

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA

N° 286 | SEPTEMBRE - OCTOBRE 2013 | 58^E ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

LA MAISON DU PÊCHEUR
ALAIN CHARTRAND

AU BOUT DU CONTE
AGNÈS JAQUI

HANNAH ARENDT
MARGARETHE VON TROTTA

ONLY GOD FORGIVES
NICOLAS WINDING REFN

VIC + FLO
ONT VU UN OURS
.....
DENIS CÔTÉ

**ÉTUDE | LES FILMS
DANS LES PLATS**



«UN POLAR RACÉ FAÇON JAMES GRAY» LES INROCKUPTIBLES

QUINZE
DES RÉALISATEURS
FESTIVAL DE CANNES



LIBÉRATION



TÉLÉRAMA



LE MONDE



LE PARISIEN



LE NOUVEL OBSERVATEUR



LES INROCKUPTIBLES



MARIANNE



STUDIO CINÉ LIVE



TÉLÉ 7 JOURS



TÉLÉCINÉOBS



24 MAI PRODUCTION ET LES FILMS PELLÉAS PRÉSENTENT

ALYAH

UN FILM DE ELIE WAJEMAN



PIO MARMAI CÉDRIC KAHN ADÈLE HAENEL GUILLAUME GOUX SARAH LE PICARD

Avec MARIE SEGUIN, JEAN-ARNE WINLING, DAVID GESELMAN, OLIVIER DESAUNTEL et la participation de MICHAEL ABITEBOUL. Produit par LOÏA GARS. Scénario ELIE WAJEMAN et GAËLLE MACÉ. Montage DAVID CHIZALLET avec MATHIEU VILLIEN. SANDY NOTARIANNI, EMMANUEL CROSSET, FRANÇOIS QUIQUÈRE. Assistant Réalisateur GABRIEL LEVY. Scénario LÉILA GIESLER. Révisé GAËLLE USANDIVARIAS. Costumes CATHERINE RIGAUDY. Maquillage RAPHAËLLE THIERCELIN. Casting SARAH TEPPER et LÉILA FOURNIER. Directeur de Production HÉLÈNE BASTIDE. Régie Générale STÉPHANIE DELBOS. Direction de Post-Production JULIETTE MALLON. Une coproduction 24 MAI PRODUCTION et LES FILMS PELLÉAS en coproduction avec FRANCE 2 CINÉMA, RHÔNE-ALPES CINÉMA, WALLPAPER PRODUCTIONS avec la participation du CENTRE NATIONAL DU CINÉMA et de l'IMAGE ANIMÉE de FRANCE TÉLÉVISIONS et de LA RÉGION RHÔNE-ALPES et de SOFICINÉMA 8. DÉVELOPPÉ AVEC LE SOUTIEN DE COFFRAGE DÉVELOPPEMENT CINÉMA 5 DÉVELOPPEMENT et COFINOVA DÉVELOPPEMENT 4.

www.rezofilms.com

24
MAI

les
films
pelléas

2
CINÉMA

FRANCE
TÉLÉVISIONS

Abdour
KADOU

COFFRAGE

Abdour
KADOU

WALLPAPER

COFFRAGE

COFFRAGE

COFFRAGE

COFFRAGE



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 13 SEPTEMBRE



Conseil d'administration: Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Odile Tremblay

Directeur de la publication: Yves Beauregard

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

Comité de rédaction: Luc Chaput (Documentation)
 Jean-Philippe Desrochers (Dossiers/Études)
 Sami Gnaba (Entrevues)

Correction des textes: Richard Gervais

Rédacteurs: Guilhem Caillard, Jérôme Delgado, Julie Demers, Denis Desjardins, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Ismaël Houdassine, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Francine Laurendeau, Pierre Pageau, Mario Patry, Asher Pérez-Delouya, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin, Mathieu Séguin-Tétreault, Julie Vaillancourt, Claire Valade

Correspondants à l'étranger: Aliénor Ballangé (France), Michel Euvard (France), Anne-Christine Loranger (Allemagne), Pamela Pianezza (France), Maria Stasinopoulou (Grèce)

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

Directeur marketing: Antoine Zeind
 Tél. : 514 744-6440 | azeind@azfilms.ca

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Guy Ruel

Impression: Imprimerie Transcontinental Québec

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

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

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

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

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

Tous droits réservés

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 3^e trimestre 2013

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

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

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage



Si d'une part les deux termes communiquent la notion de « cinéma », force est de souligner que l'engouement que chacun d'eux exerce sur les spectateurs demeure une zone d'ombre, quelque chose de difficile à cerner car les règles de conduite ne sont pas les mêmes pour l'un et pour l'autre.

L'élément le plus important dans le cas de la cinéphagie est celui de la quantité. Pour le cinéphage, l'art de consommer le plus de films possible en un temps déterminé, quels que soient les genres, les réalisateurs, les comédiens et voire même la qualité des films, est un acte de dévotion. La cinéphagie est en quelque sorte une façon de collectionner les films sans nécessairement les conserver en formats « maison ».

Le cinéophile, lui, cherche ce qui se fait de mieux dans le monde du cinéma. Chez ce type de spectateur, prime la curiosité, non pas celle qui se rapproche du voyeurisme, mais – au contraire – de la découverte, de la connaissance, de l'intérêt pour l'Histoire du cinéma. Et en principe, c'est un cinéaste que le cinéophile suit: son œuvre, sa démarche, ses transformations, son adaptation aux diverses époques. Il y a, chez le cinéophile, une ouverture d'esprit participative lorsqu'il s'agit de considérer le cinéma comme art créatif.

Un cinéophile peut-il être dans le même temps également cinéphage? Si l'on se base sur les deux ou trois dernières décennies, la réponse est affirmative puisque les genres normalement appréciés des cinéphages (cinéma de genre, série B, mélodrame, Bollywood, péplum...) s'inscrivent de plus en plus fréquemment dans le territoire cinéphilique. Car c'est avant tout les changements dans la politique du regard qui en sont la raison. Les établissements supérieurs d'enseignement en études cinématographiques ont ouvert la porte à des genres autrefois impensables dans le milieu. Cette porte d'accès à l'altérité ne peut être que bénéfique, même si parfois des effets pervers s'y glissent par-ci par-là, laissant des sensations indésirables qui, avec le temps, s'éclipsent rapidement. Dans ce numéro, à l'instar des quelques récents et de ceux à venir, nous tentons de réconcilier les diverses façons de voir le cinéma en acceptant sagement les mutations du regard. Si avec *Vic+Flo ont vu un ours*, Denis Côté côtoie Gore Verbinski et *The Lone Ranger*, ou bien encore si Michel Gondry et *L'Écume des jours* s'harmonisent tant bien que mal avec Guillermo del Toro et son *Pacific Rim*, c'est parce que chacun d'eux a des choses importantes à dire sur quelques éléments fondamentaux de l'expérience cinématographique: les images, les sensations et, plus que tout, la complicité entre le spectateur et le réalisateur. Pour le cinéphage, c'est une question de satisfaction éphémère mais tout de même légitime; pour le cinéophile, un rapport/échange intellectuel avec le créateur. C'est sous cet angle que le numéro que vous tenez entre vos mains a été conçu. 9

Élie Castiel
Rédacteur en chef

Photo: Un cinéma dans les années 60 (The National Archives UK)

PIERRETTE ROBITAILLE ROMANE BOHRINGER

MARC-ANDRÉ GRONDIN



VIC + FLO ONT VU UN OURS

UN FILM DE DENIS CÔTÉ

6 SEPTEMBRE

avec MARIE BRASSARD, OLIVIER BOUIN, PIERRE-LUC FUMY, GEORGE MILNAR, image IAN LAGARDE, son FRÉDÉRIC CLOUTIER, conception visuelle COLIMBE RABY, montage NICOLAS ROY, musique originale MELISSA LAVERGNE, directrice de post-production MÉLANIE SAUTHIER, productrice associée NANCY GRANT, produit par SÉBASTIEN CORREIL, STÉPHANIE MORISSETTE

FILMS

Québec 20

PRODUCTION

Québec 20

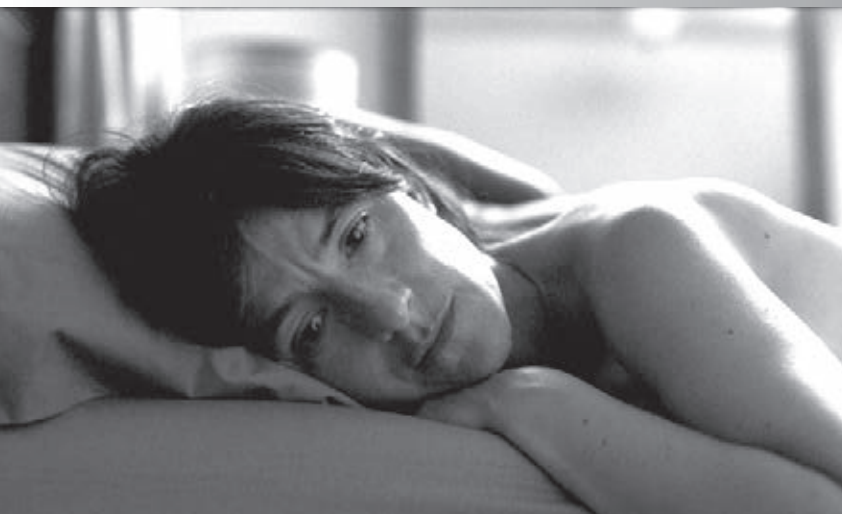
Canada

SE

Québec 20

Québec 20

FUN



Vic+Flo ont vu un ours

PANORAMIQUE

1 Mot de la rédaction

Cinéphagie et Cinéphilie

4 Manifestations

Cannes – Prise II | Présence autochtone

7 Scripts

Comédie, mode d'emploi – Entretien avec Judd Apatow > La puissance comique contre les impuissances existentielles | *Les cinémas du Maghreb et leurs publics* > E pluribus unum | *Le Fespaco, une affaire d'États* > À la merci de l'évolution | *Full Service: Sexe, amours et secrets de stars* > Les aventures de « Monsieur Sexe » à Hollywood | *Tout ce que tu possèdes: scénario et regards croisés* > De lumière et d'espoir | *Cinéma et audiovisuel latino-américains: L'Indien, images et conflits* | *L'Image numérique au cinéma* | *Un amour d'UIQ: Scénario pour un film qui manque*

14 Hommage

Cinémathèque québécoise > 50 ans voués au cinéma

16 Industrie-Québec

Pierre Alexandre Labelle – cofondateur de *Under the Milky Way* > Défis économiques de la distribution digitale

18 Trames sonores

Jean Cousineau | Mon oncle Antoine > La quintessence de l'Amérique

20 Salut l'artiste

[Jean] Bach ... [John D.] Wilson

ÉTUDE

23 les films dans les plats

Du péché épicurien au savoir-faire alimentaire, une célébration des sens

ARRÊT SUR IMAGE

28 Flashback

La Grande Bouffe > Du passé, faisons table pleine.

30 Hors-champ

Le Premier Homme > Le juste

32 L'écran DVD

Behind the Candelabra > *The King of Bling*

LES FILMS

34 En couverture

Vic+Flo ont vu un ours > Élégalement méchant | Denis Côté > « On oublie que le 35mm, c'est encore ce qu'il y a de plus beau. C'est l'époque ! »

38 Gros plan

Au-delà des collines > Choc au sommet | *The Bling Ring* > *Boy meets girls* | *L'Écume des jours* > Autant en emporte le Vian | *Hannah Arendt* > Le vrai visage du mal | *Only God Forgives* > Beauté désespérée

48 Critiques

Au bout du conte > Destin et libre arbitre de la vie quotidienne | *Drug War* > La loi du milieu | *Fill the Void* > La Juive qui filmait | *The Lone Ranger* > Pâle imitation | *Louis Cyr: L'homme le plus fort du monde* > Le conte de Cyr, un Québécois vrai | *La Maison du pêcheur* > De grandes espérances | *Man of Steel* > Le maelström d'acier | *Pacific Rim* > Du bonbon | *Twixt* > Le code de production de Coppola | *World War Z* > Fuyez, pauvres fous !

60 Vues d'ensemble

1^{er} Amour | *Les Amants passagers* | *Ce que le jour doit à la nuit* | *Do Not Disturb* | *Much Ado About Nothing* | *Pierre de patience* | *Voyez comme ils dansent*

64 Mise aux points

[Une sélection des films sortis en salle]



Only God Forgives

Festival de Cannes

Le cinéma politique se porte encore bien

Dans la section *Un Certain Regard*, cette année, nous retrouvons une grande quantité de films politiques de qualité. Le cinéma politique comme genre est un phénomène des années 1970, un peu ce que l'on a nommé la « politique-fiction ». La reconstitution historique ou la chronique sociale servent pour créer un cinéma politique de réflexion. En 2013, la tradition s'est maintenue.

Pierre Pageau

L'IMAGE MANQUANTE (RITHY PANH)

Le plus bel exemple de cinéma politique, à la fois réflexif et cinématographique, a été celui du film de Rithy Panh. Nous attendions son film avec un grand intérêt, conscients de la valeur de plusieurs de ses films précédents: *S21, la machine de mort Khmère rouge* (2002), *Les Artistes du théâtre brûlé* (2005) et *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2010). Nos attentes ne sont pas déçues; d'ailleurs, le jury a décerné son Grand Prix à *L'Image manquante*.

Dans le dossier de presse, Panh dit: « Ce que je vous donne aujourd'hui n'est pas une image, ou la quête d'une seule image, mais l'image d'une quête: celle que permet le cinéma. » Au cœur de ce film, il y a une question: comment représenter la guerre, représenter l'horreur, représenter l'indicible? *Nuit et Brouillard* (1956), d'Alain Resnais, faisait bien comprendre que le travail esthétique est nécessaire pour décrire l'horreur et l'ineffable. Panh a retenu la leçon à sa façon: il va fabriquer de petites marionnettes qui devront les représenter, lui et sa famille, lors du grand « dérangement » au Cambodge, entre 1975 et 1979. Cette fois-ci, le film est encore plus autobiographique que ses précédents parce qu'il fonctionne à partir d'une voix off au « je ». Il parle à son père, un homme qui n'a rien dit lors des atrocités des Khmers rouges. Mais, selon le fils, ce silence fut le plus grand cri de révolte. Cette voix off et les marionnettes nous font revivre et comprendre le génocide de l'intérieur. Panh utilise ses marionnettes, statiques,

pour concrétiser ce qui n'existe pas: des images (animées) de la monstruosité des Khmers rouges. L'effet est saisissant et totalement convaincant.

OMAR (HANY ABU-ASSAD)

Omar est un autre film qui fait preuve d'engagement et d'audace. Le film prend cause et parti pour la Palestine, et d'une façon brutale parfois. Omar tente de franchir le mur qui sépare les deux territoires. Pourquoi? Non pour une raison politique mais pour pouvoir rejoindre Nadia, la fille qu'il aime. Au départ, *Omar* est donc une sorte de *Roméo et Juliette* en territoire palestinien. Ensuite, Omar et ses deux amis tuent un soldat israélien. La réplique d'Israël est rapide et vive. Et c'est Omar qui sera pris. La suite et la fin du film deviennent plus politiques. La torture, la délation, une détention incompréhensible témoignent bien du conflit persistant, et pratiquement sans issue, entre Palestiniens et Israéliens. Bref, une histoire d'amour et une tragédie politique se nouent et permettent au film d'échapper à un simplisme de la démonstration. Le récit, parfois inutilement compliqué, demeure cependant compréhensible et crédible. Parce que les personnages et les comédiens (des non professionnels) témoignent bien de leurs émotions. Parce qu'une utilisation intelligente du gros plan sert aussi bien le contenu politique que les émotions. Ces émotions sont celles d'un



L'Image manquante

amour adolescent et d'une colère contre un pouvoir despotique. La dernière scène nous montrera qu'Omar a bien identifié *L'Ennemi principal* (titre du film de Sanjinés). L'utilisation des lieux (réels), le travail de la caméra, la capacité de montrer des torts des deux côtés du mur, tout cela concourt à créer un film très réussi. Espérons qu'Omar ne sera pas qu'un film « de festival ».

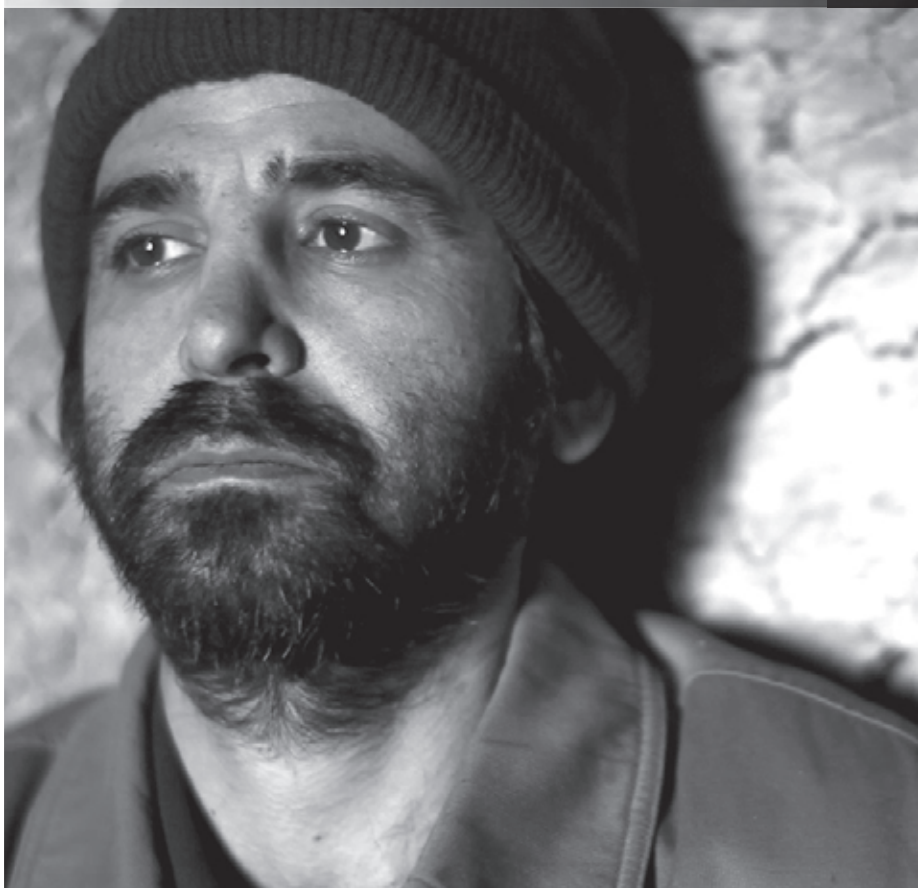
LES MANUSCRITS NE BRÛLENT PAS (MOHAMMED RASOULOF)

L'an dernier, à Cannes, le film précédent de Rasoulof, *Au revoir* (Bé omid é didar), était présenté, mais le cinéaste était en prison en Iran. Ce film avait reçu le Prix du meilleur réalisateur; c'est cependant sa femme qui était venue chercher ce prix. Cette année, Rasoulof accompagne son film. Déjà, *Au revoir* voulait montrer la violence à laquelle les Iraniens qui contestent sont confrontés. Dans *Au revoir*, c'est une femme qui, désirant fuir son pays, se bute aux tyrannies du pouvoir; dans *Les manuscrits ne brûlent pas*, il n'y a que des personnages masculins. Le film évoque la torture des intellectuels en Iran à travers le récit d'un écrivain dissident qui a mis par écrit son analyse du système répressif iranien. Il veut quitter le pays. Mais les services secrets iraniens le pourchassent pour s'en débarrasser et détruire son manuscrit. Le talent de Rasoulof est de maintenir une vraisemblance d'unité de lieu. En aucun cas, la pression que peuvent ressentir aussi bien les personnages que les comédiens n'altère la qualité cinématographique du film. Comme *Omar*, nous avons ici un film qui ne craint pas de frapper fort, mais avec les moyens du cinéma. *Les Manuscrits de brûlent pas* est un film clandestin par un cinéaste qui maintenant ne peut plus vivre en Iran (il vit avec sa famille en Allemagne). Il fallait lui donner le Prix FIPRESCI.

WAKOLDA (LUCÍA PUENZO)

Lucía Puenzo est la fille du grand cinéaste argentin Luis Puenzo (*L'Histoire officielle*). Lucía reprend les mêmes stratagèmes narratifs que son père. Comme lui, elle sait intégrer l'Histoire et l'histoire, l'émotion et la critique sociale. L'Histoire est celle de la présence de la communauté allemande (en grande partie d'ex-nazis) en Argentine. La petite histoire est celle d'une famille qui s'apprête à ouvrir un hôtel au bord d'un lac. Les deux vont vivre côte à côte. La réalisatrice utilise à la fois la formule de la reconstitution historique et celle de la chronique sociale. Et l'Argentine, plus précisément la Patagonie de 1960, revit sous nos yeux.

Wakolda parle donc de la présence de nazis, plus précisément de Josef Mengele, en Argentine. Mengele, en bon médecin nazi, rêve de créer et reproduire l'Aryen parfait. Il dirige un hôpital pour femmes enceintes pour prolonger ses expériences. En écho, le père de la petite famille rêve de créer une usine qui va fabriquer des poupées parfaites. Lorsqu'il prend conscience des



Les manuscrits ne brûlent pas

projets de Mengele, le père (et sa petite famille) va vivre, comme nous spectateurs, une forme d'éveil politique. Cet homme, en apparence sympathique, est un tueur. Lucía Puenzo ne craint pas de prendre des ressorts dramatiques du film d'horreur pour nous faire expérimenter le cauchemar des rêves nazis.

LA JAULA DE ORO (DIEGO QUEMADA-DÍEZ)

La « jaula de oro » (cage dorée) de ce film est l'illusion vécue par quatre jeunes guatémaltèques de pouvoir sortir de la misère du Sud pour la richesse du Nord (États-Unis). Cette quête sera semée d'embûches, équivalentes à ce dont le cinéma africain (que l'on pense au récent *La Pirogue*) ou d'autres films d'Amérique du Sud nous ont souvent parlé. Ces films illustrent une trajectoire géographique et humaine infernale. Ils nous dressent un tableau tragique des rêves dorés des immigrants. L'Eldorado n'existe pas ou ils sont si peu à pouvoir goûter aux fruits de leur voyage que le tout semble bien inutile. Dans *La jaula de oro*, il n'y a qu'un seul jeune qui se rendra jusqu'au bout, mais ce qu'il va trouver sera cauchemardesque. Le prix Un Certain Talent a été remis à l'ensemble des acteurs du film de cet ancien assistant de Ken Loach, qui conserve des éléments stylistiques de ce réalisateur. Comme Loach, ce jeune cinéaste – dont c'est le premier film – se sert du collectif (une bande d'amis) pour provoquer une réflexion politique. Les deux réalisateurs sont de grands critiques du néolibéralisme dominant. Et tous deux privilégient les rapports humains, avec une mise en scène qui utilise une caméra mobile, une lumière naturelle. Comme c'est le cas pour *Wakolda*, le film de Quemada Díez témoigne d'un malaise face à une volonté d'homogénéisation des populations.

Présence autochtone

La nature de la culture

En ces temps de canicule et de changements climatiques, le lien entre nature et culture paraît encore plus fort qu'au temps où le poète latin Lucain décrivait la sombre forêt où vivaient les dieux barbares. Encore aujourd'hui, les Autochtones peuvent nous montrer d'autres façons de vivre, d'autres visions du monde dans ces films qui font maintenant l'objet de représentations dans de plus en plus de festivals, dont celui-ci à Montréal.

Luc Chaput

Tout d'abord, dans *Survival Prayer* de Benjamin Greené, Naa-nii Mary Swanson est une des anciennes de la nation haïda vivant sur les îles, appelées hier en l'honneur de la reine Charlotte et maintenant renommées Haida Gwaii, qui évoquent leurs liens privilégiés avec la terre et la mer nourricières, et leurs pratiques de cueilleurs et de glaneuses. La photographie est magnifique, scrutant les visages vallonnés et les paysages vert foncé où l'on pratique malheureusement une coupe forestière mal contrôlée. Plus au sud, des jeunes raramuri ou tarahumara, d'un côté de l'immense canyon de Barranca del Cobre (état de Chihuahua, au nord du Mexique), regardent l'agglomération qui grandit sur le versant opposé dans *No hay lugar lejano*. Leurs grands-parents – qu'ont peut-être croisés Antonin Artaud ou le cinéaste belge Boris Lehman (*Babel: Lettre à mes amis restés en Belgique*) – n'ont pas vu reconnaître ces terres comme biens communautaires ancestraux. L'écart économique grandit maintenant encore plus entre ces populations autochtones et leurs cousins, métissés ou non, qui participent de manière pour la plupart incidente à cette appropriation touristique du lieu, de plus en plus marquée. La jeune réalisatrice Michelle Ibañez nous fait participer à la culture de ces populations laissées-pour-compte, filmant avec grâce les pratiques religieuses pascals, ainsi que les travaux et les jours de ces petits groupes au bord d'un gouffre qui continuent leur combat juridique, pour être reconnus par le secrétariat à la réforme agraire.

Le texte fondamental maya *Popol Vuh* eut naguère de nombreux échos dans les milieux de la contre-culture. La réalisatrice allemande Frauke Sandig et le réalisateur américain Eric Black intègrent dans *Heart of Sky, Heart of Earth* (*Herz des Himmels, Herz der Erde*) cette narration de la création du monde dans un voyage en Amérique centrale, où divers hommes et femmes – jeunes ou plus âgés – nous parlent de leur rapport comme enfants du maïs avec cette nature luxuriante et si diverse, filmée de très belle manière. L'affaire du calendrier maya est évoquée dans la recherche de temples maintenant assaillis par la cupidité de certains Nord-Américains qui mettent à mal de diverses manières ces humains cultivés, et ce, peu de temps après la guerre civile au Guatemala.

La candidature des frères brésiliens Orlando, Leonardo et Cláudio Villas-Boas a naguère été proposée pour le Nobel de la paix, pour la création du Parc national amazonien du Xingu qui créa un large espace où peuvent vivre diverses tribus amérindiennes. Malheureusement, le réalisateur et scénariste Cao Hamburger, dans *Xingu*, fait de cette aventure

anthropologique exemplaire un compte-rendu banalisé dans un film biographique, produit entre autres par Fernando Meirelles, où les sauts dans le temps et l'espace sont mal contrôlés. Au contraire, *Nosilatiá/La Belleza*, de la réalisatrice argentine Daniela Seggiaro, met en scène Yolanda, une jeune femme wichie obligée d'être la servante dans une famille petite-bourgeoise du nord de ce pays. Les critères de beauté, les rapports à la culture ancestrale – les phrases dites en wichí sont sous-titrées en espagnol – et à la famille éloignée dans l'espace, mais si proche dans la mémoire, sont tissés avec élégance par la réalisatrice dans ce long métrage auquel la cinématographie confère une superbe beauté.



Nosilatiá/La Belleza

Paroles amérindiennes de Pierre Bastien, sur la rencontre interculturelle d'Ékuanitshit où des écrivains québécois et des premières nations échangèrent de riches réflexions sur les diverses façons d'appréhender le monde et de le dire, ouvrirait le festival de belle manière. *Winter in the Blood*, adaptation du premier roman de l'auteur pied-noir James Welch par les frères réalisateurs Alex et Andrew Smith, bénéficie de l'implication comme acteur principal de Chaske Spencer, rendu célèbre par sa participation à la saga *Twilight*. La transposition filmique de ce roman aux monologues intérieurs et aux rêves complexes où la réalité bascule rapidement, malgré une photographie remarquable et un soutien sans failles des autres interprètes, ne réussit pas à emporter complètement l'adhésion. Par ce film, pourtant, le festival montrait la diversité de ses apports culturels et la place que des artistes reconnus peuvent y prendre. 9

COMÉDIE, MODE D'EMPLOI

LA PUISSANCE COMIQUE CONTRE LES IMPUISSANCES EXISTENTIELLES

Au moment où sortait en salles son plus beau film à ce jour (et paradoxalement son seul échec commercial) *Funny People*, Judd Apatow se prêtait généreusement à un long et passionnant entretien mené par l'ancien rédacteur en chef des Cahiers du Cinéma, Emmanuel Burdeau.

Sami Gnaba

À titre de prologue, Emmanuel Burdeau propose une introduction à la vie comique à travers laquelle se déclinent avec minutie et rigueur les multiples thèmes, motifs et sujets qui portent l'écriture d'Apatow, et sa puissance comique, à son accomplissement. Il est ainsi assez primordial pour tout lecteur d'être déjà acclimaté aux récits d'apprentissage et au charme des personnages ô combien drôles qui jonchent l'œuvre en question, naviguant sans cesse entre télévision (*Freaks and Geeks*) et cinéma (*The 40 Year Old Virgin*, *Superbad*, *Pineapple Express*, ...). Au cœur de cette introduction, une idée dont Apatow prolongera sans cesse l'écho : un comique qui ne se fait jamais au détriment des personnages, une empathie indéfectible aux *underdogs*.

«Je passe ma vie à réfléchir à la comédie» : cet aveu ne se limite pas simplement au rapport qu'Apatow entretient avec le cinéma. Il constate d'une existence passée, dès le plus jeune âge, à se cultiver des secrets de la comédie, du *stand-up*, forme d'humour verbeuse avec laquelle il gagna ses premiers salaires. Le livre laisse la part belle aux confidences d'enfance, comme celle de forcer ses amis à écouter avec lui *The Tonight Show*, ou *Saturday Night Live* qui marque à ses yeux les débuts de l'âge d'or de la comédie. Apatow revient abondamment sur son apprentissage du rythme, du phrasé comique, en écoutant les spectacles de Bill Cosby, les films de Mel Brooks, Steve Martin. De ce dernier – et particulièrement son film *The Jerk* –, Apatow avoue : «C'est peut-être la première fois où j'ai compris ce que cela peut signifier, un comique qui entreprend d'écrire un film pour lui-même, d'y mettre tout ce qui le fait rire.»

Animé d'un respect évident et partagé, l'entretien se déplace graduellement vers le travail télévisuel de l'interviewé et son expérience (le désopilant *Ben Stiller Show*, notamment) aux résultats variables (l'échec de *Freaks and Geeks*, niche à découverte de nouveaux talents comme Seth Rogen, Jason Segel ou James Franco). Par moments, une expression technique surgit et interpelle la curiosité de Burdeau. Que signifient, par exemple, *spec-episodes*, *punch-ups* ou encore un show *Single camera* ?

Il se diffuse une sincérité palpable dans l'échange. Sans censure apparente chez Apatow. De ses rapports contrariés avec la télé, la tristesse sentie après l'échec de *Freaks*, sa responsabilité quasi parentale sentie à l'égard de ses acteurs (Rogen, Hill, Segel, Franco), l'imprévisibilité du succès, la longueur tant décriée de ses comédies : tout y passe. Jamais anecdotiques, les questions pointent une idée claire et précise : suivre le processus créatif, le mode de fonctionnement d'Apatow. Qu'est-ce qui fait qu'un gag, qu'une scène fonctionne plus qu'un(e)

autre ? En quoi se définissent ses responsabilités sur un projet, dépendant des fonctions (créateur, producteur, scénariste) qu'il endosse ? En quoi son travail de scénariste pour *Freaks* varie-t-il de celui de son travail sur ses films ou ceux des autres (*Superbad*, *Anchorman*, *The Cable Guy*, *Don't Mess with the Zohan*) ?

Au détour d'une réponse, surgit une confession cachant mal l'angoisse qui la fonde : «Combien faut-il de films avant que le public prenne progressivement conscience de ce que vous faites, de qui vous êtes ?». Vers la fin du livre qui se concentre amplement sur *Funny People*, on discerne toute la sincérité et l'engagement mis dans ce projet, son plus personnel ; un dialogue qu'il dit chercher à avoir avec son public sur des questions comme l'intégrité, la célébrité et ce que c'est d'être un comique aujourd'hui, à 40 ans. D'un comique sérieux, le film – comme les dernières pages du livre – font le constat d'un artiste en questionnement sur la direction à prendre. «La collaboration devient plus difficile... le temps est peut-être venu de prendre un an pour réfléchir à cette question», avance-t-il.

À la page 127, il suggère l'idée d'un film plus mûr qui assumerait des questions plus sérieuses sur l'âge, la famille, le vieillissement... Deux ans après la parution de son livre, Apatow tient ses promesses et livre sa comédie familiale *This Is 40*. Entre le puceau de son premier film et le père incarné par Paul Rudd dans ce dernier opus, le cinéma d'Apatow a atteint sans peine l'âge de la maturité (à l'opposé de celui de Todd Phillips, par exemple), traçant une évolution aussi naturelle que reconfortante pour son avenir.

Emmanuel Burdeau
Comédie, mode d'emploi
Nantes : Éditions Capricci, 2010
139 pages



LES CINÉMAS DU MAGHREB ET LEURS PUBLICS

E PLURIBUS UNUM

Les cinémas du Maghreb et leurs publics est le fruit d'une discussion non cloisonnée par les disciplines et les murs qui enferment trop souvent dans des boîtes étanches l'université, la critique et le milieu des praticiens du cinéma. Le présent recueil s'avère l'occasion salutaire de permettre aux différents acteurs – critiques, universitaires, réalisateurs, organisateurs de festivals, etc. – de se rencontrer afin de déployer une sorte de vue d'ensemble sur les thèmes complexes qui concernent les cinémas du Maghreb.

Ismaël Houdassine

D'abord, qu'entend-on par « cinémas du Maghreb » ? S'agit-il des pays de l'Afrique du Nord et de leurs cinémas nationaux ? Parle-t-on d'une culture commune ou bien d'un quelconque raccourci facile pour résumer ce qui relie plusieurs cinémas ? L'ouvrage s'intéresse spécifiquement à la diversité de trois cinématographies nationales : celles du Maroc, de l'Algérie et de la Tunisie, avec quelques ajouts succincts sur celles de la Mauritanie et de la Libye.

On l'aura compris : le livre-somme évite d'emblée de sauter à pieds joints dans un gros piège. Bien que le titre préviennent qu'on ne parlera pas d'un cinéma maghrébin, mais plutôt de plusieurs cinémas, la prise en compte de la réelle diversité des cinématographies dans chacune des régions du vaste territoire que représente le nord de l'Afrique est en soi une invitation à la découverte et à l'analyse. Patricia Caillé et Florence Martin, qui ont dirigé l'ouvrage, l'expliquent d'ailleurs très bien dans l'introduction qui s'avère un passage fort passionnant.

En effet, pour ceux qui connaissent déjà les cinémas d'Afrique du Nord, il est évident qu'il n'existe, par exemple, pas de liens entre les périodes des années 1970 – années fastes du cinéma algérien, composées généralement de comédies populaires et de films politiques – et les années d'un cinéma critique d'auteur en Tunisie durant la décennie 1985-1995. Et que dire de la récente explosion du cinéma marocain qui tranche franchement avec le déclin contemporain du cinéma tunisien, devenu depuis sous-subsidonné.

Au-delà des éléments communs qu'il ne faut bien entendu pas renier puisqu'ils sont d'entrée de jeu englobés dans une même appellation régionale, le bouquin publié par la prestigieuse maison d'édition française L'Harmattan s'intéresse non seulement aux espaces dans lesquels les films sont produits, mais également aux espaces dans lesquels ces films circulent. Mais attention : le livre ne se veut pas un regard purement historique sur ces cinématographies.

On ne sera donc pas étonné de ne trouver ni chronologie, ni liste de réalisateurs ou de films. Au fil des pages, les textes écrits par de multiples collaborateurs internationaux – tels Kamel Ben Ouanès, Michel Cerseau, Mohammed Bakrim



ou Noura Borsali – regroupent avant tout les réflexions et les échanges sur ce que sont aujourd’hui les cinémas du Maghreb. Autant de chapitres qui représentent un ensemble de perspectives et de démarches différentes afin de comprendre quand, où, par qui et comment les cinémas du Maghreb se construisent par rapport à d’autres dénominations régionales, comme les cinémas arabes ou africains. Le lecteur pourra également retrouver des questionnements éclairants sur le présent et l’avenir des cinémas du Maghreb qui mettent l’accent sur la production et le rôle de l’État, en amont et en aval de la création d’un film, que ce dernier soit numérique ou non.

Les évolutions technologiques ont radicalement changé la donne. Les mutations en cours ont transformé l'objet-cinéma qui n'est plus celui de la rencontre entre des

spectateurs « payants » et des films en 35mm dans des infrastructures largement nationales de salles de cinéma. Aujourd'hui, l'exploitation des films au Maghreb (seulement au Maghreb ?) est déliquescente, voire inexistante, en ce qui concerne l'Algérie. Il devient urgent de repenser l'objet-cinéma pour suivre les transformations du paysage audiovisuel : l'arrivée du numérique, les DVD, Internet, la transformation des pratiques et des usages des films, voire leur chargement sur les téléphones portables. Ces interrogations et des pistes de solutions sont explorées tout au long du livre.

À noter, les textes rassemblés ici constituent la conclusion d'un projet beaucoup plus vaste encore – *Maghreb et Cinémas: circulation des films, production des savoirs et constitution d'un patrimoine* –, sous l'égide de l'Agence universitaire de la francophonie, des Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), du Panorama des Cinémas du Maghreb et du Moyen-Orient, et de la Ville de Saint-Denis en Hexagone. Le dossier est complété par des articles intégrant les questions posées au cinéma par les récentes révolutions arabes.

Patricia Caillé, Florence Martin (sous la direction de)
Les cinémas du Maghreb et leurs publics
 Paris : L'Harmattan, 2012
 340 pages

LE FESPACO, UNE AFFAIRE D'ÉTAT(S), 1969-2009 À LA MERCI DE L'ÉVOLUTION

Le cinéma africain n'en finit plus de naître. Les années 1960 furent à la fois glorieuses et difficiles. Comme toute cinématographie, l'Afrique a eu besoin d'une aide gouvernementale. Plusieurs pays africains se sont donné une telle structure. Mais il fallait aussi envisager, le plus rapidement possible, un lieu de diffusion, de coordination. Cela est venu en 1969, avec la création du premier festival du cinéma africain : le FESPACO. L'ouvrage de Colin Dupré en retrace, pour la première fois, l'histoire.

Pierre Pageau

Colin Dupré est un historien spécialiste de l'histoire du cinéma africain. Dans le premier chapitre, il retrace l'histoire, voire même la préhistoire, de l'émergence du cinéma en Afrique. Puis, dans la naissance de cette jeune cinématographie, un événement majeur intervient : le premier festival de cinéma africain. Ceci se produit dans le contexte des luttes de décolonisation des années 1960. Un regroupement de cinéastes et de cinéphiles décide de se donner un lieu et une activité de rassemblement, ce qui n'est pas sans nous rappeler ce qui se produira au Québec avec la naissance de notre Cinémathèque en 1963.

Ce festival a toujours lieu à Ouagadougou (ville de «Ouaga»), une ville du Burkina Faso (identifié souvent par «Burkina»). Ce n'est pas un hasard que cette manifestation d'importance se soit installée au Burkina parce qu'il s'agit d'un pays africain qui est, et demeure, un très important producteur de films. Le festival sera connu sous l'acronyme FESPACO pour «Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou».

La période 1983-1989 sera une étape-clé. Le financement, enfin, est présent et l'esprit d'un jeune festival militant est clairement affirmé.

Colin Dupré ne craint pas d'évoquer les difficultés de ce festival. Des pouvoirs politiques vont tenter de se l'approprier (d'où le titre du livre). Un chapitre se nomme «L'ère Sankara», à cause du coup d'État mené par Thomas Sankara en 1983. Sankara a été marqué par l'idéologie marxiste-léniniste. Il rêve d'appliquer ce modèle. Jusqu'à l'assassinat de Sankara en 1987, le FESPACO subira cette influence. Dans une de ses conférences, Sankara dit : «La conquête culturelle fait partie de la stratégie globale de la Révolution» (1985). La période 1983-1989 sera une étape-clé. Le financement, enfin, est présent et l'esprit d'un jeune festival militant est clairement affirmé.

Suite au décès de Sankara, le FESPACO vit une crise de redéfinition. En 1989, il y a un boycott de plusieurs cinéastes africains importants. Vient ensuite la période 1991-2009 qui



témoigne à la fois de crises permanentes, mais aussi d'un nouveau souffle. Plusieurs décisions rendent le festival plus attrayant pour les pays africains. D'une part, en 1991, un accord cinématographique France-Burkina donne espoir aussi aux autres pays. Puis, en 1993, la création du MICA (Marché International du Cinéma et de la Télévision Africains) laisse croire à de nouvelles et meilleures conditions de production des films. Surtout, en 1995, l'Afrique du Sud, longtemps boycottée – ce pays de l'Afrique noire est le plus important producteur de films –, va participer au festival. Le FESPACO est alors de plus en plus connu et reconnu, internationalement. Le Québec y est toujours représenté en établissant des liens solides avec notre festival Vues d'Afrique. Le FESPACO est utilisé comme une tribune à la fois internationale et de plus en plus panafricaine. Au tournant des

années 1990, l'arrivée de la vidéo et du tournage numérique modifie les données. Le FESPACO doit s'adapter à cette nouvelle réalité et à de nouveaux pays producteurs (comme le Nigeria, par exemple).

Depuis 2010, le FESPACO revit des moments de crise. D'une part, il y a eu l'apparition de nombreux festivals du film, des petits et des gros (Le Caire, Marrakech). Il y a peu de films africains pour de plus en plus de festivals. D'autre part, certains pays n'ont plus une seule vraie salle de cinéma. Et, comme depuis les débuts, des situations politiques instables affectent le continent, et donc le FESPACO (la Côte d'Ivoire et le Mali étaient des joueurs importants lors de sa naissance).

En conclusion, l'ouvrage de Colin Dupré démontre clairement que le FESPACO a toujours été à la merci de l'évolution (politique et culturelle) du continent africain. En février 2013, se tient toutefois le 23^e FESPACO, avec comme thème : «Cinéma et politique publique en Afrique». Ce qui démontre bien que le titre, et les problématiques, soulevés par l'ouvrage de Colin Dupré demeurent bien justifiées.

Colin Dupré
Le Fespaco, une affaire d'État(s), 1969-2009.
Paris : L'Harmattan, 2012
395 pages

FULL SERVICE

LES AVENTURES DE « MONSIEUR SEXE » À HOLLYWOOD

Celui que Tennessee Williams avait baptisé « la bonne fée de la communauté gay », Scotty Bowers, fait une sortie remarquée avec la publication du journal de sa vie trépidante dans le *Hollywood* d'après-guerre. Sans grande retenue, l'ancien entremetteur de stars partage le récit cocasse d'une époque révolue.

Guilhem Caillard

Son portrait est celui d'un personnage serein, sourire aux lèvres : photographié par le *New York Times* en janvier 2012, Scotty Bowers laisse trahir une pointe de fierté. Mais l'homme s'est toujours dit modeste, même lorsqu'il s'agissait d'évoquer ses impressionnants attributs sexuels et l'attirance qu'il suscitait chez ses comparses, hommes et femmes confondus. De sa villa de Kew Drive, Scotty bénéficie d'une vue imprenable sur ce tout Hollywood qu'il a connu sous ses angles les plus intimes. Il fut un temps où « la Mecque du cinéma », comme l'appelait Cendrars – cette ville du rêve et des possibles –, n'avait aucun secret pour notre homme qui ne cache pas sa nostalgie. Né en 1923 dans une modeste famille de l'Illinois, Bowers a traversé les dures années de la Grande Dépression. Il s'est engagé chez les marines avant d'atterrir à Los Angeles, tandis qu'Hollywood entrait dans ses années fastes.

Full Service est une traversée, un témoignage important, quasi inédit et récréatif. Le lecteur s'y amuse, ayant parfois du mal à tout croire...

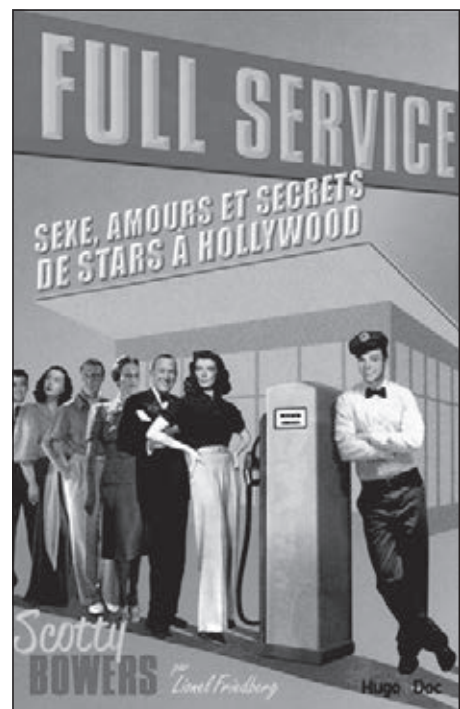
Le récit de sa vie fait drôlement écho au roman ayant inscrit Gore Vidal au panthéon des grands auteurs américains : *The City and the Pillar* avait fait scandale à sa sortie en 1948 pour sa peinture d'amours homosexuelles. Comme la propre histoire de Bowers, le héros de Vidal vadrouille à travers l'Amérique et fréquente des stars hollywoodiennes qui s'efforcent tant bien que mal de dissimuler leurs passions sous la pression contractuelle des grands studios et face au public conservateur de l'Amérique. Voilà qui n'est pas si hasardeux, puisque Gore Vidal, bisexuel notoire, comptait parmi les amis de Scotty Bowers avant de décéder il y a tout juste un an. Peut-être aura-t-il eu le temps de lire le récit de celui que l'on appelait « Monsieur Sexe » et de se retrouver dans quelques anecdotes croustillantes. Bien qu'il n'hésite pas à balancer les noms les plus connus – George Cukor, James Dean, Katharine Hepburn –, Bowers s'efforce de rester discret sur l'identité de ceux qui vivent encore.

La première partie de ce récit copieux alterne entre l'arrivée de Scotty à Los Angeles et ses années de préadolescence à Chicago. Sur ce point, il s'efforce d'atténuer l'embarras du lecteur lorsqu'il raconte ses premières initiations à la sexualité auprès d'un cercle de prêtres pédophiles dont le garçon devient la coqueluche « de son plein gré », répète l'auteur. Dans la capitale du Mid-Ouest, il apprend « l'art de la passe », son nombre de clients par heure pouvant atteindre des records effrayants. « Je m'étais

convaincu depuis longtemps que le sexe jouait un rôle considérable dans les affaires humaines » : voilà la devise de Bowers, pour qui le bonheur des autres est prioritaire. Adulte, il certifie ne plus jamais avoir fait payer ses services intimes, ni même ses activités d'entremetteur de stars à Hollywood. En ces temps de disette, la jeunesse traîne et concède volontiers quelques faveurs en échange d'argent. Hautement sociable, Scotty entre en contact avec les plus grands pour leur fournir des adonis.

Full Service est une accumulation d'anecdotes, sans cause à effet ni véritable évolution. Son auteur n'a pas la prétention de vouloir nous amener quelque part, et ne cherche pas à disséquer et comprendre pour nous les mœurs d'Hollywood à la façon d'un sociologue. Ce sont des hommes et des femmes qu'il raconte, et leurs secrets d'alcôve. Le lecteur est surpris d'apprendre certains mariages arrangés entre une star secrètement lesbienne et un acteur homosexuel animé par un étrange fétichisme que jamais Bowers ne s'autorise à juger. Tout le monde, ou presque, y passe : on apprend que Steve Reeves couchait avec des hommes pour l'argent, que le roi Farouk d'Égypte était propriétaire de la plus grande collection d'images pornographiques mettant en scène des jeunes garçons, ou que l'ex-roi du Royaume-Uni, Edouard VIII, avait entres autres abdiqué pour vivre des amours libres. L'auteur, pour qui les femmes ont aussi beaucoup compté, nous raconte au détour comment avait été reçu le nouveau code de censure Hays ou, plus tard, l'arrivée du sida au sein de l'industrie du cinéma.

Full Service est une traversée, un témoignage important, quasi inédit et récréatif. Le lecteur s'y amuse, ayant parfois du mal à tout croire... Mais qu'importe : l'essentiel est que Bowers se sente libre. C'est sans trop de peine que l'on s'imagine un film sur la vie de cet homme, à paraître sous peu.



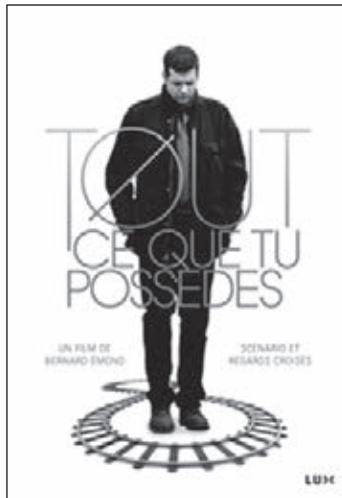
Scotty Bowers, Lionel Friedberg
(Traduit de l'américain par Christian Sérurier)
Full Service : Sexe, amours et secrets de stars à Hollywood.
Paris : Hugo & Cie, 2013
288 pages

TOUT CE QUE TU POSSÈDES : SCÉNARIOS ET REGARDS CROISÉS DE LUMIÈRE ET D'ESPOIR

Avec Denys Arcand et Pierre Falardeau, Bernard Émond fait partie des rares cinéastes québécois dont la plupart des scénarios ont été publiés. Il faut dire qu'Émond fait figure d'exception au Québec : peu de nos cinéastes peuvent se targuer de mener une carrière d'essayiste en parallèle à celle de réalisateur. Le scénario de *Tout ce que tu possèdes*, son plus récent film, a été lancé en novembre dernier par Lux Éditeur, maison d'édition engagée qui avait auparavant fait paraître 20 h 17 rue Darling, le roman d'Émond qui sera la base de son scénario.

Jean-Philippe Desrochers

Premier scénario à être publié chez Lux Éditeur, *Tout ce que tu possèdes : Scénarios et regards croisés* met en relief la qualité littéraire des dialogues d'Émond (que certains jugent d'ailleurs trop littéraires). Les pages du scénario sont entrecoupées de quelques très beaux photogrammes en noir et blanc tirés du film. Le scénario nous permet en outre de (re)plonger dans les mots du poète peu connu Edward Stachura, figure spectrale qui hante tout le film. Bien que le scénario soit évidemment digne d'intérêt en lui-même, c'est surtout la présence du texte d'introduction de Bernard Émond et des quatre « regards croisés » qui suivent le scénario qui rendent cette parution véritablement intéressante.



Dans son texte intitulé « J'ai dormi par terre dans la maison de nos ancêtres », une des plus belles phrases du film, Émond nous en apprend davantage sur la genèse du scénario. Il évoque les personnages qui ont d'abord inspiré le récit, la fresque de Giotto, l'idée de dépouillement et la découverte de l'œuvre de Stachura. Ce texte montre bien comment une œuvre peut se composer grâce à la juxtaposition de divers éléments qui, de prime abord, n'ont pas nécessairement de liens entre eux. Toujours aussi habile, Émond nous laisse sur un constat difficile, mais porteur d'espoir : « Nous avons laissé se vider la maison [métaphorique], mais il n'en tient qu'à nous de l'emplir à nouveau, de rétablir un lien entre les générations, d'assumer notre responsabilité, c'est-à-dire de répondre à nos morts et à nos enfants. » (p. 14). Ces propos viennent en quelque sorte clouer le bec à ceux qui s'entêtent à croire que l'œuvre d'Émond est pessimiste et sombre.

Il est toujours intéressant de connaître le parcours intellectuel de ceux qui s'adressent à nous, surtout lorsque leurs textes, à l'image de l'objet qu'ils analysent, sont aussi riches.

Signé Gilles McMillan, le premier des quatre « regards croisés » s'attarde principalement aux écrits et à la vie de Stachura, avant d'établir d'habiles liens entre l'œuvre du poète polonais et celle d'Émond. L'auteur y analyse aussi brillamment le découpage

d'une des scènes du film (les analyses formelles du travail d'Émond sont d'ailleurs, de manière générale, plutôt rares). Selon McMillan, la scène où Pierre Leduc et sa fille se retrouvent devant le fleuve à Saint-Pacôme « est l'occasion d'une belle image en cinémascope mais, plutôt que de s'attarder sur la beauté spectaculaire du paysage, la caméra cadre Adèle et Pierre. "C'est beau", remarque Adèle. Pierre acquiesce. Ce qui est beau, nous dit simplement Bernard Émond, c'est la réunion de Pierre et de sa fille. » (p. 108). Dans son texte, Jean-François Nadeau s'éloigne un peu du film d'Émond en tant que tel, mais, en bon historien, il dresse des parallèles entre le Québec et la Pologne en ayant recours à une impressionnante galerie d'individus qui ont

marqué notre histoire, et ce, sans jamais donner l'impression de sombrer dans la bête énumération. De plus, l'auteur met en lumière et en parallèle les répercussions qu'a pu avoir le catholicisme, ici et en Pologne.

Lucien Pelletier, de l'Université de Sudbury, se livre quant à lui à une brillante et passionnante analyse du métier de traducteur. Il montre comment ce travail intellectuel solitaire, difficile et obsédant, cadre parfaitement avec la notion d'« attention au monde » qu'Émond développe, notamment dans certains textes de son recueil *Il y a trop d'images*, également paru chez Lux. Finalement, Mélissa Thériault s'attarde plus particulièrement aux notions d'héritage et de patrimoine, en se servant principalement des écrits de l'historien de l'art Michel Melot. Puis, en s'appuyant sur l'ouvrage *La Perte et le Lien* d'Émond et de Simon Galiero, l'auteure étudie la façon dont *Tout ce que tu possèdes* rend compte des difficultés de transmission de la culture au Québec.

En somme, Lux propose ici un ouvrage assez complet sur un des films québécois les plus importants des dernières années. On peut toutefois regretter l'absence de courtes biographies des quatre analystes. Il est toujours intéressant de connaître le parcours intellectuel de ceux qui s'adressent à nous, surtout lorsque leurs textes, à l'image de l'objet qu'ils analysent, sont aussi riches.

Bernard Émond
Tout ce que tu possèdes : Scénarios et regards croisés
Montréal : Lux Éditeur, 2012
139 pages

CINÉMA ET AUDIOVISUEL LATINO-AMÉRICAINS

L'émergence ou la confirmation de l'importance de nouvelles cinématographies s'accompagne habituellement d'études universitaires. C'est le cas dernièrement pour le cinéma latino-américain qui a été l'objet d'une thèse de doctorat à Toulouse, par Ignacio Del Valle Dávila, sur *Le «Nouveau cinéma latino-américain» : Un projet de développement cinématographique sous-continental*, retraçant l'histoire de ce mouvement des années 1960-70. Le livre d'Angélica María Mateus Mora est la version remaniée de sa thèse de doctorat à la Sorbonne Nouvelle – Paris, en 2010. La première partie est un survol de la représentation des Amérindiens dans le cinéma latino-américain depuis 1910. L'auteure a eu l'excellente idée d'inclure des cartes géographiques pour montrer les diverses populations autochtones. Pour la plupart des films et des pays, l'étude est un peu courte. On est surtout étonné de l'absence du Mexicain Paul Leduc, dont *Etnocido: Notas sobre El Mezquital* est encore considéré un documentaire majeur basé sur les recherches de l'anthropologue Roger Bartra sur ces populations. Leduc participait alors avec Gilles Groulx (*Primera pregunta sobre la felicidad*) à un projet codirigé par l'ONF. Cela aurait été l'occasion pour la professeure de faire ainsi le lien avec les Lamothe, Bulbulian et Obomsawin qui ont aussi filmé les Autochtones, mais en français, en Amérique du Nord.

Dans la deuxième partie, qui compte pour plus des deux tiers du livre, l'universitaire revient sur les diverses étapes du cinéma colombien dans sa représentation de l'Indien. Le travail

de Daniel Piñacué à la télévision nationale est aussi mis en contexte. L'auteure montre une grande capacité d'analyse de plusieurs œuvres qu'il serait maintenant intéressant de voir. Ainsi, Pablo Mora Calderón a fourni trois versions de son documentaire *Crónica de un baile de muñeco* sur les Yucanas : une pour la télé, une autre pour les festivals et une très longue pour la communauté. L'universitaire revient sur plusieurs enjeux actuels de ces populations, tant du point de vue écologique, culturel que des opérations policières.

Dans ces domaines, en Colombie comme ailleurs, le cinéma et la vidéo constituent des moyens de témoigner et de prendre acte. Une bibliographie très fournie et un index des œuvres aideront à la consultation de cet ouvrage utile.

Luc Chaput



Angélica María Mateus Mora
Cinéma et audiovisuel latino-américains
Paris: L'Harmattan, 2012
270 pages

L'IMAGE NUMÉRIQUE AU CINÉMA



La première version de ce livre fit l'objet d'un compte rendu par Pierre Ranger dans le numéro 225 de *Séquences*. L'étude a depuis pris un sous-titre, «Historique, esthétique et techniques d'une révolution technologique», qui explique les motifs de cette nouvelle publication. Cette deuxième édition est augmentée de plus de la moitié, passant de 175 à 268 pages. Les illustrations se sont de beaucoup améliorées même si certaines sont quelque peu redondantes.

L'auteur est professeur au Cégep de Saint-Jérôme et son bouquin se présente sous la forme d'un manuel scolaire, avec lectures suggérées et questions à la fin des chapitres. Certaines phrases sont écrites en caractères gras et sont donc des indices pour ces questions.

Le ton est malgré tout peu professoral, l'auteur partageant son étonnement ou son intérêt devant certaines séquences ou moments de l'histoire du cinéma récent ou plus ancien. L'évolution de cette invasion des ordinateurs et des logiciels d'imagerie numérique est bien décrite. La place des chercheurs

québécois comme Daniel Langlois et Nadia Thalmann est bien intégrée dans cette révolution à vitesse grand V. Le cinéophile averti ou plus occasionnel y trouvera des informations de diverses natures, entre autres sur le concept de «vallée dérangeante» de l'auteur nippon Masahiro Mori et son rapport avec les acteurs virtuels. L'auteur revoit aussi les diverses étapes de production actuelle d'un film qui intègrent de diverses manières l'imagerie numérique. Philippe Lemieux rend aussi hommage non seulement à George Lucas, John Lasseter et James Cameron, mais aussi à ces innombrables techniciens dont les noms défilent maintenant à la fin de ces très longs génériques, alors que la plupart des spectateurs n'ont plus, depuis la fin officielle du drame ou de la comédie, les yeux rivés sur l'écran. Le livre est de plus beaucoup mieux présenté par cet éditeur, hier peu pointilleux sur les coquilles et autres scories.

Luc Chaput

Philippe Lemieux
L'Image numérique au cinéma : Historique, esthétique et techniques d'une révolution technologique
(Champs Visuels)
Paris: L'Harmattan, 2012
268 pages

UN AMOUR D'UIQ : SCÉNARIO POUR UN FILM QUI MANQUE

Quelques années avant Christopher Stork, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont créé le concept de quatrième personne – ce «ils» impersonnel – apparaît sous leur plume à travers la notion de multiplicités virtuelles, espace intensif plus fondamental que l'individu lui-même. Comment porter à l'écran le grouillement caractéristique de l'infiniment petit, l'Univers Infra-Quark, territoire plus minuscule encore que les atomes du récent film d'IBM? C'est ce genre de question que s'est posé Félix Guattari en scénarisant *Un amour d'UIQ*, film de science-fiction conçu de concert avec Robert Kramer dans les années 1980. Un groupe de squatteurs parvient à lier connaissance avec UIQ, «Univers tout puissant et doué d'une intelligence prodigieuse, mais qui se trouve totalement démunie et fond littéralement comme neige au soleil dès lors qu'il se trouve confronté à des réalités humaines telles que la beauté, la sensualité, l'amour».

Guattari caressait le rêve de réaliser lui-même le film et de le voir produit à Hollywood. Non pas que le philosophe ait souhaité alimenter l'art commercial; son intention devait être, peut-on présumer, de miner clandestinement le système et de s'opposer ainsi aux marginaux infatués qui sont incapables d'atteindre le réel et de le transformer en profondeur. Guattari assignait au 7^e art la fonction d'art mineur; pour lui, une œuvre cinématographique devait contrarier les forces dominantes sans chercher à en devenir une soi-même (réf.: *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers* de F. Colman et «Le Cinéma: un art mineur» de F.

Guattari). Or, en l'occurrence, on peut dire qu'*Un amour d'UIQ* est demeuré tout à fait mineur. Le film n'a jamais vu le jour! En présentant dans leur ouvrage les diverses ébauches de ce long métrage, Maglioni, Thomson et Mangou ne dénaturent pas le projet de Guattari: ils lui donnent la consistance minimale suffisante pour qu'il puisse avoir un véritable effet sur le réel, tout en le maintenant dans un état assez vaporeux pour qu'il ne devienne pas une entité fixe, inerte, stable. Cet ouvrage essentiel sur un projet essentiel n'autorise pas toutes les interprétations ni toutes les pratiques, mais libère une multitude de forces et ne met pas de copyright sur le champ des possibles qu'ouvre l'avenir. ☺

Pierre-Alexandre Fradet

Félix Guattari

Un amour d'UIQ: scénario pour un film qui manque

Paris: Éditions Amsterdam, 2012

320 pages



www.revuesequences.org/category/couverture/

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Recherche

À propos | Abonnement | Anciens numéros | Contact

Accueil | Billet | Sélection-DVD | En DVD | Blogue | Couverture | Dossiers | Entrevues | Flashback | Lectures | Agenda

Couverture

The Grandmaster
30 juin 2013

RIVIÈRE DE SPLENDEURS

Dernier cru de Wong Kar-wai, *The Grandmaster* séduit par la splendeur de ses images, déconcerte par le stoïcisme de ses personnages et fascine par la profondeur de son contenu. Une nouvelle œuvre du grand maître de la sensualité visuelle dans laquelle on retrouve les combats épiques de *Ashes of Time* et les désirs cachés de *In the Mood for Love*. Sans son trouble... malheureusement.

>> Anne-Christine Loranger

Prises individuellement, chacune des images de *The Grandmaster* pourrait faire partie d'une exposition de photos. Un minutieux travail d'artiste se révèle plan par plan, tant dans l'équilibre des compositions que dans leurs significations. Aucun effort apparent, cependant. Tout coule, tout va de soi. Qu'une œuvre de deux heures soit filmée représente en soi un phénomène. Le travail du directeur photo d'un tel film représente en soi un phénomène. Le travail d'arts martiaux. On

Primeurs

Semaine du 9 au 15 août 2013

Articles plus anciens

En kiosque

WWW.REVUESEQUENCES.ORG
FILMS | ENTREVUES | ÉVÉNEMENTS | DOSSIERS / ÉTUDES | BLOGUE



La Cinémathèque québécoise 50 ans voués au cinéma

Tous les pays se sont donné une cinémathèque nationale. Les premières grandes cinémathèques, comme la Cinémathèque française (1936), se consacrent au sauvetage de ce qu'il reste du cinéma muet. La Cinémathèque québécoise naît dans la mouvance internationale des jeunes cinématographies nationales. Elle fête son cinquantième anniversaire cette année. Depuis 1963, son rôle a été capital et il convient d'en décrire les principales étapes. Et d'imaginer son futur.

Pierre Pageau

Une naissance peut nous en dire long sur la nature de l'enfant qui va naître. Les parents de la Cinémathèque sont des cinéastes et cinéphiles actifs d'une jeune cinématographie et d'une « Révolution tranquille ». Ils veulent combler un manque majeur de disponibilité des grandes œuvres cinématographiques. Ces pères fondateurs sont, en grande partie, les mêmes qui vont créer le FIFM (Festival international du film de Montréal, en 1960), nos premiers ciné-clubs et nos premières salles de répertoire. Ils président, en avril 1963, à la fondation de « Connaissance du cinéma » : Guy L. Coté, Michel Patenaude, Rock Demers, Jacques Giraldeau et quelques autres. Cette première vague, avec ses caractéristiques, et ses ambitions, va déterminer la nature de cette institution. Le président – et fondateur – de la Cinémathèque québécoise, Guy L. Coté, veut que la Cinémathèque soit la propriété de ses membres, autrement dit du milieu du cinéma. La Cinémathèque a toujours misé sur cet appui, une force qui, aujourd'hui, s'est quelque peu perdue. Les passionnés de cinéma qui ont fondé la Cinémathèque n'étaient peut-être pas des spécialistes de la conservation, mais ils savaient qu'il fallait agir, que la création d'une archive de cinéma s'imposait. En 1963, Gilles Groulx tournait *Le Chat dans*

le sac, Claude Jutra terminait *À tout prendre*, et Pierre Perrault et Michel Brault réalisaient *Pour la suite du monde*; il fallait penser à préserver tout cela pour la postérité.

Pour marquer la naissance de cette nouvelle Cinémathèque, se tient – du 18 au 25 octobre 1963 – une « Semaine Jean Renoir » au Cinéma Élysée, en présence de Jean Renoir et d'Henri Langlois (directeur de la Cinémathèque française). Le 17 juillet 1964, l'organisme devient la « Cinémathèque canadienne ». Serge Losique maintient que ce nom (« Cinémathèque canadienne ») lui appartenait et qu'il l'a proposé à Guy L. Coté. En 1966, la Cinémathèque canadienne est reconnue par la FIAF (Fédération internationale des archives du film), grâce à l'appui du Belge Jacques Ledoux (secrétaire général de la FIAF). En 1965, il y eut une première saison complète de 250 séances de projections publiques à l'auditorium du Bureau de censure, situé au 360, rue McGill. Le 13 janvier 1968, Serge Losique crée le « Conservatoire d'art cinématographique » (Université Sir George Williams, aujourd'hui Concordia) qui devient un concurrent de la Cinémathèque dans ses activités de diffusion du cinéma.

Vouée à la sauvegarde et à la mise en valeur du patrimoine audiovisuel, la « Cinémathèque canadienne » est rebaptisée en

Photo : La Cinémathèque québécoise



1971 «Cinémathèque québécoise». Dès 1974, l'institution se dote d'un Centre de conservation spécialement aménagé à Boucherville pour entreposer et conserver de façon optimale ses collections imposantes d'œuvres cinématographiques et, plus récemment, d'émissions de télévision. Aujourd'hui, plus de 50 000 titres sur pellicule et quelque 20 000 heures sur ruban vidéo sont préservés dans les réserves de la Cinémathèque. À compter des années 1970, une «nouvelle vague» de passionnés et de connaisseurs du cinéma constituera les principales têtes dirigeantes de la Cinémathèque. Ce triumvirat est composé de Robert Daudelin (directeur, 1972-2002), Pierre Jutras (programmeur et conservateur du cinéma québécois et canadien de 1978 à 1997, puis directeur de la programmation et de la conservation) et Pierre Véronneau (arrivé en 1973, il sera directeur des collections, de la recherche historique et des publications).

La Cinémathèque aura une importante activité de publications, durant les années 1970-2000. Il y eut d'abord, dès 1968, *Nouveau cinéma canadien* – *New Canadian Film* (sous la responsabilité de Jean-Pierre Bastien): un répertoire bilingue de toutes les productions canadiennes, publié trois ou quatre fois par année. Puis, au printemps 1979, a lieu le lancement du premier numéro de *Copie zéro*, avec quatre parutions par année: deux étaient dédiées à des thématiques ou à des cinéastes et les deux autres à la compilation des productions québécoises de l'année écoulée (une pour les courts et moyens métrages, l'autre pour les longs métrages). De plus, Pierre Jutras – à compter de 1989 – assurera la publication de l'*Annuaire du cinéma québécois*. De son côté, Pierre Véronneau se consacrait à des recherches historiques, principalement sur le cinéma québécois des années 1940-1950. Le dernier numéro de *Copie zéro* s'appelait *Autoportrait d'une Cinémathèque à travers ses collections* et fut publié à l'occasion du 25^e anniversaire

de la Cinémathèque. En 1989, le triumvirat est derrière la création de la *Revue de la Cinémathèque* qui réunit les budgets des diverses publications pour instaurer ce nouveau périodique qui regroupe les missions des trois précédentes et, surtout, était mieux distribué et rejoignait un plus grand nombre de lecteurs. Cette activité n'est plus possible pour la Cinémathèque qui a dû renoncer à la publication de la revue de sa programmation, alors que plusieurs de ses membres réclament son retour. En 2009, avec son 97^e numéro, *La Revue de la Cinémathèque* cessa d'être publiée et fut remplacée par un simple dépliant-horaire. Cette décision administrative, liée à des contraintes budgétaires, faisait preuve d'une méconnaissance de la clientèle de la Cinémathèque. *La Revue de la Cinémathèque* était l'instrument par excellence de l'équipe des conservateurs-programmateurs dans la mise en valeur des activités de la Cinémathèque. Il y a maintenant une InfoLettre qui tient les cinéphiles informés sur ce qui se passe à la Cinémathèque. En 2013, il est question qu'une grande partie de ces publications, dont *Copie zéro*, soit accessible sur le site Internet de la Cinémathèque.

En 1997, la nouvelle Cinémathèque québécoise ouvre, rénovée et agrandie, au 335, boulevard De Maisonneuve Est. Depuis 2006, la Cinémathèque joue un rôle essentiel à titre de coordonnatrice du dépôt légal des films du Québec, un mandat que lui a confié Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Conserver, il faut bien le dire, constitue l'essentiel du travail d'une cinémathèque.

Quel est l'avenir de notre Cinémathèque? Le gouvernement du Québec collabore actuellement à un travail de redéfinition de la Cinémathèque. Il faut probablement procéder à une réévaluation de ses mandats. Qu'est-ce qui est nécessaire et essentiel, et à la mesure de ses moyens (humains et matériels)? Ses activités de collection, de traitement, de restauration et de mise à la disposition des utilisateurs sont clairement fondamentales. Mais on peut les imaginer en complémentarité avec des mandats de divers organismes archivistiques et muséaux dont dispose le Québec. Ce travail de redéfinition doit inclure obligatoirement la préservation de son vaste secteur d'animation. Bientôt, les projections de belles copies 35mm ou de films muets accompagnés au piano seront des événements rares. Ces projections peuvent permettre à une cinémathèque de retrouver sa raison d'exister et la magie de ses origines.

Le lieu physique de la Cinémathèque ne pourrait-il pas devenir le lieu de rassemblement de la majorité des intervenants du cinéma québécois? Une sorte de «Maison du cinéma»? Québec Cinéma, par exemple, y aurait sa place; d'autres associations professionnelles aussi. S'il faut trouver de l'espace, la Cinémathèque peut se délester d'une partie de son centre de documentation qui trouverait sa place à la Bibliothèque nationale. Il faudrait cependant conserver toutes les archives sur le cinéma québécois. Tous les cinéastes québécois seraient chez eux dans ce lieu, comme le souhaitaient les fondateurs de la Cinémathèque.

Pour le futur, il faut rêver d'une synergie qui convaincra des commanditaires (publics et privés) d'appuyer cette institution fondamentale pour la suite de notre cinéma. Une cinémathèque nationale est nécessaire, plus que jamais. ☞

Pierre Alexandre Labelle | Cofondateur de Under The Milky Way

Défis économiques de la distribution digitale

La jeune compagnie Under The Milky Way, fondée en 2010, bénéficie d'une expertise considérable dans le secteur de la distribution de films en vidéo à la demande (VàD). Spécialisée dans l'agrégation de droits pour le compte des plateformes globales (iTunes, Amazon, Google Play, Sony), la société met aussi l'accent sur la communication de son action. Son cofondateur, Pierre Alexandre Labelle, était récemment en déplacement à Montréal, Istanbul et Cannes, pour participer à des conférences sur l'industrie de la distribution digitale. Au sujet de ce secteur en continuelle ébullition, il répond à nos questions et évoque la position de Under the Milky Way, qui vient d'ouvrir un nouveau bureau au Québec.

Guilhem Caillard



Under The Milky Way a des ramifications presque partout à travers le monde (Japon, Australie, Québec...). Quelles sont les responsabilités de ces représentations locales?

Elles font le lien entre les ayants droit de la région qu'elles représentent et les plateformes VàD couvrant ces mêmes territoires. À Madrid, notre collaboratrice Pascale Dillemann gère les relations commerciales avec les producteurs, distributeurs et vendeurs internationaux de films espagnols, en leur assurant un service de qualité. Des sociétés comme A contracorriente achètent des films pour l'Espagne et travaillent avec nous pour que les titres soient exploités sur les plateformes globales dans de bonnes conditions, et que l'argent dû leur soit reversé de façon précise. C'est également une façon d'avoir accès au réseau international de Under The Milky Way.

En somme, vous êtes des médiateurs entre les différents intervenants de la chaîne de diffusion en ligne.

Pas seulement. En Espagne, A contracorriente est un distributeur important qui sort des films comme *Intouchables*, *L'Arnacœur*, *Monsieur Lazhar*. Les gérants ont vite réalisé que la mise en marché sur les principales plateformes de VàD ne se fait pas du jour au lendemain: cela demande du temps et des outils afin d'en maximiser le potentiel. Pour une société de cette envergure, travailler correctement avec l'ensemble des plateformes signifierait mobiliser des ressources financières et humaines. Idem au Québec, où les films distribués ont du mal à être exploités convenablement en VàD. L'option Under The Milky Way est donc

une alternative: nous proposons des services adaptés. L'industrie évolue vite. Nos interlocuteurs réalisent que de nouveaux métiers se sont créés en VàD et l'agrégation de distribution de contenu sur les plateformes globales en fait partie, notamment lorsqu'il s'agit d'assurer une visibilité internationale. Des plateformes comme iTunes ont des opérations très centralisées, ce qui pourrait porter à croire que tout est facile. Or, la façon de vendre des films en VàD aux Canadiens n'est pas la même lorsqu'on s'adresse aux Italiens. Nous sommes en contact avec les départements locaux des plateformes globales pour travailler la disposition des titres et leur marketing selon les marchés.

Au Québec, la plupart des distributeurs importants ont déjà des relations avec les plateformes dominantes. Par exemple, Métropole Films (via Mongrel Media) traite directement avec iTunes. Dans de tels cas, en quoi consiste votre intervention?

Quelques films québécois trouvent en effet leur chemin vers les grandes plateformes globales présentes au Canada. Par exemple: *J'ai tué ma mère* et *Camion* (K-Films Amérique), *Catimini* (Axia Films), ou même des films français acquis pour la distribution au Québec tel que *Et si on vivait tous ensemble* (A-Z Films), sont visibles sur iTunes-Canada. Cela signifie que les ayants droit de ces titres ont réalisé des accords directs de distribution vers la plateforme. Ou bien, plus probablement, que la VàD a été exploitée par des éditeurs DVD ayant pignon sur rue au Québec (comme TVA Films) et qui bénéficient d'accords établis avec iTunes. Le Québec est un marché relativement petit et les habitudes de travail telles que celles-ci sont rodées. Notre rôle est d'intervenir à partir du moment où un distributeur n'a pas de relations avec une plateforme: nous sommes à la disposition de ceux qui auraient besoin de construire un tel lien. Il y a également autre chose que nous pouvons apporter aux ayants droit québécois: l'accès à un réseau international de diffusion en VàD. L'exploitation sur un grand nombre de territoires, lorsqu'elle est gérée de manière adéquate, permet de rentabiliser la distribution et d'atteindre des économies d'échelle importantes. Nous avons monté un siège au Canada pour construire des contacts directs avec les ayants droit et contribuer à structurer ce nouveau circuit de distribution dans le pays. De plus, via le projet IPEDA Mundus, financé par le volet Media Mundus de l'Union européenne, où Téléfilm Canada est associé, nous lançons un programme qui permettra la distribution internationale de 10 films québécois récents qui vont sortir sur les principales plateformes de VàD en France. Nous recevons actuellement des manifestations d'intérêt



«Notre rôle est d'intervenir à partir du moment où un distributeur n'a pas de relations avec une plateforme: nous sommes à la disposition de ceux qui auraient besoin de construire un tel lien.»

de la part d'ayants droit qui souhaitent participer à cette initiative. L'objectif serait de sortir ces films en même temps que le festival Cinéma du Québec à Paris (novembre 2013). C'est une première initiative qui ouvrira, nous l'espérons, la porte à bien d'autres.

Justement, vous avez lancé au Festival de Rotterdam un nouveau programme, IFFR in the Cloud, qui donne aux films de la sélection une visibilité plus grande sur les plateformes. Or, Rotterdam a déjà son label de distribution, Tiger Releases; au niveau de la V&D, la plupart des meilleurs titres se retrouvent sur des sites tels que MUBI ou Cinemalink. Qu'est-ce que votre initiative offre en plus?

Sur les 200 titres du festival, nombreux sont ceux qui ne trouveront pas de distributeurs. Avec IFFR in the Cloud, le fait même d'être sélectionné à Rotterdam permet aux ayants droit d'accéder à une mise en marché. Tout film issu de la programmation peut se retrouver sur iTunes-Benelux grâce à nos accords. L'avantage est aussi financier: les frais d'encodage pour la V&D sont pris en charge à hauteur de 30% par le festival; le reste est assumé par Under The Milky Way, mais ensuite recoupé sur les premières ventes. Nous créons aussi sur iTunes une fenêtre spécialement consacrée au Festival de Rotterdam: les œuvres y sont mieux exposées plutôt que perdues dans la vaste offre de la plateforme. L'avantage est énorme parce que iTunes est une place de marché gigantesque pour la vidéo à la demande. Le programme n'est pas non plus fait pour accélérer les ventes d'un film: c'est une alternative de distribution commerciale pour des titres qui ont du mal à trouver des acquéreurs.

Il est impressionnant de constater à quel point iTunes domine le marché.

C'est vous qui le dites. Chaque territoire majeur a ce qu'on pourrait appeler un champion national, un plateforme leader, souvent lié à l'IPTV – par exemple, il pourrait s'agir du fournisseur d'accès Vidéotron au Québec avec sa fenêtre Illico, ou d'Orange en France. Ces acteurs ont souvent la majeure partie du marché local. Par contre, chaque plateforme a ses formats d'encodage et des interlocuteurs particuliers. iTunes arriverait en cinquième position dans le classement des plateformes de vidéo en ligne les plus populaires en France¹. Mais c'est la seule qui opère de manière significative sur l'ensemble de l'Europe, c'est-à-dire qu'elle couvre tous les territoires. Une fois un film diffusé sur une plateforme nationale de iTunes, un ayant droit peut l'étendre sur les 28 autres pays de l'Union européenne, en fonction des droits et des versions linguistiques disponibles. Cela n'empêche pas qu'il continuera à travailler avec Orange pour de la diffusion en ligne sur son territoire national, s'il le souhaite – d'ailleurs, il peut se placer sur les deux fronts à la fois.

Qui sont vos concurrents?

En termes d'agrégateurs de contenu, il y en a plusieurs. En Asie: Imagica, Pony Canyon Enterprise; en Amérique du Nord: Cinetic, New Video, Premiere Digital; en Europe: The Movie Partnership, Level K, Filmin. Ceci dit, n'importe quelle société de distribution ou d'exportation qui a affaire aux plateformes globales pour sortir ses propres films peut aussi développer une activité d'agrégateur. Mais il semblerait que l'investissement nécessaire pour les retours escomptés soit inégal, ce qui n'en fait pas un développement prioritaire. C'est une activité à faible marge nécessitant beaucoup de volume; à ce titre, il y a très peu de «pure player» comme Under The Milky Way, qui se concentre uniquement sur ce type de mandat.

Parlez-nous de Waveback, votre projet fondateur.

C'est un service web dédié aux distributeurs de films pour les aider à gérer leur campagne sur les réseaux sociaux. Il s'agit d'une console où plusieurs comptes Facebook, YouTube, Daily Motion, Twitter, peuvent être liés. Une bande-annonce s'y retrouve publiée simultanément, avec des retours d'analyse d'impact (statistiques de fréquentation, popularité des annonces). C'est un gain de productivité. Waveback est un outil qui a la particularité d'avoir été développé pour les professionnels du cinéma: tout a été pensé pour les distributeurs. La majorité des entreprises qui l'utilisent ont besoin de solutions, sans forcément avoir les ressources financières et humaines adaptées. Nous avons reçu une aide du Centre national de la cinématographie en France, ainsi qu'un accompagnement de la Commission européenne, à travers le programme Media. Waveback était d'abord destiné pour le marché français: cette subvention européenne nous a permis de l'étendre. Aujourd'hui, nos utilisateurs viennent du monde entier, notamment du Canada. Nous sommes très attentifs à l'usage qui en est fait et, dès 2014, nous allons continuer à augmenter ses capacités techniques. ⑥

¹Source: <http://www.zdnet.fr/actualites/vod-orange-solide-leader-du-marche-39790939.htm>

Jean Cousineau | *Mon oncle Antoine* La quintessence de l'Amérique

On connaît tous le «statut canadien» du chef-d'œuvre de Claude Jutra, mais on oublie trop souvent que *Mon oncle Antoine* appartient aussi aux plus grands films internationaux, étant classé parmi les dix meilleurs films de tous les temps (tous pays confondus) par Pauline Kael (1919-2001, qui était une amie de Claude) et Roger Ebert (1942-2013), aux États-Unis, pour ne nommer que ceux-là. Claude avait d'ailleurs colligé soigneusement une coupure de presse à la une du magazine *Life* de décembre 1985, où il y avait un photo pleine page couleur d'une scène de *Mon oncle Antoine*, qui était intitulée «The Spirit of America». C'est à titre d'hommage posthume que j'ai choisi de lui dédier le titre de mon ouvrage sur son «film-culte», dont Dorothy Hogan (spécialiste et amie de Philippe Bruneau) me fit l'honneur d'une première mention sur les ondes FM Stéréo de la chaîne culturelle de la Société Radio-Canada, le 4 janvier 1998, dans le cadre d'une série consacrée aux Cent ans de la musique folklorique au Québec, lors du deuxième épisode d'une série de quatre, radiodiffusée entre 13 h 30 et 16 h, réalisée par Hélène Chalifoux et animée par Élisabeth Gagnon.

Mario Patry



Jean Cousineau

L'espace nous manque, malheureusement, pour livrer au public l'analyse musicologique de la partition magistrale de Jean Cousineau (qui est d'une très grande complexité), mais voici, en bref, l'essentiel du contenu du livret d'une éventuelle édition audio CD qui manque cruellement à la discothèque des mélomanes et des cinéphiles du monde entier. Un 45-tours a été édité le 7 janvier 1972 sous l'étiquette Gamma records, fondée à Montréal en 1965 par les frères Jack Lazare (Président) et Daniel Lazare (Directeur artistique et producteur exécutif) – GA 5027 MS 9338-2 | MS 9339. Le *single* comprend le thème du générique d'ouverture de *Mon oncle Antoine* (Face A) – composé le 5 octobre 1970 – susurré mezzo voce par Mimi Jutras, avec «le charme délicat et la virtuosité éblouissante d'une élégie», et *Doux doux les moutons* (Face B) fredonnée par Lise Vachon et Luc Cousineau. Heureux, les chanceux acquéreurs de l'une de ces précieuses (2000) copies... à deux dollars! Jean Cousineau a remporté le prix Etrog de la meilleure musique le 1^{er} octobre 1971, à l'occasion de la 23^e édition du Palmarès du film canadien de Toronto, et le Prix spécial du jury, avec la médaille d'or, pour le «Meilleur commentaire musical», le 19 avril 1972, lors de la 15^e édition du Festival du film d'auteur de San Remo, en Italie. Ce prix est conservé dans le Fonds Claude-Jutra à l'UQAM, acquis par donation le 15 février 1984. C'est moi qui appris à Jean Cousineau l'existence de cette récompense en 1997. «Cordonnier, mal chaussé»...

CONDUITE DE MUSIQUE | MUSIC PLOT OU MUSIC CUES | TRAMA DELLA MUSICA

1. *Mon oncle Antoine* | *Silent Night* (version vocale), *Notturmo* sous la forme d'une élégie ou «chant de deuil» sur un rythme Adagio, Générique du début (*Opening title*), *Titoli di testa*, avec Mimi Jutras, soprano coloratura (1,25, mais 2,47 sur le 45-tours).
2. *Blue Moon*. Chanson populaire classique dont la musique fut écrite par Richard Rodgers et les paroles par Lorenz Hart le 14 juin 1933 et enregistrée le 10 juillet 1933 – cest un «implant» qui fait référence à la perte du cercueil dans la neige par un clair de lune, qui dérive d'une expression anglaise «Once in a blue moon», quelque chose qui arrive très rarement (1,26).
3. *L'amour sur la batterie* (copula) (1,14).
4. *Le bâtard récalcitrant* – qui renvoie au personnage de Ti-Coq de Gratien Gélinas, 22 mai 1948 (0,40).
5. *Joe s'en va au chantier* (0,50).
6. *L'Angélus* ou «prière de l'ange» du matin (six heures ante meridiem) qui sert de *time lapse* et d'ellipse puisque c'est la fin de l'exposition; nous sommes à présent le vendredi 24 décembre 1943 (0,30).
7. *La basse messe*; soliste: Philippe Bruneau à l'accordéon (0,32).
8. *Une partie de set américain* (Alfred Montmarquette); soliste: Philippe Bruneau à l'accordéon (0,38).
9. *Doux doux les moutons* (chant traditionnel français): Olivette Thibault et Claude Jutra, a capella (0,40).
10. *La rançon de la cognée* (0,20).
11. *L'oncle qui boit* (incidental) (0,20).
12. *Il est né le divin enfant*; chant de Noël traditionnel français publié en 1862 par R. Grosjean dans un recueil intitulé «Airs des Noël's lorrains», d'après un air de chasse du 17^e siècle – *La Tête bizarre* –; soliste: Philippe Bruneau à l'accordéon; à noter qu'il s'agit d'un thème «anapathique» qui est utilisé en «contrepoint avec la mort de Marcel Poulin en montage parallèle alterné (1,02).
13. *Bonnie Kate* (héroïne de l'Indépendance américaine) sert de *time lapse* puisqu'il est midi; c'est la fin des classes et le congé des mineurs qui se réunissent dans la rue pour le dévoilement de la vitrine du «Bon marché» (de John Kimmel, enregistré le 8 janvier 1916) par Philippe Bruneau à l'accordéon et Jean Carignan au violon, avec accompagnement au piano et à la contrebasse (2,55).



14. *Stack of Barley medley* (John Kimmel, enregistré le 8 janvier 1916); il s'agit à l'origine d'une pièce de cornemuse (hornpipe); soliste: Jean Carignan au violon, accompagné au piano (0,35).
15. *Doux doux les moutons* (chant traditionnel): Lise Vachon et François Cousineau (0,44 mais 1,30 sur le 45-tours).
16. *Le patron de la mine* ou *Le souffle de la colère* (1,14).
17. *La bataille des boules de neige*. Marche triomphale orchestrale des cordes et des cuivres, véritable *highlight* du film; à noter que Jean Cousineau s'est inspiré de *Bonnie Kate* pour l'ostinato arpégé du thème ici (1,30).
18. *Te Deum* | coda tutti de l'orchestre (0,26).
19. *Mon oncle Antoine* | *Red Fly* est attelé (version instrumentale) qui sert de *time lapse* puisque c'est le début de la seconde partie du film; à noter, le clin d'œil à *Red flag*, au *red ensign*, ancien drapeau du Canada (de la marine marchande britannique), mais aussi à «mouche à feu», feu follet, luciole (1,17).
- 20 *Bonnie Kate* (John Kimmel); soliste: Jean Carignan au violon (1,00).
- 21 *Le voyage au mort* à la brunante (1,08).
22. *La ballade en traîneau au clair de lune* *Anti climax*, «Mystères» de la nuit silencieuse (1,25).
23. *Le mors aux dents* *Climax*, thème «bataille» de la chevauchée sauvage dans la neige (2,29).
24. *La constance de la rage* coda (0,55).
- 25 *Le hobo* incidental (?).
26. *Chambre conjugale matinée de jazz*; medley original de style *Big jazz* joué sur les ondes de CKAC, fondé le 2 octobre 1922 avec «la friture des amours infâmes» qui sert de *time lapse* (4,25).
27. *Le rêve sentinelle* ou *Danse macabre dans un cercueil vivant* qui sert de *time lapse* et d'ellipse puisque c'est le début de la résolution; nous sommes à présent le samedi 25 décembre 1943 (2,00).
28. *La Diane*; roulement de tambours d'affliction, qui sert de *time lapse* qui correspond avec la lever du soleil (1,35).
29. *Mon oncle Antoine* | *Silent Night*; version orchestrale des cordes pour le générique de fin sur un *frozen shot* d'un gros plan de Benoît à travers la fenêtre givrée de la maison de Joe et d'Élise Poulin (*End title*) *Titoli di coda* (2,12). Durée totale: 29,12.

À noter qu'il faut ajouter la chanson d'Olivette Thibault qu'elle entonne A cappella dans le magasin du «Bon Marché», entourée d'une foule de badauds durant la scène de la «poursuite» entre Benoît et Carmen dans l'entrepôt qui sert de salle de montre au cercueils; *Mon père m'y marie* (avec un marchand de velours...), chanson folklorique française d'origine languedocienne qui nous est parvenue grâce au bataillon de cette Province Française «casernée» chez l'habitant durant la Guerre de sept ans (1755-1760), juste après le *hornpipe* *Stack of Barley medley*, et, enfin, un fêtard saoul (en voice over) qui entonne brièvement en le massacrant le *Minuit Chrétiens* qui sert de *time lapse* puisqu'il s'agit d'un célèbre cantique de Noël (sacré) chanté à minuit à l'église – qui contraste avec «le climat (profane) d'extrême sensualité de cette ville» – sur un texte écrit aux alentours de 1843 par Placide Cappeau et mis en musique par Adolphe Adam le 3 décembre 1847 et qu'il désignait comme étant *La Marseillaise religieuse*, lors du retour du «voyage au mort», après *Le hobo*.

ROTA | NOMINATION DES RÔLES

Musique composée et dirigée par Jean Cousineau, qui assume aussi les parties solistes au violon, à la guitare classique et à l'alto. PRINCIPAUX SOLISTES: Ti-Jean Carignan (violoneux); Philippe Bruneau (accordéon, qui est en réalité un mélodéon diatonique bi-sonore ou *organetto* en italien, dont Wolmer Beltrami était aussi un grand virtuose); Mimi Jutras (soprano coloratura); CHORUS: Lise Vachon; Luc Cousineau (voix additionnelles pour *Doux doux les moutons*); CONCERTISTES: Richard Ring (guitare électrique douze cordes); Dorothy Massella Walden (harpe); Eldon Rathburn (piano de la taverne *dirty tone* interprété par Neilson Huard); Eddi Kudlak (alto); Arthur Garami (premier violon); Gilles Baillargeon (deuxième violon); Raymond Dessaint (deuxième violon); André Migneault, Harry Bella, Jean-Luc Mori, Pierre Morin (violoncelles); Donald Habib (contrebasse); Denis Legagé, Gilles Laflamme, Jean-Louis Chatel, Serge Chevanelle (trompettes); Ted Elstrom, Gérard Vaillancourt (trombones). PERCUSSIONS: Paul Lafortune, Roger Simard. Enregistrement de la musique: Michel Descombes, le 16 janvier 1971 pour l'Office National du Film du Canada (2 mai 1939, 25 septembre 1956). Le film a été réalisé dans le cadre du Studio Fiction (1969?), du Programme français (1 janvier 1964). Sources: ONF, Jean Cousineau.

REMERCIEMENTS DISTINGUÉS à monsieur Jean Cousineau (né le 6 novembre 1937, décédé le 4 avril 2013, 75 ans), compositeur et fondateur des Petits Violons (1974) pour sa patience et sa courtoisie; à monsieur Bernard Lutz (1944-2011), archiviste très précieux et généreux de l'Office National du Film du Canada; à monsieur Michel Mallette pour la partition *Bonnie Kate*, de la revue *Folk-Lore*, revue des Arts et Traditions Populaires au Québec (1981); de même que monsieur Paul-Émile Gosselin de Sainte-Agathe de Lotbinière, folkloriste, qui m'a permis d'identifier les pièces de musique folklorique (lettre du 11 novembre 1997). Sans oublier la généreuse sollicitude de Madame Elisabeth Cousineau, pour l'autorisation de la photo de feu son père, et Directrice artistique des Petits violons. 🎻

[JEAN] **BACH...** [JOHN D.] **WILSON****Jean Bach | 1918-2013**

Née Jean Enzinger, grande amateur de jazz et productrice américaine à la radio, elle suscita la création du documentaire de 1994 *A Great Day in Harlem* sur la fameuse photo des 57 musiciens prise par Art Kane en 1958 pour le magazine *Esquire*. La réalisatrice Judy Chaikin – dans *The Girls in the Band*, son documentaire récent sur l'histoire inédite des musiciennes professionnelles américaines – a réuni ces diverses consœurs au même endroit pour une photo tout aussi importante.

Aleksei Balabanov | 1959-2013

Réalisateur russe, il connut de grands succès avec les drames policiers *Frère* et sa suite *Brat 2*, mettant en vedette Sergueï Bodrov fils. Il adapta *Morphine* de Mikhaïl Boulgakov. *Des monstres et des hommes* est sa meilleure œuvre, tant pour la qualité de son écriture que sa maîtrise de la mise en scène.

Paul Bhattacharjee | 1960-2013

Acteur britannique d'origine indienne, il travailla souvent au théâtre avec le dramaturge Jatinder Verma, mais aussi dans des nouvelles productions de classiques shakespeariens. Stephen Frears fit appel à son talent dans *Dirty Pretty Things* et il joua aussi dans *The Best Exotic Marigold Hotel*.

**Vincenzo Cerami | 1940-2013**

Romancier et scénariste italien, il fut le collaborateur de Pasolini dont il avait été l'élève au lycée (*Uccellacci e uccellini*). Son roman *Un borghese piccolo piccolo* avait été adapté par Mario Monicelli. Il



écrivit entre autres pour Roberto Benigni (*La vita è bella*) et travailla aussi avec Gianni Amelio (*Porte aperte*). Il adapta récemment le célèbre roman *Belle du Seigneur*. Il fut l'époux de Mimsy Farmer.

Dominique Constanza | 1948-2013

Actrice d'un immense talent reconnu par ses pairs et doyenne de la Comédie-Française, elle remporta en 2011 le Molière du meilleur second rôle pour *Le Fil à la patte*. Elle eut une carrière de rôles de soutien au cinéma, que ce soit dans *Le Mouton enragé*, *La Crime* ou *Petits Arrangements avec les morts*.

Steve Forrest | 1925-2013

Né William Forrest Andrews, frère cadet de Dana Andrews (*Laura*), il connut surtout le succès pour le rôle de Hondo dans la télésérie policière *S.W.A.T.*

James Gandolfini | 1961-2013

Acteur américain d'origine italienne qui atteignit un statut quasi mythique pour son interprétation du personnage central de la télésérie dramatique *The Sopranos* pour HBO. Issu d'une famille d'ouvriers du New Jersey, voisin mal aimé de l'Empire State, il garda cette volonté d'incarner avec un art consommé la dignité de ces ouvriers et de ces membres de la classe moyenne qu'il avait côtoyés dans sa ville natale. Sa carrure massive, ses rondeurs

et son regard perçant étaient une palette qu'il employa avec maestria, entre autres pour ce rôle de Tony, chef d'une branche secondaire de la mafia et d'une famille dysfonctionnelle. Sa notoriété lui permit de susciter la production à Broadway de *God of Carnage*, où il montra à chaque soir l'étendue de son talent et de sa capacité à être complètement membre d'une troupe dont il était pourtant la tête d'affiche. Au cinéma, tant chez Tony Scott (*True Romance*) que chez Lumet, on l'avait remarqué, mais l'impact des *Sopranos* lui permettait dernièrement de choisir des rôles plus consistants ou de figures d'autorité (*In the Loop*, *Zero Dark Thirty*) qu'il jouait avec délectation. Il avait aussi produit un téléfilm documentaire sur le retour des soldats d'Irak.

Rituparno Ghosh | 1963-2013

Réalisateur indien, il renouvela récemment le cinéma bengali. La plupart de ses films, du deuxième *Unishe April* jusqu'au dernier *Chitrangada*, gagnèrent plusieurs prix. Il dirigea Amitabh Bachchan dans *The Last Lear*.

Gary David Goldberg | 1944-2013

Scénariste et producteur américain surtout connu pour sa télésérie de comédie de situation *Family Ties*, si représentative de l'ère reaganienne. *Ubu*, sa boîte, produisit aussi quelques films dont *Dad*.

BACH... WILSON

**Jim Kelly | 1946-2013**

Acteur noir américain et professeur de karaté, il joua dans *Enter the Dragon*.

Jiah Khan | 1988-2013

Actrice indienne morte trop jeune, elle avait montré un talent certain dans *Nishabd*.

Lau Kar Leung | 1936-2013

Acteur et réalisateur chinois de films d'action. Fils d'un maître d'arts martiaux, il participa en tant que cascadeur puis comme chorégraphe de combats à plusieurs succès des films des Shaw Brothers. Il devint ensuite réalisateur, tout en continuant comme acteur et professeur d'arts de combat. On lui doit entre autres *The Spiritual Boxer* et *36th Chamber Of Shaolin*, mettant en vedette son frère adoptif Gordon Liu. Il réalisa aussi un des films importants de Jackie Chan, *Drunken Master II*.

Richard Matheson | 1926-2013

Écrivain américain majeur de science-fiction et d'horreur qui renouvela ces genres en y instillant l'angoisse de la période de la Guerre froide, à la fois dans ses romans et ses scénarios pour la télévision et le cinéma. Il adapta plusieurs classiques pour Roger Corman. Sa nouvelle *Duel* devint le téléfilm qui lança la carrière de Spielberg. *I Am Legend* et d'autres œuvres furent sou-

vent adaptées au cinéma. Il créa aussi des épisodes majeurs des téléseries *Twilight Zone* et *Star Trek*.

Bernard Minoret | 1928-2013

Écrivain français issu de la haute bourgeoisie parisienne, il écrivit plusieurs œuvres à quatre mains, dont *Les Morot-Chandonneur*, et était l'ami de Picasso et de Leonor Fini. Il collabora avec Jacques Fieschi au scénario de *Sade* de Benoit Jacquot.

Cory Monteith | 1982-2013

Acteur canadien mort trop jeune, il était un membre important de la téléserie de comédie musicale *Glee*.

Artus de Penguern | 1957-2013

Comédien français qui fut Hipolito dans le *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Il avait réalisé *Grégoire Moulin contre l'humanité*.

Anna Proclemer | 1923-2013

Actrice italienne majeure qui travailla au théâtre pour Strehler, elle fut la compagne de Giorgio Albertazzi et joua dans *Viaggio in Italia* et *Magnifica presenza*.

Elias Querejeta | 1934-2013

Scénariste (*Pascual Duarte*) et producteur espagnol, il favorisa et soutint la Nouvelle vague espagnole de Saura (*Cría cuervos*)

et Erice (*L'Esprit de la ruche*). Il reçut en 1998 la médaille d'or de l'Académie des Goya pour l'ensemble de son œuvre.

Jacques Ramade | 1928-2013

Acteur français et aussi chansonnier à la télévision, il joua pour Claude Berri (*Le Cinéma de papa*) et interpréta dernièrement la voix d'un des personnages de *Une vie de chat*.

Franca Rame | 1928-2013

Actrice italienne, épouse et collaboratrice du prix Nobel de littérature Dario Fo, tant au théâtre qu'au cinéma (*Io non sono un moderato*). Elle fut élue sénatrice en 2006.

Jean Stapleton | 1923-2013

Née Jeanne Murray, cette comédienne américaine fut avec finesse Edith, la naïve épouse d'Archie Bunker dans *All in the Family*.

Bert Stern | 1929-2013

Photographe américain de mode et de publicité, il fut un des inventeurs de la photographie publicitaire conceptuelle des années 1960. Il réalisa aussi des photographies célèbres de Marilyn Monroe et un très grand documentaire musical *Jazz on a Summer's Day*. Il est le sujet d'un récent portrait réalisé par sa dernière épouse: *Bert Stern: Original Madman*, montrant sa vie débridée.

Esther Williams | 1921-2013

Nageuse américaine pour qui on inventa les comédies musicales aquatiques, de *Bathing Beauty* à *Jupiter's Darling*. Elle épousa Fernando Lamas, mais sa vie sentimentale fut beaucoup plus dure que celle décrite dans ses films enjoués.

John D. Wilson | 1919-2013

Réalisateur britannique de films d'animation. Après un séjour comme dessinateur chez Disney, il fonda Fine Arts Films et réalisa *Petroushka*, d'après le ballet de Stravinsky, puis produisit de nombreuses séries d'animation pour la télé et des longs métrages pour le cinéma dont *Shinbone Alley*.⁹

Luc Chaput

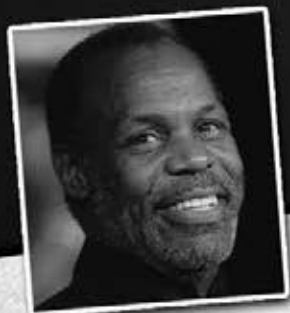
FILM BLACK

— MONTRÉAL —

18 au 29 SEPT. 2013

en collaboration avec

Zupim.com



Prix Humanitaire 2013
Danny Glover - 18 septembre



Prix Avant-Garde 2013
Kim Nguyen - 29 septembre

Le plus grand **Festival de Film Black** au Canada!
12 jours, 100 films, 40 pays

www.montrealblackfilm.com

Les films dans les plats

Du péché épicurien au savoir-faire alimentaire, une célébration des sens

La nourriture constitue une quête vitale pour les populations de la moitié du globe, un problème de surabondance pour l'autre. Elle entraîne autant des secteurs économiques importants que la criminalité de la survie. Elle est signe de désordre psychologique et de disparité sociale, de foison et de pénurie, de laisser-aller et de savoir-faire. Qu'on le veuille ou non, l'Homme doit manger pour vivre et il lui arrive de vivre pour manger. Avec la prolifération des chaînes de télévision axées sur le sujet, des chefs vedettes et des livres de recettes à toutes les sauces ainsi que de plusieurs films tournant autour de ce thème, son iconographie dans l'espace fictionnel de la cinématographie mérite un détour. La salle de visionnement elle-même est devenue un lieu de restauration; n'y respire-t-on pas les effluves de popcorn assaisonné, de nachos gratinés ou de pizza fumante? Pour faire obstacle à ces odeurs de malbouffe, visitons plutôt ce que près d'un siècle de cinéma nous offre à dévorer des yeux. Petite mise en bouche...

étude coordonnée par Patricia Robin



Photo : Le Festin de Babette

Nourriture et Cinéma

L'eau à la bouche

L'histoire du cinéma regorge de tableaux où l'alimentaire s'inscrit au menu, soit pour justifier la quête d'un personnage ou tout simplement pour remplir ses fonctions d'être humain à l'écran. Alors que des scènes très animées de repas entre amis ou en famille abondent dans le cinéma européen, le western américain nous a habitués à quelques fayots avalés au-dessus d'un feu de camp au terme d'une longue journée au grand air. Au pays de l'Oncle Sam, on troque aussi le fruste fricot pour le banquet de Thanksgiving, où trône une dinde superlative autour de laquelle se retrouvent souvent des protagonistes en crise. Bien que l'on ne puisse que les savourer des yeux, les victuailles au cœur des intrigues scénaristiques demeurent un attrait inéluctable. Combien d'entre nous ont salivé à l'exécution des précieuses recettes dans **Le Festin de Babette**, à l'expérimentation de l'amoureuse de **Como agua para chocolate** (Les Épices de la passion), au savoir-faire de la chocolatière dans **Chocolat** ou à la somptueuse folie gastronomique d'une réception signée **Vatel** ?

Patricia Robin



The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover

À l'écran, l'éveil de nos sens olfactif et gustatif doit passer par la vue et l'ouïe. Il ne sera pas question, ici, de rester sur notre appétit. Bien après la quête de pitance d'un Charlot affamé où la danse des petits pains, le ballet des pois dans l'assiette bancale et l'ingestion de la soupe à la bottine nous ont bien amusés dans **The Gold Rush** (Charles Chaplin, 1925) – de même que l'infamale machine à manger de **Modern Times** (1936) –, le cinéma nous a souvent conviés à nous attabler avec ses personnages. Plusieurs œuvres manqueront sûrement à cette carte; il s'agit surtout d'évoquer des films ou des scènes qui ont marqué la cinématographie dans cette optique et de mettre le couvert pour vos propres références.

LE PÉCHÉ DE GOURMANDISE, L'ÉVEIL DES SENS

À cause d'un écart de conduite sous un pommier originel, les religions chrétiennes ont établi la gourmandise au rang de péché. Or, la famine de nombreuses populations croyantes, pour qui le concept tient de l'abstraction, nous porte à considérer l'appellation inappropriée, voire irrespectueuse. Dans *Physiologie du goût*, ou méditations de gastronomie transcendante, Brillat-Savarin propose plutôt les termes gloutonnerie et voracité, qui visent particulièrement les ouailles occidentales chez qui l'estomac et l'assiette prennent des proportions gigantesques. À preuve, ce gargantuesque réveillon de Noël d'un des sketches de **Les Lettres de mon moulin** d'Alphonse

Daudet, *Les Trois Messes basses* (Marcel Pagnol, 1954). Le chapelain d'une paroisse provençale, secondé par le diable – sous les traits du clerc –, célèbre en quatrième vitesse les trois messes de la Nativité. Ce conte met en exergue le péché de gourmandise dans toute sa splendeur et laisse au jeu et à l'accent coloré des interprètes le soin d'évoquer les odeurs de truffes, d'ail, de thym et de romarin propres à la préparation du médianoché. En dehors de l'Église catholique, plusieurs doctrines religieuses considèrent les plaisirs de la bonne chère comme un sacrilège. Les bien-pensants se refusent à la savourer et à en éprouver la volupté, cette dernière étant défendue en toute occasion. Pour le démontrer, Gabriel Axel réunit une poignée de notables danois réfractaires du 19^e siècle torturés par les délices que leur a concoctées, avec ses gains de loterie, une gouvernante attentionnée dans **Le Festin de Babette** (1987). Adapté d'une nouvelle de Karen Blixen (*Out of Africa*), ce film-culte grave dans la mémoire des hédonistes, à défaut d'y avoir goûté, les images de la soupe à la tortue géante et des cailles en sarcophage au foie gras sauce aux truffes, nimbées des orangés de la lumière de la cuisine, provoquant des salivations que les mandibules peinent à retenir. La dégustation se transforme en une épiphanie qui vient à bout des rigoristes fondant peu à peu vers la simple satisfaction palatale. Ce même « détournement » se retrouve dans **Chocolat** (Lasse Hallström, 2001), où une jeune femme (Juliette Binoche) établit sa chocolaterie, en plein carême, dans un village conservateur sous la férule d'un noble (Alfred Molina) croyant et austère. Par son doigté, elle réussit à dégoûter les papilles des habitants de la bourgade et à les faire succomber à la félicité du cacao. En observant les mâchoires se tortiller de plaisir, le spectateur savoure par procuration cet instant d'enthousiasme gustatif.

Dans le très évocateur **Como agua para chocolate** (Alfonso Arau, 1992), l'héroïne dérègle systématiquement les sens des convives en envoûtant les repas qu'elle prépare afin de traduire l'amour qu'elle porte au fiancé de sa sœur. Ici, les comportements des commensaux à fleur de peau composent certaines scènes assez loufoques. Pour servir le phénomène d'enchantement, les images sont accentuées par une lumière chaude et diffuse qui rend toute rectitude religieuse bancale. A contrario, **Le Déclin de l'empire américain** (Denys Arcand, 1986) réunit des amis de

longue date qui ne s'encombrent pas de facéties cléricales et ce, malgré l'exclamation, à l'arrivée du kouloubiac de saumon: «Ça, c'est bon! C'est un péché mortel!», révélant un passé lourdement hypothéqué par l'Église au Québec.

Cette conception du péché vient initialement du lien des ecclésiastiques entre les plaisirs du ventre et ceux du bas-ventre car, comme chacun le sait, la ripaille s'accompagne de bon vin, entraînant de ce fait l'ivresse et, conséquemment, la luxure. Des films comme *Que la fête commence* (Bertrand Tavernier, 1975) et *La Grande Bouffe* (Marco Ferreri, 1973) en témoignent assez éloquemment. Et que dire du baroque *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (Peter Greenaway, 1989) qui célèbre esthétiquement cette décadence conspuée dans un décor grandiose parcouru en travellings latéraux incessants. Manger fait appel principalement au goût et à l'odorat. Par les textures – le croquant, le moelleux, le liquide et le solide –, le toucher intervient, celui des mains autant que celui de la bouche. Ainsi, lèvres, langue, dents et palais entrent en contact avec les denrées, comme le prouve la très sensuelle séquence du réfrigérateur de *Nine 1/2 Weeks* (Adrian Lyne, 1986) pastichée dans *Louis 19, le roi des ondes* (Michel Poulette, 1994). Un narrateur met l'accent sur le toucher et l'ouïe: les doigts plongeant dans la jarre de lentilles ou la cuiller cassant la croûte craquante de la crème brûlée, avant de nous introduire – grâce à la découverte d'une vieille boîte de bergamotes – dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001, Jean-Pierre Jeunet), au désormais mythique Café des deux moulins à Montmartre.

LES RESTAURANTS, LIEUX DE CULTE, DE RENCONTRES OU DE DÉCHÉANCE

Quand on approche le thème de la nourriture, on pense tout de suite à la haute cuisine, celle qui suscite l'envie de tous les gourmands et cherche à atteindre des sommets dans sa course aux étoiles de guides gastronomiques. Au cinéma, l'établissement sert souvent de cadre à une intrigue ou de testament à cet art que l'on y pratique. Monsieur Septime (Louis de Funès), dans *Le Grand Restaurant* (Jacques Besnard, 1966), s'interpose aux complots politiques tramés dans son institution. Rappelons-nous sa recette de soufflé à la pomme de terre alors qu'il se transforme lentement en führer par des jeux d'ombres et de lumière, ainsi que les séances de danse auxquelles il soumet son personnel de salle afin d'augmenter leur efficacité et leur souplesse. On retrouve ce même tourbillon avec Yves Montand et Jacques Villeret dans *Garçon!* (Yves Sautet, 1983). Plusieurs personnages considèrent la restauration comme une vocation qui, mise en danger, les pousse à l'extrême. *Ratatouille* (Phil Lord, Chris Miller, 2007), film d'animation des studios Pixar, nous entraîne dans les aventures d'un rat féru de cuisine, considéré nuisible dans tous les établissements du monde, et de Linguini, un apprenti-cuistot. Pour sa part, la vedette de télévision (Jean Reno) de *Comme un chef* (Daniel Cohen, 2012) doit se renouveler pour conserver ses étoiles et éviter de pervertir son nom en marque de surgelés. Il trouve une aide précieuse en la personne d'un fidèle spectateur avec qui il tâtera de la cuisine moléculaire. Cette menace du



Tampopo

surgelé se profile aussi dans *L'Aile ou la Cuisse* (Claude Zidi, 1976), alors que le directeur d'un guide gastronomique (de Funès) s'oppose à un magnat (Julien Guiomar) de la cuisine dénaturée par des machines. Ayant perdu le goût, l'opiniâtre distributeur d'étoiles fait appel à son fils (Coluche), lors d'une dégustation à l'aveugle. La perte de ce sens primordial en cuisine se retrouve également dans *Au petit Marguery* (Laurent Bénégui, 1995) lorsque le chef souffrant d'anosmie décide d'accrocher son tablier et offre, avec sa femme, un ultime festin à leur garçon et ses amis. Illustration de l'émergence des chaînes de restauration rapide, ces trois dernières œuvres sonnent l'alarme de la disparition de la virtuosité culinaire. La fermeture de *The Paradise* semble aussi imminente dans *Big Night* (Campbell Scott, Stanley Tucci, 1996). Ce film américain, rappelant vaguement *En attendant Godot* de Samuel Beckett, met en scène les frères Pilaggi espérant l'arrivée d'un invité célèbre pour relancer leur rêve américain d'imposer l'authenticité du terroir italien au New Jersey. *La Graine et le Mulet* d'Abdellatif Kechiche (2007) poursuit cet esprit de la transmission de traditions culinaires quand monsieur Béji tente d'exploiter un restaurant servant des spécialités maghrébines sur un navire, et implique sa famille et sa maîtresse. On ne saurait oublier *Le Matou* (Jean Beaudin, 1985) mettant en scène Monsieur Émile et la galerie de personnages de La Binerie manipulés par l'étrange Ratablavasky. Le lieu physique du restaurant offre un cadre privilégié à moult intrigues ainsi que la possibilité de voir se rencontrer des individus de toutes sortes comme dans ce loft de Hambourg pour *Soul Kitchen* (Fatih Akin, 2010); au milieu du fabuleux désert chinois de la province du Gansu pour le remake éclaté du *Blood Simple* des frères Coen, *A Woman, a Gun and a Noodle Shop* (Zhang Yimou, 2009); quelque part sur la célèbre Route 66, au *Bagdad Café* (Percy Adlon, 1987), dans cet estaminet qui ne paie pas de mine, mais où le bonheur émerge, tout comme au long d'une voie ferrée au Whistle Stop Café dans *Fried Green Tomatoes* (Jon Avnet, 1991).

LE SAVOIR-FAIRE ÉLEVÉ AU RANG D'ART

La restauration emploie des gens dont la préoccupation première consiste à convertir des aliments simples en festins gourmands, comme en font foi les œuvres citées jusqu'ici. On y amalgame les cinq goûts de la palette des saveurs: le sucré, le

salé, l'amer, l'acide et l'umami auxquels se rajoutent le piquant et l'astringent. Willy Wonka, dans *Charlie and the Chocolate Factory* (Tim Burton, 2005), en expérimente les conjugaisons avec la précieuse collaboration des Oompa Loompas. La cuisine, comme la salle, où se côtoient les marmitons fébriles des brigades et les serveurs méticuleux, s'avère un terrain fertile pour les histoires d'amour. Wong Kar-wai, dans *My Blueberry Nights* (2007), y réunit Norah Jones et Jude Law, tout comme Scott Hicks fait appel à la sensuelle Catherine Zeta-Jones en duo avec Aaron Eckhart dans *No Reservations* (2007), une reprise de *Chère Martha* (2001) de l'Allemande Sandra Nettelbeck. Ces derniers films font la part belle aux femmes en gastronomie, longtemps réservée aux hommes, bien que les femmes prennent place devant les fourneaux depuis des millénaires. Dans sa volonté de s'accomplir pleinement, Julie (Amy Adams), une jeune adulte du tout nouveau 19^e siècle, unit son destin à celui de la renommée Julia Child (pétillante Meryl Streep), célèbre cordon-bleu des années 1950, en apprêtant ses recettes pour transmettre son expérience sur son blogue. À travers de joyeux allers-retours scénaristiques, la regrettée Nora Ephron met en scène, dans *Julie & Julia* (2009), l'univers de ces deux dames, leur apprentissage de la grande cuisine française et leur désir d'en communiquer le plaisir. Pendant ses cours, Madame Child rencontre la même réticence de la gent masculine que la Périgourdine Hortense Laborie dans *Les Saveurs du Palais* (Christian Vincent, 2012). Ayant maille à partir avec l'arrogant maître queux de l'Élysée, cette dernière met tout en œuvre pour offrir au Président François Mitterrand, sous les traits de Jean D'Ormesson, la possibilité de « retrouver le goût des choses ». Si la préparation de fins repas a longtemps représenté l'apanage des hommes, c'est que plusieurs y ont laissé une trace indélébile. Incarné par Gérard Depardieu, François Vatel, organisateur de fêtes fastueuses sous Louis XIV, revit dans *Vatel* (Roland Joffé, 2000) qui illustre la démesure et l'excès, tant au niveau des victuailles que des festivités ayant contribué à la réputation de ce magicien émérite de la bombance. *Eat Drink Man Woman* (Ang Lee, 1994) démontre aussi le talent de cuisinier d'un père se démenant pour satisfaire ses filles distantes en leur concoctant de somptueux mets traditionnels.

Ces films nous mettent en appétit car ils font appel à une trivialité fondamentalement humaine, la faim. Par les gestes justes des acteurs, les réalisateurs nous entraînent dans la chaleur et les vapeurs des casseroles : le doigt dans la sauce puis dans la bouche pour goûter professionnellement (Depardieu / Vatel) ou sensuellement (Zeta-Jones); le nez en éveil pour humer un fumet (*Tampopo*); le coup de fouet énergique dans l'appareil à crêpes, la force du rouleau sur l'abaisse (Julia Child / Meryl Streep); l'exécution experte d'une fleur sur un gâteau; la ponctuation finale avec le brin de persil plat ou la branche de romarin. Il en va aussi des choix de prises de vue, cédant tout l'écran à l'œuf et à sa coquille se berçant sur le plan de travail, à la pâte qui atterrit dans un nuage de farine au ralenti, à la louche qui plonge dans le potage, à la précision du couteau ciselant l'oignon, à l'entrecôte qui saisit dans la poêle, aux morilles qui sautent dans une autre, aux aubergines



Le Grand Restaurant

qui frémissent dans l'huile bouillante, à la noix de beurre qui fond, à une cuiller qui dépose délicatement une caille dans son sarcophage (*Babette*), à une pluie de sel ou à un coulis filé sur une assiette avant d'être enlevée par un serveur doué qui en a plein les bras. La sonnerie de la clochette du cuisinier nous sort de notre délectation virtuelle où le montage nous a permis de suivre en accéléré la préparation des mets. Cette habile démonstration culinaire dans un décor approprié ou familier, éclairé surtout d'ambre et d'orangé, ne peut que susciter notre intérêt et notre estomac car, en tant que spectateurs, elle vient chercher l'humain en nous.

MANGER, UNE CÉLÉBRATION

Et que dire des convives dont le visage s'illumine à la dégustation (*Le Festin de Babette*), dont les yeux mi-clos laissent transparaître une intense satisfaction et qui reprennent une deuxième bouchée pour confirmer le plaisir ressenti? Sans compter le bruit des couverts sur la porcelaine, les soupirs d'extase et quelquefois de petits gémissements pudiques. Ici, nous expérimentons le goût par procuration quand les règles de bienséance sont appliquées. Le moindre geste rustre rappelle tout de suite le goinfre, celui qui s'empiffre avec des sons de manducation outranciers, qui attaque sauvagement un gigot en arrachant la chair avec ses dents, qui s'essuie du revers de sa manche. Le savoir-vivre à table, le respect de la nourriture par les bonnes manières orientent sur l'espace-temps de l'histoire. La finesse de la tasse et sa préhension nous situent dans la haute société; l'écuelle nous transporte au bagne; le sandwich nous renvoie au boulot ou en pique-nique. D'autre part, les films asiatiques nous ont habitués à voir des protagonistes manger goulûment les nouilles en portant le bol directement aux lèvres et en émettant des bruits de succion (*Tampopo*, Jûzô Itami, 1985); nous l'acceptons car cela fait partie du comportement alimentaire de ce coin de la planète, tout comme les cérémonies du thé qui pèchent par excès de détails. Tous ces éléments s'associent à l'appétence et à la reconnaissance du ventre. Le cinéma nous a conviés à des moments mémorables : réunions familiales, amicales, sociales ou d'affaires. Sans

constituer le centre d'intérêt de l'histoire comme dans *Le Festin de Babette*, certaines scènes font mouche dès qu'on les évoque. Souvenons-nous de la simulation de l'orgasme au délicatessen dans *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) qui se termine par cette phrase d'une cliente: «*I'll have what she's having*», ou le partage du dernier spaghetti qui se termine en baiser dans *Lady and the Tramp* (Studios Disney, 1955). Et que dire de ces célèbres répliques «*Bizarre... Vous avez dit bizarre? Comme c'est bizarre...*» que s'échangent Louis Jovet et Michel Simon au-dessus d'un «*admirable canard aux oranges*» dans *Drôle de drame* (Marcel Carné, 1937), ou de l'ajout incessant de sel sur les pâtes dans *Nous nous sommes tant aimés* (Ettore Scola, 1974). La manutention de la biscotte d'Albin (proverbial Michel Serreault) dans *La Cage aux folles* (Édouard Molinaro, 1978), l'enseignement du «*Zen dans l'art de la tartine*» dans *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1980) ou la cuisson des homards dans *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) ont laissé des souvenirs imparables, tout autant que l'épique combat à mort à coups de jambons séchés de *Jambon, Jambon* (Bigas Luna, 1992). Les repas de famille animés chez Bergman, dans *Les Fraises sauvages* (1957) ou *Fanny et Alexandre* (1982), représentent des souvenirs privilégiés, tout comme ceux de Pagnol dans *La Gloire de mon père* (Yves Robert, 1990) lors des déjeuners ensoleillés surplombant la garrigue, alors que le narrateur nous instruit qu'«*ici, le bonheur coulait de source, simple comme bonjour*». Les affrontements successifs des époux attablés dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) marquent l'ellipse et nous informent de la dégradation du couple, tant par la longueur des discussions que par les silences, tandis que le souper bruyant au restaurant entre les collègues de *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008) solidifie l'amitié entre le chef de la poste et ses employés autour du chicon au gratin, de la carbonate et de la tarte aux maroilles. La nourriture, faisant office de réconfort, sert à amoindrir les doutes de la jeune professeure de lycée (Nathalie Baye) auprès de ses compagnons (Noiret et Galabru) dans *Une semaine de vacances* (Bertrand Tavernier, 1980), pendant qu'ils partagent idées, questionnements et gueuleton. Elle permet aussi à Julia Roberts de faire fi des calories, en Italie, dans *Eat Pray Love* (Ryan Murphy, 2010). Et que dire des banquets de mariage dans *The Godfather* (Coppola 1972) ou *My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick, 2002)? Parfois même, ce rendez-vous entre amis ne réussit jamais à se produire. *Le Charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel, 1972) met en scène des bourgeois qui peinent à se rencontrer l'espace d'un dîner, traduisant leur difficulté à éprouver des plaisirs simples, tant ils sont corrompus par les apparences. Dans *Cuisines et Dépendances* (Philippe Muyl, 1992), le retard des hôtes de marque entraîne une série de petits drames et une fin de repas en queue de poisson. À moins que l'invitation ne soit qu'une excuse comme dans *Le Dîner de cons* (1998) de Francis Veber. Mais l'apogée de l'irrévérence revient à Buñuel dans l'illustration inversée de la bienséance dans *Le Fantôme de la liberté* (1974), alors que les convives se déculottent et s'installent à table en se laissant aller sur une cuvette de toilette tout en discutant. Pour se nourrir, ils s'isolent dans un cabinet pour se sustenter. «*Shocking!*», comme diraient les Britanniques.

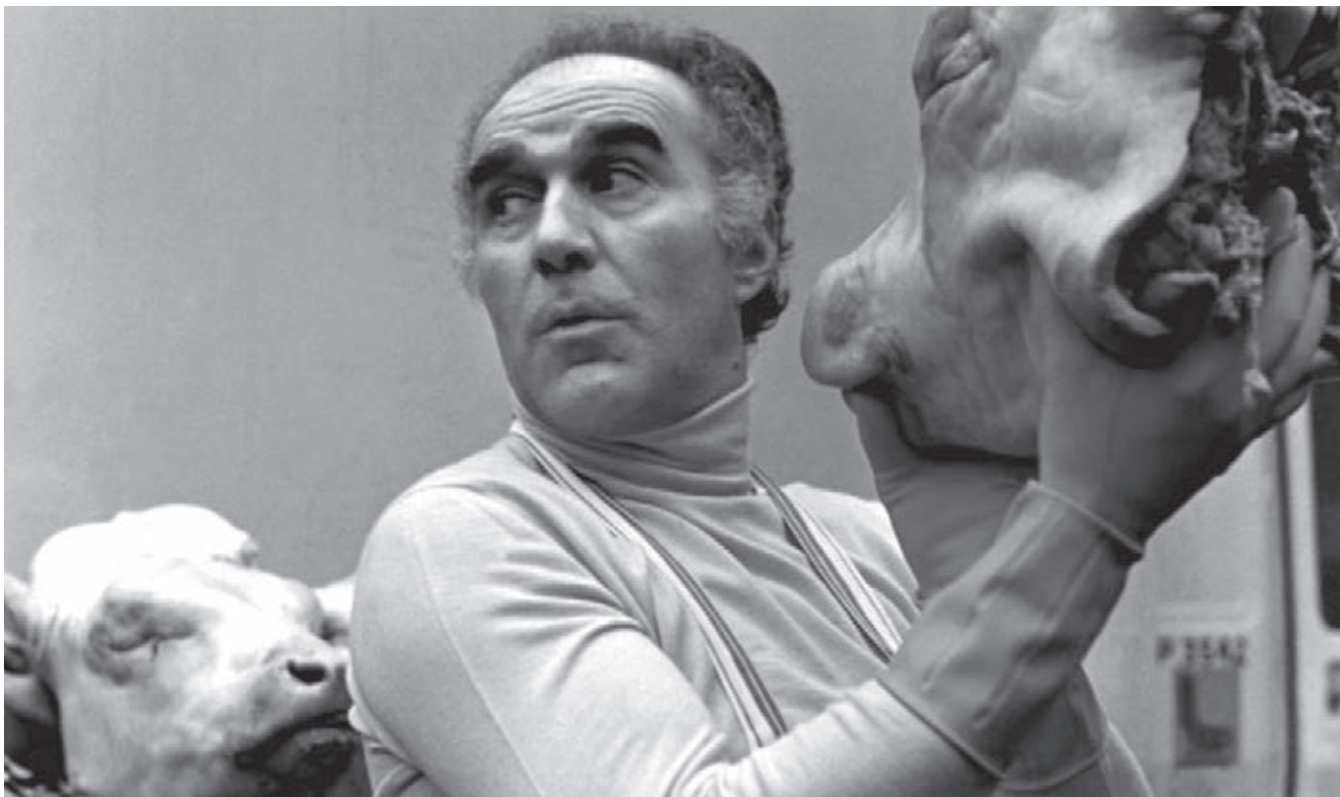
MANGER À MORT

Les craintes des ecclésiastiques se retrouvent en totalité dans la démarche des quatre comparses de *La Grande Bouffe* (Marco Ferreri, 1973). Réunis pour un «séminaire gastronomique», Philippe (Noiret), Michel (Piccoli), Marcello (Mastroianni) et Ugo (Tognazzi) mènent à terme un pacte de suicide par la nourriture pour échapper au vide de leur existence. Pendant tout un week-end, ils laissent libre cours à leurs besoins naturels, tant sexuels que viscéraux. L'excès en tout finit par triompher, autant des personnages que des spectateurs. Car il faut détenir un estomac solide pour observer ces gaillards se gaver pendant deux heures donnant foi à la phrase de Gide dans *Les nourritures terrestres*: «*Si ce que tu manges ne te grise pas, c'est que tu n'avais pas faim.*». C'est peut-être ce que le condamné à mort de *Manners of Dying* (Jeremy Peter Allen, 2004) pense pendant les sept reprises de son dernier repas avant l'injection létale. Refusant de voir agoniser son mariage, l'épouse délaissée de *Nouvelle Cuisine* (Fruit Chan, 2006) avale des raviolis aux vertus rajeunissantes, concoctés par une ancienne avorteuse. Dans le même ordre d'idées, à l'apogée de tous ces festins, le banquet final dans *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* nous propose de manger du prochain et d'expérimenter le cannibalisme. Allégorie écologique et médicale, le court métrage *Next Floor* (Denis Villeneuve, 2009) condamne à mort les outre-mangeurs d'un banquet, qui s'effondrent avec tous les planchers des étages sous la table. De son côté, le film d'animation *Cloudy with a Chance of Meatballs* (Phil Lord, Chris Miller, 2009) nous fait réfléchir aux dangers catastrophiques sur la santé de la suralimentation, problème récurrent de l'Amérique du 21^e siècle.



Le Charme discret de la bourgeoisie

Laissons donc à ce Gaulois glouton, mais sélectif, Obélix, personnage animé à la silhouette de tonneau et amateur de sangliers, chanter dans *Astérix et Cléopâtre* (Goscinny, Uderzo, Payant, 1968) le mot de la faim (sic): «*Quand l'appétit va, tout va!*» pour conclure cette ambrosie cinématographique. Car, en ces temps de rectitude alimentaire, de diètes, de régimes miracles et de forme physique mirobolante, l'écran demeure l'ultime refuge pour se mettre l'eau à la bouche sans gagner un gramme. ⑤



La Grande Bouffe

Du passé, faisons table pleine

Dans un petit salon d'un immeuble bourgeois du 19^e siècle sis dans Auteuil (Paris, 16^e) – cottage qui ressemble par certains côtés à une pièce montée –, trois amis collationnent pendant qu'un quatrième s'amuse à pianoter. Ce dernier – Michel – est producteur à la télé, Marcello est pilote de ligne, Ugo est un cuisinier reconnu et le juge Philippe est l'heureux héritier de cette belle propriété. À un aphorisme de Brillat-Savarin, succède une proposition sur la nécessité d'inviter des dames pour une joyeuse soirée.

Luc Chaput

Sorti au Festival de Cannes il y a quarante ans, *La Grande Bouffe* créa scandale et réprobations de toutes sortes avant de connaître une très bonne carrière commerciale, en partie due à cette réception houleuse. Au départ, le cinéaste italien Marco Ferreri s'était astreint et amusé à miner la représentation du couple dans plusieurs de ses films (depuis *Le Mari de la femme à barbe*), et ce, souvent comme ici, avec la collaboration du scénariste espagnol Rafael Azcona. Le scénario est très écrit, mais comporte des possibilités d'improvisation dont le réalisateur toujours à l'affût fera son ragoût. Ferreri connaît déjà très bien trois des quatre acteurs principaux qui jouent des personnages portant leurs prénoms et ressemblant en partie à leurs images publiques¹. Le quatrième, Philippe Noiret, est un nouveau venu dans le groupe mais déjà capable de prendre des risques dans ce métier. Certains emmènent leur garde rapprochée. Piccoli est en partie producteur du film à travers sa société, et son père et sa fille ont des rôles secondaires. Monique Chaumette, épouse et principale conseillère de Noiret, apparaît comme la conjointe du restaurateur Ugo. Aux dialogues, œuvre Francis Blanche, comédien et chansonnier qui a donc préféré

Poussé par le démon de la surconsommation, chaque mâle ne sait plus et ne veut plus s'arrêter dans cette orgie où le passé sous toutes ses formes est consommé par le biais des cochonnailles et autres cochonnetés.

s'amuser ainsi plutôt que suivre une carrière universitaire. Il fait depuis longtemps partie de ces humoristes français qui, comme Jean Yanne et encore plus les compères d'Hara-Kiri ou de *Charlie Hebdo*, sont en train de rajouter quelque chose de différent, de plus subversif à la gaudriole habituelle. Jean Yanne, qui connaît ses plus grands succès cinématographiques (*Moi y'en a vouloir des sous*) à la même époque, travaille avec le producteur Jean-Pierre Rassam qui est à la barre de ce film avec Vincent Malle. Ce dernier produit également les films au parfum de scandale de Louis, son dandy de frère aîné (*Le Souffle au cœur*, *Lacombe Lucien*).

Photo : Une sorte de capharnaüm alimentaire

Il distribue aussi, entre autres par la NEF, Solanas, Pasolini et Français si vous saviez.

Une classe s'invite pour voir le tilleul de Boileau et les quatre amis font des leçons de choses, selon leurs intérêts respectifs, à ces mioches guidés par une rondette institutrice. Andréa porte aussi le prénom de son interprète et dirige le regard du spectateur vers Nicolas Boileau-Despréaux, auteur au 17^e siècle de nombreuses satires dont une intitulée *Le Repas ridicule*. Le film est d'ailleurs construit selon la règle des trois unités, chère à cette période classique. Après un prologue présentant les quatre larrons chacun dans leur milieu, la propriété et la bouffe servent de sujet et de lieu où se conjugue l'action en cinq journées. Les ripailles au départ amusantes, enjouées mais placées sous les oukases des Escoffier, Brillat-Savarin et autres Carême, s'orchestrent de bonne chère en bons mots et bonne compagnie. Des imitations par Marcello et surtout Ugo accompagnent la boustifaille, préparée par le célèbre traiteur Fauchon, où l'on peut remarquer la quasi-absence de vin, ce qui est étonnant dans ce contexte gastronomique français. Au personnage de Nicole, la nourrice trop aimée du juge, correspond celui d'Andréa par lequel Ferreri opère un transfert. Nicole, dans l'intérieur douillet de la maison du juge où elle vit depuis la tendre enfance de ce dernier, voit son visage filmé en gros plan dont une fois en contre-plongée. Andréa est filmée cinq fois en gros plan et aussi en contre-plongée dans une scène équivalente. Son regard étonné puis empathique, souligné par un large sourire, confirme son acceptation de cet univers qu'elle embrasse goulûment de diverses manières. Entre elle et Philippe, le gros bébé, se crée une complicité étonnamment rapide. Mastroianni sape son image de *latin lover*, par son grave problème d'engrenage et par son faciès de clown grimé par les rougeurs malsaines, qui deviendra aussi celui de certains de ses collègues. Doit-on voir, dans le fait qu'il ne puisse quitter à bord de sa chère Bugatti cet enclos, un hommage discret à un ange de Buñuel? Poussé par le démon de la surconsommation, chaque mâle ne sait plus et ne veut plus s'arrêter dans cette orgie où le passé sous toutes ses formes est consommé par le biais des cochonnailles et autres cochonnetés. Chacun est détruit par là où il a trop donné. Le spécialiste de l'image propre est assailli de soubresauts intestinaux qui le désolent de plus en plus. Le chaud lapin meurt de froid et ainsi de suite... L'immeuble même éruce de ce trop-plein. L'horreur viscérale frappe dans ce quartier connu et symbolique de cette alliance des vieux et nouveaux riches, où les Trente Glorieuses clairoissent encore. L'image ainsi renvoyée est une soupe à la grimace trop dure à avaler pour une partie au moins de ces spectateurs qui voient jusqu'où pourraient mener leurs rêves du toujours plus.

Le film avait eu à l'unanimité le Prix de la critique (FIPRESCI) à ce festival où *La Maman et la Putain* de Jean Eustache, produit par les mêmes, remportait un très important prix. *La Grande Bouffe* apparaît aujourd'hui comme un premier coup de semonce bizarre du mouvement écologique. Pourtant, les portions ont depuis énormément grossi dans cet actuel capharnaüm alimentaire mondialisé où certains tentent de



L'impuissance de l'acte

manger mieux et différemment. Ferreri continuera de manière chaotique sa représentation de la femme dans le monde moderne et du nécessaire changement des mentalités, que ce soit déjà à la maternelle, affublé en français d'un *Pipicacadodo* bien loin du sens de «Je cherche asile» du titre original. En adaptant *Le Banquet* de Platon pour la télé quinze ans plus tard, le réalisateur donnera à Diotime l'apparence et la voix de la grande Irène Papas, rajoutant ainsi une pierre ultime à son édifice proto-féministe. ⑤

¹Ugo Tognazzi, ancien ouvrier charcutier, publiera entre autres ses souvenirs de sa ville natale sous forme de livre de cuisine *L'abbuffone: storie da ridere e ricette da morire*.

Bibliographie:

Mahéo, Michel. *Marco Ferreri* (Edilig, 1986) Zimmer, Jacques Piccoli. *Grandeur nature* (Nouveau monde, 2008) Aufrère, Sydney H. et Mazoyer, Michel (dir.). *Le Banquet à travers les âges: de Pharaon à Marco Ferreri* (L'Harmattan, 2011)

■ Origine: France / Italie – Année: 1973 – Durée: 2 h 05 – Réal.: Marco Ferreri – Scén.: Marco Ferreri, Rafael Azcona, Francis Blanche – Images: Mario Vulpiani – Mont.: Claudine Merlin, Gina Pignier – Mus.: Philippe Sarde – Son: Jean-Pierre Ruh – Dir. art.: Michel De Broin – Cost.: Gitt Magrini – Chef cuisinier: Giuseppe Maffioli – Int.: Marcello Mastroianni (Marcello), Ugo Tognazzi (Ugo), Michel Piccoli (Michel), Philippe Noiret (Philippe), Andréa Ferréol (Andréa), Michèle Alexandre (Nicole), Florence Giorgetti (Anne), Solange Blondeau (Danielle), Rita Scherrer (Anulka), Cordelia Piccoli (Barbara), Henri Piccoli (Hector), Monique Chaumette (Madeleine) – Prod.: Vincent Malle, Jean-Pierre Rassam – Dist.: Séville.

Le Premier Homme

Le juste

Projeté dans le cadre du cycle consacré au cinéaste italien Gianni Amelio à la Cinémathèque québécoise au mois de juin dernier, **Le Premier Homme** est l'adaptation du livre posthume de l'écrivain algérien Albert Camus. Ce dernier trouva la mort dans un accident de voiture en 1960 et ne put compléter ce projet. On découvrit le manuscrit de *Le Premier Homme* dans le sac de Camus lors de l'accident. C'est avec une grande sensibilité qu'Amelio s'attaque à cette œuvre inachevée, roman autobiographique somme toute peu connu, comparativement aux canons littéraires mondiaux que sont devenus *L'Étranger* et *La Peste* du même auteur.

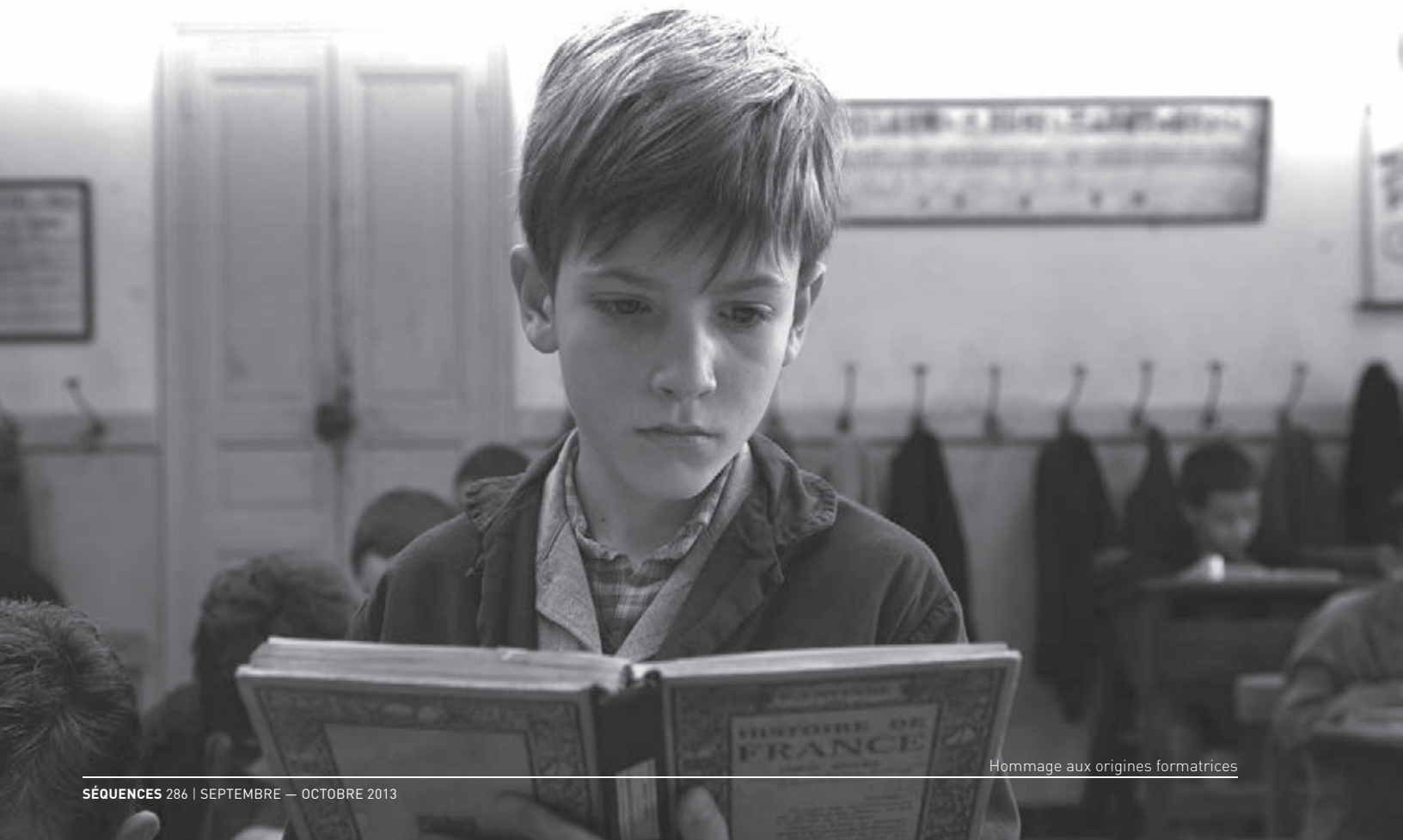
Jean-Philippe Desrochers

Le roman – et son adaptation cinématographique — dévoile une facette insoupçonnée (ou trop souvent oubliée) de son auteur, pour ceux qui ne connaîtraient que le Camus pourfendeur de l'absurdité de l'existence ou le Camus chantre de la révolte. Loin de la froideur de *L'Étranger* ou de la rigueur analytique du *Mythe de Sisyphe*, *Le Premier Homme* nous dévoile un Camus plus humain, plus sensible et plus romantique (au sens fort du terme). Par conséquent, l'auteur s'y révèle plus près de celui qu'on peut découvrir, notamment dans ses chroniques ou dans des textes tels que *Noces* et *Retour à Tipasa*¹.

Récipiendaire du Prix de la critique internationale au Festival international du film de Toronto en 2011, **Le Premier Homme** est un film à la facture très classique. On y insiste beaucoup (mais jamais trop) sur les regards des acteurs. En outre, la nostalgie pour une époque révolue y est très palpable. On devine aisément qu'Amelio, qui a lui aussi dû composer avec l'absence du père et qui a grandi entre deux femmes fortes, se reconnaît dans le parcours et l'enfance de Camus. Fidèle à

...Le Premier Homme, œuvre d'un classicisme assumé comme il ne s'en fait presque plus de nos jours, est un hommage bien senti à l'homme et à l'intellectuel qu'était Albert Camus...

l'esprit du livre et à la vie de Camus, le film d'Amelio – qui se permet évidemment quelques libertés – met en scène Jacques Cormery, écrivain fictif et double de Camus, qui retourne en sol algérien, terre qui l'a vu naître dans des conditions plutôt difficiles. C'est l'occasion pour l'auteur de visiter sa mère, de se remémorer son enfance et de rendre hommage à ses origines modestes mais profondément formatrices pour l'intellectuel qu'il deviendra. La recherche du père (centrale dans le roman de Camus, plus secondaire dans l'adaptation) est évoquée dès la première scène du film, lorsque Cormery cherche la tombe de



Hommage aux origines formatrices



L'amour de la mère dans toute sa générosité

son père mort sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale, alors que l'auteur en devenir n'était qu'un bambin.

Ce qui est très bien représenté dans l'adaptation d'Amelio, c'est la justesse de la pensée et de l'homme qu'était Camus. Ce dernier déclarera notamment que «le rôle de l'écrivain ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire: il est au service de ceux qui la subissent².» Difficilement éprouvé et déchiré par la guerre d'indépendance algérienne, l'auteur adoptera toujours un point de vue nuancé et courageux sur le conflit, entre autres par rapport au terrorisme qu'il condamnera sans équivoque. Ses prises de position le feront d'ailleurs passer pour un traître, aussi bien aux yeux de certains Français qu'aux yeux de certains Arabes. Cet aspect de la vie de Camus et ce tiraillement philosophique sont bien rendus dans le film, notamment lorsque Cormery donne une conférence devant une foule d'universitaires.

Dans le rôle de Cormery, Jacques Gamblin possède la force tranquille et affiche le regard puissant mais inquiet d'un écrivain de la trempe de Camus. Le jeune Nino Joulet, qui incarne Cormery enfant, impressionne quant à lui par son jeu tout en retenue et par son regard vif et intelligent, et ce, malgré son jeune âge. Bien qu'un peu accessoire, Denis Podalydès trouve le ton juste dans son interprétation de l'instituteur de Cormery, un homme foncièrement bon qui lui donnera le goût de la lecture et lui permettra de décrocher une bourse pour poursuivre ses études. Dommage cependant que son maquillage soit aussi peu crédible au temps présent du récit, lorsqu'il incarne l'homme à un âge plus avancé. On peut

également regretter l'insistance d'Amelio sur les scènes entre le jeune Cormery et sa grand-mère, qui frôlent par moments la caricature tant elles cherchent à faire rire le spectateur et à détendre l'atmosphère. Cela tranche avec l'ensemble du film qui fait plutôt le pari de la simplicité et de la subtilité.

L'amour de la mère, magnifique et pleine de dignité en dépit de sa pauvreté et de son analphabétisme, et l'attachement envers l'oncle Étienne, qui accuse un certain retard, sont très bien rendus à l'écran et donnent lieu à quelques scènes fort touchantes. On saisit bien, en regardant le film d'Amelio, comment la grande empathie de Camus pour les laissés-pour-compte de ce monde a pu prendre forme chez lui. Parmi les moments les plus réussis, on retient l'utilisation d'un gros plan fixe sur le visage de Cormery lorsque celui-ci prononce un discours à la radio, à la suite de la mort du fils de l'ami arabe. Le film se termine sur une habile évocation de la mort prochaine de Cormery. Dans le même plan, Jacques et sa mère

sont assis côte à côte à la table de la cuisine maternelle. Lorsque la mère se lève, la caméra la suit, laissant Cormery hors du cadre. Quand elle revient à la table après avoir fermé la fenêtre, Jacques a disparu. Cette mise en scène classique et sobre se révèle fort efficace, surtout lorsque l'on connaît la fin tragique de Camus. On évoque par le fait même, dans cette scène finale, le côté inachevé de l'œuvre et de la vie de l'auteur qui avait d'ailleurs exprimé le souhait d'écrire un roman sur la vie de sa mère.

En résumé, *Le Premier Homme*, œuvre d'un classicisme assumé comme il ne s'en fait presque plus de nos jours, est un hommage bien senti à l'homme et à l'intellectuel qu'était Albert Camus, dont on fête le centième anniversaire de naissance cette année. Certains critiqueront, avec raison peut-être, le fait qu'Amelio rende définitif, par la force des choses, un récit qui est par définition fragmentaire. Mais cela ne constitue pas un motif valable pour lever le nez sur un aussi beau film. ☺

¹ Camus, Albert. *Noces*, suivi de *L'Été* (Paris: Gallimard, 1959), p. 11 à 21 et 155 à 168.

² Ces phrases, quelque peu modifiées dans le film, se trouvent dans le *Discours de Suède* de Camus, disponible au: http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/discours_de_suede/discours_de_suede_texte.html.

■ **Origine:** France / Italie / Algérie – **Année:** 2011 – **Durée:** 1 h 40 – **Réal.:** Gianni Amelio – **Scén.:** Gianni Amelio, d'après le roman inachevé d'Albert Camus – **Images:** Yves Cape – **Mont.:** Carlo Simeoni – **Mus.:** Franco Piersanti – **Son:** François Waledisch, Elisabeth Paquette, Stéphane Thiebault – **Dir. art.:** Étienne Rohde – **Cost.:** Patricia Colin – **Int.:** Jacques Gamblin (Jacques Cormery, 1957), Catherine Sola (Catherine Cormery, 1957), Maya Sansa (Catherine Cormery, 1924), Denis Podalydès (M. Bernard), Ulla Baugué (la grand-mère), Nicolas Giraud (L'oncle Étienne, 1924), Nino Joulet (Jacques, 1924) – **Prod.:** Bruno Pesery, Philippe Carcassonne. – **Dist. / Contact:** Paradis Films (France).

Behind the Candelabra

The King of Bling

Steven Soderbergh signe son nouveau film sur une figure oubliée du showbiz américain : Liberace, virtuose du music-hall et showman excentrique dont la vie privée est longtemps restée sous scellé. Le couple gagnant formé par Matt Damon et Michael Douglas nous ouvre en grand les portes de cet univers de « folles à plumes » et d'inconsolables jalousies. Un incontournable de l'année cinéma 2013.

Guilhem Caillard

Faut-il s'indigner de l'absence de *Behind the Candelabra* dans nos salles ? Présenté à Cannes en compétition officielle et reparti bredouille (fait par ailleurs étonnant), le dernier-né de Soderbergh a été révélé au public nord-américain sur les ondes de HBO, co-financier du film. En pas plus de trois diffusions, la chaîne a remporté un succès inégalé pour un long métrage de fiction de cette envergure, dédié à la télévision, à la vidéo à la demande et bientôt au DVD. Une stratégie payante à laquelle nous serons de plus en plus confrontés – en attestent le succès des séries lancées par la plateforme en ligne Netflix (*Arrested Development*, *House of Cards*, et *Sense8*, prévue pour 2014). Tant mieux. Mais là, réside aussi un paradoxe. Quand le film à gros budget de Soderbergh (\$23 millions) bénéficie de sorties européennes dignes de ce nom, les Américains et les Canadiens doivent se passer des élancées kitsch du virtuose Liberace sur grand écran. Dommage, car l'auteur de *Traffic*, *Ocean's Eleven* et autres machines américaines qui l'ont imposé en cinéaste majeur, se montre ici très à l'aise dans un registre et un sujet incongrus apportant du piment à son style. D'autant plus que les récentes déclarations du réalisateur, selon lesquelles il s'agirait de son ultime film, ont renforcé le buzz.

***Behind the Candelabra* saute à pieds joints dans l'intimité excentrique et vicieuse du showbiz américain des années 1960, et s'intéresse à la diffusion des valeurs puritaines qui en émane fallacieusement...**

Le financement de *Behind the Candelabra* a connu de nombreuses entraves, on le sait. Les producteurs auraient même jugé le résultat final « trop gay » pour une distribution classique en salles. Le risque pris par les têtes d'affiche, qui jouent deux véritables « folles » évoluant dans un univers kitsch et stéréotypé, n'est pas non plus à négliger ; Matt Damon est à des années-lumière de son personnage de Jason Bourne, idole des jeunes adolescents américains assoiffés d'action (*The Bourne Ultimatum*), et se glisse dans la peau d'un homosexuel minet de la star Liberace.

Damon joue le rôle de Scott Thorson, le jeune homme qui entre dans la vie de Liberace (Michael Douglas). La rencontre a lieu en 1977, tandis que le virtuose au piano est au sommet de sa gloire, plus riche que jamais grâce à ses milliers de fans – le plus souvent des mères américaines et des homos dans le placard (c'est vite dit, mais Soderbergh assume ce cliché avec lequel il s'amuse). D'abord intrigué, Scott finira par accepter les avances de la star pour s'installer avec lui et devenir son amant, son

secrétaire. Sauf qu'au fur et à mesure des années, la relation entre les deux hommes s'envenime, pimentée par les sautes d'humeur et l'ego surdimensionné de Liberace. Si Michael Douglas trouve là un rôle majeur, l'occasion sans précédent d'apporter des émotions affûtées et un large éventail de nuances bien au-delà du simple travestissement, Damon atteint vite ses limites. On a effet du mal à croire aux crises de jalousie de ce dernier et à la sincérité de ses émotions à l'écran. Le film est de bout en bout baigné dans du second degré et une ironie communicative. Mais cela n'empêche pas quelques fausses notes, comme les vingt kilos pris par Scott après des années de vie commune avec la star, effet rendu trop artificiel par Matt Damon.



Un film baigné dans du second degré et une ironie communicative

Dans la maison de Liberace, les dorures et les zébrures étourdissent, à quoi il faut ajouter les petits chiens et le candélabre qui culmine (accessoire de scène préféré du musicien). *Behind the Candelabra* saute à pieds joints dans l'intimité excentrique et vicieuse du showbiz américain des années 1960, et s'intéresse à la diffusion des valeurs puritaines qui en émane fallacieusement : l'homosexualité de Liberace crève les yeux et pourtant l'homme s'est efforcé toute sa vie d'en cacher la vérité. On ne compte plus les procès qu'il a remportés contre les journalistes ayant suggéré les faits. C'est cette merveilleuse contradiction, ce double jeu pervers régissant l'existence de l'artiste qui est le cœur du film. Pour Soderbergh, cela ne fait aucun doute : il ne faut pas aller chercher plus loin les origines du déclin de certains contemporains de Liberace que les Américains surnommaient fièrement « The King of Bling » et « The Glitter Man ». 📺

■ **MA VIE AVEC LIBERACE** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 58 – Réal. : Steven Soderbergh – Scén. : Richard LaGravenese – Images : Peter Andrews (alias Steven Soderbergh) – Mont. : Marie-Ann Bernard (alias Steven Soderbergh) – Dir. art. : Howard Cummings – Cost. : Ellen Mirojnick – Son : Dennis Towns – Int. : Matt Damon (Scott Thorson), Michael Douglas (Liberace), Dan Aykroyd (Seymour Heller), Scott Bakula (Bob Black), Rob Lowe (Dr. Jack Startz) – Prod. : HBO Films – Dist. / contacts : HBO.

DENIS CÔTÉ

Photo : Denis Côté [crédits photo : Gaëlle Marion-Gauvin pour Mongrel Média]



VIC + FLO

ONT VU UN OURS

Élégamment méchant

Avec **Vic+Flo ont vu un ours**, Denis Côté nous amène dans des lieux peu visités du cinéma québécois où les méchants règnent en maître, où les femmes ne sont ni des mères, ni des filles et où la forêt est un lieu d'enfermement. Si, d'apparence, **Vic+Flo** ne s'attache à rien de ce que le Québec produit habituellement, il demeure un film profondément québécois qui parle de nous et qui, surtout, parle de cinéma.

Anne-Christine Loranger

Le Québec est le champion mondial des films de papas et de mamans absents. À croire que nos cinéastes ne savent pas filmer autre chose! De Robert Lepage à Sébastien Rose et de Denys Arcand à Louis Bélanger, presque tous nos cinéastes ont exploré des aspects de la figure parentale absente, image ô combien porteuse au sein d'un peuple orphelin qui continue à se chercher. C.R.A.Z.Y., *Les Invasions barbares*, *Incendies* et *Rebelle* sont à cet égard des chefs-d'œuvre du genre. Denis Côté n'y a pas échappé non plus avec *Les États nordiques* (2005), *Elle veut le chaos* (2008) et *Curling* (2010). *Vic+Flo ont vu un ours*, son récent opus couronné d'un Ours d'argent à la Berlinale, a ceci de réjouissant qu'il montre un univers n'ayant rien à voir avec une figure parentale, mais tout à voir avec un autre grand thème porteur au sein de la psyché québécoise, celui de la marginalisation.

À peine sortie d'un long séjour en prison, Victoria (Pierrette Robitaille) débarque dans l'ancienne cabane à sucre de son oncle, imposant patriarche devenu pendant son absence invalide et muet. Elle est reçue de mauvaise grâce par les voisins Charlot (Pier-Luc Funk) et son père (Olivier Aubin), qui se sont chargés de prendre soin du vieil homme. Malgré les efforts de Guillaume

(Marc-André Grondin), travailleur social chargé de sa réinsertion, Victoria ne se laisse approcher que par Florence (Romane Bohringer), sa compagne de prison et amante récemment libérée, venue la rejoindre dans sa cabane à sucre. Plus jeune et encore affamée de vie, Florence n'est pas chaude à l'idée de demeurer dans ce coin perdu, au milieu des bois. Mais tous les efforts de Florence pour se joindre au monde demeurent vains et la forêt, hantée par Jackie (Marie Brassard), un fantôme du passé de Florence, se referme comme une mâchoire sur les deux femmes.

Pour bien apprécier *Vic+Flo ont vu un ours*, il faut refuser de le prendre au premier degré et l'aborder comme un conte ou un western. Il faut accepter de considérer Vic et Flo comme deux princesses prisonnières d'une forêt magique d'où personne n'arrive à s'échapper. La forêt est hantée par de vilains petits lutins (les voisins), par une fée malfaisante (Jackie), par un sage protecteur (l'oncle) et par un chevalier (Guillaume) qui rend périodiquement visite aux princesses pour tenter de les sauver. Une fois le sage protecteur vidé de son trône par les lutins, les princesses devront affronter la méchante fée, en dépit des efforts du bon chevalier. La structure du film obéit à la règle des trois



Tous les longs métrages de Denis Côté explorent l'isolement. Tous portent sur des marginaux qui vivent à l'écart, cherchant une réponse – ou un sauf-conduit – dans la solitude.

temps; le chevalier est galant (et gai) et la fée est la plus méchante des méchantes. Comme dans les westerns, rien n'est expliqué des méchants ou même des bons. Pas de psychologie, de motivation ou de passé, ce qui peut énerver le spectateur habitué aux grands dialogues intérieurs à la Woody Allen. Les personnages sont ce qu'ils sont, un point c'est tout. C'est au spectateur d'inventer son histoire, comme dans les films de genre.

Tous les longs métrages de Denis Côté explorent l'isolement. Tous portent sur des marginaux qui vivent à l'écart, cherchant une réponse – ou un sauf-conduit – dans la solitude. Comme dans *Elle veut le chaos*, le film se déroule en forêt, loin du monde. Une forêt en plein été, luxuriante et sensuelle, contrairement aux grands espaces enneigés et glaciaux de *Curling*. Côté explore ici pour la première fois le monde des femmes entre elles, leur complicité et leurs silences. Mais si la relation en est une d'amour pour Vic, elle en est davantage une de convenance et de protection pour Flo qui, maintenant qu'elle est libre, cherche à rejoindre le monde des hommes, tout en tentant de fuir son passé. Ce qui

rend le film difficile pour le spectateur, c'est de capter la subtilité des interactions, celles d'une relation de longue date où l'un des membres cherche à reprendre sa liberté mais se retrouve coincé par les circonstances. Les scènes entre les deux amantes ne manquent pas de tendresse ni d'humour; celles des rencontres avec Guillaume sont pimentées de répliques amusantes, mais la dureté de leur passé leur confère une froideur qui empêche de s'y attacher.

Les films de Denis Côté ont deux grandes qualités: ils sont intelligents et élégamment filmés. C'est particulièrement vrai ici: le directeur photo Ian Lagarde joue d'une palette désaturée qui exploite brillamment le grain du 35 mm, ce qui donne un caractère fragile et troublant aux visages. Pierrette Robitaille n'a jamais été si belle, si touchante et si dure à la fois. Statuesque, Romane Bohringer a la beauté du diable et son personnage frondeur apporte un caractère sensuel au film. La lumière est glauque, verte et grise comme dans une cellule. Les cadrages sont nets, jouant des profondeurs de champs et des ombres sur les visages, laissant parfois le profil de Vic ou Flo dans l'ombre et surexposant celui de leurs protagonistes.

La forêt est filmée comme les murs d'une prison, laissant des corridors étroits qui accentuent l'impression d'étouffement. Sorties de prison, les deux femmes sont encore à l'ombre et cela se sent.

Amateur des films de tension et d'horreur, Denis Côté a écrit son scénario pour laisser la tension sous-tendue par le tambour de Mélissa Lavergne s'infiltrer au cœur de la forêt et y prendre soudainement forme sous les traits de Jackie. Marie Brassard s'est visiblement délectée de ce personnage de méchante, l'un des très rares vilains authentiques de notre cinéma et une belle réussite en termes de cruauté, totalement inattendue.

Notre excellent collègue français Jean Roy, du quotidien *l'Humanité*, nous déclarait récemment: «Un grand film parle de cinéma.» En plus de parler de nous et de l'isolement profond du Québec au milieu de ses forêts nord-américaines (malgré la présence marquante des cousins de France sur le Plateau Mont-Royal), *Vic+Flo* parle de cinéma. Il n'y a pas tant de films québécois qui peuvent se vanter d'être internationalement reconnus pour cela.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 36 – **Réal.:** Denis Côté – **Scén.:** Denis Côté – **Images:** Ian Lagarde – **Mont.:** Nicolas Roy – **Mus.:** Mélissa Lavergne – **Son:** Frédéric Cloutier – **Dir. art.:** Colombe Raby – **Cost.:** Patricia McNeil – **Int.:** Pierrette Robitaille (Victoria Champagne), Romane Bohringer (Florence Richemont), Marc-André Grondin (Guillaume Perreire-Leduc), Marie Brassard (Marina St-Jean / Jackie), Georges Molnar (Émile Champagne), Olivier Aubin (Nicolas Smith), Pier-Luc Funk (Charlot Smith), Guy Thauvette (Yvon Champagne), Ramon Cespedes (assistant de Jackie), Dany Boudreault (conducteur de go-kart), Johanne Habertlin (tenancière du bar), Ted Pluviose (amant de Flo), Raoul Fortier-Mercier (cadet) – **Prod.:** Stéphanie Morissette, Sylvain Corbeil – **Dist.:** FunFilm.

Denis Côté

« On oublie que le 35 mm, c'est encore ce qu'il y a de plus beau. C'est l'époque ! »

Grand habitué des festivals, récipiendaire de nombreux prix internationaux – dont le Prix Alfred-Bauer à la Berlinale récompensant un film faisant avancer le cinéma –, Denis Côté n'a pas peur d'avancer en terrain inconnu ni de prendre des risques. **Vic+Flo** ont vu un ours en est un bel exemple.

propos recueillis par Anne-Christine Loranger



Quelle est la scène dont vous êtes le plus fier ?

Je pense que c'est celle où les filles jouent aux fers. J'y vois vraiment ce que je cherche, la complicité, le silence, la suspension. La tension à venir est dans ce plan. Il y a aussi une intensité dans le silence. J'avais peur d'avoir fait un film trop bavard. C'est mon premier film qui porte sur le monde des femmes, mon coup de chapeau aux femmes, en quelque sorte. Je ne savais pas si je pourrais écrire pour les femmes. Et dans cette scène, la complicité est là. Je suis assez content du film, dans l'ensemble. La grammaire visuelle et sonore est assez riche. Je trouve que le contenant est solide, que la présentation est là. Le film a du beau papier, une belle enveloppe. Je ne sais pas si le contenu de la lettre à son amant est du même calibre, mais je l'espère.

Je dois avouer ne jamais avoir vu Pierrette Robitaille aussi touchante et aussi belle. Pourquoi l'avez-vous choisie, elle ?

Certainement pour le défi. Rien ne devait appeler ou amener Pierrette vers mon univers, mais j'ai voulu aller vers cet improbable. J'ai écrit pour elle. Elle porte une complexité, quelque chose de maternel, de tendre mais aussi de dur. Elle souffle le chaud et le froid, souvent à l'intérieur de la même scène.

Pourquoi une Française pour jouer le rôle de Flo ?

La réponse est très banale. Au début du projet, il était quasi certain que le film allait se faire en coproduction avec la France. J'ai écrit pour une Française. Puis, le personnage a pris de l'ampleur et son origine n'a plus eu aucune importance dans l'histoire. Les accents se rencontrent, c'est tout.

Quelle facture vouliez-vous donner au film ? Quel style recherchiez-vous en termes de plans, d'images ?

Un style assez rigoureux et sec. Pas de pathos ni d'épanchements émotifs. Le langage du cinéma de genre, de tension et d'horreur me fascine. **Vic+Flo** a la facture d'un conte, d'un western avec des vrais méchants qui jouent avec des fusils. Nous, les Québécois, on est toujours des gens gentils, toujours bonasses... ce qui ne veut pas dire qu'on s'aime ! Au Québec, l'affreux, sale et méchant, on ne le laisse pas s'exprimer – il faut toujours que cela soit exprimé à gros traits. C'est comme si on n'avait jamais planté la graine du mal. Ou alors il faut toujours punir les méchants. La méchanceté gratuite n'existe pas dans nos films.

Comment avez-vous structuré ce personnage de Jackie ? C'est un personnage splendidement malveillant. Elle est comme une fée Carabosse, un esprit malin qui rôde.

Oui, comme quand elle dit : « Je le sais, du monde dégueulasse comme moi, cela n'existe pas. » La présentation de ce personnage a changé. Au départ, elle devait s'annoncer comme méchante... Après, elle ne s'annonçait plus du tout, et là, c'est entre les deux. On la devine lentement. Elle savoure et prépare sa vengeance en deux temps.

Qu'est-ce qui vous a fait adopter l'idée de deux femmes qui sortent de prison ?

C'est plutôt le concept de communauté qui m'intéresse avant tout. Comment vivre en dehors ou avec un groupe, une meute, une bande, une société ? Comment s'en extraire ou s'y intégrer ? Ça m'intéresse comme citoyen et comme personne dans ma vie de tous les jours. Je suis en constante guerre avec ma place dans



ma société. Imaginer deux femmes qui ont été bannies, exclues, puis confrontées à une réinsertion sociale m'apparaissait comme un terrain de jeu logique, collé sur mes préoccupations.

Pourquoi le personnage joué par Marc-André Grondin est-il homosexuel? N'y a-t-il qu'un gai pour être ouvert à un couple de femmes?

Florence est ouverte à rencontrer un homme. Et rapidement. Elle rôde, elle flâne. Sous ses yeux, il y a Guillaume. Je voulais fermer les portes entre elle et lui. Je ne voulais pas tisser de liaison autre que très sèche et précaire entre eux deux. La porte est fermée par cette homosexualité de Guillaume. L'histoire peut aller ailleurs.

Vous avez filmé la forêt comme un mur. Les personnages sont à l'orée de la forêt; ils la traversent par les chemins, mais on ne les voit pas marcher à travers. C'est comme si la forêt recréait le milieu carcéral. Était-ce délibéré?

Oui, mais je ne veux pas appuyer sur ce symbolisme. Au cinéma, la forêt peut convoquer la détente, la fuite, le confort, l'aventure, mais aussi le mystère et la menace. Je tenais aux ombres et aux fantômes de cette forêt. On voit très peu les gens marcher dans mes films. Il y a peu de déplacements et de transitions. Ça m'ennuie tout simplement. Les gens arrivent, disparaissent, sont là ou ne sont plus là.

Le grain du film est très beau. Comment vous y êtes-vous pris? Avec quel type de caméra?

On oublie que le 35 mm c'est encore ce qu'il y a de plus beau. C'est l'époque!

Vic et Flo sont de plus en plus esseulées dans la cabane. La société s'éloigne d'elles, malgré les efforts de Flo pour se raccrocher au mon-

de, aussi au monde des hommes. Les femmes sont peut-être plus seules encore qu'en prison. On voit Vic se souvenir des femmes en prison, comme si cela lui manquait...

Ces femmes s'aiment: d'amour pour Vic, de convenance pour Flo. Vic décide de ne pas rejoindre la société. Flo y pense. Dans les recherches que j'ai faites sur le milieu carcéral féminin, il y a toujours des relations qui se nouent entre les femmes. Ce sont des alliances de protection qui n'ont rien à voir avec l'orientation sexuelle de chacune. Dès que tu entres en prison, tu te lies à une autre femme pour être protégée. À la sortie, plusieurs décident de retourner vers le monde des hommes, ou pas. Mes personnages ne se reconnaissent jamais très bien dans leur société. Je suis peut-être un peu comme ça. Mon cinéma l'est peut-être aussi dans le grand paysage du cinéma québécois. Un peu à côté, je ne sais pas.

Les engrais chimiques que Jackie donne à Vic tuent en réalité la vie du sol. C'est un cadeau empoisonné, ce qui est une belle métaphore. Était-ce aussi délibéré?

Je me suis renseigné pour savoir ce qu'on devait mettre dans un jardin. Si c'est comme vous dites, alors c'est un hasard. Moi, ce sont les renseignements qu'on m'a donnés pour faire pousser les tomates, la laitue...

Quelle est la symbolique derrière le petit joueur de trompette? Et pourquoi le drapeau canadien?

Le drapeau, c'est accidentel! Je voulais un authentique costume de scout et ma costumière est arrivée avec cela. Quand nous avons filmé le petit garçon de dos, il y avait ce drapeau canadien. Ce n'était pas prévu du tout.

Toute œuvre d'art est une expérience affective. Où vouliez-vous nous emmener?

J'ai voulu toucher et surprendre. Et ne me refuser aucun décalage ni humour. Le rôle d'un cinéaste, c'est de ne jamais être satisfait de rien. C'est mon moteur créatif. Je ne peux pas accepter l'état des choses; je ne suis jamais satisfait, je tente de rester humble et en colère. Je veux que chaque film témoigne de ma haine des conventions sociales, intimes, cinématographiques.

Selon les réactions jusqu'à maintenant, est-ce que le public comprend ce que vous souhaitiez faire passer dans votre œuvre?

Les gens qui connaissent mon travail à l'international m'accueillent encore très bien et avec générosité sur le circuit 'festival' et même commercial puisque le film a été vendu sur une dizaine de territoires. Je suis à l'aise avec les cinéphiles ouverts aux nouvelles expériences et aux discussions. Un film ne peut faire l'unanimité et je reste en paix avec cette idée. ⑨

Au-delà des collines

Choc au sommet

Primé deux et même trois fois à Cannes, en 2012 – double Prix d'interprétation et Prix du scénario –, **Au-delà des collines** a confirmé Cristian Mungiu comme un des chefs de file d'un cinéma sans compromis. Dans la lignée des Tarkovski et des Tarr, digne représentant d'une esthétique propre à l'Europe de l'Est, le réalisateur roumain possède un sens inné de la poésie au service de la narration.

Jérôme Delgado

Intrusion dans un monastère isolé sur son mont, **Au-delà des collines**, le troisième film de Cristian Mungiu (4 mois, 3 semaines, 2 jours) ne pose pas qu'un regard cru sur la communauté qui y habite. Le titre le dit: le récit va au-delà de cette montagne, et de toutes les collines similaires qui abritent de tels lieux de culte. Les images décrivent une vie menée dans le froid, avec le minimum de moyens et selon les dogmes religieux. Mais elles parlent aussi de solitude et de révolte. De confrontation de mœurs, de visions et de ce que l'on désigne comme amour et fidélité.

Au sein de la communauté orthodoxe dans laquelle la caméra nous plonge, il y a mort de femme, conséquence de séances d'exorcisme. Or, le réalisateur roumain prend soin de ne pas en faire un procès, même s'il semble retracer, une étape après l'autre, le déroulement d'un drame survenu réellement en 2005, et dont les médias – y compris étrangers – avaient fait grand cas.

Ne rentre pas qui veut dans la maison de Dieu. On ne peut mêler passion et tentation, amour pour l'Être suprême et amour pour le commun des mortels. Une jeune femme, en visite sur la montagne, l'apprendra aux dépens de sa vie. Un peu comme la Jeanne d'Arc de Carl Theodor Dreyer, figure fétiche de la résistance à l'autorité et du cinéma muet, le personnage au cœur de **Au-delà des collines**, aussi sensuel et entêté, subit rejets et humiliations. L'héroïne, qui ose affronter le chef spirituel, ne finira pas sur un bûcher, mais sur une croix.

Cinéaste du social, Mungiu préfère, à l'exubérance du mélodrame hollywoodien, un ton sec et direct, un enrobage, disons plus naturel, proche de la facture documentaire. Il se situe dans la même famille qu'un Carlos Reygadas, son cadet de trois ans,

reconnu pour son cinéma âpre et vrai. Il est à noter que Reygadas s'était lui aussi déjà introduit, avec *Lumière silencieuse* (2007), dans le quotidien peu accessible d'une communauté religieuse.

Le réalisme de **Au-delà des collines** s'exprime notamment par le vent, très musical – et par l'absence de toute autre musique, superflue dans une vie monastique –, ainsi que par une lumière faible, entre la grisaille de l'hiver qui s'abat sur la montagne et l'éclairage à la chandelle imposé entre les murs. Ici, sujet et forme vont de pair.

Malgré sa cohérence esthétique, ou plutôt parce qu'elle repose sur une cohérence esthétique, cette fiction tirée de faits réels peut s'aventurer sur le thème de la confrontation (de valeurs). C'est une évidence dès les premières images, alors qu'une jeune religieuse se frotte, à contre-courant, à la foule d'une gare. Elle vient chercher une amie d'enfance, civile de son état, invitée à séjourner au monastère. Leurs retrouvailles scellent l'introduction et voilà qu'elles s'enlacent: la première, Voichita, froide et rigide; la seconde, Alina, souriante et émue.

La suite repose sur l'opposition entre ces deux êtres, entre la foi et la soumission assumée de l'une, et les rêves de liberté, de libertinage même, et les fausses impressions de l'autre. **Au-delà des collines** est un film d'amour, sur l'amour, autant celui que l'on porte à un dieu, abstrait et mental, que celui concret et charnel auquel croit une femme à peine sortie de l'adolescence. Cette Alina, revenue au pays pour l'occasion, se retrouvera plus que jamais isolée, seule avec ses désirs. Voichita est devenue son antithèse: modèle de chasteté, elle n'a besoin que de son dieu pour fuir la solitude, voire pour trouver son bonheur.



Intrusion dans un monastère isolé sur son mont



L'intrusion dans le quotidien du monastère passe donc par cette jeune femme tombée comme un cheveu sur la soupe: le survêtement bleu ciel d'Alina tranche avec le noir monotone des habits de ses hôtes. Elle est symbole de l'étrangère, celle par qui le malheur arrive, figure du diable dans l'esprit des autres protagonistes. Incarnée par Cristina Flutur, grande aux cheveux châtain et au regard lumineux, elle est le contraire physiquement de celle qu'elle souhaite sortir du monastère: Voichita, interprétée par Cosmina Stratan, est brune, plus petite, et possède de sombres yeux noirs.

Comme dans 4 mois, 3 semaines, 2 jours, le long métrage qui lui a redonné sa réputation – en plus de la Palme d'or du Festival de Cannes en 2007 –, Cristian Mungiu s'intéresse à la vulnérabilité des êtres.

Comme dans *4 mois, 3 semaines, 2 jours*, le long métrage qui lui a redonné sa réputation – en plus de la Palme d'or du Festival de Cannes en 2007 –, Cristian Mungiu s'intéresse à la vulnérabilité des êtres. Dans les deux cas, il met en scène deux jeunes adultes, par surcroît deux femmes victimes de l'autorité mâle propre aux sociétés patriarcales. Vulnérabilité, suivie de violence physique (surtout dans le film de 2007), davantage morale dans le second. Or, paradoxalement, c'est dans ce dernier que la mort survient, alors que dans le premier, elle ne se présentait finalement pas.

Le modèle de l'opposition cher à Mungiu repose sur la rencontre de deux mondes parallèles, censés mener, dès qu'elle se produira, à la rupture de ton. Dans le monastère que fabule

Cristian Mungiu, le chaos s'installe lentement.

Dicté par un prêtre, seul homme parmi des femmes qui le désignent d'un «papa» peu affectueux, l'ordre est d'abord perturbé dans les rapports entre Voichita et Alina. Un cadeau inopportun par ici – une lampe électrique –, un geste d'affection par là: les premiers signes frôlent déjà les interdits. Puis, la routine paisible cède sa place à des scènes de plus en plus imprévisibles dans lesquelles les religieuses, si elles ne s'affolent pas, agissent dans l'urgence, au pas de course.

Le comportement de l'intruse finit par nuire aux prières et par forcer des contacts inhabituels avec le monde extérieur. Un monde extérieur, en ville, qui vibre sous d'autres lois. Les rencontres avec l'autorité civile (la police) et avec l'autorité scientifique (la médecine) mettent en relief la puissance de l'autorité religieuse lorsqu'elle règne seule sur son mont. Il ne lui suffit que des âmes fragiles, et dociles, pour la faire fonctionner. C'est lorsque ce diable de révolte se présente que tout s'écroule.

Au-delà des collines n'est pas le seul à explorer le monde en presque totale autarcie des communautés religieuses. Son excuse pour s'y introduire, Mungiu l'a trouvée en Alina, parfait alter ego à sa caméra. Ce personnage mi-fictif mi-réel, avec son regard à la fois naïf, un brin égoïste et doté de préjugés, est un peu beaucoup aussi le nôtre, spectateurs. Lui ne juge pas, mais il met en images un choc si réel que le public, fervent croyant ou pur agnostique, ne peut que se l'approprier.

■ **DUPA DEALURI** | Origine : Roumanie – Année : 2012 – Durée : 2 h 30 – Réal. : Cristian Mungiu – Scén. : Cristian Mungiu, d'après les récits de Tatiana Niculescu Bran – Images : Oleg Mutu – Mont. : Mircea Olteanu – Son : Cristian Tarnovetchi – Dir. art. : Calin Papura, Mihaela Poenaru – Cost. : Dana Paparuz – Int. : Cosmina Stratan (Voichita), Cristina Flutur (Alina), Valeriu Andriuta (le prêtre), Dana Tapalaga (Mère supérieure) – Prod. : Adrian Moroca – Dist. / Contact : Métropole.

The Bling Ring

Boy meets girls

Œuvre incontournable des années 2000, articulée autour du spleen, celle de Sofia Coppola se singularise principalement par son axe adolescent. Mal de vivre, ennui, errements existentiels; voilà donc ce qui fait avancer la filmographie de la fille Coppola. De *The Virgin Suicides* jusqu'à *Marie Antoinette*, en passant par son court *Lick the Star* et *The Bling Ring*, son tout récent opus: tous sont parcourus par un même sentiment de solitude, de désenchantement diffus contre lesquels leurs protagonistes tentent de se révolter.

Sami Gnaba

Si *The Bling Ring* joue sur des bases déjà bien tracées, il n'est pas moins intéressant. Cet intérêt est double. D'une part, on se demande en le regardant: quelle place prend-il dans le corpus de son auteure? À quarante ans, Sofia Coppola arrive à l'heure des premiers bilans de son cinéma. D'autre part, il convient de rappeler la proximité de son dernier film avec deux autres sortis durant les derniers mois, *Spring Breakers* et *After Lucia*, qui – à leur manière tout à fait opposée (la vulgarité clipésque de Korine vs le réalisme documentaire de Franco) – partagent le même sujet, à savoir une jeunesse à la dérive souffrant de l'absence / indifférence de son entourage (*After Lucia*), projetée dans un fantasme toxique (*Spring Breakers*, *The Bling Ring*).



Contempler le mal de vivre

Chez Korine, il y a un souhait de transgression convoqué à travers le trio très alléchant sexe-drogues-alcool qui pousse le groupe des jeunes filles vers une dissolution amicale ou, pire, vers leur mort. Chez Coppola, il y a un peu plus d'empathie, plus d'humanité, deux qualités auxquelles Korine est résolument étranger. Chez Sofia Coppola, ce fantasme se dévoile à travers un mode de vie qui n'est pas à l'atteinte de tous. Aussi riches soient-ils, les jeunes protagonistes se livrent à une série d'actes criminels en entrant par effraction chez des célébrités pour leur dérober leurs biens. L.A. en toile de fond, tour à tour solaire et inquiétante.

Si, par sa facture plus pop, il marque une rupture avec le très beau *Somewhere*, plus contemplatif et indie (jusqu'à sa bande-son composée par le groupe Phoenix), *The Bling Ring* apparaît comme le point d'achèvement de son sujet de prédilection, la solitude adolescente. De son premier long métrage *The Virgin Suicides* jusqu'à ses escapades à Tokyo (*Lost in Translation*) ou au Château de Versailles (*Marie Antoinette*), Sofia Coppola n'a cessé de contempler le mal de vivre intemporel d'une jeunesse murée dans sa solitude et son ennui.

Cette unité thématique se reflète encore plus aujourd'hui avec son dernier opus qui prolonge en quelque sorte les prémices de son court métrage *Lick the Star* (1997), plongée lycéenne en noir et blanc dans laquelle la jeune cinéaste encore inconnue retraçait le quotidien blafard et les rituels d'une bande d'amies. Le récit se fondait sur une suite de moments creux dans leur journée: blagues mesquines, complots entre amies, désirs de fête ou encore de meurtre. Au visionnement de ce court film, on saisit mieux pourquoi Coppola a été attirée par l'histoire vraie des *Hollywood Hills Burglars*. Peut-être y voyait-elle la possibilité de conclure une réflexion éminemment personnelle sur le sujet fondateur de sa jeune filmographie?

Au rythme d'une bande-son inspirée, infusée de rap et de pop, Sofia Coppola filme l'ennui puis l'effroyable insouciance de ces jeunes cambrioleurs, comme on déroule un catalogue de mode.

Un peu comme elle l'avait fait pour l'histoire de *Marie Antoinette*, elle offre ici une interprétation qui lui est résolument propre, basée sur «des faits véridiques», comme en fait foi la mention au générique d'ouverture. Peut-être suggérera-t-on le thème «distance objective», similaire à celle d'une journaliste résolue à enregistrer les faits relatés par ses sources.

Cette distanciation-là s'affiche dès la deuxième scène de *The Bling Ring*, laquelle nous donne à voir une journaliste (double probable de Nancy Jo Sales, auteure de l'article dont Coppola s'est inspirée) en train d'interroger Marc sur la série de vols perpétrés chez les célébrités avec ses amies. Coppola donne l'impression d'épouser son point de vue à lui. Ainsi, tout ce qu'on verra après devrait en toute logique découler de son témoignage. On est là devant la même structure narrative (en flashback) qui chroniquait le suicide collectif des sœurs Lisbon dans *The Virgin Suicides*. Pourtant, cette structure croisera au passage quelques obstacles qui font croire que le personnage de Marc n'est peut-être pas la principale figure du récit. D'autres personnages s'immiscent, injectant dans le récit leur propre point de vue avant même qu'elles croisent la route de Marc. En témoigne, notamment, la scène du réveil de Nicki et de sa prière quotidienne, entourée de ses sœurs et de sa très illuminée mère (superbe Leslie Mann). Ou cette autre scène encore qui donne à voir une fille du groupe s'introduire chez son copain par la fenêtre, feignant de le menacer avec l'arme volée chez Lindsay Lohan.

En dépit de ces quelques échappées, le récit reste principalement axé sur Marc, personnage à l'opposé des autres que la caméra de Coppola contemple avec une douceur palpable. De son arrivée à son nouveau collège (presque calquée sur celle du personnage de Trip dans *The Virgin Suicides*), ou encore l'emphase sur son côté *outsider*, l'absence de ses parents travaillant dans le milieu du cinéma... tout concourt à faire de Marc un personnage éminemment coppolien. De ceux qui nourrissent immanquablement le cinéma de la réalisatrice américaine, tous soumis à un sentiment d'étrangeté par rapport au monde qui les environne.



Anonymes cambrioleurs convertis en stars

En revanche, cette distance objective avec laquelle Coppola dépeint ses gestes et méfaits (ou ceux de sa bande) contraste avec l'intimité et la sensibilité auxquelles son cinéma nous avait habitués par le passé. Cette façon toute propre à elle, presque caressante, de sonder le mal de vivre de ses personnages, de capturer les non-dits et les silences communicatifs de leur solitude a relativement disparu (la scène dispensable de Marc dansant dans sa chambre).

Ainsi, en empruntant l'impartialité, croyait-elle un peu naïvement que les faits pouvaient parler d'eux-mêmes devant sa caméra. Jusqu'à un certain moment, cela pouvait passer : souffrant de l'absence de leurs parents, de jeunes lycéens s'élisent une autre forme de famille. Soit. Cependant, jamais le film ne se frotte directement à la défaillance de l'autorité parentale, ni à leur solitude au sein de la cellule familiale, questions reléguées aux oubliettes. Son intérêt est ailleurs.

Au lieu, et très vite, *The Bling Ring* donne l'impression assez gênante de titiller la même envie de tout s'appropriier que celle de ses personnages, endossant ainsi ce même désir de jouissance du glamour. Et de superficialité. C'est particulièrement vrai et embarrassant dans son recours à la vraie maison de Paris Hilton (qui nous gratifie ici d'un expéditif caméo), qu'on peut seulement

entrevoir comme un impardonnable signe de fascination partagée, entre Coppola et ses personnages, pour les stars. Entre la coulée de gros plans sur les marques de luxe dérobées par ses protagonistes chez leurs célèbres victimes (Orlando Bloom, Megan Fox, Hilton, Lohan), la banalité échangée entre ses personnages et l'ironie distillée dans le dernier quart d'heure de son film, on ne sait trop où Coppola se place devant le *Bling Ring* (ces quelques plans de regrets déclamés par Marc ne suffisent pas). L'entreprise, aussi divertissante soit-elle, masque mal la vacuité de son propos. Un drame ? Une satire ? On ne sait trop.

Il est d'ailleurs navrant de voir Coppola s'égarer de la sorte quand on entrevoit le projet qu'aurait pu être son film, si elle avait procédé avec le même mordant que celui qu'elle infuse dans sa conclusion et son traitement de la couverture médiatique de ces anonymes cambrioleurs convertis en stars. Dans ces moments-là, aussi brefs soient-ils, s'exprime tout le constat de la réalisatrice américaine ; la voilà devant une époque et surtout une jeunesse dans laquelle elle ne se reconnaît que trop peu. Ce qui explique sans doute la surdose d'ironie et le désengagement, inédit jusqu'ici, par rapport à ses personnages à l'écran.

De cette jeunesse se gargarisant au culte de la célébrité et aux réseaux sociaux, elle ne capture là que la souveraine superficialité et une banalité assez généralisée. Au rythme d'une bande-son inspirée, infusée de rap et de pop, Sofia Coppola filme l'ennui puis l'effroyable insouciance de ces jeunes cambrioleurs, comme on déroule un catalogue de mode. C'est évacué de toute morale et tape-à-l'œil, à l'image du luxe voyant et un tantinet vulgaire (l'intrusion d'anthologie chez Paris Hilton) pour lequel se fascinent les jeunes protagonistes. Tout au long, le groupe avance sans ressentir une once de culpabilité ou de remords par rapport à ses actions ; tout au plus, Marc s'objectera, l'espace d'un furtif examen de conscience sans grande conséquence. Cette indifférence partagée trouve écho dans le leitmotiv « *Let's go shopping* » que déclamera l'une des filles avant leurs cambriolages, dans un consternant élan d'enthousiasme. Dans ces rares moments, *The Bling Ring* est juste effrayant.

Objet mineur, d'un cool assumé, *The Bling Ring* atteint le point limite du cinéma de Sofia Coppola dans son portrait de jeunesse bourgeoise. Sans jamais atteindre la grâce de *Lost in Translation*, ni la mélancolie prégnante de *Marie Antoinette* ou encore la sensibilité et l'émotion de *The Virgin Suicides*, la réalisatrice continue inlassablement et assez obstinément à tracer sa propre trajectoire dans le cinéma américain. L'effort est louable, certes ; en revanche, on se demande si – à force de se lover dans les existences perdues de ses personnages – elle ne risque pas de s'égarer elle-même... Au bord de l'impasse, empilant la redite, son cinéma doit à présent se mettre au service d'autres sujets et territoires. Vers un *Somewhere* qui peine à surgir et urgent.

■ **LE BLING RING** | Origine : États-Unis / Grande-Bretagne / France / Allemagne / Japon – Année : 2013 – Durée : 1 h 30 – Réal. : Sofia Coppola – Scén. : Sofia Coppola, d'après l'article de Nancy Jo Sales – Images : Harris Savides, Christopher Blauwet – Mont. : Sarah Flack – Mus. : Daniel Lopatin, Brian Reitzell – Son : Susumu Tokunow – Dir. art. : Kevin Bird – Cost : Stacey Battat – Int. : Israel Broussard (Marc), Emma Watson (Nicki), Katie Chang (Rebecca), Claire Julien (Chloe), Leslie Mann (Laurie) – Prod. : Sofia Coppola, Roman Coppola, Youree Henley – Dist. : Séville.



L'Écume des jours

Autant en emporte le Vian

Nul doute que l'on sort impressionné de la projection de cette seconde adaptation du célèbre roman de Boris Vian. Impressionné par l'imagination plus que fertile et le travail colossal du réalisateur Michel Gondry qui a à son actif une dizaine de longs métrages, ainsi qu'une multitude de clips musicaux et de publicités. Son indéniable virtuosité ne garantit cependant pas que le film soit à la hauteur du défi. Car il s'agit bien d'un énorme défi que de s'attaquer à ce monument littéraire qu'est L'Écume des jours.

Denis Desjardins

Le roman de Vian, paru en 1946, est une œuvre inclassable qui à l'époque déconcerta ses rares lecteurs (il prit une douzaine d'années avant de s'imposer et de devenir un livre-culte, soit bien après la mort de son auteur, en 1959). L'univers *vianesque* reste encore de nos jours fort singulier. Sa fraîcheur surréaliste, son originalité poétique, sa profondeur insoupçonnée – si l'on s'en tient aux premières pages farcies d'images insolites et de néologismes tous plus rigolos les uns que les autres, et d'un sens délectable de la parodie bon enfant –, tout cela donne des couleurs à une intrigue puissamment construite, quoique relativement classique, truffée de métaphores singulières. Oui, *L'Écume des jours* nous apparaît curieusement comme un roman en couleur. Peut-être Vian en rêvait-il, à l'instar de ces « journaux en couleur » qu'il annoncera plus tard – parmi d'autres improbables visions – dans sa douloureuse chanson *Je voudrais pas crever*. Au sortir de la guerre, rompant avec la grisaille littéraire ambiante, Vian ne craint pas de proposer un antidote radical sous la forme d'un roman apparemment déjanté. Toutefois, il laissera à des auteurs comme Claude Simon, Robbe-Grillet et autres novateurs le soin de bouleverser davantage les formes narratives (c'est plutôt du côté de ses potes Raymond Queneau ou René Fallet qu'on peut retrouver

Le scénario mêle allègrement les époques; ces personnages d'autrefois évoluent dans un Paris d'aujourd'hui où ordinateurs et vieux mobilier, par exemple, se côtoient sans gêne.

l'esprit pataphysicien de Vian – sans compter un très étrange roman de Georges Brassens, *La Tour des miracles*, tenant à la fois d'Alfred Jarry et de Rabelais). Quoi qu'il en soit, l'humour reste le parent pauvre du Nouveau roman, ce qui expliquerait pourquoi Boris Vian n'y a pas adhéré, pas plus qu'à la littérature existentialiste. Chez Vian, malgré un florilège d'entourloupettes, l'émotion domine toujours. Pour le lecteur de Vian, une fois apprivoisé cet univers particulier où grotesque et fausse naïveté font bon ménage, la gravité du propos s'installe peu à peu, au fil de la lecture.

En 1967, le réalisateur Charles Belmont propose une première version cinématographique de *L'Écume des jours*. Pour peu qu'on s'en souvienne, ce film paraissait à la fois trop sage et trop infidèle sur le plan scénaristique, par rapport à son illustre modèle.

Photo : Voir entre les images comme on voudrait lire entre les lignes

À l'échelle des standards d'aujourd'hui, et surtout avec les possibilités presque infinies qu'offrent les techniques contemporaines, il était plus que temps qu'une nouvelle version nous soit enfin proposée. Michel Gondry s'en est, semble-t-il, donné à cœur joie.

Quoique intemporelle par son sujet, et malgré les fantaisies de tout poil dont Vian avait parsemé son roman, l'histoire de *L'Écume des jours* restait pourtant ancrée dans la France de l'après-guerre, en premier lieu grâce à la jouissive caricature de Jean-Paul Sartre, alias Jean-Sol Partre, et à l'engouement superficiel suscité par sa figure médiatique. Ce dernier point étant superbement rendu dans le film grâce à une pléthore d'effets démesurés, il reste qu'on sent dans l'ensemble un certain flottement quant au cadre historique. Le scénario mêle allègrement les époques; ces personnages d'autrefois évoluent dans un Paris d'aujourd'hui où ordinateurs et vieux mobilier, par exemple, se côtoient sans gêne. La trame musicale pige allègrement du côté du jazz cher à Vian – Duke

Ellington, bien sûr –, mais impose aussi des chansons anglaises contemporaines tout à fait déplacées. Ce mélange temporel, initié dès les premières images par une armée de secrétaires retranscrivant le texte de l'auteur (ce qui n'est pas sans rappeler un passage du *Procès* d'Orson Welles), le spectateur finit par s'y habituer, mais c'est surtout la surenchère visuelle qui continue de le gêner jusqu'à la fin de la projection. Cette surenchère, voire cette grandiloquence – comme dans de nombreuses adaptations cinématographiques de ces dernières années (*Astérix*, *Lucky Luke*, etc.) – marque une distance par rapport à son modèle littéraire. Comme Bernard Émond l'expliquait dans son pertinent essai intitulé *Il y a trop d'images*, il semble de moins en moins possible au cinéma de voir entre les images comme on voudrait lire entre les lignes. Outre plusieurs idées tout droit sorties du roman de Vian avec un certain bonheur, admettons-le – le fameux *pianocktail*, notamment –, *L'Écume des jours* regorge de trouvailles visuelles additionnelles, au point de provoquer chez le spectateur une nausée qui n'a rien de «partrienne». En ce sens, le film est bien de notre temps, où la course au montage le plus serré possible laisse le plan... en plan. Que d'images magnifiques, que de cadrages soignés à peine entrevus! Que d'inventivité, certes, mais pas toujours de bon ton. Choix douteux, par exemple, que celui de faire incarner la souris par un acteur déguisé comme dans une émission pour enfants. En outre, le célèbre chef Gouffé, figure historique du 19^e siècle, était simplement évoqué dans le roman de Vian. Gondry et son scénariste Luc Bossi ont cru bon de le faire incarner (par Alain Chabat) pour lui permettre de conseiller directement le cuisinier Nicolas. C'est pousser la farce un peu loin. À la limite, le film peut ressembler grosso modo à une immense caricature,



Une distance par rapport à son modèle littéraire

...le film est bien de notre temps, où la course au montage le plus serré possible laisse le plan... en plan. Que d'images magnifiques, que de cadrages soignés à peine entrevus! Que d'inventivité, certes, mais pas toujours de bon ton.

presque un dessin animé tous publics qui prive le spectateur d'une véritable émotion, sauf peut-être dans sa partie finale, en noir et blanc, où l'enterrement de l'héroïne pourrait en remuer certains, malgré la saturation éprouvée.

Ainsi, en voyant Colin nager au ralenti dans une eau glauque, on ne peut s'empêcher de penser au marinier de *L'Atalante* de Jean Vigo, qui cherchait lui aussi dans une rivière noire l'image de son amante. Cet ultime plan de *L'Écume des jours*, l'un des plus beaux du film, nous rappelle que Vian, mort trop jeune – comme la pauvre Chloé, mais aussi comme Vigo –, était un poète passionné qui, conscient de sa fragilité, trouva dans la passion créatrice le sens à donner à une vie dont il appréhendait la fin prématurée.

■ MOOD INDIGO | Origine: France – Année: 2012 – Durée: 2 h 05 – Réal.: Michel Gondry – Scén.: Luc Bossi, d'après le roman de Boris Vian – Images: Christophe Beaucarne – Mont.: Marie-Charlotte Moreau – Mus.: Étienne Charry – Son: Guillaume LeBras – Dir. art.: Stéphane Rosenbaum, Pierre Renson – Cost.: Florence Fontaine – Chor.: Bianca Li – Int.: Romain Duris (Colin), Audrey Tautou (Chloé), Gad Elmaleh (Chick), Omar Sy (Nicolas), Charlotte Le Bon (Isisa), Aïssa Maïga (Alise), Philippe Torreton (Jean-Sol Partre), Sacha Bourdo (La souris), Vincent Rottiers (Le religieux) – Prod.: Luc Bossi, Geneviève Lemal, Arlette Zylbergberg – Dist. / Contact: Séville.

Hannah Arendt

Le vrai visage du mal

Hannah Arendt fut l'un des grands esprits du siècle dernier et Les Origines du totalitarisme est aujourd'hui considéré comme un ouvrage de référence. Pourtant, le concept de la banalité du mal, élaboré quelques années plus tard par Arendt à l'occasion du procès d'Adolf Eichmann, fut à l'époque mal accueilli. En revenant sur cet épisode de la vie d'Hannah Arendt, Margarethe von Trotta nous livre un film d'une apparente simplicité mais qui a su éviter bon nombre d'écueils, grâce notamment à une maîtrise exemplaire.

Jean-Marie Lanlo

Hannah Arendt est une figure connue des amateurs de science politique ou de philosophie, que le grand public ne connaît pas toujours très bien. En choisissant de lui consacrer un film, Margarethe von Trotta devait en tenir compte. Il lui était en effet indispensable de proposer à ses spectateurs des pistes biographiques suffisantes à l'appréhension et à la compréhension de son sujet. La manière dont elle se sort de cette première difficulté est un bel exemple de maîtrise de l'écriture. Au lieu de proposer au spectateur une introduction trop ouvertement didactique, elle a opté pour l'intégration de nombreuses informations biographiques à la diégèse du film. En agissant ainsi, la cinéaste prenait le risque de mettre dans la bouche des différents protagonistes des dialogues trop ouvertement explicatifs (voire d'intégrer au film des scènes complètes dans le seul but de combler les lacunes du spectateur). La manière dont Margarethe von Trotta et sa scénariste Pam Katz s'acquittent de leur tâche est exemplaire. Hormis les flashbacks consacrés à Martin Heidegger (justifiés par la relation intime et le statut particulier des deux protagonistes¹), les scénaristes distillent avec parcimonie et toujours à bon escient leurs informations biographiques.

Une fois ces bases subtilement posées, il restait à accomplir une tâche autrement plus ardue : rendre compte de manière accessible du concept de la banalité du mal. Ce concept est suffisamment complexe pour avoir été mal accueilli à l'époque car souvent mal interprété. Margarethe von Trotta se devait de le restituer le plus justement et le plus clairement possible afin d'éviter tout malentendu. L'objet du présent article n'est pas d'explicitier ce concept, mais nous devons tout de même en dire quelques mots avant de continuer.

Pour faire très simple, rappelons que le concept de la banalité du mal a été élaboré lorsque Hannah Arendt a suivi le procès d'Adolf Eichmann². Ce concept n'excuse ni l'homme ni ses actes, mais explique le phénomène : les prises de décisions les plus insoutenables ne sont pas obligatoirement commises par des monstres mais peuvent l'être par des personnes banales, agissant plus par zèle ou ambition que par cruauté. Consciente de ne pas produire un cours de philosophie politique mais de réaliser un film destiné à tous, la réalisatrice fait une nouvelle fois preuve d'une grande finesse. Tout en se refusant à des démonstrations trop hermétiques, elle a suffisamment confiance en l'intelligence de son spectateur pour ne pas donner à ses propos des allures de cours de vulgarisation abêtissant. Pour étayer avec force la thèse



Réfléchir sur la banalité du mal



Se livrer à une démonstration de philosophie politique de cet ordre avec les outils du cinéma n'était pas chose facile. En allant puiser l'essence de cette banalité du mal chez le vrai Eichmann et en s'appuyant sur un scénario parfaitement construit, Margarethe von Trotta a atteint son principal objectif.

d'Arendt, Margarethe von Trotta s'est non seulement appuyée sur les qualités d'écriture déjà évoquées, mais également sur une idée de mise en scène aussi simple que brillante.

Comme nous l'avons vu, l'élaboration du concept de banalité du mal a eu comme déclencheur la personnalité d'Eichmann et l'observation de son comportement durant son procès. Il était donc essentiel d'en faire part le plus justement possible. La cinéaste aurait pu engager un acteur et lui demander de donner au mal personnifié une apparence fragile. En agissant ainsi, elle courait cependant le risque d'être accusée de céder à la facilité. Un Eichmann de fiction – avec sa calvitie, ses lunettes, son rhume et son air de ne jamais vraiment comprendre ce qui se passe – aurait pu facilement être jugé caricatural ou être perçu comme une exagération fictionnelle privilégiant sa fonction démonstrative au réalisme du personnage. Or, ce portrait trop improbable pour être vrai est justement celui du vrai Eichmann. En utilisant les images d'archives du procès, Margarethe von Trotta évitait le risque d'être accusée de manipulation du spectateur.

Se posait alors un autre problème. Comment intégrer une image d'archives à la diégèse du film? Lorsqu'une telle image est intégrée à la fiction pour renforcer son cachet «d'après une histoire vraie», elle a souvent un effet contraire à l'effet souhaité³. Margarethe von Trotta ne tombe pas dans le piège et trouve la solution parfaite. Les images d'Eichmann sont diffusées par les téléviseurs présents dans la salle de presse⁴ du Palais de justice. Ainsi, l'image d'archives ne vient pas lutter contre le film en limitant sa portée mais, au contraire, l'intègre littéralement en l'enrichissant. La Hannah Arendt interprétée par Barbara Sukowa devient par ce procédé une contemporaine du vrai Eichmann. Elle peut se nourrir de son image pour étayer une thèse devenu limpide

aux yeux d'un spectateur n'ayant jamais l'impression d'avoir été manipulé par une exagération de la réalité.

Se livrer à une démonstration de philosophie politique de cet ordre avec les outils du cinéma n'était pas chose facile. En allant puiser l'essence de cette banalité du mal chez le vrai Eichmann et en s'appuyant sur un scénario parfaitement construit, Margarethe von Trotta a atteint son principal objectif. Mais ce n'est pas tout. En rendant accessible sa démonstration et en rappelant l'incompréhension suscitée par Arendt à l'époque, elle en profite pour nous livrer un enseignement toujours d'actualité: se laisser aveugler par les fausses évidences peut nous empêcher de comprendre les origines de certains dangers, et donc de trouver les moyens de les combattre. Ce rappel, à l'heure où l'information circule si vite qu'elle rend parfois difficile son analyse, nous semble essentiel. Encore faut-il pour cela être capable de mettre en doute certaines de ses propres convictions.

¹Une juive allemande contrainte à l'exil et un adhérent au Parti national-socialiste des travailleurs allemands.

²Haut fonctionnaire du Troisième Reich, il fut chargé de gérer la logistique de la déportation et de l'extermination.

³Souvenons-nous de la scène du stationnement, dans *L'Affaire Dumont*, qui donnait soudainement aux personnages de fiction, pourtant parfaitement incarnés par d'excellents acteurs, des allures de pâles copies de personnages réels.

⁴À l'exception toutefois de la première apparition d'Eichmann, qui ne respecte pas ce procédé et qui est peu convaincante.

■ **Origine :** Allemagne / France – **Année :** 2012 – **Durée :** 1 h 53 – **Réal. :** Margarethe von Trotta – **Scén. :** Pam Katz, Margarethe von Trotta – **Images :** Caroline Champetier – **Mont. :** Bettina Böhler – **Mus. :** André Mergenthaler – **Son :** Vittore Greg – **Dir. art. :** Anja Fromm – **Cost. :** Frauke Firl – **Int. :** Barbara Sukowa (Hannah Arendt), Axel Milberg (Heinrich Blücher), Janet McTeer (Mary McCarthy), Julia Jentsch (Lotte Köhler), Ulrich Noethen (Hans Jonas), Klaus Pohl (Martin Heidegger), Adolf Eichmann (lui-même, images d'archives) – **Prod. :** Bettina Brokemper, Johannes Rexin – **Dist. / Contact :** EyeSteelFilm.

Only God Forgives

Beauté désespérée

Après le phénomène *Drive* en 2011 (l'immense succès public et critique, et reparti avec le Prix de la mise en scène à Cannes), Nicolas Winding Refn et Ryan Gosling se retrouvent dans les bas-fonds de Bangkok avec *Only God Forgives*, polar œdipien hyper-stylisé et ultraviolent qui divisa cette fois la Croisette. D'une splendeur visuelle indéniable, ce neuvième film du cinéaste danois fusionne subversion du cinéma de genre et ostentation formelle, en s'enfermant dans un cocon aussi flamboyant que poseur.

Mathieu Séguin-Tétreault



À l'inverse de ce que laissait présager sa bande-annonce, *Only God Forgives* s'affranchit de l'esprit branché, de la narration linéaire et du romantisme pop exacerbé de son prédécesseur. En renouant avec son cinéma le plus radical, Refn propose un objet abstrait, hermétique et obsessionnel (pari suicidaire dont il faut saluer la noblesse et l'audace, après un hit devenu aussitôt culte), dont l'argument tient en une ligne : après le meurtre de son fils aîné, une mère impose un devoir de vengeance à son cadet.

À l'instar de *Bronson*, *Valhalla Rising* et *Pusher*, les protagonistes de cette traversée noire et amoralisée, toujours en lutte contre la société et piégés dans une spirale de violence et de rapports de pouvoirs, sont ici quasi mécaniques. Égarés dans un schéma pulsionnel, ils agissent par vengeance selon leur propre morale et constituent une trinité où chacun affronte les deux autres. Il y a d'abord le fils cadet, monolithique et désincarné (Ryan Gosling, sex-symbol qui continue de détruire son image d'icône engendrée par *Drive*), sa mère dominatrice et impitoyable, croisement entre Jocaste, Médée, Cruella et Donatella Versace (Kristin Scott Thomas, peroxydée et lookée comme Madonna, hallucinante en parfaite salope) et le fameux «God» du titre, un policier énigmatique à la fois justicier et bourreau, expert dans le maniement du sabre (Vithaya Pansringarm, grande révélation du film).

Dans ce ballet sanglant, se mêlent trahison, rage, loi du talion et fatalité de la dérive des hommes, en passant par les règlements de compte entre escrocs et flics, la confrontation ultime, la possibilité de rédemption, mais aussi la jalousie fraternelle et la mère vengeresse et abusive. *Only God Forgives* prolifère les pistes

d'interprétations et récupère le complexe d'Œdipe et des fragments de motifs bibliques, de tragédie antique, de film noir et de psychanalyse (impuissance, pulsion, castration, punition, retour au ventre maternel, inceste : tout y est).

À Cannes, plusieurs dénoncèrent la violence gratuite inhérente à ce film morbide et nihiliste (sans oublier le débat qu'il souleva lors de sa sortie en France, où Ségolène Royal critiqua la décision de la ministre de la culture qui le fit passer, sous pression des producteurs, d'une interdiction aux moins de 16 ans à une interdiction aux moins de 12 ans). Mais ce déchaînement de violence en tous genres (viol, sadisme, meurtre, pics,

couteaux, lames enfoncées dans les jambes, bras, yeux, oreilles, etc.) est souvent hors-champ ou hors-foyer, interrompu à l'aide d'un fondu enchaîné ou d'une coupe abrupte, d'autant plus que la musique vient enterrer les cris et les supplications des victimes. Centrale dans l'œuvre du réalisateur qui d'ailleurs la rend jubilatoire (on se rappelle la scène de l'ascenseur de *Drive*), la violence demeure entièrement portée par le désir immuable qu'ont les protagonistes de faire le mal, de se venger, de se battre ou de tuer. Renier *Only God Forgives* pour ses excès d'agressivité (aussi gratuits soient-ils) serait aussi renoncer à tout un pan du cinéma contemporain, de Tarantino aux films de vengeance coréen (*Oldboy*, *I Saw the Devil*, etc.). C'est cependant la présomption et la complaisance avec laquelle Refn dissèque cette violence (comme tout le reste d'ailleurs) qui agace, le cinéaste tentant en vain de nous convaincre de son manifeste sur la violence (aussi intérieure que physique, verbale ou psychologique) et de son expression radicale, philosophique et anthropologique (rejoignant dès lors davantage la trivialité d'un Gaspar Noé que l'intelligence d'un Kubrick ou d'un Haneke).

Mais *Only God Forgives*, et les fans s'en défendent, demeurerait avant toute considération une symphonie lancinante que l'on ressent et qu'il est difficile d'intellectualiser, un trip visuel sous acide et presque mystique, un rêve surréaliste où seuls les atmosphères et le geste esthétique compteraient, un «cinéma pur» qui se débarrasserait des contraintes du récit et des dialogues pour donner davantage de puissance aux associations d'images et de sons. D'une sidérante symétrie kubrickienne, les cadrages, archi-chargés

Photo : Une sidérante symétrie kubrickienne



et travaillés jusqu'à saturation, exploite la profondeur de champ avec ces longs couloirs (comme dans *The Shining* ou certains films asiatiques, l'horreur peut y surgir à tout moment). Filtré par un souffle pop art et divisé en plusieurs zones chromatiques (surtout le rouge et le bleu), chaque plan est éclairé par un dispositif de sources lumineuses variées (lampes, lampadaires, lanternes, boule disco, néons, rayons de soleil éblouissants, etc.) qui excite sans cesse le regard (travail stupéfiant du chef opérateur Larry Smith à la direction photo – responsable entre autres de *Eyes Wide Shut*). Provoquant une apesanteur irréelle et somnambulique, les nombreux travellings avant arpentent l'espace labyrinthique des intérieurs confinés (rejoignant ici l'enfermement mutique et le désordre psychologique du personnage) et des ruelles sordides, bordels chics, bars karaoké et artères désertes (lieux imprenables, à l'opposé de l'image de la mégalopole que renvoie la capitale thaïlandaise).

Lookées à l'extrême, les images flirtent constamment avec la surenchère, voire le bling-bling, le rococo et le geek glamour, à l'instar de la bande-son omniprésente qui alterne tantôt bruits métalliques stridents et sons de basses fréquences, tantôt violons à la Hitchcock et cuivres cacophoniques en crescendo. À force d'entrecroisements, de répétitions et de plans saccadés (images subliminales, visions prophétiques, omniscience du personnage du policier, insistance sur les symboles: la pulsion incestueuse, les mains), le montage construit un mélomélom irrrationnel qui finit par irriter, comme si Refn, à force de vouloir ériger un cinéma qui marque les consciences, peinait à construire des séquences dans leur intégralité et plongeait dans une propre parodie de son style, dont l'inspiration se limite à des effets rutilants et emphatiques.

L'ombre de Lynch (pour l'atmosphère onirique, le kitsch et la théâtralité) plane indubitablement dans cet opéra trash peuplé d'hallucinations, de disparitions et de fantômes, qui emprunte aussi à Kitano, Argento, Wong Kar-wai, Buñuel (pour l'onirisme et le symbolisme), Cronenberg – période *A History of Violence* (pour la violence frontale) – et, surtout, à Jodorowsky à qui le film est dédié (pour la symbolique des rêves éveillés, la création d'atmosphères et cette foi absolue en la mise en scène). Ni totalement *revenge movie*, ni film de gangster, ni œuvre néo-gore, ni hommage concret aux codes du film de genre asiatique (*gunfights* à la John Woo, arts martiaux à la Jet Li, sabres à la Tsui Hark), *Only God Forgives*, et c'est là toute l'ambition mégalomane du cinéaste, consiste à échapper à toute catégorisation mais ne se hisse jamais au rang de ses modèles.

Thriller d'un maniérisme pompeux, odyssée sensorielle boursofflée, *Only God Forgives* fourmille d'images somptueuses, de symboles et d'interprétations qui s'immobilisent à la surface de son design global. D'une profonde vacuité, la nouvelle orfèvrerie cinématographique impardonnable de Refn, bien qu'orchestrée avec une acuité technique manifeste, n'atteint jamais la grâce de *Drive* (qui multipliait les scènes d'anthologie) et fait pourtant tout pour la surpasser. Parfaitement conscient de l'impact de sa maîtrise formelle et ayant une immense croyance en son style, Refn filme tout comme un moment ultime et s'enivre de sa propre maestria. 5

■ **SEUL DIEU PARDONNE** | **Origine:** France / Thaïlande / États-Unis / Suède - **Année:** 2013 - **Durée:** 1 h 30 - **Réal.:** Nicolas Winding Refn - **Scén.:** Nicolas Winding Refn - **Images:** Larry Smith - **Mont.:** Matthew Newman - **Mus.:** Cliff Martinez - **Son:** Kristian Eidnes Anderson, Julien Martin, Lars Rasmussen - **Dir. art.:** Russel Barnes, Witoon 'Boom' Suanyai - **Cost.:** Wasitchaya 'Nampung' Mochanakul - **Int.:** Ryan Gosling (Julian), Kristian Scott Thomas (Crystal), Vithaya Pansringarn (Chang), Tom Burke (Billy), Yaying Rhatha Phongam (Mai) - **Prod.:** Johnny Andersen, Yves Chevalier, Sidonie Dumas, Vincent Maraval, Ryan Gosling - **Dist.:** Séville.

Au bout du conte

Destin et libre arbitre de la vie quotidienne

Avec le duo Jaoui-Bacri, une chose est certaine, c'est la force du scénario. Tout y est millimétré, des dialogues à l'enchaînement des scènes. Et l'histoire, somme toute banale, devient soudainement une histoire racontée de manière singulière mais qui transcende les destins humains. L'identification aux différents personnages se fait naturellement. **Au bout du conte**, c'est l'histoire du prince charmant et de la peur de la mort.

Asher Pérez Delouya

S'il n'y avait qu'une chose à retenir de **Au bout du conte**, ce serait d'abord son scénario. Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri signent, une fois de plus, un récit solide. Après avoir écrit *On connaît la chanson* (Alain Resnais), *Le Goût des autres* ou *Parlez-moi de la pluie*, entre autres, le duo génial se commet dans l'écriture d'un conte qui revisite les contes de fées les plus connus: *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon rouge*, pour ne citer qu'eux. D'une jeune fille rencontrant en rêve son prince charmant, lequel se transformera en Cendrillon dans la réalité, en passant par d'autres héros des contes de fées, **Au bout du conte** offre une lecture de la vie quotidienne qui ne fait qu'illustrer les destins dont l'être humain est l'héritier. En filigrane, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri nous parlent de la mort, épée de Damoclès qui s'immisce tant dans les relations humaines que dans la fin de vie. Les dialogues sont justes et savoureux, et offrent à ce film une signature riche et sobre à la fois.

du combat d'Éros et de Thanatos dans le quotidien banal des relations aux autres.

Les acteurs sont dans l'ensemble excellents. Jean-Pierre Bacri, propriétaire de l'auto-école Leconte, est empêtré dans la peur phobique de sa propre mort annoncée par une voyante, des années plus tôt, un 14 mars. L'acteur est magnifique aussi bien dans les dialogues que dans les non-dits. C'est du Bacri dans sa plus belle expression. La scène avec le fils à la fin du film aurait pu être mélodramatique; elle ne l'est pas. Elle est d'une justesse autant dans le dialogue que dans la durée de celui-ci: elle dit la difficulté d'une relation père-fils comme un constat, sans drame et dans un temps bref, comme si l'effusion ne pouvait être de mise dans pareille relation. Agnès Jaoui, quant à elle, c'est la fée, très bien incarnée dans la réalité d'aujourd'hui. Mais c'est une fée imparfaite qui arrive à prodiguer de bons conseils autour d'elle, sans arriver à être totalement libre de son destin. Un peu hystérique, elle ne peut se faire à l'idée de conduire sa voiture, et par ricochet sa vie, même si – paradoxalement – c'est ce qu'elle désire. Les jeunes acteurs, Agathe Bonitzer et Arthur Dupont, incarnent une jeunesse qui essaie de s'approprier les codes du monde des adultes, pour le meilleur... et pour le pire. Le vide relationnel qu'ils incarnent, toujours en quête d'autre chose lorsqu'ils obtiennent ce qu'ils souhaitent, montre la fragilité du désir ou peut-être la quête du désir. La performance de ces deux acteurs crève l'écran et ils sont promis à un avenir digne des plus grands. Enfin, Benjamin Biolay, que nous connaissons comme chanteur, représente le monde des adultes plutôt cyniques qui veulent jouir à tout prix de ce qui passe... de celles qui passent. C'est le grand méchant loup du petit chaperon rouge.

Au bout du conte est, encore une fois, un film abouti. À travers le conte, il renvoie aux questions séculaires du libre arbitre et de la destinée. L'art d'Agnès Jaoui et de Jean-Pierre Bacri réside justement dans l'art de conter d'une manière contemporaine les affres de la vie quotidienne, ainsi que les relations humaines, de telle sorte qu'elles renvoient également aux questions de l'identité et du désir. Lorsque les drames nous sont contés de manière légère, drôle, charmante, il faut un talent certain. **Au bout du conte** est le résultat de ce talent.



Une histoire du quotidien

L'art d'Agnès Jaoui et de Jean-Pierre Bacri réside justement dans l'art de conter d'une manière contemporaine les affres de la vie quotidienne, ainsi que les relations humaines...

Cette comédie déploie également une histoire du quotidien dont les protagonistes vivent un vide affectif. Tous les personnages se réfugient dans l'illusion du conte, illusion qui sert de catharsis pour s'en affranchir. La plénitude est illusoire car la réalité les rappelle à l'ordre. Le conte a sa fonction: fonction du rêve pour peut-être maîtriser ce qui ne l'est pas. C'est également l'illustration

■ **Origine :** France – **Année :** 2012 – **Durée :** 1 h 47 – **Réal. :** Agnès Jaoui – **Scén. :** Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri – **Images :** Lubomir Bakchev – **Mont. :** Fabrice Rouaud – **Mus. :** Fernando Fizbein – **Son :** Jean-Pierre Duret – **Dir. art. :** François Emmanuelli – **Cost. :** Nathalie Raoul – **Int. :** Agathe Bonitzer (Laura), Arthur Dupont (Sandro), Valérie Crouzet (Éléonore), Agnès Jaoui (Marianne), Jean-Pierre Bacri (Pierre), Dominique Valadié (Jacqueline), Benjamin Biolay (Maxime), Laurent Poitrenaux (Éric), Béatrice Rosen (Fanfan), Didier Sandre (Guillaume Casseul), Nina Meurisse (Clémence), Clément Roussier (Julien) – **Prod. :** Christian Bérard, Jean-Pierre Andraca – **Dist. / Contact :** K-Films Amérique.

Drug War

La loi du milieu

Après un mini passage à vide ces dernières années, le maître du polar hongkongais Johnnie To est de retour en bonne forme avec *Drug War*. Ce film marque une nouvelle étape dans la carrière du cinéaste alors qu'il est le premier film qu'il tourne entièrement en Chine continentale. Mais détrompez-vous, Johnnie To est bel et bien une production et porte le cachet et la griffe de sa compagnie de production Milky Way.

Pascal Grenier

Contrairement à la vague de films d'art martiaux historique qui sévit depuis quelques années - des films à grand déploiement et hautement patriotiques qui cherchent à redorer le blason de la culture chinoise - Johnnie To n'a pas encore succombé à la tentation comme la majorité de ses homologues et réalisateurs hongkongais de renoms (John Woo, Ronny Yu, Andrew Lau et bien d'autres). Bon an mal an, To continue, via sa compagnie de production Milky Way, à suivre un parcours homogène où, de temps à autre, il s'adonne à quelques concessions commerciales (les comédies romantiques toujours aussi populaires auprès du public asiatique) afin de continuer de livrer des polars solides et ingénieux.



Éviter le ton manichéen

Quand on s'appelle Johnnie To et que l'on possède une carrière remplie de films époustouffants, se renouveler n'est pas chose aisée. C'est pourquoi ce dernier n'hésite jamais à renouveler de nouveaux défis. Premièrement, To est l'inclassable par excellence, certains en arriveraient presque à lui en vouloir de ne rentrer sagement dans aucune case précise. Depuis la fondation de sa compagnie Milky Way en 1997, To et son équipe de scénaristes abordent tous les genres et tous les thèmes populaires au cinéma hongkongais : comédies romantiques, polars noirs, films hybrides, films de triades, drame de mœurs, etc. Les thèmes qu'il traite et les approches visuelles qu'il met en place sont aussi variés que les genres abordés. Suite à l'exode de vedettes et réalisateurs de renoms vers Hollywood au milieu des années 1990, certains l'ont pris pour le nouveau John Woo alors que Johnnie To s'est forgé une identité propre avec ce qu'il apporte au genre, mais aussi, et surtout d'inédit. Sans concession, *Drug War* offre un portrait méticuleux, à la limite de

l'ostentation, du travail acharné que se livre la police chinoise à la lutte contre le trafic de drogue. C'est dans ce contexte actuel qu'on suit le parcours d'un policier chinois et acharné (campé avec intensité par Sun Honglei, autrefois habitué à des rôles de méchants) qui force un revendeur de drogue (Louis Koo) à collaborer avec la police afin de démanteler un immense cartel de la drogue.

Chiche en action et poursuites pendant la majeure partie du film, le spectateur assiste à une sorte de grand échiquier dont chaque élément est méticuleusement mis en scène. Le film prend vraiment son temps à installer le tout qu'il teste presque la limite des spectateurs. D'autant plus que le film ne sombre aucunement dans le manichéisme associé à ce genre de films. Il n'y a pas vraiment de bons ou de méchants. Juste des hommes qui se livrent une lutte sans merci dans les exercices de leur fonction. Puis l'action débute au dernier quart de tour pour se culminer dans une immense fusillade en pleine rue qui est non sans rappeler la finale étonnante de *Expect the Unexpected* (produit par Johnnie To en 1998), mais à la puissance dix. C'est dans cette finale dantesque que le maître To dévoile toutes les facettes de son talent. La précision des cadrages, impeccables et inventifs, le découpage, rapide et limpide, et le montage, précis comme une horloge, font en sorte qu'on a droit à une des plus belles et intenses scènes de fusillades de dernières années.

En somme, il y a deux manières de considérer ou de percevoir *Drug War*. D'un côté, on peut regretter que le film soit loin de faire partie des grandes réussites d'un cinéaste/producteur qui a pu réussir, presque à lui seul, à apporter du sang neuf dans le cinéma hongkongais depuis plus de quinze ans, soit depuis la post-rétrocession. Le film est loin d'être aussi maîtrisé qu'un *The Mission* ou un *PTU* et, côté distribution, on regrette presque de ne pas avoir la présence de ces acolytes habituels (Lau Ching Wan, Simon Yam ou Francis Ng). D'un autre côté, le réalisateur offre ici une belle démonstration de son savoir-faire comme cinéaste d'action (ce qui fait plaisir tenant compte du contexte du cinéma d'action actuel) et le scénario exploite habilement le potentiel de son intrigue et des lieux communs associés à ce genre de films tout en osant quelques lenteurs et ruptures de ton qui s'y intègrent. Du coup, Johnnie To offre une série B pas renversante, mais bien menée et efficace.

■ **DU ZHAN** | Chine - **Durée** : 107 minutes - **Réal.** : Johnnie To - **Scén.** : Ryker Chan, Wai Ka-Fai, Yau Nai-Hoi, Xi Yu **Images** : Cheng Siu-keung - **Mont.** : Allen Leung, David M. Richardson - **Mus.** : Xavier Jammaux - **Son** : Benny Chu - **Dir. Art.** : Horace Ma - **Int.** : Louis Khoo (Timmy Choi), Sun Honglei (inspecteur Zhang Lei), Crystak Huang (Yang Xiaobei), Wallace Chung (Guo Weijun), Li Guanjie (Chen Shixiong) - **Prod.** : Johnnie To, Wai Ka-Fai - **Dist.** : Variance Films (États-Unis).

Fill the Void

La Juive qui filmait

La première œuvre de Rama Burshtein a récolté tous les honneurs, autant en terre éloignée qu'en Terre Sainte. **Fill the Void** a été sacré meilleur film étranger à Palm Springs et meilleur film israélien par la Israeli Film Academy, en plus d'avoir valu à son interprète féminine un prix à Venise. Au-delà des trophées, l'œuvre a réussi un autre exploit : celui de s'inscrire dans les livres d'histoire comme le premier film réalisé par une femme juive orthodoxe et présenté en dehors des murs de la communauté.

Julie Demers

En Israël, chez les hassidim, les femmes font du cinéma. Et depuis longtemps. Elles financent, réalisent et diffusent, bon an mal an, une importante production destinée uniquement à la gent féminine. Mais quantité ne veut pas dire qualité. Aux dires de Rama Burshtein, les œuvres produites s'apparentent davantage à de mauvais mélodrames, où crises de larmes et éclats de rire attisent l'intérêt des spectatrices¹. Le langage cinéma-tographique est primitif, les récits, peu élaborés et naïfs. Aussi, ces produits culturels ne sont-ils jamais présentés en dehors des cercles orthodoxes.

Sur les hassidim, quelques œuvres ont pourtant réussi à traverser les frontières. C'est le cas notamment de *Eyes Wide Open* de Haim Tabakman, qui raconte l'histoire d'amour impossible entre deux hommes haredim. C'est le cas aussi de *Black Bus*, dans lequel la réalisatrice Anat Zuria dénonce l'existence des autobus noirs, symboles de l'oppression du deuxième sexe. Ces œuvres témoignent d'une profonde amertume et n'expriment qu'un regard partiel, voire biaisé, sur la communauté. Elles présentent deux visions extérieures au corps social : Zuria en est sortie depuis peu, Tabakman n'en a jamais fait partie.

Élevée aux États-Unis dans une famille libérale, Rama Burshtein a grandi en Israël où elle a épousé la religion ultra-orthodoxe. Si elle n'a pas apostasié sa foi, sa perception du monde se trouve désormais quelque part entre les États-Unis et Israël, entre la modernité et la tradition. Son cinéma vient en fait combler un vide important. Avant elle, jamais l'œil occidental n'avait su relier les deux solitudes et percer les murs de la communauté hassidique. Pour la première fois, aujourd'hui, les non-Juifs peuvent pleinement saisir le quotidien des haredim

sans avoir à prendre position. On voit apparaître à travers la lentille de Burshtein un monde fermé sur lui-même, mais où les liens sont tissés serrés. L'harmonie, la famille, la discussion et le partage y constituent des piliers. Une part de lumière émane des individus ; le chant, la danse, la nourriture abondent. Comme dans tout drame, toutefois, le portrait finit par s'assombrir. Après la mort de sa sœur, la jeune Shira fait face à un dilemme : épouser ou non le mari endeuillé. Si Rama Burshtein semble proposer un discours sur les mariages arrangés, il n'en est rien. Car dans la religion hassidique en général, comme dans son œuvre en particulier, les époux sont proposés : c'est la jeune fille qui décide ultimement de son sort.

À l'instar de Jane Austen, Rama Burshtein s'attarde sur les tensions intérieures de son personnage féminin. Bien que singulière, la bataille de Shira rend un écho universel. Qu'elles proviennent de communautés ultra-orthodoxes ou séculières, les jeunes filles sont confrontées au même problème, celui de choisir un partenaire de vie. Qu'elles rencontrent leurs prétendants par l'entremise de parents ou d'amis, dans un salon ou dans un bar, les mêmes questions se posent. Qu'est-ce que l'amour ? Comment choisir la bonne personne ? Doit-on attendre le coup de foudre ? Aime-t-on avant tout sous l'effet de la pression sociale ? Peut-on être amoureuse d'un homme plus âgé ? Si ces questions peuvent paraître futiles et rebattues, elles deviennent fondamentales pour la demoiselle qui souhaite prendre époux. Chez les Juifs hassidiques – comme dans bon nombre de communautés peu laïcisées –, un simple oui, même prononcé sans contraintes, scelle à jamais le destin.

Une des plus grandes réussites de *Fill the Void* est d'avoir filmé le désir en révélant à la fois son versant négatif (le manque) et son versant positif (la production du manque et la quête de l'objet manquant). Malgré les lois, malgré la différence d'âges, malgré l'ignorance et la distance qui les sépare, Shira et Yochay se regardent avec une rare intensité. À l'encontre de Deleuze et Guattari, Burshtein rappelle dès lors que l'érotisme implique un important manque : la passion se fait jour lorsqu'on ressent une absence, une tension entre la tête et le corps, que l'on cherche positivement à combler.

¹Dawson, Nick : <http://filmmakermagazine.com/71342-rama-burshtein-on-fill-the-void>

■ **LEMALE ET HA'HALAL** | Origine : Israël – Année : 2012 – Durée : 1 h 30 – Réal. : Rama Burshtein – Scén. : Rama Burshtein – Images : Asaf Sudri – Mont. : Sharon Elovic – Mus. : Yitzhak Azulay – Son : Aviv Aldema – Dir. art. : Uri Aminov – Cost. : Hani Gurevitch – Int. : Hadas Yaron (Shira), Yiftach Klein (Yochay), Irit Sheleg (Rivka) – Prod. : Assaf Amir – Dist. : Métropole.

C'est la jeune fille qui décide ultimement de son sort

SÉQUENCES 286 | SEPTEMBRE — OCTOBRE 2013





CULTURE REVUES

LA RE EN ES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | **CINÉMA** | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES | **CRÉATION LITTÉRAIRE** | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ | MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | **CULTURE ET SOCIÉTÉ** | À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | **HISTOIRE ET PATRIMOINE** | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | **LITTÉRATURE** | ENTRE LES LIGNES | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | **THÉÂTRE ET MUSIQUE** | CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | **THÉORIES ET ANALYSES** | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

www.sodep.qc.ca

The Lone Ranger

Pâle imitation

L'inépuisable Johnny Depp se grime aux couleurs de l'Amérindien Tonto, acolyte du Lone Ranger, le justicier sillonnant l'Ouest américain. Un western de série B qui ressort des voûtes de Republic Pictures, studio jadis prospère. En 2003, le WB Television Network avait aussi lancé un téléfilm – finalement avorté – sur le personnage. Pas certain que la reprise de Disney apporte quelque chose de nouveau à cette histoire usée...

Guilhem Caillard



Une jolie mascarade qui ajoute à la surenchère

...une accumulation pulsionnelle de genres et de sous-genres, mélangeant les archétypes issus de la pure SF, du fantastique, du spaghetti et des classiques à la John Wayne.

Gore Verbinski, qui s'était imposé avec *The Mexican* (2001) – dont le montage financier fut chiffré à 57 millions de dollars –, n'a pas l'habitude des films à budgets modestes. Lorsque Disney et le producteur Jerry Bruckheimer lui ont proposé de s'associer au projet longtemps retardé de *The Lone Ranger*, le cinéaste s'est vu offrir un budget à la hauteur des grosses machines hollywoodiennes du moment (250 millions). Soit plus encore que le premier épisode de la trilogie des *Pirates of the Caribbean* (*The Curse of the Black Pearl*), mis en scène par Verbinski en 2003.

Inutile de se fatiguer, il ne faut pas aller chercher plus loin que la série des *Pirates*: la recette est identique. Verbinski, qui en avait signé les trois volets, surfe sur la vague sans prendre l'effort d'innover, et nous donne à voir une jolie mascarade qui ajoute à la surenchère. Le film est inspiré du personnage d'un feuilleton radiophonique écrit par Fran Striker en 1933, puis popularisé grâce à la série télévisée des années 1950. Accompagné d'un sage indigène nommé Tonto, un ex-homme de loi déchu et autoproclamé justicier (Armie Hammer) entend faire régner l'ordre dans l'Ouest américain. Donc, depuis les *Pirates of the Caribbean*, seul le sujet change. Dès les premières scènes, les rictus de Johnny Depp et ses farces cartooniques rappellent Jack Sparrow et son bouquet de mésaventures; le spectateur avisé se lasse vite de cette redite simpliste. La recette est à ce point identique qu'on se croirait à bord du fameux *Black Pearl*. Jusqu'à l'usure, Depp nous sert les mêmes artifices, ces pirouettes lassantes dont on connaît si bien les mécanismes.

The Lone Ranger est un long flashback partant des propos du vieil Indien racontés à un curieux gamin fasciné par les exploits passés du Lone Ranger (d'ailleurs, le garçon en question arbore une tête à claques à ce point irritante qu'il est difficile de garder son calme). Sous les traits de Tonto, Johnny Depp apparaît tantôt vieillard, tantôt en plein feu de l'action, parcourant les plaines aux côtés du Ranger. La transition entre les deux temporalités, conventionnelle et fatigante, s'accompagne d'un grimage dans les deux cas ridicule – Depp en vieil indien fait pitié. Le récit de *The Lone Ranger* ainsi construit contredit le sujet de base: le Ranger justicier passe au second plan, écarté par les tribulations excessives de Johnny Depp.

Reste que le film est un western. Un western dans l'esprit de *Cowboys & Aliens* (2011) de Jon Favreau: une accumulation pulsionnelle de genres et de sous-genres, mélangeant les archétypes issus de la pure SF, du fantastique, du spaghetti et des classiques à la John Wayne. Puisque l'heure est au rafraîchissement, pourquoi pas. Mais les puristes du western (et même ceux qui le sont moins) seront prévenus: c'est à un grand carnaval que Verbinski les invite. Des scènes de train, il y en a. Surtout à l'approche de l'épilogue. C'est d'ailleurs le point culminant du film: une course déchaînée sur des dizaines de kilomètres à bord d'une locomotive folle traversant forêts, montagnes et toutes sortes d'obstacles incongrus. L'Indien Tonto et le Ranger combattent les méchants sur plusieurs fronts qui se superposent. Tout est admirablement calculé au quart de tour. D'énormes moyens qui, pour le coup, justifient la fin.

Armie Hammer (les jumeaux Winklevoss de *The Social Network*), dans le rôle supposément meneur du Lone Ranger, se résume à accomplir ce qu'on lui a demandé de faire avec insignifiance, un comble étant donné le sujet! On s'interroge aussi sur la pertinence d'Helena Bonham Carter dans le rôle de l'excentrique et pas catholique tenancière d'une maison close. Sa participation à la grande entreprise ne semble en somme justifiée que par le plaisir de retrouver l'actrice. Il faut dire qu'au moins, cela vaut le détour: Bonham Carter est munie d'une fausse jambe Winchester avec laquelle elle tire sur ses ennemis à tout bout de champ, ce qui rappelle une certaine Rose McGowan dans un film récent de Robert Rodriguez... Bref, tout est dit: ce *Lone Ranger* ne restera pas dans les annales.

■ **THE LONE RANGER: LE JUSTICIER MASQUÉ** | Origine: États-Unis – Année: 2013 – Durée: 2 h 29 – Réal.: Gore Verbinski – Scén.: Justin Haythe, Ted Elliott, Terry Rossio – Images: Bojan Bazelli – Mont.: James Haygood, Craig Wood – Mus.: Hans Zimmer – Son: Daniel Kresco, Satoshi Mark Noguchi – Dir. art.: Jon Billington, Brad Ricker – Cost.: Penny Rose – Int.: Johnny Depp (Tonto), Armie Hammer (John Reid / Lone Ranger), William Fichtner (Butch Cavendish), Helena Bonham Carter (Red Harrington) – Prod.: Jerry Bruckheimer, Gore Verbinski – Dist.: Buena Vista.

Louis Cyr – L'homme le plus fort du monde

Le conte de Cyr, un Québécois vrai

Digne des meilleures reconstitutions historiques, autant par le contexte social et démographique revisité que par les us et coutumes mises en images, cette biographie de l'homme fort du Québec invite au retour aux racines. La population québécoise peut aujourd'hui voir en Guy Laliberté un modèle de réussite; celui-ci est, quelque part, redevable à Louis Cyr.

Jérôme Delgado

Une stature de géant, une volonté de fer, un combat incessant pour obtenir le respect et le titre de forteresse planétaire, puis une destinée stoppée à 49 ans : Louis Cyr avait tout pour crever l'écran. Son récit légendaire n'avait pourtant jamais fait l'objet d'un film. Avec son *Louis Cyr – L'homme le plus fort du monde*, biopic dans la plus pure tradition, Daniel Roby règle en bonne partie cet oubli.



Un modèle de persévérance, de confiance en ses forces et de modestie

Il y a un fond de devoir de mémoire derrière cette histoire à cheval sur deux siècles. Ressusciter Louis Cyr, mort en 1912, c'est déterrer un projet de société, les espoirs d'une collectivité. Héros digne des plus grands mythes, Louis Cyr est un modèle de persévérance, de confiance en ses forces, de modestie aussi. Ce sont les autres qui le poussent à performer, son frère d'abord, ses scrupuleux agents ensuite. Il symbolise la réussite d'un homme dont les moyens limités ne l'auront pas empêché d'avancer sur un terrain miné de faux amis.

Sans insister sur la métaphore identitaire, Daniel Roby prend quand même la peine de faire de son Cyr un homme fier de ses origines. Exilé aux États-Unis avec parents et fratrie, ce «French Canadian» illettré atteindra plus tard l'indépendance de fortune, malgré l'adversité.

Plutôt conservateur dans sa forme – une chronologie linéaire décrit l'une après l'autre les étapes de la vie du colosse –, le troisième long métrage de Roby se déroule selon le principe du conte. Il n'y a pas de «Il était une fois», mais un narrateur, si, qui raconte l'histoire à la fille de Cyr. Si les écrans de 2013 peuvent à leur tour faire connaître l'histoire de l'homme le plus fort au monde, c'est parce qu'elle a circulé selon la tradition orale. Excepté la biographie publiée en 2005 signée Paul Ohl de laquelle Daniel Roby s'est inspiré, et peut-être des archives journalistiques, il n'y a pratiquement pas de littérature à ce sujet.

Le mythe autour de Louis Cyr, et son quasi-oubli, trouvent là leur explication. Comme si le Québec moderne, au moment de tourner la page duplessiste, avait tourné le dos à tout son passé.

Ohl et maintenant Roby sont tributaires des Bottine souriante et autres Fred Pellerin qui contribuent, depuis le tournant des années 2000, au regain d'intérêt pour le folklore.

Héros de cirque, modèle type du Canadien-Français qui réussit son petit bout de chemin, Louis Cyr n'est pas un surhomme. Malgré sa taille. Il n'est ni Monsieur Muscles, ni sorcier. Sa force, innée, ne nécessite que d'une poussée de grande volonté pour s'exprimer. Cette fiction historique a l'honnêteté de ne pas amplifier la réalité. Il faut croire que Roby – dont le précédent ouvrage, *Funkytown*, nous ramenait avec brio dans le Montréal des années disco – maîtrise le genre.

Au demeurant, c'est un portrait romantique que Roby dresse. Le personnage est d'une belle simplicité; il marche droit, dans le respect et les limites de ce qui est juste et véridique. Sa franchise et son intégrité détonnent dans un univers habitué aux artifices et aux leures.

Le cinéma étant un art, en particulier un art de leures, le Louis Cyr interprété par un Antoine Bertrand à la fois plus robuste et plus mince baigne dans les paradoxes. S'il est clair que ce que le comédien soulève ne sont que cartons et trucages, c'est que nous sommes dans l'art du spectacle. Or, c'est contre ce genre d'apparences que Cyr semble s'être battu.

Le récit cinématographique de cet homme si naturel ne cherche pas à tromper. La galerie de personnages secondaires, de son fidèle assistant à sa femme érudite, contribue ainsi à faire ressortir ses défauts et faiblesses, question de démontrer qu'il est réellement en chair et en os.

Roby joue ses cartes, avec à-propos. Le bluff est permis, mais il n'en abuse pas. Les scènes-clés, celles des performances de Cyr, en portent la trace. L'adrénaline est palpable et on se prête volontiers au jeu, considérant la défaillance et la catastrophe fort probables. Le crescendo dramatique finit par atteindre son sommet et, pour bien l'appuyer – pour annoncer cette fin imminente et attendue –, le réalisateur opte, lors d'une ultime performance, pour le ralenti des images et le montage serré.

Dès lors, le spectateur, autant celui à l'écran que celui dans la salle de cinéma, sait que ce numéro à quatre chevaux est celui de trop. L'audace de magnifier ainsi l'échec, alors que les succès de Cyr sont filmés relativement sans excès, tient la route. L'homme, même le plus fort d'entre eux, a ses limites.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 2 h 10 – **Réal.:** Daniel Roby – **Scén.:** Sylvain Guy – **Images:** Nicolas Bolduc – **Mont.:** Yvann Thibaut – **Mus.:** Jorane, Eloi Painchaud, Tim Rideout – **Son:** Simon Poudrette – **Dir. art.:** Marc Ricard – **Cost.:** Carmen Allie – **Int.:** Antoine Bertrand (Louis Cyr), Guillaume Cyr (Horace Barré), Rose-Maïté Erkoreka (Mélina Comtois-Cyr), Éliane Gagnon (Émiliana Cyr, 18 ans), Gilbert Sicotte (Gustave Lambert), Gil Bellows (Richard Kyle Fox) – **Prod.:** Christian Larouche – **Dist. / Contact:** Séville.

La Maison du pêcheur

De grandes espérances

Projet de longue date du producteur matanois Vic Pelletier, **La Maison du pêcheur** a finalement vu le jour. Ce long métrage, qui marque le retour d'Alain Chartrand au cinéma après plus de vingt ans d'absence, reconstitue les quelques mois de l'été 1969 durant lequel Francis Simard et les frères Rose posèrent les jalons de ce qui allait devenir un an plus tard la crise d'Octobre. Voilà donc une rare occasion de se pencher sur cette période cruciale du Québec, peu abordée par le cinéma québécois.

Charles-Henri Ramond

Ce n'est pas vraiment un hasard que le fils du plus célèbre syndicaliste québécois ait accepté de mettre en images cet épisode de la libération du Québec. On pourrait même dire qu'il était naturel que l'assistant-réalisateur du film **Les Ordres**, qui n'a jamais feint son attachement à la cause felquiste, mette en images ce moment-clé de l'histoire de notre province. Déjà en 1966, dans **Ataboy**, sa première réalisation, Chartrand illustrait la lutte de l'ordre établi contre la jeunesse révolutionnaire. On y voyait un groupe de jeunes pourchassés par l'armée, qui se réfugiaient dans une érablière pour échapper aux forces de l'ordre. L'armée finissait par triompher en criant ATABOY!¹. Trois ans plus tard, à Percé, ce petit court métrage de fiction se transpose dans la réalité, non dans une érablière, mais dans une cabane de pêcheur. Inspirés par le raz-de-marée international de révolte et de contestation, trois jeunes montréalais ouvrent un lieu de conscientisation pour une jeunesse libre et idéaliste venue des quatre coins de la Province.

Contrairement à la crise d'Octobre, les événements reliés à la cellule Chénier ont été peu abordés par le cinéma québécois. La production a donc pris soin de peaufiner les détails historiques, a reconstruit les lieux en détail et s'est conformée strictement à la chronologie des événements. Même la ressemblance entre Vincent-Guillaume Otis et le véritable Paul Rose est criante de vérité. Une telle précision, alliée à l'utilisation judicieuse du noir et blanc, atteste de la volonté des auteurs de privilégier la dimension historique du récit. Les interactions entre les membres de la cellule suscitent l'intérêt et l'apparition des antagonismes est adéquatement amenée, au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue. L'allocution de Lortie à CHLC-FM constitue un point tournant de l'action politique du groupe et évoque le contexte international en pleine ébullition, teintant la réalité locale d'une région économiquement fragile. Car si Percé l'idyllique permet aux commerçants de faire leurs petites affaires grâce à l'argent des touristes, elle ne peut se dissocier d'une région où une mono-industrie chancelante accule les pêcheurs à la faillite. Les Rose, Simard et Lortie se posent en porte-parole des populations opprimées et secouent la tranquillité de la petite ville gaspésienne.

Toutefois, si la recreation des événements s'avère convaincante, elle se heurte à quelques faiblesses liées aux rebondissements purement fictionnels et au traitement sommaire de plusieurs personnages. Ainsi, les flirts de jeunesse que Bernard entretient avec la sage Geneviève ou avec la délurée Lison ont été ajoutés à l'intrigue sans qu'on en ressente vraiment la nécessité. Constituant un troisième niveau de lecture de l'histoire, celle

avec un petit h, ces amourettes contrariées n'apportent que peu au propos et hachent le film au point de lui en faire perdre son rythme. De plus, si le traitement réservé au quatuor central, montré ici comme le clan des justes, permet au film d'appréhender la tension de la dimension historique, il en est tout autre des locaux, montrés comme de joyeux empêcheurs de révolutionner en rond. Tournés en dérision, plusieurs personnages sont finalement peu crédibles, tels l'excessif patron de camping (Luc Picard) ou le maire de Percé (Raymond Bouchard) qui passent par moments pour de simples caricatures. Cette schématisation crée des moments loufoques décalés, proches de la comédie satirique, qui finissent par affaiblir l'ensemble.



Une région économiquement fragile

C'est donc essentiellement par son éclairage inédit sur cette période marquante de la révolution du Québec que **La Maison du pêcheur** retient l'attention. À l'heure où les gouvernements du monde entier font face à des mouvements sociaux inimaginables il y a encore peu de temps, Alain Chartrand fait resurgir ce moment capital de notre histoire, en nous rappelant que les grands changements naissent parfois de la volonté d'une poignée d'idéalistes. À l'image de ce qui se passait, il y a à peine plus de quarante ans, dans cette modeste grange située à flanc de falaise.

¹Alain Chartrand, Chartrand, cinéaste (Montréal: Stanké, 2007), p. 21.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 36 – **Réal.:** Alain Chartrand – **Scén.:** Jacques Bérubé, Alain Chartrand, Mario Bolduc – **Images:** Pierre Mignot – **Mont.:** Yves Chaput – **Mus.:** Michel Cusson – **Son:** Jean-François Sauvé, Marcel Pothier, Dominique Chartrand – **Dir. art.:** Normand Sarasin – **Cost.:** Michèle Hamel – **Int.:** Mikhail Ahooja (Bernard Lortie), Vincent-Guillaume Otis (Paul Rose), Benoit Langlais (Jacques Rose), Charles-Alexandre Dubé (Francis Simard), Geneviève Boivin-Roussy (Geneviève Richer), Luc Picard (André Duguay), Kevin Parent (Gabriel Boudreau), Raymond Bouchard (le maire Roland Bujold) – **Prod.:** Vic Pelletier, Jean-Roch Marcotte, Vincent Leroux – **Dist. / Contact:** Séville.

Man of Steel

Le maelström d'acier

La mode des prequels, sequels, remakes et autres reboots, associée à celle des super-héros, provoque dans nos multiplex un déversement croissant d'acteurs masqués et / ou vêtus de collants, capes ou armures. L'exemple le plus récent est le retour de Superman. Christopher Nolan ayant participé à la production et à l'écriture, et Zack Snyder étant un metteur en scène relativement talentueux, nous attendions beaucoup de ce **Man of Steel**. Malgré l'aspect très brouillon de l'ensemble, nos attentes ont été en partie comblées. Il ne reste plus qu'à attendre la suite !

Jean-Marie Lanlo

Avec ce nouveau Superman, Zack Snyder s'inspire du personnage créé par Jerry Siegel et Joe Shuster pour partir sur de nouvelles bases. Après une introduction riche en scènes d'action consacrées à la destruction de Krypton, nous sommes propulsés trente-trois ans plus tard aux côtés de Clark Kent (Henry Cavill, un peu fade). L'homme d'acier ne rechignant pas à utiliser sa force exceptionnelle pour aider autrui, le metteur en scène peut continuer à multiplier les morceaux de bravoure. Cependant, probablement conscient de la difficulté d'engendrer un bon film de super-héros sans expliquer la genèse du personnage, Zack Snyder daigne se consacrer à des scènes moins spectaculaires. Celles-ci permettent des flashbacks sur l'enfance de Clark Kent, sa relation avec les autres ou la découverte de ses super-pouvoirs / de ses origines. Ce refus de la linéarité narrative permet certes à Zack Snyder de ne laisser que de courts répités aux spectateurs, mais la succession malhabile des retours en arrière donne souvent l'impression que le film hésite entre l'action pure, l'étude d'un personnage et l'analyse sociétale.



En kryptonien, le logo qu'il arbore sur son torse d'acier signifie « espoir »

Comme ce fut le cas pour les **Batman** signés Christopher Nolan, le film aborde en effet de nombreux sujets de société. Le motif principal est probablement une réflexion sur le choix offert aux immigrés entre l'assimilation et l'intégration. Le père adoptif de Clark Kent (Kevin Costner) opte pour la première solution : son fils doit se fondre le plus possible dans la masse, en niant ce qui fait sa spécificité (ses super-pouvoirs). En

faisant de la mort du père une conséquence directe de son idéologie assimilationniste, les créateurs nous montrent qu'ils opéreraient plus volontiers pour l'intégration. Les origines et la spécificité assumée de Clark Kent / Superman ne l'empêchent en effet aucunement d'être un citoyen américain exemplaire.

D'autres sujets proches (la filiation, l'identité, etc.) sont également abordés, mais malheureusement trop souvent associés à un discours moins réflexif que moralisateur, ou angélique. Ce dernier aspect éloigne d'ailleurs grandement Superman de Batman. En effet, l'homme chauve-souris était complexe, et la frontière qui séparait le bien et le mal était ténue. Au contraire, Superman est une figure presque christique, comme en témoignent de nombreux indices particulièrement explicites : l'âge de Clark Kent au moment où nous faisons sa connaissance¹, la singularité de sa naissance², son isolement précédant sa prise de conscience³, le rôle que lui confie un père dématérialisé⁴, etc.

Ces aspects cohabitent tant bien que mal avec des scènes d'actions de qualité inégale. Les combats ne sont pas toujours réussis (certains mouvements improbables offrent un trop grand contraste avec une facture visuelle globalement très réaliste), mais Snyder nous propose heureusement quelques instants beaucoup plus convaincants (la chute d'un immeuble, d'une grande force visuelle et émotionnelle).

Au final, entre sujets de réflexions sociétaux, symboles christiques et action pure, Snyder semble manquer de temps pour définir de manière satisfaisante son personnage et développer ses enjeux narratifs. Pourtant, malgré son caractère brouillon et probablement en raison des petits moments de grâce qui le traversent régulièrement, **Man of Steel** nous donne irrésistiblement envie de le suivre.

En kryptonien, le logo qu'il arbore sur son torse d'acier signifie « espoir ». De bon augure pour la suite ?

¹ 33 ans, « l'âge du Christ ».

² Si Jésus a été conçu par l'opération du Saint-Esprit, Kal-El est le seul Kryptonien à être né du ventre de sa mère.

³ L'isolement de Clark Kent dans un désert de glace est à rapprocher de l'isolement de Jésus dans le désert de sa tentation.

⁴ Sauver le genre humain.

■ **L'HOMME D'ACIER** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h 23 – Réal. : Zack Snyder – Scén. : David S. Goyer, Christopher Nolan, d'après le personnage créé par Jerry Siegel et Joe Shuster – Images : Amir Mokri – Mont. : David Brenner – Mus. : Hans Zimmer – Dir. art. : Alex McDowell – Cost. : James Acheson, Michael Wilkinson – Int. : Henry Cavill (Clark Kent / Kal-El), Amy Adams (Lois Lane), Michael Shannon (General Zod), Diane Lane (Martha Kent), Russell Crowe (Jor-El), Kevin Costner (Jonathan Kent) – Prod. : Christopher Nolan, Charles Roven, Deborah Snyder, Emma Thomas – Dist. : Warner.

Pacific Rim

Du bonbon

*Motivées par la peur primaire de l'inconnu, les invasions extraterrestres ne manquent pas au panthéon hollywoodien. Quand ce ne sont pas des Martiens ou des dieux égyptiens qui nous menacent, ce sont des pod people sans émotions, des vaisseaux grands comme des villes ou des insectoïdes prospecteurs d'or. Les films de monstres géants, eux, ont une origine spécifique : la terreur de l'atome. Après Hiroshima et Nagasaki, Hollywood s'est prise d'engouement pour l'effrayante ère atomique qui nous a valu araignées, fourmis et lézards géants. Les Japonais nous en ont offert leur version, les kaijus. En tête ? Le monstre atomique des monstres atomiques : Gojira, mieux connu sous le nom de Godzilla. Qu'est-ce que toutes ces traditions réunies donnent, en 2013 ? **Pacific Rim**, l'ode du Mexicain Guillermo del Toro aux kaijus et aux films catastrophe américains. Totalement prévisible. Totalement réjouissant.*

Claire Valade

Il n'est pas étonnant de savoir que Guillermo del Toro, le roi des films de monstres contemporains, ait eu envie de s'attaquer à sa manière aux rois des monstres, les kaijus japonais. Après tout, voilà un mythe cinématographique particulièrement alléchant, terreau fertile pour un tel amateur de films de genre, lui-même styliste exceptionnel et magicien du cinéma fantastique à l'imagination débridée. Va pour l'intérêt du réalisateur, donc. Qu'en est-il, par contre, de la manière del Toro ? Celle-là, avouons-le, est plutôt édulcorée.

Bien qu'issu d'une idée et d'un scénario originaux, **Pacific Rim** ressemble énormément à plusieurs autres superproductions similaires, tant dans la forme que dans le fond. Sans forcément parler de recyclage, les emprunts sont nombreux. Scènes de destruction de villes et de monuments vues 100 fois (pauvre Golden Gate), de **Godzilla** à **The Avengers**. Héros rebelle, aussi tête brûlée que valeureux (bonjour **Top Gun**). Ennemis indestructibles miraculeusement défaits *in extremis*, grâce à l'ingénieuse bravoure humaine (merci **Independence Day**). Huilés au quart de tour, les mécanismes du scénario s'accrochent aux formules les plus éprouvées, alternant moments dramatiques et pointes d'humour, conflits de personnalités explosifs et réconciliations émouvantes, et sursauts de découragement, avant l'assaut final désespéré mais enfin victorieux. Le montage est rapide, les couleurs, étourdissantes. Mais... car il y a bien un « mais » au cœur de tous ces lieux communs cinématographiques.

Entre les mains d'un réalisateur moins talentueux, **Pacific Rim** aurait tout au plus été un sous-**Transformers**. Entre les mains de del Toro, ce montage rapide et ce kaléidoscope de couleurs sont ancrés dans un monde de références faisant l'effet de clins d'œil pour public *geek* averti : on pense entre autres aux bouffées colorées du **Valérian** du bédéiste Jean-Claude Mézières, à la cité pluvieuse du **Blade Runner** de Ridley Scott, au **Godzilla** original dans son costume maladroit, piétinant un Tokyo miniature. Montage, direction artistique et bande sonore sont parfaitement calibrés, suscitant de vraies émotions et non pas une avalanche nauséuse de sensations fortes sans queue ni tête. Les emprunts ressemblent aussi souvent davantage à des hommages qu'à de pâles copies. Par exemple, Gypsy Danger, le robot-héros, est un cousin direct du **Iron Giant** animé, l'un des plus beaux robots du cinéma, et semble imprégné semblablement d'une étrange humanité invincible – humanité rehaussée par les traits éminemment bestiaux des créatures ennemies. Certains choix scénaristiques discrets vont

étonnamment à l'encontre des règles élémentaires de ce genre de films souvent basement adolescents. Le plus éloquent ? Le choix de donner une personnalité réelle au personnage féminin, Mako, d'en faire une protagoniste aussi forte que les hommes, de confier ce rôle à une véritable actrice (l'excellente Rinko Kikuchi) plutôt qu'à un mannequin sans substance et, pour couronner le tout, de garder ladite actrice habillée sans jamais s'intéresser à ses fesses ou à sa poitrine dans les cadrages. Enfin, del Toro confie aussi ses dialogues – convenus, parfois risibles, il est vrai – à trois acteurs charismatiques : Charlie Hunnam, Rinko Kikuchi et, surtout, le toujours formidable Idris Elba. Ils portent le film à un degré supérieur, paraissant vouloir s'amuser autant que le spectateur.

Pour l'originalité, donc, on repassera. Pour le reste ? Il y a beaucoup à se mettre sous la dent. Que l'on s'entende bien : même s'il est difficile d'imaginer prémice plus farfelue, le film ne prétend pas être autre chose que ce qu'il est. Il livre la marchandise avec assurance et invention sur le plan artistique, et un plaisir évident qu'il serait malaisé de boudier. Après tout, pourquoi va-t-on voir pareil film ? Pour le délice aussi idiot que béat et aussi juvénile que gratifiant de regarder robots et monstres titanesques se taper dessus à bras raccourcis. Sur ce point, absolument rien à dire. **Pacific Rim** est du bonbon.

■ **RIVES DU PACIFIQUE** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h 11 – Réal. : Guillermo del Toro – Scén. : Guillermo del Toro, Travis Beacham – Images : Guillermo Navarro – Mont. : Peter Amundson, John Gilroy – Mus. : Ramin Djawadi – Son : Tim Walston, Glen Gauthier, Scott Martin Gershin – Dir. art. : Andrew Neskornomy, Carol Spier – Cost. : Kate Hawley – Int. : Charlie Hunnam (Raleigh Beckett), Idris Elba (Stacker Pentecost), Rinko Kikuchi (Mako Mori), Charlie Day (Dr. Newton Geiszler), Burn Gorman (Dr. Hermann Gottlieb), Ron Perlman (Hannibal Chau) – Prod. : Jon Jashni, Guillermo del Toro, Mary Parent, Thomas Tull – Dist. : Warner.



Twixt

Le code de production de Coppola

En 2007, Francis Ford Coppola réalise le suspense fantastique *Youth Without Youth* à compte d'auteur puis, deux ans plus tard, *Tetro*, un drame en sélection officielle à Cannes. En 2011, présenté au Festival international du film de Toronto, *Twixt* – dernier opus de la trilogie – voit le jour, sous la forme d'un retour à la source.

Julie Vaillancourt

Cette trilogie prend naissance dans une conception du 7^e art, sous la forme de prérequis en trois points que Coppola s'est lui-même imposé. D'abord, un scénario original, c'est-à-dire pas d'adaptation romanesque ou idée d'un tiers. Deuxièmement, inclure des éléments personnels, afin que le réalisateur soit en mesure d'apprendre quelque chose sur lui-même en fin de course. Troisièmement, un film financé par Coppola avec un budget limité, sans qu'un producteur ou un distributeur – ou autres créanciers – viennent imposer leur poids financier. Avec un tel «code de production», certains diront que le célèbre réalisateur de *Apocalypse Now* et de la saga *The Godfather* désire sortir de sa zone de confort. Néanmoins, cette façon de faire du cinéma est avant tout un retour aux sources. Une façon de sortir du Studio system. Avant de briller sous les feux d'Hollywood, Coppola fonde la compagnie de production American Zoetrope, en 1969, avec quelques amis dont un certain George Lucas. De jeunes cinéastes talentueux créant leur compagnie afin d'exprimer au mieux leur talent artistique, leur signature. Si *THX 1138* de Lucas est produit par Zoetrope en 1971, d'autres réalisateurs de renom y seront associés. Aujourd'hui, la compagnie produit majoritairement les films de la famille Coppola (Sofia et Roman Coppola en sont les gestionnaires). En 2009, après la réalisation de *Tetro*, Coppola exprimera lui-même que cet opus, produit par American Zoetrope, se veut un retour à un certain type de cinéma, plus personnel, plus indépendant, en opposition au cinéma plus commercial d'Hollywood. Bref, un retour aux sources. *Twixt* est en ce sens exemplaire: le parallèle avec *Dementia 13*, film d'horreur produit par Roger Corman et réalisé par Coppola en 1963, est immanquable.

En ce qui concerne les deux premiers points du «code de production» de Coppola, le scénario de *Twixt* est bel et bien original et personnel. La plume du cinéaste relate l'histoire de l'écrivain Hall Baltimore (Val Kilmer dans un rôle qui lui sied précisément) qui se retrouve à Swann Valley dans le but de promouvoir son dernier livre, puis d'y retrouver l'inspiration. Mais les idées, flouées par l'alcool, se font de plus en plus rares pour cet homme rongé par le décès de sa fille lors d'un accident de bateau. Élément personnel: Coppola avait perdu son fils Gian-Carlo de la même façon en 1986. Il y a ici matière à réflexion pour le cinéaste. D'ailleurs, Hall trouvera lui-même les réponses à un énigmatique meurtre, en la jeune V (superbe interprétation d'Elle Fanning qui suit admirablement les traces de sa sœur Dakota). Sans oublier les rêves de Hall, où Edgar Allan Poe (écrivain favori de Francis Ford Coppola) l'aide à écrire son histoire. Ce monde mystérieux imaginé par Coppola semble à la fois empreint de

son imaginaire, de ses tragédies, tout en servant d'exutoire. Si la facture visuelle n'est pas a priori aussi marquante que le noir et blanc de *Tetro*, elle devient de plus en plus travaillée à mesure que le récit sombre dans la romance gothique, le fantastique et l'horreur. Des éclairages contrastés dans la forêt dignes de l'expressionnisme allemand, une scène au clair de lune en moto, des jeux d'ombres avec croix, une musique angoissante, le beffroi de Swann Valley qui sonne la mort: tout y est pour conférer l'atmosphère. Sans oublier les expérimentations numériques et la superbe direction photo. Le caractère énigmatique du récit est accentué par l'éclectisme des genres et de la mise en scène, ce qui vient agréablement flouer le spectateur. Ainsi, *Twixt* est à l'image des prérequis énoncés par Coppola en tout point. Mais l'expression *twixt* signifie «entre-deux». Bien sûr, Hall, le héros du film, se situe entre deux mondes: le réel dont il se saoule pour oublier et celui des morts (et des rêves) qui inspire sa création. Mais est-ce que le réalisateur de 74 ans nous propose ici un clin d'œil? Un film entre deux mondes cinématographiques? Entre le film indépendant et commercial? À n'en point douter, *Twixt* demeure un film indépendant de par ses méthodes de production, mais a-t-il le pouvoir de faire vendre du pop-corn dans les salles commerciales? Certainement. Le genre romance gothique / horreur avec vampires n'a jamais été aussi populaire.



Entre deux mondes parallèles

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2011 – **Durée:** 1 h 30 – **Réal.:** Francis Ford Coppola – **Scén.:** Francis Ford Coppola – **Images:** Mihai Malaimare Jr. – **Mont.:** Robert Schafer, Kevin Bailey, Glen Scantlebury – **Mus.:** Dan Deacon, Osvaldo Golijov – **Int.:** Val Kilmer (Hall Baltimore), Elle Fanning (V), Bruce Dern (Le shérif Bobby LaGrange), Ben Chaplin (Poel), Joanne Whalley (Denise), David Paymer (Sam), Alden Ehrenreich (Flamingo) – **Prod.:** Francis Ford Coppola – **Dist.:** Fox.

World War Z

Fuyez, pauvres fous !

Créature paradoxale, le zombie fut représenté de nombreuses façons depuis Romero. Tantôt partiellement humain, tantôt bestial et déchaîné, le mort-vivant fascine et effraie les foules. Pour Marc Forster, qui adapte librement le roman de Max Brooks, si l'on veut rester en vie, il faut bouger. C'est ce mouvement incessant, ce sentiment d'urgence qui imprègne son film.

Maxime Labrecque

En l'espace de quelques minutes, la ville de Philadelphie se *zombifie*. On assiste, en direct, au processus de conversion d'un humain en mort-vivant. Convulsions, spasmes et yeux livides : la caméra s'attarde sur ce changement soudain. On comprend alors, en quelques plans efficaces, comment – mais surtout à quelle vitesse – le phénomène se propage. Ces « *running dead* » essaient et pullulent telle une colonie d'insectes, ou tel un troupeau qui charge et dont l'impact sera fatal. En ce sens, le parallèle s'établit clairement avec les premières images du film, où des extraits de différentes émissions de télévision – nous montrant notamment plusieurs animaux féroces – préparent le spectateur à la bestialité qui suivra. Mais, même si les zombies de Marc Forster ont une célérité et une agilité semblables à ceux de Danny Boyle dans *28 Days Later*, l'ambiance générale des deux films est diamétralement différente. Là où le premier en met plein la vue, dans un film débordant d'action, le second était parvenu à habilement faire cohabiter action, suspense et horreur. Pour Boyle, le secret du succès résidait dans un climat de tension fort bien dosé, doublé d'une question éthique, à savoir : qui, des zombies ou des humains, sont les plus à craindre ? D'ailleurs, la télésérie *The Walking Dead* effleure sensiblement la même question. En comparaison, *World War Z*, malheureusement, manque de subtilité et de finesse. Pourtant, combiner ces éléments dans un film d'action n'est pas impossible. On a bien essayé d'ajouter une dimension familiale qui aurait pu apporter quelque chose d'intéressant mais, au final, avoir une famille en temps de crise, quel boulet !

Cette guerre mondiale n'a pas l'aura post-apocalyptique caractéristique de certains films de zombies. Tout est en train de basculer soudainement, ce qui justifie possiblement le choix d'en faire un film d'action. On suit rapidement la progression mondiale de cette « pandémie », à l'instar du film *Contagion* (2011). Mais, là où Soderbergh présentait de multiples points de vue – ce qui est d'ailleurs le cas dans le roman de Max Brooks, sous forme de témoignages –, Forster focalise toute son attention sur Brad Pitt, l'homme de la situation. On le suit de pays en pays, alors qu'il tente de trouver une solution. Chaque ville est ainsi présentée comme le nouveau tableau d'un jeu vidéo, où le héros doit survivre à des périls croissants. Le fait que la caméra soit constamment en mouvement lorsqu'elle suit le personnage principal se veut une façon de plonger le spectateur dans un climat d'urgence et d'instabilité. Le problème, c'est que les rouages sont bien visibles. Ainsi, la caméra à l'épaule – déjà largement utilisée dans le cinéma d'action – est trop présente et révèle un



On suit rapidement la progression mondiale de cette pandémie

léger manque d'originalité dans la mise en scène. La direction photo, quant à elle, est résolument urbaine, avec ses teintes grises et ses couleurs froides. Mais, lors du passage à Jérusalem, la ville murée, les images prennent une teinte douce et lumineuse, d'un jaune chaleureux. Comment ne pas y voir un sous-entendu salvateur ? Cela dit, puisque même cette ville finit par tomber, ce halo lumineux n'était, au final, qu'un lustre en surface.

En outre, les scènes finales au laboratoire de l'OMS tranchent avec le rythme rapide du film. Dans cette séquence, et aussi dans celle se déroulant à la base aérienne en Corée du Sud, le suspense et une pointe d'horreur se font davantage ressentir. Le montage sonore, notamment, y est particulièrement bien réussi. Tout au long du film, on a préparé le spectateur en répétant que le bruit attire les zombies. C'est toujours un son de trop qui a tout fait basculer. En ce sens, chaque pas sur un éclat de verre produit un son décuplé, et chaque porte grince suffisamment pour inquiéter les personnages et les spectateurs. Malgré tous ces efforts, le suspense et l'action demeurent des blocs indépendants que le film ne parvient pas à amalgamer naturellement. Si, dans l'ensemble, *World War Z* provoque quelques soubresauts et un léger stress, il ne convaincra sans doute pas les inconditionnels du cinéma de genre. En réalité, ce qui effraie le plus, c'est la rumeur d'une suite. 9

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 56 – **Réal. :** Marc Forster – **Scén. :** Matthew Michael Carnahan, Drew Goddard, Damon Lindelof d'après le roman de Max Brooks – **Images :** Ben Seresin – **Mont. :** Roger Barton, Matt Chesse – **Mus. :** Marco Beltrami – **Son :** James Boyle, John Marquis, Nigel Stone – **Dir. art. :** John Billington, Alan Gilmore – **Cost. :** Mayes C. Rubeo – **Int. :** Brad Pitt (Gerry Lane), Mireille Enos (Karin Lane), Daniella Kertesz (Segen), Matthew Fox (Parajumper), James Badge Dale (Capitaine Speke) – **Prod. :** Ian Bryce, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Brad Pitt – **Dist. :** Paramount.

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA



ABONNEZ-VOUS ET ÉCONOMISEZ !

RECEVEZ DANS LE CONFORT DE VOTRE FOYER **SIX NUMÉROS DE SÉQUENCES** ET SUIVEZ DE PRÈS TOUTE L'ACTUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE D'ICI ET D'AILLEURS !

**ÉCONOMISEZ SUR LES EFFORTS
DE VOUS LE PROCURER ET
ÉPARGNEZ 22% (AVANT TAXES)
SUR LE PRIX EN KIOSQUE**

**→ 30 \$ POUR 1 AN
→ 55 \$ POUR 2 ANS
TARIF INDIVIDUEL [TAXES INCLUSES]**

CONTACTEZ-NOUS : TÉL. : 418-656-5040 — FAX: 418-656-7282
SÉQUENCES C.P. 26 SUCC. HAUTE-VILLE, QUÉBEC (QC) G1R 4M8

WWW.REVUESEQUENCES.ORG



1^{er} Amour

Avec *1^{er} Amour*, le cinéma québécois nous livre un énième film sur le *coming of age* de deux adolescents qui, le temps d'un été moite, découvriront la complexité de l'amour et apprendront contre leur gré à regarder autrement le monde adulte. Dans ce drame estival, un jeune garçon à peine sorti de l'enfance tombe amoureux d'une voisine plus âgée que lui, mais la délurée jeune fille a d'autres amoureux et veut vivre une passion plus entière. Leurs tourments, joliment circonscrits par les rives d'une île isolée, se heurteront aux aléas de la vie, telle que vécue dans une réalité autrement plus froide et plus dure que ne le suggère la torpeur de ce chaud soleil d'été. Partant de ces prémices très vaguement adaptées de l'œuvre de Tourgueniev (il faut aller très bas dans le générique de fin pour que le nom de l'auteur russe soit enfin cité), Guillaume

Sylvestre tente de dépeindre un tableau impressionniste coloré dans lequel des univers troubles s'entrechoquent.

L'intrigue met l'accent sur l'opposition entre la beauté des paysages, leur exubérance, et la laideur de l'acte de trahison, illustrée dans une scène filmée à la limite du voyeurisme. Si les faux-semblants d'une famille en apparence unie fonctionnent à peu près durant la première demi-heure, la tension ménagée par Sylvestre ne livre au final que très partiellement les promesses initiales. Certes, les images de verdure, de chenilles colorées ou de fleurs bercées par le vent sont photographiées avec soin et forment un tableau chatoyant du plus bel effet. Mais elles ne font que rendre encore plus imaginaire un drame qui aurait mérité pourtant un peu plus de noirceur. À force d'avoir voulu trop *bucoliser* l'intrigue et de l'avoir perdue dans plusieurs fausses pistes très vite abandonnées, cette trahison amoureuse a du mal à se démarquer d'un banal tableau de tromperie sentimentale, au demeurant difficilement crédible. Les comédiens font ce qu'ils peuvent avec ce qu'ils possèdent, c'est-à-dire des personnages souvent mal définis (Marie, incarnée par Macha Grenon) ou ne jouant aucun rôle précis dans l'intrigue (le voisin hippie joué par Pierre-Luc Brillant). Au final, ces premières amours chaotiques nous ont laissés plutôt indifférents.

Charles-Henri Ramond

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2012 – **Durée:** 1 h 20 – **Réal.:** Guillaume Sylvestre – **Scén.:** Guillaume Sylvestre – **Images:** Nathalie Moliavko-Visotzky – **Mont.:** Jean-François Bergeron – **Mus.:** Marc Lalonde – **Int.:** Loïc Esteves, Marianne Fortier, Macha Grenon, Benoît Gouin, Sylvie Boucher – **Dist. / Contact:** Séville.



Les Amants passagers

Comédie tournant autour des sexualités et plus précisément à partir de l'homosexualité, *Les Amants passagers* est une métaphore des amours prisonnières qui tournent sur elles-mêmes comme un avion en panne qui, pour atterrir, doit d'abord regarder en face ses défaillances. Le dernier Pedro Almodóvar, derrière une superficialité apparente, traite de manière humoristique – à travers le spectre de l'homosexualité – les questions du désir, de l'engagement, et des fantasmes. Pedro Almodóvar a, avec *Les Amants passagers*, signé une comédie qui montre les différents portraits de la sexualité humaine. Entre désir et besoin, la force du film réside dans le traitement du sujet: un humour décapant pour révéler les fantasmes. Tous les personnages pourraient n'en représenter qu'un seul et même, tant ils sont révélateurs de ce que l'être humain peut imaginer, voire rêver, secrètement ou non.

La sexualité est le thème central dans *Les Amants passagers*, sujet traité sous l'angle de la comédie. Si la sexualité est un sujet vaste, il sera disséqué à travers des personnages hauts en couleur, représentant chacun une pulsion, un désir, un fantasme. La vierge quadragénaire est aux prises avec un don de voyance pour elle-même et pour les autres passagers. Son besoin sexuel va exploser pour se transformer peut-être en désir. L'actrice porno devenue maîtresse sadomaso va constituer le fil conducteur menant à l'élucidation d'une disparition et va représenter le contrôle sexuel avec la jouissance qui s'ensuit. L'homme d'affaires sulfureux mais catholique, dont la fille est devenue sadomaso et qu'il recherche désespérément, va montrer l'ambiguïté de céder ou non à la tentation. Le jeune couple en lune de miel que l'homme drogue pour assouvir ses désirs va révéler la force de la pulsion qui ne s'exprime que sous l'emprise des drogues dites récréatives. L'homme louche, dont nous ne dirons pas qui il est, représente d'une certaine façon l'interdit. Et enfin, l'équipage masculin: les stewards homosexuels qui fantasment sur les hommes hétérosexuels et qui sont, d'une certaine façon, l'expression d'une libido parfois assumée, parfois retenue. Pedro Almodóvar a voulu se faire plaisir et revenir au cinéma de ses débuts. Avec *Les Amants passagers*, il nous rappelle *La Loi du désir*, un de ses premiers films, avec bonheur.

Asher Perez-Delouya

■ **I'M SO EXCITED / LOS AMANTES PASAJEROS** | **Origine:** Espagne – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 30 – **Réal.:** Pedro Almodóvar – **Scén.:** Pedro Almodóvar – **Images:** José Luis Alcaine – **Mont.:** José Salcedo – **Mus.:** Alberto Iglesias – **Int.:** Penélope Cruz, Antonio Banderas, Paz Vega, Blanca Suárez, Lola Dueñas, Cecilia Roth, José María Yazpik, Javier Cámara – **Dist. / Contact:** Métropole.



Ce que le jour doit à la nuit

Après quelques comédies anodines réalisées lors de ces dernières années, Alexandre Arcady retrouve ses thèmes favoris avec cette fresque historico-romantique grandiloquente, dont le sujet et la facture ne sont pas sans rappeler *Le Coup de sirocco* (1979) ou *Pour Sacha* (1990). Tiré du roman de l'écrivain algérien Yasmina Khadra (de son vrai nom Mohammed Moulessehoul), le film est avant tout une saga historique soignée qui bénéficie d'une réalisation adroite et de décors naturels tunisiens d'une beauté à couper le souffle. Cette chronique des amours tourmentées de Younès et Émilie, sur fond d'instabilité politique, baigne dans un élan de générosité convenu et dans une tolérance de bon aloi. Le triumvirat romanesque (amour, amitié et trahison) habituel à ce genre de productions déroule donc ses nombreux rebondissements au fil des événements historiques qui secouèrent l'Algérie de l'après-guerre.



Do Not Disturb

Dans *38 Témoins*, la journaliste campée par Nicole Garcia cherche à parler au personnage joué par Yvan Attal, principalement parce qu'elle s'intéresse à un point de vue d'homme sur l'enquête en cours. Pareille affirmation pourrait s'appliquer à ce remake français du film américain *Humpday* (cas trop rare pour ne pas le souligner), réalisé par Lynn Shelton. Attal, en plus de s'y attribuer le rôle principal, conjugue son point de vue personnel et forcément masculin sur cette histoire d'amis hétéros qui se promettent de tourner un porno gai. Rien de moins.

Relecture presque à la virgule près du scénario original, *Do Not Disturb* ne bouleverse pas grand-chose dans l'ordre établi de l'œuvre d'Attal. Pourtant, dans ce confort de mise en scène et de sujets (l'homme, sa virilité, sa fidélité et sa liberté au sein du

Toutefois, le film souffre de plusieurs problèmes de taille. Le premier réside dans la volonté des producteurs d'avoir voulu embrasser trop large et d'avoir chargé l'intrigue avec autant d'événements dans une durée qu'il a bien fallu limiter pour permettre la diffusion du film en salles. De la tragique histoire d'amour à l'histoire mouvementée de tout un pays, le film enchaîne une longue liste de drames personnels ou sociaux à un rythme effréné.

De plus, certains raccourcis chronologiques ont été opérés afin de permettre de rester dans une durée raisonnable. L'autre faiblesse du film tient dans une interprétation prestigieuse mais inégale, notamment celle de Fu'ad Aït Aattou, comédien débutant qui avoue ici ses limites dans un costume bien trop grand pour lui. Malgré les larmes et les cris, malgré la pesanteur du scénario et les innombrables revirements de l'intrigue, ce très long mélodrame manque cruellement de souffle épique. Si le film de cinéma déçoit, il y a cependant fort à parier que les programmeurs de télévision se satisferont d'un tel classicisme, enrobé dans des atours très populaires. Ils loueront également la forte polyvalence du produit qui, somme toute, possède toutes les caractéristiques requises pour permettre une diffusion au petit écran, avec un redécoupage en plusieurs épisodes. Le format minisérie s'avérerait finalement beaucoup plus approprié à cette éreintante saga.

Charles-Henri Ramond

■ **Origine :** France / Belgique – **Année :** 2012 – **Durée :** 2 h 43 – **Réal. :** Alexandre Arcady – **Scén. :** Alexandre Arcady, Blandine Stintzy, Daniel Saint-Hamont – **Images :** Gilles Henry – **Mont. :** Manu de Souza – **Mus. :** Armand Amar – **Int. :** Nora Arnezeder, Fu'ad Aït Aattou, Anne Parillaud, Anne Consigny, Fellag, Nicolas Giraud, Vincent Perez – **Dist. / Contact :** A-Z Films.

mariage), quelque chose de fragile et de fort à la fois persiste. Là où, par exemple, *Humpday* fixait une amitié solidement incarnée, chez Attal en revanche elle s'expose, ici et là, à d'amers et retentissants examens de conscience. Elle se signale tout au long de *Do Not Disturb* comme un fil rouge permanent. Des fois, elle invite de beaux moments de tendresse (les retrouvailles); d'autres fois, elle enveloppe tout le récit dans une tenace et palpable mélancolie (la conclusion, ou encore la scène de la prison)...

Au passage, on saluera Attal d'avoir prêté au personnage de la femme (parfaite Laetitia Casta) une place plus déterminante, allouant au récit d'atteindre – durant la scène de la confession, par exemple – une profondeur dramatique inaccessible dans l'original. Tout en prenant ancrage dans l'idée d'une autre, Attal signe là un joli petit film on ne peut plus fidèle à son cinéma (*Ma femme est une actrice, Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants*), et tout en continuité aussi dans sa réflexion sur le couple et sa durabilité. Un film loin du ratage annoncé, duquel s'impose une évidente délicatesse dans le regard porté sur ses protagonistes. Mineur certes, mais une *bromance* à la française fort sympathique tout de même!

Sami Gnaba

■ **Origine :** France – **Année :** 2012 – **Durée :** 1 h 28 – **Réal. :** Yvan Attal – **Scén. :** Yvan Attal, Olivier Lecot, d'après l'œuvre de Lynn Shelton – **Images :** Thomas Hardmeier – **Mont. :** Jennifer Augé – **Int. :** Yvan Attal, François Cluzet, Laetitia Casta, Asia Argento, Charlotte Gainsbourg – **Dist. / Contact :** Métropole.



Much Ado About Nothing

Si le titre du récent opus de Joss Whedon pourrait en méprendre certains, *Much Ado About Nothing* se positionne sans conteste aux antipodes de la série *Buffy the Vampire Slayer*, ayant largement contribué au succès populaire de la carrière du cinéaste au début des années 1990. Celui qui a notamment collaboré à la scénarisation de nombreux blockbusters hollywoodiens – tels *Toy Story*, *Alien: Resurrection* et *The Avengers* – adapte contre toute attente une œuvre de Shakespeare. Publiée en 1600, *Much Ado About Nothing* demeure une comédie romantique notoire, jouant sur la dichotomie de deux couples : la relation romantique/tragique entre Claudio et Hero, en opposition à celle plus comique et confuse liant Benedick à Beatrice. Si, dans le film, l'histoire se trouve transposée à l'époque contemporaine, les dialogues demeurent fidèles à la pièce originale. A priori, ceci donne lieu à un décalage spatio-temporel. Néanmoins, une fois

le choc des premières minutes absorbé et la confusion dissipée, le dispositif devient fascinant et rehausse l'aspect comique. La finesse des dialogues de Shakespeare empreints des mœurs de la société du 17^e siècle est d'autant plus amusante dans la bouche de Californiens trentenaires. Amy Acker excelle dans le rôle de Beatrice et jongle habilement avec les mots et aspects tragi-comiques des situations. L'aspect comique ne se fait pas au profit des dialogues de Shakespeare, mais plutôt par la comédie de situation qui en découle, sans oublier certains anachronismes.

À l'image de ces comédies loufoques qui ont fait la renommée du cinéma avant l'avènement du Technicolor, *Much Ado About Nothing* est entièrement tourné en noir et blanc. Procédé intéressant, voire nécessaire à cette transposition contemporaine et admirablement rendue par la direction photo de Jay Hunter. *Much Ado About Nothing* est avant tout un exercice de style, d'abord en termes linguistiques et esthétiques, mais aussi au niveau de la production. Tourné en 12 jours seulement dans la résidence du cinéaste, ce dernier signe aussi la trame sonore, où des airs de bossa-nova se conjuguent au romantisme des paroles de Shakespeare. Ainsi, le *Much Ado About Nothing* de Joss Whedon diffère largement de celui réalisé par Kenneth Branagh en 1993, nommé pour la Palme d'or. Si l'exercice de style fascinera particulièrement les adeptes de Shakespeare et de théâtre, une écoute attentive demeure nécessaire pour apprécier le film.

Julie Vaillancourt

■ Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 47 – Réal. : Joss Whedon – Scén. : Joss Whedon, d'après la pièce de William Shakespeare – Images : Jay Hunter – Mont. : Daniel S. Kaminsky, Joss Whedon – Mus. : Joss Whedon – Int. : Amy Acker, Alexis Denisof, Fran Kranz, Clark Gregg, Jilian Morgese – Dist. / Contact : Séville.

EN JAPONAIS SAMOURAÏ VEUT DIRE « CELUI QUI SERT »



UN GRAPHISTE À VOTRE SERVICE

Simon Fortin, designer graphiste | (514) 526-5155 | info@samourai.ca | be/net/samourai



Pierre de patience

Rares sont les adaptations cinématographiques qui parviennent à égaler ou faire redécouvrir sous un jour heureux l'œuvre dont elles s'inspirent. Dans ce cas-ci, la barre était haute: le roman *Syngué sabour* (*Pierre de patience*), publié en 2008 aux éditions P.O.L., avait valu à son auteur le prestigieux Prix Goncourt. On savait le réalisateur capable du meilleur, autant dans le domaine littéraire que dans le domaine filmique, puisqu'il s'était mérité un prix en 2004 au Festival de Cannes pour son premier long métrage, *Terre et Cendres*. L'histoire de *Pierre de patience* est aussi simple que percutante. Pendant la guerre en Afghanistan, une femme veille son mari. Elle profite de la situation comateuse de ce dernier pour lui exprimer tout ce qu'elle ne pourrait lui dire autrement: secrets d'enfance, chagrins d'épouse, dissentiment... La possibilité pour elle de prendre enfin la parole vient de l'ambiguïté qui existe entre la conscience et l'inconscience de son destinataire. D'un côté, la

femme souhaite s'adresser à une personne humaine plutôt que de parler à une loque, et pour cela elle ne peut qu'espérer le réveil de son époux, pierre de patience à qui elle dit tout; de l'autre, elle ne veut pas être châtiée pour ses révélations et semble espérer secrètement, pour cette raison même, que son mari demeure dans le coma, impuissant.

Atiq Rahimi et Jean-Claude Carrière ont construit leur scénario en recherchant un équilibre entre la fidélité à l'œuvre originale et son renouvellement à des fins cinématographiques. Le long métrage restitue très bien l'intrigue, ses soubresauts, ses convulsions, et préserve le souffle singulier du roman, constitué de phrases courtes mais rythmées, de mots isolés dont le caractère insulaire ne les empêche pas de s'intégrer tout naturellement dans le concert des phrases. Pour électriser quelque peu le récit, qui se déroule pour l'essentiel dans une petite chambre rectangulaire, «étouffante malgré ses murs clairs, couleur cyan» (*Syngué sabour / Pierre de patience*, p.15), la caméra se déplace à quelques reprises à l'extérieur, où des affrontements armés ont lieu. La décision de faire jouer les acteurs en persan plutôt qu'en français, de même que la légère modification apportée à la scène finale ajoutent par ailleurs de la vraisemblance à des tableaux qui, conçus autrement, auraient pu faire sourciller le spectateur. Pari réussi.

Pierre-Alexandre Fradet

■ **SYNGUÉ SABOUR** | Origine : France / Allemagne / Afghanistan – Année : 2012 – Durée : 1 h 43 – Réal. : Atiq Rahimi – Scén. : Jean-Claude Carrière, Atiq Rahimi d'après le roman de ce dernier – Images : Thierry Arbogast – Montage : Hervé de Luze – Musique : Max Richter – Int. : Golshifteh Farahani, Hamid Djevadan, Hassina Burgan, Massi Mrowat – Dist. : Séville.



Voyez comme ils dansent

À Montréal, Lise, vidéaste française, monte à bord du Canadian, train qui traverse le Canada d'est en ouest, pour réaliser un reportage. Elle demeure inconsolable de l'abandon de Vic, son mari qui l'a quittée pour épouser Alex et vivre avec elle à Gatchell, petite banlieue ontarienne. Sept ans plus tard, il est mystérieusement disparu: accident ou suicide? Comme par hasard, un blizzard bloque le train, justement à Gatchell. Sous prétexte de maladie – en réalité, une simple grippe –, Lise contacte Alex qui est médecin et qui va l'héberger. Les deux femmes vont se révéler sans aménité, dans une méfiance réciproque, pour échanger leurs souvenirs sur Vic, souvenirs radicalement différents, à croire qu'elles n'ont pas aimé le même homme. Pour Lise, Vic était avant tout une vedette, un homme de spectacle fascinant, mais possédé par son art. Pour Alex, c'était un compagnon amoureux et attentif, au besoin bricoleur inspiré. Guère plus avancée, Lise remontera à bord du train.

Cet avant-dernier film de Claude Miller est l'adaptation de *La Petite-Fille de Menno*, nouvelle de l'auteur américain Roy Parvin. Une adaptation particulièrement créative de cet ouvrage mineur dont le cinéaste-scénariste n'a conservé que la situation de base pour créer des personnages complexes et attachants. La distribution est remarquable, jusque dans les rôles secondaires, à commencer par Yves Jacques, en train chief. Malgré un sujet sérieux, beaucoup de fantaisie. Ici et là, quelques vers d'Apollinaire et une musique qui flirte sans vergogne avec *Für Elise*. Une découverte: James Thiérée qui avait ébloui Claude Miller avec sa *Symphonie du hanneton* et auquel il a attribué le rôle de Vic. Acrobate imaginaire aux mouvements déroutants, ce petit-fils de Charlie Chaplin est également un acteur émouvant et imprévisible. La scène du spectacle où il affronte son père, écrivain célèbre, est d'une terrifiante efficacité. Maya Sansa campe une tendre et courageuse Alex. Dans le rôle de Lise, Marina Hands est desservie par le métier de vidéaste qu'elle semble exercer en dilettante et auquel on ne croit guère. Grande qualité de ce film: un montage souple et inventif qui ne craint pas les répétitions. Plus encore que *Thérèse Desqueyroux*, *Voyez comme ils dansent* nous fait regretter la disparition de Claude Miller qui nous quittait en avril 2012. ⑤

Francine Laurendeau

■ Origine : France / Canada / Suisse – Année : 2011 – Durée : 1 h 39 – Réal. : Claude Miller – Scén. : Claude Miller et Natalie Carter, d'après la nouvelle *La Petite-Fille de Menno* de Roy Parvin – Images : Gérard de Battista – Mont. : Véronique Lange – Int. : Marina Hands, James Thiérée, Maya Sansa, Yves Jacques, Anne-Marie Cadieux, Aubert Pallascio – Dist. / Contact : Séville.

TITRES (UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE)	CASTIEL	CHAPUT	DESROCHERS	GNABA	VOUS
1^{er} Amour 1 st Love [p. 60 / Internet]	**	*			
A Hijacking (Internet)	*½				
Les Amants passagers I'm So Excited [p. 60 / Internet]	*				
Amitiés sincères (Internet)	**				
Au bout du conte [p. 48 / Internet]	***				
Au-delà des collines Behind the Hills [p. 38 / Internet]	***	**½	***½		
Behind the Candelabra [p. 32]	**			**	
The Bling Ring Le Bling Ring [p. 40 / Internet]	***	*½		**½	
Broken (Internet)	**	**			
Les Bruits du voisinage Neighboring Sounds (Internet)	***	***			
Ce que le jour doit à la nuit [p. 61 / Internet]	**	*½			
Despicable Me 2 Détestable moi 2 (Internet)		**			
Do Not Disturb [p. 61 / Internet]	*			**½	
L'Écume des jours Mood Indigo [p. 42 / Internet]	*½	**	**	**½	
Fight Like Soldiers, Die Like Children Se battre comme des soldats, mourir comme des enfants (Internet)	**				
Fill the Void [p. 50 / Internet]	***	**½			
Fruitvale Station (Internet)	**	**½			
La Grande Bouffe [p. 28]	***	***			
Hannah Arendt [p. 44 / Internet]	***	**½	***	***	
The Lone Ranger The Lone Ranger : Le justicier masqué [p. 52 / Internet]		**			
Louis Cyr – L'homme le plus fort du monde Louis Cyr: The Strongest Man in the World [p. 53 / Internet]	**	**	**	**	
La Maison du pêcheur [p. 54]		**			
Man of Steel L'Homme d'acier [p. 55 / Internet]	**			*	
Much Ado About Nothing [p. 62 / Internet]		**			
Only God Forgives Seul Dieu pardonne [p. 46 / Internet]	****	**		**	
Pacific Rim Rives du Pacifique [p. 56]					
Pierre de patience The Patience Stone [p. 63 / Internet]	***	**½			
Le Premier Homme [p. 30]	***	**½	**		
Twixt [p. 57 / Internet]	**½	**		***	
Une famille respectable (n° 282, p. 38 / Internet)	**½	***		***	
Vic+Flo ont vu un ours [p. 34]	****	***			
Violeta (Internet)	***	**			
Voyez comme ils dansent [p. 63 / Internet]	*½	*½			
World War Z [p. 58 / Internet]	*½	*½			
★★★★★ EXCEPTIONNEL ★★★ REMARQUABLE ★★★ TRÈS BON ★★ BON ★ MOYEN ☆ MAUVAIS ☆☆ NUL					

L'INCONTOURNABLE FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES EN AMÉRIQUE

19

INC. E-Z-HUB
festival de films francophones

SUBTITLED IN ENGLISH

CINEMANIA

7-17 NOVEMBRE 2013

Cinéma Impérial Montréal

.....
www.festivalcinemania.com



Festival de films Cinemania



@cinemania_mtl



« *La tête en l'air* est l'un des plus beaux films réalisés sur le troisième âge. »

Sandrine Marques, Le Monde



Gagnant de deux Goya
Meilleur Film d'Animation
Meilleur Scénario d'Adaptation



aVoir-aLire.com



SÉLECTION OFFICIELLE
Festival de Cinéma de
la ville de Québec 2013



Méto



Studio Ciné Live



20 minutes



La Croix



Le Figaroscope



Télérama



TéléCinéObs



Les Fiches
du Cinéma



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 4 OCTOBRE

