé au rang du « divertissement ». Ici, ce baiser lesbien ne « menace » pas l'hétérosexualité, d'autant plus qu'il n'est pas « pris au sérieux », demeurant dans le jeu de la séduction (des spectateurs masculins). Ce type de représentation, lorsqu'aujourd'hui mis en valeur dans le cinéma *mainstream*, tend à « invisibiliser » le lesbianisme. Il y aura d'ailleurs une surabondance de ce type de représentations dans les années 60, en raison de la libéralisation des mœurs dans l'Amérique moderne (qui coïncide avec la fin de la mise en application du code Hays, en 1966).

SEXPLOITATION CONTRE PENSIONNATS POUR FILLES

À titre d'exemple, maints films de la *sexploitation* corroborent ce qui a été avancé plus haut, dont certaines productions du spécialiste de séries B de l'époque Roger Corman, et du réalisateur de plusieurs films de la *blaxploitation* Jack Hill. ***The Big Doll House*** (1971), en est un bon exemple, puisque le milieu — une prison pour femmes — devient le lieu d'exploration du fantasme lesbien d'un point de vue de l'homme hétérosexuel. Mentionnons aussi ***Women in Cages*** (1971, Gerardo de Leon) qui propose une trame narrative similaire, où Pam Grier interprète, cette fois, une gardienne de prison sadique (et lesbienne).

Clairement plus sophistiqué, mais jouant sur le fantasme et l'érotisme d'une relation entre deux femmes dans un environnement dit « répressif », ***Therese and Isabelle*** (1967, Radley Metzger) adapté des écrits de Violette Leduc, explore la relation saphique grandissante entre deux adolescentes évoluant dans un pensionnat pour jeunes filles. Le lesbianisme devient ainsi une conséquence d'un environnement dit « répressif » (au même titre que la prison pour femmes), à l'opposé d'une découverte identitaire et sexuelle existant pour elle-même. Plus de 30 ans auparavant, la réalisatrice Leontine Sagan nous avait offert le très courageux (et unique) ***Mädchen in Uniform*** (1931, coréalisé par Carl Froelich), une des premières représentations du lesbianisme au cinéma, adjoint à une critique féministe de la société patriarcale et des régimes totalitaires (censuré par le parti nazi lorsqu'il sera porté au pouvoir et demeure depuis, rarement visible). Ce film fera l'objet d'un remake éponyme, en 1958, par Géza von Radványi.

SANCTIONNER LE LESBIANISME

Par l'environnement répressif du récit, mais aussi par la perception sociale du lesbianisme selon les époques données, la lesbienne sera sanctionnée; soit elle se conforme (à l'hétérosexualité), soit elle disparaît et emporte ses péchés avec elle. Le suicide sera ainsi présent dans nombre de récits à travers les époques. Célèbre en ce sens, ***The Children's Hour*** (1961, William Wyler), toujours dans l'environnement dit « répressif » d'une école pour filles, où deux enseignantes sont suspectées d'être lesbiennes. Dans un contexte plus contemporain, le film ***Lost & Delirious*** (2001, Léa Pool), viendra revisiter le thème du lesbianisme (et du suicide) dans le monde d'un pensionnat, par la réappropriation (métaphorique) de l'héroïne (incomprise) se donnant la mort dans un geste de grandeur et de liberté. Quant à ***Loving Annabelle*** (2006, Katherine Brooks), film américain indépendant inspiré par la trame narrative de ***Mädchen in Uniform,*** il relate l'histoire d'amour interdite étudiante/enseignante dans un établissement catholique contemporain. Lorsque la relation sera dévoilée, la transgression de l'enseignante sera sanctionnée par son emprisonnement.

Au fil des décennies, nombre de relations lesbiennes ne « durent » pas jusqu'à la fin du récit, souffrant des conséquences d'exprimer l'identité (lesbo)sexuelle, de l'embrasser ou de la consommer. Dans les années 1990 et 2000, le sexe lesbien est plus explicite et les méthodes pour faire périr les protagonistes toutes aussi diversifiées. L'*overdose* devient une alternative au suicide, par exemple dans ***High Art***, (1998, Lisa Cholodenko) ou

PHOTO : ***Therese and Isabelle***

dans ***Gia***, (1998, Michael Cristofer) inspiré de l'histoire de la top-modèle Gia Marie Carangi, dépendante à la drogue qui succombe des suites du SIDA. Autre histoire vraie, ***Monster*** (2003, Patty Jenkins) portrait de la tueuse en série Aileen Wuornos étiquetée « première tueuse en série lesbienne » par le FBI et la presse, reliant ainsi ses meurtres à son orientation sexuelle et à sa « haine des hommes ». En 1994, ***Heavenly Creatures*** (Peter Jackson), évite brillamment la diabolisation des adolescentes Parker-Hulme (et de leur relation « particulière »), dans l'affaire criminelle Parker-Hulme ayant secoué la Nouvelle-Zélande dans les années 50.



MILITANTISME ET *LESBOPARENTALITÉ*

Plus récemment, ***Freeheld*** (2015, Peter Sollett) adaptait l'histoire de la militante Lauren Hester, qui succomba des suites d'un cancer en 2006. Le mérite de la production réside dans le fait de présenter le militantisme lesbien à l'écran, de conjuguer le personnel au politique, dans le contexte de la reconnaissance juridique des couples de même sexe. À noter que la production prend l'affiche en 2015, la même année où la Cour suprême des États-Unis légalise le mariage entre conjoints de même sexe. Mentionnons aussi ***The Kids Are All Right*** (2010, Lisa Cholodenko), qui aborde la *lesboparentalité*, avec une préoccupation très hétérosexuelle : si Nic et Jules sont des femmes mariées vivant avec leurs deux enfants, la trame narrative est davantage préoccupée par le fait que ceux-ci désirent retrouver leur père biologique, donneur de sperme. La trame narrative a le mérite de présenter à l'écran des réalités lesbiennes, mais les questionnements hétérocentrés du récit constituent le nœud de l'histoire. À contrario, le film allemand ***Deux mères*** / *Zwei Mütter* (2013, Anne Zohra Berrached), à partir des témoignages réels, explore le parcours d'un couple lesbien désirant avoir un enfant et leurs difficultés quant à la procréation, œuvre dans laquelle l'esthétique documentaire procure authenticité et ancre le propos dans le réel.

Dans un contexte plus *mainstream*, avec des vedettes hollywoodiennes incarnant des personnages lesbiens, certains films transcendent la simple mort (punitive), pour enfin explorer des réalités propres au vécu lesbien. ***If These Walls Could Talk 2*** (2001, Jane Anderson, Martha Coolidge, Anne Heche) constitue un exemple en soi, explorant la vie de trois couples lesbiens, sur trois décennies. Si les années 2000 explorent la *lesboparentalité* (Sharon Stone/Ellen DeGeneres), les années 70 plongent au cœur des mouvements féministes, explorant les stéréotypes *butch*/femme (Michelle Williams, Chloë Sevigny). Le premier tableau (1961), le plus réussi et le plus émouvant, explore la réalité de lesbiennes aînées — probablement le plus grand tabou qui persiste dans la représentation du lesbianisme au cinéma, mentionnons au passage ***Hannah Free*** (2009, Wendy Jo Carlton) et ***Cloudburst*** (2011, de Thom Fitzgerald) — , alors qu'Edith (Vanessa Redgrave) doit composer avec la mort de sa partenaire (Marian Seldes), doublé du déni familial (testamentaire) et institutionnel.

LA VIE D'ADÈLE ET AUTRES TRAMES NARRATIVES ÉVOLUTIVES

La vie d'Adèle (2013, Abdellatif Kechiche), présente une adolescente ayant un coup de foudre pour une autre jeune femme. On assiste alors aux déchirants questionnements (liés au *coming-out*), aux premiers émois sexuels (ce que la presse *mainstream* retiendra), mais aussi à l'effritement de la relation sur la durée du couple. Ici, la relation lesbienne se termine, non pas par la sanction, mais tout simplement pour ce qu'elle est : une relation de couple qui ne trouve pas sa pérennité dans le temps. C'est ce qui rend ***La vie d'Adèle*** particulièrement riche et contemporain, tout en évitant d'explorer uniquement le *coming-out* et ses répercussions.

Du coup de foudre pour une autre femme (***When Night Is Falling***, 1995, Patricia Rozema), jusqu'à sa présentation très érotisée à l'écran par une équipe entièrement féminine, soulignant par son contexte de production la réappropriation du corps lesbien (***Below Her Mouth***, 2016, April Mullen), il est intéressant de constater l'émergence d'une diversité des représentations et des trames narratives liées au fait lesbien, en se dégageant ainsi peu à peu du (dramatique) *coming-out* et des (fatales) représailles (sanction, mort, suicide). Nous assistons ainsi à des « trames narratives évolutives », c'est-à-dire un récit où la relation lesbienne/le fait lesbien/la lesbienne existe pour elle-même, avec à l'avant-plan ses problématiques propres. vec une proposition filmique originale (***And Then Came Lola***, 2009 Ellen Seidler/Megan Siler, avec son esthétique — de réappropriation — à la ***Cours Lola Cours***, 1999, Tom Tykwer), ou encore des histoires « homocentrées » aux trames narratives inversées, ayant pour but de conscientiser en renversant la « norme sociale » (***Love Is All You Need?***, 2016, Kim Rocco Shields, dans lequel une adolescente est intimidée en raison de son orientation hétérosexuelle, dans un monde homosexuel). Mentionnons aussi les trames narratives dans lesquelles tourner en dérision la sanction jadis infligée aux lesbiennes devient le pivot du film. Un bon exemple est la comédie satirique ***But I'm a Cheerleader*** (1999, Jamie Babbit).

SILENCES ET NON-DITS, D'HIER À AUJOURD'HUI

Si dans les années 80 certaines œuvres de Léa Pool (***Anne Trister***, 1986, ***La femme de l'hôtel,*** 1984) explorent le lesbianisme et la bisexualité par le biais des non-dits, des silences et des regards, des films plus contemporains adopteront ce type d'approche, dont ***Carol*** (2015, Todd Haynes) qui possède, en ce sens, quelques similitudes dans la signature. Si la relation saphique ne mène guère au suicide ou à la mort (dans ce récit des années 50), les silences et les jeux de regards parlent d'eux-mêmes quant à la nature de la relation. Ces silences sont à l'image de

PHOTO : ***Anne Trister***

la protagoniste du film néerlandais ***Summer*** / *Zomer* (2014) : Anne, une jeune fille peu loquace, réside avec sa famille dans une petite localité où « on parle peu ». Si ce *coming-of-age* évoque certaines œuvres à thématiques lesbiennes du genre, dont ***My Summer of love*** (2004, Pawel Pawlikowski), le film de Colette Bothof a le mérite de proposer des qualités esthétiques rappelant certains Sofia Coppola, dont ***The Virgin Suicides*** (1999), en raison d'une trame sonore évoquant la jeunesse, mais aussi un commentaire méditatif et introspectif sur l'action, exemplaire d'une découverte de l'orientation (homo)sexuelle.

LA COULEUR DU LESBIANISME

Si le tabou des lesbiennes aînées subsiste au grand écran, celui des lesbiennes de couleur persiste dans nombre de sociétés demeurant dans l'ombre des caucasiennes. De l'acclamé ***Circumstance*** (2011, Maryam Keshavarz), sans oublier ***Fire*** (1996, Deepa Mehta), les représentations des lesbiennes de couleur émergent avec des trames narratives diverses et des personnages ancrés dans leurs contextes sociaux-culturels, tentant de briser les tabous (un film à la fois), mais parvenant rarement à de larges diffusions, renvoyant ainsi à leur invisibilité. Et pour cause, les films américains proposant des protagonistes homosexuels afro-américains arrivent enfin à obtenir une reconnaissance *mainstream* (***Moonlight***, 2016, Barry Jenkins). La femme lesbienne de couleur pour sa part s'expose par « définition » à trois types de discriminations (sexisme, lesbophobie, racisme). Le contexte social vient nécessairement influer sur l'accès aux méthodes de production et à la libre expression par l'art, dans certaines sociétés. Par exemple, ***Les filles du botaniste*** (2006, Dai Sijie), relate l'histoire amoureuse de deux femmes dans la République populaire de Chine des années 80. Au terme du récit, les deux protagonistes se voient condamnées à mort, et leurs cendres sont réunies près de la rivière (métaphore/réincarnation/réappropriation de la mort des personnages lesbiens). Bien que l'homosexualité en Chine fut décriminalisée en 1997 et retirée de la liste des maladies mentales en 2001, le film fut tourné au Viêtnam, la Chine n'ayant pas donné l'autorisation de tournage sur son territoire.

Du côté des films américains qui mettent en scène des personnages lesbiens afro-américains, ***Pariah*** (2011, Dee Rees) est notoire; un *coming-of-age* explorant la réalité d'une afro-américaine de 17 ans, vivant à Brooklyn, qui ne cache pas son lesbianisme, mais qui cherche plutôt à le vivre, découvrant ainsi les joies et les peines associées à son orientation homosexuelle à l'adolescence. ***Pariah*** n'est pas un cas isolé, nous pourrions citer d'autres exemples tels que ***Stud Life*** (2012, Campbell Ex) qui explore la relation *butch*-femme. Des représentations redevables à des films précurseurs tels que ***Born in Flames*** (1983, Lizzie Borden) et ***The Watermelon Woman*** (1996, Cheryl Dunye) ou encore plus récemment ***Go Fish*** (1994, Rose Troche). Tourné de manière indépendante avec un budget dérisoire et en noir et blanc, ***Go Fish*** ancre ses assises dans le réel, alors que des femmes lesbiennes décident de tourner la caméra sur leurs réalités et de représenter le lesbianisme pour ce qu'il est : le film présente des lesbiennes caucasiennes et afro-américaines, dans lequel : personne ne meurt et ne fait de *coming-out*. Le lesbianisme existe pour ce qu'il est. Une nouveauté pour



l'époque qui, par son succès (2,5 millions au box-office), prouve non seulement que ces histoires trouvent leur public, mais aussi que les réalisatrices lesbiennes désirent offrir une prise de parole qui passe par l'auto-représentation.

L'APPORT DU MÉDIA TÉLÉVISUEL

Dans une discussion sur la représentation du lesbianisme au cinéma, on ne peut écarter l'apport de la télévision. Si les séries lesbiennes se font plus rares que les séries gaies, la télévision a cette qualité que le cinéma n'a pas : elle entre dans le quotidien des gens, et les personnages côtoient les spectateurs de façon hebdomadaire. C'est un média sans pareil pour vous faire « accepter » une réalité dans votre quotidien. Il y a plus d'une décennie, les lesbiennes (branchées, caucasiennes et bien nanties, dans un Los Angeles jamais pluvieux), côtoyaient le quotidien des gens dans la série américaine à succès *The L Word* (2004-2009). Mentionnons aussi les séries britanniques *Tipping the Velvet* (2002) et *Lip Service* (2010-2012), aux États-Unis *The Real L Word* (2010-2012) et *Orange Is the New Black* (depuis 2013), et *Féminin/Féminin* (2014/2e saison en production) au Québec. La multiplication des plateformes de diffusion, des services de *streaming* (*Netflix*, etc.) aux solutions de remplacement sur le web proposant exclusivement des séries à thématiques lesbiennes (*Tello Films*), commandent la diversité des récits et des représentations. Finalement, ces femmes (animatrices, actrices, etc.) qui affichent leur lesbianisme à la télévision deviennent des modèles (ancrés dans le réel) à ne pas négliger; citons Rosie O'Donnell, humoriste, actrice et animatrice du *The Rosie O'Donnell Show* (1996-2002) qui fera son *coming-out* public en 2002 et militera pour les droits des LGBT, sans oublier le cas d'Ellen DeGeneres (humoriste, actrice, productrice, écrivaine et animatrice télé du *The Ellen DeGeneres show*, diffusé depuis 2003) qui reçoit en 2016 la médaille présidentielle de la Liberté, des mains de Barack Obama. Des femmes devenues modèles ayant nécessairement ouvert la voie/voix aux réalités lesbiennes sur le petit et grand écran.

Conséquemment, depuis la fin des années 90, les représentations du lesbianisme dans le cinéma américain et divers cinémas nationaux se diversifient. Elles abordent tour à tour maintes réalités lesbiennes (*coming-out*, quotidien lesbien, femmes de la diversité sexuelle, sexualité, mariage, *lesboparentalité*). Mentionnons, entre autres, ***Bound*** (1996, The Wachowski Brothers) et ***Chasing Amy*** (1997, Kevin Smith). S

PHOTO : ***Les filles du botaniste***



L'oubliée d'un système à sens unique

La disparition soudaine de la cinéaste québécoise Michka Saäl plus tôt cet été nous a non seulement déchiré le cœur, mais nous interpelle plus pour plusieurs raisons que nous ne saurons énumérer ici. Surtout à un moment où les différents paliers gouvernementaux en aide à la culture demandent aux revues comme la nôtre d'intégrer ceux et celles venus d'ailleurs et naturalisés canadiens (et québécois). Pour sans doute exprimer à travers leur art la douleur de l'exil et leur connaissance des disciplines artistiques appropriées. Dans une ère de mondialisation, la culture nationale doit être protégée, on en convient, mais non pas lorsque ce geste produit des effets pervers.

Dans le cas de Saäl, sa carrière cinématographique s'étale entre 1991 et 2014, des courts, des longs, des documentaires surtout, des essais et une fiction, ***La position de l'escargot***. Elle-même est originaire d'une Tunisie ensoleillée aux traditions ancestrales et multiraciales. Dans son adolescence, elle apprend qu'elle est d'origine juive (et mixte en même temps). Cette découverte la passionne et dans le même temps la désoriente, développant en elle un sens inné de l'imaginaire.

Notre collègue Denis Desjardins avait réalisé une entrevue avec Michka Saäl en 1996, lors de la sortie de ***La position de l'escargot***. Pour une raison qui m'échappe (je n'étais pas rédacteur en chef à cette époque), le texte n'avait pas été retenu par le comité de rédaction d'alors. Trois ans plus tard, dans un entretien qu'elle m'accordait (*Séquences*, nº 200, janvier-février 1999), elle parlait entre autres du métissage des cultures en des termes aussi harmonieux que fugitifs, car cause de chocs personnels et culturels parfois houleux.

Dans les pages qui suivent, nous publions le beau face-à-face entre Desjardins et Saäl, question aussi de nous racheter de façon posthume. Par ses propres mots et ses idées sur le cinéma, nous constatons que la réalisatrice a toujours tourné dans les couloirs de l'intimité, ces espaces parfois cruels qui ne donnent pas la voix aux *autres* ou du moins le permettent à condition que les gestes posés soient discrets et n'incitent pas à la controverse. Une question de protectionnisme inavoué dans la culture nationale et qui porte sans doute un cryptonyme : *ici et nulle part ailleurs*.

ÉLIE CASTIEL

« J'ai toujours généré mes projets; je les imagine, je les écris, et je trouve quelqu'un qui veut les produire... »

Depuis 1989, Michka Saäl a réalisé cinq films. Le plus connu d'entre eux est sans doute ***L'arbre qui dort rêve à ses racines****, émouvant portrait de deux jeunes femmes exilées. Nous avons rencontré la réalisatrice à l'occasion de la sortie récente du* ***Violon sur la toile****, documentaire consacré à la violoniste Eleonora Turovsky.*

PROPOS RECUEILLIS PAR **DENIS DESJARDINS**, À MONTRÉAL, LES 4 ET 12 AVRIL 1995 (TEXTE INÉDIT)

Vous êtes d'origine tunisienne et vous avez vécu en France. Dans quelles circonstances êtes-vous arrivée au Québec ?
Je suis venue ici en 1979, pour étudier le cinéma à l'Université de Montréal. Si la « mode » du Québec était déjà passée en France, il restait une grande curiosité. J'avais vu mes premiers films québécois à Paris dans les salles du Quartier latin : ***L'Eau chaude, l'eau frette*** de Forcier, les films de Jacques Leduc (à l'époque je découvrais aussi les livres de Ducharme, Ferron,…) Voir des films comme ceux-là me stimulait, j'aimais leur verve, leur liberté, et je découvrais tous ces acteurs inconnus. Je m'intéressais aux moyens de production des réalisateurs québécois, et j'avais déjà envie de tourner des petits films.

Loin d'où *fut votre premier « court »……*
Oui, et j'ai eu de la chance, car il a tout de suite remporté le prix du meilleur court métrage aux Rendez-vous du cinéma québécois. Il a joui d'ailleurs d'une assez bonne distribution, même sur la 5, en France.

Quelle est la source de votre intérêt pour le cinéma ?
Je suis très cinéphile, depuis toujours. Même lorsque je tourne, je visionne des films. C'est un besoin viscéral et j'ai toujours gardé mon enthousiasme. Au début mes envies n'étaient pas claires, mais je pressentais que j'allais écrire, sans vraiment penser pouvoir en faire un métier. Je parle d'écriture, car pour moi le cinéma est avant tout une affaire d'écriture. Pour cette raison, il me serait difficile de travailler sur un projet dont je ne serais pas l'auteur. Afin de rassurer ma mère, j'ai fait en France des études en marketing, mais je ne me suis jamais servie de ce diplôme, même pas pour faire des pubs ! Cela dit, j'ai eu pourtant l'occasion d'assister au tournage d'une pub, et cela m'a donné envie de tourner.

Le fait d'être une femme a-t-il ajouté des barrières particulières ?
Je n'ai pas souffert personnellement de cet état de fait, et j'ai toujours généré mes projets; je les imagine, je les écris, et je trouve quelqu'un qui veut les produire.

Toujours des femmes, d'ailleurs, jusqu'à présent…
Oui, sauf pour ***Tragedia***, tourné à Toronto, et qui fut produit par un homme, au Canadian Film Center.



J'ai cru déceler dans ce film une petite influence de Fassbinder. Pourquoi avez-vous fait votre mémoire de maîtrise sur l'œuvre de Fassbinder ?
Ce n'est pas évident, en effet. De prime abord, nous n'avons rien en commun. C'est un homme, c'est un Allemand, son langage privilégié est celui du mélodrame, il s'intéresse à la perversion des genres, surtout celui du film noir… Cet univers n'a rien à voir avec le mien, et pourtant certains de ses nombreux films me bouleversent tellement et me font pleurer à chaudes larmes ! Un point commun toutefois : sa vie est dans ses films et ses films sont dans sa vie.

Certains disent que votre nouveau documentaire, *Un violon sur la toile,* ***est moins personnel que vos autres réalisations.***
Je ne suis pas d'accord. Bien sûr, je me suis davantage effacée

PHOTO : ***Zéro tolérance***





devant mon sujet, mais le cheminement d'Eleonora Turovsky correspond en partie au mien. Mon film parle en filigrane de l'exil et des racines. Eleonora est étrangère, juive, et c'est une artiste comme moi. Je lui ai consacré mon film, mais à travers elle c'est aussi de moi que je parle.

Nous y reviendrons. En tout cas, il y a dans ce film un élément commun à toutes vos œuvres, c'est le rôle essentiel de la musique. Pourriez-vous tourner un film sans musique, qu'elle soit diégétique ou extra-diégétique ? Un film où seul le silence « parlerait » ?
Oui. Mais il faudrait alors que chaque comédien use d'un langage particulier, de telle sorte que toutes ces voix formeraient un ensemble sonore qui ferait office de musique… Jusqu'ici, mes films appellent une musique qui reste indissociable du contenu. Ce sont toujours des œuvres originales, sauf bien sûr dans ***Le violon sur la toile***. Eleonora et moi avons sélectionné des pièces classiques et contemporaines; des pièces peut-être moins connues que celles du répertoire courant de *I Musici*, mais magnifiques. Pour la petite histoire, l'air que joue le petit garçon dans mon court métrage ***Nulle part la mer***, c'est « La Prière » d'Ernst Bloch, un air que j'avais entendu pour la première fois lors d'un concert de Yuli Turovsky, lequel l'avait dédié à son père qui venait de mourir.

Parlez-moi de la genèse de votre association avec Jeannine Gagné, qui produisit vos deux premiers films **:** *Loin d'où* **et** *Nulle part la mer.*
On étudiait ensemble à l'Université de Montréal. On avait produit un travail sur ***On est loin du soleil*** de Leduc. Un jour, j'ai fait lire à Jeannine le texte de ***Loin d'où***, alors à l'état de projet, et elle m'a dit : je vais le produire. Pourtant, elle n'avait aucune expérience dans la production. Le projet fut refusé dans toutes les institutions. Finalement, on l'a produit nous-mêmes. Un premier montage a convaincu la SOGIC de nous donner l'argent pour terminer le film. Plus tard, je suis allée voir Josée Beaudet, à l'ONF, pour lui parler du projet de ***L'arbre qui dort rêve à ses racines***…

Quel est le mandat de Josée Beaudet, dans le cadre de la série « Regards de femmes » ?
Il s'agit non seulement de donner la parole aux femmes, mais aussi de leur permettre un maximum de participation dans tous les aspects de la réalisation : caméra, son, montage, mixage, etc.

Et les sujets doivent-ils être exclusivement féminins ?
Non. Josée produit un très large éventail de sujets, du ***Singe bleu*** d'Esther Valiquette à ***Bébé bonheur*** de Jeannine Gagné. Mon film ***Le violon sur la toile*** traite davantage des rapports entre l'art et la vie que du fait d'être une femme.

Vous avez néanmoins centré l'intérêt sur Eleonora plutôt que sur son mari Yuli…
C'est un fait, mais le parallélisme entre musique et peinture, pratiquées toutes deux par Eleonora, justifiait ce choix.

Revenons à votre premier long métrage, L'arbre qui dort rêve à ses racines***. C'est un film sur l'exil mais aussi sur une recherche intérieure. Il n'est pas toujours facile d'y partager fiction et réalité.***
Oui, par exemple la scène où Nadine *(Nadine Ltaif, co-scénariste du film)* se confie à son psychanalyste est forcément fictive, vu qu'on ne peut filmer une séance d'analyse. Je ne crois pas cependant devoir choisir entre documentaire et fiction; chez

PHOTOS : ***L'arbre qui dort rêve à ses racines***

moi tout s'interpénètre, et l'important reste de s'investir dans le travail avec passion. Toutefois, comme j'aime écrire des dialogues, il est normal que je m'oriente de plus en plus vers certaines formes de fiction. J'aime de toute façon diriger des comédiens, comme je l'ai fait avec Frédérique Collin dans ***Nulle part la mer,*** et avec les comédiens de ***Tragedia***.

Vous avez d'ailleurs vous-même été dirigée par Anne-Claire Poirier dans *L'arbre.*
Pas vraiment. J'ai requis son aide parce qu'avec tout le travail de la réalisation, j'avais besoin de quelqu'un qui s'occuperait de moi, car j'étais un peu vidée. Anne-Claire m'aidait à me retrouver, à m'assurer que je n'étais pas trop raide. Elle me provoquait, pour me mettre dans un certain état de rage d'une scène en particulier.

Les protagonistes de L'arbre ***réfléchissent ouvertement sur leur identité et leurs aspirations. Au tournage, ne réfléchissiez-vous pas également à ce que vous vouliez faire, à ce que vous étiez en train de faire comme réalisatrice ?***
C'est très juste. Et cette réflexion me confirmait que mon imaginaire est celui de la mémoire et du déplacement, ce que j'ai vécu toute ma vie. La seule racine, c'est la valise qu'on emporte avec soi lorsqu'on est émigrant.
Une exilée qui fait du cinéma est donc prédisposée à broder sur le thème de la mémoire ?
Oui. Pour le moment c'est encore le cas. Mais je tournerai peut-être autre chose un jour, peut-être un western… !!! Mais avant, j'ai encore à communiquer des propos en rapport direct avec mon univers immédiat. Cela dit, Truffaut croyait que chacun de ses films était fait en réaction au précédent. Ce qui m'avait frappée à mon arrivée au Québec, c'était sa devise, « Je me souviens » sur les plaques d'immatriculation. Il est indéniable que le thème de la mémoire m'a toujours fascinée. D'ailleurs mes auteurs préférés sont ceux de la mémoire, et pas forcément en rapport avec l'exil. Je pense à Stefan Zweig ou à Peter Handke, encore que ce dernier évoque un certain exil entre l'Allemagne, l'Autriche et la France. Mais il y a surtout chez lui la mémoire du geste, la mémoire de l'émotion.

Privilégiant les notions de temps et de mémoire, vous aimez sans doute Alain Resnais, LE cinéaste de la mémoire.
Bien sûr ! Toutefois ses derniers films me touchent moins. Peut-être à cause de leur facture plus légère.

Dans *Un violon sur la toile****, Eleonora Turovsky nous confie que faire de la peinture lui a donné « beaucoup de courage ». Je sais que vous avez touché vous aussi à la peinture, et maintenant vous faites du cinéma, la création est-elle pour vous un stimulant, ou alors est-ce la vie, simplement la vie qui vous incite à créer des films ?***
Je peignais aussi, c'est vrai, et cela me procurait une liberté que seule l'écriture me donne encore. D'exercer cette liberté me permet d'être plus libre dans mes autres activités. Pour moi, écrire est vital; c'est ma façon de ne pas devenir folle, ma façon de respirer…

Le tournage du *Violon* ***fut-il long ?***
Trois semaines, et je crois qu'une seule scène a été coupée au montage.



PHOTO : ***L'arbre*** de Anne-Claire Poirier





Quelle fut votre plus grande émotion lors de ce tournage ?
C'est lorsque Eleonora s'est mise à peindre, une des dernières scènes enregistrées. Il faut spécifier que pendant tous les mois de préparation, et même durant la plus longue partie du tournage, Eleonora refusait de peindre devant la caméra. À contrecœur, je fis une croix sur l'idée. Je comprenais d'ailleurs son refus, réagissant sans doute pareillement devant celui qui voudrait appuyer son objectif sur mon épaule quand j'écris !

Finalement, elle a accepté. Nous n'étions que trois autour d'elle : les deux filles à la caméra et au son, et moi-même. Le silence régnait; on n'entendait que les oiseaux à l'extérieur et le léger glissement du pinceau sur la toile, et parfois quelques cris d'enfants qui jouaient dans la rue. Tout en signifiant des indications à mes deux collaboratrices, j'étais fascinée et j'avais l'impression qu'en tournant autour d'Eleonora avec la caméra, on inventait une sorte de chorégraphie à partir de sa peinture. Pour moi, il s'agit du plus beau moment du tournage.

Félix Leclerc disait : « Je ne me considère pas comme un chanteur, mais comme un homme qui chante ». Dans votre travail, est-ce la femme ou la professionnelle qui prime ?
Je me considère comme une femme qui adore le cinéma, qui regarde des films, qui désire en écrire et en tourner. Je ne veux pas être Tarkovsky, j'ai juste envie de tourner, même si les tournages ne sont pas toujours une partie de plaisir. J'admets que je préfère l'écriture comme telle, pas par plaisir solitaire d'ailleurs, car j'ai toujours besoin de partager mon écriture, et je fais lire mes textes à mes proches, comme par ailleurs j'aime partager mes lectures. Mais tourner, c'est autre chose : il faut tenir compte de tous ces petits aléas, les mille et une aventures qui ponctuent un tournage, les critiques de tout un chacun, sans oublier les pressions de la production… Heureusement, je suis entourée de collaborateurs enthousiastes qui ne lésinent pas sur leur participation. Mais un tournage c'est toujours difficile, très exigeant, et pour tout dire, épuisant. Pour les moments de grâce, pourtant, c'en vaut la peine ! Comme ce moment où Eleonora créait sa toile.

Que préparez-vous actuellement ?
J'ai un projet de long métrage de fiction avec des producteurs privés. L'histoire d'un homme et de sa fille qui se retrouvent après 20 ans de séparation. Et derrière le choc des retrouvailles, il y a une façon de relire le rapport général du père avec les autres hommes. Ce sera aussi un film sur Montréal, avec encore une fois beaucoup de musique. Et toujours le thème de la mémoire.

Quant à mon prochain documentaire, il portera notamment sur des Latino-Américains vivant ici; un *road movie* se passant entre Montréal, Québec, Ottawa et Toronto. Un film sur le mouvement, le rêve et l'espoir.

N.B. : Les titres de films de certaines photos ne sont pas mentionnés dans l'entrevue.

PHOTO : ***Spoon*** (Haut), ***Les prisonniers de Beckett*** (Bas)



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

LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

Design graphique © www.grisprisdesign.com

Arnaud Desplechin

« Mathieu et moi, on a fait dans ce film tous les tours de prestidigitation qu'on connaissait. »

Figure majeure et incontournable du cinéma français contemporain, Arnaud Desplechin reste un cinéaste dont la présence et la parole se font, aujourd'hui, plutôt rares au Québec. Heureusement pour nous, la sortie en salle de son nouveau et éblouissant film, ***Les fantômes d'Ismaël****, nous fournit l'alibi idéal pour aller à sa rencontre à Paris. D'une extrême disponibilité et générosité, l'auteur de* ***Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*** *et* ***Un conte de Noël*** *revient longuement avec nous sur l'origine de son dernier film, son travail de metteur en scène, sa collaboration de longue date avec son acteur fétiche, Mathieu Amalric, ou encore sur son rapport à la fiction et à l'écriture après les attentats terroristes de Paris.*

PAR SAMI GNABA



Avec toute l'actualité qui entoure la sortie de votre nouveau film, je me demande si vous vous prêtez avec facilité à l'exercice de l'entretien ? Ou est-ce plutôt pour vous une forme de contrainte, un passage obligé dans la promotion d'un film, que vous redoutez ?

J'ai une grande appréhension à chaque entretien. J'ai dit oui à votre demande parce que vous venez du Québec et que votre proposition me plaisait. Mais, à chaque fois que j'ai un entretien, le trac m'envahit et je me demande pourquoi j'ai accepté de le faire Je vous dirais sinon que les entretiens à la télévision sont très difficiles à faire pour moi, en revanche ceux à la radio sont un grand moment de plaisir. Quant à ceux publiés dans les journaux, ça dépend (rire).

Qu'est-ce qui explique ce rapport plus aisé avec l'entretien radiophonique que celui qui est télévisé ?

Passer à la radio, j'ai appris à le faire, mais à la télévision, je ne suis pas à l'aise avec le fait d'être filmé. Je ne suis pas acteur, je regrette que ce ne soit pas un acteur qui le fasse à ma place Je ne sais pas apparaître devant une caméra.

S'exprimant sur son rapport à l'entretien et à la promotion d'un film, Mathieu Amalric disait récemment que cela exigeait de lui une forme de technique qui consiste à trouver des éléments de langage précis, de « répéter toujours les mêmes phrases en faisant croire aux journalistes que c'est la première fois » ou en en proposant de légères variations…

C'est vrai que dans les premiers entretiens qu'on donne, certaines idées émergent de nos réponses. Forcément, elles reviennent d'entretien en entretien, parce que les questions sont un peu les mêmes. Alors, on essaie de faire des variations, de ne pas dire chaque fois la même chose, mais en même temps on passe parfois par des doutes. Alors, on ne sait plus trop où se situe la sincérité. Est-ce que la sincérité de notre parole réside dans le fait de changer le propos et ainsi dire le contraire de la vérité, ou répéter une vérité qu'on a dite ailleurs C'est très juste ce que dit Mathieu. Il y a comme un texte à apprendre et à chaque fois, il faut vous dire la vérité... un peu différemment.

PHOTO : © Chloé Mawas



Dans votre nouveau film, *Les fantômes d'Ismaël****, nous sont présentées deux femmes aimant le même homme et lesquelles sont aux antipodes dans leurs personnalités et caractères. L'une, Sylvia, est dans l'effacement, dans la solitude et la raison. Tandis que l'autre, Carlotta, est dans la passion dévorante, l'exubérance, l'insouciance. Pour mettre de l'avant cette forme d'opposition entre les deux femmes, vous avez fait appel à deux actrices qui sont également aux antipodes dans leur conception de jouer, soit Marion Cotillard et Charlotte Gainsbourg. Comment les dirige-t-on sur un même plateau ?***

Ça me touche ce que vous dites, parce que c'est très vrai. Marion Cotillard et Charlotte Gainsbourg sont deux artistes qui sont aussi les deux stars les plus internationales que nous avons en France — il y en a d'autres bien sûr, je pense à Juliette Binoche et à Isabelle Huppert. J'ai infiniment d'admiration pour leur art à chacune (Cotillard et Gainsbourg, *ndlr*) et leur art semble être à un endroit totalement différent l'une de l'autre. Elles jouent, elles excellent toutes deux, mais pas du tout de la même manière. Évidemment, ça renforce énormément cette différence entre les deux personnages… Elles révèlent à la fois une extrême différence, mais aussi une ressemblance intrigante.

De Carlotta, il est dit dans le film qu'elle a disparu depuis 21 ans. Une durée qui est loin de passer inaperçue pour quiconque connaît votre filmographie, puisque l'actrice qui l'interprète, Marion Cotillard, avait déjà tourné dans votre deuxième film, *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)****, sorti en salle il y a 21 ans aujourd'hui. Il est difficile de croire en une simple coïncidence.***

Il y a quelque chose qui tient du jeu, mais en même temps ça découle de quelque chose de très ferme pour moi dans mon désir de faire jouer Marion. Comme je lui ai dit quand nous avons parlé du rôle, je ne la connais pas. Elle m'a aidé formidablement sur ***Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)****,* mais c'était une autre femme. J'ai le souvenir très fort de Marion dans le film ***La Môme***. J'avais perçu dans ce film quelque chose qui me semble très américain, qui est le thème de l'invention de soi. J'avais le sentiment de regarder une artiste en train de s'inventer. Et quand je regarde le trajet de Marion, je vois quelqu'un qui s'invente tous les jours. Elle apparaît dans un film comme ***Macbeth*****;** avant elle est chez les frères Dardenne; et après, elle est en train de tourner chez James Gray. On ne sait jamais où on va la retrouver dans le film suivant… Cette puissance d'invention de soi, je trouve, correspond au personnage de Carlotta. C'est une femme qui s'enfuit, qui ne veut rien devoir à son mari ou à son père, et qui n'existe que par elle-même. Je trouve que tous les artistes devraient s'inventer eux-mêmes. Cependant, il faut une grande force d'âme pour parvenir à le faire.

Pour revenir à votre question, je vous dirais donc que depuis le choc de ***La Môme***, ce n'est plus la même Marion que j'ai connue et filmée dans ***Comment je me suis disputé***. J'aurais détesté lui rappeler qu'on a eu un passé ensemble. Je la considérais sans passé. C'est marrant parce que je la considérais comme Carlotta… Elle arrivait de nulle part. Elle n'arrivait pas de ***Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)****.* Pour moi, elle arrivait de ***La Môme,*** et de ce jour où elle s'est dit « je vais m'inventer ». Une invention qu'elle ne cesse de reproduire de film en film.

Le cas de Marion Cotillard est intéressant à plusieurs niveaux. Parce qu'elle démontre une liberté qui ne lui serait pas aussi facilement acquise, si elle était restée en France ou aux États-Unis. C'est précisément parce qu'elle navigue entre deux continents, deux conceptions du cinéma, qu'elle a cette liberté de choix et d'invention de soi.

C'est une femme extrêmement libre. On le voit bien dans ses interviews, dans son humour, dans sa personnalité très terre à terre. Vous utilisiez le mot *liberté*, et c'est ce que j'ai vu dans sa performance de ***La Môme*** et dans les films suivants (***Public Enemies***, ***The Immigrant***…) C'est cette capacité qu'elle a de fabriquer du mythe — une capacité que peut-être les autres actrices de sa génération n'avaient pas — et le lendemain si ça l'encombre, elle s'en débarrasse et apparaît dans le film des Dardenne ou dans celui de Guillaume Canet où elle fait rire avec son accent canadien. Elle est capable de créer du mythe et de le détruire en même temps. Et c'est ça qui me plaisait dans le personnage de Carlotta. Elle est regardée tel un mythe par Sylvia, mais en fait c'est une vraie femme. Elle est à la fois mythique et normale, absolument naturelle. Elle est un fantôme et en même temps absolument incarnée, et c'est ce qui me rendait le personnage si intéressant.

PHOTO : ***Les fantômes d'Ismaël***

Je voudrais revenir sur la trajectoire du personnage de Carlotta. Elle émerge de la mer, telle une apparition fantomatique aux yeux de Sylvia, et graduellement au fil du récit, elle se reconstruit dans un présent duquel elle s'était si longtemps extraite. Cette transformation à l'intérieur du film n'est pas sans rappeler celle d'un autre personnage incarné par Marion Cotillard, Ewa, dans *The Immigrant*, ***que vous mentionniez plus tôt. Elle y est une immigrante pieuse, forcée à se prostituer pour libérer sa sœur, qui dans les derniers instants du film est filmée telle une sainte par Gray. Et c'est d'une façon assez similaire que vous filmez Carlotta au chevet de son père à l'hôpital.***

Je suis très frappé par la lecture que vous faites du James Gray et du trajet qu'elle fait dans le film. Je tiens à rendre hommage à Marion parce que c'est une invention d'elle. Un jour, le producteur Pascal Caucheteux m'avait dit cette phrase : « C'est bizarre, Marion joue de deux façons différentes dans le même film ». Après, en regardant le montage et en travaillant sur le film, j'ai pu faire le même constat. Toute la première partie où Carlotta cherche à retrouver Ismaël, elle est provocante, a la malice d'un diablotin. Et puis à partir du moment où son amour, qui se dirigeait au départ vers son ancien mari, se tourne vers son père, elle joue toute cette dernière partie avec le visage d'une sainte. Même dans cette scène où elle est dans ce passage couvert et qu'elle tente de s'approcher de son père et de lui parler, elle donne vraiment cette sainteté à voir. Je trouve merveilleux qu'elle ait réussi à donner deux visages à une seule femme, à un seul personnage. Et ça, c'est une invention de Marion, de son art à elle et de sa façon d'inventer le personnage.

Les fantômes d'Ismaël ***privilégie plusieurs pistes narratives (la fiction à l'intérieur du film, la douleur du père sans nouvelles de sa fille, les flash-back chroniquant la rencontre de Sylvia et Ismaël, les visions fantasmatiques de ce dernier), tout en étant habité par une matière autoréférentielle pleinement assumée. Comme si vous cherchiez au travers de vos films à tisser des échos (entre personnages, lieux, patronymes), des rimes, entre eux — un constat particulièrement confirmé dans celui-ci et*** *Trois souvenirs de ma jeunesse*. ***Est-ce là une forme de jeu ou de dialogue que vous cherchez à installer entre vous, comme auteur et cinéaste, et votre spectateur ?***

C'est curieux, ce que vous dites revient souvent de la part des spectateurs qui voient mes films. Pourtant, quand je fabrique le film, surtout quand je l'écris, je pense aux gens qui n'ont pas vu mes films précédents. Pour le personnage principal de ce film par exemple, je voulais l'appeler Ismaël. Un jour, je dis ça à ma coscénariste, Julie Peyr, qui me demande : « comme dans ***Rois et Reines*** ? ». Et je lui réponds : « on s'en fiche, personne n'a vu ***Rois et Reines***. C'est pas important. » Quand j'écris, je pense à des spectateurs, jeunes, âgés de 17 ou 18 ans. Et comment faire pour rendre mes films accessibles à ces spectateurs-là. Et pourtant je me sers d'un matériel, de références et de choses enfouies en moi que je ne peux pas contrôler. Au lieu de me cacher, je le revendique. Il y a sûrement dans ce geste un désir de dialoguer avec des gens qui ont vu mes films, et pourtant mon souci principal, quand je travaille, est celui de toujours vouloir m'adresser à ceux qui ne les connaissent pas. C'est un sentiment curieux.



Par rapport à cette question du dialogue avec le spectateur, il y a aussi autre chose qu'il faut prendre en considération : les films aujourd'hui sont vus plusieurs fois (cinéma, télévision, internet, DVD, etc.) Afin de renouveler le plaisir du spectateur, je me plais à lui envoyer des espèces de petits signes pour qu'il ne s'ennuie pas au second visionnement du film. Il y a une phrase que j'aime bien, que Hitchcock dit dans le livre d'entretiens Hitchcock/Truffaut. Truffaut lui parle d'un détail qu'il avait observé dans son film ***I Confess*** et Hitchcock lui dit que « c'est pour remplir la tapisserie ». Des fois, je remplis la tapisserie, voilà !

Pour reprendre l'image que vous venez d'évoquer, cette tapisserie entremêle à la fois des fils fictionnels et autobiographiques (vos origines à Roubaix, votre statut de cinéaste, votre frère diplomate), ce qui donne à votre film *Les fantômes d'Ismaël* ***un côté*** **jeu de pistes** ***absolument passionnant. Une impression que confirme d'ailleurs un échange entre Ismaël et Faunia qui synthétise toute la spécificité de votre cinéma, et dans lequel cette dernière dit à Ismaël : « on te voit partout dans tes films ». Ce à quoi il répond : « non, mon métier est de disparaître ».***

Cette scène est très autobiographique. Puisqu'Ismaël a cette devise en latin « Larvatus Prodeo » qui est également la mienne et qui signifie « j'avance masqué ». Pour cette scène, j'ai prêté à mon personnage ma devise Plus jeune, j'ai beaucoup travaillé comme technicien. C'est une phase de ma vie où j'ai eu énormément de plaisir. J'ai été monteur, assistant-monteur, machiniste, chef opérateur et scénariste. J'ai fait un peu de tout et un jour je devais diriger les acteurs sur le plateau de tournage de ***La vie des morts***. Et très vite, je me suis aperçu que dans mon rapport aux acteurs, je n'étais pas à la poursuite de la prise parfaite. Je cherchais plutôt à ce qu'ils m'offrent des facettes différentes d'eux-mêmes. À ce qu'ils me donnent un peu d'eux-mêmes pour les personnages. Et qu'il se révèle dans leur jeu une forme d'indécence. Quand on regarde Mathieu dans le rôle d'Ismaël par exemple, on se dit que ça lui ressemble. Ismaël, c'est un peu lui.

PHOTO : ***I Confess*** d'Alfred Hitchcock



Donc, en tant que cinéaste, j'ai moi-même ce devoir d'indécence par rapport à vous. Ce que j'admire dans le travail des acteurs, c'est qu'ils sont eux-mêmes leur propre matériel. Un peintre par exemple, il possède des pinceaux, une toile, pour créer. Un acteur, en revanche, n'a que lui (son corps, sa voix…) Un peu similairement, il me faut donc puiser en moi mon propre matériel, soit les films que j'ai réalisés avant. Comme chez un acteur, pour reprendre le cas de Marion. Vous la voyez dans mon film, et sa présence évoque pour vous son travail dans ***The Immigrant*** de James Gray. Parce qu'elle est en elle-même son propre matériel.

Tout ce que j'essaie de faire dans le cinéma, c'est d'être un acteur parmi mes acteurs. Mais, ce qui est curieux dans cette attitude, c'est que tandis que l'acteur existe quand il apparaît dans l'image, moi j'espère me déguiser et disparaître derrière. Alors quand Faunia dit à Ismaël que « ce n'est pas vrai, tu es partout dans tes films », elle le piège dans son paradoxe. Et il lui répond que ce n'est pas vrai, « je suis nulle part… ». Est-ce que c'est vrai ou non ? Ça reste assez indécidable. Habituellement, je donne raison aux femmes, donc je donne plutôt raison à Faunia.

Vous avez dirigé une pièce de théâtre juste après *Trois souvenirs de ma jeunesse****. Est-ce que cette première incursion dans le théâtre a modifié quelque chose dans la dynamique de votre mise en scène ? Je pense notamment à la première partie du film, ce triangle amoureux en huis clos, sous influence bergmanienne.***

Ce qui est curieux, c'est que si je suis arrivé au théâtre, c'est en raison de ma connaissance du cinéma de Bergman. La pièce (*Père*, *ndlr*) sur laquelle j'ai travaillé était très bergmanienne. Je n'ai pas de savoir de théâtre, mais plutôt un savoir de cinéma que je pouvais partager avec les acteurs à la Comédie-Française Je pense pourtant que mon travail sur cette pièce a changé une chose chez moi. Habituellement, je n'aime pas faire de répétitions avec les acteurs sur mes films. Pas plus sur celui-ci. J'ai ça en horreur. Je suis bien trop superstitieux. J'ai peur qu'ils soient bons aux répétitions et qu'une fois arrivés au tournage, ils soient mauvais. Pour moi, quand un acteur commence à jouer, la caméra doit le filmer. Mais, quand j'ai travaillé au théâtre, j'ai dû apprendre à répéter. Et donc, j'ai pu acquérir une forme de dialogue créatif plus heureux avec les acteurs. C'est-à-dire que j'étais moins dans mes soucis techniques et plus appréciatif de la joie de collaborer et de travailler avec les acteurs. C'est certainement ça que j'aurais appris de mon expérience au théâtre, soit d'apprendre à leur rendre plus de joie à jouer. À partager avec eux un peu plus. J'ai l'impression d'avoir été plus à l'écoute de moi-même sur ce film, plus heureux et solaire, que sur mes tournages précédents.

J'aurais aimé évoquer avec vous le travail de Mathieu Amalric, votre double de fiction et incontestablement l'acteur le plus indispensable du cinéma français contemporain. *Les fantômes d'Ismaël* ***marque votre septième collaboration avec lui.***

Mathieu a eu sa rétrospective l'année dernière à la Cinémathèque française. Il était très honoré, mais en même temps ça lui faisait un peu bizarre. Cependant, ce qui était très fort pour tous ceux qui étaient présents à la Cinémathèque, c'était de voir combien de paysages il aura traversés. C'est un accomplissement immense ! Pour un acteur encore aussi jeune, il a traversé un nombre vertigineux de propositions de cinéma, toutes aussi différentes les unes que les autres.

Est-ce que quelque chose a changé entre vous deux dans votre rapport à la création, dans votre manière de travailler ensemble ?

Il y a une chose que Mathieu dit souvent et qui est très vraie : c'est devenu plus difficile avec le temps, parce qu'il y a cette peur de décevoir qui est présente. Ce sentiment est similaire à une histoire d'amour. Vous draguez un garçon ou une fille la première semaine, c'est facile. Après quelques semaines, vous pouvez le décevoir. Après un certain nombre d'années, le risque est plus grand. Ça devient beaucoup plus difficile. Comment faire donc pour toujours surprendre Je me souviens du jour quand on a terminé le tournage du film. On était au Jardin du Luxembourg. J'étais plein de reconnaissance à son égard, mais aussi conscient que cette fois « on avait les poches vides ». C'est-à-dire que Mathieu et moi, on a fait dans ce film tous les tours de prestidigitation qu'on connaissait. Tout ce qu'on sait faire ensemble, on vous l'a montré sur ce film-là. On terminait les poches vides, voilà. On ne sait plus quoi inventer.

Dans ce film, le personnage d'Ismaël est toujours en surrégime, dans l'excès : il en fait trop, crie trop, boit trop, prend trop de médicaments, sort avec trop de femmes, etc. Il fait tout en trop. Pourtant, il y a quelque chose que Mathieu fait dans le film et que je trouve admirable. C'est que dès qu'une femme se met à parler, il écoute et crée un sentiment d'apaisement. Il fait preuve d'une qualité d'écoute et d'attention envers sa partenaire féminine qui est admirable. Le personnage est en plein surrégime et tout à coup, quand une femme parle, il s'arrête Son écoute de Charlotte, son écoute de Marion ou d'Alba (Alba Rohrwacher, l'interprète du personnage de Faunia, *ndlr*) tout au long du film, je la trouve merveilleuse. Il a une écoute très attentive des femmes qui fait en sorte qu'il n'a plus besoin d'être en surrégime.

PHOTO : ***La vie des morts***



Je trouve ce mélange d'immodestie et de modestie qu'il parvient à offrir dans son interprétation d'Ismaël tout à fait éblouissant !

La scène entre lui et Charlotte Gainsbourg quand elle lui annonce sa décision de partir est un moment très fort de votre film.

Les deux sont bouleversants dans cette scène. Comme souvent maintenant, c'est une scène que j'avais tournée en plan-séquence. On la voit d'abord elle, en se levant derrière la vitre. Puis, on voit Mathieu, ensuite elle, qui est dehors; elle passe derrière le rideau, réapparaît à l'intérieur, le fixe et lui annonce qu'elle veut le regarder pour une dernière fois, etc. C'était une prise parfaite. J'étais très fier du plan-séquence qu'on avait fait. C'était très beau. J'étais particulièrement fier de ce passage de l'extérieur vers l'intérieur. En même temps, quand je regardais Charlotte, j'avais toujours un œil qui suivait ce que faisait Mathieu. Et dès qu'on a terminé le plan-séquence, j'ai dit à l'équipe qu'on allait filmer Mathieu (rires). J'ai interrompu le plan-séquence juste pour capturer le regard de Mathieu. Il était tellement bien Entre la décision de préserver mon plan-séquence ou celle de préserver l'authenticité de la scène, le choix était facile.

J'ai le sentiment que vous êtes très attentif à ce que vos acteurs ont accompli par le passé et à leurs rôles antérieurs Votre cinéphile vous nourrit en tant que créateur.

Il y a des cinéastes qui se réclament comme non-cinéphiles. Je pense à un ami, Cédric Kahn, qui se dit non-cinéphile. Ou encore à Abdellatif Kechiche, qui est plus cinéphile qu'on le croit, mais qui ne se place pas sur ce terrain-là. Mon cas est différent. Je me nourris des films. Si je n'étais pas spectateur, je ne serais pas réalisateur. Les deux sont indissociables selon moi. En fabriquant des films, j'arrive à mieux voir ceux des autres réalisateurs et d'une manière différente. Je n'ai pas le rêve d'être seul comme cinéaste. Je suis heureux d'exister parmi d'autres films. Par exemple, ceux qui m'ont nourri pour ***Fantômes d'Ismaël*** sont très nombreux. À commencer par ***Providence*** (1977, *ndlr*) évidemment, le film d'Alain Resnais qui a été très important pour notre génération. Je pense aussi à ***Vertigo*** (1958, *ndlr*) bien sûr. Et chaque fois que je me sentais trop près d'Hitchcock, je m'enfuyais et allais vers Bergman. Dès que l'influence de l'un devenait trop pesante ou présente, je revenais à l'autre. Les films que j'aime restent toujours présents en moi. Je n'ai pas de moyen de les effacer de ma mémoire. Ils font partie de ma vie Il y a des cinéastes qui ont cette stratégie qui est d'exclure le cinéma de leur vie quand ils font un film, comme si aucun autre n'avait été tourné. Alors que pour moi c'est tout le contraire : j'essaie de l'embrasser, en continuant à voir et revoir les films. J'ai toujours pensé que les films des autres m'aidaient à mieux comprendre la vie. Quand j'arrive à comprendre quelque chose à l'intérieur de ces films, tout à coup j'arrive à comprendre la vie et donc à la filmer. J'ai besoin de voir des films pour arriver à assimiler la vie. Autrement, c'est trop difficile pour moi.

Il y a quelques années, Bertrand Bonello avait publié un livre intitulé *Films fantômes* ***dans lequel était réuni un bon nombre de ses projets avortés. D'une façon complètement différente, mais dans un geste qui pourrait néanmoins s'en approcher, j'ai l'impression que votre désir de cinéma et votre avidité de fiction(s) réactualisent dans vos deux derniers films des projets laissés dans les tiroirs par le passé, tant ils se réinventent continuellement, passant d'un registre ou d'un genre à un autre.***

C'était très volontaire dans ce film-là. D'ailleurs, Ismaël le dit en parlant du tableau *Lavender Mist* de Jackson Pollock : « C'est des images compressées ». Je savais que pour ce film — c'était évident pour moi dès la phase d'écriture et encore plus en le tournant — il s'agissait pour moi de compresser de la fiction. Ce qu'un autre réalisateur aurait tourné en 4 heures, moi je le fais dans une durée réduite à 2 h 14… À chaque nouvelle semaine qu'on commençait, l'équipe technique avait l'impression d'entamer un nouveau film. Certes, c'était un seul film, mais à l'intérieur duquel on arrivait à tasser et compresser de la fiction. Cette envie de dépense de fiction était très vive, plus vive encore que dans ***Trois souvenirs de ma jeunesse***.

Comment s'est construite la structure narrative du film ? De toutes ces intrigues « compressées » qui tissent le récit, laquelle s'est imposée en premier ?

PHOTO : ***Trois souvenirs de ma jeunesse***

Quand j'ai terminé mon film précédent, ***Trois souvenirs de ma jeunesse***, j'ai découvert dans mon ordinateur un début de projet que j'avais intitulé *La fuite*. Ça traitait d'un réalisateur qui s'enfuyait de son tournage et allait s'enfermer à Roubaix, où il inventait un film dans son grenier. Je disposais de quelques notes, mais peu de détails supplémentaires (la raison de sa fuite, avait-il une femme…) Puis, un jour — je me souviens que j'étais en train de répéter la pièce *Père* — j'ai trouvé les trois répliques qui allaient être la clé du film : « - Ismaël n'aime toujours pas se baigner ? - Comment vous savez ça ?- Parce que je suis sa femme… ». Et tout à coup, tout était trouvé.

En travaillant seul, puis avec des amis, la structure en deux parties s'est imposée à moi. D'abord, il y avait la partie dans laquelle les trois personnages sont enfermés sur l'île. Puis, suivait cette seconde partie à Roubaix dans laquelle le trio se disperse— Ismaël s'isole seul dans la maison de sa tante, tandis qu'on suit parallèlement les trois solitudes de chacun… Au départ, c'était très douloureux à écrire, puisque j'étais face à deux films en un, avec la section de Tel Aviv au milieu et la fiction dans le film qui vient traverser l'ensemble.

Plus tôt, j'évoquais ce dialogue que vous tentez d'instaurer avec le spectateur par l'entremise notamment d'un jeu d'échos et de rimes entre vos différents films. Mais il est également identifiable à travers un dispositif auquel vous avez fréquemment recours, soit l'adresse à la caméra. Qu'est-ce qui a motivé, très tôt chez vous, le recours à un tel dispositif de mise en scène ?

Je me souviens de la première fois où j'y ai eu recours. C'était sur le tournage de ***Comment je me suis disputé*** Emmanuelle Devos écrivait une lettre à son père. C'est parti de là. D'abord, j'avais choisi de la filmer dans la rue : elle marchait sur un boulevard en se récitant la lettre. Après, il nous fallait la filmer dans un lieu clos pour qu'elle dise la lettre. Il nous a fallu donc trouver un système technique (échelle de plan, le bon rythme, le bon mouvement..) pour qu'elle puisse la dire Pour vous répondre d'une façon plus simple, je vous dirais que je n'ai pas peur de faire ce genre de plan. Et d'une autre part, je reste fasciné par ce moment où il n'existe plus que l'actrice et la caméra, tandis que moi je reste un peu à distance. Une solitude de l'acteur que je trouve admirable à filmer.

À chaque fois, j'essaie de filmer ces adresses à la caméra d'une manière différente. J'essaie de trouver différentes variations. Par exemple, dans ***Les fantômes,*** Charlotte n'est pas toujours filmée de face. Il y a ce plan de Charlotte que j'adore, dans lequel on la voit de profil et qu'elle raconte qu'elle n'a plus ses règles et qu'elle attend l'arrivée d'un enfant. Il y a une sorte d'intimité et d'indécence qui me plaît énormément dans le fait qu'il ne reste plus à l'écran que l'actrice, la caméra et le spectateur C'est plutôt un privilège que j'ai réservé à des femmes, je crois. Au fait, non, il y a eu aussi Mathieu et Maurice Garrel (***Rois et Reine***, *ndlr*).

Dans votre rapport aux acteurs pendant le tournage, est-ce que vous leur exigez une fidélité au texte ?

Ça dépend des fois. Sur le tournage de mon dernier film, Charlotte Gainsbourg était très anxieuse par rapport au texte. Elle a dû avoir une mauvaise expérience sur un précédent film… Des fois, un texte peut varier un peu de sa version originale, mais pas beaucoup. Ce qui ne me plaît pas par exemple, c'est quand les acteurs modifient le texte pour le rendre plus facile à jouer, parce que ce que je trouve beau au cinéma, c'est justement ce qui est complexe à jouer.



En décembre 2015, après la série d'attentats terroristes à Paris, vous déclariez dans les pages de l'hebdomadaire Les Inrockuptibles ***devoir à présent renégocier votre rapport à la fiction et prendre en charge dans vos scénarios cette nouvelle réalité sous menaces terroristes. Je me demandais du coup si la séquence dans l'avion, où le personnage Laszlo Szabo est interpellé par des agents de sécurité, n'avait pas été écrite en réaction directe à cette nouvelle réalité en « état d'urgence » ?***

Oui, très certainement. À cette époque, je me sentais bloqué. Je n'arrivais plus à écrire. Je ne sais plus si c'est le terme que j'employais dans cet entretien dans *Les Inrocks*, mais il me semblait qu'une vulnérabilité nouvelle s'était emparée de moi. Par exemple, si là il se produisait une fusillade, nous sommes bien placés, tandis que votre amie l'est moins. Je le sais, parce que je sais que je suis vulnérable. Bien sûr, je ne dis pas que ça va se produire, mais ça pourrait arriver. Ce n'est pas pareil… Après les attentats, j'avais le sentiment qu'on ne pouvait plus filmer les gens de la même façon. Ça m'embêtait que mes personnages soient protégés de cette nouvelle vulnérabilité. Je voulais qu'ils soient aussi vulnérables que moi. Mais, je ne savais pas comment l'intégrer dans le film. Je suis donc resté bloqué pendant deux, trois semaines, et puis un jour j'ai écrit la scène de l'avion. Elle est comique, en même temps tragique et affreusement triste. C'est déchirant ce que Laszlo fait dans cette scène. Tout à coup, son personnage ne comprend plus les codes du monde dans lequel il vit Le monde est devenu plus compliqué à comprendre. Il y a des groupes antiterroristes partout. Il y a même des mots qu'on n'a plus le droit d'utiliser. Et j'avais l'impression qu'avec cette scène de l'avion — ou celle quand Mathieu drague Charlotte, tandis que trois militaires passent dans la rue —, j'arrivais à cueillir cette vulnérabilité nouvelle.

PHOTO : Tournage du film ***Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)***



Leonard Cohen [1934-2016]

Une vie d'écriture mise en images

Le décès de l'auteur-compositeur-interprète Leonard Cohen, le 7 novembre 2016, a fait couler beaucoup d'encre. Dès son annonce, survenue trois jours après la mort du chanteur, les témoignages sentis et les hommages ont abondé dans les médias. Pendant des jours, voire des semaines, les gens sont venus porter des fleurs et toutes sortes d'objets hétéroclites devant la porte de sa maison de Montréal, située rue Vallières. Manifestement, Cohen était un homme — malgré sa discrétion légendaire — que beaucoup de gens aimaient. Maintenant que le choc initial de sa mort est passé, qu'une grande quantité d'images d'archives auparavant inédites ont été mises en ligne, l'occasion semblait bonne de revenir sur sa vie et sur ses idées et de rendre hommage au poète et au musicien qu'il fut. Seront commentés trois films qui lui ont été consacrés au fil des ans, à partir de la moitié des années 1960 jusqu'au début des années 1980.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

LA PREMIÈRE MOITIÉ DES ANNÉES 1960

Produit par l'ONF et tourné en 1964, ***Ladies and Gentlemen, Mr. Leonard Cohen*** (Donald Brittain, Don Owen, 44 minutes bien remplies) se veut un portrait charmant mais poli de l'homme, alors âgé de 30 ans. Au moment du tournage de ***Ladies and Gentlemen***, rien ne laissait présager que Cohen deviendrait chanteur, et surtout pas qu'il obtiendrait du succès. Le film se déroule donc avant la parution de son premier album (*Songs of Leonard Cohen*, 1967). À l'époque, il avait publié trois recueils de poésie, remarqués par la critique canadienne-anglaise, et un roman, *The Favourite Game* (1963). Au rythme d'une trame sonore aux accents jazz, on y voit Cohen, de retour de sa maison d'Hydra, en Grèce, déambuler dans les rues du centre-ville de Montréal et dans celles de son enfance, à Westmount. Au gré de ses errances, l'écrivain rencontre des gens dans des endroits publics comme au Bistro ou chez Ben's.

La date du tournage de ***Ladies and Gentlemen*** est aussi intéressante parce qu'elle précède la publication de *Beautiful Losers* (1966). Ce deuxième roman allait transformer l'image publique de Cohen, qui créa un scandale et choqua la critique, tant par son propos que par les mots utilisés dans l'œuvre. Étant donné le succès de Cohen une fois devenu chansonnier, on oublie

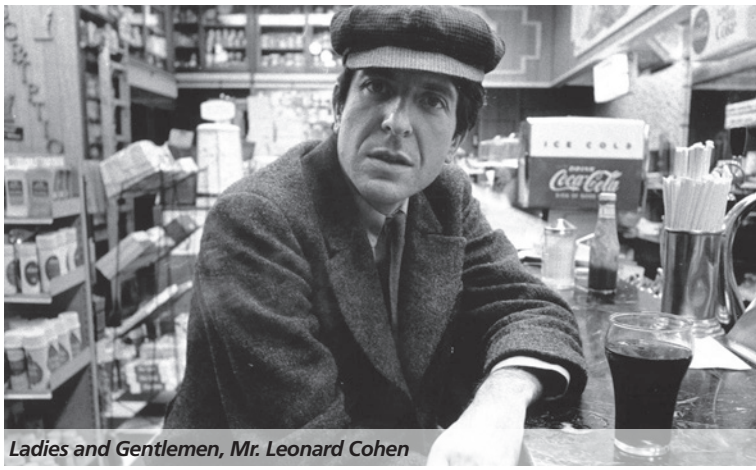
PHOTO : Leonard Cohen (2016)

souvent à quel point son œuvre écrite, à certaines périodes, a été provocatrice. C'était surtout le cas des deux recueils de poésie des années 1970, *The Energy of Slaves* (1972) *et Death of a Lady's Man* (1978). Les jurons, totalement absents de l'œuvre musicale, abondent dans le deuxième roman de Cohen et dans ces deux recueils. Cohen pousse la note jusqu'à insérer (non sans une certaine dose d'humour) le dessin d'une petite lame de rasoir avant chacun des poèmes d'*Energy of Slaves* !

En visionnant ***Ladies and Gentlemen***, on constate que la modernité de l'équipe française de l'ONF (Perrault, Brault, Groulx, Carrière, etc.) n'avait pas encore tout à fait gagné l'équipe anglaise. Le film s'articule autour d'une voix *off* classique, autoritaire et omnisciente. La caméra reste très stable, en retrait de l'action. Mais cela n'empêche guère l'ensemble du film, avec le joli grain de la pellicule en noir et blanc, de dégager une beauté surannée. Surtout, le charme et la grâce du jeune Cohen transparaissent aisément à l'écran. Il faut d'ailleurs voir à quel point, dans la première scène du documentaire, Cohen réussit, grâce à un talent indéniable de conteur, à charmer et à faire rire un auditoire venu entendre une lecture des poèmes de son recueil *Flowers for Hitler* (1964). On est ici bien loin de l'image de chantre du désespoir que Cohen traînera — un peu avec raison — à partir des années 70, et de laquelle il tentera par moments de se détacher.

Le jeune Cohen, déjà très conscient de son image, se nourrit de paradoxe : « [Il] collectionne ses lettres et s'assure d'être très photographié. Il le fait simplement parce qu'il sent qu'il devient un écrivain important et que ce matériel aura un jour de la valeur, mais il est totalement dépourvu d'arrogance et profondément inquiet de l'allure de son âme. »[1] À la fin du film, on demande à Cohen de commenter des séquences du tournage. Alors que le poète se trouve dans le bain de la chambre d'hôtel modeste qu'il loue au centre-ville, il inscrit au stylo l'expression « *Caveat emptor* » (« Que l'acheteur se méfie ») sur le mur. Après coup, Cohen commente son geste ainsi : « J'ai senti, à un moment, que je devais agir comme un agent double auprès du cinéaste et du public, avertir le public que... c'est comme le *beep* qu'on entend dans des messages à la radio. J'ai senti que je devais faire ce *beep* pour laisser savoir à ceux qui me regardent que ce n'est pas entièrement dépourvu d'escroquerie. »[2] Moderne, donc un peu en avance sur les cinéastes qui le filment, Cohen met ici en garde le spectateur que ce qu'il voit à l'écran n'est pas tout à fait la réalité, qu'il reste le fruit d'une mise en scène.

Un détail furtif, au moment où Cohen est dans le bain, semble en dire beaucoup sur lui. Sous une serviette, à sa droite, se trouvent deux revues : un exemplaire de *Parti Pris* (revue québécoise prônant l'indépendantisme, le socialisme et la laïcité, parue entre 1963 et 1968) et un exemplaire du magazine américain *Esquire*, revue dédiée aux intérêts masculins au ton plus léger, disons. Le spectre est large entre les deux publications, et cela illustre à merveille les « extrêmes » de Cohen, lui qui oscille constamment entre deux pôles, aussi bien dans son œuvre que dans sa vie. C'est l'idée maîtresse d'un brillant article de Christophe Lebold, qui signe l'une des études les plus approfondies de l'œuvre de Cohen à être parues. Pour l'auteur, tout le travail de Cohen



Ladies and Gentlemen, Mr. Leonard Cohen

se situe entre la gravité et l'apesanteur, entre la gravité et la grâce. Tel un équilibriste, le poète se maintient sur un fil tendu, malgré la difficulté inhérente de l'entreprise. Lebold, en parlant plus spécifiquement du premier album de chansons de Cohen, affirme que « ce qui explique, au moins en partie, l'envoûtement qu'il [l'album] a exercé, son impact quasi hypnotique, c'est cette étrange pénétration réciproque, cette contamination mutuelle du grave et de l'aérien. »[3]

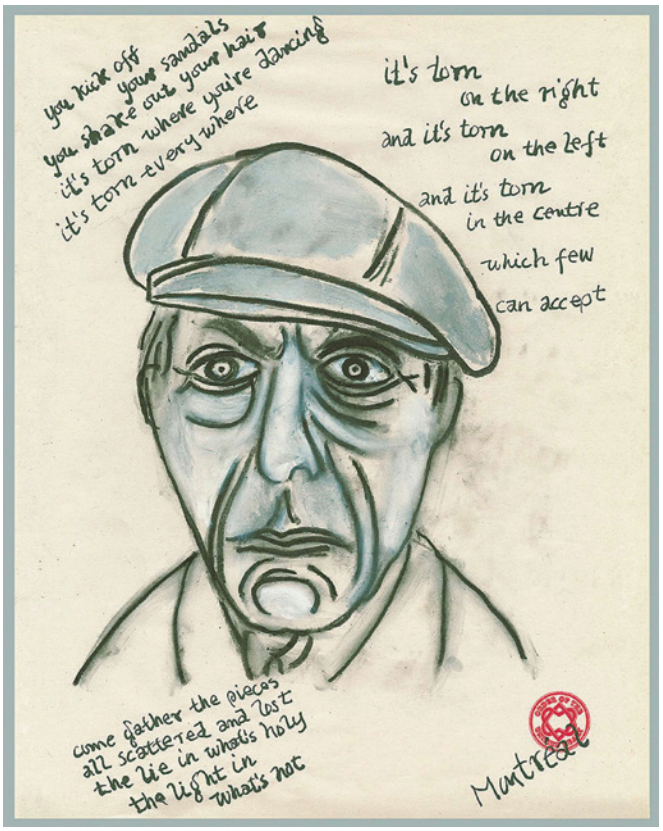
En guise de conclusion, la voix *off* de ***Ladies and Gentlemen***, citant un poème de Cohen, affirme que « des rêves de gloire chuchotent dans la moelle de son épine dorsale. » L'intuition prophétique des cinéastes (et du poète lui-même) quant au succès à venir de leur sujet est sur le point de se concrétiser.

LE CHAOS ET L'HOSTILITÉ DES ANNÉES 1970

Au festival de l'île de Wight en 1970, Cohen monte sur scène devant une foule hostile de 600 000 personnes, aux petites heures de la nuit, après une prestation incendiaire de Jimi Hendrix, qui n'avait rien fait pour calmer l'ardeur des gens. De sa voix calme et hypnotique, Cohen réussit un tour de force : il apaise la foule.[4] Deux ans plus tard, Cohen donne une série de 21 concerts, tournée qui débute en Irlande et se termine en Israël. ***Bird on a Wire*** (Tony Palmer, 1974) immortalisera cette tournée, aussi bien sur scène qu'en coulisses, caméra à l'épaule.

Étudier côte à côte ***Ladies and Gentlemen*** et ***Bird on a Wire*** illustre bien l'évolution du documentaire musical entre la moitié des années 1960 et le début des années 1970. On peut attribuer ce changement à l'impact qu'a eu, à l'onde de choc qu'a créé le ***Dont Look Back*** (1967) de D. A. Pennebaker, film révolutionnaire suivant la tournée de 1965 de Bob Dylan. ***Bird on a Wire*** n'est certes pas un aussi grand documentaire que celui de Pennebaker, mais son influence sur le film de Palmer est indéniable.

Le contraste entre ***Ladies and Gentlemen*** et ***Bird on a Wire*** est frappant. Ce dernier s'ouvre sur des images du spectacle se déroulant à Tel Aviv. Des gardiens de sécurité vêtus d'uniformes orange se trouvent parmi les spectateurs et tentent de disperser, violemment, la foule. D'emblée, nous ne sommes plus dans l'innocence et la légèreté du Montréal de 1964 ou dans le *flower power* des années 1960. Quelque chose a changé. Sur le plan



personnel, Cohen est devenu chansonnier à la fin des années 1960 et roule sa bosse un peu partout dans le monde. Son succès est relatif d'un point de vue commercial, mais l'attachement et la fascination des gens qui se déplacent pour le voir chanter sur scène sont palpables, ce que Palmer capte à maintes reprises.

En spectacle, le cinéaste filme souvent Cohen de profil, en gros plan, avec ses deux choristes féminines derrière lui, parfois si proches du chanteur qu'elles n'ont même plus besoin de micro. Le peu de moyens dont disposait Palmer n'empêche guère l'ensemble d'avoir un charme et un intérêt indéniables pour quiconque s'intéresse à Cohen. L'interprétation poignante d'une première version de *Chelsea Hotel #2* est l'un des moments forts du film. La version définitive et écourtée de cette chanson se retrouvera sur l'album *New Skin for the Old Ceremony* (1974).

En Allemagne, où les auditoires sont réputés très difficiles, Cohen, d'origine juive, entonne *The Partisan*, chanson traditionnelle du répertoire folk qui parle de la résistance française. Après la représentation, en coulisses, deux spectateurs mécontents du spectacle à cause de problèmes de son — problèmes qui affecteront l'ensemble de la tournée — insistent auprès de Cohen et ses musiciens pour qu'on les rembourse. Criant à l'injustice, ils croient aussi que le chanteur aurait dû proposer à toute la foule d'être remboursée. Devant l'hostilité et l'insistance des deux hommes, Cohen décide de les payer de sa poche.

Lors du dernier spectacle de la tournée, à Jérusalem, Cohen, épuisé émotivement et physiquement, n'est plus capable de poursuivre sa prestation. Il se réfugie alors en coulisses et ne sait que faire : retourner sur scène et offrir une prestation à laquelle il ne croit plus, ou bien aller convaincre la foule, pourtant en liesse et très enthousiaste, de rentrer chez elle ? Une fois retourné sur scène, après moult tergiversations, un très gros plan du visage du chanteur révèle des larmes qui perlent au coin de son œil, pendant qu'il chante *So Long Marianne*. Dans diverses entrevues présentées dans le film, Cohen revient souvent sur la difficulté de monter sur scène, d'être honnête dans l'interprétation de chansons qu'il chanteés soir après soir et de redonner au public autant d'amour que ce dernier en offre aux musiciens.

À un premier visionnement privé de ***Bird on a Wire***, Cohen aurait affirmé au réalisateur qu'il trouvait que le film le présentait comme étant trop « agressif ».[5] En réalité, c'est plutôt lui qui est victime de l'agressivité de certains spectateurs, puis de celle du monde en général. Il s'en sort plutôt bien, dans les circonstances, même s'il affirme à quelques occasions à la caméra de Palmer qu'il s'est couvert de honte. Par ailleurs, à la base, Cohen avait accepté la proposition du cinéaste de le suivre en tournée si ce dernier s'attardait à montrer le côté politique, « avec un «p» minuscule »[6], de ses chansons. Dans le documentaire, lorsqu'un journaliste évoque le fait que ses chansons ont un sens politique non pas dirigé vers le passé mais vers l'avenir, le poète lui répond que « toutes les chansons ont un sens politique, car la solitude est une action politique. On se sent seul, car nos vies ne sont pas organisées pour qu'on puisse rencontrer les autres. La solitude en elle-même est une action politique. Et toute chanson qui parle de solitude est une chanson politique. » ***Bird on a Wire*** dresse en somme le constat d'un échec et d'une réussite; d'un échec dans une réussite et d'une réussite dans un échec, pour le « perdant magnifique » qu'aura été Cohen. C'est presque toujours dans l'adversité et la difficulté que l'homme finit par réussir ce qu'il a entamé (que l'on parle de terminer la prestation d'une chanson, de clore un spectacle ou de survivre à une tournée).

RUPTURE(S) ET SOLITUDE(S) AU TOURNANT DES ANNÉES 1980

Si Montréal était présente comme toile de fond dans ***Ladies and Gentlemen***, elle l'est de manière beaucoup plus intimiste dans ***The Song of Leonard Cohen*** (Harry Rasky, 1980). Le film s'ouvre sur la reprise décalée mais euphorisante d'*Un Canadien errant*, d'Antoine Gérin-Lajoie. Cohen la fait jouer sur un radio et la traduit au fur et à mesure pour Rasky. Nous avons donc ici Leonard Cohen, un Juif né à Westmount, habitant maintenant un quartier populaire de la ville, chantant une ballade évoquant le destin de Patriotes de 1837-1838 exilés, dans un français rugueux, accompagné sur l'enregistrement d'un groupe de mariachis mexicains. Encore une fois, voilà une image qui synthétise en bonne partie l'originalité et la complexité de Cohen.

Lorsqu'il ne le montre pas sur scène, le cinéaste filme son protagoniste la plupart du temps dans sa maison de Montréal. Le poète est souvent seul, mais on le voit aussi en compagnie de deux de ses meilleurs amis (qui étaient déjà tous deux présents dans ***Ladies and Gentlemen***) : le discret sculpteur Mort Rosengarten et le poète et mentor Irving Layton, toujours en verve. Sinon, le cinéaste filme des quidams dans les rues de la métropole, des scènes de la vie quotidienne qui n'ont pas de lien direct avec Cohen. Ce dernier

PHOTO : Leonard Cohen (autoportrait)

n'entre d'ailleurs pas en contact avec ces gens. Paradoxalement, et c'est là l'une des forces du film, on a l'impression que Cohen et la ville (et ses habitants) sont en parfaite symbiose. Autre paradoxe : les images en concert de ce film détonnent du caractère intimiste de celles des entretiens. Elles montrent un Cohen plus énergique sur scène qu'auparavant. En effet, depuis l'album *New Skin for the Old Ceremony* (1974) et le désastreux *Death of a Ladies' Man* (1977) réalisé par Phil Spector, certaines chansons de Cohen, quoique toujours folks, sont beaucoup plus rythmées (*Lover Lover Lover, There is a War, Memories*).

Les questions de Rasky, que l'on entend même s'il reste hors du champ de la caméra, sont parfois insistantes. Le cinéaste tient à ce que Cohen lui explique ses chansons. Même s'il semble parfois agacé par la chose, Cohen finit par se prêter à l'exercice. Il faut dire qu'il venait de se séparer de la mère de ses deux enfants, rupture qui avait profondément influencé l'écriture de certaines des chansons de son plus récent album à l'époque, *Recent Songs* (1979). Visiblement, devant la caméra de Rasky, en 1979, Cohen, que l'on ne voit pratiquement jamais sourire, est encore remué par la chose. Il faut dire que le réalisateur rentre littéralement chez Cohen, le filme dans sa maison, et que l'homme avait toutes les raisons d'être réticent à l'exercice. ***The Song of Leonard Cohen*** annonce une décennie pénible pour Cohen. Du début des années 1980 jusqu'à la parution de l'album *I'm Your Man* (1988), l'artiste connaîtra l'une des périodes les plus creuses (en termes de notoriété) de sa carrière. En entrevue à la télé de Radio-Canada, en 1985, lorsque la journaliste lui parle de la mélancolie qui irriguerait son œuvre, le chanteur, qui s'exprime en français, choisit de nuancer ainsi la chose : « Je préfère le mot «sérieux». Il y a une espèce de chanson qui est sérieuse, qui s'agit [sic] des choses sérieuses, qui s'agit [sic] des choses du cœur. Et le cœur est plus ou moins sérieux. Quand on ferme la porte et on se trouve seul dans la chambre, ça, c'est sérieux. Mes chansons viennent de cet espace. »[7]

Comme nous l'avons vu, Leonard Cohen, à la fois dans le monde et hors du monde, donc dans la véritable position de l'écrivain qui observe sa propre vie et sa société, fut un témoin important de son époque. Ses intentions artistiques pourraient être résumées dans deux chansons que quatre décennies séparent : *Minute Prologue* (*Live Songs*, 1972) et *Going Home* (*Old Ideas*, 2012). Dans la première, il affirme croire être en mesure de soulager toute la dissension et toute la douleur du monde grâce à une chanson. Dans la deuxième, alors qu'il a atteint l'âge vénérable de dresser des bilans, il décrit ainsi le projet poétique de sa vie : « *He wants to write a love song / An anthem of forgiving / A manual for living with defeat.* » Gageons que son œuvre inépuisable, à la fois intime et politique (au sens large), et parfois prophétique, n'a pas fini de résonner et d'éclairer nos existences. Devenue clichée parce qu'utilisée systématiquement dès qu'un artiste nous quitte, cette phrase serait exagérée pour à peu près n'importe quel autre auteur-compositeur-interprète, mais pas pour Leonard Cohen.

[1] Commentaire en voix *off* de ***Ladies and Gentlemen, Mr. Leonard Cohen.***

[2] *Ibid.*

[3] Lebold, Christophe. « Alchimie de la gravité, chute des corps et devenir-ange chez Leonard Cohen, Pour une poétique du grave et de l'apesanteur », dans : *Les révolutions de Leonard Cohen*, sous la direction de Chantal Ringuet et Gérard Rabinovitch, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2016, p. 150.

[4] Pour un compte rendu détaillé du contexte de la prestation de Cohen à Wight, voir : Leibovitz, Liel, *A Broken Hallelujah : rock and roll, rédemption et vie de Leonard Cohen*; traduit de l'anglais par Silvain Vanot, Paris : Éditions Allia, 2017, p. 15-32.

[5] Cohen utilise le mot anglais « *confrontational* » : http://www.rollingstone.com/movies/features/how-lost-leonard-cohen-doc-bird-on-a-wire-got-its-moment-w461642, page consultée le 7 août 2017.

[6] *Ibid.*

[7] https://www.facebook.com/ArchivesRadioCanada/videos/10154765631106052/, page consultée le 7 août 2017.



PHOTOS : ***Bird on the Wire***

Festival de Cannes 2017
Trois thèmes de la compétition officielle

La programmation de la Compétition officielle, en 2017, l'année de bien des déceptions, reposait sur de nombreuses valeurs sûres : Haneke, Ozon, Lanthimos, Desplechin, Zvyacintsev, Kawase, Doillon. Pour tenter de décrire les films essentiels de cette mouture, j'ai choisi trois thèmes qui me semblent adéquats : la politique, la sexualité, la famille, répartition thématique situant ainsi les principales œuvres.

PIERRE PAGEAU

LA SEXUALITÉ

En 2017 la Compétition officielle n'a pas lésiné sur la présentation de postures sexuelles et de beaucoup de nudité. Dès le film d'ouverture, ***Les fantômes d'Ismaël*** d'Arnaud Desplechin, on a eu droit à la nudité totale, frontale, de Marion Cotillard (et pour plusieurs minutes), geste effectué afin de réveiller le désir sexuel de son mari (Mathieu Alméric), qui la croit morte depuis longtemps. Cette nudité est donc, sur le plan dramatique, pleinement justifiée. Nicole Kidman fait la même chose dans ***The Killing of a Sacred Deer*** (*Mise à mort du cerf sacré*) où elle doit maintenir un rapport amoureux et sexuel (fort trouble) avec son mari Colin Farrell. On retrouve ces deux mêmes acteurs dans le film de Sofia Coppola, encore dans un rapport de séduction. Dans ***The Beguiled*** (***Les Proies***) se trouve une sorte de compétition entre des femmes pour attiser l'« homme-objet » Colin Farrell. Dans cet univers, proche du couvent, tout est en place pour le fantasme de l'Amant rêvé (une figure même christique). ***The Beguiled*** se mérite d'ailleurs le Prix de la mise en scène (deuxième attribution à une femme), amplement mérité compte tenu, en particulier, de son travail visuel qui oppose un intérieur douillet et bien éclairé à des extérieurs qui montrent une Louisiane brumeuse et inquiétante. Dans ***Rodin*** de Jacques Doillon (en fait, très peu un film de Jacques Doillon), le macho Rodin n'en finit plus de se taper toutes les femmes qui ont le malheur de l'approcher. Avec ***The Square*** (Palme d'or) on a droit à un moment cocasse lorsqu'une femme veut absolument reprendre un préservatif plein de sperme alors que l'homme, lui, craint le vol de sa semence. Pour leur part, le couple d'amoureux sidatiques de ***120 battements par minute*** sont aussi très explicites. Le plus osé demeure cependant ***L'amant double*** de François Ozon (le journal local *Nice-Matin* a titré : « *OSÉ, OZON* »), avec cette scène incriminante : celle où le personnage féminin sodomise l'homme (un des amants du titre) avec un godemiché, à grand renfort d'une bande sonore exténuante en soi. Quelque chose d'inédit ici encore (tout au moins dans le cinéma commercial standard).

LA POLITIQUE

Le terrorisme n'est pas évoqué directement dans la Compétition officielle, mais plusieurs films traitent de sujets connexes. Ainsi, ***In The Fade*** (*Aus Dem Nichts*) de Fatih Akin raconte, en résumé, la vie de Katja (Diane Kruger, Palme de la meilleure actrice), qui voit son existence perdre tout son sens lorsque son mari et son fils sont tués par un attentat à la bombe, perpétré par un couple de néo-nazis. La question des migrants, autre sujet éminemment politique si souvent présent au cinéma ces dernières années, se retrouve dans l'œuvre de Kornél Mundruczó ***Jupiter's Moon*** (***Lune de Jupiter***) et dans ***Happy End*** de Michael Haneke. Dans le Mandruczó, on pourrait se croire dans le ***Miracle à Milan*** de Vittorio De Sica parce que notre migrant peut voler, peut accomplir des miracles, ce qui semble bien dire que pour pouvoir migrer où l'on veut, vaut mieux léviter. Des migrants s'invitent aussi dans une fête bourgeoise d'habitants de Calais dans ***Happy End***. La présence de ces « étrangers », dans le film de Haneke, bien que courte, nous fait plus d'effets que celle de la figure chrétienne d'un ange du film de Mundruczó. La quantité, et la qualité (il faut le dire) des effets spéciaux de ***Lune de Jupiter*** font aussi que ce qui aurait pu être un portrait critique du comportement de la Hongrie face aux migrants résulte en une sorte d'embrouillamini.

LA FAMILLE

Cette question est également présente sous différentes formes, mais certains films en font l'essentiel de leur propos, comme dans ***Faute d'amour / Loveless*** (*Nelyubov*) d'Andrey Zvyagintsev, ***Happy End***, ***The Killing of A Sacred Dear***, et aussi dans ***Wonderstruck*** de Todd Haynes. Le point commun de tous ces films est qu'ils mettent en scène, au cœur du drame, des adolescents (12-13 ans). On connaît cela au moins depuis ***Les 400 Coups***, mais ces « nouveaux » adolescents vivent des problèmes plus aigus, ce qui est particulièrement vrai dans ***Faute d'amour*** (ce film se mérite le Prix du jury, étant le meilleur film de la Compétition officielle cette année). Dans cette œuvre, un couple en instance de divorce ne réussit pas à s'entendre sur la garde de leur garçon, qui ensuite disparaît, très certainement enlevé. C'est alors que le récit se modifie et que le portrait de cette petite famille devient comme le microcosme d'un malaise plus profond de la société russe. Dès le premier plan, alors qu'un cadrage en contre-plongée nous montre un arbre inquiétant, un climat étrange est créé. Une musique glaciale, rappelant un peu le thème du ***Halloween*** d'origine, nous fige totalement. Ceci est vrai aussi de ***Happy End*** (Haneke) en ce qui concerne la petite-fille qui, dès le début, filme avec son *smartphone* une expérience qui consiste à faire manger ses médicaments antidépresseurs à son hamster, avec un résultat que l'on peut prévoir. Ce type d'image vidéo peut nous rappeler ***Benny's Vidéo*** (1992), tout comme l'attention au contexte social, ***Code inconnu*** (2000). La relation particulière qui se tisse entre le grand-père (le toujours étonnant Jean-Louis Trintignant) et sa petite-fille, est tordue et semble indiquer que les travers des adultes se prolongent dans les comportements des enfants, vision du poids de l'hérédité qui se retrouve également dans une autre œuvre de Haneke, ***Le ruban blanc.***

Le cinéma iranien
le règne de la schizophrénie

*Deux films iraniens témoignaient cette année d'une sorte de schizophrénie présente dans la société iranienne : **Un homme intègre** (Lerd) de Mohammad Rasoulof et **Téhéran Tabou** d'*Ali Soozandeh. *Le premier décrit une situation complexe de corruption systémique; le second, de formes refoulées de sexualité. Dans les deux cas, on présente une société qui vit d'hypocrisie et qui, en apparence, possède un système social et religieux solide, mais où, dans les faits, la majorité des habitants jouent un autre jeu. Autre point commun : les deux cinéastes, bien que nés Iraniens, vivent aujourd'hui en Allemagne pour pouvoir faire leurs films avec plus de liberté. Et c'est encore dans les compétitions parallèles que l'on trouve ces oeuvres qui sortent du commun.*

PIERRE PAGEAU

Rasoulof, réalisateur de ***Lerd*** (Grand Prix «Un certain regard».), n'est pas un nouveau venu à Cannes. En 2013 il nous avait donné ***Les manuscrits ne brûlent pas,*** qui évoque la torture des intellectuels en Iran à travers le récit d'un écrivain dissident qui a mis par écrit son analyse du système répressif iranien. Les services secrets iraniens le pourchassent pour s'en débarrasser et détruire son manuscrit. Au cœur de ***Lerd*** se trouve également un « homme intègre », Réza, qui mène une vie paisible alors qu'il gère une pisciculture de poissons rouges (d'autres films iraniens ont parlé de l'importance de ce poisson rouge). Donc, Rasoulof revient à un thème qui lui est cher : le conflit entre un homme intègre et conscient confronté à un système corrompu. Réza demande que la justice s'applique, ceci lorsque des entrepreneurs véreux viennent lui voler la source d'eau nécessaire pour l'élevage de ses poissons rouges. Réza va vite découvrir que, pour s'en sortir, il doit composer avec le système politique et social en place. De telle sorte que vers la fin les responsables corrompus voient en lui un allié potentiel et vont lui offrir un job de maire, pour que le système ne change pas et qu'il demeure bien solide. Rasoulof a dit en entrevue qu'il a bien vécu le système des pots-de-vin; il revient sur le sujet, une autre fois en 2017, parce que selon lui la situation en Iran n'a pas changé, sinon elle aurait même empiré. En 2012 avec son film ***Au revoir*** (qui avait reçu le prix du meilleur réalisateur), Rasoulof montre la violence à laquelle les Iraniens contestataires sont confrontés. Dans cette œuvre, une femme désirant fuir son pays se bute aux tyrannies du pouvoir. Elle doit en payer le prix, comme le personnage de ***Lerd***. Le titre français (demandé par le distributeur semble-t-il), ***Un homme intègre***, traduit bien le propos du film. Le titre original iranien signifie en fait « lie », ce qui demeure lorsqu'on a bu le bon vin; une sorte de métaphore de ce qui arrivera à Réza.

Puis, c'est dans la « Semaine de la critique » que l'on a fait une belle trouvaille. Il s'agit de ***Téhéran Tabou***, réalisé par Ali Soozandeh. ***Téhéran Tabou*** est en fait un film d'animation qui utilise la technique de la rotoscopie, procédé qui a été rendu populaire par le film ***Valse avec Bahir*** (Ari Folman, 2008).



Téhéran Tabou

La rotoscopie est une technique d'animation qui consiste à filmer des choses réelles puis dans un deuxième temps de redessiner chacune des images. Cela donne un effet très réaliste...

La rotoscopie est une technique d'animation qui consiste à filmer des choses réelles puis dans un deuxième temps de redessiner chacune des images. Cela donne un effet très réaliste, technique utilisée souvent dans les jeux vidéo. Cette image mi-réelle et mi-irréelle sert particulièrement bien le propos dans l'œuvre de Soozandeh, qui consiste à dénoncer le double langage de la société iranienne, laquelle donne officiellement de grands messages de moralité (religieuse) alors que dans la vie réelle les gens font tout autre chose. De nombreuses scènes montrent la duplicité et les secrets en place : comme celle dans laquelle un notable semble ne vouloir regarder que les prêches d'un Imam à la télévision, mais, dans les faits, syntonise des émissions pornos. Ou encore celle qui montre une femme qui va tenter de se faire recoudre le vagin pour pouvoir prouver à son futur époux qu'il va marier une vierge. Ce qui rend le film moins désespérant, outre la technique d'animation, c'est que cet univers hypocrite est vu à travers les yeux d'un jeune garçon.





Renaissance du cinéma bulgare

C'est souvent en sortant des sentiers de la Compétition officielle que l'on peut faire de belles découvertes. Ainsi, cette année, nous pouvions voir deux films bulgares étonnants, fruits d'une sorte de renaissance de cette cinématographie, qui n'a jamais eu une grande production au cinéma. La période communiste (1945-1970) lui fut néfaste. Entre 1970 et 1980, comme dans d'autres pays communistes, il y a un certain dégel, de telle sorte que l'on put voir en 1972 l'excellent film ***La corne de chèvre*** *de Methodi Andonov. L'après-communisme (depuis 1990) semblait permettre de nouvelles productions, mais c'est seulement cette année à Cannes que deux films exceptionnels semblent bien indiquer une sorte de renouvellement : **Western**, qui présente un groupe de travailleurs spécialisés allemands qui doivent s'adapter dans un village bulgare et **Posoki,** qui se déroule à Sofia, la nuit, alors que différents conducteurs de taxi nous livrent des témoignages sur les habitudes des habitants de la ville. Il faut savoir que la Bulgarie, le pays le plus pauvre de l'Union européenne, ne produit que deux ou trois longs métrages par année.*

PIERRE PAGEAU

Posoki (*Directions*) de Stephan Komanderev (réalisateur mais aussi scénariste et producteur) est une coproduction bulgaro-macédo-allemande dans laquelle le réalisateur a fait de multiples entrevues avec de vrais conducteurs de taxi pour construire son récit. Inspiré d'une nouvelle de Tchekhov et de son principe d'écriture, ce film à sketchs passe d'un conducteur (conductrice) à un autre de sorte que nous vivons ce que celui-ci a pu vivre durant une nuit. Chaque épisode est tourné en un seul plan-séquence, ce qui confère à cette fiction une dimension documentaire et une vérité émotionnelle; les deux servent bien le propos. Un premier conducteur nous dit que la Bulgarie est un pays plein d'optimistes, parce que tous les pessimistes et les réalistes l'ont quitté. Ce premier récit donne le ton : c'est l'histoire tragique d'un chauffeur de taxi qui doit beaucoup d'argent et qui doit accepter un système de pot-de-vin pour survivre. Le jour où il découvre que ce système ne fonctionne plus, il tue son banquier et se suicide. Cette histoire se retrouve ensuite à la radio et dans les autres sketchs. Le chauffeur de taxi devient l'expression d'une tentative de survie dans un monde sans direction. Et le titre indique que le réalisateur rêve de nouvelles « directions » pour son pays. Ainsi, dans le dernier plan, la fille du chauffeur de taxi qui s'est suicidé se rend à pied, dans la neige, à son collège. Elle cherche, comme le réalisateur, comme son pays, une nouvelle direction.

Le décor de ***Posoki*** est la grande ville de Sofia. Par contraste, l'œuvre de Valeska Grisebach ***Western*** nous propose une image de la Bulgarie rurale où les habitudes de vie, très traditionnelles, résistent au temps. Ainsi, lorsque des travailleurs allemands, nouveaux arrivants, s'installent, on assiste à des tensions avec la communauté bulgare. Il y a une sorte de duel, mais le film ne stigmatise pas les deux groupes. Le personnage principal, un travailleur allemand, va faire preuve de plus d'ouverture, mais cela se fait au prix de nombreuses tentatives ratées. Et l'univers des Bulgares, qui apparaît d'abord comme rétrograde, va prouver aussi sa valeur. De telle sorte que la scène finale, la plus belle, la plus riche, nous fait voir concrètement, par une danse, des retrouvailles entre les deux communautés. L'Allemand va enfin se fondre dans le groupe. La danse est très visuelle, très physique, et lorsque notre Allemand finit de peine et de misères par suivre le rythme de la musique locale, on ressent alors son évolution. Et, on a là un « western » qui finit bien.

PHOTO : ***Posoki*** (à gauche), ***Western*** (à droite)

Le cinéma russe peut encore nous surprendre

*Dans la section « Un Certain regard », **Tesnota** (Closeness / Une vie à l'étroit) de Kantemir Balagov est un coup de cœur. Un premier film exceptionnel d'un jeune réalisateur de 25 ans qui aurait pu se retrouver en Compétition officielle (et remporter la Palme d'or).*

PIERRE PAGEAU

Le premier plan, et le premier segment de ***Tesnota,*** illustre déjà bien le titre français ***Une vie à l'étroit***. En effet, une caméra à hauteur de sol suit le travail de deux garagistes sous une auto, le cadrage et la focale créant clairement un effet de claustrophobie. À la fin du plan, on s'aperçoit qu'un des mécaniciens qui travaille sous la voiture est une femme, Ilana, personnage principal du film. Ses aspirations de femme libre vont s'opposer aux traditions de la petite communauté juive dont elle est issue. Elle doit donc bien apprendre à vivre « à l'étroit » dans ce petit monde, mais aussi concrètement, visuellement, dans le garage, dans la petite cuisine, dans des intérieurs de voitures. Pour renforcer cet effet de claustrophobie, Balagov choisit un cadrage 1:33.

Ce réalisateur a reçu sa formation de cinéaste de Sokourov (école de cinéma de Nalchik, lieu où se déroule le film, une ville au nord du Caucase). Tout comme pour Sokourov, la Russie est au cœur du film de Balagov. Il se déroule en 1998 avec, en arrière-plan, la guerre en Tchétchénie (des images documentaires, violentes, sont intégrées au film). Ce contexte est important parce que, s'il y a bien un drame individuel au cœur de l'œuvre (celui d'Ilana), il y a tout autant la volonté de Balagov de sonder l'âme de la petite communauté juive russe dans cette région du Caucase. L'argument narratif de base est celui du kidnapping d'un couple de fiancés (juifs) et d'une rançon qui est demandée. Il n'est pas question pour la cette juive de faire appel à la police officielle; une tentative de trouver de l'argent avec un rabbin ne mène à rien. Alors Ilana doit se sacrifier, contracter un « mariage obligé » pour obtenir de l'argent pour aider son frère. On a ici une sorte de portrait féminin comme les films des Frères Dardenne peuvent le faire, aussi bien dans le traitement que dans les difficultés que cette femme doit affronter. Cependant, en terminant, redisons que les qualités essentielles de ce film sont pleinement filmiques. Et, qu'à ce titre, ***Tesnota*** est un premier opus qui annonce une grande carrière, un grand cinéaste.





PHOTOS : ***Testanota***

Clint Eastwood
Master Class

Le festival de Cannes offre toujours des « Master Class ». J'ai eu l'occasion dans le passé d'assister à ceux de Sembene Ousmane, des Frères Dardenne, de Martin Scorsese et de Quentin Tarantino. Cette année, le festival nous proposait une rencontre avec Clint Eastwood. Kenneth Turan, critique de cinéma du Los Angeles Times, posait les questions. Ce fut la cohue. Il y avait probablement au moins 1000 personnes pour cette conférence tenue dans une petite salle...

COMPTE RENDU PAR PIERRE PAGEAU

Clint Eastwood arrive vêtu un peu « à la western », et Kenneth Turan commence l'entrevue, lui qui connaît Clint depuis longtemps. Pour l'essentiel, je dois dire que l'expérience fut un peu troublante parce que Clint est vraiment un homme de « peu de mots ». Un exemple : à la question sur sa collaboration avec Meryll Streep dans ***The Bridges of Madison County*** il répond : « It was fun ». C'est tout. Mais sur d'autres sujets, comme Don Siegel ou Sergio Leone, il est plus volubile.

Les premières questions portent sur sa formation, ses premiers intérêts pour le cinéma. Dans les faits, c'est principalement, pour ne pas dire uniquement, le théâtre qui l'intéressait (à la toute fin de la conférence, il nous avouera d'ailleurs qu'il veut revenir strictement à ce métier d'acteur et non plus à celui de réalisateur).

Alors qu'il était adolescent, une enseignante d'anglais décide de monter une pièce de théâtre. Elle a besoin d'un garçon plus grand que la moyenne, ce sera lui. Il dit que la pièce qui devait être au moins partiellement comique était tellement mauvaise qu'elle a eu un grand succès en tant que comédie. Et c'est lui qui va recevoir le plus de félicitations. De telle sorte qu'il va s'inscrire ensuite à des ateliers de théâtre (pour rencontrer des filles selon lui). Il est remarqué par un caméraman qui filme les gens athlétiques; or Clint avait été professeur de natation lors de son passage dans l'armée américaine et cela va donc lui servir ici. Cependant, son apprentissage principal, il l'a fait avec la télévision naissante (dans les années 50), et il rappelle que de très nombreux réalisateurs y travaillent. Avec ce nouveau média, il peut librement tout apprendre. C'est en tant que comédien de télé (en particulier dans la télésérie ***Rawhide*** de 1959 à 1965) qu'il est repéré par Sergio Leone. De Leone, Clint dit qu'il fut « inspirant », mais que c'est Don Siegel qui lui apprend à « être efficace ». Il reviendra plus loin sur ces deux cinéastes, clairement ses deux mentors, pour dire que le succès des films de Leone (il parle de « western opéra ») fut capital pour sa carrière, mais aussi les succès que furent ***Dirty Harry*** et ***Play Misty For Me*** (deux films de 1971). C'est son amour pour Kurosawa et ***Yojimbo*** qui le mène à accepter de travailler avec Leone. Sur la question générale des influences sur sa vie, il mentionne que les grands westerns classiques, des années 1930-1950, furent un stimulant certain. John Wayne et Gary Cooper sont encore des références importantes pour lui. Il aime ces échappées vers le passé, en tant que rêve et en tant que source d'inspiration pour le présent. Par ailleurs, puisque le cinéma est un art de l'émotion, il faut



savoir trouver les détails pertinents et, surtout, trouver un bon scénario (il parle de matériel intéressant, passionnant). Il remercie le producteur Lew Wasserman qui lui donne la permission, et facilement, de réaliser son premier film ***Play Misty For me***.

Turan le questionne également sur la projection de la copie restaurée ***The Unforgiven***, la journée précédente. Clint dit que ce sera son « dernier western », mais qu'il s'est surpris à demeurer dans la salle pour regarder le film au complet. Il en parle longuement surtout pour expliquer comment il a convaincu Morgan Freeman et Richard Harris de participer au projet.

Une autre question porte sur l'importance de la première prise. Encore ici, il cite son mentor Siegel pour qui il faut idéalement avoir tout de suite une bonne première prise. Il va ajouter à nouveau que pour lui l'important est d'être un acteur, et que c'est un avantage certain pour la réalisation d'un film. Il adore être le réalisateur et le comédien principal; il cite ***Million Dollar Baby*** et ***Gran Torino***. Turan le questionne ensuite sur la France. Il explique que c'est avec le film ***The Beguiled*** (version originale de Don Siegel), avec lequel il fait une tournée mondiale, qu'il vient en France. Le film est dédié aux « art house », ce que la France apprécie. Ensuite, il se rend souvent au festival de Cannes où il sera même président de jury, ce qui fait qu'il dit comprendre pourquoi ses films ne gagneront pas souvent. Vers la fin, Clint parle de son prochain projet qui sera basé sur l'attaque de terroristes dans un train en France, alors qu'ils ont été déjoués par des Américains. Clint va parler à plusieurs reprises de sa passion pour le cinéma et du fait qu'il veut jouer pour le reste de sa vie. Il ajoute, avec humour, qu'il aime bien le golf, mais qu'il ne veut pas être obligé de jouer au golf parce qu'il n'aurait rien d'autre à faire.

PHOTO : Clint Eastwood en discussion avec Kenneth Turan (© Associated Press)



Jeanne Moreau
[1928-2017]
Le corps, la disposition et l'esprit sans faire de vagues

Un timbre de voix unique, une présence exemplaire, une façon de faire, un rapport à l'autre à la fois fugace et altier, une sensualité discrète et virile en même temps. Jeanne Moreau, parmi les icônes du cinéma français les plus respectées depuis ses débuts. Et puis, un talent immense de comédienne. Sa connaissance impeccable de la langue anglaise lui permet de se démarquer à l'internationale. Et puis vient le jour où tout cela est fini. Une perte immense dans le firmament des stars.

ÉLIE CASTIEL

Jacques Becker croit fermement en elle et la fait tourner dans ***Touchez pas au grisbi***, où elle savoure chaque instant de ses présences dans le cadre. Un grand départ mondialement reconnu avec l'incontournable Louis Malle et son ***Ascenseur pour l'échafaud***, où les codes de la mise en scène inspirent en quelque sorte ceux de la Nouvelle Vague, à peine naissante et que Malle ne joindra pas, préférant son indépendance. La preuve de sa bonne décision, ***Les amants***, toujours avec Jeanne, prouvant jusqu'à quel point les vagues se créent mais n'arrivent pas toujours à attirer un grand nombre. Cette période bénie des Dieux qui marque la fin des années 50 et le début des 60 donne l'occasion à Jeanne Moreau de se démarquer davantage des autres actrices françaises de l'époque. Buñuel la contacte pour ***Le journal d'une femme de chambre***, filmé dans un noir et blanc qui non seulement ajoute au cynisme ambiant de l'intrigue, mais donne à la (déjà) star la chance de montrer son visage dans un magnifique jeu d'ombre et de lumière.

Avant cela, le créateur infatigable de la Brigitte Bardot nationale lui confie un beau rôle dans une version moderne des ***Liaisons dangereuses,*** ce qui redonne à Choderlos de Laclos ses lettres de noblesse, un peu oubliées depuis l'émergence progressive du nouveau roman.

Truffaut la consacre vedette internationale avec ***Jules et Jim***, film témoin d'une époque effervescente dans l'industrie (créative) du cinéma français. Entre Oscar Werner et Henri Serre, une femme libre, un rapport idyllique à la vie, une réalisation des rapports amoureux… et ultimement, pour la postérité du cœur, une chanson éternelle comme les Français savent les créer, *Le tourbillon*, classique, indémodable.

La notte d'Antonioni la place dans l'univers particulier du cinéaste italien, qui tourne ses films selon un cadrage urbain froid, clinique, mais dans le même temps d'une émotion glaciale qui émeut, non pas par son effet visuel, mais par ce que le spectateur peut en retirer intellectuellement. Jeanne Moreau épouse magnifiquement bien ces espaces *antoniniens*, les intègre dans son rôle, lui attribuant une douce dose d'étrangeté.

Elle tournera, entre autres, pour les britanniques Joseph Losey et Anthony Asquith, le soviétique Rustam Khamdamov et le géant Orson Welles. Fassbinder ne l'oublie pas dans ***Querelle***, un des premiers films modernistes sur l'homosexualité, là où fantasmes militaires, sexe « en cuir » et suggestions envahissent l'écran CinémaScope. Dans son personnage magnifique de tenancière, la Moreau se joint, ne serait-ce que le temps du film, à ce mouvement gai qui ne fait que s'émanciper. Jeanne Moreau devient une *gay icon*, sans perdre nullement sa prédominance populaire. Tout simplement parce qu'elle fait partie de ses grandes actrices qui se lancent partout et rejoignent toutes les franges sociales.

Un film méconnu de Carlos Diegues, c'est ***Jeanne la Française***, étrange fiction qui, tout en ressemblant à une promo sur l'actrice, nous semble, avec le recul, l'amour d'un cinéaste porté sur une star en pleine progression.

Jeanne Moreau, c'est la droiture, le compromis avec le talent, le refus du superficiel, la responsabilité face à un art, le jeu, souvent mal compris. C'est aussi près de 150 rôles, pas toujours, mais presque, gravés dans notre mémoire.

Il fallait que Jeanne et Brigitte jouent ensemble. ***Viva Maria*** est l'histoire d'une rencontre, mais aussi celle de ne pas tomber dans les pièges de la rivalité. Est-ce grâce à Louis Malle ? Aux deux actrices ? Toujours est-il que le public s'enthousiasme sans parti pris, reconnaissant le talent de l'une et de l'autre. Le film d'aventures n'a jamais paru aussi tendre et délicat.

Vedette durant plusieurs décennies, la grande Jeanne Moreau traverse les époques avec un sens inné de la réalité qui lui permet de suivre le cours du temps. Elle avance dans l'âge avec la nette conviction que tout cela n'est qu'un simple jeu. Il n'est donc pas surprenant que le titre du dernier film où elle paraît s'intitule ***Le talent de mes amis***. Le cinéaste Alex Lutz n'a jamais été aussi lucide pour un premier long métrage. Perdre Jeanne Moreau, c'est aussi perdre une parcelle amoureuse de notre regard. Elle est partie en douceur, en accord avec son grand talent.

[John G.] Avildsen... [Heathcote] Williams

John G. Avildsen | **1935-2017**
Réalisateur américain. Son tournage rapide et économe de ***Rocky*** contribua au succès planétaire de ce film sorti au moment du Bicentenaire américain et qui remporta l'Oscar du meilleur film. Avildsen remporta pour sa part celui de la réalisation. ***Karate Kid*** reprit en partie le modèle avec un moins grand bonheur. Ami du scénariste Norman Wexler (***Serpico***), il connut sa première réussite critique avec ***Joe*** écrit par ce dernier. Il avait dirigé Jack Lemmon dans sa prestation récipiendaire de l'Oscar pour ***Save the Tiger***,mais la dernière partie de sa carrière connut plusieurs ratés.

Alexeï Batalov | **1928-2017**
Acteur russe. Son talent s'exprima le mieux dans deux œuvres du dégel soviétique et gagnantes à Cannes : ***Quand passent les cigognes*** et ***La dame au petit chien***. Il réalisa ***Le manteau*** d'après Gogol et prit part à ***Moscow Doesn't Believe in Tears*** en 1979.

Sam Beazley | **1916-2017**
Comédien britannique. Adolescent, dans sa courte carrière théâtrale, il fut du *Hamlet* et du *Romeo and Juliet* mettant en vedette John Gielgud. Accaparé ensuite par son travail d'antiquaire, il ne retrouva que bien tard une place dans des films comme ***Madame Souzatska***, ***Bridget Jones*** ou ***Harry Potter***.

Wendell Burton | **1947-2017**
Acteur américain. Co-vedette avec Liza Minnelli dans son premier film ***The Sterile Cuckoo*** d'Alan Pakula**,** il ne retrouva jamais ce laurier et travailla ensuite dans la production télé avant de devenir prédicateur dans une super église protestante de son pays.

Glenne Headly | **1955-2017**
Actrice américaine. Membre de la célèbre troupe *Steppenwolf* de Chicago, elle laissa son empreinte indélébile tout d'abord dans ***Dirty Rotten Scoundrels*** de Frank Oz et fut un élément important du ***Dick Tracy*** de Warren Beatty. Des nominations aux *Emmys* pour entre autres la minisérie *Lonesome Dove* lui amenèrent la reconnaissance de ses pairs. Elle participa avec bonheur à ***Mr. Holland's Opus*** et tout dernièrement à ***The Circle***. Elle fut l'épouse de John Malkovich.

William Hjortsberg | **1941-2017**
Écrivain américain. Après l'accueil favorable de ses nouvelles et romans du début, sa renommée arriva avec *Falling Angel*, roman policier où le Diable et la Nouvelle-Orléans sont des éléments majeurs. Cette œuvre très sombre fut adaptée au cinéma par un autre que lui en ***Angel Heart,*** réalisée par Alan Parker. Il avait pourtant scénarisé auparavant ***Thunder and Lightning*** de Corey Allen et ***Legend*** pour Ridley Scott.


Martin Landau dans ***Ed Wood***

Martin Landau | **1928-2017**
Acteur américain. D'abord dessinateur dans un grand quotidien new-yorkais, il fut membre de l'*Actors Studio* où il devint plus tard mentor. Il participa, avec son épouse d'alors Barbara Bain, au triomphe planétaire de la télésérie d'espionnage *Mission Impossible*. Une présence remarquée dans ***North by Northwest*** d'Alfred Hitchcock arriva bien avant les ***Tucker: The Man and His Dream*** de Francis Ford Coppola et ***Crimes and Misdemeanors*** de Woody Allen pour lequel il reçut des nominations aux Oscars. Pour son rôle de Bela Lugosi, si exact dans son humaine complexité, il remporta le trophée d'acteur de soutien dans ***Ed Wood*** de Tim Burton.

Elsa Martinelli | **1935-2017**
Comédienne italienne. D'abord mannequin, elle fut une Amérindienne dans ***The Indian Fighter*** d'André de Toth puis joua dans ***Hatari !*** d'Howard Hawks. Sa carrière européenne fut marquée par des emplois pour Orson Welles (***The Trial***) et Elio Petri (***La dixième victime***). Elle devint décoratrice aux côtés de son mari Willy Rizzo.

Roger Moore | **1927-2017**
Acteur britannique. Par ses rôles dans les téléséries *The Saint* et *The Persuaders,* il cultiva sa personnalité d'homme capable de se tirer avec élégance de divers pétrins. Son interprétation de

Avildsen ... Williams

James Bond dans sept films de cette série fut en plus teintée d'ironie complice avec le spectateur. Le reste de sa filmographie est plus insipide. Il était fier de son grand travail avec l'UNICEF pour lequel il reçut des honneurs de son pays.

Michael Nyqvist | 1960-2017
Acteur suédois. Son interprétation sensible de Rolf dans ***Together*** de Lukas Moodysson le fit connaître et lui amena de nombreux rôles dont celui de Mikael Blomkvist dans la trilogie ***Millenium*** qu'il incarna avec élan. Il écrivit une autobiographie sur la recherche de son père biologique.

Tim Pigott-Smith | 1946-2017
Acteur britannique. Devenu célèbre pour son incarnation du policier Roger Merrick dans la minisérie *The Jewel and the Crown*, il préféra continuer à alterner entre des rôles secondaires au cinéma (***The Remains of the Day***) et des plus grands rôles au théâtre à Londres et à Broadway. Il y joua avec un grand art le prince Charles devenu roi dans la pièce de politique-fiction *King Charles III*.

Hope Ryden | 1929-2017
Productrice américaine. Avec ***Jane,*** elle participa dans l'équipe de D.A. Pennebaker au cinéma-vérité américain. Elle tourna ensuite les bases d'un documentaire sur les époux Loving qui ne fut jamais diffusé mais qui servit de référence aux autres versions filmiques ou télévisuelles de ce fameux cas de mariage interracial. Elle devint plus tard une photographe animalière reconnue.

Roger Smith | 1932-2017
Acteur américain. Vedette de la télésérie policière *77 Sunset Strip,* il mit en veilleuse sa carrière et devint le gérant de son épouse Ann-Margret dont le talent dramatique fut enfin reconnu dans ***Carnal Knowledge***.

Jean-Marc Thibault | 1923-2017
Comédien français. Aux côtés de son ami Roger Pierre décédé en 2010, il forma un des grands duos comiques de l'après-guerre. Il réalisa même certains des films (***Un cheval pour deux***) que leur renommée suscita. Il eut aussi une carrière théâtrale étant, en 1986, de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, mis en scène par Patrice Chéreau. La télésérie *Maguy* où il partageait la vedette avec Rosy Varte lui apporta une nouvelle gloire alors qu'il était aussi de nombreux films, ***Mademoiselle Chambon*** par exemple.

Elena Verdugo | 1925-2017
Actrice américaine. Cantonnée dans des rôles secondaires au cinéma (***House of Frankenstein***), elle devint, par son interprétation de l'infirmière Consuelo Lopez dans la télésérie *Marcus Welby*, un modèle pour la communauté latino aux États-Unis.


Roger Moore

Adam West | 1928-2017
Comédien américain. Né William West Anderson, son identification avec le personnage de Batman dans la télésérie éponyme aux accents parodiques lui barra la route à de nombreux rôles sérieux. Il accepta finalement avec grâce cet état de fait et devint un interprète vocal recherché dans des dessins animés, jouant même le personnage (portant son nom) du maire corrompu dans la télésérie *Family Guy.*

Heathcote Williams | 1941-2017
Écrivain, dramaturge et poète britannique. Sa pièce ***The Local Stigmatic*** devint un film de David F. Wheeler avec Al Pacino. Ce poète au verbe tranchant fut également acteur: ***The Tempest*** et ***Orlando*** de Derek Jarman et même ***Basic Instinct 2***.

LUC CHAPUT

George A. Romero [1928-2017]
Le cinéaste des morts-vivants

Se classant parmi les rois du « low-budget film » à l'américaine, George A. Romero conserve tout le long de sa carrière une propension à considérer le cinéma comme une arme à double tranchant. Mais surtout une passion indéniable, éthérée, presque subite : tourner pour le simple plaisir, pour témoigner d'un genre qui, derrière tous les accoutrements habituels qu'il propose, se révèle comme celui qui a le plus longuement résisté au passage du temps.

ÉLIE CASTIEL

L'horreur, l'épouvante, tout ce qui affecte le for intérieur de l'individu dans ce qu'il a de puissamment horrifiant. Le monde est un espace constamment envahi par des forces extérieures qui le dépassent et auxquelles il est confronté. C'est sa destinée, semble dire un Romero lucide, humaniste, parfois cynique, usant de l'humour comme principale arme de défense, mais toujours, ou du moins à ses débuts, voyant dans le plan l'illustration d'un monde et sa descente indéniable aux enfers. Métaphore sans doute politique sur la colonisation des terres et de la pensée. Mais également une prise de conscience sur l'individu, sur ses pulsions intimes, ses peurs ancestrales, sa condition d'humain.

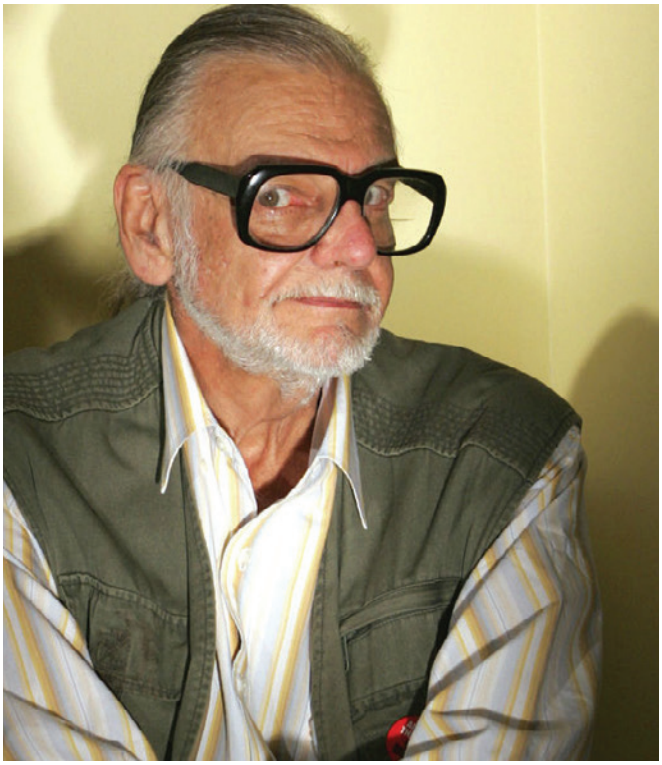
Tout cela à travers un cinéma artisanal qui, dès le départ, avec ***Night of the Living Dead*** / *La nuit des morts-vivants* (1968) s'empare des événements majeurs de l'époque, comme le célèbre « Mai 68 », cette rupture fondamentale avec les régimes précédents qui se perpétue dans quelques pays européens; ce questionnement majeur lui permet sans doute de vociférer sur une nouvelle société en devenir, car sans bruit, rien ne change. Et pour cela, les zombies doivent détruire avant de créer ce nouveau souffle tant souhaité.

De la suite, on retiendra, parmi la vingtaine de productions, des œuvres moins alléchantes, mais pas pour autant dénuées de connotations sociales et politiques. À l'instar de son pendant et compatriote Sam Peckinpah pour le western, Romero opte pour un genre maintes fois, lui aussi, ressassé, mais qui offre, pour certains, des propositions narratives plus poussées.

L'esthétique de Romero s'accorde avec l'époque du filmage puisque le cinéaste iconoclaste a un public qui lui reste fidèle, toujours captivé par ses escapades sanguinaires.

Le prouve ainsi ***Dawn of the Dead*** / *Le crépuscule des morts-vivants* (1980), que la publicité, assez lucide, présente comme un film d'horreur *chic*, dans lequel on se laisse emporter par ce jeu de séduction. Le film, véritable puzzle, moins réussi que son premier, qui lui, traitait le noir et blanc comme si, pour la caméra, il s'agissait d'un appareil photographique mal ajusté, ramenant le cinéma à ses premiers temps. C'est ce qui fait la force de cette œuvre classique qui ne semble pas avoir pris une seule ride.

En 2005, ***Land of the Dead*** / *Le territoire des morts* va plus loin dans les intentions, mais ralentit la dynamique du film, l'angoisse, la peur, pourtant des éléments importants pour le genre. Pour Romero, il est temps de renouveler le cinéma qu'il affectionne et surtout admire. Peine perdue car ***Survival of the Dead*** / *La survie des morts-vivants* (2009), son ultime film,



est imbibé du sceau d'une carrière reconnue par la critique et les cinéphiles inconditionnels du genre, mais que le grand public, pourtant friand des films d'horreur, ne suit pas.

Les formats DVD, BD et les autres moyens de *visionnage* des films, en somme, les effets parfois néfastes de la révolution technologique de plus en plus insistante, tout cela fait que George A. Romero n'est plus en âge de reprendre sa carrière en main.

Mais sa disparition évoque non seulement une époque cinématographique qui a déchaîné des milliers de concurrents, mais qui donne au cinéma de genre ses lettres de noblesse. Sa présence, il y a quelques années, à l'incontournable Fantasia, avait laissé bouche bée une salle comble, majoritairement composée de jeunes spectateurs. Il n'est peut-être plus là, mais son œuvre continue de hanter nos illusions et nos hallucinations les plus coriaces.

George A. Romero, le metteur en scène canado-américain ou celui par qui les interrogations sur l'existence arrivent. Pour prouver une fois pour toutes que la vie est un éternel recommencement. S

VIDÉOTRON

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



13 JUILLET
AU 2 AOÛT
2017

MONTRÉAL
fantasiafestival.com

BILLETS EN VENTE
LE 8 JUILLET

Montréal
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL 60 ANS
tourisme / MONTRÉAL
BCTQ MONTRÉAL
TELEFILM CANADA
Québec

KAZAK PRODUCTIONS PRÉSENTE

JUSQU'OÙ IRIEZ-VOUS POUR VOTRE ENTREPRISE ?

CÉLINE SALLETTE — LAMBERT WILSON — STÉPHANE DE GROODT — VIOLAINE FUMEAU



CRISE R.H.

(CORPORATE)

UN FILM DE NICOLAS SILHOL

★★★★ ELLE

★★★★ LE FIGARO

★★★★ LE PARISIEN

★★★★ LES FICHES DU CINÉMA

★★★★ L'HUMANITÉ

★★★★ AVOIR-ALIRE.COM

★★★★★

« Très beau film... se regarde comme un thriller. »

CHARLIE HEBDO

AU CINÉMA LE 27 OCTOBRE

www.azfilms.ca