

Volume 36 numéro 1 | Hiver 2018 | 5,95 \$

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretien
Catherine Martin

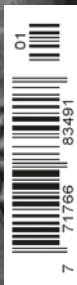
Exposition
Il était une fois... le western

Perspective
Blade Runner 2049




La Part du diable

de Luc Bourdon



Envoi Poste-publications
N° de convention: 40069242



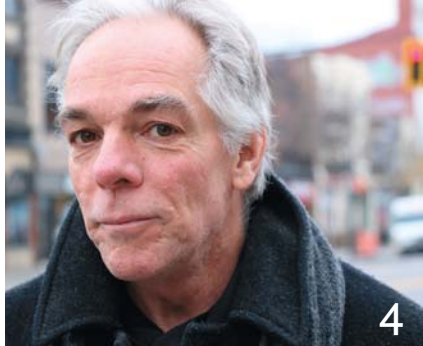
30


CINOCHÉ
FESTIVAL DU FILM
INTERNATIONAL
DE BAIE-COMEAU

30^e édition

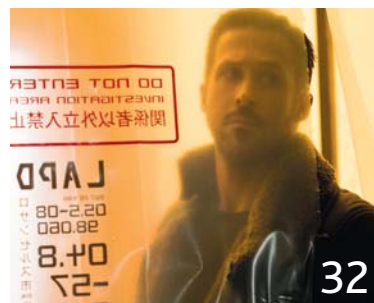
du 18 au 28 janvier 2018 au Ciné-Centre Baie-Comeau

www.festivalcinoche.ca



Ciné-Bulles

Volume 36 numéro 1 | Hiver 2018



3 Mot de la rédaction

En couverture

- 4 Luc Bourdon, réalisateur de *La Part du diable*
- 10 Commentaire critique

Avant-plans

- 12 *The Square* de Ruben Östlund
- 30 *The Killing of a Sacred Deer* de Yorgos Lanthimos

Exposition

- 14 *Il était une fois... le western – Une mythologie entre art et cinéma*

Documentaire

- 22 *Labrecque, une caméra pour la mémoire* de Michel La Veaux

Entretiens

- 24 Catherine Martin, réalisatrice de *Certains de mes amis*
- 29 Commentaire critique

Perspective

- 32 *Blade Runner 2049* de Denis Villeneuve

Histoires de cinéma

- 38 *Pather Panchali* de Satyajit Ray

Critiques

- 44 *Les Affamés* de Robin Aubert
- 45 *All You Can Eat Bouddah* de Ian Lagarde
- 46 *L'Amant double* de François Ozon
- 47 *Aurore* de Blandine Lenoir
- 48 *L'Autre Côté de l'espoir* d'Aki Kaurismäki
- 49 *Call Me By Your Name* de Luca Guadagnino
- 50 *The Florida Project* de Sean Baker
- 51 *Jeune Femme* de Léonor Serraille
- 52 *Ta peau si lisse* de Denis Côté
- 53 *Tadoussac* de Martin Laroche

Livres

- 54 *La Matière d'un grand art*
- 55 *Street Art et cinéma*
- 56 *Une histoire des effets spéciaux au Québec*

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

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

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

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

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPO

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Daniel
 Racine, secrétaire; Frédéric Lapierre, trésorier; Marie-Hélène
 Beaudry, Thérèse Descary et Christian Hubert, administrateurs

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION SODEP

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

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada
 ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)
 Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2018
 ISBN 978-2-924370-14-8 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-15-5 (PDF)

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

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

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



Conseil des arts
 du Canada Canada Council
 for the Arts



Conseil
 des arts
 et des lettres
 du Québec



Montreal



Disponible également en version numérique!

Vous pouvez maintenant vous procurer la revue Ciné-Bulles en format PDF pour seulement **3,99\$** le numéro ou **14\$** l'abonnement (4 num.)

En vente sur sodep.qc.ca

Pour vous abonner à l'édition papier : cinemasparalleles.qc.ca

Fascinants regards sur le Québec des années 1970

Photo: Martine Doyon



« Je ne voulais pas que le film corresponde à ce que je pense... », affirme Luc Bourdon à propos de **La Part du diable**, œuvre de montage sur le Québec de la décennie 1970 à partir de la collection de l'ONF. Une déclaration étonnante. Plus loin dans cet entretien accordé à *Ciné-Bulles*, le cinéaste précise: « ... même si je n'essaie pas de transmettre ma vision de ce qu'était le Québec de ces années-là... » Donc, il persiste et signe. J'ai tout de même de la difficulté à croire Luc Bourdon sur cette absence de position. Peut-être devrais-je en débattre avec lui un jour en voiture? Par contre, quand le cinéaste dit souhaiter « que le spectateur vive un moment cinématographique » en visionnant son nouveau *scrapbook*, j'adhère complètement à son propos parce que c'est bel et bien ce que suscite le résultat. Cette mosaïque sur cette société qui se réveille, qui se met en marche est absolument fascinante. D'ailleurs, Nicolas Gendron ne s'y trompe pas quand il écrit que « l'œuvre protéiforme, qualifiée de "déclamation poétique", fait la part belle aux contrastes entre le connu et l'inconnu, et trouve sa force première dans les témoignages ou les silences des quidams qui y deviennent des personnages de passage ».

Dans l'entretien qu'il signe, Michel Coulombe avance que Luc Bourdon a exagéré « la présence des femmes [dans son film] par rapport à la place qu'elles occupaient dans les films de cette époque ». C'est vrai. Sauf probablement en ce qui concerne **Souris, tu m'inquiètes** d'Aimée Danis, sorti en 1973, qui évoque éloquentement le désir d'émancipation de la femme. C'est le sillon que nous avons choisi de suivre pour illustrer **La Part du diable** en couverture de ce numéro. Mais aussi pour saluer l'immense actrice qu'est Micheline Lanctôt.

Ciné-Bulles s'élabore parfois dans le désordre, au hasard des sujets qui entrent dans ses radars. C'est dans la norme des choses. J'ai ainsi vu à quelques semaines d'intervalle les œuvres de Luc Bourdon et de Michel La Veaux, **Labrecque, une caméra pour la mémoire**. Mais ce n'est qu'en les revoyant, l'une à la suite de l'autre le même soir dans la dernière semaine du bouclage, que le constat m'a sauté aux yeux: **La Part du diable** est truffé de films de Jean-Claude Labrecque. Après la découverte d'un Québec illustré de riches images, un de leurs créateurs les raconte: comment un tel projet est-il né? Comment tel autre a-t-il été tourné? Comment pouviez-vous être si mobile avec les équipements de l'époque? Ça prenait un directeur photo pour faire ce **Labrecque...**, cette déclaration d'amour au cinéaste de **La Visite du général de Gaulle au Québec**, des **Vautours** et des **Jeux de la XXI^e Olympiade**. Merci Michel La Veaux et Jean-Claude Labrecque pour cette essentielle et émouvante leçon de cinéma.

Également dans ce numéro, de longues et pertinentes analyses de l'exposition sur le western en cours au Musée des beaux-arts de Montréal et sur le **Blade Runner 2049** de Denis Villeneuve.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





En couverture Luc Bourdon,
réalisateur de **La Part du diable**

« Je ne voulais pas que le film corresponde à ce que je pense, mais bien laisser le spectateur s’y retrouver en lui donnant des informations tout en sortant des sentiers battus. »

MICHEL COULOMBE

Après avoir contribué à dessiner le paysage vidéo-graphique québécois des années 1980 et 1990 avec des œuvres expérimentales et des portraits de créateurs, Luc Bourdon a notamment été directeur général et artistique du Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal (l’actuel FNC) et directeur du programme documentaire de l’Institut national de l’image et du son. En 2008, il signait **La Mémoire des anges**, un essai cinématographique remarqué, construit à partir des archives de l’Office national du film du Canada (ONF) des années 1950 et 1960. Il aura fallu neuf ans avant qu’il lui donne une suite, **La Part du diable**. Les films y sont souvent difficilement reconnaissables, jamais identifiés, sinon au générique de fin. Dans ce portrait impressionniste du Québec d’après la Révolution tranquille, le diable a de nombreux visages. Il s’incarne aussi bien dans l’action terroriste du FLQ que dans les injustices faites aux femmes, aux francophones et aux Premières Nations. Il se manifeste dans la destruction du patrimoine religieux comme dans la présence de mercure dans le poisson. Rencontre avec un réalisateur à qui le diable va à merveille.

Ciné-Bulles: En 2008, saviez-vous, souhaitiez-vous qu'il y ait une suite à **La Mémoire des anges**?

Luc Bourdon: Pendant cinq ans, on n'a cessé de me demander quand viendrait la suite. Chaque fois, je répondais qu'il n'en était pas question, notamment parce qu'il me semblait que l'on avait déjà beaucoup documenté la montée du nationalisme dans les années 1970. Bref, j'étais très résistant. Je ne voulais pas répéter. J'ai présenté le film à toutes sortes de publics, que ce soit à des urbanistes, des architectes ou des historiens. Un jour, à Berlin, où ce devait être la dernière projection, une dame m'a demandé quelle serait la suite des choses. Je lui ai demandé ce qu'elle entendait par là. Elle m'a répondu: «La suite de l'histoire.» J'y ai repensé, puis lors de la défaite du Parti québécois de Pauline Marois, j'ai senti un *spleen* chez les commentateurs. Que s'était-il passé pour en arriver là? C'est là que j'ai eu envie de faire **La Part du diable**. J'ai tout de suite nommé ce film **La Part du diable**, alors qu'il m'avait fallu tout le processus de création pour donner un titre au précédent **La Mémoire des anges**.

Vous avez des références très catholiques!

Absolument. Avant de se déprogrammer, il faut une vie entière! Je suis catho! Nous sommes encore ancrés dans la tradition judéo-chrétienne.

On dit du premier film qu'il couvrait les années 1950 et 1960, et du deuxième qu'il correspond aux années 1970. Ce n'est pas tout à fait exact, non?

Le premier va de 1947 à 1967 et le deuxième jusqu'au début des années 1980. Pour **La Mémoire des anges**, j'ai fait une recherche intuitive. Cette fois, j'ai été plus systématique, j'ai essayé de voir tout ce qui était accessible en français et en anglais.

Aviez-vous une hypothèse de départ?

Oui, j'avais en tête des grincements, des gueules fortes, un monde d'hommes. Brault, Perrault, Leduc, Dufaux, la plupart des cinéastes sont des hommes. Au milieu de ces regards masculins, Anne Claire Poirier est en minorité. Néanmoins, j'ai pu faire entendre la parole féministe, qui compte beaucoup au cours de cette période. En revanche, je n'ai pas pu faire de place à la lutte homosexuelle parce qu'il n'y a pas d'images pour

illustrer. On ne peut pas faire dire au matériel ce qu'il ne dit pas, on est tributaire de ce que l'on trouve.

Tout de même, vous avez choisi d'exagérer la présence des femmes par rapport à la place qu'elles occupaient dans les films de cette époque.

Évidemment. Je ne voulais pas que le film corresponde à ce que je pense, mais bien laisser le spectateur s'y retrouver en lui donnant des informations tout en sortant des sentiers battus.

*Vous avez ignoré certains films importants, par exemple les classiques **Mon oncle Antoine** et **J. A. Martin photographe**, de même que certaines images connues.*

On ne voit plus les images qui ont été très médiatisées. En revanche, on a moins entendu Sam Steinberg qui, dans **Bilingualism** d'Arthur Hammond, est éloquent quand il aborde la problématique du français et de l'anglais devant les membres de son conseil d'administration. Même lorsqu'il est question des Jeux olympiques de Montréal, on a essayé de faire autrement. Il a fallu pour cela racheter les droits de certaines images de **Jeux de la XXI^e Olympiade** que contrôlait le Comité international olympique.

*Vous n'avez parfois gardé que le son d'un film, pas l'image, par exemple lorsque vous citez **La Nuit de la poésie, 27 mars 1970** de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse.*

On entend Pauline Julien, mais on ne la voit pas réciter *La Main du bourreau finit toujours par pourrir*, un poème de Roland Giguère.

*Vous avez préféré ce poème à **Speak White** de Michèle Lalonde. Cela illustre bien votre démarche, non?*

Exactement. Le monteur, Michel Giroux, et moi avons construit **La Part du diable** dans l'idée de présenter un autre point de vue sans dénaturer les films. La ligne que l'on a tracée, celle que je pouvais suivre, est la ligne politique. Je m'étais donné cette règle d'or: ne jamais citer de film, ne jamais reproduire le montage d'origine. Éviter systématiquement la citation. Faire un nouveau film à partir d'autres films. Aucun spectateur ne peut avoir retenu tous ces plans empruntés à de nombreux films, des plans qui étaient parfois secondaires.



En couverture: Micheline Lanctôt dans **Souris, tu m'inquiètes** d'Aimée Danis
Photo: ONF



La Veillée des veillées d'Yves Dion, **24 Heures ou plus** de Gilles Groulx, **Les Événements d'Octobre 1970** de Robin Spry et **Un pays sans bon sens** de Pierre Perrault. Tous les films illustrant cet entretien ont été utilisés pour la réalisation de **La Part du diable**.
Photos: ONF

*Néanmoins, certains films sont facilement identifiables pour qui les a déjà vus, notamment **Le Soleil a pas d'chance** de Robert Favreau où l'on suit le parcours des Duchesses dans les coulisses du Carnaval de Québec.*

On a combiné ce documentaire à **Hôtel-Château** de Marcel Carrière. Mais, oui, la citation du film de Robert Favreau est beaucoup plus claire que bien d'autres parce que c'est désopilant. Ce film est un moment historique. On essaie bien sûr de ne pas perdre le spectateur, mais quand on a présenté le film, à l'ONF et au FNC, on m'a demandé qui était l'homme qui s'adressait à ces jeunes femmes. C'est Gilles Lamontagne, le maire de Québec. Le film ne le dit pas puisqu'on ne titre pas. C'est discutable, mais on a pris cette décision.

*D'autres films n'ont pas l'importance du **Soleil a pas d'chance**, mais ils s'intègrent bien au montage.*

C'est le cas de **Québec en silence**, portrait d'une dizaine de minutes du peintre Jean-Paul Lemieux. Ce film de Gilles Gascon, magnifiquement cadré par Réo Grégoire dont j'ignorais le travail et même l'existence, est un coup de cœur. Je me sert des images du peintre ainsi que celles des paysages d'hiver, en noir et blanc, pour la séquence d'introduction du film alors que l'on entend la voix d'un homme s'adressant aux spectateurs. J'ai plus d'affinités avec ce genre d'essai qu'avec le cinéma de Pierre Perrault. J'ai aussi fait une place à un cinéaste majeur dont on entend peu parler, Maurice Bulbulian. J'admire tout son œuvre.

N'avez-vous utilisé que des extraits de films ou y a-t-il aussi du matériel d'archives?

Contrairement à **La Mémoire des anges**, où j'ai utilisé des chutes, dans **La Part du diable**, il n'y a que des films. Le premier montage, qui faisait 5 h 20, en comptait 320. Il en reste 175. J'ai constaté qu'il y avait des trous dans les chutiers, soit parce qu'on avait détruit le matériel, soit parce qu'il s'est mystérieusement envolé. C'est manifeste dans le cas des films qui abordent la crise d'Octobre. À l'ONF comme ailleurs, il y a eu une purge.

À l'étape de la recherche, combien avez-vous vu de films?

J'ai vu 2000 films produits à l'ONF entre 1963 et 1986. Il n'est pas si simple de tracer une ligne. Un film de 1969 peut avoir été tourné en 1967 ou plus

tôt. De plus, certaines images intemporelles peuvent être choisies sans que cela pose problème.

*Aucun des cinéastes cités dans **La Mémoire des anges** ne s'est plaint du traitement que vous avez réservé à son œuvre?*

(Long silence)

Vous ne dites rien, mais votre expression en dit long.

(Éclat de rire) Je n'en ai pas rencontré, mais si je cherchais, j'en trouverais! J'ai quelques noms en tête... Si ça m'arrive, j'y ferai face. Un jour, j'étais dans la voiture d'un cinéaste contemporain. Quand il a appris que j'avais intégré des images d'Igor Stravinski à Toronto dirigeant le CBC Symphony Orchestra, images empruntées au **Stravinski** de Roman Kroitor, dans un film sur Montréal, cela l'a rendu si furieux que j'ai dû sortir de l'auto! Il ne pouvait pas admettre pareil mensonge.

Combien de temps avez-vous consacré au visionnement des films de la collection?

De novembre 2014 à mars 2015, je suis allé voir s'il y avait un film et l'on a fait un démo. Celui-ci a tellement plu qu'il nous a d'abord été difficile de nous en éloigner. Puis, j'ai visionné d'avril à décembre, en prenant des notes, en identifiant les images et les scènes qui m'intéressaient. Un travail mécanique. Évidemment, quand on voit un film comme **Station 10** de Michael Scott, où l'on suit le travail des policiers et des inspecteurs d'un poste de police du centre-ville de Montréal durant 60 jours, on en sort troublé. Perquisitions, arrestations, enquêtes et faits divers filmés dans un style reportage. Impossible de tourner un tel film de nos jours: on y voit des policiers dans le vif de l'action, notamment lors d'une visite dans un repaire de motards particulièrement troublante. Des plans extraits de ce film ont servi, entre autres, à illustrer la crise d'Octobre. Si certains films sont dérangeants, d'autres à l'inverse sont euphorisants.

Avez-vous dû exclure certains films en raison des droits de suite, de complications ou de ce que cela aurait coûté?

Il faut être lucide. Avait-on vraiment envie de se battre pour obtenir les droits d'une pièce des Rolling Stones? J'ai préféré laisser tomber. Comme dans le cas de **La Mémoire des anges**, les



Québec en silence de François Séguillon, **Hôtel-Château** de Marcel Carrière, **C'est pas d'la faute à Jacques Cartier** de Clément Perron et Georges Dufaux, et **Capitale sur l'Outaouais** de Pierre Lemelin

questions de droits soulevées par **La Part du diable** auront permis de régler certains litiges, de faire jurisprudence. Mais peut-être leur faudra-t-il amener certains cas jusqu'en Cour Suprême.

Il y a donc prise de risque.

Comme dans toute production, sans tenter le diable. Il faut simplement régler les droits. Quand on prend Robert Charlebois dans un film de Jean Pierre Lefebvre et qu'on le fait apparaître dans un autre film, il faut tenir compte du droit à l'image et payer pour l'utilisation de la pièce musicale.

Combien de temps avez-vous consacré au montage?

J'ai livré le scénario en décembre 2015 et nous avons commencé à monter le film, Michel Giroux et moi, en avril 2016. Quand nous avons fini, en décembre, le film faisait 2h 10. Nous avons pu bloquer le montage image, qui dure 1h 42, en avril 2017, quand le travail de vérification sur les droits a été terminé.

Quelques repères historiques structurent le film: la crise d'Octobre, les Jeux olympiques, l'élection du Parti québécois. Pour faciliter les transitions, vous vous servez des chansons, elles sont nombreuses: Bienvenue à Montréal, Un Canadien errant, Comme un sage, Faut que j'me pousse.

Ce sont des ritournelles. Elles portent l'émotion. L'idée de faire apparaître des musiciens à l'écran fait partie de l'équation. Le premier film était d'ailleurs un vrai juke-box! Dans **La Part du diable**, la parole occupe davantage de place.

Le film pouvait-il accueillir indifféremment toutes les musiques?

En fait, on a essayé, de toutes sortes de manières, d'intégrer Leonard Cohen au montage, mais ça ne collait pas. J'avais deux séquences fabuleuses, mais il n'y avait rien à faire, ça ne rentrait pas. Aujourd'hui, je suis heureux que ça n'ait pas fonctionné, Leonard Cohen est partout! J'aurais aimé souligner l'importance de la Superfrancofête de 1974. On avait monté une scène où l'on voyait Robert Charlebois chanter *Entre deux joints* avec Félix Leclerc, mais ça ne tenait pas la route.

De Pauline Julien à Michel Tremblay en passant par Willie Lamothe et Maurice Richard, les visages

connus sont nombreux. Dans cet ensemble, le premier ministre Pierre Elliott Trudeau est somme toute peu présent.

À partir de 1970, le montage prend une distance par rapport aux éléments politiques, ce qui vaut aussi pour René Lévesque dont la présence se limite à deux citations. À défaut de Pierre Elliott Trudeau, je montre Jean Chrétien. Chaque fois que Pierre Elliott Trudeau apparaissait dans le montage de travail, les gens, quel que soit leur âge, réagissaient fortement. Dans un contexte québécois, il semblait machiavélique, comme dans **Le Confort et l'indifférence** de Denys Arcand, et on le détestait. C'est l'homme du *bill omnibus*, celui qui a tenu tête aux États-Unis, notamment en ce qui concernait Cuba, mais pour plusieurs, ça reste l'homme de la crise d'Octobre.

Pourquoi avez-vous voulu intégrer des extraits de films du programme anglais de l'ONF au montage?

S'ils n'y étaient pas, je me serais coupé de cette diversité, de cet autre point de vue. Grâce à ce cinéma, je peux regarder l'élection du PQ en 1976 sous un angle différent. Plutôt que de reprendre certains clichés, on vit l'événement autrement en passant d'un film à un autre.

Sans que les coutures soient apparentes, puisqu'on ne se rend pas toujours compte du passage d'un film à un autre.

Ce n'est pas un documentaire, mais un essai. Le film s'apparente au *scrapbooking*, aux arts plastiques. Je veux que le spectateur vive un moment cinématographique.

Aviez-vous des modèles? Ce genre cinématographique se pratique-t-il ailleurs?

Le festival où je suis allé à Berlin ne présentait que cela, du traficotage d'archives. Notre film se situe dans ce courant.

Quand vous dites nous, vous incluez Michel Giroux?

Nous formons une équipe. C'est un rallye, il est aux commandes et je suis son copilote. Le rôle de copilote me va parfaitement.

Votre volonté d'équilibre est manifeste. Il y a des images de Montréal et de Québec. De la ville et de la



La Vraie Vie de Jacques Vallée — Photo: ONF

campagne. Des Anglophones et des Francophones. Des Québécois et des Acadiens. Des représentants des Premières Nations du nord comme du sud.

J'ai fait un *scrapbook* collectif, je ne fais pas entendre ma voix. En cours de travail, le phénomène d'appropriation culturelle est apparu très clairement, il s'est imposé, comme en témoigne l'affaire Dominic Gagnon.

Plusieurs autochtones ont qualifié son film of the North de raciste. Cela ne risque pas de vous arriver. Rectitude?

Je ne voulais pas prêter flanc. Mais même si je n'essaie pas de transmettre ma vision de ce qu'était le Québec de ces années-là, je sais que dès le moment où l'on montre des images, on pose un geste politique. Je veux faire voir les deux côtés de la médaille.

*Ce n'est toutefois pas le cas en matière de classes sociales. Dans **La Part du diable**, les mieux nantis n'ont pas beau jeu, notamment quand vous illustrez le poème La Main du bourreau.*

Ce regard se retrouve mur à mur dans les films de cette époque. Impossible de ne pas y aller.

Pourquoi avez-vous exclu l'animation?

Dès que l'on mettait des images d'animation dans le film, rien à faire, le décrochage était immédiat.

Un dernier film, parmi vos découvertes, dont on n'aurait pas parlé?

La Vraie Vie, réalisé par Jacques Vallée, l'un des rares films sans commentaire, dans la pure

tradition du cinéma direct, qui témoigne de l'activité d'un terrain de camping débordant de campeurs. Un court métrage très divertissant, où la culture populaire occupe une place de choix et où l'humour est au rendez-vous. La scène de livraison de pizzas est l'un des extraits que j'ai tiré de ce film du début des années 1970.

Comment décririez-vous la fin de votre film? Quel sens lui donnez-vous?

La Part du diable se termine sur les images d'une baleine dans des filets alors que l'on entend un anglophone parlant de sa réaction si le Québec se sépare... Nous sommes le matin du référendum de 1980 et cette journée est annoncée comme un moment historique pour tout le Canada. Puis, un jeune homme ouvre une porte et nous nous retrouvons en pleine nature, sur le bord d'un plan d'eau. Sur cette image, on a inscrit la dédicace du film, à ceux et celles qui ont travaillé aux créations de l'ONF dans les années 1970. La signification? La fin d'une période, les années 1970, fortement marquée par le mouvement nationaliste au Québec. Période identitaire suivie d'une ouverture au monde... Dans les années 1970, on était devenu québécois et l'on en mangeait au quotidien. Après le référendum, on a clairement ressenti une volonté de passer à autre chose. On a ouvert la porte sur le monde extérieur!

Seriez-vous prêt à dire aujourd'hui que ce deuxième film n'aura pas de suite?

Je renonce à fermer la porte. S'il y a une suite, je dois m'y mettre avant d'être trop vieux, alors autant ne pas laisser passer autant d'années. (éclat de rire) **EB**



Cap d'espoir de Jacques Leduc — Photos: ONF

La mémoire en fête

NICOLAS GENDRON

Le film s'ouvre sur des travailleurs casqués, munis de lampes frontales, sans doute des mineurs qui semblent s'avancer sous la terre ou du moins dans la nuit, tels Luc Bourdon et sa troupe d'archéologues en quête de films d'antan à revoir par la lunette d'aujourd'hui. Après avoir dépeint un Montréal en éveil, dans **La Mémoire des anges** (2008), qui s'attardait admirablement aux décennies 1950 et 1960, le réalisateur plonge au cœur des années 1970 en embrassant plus large, mais toujours avec ce montage minutieux du complice Michel Giroux. Son regard se détourne en effet de la métropole, sans pour autant la gommer du portrait, pour témoigner d'un Québec en ébullition, et ce, à bien des égards. L'intime se fond au politique et la culture foule autant les pavés que défilent les Coupes Stanley.

Le terrain de jeu demeure le même: des voûtes de l'Office national du film (ONF) surgissent les archives les plus diverses, entre fictions et documentaires, entre extraits chantés et actualités croquées sur le vif. Ce « film de montage » est d'ailleurs « dédié aux hommes et aux femmes qui ont fait partie des équipes de production et de création de l'ONF durant les années 1970 ». Bourdon aurait paraît-il visionné quelque 2000 films de la collection de l'institution, afin d'en extraire le meilleur et le plus rare, le chaud et le froid, l'explosif et le délicat. De 120 œuvres convoquées à l'autel de **La Mémoire des anges**, 200 autres se fraient un chemin jusqu'à **La Part du diable**, dans une courtepoinette assurément plus longue, mais qui jamais n'ennuie. Et si l'on se garde d'appeler ça une méthode, on reconnaît dans cette suite non offi-

cielle le parti pris pour une absence de narration: nul héros ni réelle intrigue, ni thèse dominante ou agenda caché. Ainsi (ré)apparaissent au générique des titres de films signés Arcand, Carrière, Danis, Labrecque, Leduc, Lefebvre, Perreault, Spry... dignes coscénaristes d'un nouvel objet filmique qui n'a de diable que celui des détails.

Planent forcément sur cette décennie quelques jalons politiques, de la crise d'Octobre au premier référendum sur la souveraineté, mais aussi les échos malheureux de la guerre du Vietnam. La figure de René Lévesque n'est jamais bien loin, sans que ne soit menée une opération de nostalgie. Les images d'un métro encore tout neuf accompagnent son plaidoyer pour « le génie authentique », presque transformé en *stand-up comic*, et voilà l'homme politique qui



Tranquillement pas vite de Guy L. Côté



Notes sur la contestation de Louis Portugais

revendique au nom du Québec le droit de commettre « d'aussi belles erreurs que n'importe qui »! On le retrouvera plus tard devant le micro d'un journaliste, sonné, apprenant en direct la mort tragique de Pierre Laporte, et regrettant que son interlocuteur cherche à obtenir sa réaction « en 60 secondes ». Plus ça change... Cette impression de déjà-vu se ressent aussi au contact de la rue: « Ce n'est qu'un début, continuons le combat! » Dans d'autres cas, on perçoit le chemin parcouru, par exemple exposés aux affres et aux vertus du **Bilingualism** ou alors trop attachées que nous sommes à notre **Mother Tongue**. Vivons-nous dans **Un pays sans bon sens!**, dans **Le Confort ou l'indifférence** ou un **Québec en silence? De grâce et d'embarras, Entre tu et vous, Là ou ailleurs**, que devons-nous choisir? Tout sauf un pamphlet politique, le film brosse, la **Mémoire en fête**, entre autres survols, un tableau complexe du nationalisme, qui s'incarne autant dans l'affirmation identitaire que dans le territoire.

« Faut-il laisser le présent pour l'avenir? », chantonne George Dor, pendant que ledit avenir se couple à l'écran à une scène d'enterrement. Une fois de plus, la musique et le son occupent une place prépondérante dans ce travail de repiquage filmique. Avec le *mixeur* Jean Paul Vialard, l'archiviste en chef ne se gêne pas pour démultiplier les sens de certaines citations ou chansons, en les

prolongeant sur d'autres images que celles dont elles sont extraites, et vice versa, sans compter les *vox-pop* ou les lignes ouvertes qui s'invitent à la fête. Des chants autochtones à la voix unique de Pauline Julien, qui nous avertit par les mots de Roland Giguère que *La main du bourreau finit toujours par pourrir*, tout est mis en place afin que le voyage soit entier, immersif, souvent coulant et tantôt dissonant. La musique militaire vient interrompre une classe d'enfants qui écoute Brel chanter *Quand on n'a que l'amour*; un jazz standard devient la trame sonore d'un marathon; le *Faut que j'me pousse* d'Offenbach résonne sur les grandes routes du camionneur; et René Simard souhaite *Bienvenue à Montréal*, la « reine des Amériques », avant qu'un éléphant de cirque ne fasse de l'ombre aux Jeux olympiques de 1976. Plusieurs artistes font une apparition dans leur propre rôle (**Harmonium in California**; **Jean Carignan, violoneux**; **Je chante à cheval avec Willie Lamotte**), tandis que Mouffe se demande, dans le **Jusqu'au cœur** de Jean Pierre Lefebvre, « à quoi rêvent les enfants avortés »...

De **Gens d'Abitibi** à **Les Borges**, l'œuvre protéiforme, qualifiée de « déclamation poétique », fait la part belle aux contrastes entre le connu et l'inconnu, et trouve sa force première dans les témoignages ou les silences des quidams qui y deviennent des person-

nages de passage. Dans un igloo, une mère développe un lien privilégié avec son poupon; devant une sculpture, un travailleur confronte l'artiste en prétendant qu'il ne peut aimer ce qu'il ne comprend pas; on assiste plus tard à un encan sur une ferme, façon **Le Démantèlement**; ici, on chasse le caribou et l'on pêche tout son soûl; là, on voit presque un complot dans les victoires du Canadien, qui éclipsent tout le reste — « Le système est arrangé... Ça fait cinq mois qu'y parlent de hockey! » **La Part du diable** est en chacun de nous, dans les détails, disait-on, chez le peintre ou le pompier, la ménagère ou l'ouvrier, la gymnaste roumaine ou le guide touristique. « Montre-moi tes racines et je te montrerai les miennes », entend-on dans le dernier droit. Grâce à une maîtrise envoûtante, ce film pluriel rappelle comme il est bon de les entre-croiser. (Sortie prévue: 16 février 2018) **CE**



Québec / 2017 / 102 min

RÉAL. ET SCÉN. Luc Bourdon **CONCEPTION SONORE** Catherine Van Der Donckt **MONT.** Michel Giroux **PROD.** Colette Loumède **DIST.** ONF



Petit traité de cruauté ordinaire

ZOÉ PROTAT

Conservateur du Musée d'art contemporain de Stockholm, Christian a une belle gueule, de beaux costumes, la voiture électrique de l'année et un appartement de luxe tapissé de verre et de métal. Avec son équipe de jeunes professionnels à la fine pointe des tendances, il prépare une nouvelle installation intitulée « The Square » : un simple carré dessiné au sol, qui se transforme en espace d'entraide obligatoire dès qu'un individu en détresse y pénètre. Mais si noble soit-il sur papier, le concept se confronte bien mal à la réalité de tout ce petit monde huppé, peuplé de monstres d'égoïsme. Quant à Christian, un élément en apparence banal (le vol de son téléphone portable) entraînera dans son existence si bien réglée une série de perturbations aux proportions incongrues. Un chaos insolite qui bouleversera sa vision de la vie... ou pas?

Affirmons-le d'emblée, **The Square** est une rareté. Imaginez une Palme d'or de Cannes qui vous ferait rire aux éclats. Vous en rêviez? Ruben Östlund l'a fait. Le cinquième long métrage du réalisateur suédois a remporté la plus haute récompense du festival dans la controverse et il est aisé de comprendre pourquoi. **The Square** est à la fois une satire du milieu mystérieux de l'art contemporain, une descente aux enfers quasi burlesque d'un personnage tout sauf sympathique et un poncif conservateur sur la nature horriblement individualiste de l'être humain. Extrêmement séduisant (voire racoleur) sur la forme, mais très convenu sur le fond, le film plaît autant qu'il agace, soulève de nombreuses questions et pose plusieurs problèmes. Il ne laisse cependant pas indifférent et peut introduire d'intéressantes réflexions.

Débutons par le positif: l'humour. Plus Ruben Östlund tourne, plus ses films sont drôles. Longue observation des processus d'intimidation entre deux groupes d'adolescents, **Play** (2011) n'avait pas grand-chose de comique. Mais trois ans plus tard, **Force majeure** allait remporter un succès mondial en cultivant l'humour noir et l'art du malaise étiré jusqu'à l'absurde. Cette chronique de sports d'hiver confrontait une famille aisée en vacances à sa propre lâcheté et mesquinerie. Östlund y exploitait également son ressort dramatique de prédilection: le grain de sable dans l'engrenage, qui fait voler en éclats la belle carte postale de l'existence. Avec **The Square**, on prend les mêmes ingrédients et l'on recommence, sauf qu'il s'agit ici d'une véritable comédie acide. Le film n'est certes pas des plus subtils, mais il est diablement efficace, et sur-


tout il charme très aisément. Le regard caustique du réalisateur s'incarne partout : dans des cadres pleins d'esprit, dans un traitement créatif du son, dans le jeu avec les clichés scandinaves (les inévitables décors blancs, le conseiller marketing qui se rend aux réunions de travail avec son bébé dans les bras...). Östlund assume totalement son côté bouffon et semble puiser ses anecdotes sur les déboires de l'art contemporain dans la section « nouvelles insolites » des journaux. Il faut dire que le milieu prête bien le flanc aux moqueries et que le grand public ne se gêne jamais pour juger abscons les petits tas de poussière et autres curiosités exposés dans les galeries.

The Square provoque donc une certaine adhésion naturelle. Personne ne refuse un peu d'humour facile de temps à autre, surtout lorsqu'il est proposé avec classe. Mais le spectateur est aussi en droit de se trouver penaud de rire à gorge déployée devant des blagues éculées. Lorsqu'on veut se moquer de la journaliste américaine qui avoue à Christian ne rien comprendre au descriptif de ses expositions, on lui expliquera tout bonnement le concept du *ready-made*, théorisé par Marcel Duchamp en... 1916! Beaucoup d'esbroufe, peu de matière : là se situe la limite de la réflexion du film, qui n'offre pas grand-chose de nouveau. Très mince, le développement narratif se construit sur une succession de situations rocambolesques. Son message est limpide : dans la quête de son précieux téléphone, Christian sera confronté à une certaine altérité. Évoluant normalement en vase clos, il fréquentera de nouveaux quartiers et rencontrera des gens que, d'ordinaire, il ignorerait de sa superbe. Il sera même forcé de faire une sorte de *mea culpa*. Mais attention : le personnage ne sera pas non plus trop brusqué. Autre domaine où Ruben Östlund ne pêche pas par son extrême originalité : les relations entre les sexes. Célibataire courtois, Christian est un père séparé qui prend un soin relatif de ses deux filles et accumule les conquêtes d'un



soir avec une désinvolture revendiquée. Il est un parfait miroir pour l'homme blanc de la génération X à tendance *hipster*, qui s'y reconnaîtra avec délectation. Les autres auront le droit de trouver le personnage paresseux et vaguement insipide.

Sous couvert d'insolence et de chasse à la rectitude politique, **The Square** suinte le conformisme appuyé à gros traits. C'était déjà le cas dans **Play**, où le réalisateur nous gratifiait d'un épilogue de vengeance parentale tout à fait incongru. C'était aussi le cas dans **Force majeure**, où la crise vécue par les héros était un prétexte à une série de poncifs sur le couple, la famille, l'infidélité, la liberté et tutti quanti. Que veut dire maintenant Ruben Östlund? Que le milieu de l'art contemporain est le terrain de jeu des fumistes? Que les hommes sont faits pour chasser et les femmes pour être chassées? Que l'être humain est profondément vil et qu'il ne bougerait pas le petit doigt pour son prochain? Si la méchanceté de son scénario provoque autant de rires jaunes, c'est d'abord et avant tout parce qu'elle nous

conforte dans ce que l'on sait déjà. Tout à fait jouissif, **The Square** a sans doute amené un vent de fraîcheur dans la sélection de Cannes. Mais il sert également un discours tout cuit, bien-pensant et donneur de leçon, qui manipule à l'envi en propageant sa bonne parole. De l'irrévérence au conservatisme, il n'y a parfois qu'un pas. 



Suède-Danemark / 2017 / 142 min

RÉAL. ET SCÉN. Ruben Östlund **IMAGE** Fredrik Wenzel **SON** Björn Baumann, Sara Kristoffersson et Jesper Miller **MONT.** Jacob Secher Schulsinger et Ruben Östlund **PROD.** Philippe Bober et Erik Hemmendorff **INT.** Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominic West, Terry Notary, Christopher Læssø **DIST.** EyeSteelFilm



Exposition *Il était une fois... le western – Une mythologie entre art et cinéma*

Qui trop embrasse mal étreint

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

L'exposition que propose le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), conçue en collaboration avec le Denver Art Museum, explore l'évolution d'un genre d'abord littéraire, devenu pictural, photographique, puis cinématographique: le western. Depuis le XIX^e siècle, ce genre typiquement étatsunien s'est affairé à raconter l'épopée d'une nation en marche, tout en forgeant dans le même souffle ses mythes et ses légendes. Les questions relatives à la frontière, à la race, à la violence, à la virilité machiste et paternaliste, au sexisme et au patriotisme national, consubstantielles au genre, s'incarnent ici à coups de pinceau et en images filmiques, dans un désir de décortiquer les poncifs et les stéréotypes qui ont progressivement déterminé le genre, jusqu'à monopoliser l'imaginaire collectif à l'échelle planétaire et à s'imposer comme vérité exclusive et définitive. Pour reprendre les mots du journaliste dans **The Man Who Shot Liberty Vallance**: « Nous sommes dans l'Ouest ici, quand la légende dépasse la réalité, on publie la légende. » Au pays de Donald Trump et du site Internet Breitbart, force est de constater que la *fake news* postfactuelle a son histoire qui remonte bien au-delà de ce dont nos mémoires trop souvent amnésiques se souviennent, ce que cette présentation et son sujet rappellent puissamment.

Passionnante, foisonnante, multipliant les exemples (50 extraits de films, 250 œuvres d'art, un espace « Petit Western » pour les enfants et les familles conçu en partenariat avec le FIFEM et les artistes d'origine abénaquise Diane Obomsawin et Sylvain Rivard, un programme d'une quinzaine de films et de 8 conférences, ou!), faisant la démonstration de la tendance boulimique du MBAM et de son goût immodéré pour les expositions se déclinant d'abord quantitativement, la présentation a de quoi plaire.

La dimension pluridisciplinaire de la sélection, avec son ouverture aux arts visuels contemporains, ambitionne de mettre en évidence « les remarquables manifestations artistiques propres à l'un des genres les plus persistants en Amérique, sans pour autant en ignorer les côtés sombres »¹. Mais l'exposition tient-elle ses promesses, au-delà de l'effet d'esbroufe de son statut événementiel? D'emblée, on pourra déplorer que la partie historique, qui aurait gagné à être resserrée — il y a trop d'artefacts

1. BONDIL, Nathalie. « Le Western, ou l'histoire alternative », catalogue d'exposition *Il était une fois... le western*, Montréal, MBAM/5 Continents Éditions, 2017, p. 21.



Thomas Moran (1837-1926), *Le mirage*, 1879, huile sur toile. Orange (Texas), Stark Museum of Art. — Photo: Tom DuBrock

pour ce qu'un visiteur moyen peut absorber en une seule visite et, à 23 \$ l'entrée, il risque fort de ne pas y faire un deuxième saut —, soit trop vaste et que l'exposition ne consacre pas une part assez généreuse aux propositions contemporaines ou marginales revisitant le genre et même, pour certaines, mettant à mal ses fondements. Ainsi, l'impression première qui se dégage de la portion historique de la présentation en est une de superficialité malgré la surcharge et l'hypothèse traditionaliste mise de l'avant dans la documentation explicative (panneaux, cartels et catalogue) n'apporte pas, au final, grand-chose de neuf à ce qui est déjà largement connu et diffusé. Il suffit de lire quelques auteurs ayant marqué l'historiographie du sujet (d'André Bazin à Matt Hauske en passant par Jean-Louis Leutrat, Patrick Brion et tant d'autres) pour s'en convaincre.

Deux axes fondamentaux sous-tendent l'ensemble du corpus ici mis en scène : d'abord la construction de la mythologie westernienne, depuis les représentations picturales et romanesques du XIX^e siècle jusqu'à sa cristallisation dans le cinéma western primitif et classique; puis, l'heure est au désenchantement avec les mouvements sociaux et politiques qui ont marqué l'histoire américaine depuis les années 1960 et redéfini en profondeur le

genre cinématographique. Le point de bascule entre ces deux vecteurs s'articule dans une figure d'altérité venue d'un pays de culture et d'histoire anciennes pour revisiter les poncifs d'un genre ultracodé et éclairer le manichéisme de sa mécanique : Sergio Leone. Le scénario de l'exposition se déploie en trois temps : le décor, le *casting* et l'action, et le découpage, en 10 salles explorant autant de thèmes.

Enfilade thématique et discours historique normalisant

La première salle pose le décor westernien, avec ses paysages à perte de vue servant de toile de fond à cette épopée, déjà présents chez nombre d'artistes-illustrateurs (en peinture, en photo, en gravure et en sculpture), mais aussi dans la littérature populaire feuilletonesque du XIX^e siècle. La vue d'ensemble de cette portion est époustouflante, avec ses tableaux grand-format — et quelques photos, dont des vues stéréoscopiques — qui en mettent plein la vue, impressionnent jusqu'à ce que l'on s'en approche pour découvrir qu'ils sont loin de présenter le fini maniaque et léché des œuvres des grands maîtres européens de l'époque. Ils créent une sensation de faste et de grandeur foncièrement illusionniste, à l'image de cette jeune

Rêver ses classiques : construire l'Ouest mythique

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE


Si les mythes de la Conquête de l'Ouest et de son histoire ont d'abord été représentés en littérature, en photographie et en peinture, le cinéma demeure le médium artistique qui a le plus profondément marqué l'esprit du public lorsqu'il est question de « western ». Et bien que le cinéma trouve ses sources dans les faits historiques et leurs premières représentations, il a grandement participé à la redéfinition de cette période, usant de l'image et — éventuellement — du son afin de faire naître le mythe. Le western tel qu'il existe aujourd'hui ne serait pas le même sans l'apport du septième art. À l'entrée de la première salle de l'exposition *Il était une fois... le western – Une mythologie entre art et cinéma*, un court texte introductif détaille les visées du projet. Panorama pluridisciplinaire et historique, le programme propose de faire la part des choses entre réalité et fiction, tout en présentant l'évolution qui a marqué le western, ainsi que les réflexions sur l'Ouest.

L'exposition s'attarde d'abord à l'ère classique du western, de l'établissement du genre jusqu'à son âge d'or. À la base du processus de mythologisation, la géographie de l'Ouest et les paysages sont rapidement mis de l'avant. D'emblée, les cinéastes cherchent à capter l'ampleur et la magnificence des paysages. La composition de l'image devient primordiale et au travail des lignes s'ajouteront les mouvements de caméra qui ouvriront le champ des possibles afin de transmettre au public cet « espace vierge » à conquérir. Il en va ainsi des images de Raoul Walsh (*The Big Trail*, 1930) et de John Ford (*Stagecoach*, 1939; *Wagon Master*, 1950). Le musée fait un choix audacieux en accordant une grande place à l'œuvre de Walsh, trop souvent laissé pour compte. Les grands classiques du cinéaste appartenant généralement à d'autres genres (*The Thief of Bagdad*, 1929; *White Heat*, 1949), il est souvent oublié lorsqu'il est question de western, bien qu'il ait donné au jeune Marion Robert Morrison — le légendaire John Wayne — son premier grand rôle dans *The Big Trail*.

Si la présentation épouse un certain filon chronologique, elle se concentre principalement sur de grandes thématiques; les visiteurs sont ainsi amenés à découvrir les archétypes de l'autochtone et du trappeur, de Daniel Boone au *Jeremiah Johnson* (1972) de Sidney Pollack. À ces deux figures s'ajoutent également celles du cowboy avec ses premières stars (Tom Mix, Harry Carrey) et du cowboy chantant à propos de laquelle l'exposition propose une ouverture intéressante. Ce « singing cowboy » se retrouve dans les productions québécoises

de Gilles Carle (*La Mort d'un bûcheron*, 1973) et de Jean-Claude Labrecque (*Les Smattes*, 1972). Ces figures archétypales permettent ensuite de faire le saut vers les figures « légendaires » de l'Ouest, alors que se brouillent les frontières entre réalité et fiction.

Le cinéma se réapproprie ces « héros et héroïnes » mythiques dont les portraits photographiques viennent souvent se confronter aux extraits. De même, le western devient parfois spectacle grâce aux comédies musicales hollywoodiennes, transformant l'indomptable Calamity Jane en une Doris Day blonde, propre et correctement masculine (*Calamity Jane* de David Butler, 1953). Le traitement de ces grands mythes oscille entre réalisme et fictionnalisation, ce qui participe à amplifier le processus de mythologisation. C'est dans la caméra de Sam Peckinpah que l'on retrouve Billy the Kid (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1968) et à travers la vision esthétique d'Andrew Dominik que l'on redécouvre Jesse James (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007). Le MBAM accorde cependant une importance particulière à deux personnages: Buffalo Bill et Sitting Bull; une variété d'extraits montre le travail monumental de « construction de l'Ouest » effectué par la troupe du *Wild West Show*: l'Ouest est un spectacle grandiose qu'il faut savoir vendre au public.

Avec Sitting Bull, l'exposition exprime une volonté d'ouverture à la question amérindienne et un désir de proposer une vision plus éclairée d'un pan de l'histoire qui porte encore les distorsions imposées par l'approche impérialiste de cette période. Mais l'exposition ne s'aventure guère vers les autres minorités et éclipse la représentation afro-américaine, mexicaine ou immigrante. Car les colons étatsuniens n'ont pas, seuls, participé à construire l'Ouest et, si l'exposition se veut une fenêtre permettant aux grands oubliés de rétablir un débalancement historique, pourquoi alors ne traite-t-elle pas ces minorités négligées? En effet, le cinéma a ouvert quelques portes dans la mise en valeur de ces communautés par exemple dans *Sergeant Rutledge* (1960) de John Ford, avec un protagoniste afro-américain, *Heaven's Gate* (1980) de Michael Cimino, qui expose le massacre de communautés immigrantes, ou encore *The Magnificent Seven* (1960) de John Sturges (présent dans l'exposition), qui met en scène une communauté mexicaine. 

Amérique tout occupée à paraître plus qu'à être. On y vend l'Ouest aux visiteurs comme autrefois aux jeunes hommes encouragés à prendre le train vers la Frontière à coups de «Go West Young Men»... Par ici, mesdames et messieurs, le spectacle de l'Ouest sauvage!

Au centre de cette première station, un tipi de plexiglas dans lequel d'authentiques costumes amérindiens ont été suspendus, tels les fantômes d'une culture évanescence sur laquelle s'est entièrement construite une mythologie qui les a méprisés, niés, dépossédés. Le visiteur est ainsi mis au parfum du caractère factice, tape-à-l'œil et usurpateur de ce qu'il s'apprête à découvrir : l'histoire que l'on va lui raconter est bien «arrangée avec le gars des vues»! Une entrée en matière habile et teintée d'ironie.

Après avoir planté ce décor, la deuxième salle, tel un générique de début de film, aligne ses têtes d'affiche, sa distribution de personnages stéréotypés, avec son lot de cowboys, d'Indiens, de hors-la-loi, de justiciers armés, de shérifs, de desperados, de prostituées de saloons, de trappeurs, de soldats de cavalerie, de pionniers, etc. C'est ici que prennent forme les prémisses du western cinématographique, qui s'abreuve à l'aune d'une tradition picturale le précédant de quelques décennies. Et lorsque sont tournés les premiers films (fin XIX^e), la Conquête de l'Ouest, bien que toute proche encore, est déjà chose du passé; aussi ne faut-il pas négliger la part de nostalgie teintant ces représentations. On sait à quel point les Américains entretiennent un rapport singulier à leur cinématographie et combien Hollywood a participé à l'élaboration d'un récit héroïque et patriotique de l'histoire nationale, en particulier dans le genre westernien, qui en fut l'un des principaux vecteurs narratifs. Force est de constater que les tableaux et sculptures de Frederic Remington, Charles Marion Russel, Thomas Eakins ou Edward S. Curtis, ici regroupés suivant la nature de leurs protagonistes, exemplifient cet héroïsme patriotique dans une facture relevant plus de l'art populaire — illustration narrative — que savant.

Dans la salle suivante, qui pourrait s'intituler «Distribution prise 2», sont évoqués quelques personnages réels devenus légendaires grâce à l'Ouest : Calamity Jane, Billy the Kid, Jesse James, mais aussi Wil James, ce Canadien français parti au Sud vivre son rêve américain. On y retrouve des photographies, ainsi que quelques livres, documents, artefacts et extraits de films inspirés de ces légendes. Les îlots consacrés à Billy the Kid et Jesse James sont fascinants et les films retenus (**Pat Garrett & Billy the Kid** de Sam Peckinpah et **The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford** d'Andrew Dominik), on ne peut plus pertinents et criants de vérité.

Un grand présentoir est entièrement dévolu au *Wild West Show* de Buffalo Bill, et l'on aurait apprécié une volonté de compréhension mieux étayée de cet étrange phénomène de foire



William Notman & Son, Montréal, *Sitting Bull et Buffalo Bill, Montréal, Québec*, vers 1885, carte de cabinet. Golden (Colorado), Buffalo Bill Museum and Grave.

afin de commencer à saisir les tenants et les aboutissants de cette représentation folklorique jusqu'à la caricature, tablant sur une perception persistante de l'Amérindien des Plaines à plumes comme icône générique du «sauvage»... Mais qui étaient donc ces autochtones qui s'engageaient dans cette troupe et quelles étaient leurs motivations, outre l'appât d'un gain non négligeable en des temps de misère, à nourrir la bête qui les dévorait? Que sait-on précisément de cette entreprise? Existe-t-il des témoignages de ceux qui voyagèrent jusqu'ici et même en Europe pour entretenir cette vision ethnocentriste et colonialiste du sauvage cruel, niais et méchant? Le catalogue évoque ces questions, certes mieux que les panneaux en salles, mais de manière assez incomplète et peu satisfaisante.

La quatrième salle, peut-être la plus belle du parcours, décline l'action westernienne, ses ressorts narratifs et ses typologies : duels, attaques de diligences, de trains ou de cavalerie, bagarres au saloon entre deux parties de cartes et trois verres de tord-boyaux, etc. Tableaux et films jouent du coude dans un bel accrochage, asymétrique, mais parfaitement équilibré, autour d'une diligence de tournée du *Wild West Show* ayant appartenu à Buffalo Bill, pièce de résistance de cette section. Sur le mur du fond, la réalité et le point de vue autochtones sont esquissés



Mon nom est personne de Tonino Valerii et Sergio Leone (1973)

dans une tentative d'éclairer d'un jour nouveau la question amérindienne traversant le mythe westernien pour en fixer le récit. Quelques dessins du XIX^e siècle, faits par des artistes cheyennes, lakotas et arapahos (dont certains signés Tašúnke Witkó — qui se traduit littéralement Crazy Horse), permettent d'entrevoir une interprétation alternative des batailles légendaires ayant émaillé la Conquête de l'Ouest. Mais sans mise en contexte de ces œuvres sur papier, présentées dans un accrochage peu avantageux, on reste perplexe quant à la portée sémiotique à accorder à ces dessins naïfs dont on pressent qu'ils ne sont pas du tout innocents...

Au mi-temps de la visite, deux salles (5 et 7), consacrées respectivement à John Ford et Sergio Leone, opèrent la transition du classicisme vers la modernité à travers une mise en espace qui les distingue (voir encadré à la page 19). Ford, qui a donné ses lettres de noblesse au genre, n'hésite pas à revendiquer ses sources, en particulier le style très évocateur de Frederic Remington. Sa composition de l'image filmique est profondément picturale, avec ses rapports de proportions 1/3-2/3, ses vastes horizons à perte de vue baignés de cette poussière si poétique qu'il parvenait à capter à coup de filtres colorés. Chacun de ses plans est un tableau vivant montrant à voir la trame contextuelle où s'est inscrite en filigrane la légende de l'Ouest, ici exprimée avec justesse.

Il en va de même de la salle Leone mettant en scène sa distanciation iconoclaste. « Le cinéma, une usine à mythes », se plaisait à dire celui qui en a décortiqué, puis revisité les motifs fondamentaux avec maestria. Le cinéaste est présenté telle l'interface intergénérationnelle qu'il a été, entre classicisme et modernité, ultra réalisme et stéréotypes à la limite du kitsch. Entre ces deux salles, une poignée de films de l'immédiat après-guerre ouvrant la voie au western crépusculaire ont été regroupés.

Le western moderne, postmoderne et contemporain

Les variantes subséquentes du genre sont déclinées dans les trois dernières salles, avec une sélection de films et d'œuvres visuelles qui, depuis les années 1960, ont déboulonné les poncifs westerniens. D'abord, un espace est consacré au cinéma, qui

fait la part belle aux propositions de la contre-culture (**Easy Rider**, avec le bolide enfourché par Peter Fonda comme pièce de résistance) et aux films revisitant la mythologie dans une perspective vériste, à l'image de ce que fut en son temps le néoréalisme italien (**Little Big Man** d'Arthur Penn), ou encore à des réalisateurs qui, à l'instar de Kevin Costner et Quentin Tarantino, ne se cantonnent plus aux seuls stéréotypes binaires du bon cowboy et du mauvais Indien. Ainsi en va-t-il du western crépusculaire et du Nouveau western romanesque (à peine mentionné).

À travers cette sélection est mise en évidence l'influence de la culture westernienne dans tous les domaines des arts, en Amérique comme ailleurs et notamment au Québec (voir **Le Révolutionnaire** de Jean Pierre Lefebvre, **Visage pâle** de Claude Gagnon ou **Red** de Gilles Carle). Ici et à quelques reprises dans l'enfilade des salles, on évoque la dimension canadienne (surtout canadienne-française) du western et ses figures de trappeur et de l'explorateur qui participèrent au développement de relations plus « pacifiques » avec les populations autochtones. De ce nombre, les photos documentaires de William Notman, mais surtout l'étonnante épopée romanesque en terres étatsuniennes d'Ernest Dufault, alias Wil James, qui illustre le caractère factice de l'Ouest et de sa mythologie où le passé n'existe pas et où tous peuvent devenir ce qu'ils croient être intérieurement. C'est là l'une des belles incarnations de la notion tout américaine de *self-made man*, de ces hommes qui se sont faits tout seuls, par l'unique force de leur détermination. Ceux qui ne parviennent pas à donner vie à ce miracle/mirage ne seraient pas des hommes, des vrais, mais des lâches, comme celui qui assassina Jesse James!

Dans le second îlot de cette même salle, ainsi que dans la suivante, se déploie une enfilade d'œuvres d'artistes contemporains, autochtones ou d'origines autochtones, comme les Canadiens Brian Jungen et son *Prince* inspiré de la figure de l'Indien vendeur de tabac de l'imagerie populaire, entièrement constitué de gants de baseball, et Kent Monkman avec son installation *Boudoir de Berdashe*, ou encore les Américains Wendy Red Star et Brad Kahlhamer, peut-être les artistes les plus intéressants de la sélection. Ce « western revisité » propose diverses

Écrire et réécrire le western : les grands maîtres

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Parmi les salles thématiques d'*Il était une fois... le western – Une mythologie entre art et cinéma*, deux sont dédiées à des réalisateurs considérés à juste titre comme des figures de proue du western : John Ford et Sergio Leone.

D'abord John Ford. La salle débute avec une ligne du temps exposant des moments marquants de la biographie du réalisateur hollywoodien. Les murs arborent également deux toiles qui ont directement inspiré le cinéaste. Si les informations factuelles offrent des renseignements clarifiant le parcours du réalisateur et documentant l'évolution de sa pratique, les objets filmiques sont plus qu'évocateurs pour bien comprendre la vision de l'homme et ses préoccupations.

Amenés à mieux connaître le cinéaste et sa filmographie, les visiteurs peuvent ensuite pénétrer dans une seconde section où sont projetés, sur écran géant, des extraits de réalisations de Ford : de **Bucking Broadway** (1917) à **Stagecoach** (1939), jusqu'au western crépusculaire **The Man Who Shot Liberty Valance** (1962). La diffusion sur grand écran a son importance pour mettre en évidence le talent de metteur en scène de John Ford, qui pourrait être déprécié par un public contemporain habitué au rythme soutenu des productions grand public actuelles (vitesse du montage, mouvements internes ou de caméra très mobile, etc.). En effet, ces projections permettent de (re)découvrir la précision du cinéaste à construire l'action dans un cadre fixe, sa façon de dessiner les lignes composant l'image ou encore de laisser les comédiens se déplacer et habiter le champ. Sa caméra bougeant très peu, ses rares mouvements sont d'autant chargés sémantiquement : elle accompagne les personnages dans leur chevauchée, capte la magnificence des paysages, etc.

Par ailleurs, il faut mentionner le souci du MBAM de faire ressortir un élément particulier de la carrière de John Ford, qui fait écho à la célèbre phrase utilisée par le cinéaste pour se présenter : « Je m'appelle John Ford. Je fais des westerns. » Car si le réalisateur a été reconnu pour ses nombreux westerns, il a aussi tourné des films n'appartenant pas à ce genre et qui sont également soulignés dans l'exposition. Rappelons que ces derniers sont les seuls à avoir été récompensés d'un Academy Award (dont **The Grapes of Wrath**, 1941, et **How Green Was My Valley**, 1942). Jamais un western fordien n'a reçu de précieuse statuette, renforçant l'idée que ce genre a longtemps été sous-estimé, voire méprisé.

Suivant la même mise en espace, la salle dédiée à Sergio Leone comporte elle aussi deux sections : l'une informative, l'autre consacrée aux projections sur un grand écran incurvé. Contrairement à celle de Ford, la production westernienne du cinéaste italien fut plus courte ; il réalisa son premier western en 1966 et ne tourna que cinq films de ce genre. Néanmoins, Leone demeure l'un des noms les plus associés au western et son œuvre, accompagnée de la musique singulière d'Ennio Morricone, est devenue une référence en matière de représentation de l'Ouest.

En pénétrant dans la pièce, le public prend connaissance de la « ligne du temps » du cinéaste. Familier des codes classiques du genre, Leone s'est davantage inspiré de références cinématographiques que picturales, contrairement à Ford. Les murs latéraux de la salle montrent l'apport direct des films du réalisateur, d'abord sur la carrière de Clint Eastwood, puis sur la naissance d'un sous-genre westernien : le « western spaghetti ». L'exposition propose d'un côté une sélection d'affiches de films appartenant à ce sous-genre, d'ailleurs critiqué par Leone lui-même pour la piètre qualité de ses productions, et qui pourront être explorés par les plus curieux. De l'autre, on présente un survol du parcours d'Eastwood (comme acteur, puis réalisateur) à la suite du succès connu par la trilogie des dollars du maître italien.

Dans la salle de projection, le public est invité à se familiariser avec les imposantes réalisations du cinéaste. Le format de l'écran, qui se prête parfaitement à l'image allongée, et la puissance des haut-parleurs permettent une immersion complète du spectateur qui peut apprécier, avec **Once Upon a Time in the West** (1969), le travail minutieux de la matière sonore (jamais la goutte d'eau tombant sur le chapeau de Woody Strode n'aura résonné aussi clairement) et sentir pleinement cette captation de l'attente, du temps qui passe et laisse sa trace. Avec l'extrait du film **The Good, the Bad and the Ugly** (1966), la présentation déconstruit le montage en projetant la séquence du duel final, opposant les trois protagonistes, sur trois écrans leur étant respectivement consacrés. Cet exercice place le spectateur au cœur de la tension dramatique, lui qui revit avec une forte impression de réalisme ce duel le forçant à chercher successivement des yeux chacun des personnages. Expérience immersive, donc, à l'intérieur de cet objet de pur montage. 🎬

Quand retombe la poussière : après-guerre et contre-culture

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Si l'enchaînement des salles de l'exposition *Il était une fois... le western – Une mythologie entre art et cinéma* met en valeur une conception classique, voire traditionnelle du western, la visite se termine sur quelques salles consacrées au western crépusculaire, propre à la période d'après-guerre et à la contre-culture. D'ailleurs, dès la lecture du texte d'introduction, le public est averti qu'un volet y aborde un corpus qui brise « les tabous d'une cinématographie cadennassée par une censure patriotique, puritaine et manichéenne pour devenir un puissant instrument critique ».


Dans l'Amérique de l'après-guerre, marquée par une période de prospérité économique, mais aussi par les tensions de la Guerre froide qui affectent toutes les sphères de la société, naît la figure de l'antihéros, protagoniste ténébreux et ambigu teinté de nuances. Les frontières manichéennes qui divisent les bons des méchants se fondent les unes aux autres pour proposer des personnages perfectibles nettement plus « humains ». Davantage que les cruels et féroces antagonistes de la période classique, le héros moderne doit désormais affronter ses démons intérieurs et chercher à leur échapper dans le vertige des grands espaces que lui offre l'Ouest.

De plus, la question de la représentation autochtone revient en force au-devant de la scène; c'est une préoccupation fondamentale chez certains cinéastes qui, de plus en plus, remettent en question l'image du « mauvais sauvage » qui a longtemps teinté le message manichéen du western classique. Les extraits présentés dans ces salles mettent en valeur les films de Delmer Daves avec **Broken Arrow** (1950), d'Anthony Mann avec **The Man from Laramie** (1950) ou de Fred Zinnemann avec **High Noon** (1952)—de ce dernier, John Wayne a affirmé qu'il s'agissait du film le plus antiaméricain qu'il lui avait été donné de voir. La représentation des femmes évolue également en marge des luttes féministes et favorise la création de films mettant en scène des personnages moins effacés, plus forts et pouvant s'imposer auprès du héros masculin. Le baroque et saturé **Johnny Guitar** (1954) de Nicholas Ray exemplifie cela.

Avec le déclin du western dans les années 1950, les films appartenant à ce genre se font de plus en plus rares. L'exposition du MBAM fait donc la part belle à l'influence marquée des codes westerniens sur d'autres genres. Ainsi, le

mouvement de la contre-culture y fera référence dans des productions comme le *road movie* de Dennis Hopper, **Easy Rider** (1969), dont les protagonistes poursuivent les mêmes quêtes que celles des héros du western crépusculaire.

Bouleversé par divers mouvements sociaux (libération de la femme, droits des Noirs, American Indian Movement, etc.) et la controversée Guerre du Vietnam, le cinéma voit éclore des œuvres qui s'inscrivent dans cette mouvance contestataire. Les films retenus ici dénoncent plus fortement le génocide des Premières Nations (**Little Big Man** en 1970 d'Arthur Penn en est le parfait exemple), alors qu'un film comme **Midnight Cowboy** (1969) de John Schlesinger expose des représentations sexuelles et genrées non hétéronormatives influencées par la culture de l'Ouest étatsunien. La question afro-américaine s'en inspirera également dans la mouvance des multiples productions de l'ère de la « blaxploitation » des années 1970, dont les codes sont tributaires de ceux du genre westernien. Malgré tout, la présentation de ces diverses problématiques sociales demeure superficielle et ne permet pas de plonger au cœur des enjeux qui y sont liés. Les extraits sélectionnés ne rendent pas toujours justice aux remises en question qui ont été traitées par les cinéastes des années 1950 à 1970.

En fin de parcours, le visiteur est invité à prendre place dans une salle consacrée à la présentation d'extraits de films contemporains ayant participé à une forme de renaissance du western. Les extraits retenus démontrent ainsi un désir de revisiter les codes et les thèmes chers au genre dans une perspective postmoderne. Les productions des grands studios y côtoient les productions indépendantes comme les cinéastes classiques, les modernes ou les postmodernes. Clint Eastwood, Wim Wenders, Ridley Scott, Jim Jarmusch, Quentin Tarantino et les frères Coen figurent dans cette sélection diversifiée qui rallie les représentations assumées du western (**Unforgiven**, 1992; **Dead Man**, 1995; **True Grit**, 2010) et les références indirectes (**Bronco Billy**, 1980; **Paris, Texas**, 1984; **Thelma and Louise**, 1991). Cette sélection révèle un western qui demeure pertinent au cinéma, car le « mythique » qui l'entoure offre un riche terreau créatif et narratif au moment même où l'image parfaite de l'Amérique s'effrite peu à peu. 

réflexions sur cette iconographie afin de remettre en cause les notions sexuelles, raciales et genrées qu'elle sous-tend. Cette section, de loin la plus pertinente pour ce qui est de la vision autochtone, aurait gagné à être étayée et surtout explicitée (à cet égard, le texte du catalogue, rédigé par Gerald McMaster, est plus éclairant), car les visiteurs semblaient quelque peu désarçonnés par ces propositions à mille lieues de l'art facile, accessible et populaire auquel ils avaient été jusque-là exposés.

Pour clore le parcours de cette exposition, une belle sélection d'extraits de films réalisés depuis les années 1990. Les Tarantino, Jarmusch, Eastwood et autres consorts y brillent par leur sensibilité ou leur inventivité à renouveler un genre qui paraissait, dans les années 1970 et 1980, avoir épuisé ses ressorts narratifs.

Une histoire (encore) écrite par les vainqueurs

Quelques textes du fort beau catalogue s'efforcent d'étayer plus substantiellement le rapport entre le western et l'art contemporain, que l'on qualifie très romantiquement de « recherche de l'innocence perdue ». À titre d'exemple, le travail de l'artiste micmaque Gail Tremblay, constitué d'une série de paniers de forme traditionnelle confectionnés non pas de fibres végétales, mais de pellicule filmique, qui clôt l'exposition. Cette œuvre permet d'entrevoir et d'espérer une prise en charge par les autochtones mêmes de leur culture et de leur histoire, dans leurs liens complexes et tortueux avec celle des colons. Et c'est cette histoire-là que l'on aurait aimé voir, lire et entendre plus distinctement.

En filigrane des panneaux et des cartels explicatifs, le visiteur constate que l'on évoque les forces en présence sans jamais réussir à mettre en place une véritable posture critique de ces phénomènes qui, encore aujourd'hui, polarisent l'Amérique tout entière. Malgré une volonté d'éclairer les mécanismes du récit westernien et l'ensorcellement exercé par ce genre, devenu canonique à coup de films un peu simplistes qui sont parvenus à imposer leur légende, on peine toujours à en saisir et analyser, dans une perspective historico-critique, les enjeux politiques et les valeurs sociétales qu'ils expriment fondamentalement. Tout aspiré par notre ravissement d'un sujet qui s'est autoproclamé mythologique jusqu'à se croire, et nous avec lui, on en oublie presque comment cette marche du progrès s'est faite, dans la réalité comme dans sa représentation, dans un mépris total de celui que l'on n'a eu de cesse de dépeindre — et que l'on continue trop souvent à percevoir — comme un sauvage, un barbare malin et cruel, sans éthique et sans âme.

On déplorera tout autant la quasi-absence de la diversité et de l'iconoclastie sanguine américaines, largement esquivée par le western, et qui demeure problématique au pays de l'Oncle Trump, pour qui il y a encore et toujours eux et nous. Aux



Brian Jungen (né en 1970), *Le Prince*, 2006, gants de baseball, mannequin de couture. Montréal, Collection Claridge. — Photo : Denis Farley

sauvages d'autrefois ont succédé les violeurs mexicains, les musulmans et terroristes islamistes (que l'on confond jusqu'à l'indistinction), mais le discours haineux et disqualifiant reste². De même, à trop vouloir désamorcer la charge colonialiste d'un genre qui s'articule fondamentalement sur une dichotomie binaire et conflictuelle entre le sauvage et le civilisationnel, entre « eux » et « nous », on finit par en occulter la portée critique et sa capacité à réfléchir le sujet en dehors du cadre habituel, à savoir celui du vainqueur qui écrit l'histoire, la réécrit aussi, pas tant dans une authentique volonté d'analyser et de comprendre ses actions passées afin d'en tirer quelque enseignement, que pour se dédouaner une nouvelle fois de sa responsabilité au regard de l'histoire. Et quand le récit se répète jusqu'à la légende, alors on l'imprime dans l'espoir qu'il s'impose comme vérité unilatérale. 🗣️

Il était une fois... le western – Une mythologie entre art et cinéma
Au Musée des beaux-arts de Montréal
Jusqu'au 4 février 2018

2. Voir entre autres : François Margolin, « Et si Donald Trump était un héros de Western » dans *Le Figaro*, 13 janvier 2017 [en ligne]. [<http://www.lefigaro.fr/vox/monde/2017/01/13/31002-20170113ARTFIG00218-et-si-donald-trump-etait-un-heros-de-western.php>] (page consultée le 12 novembre 2017).

Le pays comme autant de visages

NICOLAS GENDRON

Fidèle complice de Benoit Pilon, autant en documentaire (**Roger Toupin, épiciers variétés, Nestor et les oubliés**) qu'en fiction (**Ce qu'il faut pour vivre, Décharge, Iqaluit**), le directeur photo Michel La Veaux a collaboré entre temps avec plusieurs autres cinéastes, dont Micheline Lanctôt (**Pour l'amour de Dieu**), Catherine Martin (**Trois Temps pour la mort d'Anna**) et surtout Sébastien Pilote, de qui il magnifie les histoires « en région », **Le Vendeur** et **Le Démantèlement**, pour lequel il remportait un Jutra en 2014. Les deux hommes se sont d'ailleurs retrouvés pour **La Disparition des lucioles**, à venir en 2018. En 2015, il signait avec brio sa première réalisation documentaire, **Hôtel La Louisiane**, pour traduire l'âme de ce lieu mythique de Saint-Germain-des-Prés qu'il fréquente depuis des années, comme bon nombre d'artistes d'hier et d'aujourd'hui.

Ce souci du dialogue refait surface avec **Labrecque, une caméra pour la mémoire**, ni tout à fait un portrait, ni une rétrospective, mais quelque chose comme une lettre d'amour lue — et filmée — en direct à son destinataire. Pourrait-on d'ailleurs réaliser un film « si on n'aime pas les gens qu'on tourne? », de demander La Veaux à Jean-Claude Labrecque, l'un derrière et l'autre devant la caméra, pour une rare fois. La réponse coule de source : c'est possible, mais ça donnerait naissance à des « films froids », désincarnés, trop à distance de l'essentiel. L'expression « à hauteur d'homme » s'est aussi imposée pour Labrecque, bien avant son documentaire sur le premier ministre Bernard Landry, en fait dès 1977 avec les **Jeux de la XXI^e Olympiade**, telle une philosophie à graver sur pellicule. Avec 180 personnes au générique, il apposait sa touche personnelle à un film qui plaçait la technique au ser-

vice de la sensibilité du sujet, et ce, même s'il adorait explorer les possibilités qui s'offraient à lui, au gré de l'évolution du matériel cinématographique.

Voici donc le récit de deux hommes partageant une « passion pour la lumière », au sens propre comme au sens figuré, l'un admirant l'autre telles une référence et une inspiration de tous les instants. Et à travers leur rencontre se rembobine le fil du temps, 18 extraits de films à la clef, Labrecque ayant été un caméraman, puis un directeur photo respecté, de **La Vie heureuse de Léopold Z** à **La Neuvaine**, sans compter une quarantaine de titres en tous genres en tant que réalisateur. Des figures littéraires épatantes (**Claude Gauvreau – Poète**, Michèle Lalonde, Gaston Miron, Marie Uguay) aux événements marquants du Québec moderne (**La Visite du général de Gaulle au Québec**,



Jean-Claude Labrecque lors de différents tournages — Photos: ONF

les trois **Nuit de la poésie** — en 1970, 1980 et 1991 —, **Le RIN**), Labrecque avouera lui-même avoir développé une « mentalité d'archives », afin de « laisser quelque chose », à tout le moins un témoignage en guise de legs modeste. Ce qui ne l'a pas empêché de toucher à une fiction baignée d'enjeux de société, entre autres avec **Les Vautours** et sa suite, **Les Années de rêves**, qui avaient aussi des relents autobiographiques.

Ce qui est le plus précieux, dans ce **Labrecque...** tel que vu par La Veaux, on l'aura compris, c'est la présence du sujet lui-même qui, même s'il n'est pas le plus bavard, parle franc et juste, le souvenir limpide et l'œil vif. S'il s'était déjà prêté à un exercice similaire il y a une quinzaine d'années avec son fils Jérôme, pour le moyen métrage **Jean-Claude Labrecque: cinéaste du contemporain**, l'homme replonge dans son passé sans réels regrets ni nostalgie. À l'aube de ses 80 ans, il s'anime comme un enfant à la vue de la première caméra avec laquelle il a tourné, évoque le choc de **Jour de juin** qui montrait autrement une parade de la Saint-Jean, ou bien sa nature « de taiseux » qui prenait néanmoins beaucoup de risques sur les plateaux, pour enfin se pincer encore que « le p'tit gars de Limoilou, de la 16^e rue » soit parvenu, grâce à sa force tranquille, à filmer le général de Gaulle dans sa voiture de fonction, sentant venir avant tout le monde, sur les routes de la province, le fameux « Vive le Québec libre! »

L'envers du décor est dévoilé en douceur, autant au plan technique qu'humain. Et si certains néophytes pourront parfois se sentir largués devant le jargon du métier, Labrecque l'emploie avec tant de ferveur que l'on ne peut que s'en imprégner. Ainsi en va-t-il de la caméra œil-de-vache utilisée pour **Les Smattes**, ou de telle autre qu'il faut « ouvrir avec tendresse », ou des extrêmes que lui permettent le grand-angle ou les téléobjectifs. Les archives viennent la plupart du temps démontrer sa vision technique de la caméra 1000 mm,

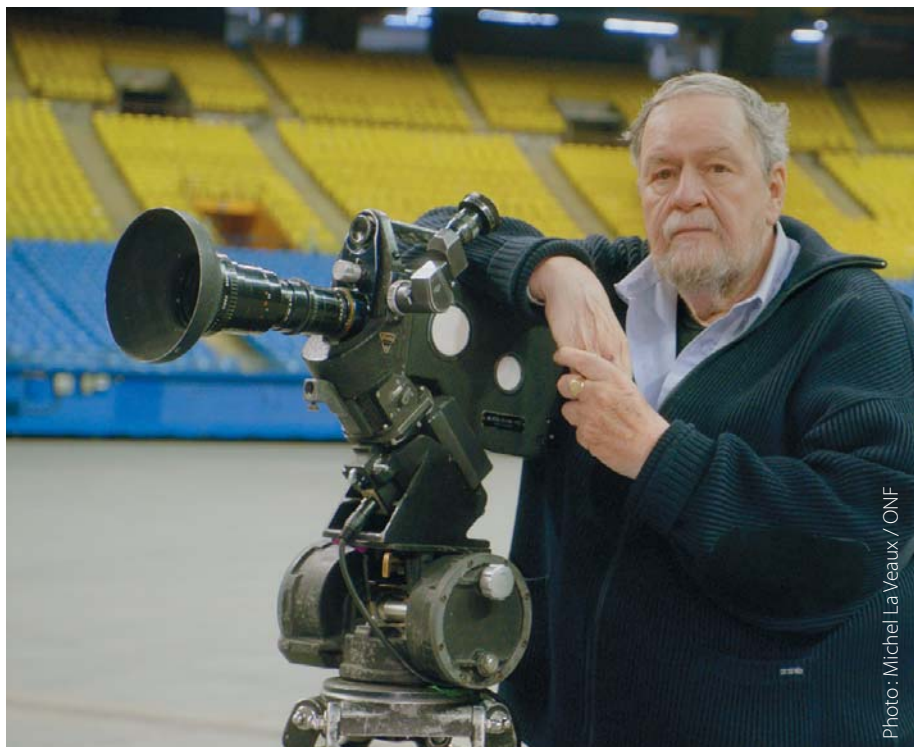



Photo: Michel La Veaux / ONF

semble-t-il récupérée de la NASA, dans son **60 Cycles** des débuts, aux photos de la chambre de **Marie Uguay**, qui complèteront les deux seuls jours de tournage avec la poète mourante. Si le cinéaste se faisait bien entendu un devoir de « posséder l'événement », il était aussi toujours en quête d'au moins un plan mémorable et unique par film. Pour mieux rendre justice par la suite à l'humanité en présence, comme chaque visage « est un pays ». En font foi les amateurs de hockey qu'il captait en gros plan pour Gilles Groulx dans **Un jeu si simple** ou ce politicien **À hauteur d'homme** qui, sentant arriver sa chute, s'inquiète que sa défaite donne au documentaire de Labrecque, qui le met en scène, des allures de « mauvais film ».

Si l'affection de La Veaux pour Labrecque se fait parfois débordante, qui dans une narration superflue, qui dans une musique légèrement appuyée, elle est sans doute aussi à l'origine des plus beaux moments du film, alors que le vétéran est invité à revenir sur des lieux marquants de son parcours et de son

imaginaire, du fleuve Saint-Laurent au Palais Montcalm, où sa relation naissante avec l'ONF s'est cristallisée, jusqu'au Stade olympique où, seul en son centre, il est prêt à filmer de nouveau. C'est ainsi, au-delà des mots, que la caméra de La Veaux « écoute » le mieux son sujet, dans toute son humilité et sa vibrante intuition. (Sortie prévue: 12 janvier 2018) 



Québec / 2017 / 94 min

RÉAL., SCÉN. ET IMAGE Michel La Veaux **MONT.** Nicolas Roy **MUS.** Institut **PROD.** Nicole Hubert et Nathalie Cloutier **DIST.** ONF



Entretien Catherine Martin,
réalisatrice de **Certains de mes amis**

« J'ai découvert que le rôle que je pouvais jouer, en tant qu'artiste, à ma très modeste façon, était de proposer ce en quoi je crois. »

AMBRE SACHET

De fictions (**Mariages, Trois Temps après la mort d'Anna, Une jeune fille**) en documentaires (**Les Dames du 9^e, Océan**), Catherine Martin n'a jamais cessé de se positionner en observatrice dont la caméra est l'extension naturelle, élément de passage nécessaire pour capter l'homme, son deuil, sa solidarité. Avec **Certains de mes amis**, la réalisatrice et scénariste se penche à nouveau sur le réel en allant à la rencontre de quelques-uns de ses amis. Sept proches, sept portraits filmés dans la confiance de leurs métiers et dans lesquels chacun se plie, en ouverture de segment, à l'exercice de fixer l'objectif le plus longtemps possible. Toujours portée par le désir de désamorcer le flot incessant d'images auquel est confronté le spectateur contemporain, la cinéaste renoue avec l'utilisation récurrente du plan fixe afin de poser un regard humaniste et sans fioriture sur l'univers professionnel de ces amis. Guidée par le geste et l'insaisissable, Catherine Martin pose les pistes d'un remède unique à chacun, mais qui touche aux questionnements universels. Rencontre avec une artiste qui n'a pas peur de ralentir la cadence au profit du cinéma et de l'humain dans leur plus simple appareil.

Ciné-Bulles: Vous avez souvent utilisé le plan fixe. Dans Certains de mes amis, il semble prendre une autre dimension en accentuant la continuité, la répétition des gestes et la patience que requiert un tel labeur. Vous dites trouver la liberté dans les contraintes. Le plan fixe est-il une contrainte qui permet de se réinventer avec chaque film?

Catherine Martin : C'est pas mal comme question! Je crois beaucoup aux contraintes, peut-être parce que dans ma vie de cinéaste, il a fallu que j'y fasse face. Je pense que ça fait partie de l'invention. Il ne faut pas les voir comme des freins, plutôt comme des moteurs. Dans le cas de ce film, c'était la première fois que je décidais de prendre la caméra pour un film entier afin d'avoir une certaine liberté d'action. Le fait d'être sur trépied et de cadrer de façon assez précise m'a convaincue de travailler en plan fixe. Plus j'avance dans mon travail, plus je me rends compte que le plan fixe, par sa contrainte, nous amène ailleurs dans la mise en scène, permet des choses qui sont de l'ordre de la chorégraphie. Mon parti pris était de faire en sorte que les gens entrent et sortent du cadre, et de le garder fixe le plus longtemps possible pour voir ce qui allait arriver. C'est toujours important quand on fait un film d'avoir un parti pris, ça donne une ligne directrice, en fiction comme en documentaire. De toute façon pour moi, c'est la même chose, dans le sens où c'est faire du cinéma.

Ce plan où chacun fixe l'objectif illustre la gêne liée à la présence de la caméra. Comme si en prenant conscience de cette présence, on pouvait se dépouiller de toute superficialité et se rapprocher d'une plus grande authenticité, véhiculée par l'histoire de chacun. Aviez-vous envie que les gens prennent conscience de votre présence pour en faire abstraction?

C'est encore une fois une très bonne question. En documentaire, on imagine souvent que les gens filmés oublient complètement que la caméra est là. Pourquoi ferait-on semblant que la caméra et la personne derrière elle n'existent pas? Au départ, la conscience de la caméra les a peut-être un peu inhibés, je n'en ai jamais parlé avec eux. Parfois, j'entamais la conversation, d'autres fois, je les laissais complètement travailler. J'ai tourné sur plusieurs jours avec chacun, et dans bien des cas, cette conscience était là. Je pense qu'à partir du moment où l'on accepte d'être filmé, il y a cette idée que la personne va être là avec une caméra. Après, la réalité est tout autre, mais je n'ai pas rencontré de résistance comme telle.

Dans votre rapport au cadre, vous semblez accepter de ne pas tout saisir et donner au spectateur la chance d'interpréter ce qui lui échappe. Est-ce une intention qui va de pair avec un langage par l'image et non par le dialogue?

Oh! C'est super ce que vous dites, parce que ça résume vraiment bien mon travail depuis plusieurs années. Je trouve qu'on laisse peu de place au spectateur. Dans le cinéma, on cherche à le séduire, à faire en sorte que ce soit toujours du connu. Je ne prétends pas révolutionner quoi que ce soit, mais je remarque que je suis complètement à contre-courant depuis quelque temps, ou dans aucun courant! (rires) C'est une question que je me pose. En même temps, ça ne m'arrête pas, ça me ramène à la question de la contrainte : où est la liberté? Quand je travaille avec des acteurs, je leur donne un espace assez restreint en termes de jeu à la recherche de la vérité. Il y a de la résistance dans certains cas, alors je leur dis : « Vous allez trouver votre liberté là-dedans »; ce que je crois très fort. Ce que vous dites est vrai, le spectateur aussi peut y jouir d'une liberté d'interprétation. C'est le sens qui doit émerger et il n'est pas le même pour tous. C'est sûr que je cherche à insuffler un sens à ce que je montre. Dans la peinture, c'est nous qui choisissons le temps. Au cinéma, on impose le temps, alors pour ma part, je laisse le temps que je juge nécessaire pour entrer dans une image. Ce qui est extraordinaire avec le cinéma, c'est que tout ça se construit avec le film. Il n'y a pas d'émotion précise autre que celle que le film dégage.

Donc un souffle qui évoluerait constamment au fil du film?

Oui! Je travaille avec la même monteuse [NDLR: Natalie Lamoureux] depuis plusieurs années, on s'entend très bien pour ça, elle a compris le rythme intérieur de mes films. Évidemment, comme j'ai fait moi-même le montage de **Certains de mes amis**, je n'ai pas eu à me poser de questions, aussi il fallait quand même que je le trouve, ce rythme, parce que chaque film a le sien propre. Comme cinéaste, j'ai un goût pour un rythme plus lent. Souvent les gens disent, à propos de ce film : « Oui c'est lent, mais ce n'est jamais long. »

C'est vrai qu'il y a une différence...

Oui, il y a une grande différence! Il y a des gens qui acceptent avec gratitude cette lenteur. Quand j'ai

présenté **L'Esprit des lieux** à Berlin, des gens m'ont dit: «J'ai l'impression de retrouver le rythme naturel de la vie.» Ça m'a fait très plaisir. Je voulais laisser durer les plans, on en revient au portrait. C'est quelque chose que j'avais déjà fait avec des acteurs. Je leur disais: «Je vais laisser rouler la caméra et au montage, je saisirai le moment le plus juste.» J'ai fait un peu la même chose avec mes amis. Je leur ai demandé de poser comme s'ils étaient les modèles d'un peintre. Je les ai trouvés courageux parce que j'ai filmé parfois trois ou quatre minutes. Ce que je voulais, au fond, c'était d'essayer de capter le moment où l'on sait que l'on regarde dans l'objectif, mais on l'oublie parce que c'est le corps et la tension qui lâchent, et que quelque chose se passe dans le regard, dans l'expression ou dans la non-expression. Je cherche toujours à offrir la vérité et à aller vers l'humanité.

La recherche d'un moyen pour soulager l'esprit humain traverse votre œuvre. Ici, chacun atteint la foi dans son métier. Le cinéma vous permet-il de relativiser le sacré en le ramenant vers l'humain et non vers Dieu, comme le veut la définition religieuse?

Oui tout à fait! Je ne suis pas croyante, je n'adhère pas à une religion en particulier, mais je ne suis pas athée pour autant. Je crois en l'être humain, malgré tout! (rires) Je crois aux forces de la Nature, aux forces telluriques qui nous précèdent et qui sont plus puissantes que nous. Dans mon cinéma, j'ai envie de ramener le sacré, parce qu'on veut un monde un peu trop prosaïque, à mon avis. On oublie que l'on fait partie d'un monde qui est plus grand que nous. L'une des façons pour moi d'en rendre compte, c'est l'art, la beauté, la bienveillance, l'être humain dans ce qu'il a de bon. Ça devrait contrebalancer toutes les choses épouvantables que l'on voit dans le monde.

Vous restez donc une cinéaste optimiste?

Je ne peux pas faire autrement. J'ai découvert que le rôle que je pouvais jouer, en tant qu'artiste, à ma très modeste façon, était de proposer ce en quoi je crois. L'art au fond n'est pas utile, il peut être un baume pour l'âme, offrir de la beauté. C'est ce que j'essaie de faire.

Vous disiez vouloir rester vraie. Était-ce important de rester au plus près de la matière et de l'aspect concret du métier de chacun?

Je pense que dans le concret se trouve le spirituel. Je suis uneoureuse du cinéma de Bresson et des romans de Bernanos. Il y a un petit panthéon de cinéastes dont on n'entend presque plus parler: Dreyer, Bresson, Tarkovski. Ce sont de grands cinéastes qui étaient tous croyants d'ailleurs, mais dans leurs films, l'aspect spirituel et les choses concrètes sont très forts. Chez Tarkovski, on retrouve les quatre éléments: l'eau, la terre, le feu et l'air. Cela nous ramène encore une fois aux forces de la Nature. Chez Bresson, tous les gestes sont très concrets, tout en ne parlant que de transcendance. Et moi, ça m'intéresse! C'est sûr que je n'arrive pas à la cheville de ces gens-là, reste que ce sont eux qui m'inspirent le plus. Les objets peuvent avoir un sens. Je repense au premier appareil photo de Gabor [Szilasi], qui a voyagé dans le temps. L'idée est d'amener les gens à observer les objets, comment ils sont faits, comme l'instrument de musique de Matthew [Jennejohn], par exemple. Il y a la simplicité de ça, mais aussi la magie de penser que quelqu'un peut fabriquer quelque chose d'aussi extraordinaire qu'un instrument de musique.

*Le titre **Certains de mes amis** pose les bases d'une subjectivité assumée. Cette proximité a-t-elle constitué un obstacle ou, au contraire, une entrée privilégiée dans leurs vies?*

L'axe privilégié était celui du travail, bien que le segment sur Hugo [Brochu] fasse exception. J'avais l'impression que ces gens-là étaient des gens d'exception parce qu'ils sont comme tout le monde. Ce qu'ils font, ils le font aussi pour les autres. Quand on peint une toile, c'est pour qu'elle soit vue, elle s'offre comme un film. La scientifique, pour sa part, est quelqu'un qui travaille pour aider des gens. Je n'avais pas envie de fouiller leurs vies, d'aller dans le *human interest*. Je voulais montrer cette manière d'être présent au monde, qui peut être le travail.

C'était donc aussi montrer cette façon de laisser une trace, l'une des caractéristiques de l'être humain...

Oui, même si nous ne sommes pas tous des créateurs ou des artistes, tout se transmet. Après avoir terminé le film, je me disais: «J'aimerais beaucoup que de jeunes gens le voient, ça pourrait les inspirer et leur donner confiance.» Parce que tous ces gens que j'ai filmés ne savaient pas trop ce qu'ils allaient faire de leurs talents. Je sais comment on peut être à 20 ans, on n'est pas toujours sûr de ce que l'on aspire



Gabor Szilasi, Louise Lapointe, Marie Dumont, Matthew Jennejohn, Ginette Lavigne, Hugo Brochu et François Vincent dans *Certains de mes amis* — Photos : Catherine Martin

à devenir. Parfois le travail peut nous aider à remplir certaines aspirations. Je suis toujours dans l'idée que les gens peuvent retirer quelque chose de ce que j'essaie de faire! (rires)

Et pourquoi avoir choisi Hugo, dont le segment n'est pas basé sur le travail?

Hugo ne peut plus travailler, compte tenu du fait qu'il a eu un AVC. Par contre, il est très occupé. Ce n'est plus ce que l'on identifie comme un travail, mais c'est beaucoup de travail! Il était gaucher et a tout réappris de la main droite. Je l'admire, parce qu'il n'a jamais lâché. Il n'arrive plus à lire et à écrire comme avant alors pour tenter de réapprendre, il

copie les poèmes de son père, ce qui est extraordinaire. Il travaille beaucoup physiquement pour se garder en forme, il fait du théâtre, fait partie d'un groupe aphasique qui fait de la peinture. Il était musicien, peintre, cinéaste. Il avait de nombreux talents, alors on peut imaginer la quantité de deuils qu'il a dû faire.

Une autre contrainte que vous aviez était de rester fidèle à ces personnes et à leurs parcours?

Oui, mais ce n'est pas du tout une contrainte. Pour moi, c'était essentiel d'être le plus juste possible avec eux, c'est encore la question de la confiance et de la générosité. J'ai de l'admiration pour ce qu'ils font. Je



Photo : Catherine Martin

connais Marie depuis l'enfance, ce qu'elle fait m'a toujours intriguée [NDLR : universitaire spécialiste des rythmes circadiens, de l'horloge biologique, du travail de nuit et des troubles du sommeil]. À l'époque où l'on filmait, elle n'était plus dans le laboratoire où elle a travaillé pendant des années avec des volontaires, alors je me suis dit : « On va l'évoquer par la parole. » Je trouvais déjà le lieu extraordinaire, cette chambre blanche... Gabor, je le connaissais depuis plus de 30 ans, mais il y a bien des choses qu'il m'a dites que je ne savais pas. C'est curieux parce qu'à la fin, quand j'ai monté le film, je me suis rendue compte que je ne montre qu'une seule de ses photos alors qu'il en a fait des milliers. C'est drôle n'est-ce pas?

Le pouvoir de l'évocation, ce dont vous parlez dans le dossier de presse!


Voilà! Dans le cas du portrait de Gabor, c'est un bon exemple. J'ai filmé plusieurs de ses photos, mais je trouvais l'histoire de cette photo-là tellement extraordinaire, elle résume à elle seule la manière dont il travaille.

Quelle est la part de mise en scène au final?

Elle tient à la complicité avec les personnes que j'ai filmées, qui ont accepté de se plier à certaines choses que je leur proposais. Par exemple, quand j'ai filmé Gabor avec son appareil photo, j'aurais pu

descendre, remonter, redescendre, mais finalement, il y avait beaucoup de contraintes. Souvent, je tournais dans des lieux exigus. Derrière Gabor, il y avait toutes ces photos dans des boîtes et j'ai décidé de me concentrer sur l'appareil photo, c'est venu très intuitivement.

Vous cherchez un équilibre entre la spontanéité dans la manière de fonctionner dans l'espace et la volonté de montrer un parti pris.

Oui, avoir un parti pris n'était pas toujours facile, il ne faut pas devenir trop systématique, il y a des bouts où ça se faisait tout seul. Une chose assez extraordinaire est arrivée avec Hugo le tout premier jour du tournage, alors que j'étais encore en train de me dépatouiller avec la caméra! (rires) C'est le plan où il prend le thé sur son balcon. Je n'ai posé aucune question sur l'AVC, c'est lui qui en a parlé tout de suite. J'ai eu très peu de temps avant le début de ses phrases, j'ai presque pris tout le moment. C'était tout de même extraordinaire, parce que ce n'était pas facile pour lui d'accepter d'être filmé. Je me suis dit : « C'est un cadeau qu'il me fait! » Curieusement, j'ai eu des problèmes techniques. Je lui ai demandé de me raconter à nouveau, mais ça n'a pas du tout marché. On ne peut pas demander à quelqu'un de « recommencer ». J'ai réussi à récupérer ce qui est dans le film, alors tant mieux! Au fond au cinéma, peu importe comment on le construit ou pas, on a tout le temps affaire avec le réel. 

Certains de mes amis de Catherine Martin

Les amitiés particulières


FRÉDÉRIC BOUCHARD

Ils sont sept: François, Marie, Gabor, Louise, Matthew, Ginette et Hugo. Peintre, chercheuse, photographe, marionnettiste, musicien, cinéaste et monteur sonore, chacun possède son histoire, son quotidien, son parcours. Ils ont en commun d'être des proches de Catherine Martin. Avec sa caméra, elle se rend chez eux, vers eux. Ils se prêtent au jeu, posant l'un après l'autre pour la réalisatrice. Ils sont alors conviés à partager leur passion, leur travail, leur vie.

Plus de 10 ans après **L'Esprit des lieux**, Catherine Martin revient au documentaire. Mais dès les premières secondes de **Certains de mes amis**, la signature visuelle unique qu'elle élabore depuis plusieurs longs métrages de fiction est identifiable et identifiée; de longs plans-séquences fixes, un (dé)cadrage méticuleux, un travail sur la durée, une écriture cinématographique concise et épurée où l'économie des moyens se conjugue au parcours des protagonistes.

Mais voilà qu'après quelques minutes, Catherine Martin donne la parole à son premier sujet, François. Il explique son art et sa démarche. Puis, à son tour, la cinéaste se fait entendre, derrière l'objectif de la caméra. Elle reprend ensuite cette idée de conversation avec chacun de ses invités, repoussant toute forme de passivité et d'impénétrabilité que son regard pourrait suggérer, et qui lui est parfois reprochée. En fait, à travers cette stabilité du cadre et ce rythme patient se dessinent les détails et les subtilités de l'image de la réalisatrice qui a ici tourné elle-même tous les plans, qui laissent paraître tantôt un sourire, tantôt une incertitude ou encore un malaise né de l'acte filmique. Aucune tentative de mystifier les personnages, donc. C'est à travers ces moments où ils exposent une certaine vulnérabilité que le spectateur peut s'introduire dans leur réalité. Le regard complice et timide de Marie, par exemple, ou la réplique hésitante de Louise, permet de pousser le projet plus loin que ne le ferait le modeste regard affectueux ou le film d'observation. Ce qui s'harmonise avec la proposition de la créatrice qui, pour une première fois, s'aventure dans un processus sans équipe technique. À l'image de ses interlocuteurs, Martin explore le numérique avec fragilité et rigueur. Elle en profite pour réfléchir le

discours artistique—le sien comme celui de ses amis—dans la forme même du film. Ainsi, le segment portant sur Gabor Szilasi, dont l'œuvre était au cœur de **L'Esprit des lieux**, est tourné en plans-séquences beaucoup plus longs que les autres afin d'évoquer sa photographie. De son côté, la spécialiste en rythmes circadiens et troubles du sommeil, Marie Dumont, est filmée dans un contraste de clair-obscur qui matérialise l'essence de ses recherches. Puis, la cinéaste Ginette Lavigne discute du septième art en hors-champ, ce qui la ramène évidemment à sa propre position lorsqu'elle exerce son métier. Autant de petites traces et d'effets de mise en scène qui traduisent une assimilation évidente des collaborations passées de la réalisatrice avec des directeurs photo, des monteurs et des preneurs de son. Et autant d'indices qui mettent en lumière un émouvant acte d'indépendance.

Reste que le cinéma de Catherine Martin n'est pas pour tous les publics. Alors que cette nouvelle proposition pourrait sembler encore moins accessible par sa nature même, il se dégage de **Certains de mes amis** une franche sincérité et une réelle empathie pour ces êtres. Au-delà de la curiosité que suscite leur champ d'expertise et du travail de mémoire qui découle de la démarche de la réalisatrice, ils expriment une vérité à mi-chemin entre mélancolie et sérénité, anéantissant toute forme d'intellectualisme et de prétention du film. Oui, ces amitiés-là sont bien celles de la réalisatrice, mais la force tranquille de ce film réside dans son étrange capacité à faire entrer le spectateur dans l'intimité de ces différents univers. (Sortie prévue: 9 février 2018) 



Québec / 2018 / 115 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE, SON, MONT. ET PROD. Catherine Martin **Dist.** Les Films du 3 mars



Les grandes noirceurs

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Dans une cafétéria d'hôpital, un jeune homme explique à un cardiologue, Steven Murphy (Colin Farrell), qu'après son fils Bob, 12 ans (Sunny Suljic), c'est sa fille Kim, 14 ans (Raffey Cassidy), et sa femme Anna (Nicole Kidman) qui seront paralysés des jambes et refuseront de manger; que le jour où ils commenceront de saigner des yeux, il ne leur restera que quelques heures à vivre. Si l'un d'eux en meurt, il sera trop tard pour sauver les autres. La seule chose que puisse faire Steven pour lever le sort et empêcher qu'ils y passent tous serait de choisir qui, de sa femme, son fils ou sa fille, il tuera lui-même. La médecine et les menaces n'y pourront rien.

Cette annonce capitale intervient au milieu du film après avoir longtemps instillé le malaise autour de cet adolescent, Martin (Barry Keoghan), qui s'im-

misc dans la vie de Steven avec une insistance croissante. Les rencontres secrètes du début, cordiales quoiqu'équivoques, ont progressé; invité à manger dans la banlieue cossue des Murphy, Martin — qui est orphelin de père — invite à son tour Steven à souper chez lui. Le résultat débouchant sur une des scènes les plus déroutantes et hilarantes jamais vues où un père de famille doit repousser les avances d'une mère monoparentale. La première partie du film **The Killing of a Sacred Deer** paraît raconter, avec ses dialogues dont la banalité appuyée et l'interprétation catatonique confinent au surréalisme, comment le cardiologue Steven tolère inexplicablement l'intrusion (dans sa vie et celle de sa famille) de cet étrange adolescent qui semble avoir pour but, au premier acte, de forcer Steven à devenir son père de substitution. « Tu

devrais vraiment tenter ton coup avec ma mère, elle était un peu grasse, mais elle est vraiment bien faite maintenant et je sais qu'elle en a très envie, » lui dit-il en invitant à nouveau le chirurgien à un souper. Le film n'explique pas que le dilemme cornélien qui va s'ensuivre résulte du refus de cette première proposition, absurde, qui va changer Martin en agent d'une justice divine et vengeresse, mais la causalité reste assez claire.

Bienvenue dans l'univers des ressorts narratif retors des films de Yorgos Lanthimos, dont les personnages doivent tous se plier à des contraintes aussi arbitraires qu'absolues, comme s'il s'agissait chaque fois d'y parodier l'esprit de la Loi en le poussant à ses pires conséquences, qu'il s'agisse du petit groupe de soignants qui « sosifient » des personnes décédées pour faciliter, soi-disant, le

deuil de leurs proches (**Alps**, 2011), des trois enfants (devenus adultes) que leur père force à vivre entièrement coupés du monde (**Canine**, 2009¹) ou des célibataires qui disposent de 45 jours pour dénicher un partenaire avant d'être changés en animaux (**The Lobster**, 2015). Un mélange détonnant qui tire la noirceur extrême de son humour de l'implacabilité et de l'arbitraire de ses lois.

Canine, homard, cerf sacré : les titres égrènent un bestiaire qui marque la parenté des films avec la fable animalière. Les animaux anthropomorphes de *La Fontaine*, de *La ferme des animaux* d'Orwell ou des fables d'Ésope n'étaient doués de raison et de parole que pour prouver le déterminisme cruel des lois de la nature faisant qu'un loup restât un loup, et l'herbivore sa victime sacrificielle et innocente. De même, chez Lanthimos, l'individu a beau se doter d'une culture, d'un statut et de lois pour le couper de son instinct, il n'échappe pas à sa condition de bête sujette à des forces et à des conflits aussi cruels et prédateurs que ceux de la nature. On compare beaucoup ses toisons comme des panaches dans **The Killing of a Sacred Deer**; entre Bob, qui est prépubère (mais a une tignasse d'abondants cheveux longs); Martin (qui à 16 ans a déjà un corps d'homme) et la quarantaine barbue et oursonne de Steven, on mesure de manière loufoque l'épaisseur de son poil d'aisselles comme pour attester son autorité. Un film moins porté sur la métaphore verrait les personnages comparer entre eux la longueur d'une autre partie de leur anatomie.

Le mythe d'Iphigénie raconte qu'Agamemnon, pour avoir tué un cerf appartenant à la déesse Artémis, dut en réparation lui sacrifier sa fille Iphigénie

1. Le film s'inspire probablement de l'affaire Fritzl, du nom de Josef Fritzl, ingénieur et père de famille autrichien d'apparence respectable, qui scandalisa l'imagination quand on découvrit dans le sous-sol de sa maison un « donjon » où il tenait prisonnière l'une de ses filles depuis 24 ans, période au cours de laquelle il lui avait fait 6 enfants.

pour calmer la colère de la déesse. Cette analogie au mythe, dans le titre du film, s'éclaire quand Martin déclare Steven responsable de la mort de son père, survenue au cours d'une opération dirigée par le chirurgien. Au tour, d'après cette loi du talion, de Steven d'assassiner l'un des siens, comme chaque personnage finit par le savoir avec le spectateur. L'idée la plus brillante ici n'étant pas tant dans cette référence mythologique que dans le fait d'imposer ce choix (égal en cruauté à celui du **Sophie's Choice**) au père d'une famille où la puberté des enfants commence déjà d'opposer, typiquement, le père à son fils et la mère à sa fille; où les rapports perdent leur harmonie et où l'autorité (comme l'idéalisation) des parents cesse de prévaloir. Le trouble se creuse à regarder Bob et Kim, beaux à déranger quand les gros plans cadrent la perfection de leur visage, paralyser des jambes alors que Steven n'aime rien de moins que voir sa femme Anna mimer de bon gré la « position de l'anesthésie générale » avant de lui faire l'amour. Qui se fierait à un chirurgien doué d'une telle fixation? Et surtout, quel trouble le saisit quand il voit ses enfants prendre une posture que nous assumons être celle de ses fantasmes? L'interprétation typiquement détachée du film laisse résonner cette question sans la conclure.

En surface de **The Killing of a Sacred Deer**, un médecin et père est cruellement forcé de sacrifier l'un des siens pour épargner les autres. Horrifiante en soi, cette prémisse n'est pourtant qu'un masque d'hybris qui suggère métaphoriquement un sous-texte scabreux comme jamais un film de Lanthimos n'a osé le faire depuis **Canine**, qui reste son plus radical parce que le réalisme psychologique du fait divers s'y dispense de tout recours à la fable, au contraire de **The Killing of a Sacred Deer** et de **The Lobster**, ses dernières réalisations.

Chose certaine, la famille vit de mauvais moments au cinéma quand la salle d'à côté où passe **The Killing of a Sacred**

Deer affiche **La Petite Fille qui aimait trop les allumettes** après avoir présenté **Le Problème d'infiltration**, autant de huis clos où elle devient un microcosme qui sépare, comme une folie, de la réalité connectée du monde; un lieu où le souci de protection fait fermenter tous les abus. Nous nous hâtons parfois de qualifier ces histoires d'« allégories de la grande noirceur » quand il s'agit du Québec, comme s'il n'était question que des cauchemars d'un passé pénible heureusement révolu. Lanthimos, grec d'origine, défend à sa façon que les grandes noirceurs sont encore à nos portes et n'est pas le seul à en jeter le blâme sur les plus insulaires dérivées de l'autorité patriarcale, quelque forme qu'elles prennent, du cauchemar domestique au cauchemar social, qui sont les signes de sa déchéance comme de sa volonté de survie, et qui alimentent son rire jaune, proche de la sidération comme de la terreur. **EB**



Grande-Bretagne-Irlande / 2017 / 121 min

RÉAL. Yorgos Lanthimos **SCÉN.** Yorgos Lanthimos et Efthymis Filippou **IMAGE** Thimios Bakatakis **MONT.** Yorgos Mavroparidis **PROD.** Yorgos Lanthimos, Ed Guiney et Andrew Lowe **INT.** Colin Farrell, Barry Keoghan, Nicole Kidman, Raffey Cassidy, Sunny Suljic **DIST.** Extract Films

Ces fantômes dans la machine

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Il y a un moment dans **Blade Runner 2049**, où une révélation est faite, qui tombe dramatiquement à plat. Il s'agit de celui où l'androïde K (Ryan Gosling) confirme à sa supérieure, la lieutenant Joshi (Robin Wright, l'épouse et candidate présidentielle de *House of Cards*), l'un des rares sinon le seul personnage à représenter l'autorité humaine dans le film, que les ossements qu'il a découverts à la suite d'une mission proviennent d'un ancien modèle d'androïde qui serait mort en accouchant par césarienne. « This could break the world! » s'exclame alors la lieutenant, comme si le fait qu'une androïde ait pu procréer compromettrait l'avenir de l'espèce humaine. Mais cette nouvelle et ses implications laissent froid, tant la présence humaine dans l'univers futuriste du film n'est illustrée que par des figurants et quelques seconds rôles plus ou moins dessinés. En l'an 2049, l'humanité semble avoir à ce point décampé dans des colonies de l'espace que l'on se demande si ce qu'il en reste à protéger sur terre contre des androïdes renégats en mérite l'effort.

Le texte en ouverture récapitule les événements survenus au cours des 30 années qui séparent le récit du **Blade Runner** de Denis Villeneuve de celui de Ridley Scott (sorti en 1982 et dont l'action se déroule en 2019). Nous apprenons de nouveau qu'une grande guerre a eu lieu, cette fois entre les androïdes Nexus 6 (appelés aussi *replicants*) et les humains, entraînant la faillite de la Tyrell Corp., fabricante des machines rebelles. Après avoir racheté les parts de la Tyrell, la Wallace Corp. est parvenue à créer un modèle d'androïde plus docile, les Nexus 8, dont l'espérance de vie ne se limite plus à quatre ans et à qui il est parfois confié la tâche de pourchasser et de « mettre hors service » les androïdes renégats des modèles précédents qui se cachent encore sur terre. La première image est de nouveau celle d'un œil qui s'ouvre en gros plan sur un paysage de quasi-fin du monde, donnant au spectateur l'étrange impression d'être jeté dans cet univers comme le serait un androïde qui, fraîchement sorti de la chaîne d'assemblage, le découvrirait de ses yeux pour la première fois.

L'univers créé dans **Blade Runner 2049** a peu à envier à celui de Ridley Scott en splendeur visuelle et en imagination. Quelques repères familiers y sont : les publicités géantes, les gratte-ciel pyramidaux de la Tyrell qui dominent l'espace urbain, l'alternance surréelle d'intérieurs aseptisés et d'espaces en décrépitude, un quartier des plaisirs agité et interlope, les voitures volantes, etc. Mais en sortant de la ville, rien ne nous prépare ni ne laisse prévoir ces étendues de terre de culture transgénique, ce dépôt immense où se trouve un orphelinat doublé d'un atelier clandestin, ou cette Las Vegas abandonnée, avec ses statues de femmes géantes et ses casinos déserts. **Blade Runner 2049** ne parvient pas seulement à nous faire croire à un monde, peu avare en visions, il nous fait croire aussi au monde qui l'a précédé et dont il donne aujourd'hui une image détruite et comme rongée par l'extinction et l'oubli.

Blade Runner 2049 posera de nouveau la question : *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques?* qui intitulait le roman de Philip K. Dick par lequel tout a commencé (et qui fêtera ses 50 ans en 2018). Le film s'en préoccupe plus que jamais, faisant d'un *blade runner* androïde, K, son héros principal, en quête de ses origines, comme si le film nous invitait, à travers sa quête, à assister aux manifestations de la conscience individuelle, peut-être même de l'âme, en train de naître dans l'esprit des robots. Ce sujet, toutefois, a toujours travaillé le roman comme ses deux avatars cinématographiques : quand l'individu est confronté à un double qui imite presque à la perfection la conscience et le comportement humains, en quoi serait-il différent de lui, un « faux » ? Certes, les règles du jeu chargent les androïdes de handicaps bien connus des lecteurs du roman comme des amateurs du premier film : les androïdes sont incapables d'avoir des sentiments et un test (le Voight-Kampff) permet aux *blade runners* de détecter cette absence de réponse émotionnelle en leur posant des questions telles que : « Dites-moi le premier souvenir que vous vous rappelez au sujet de votre mère ? »

00 TON TON 00
00 TON TON 00
00 TON TON 00
關新香以於立人禁

JAP

887.88.788

80-2.20
080.88

8.40

72-

.00.8

8146

888



Chargé d'exterminer 6 androïdes au cours d'une mission de 24 heures, le détective (doublé d'un chasseur de primes) Deckard sent toutefois (dans le livre) sa volonté de prédateur d'androïdes chanceler et son empathie interpellée par la lutte acharnée que mènent ses victimes pour survivre. Il se passe même la réflexion que sa femme, dépressive, paraît moins humaine qu'eux. Il faut dire que Philip K. Dick rédige et publie *Les Androïdes...* en une période où la ségrégation raciale et la revendication des droits des minorités le plongent dans un climat politique explosif. Baignant dans la contreculture, il s'inquiète aussi de la précarité des marginaux et autres laissés-pour-compte que la société traite comme des indésirables. À l'origine, les androïdes Nexus imaginés par Philip K. Dick quittent les colonies et se cachent sur terre au péril de leur vie dans l'espoir d'y trouver une existence anonyme qui les fera échapper aux indignités de la condition d'esclaves pour laquelle ils ont été conçus. Ce qu'ils comportent d'étincelle d'humanité commence par ce désir d'indépendance et Dick pose à sa manière une foule de questions sur la réalité que présentent nos sens et sur nos soi-disant prérogatives d'êtres humains sains d'esprit vivant dans un univers commun : la différence entre un être humain et un androïde est-elle plus grande que celle qui oppose l'individu « normal » au sociopathe et au schizophrène (en défaut d'empathie eux aussi) ou au drogué ? Et de quel droit prétendre que leur réalité perçue serait moins réelle que la nôtre ?

Pour l'anecdote (incroyable, mais vraie), le **Blade Runner** de Ridley Scott est la première adaptation d'un récit de Dick au grand écran. Ironie du sort, l'écrivain ne vivra pas assez longtemps pour voir le film complété ni son nom faire naître l'épithète de « fiction dickienne » par un nombre croissant de films qui s'inspireront de lui (**Open Your Eyes** et **Vanilla Sky**, **The Truman Show**, **eXistenZ**, **Waking Life**) ou l'adapteront (**Total Recall**, **Minority Report**, **A Scanner Darkly** ou la série produite par Amazon, *The Man in the High Castle*). Récits où il est fréquent que la « réalité » se révèle un trompe-l'œil qui se fissure et ébranle jusqu'aux notions les plus admises sur la nature et la réalité de la conscience, de la mémoire et du monde que nous percevons : histoires de doubles et de labyrinthes de faux souvenirs greffés à même la conscience, de réalités factices qui se révèlent des rêves auxquels il manque parfois une porte de sortie, où le chasseur peut s'avérer lui-même la proie qu'il poursuit. Ce que les films retiennent moins de ces propositions étourdissantes est la bonne dose de réalisme psychologique avec laquelle Philip K. Dick les traite, ses protagonistes y restant souvent aux prises — quels que soient les phénomènes auxquels ils assistent — avec les tracasseries quotidiennes des factures à payer, des jobs humiliants, de la technologie défectueuse et des problèmes de couple, en véritables arrière-arrière-arrière-petits-enfants des personnages de John Cassavetes. Ce ton où le prosaïque se mêle à l'étrange, Dick disait l'avoir reconnu dans **The Man**



Photo: Stephen Vaughan / Alcon Entertainment, Warner Bros. and Sony Pictures

Who Fell to Earth de Nicholas Roeg (1976), film où un être arrivé sur terre (David Bowie) pour ravitailler en eau sa lointaine planète, sombrait dans une apathie induite par la télévision et l'alcool au point d'en oublier sa mission. Mais le **Blade Runner** de 1982 est aussi un cas d'école de la manière dont le cinéma et les auteurs usent des propositions de Dick comme des tremplins pour composer leurs propres variations autour de quelques thèmes porteurs...

Et c'est ainsi que le **Blade Runner** de Ridley Scott paraît comme une sorte de néo-film noir étrangement glacé, qui fera dire à Pauline Kael à l'époque (juillet 1982) que ses créateurs auraient pu investir dans la composition d'Harrison Ford un peu du soin maniaque qu'ils ont mis dans ses décors impressionnants. Il est vrai que, flanqué alors d'une narration en voix *off* exigée par les producteurs paniqués de ne rien comprendre au film, les parties entourant Deckard et sa mission sont une série de figures imposées: le détective taciturne isolé de ses pairs, le commissaire corrompu, la femme fatale et l'atmosphère de nuit permanente; c'est le monde qui s'agite autour de Deckard qui est d'abord intéressant. Mais c'est en suivant ses proies que **Blade Runner** prend vie et bouscule les repères, laissant de côté l'enquête pour plonger dans le mythe. Car les *replicants* de Ridley Scott ne reviennent pas sur terre simplement pour se cacher. Menés par Roy Baty (Rutger Hauer), ils y retournent pour rencontrer nul autre

que leur créateur afin qu'il répare ce qu'il leur a fait, qu'il parachève son œuvre en la guérissant de cette obsolescence programmée qui a limité à quatre ans leur durée de vie. «I want more life!» exige le fils prodigue à son créateur. On connaît la suite. **Blade Runner** tire l'intensité de son expérience émotionnelle du thème de la mort qui le traverse de part en part, opposant d'un côté une besogneuse espèce humaine dont la négligence a finalement engagé sa planète d'origine sur le chemin de l'appauvrissement, de la pollution et de l'extinction des espèces et, de l'autre, des créatures technologiques révoltées par leur condition de mortels qu'ils combattent jusqu'à leurs dernières forces: porteurs du flambeau d'une volonté de vivre qui les fait paraître plus humains que les originaux...

Les versions subséquentes de **Blade Runner**, à compter de la «director's cut» (qui n'en est pas une) de 1992 jusqu'à l'édition définitive de 2007, pourraient être un témoignage de la difficulté de certaines idées de Dick à s'imposer, dont le doute que Deckard soit un androïde qui s'ignore. Expurgées de la narration en voix *off* et du *happy end* ajoutés en post-production (où Deckard s'enfuit dans la nature avec l'androïde Rachel), ces éditions se marquent d'abord de cette image d'une licorne qui traverse la rêverie d'un Deckard déprimé seul chez lui... Que celui-ci découvre à la fin, avant de prendre la fuite, la licorne en origami qu'a laissé chez lui le

Perspective **Blade Runner 2049** de Denis Villeneuve

blade runner Gaff (Edward James Olmos) révèle soudain que les rêves de Deckard sont connus et qu'il s'agit donc d'un androïde.



Photo: Stephen Vaughan



Photo: Stephen Vaughan



Les personnages féminins de **Blade Runner 2049**: le lieutenant Joshi (Robin Wright), la compagne holographique Joi (Ana De Armas), l'androïde Luv (Sylvia Hoeks) et l'agente double Mariette (Mackenzie Davis) — Crédits: Alcon Entertainment, Warner Bros. and Sony Pictures

En rétrospective, tout **Blade Runner 2049** paraît émerger de cette image de licorne soudain réapparue quelque part en 1992 qui bouleverse les lectures du film: auparavant, il semblait entendu que Deckard soit humain, le thème de la zone trouble séparant l'homme de l'androïde portant surtout sur la volonté de survie des *replicants* et la possibilité que puisse éclore une histoire d'amour entre un humain et un robot; que le robot puisse inspirer chez l'humain de vrais sentiments. Or, l'arrivée de la licorne réinvestit en le rétrogradant le thème du rapport entre l'humain et son double, le déplaçant vers la question de la capacité des androïdes à s'aimer entre eux. Décidément, les modèles de Nexus se perfectionnent avec le temps... Au point que la présence humaine est à peine un faire-valoir dans **Blade Runner 2049**, un détail comparativement aux manifestations de la conscience naissante dans l'esprit de son héros, K, en pleine crise identitaire, qui sont les véritables fils directeurs du film.

« Je vais vous en parler de ma mère! », disait l'androïde Leon avant de liquider son interrogateur du début de **Blade Runner**. À quoi renvoie, dans **Blade Runner 2049**, le reproche qu'un androïde renégat adresse à K venu l'abattre: « Tu n'as jamais assisté à un miracle! » C'est que depuis au moins le mythe de Frankenstein de Mary Shelley, une mise en garde se fait entendre que le vivant qui ne serait pas né d'une mère serait un monstre, un être incomplet; le miracle serait qu'il puisse engendrer et être engendré et, pour revenir au début de ce texte, la découverte qui met en branle tout **Blade Runner 2049** émane exactement de là. Le spectateur perspicace devinera d'ailleurs assez vite de quoi il en retourne et que l'histoire le renverra tôt ou tard auprès de Deckard et de Rachel (ou plutôt son fantôme), portés disparus depuis la fin du premier film. Sitôt la nouvelle apprise, le lieutenant Joshi confie à K la mission de retrouver l'« enfant » et de l'éliminer avant

que les androïdes renégats le perçoivent comme la preuve que l'androïde est égal aux humains; argument auquel même K est sensible par son malaise de devoir pour la première fois

mettre hors service quelque chose qui soit né, preuve que la dite chose serait dotée d'une âme...

Il est étonnant de voir combien Denis Villeneuve nage dans son élément avec cette histoire d'enquête menée à contre-courant de l'oubli; oubli véritable et collectif puisque durant la guerre qui aurait eu lieu quelque 30 ans plus tôt, s'est produit ce que l'on y appelle le « blackout », un effacement de presque toutes les archives numériques de cette postcivilisation, qui n'a laissé à la disposition de K que quelques fragments incertains pour retrouver la trace des derniers androïdes créés par la Tyrell Corp.: fragments assez lacunaires pour que K finisse par se demander si l'enfant disparu ne serait pas lui... Dans ce motif de l'oubli apporté par les guerres et des victimes que l'on contraint à se couper de leurs racines, dans ce récit d'enquête qui consiste à exhumer péniblement le passé, une histoire oubliée qui ramènera le sujet de son exil intérieur vers son identité recouvrée — et réconciliée — en reconstituant les filiations, **Blade Runner 2049** paraît autant une suite et un *remake* du **Blade Runner** de Ridley Scott qu'une reprise d'**Incendies**, adaptation de la pièce de Wajdi Mouawad qui valurent à Villeneuve une première nomination à l'Oscar et au César du meilleur film étranger en 2011.

En cours de route, le film vient avec autant de bonnes idées que de problèmes et d'incongruités. À l'opposé de la supérieure de K, Joshi, qui veut l'élimination de l'androïde qui serait né, se dresse Neander Wallace (Jared Leto), qui le convoite pour découvrir les secrets de la procréation entre androïdes, qui permettrait d'accroître la productivité de son entreprise. Celui-ci, présenté comme un illuminé aux yeux métalliques (serait-il un cyborg? un prophète fou et aveugle?), a pour bras droit une androïde, Luv (Sylvia Hoeks), qui peut apparemment tout faire et aller partout où elle veut, entrant dans les locaux de la police comme dans un moulin pour voler des archives précieuses ou obtenir de force un entretien avec Joshi qui finira mal. Un élément original, quoique sous-exploité du film, est que la Wallace Corp. semble entièrement dominer le marché des êtres biomécaniques et virtuels: ainsi K a-t-il pour compagne virtuelle une femme holographique, Joi (Juliette Allain), créée par la même entreprise que lui. On se demande ensuite comment K peut parvenir à mentir et garder privés certains secrets quand la Wallace Corp. comprend des archives et des données concernant les Nexus de la Tyrell Corp., bien qu'étant incapable d'accéder aux données ni de repérer les allées et venues de ses propres produits. Comme le disait Kael il y a 35 ans à propos de **Blade Runner**, un effort a été fait dans **Blade Runner 2049** afin de mettre en scène un monde immersif et saisissant qui n'est pas le même que celui de créer un récit et des personnages cohésifs.

La plupart de ceux-ci, en effet, gravitent autour de K pour relancer sa quête fondamentalement intérieure. Peut-être



Denis Villeneuve en compagnie des acteurs Ryan Gosling et Harrison Ford lors du tournage de **Blade Runner 2049**
 Photo: Kata Vermes / Alcon Entertainment, Warner Bros. and Sony Pictures

s'agit-il d'un jeu vidéo existentiel? Le fait est que les situations à contraintes qui le confrontent le poussent de plus en plus à des choix qui dépassent les fonctions pour lesquelles il est programmé. Ses retrouvailles avec Deckard (Harrison Ford) éclairent ce pour quoi sa progéniture est aussi indétectable (livrant l'argument d'un antépisode si **Blade Runner** devenait une franchise). Des androïdes renégats apparaissent ensuite qui attendent l'enfant comme leur messie et pressent K de le leur ramener pour en faire le leader de leur prochaine guerre de libération, au moment où K, saisissant qu'il n'est pas ce descendant qu'il croyait être, comprend qu'il sait où le dénicher. Ne lui reste plus qu'à sauver Deckard de la capture de Wallace pour réunir clandestinement les survivants de cette famille inhabituelle...

« Qu'est-ce qui fait un humain? » Cette question qui résonne en **Blade Runner** depuis le roman de Dick trouve ici, au terme d'un film au parcours accidenté, riche d'idées qui ne réalisent pas toutes leurs promesses, une résolution étonnamment satisfaisante pour ce qui touche la psychologie de l'androïde et l'émergence de sa conscience. Cela aide sans doute, pour avoir quelque chose comme une âme, « d'être né », mais faute de ce privilège, **Blade Runner 2049** semble dire que, lorsqu'aux prises avec des dilemmes qui sont autant de contraintes, des conflits qui paraissent sans issues, la capacité de commettre un pas de côté, de concevoir une solution qui aille au-delà de ses allégeances programmées, n'est

déjà pas une si mauvaise preuve du fait qu'il détienne une conscience. La possibilité, somme toute, de se faire le gardien d'un secret qui lui livre la clé de son autonomie de sujet affranchi de ses maîtres, quitte à ce qu'une fois sa mission accomplie, il ne lui reste plus qu'à s'éteindre sous la neige qui tombe ici comme s'abattait la pluie dans le **Blade Runner** de Ridley Scott ou, plus simplement, comme elle tombe au cours de n'importe quel hiver québécois, dont on sent que Denis Villeneuve a su retenir la poésie mélancolique malgré des années de productions internationales et de budgets de plus en plus colossaux. **CE**



États-Unis–Grande-Bretagne–Canada / 2017 / 164 min

RÉAL. Denis Villeneuve **SCÉN.** Hampton Fancher et Michael Green, d'après l'œuvre de Philip K. Dick **IMAGE** Roger Deakins **MUS.** Benjamin Wallfisch et Hans Zimmer **MONT.** Joe Walker **PROD.** Broderick Johnson, Cynthia Sikes, Andrew A. Kosove et Bud Yorkin **INT.** Dave Bautista, Mackenzie Davis, Ana De Armas, Harrison Ford, Ryan Gosling, Carla Juri, Jared Leto, Robin Wright, Sylvia Hoeks, Lennie James, Edward James Olmos, Sean Young **DIST.** Warner Bros.



Histoires de cinéma **Pather Panchali** de Satyajit Ray

Rêver de mieux

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Après de nombreuses années de luttes pacifiques, mais aussi armées, l'indépendance de l'Inde du Royaume-Uni advient en 1947. Une telle action charnière ne se fait pas sans heurts. L'Inde de la décennie qui suivra sera ainsi affectée par les contrecoups de l'indépendance nouvellement acquise. En effet, au moment de renoncer aux territoires indiens, l'Empire britannique divise le pays en deux États autonomes que forment l'Inde, principalement hindoue, et le Pakistan, principalement musulman. Cette division entraîne des mouvements migratoires de masse entre les deux nations. Hindous et musulmans s'entredéchirent et des altercations armées provoquent la mort de milliers de personnes. Divisée en de nombreuses provinces, l'Inde s'efforce d'unir ces dernières sous son égide et des tentatives d'association avec le Pakistan voient le jour. C'est dans ce contexte pour le moins agité que le jeune Satyajit Ray fait ses premières armes au cinéma.

Satyajit Ray grandit dans une famille bengali de la classe moyenne et chemine dans un milieu intellectuel : son grand-père avait choisi de quitter la campagne afin de pouvoir s'instruire. Fils et petit-fils de peintres, d'écrivains et de poètes, c'est en tant que dessinateur et illustrateur que Ray entame sa carrière. Toutefois, depuis ses années d'écolier, le cinéma a charmé le jeune homme qui songe déjà à la possibilité de pratiquer cet art qui pourra le distinguer de la filiation familiale. Loin d'être banale, cette passion cinéphilique jouera un rôle primordial dans le parcours autodidacte du réalisateur. En 1947, il crée avec des amis un ciné-club, la Film Society, où sont projetés de nombreux films étatsuniens et soviétiques qui participeront au développement de la culture filmique de Ray. Puis, il séjourne à Londres à des fins de perfectionnement grâce à la compagnie de publicité où il travaille. Si cette formation ne lui est d'aucune utilité, c'est dans les salles obscures de la capitale anglaise qu'il parfait sa connaissance du cinéma et découvre un mouvement qui en bouleversera sa perception : le néoréalisme italien.

Additionnée à la rencontre de Jean Renoir, cette fréquentation du néoréalisme confirme une idée de Satyajit Ray : il est possible de faire du cinéma de qualité hors des cadres restrictifs, imposants et inaccessibles des grands studios indiens. En effet, le cinéaste n'a jamais véritablement apprécié le cinéma bollywoodien. Bien que méconnu du public occidental, Bollywood¹ s'est lancé dans la production filmique dès les débuts du cinéma, à la fin du XIX^e siècle. Au fil du temps, cette industrie s'est spécialisée dans la réalisation de longues fresques inspirées des textes sacrés, de grands mythes indiens et de récits épiques, ainsi que dans la mise en scène de fastueux numéros musicaux (chantés et dansés) avec l'arrivée du parlant. L'importance des studios bollywoodiens a rendu plus

difficile la création de projets cinématographiques en marge des codes imposés par le marché. Malgré tout, des tentatives de diversification naissent, notamment dans la province du Bengale-Occidental², mais demeurent rares. La démarche de Ray s'inscrira ainsi en contradiction avec les volontés mercantiles des grandes productions.

C'est donc dans un désir de création indépendante que Satyajit Ray ébauche le scénario qui mènera à **Pather Panchali (La Complainte du sentier)**. Son film est une adaptation du roman *Pather Panchali* de l'écrivain populaire bengali Bibhutibhusan Banerjee, roman pour lequel Ray avait notamment effectué les illustrations de la version pour enfant. Le réalisateur demeure fidèle à l'esprit du texte tout en teintant son scénario d'un réalisme sombre. Les producteurs contactés par Ray refuseront le projet de film tel qu'écrit, trouvant sa fin trop pessimiste, et demanderont des modifications avant d'allonger des fonds. Prenant appui sur le romanesque, le cinéaste résiste à toute modification, de peur de perdre sa liberté de création. Cumulant les refus, Ray décide d'en financer lui-même le tournage ; il utilise, entre autres, l'argent d'une assurance-vie et vend des biens personnels pour y parvenir. Ne pouvant se permettre de quitter l'emploi qu'il occupe la semaine, Satyajit Ray ne se consacre au film que les fins de semaine. Ce premier long métrage s'avère un travail de longue haleine et le cinéaste craint de ne pouvoir achever son projet. Entretenant la rédaction du scénario en 1950, il lui faut attendre environ trois ans pour en commencer le tournage à l'automne 1952, puis trois autres années avant d'en compléter la version définitive.

De plus, le manque de ressources financières guide fortement le réalisateur dans la voie du néoréalisme italien et de sa simplicité. Ray rassemble une équipe réduite et, n'ayant aucune expérience de réalisateur, s'adjoint le savoir-faire de Subrata Mitra et de Bansi Chandragupta (les deux ont travaillé avec Renoir), qui seront respectivement directeurs de la photographie et artistique du projet. L'apprenti cinéaste opte pour un tournage en décors naturels, loin de l'esthétique préfabriquée des grands studios. Son choix se porte sur un petit village de la campagne bengalaise, à 150 km environ de Calcutta. Si l'histoire se déroule principalement dans la maison familiale, elle s'étendra des bois avoisinants aux frontières du village, explorant un territoire généralement délaissé par les productions locales. Les personnages des enfants, Durga et Apu, chemineront ainsi au cœur des forêts luxuriantes indiennes, au rythme des jeux, des cueillettes et des départs pour l'école. Par ailleurs, à la suite du visionnement du **Voleur de bicyclette** de Vittorio de Sica, Satyajit Ray choisit de recruter des acteurs non professionnels afin de compléter sa distribution,

1. Contraction de « Bombay » et de « Hollywood ».

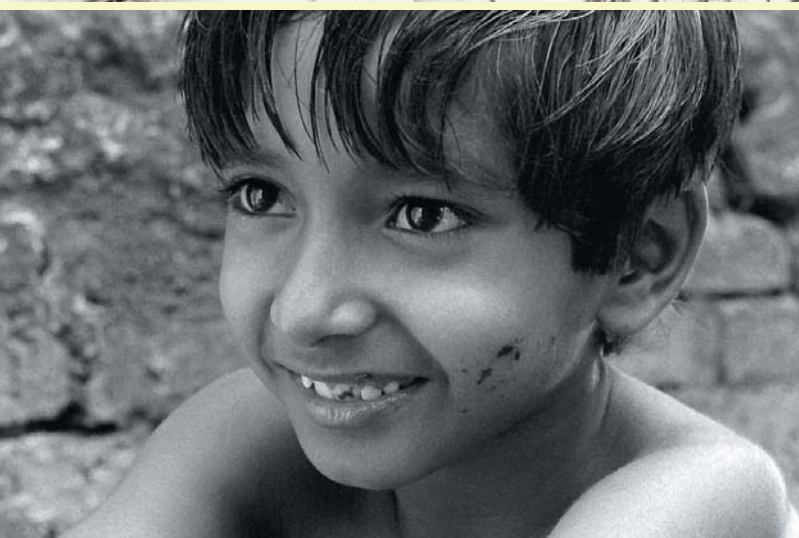
2. West Bengal.



notamment pour les rôles des enfants et de la vieille « aunte ». Il cherche ainsi, certes, à éviter les salaires onéreux des stars, mais aussi à insuffler davantage de vérité à son film.



Pather Panchali ne s'intéresse pas tant au mélodrame et aux amours impossibles de grands héros, qu'il montre le quotidien d'une pauvre famille bengali luttant pour se nourrir et tentant de se sortir de la misère. Il rejoint en cela la pensée de Jean Renoir, car « rien [n'est] plus important dans un film que de donner une image exacte des émotions réciproquement ressenties par les différents personnages³ » qui sont mis en scène. Au mélodrame, Ray préfère le drame, ancré dans le réalisme et l'émotion véritable. Aussi, bien que le long métrage suive d'abord la jeune Durga, c'est par les yeux avides de son jeune frère à naître, Apu, que le spectateur découvrira l'essentiel de l'histoire. À la suite de la naissance du protagoniste, le récit est découpé par une ellipse qui transporte le public vers les réalités opposées d'une Durga adolescente (Uma Das Gupta) devant apprendre son devoir de femme afin de prétendre au mariage et d'un Apu enfant (Subir Banerjee) surtout occupé par le jeu et l'éducation.



L'attachement du réalisateur à ses personnages est palpable. Bien qu'imparfaits, ces derniers sont dépeints profondément humains — avec tout ce que cela apporte de perfectibilité. Porteurs de rêves et d'espoirs trop souvent brisés, ils sont en proie à de puissants sentiments, parfois inexprimables. Avec **Pather Panchali**, Satyajit Ray prouve sa capacité à filmer l'indicible et à capter des subtilités d'interprétation des comédiens, plus particulièrement des comédiennes dans ce premier film. La caméra de Subrata Mitra saisit plusieurs moments forts où seules les variations du regard permettent de dévoiler les pensées intimes des protagonistes. C'est le cas lors d'une escapade de Durga et d'Apu aux limites de la voie ferrée. Précédant son frère avec qui elle s'est disputée peu de temps auparavant, Durga s'avance vers les piliers d'un pylône électrique. La jeune fille interrompt son mouvement, intriguée par le grondement émis par l'installation, puis son regard devient vague et dans son esprit semblent s'entrechoquer l'idée d'une modernité inaccessible et la pauvreté limitatrice du quotidien.



Filmé en noir et blanc, **Pather Panchali** explore avec précision toute la richesse du spectre complet des gris, saisissant les subtiles variations de la lumière naturelle, comme artificielle : les scènes qui se déroulent dans la maison, et qui sont éclairées à la lueur d'une flamme, font partie de celles qui imprègnent les mémoires. Ce magnifique emploi de la lumière est le fait du directeur de la photographie, Subrata Mitra. Ray

3. RAY, Satyajit cité dans TESSON, Charles. *Satyajit Ray*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992, p. 47-48.

et Mitra parviennent à sculpter le visage des interprètes et à les modeler afin d'en faire ressortir le caractère singulier, car dans ce film, la plastique parfaite des stars n'a pas sa place. Les cernes qui soulignent le regard préoccupé de la mère, Sarbojaya (Karuna Bannerjee), les rides profondes qui marquent le visage creusé et édenté de la vieille « auntie » Indir (Chunibala Devi), etc. : ce sont ces éléments simples, mais efficaces qui insufflent la vraisemblance des personnages. Véritables tracas, véritables fardeaux à porter, **Pather Panchali** use de la fiction pour dépeindre des réalités paysannes que le cinéma indien a longtemps repoussées dans l'ombre des grandes amours tragiques.

Les sources occidentales de Satyajit Ray sont également perceptibles dans la structure du récit et dans le rythme du film. Le cinéaste a affirmé ses influences en précisant que « [d]es formes musicales comme la symphonie et la sonate ont beaucoup influencé la structure de [s]es films »⁴. Bien que la rythmique du film naisse d'abord du montage visuel, il faut souligner plusieurs choix de réalisation qui participent à sa musicalité. Dans la lignée de John Ford, Ray n'accompagne pas son histoire de grandes prouesses techniques. La caméra bouge peu, attentive aux mouvements internes, et si elle bouge, le mouvement est toujours au service du propos. Le réalisateur élabore avec précision la composition des images, jonglant avec la perspective, la division du cadrage, mais aussi avec les déplacements à l'intérieur du cadre. Ce souci de l'image est, entre autres, perceptible lorsque Durga, s'apercevant qu'Apu a découpé un de ses jouets pour s'en faire une couronne et une moustache, le poursuit afin de le disputer. La caméra reste fixe, captant de part et d'autre la porte de la maison et un trou formé dans le mur de pierre. Les deux enfants se poursuivent à travers ces deux ouvertures par un jeu élaboré du chat et de la souris qui tient pratiquement de la chorégraphie. Par ailleurs, ce travail de l'image est ponctué des mélodies du compositeur et interprète bengali Ravi Shankar, mélodies qui reprennent les tonalités et les arrangements de la musique traditionnelle indienne. Les compositions de Shankar s'ajoutent et se fondent à la cadence du film, tout en magnifiant le déroulement de l'histoire.

Pather Panchali comporte plusieurs séquences mémorables, de brefs instants de magie qui s'impriment dans l'imaginaire du public. La scène de la poursuite entre Apu et Durga précède sans doute l'extrait le plus célèbre du film, alors que les deux enfants se pourchassent dans les champs jusqu'à rejoindre les rails du chemin de fer. Au loin, Durga perçoit tout à coup le souffle et le roulement mécanique du train qui approche. Incitant Apu à la suivre dans sa course pour se rapprocher davantage, elle trébuche et tombe dans les hautes


4. *Ibid.*, p. 46.

Cachez ce sein que je ne saurais voir

Ancien pays colonisé, l'Inde—et son cinéma—s'est vue imposer, avec l'Indian Cinematographic Bill instauré en 1917, un code restreignant ce qui pouvait être présenté sur les écrans. S'il change de nom l'année suivante, l'Indian Cinematographic Act permet d'abord à l'Angleterre d'exercer, grâce à la mise en place d'une instance de censure stricte et obligatoire, un contrôle du portrait qui est brossé de l'Empire britannique dans le cinéma indien, tout en utilisant le médium cinématographique à des fins de propagande. Non seulement l'ensemble des films indiens devait passer sous la loupe intransigeante de la censure, mais tout film pouvant entacher l'image supérieure de « l'homme blanc » subissait également des coupes.

Bien qu'il ait eu d'indéniables visées coloniales, le système de censure indien a persisté même après l'indépendance, car les autorités y voyaient le moyen d'assurer la moralité des films projetés en salle. C'est en 1949 que le premier code de classification survient. Ainsi, les films qui reçoivent la cote « U » peuvent être présentés à un public de tous âges, alors que ceux obtenant l'inscription « A » sont réservés aux hommes uniquement. Il faudra attendre plus de 30 ans avant que n'apparaisse la mention « U/A » permettant à tous de visionner le film avec l'autorisation des parents.

La question de la censure demeure complexe en Inde, car elle varie en fonction du gouvernement au pouvoir, ainsi que des contextes sociaux, historiques et culturels du pays. À l'instar des contraintes britanniques, les responsables surveillent encore la représentation qui est faite du pays. De même, la violence et la sexualité ont été des victimes régulières de la censure, tandis que la nudité, l'homosexualité, le viol et l'adultère tombent généralement sous les ciseaux.

Encore aujourd'hui, toutes les productions indiennes doivent afficher le certificat de censure qui atteste du respect des conditions créatives imposées par le Central Board of Film Certification. Et si la censure, omniprésente dans le paysage cinématographique, a mutilé nombre de films, elle a également fait naître chez les cinéastes le désir de la contourner par leur inventivité et leur audace à suggérer plutôt qu'à montrer les choses frontalement : danses et chants évocateurs, utilisation de l'eau afin de dévoiler les corps féminins à travers les saris détrempés... (Catherine Lemieux Lefebvre) 

herbes. Seul Apu atteint la voie ferrée, la caméra captant à l'avant-plan les wagons qui filent à toute vitesse, et l'arrivée du garçon n'est dévoilée qu'à travers le défilement du train. La locomotive fonce et poursuit sa route vers la modernité, le commerce et la richesse, laissant derrière lui un village pauvre, ainsi qu'un petit garçon mu de désirs et d'aspirations.

Bien que moins célèbre, un autre moment envoûtant du long métrage est celui où Ray filme les enfants se faisant sur-

prendre par la pluie lors d'une promenade. Alors qu'Apu court trouver refuge sous un arbre, Durga, l'espace d'un instant, est envahie par le bonheur de sentir l'eau ruisseler sur son corps et se lance dans une ronde improvisée. Cette scène simple, mais sublime, précède la fièvre qui assaille le personnage de l'adolescente et la mène lentement vers la mort. Il se charge d'une grande puissance évocatrice, d'une force plus grande encore, car la jeune fille laissait subrepticement la candeur et la spontanéité de l'enfance la gagner, consciente que




Apu, de l'enfance à la vie adulte

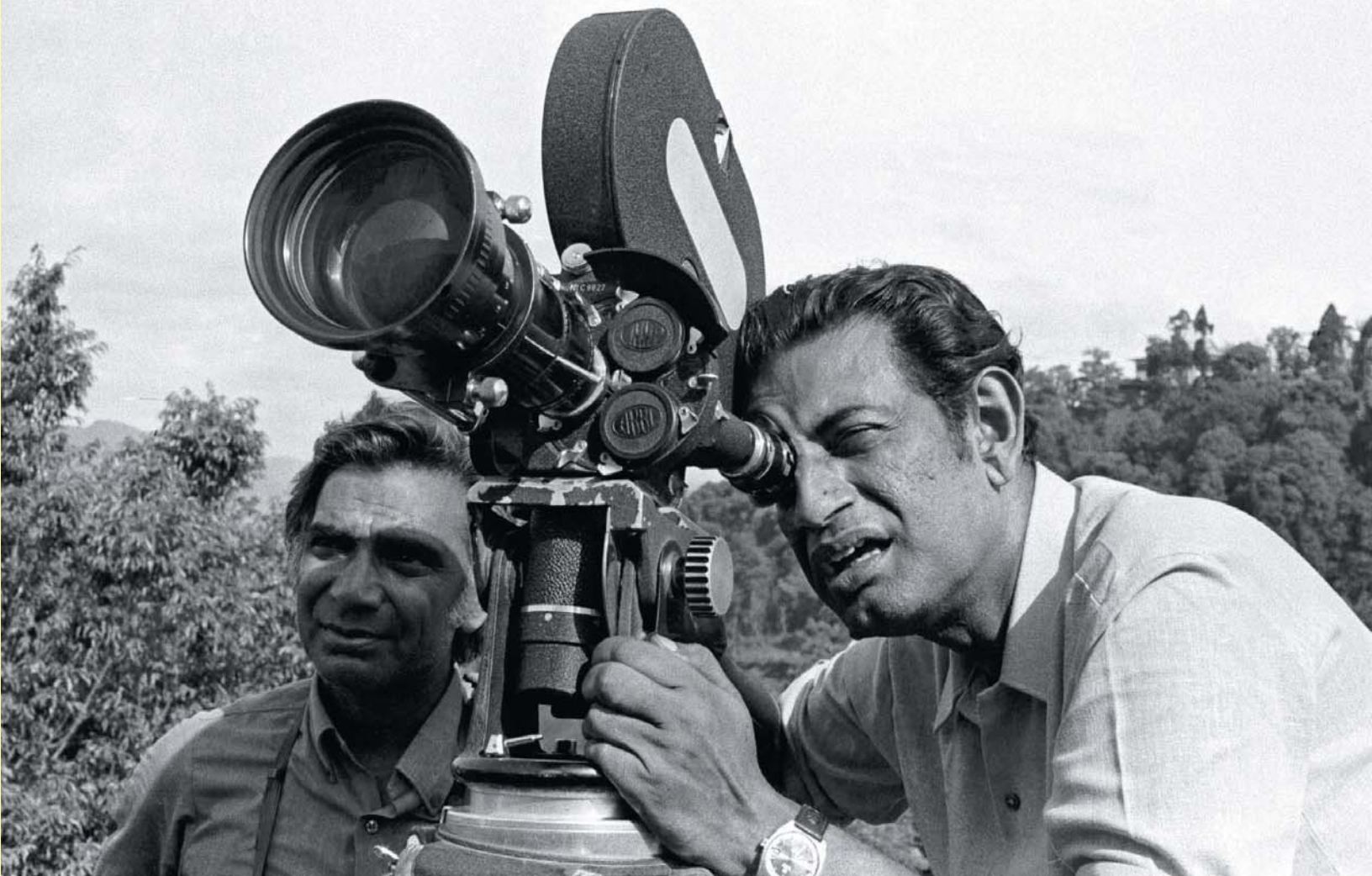
Sorti en 1955, **Pather Panchali (La Complainte du sentier)** est le premier opus d'une trilogie qui accompagnera le parcours de son protagoniste, Apu, de sa naissance jusqu'à sa vie adulte. Si Satyajit Ray n'avait pas d'emblée prévu la création des second et troisième volets du triptyque, la reconnaissance populaire et internationale du premier long métrage a favorisé la mise en branle des suites de ce projet.

Aparajito (L'Invaincu) est ainsi réalisé dès 1956. Puis, Ray attend trois ans avant de conclure les aventures d'Apu dans **Apur Sansar (Le Monde d'Apu, 1959)**, se consacrant d'abord à **Parash Pathar (La Pierre philosophe, 1957)** et à son célèbre **Jalsagar (Le Salon de musique, 1958)**. Les choix esthétiques et narratifs effectués par Satyajit Ray au moment de faire **Pather Panchali** seront repris dans les deux autres films, ce qui unifie l'ensemble malgré l'écart temporel qui les sépare (réalisme, noir et blanc, décor naturel, accent sur l'émotion, etc.).

La structure de la trilogie est pour le moins particulière, car, bien que formant une suite, chaque opus peut étonnamment être considéré comme un film achevé et indépendant pouvant être vu et compris de façon autonome. Toutefois, le développement du personnage principal gagne en profondeur lorsque suivi sur l'ensemble de son parcours. Le film propose donc « une cohérence interne très forte et se construit sur un mouvement d'ensemble¹ » alors qu'Apu chemine dans une succession de rites de passage qui le mèneront à l'accomplissement de soi.

Ce « sentier » qu'emprunte le protagoniste possède un soupçon de cynisme, tant par les événements qui le ponctuent que par son cheminement géographique. Apu quitte le village de Nishchindipur à la fin de **Pather Panchali** pour y revenir, en adulte assumant pleinement ses responsabilités paternelles, à la fin d'**Apur Sansar**. Constamment marqué par la perte d'êtres chers, Apu choisit, à chaque étape de sa vie (enfance, adolescence, vie adulte), une forme de fuite qui l'empêche de confronter le manque et l'absence dont il souffre. Ainsi marqué par le deuil, la désillusion et les difficultés, le protagoniste franchit pas à pas les épreuves de l'existence dans ce long processus initiatique. (Catherine Lemieux Lefebvre) 

1. MICCIOLLO, Henri. *Satyajit Ray*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1981, p. 35.




Satyajit Ray (à droite) lors du tournage de **Pather Panchali**

le passage obligé à la vie adulte — sa jeune cousine ne vient-elle pas de se marier — ne saurait tarder, amenant avec lui son cortège de contraintes et de responsabilités.

À sa sortie en 1955, le film est présenté dans les salles du pays et connaît un immense succès public. Programmé au Festival de Cannes en 1956, **Pather Panchali** y obtient un accueil chaleureux ainsi que le Prix du meilleur document humain. Toutefois, il reçoit également des critiques acrimonieuses, certains s'exaspérant « de ce que ce film, autour de la vie d'une pauvre famille brahmanes luttant contre la faim, la mort et la misère, ait pu donner une image négative de l'Inde à l'étranger »⁵. De même, à la suite de critiques du même acabit par certains membres influents de la communauté indienne, comme l'actrice bengali Nargis (**Mother India**), le Central Board of Film Certification instaure une nouvelle règle pour que « les films qui donnaient à voir une "pauvreté

insupportable" [soient] proscrits »⁶. L'impact du film de Satyajit Ray est tel qu'il incite les censeurs à modifier le code de la censure mis en place au moment de sa sortie.

Premier film de Satyajit Ray, **Pather Panchali** démontre la maîtrise et la vision du cinéaste. Loin de s'avérer une première œuvre marquée des imperfections du débutant, ce film témoigne déjà d'une signature personnelle et d'une démarche auteuriste. **Pather Panchali** a enflammé la carrière du cinéaste et, si l'ensemble des films de Ray ne trouve pas toujours facilement son financement en Inde, sa renommée internationale et auprès de la population indienne persiste. Ce premier film — de même que les deux longs métrages qui lui succèdent pour former la trilogie d'Apu — reste l'un des plus marquants de l'œuvre du réalisateur et participe encore aujourd'hui à faire de lui, à juste titre, l'un des plus grands cinéastes indiens. 

5. WIEL, Ophélie. *Bollywood et les autres. Voyage au cœur du cinéma indien*, Paris, Buchet-Castel, 2001, p. 57.

6. *Ibid.*, p. 164.



Les Affamés

de Robin Aubert

Pour l'amour du genre

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Une clairière à la campagne. Des silhouettes font lentement leur apparition à travers la brume. Des zombies. Mais pas n'importe lesquels. Ceux imaginés par Robin Aubert, 10 ans après **Saint-Martyr-des-Damnés**, sa première incursion dans le cinéma de genre. Cette fois, il emprunte à la plus pure tradition du film d'horreur en s'attardant à une poignée de survivants aux prises avec une horde de morts-vivants, tout en offrant un film très personnel. Outre Ham-Nord, son patelin natal, qui sert de décor au récit, le réalisateur propose un long métrage qui non seulement détourne les codes du film de zombies, mais rend un vibrant hommage à la solidarité humaine.

Dès l'entrée en matière, complètement déroutante, Aubert plonge le spectateur au cœur d'un conflit aux allures postapocalyptiques. De Bonin (Marc-André Grondin) et Vézina (Didier Lucien) à Pauline (Micheline Lanctôt) et Thérèse (Marie-Ginette Guay), en passant par Céline (Brigitte Poupart), le film introduit plusieurs personnages, des êtres qui guettent et combattent cette menace depuis un moment déjà. Qu'est-ce qui a mené à cette situation? Aucune réponse ne sera donnée, l'intérêt du cinéaste se trouvant ailleurs,

précisément dans cette communauté de rescapés qui permet à Aubert de renouer avec son thème de prédilection: la famille. Ici, il la déconstruit, tant d'un point de vue narratif et symbolique que visuel, pour mieux la recomposer, puis la faire exploser. Car contexte de film d'épouvante oblige, la grande faucheuse frappera. Mais à ce stade, les personnages représentent plus que de la chair fraîche, ils sont unis par une forme de fraternité qui les rend sincèrement touchants en leurs ultimes instants.

Le cinéaste connaît bien son public. Il sait faire rire grâce à un humour décapant et absurde, comme avec Demers (Martin Giroux), ce soldat qui rentre au bercail en faisant des apparitions surprises devant Bonin et sa bande. Il s'amuse aussi comme un adolescent à montrer une tête qui explose ou une morsure au cou. Mais étrangement, Aubert se révèle beaucoup plus pudique lorsque la cellule familiale qu'il a réunie commence à se désintégrer. La mort y est alors suggérée, l'horreur, évoquée et la terreur prend soudainement des airs poétiques. Les moyens que privilégie le réalisateur pour effrayer sont déployés tout autant dans le montage sonore que dans les images. Les craquements de la forêt, les hurlements des créatures, les longs et inquiétants silences contribuent à mettre en place une tension soutenue jusqu'à la ligne d'arrivée.

Après **L'Origine d'un cri** et **Tuktuq**, Robin Aubert accouche d'un film très féminin. À Pauline et Thérèse, deux grands-mères prêtes à tout pour défendre leur clan, et Céline, une mère endeuillée transformée en véritable guerrière, s'ajoutent Tania (Monia Chokri) et Zoé (Charlotte St-Aubin), respectivement une jeune femme naïve et une fillette abandonnée, qui développent rapidement un lien affectif très puissant. Toutes ces femmes se révèlent d'authentiques héroïnes transcendant complètement les règles du genre qui les mettent (trop) souvent en scène comme de simples proies.

Et les zombies pensés par le réalisateur ne correspondent plus à aucun code. Ils courent, grognent, hurlent, s'esclaffent de rire et possèdent un regard, moins absent que la norme, dépouillé de tout artifice. De plus, ils érigent des espèces de monuments à partir de meubles et de téléviseurs dans un environnement rural, ouvrant une possible lecture antimatérialiste à la **Dawn of the Dead**. Or, la pluralité des indices et l'humanité certaine de ces monstres empêchent de leur accoler une interprétation définitive. À l'image de cette conclusion à mi-chemin entre optimisme et cynisme, Robin Aubert refuse de céder à toute forme de facilité. Oui, **Les Affamés** réussit haut la main à inquiéter, à faire sursauter et à angoisser. Mais il parvient surtout à inviter le spectateur dans une démarche, certes, totalement ludique, mais aussi purement auteuriste. **CE**



Québec / 2017 / 103 min

RÉAL. ET SCÉN. Robin Aubert **IMAGE** Steeve Desrosiers **SON** Olivier Calvert **MONT.** Robin Aubert et Francis Cloutier **PROD.** Stéphanie Morissette **INT.** Marc-André Grondin, Monia Chokri, Micheline Lanctôt, Marie-Ginette Guay, Brigitte Poupart **DIST.** Les Films Séville



All You Can Eat Bouddha

de Ian Lagarde

L'homme miracle

ZOÉ PROTAT

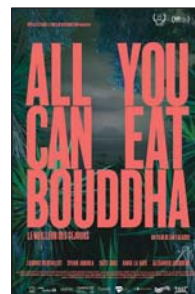
Bienvenue à l'hôtel Palacio, véritable oasis sur une île paradisiaque! Profitez du soleil, détendez-vous à la plage et à la piscine, goûtez aux merveilles du buffet. Le major-dome, la femme de chambre et les gentils organisateurs sont là pour exaucer tous vos désirs. Un rêve éveillé difficile à quitter. Mike, un homme mystérieux, débarque un jour au Palacio et s'incruste dans le paysage au-delà de toute limite raisonnable. Si Mike ne parle pas beaucoup, il mange. Énormément. Il réalise aussi d'étranges choses, comme redonner l'appétit à ceux qui l'avaient perdu ou échanger de la poésie sensuelle avec les pieuvres. Sur son passage, les individus et les éléments mutent et se transforment. Et lorsque l'hôtel se retrouve tragiquement isolé après une tempête tropicale, le touriste prodige semble faire corps avec l'île elle-même. Certains se mettent alors à le vénérer tel un nouveau prophète...

On reproche parfois aux premiers films leur goût pour le naturalisme, couplé d'une tendance certaine à la chronique de l'intime et à l'autobiographie. Des griefs qu'**All You Can Eat Bouddha** balaie allègrement du revers de la main. Pour son premier long métrage de fiction, Ian

Lagarde a choisi l'audace. Celle de tourner à l'étranger (à Cuba, plus précisément), partiellement en espagnol, et surtout celle de délaissier les impératifs de la narration classique. Exit les rebondissements et les révélations, les tenants et les aboutissants: son scénario original décolle complètement de la réalité. Campé dans un décor clinquant et ringard, **All You Can Eat Bouddha** n'en est pas moins un conte philosophique. Plutôt que de raconter une histoire, il a l'ambition d'ouvrir les portes d'un univers singulier. Lors la présentation du film au dernier festival de Toronto, certains ont même murmuré le nom d'Alexandro Jodorowsky: une comparaison élogieuse lorsqu'on additionne les talents successifs de celui qui porte encore haut les couleurs du surréalisme. Avec le maître chilien, Ian Lagarde partage un goût des piques d'humour décalé ainsi que des images et des situations farfelues, souvent immédiatement séduisantes. Mais il partage aussi celui de la poésie, ce qui est encore plus aventureux. Certains en seront peut-être déroutés, car le film ne donne pas toutes ses clefs et garde jalousement de nombreux mystères. Plongé dans le domaine de l'onirique et du symbolique, le spectateur devra accepter de se laisser transporter.

En phase avec sa portée surréaliste, **All You Can Eat Bouddha** offre de magni-

fiques images et une direction artistique attentive aux moindres détails. Il se distingue également par son aspect sensoriel en jouant constamment avec les textures, l'attirant comme le repoussant, l'exotique comme le décadent. À une autre époque, il aurait bien pu être en odorama... pour le meilleur et pour le pire! De manière plus terre-à-terre, le film tient aussi de la satire sociale déjantée. Le fameux établissement tout inclus, incontournable des voyages «dans le Sud», est le cadre idéal pour mettre en lumière les rapports de classe. Le tourisme occidental de base s'y expose dans toutes ses outrances et son mauvais goût. Mais ici, il sera bien vain de se fier aux apparences. Les employés de l'hôtel semblent à première vue être de serviles marionnettes, or il n'en est rien. Il s'agit de seconds rôles savoureux, absurdes autant que touchants. Quant à Mike, c'est un personnage totalement hors norme et hors cadre. Guère amène, aussi imposant physiquement que symboliquement, l'homme est pourtant doté d'un magnétisme contagieux. Du buffet en plastique aux merveilles de la nature, il engloutira tout sur son passage, entraînant la destruction et promettant le renouveau. Voici un monstre mythique nouveau genre qui distille un troublant mélange de générosité et d'inquiétante étrangeté. Pari ambitieux, **All You Can Eat Bouddha** est une aventure extrêmement stimulante pour le jeune cinéma québécois. (Sortie prévue: février 2018) **EB**



Québec-Cuba / 2017 / 85 min

RÉAL. ET SCÉN. Ian Lagarde **IMAGE** John Londono **SON** Jean-Sébastien Beaudoin-Gagnon **MONT.** Mathieu Grondin **PROD.** Gabrielle Tougas-Fréchette et Ménaïc Raoul **INT.** Ludovic Berthillot, Yaité Ruiz, Sylvio Arriola, David La Haye, Richard Jutras **DIST.** FunFilm



L'Amant double

de François Ozon

Ménage à trois

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Délaissant le contexte de la Première Guerre mondiale et le noir et blanc de **Frantz** au profit d'un décor bien contemporain et en couleurs, François Ozon revient avec **L'Amant double**, un projet qui, comme toujours, se définit en réaction au précédent. Dans ce cas-ci, Chloé (Marine Vacth), une jeune femme dépressive, trouve refuge auprès de Paul (Jérémie Renier), son psychiatre. Rapidement, elle en tombe amoureuse et les deux décident de vivre ensemble. Mais un matin, alors qu'elle rentre à la maison, Chloé fait la découverte d'un troublant secret que son nouveau conjoint lui a dissimulé.

Grâce à une esthétique soignée et ultra léchée, le cinéaste aborde le thème de la gémellité. Plus que jamais, son obsession pour les miroirs, la symétrie des cadrages et la plasticité des plans est au service du récit. La mise en scène, qui transcende le simple effet de style, démontre l'étonnante maîtrise du réalisateur à créer un monde scintillant, mais fragile, et à rendre hommage avec aplomb aux maîtres De Palma et Cronenberg. C'est qu'avec ce 17^e long métrage, Ozon se frotte au *thriller* érotique, un genre souvent ridiculisé, ici dirigé vers un objet de désir féminin.

Dans **L'Amant double**, Chloé devient plutôt le sujet, réprimant ses pulsions auprès de Louis, le jumeau de Paul, qui attise son désir avec une agressivité animale et hypnotique, l'antithèse de son frère, plus tendre et plus sensible. Et lorsque les vêtements tombent, la caméra d'Ozon révèle beaucoup plus que des corps dénudés. Elle confirme une véritable fascination du cinéaste à pénétrer dans la psyché féminine pour en explorer les zones d'ombres. Dans le cas présent, la quête de la jeune femme, qui consiste à comprendre pourquoi les deux frères ont coupé les ponts, est symptomatique, comme bien souvent dans l'œuvre du cinéaste, d'un trouble intime beaucoup plus profond.

Curieusement, l'issue de cette trame narrative se révèle au bout du compte assez prévisible. Les indices donnés dans le scénario, les marques de mise en scène et l'esthétique très symbolique du film annoncent de manière prématurée le coup de théâtre du dénouement, que le cinéaste avait déjà utilisé précédemment dans **Swimming Pool**. Plutôt que de tirer profit de cette exubérance en déjouant les attentes, comme il l'a souvent fait par le passé, Ozon compromet partiellement l'effet de sa conclusion en réduisant la psychologie du personnage principal. Heureusement, la maestria de sa réalisation atteint des sommets grâce à ce point

d'orgue où la caméra, kaléidoscopique, s'entremêle à la vérité cauchemardesque qui éclate littéralement sous le regard de l'héroïne. Rarement, le cinéaste aura affiché autant d'assurance et de précision dans le suspense que dans cette séquence. Alors qu'auparavant il flirtait surtout avec les codes du genre, il en épouse maintenant les rouages — et les références — pour offrir un savoureux moment de cinéma.

Mais c'est par le regard qu'il pose sur ses personnages que le long métrage touche le plus. Jamais Ozon ne condamne les fantasmes de Chloé. Car derrière cette histoire de duplicité, il accouche d'un film essentiellement allégorique. À travers les corps exhibés et magnifiés de Marine Vacth et de Jérémie Renier s'incarne la personification de ses différentes cinématographies. D'un côté, l'actrice française, découverte dans **Jeune et jolie**, est la digne représentante des drames intérieurs du réalisateur. De l'autre, le comédien belge, avec qui il a travaillé dans **Les Amants criminels** et **Potiche**, s'affiche comme l'ambassadeur de ses films plus subversifs. Serait-ce donc ce conflit intérieur qui se tisse dans **L'Amant double**? Celui d'un créateur déchiré par la dualité de son propre cinéma? À savoir auquel des François Ozon revient la victoire, il faudra encore patienter. Car contrairement à Chloé, il parvient, pour l'instant, à les faire se côtoyer dans un seul et même univers. **CE**



France-Belgique / 2017 / 110 min

RÉAL. François Ozon **SCÉN.** François Ozon, avec la collaboration de Philippe Piazzo, inspiré librement de *Lives of the Twins* de Joyce Carol Oates **IMAGE** Manuel Dacosse **MUS.** Philippe Rombi **MONT.** Laure Gardette **PROD.** Éric et Nicolas Altmayer **INT.** Marine Vacth, Jérémie Renier, Jacqueline Bisset **DIST.** MK2 | Mile End



Aurore

de Blandine Lenoir

Rester en scène

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Femme dans la cinquantaine, divorcée et mère de deux jeunes femmes, Aurore commence à sentir peser sur elle « le poids de l'âge ». Évacuée du monde du travail, en voie de devenir grand-mère et accablée pour les bouffées de chaleur de la ménopause, elle refuse de se laisser démonter et choisit d'affronter la réalité du vieillissement. Ainsi, si Aurore se fait lentement montrer la porte de sortie, la rencontre d'une ancienne flamme pourrait marquer le début d'une nouvelle passion et d'une nouvelle jeunesse.

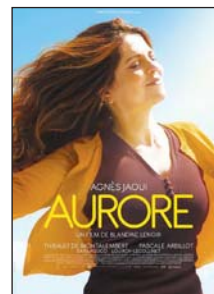
Deuxième long métrage de l'actrice et réalisatrice Blandine Lenoir, **Aurore** met au premier plan des femmes ayant atteint ou dépassé la cinquantaine, souvent sous-représentées au cinéma (car force est de constater qu'au cinéma, l'âge se porte plus difficilement chez les femmes que chez les hommes). La cinéaste avait déjà entamé cette thématique dans **Zouzou** (2014) et dans quelques courts. Avec **Aurore**, elle crée un film de personnages qui se construisent notamment autour d'une succession de rencontres à travers lesquelles cheminent la protagoniste et qui permettent d'exposer les absurdités auxquelles sont confrontées les femmes, jeunes comme

plus âgées. Les questions fusent, nombreuses, et se font parfois explicites, parfois latentes. Pourquoi les hommes fréquentent-ils si souvent des femmes beaucoup plus jeunes? Avec toutes les avancées de la médecine moderne, pourquoi est-il encore impossible de traiter efficacement les déséquilibres hormonaux de la ménopause? Pourquoi est-il si facile de retomber dans les rôles sexuels traditionnels malgré toutes les luttes féministes pour l'émancipation et l'égalité?

Ces interrogations naissent et reviennent au détour de saynètes marquantes. Et bien que les critiques adressées aux diverses problématiques féministes soient sérieuses, elles sont élaborées avec une légèreté sarcastique qui fait sourire le spectateur à plusieurs reprises, car il reconnaît dans ces scènes des situations authentiques. De même, vêtue d'une jupe en cuir moulante — puisqu'il est possible d'assumer son corps et ses courbes à 50 ans —, Aurore marche pour aller à un rendez-vous galant. Derrière elle, un homme la suit. Le regard inmanquablement posé sur ses fesses, il n'hésite pas à les commenter de façon inconvenante et, alors qu'elle se retourne, il se confond en excuse en constatant son âge, la nature du propos ne devenant inappropriée qu'avec la révélation. Le ton établi dès la première scène se poursuit ainsi, toujours grinçant.

Le processus narratif reste classique et la réalisation sans prouesses techniques, proposant une forme sobre qui laisse toute la place à la performance des interprètes. Agnès Jaoui incarne avec nuances le personnage d'Aurore, qu'elle teinte d'un humour rafraîchissant, tout en évitant l'unidimensionnel et le stéréotype. Aurore représente la femme occidentale entraînée par les courants tumultueux de la société contemporaine. Et si Jaoui porte avec assurance le rôle-titre, le film met en scène une panoplie de personnages secondaires qui enrichissent l'histoire : par exemple, Iro Bardis, qui est mémorable en septuagénaire assumée, active et passionnée.

Avec **Aurore**, Blandine Lenoir réussit le difficile pari de la critique féministe de la société occidentale. Sans chercher à renverser quoi que ce soit, le film balaie ces clichés poussiéreux qui persistent lorsqu'il est question des rapports hommes femmes et des différences qui les marquent encore et toujours. **Aurore** offre ainsi une nécessaire visibilité aux femmes d'âge mûr en démontrant qu'elles ont encore un rôle à jouer et qu'elles ont toujours droit au désir, aux passions. C'est en touchant le public que le film entreprend sa petite révolution tranquille en faisant réfléchir un rire à la fois. **CB**



France / 2017 / 89 min

RÉAL. Blandine Lenoir **SCÉN.** Blandine Lenoir et Jean-Luc Gaget **IMAGE** Pierre Milon **MUS.** Bertrand Belin **MONT.** Stéphanie Araud **PROD.** Fabrice Goldstein et Antoine Rein **INT.** Agnès Jaoui, Thibault De Montalembert, Pascale Arbillot, Sarah Suco, Lou Roy-Lecollinet, Iro Bardis **DIST.** Axia Films



L'Autre Côté de l'espoir

d'Aki Kaurismäki

L'envers de l'humour

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Pour créer une comédie noire, très noire, sur un sujet aussi sensible et actuel que l'horreur subie par les réfugiés syriens, certains diront qu'il faut du culot. C'est pourtant ce qu'accomplit brillamment Aki Kaurismäki avec **L'Autre Côté de l'espoir**, en revisitant sous un angle légèrement différent le thème de l'immigration qui dominait son film précédent, **Le Havre**. Mais cette fois, plutôt que d'observer ce qui se passe en France, il campe son récit chez lui, en Finlande. Et, comme c'était le cas dans **L'Homme sans passé** et **Au loin s'en vont les nuages** (d'autres portraits d'hommes sans abris, laissés pour compte ou vivant dans la pauvreté), il emploie l'ironie et l'absurdité pour dresser de percutants constats sur son pays, sur l'Europe ou sur l'ensemble de la société occidentale.

Dans son plus récent long métrage, le cinéaste relie avant tout les destins de deux personnages « itinérants ». Celui de Khaled, un Syrien qui arrive par erreur à Helsinki dissimulé dans la cargaison d'un navire, puis tente d'obtenir le statut de réfugié politique. Et celui de Wikström, un Finlandais sillonnant le territoire dans sa vieille voiture pour vendre des chemises en caressant le rêve de devenir restaurateur.

Ces nomades aux origines et aux parcours bien différents ont plus de points communs qu'il n'y paraît, et c'est dans un restaurant glauque (un amusant microcosme de la société finlandaise) qu'ils finiront par trouver leur « domicile ». Wikström y réalisera ses aspirations entrepreneuriales et embauchera Khaled, qui logera clandestinement dans son entrepôt (un placard grand comme une cellule, affectueusement surnommée « ma chambre »).

Avec le ton qui est sa signature — celui de la « tragédie noire », pour être plus précis —, Kaurismäki navigue toujours sur une ligne très mince. Il parvient à l'équilibre précaire pour susciter le rire (parfois aux éclats) sans jamais atténuer la portée du sujet ni manquer d'empathie pour ses personnages. Toutes les scènes d'entrevue de **L'Autre Côté de l'espoir**, où Khaled confie à des bureaucrates les horreurs de son parcours, sont teintées de ce mélange de tragique et d'humour absurde. On ne remet jamais en doute la douleur ressentie par l'immigrant, qui a été séparé de sa sœur durant un périple parsemé de violence, mais on ne peut que s'amuser du ridicule de la situation, des questions administratives et des expressions faciales décalées, montrées par des plans très rapprochés.

L'humour du cinéaste procède ainsi par contraste : entre la gravité du propos et la

légèreté presque enfantine de gags qui fusent de nulle part (souvent associés au Finland Liberation Army, un gang qui tabasse Khaled en le traitant de... Juif). Entre le caractère solennel d'un moment et la fixation bizarre d'une caméra sur un objet risible (comme une affiche de Jimi Hendrix au beau milieu du resto). Entre les bombardements horribles à la télévision et le verdict final du gouvernement, qui considère que la situation politique à Alep n'est pas suffisamment grave pour accueillir Khaled. Et même dans l'éclairage, dont Kaurismäki est à tout moment conscient du potentiel dramatique. Il s'amuse d'ailleurs à « dramatiser » par le clair-obscur des plans... où il ne se passe justement rien.

Au-delà de cette délicieuse maîtrise de l'absurde ou de la comédie noire, le film dégage une tendresse qui opère précisément parce qu'elle ne verse jamais dans la mélancolie. Immédiatement après une bataille digne d'un vaudeville, Wikström prend Khaled sous son aile. Au centre pour réfugiés, Khaled discute avec son nouvel ami irakien Mazdak, qui vit dans les limbes du système. Ce dernier lui explique comment « doser » son faciès d'immigrant : ceux qui ne sourient pas assez sont toujours renvoyés dans leur pays d'origine, mais aussi ceux qui sourient trop. Dans une filmographie caractérisée par l'économie des dialogues, la portée de cette conversation résonnera encore longtemps. **CB**



Finlande-Allemagne / 2017 / 101 min

RÉAL., SCÉN. ET PROD. Aki Kaurismäki **IMAGE** Timo Salminen **SON** Tero Malmberg **MONT.** Samu Heikkilä **INT.** Sherwan Haji, Sakari Kuosmanen, Ilkka Koivula, Janne Hyytiäinen, Nappu Koivu **DIST.** EyeSteelFilm



Call Me By Your Name

de Luca Guadagnino

L'été de mes 17 ans

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Pendant les années 1980, Elio (Timothée Chalamet), un jeune homme de 17 ans, fait la connaissance d'Oliver (Armie Hammer), un universitaire américain qui vient habiter pendant quelques semaines dans la villa de ses parents en Italie. D'abord réticent à la présence de cet homme, assistant de recherche de son père, l'adolescent développe petit à petit une profonde attirance pour le visiteur. Au fil de leurs rencontres et de leurs escapades, ils vivront une intense passion amoureuse secrète.

Adaptant le roman d'André Aciman, Luca Guadagnino dépeint d'abord une histoire d'amour charnelle et intellectuelle. Avant de s'abandonner à leurs pulsions, les deux hommes conversent, s'approprient et se taquent. C'est qu'Elio ne se pose pas trop de questions *a priori*. Il est trop occupé à séduire sa copine Marzia. Mais lentement, l'adolescent prend conscience de son désir sexuel. Et le cinéaste italien le capte à travers une complicité qui s'intensifie entre les deux jeunes hommes. C'est lors d'un étonnant plan-séquence, où les travellings latéraux rompent résolument avec la forme plus conventionnelle de la mise en scène jusque-là utilisée, que s'exprime le renversement de leur dynamique: Elio

déclare sans détour son affection pour le jeune homme de 24 ans.

Les corps perpétuellement dénudés d'Elio et d'Oliver sous le soleil de la Lombardie — que Guadagnino filme tels deux David — se couvrent pour mieux jouer la convoitise. Alors que dans sa première partie, le long métrage traduit une décadente sensualité grâce à une caméra ensorcelée par les paysages paradisiaques du nord de l'Italie et les torsos bronzants des deux hommes, la seconde pénètre dans leur univers sexuel, tantôt avec une surprenante pudeur, tantôt à travers un puissant érotisme. En effet, la caméra de Sayombhu Mukdeeprom fuit les amants lors de leurs premiers ébats, alors que la fameuse scène de la pêche se révèle plutôt explicite, comme si le Guadagnino préférerait protéger l'intimité de cette liaison et accentuer l'éveil homosexuel du héros. C'est aussi cette transformation que met en scène l'Italien, celle d'un jeune homme qui s'épanouit dans son identité en passant d'une inoffensive naïveté à une inébranlable assurance, parfois même à une délicate arrogance face à son objet de désir.

Ce n'est pourtant pas l'avenue de l'histoire du passage à l'âge adulte qu'emprunte le cinéaste, plutôt celle de la chronique intimiste. Elio devra payer le prix de cet amour interdit dont l'issue est annoncée

dès l'arrivée d'Oliver par la fin de son séjour. Mais contre toute attente, ce n'est pas à partir de la révélation de leur idylle faussement scandaleuse que se creusent les blessures. Au contraire, lorsque les parents saisissent la nature de leur rapport, les deux hommes sont accueillis avec sensibilité. Le père d'Elio, plus précisément, témoigne de son inépuisable empathie dans un déchirant et émouvant monologue à son fils sur la passion amoureuse. À cet instant, les maîtres de la maison s'affichent comme de véritables figures progressistes.

La douleur dans **Call Me By Your Name** est beaucoup plus intime. Guadagnino a choisi d'écarter complètement le narrateur du récit original au profit du pouvoir évocateur des images, en plus de réduire la lente conclusion du roman à un poignant dénouement. Le cinéaste se départit ainsi de tout artifice pour raconter cette histoire douce-amère, celle de la première peine d'amour. À cette image d'Elio qui tente de revigorer sa tristesse près du feu, alors que dehors s'abat la première neige, se juxtaposent les accords introduisant *Visions of Gideon*, ce magnifique morceau de Sufjan Stevens. Dès lors, l'émotion envahit le spectateur. Cette fois, il n'est plus amusé devant la danse sulfureuse des deux prétendants, pas plus qu'il ne rougit à la vue de ces corps dévorés par le désir. Il est habité par la mélancolie de l'absence qui fait assurément écho à sa propre expérience. **CB**



Italie-Bราซิล-France / 2017 / 130 min

RÉAL. ET SCÉN. Luca Guadagnino, d'après le roman d'André Aciman **IMAGE** Sayombhu Mukdeeprom **MUS.** Gerry Gershman et Robin Urdang **MONT.** Walter Fasano **PROD.** James Ivory, Howard Rosenman, Peter Spears et Rodrigo Teixeira **INT.** Timothée Chalamet, Armie Hammer **DIST.** Métropole Films



The Florida Project

de Sean Baker

À l'ombre de Disneyland

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

The Florida Project n'est pas tant un film sur l'enfance, ni un film pour les enfants, qu'il est l'enfance, qu'il en capture l'esprit, qu'il la regarde aller et vivre comme rarement. Il faudrait migrer en Europe du côté des **400 Coups** et de Vittorio De Sica pour voir de quelle école buissonnière il retourne. Déjà un classique, il est comme l'enfance et à tenter de le résumer, les anecdotes se bousculent aussitôt dans un désordre et une netteté bien typiques des souvenirs de cette période de la vie. De mémoire récente, nous avons rarement vu un film dont nous nous rappelons aussi nettement que ce bien beau grand film tourné à hauteur de trois pommes.

Après avoir filmé avec un iPhone l'odyssée de deux prostitués transgenres à la recherche de leur *pimp* (**Tangerine**, 2015), Sean Baker dépeint, dans son dernier long métrage, la chronique picaresque d'un été dans la vie d'une fillette de six ans, Moonee (Brooklynn Prince, digne d'une nomination aux Oscar), installée à la périphérie de Disneyworld à Orlando, dans un motel kitsch, le « Magic Castle », qui, comme les commerces et autres hôtels alentour (dont le « Futureland » qui invite à « vivre le futur aujourd'hui! » sans préciser lequel), n'a pas

les moyens de ses prétentions, malgré ses murs roses et violets : plutôt une caricature du royaume de Disney où cohabite un échantillon d'humanité précaire accablée par bien d'autres soucis que celui d'emmener sa petite famille (ou ce qu'il en reste) au royaume de Mickey Mouse et de sa féerie formatée.

Qu'importe, ce décor en stucco flanqué d'oranges et de cornets de glace géants est à peine moins magique pour Moonee, qui y commet les 400 coups avec ses amis Scooty (Christopher Rivera, recruté sur les lieux) et Jancey (Valeria Cotto), avec une témérité et une insouciance qui n'a d'égal que ce mépris de l'autorité que partage fièrement sa jeune mère, sorte de Courtney Love un brin sociopathe (Bria Vinaite) qui, sans rien de la figure du parent exemplaire, s'assure pourtant par de douteuses combines que Moonee aura toujours un toit et de quoi manger.

Cette trame se résume à peu de chose, mais suffit à déployer ce qui tient au cœur de Sean Baker : filmer de vraies choses comme elles arrivent à de vrais gens, en donnant à voir, dit-il, des personnages trop rarement montrés au cinéma. Histoire d'une petite fille pendant un été, **The Florida Project** est aussi celle d'un lieu et d'une communauté saisis cœur battant avec une tendresse, un humour et un art de la

nuance (la composition de Willem Dafoe, en gérant bienveillant et accablé du motel, s'intègre magnifiquement à cet ensemble dominé par des non-professionnels) qui évite tous les pièges du sentimentalisme du royaume de Disney à l'ombre duquel, justement, se passe cette histoire portée par un souci évident de vérité.

Après **Moonlight** de Barry Jenkins et (à sa façon) **Good Time** de Ben et Joshua Safdie (où le *street casting* fait aussi des merveilles), **The Florida Project** s'ajoute à ce qui semble une période faste pour un cinéma indépendant américain, privilégiant plus que jamais des personnages et des récits tridimensionnels assis dans une réalité particulière. Ce cinéma vibrant et démocratique est un appel d'air certain contre un paysage d'actualités tronquées, de « réalités alternatives » et de *tweets* haineux qui dénigrent à toute réalité le moindre de la capacité de rendre ses nuances intelligibles. Ces films vivants, sensibles, souvent drôles et touchants ne sont pas que des divertissements, qui enrichissent et qui étonnent, mais les gardiens d'un monde auquel est rendue sa complexité, et au spectateur, l'intelligence émotionnelle pour la comprendre et la ressentir, laquelle ne s'obtient qu'en refusant tous les raccourcis du chantage émotif qui abusent malheureusement encore trop du thème de l'enfance. **CE**



États-Unis / 2017 / 115 min

RÉAL. ET MONT. Sean Baker **SCÉN.** Sean Baker et Chris Bergoch **IMAGE** Alexis Zabe **MUS.** Lorne Baffe **PROD.** Sean Baker, Chris Bergoch, Andrew Duncan et Alex Saks **INT.** Brooklynn Prince, Bria Vinaite, Willem Dafoe, Valeria Cotto, Christopher Rivera **DIST.** Entract Films



Jeune Femme

de Léonor Serraille

La vie nouvelle

ZOÉ PROTAT

Le premier film est un espace de découverte. Dans sa meilleure incarnation, il permet de révéler la signature d'une auteure, la spontanéité d'une interprète, ces petites choses qui prennent par surprise et ravivent la flamme du cinéma. **Jeune Femme**, premier long métrage de Léonor Serraille, est une révélation de ce genre. La Caméra d'or 2017 est une œuvre enthousiasmante, qui fait preuve d'une vraie fraîcheur de ton et sert d'écrin à une formidable comédienne.

La jeune femme du titre, c'est Paula, 31 ans ou 29 selon l'humeur du moment, une tornade rousse aux yeux vairons. Elle revient à Paris après 10 ans d'évasion au Mexique avec son compagnon, un photographe célèbre pour qui elle a longtemps été modèle. Épuisé par les crises, le couple explose et voilà Paula sur le pavé. Elle devra réinventer sa vie seule, au gré des rencontres et des expériences.

Le fil narratif de **Jeune Femme** est simple et, pourtant, le film est plutôt difficile à décrire tant il est constitué d'instantanés et d'éclats. La trajectoire de Paula est une ligne brisée aux multiples accrocs. Le spectateur est invité à la suivre dans une

proximité intime. Et si le rythme au départ est déroutant, Léonor Serraille réussit vite à captiver avec un récit tout en rupture de tons. Ruptures qui s'accumulent dans un scénario virevoltant, alternant entre la crise de nerfs, les instants de contemplation, les éclats de rire et l'émotion brute. Le tout avec un maître mot : intensité. On débute dans le vrai drame avec un personnage qui crache violemment sa détresse et sa colère. Cette gravité ne sera pas totalement abandonnée, notamment lors d'une tentative de réunion avec une mère devenue depuis longtemps étrangère. De plus, Paula, qui n'a ni ressources ni qualifications professionnelles, évolue dans une précarité anxieuse qui est bien de notre époque. Elle colore pourtant sa trajectoire d'un humour décapant.

Jeune Femme est une sorte de *road movie* urbain et poétique, entre transports en commun, centres commerciaux et hôtels louches. Léonor Serraille filme Paris, une cité qui éveille souvent des fantasmes de grandeur, dans sa grisaille et ses lieux peu photogéniques. Ni touristique, ni bourgeois, ni tendance, ce Paris est anonyme et instable. C'est « une ville qui n'aime pas les gens » comme l'affirme Paula, un personnage féminin d'une complexité remarquable. C'est une femme d'aujourd'hui, avec ses qualités et ses défauts. Elle charme par sa loufoquerie, son insolence, son

audace et son authenticité, mais elle sait aussi se montrer égocentrique et cassante, « hystérique » diront certains. Totalement sans filtre, Paula manque de tact et n'a aucune aptitude naturelle pour les codes sociaux. Elle a vécu jusqu'ici dans l'œil d'un Pygmalion, son professeur de photographie qui l'a séduite, déracinée, entretenue et maintenue en vase clos. On devine sans peine un grand amour, certes, mais un amour qui brûle les ailes. Voici désormais la jeune femme sur le chemin ardu de l'émancipation.

Un premier film permet également de rencontrer de nouveaux visages. Et ici, Laetitia Dosch est une découverte de taille, de l'ordre du coup de foudre. La franco-suisse triomphe actuellement sur les planches des théâtres dans son seule-en-scène *Un album*, où elle interprète 80 personnages et rend hommage à sa compatriote Zouc, humoriste décalée et figure mythique des années 1970. La voici maintenant qui explose au grand écran, où son aptitude exceptionnelle à la transformation s'incarne dans cette Paula aux mille visages : rayonnant, épuisé, sophistiqué, négligé, humain.

Jeune Femme est peut-être le portrait d'une génération, celle de ces trentenaires à l'existence moins tracée que leurs parents et qui accumulent les différentes vocations parfois par choix, parfois par obligation. Mais il est d'abord et avant tout celui d'une singularité, dont le charme étrange va droit au cœur. **CB**



France / 2017 / 97 min

RÉAL. ET SCÉN. Léonor Serraille **IMAGE** Émilie Noblet **SON** Anne Dupouy, Nina Maini et Marion Papinot **MUS.** Julie Roué **MONT.** Clémence Carré **PROD.** Sandra Da Fonseca, Bertrand Gore et Nathalie Mesuret **INT.** Laetitia Dosch, Souleymane Seye Ndiaye, Grégoire Monsaigneon, Nathalie Richard **DIST.** Axia Films



Ta peau si lisse

de Denis Côté

Le vilain petit canard

JEAN-MARIE LANLO

Fidèle à ses habitudes, Denis Côté continue à alterner vraies fictions et faux documentaires. Comme ce fut le cas notamment pour **Bestiaire** ou **Que ta joie demeure**, il part ici d'une base documentaire pour aller un peu ailleurs. On constate cependant un changement notable. Le premier était censé avoir comme sujet les animaux et le second les ouvriers (ou les machines), mais il n'en était rien. Le travail sur les formes et les sons était essentiel et poussait Côté à décadrer ses animaux ou, au contraire, à cadrer avec une précision presque abstraite des rouages de machines dans une usine. Il déformait également le réel avec ses bandes-son, extrêmement travaillées afin de donner à la présence de zèbres dans un enclos une dimension anxieuse, ou encore pour transformer le bruit des machines en véritables mélodies industrielles.

Alors que Côté «estropiait» virtuellement les animaux ou ne s'intéressait pas vraiment aux ouvriers, il semble, avec **Ta peau si lisse**, totalement fasciné par les êtres qu'il filme (des culturistes captés au quotidien, dans leur recherche du corps parfait avec les sacrifices que cela implique). Jamais il ne se moque d'eux,

ne les caricature, ne les fait passer au second plan. D'ailleurs, bien que Côté reste attentif aux formes (les corps) et aux sons (les respirations), cela ne se fait jamais au détriment de ces hommes, de leur passion et de leur humanité. Ainsi, même si le cynisme de Côté lui va généralement à merveille, le cinéaste dévoile ici une nouvelle facette de son talent et se fait plus touchant qu'à l'accoutumée!

Que l'on se rassure, cependant. S'il respecte visiblement les hommes qu'il filme, il ne fait pas abstraction de leurs courses «don quichottesques» contre les moulins à vent de la gloire, ni de leurs efforts démesurés pour une satisfaction qui semblera bien dérisoire à ceux ne rêvant pas de remporter un concours de culturisme! Côté reste également fidèle à une autre habitude et paraît une nouvelle fois prendre plaisir à intégrer de la fiction dans son documentaire, ce qui lui permet d'ailleurs de renouer, quoique sur le tard, avec une certaine forme de cynisme. Quand il regroupe tous ses sujets pour un séjour dans un chalet isolé aux allures de camp de vacances pour messieurs musclés, il ouvre une parenthèse qui lui offre l'opportunité de mettre en scène un «monsieur muscles» qui ne recherche pas la perfection du corps, mais sa puissance et sa force, contrairement aux autres. Cet

homme qui trouve plus d'intérêt à tirer des camions qu'à se regarder dans une glace se sent exclu lorsque ses (presque) congénères font un concours de corps parfait.

Ce corps fort, mais non conforme aux attentes de son entourage n'est-il pas le reflet de Côté lui-même? Malgré sa corpulence et sa pratique quasi quotidienne de la natation, la prestance physique émanant de Côté est également rongée par un organe défaillant (écouter à ce sujet l'entrevue accordée par Denis Côté à Line Boily pour *L'Heure de pointe* — Toronto Radio-Canada). Comme son homme fort, l'homme Côté dégage de la puissance, mais possède un corps faillible. Nous pourrions d'ailleurs appliquer un constat similaire au cinéaste Côté: indispensable dans le paysage du cinéma québécois depuis 10 ans, figure festivalière marquante et respectée à l'échelle cinématographique planétaire, il semble condamné à des échecs commerciaux à répétition dans son propre pays.

En filmant l'homme fort, impressionnant à côté de monsieur tout le monde, mais pas assez conforme aux attentes des adeptes du *body-building*, Denis Côté ne fait-il pas un portrait détourné, discret et peut-être inconscient de lui-même? Au-delà des qualités déjà évoquées, cet aveu déguisé, qui vient troubler le cynisme d'une œuvre, possède quelque chose de bouleversant!



France-Québec-Suisse / 2017 / 93 min

RÉAL. ET SCÉN. Denis Côté **IMAGE** François Messier-Rheault **MONT.** Nicolas Roy **PROD.** Jeanne-Marie Poulain, Denis Côté, Joëlle Bertossa et Dounia Sichov **DIST.** La Distributrice de films



Tadoussac

de Martin Laroche

La confirmation d'un grand talent


JEAN-MARIE LANLO

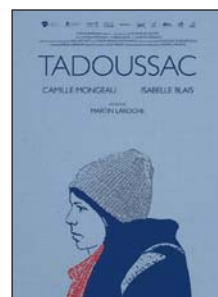
Après deux films confidentiels, Martin Laroche s'est fait remarquer en 2013 avec **Les Manèges humains**, qui utilisait une technique dérivée de *found footage* pour aborder un sujet délicat et rarement (jamais?) traité dans le cinéma québécois auparavant: l'excision. Avec **Tadoussac**, le cinéaste travaille de façon plus conventionnelle (caméra très mobile suivant les personnages à la manière des Dardenne, parfois un peu maladroitement en début de film) et évoque un thème beaucoup moins original: une jeune femme part à la recherche d'une personne symbolisant un traumatisme. Il conserve cependant deux caractéristiques qui impressionnaient déjà dans son précédent film. Non seulement il dépeint avec sensibilité une jeune femme affrontant un passé douloureux, mais il témoigne également d'une finesse d'écriture qui en fait probablement l'une des plumes les plus subtiles du cinéma québécois actuel.

Si Laroche utilise une structure narrative sans grande surprise (quête d'un passé non dévoilé dans un premier temps, dévoilement du traumatisme, résolution

des enjeux dramatiques), le contenu de son film est d'une intelligence et d'une sobriété qui permettent d'éviter tous les pièges. Le cinéaste comprend non seulement l'importance de traiter sobrement un sujet éminemment grave (que nous avons choisi de ne pas dire ici), mais il refuse également d'explicitier les enjeux dramatiques de manière artificielle, préférant donner les informations nécessaires sans précipitation, à un rythme constant. Pour arriver à ses fins, il se focalise sur ses personnages, leurs petits gestes, leurs attitudes, leur fragilité (ou fausse assurance) plus que sur des dialogues trop explicatifs. En agissant ainsi, il fait confiance aux spectateurs, de même qu'à ses actrices, Camille Mongeau et Isabelle Blais, pour remplir certains vides. La première, dans le rôle de la jeune femme qui entre dans l'âge adulte en essayant dans le même temps de comprendre son passé, rend palpable son manque d'assurance, mais aussi son besoin de le dépasser et de sortir de sa zone de confort pour répondre aux questions qui le minent. Dans un rôle opposé, Isabelle Blais signe une des performances les plus fortes de sa prolifique carrière. En interprétant une femme qui surjoue faussement le bien-être et la confiance, l'actrice trouve le dosage parfait et parvient à jouer vrai un personnage qui vit faux... avant de faire sauter sa

carapace dans une scène de conversation téléphonique d'une incroyable justesse, qui restera probablement comme la plus belle scène offerte par un film québécois en 2017. Pour la première fois, les deux femmes vont se parler vraiment, crever l'abcès, se dévoiler. Alors que Laroche refusait jusque-là les dialogues explicatifs, il change son fusil d'épaule quand il le faut pour dénouer en quelques minutes tous ses enjeux dramatiques. Dans cette scène essentielle, il sait dégoter les mots pour clore son film en le laissant judicieusement en suspens. Comme il faisait confiance au public et à ses actrices un peu plus tôt, il semble ici faire confiance à ses personnages pour qu'ils continuent à vivre au-delà du film, après les avoir aidés à faire face à leur passé douloureux.

Si certaines réserves peuvent être émises (peut-être en raison des contraintes budgétaires), elles contribuent dans le même temps à conférer au film une fragilité très cohérente avec son propos. Après la belle promesse des **Manèges humains**, **Tadoussac** confirme le grand talent de scénariste et de metteur en scène de Martin Laroche (déjà nommé pour le Jutra du meilleur scénario en 2014, récompense qu'il mériterait amplement cette année). Avec un tel sujet, le résultat aurait facilement pu sombrer dans le mélo indigeste. L'élégance et la maîtrise avec lesquelles Laroche parvient à éviter ses propres pièges en sont d'autant plus impressionnantes. 



Québec / 2017 / 89 min

RÉAL., SCÉN. ET PROD. Martin Laroche IMAGE Ariel Méthot SON Thierry Bourgault-D'Amico MONT. Amélie Labrèche INT. Camille Mongeau, Isabelle Blais, Juliette Gosselin DIST. K-Films Amérique



BOST, Pierre. *La Matière d'un grand art – Écrits sur le cinéma des années 1930*, coll. Au Marbre, Le Raincy, Éditions La Thébaïde, 2017, 400 p.

Florilège pour un cinéma de toujours

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

On n'a presque pas couvert le répertoire des films que critique Pierre Bost dans *La Matière d'un grand art*; ce sont des films des années 1930, surtout; ceux des débuts du parlant, de la couleur; d'obscurs films russes, des bluettes françaises sentimentales parfois, qui ne semblent pas être dignes d'attention entre un ou deux films de Jean Renoir, un Carné, un Pagnol, un de ces piliers que Bost commente à mesure qu'ils sortent au petit bonheur de la production commerciale de cette époque. Il y a de tout là-dedans et l'on pourrait se demander: qu'est-ce que ça vaut de lire ça? Ça vaut beaucoup, en fait. Pour quiconque s'intéresse au métier de critique, Bost mérite de devenir une référence égale à d'autres qui l'occultent pourtant. Spécialisées dans les « obscurs » des années 1950, les éditions La Thébaïde font leur juste part pour dépoussiérer la figure de Pierre Bost, témoin critique éclairé du cinéma de toujours à travers le cinéma des années 1930. Elles y parviennent.

Le choc ressemble à celui du spectateur de ma génération quand il découvre des

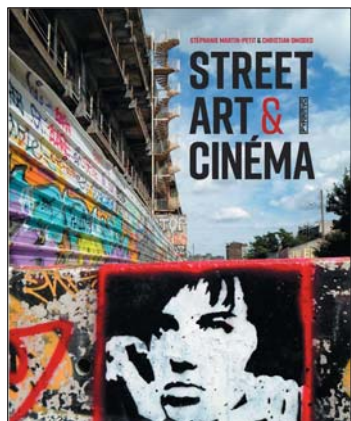
vertus à la gaudriole des films de Gilles Carle. Pourquoi? Parce que Rock et Belles Oreilles l'avait mémorablement ratatiné dans l'image d'un monocle libidineux sans talent, image qui avait fini par prévaloir au point de priver les films de Carle de la bonne foi avec laquelle cette génération de spectateurs aurait pu l'accueillir, si elle n'avait pas été entraînée à ne voir en lui et ses films qu'un objet de dérision: « T'as une vraie gueule de cinéma toi hein! Déshabille-toi... Parce que la caméra, c'est comme un pénis... »

François Truffaut a fait le même coup à Pierre Bost (et son partenaire Jean Aurenche) dans son texte polémique et fondateur, *Contre une certaine tendance du cinéma français*, en faisant de ce tandem de scénaristes la tête de Turc de tout ce contre quoi la Nouvelle Vague allait se dresser pour faire du cinéma. Bertrand Tavernier se sera efforcé de sortir le tandem maudit des poubelles de l'histoire en l'invitant à dialoguer certains de ses films comme *L'Horloger de Saint-Paul*, *Coup de torchon* et *Le Juge et l'Assassin*. Ce n'est pas un hasard s'il préface ce livre avec une connaissance avisée, une défense du métier qui donne envie d'engager la lecture.

Le choix de textes et l'édition ont été faits avec soin; les notes en fin d'articles fournissent des éléments de contexte et lient la critique reproduite à d'autres critiques (citées en fragments) de Bost, creusant sa réflexion. *A priori*, les 81 textes réunis ici participent d'une production journalistique plus étendue et caractéristique des quotidiens: l'écriture est rapide et au départ, la critique en est une de sentiment et de réaction spontanée qui donne ensuite l'élan à la réflexion. C'est dans cette spontanéité que se trouvent des perles (au bon sens du terme). Ce qui surprend, c'est qu'en traitant de films que l'on ignore souvent, le regard de Bost paraît s'adresser au cinéma d'aujourd'hui. Les derniers films de la semaine se laissent concerner par ses jugements. « [Dans *Verdun*], Léon Poirier [a cru] devoir introduire des "personnages" dans son film.

[Or, ils] ne sont pas mêlés à une intrigue véritable, mais [interviennent] parfois dans le film, et chaque fois détournent un peu l'intérêt. » On pense à *Dunkirk*, cet autre film de guerre construit sur le même principe. De *Scarface* (Howard Hawks, 1932), Bost dit: « il naît de ce sinistre tableau de mœurs [violentes dans le cinéma de gangster américain] une impression de stupidité et d'incohérence » que constatent toujours non seulement les films de Scorsese, De Palma ou Tarantino, mais les actualités américaines quotidiennes. Ailleurs, Bost parle de l'appauvrissement que les doublages mal faits font subir à un film, commente l'arrivée de la couleur (maladroite, mais qu'il prévoit bientôt aussi indispensable que le son), déplore les nivellements qui méprisent l'intelligence d'un public (qui en redemande pourtant) ou compare le bon mélodrame au mauvais, celui qui vous arrache les larmes comme on arrache une dent: bonjour Lars von Trier! Rares sont les textes qui ne comportent pas ce genre d'éclairs assez forts pour déceler des qualités ou des défauts bien présents dans le répertoire personnel du lecteur de n'importe quelle génération: il suffirait de changer les titres et le tour serait joué.

Il s'agit du cinéma en général que les critiques de Bost interpellent et rejoignent avec une vigueur à donner honte à certains folliculaires, on ne nommera personne. La sensibilité est là et l'on s'y est assez reconnu pour que, quitte à commettre une bavure professionnelle (faute avouée est à moitié pardonnée), notre lecture de *La Matière d'un grand art* se poursuit à l'heure de déposer ce texte, convaincu que la suite sera à l'avenant: l'exemple, dirait Godard, d'une pratique qui ne consiste pas à allonger juste des phrases, mais des phrases justes. Aucun doute là-dessus. **EB**



MARTIN PETIT, Stéphanie et Christian OMODEO. *Street Art et cinéma*, Paris, Éditions Pyramyd, 2017, 220 p.

Squatter le cinéma pour donner vie à un autre art

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Cet ouvrage bellement illustré brosse un panorama des reprises cinématographiques dans des œuvres d'art urbain. Son ambition première est de partager les photographies colligées sur un site (streetartcinema.com) au fil des ans et des pérégrinations de son auteur et « commissaire » du projet *Street Art + Cinéma*, Stéphanie Martin Petit, mais aussi de raconter, à travers ce parcours chronologique, une autre histoire du cinéma.


Cette aventure a pris forme dans le quartier d'El Born, à Barcelone, avec la découverte d'un store métallique de magasin reproduisant le visage d'Anna Karina dans *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard. L'envie de collecter ces images et de faire de cette pièce le point de départ d'une banque de données consacrée au *Street Art* cinéphilique était née. Depuis quelques décennies, et encore aujourd'hui, les œuvres témoignant de l'influence du cinéma sur l'art urbain n'ont eu de cesse de renouveler leurs thèmes, leurs médiums ou encore leurs lieux, ce que démontre avec éloquence le site et, désormais, dans un échantillonnage plus modeste, ce livre.

Après une introduction signée Christian Omodeo, qui en pose les principaux objectifs, le livre distille, au fil d'une iconographie riche et diversifiée, une série de très courts textes informatifs ou historiques. Les quatre premiers évoquent brièvement les médiums qui dominent cette pratique : le pochoir, la bombe aérosol, la murale et l'affiche. Puis, le cursus historique des films squattés par les *street artists* débute sur un chapitre explorant ses premières décades (1895-1929) ; par la suite, un court texte introduit chaque décennie (1930 : Le cinéma devient sonore ; 1940 : Le cinéma se fait noir ; 1950 : Académisme et remise en question ; 1960 : La Nouvelle Vague, segment particulièrement copieux, etc.). Cette chronologie, émaillée de quelques brefs essais thématiques (film fantastique, contestataire, spectaculaire, etc.) esquisse plus qu'elle n'étaye la (trop mince) portée analytique de l'ouvrage, tandis que de courts portraits présentent six artistes (Big Ben, C215, BTOY, Zilda, Diavù et Murdock) ayant accordé au cinéma une place prépondérante dans leur production. Le lecteur peut ainsi entrevoir la multiplicité des stratégies mises de l'avant dans ces œuvres dont certains reprennent *in extenso* des images filmiques ou des photos promotionnelles, tandis que d'autres pillent allègrement le vaste répertoire de formes et de motifs du septième art, ou encore se contentent d'opérer des références, directes ou indirectes, à certains films, vedettes ou réalisateurs.

Les hauts lieux de cette pratique sont Barcelone, Londres, Rome, Paris et Berlin, et si l'on y retrouve des murales inspirées de quelques chefs-d'œuvre (*Psycho*, *Shining* ou *Mariage à l'italienne*), plusieurs citent des films devenus cultes dans des cercles restreints, mais qui ne furent ni de francs succès au guichet ni des œuvres ayant marqué l'histoire du médium (par exemple, les films d'exploitation avec Bruce Lee ou de Sly Stallone). On mentionnera plusieurs murales romaines de 2015, signées Zilda, consacrées à Pier Paolo Pasolini (dont on soulignait alors les 40 ans du décès) qui furent détruites ou

taguées en moins de 24 heures, ce qui en dit long sur le caractère encore subversif du cinéaste-écrivain.

Cet ouvrage pose, quoique timidement, quelques jalons d'une histoire de la présence du septième art (et, dans une moindre mesure, de la télévision) dans l'urbanité, tout en évoquant la fascination que le cinéma exerce sur les autres formes d'expression visuelles. Il fait, surtout par son iconographie, la démonstration que la fortune graphique d'une œuvre n'est pas toujours liée à sa réception critique ni à ses qualités intrinsèques, mais à sa résonance particulière, à des époques et dans des lieux donnés. Il suggère, sans l'exemplifier, la propension du *street art* — et plus généralement de l'art contemporain — à récupérer, revisiter, vampiriser les autres arts, en particulier le cinéma, pour sa capacité à interpeller dans l'instant le citoyen lambda. Ainsi est évoquée l'aptitude du *street art* cinématographique à produire des images iconiques faisant dialoguer deux langages, deux médiums ayant emprunté, à un siècle d'écart, des trajectoires similaires : d'abord prisées par les petites gens, ces expressions visuelles ont cherché à s'extirper de leur aura de divertissement populaire pour s'élever vers les sphères de l'art savant. Ce n'est donc peut-être pas le simple effet du hasard si les films de Godard et de la Nouvelle Vague connaissent un tel succès chez les adeptes cinéphages du *street art*, car ceux-ci y détectent des repères iconographiques et des stratégies leur permettant de tirer leur pratique vers le haut.

Malgré des textes paresseux effleurant à peine un vaste domaine digne d'un véritable travail de recherche et d'analyse — dont on ne peut qu'espérer qu'il adviendra —, ce livre a le mérite de se pencher avec bienveillance et curiosité sur un sujet encore peu traité. Il saura plaire à ceux qui souhaitent s'initier à cette pratique particulière mariant cinéma et *street art* tout en évoquant l'incroyable capacité de l'art urbain à court-circuiter les codes communicationnels et le langage du cinéma, comme d'autres arts. 



FALARDEAU, Éric. *Une histoire des effets spéciaux au Québec*, Montréal, Éditions Somme toute, 2017, 275 p.

D'Aurore à Avatar

MICHEL COULOMBE

Après avoir agi à titre de commissaire invité de l'exposition *Secrets et illusions — La magie des effets spéciaux* présentée, ces dernières années, à la Cinémathèque québécoise, Éric Falardeau publie un livre qui se veut « une première tentative de raconter et de contextualiser l'histoire de la pratique au Québec afin d'en identifier ses principaux jalons, et ce, essentiellement par le biais de la fiction ». L'auteur y rappelle que Montréal occupe aujourd'hui une place de choix dans le domaine des effets spéciaux. La ville serait au troisième rang à l'échelle mondiale, « aux côtés de Londres et Vancouver ».

Éric Falardeau fait l'inventaire des effets spéciaux depuis les premiers jours du cinéma, précisant néanmoins qu'il est « impossible de prétendre à l'exhaustivité ». Il évoque les plaies et ecchymoses de la fillette maltraitée de **La Petite Aurore l'enfant martyr** (1952) et les séquences de rétroprojection de **La Forteresse** (1949). Il retrace l'évolution des effets spéciaux chez les deux grands producteurs nationaux, l'Office national du film et Radio-Canada. Ainsi, il constate qu'à l'ONF, les Francophones prennent

plus de temps que les Anglophones à se saisir des possibilités que leur offre l'organisme en matière d'effets spéciaux, sachant qu'il leur faudra attendre les années 1960 avant d'occuper leur juste place au sein de l'institution fédérale. Pendant ce temps à Radio-Canada, on déplace des bateaux miniatures dans un bassin pour la série historique *Radisson* (1957-1959), première évocation de la Nouvelle-France qui précède celle de l'ambitieuse série *D'Iberville* (1967-1968). L'auteur met également en valeur le talent des maquilleurs qui collaborent, entre autres, aux émissions jeunesse et aux *Bye Bye* de fin d'année de la société d'état. Il n'y aurait rien à signaler chez les principaux concurrents du diffuseur canadien, pas plus à TVA qu'à Télé-Québec.

À l'affût des innovations, Falardeau s'applique à souligner le travail des pionniers, par exemple celui de Wally Gentleman, nommé directeur des effets spéciaux à l'ONF en 1957; Norman McLaren, qui signe **Pas de deux** (1968), un film d'animation pour lequel il accomplit un « tour de force technique » en décomposant le mouvement des danseurs; David Cronenberg, dont les premiers films montréalais, **Shivers** (1975) et **Rabid** (1977), font époque; Roger Cantin, dont on devrait, estime l'auteur, réévaluer la place dans la cinématographie québécoise; Daniel Bertolino, qui secoue la télévision avec la série *Le Défi mondial* (1986), présentée par Peter Ustinov. Il mentionne aussi l'importance de quelques films des années 1980: **Vol de rêve** (1982), **Tony de Peltrie** (1985) et **Rendez-vous à Montréal** (1987), tous animés par ordinateur.

Le livre évoque le parcours de compagnies québécoises marquantes, à commencer par Softimage, fondée en 1986, puis vendue par Daniel Langlois à Microsoft en 1994. Cette approche corporative met en évidence le talent des créateurs québécois et la fragilité des jeunes entreprises. L'ouvrage devient particulièrement intéressant quand l'auteur accorde davantage de place à la création, ce qui se produit trop rarement. Ainsi, on apprend

qu'aux fins du tournage de **Scanners** (1981) de David Cronenberg, pour lequel on fabrique des têtes identiques à celles des acteurs, on opte pour la gélatine afin de les faire exploser de manière réaliste. Canons à neige, couverture au sol, glace concassée, agents moussants et même cristaux de pomme de terre en purée biodégradables sont utilisés pour élaborer les bourrasques de **Rafales** (1990) d'André Melançon. Leur vérisme contribue à établir le savoir-faire québécois en matière d'effets physiques et mécaniques.

Bien que la production québécoise soit toujours mise de l'avant, la référence est tout naturellement américaine, comme en témoigne le recours aux expressions « Roger Corman du nord » et « Hollywood du nord ». Éric Falardeau étend parfois son champ d'action pour évoquer la carrière étatsunienne d'un Québécois, celle du maquilleur en effets spéciaux Stephan Dupuis qui œuvre notamment sur les plateaux de **Cape Fear** et **Mrs. Doubtfire**. L'importance de cette filière américaine constitue l'une des révélations du livre. On ne s'étonne pas de telles ramifications lorsqu'il s'agit d'**Arrival**, puisque le film est réalisé par Denis Villeneuve. Mais le livre expose un faisceau complexe et impressionnant de coopérations avec Hollywood, que ce soit le travail de la firme Kaydara sur **The Matrix**, celui de Buzz sur **Eternal Sunshine of the Spotless Mind** et **Brokeback Mountain**, celui d'Hybride sur **300** et **Avatar** ou celui de Rodeo sur **Birdman** et **Game of Thrones**. Le maquilleur Adrien Morot n'est pas en reste, lui qui collabore de façon régulière avec Darren Aronofsky, jusqu'à son tout dernier film, **Mother**.

L'auteur multiplie les notes de bas de page — compléments d'information, textes originaux en anglais, anecdotes —, ce qui entrave la lecture. Il s'emballe à l'occasion, par exemple lorsqu'il qualifie **Parlez-nous d'amour** (1976) de Jean-Claude Lord de chef-d'œuvre, des mots que l'on gagne à utiliser avec modération. L'ouvrage comporte quelques illustrations en noir et blanc. ■



70 JOURS REGARD 22^e

[OSCAR[®] QUALIFYING FILM FESTIVAL]

14 AU 18 MARS 2018

FESTIVALREGARD.COM



À Sept-Îles, on n'a

PAS FROID AUX YEUX!

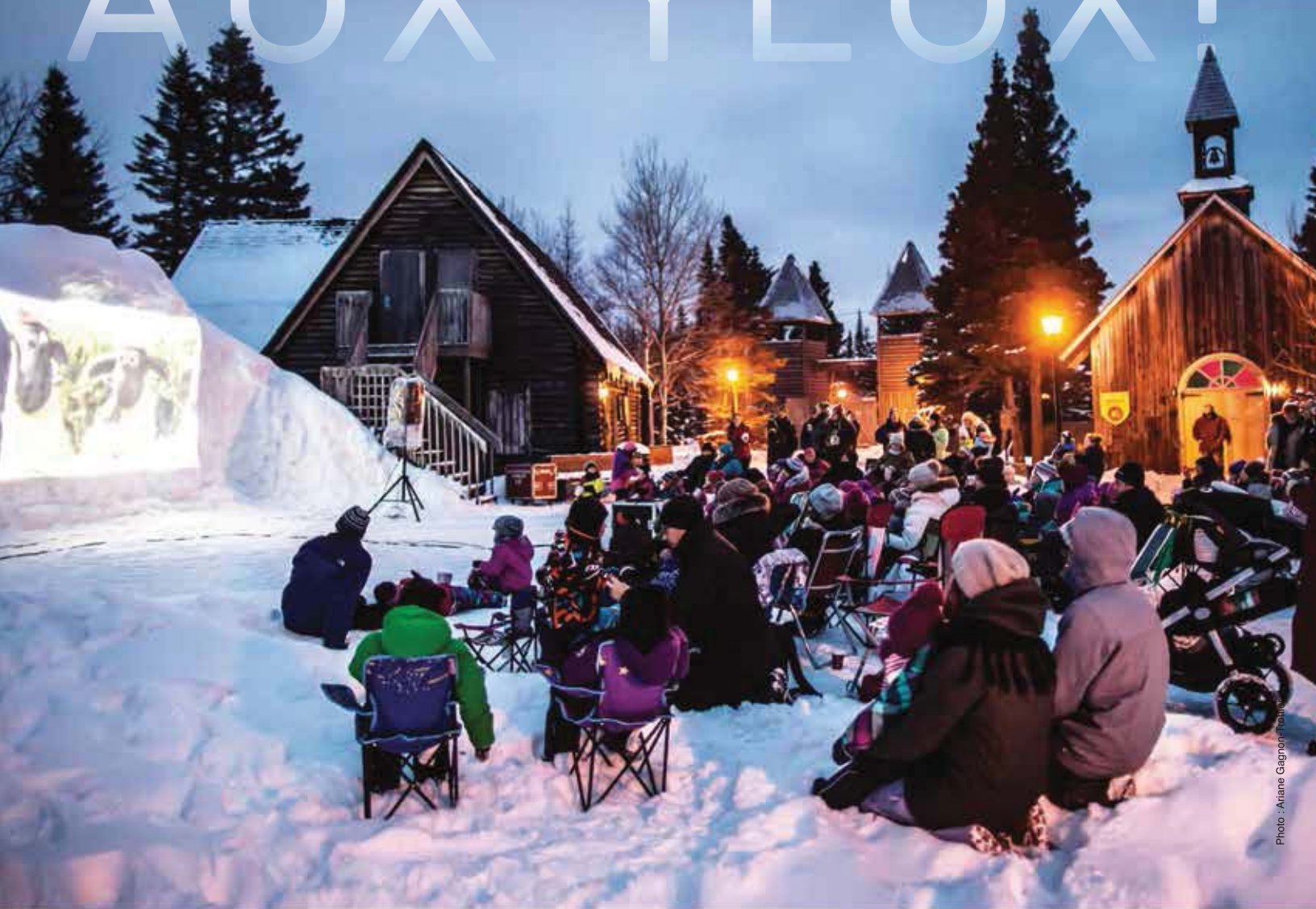


Photo : Ariane Gagnon-François

18 AU 28 JANVIER 2018

Dévoilement de la programmation complète
le 10 janvier 2018 sur cine7.ca

CINÉ

Festival du film
de Sept-Îles