

24 iMAGES

N° 178 / Juillet - Septembre 2016



Le cinéma en partage

À la rencontre de l'art contemporain

Raymonde April-Dominique Blain-Martin Boisseau-Geneviève Cadieux-Serge Clément
Charles Guilbert-Thierry Marceau-Gilles Mihalcean-Natascha Niederstrass-Bertrand R. Pitt
Jonathan Plante-Martha Townsend

+

WHIT STILLMAN — NICOLAS WINDING REFN — VITALITÉ DU DOCUMENTAIRE CANADIEN



**FESTIVAL
DE CINÉMA DE
LA VILLE DE
QUÉBEC**

FCVQ.CA

**14 AU 24
SEPT. 2016**



Page couverture réalisée
à partir d'une oeuvre
de Charles Guilbert.

3 ÉDITORIAL

FOCUS

WHIT STILLMAN

- 4 Du lien entre la danse, la conversation et la civilisation
- 6 **Love & Friendship** – La règle du jeu
- 7 Entretien

DOSSIER

LE CINÉMA EN PARTAGE

- 12 **Le cinéma en partage** – par André Roy
- 13 **Charles Guilbert** – Leçons du cinéma
- 16 **Jonathan Plante** – Cyclope
- 18 **Natascha Niederstrass** – Le décroissement
- 20 **Gilles Mihalcean** – Le Beaubien a souvent une queue
- 22 **Bertrand R. Pitt** – Travelling en zone incertaine
- 24 **Raymonde April** – Voler des images à la vie, comme au cinéma

- 26 **Martin Boisseau** – Faire son cinéma
- 28 **Geneviève Cadieux** – Image cinéma
- 30 **Dominique Blain** – Flashback
- 32 **Thierry Marceau** – En entrant dans cette salle, vous acceptez d'être filmé
- 34 **Martha Townsend** – Quelques réflexions personnelles sur le cinéma
- 36 **Serge Clément** – Quelques fragments d'escaliers dans le silence des choses, dans la musique du monde

CHEMINS DE TRAVERSE

- 39 À la mémoire du dernier des clubs vidéo
- 40 Vitalité du documentaire canadien actuel
- 42 **Entretien** avec Mathieu Jacques
- 44 **ItinErrances vidéographiques** – État d'Urgence Poétique

- 46 De Nicolas Winding Refn à NWR
- 49 **Cin-écrits** – David Lynch: The Man From Another Place
- 50 **DVD** – *Off the Wall* de Derek May
- 51 **La bédé** – La pointe de trop

POINTS DE VUE

- 53 *The Neon Demon* de **Nicolas Winding Refn**
- 54 *Mia Madre* de **Nanni Moretti**
- 56 *Chevalier* d'**Athina Rachel Tsangari**
- 57 *Creepy* de **Kiyoshi Kurosawa**

- 58 *The Conjuring 2* de **James Wan**
- 59 *Under the Shadow* de **Babak Anvari**
- 60 *Sunset Song* de **Terence Davies**

Reprises

- 61 *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* de **Jacques Rivette**
- 62 *Au fil du temps* de **Wim Wenders**

Vidéothèque interdite

- 63 *The Stunt Man* de **Richard Rush**
- 63 *Silent Running* de **Douglas Trumbull**
- 64 *La bambola di Satana* de **Ferruccio Casapinta**



ÉDITORIAL

Décidément, 2016 n'a pas fini de jouer des mauvais tours aux cinéphiles. Par une triste coïncidence, c'est au moment d'écrire ces quelques lignes que la nouvelle de la mort d'Abbas Kiarostami faisait le tour du monde. Or, l'héritage artistique du grand cinéaste iranien ne pourrait être plus approprié à l'esprit de ce numéro qui, à partir d'un dossier élaboré par André Roy et consacré aux réflexions d'artistes issus de l'art contemporain, met en perspective les liens entre le cinéma et les autres arts. Comme l'indique notre titre, ce *cinéma en partage* évoqué dans nos pages est un cinéma ouvert au monde, nourri de multiples formes d'expression artistiques qui se le réapproprient à leur tour. C'est ce qu'aura su incarner justement Kiarostami par son refus de respecter les règles désuètes séparant fiction et documentaire, autant que par son intense activité d'artiste multidisciplinaire qui, dans le prolongement des films, se déclinait sous forme de poésies, de photographies et d'installations.

À travers des témoignages éclatés qui vont de l'autobiographie cinéphile au scénario fictif, en passant par l'essai poétique ou théorique, les douze artistes que nous avons contactés soulignent, chacun à sa façon, l'importance du cinéma. Dans leurs vies, mais aussi bien entendu dans la réflexion entourant leurs pratiques artistiques. Tous, d'une façon ou d'une autre, ont été inspirés par la puissance esthétique et/ou narrative du cinéma, cet *art populaire du XX^e siècle* qui, plus que n'importe quel autre, aura su créer un imaginaire collectif. D'ailleurs, c'est cette même capacité du cinéma à créer des images iconiques recomposables à l'infini qui est au cœur du projet filmique de Nicolas Winding Refn, dont le dernier film, *The Neon Demon*, est justement accusé par certains de relever plus de l'art contemporain que du cinéma.

Pour plusieurs artistes de notre dossier, des plans de films ont pu être la source d'inspiration directe de photographies ; pour d'autres, c'est une fascination pour le mouvement, d'abord développée par le cinéma, qui les amènera à arpenter des sentiers artistiques imprévus. Par leurs mots, mais aussi par les nombreuses représentations de leurs œuvres auxquelles ils nous ont généreusement donné accès, c'est une vision du cinéma multiple et ouverte à tous les possibles qui s'exprime. On a souvent dit que le cinéma se nourrissait de tous les arts. Ce que confirme ce numéro, si besoin est, c'est que, depuis plus d'un demi-siècle, les arts s'inspirent à leur tour du cinéma dans un esprit de dialogue dégagé de toute contrainte. Ce dialogue est également au cœur d'un entretien avec Mathieu Jacques, membre du duo *Organ Mood*, qui évoque quant à lui le lien entre le cinéma et les arts imprimés, qu'il nous décrit à partir d'une pratique d'animation faite d'acétates qu'il a développée pour ses performances *live*.

Chez Whit Stillman, le dialogue au sens strict du terme devient le point d'ancrage d'une conception du monde fondée sur la création possible et nécessaire d'un tissu social. Inspiré par la littérature et amoureux de la danse, l'univers de Stillman est imprégné d'une forme d'utopie lucide qui s'incarne dans un appel à la vie en communauté. À travers le texte le plus ouvertement politique de ce numéro, Marc Mercier en appelle ouvertement à l'État d'Urgence Poétique. Afin de nous « libérer du poids de nos identités fantasmées et de nos savoirs programmés », il est primordial que nous abolissions résolument nos frontières physiques, mentales et culturelles afin d'accueillir à bras ouverts cette liberté de vivre et de créer ensemble qui est la condition indispensable à un « mode d'existence collectif ». Abbas Kiarostami n'aurait certainement pas été en désaccord.

— BRUNO DEQUEN

DU LIEN ENTRE LA DANSE, LA CONVERSATION ET LA CIVILISATION

par Alexandre Fontaine Rousseau



Damsels in Distress (2011)

Dans *Damsels in Distress*, Violet (Greta Gerwig) désire populariser une nouvelle danse qu'elle surnomme la « Sambola » : le film se termine d'ailleurs sur un clip dans lequel la jeune femme nous explique pas à pas comment danser celle-ci. Lorsqu'un professeur lui demande pourquoi elle désire tant inventer une nouvelle danse populaire (et, incidemment, pourquoi ses héros sont Richard Strauss, Roderick Charleston et Chubby Checker), Violet répond avec conviction : « *Dance crazes enhance and elevate the human experience, bringing together millions of people in a joyous celebration of our God-given faculties and passing these delightful modes of physical expression down through the generations.*¹ »

D'un bout à l'autre, *Damsels in Distress* célèbre l'importance absurde mais sincère qu'accorde Violet à la danse. Le titre du film s'avère un clin d'œil à un long métrage de 1937 mettant en vedette Fred Astaire, *A Damsel in Distress* de George Stevens ; et la distribution complète exécute en guise de conclusion un numéro musical sur l'air de *Things Are Looking Up*, morceau de George et Ira Gershwin devenu célèbre de par son inclusion dans le film de Stevens. Stillman, par la même occasion, donne en quelque sorte raison à l'excentrique Violet qui organise des séances de claquette dans l'espoir de « guérir » les étudiants suicidaires de leur dépression.

Le film précédent de Stillman, *The Last Days of Disco*, se terminait aussi sur une scène de danse particulièrement inspirée au cours de laquelle Alice (Chloë Sevigny) et Josh (Matt Keeslar), puis l'ensemble des usagers du métro de New York, se trémoussent dans l'euphorie au son du tube des O'Jays, *Love Train*. Ce bref moment surréaliste, d'autant plus touchant qu'il clôt le film sur une rupture de ton candide, se veut un véritable moment de communion : comme si la musique et la danse étaient les antidotes que proposait le film au cynisme et à l'individualisme de certains de ses protagonistes.

La danse possède dans le cinéma de Whit Stillman la fonction de régulateur social. Elle structure les échanges, établissant autour d'une série de directives simples la possibilité d'une communauté qui sera par la suite en mesure de dialoguer. Le dialogue s'avère bien entendu essentiel dans l'œuvre du cinéaste américain ; il structure le scénario et ordonne les rapports humains. Il opère selon un principe de virtuosité compétitive : celui qui manie le mieux le verbe et le mot d'esprit « triomphe » sur son adversaire. Jusqu'à la prochaine joute.

Chez Stillman, le dialogue relève très concrètement du jeu. Il en va de la conversation comme de la danse : ces deux activités sont réglées au quart de tour et leur réussite repose sur la fluidité

du mouvement ainsi que sur la complicité unissant les partenaires impliqués. La danse et le dialogue sont les deux activités sociales par excellence : elles créent, en même temps que des liens, un espace au sein duquel peut exister la civilisation. La civilisation, quant à elle, est à l'image de la danse et de la conversation : elle s'établit là où la communication est possible.

Voilà d'ailleurs pourquoi le club, dans *The Last Days of Disco*, est dépeint malgré ses nombreux travers à la manière d'une utopie fragile dont les jours sont comptés dès ce titre prophétique annonçant la fin d'une ère. « *This is a great place* », affirme Josh alors qu'il visite le lieu pour la toute première fois. « *It's what I've always dreamed of: cocktails, dancing, conversation, exchange of ideas and points of view. Everyone's here – everyone you know and everyone you don't know.* » Le club effectivement est un environnement social mixte où s'entremêlent les gays et les hétérosexuels, les blancs et les noirs... Malgré son élitisme, sa dynamique même est celle du croisement, car la culture de la danse est une culture de l'échange.

En revanche, les quelques « vraies » images du monde extérieur qui ponctuent le film font état de l'intransigeance et de l'intolérance qui y règnent : on brûle des albums disco dans un stade de baseball, avant que la foule ne prenne d'assaut le terrain pour le saccager. Des gens arborant des t-shirts « disco sucks » sillonnent les rues à la manière d'une menaçante milice, comme si le totalitarisme débutait là où cessent la danse et la conversation. Les individus sont rarement en accord les uns avec les autres dans le cinéma de Whit Stillman ; mais cette opposition, cette volonté de dialoguer les unit bien plus que ne le ferait le consensus.

L'affrontement est toujours noble dans l'univers du cinéaste ; il est « civilisé », tant que certaines règles y sont respectées. Ce n'est pas l'opposition entre des points de vue divergents qui pose problème, mais au contraire le refus de dialoguer. Dans *Barcelona*, qui se déroule durant les dernières années de la guerre froide, deux *Yankees* apprennent à leurs dépens ce qu'il en coûte d'aller représenter à l'étranger l'impérialisme américain. Comédie romantique sur fond d'impairs diplomatiques, le film brouille habilement les cartes de l'amour et de la politique ; mais, comme toujours chez Stillman, l'ultime faute en est une de civisme élémentaire.

C'est Fred (Chris Eigeman) qui la commet lors d'une conversation polarisée sur la politique extérieure des États-Unis, que son cousin Ted (Taylor Nichols) tente tant bien que mal de justifier en recourant à une analogie impliquant les fourmis rouges et noires qui se trouvent non loin de là. « *Where are the red ants* », demande éventuellement Fred, visiblement exaspéré par la conversation. Lorsqu'on lui pointe la fourmilière à ses pieds, Fred s'empresse de l'écraser à l'aide d'une roche – mettant fin de manière définitive à l'échange et prouvant par le fait même sa propre intransigeance.

C'est ce refus de vouloir jouer le jeu bien plus que la position politique de Fred que semble vouloir critiquer Stillman ; car, en mettant un terme au dialogue, le jeune homme confirme d'un seul geste tout ce qui lui était reproché. Pourtant, Fred n'est pas insensible aux plaisirs que procure la conversation ; et lorsqu'il affirme au cours d'une soirée mondaine que le jazz sur lequel il est impossible de danser ne l'intéresse pas, c'est en quelque sorte ce lien entre la danse et le rapprochement social qu'il réitère de manière plus ou moins consciente.

La danse s'impose comme préoccupation fondamentale du cinéma de Stillman dès son tout premier long métrage *Metropolitan*, qui s'intéresse plus particulièrement à la culture des bals de débutantes. La vie sociale du groupe de jeunes bourgeois que met en scène le film s'articule presque entièrement autour de cette activité ; ces soirées ainsi que le rituel auquel elles sont associées servent à créer des liens, des rapports humains qui vont au-delà des affinités communes et de la sympathie naturelle. La communauté se définit par sa capacité à réunir ; et, malgré l'homogénéité relative de cette petite haute société, le personnage auquel s'identifie en premier lieu le spectateur est pour sa part issu de la classe moyenne et fait, par conséquent, figure d'intrus dans ce milieu privilégié.

À travers Tom (Edward Clemens), nous sommes en quelque sorte initiés aux us et coutumes de cette culture. Avec *Metropolitan*, le cinéma de Stillman affiche d'emblée sa fascination pour l'étiquette, les codes de conduite, les règles à suivre, mais aussi pour les contradictions opposant la théorie et la pratique, l'idéologie ou la morale et les modalités du jeu social. Son œuvre s'articule autour de la tension opposant l'individualisme souvent exacerbé de ses personnages et la réalité du vivre ensemble. Stillman filme des groupes bien plus qu'il ne filme des individus ; et ce sont d'abord et avant tout des interactions qu'il met en scène.

Voilà pourquoi Charlie (Taylor Nichols) semble incapable de se définir autrement que par son appartenance à une certaine classe sociale, qu'il croit par ailleurs condamnée à l'échec. Voilà pourquoi la stupidité des fraternités universitaires, dans *Damsels in Distress*, devient par extension la représentation d'une civilisation décadente. Les personnages de Stillman sont obsédés par l'érosion du lien social, par la disparition des communautés ; ils sont eux-mêmes anachroniques, appartiennent toujours à une classe sociale ou une sous-culture qui sait que ses jours sont comptés. On pourrait même dire que la sous-culture à laquelle ils adhèrent n'existe déjà plus, qu'ils la font survivre par l'entremise de leur nostalgie.

C'est en partie ce qui leur permet de percevoir et d'apprécier, dans une certaine mesure, l'absurdité de leur monde. « *The cha-cha is no more ridiculous than life itself* », affirme le cynique Nick (Chris Eigeman) dans *Metropolitan*. Le ridicule, autrement dit, n'empêchera personne de danser – et de danser, qui plus est, en étant parfaitement conscient de son propre ridicule, de ses propres contradictions en tant qu'individu. « *The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function* », écrivait F. Scott Fitzgerald. « *One should, for example, be able to see that things are hopeless and yet be determined to make them otherwise.* »² C'est à cette discipline que semblent se consacrer les héros névrosés et imparfaits de Stillman. 24

1. « Les danses populaires améliorent et transcendent l'expérience humaine, rassemblant des millions de gens à travers une célébration joyeuse des facultés que leur a données Dieu de même qu'à travers la transmission, d'une génération à l'autre, de ce charmant mode d'expression physique. »

2. The Crack-Up », dans *On Booze*, 2011, New Directions : New York. Page 11.
« La preuve d'une intelligence de premier ordre est la capacité que possède un esprit d'abriter deux idées opposées en même temps, sans perdre son aptitude à fonctionner. On devrait, par exemple, être en mesure de voir que la situation est désespérée tout en étant déterminé à ce qu'il en soit autrement. »

Love & Friendship de Whit Stillman

LA RÈGLE DU JEU

par Alexandre Fontaine Rousseau

Les protagonistes du premier film de Whit Stillman *Metropolitan* discutaient constamment des personnages du *Mansfield Park* de Jane Austen ainsi que des implications morales de leurs actes. 26 ans plus tard, le plus discret des grands cinéastes indépendants américains boucle en quelque sorte la boucle avec cette adaptation de *Lady Susan*, nouvelle méconnue de l'auteure anglaise qui relate les divers complots romantiques d'une veuve manipulatrice (Kate Beckinsale) tentant d'assurer la sécurité financière de sa famille.

Love & Friendship confirme cette impression que les héros de Stillman ont toujours appartenu à un autre temps. Jeunes dames et bourgeois gentilshommes du XVIII^e siècle prisonniers d'une époque moderne étrangère à leurs us et coutumes, les protagonistes de son cinéma sont les héritiers privilégiés d'une forme de romantisme classique qui les relègue d'emblée à l'état d'anachronisme. À plusieurs égards, ces héros contemporains n'ont jamais été autre chose que des personnages de Jane Austen aux prises avec le XX^e siècle ; et ce n'était donc qu'une question de temps avant que Stillman ne l'assume pleinement, en tournant un film d'époque les replaçant finalement dans leur milieu naturel.

Mais, paradoxalement, *Love & Friendship* révèle aussi la féroce modernité de l'écriture d'Austen – son talent de dialoguiste et son sens inné de la réplique assassine, son regard critique acéré porté par une fine capacité d'observation qui transcende la réalité de sa propre époque. Les plus belles qualités du cinéma de Stillman, depuis toujours éminemment littéraire, trouvent logiquement des échos dans le style d'Austen ; et, réciproquement, les sensibilités de l'auteure s'accordent admirablement bien à celles du réalisateur de *Barcelona*. Tant et si bien que l'on a parfois l'impression d'assister à une véritable séance d'écriture à quatre mains, les phrases tirées de l'œuvre originale se mêlant élégamment aux ajustements formulés par Stillman.

Cultivant un degré mesuré de décalage par rapport à l'action, une constante conscience de soi qui transparait dans les comportements calculés des protagonistes, la direction d'acteur amplifie quant à elle subtilement l'impression d'un jeu social, d'une vaste machination favorisant ceux et celles qui voient les ficelles dépasser et sont en mesure de les tirer à leur avantage. Les acteurs savent qu'ils projettent une image ; mais, plus encore, leur jeu incarne ici parfaitement cette idée que le rapport social prend la forme d'une performance étudiée. Ceux qui la maîtrisent, comme le personnage cyniquement réfléchi de Lady Susan (Kate Beckinsale), dirigent la comédie, tandis que ceux qui s'y engagent en toute insouciance, tels que le pauvre Sir James Martin (Tom Bennett), sont invariablement condamnés au rôle de dindon de la farce.



Personnage aussi truculent qu'aberrant, s'introduisant maladroitement dans chaque scène à la manière d'un chien dans un jeu de quilles, Sir James « dérègle » l'action et sème la confusion. Sa spontanéité naïve, qui sombre plus souvent qu'autrement dans la sottise, crée d'intéressantes variations dans le rythme de cette comédie en apparence posée qui, derrière sa contenance exemplaire, multiplie cependant les mots d'esprit avec une assiduité si implacable qu'il devient parfois difficile de suivre la cadence. Tout comme les films précédents de Stillman, de *Metropolitan* à *Damsels in Distress*, *Love & Friendship* repose d'abord et avant tout sur la réjouissante sophistication de ses joutes verbales qui exposent à la fois la finesse d'esprit et le ridicule des participants.

Porté par cette virtuosité effacée, *Love & Friendship* prouve que Stillman n'a rien perdu de sa verve ; et s'il s'inspire ici de l'œuvre d'une autre, l'auteur de *The Last Days of Disco* en profite tout de même pour réaffirmer avec le raffinement qu'on lui connaît la force de sa signature unique, ainsi que l'insularité admirable de son cinéma. À l'écart des modes et résolument intemporelle, l'œuvre de Stillman oscille de manière inédite entre classicisme et iconoclasme. Voilà pourquoi, en s'attaquant ainsi à l'œuvre d'une auteure classique, le cinéaste expose autrement cette tension esthétique et stylistique sur laquelle repose depuis toujours son travail et arrive, par la même occasion, à nous faire revoir sous un autre jour ses accomplissements précédents. 24

Irlande, États-Unis, 2016. Ré. : Whit Stillman. Scé. : Whit Stillman d'après *Lady Susan* de Jane Austen. Ph. : Richard Van Oosterhout. Son : Jean-Luc Audy. Mont. : Sophie Corra. Mus. : Benjamin Esdraffo. Int. : Kate Beckinsale, Chloé Sevigny, Xaver Samuel, Stephen Fry, Emma Greenwell. 92 minutes. Dist. : Métropole Films.



ENTRETIEN AVEC WHIT STILLMAN

propos recueillis par Alexandre Fontaine Rousseau

Les personnages de **Metropolitan** décortiquaient **Mansfield Park** et, aujourd'hui, vous bouclez la boucle en adaptant la nouvelle **Lady Susan** sous le titre de **Love & Friendship**. D'où vous vient votre intérêt pour Jane Austen ?

On pourrait dire que toute cette histoire remonte à l'époque où j'étais étudiant à Harvard. J'étais au milieu de ma deuxième année d'université et j'étais plutôt déprimé parce qu'une fille venait tout juste de me quitter. Tous mes amis avaient l'intention d'aller en France l'année suivante, mais je parlais très mal le français et le froid mordant de Boston ne faisait qu'empirer mon humeur. J'ai donc appelé ma tante qui habitait Cuernavaca au Mexique et je lui ai demandé si je pouvais rester chez elle pour une fin de semaine. Finalement, je suis resté là-bas six mois, j'ai appris l'espagnol et j'ai entamé une carrière de journaliste professionnel. Quoi qu'il en soit, une semaine avant de partir, j'ai lu mon tout premier roman de Jane Austen *Northanger Abbey* – et je l'ai vraiment détesté ! J'expliquais à tout le monde à quel point je haïssais Jane Austen, à quel point elle était surestimée... 30 ans plus tard, après avoir déménagé à Paris, j'ai décidé d'acheter le roman de

nouveau – question de savoir si je le détestais toujours autant – et en appendice de l'édition que je me suis procurée se trouvait le manuscrit de *Lady Susan*... **Love & Friendship** est donc le fruit inattendu de cet étrange parcours.

Vous choisissez, dans *Love & Friendship*, de mettre l'accent sur le côté très mordant, alerte et ingénieux des dialogues de Jane Austen. Votre adaptation affiche en ce sens un parti pris assez moderne, aux antipodes du classicisme guindé de plusieurs des adaptations cinématographiques de son œuvre.

Le fait est que je n'aime vraiment pas la plupart des adaptations cinématographiques des romans de Jane Austen. Je crois qu'Ang Lee et Emma Thompson ont parfaitement capté l'esprit d'Austen en tant qu'auteure romantique avec leur version de *Sense and Sensibility*. Ce que je trouve intéressant, dans ce cas précis, c'est qu'il ne s'agit pas du roman le plus célèbre d'Austen – tout comme *Lady Susan* n'est pas l'une de ses nouvelles les plus prisées. Adapter *Lady Susan* m'apparaissait comme une



Love & Friendship (2016)

perspective plutôt inusitée. De prime abord, la nouvelle ne semble pas offrir la matière première nécessaire à une adaptation conventionnelle. Mais j'étais malgré tout très attiré par l'idée d'en faire un film, en partie parce qu'elle contient certaines des répliques les plus drôles de son œuvre. L'univers dépeint dans *Lady Susan*, la vision du monde qui s'en dégage s'avèrent extrêmement humoristiques. La nouvelle originale est en quelque sorte incomplète, mais je crois que l'on y trouve certaines des meilleures phrases, quelques-uns des meilleurs paragraphes du travail littéraire d'Austen. Il s'agit d'un texte truffé de détails

amusants. En ce sens, il s'agissait de l'œuvre idéale à adapter parce qu'elle me donnait énormément d'espace pour laisser libre cours à mon propre processus créatif.

Il est d'ailleurs amusant de voir que vous avez, par la suite, écrit *Love & Friendship: In Which Jane Austen's Lady Susan Vernon Is Entirely Vindicated*, un roman inspiré d'un film adapté de cette nouvelle...

C'est plutôt drôle, en effet. En fait, le processus créatif ayant mené à l'écriture de ce roman s'est avéré encore plus compliqué que celui que vous décrivez. Mais je pense qu'il serait inutile d'entrer dans les détails... Ce qui importe, au final, c'est que j'ai attendu d'avoir terminé le film avant de commencer l'écriture du roman. Or, c'est en tournant le film que j'ai véritablement découvert le personnage de Sir James Martin qu'interprète avec brio Tom Bennett; et il m'a inspiré de nombreuses idées de personnages comiques. Le narrateur du roman est en fait le neveu de Sir James Martin. Tout comme lui, il est plutôt ridicule, en plus d'être du type littéraire prétentieux. Il s'agit d'un clin d'œil aux mémoires que le neveu de Jane Austen a écrit après que celle-ci soit décédée et dans lesquelles la nouvelle *Lady Susan* a d'ailleurs été publiée pour la toute première fois.

Sir James est un personnage très amusant. Il est en quelque sorte comme un chien dans un jeu de quilles.

Je ne connaissais pas cette expression, mais elle me plaît énormément! En anglais, nous avons le taureau dans le magasin de porcelaine – mais l'image du chien dans le jeu de quilles est très amusante. Sir James est effectivement comme un chien dans un jeu de quilles, mais il ne sait même pas que les gens autour de lui jouent aux quilles.

C'est tout à fait l'inverse du personnage de Lady Susan, qui est pour sa part particulièrement consciente des règles du jeu.

On dirait qu'elle a toujours quelques coups d'avance sur tout le monde. J'étais très inquiet au tout début, car je ne savais pas comment les gens réagiraient à la nature carrément vicieuse des personnages que jouent Kate Beckinsale et Chloë Sevigny. Je sais qu'une distributrice en particulier, en lisant la première version du scénario, était vraiment très outrée de leur comportement. Elle était sidérée par l'idée même que je puisse espérer la mettre en charge de promouvoir un film aux personnages si amoraux, au comportement si foncièrement répréhensible. (Rires.) Au bout du compte, elle s'est ravisée et c'est elle qui distribue le film au Royaume-Uni. Mais je crois que le film, par je ne sais trop quel miracle, évite certains écueils que pouvait avoir le scénario dans sa version originale. Tout se termine somme toute plutôt bien pour tout le monde et le seul personnage qui écope vraiment, Lady Manwaring, est joué d'une manière qui la rend plutôt antipathique par Jenn Murray. Jenn arrive à être très drôle sans que l'on ne s'identifie d'aucune manière à son personnage. Ses réactions sont toujours si outrancières, si exagérées que l'on perd toute sympathie pour elle.



Metropolitan (1990)

Votre parcours professionnel est plutôt inhabituel. Vous aviez tout de même 37 ans lorsque vous avez terminé votre premier film *Metropolitan*. Au préalable, vous aviez notamment travaillé chez l'éditeur Doubleday, en tant qu'adjoint à la rédaction...

Oui et je crois d'ailleurs que cette expérience m'a été utile par la suite. L'une des raisons pour lesquelles je n'ai pas aimé *Northanger Abbey*, la première fois que je l'ai lu, c'est qu'il s'agit d'un roman somme toute assez atypique dans l'œuvre d'Austen. C'est en fait une parodie des romans gothiques de l'époque – et je n'avais pas encore lu de romans gothiques, à l'âge de 18 ans. Je n'en ai lu que plus tard, lorsque j'ai travaillé chez Doubleday qui en publiait... Travailler chez cet éditeur, au bout du compte, m'a fourni les références nécessaires pour mieux comprendre l'œuvre d'Austen.

On peut dire que votre cinéma possède une dimension littéraire très assumée.

Je crois que c'est le cas, en effet. J'ai voulu être romancier avant de vouloir devenir cinéaste. Je crois que le véritable déclic, dans ma vie, s'est produit lorsque j'ai découvert le premier roman de F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, alors qu'au même moment, je tombais sous le charme d'une fille de la haute société new yorkaise. C'est probablement la combinaison de ces deux éléments – le fait que je me sois intéressé à cette fille et la vision extrêmement romantique de la société que proposait Fitzgerald – qui a eu un impact sur le style de *Metropolitan*.

Vos dialogues aussi possèdent une qualité très écrite, très littéraire. Vos personnages ne parlent pas toujours de manière totalement « naturelle ».

Je ne suis pas entièrement d'accord. J'ai notamment de nombreux amis universitaires qui me disent que ce type de dialogue soutenu leur paraît, au contraire, très « naturel ». C'est un reproche que l'on fait souvent à mon œuvre et auquel je n'adhère pas vraiment. Je ne crois d'ailleurs pas au « réalisme » au cinéma. Je trouve souvent ce prétendu réalisme faux et déshumanisant. Je pense que le cinéma



a le droit d'embellir les choses. Il ne se gêne certainement pas pour les empirer constamment, alors il peut bien se permettre de les embellir de temps en temps.

Diriez-vous que votre cinéma s'oppose à la notion de naturalisme ?

Je ne suis pas tant opposé au naturalisme qu'à cette idée de « vérité », de conception très arrêtée de ce qui constitue le réalisme. Je pense que l'obsession de « l'authenticité » peut devenir un piège dans lequel on tombe, qu'elle peut de surcroît mener à une vision très froide de l'humanité. Quand vous regardez ces vieux documentaires où la caméra ne fait qu'observer tout en restant très distante, les gens ont souvent l'air misérable, mais je ne crois pas que cet état soit particulièrement représentatif du rapport que possède l'être humain à sa propre existence.

Vous employez un plus grand nombre d'effets formels dans *Damsels in Distress* et *Love & Friendship* que dans vos films précédents. Dans *Love & Friendship*, vous vous permettez même de retranscrire à l'écran une lettre que lit l'un de vos personnages. Cela donne lieu à une très bonne blague de ponctuation qui, à bien y penser, est peut-être la seule blague de ponctuation cinématographique me venant à l'esprit.

En fait, je pense que je suis obsédé par la ponctuation. Si vous aimez les blagues de ponctuation, laissez-moi vous dire qu'il y en a encore plus dans le roman. C'est un véritable festival de la ponctuation ! Une comédie de ponctuation ! (Rires.) Je pense que mes trois premiers films ainsi que *The Cosmopolitans*, le pilote d'une série que j'ai tourné pour Amazon, sont tributaires d'un certain naturalisme. Mais, en effet, *Damsels in Distress* et *Love & Friendship* sont beaucoup plus stylisés.

La musique occupe une place prépondérante dans votre œuvre. Elle est bien évidemment centrale dans *The Last Days of Disco*, mais elle fait aussi l'objet de plusieurs conversations dans vos autres films.



Damsels in Distress (2011)

intéressant à faire entre sa conception de la danse, qui devient une sorte de régulateur social, et la volonté de vos personnages à vouloir toujours codifier leurs rapports sociaux. La danse devient une série de règles prédéterminées qu'il suffit de respecter...

C'est merveilleux qu'il y ait des critiques dans le monde pour avoir de telles idées. Je dois admettre que je ne pousse pas aussi loin ma propre réflexion. Je me dis tout simplement, assez candidement, que je voudrais qu'une nouvelle danse prenne le monde d'assaut. Une *bonne* danse. Pas la macarena... Je crois que ma principale préoccupation est la fabrication du tissu social – un peu comme s'il existait une usine à tissu social. Quand je suis sorti de l'université, ce qui m'a le plus déprimé c'est cette idée qu'il n'existait plus de liens entre les gens dans le monde. Il n'y avait plus de vie sociale et il n'y avait plus non plus d'endroit où aller. L'un des aspects formidables de l'ère disco, c'est qu'elle a remis de l'avant cette idée de sortir le soir et de créer des points de rassemblement où les gens pouvaient danser. Après les années 1960, il y a eu au début des années 1970 ce que l'un des personnages dans *The Last Days of Disco* décrit assez justement comme étant un « *dance wasteland* » ; le disco a redonné vie au *nightlife*.

En 1998, quand *The Last Days of Disco* est sorti, il s'agissait encore d'un style musical méprisé, voire diabolisé. C'était l'anti-thèse d'un référent culturel cool.

Effectivement. Il est d'ailleurs étonnant que la musique m'intéresse autant puisque je possède une très mauvaise oreille. Je crois que ce qui m'aide, c'est le fait que ma capacité auditive est tellement lamentable que je ne suis tout simplement pas en mesure d'apprécier le genre de musique raffinée que le grand public n'aime pas. J'aime donc le genre de choses que tout le monde aime...

Voilà qui explique cette farce que fait l'un de vos personnages, dans *Barcelona*, lorsqu'il dit qu'il n'écoute que le jazz sur lequel il est possible de danser.

C'est un commentaire absolument sincère : « *If you can't dance to it, I don't want to know about it.* »

Vos personnages sont obsédés par la danse. Dans *Damsels in Distress*, Violet (Greta Gerwig) rêve de lancer une nouvelle danse populaire dans la lignée du twist ou du cha-cha... Je pense qu'il y a un rapprochement

Absolument. L'un des problèmes que j'ai eu, à la sortie du film en 1998, c'est que j'ai dû composer avec de nombreux critiques et journalistes extrêmement cultivés qui accusaient mon film d'être inexact sur le plan historique et me disaient que ma représentation du disco était carrément fausse. Or, lorsque je leur demandais à quels clubs ils étaient allés, quelle expérience leur permettait de dire que le film était inexact, ils me répondaient invariablement qu'ils n'étaient jamais allés dans un club disco, qu'ils écoutaient du punk à l'époque. Ils ne se référaient qu'aux clichés entourant le disco et puisque ma représentation du disco ne correspondait pas à ces clichés, ils la qualifiaient d'inexacte. Le film embellit bien entendu certains aspects de la réalité : les danseurs, par exemple, sont peints en or dans le club où vont les personnages du film, mais je crois qu'ils étaient peints argent dans celui où j'allais. (Rires.) Lors d'une entrevue, une critique m'avait dit que le film était à la fois inexact dans sa représentation du disco et dans celle du milieu de l'édition, où elle avait elle-même travaillé. Mais c'est de mon expérience à moi que je m'inspire. La représentation du milieu de l'édition

dans *The Last Days of Disco* est si fidèle à mon expérience personnelle que quelqu'un pourrait probablement me poursuivre pour violation du droit au respect de la vie privée! C'était plus facile avec *Metropolitan*, parce que personne ne se considère expert du milieu des bals de débutantes.

Treize ans séparent *The Last Days of Disco* de votre quatrième film, *Damsels in Distress*. Qu'est-ce qui explique une si longue absence?

Suite à la sortie de *The Last Days of Disco*, j'ai travaillé durant environ deux ans sur l'écriture d'un roman inspiré par le film, intitulé *The Last Days of Disco, with Cocktails at Petrossian Afterward*. La sortie du film en France a été retardée et la promotion s'est étirée, jusqu'à ce que je perde un peu le fil du temps. Puis, après la parution du livre en 2000, j'ai planché sur de nombreux projets qui ne se sont jamais concrétisés. Rien de ce que je faisais n'aboutissait, jusqu'à ce que je commence finalement l'écriture de *Love & Friendship*, puis celle de *Damsels in Distress*. En fait, il y a au moins un autre projet que j'ai écrit durant cette période, peut-être même deux ou trois, que je pourrais éventuellement réaliser. Alors je n'ai pas entièrement perdu mon temps. Rétrospectivement, je me rends bien compte que c'était devenu problématique. Mais j'avais toujours l'impression que quelque chose allait déboucher, que l'un ou l'autre de mes projets était sur le point de décoller...

Votre cinéma ne cadrerait certainement pas avec l'esthétique dominante des années 1990. Encore aujourd'hui, il demeure plutôt insulaire, assez unique en son genre. Mais il me semble que le contexte actuel lui est peut-être un peu plus favorable.

Je crois que vous avez raison. Je ne me sentais aucune affinité avec les autres cinéastes indépendants américains des années 1990, à l'exception peut-être de Noah Baumbach et de Wes Anderson. Mais le mouvement *mumblecore* m'inspire énormément actuellement. Je crois d'ailleurs que *Damsels in Distress* est redevable à celui-ci, à certains égards. Il s'agit d'une belle invitation à produire des films qui ne coûtent pas grand-chose tout en sachant qu'ils peuvent, malgré tout, trouver leur public.

J'ai toujours senti qu'il existait une profonde parenté entre votre cinéma et celui d'Éric Rohmer. À un point tel, d'ailleurs, que j'ai été sincèrement étonné de ne voir aucun Rohmer dans une liste de vos films préférés, publiée sur le site de l'éditeur Criterion.



The Last Days of Disco (1998)

J'ai l'impression que nous créons, lui et moi, des bouteilles très similaires dans lesquelles nous embouteillons cependant des vins différents. Je lui suis très certainement reconnaissant, mais je n'arrive cependant jamais à apprécier son cinéma de manière plus personnelle. J'avais bien aimé *Le signe du lion*. Mais je dois admettre que je ne connais pas très bien son œuvre, non plus. J'étais assez peu patient et attentif, lorsque j'étais étudiant : après tout, je n'ai pas aimé mon premier roman de Jane Austen ! J'avais vu quelques films de répertoire, étant plus jeune. Je me souviens que ma mère et mon frère m'avaient amené au cinéma pour voir *Pierrot le fou*, que j'avais beaucoup aimé, de même que des comédies britanniques et italiennes qui me plaisaient énormément. Mais ma première véritable expérience de cinéophile, en tant qu'adulte, a été un programme double à Harvard Square où étaient présentés *Domicile conjugal* de François Truffaut ainsi que *Le genou de Claire* de Rohmer. J'avais vraiment adoré *Domicile conjugal*, qui demeure à ce jour l'un de mes films préférés, mais j'avais détesté *Le genou de Claire*. Je me souviens d'avoir dit, à l'époque, que la seule chose qui me plaisait vraiment dans tout le film, c'était le genou de Claire. 24

LE CINÉMA EN PARTAGE



Jonathan Plante: *La maman et la putain*, pastels secs (2011)

Quelles sont les pratiques établies entre les arts visuels, ensemble d'œuvres réputées statiques (peinture, sculpture, photographie, installation, etc.), et le cinéma dit art des images en mouvement ? Nous nous sommes souvent demandé quels types de rapports les artistes entretenaient avec le cinéma. Avec cette interrogation particulière : quelles traces a laissées le cinéma dans leurs œuvres ? Nous avons pensé aller directement les voir pour leur poser cette question.

Certes, beaucoup de peintres se sont intéressés au cinéma et ont souvent tenté de prolonger leur travail en peinture par le 7^e art. Fernand Léger, Andy Warhol, Robert Longo, Martial Raysse, entre autres exemples, ont confronté le dispositif pictural et interrogé les possibles correspondances entre l'illusion de continuité et le découpage temporel. Certains, comme William Klein et Julian Schnabel, se sont lancés dans le cinéma de fiction. Avec l'avènement de la vidéographie, née dans les galeries d'art, plusieurs artistes ont adopté ce médium, comme ici, au Québec, Serge Murphy et Charles Guilbert. Et de nouveaux artistes sont apparus, tels Nam June Paik et Bruce Nauman, qui se sont voués totalement à la recherche et à l'expérimentation des formes picturales. Et que dire de l'installation, qui interroge autant le matériau que son espace de représentation ? Et de la performance, qui est un art éphémère pratiqué dans des lieux très divers et des espaces alternatifs ?

C'est avec ces idées en tête, c'est-à-dire que les arts visuels ont subi de nombreuses et profondes transformations – à tel point

qu'il est devenu difficile de leur donner une définition précise – et que le cinéma a probablement affaire avec ces bouleversements et la perméabilité des frontières entre les diverses représentations picturales, que nous avons souhaité en savoir davantage. Nous avons donc demandé à douze artistes québécois de divers horizons (venus autant de la peinture que de la performance, de la sculpture que de l'installation) de nous dire comment le cinéma intervenait dans leur processus de création. Dans des textes très libres, ils nous livrent les liens qu'ils ont tissés avec le 7^e art : leur fréquentation du cinéma, leur rapport intime avec lui, leurs films préférés, l'intégration des références cinématographiques dans leurs œuvres, leur perception du filmique, la parenté des installations audiovisuelles, multipistes ou interactives avec l'image au cinéma, l'altérabilité des frontières entre les diverses pratiques de l'image, du temps et de l'espace, etc.

Par ce dossier, nous espérons ouvrir une approche du cinéma autre, différente, sinon neuve, qui ne serait ni exclusivement cinéphilique ni une chasse gardée de spécialistes. Une approche qui se veut ouverture, partage avec ce que l'on aime avant tout : le cinéma. – **ANDRÉ ROY**

Nous remercions chaleureusement les artistes qui ont accepté de participer à ce dossier et qui ont généreusement prêté les reproductions de leurs œuvres. Nous tenons particulièrement à remercier Louise Viger, artiste et amie, qui nous a guidé dans l'élaboration de ce dossier.



Tu dors (1999), photo de Charles Guilbert

LEÇONS DU CINÉMA

par Charles Guilbert

J'aurai peut-être réussi ça comme artiste : passer d'un projet à un autre presque sans logique et tout faire dans le désordre. Une folie. J'écris, chante, dessine, filme, photographie... Un jour, en analyse, j'ai dit : « Je peux faire des milliards de choses. » Le psychanalyste, peu bavard, a souligné : « Des milliards ? » Au restaurant, j'écoute la conversation de la table d'à côté. J'entends la musique qui joue en boucle derrière le bruit des couverts. Je regarde les tableaux venus d'on ne sait où. La vie me noie. J'aime les films qui font de même. *Le jour de l'éclipse* d'Alexandre Sokourov, par exemple ; le papier peint décollant sous la chaleur accablante du Turkménistan y est pour moi le symbole du réel qui nous supplie de l'accueillir dans sa sauvagerie.

J'ai filmé une femme qui écoute *Ferré chante Baudelaire* en se faisant chauffer un plat au micro-ondes ; un garçon abandonné qui se gave de chips ; un homme qui se barbouille le visage en parlant des accidents qu'il ne cesse d'imaginer. J'ai dessiné des corps de noyés, des pleureurs. J'ai chanté « Rien ne t'aura, mon cœur ». J'ai écrit *Les inquiets*. Les désespérés m'attirent. J'en ai rencontré d'inoubliables au cinéma : le possédé qui hurle à la lune dans *Kaos, contes siciliens* des frères Taviani ; le vice-consul qui crie de douleur dans *India song* de Marguerite Duras. Le cinéma m'éblouit aussi quand il fait entendre, sans un bruit, sans un mot, les cris intérieurs. Je pense à ce personnage hypersensible des *Êtres chers* d'Anne Émond, dont on sent la détresse s'intensifier devant la majesté du fleuve et de la forêt. Ou à ce jeune homme de *Laurentie* de Mathieu Denis et Simon Lavoie, dont on devine l'étendue des tourments en le voyant écouter une pièce de musique classique avec deux amis interloqués.

Dans mon installation *Ligotages*, une voix enregistrée éclaire par quelques mots le sens des grands gribouillis qui couvrent les murs. « Reste de rêve au réveil », par exemple, permet d'interpréter

cette vague fumée qui flotte au-dessus d'un lit. Le rapport entre la voix et l'énigme des images m'émeut ; celle de Godard qui justifie son incapacité de faire « un film sur » dans sa *Lettre à Freddy Buache* ; d'Agnès Varda qui tricote ses hasards dans *Les glaneurs et la glaneuse* ; d'Alain Cavalier qui, dans un de ses *Portraits*, pose très doucement ses questions à la Dame-Lavabo pour en faire le portrait ; de Robert Morin qui, dans *Le voleur vit en enfer*, raconte la plongée dans la fiction d'un homme confronté aux images chaotiques qu'il a tournées.

La présence des mots dans la vie des humains ne cesse de m'étonner. J'ai cette chance d'avoir eu une mère qui savait raconter le quotidien. Je l'ai d'ailleurs filmée décrivant l'arrachage d'une gale au talon dans *Le bal des anguilles*. J'ai aussi filmé l'Acadien Yvon Gallant évoquant dans sa langue stylée la présence d'un singe à la caisse populaire. Et bien d'autres... En voyant, dans *Maine Océan*, de Jacques Rozier, Petit Bonhomme, le marin-pêcheur, se défendre en cour avec son patois véhément, j'ai jubilé. Et j'ai été ému aux larmes par le *Journal* de Jean-Luc Lagarce dont les phrases à la fois pudiques et tragiques glissent sur l'écran entre images et sons.

L'une des premières œuvres que j'ai créées était constituée d'une photo de mon amoureux (tenant dans ses mains une guitare jouet) devant laquelle j'avais posé un haut-parleur (d'où sortait ma voix improvisant pour lui une ritournelle). Le rêve romantique d'une rencontre de tous les arts me semble le plus noble de tous. Malheureusement, le cinéma, média multidisciplinaire par excellence, gomme souvent les points de rencontre. Les films incisifs, au contraire, les exposent. Je pense à *Letters home*, de Chantal Akerman, où littérature, théâtre et cinéma se renvoient la balle ; Coralie et Delphine Seyrig y lisent, dans un décor dépouillé, les lettres poignantes que se sont envoyées la grande poétesse Sylvia Plath et sa mère.

Je cherche la plus grande simplicité, voilà pourquoi je dessine souvent au trait, en noir et blanc, me tenant à la frontière du tableau et de la narration. Mon « cinéma » tient souvent en une courte séquence d'images qui raconte peu de chose ; la lecture d'un livre aux pages toutes noires, par exemple. N'ont rien de commun la simplicité que je reconnais dans *Another Year* de Mike Leigh (qui met en scène un couple heureux aux prises avec une amie déséquilibrée), dans *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert (qui portraiture avec délicatesse trois femmes de la Côte-Nord) ou dans *The Sirens* de Nelson Henricks (qui rend visible le son.) Mais toutes ces formes de simplicité me nourrissent.

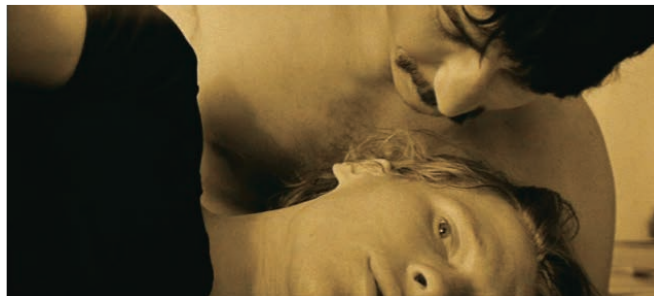
J'aime travailler à deux sur un projet d'art. Rencontrer l'autre au cœur de la fiction, c'est l'expérience la plus mystérieuse et jubilatoire qui soit. J'ai travaillé quinze ans avec Serge Murphy. J'en garde une nostalgie infinie. Est-ce un hasard si j'aime tant ces duos de réalisateurs qui savent se donner le courage et la tendresse nécessaires pour atteindre une esthétique du dépassement ? Straub et Huillet, les Nyst, Godard et Miéville, Gilbert et George, les frères Dardenne, Coen, Taviani...

J'ai chanté les pronoms personnels ; des histoires de cailloux et de bijoux ; des haïkus et des aphorismes. Avec ma voix ordinaire. Et j'ai fait chanter les autres, souvent sans accompagnement. J'aime les films où l'on chante la misère (*Les bûcherons de la Manouane*), les recettes de gâteau (*Peau d'âne*), les rivières (*Terre jaune*) ou les colombes (*Parle avec elle*)... Est-ce pour moi que Danielle Darrieux entonne de sa voix tremblante « La complainte de Charles » dans *En haut des marches* de Paul Vecchiali ?

J'ai dessiné des corps qui deviennent des étoiles, et vice-versa. J'ai extirpé de mon pantalon une abondance de fruits : pomme, poire, orange, raisins, avocat... Le jeu enfantin des apparitions et des disparitions est pour moi une source inépuisable de joie mais aussi d'inquiétude. Cette invention de magiciens qu'est le cinéma sait faire voir la discontinuité du réel. Je m'en suis approché avec confiance grâce à ces guides que sont Méliès, Cocteau, Miyazaki, Maddin... Mais bien d'autres pervertissent le jeu et vous font disparaître dans leur cauchemar. J'ai toujours terriblement peur au cinéma, car je ne sais pas me protéger des fictions malhonnêtes.

Les malheureux, dans mes histoires, demandent : « Comment fait-on pour savoir si on aime vraiment quelqu'un ? » Cette question me semble au centre de tout. Certains films y répondent subtilement : *Les parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy, par exemple, en déconstruisant la fiction amoureuse sans pour autant nous faire sombrer dans la désillusion ; *Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin, en rappelant que l'amour peut être à la fois possible et impossible ; *Noces rebelles* de Sam Mendes, en racontant le danger qu'encourt celui qui se rêve dans l'autre.

« Notre propre et séculière condition est aussi ridicule que risible » écrit Montaigne, avec sa tendresse impitoyable. Me fascinent ceux qui veulent nommer toutes les fleurs, se fâchent contre leur machine à laver, réclament des patinoires parfaitement lisses... Cette agitation, Rohmer l'a dépeinte mieux que quiconque, notamment dans une scène du *Rayon vert* : son héroïne, vacancière esseulée, flouée, avance vers une plage bondée ; elle rejoint la multitude, que Rohmer n'a visiblement



Le jour de l'éclipse d'Alexandre Sokourov (1988),
Les êtres chers d'Anne Émond (2015) et Peau d'âne de Jacques Demy (1970)

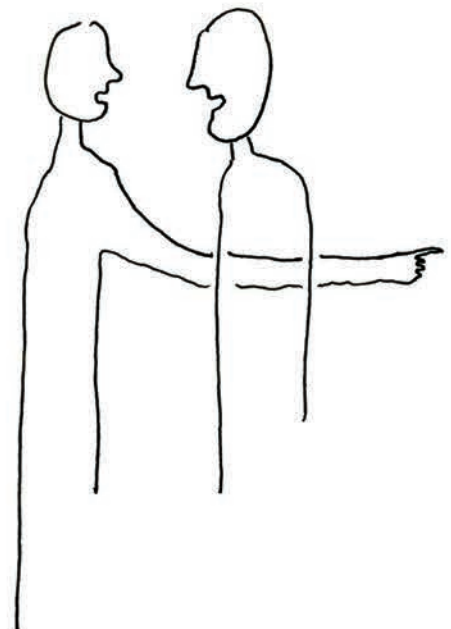
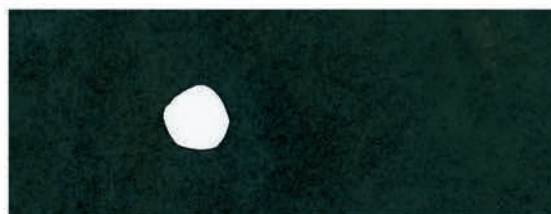
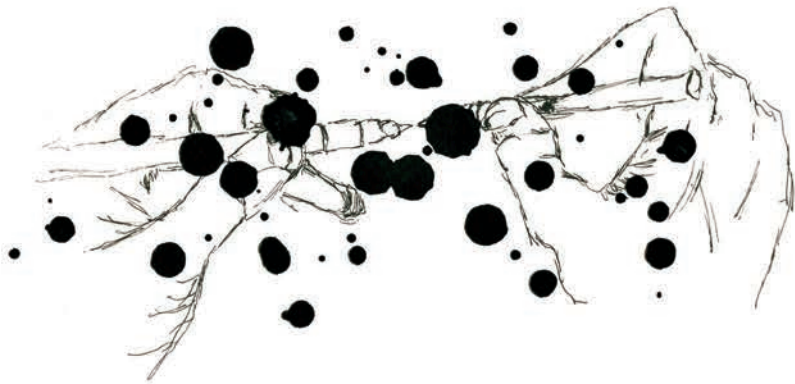
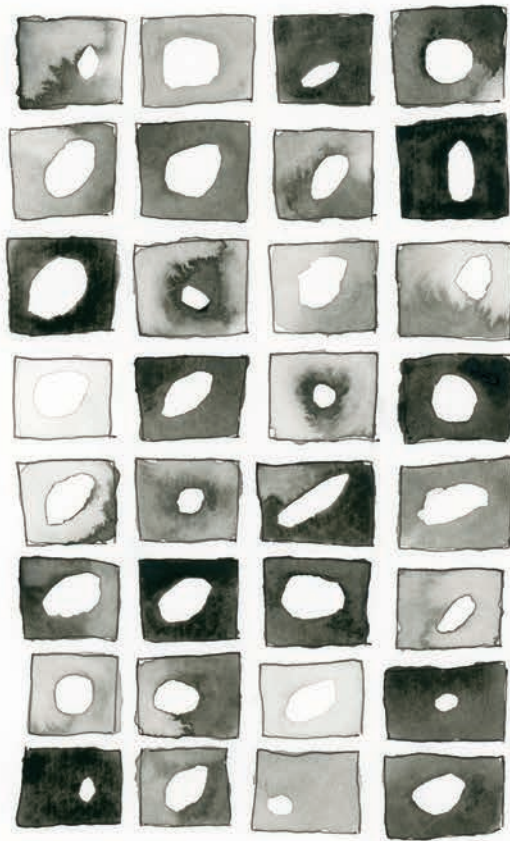
pas payée pour figurer dans le film. Devant cette rencontre de la fiction et de la réalité, de l'individualité criante et de l'instinct grégaire, du spleen et de l'insouciance, je suis ébloui.

L'art et l'essai, conjugués. 

Charles Guilbert crée des assemblages de fragments narratifs qui explorent l'étrangeté du quotidien, le pouvoir des mots et les liens entre les personnes. Ses installations, livres, vidéos et disques, souvent issus de collaborations, ont été présentés au Canada, dans plusieurs pays d'Europe, au Mexique et au Japon.

Mosaïque conçue par l'auteur.

Les images sont tirées d'œuvres réalisées par Charles Guilbert, seul ou en collaboration : extraits des vidéos *Sois sage ô ma Douleur* (1990), *Le Bal des Anguilles* (1992) et *Rien ne t'aura mon cœur* (1997), créées avec Serge Murphy et Michel Grou ; dessins tirés du livre d'artiste *Les bûcherons de l'impossible* (2010), fait en duo avec Dgino Cantin, de la vidéo *Des regards neufs à travers de vieux trous* (2005), réalisée avec Guylaine Coderre, et de l'installation *Les dehors* (2014).



CYCLOPE

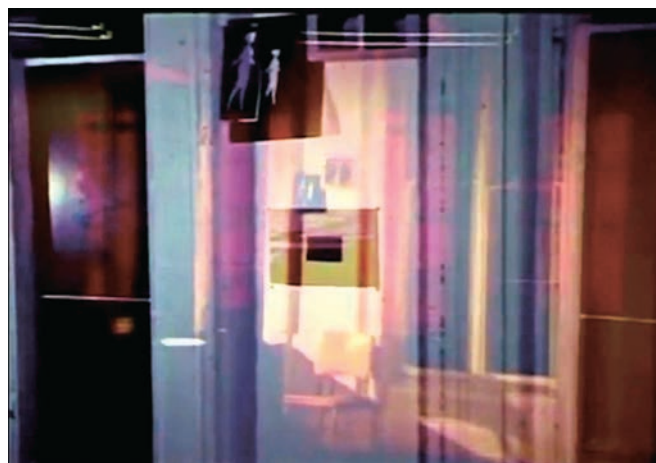
par Jonathan Plante

J'ouvre le robinet et la chute verticale débute. Je déplace mon corps écran, faisant obstacle au jet d'images qui glisse sur moi. Je performe une chorégraphie automatique, j'essaie de couvrir toute ma surface, tourne autour du jet, me balance. Les yeux fermés, je plonge vers le centre, bruit assourdissant de l'eau sur mon crâne. Absorbé par les images de Stan Brakhage, de Michael Snow et son *Back and forth*, de Joan Jonas et *Vertical Roll*, je tombe vers l'intérieur. Dans cette illusion de mouvement, je me sens immobile. Dans sa chute, la matière se transforme et entraîne mon corps avec elle. Sous le martèlement rythmé du jet d'eau, les idées passent. La température est constante. Une narration se définit dans la durée, l'illusion d'une ligne. Est-ce que la fin sera à l'image de *Psycho*, marquée par une série de coups de poignard ? Elle se décidera plutôt par un bras tendu vers l'extérieur de l'image. L'eau cesse de tomber, mon corps, lui, poursuit sa chute.

Si la douche a un lien avec l'image en mouvement, la baignoire a tout de la photographie et de son bain de révélateur. Je suis dans la baignoire comme dans une autre peau. Prendre une douche est une expérience verticale alors que prendre un bain est résolument horizontal. Ici, comme devant une image fixe, mon corps immobile mesure le temps qui passe en degrés Celsius, il devient l'instrument de mesure du refroidissement de l'œuvre. C'est le cliché avéré de Roland Barthes et de la photographie cadavérique. Dans l'eau stagnante, tout est visible : poils, desquamation de peau, poussières du quotidien, inframince. La baignoire est liée à l'origine et à l'authentique. Je ne vois pas d'illusion de ligne, seulement un gros point, parfois d'exclamation. N'est-ce pas le lieu de « LA » bonne idée, l'eurêka, alors que sous la douche c'est le flux des idées qui fait sens. Je soulève le bouchon de la baignoire pour marquer la fin de la contemplation. L'immobilité se vide dans un lent tourbillon, mon corps devient plus grave, plus pesant avec l'horizon qui descend, pour finalement se perdre dans l'œil cyclopéen du drain.

L'expérience du bain et de la douche, de l'image fixe et de l'image en mouvement se termine avec cette image d'un cyclope anthropophage dont l'œil se nourrit de ma peau. Derrière son œil, je perçois comme dans la chambre noire, l'image inversée de mon héritage cinématographique. Quelques cinéastes structuralistes qui montrent l'image fixe dans la durée : Michael Snow avec *Wavelength*, *Empire* d'Andy Warhol, *La jetée* de Chris Marker, Peter Kubelka et son flickering, James Benning et ses nuages, Vincent Grenier et sa lumière. Il y a aussi la lenteur d'Alexandre Sokourov, de Bruno Dumont ou de Stéphane Lafleur et tous ces cinéastes pour qui la temporalité est l'acteur principal.

La magie du cinéma a toujours été identifiée dans l'histoire avec sa capacité à simuler le mouvement. Le paradoxe est qu'aujourd'hui la fascination vient de la possibilité d'arrêter, de ralentir, de mettre en boucle, de répéter, d'isoler l'image en mouvement. Comme on le voit en particulier dans l'usage généralisé du GIF animé, il semble y avoir un intérêt manifeste pour le mouvement bricolé.



Wavelength de Michael Snow (1967)

Dans mon travail aussi, je bricole des images fixes qui seront mises en mouvement par le déplacement physique du spectateur. Nous avons tous fait l'expérience de ces cartes postales souvent kitsch, qui s'activent d'un mouvement de tête. Je revisite cette technologie nommée imagerie lenticulaire pour en faire un médium entre le tableau en peinture et l'écran au cinéma. Du même coup je renverse les conditions matérielles du cinéma : la noirceur, le rayon de lumière du projecteur sur l'écran, la procession des images qui impose son propre rythme sur l'attention du spectateur.

Je travaille un médium cinéplastique qui me permet d'explorer l'articulation entre l'image, l'espace, le temps et le regardeur.¹

Loin du jacuzzi ou de la douche hydromassage, mon expérience cinéplastique ressemble plutôt à ce jeu où l'on tourne en rond dans une piscine pour créer un tourbillon. Sentir la résistance de l'image pour ensuite se laisser porter par son courant. C'est là que se définit l'écart entre la prise de forme et l'anéantissement de la forme, le mobile de l'immobile. 24

1. Le terme *cinéplastique* est employé pour la première fois par Élie Faure en 1922. Il désigne l'idée d'un cinéma comme art s'écartant de la narration et de la dramaturgie pour constituer sa propre forme, c'est-à-dire un art fait d'abstraction, de vitesse, de rythme, de métamorphose des formes, à l'écart de toute anecdote romanesque. Avec la cinéplastique, je cite Faure : « Le temps (...) devient réellement une dimension de l'espace. (...) La notion de durée entrant comme élément constitutif dans la notion de l'espace, nous imaginerons facilement un art cinéplastique qui ne soit plus qu'une architecture idéale ». Élie Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 32-34.

Jonathan Plante œuvre principalement dans le champ de l'installation multidisciplinaire et ses travaux font partie de plusieurs collections privées et publiques, dont celle du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec. Liens : <http://huguescharbonneau.com> ; <https://vimeo.com/jonathanplante>

Dévisage, lithographie lenticulaire 3D (2015)



LE DÉCLOISONNEMENT

par Natascha Niederstrass

Aborder la question de la relation que j'entretiens avec le cinéma me semble aller de soi, puisque mon processus de création intègre des références cinématographiques. Cette interrelation me paraît naturelle car je ne perçois pas de cloisons entre les pratiques artistiques, bien que les médiums véhiculaires soient différents. L'intérêt de procéder de cette façon réside dans le fait de vouloir réconcilier le spectateur non esthète avec l'art actuel qui souvent peut paraître hermétique.

Lors de mes études collégiales, j'ai compris rapidement qu'il existait des chevauchements entre les notions du langage visuel et filmique (composition, espace, mouvement, rythme, etc.). Un film marquant pour moi à ce moment précis fut *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, un documentaire à propos de la réalisation du film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Les dessous d'une production d'une telle ampleur étaient spectaculaires. J'ai alors appris à développer mes compétences autant en dessin, peinture, sculpture qu'en cinéma par la production de films impliquant des défis techniques.

À l'université, en parallèle à mes études en arts visuels, je visionnais deux films par semaine, dans le cadre de cours complémentaires qui portaient sur le cinéma de la Nouvelle Vague française et le cinéma néoréaliste italien. *Rome ville ouverte* et *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et *Le cri* de Michelangelo Antonioni m'avaient complètement bouleversée par leur façon de traiter des sujets troublants d'après-guerre. Antonioni est sans doute resté l'un de mes réalisateurs préférés avec son film *Blow-Up*. Il met en scène le personnage de Thomas, un photographe qui prend progressivement conscience de son incapacité à s'appropriier le réel. Bouleversé par ce qu'il croit être un cadavre sur un de ses clichés, Thomas questionne son rapport au médium. La présence du cadavre s'avérant improuvable, il sera donc forcé à reconsidérer le sens qu'il attribue aux images qu'il produit, réflexion sous-jacente à l'entièreté de mon corpus.

Le cinéaste Robert Morin a aussi retenu mon attention avec son film *La réception*, inspiré du roman *Les dix petits nègres* d'Agatha Christie. Dans ce film, Morin met en scène dix individus invités à

une réception dans un manoir isolé. L'atmosphère se corse lorsque, via un enregistrement vidéo, le passé criminel des invités se révèle. L'absence de documentation théorique au sujet du mystérieux film qui aurait pu m'éclairer sur les éléments véridiques ou non du scénario m'a toujours intriguée.

Outre l'influence de l'art vidéo, avec les œuvres de Bill Viola, Gary Hill, Bruce Nauman, Dara Birnbaum je m'initie au travail de Cindy Sherman. Dans sa série de 69 photographies *Untitled Film Stills*, la photographe américaine se met en scène dans de faux photogrammes. Elle y questionne la figure féminine véhiculée par le cinéma. À l'instar de cette œuvre, je tente de créer des mises en scène à l'intérieur desquelles je joue le rôle de la femme, plus précisément de la femme artiste. La mise en scène et la structure narrative cinématographique sont devenues dès lors questionnables.

Douglas Gordon a également été un artiste influent avec son œuvre *Through A Looking Glass*. Connu pour ses détournements du médium cinématographique, Gordon manipule ici un court extrait du film *Taxi Driver* de Martin Scorsese où il isole la scène la plus célèbre et fait répéter à Robert De Niro, de manière décalée, et sur deux écrans se faisant face, la question « You talking to me ? », voix qui finit par se répondre après avoir inutilement interpellé le spectateur. La réappropriation d'éléments issus de la culture de masse pour détourner leur sens est un dispositif que j'envisage désormais dans la conceptualisation de mes œuvres.

En parallèle, je me suis intéressée au cinéma d'horreur que je me cachais d'aimer initialement. Une de mes séries photographiques intitulée *The Final Girl* se penchait sur l'étude des différents dispositifs utilisés dans le film d'horreur américain se rattachant aux *slasher films* des années 1970 et 1980. Ultimement, je voulais comprendre la portée sociologique de cette structure. Le spectateur était placé dans une position d'identification avec ce que l'on appelle la *Final Girl*. Cette fille refuse sa condition de victime pour survivre et prend le contrôle de l'action réussissant ainsi à vaincre le tueur. Les rôles s'inversent, et l'agressée se transforme en héroïne. Chaque portrait privilégie l'instant où le statut de la *Final Girl* bascule et sa valeur archétypale se révèle.

En bref, les disciplines se décroissent ou, plus précisément, des liens se créent entre elles. L'influence du cinéma peut alors spontanément s'insérer dans une démarche plus ouverte, qui permet d'engager le spectateur vers une nouvelle compréhension des œuvres. ²⁴



Blow-Up de Michelangelo Antonioni (1966)

Natascha Niederstrass a présenté ses œuvres dans diverses expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger. Mettant à profit la vidéo, la photographie et l'installation, son travail s'inspire en particulier du fait divers, de la scène de crime et du cinéma d'horreur. Lien : <http://nataschaniederstrass.com>



Youville Taverne, photographie argentine (1998)



The Final Girl (2006), vue d'exposition. Photo: Guy L'Heureux

LE BEAUBIEN A SOUVENT UNE QUEUE

par Gilles Mihalcean

Cinéma et sculpture, un rapprochement en apparence incongru, car le cinéma, devenu une grande industrie de divertissement, s'est éloigné des valeurs pures de son matériau en faisant valoir surtout des performances d'acteurs et des intrigues spectaculaires. La vidéo paraît plus près de la sculpture, non seulement parce qu'elle est entrée au musée, mais aussi parce que comme les ancêtres du cinéma, thaumatrope, phénakistiscope et zootrope, elle est présentée comme un objet et est souvent mise en relation avec d'autres objets. Mais il n'en reste pas moins que le visionnement d'un film et la rencontre d'une sculpture peuvent, je crois, produire un semblable effet d'illumination.

Dans un cas, un objet machiné tourne, sonrise et projette des images troublantes sur un écran pour animer des gens assis, captifs dans le noir d'une salle de cinéma. Dans l'autre cas, des gens en pleine lumière tournent autour d'un objet travaillé en retenu et immobile pour animer en silence (pas toujours) ces formes troublantes qui se déploient dans l'espace d'un parc ou d'un musée. Même si ces expériences de tournage invitent à l'émotion artistique et à l'intériorité de façon en apparence très différente, il faut voir qu'elles posent toutes deux le réel des choses comme expérience première, l'une en le simulant et l'autre en l'exhibant, et que leurs formes d'expression passent par le travail sur les matériaux et l'utilisation de technologies spécialisées.

Dès leurs commencements, la photo et le cinéma ont transformé nos perceptions de la matière et des choses et conséquemment la pratique de la sculpture. Je suis devenu sculpteur au moment où celle-ci se démarquait par une esthétique de la déconstruction, le monument était obsolète. On parlait de fragments, de rapport au lieu, d'installations éphémères, le mot-clé : *assemblage*. La sculpture devenait, à l'instar du cinéma, un objet de fréquentation, d'expérience, de fragilité, de plaisir et de narration. Les miennes rassemblaient des objets trouvés et des matériaux truqués que j'installais directement sur le sol, des morceaux bruts ou préparés en petits événements chargés d'attraction. Posés les uns à côté des autres, ils provoquaient par petites touches le déroulement d'une histoire, non pas fondée sur la tradition figurative du raconté par des personnages et des scènes figés, mais plutôt sur le potentiel créateur et la capacité de chacun des visiteurs-tourneurs à interpréter et à scénariser les forces du construit.

J'ai emprunté au cinéma l'effet du merveilleux gros plan, des changements d'échelle, de la discontinuité, du découpage et du



La forêt (1995)
Photo : Richard-Max Tremblay

montage, en mêlant dans une même sculpture des rencontres improbables, en transgressant et en détournant la nature des objets et des matériaux. J'ai cherché l'air de l'un dans l'espace de l'autre. J'ai trouvé dans un morceau d'éponge les apparences d'un bloc de pierre, dans un bout de chocolat la densité du fer oxydé, dans la coupe d'un tronc d'arbre le mouvement d'un ruisseau et dans une peau de vache le point de vue d'un astronaute dans l'espace.

On oublie trop souvent qu'au cinéma la reconstitution dramatique n'est qu'une constituante d'une installation composée d'un projecteur, d'une salle de noirceur, d'un plancher pentu, de banquettes orientées et d'un écran géant qui conditionnent complètement ce que l'on voit. Le spectateur est invité à regarder un événement hors du temps, qui ne cesse de disparaître jusqu'à prendre fin. Des 129 600 images qui composent un long métrage, il lui restera le souvenir d'une ambiance, d'une

intensité, d'une matière ou d'un objet.

Il m'est resté de *La Strada* (Fellini) du laiton, de *Cris et chuchotements* (Bergman) du marbre, de *Pour la suite du monde* (Perrault) de la bouette, du *Vendeur* (Pilote) du déclin de vinyle gris, pour ne citer que ceux-là. Et il arrive aussi qu'un film ne laisse rien.

Le sculpteur construit le sens de son objet à même le possible des matériaux qu'il livre tout cru au regardeur-tourneur, et comme le réel est flou parce qu'interprétable, il choisit de ne pas dire des choses très profondes; il creuse. Ce qu'il donne à voir dépasse l'évidence des formes et la dureté des matériaux utilisés. Le regardeur-tourneur y trouvera uniquement ce qu'il sait déjà, ce qui lui appartient, et pour cela, il aura besoin de plusieurs rencontres, d'autant de regards et de circumambulations pour se faire son cinéma à même l'immatériel bien caché qui échappe même au sculpteur.

L'objet de la sculpture se bâtit par la multiplication des visites et des aperçus, celui du film par l'oubli du regardé. 24

Gilles Mihalcean qui fait figure de référence dans le domaine de la sculpture est largement connu et diffusé au Québec depuis les années 1970. Il allie dans ses œuvres les matériaux les plus variés, donnant une grande place à la disposition des volumes dans l'espace. Ses sculptures font partie de nombreuses collections publiques.

Trou de ver (2009)
Photo : Bettina Hoffman



TRAVELLING EN ZONE INCERTAINE

par **Bertrand R. Pitt**

Scène quelconque ; plan incertain ; je ne compte plus les prises... De quoi parle-t-on au juste quand on parle de cinéma ? D'un art de raconter par l'image, d'une industrie ou, plus près de l'origine étymologique du mot – *kinéma* – de mouvement, ici reproduit par une succession d'images. C'est sans doute avec cette dernière définition que ma pratique entretient une relative parenté. Je travaille la vidéo depuis une vingtaine d'années. Mes œuvres se déclinent le plus souvent sous la forme d'installations audiovisuelles, multipistes ou interactives. Évidemment, plusieurs éléments du lexique vidéographique sont communs avec celui du cinéma. J'utilise une caméra, un microphone, un trépied. Je cadre, je filme, j'enregistre, je monte... Mais certaines différences sont notables : habituellement, je travaille seul. À l'occasion, je fais appel à quelques proches collaborateurs ou techniciens : mais surtout je travaille sans acteurs, sans récit, sans producteur, le plus souvent à partir d'une idée ou d'une séquence simple et poétique, le concept se précisant en cours de réalisation.

Flashback. Si je remonte au début des études collégiales, le premier film d'auteur qui m'a marqué et qui aura certainement influencé le développement de ma sensibilité artistique alors naissante est *Mauvais sang* de Leos Carax (1986). Devant la fougue des acteurs et l'inventivité du montage, j'avais l'impression que l'auteur laissait respirer l'image, la travaillait comme un matériau, la caméra devenant presque un personnage au service d'une émotion à fleur de peau.

Mes véritables influences proviendraient cependant de la rencontre dans les années 1990 avec les œuvres de grands vidéastes, tels que Thierry Kuntzel, Gary Hill ou Bill Viola dont la simplicité, la charge émotive et l'universalité des thèmes derrière chacune de leurs installations – naissance, vie, mort, spiritualité – m'apparaissent aussi bouleversantes qu'essentielles.

Présenté pour la première fois à Occurrence (Montréal) en 1996, et aujourd'hui au MNBAQ, *Le bruit des yeux* est une de mes premières installations vidéo. Cette œuvre est représentative de mes préoccupations au sortir de l'université. Il m'importait alors d'interroger le dispositif télévisuel, son omniprésence, son flot continu d'images, comme notre avidité à consommer et à nous projeter dans ce miroir mouvant.



Le bruit des yeux, installation vidéo (1996)
© Bertrand R. Pitt – Photo: MNBAQ/Idra Labrie

Avec la popularisation des projecteurs vidéo au tournant des années 2000, l'occupation totale du lieu d'exposition par l'image devenait possible à un coût raisonnable. J'explorais diverses stratégies scénographiques : réflexion, inversion, détournement des images et des sons. Libéré du rapport à la télévision et soucieux de notre rapport à la nature et au paysage, je me rapprochais davantage d'un dispositif « cinématographique », le lieu d'exposition étant éclairé seulement par la lumière du projecteur, à la différence qu'ici j'invitais le spectateur à parcourir l'espace, créant ainsi sa propre interprétation de l'œuvre.



Dérive, installation vidéo (2002) © Bertrand R. Pitt – Photo: Guy L'Heureux
– Vidéo: <https://www.youtube.com/watch?v=G74YQTLKzIY>

Fast-forward. 2010. Paysage de septembre, matin brumeux. Travelling sur la 175 Nord en direction d'Alma. J'installe ma caméra sur la voiture et j'avale des gigaoctets de paysages. Cette prise de vue, comme tant d'autres paysages parcourus ensuite, sera intégrée à mon projet *Travellings*. L'œuvre propose une réflexion sur l'expérience de la vitesse. Lorsque les lignes peintes sur l'autoroute semblent s'étirer, qu'en est-il des paysages parcourus? Cette installation interactive présente une série de tableaux électroniques abstraits, le paysage se révélant progressivement suivant la présence du spectateur.



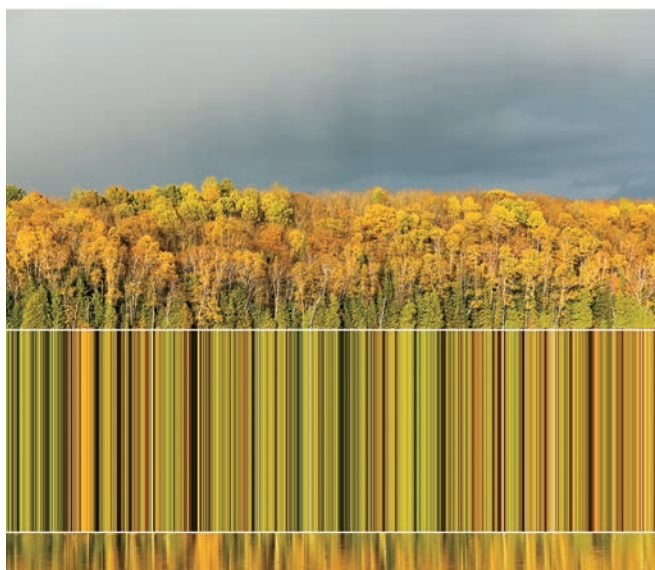
Travellings, installation vidéo interactive (2010-2014)
© Bertrand R. Pitt – Photo: Guy L'Heureux
– Vidéo: <https://vimeo.com/25416857>

Zoom in. 2014. *Séquences* propose une expérience audiovisuelle qui se compose au rythme de paysages traversés à grande vitesse. Sur un écran tactile, le participant peut faire glisser une ligne d'horizon virtuelle qui agit à la manière d'un scanneur produisant de nouvelles lignes abstraites sur la surface de projection. S'accordant à ce flux coloré, le son est modulé par les variations lumineuses et l'action du participant.



Séquences, installation vidéo interactive (2014)
© Bertrand R. Pitt – Photo: Guy L'Heureux
– Vidéo: <https://vimeo.com/126264310>
– Vidéo de l'exposition *Composer avec l'horizon* (2014):
<https://vimeo.com/125582892>

Continuité. 2016. *Chrominance*. En vidéographie, la chrominance désigne la partie du signal correspondant à l'information de couleur. En filiation avec *Séquences*, cette nouvelle série photonumérique interroge la matérialité autant que l'immatérialité de l'image numérique. Sur chaque image, des pixels sont échantillonnés et magnifiés pour en extraire une onde lumineuse et colorée, révélant un paysage abstrait, matière à réflexion sur la nature concomitante de l'image électronique et de la composition picturale.



Chrominance, impression au jet d'encre sur polypropylène (2016)
© Bertrand R. Pitt

Hors champ. Avec le recul, je constate que le mouvement (à vitesse variable) est constamment présent à travers mes œuvres, un « *kînéma* » décomposé, fragmenté et réinterprété. C'est comme si j'empruntais certains des outils du cinéma, mais sans me soucier du mode d'emploi. Captant des fragments de réalités, je m'emploie à les mixer librement aux divers arts de l'image, de l'espace et du son. En résulte une pratique de l'image, lointaine parente du cinéma expérimental, où les acteurs seraient la lumière, le son, voire le regardeur. 24

Bertrand R. Pitt vit et travaille à Montréal. Ses œuvres ont fait partie de plus d'une vingtaine d'expositions individuelles et de divers événements au Québec et l'étranger. Il enseigne les arts visuels au Collège Lionel-Groulx. Lien: <https://bertrandrpitt.net/>

VOLER DES IMAGES À LA VIE, COMME AU CINÉMA

par **Raymonde April**

Depuis plusieurs années, j'enregistre des films à la télévision et je les archive sur des DVD. Le procédé que j'emploie s'appuie sur une technologie maison : un Enregistreur Numérique Personnel branché sur un enregistreur DVD. J'ai commencé par enregistrer un ou deux films que je voulais revoir (à TFO!). Et puis, n'ayant ni le temps nécessaire pour les visionner ni le courage de les effacer, je me suis prise au jeu. J'ai commencé à les mettre en banque, un peu comme lorsque je prends des photos et que j'attends un temps plus calme pour les éditer et les comprendre.

Pour archiver un film sur DVD, je dois le faire défiler en temps réel. Je n'ai que peu de contrôle sur les points de départ, de pause, de fin, et aucune possibilité de montage. Mais cela me convient. Je dois être présente durant le défilement, ce qui me permet de vaquer à des occupations vagues tout en apercevant les images au passage. Je baisse le son du téléviseur pour préserver l'intrigue, mais je dois tout de même voir le générique de fin. Bergman, Antonioni, Perrault, Duras, les films qui m'intéressent ont été réalisés sur pellicule, souvent en noir et blanc, et presque toujours avant l'an 2000. Mais ce n'est pas une règle immuable. D'Abel Gance, Fritz Lang et Robert Bresson à Manoel de Oliveira, Claire Denis et Nuri Bilge Ceylan, j'ai accumulé plus de 350 films.

Je tente de comprendre le rapport intime que j'entretiens avec ces films, et pourquoi cette activité me reconforte tant. Je suis à la recherche d'une forme artistique adéquate qui rendrait palpable l'aura de ces œuvres, leur fragile permanence. Je vais en extraire des fragments pour en faire des assemblages, les juxtaposer à mes propres images et créer un nouveau récit. Dans les films, je reconnais mes images... des images que j'aurais faites. Je cherche à construire une mémoire.

Je suis devenue artiste en regardant des films. Mes meilleures images existent avant moi et idéalement, je ne fais que les capter, les développer. Quand je dois mettre en scène mes images, je rate mon coup. Quand je regroupe des photos dans une série, je suis à l'affût des espaces et des échos entre elles, comme si je découpais une bande-annonce.

Je me souviens de films que je n'ai peut-être jamais vus. Je me rappelle l'atmosphère, les couleurs, les extraits à la télé, les photos dans un magazine. J'aime suivre le rythme d'un film, voyager dans son espace, mais j'oublie souvent comment ça finit. On se souvient de la personne avec qui on voit un film, paraît-il. Je me souviens aussi des salles, des circonstances. *Ben Hur* au théâtre Princesse à Rivière-du-Loup, *Pour la suite du monde* au ciné-club du Cégep. À Paris, à l'Entrepôt, je rencontre Jeanne Dielman, Maria Malibran, Kaspar Hauser et visite l'« Ambassade de France aux Indes » ; de retour à Québec, on va voir *La maman et la putain* au cinéma Cartier et on assiste à la première des *Plouffe* au Cinéma de Paris. Et puis à Montréal, je suis une fidèle des marathons du Cinéma



Jupe bleue (2000) – extrait de *Mon regard est net comme un tournesol* (2011)

Parallèle : *L'héritage de la chouette* de Marker, *L'abécédaire* de Deleuze. À cette époque, je pouvais voir un film tous les jours. J'avais à 5 minutes de chez moi la Cinémathèque, le Parisien, l'Élysée, le Cinéma du Parc, le Cinéma Parallèle, le Complexe Desjardins...

Chacune de mes photos (fixes) est un « film still ». Chacune est faite d'ellipses et d'effets de réel, avec un appel à d'autres images pour compléter le tout. Je conserve parfois plusieurs photos d'un même sujet pour mieux inscrire sa durée, et cela prend l'allure d'un « film ». Parfois je filme aussi, mais la caméra enregistre le mouvement de mon corps, et je dois apprendre à bouger (ou ne pas bouger). Et puis quoi choisir ensuite ? Le temps réel ou fictif ?

Le cinéma que je fais, lorsque j'en fais, se compose de suites de fragments. Chaque fragment se termine de façon soudaine et irrémédiable. Il n'y a pas de transitions, de fondus. Ce sont des images fixes qui bougent, hybrides, en énumération. La réalité et la fiction se rencontrent (*Hiroshima mon amour*). Il manque la voix off qui revisite les images (*L'Inde fantôme*). Elles sont réalignées dans un ordre précis, incontournable et pourtant imprévisible (*Sans soleil*). Il y a des fantômes (*Oncle Boonmee*). Il y a du document qui deviendra un témoignage d'époque (*Le salon de musique*). Je vole ces images à la vie, comme au cinéma. Je fais du cinéma. ²⁴

Raymonde April développe une démarche influencée par la littérature et le cinéma. Elle a présenté son travail lors de nombreuses expositions au Québec et à l'étranger. Elle vit à Montréal. Lien : <http://www.raymondeapril.com>



Autoportrait aux renards (1979) – extrait de Mon regard est net comme un tournesol (2011)



India Song de Marguerite Duras (1975)



Cemetery of Splendour d'Apichatpong Weerasethakul (2015)



Sac bleu – extrait de La maison ou j'ai grandi (2013)



Miroir (2010)



No Home Movie de Chantal Akerman (2015)

FAIRE SON CINÉMA

par **Martin Boisseau**

«À la fin des années 1920, l'arrivée du cinéma sonore modifia les proportions du cadre, parce qu'ajouter la bande-son sur la pellicule nécessitait une correction de la hauteur ou de la largeur des photogrammes. Certains films furent d'abord tirés dans un format plus proche du carré...¹»

En devenant parlante, l'image cinématographique semble donc avoir été amputée. Devenir parlant, comme le soutient la psychanalyste, c'est toujours négocier une forme de castration. Je vous raconte, de mémoire, une rencontre qui a eu lieu il y a treize ans.

J'ai trente-six ans, elle en a près de quatre-vingts.

Dans le cadre de la Manif d'art 2003, je fabrique une installation dans l'église Saint-Roch à Québec. Les organisateurs et moi avons pris une entente avec les responsables de l'église. L'œuvre ne doit pas être blasphématoire. Elle doit permettre la poursuite des activités normales : messes, funérailles, mariages, etc. Aucune modification (trous, peinture, etc.) n'est permise. Après quelques discussions, une entente est conclue. Je m'engage à la respecter.

Le projet consiste d'abord à étirer physiquement des rubans vidéographiques (films en version VHS). Je sors les rubans de leurs boîtiers et je les allonge de 20 %. La bande vidéo s'amincit (comme un élastique étiré) et s'enroule en deux minuscules tubes sur toute la longueur du ruban. Quand je relâche la tension, le ruban garde cette forme allongée. Ensuite, je déploie près de 24 kilomètres de ruban vidéographique dans l'église en les nouant sur des éléments d'architecture (balustrade, colonnes et autres ornements architecturaux).

En étirant le ruban vidéographique, je rends les images, qui y sont enregistrées, inaccessibles. J'occupe l'espace « vide » de l'immense nef centrale de l'église avec ces rubans.

En 2003, je suis naïf. Je pense qu'il y a une possibilité pour le métalangage. Je prends très (trop) au sérieux les rhétoriques concernant l'image (fonction, statut, etc.). À cette époque, je sors d'un long travail où des questions relatives à l'iconophilie et à l'iconoclasie m'ont occupé pendant un moment et ce, sans que je me rende compte que j'avais déjà une relation iconophilique aux institutions et au discours... Eh oui.

C'est à ce moment-là que celle qui a près de quatre-vingts ans entre en jeu. Elle vient prier tous les matins à l'église Saint-Roch. Elles sont quelques-unes, mais c'est elle qui engage la conversation pendant que je déploie des rubans vidéographiques dans l'église. Elle avait un sourire taquin. Curieuse, elle me dit :

- Qu'est-ce que vous faites ?
- Je fabrique une œuvre.
- Oui, mais c'est quoi ça ?
- Ce sont des rubans vidéographiques que j'étire et que je déploie dans l'église.
- Ça va faire de la musique ?
- Non, non. Ce sont des films. Les images cryptées sur les rubans sont maintenant inaccessibles. C'est une installation.
- Pourquoi faites-vous ça dans une église ?

- Hum... Vous êtes croyante ?
 - Oui.
 - Vous croyez donc que quelque chose (Dieu) existe sans que vous puissiez le toucher, le voir, le montrer, etc. ?
 - Oui
 - L'image c'est comme votre croyance, mais en sens inverse. Nous sommes à une époque où tout se passe comme si nous pouvions « tout voir ». Du moins, c'est ce qu'on nous fait croire. Simultanément, nous n'avons pas la certitude que ce que nous voyons a existé dans la réalité empirique. Image et Dieu ont la croyance en commun. J'ai pensé que de déployer ces rubans vidéographiques dans une église permettrait de mettre ces croyances en parallèle.
 - Ben oui ! C'est vous qui avez pensé à ça ?
- Moi souriant :
- ...

Avant de dire « ben oui ! », elle m'a donné une petite taloche sur l'avant-bras. Nous étions maintenant complices : elle croyante, moi iconothée.

Les jours suivants, dans le jubé ou perché sur un escabeau, je l'ai entendu expliquer l'œuvre (à voix basse) à ses amies. J'étais ravi. Je crois qu'elle le savait.

Je ne sais pas ce qu'est le cinéma, mais quand j'y vais (je ne vois les films qu'en salle), je désire croire. Évidemment, quand le film échoue à me faire croire, je suis déçu.

En plaçant ces films étirés dans l'église, j'ai tenté de montrer que c'est aussi en mémoire que le cinéma opère ; que la mémoire qui désire croire échoue parfois à se faire son cinéma. **24**

1. David Bordwell, Kristin Thompson, *L'art du film : Une introduction*, Éditions De Boek Université, Bruxelles, 2008, p. 273.

Martin Boisseau développe une pratique artistique multi et interdisciplinaire en utilisant tantôt la gravure, le dessin, la photographie et la vidéo, tantôt différentes techniques associées à la sculpture (assemblages, structures mécanisées). Il est représenté par la Galerie Graff à Montréal.

Neuvième temps : excédent vide, installation Église Saint-Roch à Québec (2003)



IMAGE CINÉMA

par **Geneviève Cadieux**

La passion de mon père Germain Cadieux (1926-2014) a été tout au long de sa vie le cinéma et il nous a transmis, à mes sœurs et moi, cet amour du septième art. Il a été de l'équipe fondatrice du Festival du film de Montréal (1960 à 1967) aux côtés des Fernand Cadieux, Pierre Juneau, Guy L. Côté, Marc Lalonde, Claude Sylvestre, Arthur Lamothe, Jacques Lamoureux et Jean-François Pelletier.¹ Je me rappelle y avoir vu *Le ballon rouge*, *Le cerf-volant du bout du monde*, *Le pélican aveugle* et ces films restent en ma mémoire des moments heureux de mon enfance.

Mon adolescence s'est passée à Ottawa, car mon père avait obtenu un poste de fonctionnaire au gouvernement fédéral. Parallèlement à ce travail, au grand bonheur des cinéphiles, il a transformé de 1973 à 1983 le Towne cinéma en salle de répertoire où films français, européens, américains étaient présentés. Mon père, heureux, s'occupait de la programmation et nous y avons travaillé ainsi que nos amis; époque formatrice, nous découvrons le monde à travers le regard de grands cinéastes.

Mon travail n'est pas sans lien avec le cinéma, car son ensemble constitue une expérience d'ordre filmique. La présence répétée d'un homme et d'une femme, les fragments de corps, de paysage, la projection vidéo, les voix, fournissent des éléments à la formation d'un récit, d'une énigme qui interpellent le spectateur autrement que dans une logique narrative linéaire convenue. Je suis aussi intéressée par l'expérience du passage du temps dans l'œuvre, par son effet sur la compréhension d'une proposition, sonore, photographique ou vidéographique et par l'impact qu'elle produit sur la perception visuelle et auditive.

Mon travail incorpore des structures de montages, d'interruption et de gros plans autrefois réservées au cinéma et redéfinit les modes de perception de l'image photographique. On a souvent qualifié mes œuvres photographiques de monumentales et cette échelle familière est intimement liée à l'image cinéma qui se déploie dans la noirceur, lumineuse.

1. Hors Champ et la Cinémathèque présentent Flashback sur le Festival International du film de Montréal 1960-67 par Antoine Godin, 2 juin 2010

Geneviève Cadieux vit Montréal. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives depuis les années 1980, notamment à la Biennale de São Paulo, celle de Sydney, mais aussi à la Biennale de Venise en 1990 où elle représentait le Canada. Outre ces prestigieuses expositions, ses œuvres ont été vues à travers le monde à l'occasion d'expositions individuelles et font aussi partie de plusieurs collections muséales et publiques au Canada et ailleurs. Au Québec, le Musée des beaux-arts de Montréal lui consacrait une exposition en 2000, de même que le Musée d'art contemporain de Montréal qui a présenté en 1992 une rétrospective de son travail. En 2011, elle a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. (G.C.)



La voie lactée (1992). Collection: Musée d'art contemporain de Montréal

Quelques films marquants...

- Nanouk of the North, Robert Flaherty, 1922
 Le dernier des hommes, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922
 Napoléon, Abel Gance, 1927
 La passion de Jeanne d'Arc, Carl Dreyer, 1928
 L'homme à la caméra, Dziga Vertov, 1929
 Un chien andalou, Luis Buñuel, 1929
 L'ange bleu, Joseph von Sternberg, 1930
 The Grapes of Wrath, John Ford, 1939
 Citizen Kane, Orson Welles, 1941
 The Maltese Falcon, John Huston, 1941
 Casablanca, Michael Curtis, 1942
 Les enfants du paradis, Marcel Carné, 1945
 La belle et la bête, Jean Cocteau, 1946
 Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950
 Rashomon, Akira Kurosawa, 1950
 A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951
 Voyage à Tokyo, Yasujiro Ozu, 1952
 Les 7 samourais, Akira Kurosawa, 1954
 Les fraises sauvages, Ingmar Bergman, 1957
 Ascenseur pour l'échafaud, Louis Malle, 1958
 Shadows, John Cassavetes, 1959
 Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959
 À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960
 Psycho, Alfred Hitchcock, 1960
 La dolce vita, Federico Fellini, 1960
 L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1960
 L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1960
 Accatone, Pier Paolo Pasolini, 1961
 Viridiana, Luis Buñuel, 1961
 Le couteau dans l'eau, Roman Polanski, 1962
 La jetée, Chris Marker, 1962
 Jules et Jim, François Truffaut, 1962
 À tout prendre, Claude Jutra, 1963
 Le mépris, Jean-Luc Godard, 1963
 Hara-kiri, Masaki Kobayashi, 1963
 Le joli mai, Chris Marker, 1963
 Marnie, Alfred Hitchcock, 1964
 Répulsion, Roman Polanski, 1965
 Juliette des esprits, Federico Fellini, 1965
 Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966
 Mouchette, Robert Bresson, 1967
 Belle de jour, Luis Buñuel, 1967
 Husbands, John Cassavetes, 1970
 Mort à Venise, Luchino Visconti, 1971
 La vraie nature de Bernadette, Gilles Carle, 1972
 Aguirre, la colère de Dieu, Werner Herzog, 1972
 The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990
 Badlands, Terrence Malick, 1973
 Cris et chuchotements, Ingmar Bergman, 1973
 La maman et la putain, Jean Eustache, 1973
 La mort d'un bûcheron, Gilles Carle, 1973
 La nuit américaine, François Truffaut, 1973
 The Conversation, Francis Ford Coppola, 1974
 Les ordres, Michel Brault, 1974
 A Woman Under the Influence, John Cassavetes, 1974
 Jeanne Dielman... Chantal Akerman, 1975
 India Song, Marguerite Duras, 1975
 Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976
 Providence, Alain Resnais, 1977
 Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979
 Le tambour, Volker Schlöndorff, 1979
 Les bons débarras, Francis Mankiewicz, 1980
 Mon oncle d'Amérique, Alain Resnais, 1980
 The Shining, Stanley Kubrick, 1980
 L'argent, Robert Bresson, 1983
 Les trois couronnes du matelot, Raoul Ruiz, 1983
 Paris, Texas, Wim Wenders, 1984
 Le rayon vert, Éric Rohmer, 1986
 Le déclin de l'empire américain, Denys Arcand, 1986
 Down by Law, Jim Jarmusch, 1986
 Blue Velvet, David Lynch, 1986
 The Belly of an Architect, Peter Greenaway, 1987
 Un zoo la nuit, Jean-Claude Lauzon, 1987
 Dead Ringers, David Cronenberg, 1988
 Drugstore Cowboy, Gus Van Sant, 1989
 Sex, Lies and Videotapes, Steven Soderbergh, 1989
 The Adjuster, Atom Egoyan, 1991
 Orlando, Sally Potter, 1992
 Short Cuts, Robert Altman, 1993
 Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994
 Safe, Todd Haynes, 1994
 Kids, Larry Clark, 1995
 L'humanité, Bruno Dumont, 1997
 Gummo, Harmony Korine, 1997
 Festen, Thomas Vinterberg, 1998
 The Hole, Tsai Ming-liang, 1998
 La vie de Jésus, Bruno Dumont, 1999
 Boys Don't Cry, Kimberly Peirce, 1999
 Amores Perros, A. Gonzalez Inarritu, 2000
 In the Mood for Love, Wong Kar-wai, 2001
 La femme qui boit, Bernard Émond, 2001
 Sur mes lèvres, Jacques Audiard, 2001
 BaadAsssss Cinema, Isaac Julien, 2002
 Tarnation, Jonathan Caouette, 2003
 Elephant, Gus Van Sant, 2003
 La face cachée de la lune, Robert Lepage, 2003
 The Fog of War, Erroll Morris, 2003
 Locataires, Kim Ki-duk, 2004
 Rois et reine, Arnaud Desplechin, 2004
 L'enfant, les frères Dardenne, 2005
 Truman Capote, Bennett Miller, 2005
 Last Days, Gus Van Sant, 2005
 A History of Violence, David Cronenberg, 2005
 The Secret Life of Words, Isabel Coixet, 2005
 Flandres, Bruno Dumont, 2006
 Katrina (When the Levees Broke), Spike Lee, 2006
 The Wind that Shook the Barley, Ken Loach, 2006
 Lady Chatterley, Pascale Ferran, 2006
 I Don't Want to Sleep Alone, Tsai Ming-liang, 2007
 There Will Be Blood, Paul Thomas Anderson, 2007
 I'm Not There, Todd Haynes, 2007
 The Wrestler, Darren Aronofsky, 2008
 Un prophète, Jacques Audiard, 2008
 Il divo, Paolo Sorrentino, 2008
 Gomorra, Matteo Garrone, 2008
 Hunger, Steve McQueen, 2008
 I Am Love, Luca Guadagnino, 2009
 Antichrist, Lars Von Trier, 2009
 Fishtank, Andrea Arnold, 2009
 Somewhere, Sofia Coppola, 2010
 Shame, Steve McQueen, 2011
 La peau que j'habite, Pedro Almodovar, 2011
 Melancholia, Lars Von Trier, 2011
 Poetry, Lee Chang-dong, 2011
 Roméo Onze, Ivan Grbovic, 2011
 Spring Breakers, Harmony Korine, 2012
 Blue Jasmine, Woody Allen, 2013
 Dallas Buyers Club, Jean-Marc Vallée, 2013
 The Bling Ring, Sofia Coppola, 2013
 Mommy, Xavier Dolan, 2014
 Welcome to Leith, Michael Beach Nichols, Christopher K. Walker, 2015
 The Wolfpack, Crystal Moselle, 2015
 Mon roi, Maïwenn, 2015

FLASHBACK

par **Dominique Blain**



Blancs de mémoire (2013), vidéo, Galerie Antoine Ertaskiran

D'aussi loin que je me souviens, le cinéma a toujours fait partie de ma vie. Le premier film que j'ai vu en salle, *The Sound of Music*, m'avait complètement ébloui. C'était en 1965, au cinéma Crémazie, j'avais 8 ans.

Il y a eu ces rendez-vous de cinéma à la télévision tous les week-ends lorsque mes parents sortaient. Des films en noir et blanc, des années 1940 et 1950, des histoires d'amour ou de bravoure très souvent sur fond de guerre... Probablement des films de propagande américains. Dans ma tête d'enfant, ces films déposaient des images fortes, incompréhensibles, et une peur de vivre un jour la guerre. Je me disais qu'il n'y avait pas pire tragédie...

Peut-être y a-t-il là une réponse à cette question qui revient souvent à propos de mon travail : pourquoi parler de la guerre quand on ne l'a jamais vécue ?

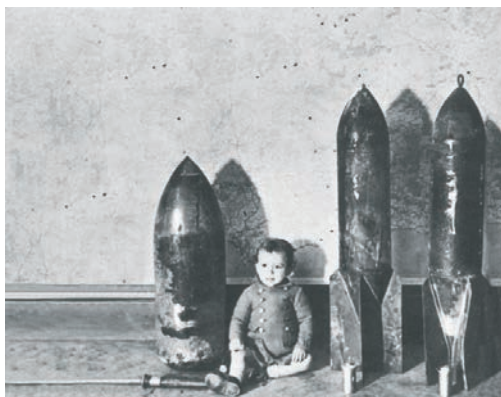
Ma première exposition, *Peaces*, portait sur cette période. C'est à partir de photographies trouvées dans des magazines populaires américains des années 1930 et 1940 que les œuvres ont pris forme. Des photomontages, des collages où se juxtaposaient images et objets pour en détourner le sens et amener une nouvelle lecture. Au-delà de ma recherche visuelle, j'apprenais aussi sur la vie que mes parents avaient connue, autant par les articles que par les publicités et, en quelque sorte, je comprenais mieux d'où je venais.

Un cours d'histoire du cinéma donné à l'université m'a fait connaître les grands classiques européens, les films d'Eisenstein, Resnais, Carné, Buñuel, Truffaut, Godard, Bergman, Fellini, Visconti... Des films que j'ai revus plus tard, avec un autre regard. Ensuite, j'ai découvert le cinéma américain des années 1930 à 1950, les films de Lubitsch, Capra, Chaplin, Sturges, Cukor, Hitchcock, Welles et Wilder...

Dans les années 1970 et 1980, il y avait encore plusieurs salles de cinéma à Montréal qui présentaient des films d'auteur des quatre coins du monde. J'ai eu plusieurs coups de cœur au cinéma Élysée : Ettore Scola, Tati, Kieslowski. J'ai vu mon premier Woody Allen au Cinéma 5 et Tarkovski au Cinéma Parallèle. J'ai eu la chance de voir *It's A Wonderful Life* de Capra à la Cinémathèque française à Paris, *Harvey* de Henry Koster au cinéma Regency à New York, *Sherlock Jr* de Buster Keaton au Silent Movie Theater à Los Angeles qui, par miracle, existe toujours. Visionner ces films dans de tels lieux, en copie très souvent impeccable, rendait l'expérience encore plus magique, comme un moment figé dans le temps.



Élément de Inner Sanctum (1995), Collection MNBAQ



Éléments de Inner Sanctum (1995), Collection MNBAQ

En 1995, je décide de m'inscrire à un stage au New York Film Academy. Je voulais comprendre comment se construit un film. On nous faisait tour à tour travailler à différentes tâches de production (éclairage, prise de son, mise en scène, mixage, etc.). On tournait en 16mm et c'est sur une table de montage Steinbeck que j'ai compris ce qui m'intéressait plus particulièrement dans la production d'un film : comment, en utilisant le même piéage, on peut créer différents scénarios. Tout était une question de coupe, de colle et de point de vue... Je me retrouvais en terrain connu.

En 2004, on m'invite à créer une œuvre pour une exposition historique tenue à Bruxelles sur la reconstruction de l'Europe après la Deuxième Guerre mondiale. L'œuvre devait témoigner de la dévastation à la fin de la guerre. Le visiteur traversait un espace en marchant sur un sol lumineux qui lui donnait l'impression d'être au-dessus d'une ville en ruines au lendemain des derniers bombardements (une vue aérienne de Cologne en 1945). Devant lui, sur un écran noir, défilaient, tel un générique cinématographique, les bilans de la guerre : l'Europe exterminée, affamée, déplacée,

détruite. Ce générique juxtaposé à la photographie, qui ne pouvait être contournée, plaçait le spectateur devant la fin d'une tragédie bien réelle.

Le cinéma, tout comme la photographie, participe à la mémoire du monde. Ce devoir de mémoire constitue l'ADN de mon travail créatif, le cinéma en est indissociable. Ce retour dans le passé m'a fait réaliser à quel point il m'a inspirée, nourrie et m'a accompagnée tout au long de ma pratique. ²⁴

Dominique Blain a exposé dans plusieurs villes nord-américaines et européennes ainsi qu'en Australie. Trois rétrospectives majeures lui ont été consacrées à Montréal, à Québec et au Royaume-Uni. Elle a réalisé plusieurs expositions publiques au Québec. Lien : <http://www.dominiqueblain.com>



L'installation vidéo *Émergence* présentée au Mois de la photo de Montréal en 2015 est une œuvre de montage.

Le titre de l'installation est tiré d'une citation de Montaigne : « L'émergence, c'est d'arriver à faire venir en conscience ». Élaborée à partir de films d'archives trouvés sur Internet, l'œuvre illustre les tensions sociales et politiques des 60 dernières années à travers le monde. Des images chorégraphiées où le mouvement des foules anonymes est entrecoupé de portraits en gros plans projetés au ralenti. Présentée sur trois écrans de grandes dimensions, accompagnée d'une bande sonore, l'œuvre offre une expérience immersive au spectateur qui doit choisir son point de vue.

EN ENTRANT DANS CETTE SALLE, VOUS ACCEPTEZ D'ÊTRE FILMÉ

par **Thierry Marceau**

« Plus ça va, plus je me sens comme un réalisateur de cinéma. Je vois ce qu'il faut voir, il ne me reste qu'à tout mettre ensemble pour que les autres le voient. » – Thierry Marceau

« Je ne veux parler que de cinéma, pourquoi parler d'autre chose ? Avec le cinéma on parle de tout, on arrive à tout. » – Jean-Luc Godard

« Un film, c'est la fête d'anniversaire du réalisateur. C'est lui qui choisit ses invités et la musique, qui décide si l'on porte des chapeaux ou pas. » – Jodie Foster

« La vie n'imité pas l'art, elle imite la mauvaise télévision. » – Woody Allen



Thierry Marceau / *Back to the Factory*, performance + photo + vidéo, Chantier Libre, Atelier Jean Brillant (2012)



Thierry Marceau / *L'artiste est présent*, performance + photo + vidéo, Do it Montréal, Galerie de l'UQAM, 2016

« Il faut que je fasse des films qui m'effraient, la peur m'inspire davantage que la confiance. » – Steven Spielberg

« Spielberg, c'est le Jeff Koons du cinéma. » – Gérard Depardieu

« Le cinéma est un mélange parfait de vérité et de spectacle. » – François Truffaut

« Le meilleur cinéma, c'est celui où l'action est longue et les dialogues brefs. » – John Ford

« On signe son arrêt de mort si on commence à se préoccuper du public. » – Leonardo DiCaprio

« Un film doit être comme un caillou dans une chaussure. » – Lars Von Trier

« Les questions restant sans réponses au cinéma sont celles qui ont le plus d'effets sur nous. » – Atom Egoyan



Thierry Marceau / Le retour aux sources, performance + photo + vidéo, FTRL, Lachine (2010)

« J'ai des questions à toutes vos réponses. »
– Woody Allen

« Je suis sans pitié, sans scrupule, sans compassion, sans indulgence, pas sans intelligence. »
– Quentin Tarantino

« L'avantage d'être intelligent, c'est qu'on peut toujours faire l'imbécile, alors que l'inverse est totalement impossible. » – Woody Allen

« Si le cinéma a un point commun avec le timbre, c'est sa capacité à envoyer des messages avec des images. » – Antonio Banderas

« J'aime qu'un film, quelle que soit la période à laquelle il se situe, résonne avec l'époque actuelle. » – Cate Blanchett

« Il y a plus de faits et de détails historiques valables dans les œuvres d'art qu'il n'y en a dans les livres d'histoire. » – Charlie Chaplin

« Très souvent, d'autres disent exactement ce que je pense. Heureusement, ce sont généralement des génies. » – Thierry Marceau



Thierry Marceau / Sérénade: la dernière marche du roi qui refuse de mourir, performance + vidéo, Fabriquer l'improbable, centre Est-Nord-Est (2013)

Ce texte met de l'avant plusieurs stratégies présentes dans mon travail: l'appropriation d'éléments existants, l'assemblage, le collage, la superposition, l'absence de hiérarchie entre l'élite et le populaire, une réflexion humoristique et critique du contexte dans lequel elle s'inscrit. 24

Thierry Marceau est reconnu pour son travail de performance, de vidéographie, de photographie et d'installation. Il carbure à même la mémoire collective, aux images populaires, aux personnages forts, aux costumes, aux spectacles. Il a exposé dans diverses galeries de Montréal, entre autres. Lien : <http://www.thierry-marceau.com/>

QUELQUES RÉFLEXIONS PERSONNELLES SUR LE CINÉMA

par Martha Townsend



Halfaouine, l'enfant des terrasses de Férid Boughedir (1990)

De *Bambi* (1942) à *Dheepan* (2015), le tout premier et plus récent des films qui m'ont marquée, le cinéma m'a propulsée dans le monde des autres. Les films m'ont appris sur les gens et les lieux bien au-delà du champ de ma propre expérience et, en ce sens, ils m'ont fourni des points de référence qui ont influencé le monde qui est le mien, inscrivant mes perceptions dans une troisième dimension.

À bien des égards, la réalisation d'un film ne saurait pourtant être plus éloignée de ma propre pratique artistique. Là où les films sont composés d'images en mouvement, mes œuvres sont fixes. Les films racontent une histoire alors que la plupart de mes œuvres évitent toute idée de narration. Pour utiliser une analogie littéraire, je dirais que chacune de mes créations est plus proche du poème que du roman. Un film se déploie dans le temps tandis qu'une œuvre de ma composition peut être saisie en un seul coup d'œil. Les films reposent sur des images, là où mon travail est abstrait. Un film est fait de lumière alors que mes productions sont matières, formes et volumes. Je vois le cinéma comme un art qui



Volumétrie (2016) – Photo Richard-Max Tremblay

englobe de nombreux éléments disparates, et ce à une très grande échelle. Mes sculptures sont des créatures silencieuses qui habitent le même espace physique que le spectateur.

Grandir à cheval entre deux langues a eu un impact marquant sur ma sculpture, en ce sens que j'assemble souvent deux matériaux évocateurs pour créer des formes simples. La tension qui naît de la cohabitation de l'ensemble et des parties est un thème constant dans mon travail. On retrouve une tension similaire dans les films en langue étrangère; c'est pourquoi il m'est difficile de parler de mon rapport au cinéma sans penser à la langue. Pour moi, il y a quelque chose d'irrésistible dans le fait de comparer les sous-titres aux dialogues d'un film quand la langue originale et la langue cible me sont familières, car cela ajoute une dimension stimulante à mon expérience de spectatrice.

L'expérience d'aller au cinéma tient de la grande évasion. Je suis une spectatrice candide, c'est-à-dire que je laisse complètement en suspens mon incrédulité pour m'abandonner au pouvoir de l'œuvre, et il est rare qu'un film ne me retienne pas captive. J'oublie mes propres soucis pour plonger dans les problèmes et préoccupations des personnages. Je regarde rarement un film chez moi ou sur un petit écran. Je demeure profondément attachée à l'idée d'aller au cinéma, à l'obscurité enveloppante de la salle et à l'expérience solitaire parmi la foule.

Mes choix de films se limitent à certaines catégories: cinéma d'art et d'essai, drames et films étrangers, fictions et documentaires confondus.

Bien que je ne sois pas très bonne pour retenir le nom des acteurs et des auteurs mis à part les plus célèbres d'entre eux, certaines images vues il y a des dizaines d'années sont restées gravées dans mon esprit. Par exemple, celle de Roberto refermant la porte sur les doigts d'Alicia dans *The Official Story* (1985), ou celle de Sarah sur la digue dans *The French Lieutenant's Woman* (1981).

Certains films sont pur divertissement ou objet de détente. J'ai plaisir à regarder des comédies françaises ou des comédies romantiques américaines mais, pour moi, les films vraiment mémorables sont ceux qui sondent les questions humaines. *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (1990), *Chocolat* (1988), *Sans toit ni loi* (1985) et *Mustang* (2016) nous dépeignent la vie de femmes et d'enfants, et ils le font tous d'une manière convaincante et nécessaire qui va droit au cœur, tout en remettant en question les conventions sociales qui contraignent les plus vulnérables.

En fiction comme en documentaire, l'histoire politique est mise éloquentement en relief au-delà des manchettes de l'actualité. Parmi tant d'autres films courageux, *The Lives of Others* (2006), *Cinq caméras brisées* (2006) et *Citizenfour* (2014) sont une fenêtre ouverte sur les enjeux de la géopolitique.

Quand mon fils était jeune, je regardais des films pour enfants. Même ce répertoire dominé par Disney a été source de beaux moments. Le contexte dans lequel je voyais alors les films était



Traits d'union (2012) – Photo: Richard-Max Tremblay

si différent que j'étais en mesure d'accepter et même d'apprécier des productions comme *The Lion King* (1994). Le charmant *Robin Hood, Men in Tights* (1993) est ainsi devenu un classique à la maison. Rompant avec mon habitude de ne voir un film qu'une seule fois – il y a une telle quantité d'œuvres à découvrir – j'ai vu ces productions des dizaines de fois. De toutes les œuvres destinées à un jeune public et remplies de ces clichés qui réchauffent le cœur, *Kirikou et la sorcière* (1998) se détachait du lot et faisait figure de film authentique, rafraîchissant et singulier.

Voir un film en salle tient d'une expérience enveloppante où les sons et les images font voyager le spectateur à travers des états émotionnels en créant une tension, puis en la libérant. Les films ont le pouvoir de déranger et de charmer. Des centaines de films m'ont ainsi nourrie et enrichie; ils ont documenté et influencé mon point de vue sur le monde et la perspective à partir de laquelle je crée de modestes concentrés d'émotion appelés sculptures. 24

Traduction: Gérard Grugeau

Marta Townsend travaille la sculpture par un agencement de matériaux aux lignes simples (sphères, cubes, trous et lignes), donnant lieu à un langage poétique qui fait appel tant au sens qu'à l'émotion. Elle est représentée par la Galerie Roger Bellemare à Montréal.

QUELQUES FRAGMENTS D'ESCALES DANS LE SILENCE DES CHOSES, DANS LA MUSIQUE DU MONDE

par **Serge Clément**

Une tentative de reconstitution / ma relation au cinéma / tout simplement... fondatrice / celle qui aura tout enclenché, tout engendré / le territoire initial de ma compréhension, de mon analyse des images / simultanément, aux découvertes de l'adolescence / dans ce Québec en ébullition des années 1960 / à la quête de maturité, d'identité / de mon rapport au monde / fascination pour les images, et leur « parole » / pour l'imaginaire « cinéma » / découverte du cinéma d'art et d'essai / les salles Verdi et Élysée de Montréal (des années 1960) / encore vif dans ma mémoire / là, dans cette salle obscure / devenue ma tanière / naîtra cette passion des images / rencontre de mes premiers auteurs phares au cinéma : Buñuel, Varda, Antonioni, Truffaut, Fellini, Godard

À mes premiers films : *L'ange exterminateur* (la critique sociale et l'absurde fascinant) – Luis Buñuel / *Le bonheur* (Le bonheur ça s'ajoute...) – Agnès Varda / *Blow-Up* (le visible, l'invisible et la photographie) – Michelangelo Antonioni / *L'année dernière à Marienbad* (l'onirique, le labyrinthique et leurs innombrables impasses) – Alain Resnais / *Les 400 coups* (la parole aux enfants, enfin...) – François Truffaut / *Huit et demi* (l'imaginaire au pouvoir, le désordre, la mesure) – Federico Fellini / *À bout de souffle* (l'insolence de la jeunesse, le thriller américain en France) – Jean-Luc Godard

se superposent / l'effervescence d'une jeunesse et d'un monde d'après-guerre en chantier / l'explosion d'expériences dans tous les champs créatifs / se dressent les nouveaux enjeux politiques, sociaux et culturels / quête identitaire / affrontements des systèmes politiques : capitalisme, socialisme et communisme / construction et naissance d'un créateur

se relie le cinéma, la littérature, les arts visuels, la musique, la science, l'architecture, la philosophie, le théâtre, la sociologie, la danse... / médias et cultures diversifiées / mécanismes de la pensée / apprentissage : réfléchir, structurer, construire... sans cesse... / nécessité d'une pensée distincte, d'une vision du monde / rencontre d'auteurs / ceux qui le voient, le disent, le pensent, le transforment, le créent...

Rétroactivement, les années 1960 ont initié mon premier tour de manivelle / lent processus d'intégration de la photographie à mes besoins créatifs / Montréal 1970, études en photographie / début d'une recherche incessante / au-delà des mots, des rencontres d'œuvres m'auront bouleversé intérieurement / ainsi que ma pratique artistique

œuvres initiatrices : le théâtre de Brecht, Ionesco, Gauthier, Beckett, Arrabal, Shakespeare et des classiques français / la musique de Stravinsky, Pierre Henry, Stockhausen, Kurt Weil, Frank Zappa, Beatles, Doors, *L'osstidcho* / la danse de Béjart, de Martine Époque / la littérature de Julien Gracq, Louis-Ferdinand Céline, Henry Miller, Anaïs Nin, Blaise Cendrars, Réjean Ducharme, Lawrence Durrell, Hubert Aquin, Marie Cardinal / les essais d'Herbert Marcuse, Marshall McLuhan / les photographes Paul Strand, Robert Frank, Walker Evans, Lee Friedlander d'abord / puis Eikoh Hosoe, Ralph Gibson

et dans les décennies suivantes / Josef Koudelka, Graciela Iturbide, Sergio Larrain, Daido Moriyama, Miyako Ishiuchi / Paul Auster, Alice Miller, Nancy Huston, Sylvie Germain, Annie Ernaux, Milan Kundera, Daniel Arasse, Tzvetan Todorov, Michel Houellebecq / ainsi que de nombreux autres

parallèlement à ma plongée en photographie / mon expérience de vie aura enrichi ma conscience / tout comme les écrivains, musiciens, cinéastes, photographes, danseurs et autres créateurs auront habité mes jours, mes nuits / auront modelé le photographe que j'ai été au cours des quarante dernières années /

dans cette quête intérieure, par une photographie de questionnement et d'intégrité / avec la connaissance de ce langage unique, autonome

puis un deuxième tour de manivelle / plus précisément entre cinéma et photographie / de la présentation à Marcel Jean de la maquette du livre *Fragrant Light* est né le court métrage *Parfum de lumière*, réalisé en 2002 à l'Office national du Film / l'image photographique devient cinéma / une transformation majeure dans ma production photographique / un prolongement à mes interrogations des différents territoires de l'image

suivront deux autres courts métrages / plusieurs livres photographiques / du livre unique d'exposition, en passant par le leporello et les éditions courantes d'éditeurs / ainsi que de nombreuses installations photographiques / élaborées selon la géographie des lieux d'expositions / toujours aussi allumé par ce médium / la photographie n'est-elle pas toujours en redéfinition de son rapport au réel ? / elle nous force sans cesse à regarder, à voir avec... attention

14 juin 2016 

Serge Clément pratique une photographie de questionnement, de recherche et d'auteur en offrant des images poétiques et déroutantes. Sa démarche se décline du documentaire à l'installation en passant par le commentaire social, le récit poétique et l'essai photographique. Il a publié plusieurs ouvrages photographiques. Lien : <http://www.sergeclement.com>

Montage conçu par l'auteur, de haut en bas :

#1 : *Metropolis*, Montréal, Québec (1984) – © Serge Clément (1984)
tirage argentique / dimension : 20X24 po.

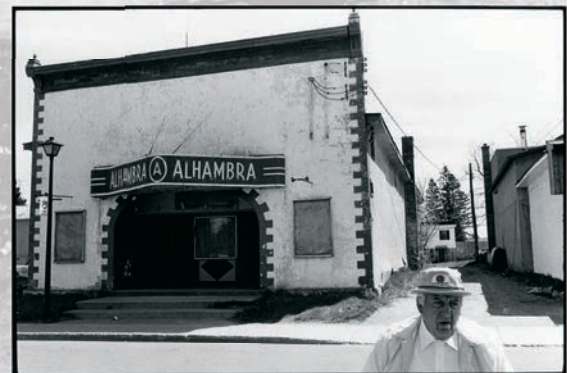
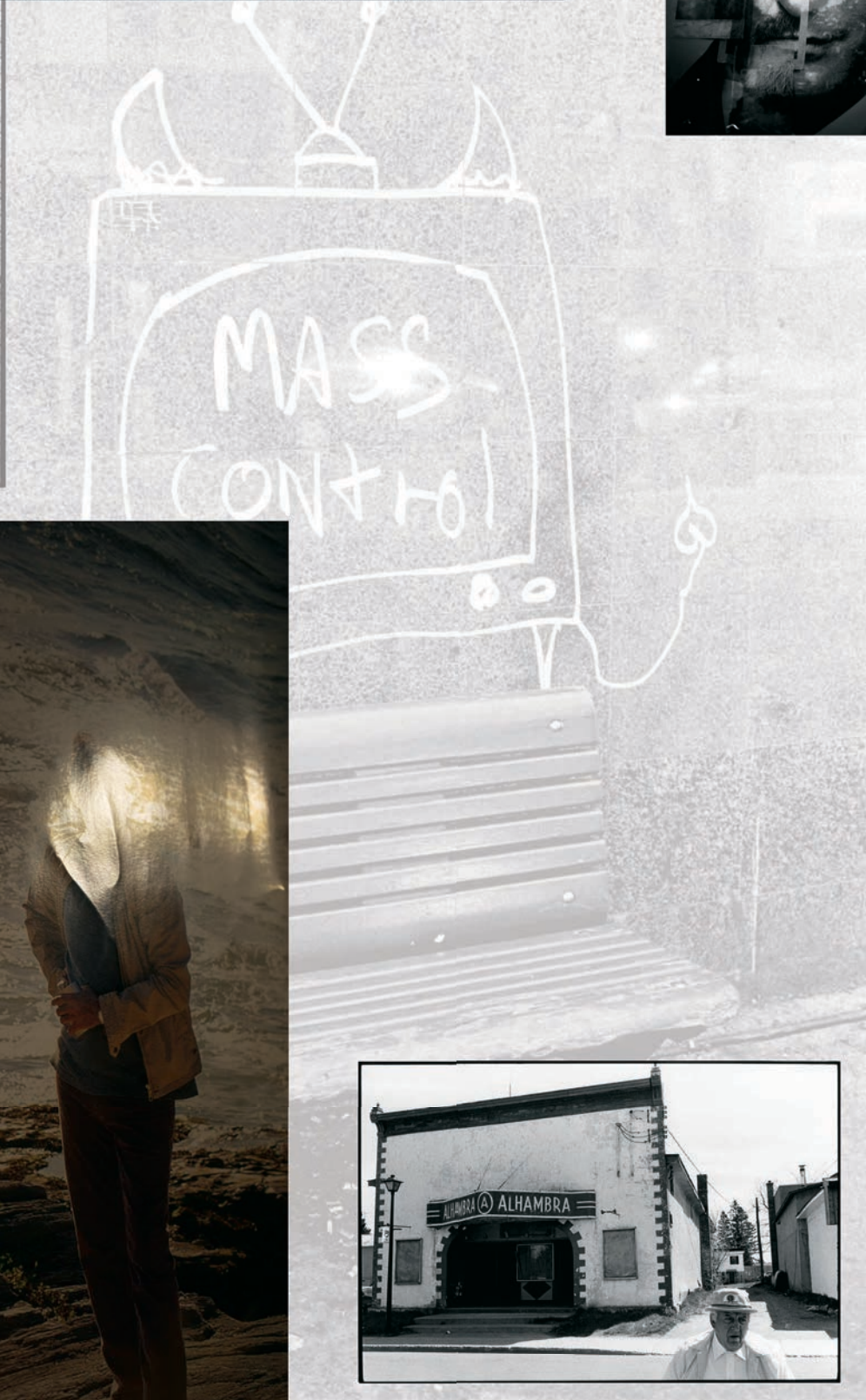
#2 : *Lumière*, Lyon, France (2010) – © Serge Clément (2010)
tirage argentique / dimension : 40X27 po.

#3 : *Mass Control*, Montréal, Québec (2004) – © Serge Clément (2004)
(image tramé à 30 %) tirage argentique / dimension : 24X20 po.

#4 : *B*, Paris, France (2012/2014) – © Serge Clément (2014)
fragment d'affiche du film... (inconnu)
impression numérique jet d'encre / dimension : 30X20 po.

#5 : *Démasquer*, Montréal, Québec (2015/2016) – © Serge Clément (2016)
fragment d'affiche du film... (inconnu)
impression numérique jet d'encre / dimension : 30X20 po.

#6 : *Alhambra*, Saint-Agathe, Québec (1985) – © Serge Clément (1985)
tirage argentique / dimension : 20X24 po.



ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

Prochains dossiers

n° 114 (automne 2016)

Visages

n° 115 (hiver 2017)

Faire statue

n° 116 (printemps-été 2017)

Sculptures numériques

espaceartactuel.com
dictionnaire.espaceartactuel.com

Louis Fortier, *Autoportrait*, 2005. Mélange de cire microcristalline et parafine, pigments.
Avec l'aimable permission de l'artiste.



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153
info@rsbimedia.com



À la mémoire du dernier des clubs vidéo

par **Alexandre Fontaine Rousseau**

Le club vidéo a joué un rôle fondamental dans mon éducation cinéophile. Pour être entièrement honnête, j'irais même jusqu'à dire que j'ai d'abord associé le cinéma à ses tablettes où était savamment disposé un assemblage de VHS diverses plutôt qu'à la salle obscure où j'allais de temps à autre. Le club vidéo a joué ce rôle de rituel venu en quelque sorte sacraliser mon rapport au cinéma ; et, encore aujourd'hui, je peux déambuler mentalement parmi les allées depuis longtemps disparues de ces lieux où j'ai passé une bonne partie de mon enfance. Je pourrais encore aller chercher la copie du long métrage animé des *Transformers* que je louais régulièrement au Super Vidéo 2000 d'Aylmer ; son emplacement exact est inscrit dans ma mémoire, même si le souvenir du film lui-même s'est effacé au fil des ans. Je n'avais jamais vu *Krull* de Peter Yates avant cette année, mais j'aurais pu vous décrire dans le moindre détail l'intrigante illustration délavée ornant le boîtier de ce film que je n'ai jamais osé louer. En l'écoutant finalement, après toutes ces années, je n'ai pas pu m'empêcher de penser à l'effet que le film aurait eu sur moi à l'âge de huit ou neuf ans. Je me souviens toujours de l'affiche, étrangement futuriste pour l'époque, du Robot Jox de Stuart Gordon qui a orné durant des années le mur d'un autre établissement que je fréquentais à l'occasion.

Le club vidéo a façonné la cinéphilie d'une génération, cette cinéphilie impure où se côtoient sur les tablettes rêvées d'un musée imaginaire les plus obscures séries B d'horreur et les grands classiques du cinéma américain, les productions populaires des années 1990 et les premiers chefs-d'œuvre visionnés un peu par accident. Encore aujourd'hui, j'attribue ma fascination pour les séries à celle qu'exerçaient autrefois sur moi les boîtiers placés côte à côte des *Indiana Jones* de Spielberg, des *Halloween* ou des sept *Nightmare on Elm Street*. Puis venait le jour où on explorait pour la première fois la section étiquetée « Classiques » pour y trouver un *Psycho*, un *Chinatown* qui faisait immanquablement écho au *Who Framed Roger Rabbit?* de Robert Zemeckis écouté des dizaines de fois, un *Citizen Kane* qui était supposément « le meilleur film de tous les temps ». On explorait l'œuvre de Woody Allen, rare auteur ayant l'honneur de voir ses films regroupés. On épluchait les gagnants de l'Oscar du meilleur film, classés par ordre chronologique – en commençant par les plus récents, tels qu'*Unforgiven*, pour ensuite remonter jusqu'à *One Flew Over the Cuckoo's Nest* ou encore *The Deer Hunter*.

Le club vidéo établissait un rapport physique au film, rattachait la sélection d'une œuvre à une expérience concrète. Il s'agissait, d'abord et avant tout, d'un lieu dans lequel on pouvait déambuler et se perdre à sa guise à la recherche d'on ne sait trop quoi. Il encourageait les hasards, provoquait les rencontres ; on s'y retrouvait entouré de films, on y renouait à chaque visite avec cette impression étourdissante de la multitude d'œuvres à découvrir...



Il alimentait le désir des films d'une manière particulière que ses substituts virtuels peinent à recréer : une « section » sur un site n'aura jamais le panache de son équivalent réel et l'on n'y retrouvera jamais ces incongruités qui faisaient le charme particulier de chaque club vidéo possédant presque par défaut sa personnalité propre. L'offre n'était pas toujours particulièrement diversifiée ou sophistiquée, bien au contraire ; mais on trouvait toujours de nouveaux films en se promenant d'un club à l'autre. Mettre pour la première fois les pieds dans un nouveau club vidéo s'apparentait à la découverte d'un territoire inconnu où le familier était juxtaposé de manière excitante à l'inédit.

Le club vidéo créait des liens humains. Quand j'ai déménagé à Montréal, il occupait encore une place essentielle dans la vie de quartier. On s'y rencontrait. On s'y échangeait des recommandations. Le vendredi, en début de soirée, les enfants l'envahissaient accompagnés de leurs parents pour louer un film qu'ils allaient sans doute écouter dix ou douze fois durant la fin de semaine. Nous trouverons de nouveaux moyens de voir des films. Nos habitudes se transformeront et le cinéma ne mourra pas du jour au lendemain avec la disparition de ces lieux inspirants. Mais force est d'admettre que c'est toute une manière qu'avait le cinéma de s'intégrer à la vie quotidienne qui est désormais chose du passé. Bien plus qu'une simple manière d'avoir accès aux films, le club vidéo établissait les bases d'un certain rapport intime au cinéma. Voilà pourquoi, par-delà la simple nostalgie qu'elle nous inspire, la disparition des derniers établissements de ce genre marque véritablement la fin d'une ère. 24

À contre-courant – Vitalité du documentaire canadien actuel

par **Charlotte Selb**



The Prison in Twelve Landscapes, Brett Story (2016)

Souvent éclipsé au Québec par le fort intérêt pour la production locale, le documentaire canadien en provenance des autres provinces ou territoires reste assez peu vu et méconnu ici, en particulier les films indépendants et les auteurs émergents. Des œuvres récentes telles que *88:88* d'Isiah Medina, *Everything Will Be* de Julie Kwan, *Invention* de Mark Lewis, ou même *Bring Me the Head of Tim Horton*, l'hilarant moyen métrage de Guy Maddin, Galen et Evan Johnson, sont ainsi passés relativement inaperçus au Québec. À l'issue de l'édition 2016 du festival Hot Docs à Toronto où des documentaires de l'Ontario, de la Nouvelle-Écosse ou encore du Nunavut ont marqué plusieurs temps forts de la programmation, on peut parler d'une production canadienne qui, si elle est majoritairement préoccupée par des enjeux sociaux et politiques, ne tombe pas dans le film « exposé » formaté, souvent répandu en Amérique du Nord, auquel on peut avoir tendance à l'associer de manière un peu simpliste. Adoptant des approches variées mais toujours très personnelles, quelques auteurs à surveiller opèrent un intéressant renversement des discours dominants ou des formes documentaires traditionnelles, insufflant une belle vigueur au documentaire canadien actuel.

Autoproduit à contre-courant des systèmes de production, sans le concours d'une télévision et principalement avec le soutien

des Conseils des arts de Toronto, de l'Ontario et du Canada, *The Prison in Twelve Landscapes* de Brett Story pourrait incarner à lui seul la vitalité du documentaire canadien anglais. Prix du jury de la compétition canadienne à Hot Docs, ce film essai sur la prison sans prison confirme la jeune cinéaste torontoise comme l'un des talents les plus prometteurs du Canada. Résidant aujourd'hui aux États-Unis, Story s'intéresse aux dimensions économique, sociale et politique du système carcéral américain, et suggère que les ramifications de la prison s'étendent bien au-delà des murs des institutions correctionnelles. En douze chapitres – ou plutôt douze tableaux – le film élabore la thèse voulant que la prison, telle qu'elle s'est développée jusqu'à aujourd'hui, soit devenue un rouage indispensable au bon fonctionnement de l'écosystème américain, en touchant à tous les aspects de la vie « en liberté ».

Les douze paysages explorés se situent ainsi hors de l'univers carcéral, dans différents lieux des États-Unis, et souvent en extérieur – déployant une ampleur et une qualité formelle impressionnantes pour le budget limité du film. Une séquence au Kentucky nous fait découvrir une ancienne ville minière dont l'économie dévastée dépend à présent de la réouverture de son pénitencier pour créer des emplois. Un autre passage dans le Bronx s'intéresse à une petite entreprise florissante, spécialisée

dans la vente et l'envoi d'articles pour prisonniers respectant les règles kafkaïennes du système correctionnel. Un troisième révèle l'exploitation de la main-d'œuvre carcérale, à travers le récit en voix off d'une prisonnière pompière combattant les feux de forêt en Californie. La proposition de départ est passionnante, mais le film étonne encore plus par sa liberté de forme. Méditation plus que démonstration, *The Prison in Twelve Landscapes* ne cherche pas tant à livrer un argument implacable dans le style des documentaires activistes traditionnels qu'à offrir une relecture politique du paysage américain, en dialogue constant avec le spectateur. Poétiques et non didactiques, le choix et l'enchaînement des séquences laissent à ce dernier le soin de reconstruire la logique du raisonnement, d'identifier dans les différentes vignettes le lien plus ou moins évident à la prison. Avec ses douze strophes de longueurs et de tons très variés, qui mêlent l'observation aux archives télé et radio, les passages impressionnistes aux entrevues, *The Prison in Twelve Landscapes* compose un poème mélancolique sur ce qu'il y a d'invisible dans le paysage américain : non seulement la prison, tout à la fois absente et présente dans chaque scène, mais aussi l'Amérique des pauvres, telle que soustraite systématiquement à notre vue.

Car c'est bien d'une communauté invisible dont il s'agit dans le film de Brett Story, une population qui, dans un système basé sur l'injustice sociale et raciale, est jugée indésirable et doit « disparaître du paysage ». À Détroit, les efforts de redéveloppement urbain laissent les plus démunis sur la touche. À Los Angeles, on construit des *pocket parks*, des petits parcs spécifiquement conçus pour empêcher les délinquants sexuels fichés de s'installer dans le quartier. À Baltimore, un couvre-feu appliqué par l'armée vide les rues de la ville de sa population – bien entendu majoritairement noire. « *Black lives don't matter in America* », affirme un habitant de Ferguson, où près de cinquante ans après la guerre contre la criminalité lancée par Nixon pour étouffer le mouvement des droits civiques, les Afro-Américains sont toujours judiciarisés à l'extrême. La prison, ultime méthode d'effacement de cette population indésirable, ne sera vue que de loin en clôture de *The Prison in Twelve Landscapes*, à la fin du long trajet en bus de New York à Attica que doivent accomplir les proches rendant visite aux prisonniers. Alors que les murs de l'institution se dessineront à travers les vitres du bus, la population incarcérée, elle, restera définitivement invisible.

Jouant sur l'absence et la disparition, *The Prison in Twelve Landscapes* se construit en creux, dissimulant au lieu d'exposer. La bande musicale atmosphérique mêlant Bach aux compositions originales d'Olivier Alary, les plans élégamment composés par la directrice photo Maya Bankovic, provoquent non pas une indignation immédiate, mais un profond sentiment de tristesse qui n'en est pas moins puissant, ce qui tend à prouver que l'on peut inviter à la prise de conscience politique sans nécessairement être explicitement militant. La question de la nécessité d'une démarche activiste ne date pas d'hier, mais elle ne se pose pas dans les mêmes termes pour tous. Deux documentaires très remarqués au festival, *Angry Inuk* et *Quebec My Country Mon Pays*, optent pour une approche ouvertement politique tout en cultivant un angle très personnel qui les démarque des documentaires politiques plus traditionnels. La cinéaste inuit

Alethea Arnaquq-Baril, pour qui les enjeux abordés dans son premier long métrage documentaire relèvent de l'expérience personnelle, choisit de placer l'expression de la colère au cœur de son film au titre éloquent, *Angry Inuk*. Gagnant du Prix du public à Hot Docs, le film dénonce les graves dommages causés aux communautés inuits par les campagnes contre la pêche au phoque menées par les organisations de défense des animaux, tout en interrogeant les manières pour le peuple inuit de faire entendre sa colère. « Comment une petite population éloignée fait-elle changer d'avis un milliard de gens ? Comment le faire sans argent, quand les groupes de défense des animaux dépensent des millions contre nous ? Comme le faire quand notre colère est trop tranquille et trop douce pour être entendue ? » Après des décennies de campagnes médiatiques contre la chasse au phoque¹, *Angry Inuk* entreprend un travail de déconstruction du discours dominant et de la perception commune – occidentale – d'une pratique qui n'est pas juste traditionnelle, mais vitale pour l'économie inuit. Avec un humour et un élan contagieux, Alethea Arnaquq-Baril dénonce non seulement l'hypocrisie de ces campagnes de désinformation, mais documente aussi de l'intérieur l'ingéniosité d'un mouvement activiste auquel elle appartient au quotidien, et qui lutte à armes inégales contre des géants de la communication.

Avec *Quebec My Country Mon Pays*, le réalisateur vétérinaire John Walker part lui aussi de son expérience personnelle pour opérer un renversement des regards, cette fois sur l'exode des Québécois anglophones au lendemain de la Révolution tranquille. L'auteur, qui est né et qui a grandi au Québec et est aujourd'hui établi en Nouvelle-Écosse, revient sur sa propre histoire d'exil et le douloureux déracinement de sa famille face au mouvement indépendantiste, pour offrir une lecture alternative d'un épisode de l'histoire canadienne rarement raconté du point de vue des Québécois anglophones – et probablement quelque peu tabou ici. Tout comme Arnaquq-Baril (qui a d'ailleurs produit le précédent documentaire de Walker, *Arctic Defenders*), le cinéaste n'hésite pas à se placer devant la caméra, son propre récit guidant en voix off l'exploration d'un enjeu complexe où la subjectivité assumée donne finalement toute sa force au propos. Lettre d'amour très personnelle à la terre natale, *Quebec My Country Mon Pays* refuse la posture « d'angryphone », privilégiant l'effort de compréhension mutuelle sur l'amertume. Bien qu'il aborde à cœur ouvert la frustration de ne pas se sentir chez soi chez soi, John Walker ne perd pas de vue l'ambiguïté des deux positions « minoritaires » (celle des Anglophones au Québec et celle des Québécois au Canada), et la colère cède ici à l'empathie et à la nostalgie. On peut gager que le film ne donnera pas lieu aux mêmes réactions à Montréal qu'à Toronto, mais on peut espérer que l'invitation du cinéaste à sortir de la dichotomie réductrice Québec francophone/Canada anglais ne sera pas perdue dans ce cas-ci. Appliquée à la production documentaire nationale, cette division est depuis longtemps dépassée, et un changement de perception permettrait de saisir toute la diversité des œuvres canadiennes d'aujourd'hui. 24

1. Ces campagnes ont d'ailleurs profité à un type de documentaire environnemental très populaire dont *The Cove* et *Blackfish* sont les exemples les plus récents. On peut imaginer combien il est plus difficile de financer un documentaire retournant le discours de ces *blockbusters* de défense des animaux marins.

ENTRETIEN avec Mathieu Jacques

par **Charles-André Coderre**

Rencontre avec Mathieu Jacques, artiste visuel qui fait partie du duo **Organ Mood**, complété par Christophe Lamarche qui agit à titre de multi-instrumentiste sur le projet.

Les projections lors des concerts d'*Organ Mood* se situent entre le cinéma et les arts imprimés. Vous utilisez des rétroprojecteurs avec des acétates pour créer vos animations. Pourriez-vous nous décrire la relation entre ces deux pratiques artistiques ?

Le rapport entre cinéma et arts imprimés me trotte dans la tête depuis longtemps. Les arts imprimés sont ma formation de base : sérigraphie, gravure, lithographie. J'ai rapidement trouvé qu'il y avait plusieurs ressemblances entre l'essence du film sur pellicule et les arts imprimés puisque ces deux pratiques requièrent beaucoup de techniques photographiques. Je pense aux matériaux tels que les produits chimiques et aux types de manipulations faites avec un négatif. Je vois également une similitude entre la multiplication des images dans les arts imprimés et la reproduction des images sur une bande de pellicule pour créer le mouvement. Le cinéma et les arts imprimés se rejoignent à un niveau conceptuel. Et c'est quelque chose que j'ai eu envie d'explorer dans mes projets de création.

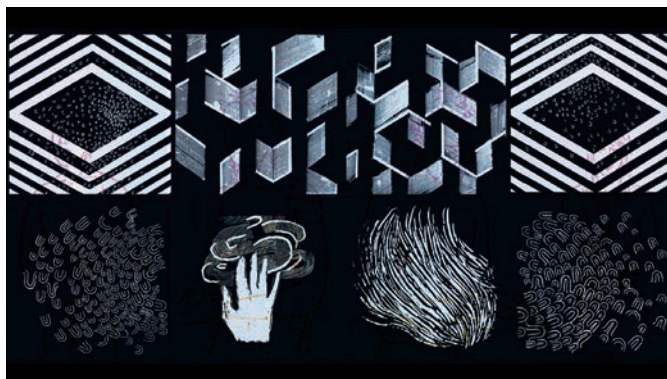
Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'art de l'animation ?

Ce qui m'a fasciné, c'est l'animation minimale. De voir combien d'images par seconde sont nécessaires pour faire une animation qui soit narrativement acceptable. Étonnamment, j'ai beaucoup travaillé sur des animations de cinq ou six images par seconde dans le cadre de vidéos corporatives. Mon expérience dans ce monde aura été un laboratoire d'expérimentation et d'une certaine façon, ces expériences ont donné naissance à ce qu'*Organ Mood* est devenu aujourd'hui. Je souhaite préserver un aspect collage, se rapprochant du degré zéro de l'animation.

Pouvez-vous nous dire comment vous réalisez vos images ?

Il s'agit des techniques de l'art imprimé. J'ai recours à des outils qui proviennent de la gravure et que j'applique sur des acétates. Je fais mes dessins à la main ou par ordinateur, ils sont ensuite imprimés sur une surface photosensible pour créer un pochoir. Ce sont des techniques de sérigraphie. J'utilise par la suite une encre assez fragile qui donne des effets d'usure. L'usure va créer la matérialité propre à mes images. Les acétates traînent dans des enveloppes, elles sont soumises à beaucoup de frottements. Et c'est l'érosion qui va faire apparaître une couleur différente, créer un coin brûlé par exemple.

Un peu comme les cinéastes qui travaillent directement sur la pellicule ?



Comme si nous étions déjà libres (2015)

Exactement. Mon processus de travail est issu d'une méthode industrielle, mais que je ne respecte pas à la lettre. Je vise l'altérité par une recherche de texture qui crée un langage propre. Je fais une sorte de mixte singulier entre plusieurs arts et différentes techniques. C'est comme si je m'étais créé un médium unique qui fait une sorte de synthèse regroupant le collage, l'art imprimé, les techniques cinématographiques et le dessin. Contrairement à quelqu'un qui cherche à explorer les limites de la pellicule au cinéma, j'essaie pour ma part de repousser les limites de mon médium hybride qui prend forme sur support acétate lors des concerts.

Quelles sont les manipulations que vous faites durant les concerts ?

Mon travail consiste à bouger des acétates, dessiner et créer des effets optiques. Je fais des superpositions et, en bougeant mes images, cela donne lieu à des animations. Je peux ajouter des effets par l'entremise des lentilles. Je suis d'avis que c'est beaucoup plus intéressant que si je me servais du logiciel *After Effects* et faisais mes animations à l'ordinateur. Il y a quelque chose qui se passe *live* avec les essais et les erreurs. Je crois que c'est ce qui se passe aussi avec les gens qui travaillent en cinéma expérimental.

De plus, je manie quatre rétroprojecteurs comme si c'était quatre cadres distincts me permettant de faire des animations sur quatre images. Je peux faire cela puisque les rétroprojecteurs sont liés par ordinateur. Puis, dernièrement, j'ai travaillé avec Roby Provost au Fab Lab du Pec dans le but de fabriquer un robot qui pourrait manipuler automatiquement les acétates.

D'où est venue cette idée des rétroprojecteurs ?

Au tout début du projet, il y avait une approche que je qualifierais « d'art visuel ». Christophe et moi, on voulait faire des

installations. Puis, on a été invités à faire une présentation sur *Organ Mood* devant public. Étant donné que les *PowerPoint* c'est ennuyant, j'ai eu l'idée de sortir un vieux rétroprojecteur. Cela a été un vrai choc. Aussi naïf que cela puisse paraître, voir passer la lumière à travers la lentille m'a donné une panoplie d'idées. Cela évoquait le cinéma et le feu, tout en rappelant aussi les lanternes magiques. Le côté rituel lié à un système de projection nous a tout de suite plu. Au départ, il y avait seulement un rétroprojecteur. Finalement, on a fabriqué nos propres rétroprojecteurs et on a bricolé des interrupteurs et ajouté une interface contrôlée par ordinateur qui permet de faire des fondus au noir et des changements de mise au point.

Cherchez-vous à tout automatiser ?

Non. L'attrait de mon travail tient beaucoup de la partie en direct devant public. Les gens me regardent et ils cherchent à comprendre ce que je fais. Je crois que cet aspect ludique est nécessaire. C'est une porte d'entrée pour le spectateur. Je pense que si je me contentais de projeter un film de mes animations, il manquerait un lien avec le public.

De cette manière, vos animations naissent sous les yeux du spectateur ?

Oui. C'est une forme de cinéma qui se crée sur place. Lors des répétitions de nos concerts, mon plaisir provient de voir la musique apparaître. Christophe essaie une panoplie de choses, puis quand il aime ça, il répète le motif et il insère un mouvement musical. De la même façon, j'aime donner à voir au spectateur ma création en train de se faire en temps réel. J'aime quand on ressent la fascination de l'artiste devant son œuvre. J'aime assister à une création vivante et non pas une œuvre d'art qui ressemble à un papillon épinglé.

D'ailleurs, je crois que c'est quelque chose qui manque au *VJing* ou à ceux qui font du visuel extrêmement complexe avec des structures de modélisation 3D. Lorsqu'ils font une projection en direct, c'est tellement compliqué que la seule chose qu'ils parviennent à faire, c'est *play* ou des fondus entre des séquences préprogrammées. Ce genre de travail permet d'arriver à des résultats très sophistiqués, mais je ne sens pas que c'est quelque chose de vivant.

Quelles sont vos influences dans votre travail de « performateur » ?

Je pense immédiatement aux performances de Pierre Hébert où il peint et dessine sur la pellicule en direct. Cependant, je crois que la plus grande de mes inspirations, ce sont les lanternes magiques. Je qualifierais ma recherche dans ce domaine d'amateur, mais j'ai trouvé dans ces inventions d'un précinéma une inventivité sans fin. Cela m'a permis de prendre conscience de l'étendue des possibilités qu'offrent des animations simples et de tout ce qu'on peut faire avec une lentille et un projecteur. C'est vraiment ce qui m'intéresse avec *Organ Mood*, trouver des techniques mécaniques rudimentaires pour créer du mouvement.

Le film *Fantasmagorie lumineuse* (2008) de Manon De Pauw m'a également beaucoup inspiré. C'est un film basé sur des manipulations avec des acétates. Un superbe film qui montre les mains de l'artiste au travail.

Que pensez-vous des captations de vos spectacles ?

Il s'agit de documents d'archive, et non pas d'une œuvre en soi. Je crois que c'est au spectateur qui est présent de cadrer ou de faire le mixage en concentrant son attention sur les éléments qu'il perçoit. Le spectateur devient réalisateur. Je ne veux pas d'un spectateur passif, pas plus que présenter un mur de sensations comme dans un festival électronique qui oblige le public à entrer en contact avec l'œuvre. Nos concerts sont immersifs à condition que le spectateur l'accepte. C'est comme un théâtre de marionnettes. Avec des petits moyens, ils parviennent à faire entrer les gens dans un univers. Et je crois que cette magie opère principalement grâce à la modestie des moyens et à l'aspect bricolé de notre approche. Il y a quelque chose d'intéressant là-dedans. Le spectateur y trouve une qualité de liberté, c'est à lui de décider s'il s'engage ou pas avec nous.

Vous invitez également le public à jouer avec vous sur quelques morceaux. Je pense aux maracas et au violon, avec un algorithme prédéterminé qui permet à quiconque de jouer juste, ou encore à la machine qui capte les battements de cœur d'un spectateur.

C'est clairement là un des outils que nous avons trouvés pour faire vivre une expérience au spectateur. Cette technique contribue à ce que chaque personne soit « le réalisateur » du spectacle.

Avez-vous le fantasme de donner encore plus de liberté au spectateur ?

On cherche à garder une sorte de juste milieu. Quand je pense à un groupe comme Lucky Dragons, qui offre au spectateur une multitude d'instruments faits sur mesure pour toute la durée du concert, j'ai l'impression d'assister à un spectacle où je regarde des gens s'amuser avec des jouets. On essaie de ne pas franchir cette ligne pour que nos instruments ne fassent pas gadgets. L'idée, c'est de faciliter une sorte de rituel collectif. Par exemple, la pièce avec les maracas ne peut pas exister d'une autre façon. Nous avons fait en sorte que le plaisir de ce morceau émane de la présence des spectateurs qui jouent des maracas.

Les violons, parfois ça marche, parfois ça ne marche pas. On tente de trouver un truc naturel pour faire en sorte qu'une personne sans la moindre formation musicale puisse participer. L'idée que cela ne soit pas sophistiqué, comme la machine à cœur, permet qu'un spectateur devienne spontanément musicien et acteur. Ce genre d'expérimentation se retrouve déjà dans mes images. De la même façon, je ne voudrais pas que mes rétroprojecteurs fonctionnent tout seuls. Je peux demander à des gens de m'assister dans la manipulation de mes acétates. J'aime l'idée que « n'importe qui » puisse faire mes animations, s'il décide d'y mettre le temps de travail nécessaire. 24

État d'Urgence Poétique

par **Marc Mercier**



La Méduse d'Émilie Marchand (2014) et La Naissance de Vénus de Sandro Botticelli

En novembre 2016, la 29^e édition du festival Les Instants Vidéo (Marseille), en décrétant l'État d'Urgence Poétique, affirme qu'en aucun cas la liberté de création ne doit être remise en question quelles que soient les raisons sécuritaires, économiques ou religieuses invoquées par les gouvernements opportunistes et autoritaires. Cette liberté ne concerne pas seulement les artistes. C'est un bien commun. Vivre, c'est créer en permanence son mode d'existence collectif. C'est se rendre disponible pour agir, influencer sur son environnement et accepter d'être soi-même sous influence. Et nous verrons que c'est la condition sine qua non pour redonner du souffle aux images asphyxiées par le marché et par l'insouciance politique des spectateurs.

Au-delà des horreurs causées par le refus de l'Occident d'accueillir les millions de personnes qui fuient guerres, oppressions et misère, il est un fait plutôt enthousiasmant : la marche de l'Histoire s'accélère. En effet, si nous ne pouvons pas prévoir les issues politiques et humaines du chaos tragique qui embrase le monde, il est aisé de prévoir que le phénomène migratoire de masse auquel nous assistons (notamment Sud-Nord), va favoriser à un rythme inédit la créolisation des langues et l'hybridation de nos pratiques culturelles, malgré tous les délires identitaires des faibles d'esprit qui caractérisent nombre de politiciens en vogue, entonnant d'obsoletes et écoeurantes rengaines nationalistes. Cet enrichissement culturel déconstruira nos vieilles formes de pensée et nous ouvrira à de nouveaux possibles.

Pour l'heure, l'art, qu'en penser ? Pense-t-il encore ? Nous verrons bien si ceux que nous désignons encore comme artistes résisteront à cette lame de fond qui est en train de bousculer poétiquement tous les langages. Contrairement à ce qui motiva les avant-gardes du passé (bousculer les formes traditionnelles), il ne s'agira plus de prendre une option esthétique pour faire du neuf, mais d'agir par nécessité, avec cette conscience que si nous voulons que nos films, nos poèmes, nos danses, ne soient pas rangés dans un musée des civilisations perdues, il nous faudra tout réinventer et rire de ce qui fit de nous des artistes

ou des amateurs d'art. Ni le cinéma, ni l'art vidéo n'ont encore pris la mesure de ce qui nous attend, d'où une désolation qui s'imprime sur les écrans malgré les efforts de certains. Cette situation me fait penser à ce que raconte Hélène Cixous de sa cousine infirmière qui, dans les années 1940, « croyait si fort qu'elle était indispensable à la survie de ses patients qu'elle ne voyait pas que l'hôpital « ouvrait » par la porte de derrière sur le camp de concentration. Grâce à ses soins, on avait une chance de mourir guéri ».

Il faut décréter l'État d'Urgence Poétique en commençant par décoloniser nos propres savoirs, nos propres imaginaires totalement assujettis par des siècles de domination du monde par l'Occident, concevoir que nos corps et nos pensées sont de vastes champs dévastés par notre sentiment de supériorité qu'il convient de labourer pour recevoir les semences que le vent de l'histoire nous apporte miraculeusement de ces ailleurs que nous avons tant méprisés. L'idiotie serait d'agir de la sorte, mus par un sentiment de culpabilité. C'est joyeux que nous accueillerons ces métissages consentis. Les films qui fleuriront alors seront les marques d'un plaisir intense.

Pour se faire une petite idée de la façon dont les cultures se métissent (je ne parle pas ici des artistes qui ont volontairement emprunté des formes exotiques pour enrichir leur palette de formes comme Picasso et l'art africain, la fameuse vidéo *Global*

Groove de Nam June Paik illustrant la thèse du Village Global de Mc Luhan en mixant les cultures du monde, ici tout disparaît dans l'esthétique), je vous invite à lire *Blues People* de LeRoi Jones qui analyse méticuleusement les mécanismes qui ont conduit les esclaves importés d'Afrique à créer l'une des formes musicales les plus puissantes dont l'Amérique ait accouché : le *blues*. Qu'auraient été artistiquement les USA sans cette forme musicale authentiquement noire qui générera par la suite le *jazz* multicolore ? La poésie de Jack Kérouac aurait-elle pu exister ? J'en doute.

Il nous faut un blues des images quel que soit le cri qu'il nous faudra émettre du plus profond de nos entrailles. Grâce à la venue en masse de migrants de tous horizons porteurs de mille relations aux images (des plus iconophiles aux plus iconophobes) différentes des nôtres, nous ne croirons pas nos yeux de ce qu'il adviendra. Rien à voir avec les fadaises de la *révolution numérique* qui ne permet de faire circuler que des images standardisées, superficielles, et nous fait confondre le corps à corps de la créolisation avec le mixage de données interculturelles qui ne sont que des *arlequinades* pour touristes bien éduqués et satisfaits de ce semblant d'humanisme exotique.

Comme la **Femme** (Mabel) de Cassavetes, vivons *sous influence* passionnelle malgré les faux-semblants hypocrites (Nick) qui nous entourent. Errons parmi les signes (et les cygnes du pessimisme) qui nous entourent et saisissons les traces profondes, sismiques, qui dans chaque image exposent des influences parfois venues de loin dans le temps et l'espace. Guettons ce qu'Aby Warburg nomme la « survivance », ce pli du temps par lequel la virulence de l'hier se transmet à l'aujourd'hui. Chaque image est un montage de temps et d'espaces hétérogènes qui, aujourd'hui, lutte contre l'autoritarisme de la mondialisation, forçant tous les peuples du monde à n'exister que sous un seul temps, un seul calendrier, un seul espace (celui du marché). Je viens de découvrir une vidéo de la québécoise Emilie Marchand, *Méduse* (2014). Un plan fixe cadre l'avant d'une barque immobile face à la mer. La bande sonore nous indique que nous sommes dans un pays arabe (Alexandrie en Égypte). Règne la sérénité. Mer calme. En quelque sorte le contrepoint du célèbre Radeau de la Méduse. Peut-être alors est-ce le *radeau de la Muse* (noyée dans l'esthétique) ? Nous entendons un air de flûte, celui qui charme les reptiles dans nombre de contes. Soudain, nous voyons de longues mèches blondes (le symbole de la séduction que des mâles cherchent à dissimuler pour protéger leur *bien* acquis par le mariage), se tortillant comme des serpents, s'agripper puis s'installer à la proue. Œuvre d'une extrême simplicité, cependant chargée. J'y vois quelques mèches de la chevelure flamboyante comme des flammes de la fameuse *Naissance de Vénus* de Botticelli. Là aussi, une mer calme, une embarcation (un coquillage), avec en plus le corps nu, blanc et impassible de Vénus. Là aussi un rapport conflictuel entre la sérénité de l'ensemble et le tourment logé dans un détail, les cheveux qui s'entortillent

Il nous faut un blues des images quel que soit le cri qu'il nous faudra émettre du plus profond de nos entrailles.

comme des serpents. Ceux-là mêmes que j'ai vus récemment dans le Musée du Vatican (Rome), se lovant autour d'un corps dans la sculpture d'un anonyme romain, *Lacoon et ses fils*. Je me suis souvenu qu'Aby Warburg rapprochait cette œuvre du *rituel du serpent* auquel il avait assisté en pays pueblo au Mexique. Dans le synopsis qui accompagne sa vidéo, Emilie Marchand cite Oreste dans *Andromaque* (Racine) : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? ». Je crois qu'ils s'adressent à nous qui contemplons la Méditerranée, belle comme une carte postale malgré les milliers de naufrages qui ne sont pas seulement ceux des migrants, mais ceux de l'humanité tout entière. La Méditerranée dévore, comme Médée, ses enfants : la *MédéeTerranée* !

Deleuze nous a prévenus : « Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde ». Quand je marche dans la rue et croise des êtres venus de tant d'ailleurs, je les vois comme les images de Deleuze, entourés d'un monde, de multiples mondes. La tendance puérile serait de s'en protéger en fonçant yeux clos dans l'impasse d'un *retour aux sources* (identitaires), au lieu de plonger dans un *recours aux ressources* que cette humanité bigarrée nous offre. Marcher, c'est monter les images de nos présences au monde. C'est devenir soi-même

migrant parmi les migrants qui portent dans leur démarche, leurs gestes, leurs regards, les figures douloureuses de leur déracinement. « Figures du pathos », dirait Aby Warburg, qui hantent tant d'images

depuis la nuit des temps. J'ai vu récemment un court film de l'iranien Habib Bavi Sajed, *The Seventh Soul* (2014).

Un village. Des femmes vaquent à leurs occupations quotidiennes. Soudain, des bombardements. La caméra hypersubjective imite (c'est une fiction) le style reportage de guerre, elle suit maladroitement les protagonistes qui hurlent et courent dans tous les sens. Une des femmes répète plusieurs fois « Que va dire mon mari ? ». Nous la retrouvons prosternée, se lamentant devant (nous le supposons) un cadavre (nous imaginons le pire, un enfant, un frère, un ami...). Toutes les images de lamentation surgissent : de la Pietà de Michel-Ange (elle aussi logée au Musée du Vatican) à la mère sur le quai du port d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* devant le corps de son fils « coupable » de mutinerie.

Coup de théâtre ! La mère du film d'Habib Bavi Sajed pleure un cheval. Certainement l'outil de travail de son mari paysan, condition de survie de la famille. L'image du cheval mort est entourée d'un monde : c'est la souffrance de tout un peuple. Comme dans un autre film d'Eisenstein, *Octobre*, avec cette incroyable scène du cheval suspendu à un bout du pont se levant.

État d'Urgence Poétique signifie bien la nécessité absolue d'ouvrir les frontières qui sont en nous pour que naissent, dans le chaos de ce chamboulement, les étoiles filantes d'une imagination enfin libérée du poids de nos identités fantasmées et de nos savoirs programmés. 24

De Nicolas Winding Refn à NWR

L'évolution d'une marque culturelle

par **Bruno Dequen**

NWR. n.m. – acronyme créé par le cinéaste danois Nicolas Winding Refn pour illustrer son statut de créateur sur le générique de *The Neon Demon*.



Nicolas Winding Refn et Elle Fanning, image tirée de la campagne promotionnelle de *The Neon Demon*

Peu de cinéastes divisent autant la critique que Nicolas Winding Refn. Le cinéaste danois, révélé par les trois films de la saga criminelle Pusher, est certainement l'une des figures les plus célèbres du cinéma contemporain depuis le succès de Drive, présenté au Festival de Cannes en 2009. Fétichiste et fils spirituel autoproclamés d'Alejandro Jodorowsky, Winding Refn s'est progressivement éloigné du cinéma strictement narratif de ses débuts pour poursuivre une démarche ouvertement esthétique, référentielle et sensorielle qui suscite l'admiration de certains et les railleries d'un grand nombre. Parcours d'un réalisateur qui, étape par étape, s'est assuré de devenir une marque dans le but de développer une œuvre qui propose une véritable réflexion sur le cinéma en tant qu'art commercial et spectaculaire.

LA MARQUE NWR EN 5 ÉTAPES

1. Imposer son nom

Disons-le d'emblée, il ne pouvait y avoir que Nicolas Winding Refn pour oser transformer lui-même son nom en acronyme. Spécialiste de l'autopromotion depuis ses débuts, le Danois semble vouloir représenter à tout prix le concept d'auteur comme marque de commerce, tel que le définissait en 1991 Timothy Corrigan¹.

Depuis les années 1970, la reconnaissance d'un style comme outil de lecture critique aurait progressivement été supplantée par la mise en valeur de l'*auteur-star*, un nom utilisé avant tout comme outil de promotion. Personne n'incarne mieux ce concept que Winding Refn, qui semble se consacrer avec passion à la mise en marché de son statut d'auteur. Qui d'autre aurait osé afficher son nom en triple impression sur le générique de *Fear X*, son premier film américain ? Encore à la recherche de son style, Winding Refn

s'assurait déjà de ne pas passer inaperçu. Tous ses génériques imposent ainsi son nom de façon souvent outrancière. Même Quentin Tarantino a l'air d'un créateur timide face à la mise en scène de soi égocentrique, déployée depuis ses débuts par NWR.

2. Mettre en scène sa vie et développer son mythe

Selon Corrigan, l'exemple ultime du cinéaste-star des années 1970-80 est Francis Ford Coppola qui, avec Werner Herzog, a su créer un véritable mythe autour de sa personnalité et de ses tournages. Filmé en grande partie par sa femme Eleanor Coppola, *Hearts of Darkness* demeure l'un des documentaires les plus célèbres sur le cinéma. Est-il si surprenant que Liv Corfixen ait décidé, malgré les réticences de son mari, de réaliser *My Life Directed by Nicolas Winding Refn* lors du tournage à Bangkok d'*Only God Forgives* ? En bon spécialiste du marketing, Winding Refn n'est pas non plus avare d'anecdotes croustillantes pour les journalistes. Il aurait ainsi décidé de faire *Drive* après avoir fait une balade nocturne en voiture avec Ryan Gosling. Totalement drogué par les médicaments, il se serait mis à pleurer abondamment et aurait eu une épiphanie à cette occasion. Rien de mieux qu'un artiste hypersensible touché par la muse en état de semi-conscience pour affirmer une aura qui dépasse clairement celle du simple faiseur.

3. Personnaliser ses projets

Afin de s'assurer que ses films soient perçus comme des créations véritablement personnelles, la dédicace est un outil de taille : *Valhalla Rising* (pour son fils), *Only God Forgives* (pour Jodorowsky), *The Neon Demon* (pour sa femme). Pour les critiques, ces dédicaces agissent comme des pistes de lecture dirigées. Non, *Valhalla Rising* n'est pas qu'une descente aux enfers de guerriers barbares, c'est peut-être aussi une fable sur le sacrifice inévitable de toute figure paternelle. Non, *Only God Forgives* n'est pas qu'un film de genre sadomasochiste, c'est une œuvre de poésie onirique. Et la brillante dédicace à sa femme lui permet de contrer avant même qu'elles soient exprimées les accusations de superficialité vaine auxquelles son dernier film n'allait pas manquer de faire face.

4. Être associé à une figure respectée de la contre-culture

En plus d'avoir dédié *Only God Forgives* à Jodorowsky, NWR s'est empressé de déclarer qu'il en était le fils spirituel. Trop heureux d'être admiré par un jeune loup, le sympathique octogénaire n'a pas hésité à confirmer cet adoubement. Pourtant, c'est du côté de Stanley Kubrick, Dario Argento et David Lynch que le cinéma de Winding Refn puise manifestement la plus grande partie de son inspiration. Mais bon, le premier est mort, le second a perdu son aura et le dernier n'a pas besoin de lui. Tant mieux pour Jodo !

5. Fabriquer et remodeler des stars

Martin Scorsese avait Robert De Niro, Federico Fellini avait Marcello Mastroianni et Akira Kurosawa, Toshiro Mifune. Le couple créatif cinéaste-star est un mythe incontournable du cinéma. Grâce à Ryan Gosling, Winding Refn a pu s'intégrer à ce panthéon à la vitesse de l'éclair en faisant de Gosling une

star instantanée dans *Drive* et une figure déchue dans *Only God Forgives*. De même, il s'assure depuis *Drive* de toujours inclure des rôles à contre-emploi : Albert Brooks en producteur mafieux terrifiant, Kristin Scott-Thomas en trafiquante de drogue castratrice, Keanu Reeves en propriétaire de motel vulgaire, violent et pervers.

UN NARCISSIQUE PRAGMATIQUE

Les multiples entrevues de Winding Refn révèlent un artiste extrêmement conscient du milieu industriel dans lequel il évolue. Avec lucidité, il explique régulièrement les conditions de financement de ses films. Aux antipodes de nombreux cinéastes d'art et d'essai contemporains qui ne cessent de dresser un portrait noir et défaitiste du milieu de la production, il se montre au contraire résilient et adaptable. Il fait ainsi preuve d'un narcissisme pragmatique, puisque la *valeur* de son nom lui permet à la fois d'asseoir son statut d'artiste reconnu et de continuer à financer ses films. Pour Winding Refn, le cinéma dit d'art et d'essai est un produit culturel. Et ce produit crée des attentes de revenus, qu'il s'assure de pouvoir remplir avec la qualité de sa *marque*. Outre cette prise en compte du rapport inévitable entre art et commerce, la stratégie d'autopromotion du cinéaste se distingue par son manque flagrant d'originalité. NWR n'invente pas réellement de nouvelles approches marketing, il reproduit fidèlement les modèles qui l'ont précédé, démontrant un respect sincère pour les stratégies commerciales mises en place à travers l'histoire du cinéma. Or, cette tendance au mimétisme est d'autant plus intéressante qu'elle s'applique également à sa démarche créative. Contrairement à de nombreux cinéastes postmodernes, qui n'ont de cesse de détourner leurs innombrables références, Winding Refn aime reproduire fidèlement les images qui le fascinent³, et son travail consiste plutôt à intensifier le potentiel iconique de ses plans.



Drive (2011), Only God Forgives (2013)



Valhalla Rising (2010), Only God Forgives (2013)

LE CINÉMA ICONIQUE DE NWR

« J'ai voulu faire ce film pour la petite fille de 16 ans en moi ». Dans toutes les entrevues qu'il a données pour *The Neon Demon*, Winding Refn a répété cette phrase. Évidemment, il serait facile de s'approprier ses propos pour confirmer la superficialité supposée de son œuvre ou l'accuser de chercher bêtement à provoquer les lecteurs. Pourtant, cette déclaration résume parfaitement ce qui semble être au cœur du projet NWR. Depuis *Valhalla Rising*, tous ses films adoptent le regard voyeur et innocent d'un enfant totalement happé par la puissance iconique des images cinématographiques. Au niveau du récit lui-même, ce regard s'incarne dans des personnages d'hommes et femmes-enfants passifs évoluant dans des mondes aussi sordides qu'hypnotiques, qu'ils observent avec ce mélange de désir, de fascination et de répulsion propre au stade de l'éveil sexuel. À cet égard, les films de Winding Refn rassemblent un nombre imposant de vierges et d'impotents et ses fables appellent ouvertement une lecture psychanalytique. Le cinéaste lui-même n'est d'ailleurs pas toujours exempt d'autodérision sur cet aspect, comme il le démontre avec le rapport mère-fils outrancièrement comique d'*Only God Forgives*.

Fermement opposé à toute forme de naturalisme, le cinéma de Winding Refn se présente comme une collection d'images mentales déconnectées du réel. Or, sa particularité est de construire ces images exclusivement à partir de l'immense réservoir imaginaire que représente le cinéma. Dit simplement, le cinéma est l'univers mental de Winding Refn – et le nôtre, par extension. En ce sens, son travail se rapproche effectivement de la réappropriation du cinéma par un pan de l'art contemporain.

Toutes ses images baignent dans un déjà-vu assumé. S'il désire montrer une pulsion meurtrière dans *Fear X*, il reproduit l'ascenseur de *Shining*. S'il filme un hôpital psychiatrique dans *Bronson*, il va chercher du côté de *Twelve Monkeys*. Pour *Neon Demon*, il va même jusqu'à reproduire son propre travail publicitaire pour Gucci. Les films de Refn sont une prise en compte de l'impact culturel de ces images, qu'il nous invite à (re)voir avec une intensité renouvelée accompagnée d'une inévitable distance (il ne s'agit que d'images). Ce rapport extrêmement sensoriel et dénué de tout jugement moral par rapport aux sources qu'il exploite peut bien entendu être problématique, puisque le cinéaste refuse consciemment de remettre en cause les archétypes culturels et visuels qu'il emploie, aussi discutables puissent-ils être dans certains cas (la représentation *blanche* de la culture thaïlandaise comme antichambre de l'enfer dominée par le karma dans *Only God Forgives*, par exemple). Certes, il est évident que Winding Refn n'est pas un moraliste. Ceci dit, son regard n'est pas naïf pour autant. Simplement, son travail en est un de (re)metteur en scène, qui retravaille notre imaginaire collectif pour en révéler non seulement la puissance symbolique, mais aussi sa nature mercantile. Car les deux sont toujours liés chez NWR. Obsédé par ce lien inévitable entre art et commerce, il n'y avait que lui pour réaliser *The Neon Demon*. 24

1. « The Commerce of Auteurism » dans *A Cinema Without Walls*, Rutgers University Press, 1991.
2. Comme l'indique également François Jardon-Gomez dans sa critique de *The Neon Demon* p. 53.



Publicité Gucci, The Neon Demon (2016)

DAVID LYNCH: THE MAN FROM ANOTHER PLACE

de Dennis Lim

Icons / New Harvest, New York, 2015, 184 pages

Lecteur: Bruno Dequen

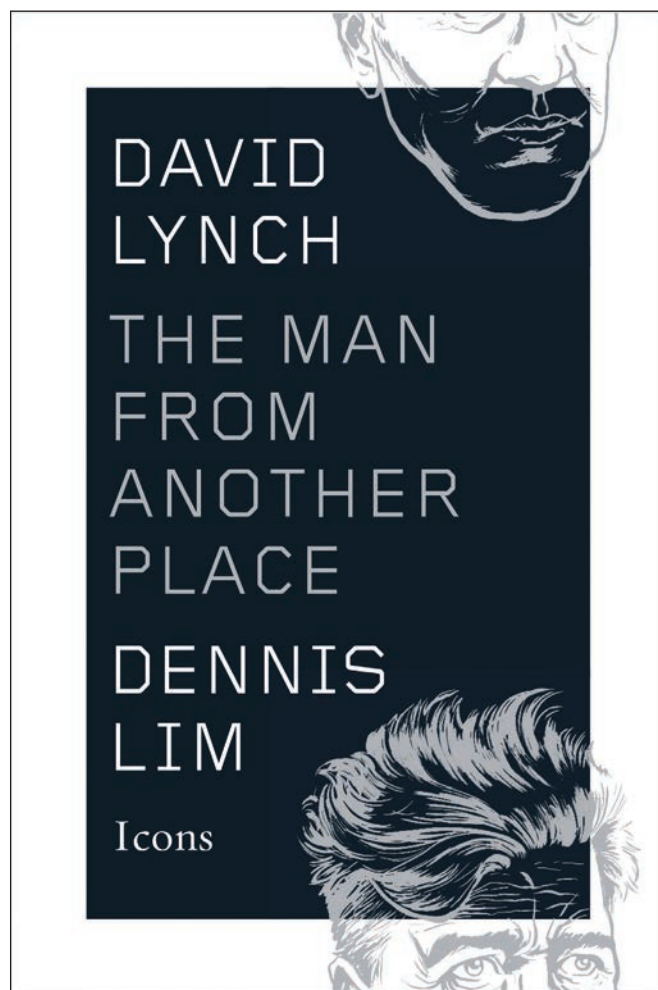
David Lynch demeure une anomalie, comme le souligne Dennis Lim dès les premières pages de son ouvrage aussi succinct que stimulant sur le célèbre artiste, amateur de café, apprenti-météorologue sans trait d'union et porte-parole de méditation transcendante. De fait, le plus « expérimental des cinéastes populaires » n'a réalisé qu'une poignée de films. Ce qui n'a pas empêché son nom de devenir un adjectif amplement utilisé par les critiques. De plus, ses films ont suscité un nombre invraisemblable d'analyses, au point où, comme l'écrit Lim avec malice, il est désormais possible de considérer les *études lynchien* comme un véritable domaine de recherche académique. Il est vrai que l'œuvre de Lynch, nourrie d'un humour noir ambigu fondé sur la confusion volontaire des catégorisations sexuelles et génériques, est un peu « le rêve d'un théoricien ».

Pourquoi donc publier un ouvrage sur Lynch, alors que son œuvre semble avoir été observée sous toutes ses coutures ? Même si l'emploi du terme *lynchien* est devenu un raccourci omniprésent dans la critique, Lim affirme qu'il s'agit d'une qualité « facile à reconnaître mais toujours aussi difficile à définir ». Ceci dit, structuré en 12 chapitres qui retracent chronologiquement sa carrière, *David Lynch: The Man From Another Place* propose moins un regard totalement inédit sur le cinéaste qu'une synthèse érudite qui rassemble intelligemment tous les aspects de la vie professionnelle et personnelle de Lynch. Ni biographe, ni théoricien, Lim propose plutôt d'écrire une biographie critique qui permettrait d'éclairer avec limpidité la singularité du parcours filmique de celui qui aime se définir comme un simple « Eagle Scout de Missoula au Montana ».

De ses débuts comme étudiant peintre à Philadelphie à la récente confirmation de son implication dans une nouvelle saison de *Twin Peaks*, Lim observe tous les pans de la vie créative de Lynch et analyse avec perspicacité l'impact de sa personnalité publique sur la réception de ses œuvres. Ainsi, l'implication controversée du cinéaste au sein du mouvement de méditation transcendante et la simplicité troublante de ses habitudes vestimentaires et nutritionnelles sont considérées avec le même sérieux que les déboires liés à la production de *Mulholland Drive*. Passionné par l'œuvre de Lynch, Lim n'est toutefois pas un admirateur naïf et il n'hésite pas à plonger dans les aspects les plus discutables du personnage. Il décortique ainsi les propos de Lynch afin d'analyser le malaise que ce dernier éprouve envers l'utilisation du langage et sa prédilection pour les phrases simplistes. Mais surtout, il n'hésite pas à confronter l'idéologie politique souvent maladroite et réactionnaire de Lynch qui, ne l'oublions pas, fut tout de même un reaganien convaincu.

Affirmant sa propre subjectivité de critique, Lim ne cherche pas à traiter de façon égale tous les films de Lynch. Les passages sur *The Elephant Man*, *Dune* et *The Straight Story* sont ainsi plus courts et informatifs. Même *Eraserhead*, auquel il consacre pourtant une

bonne partie de l'ouvrage, n'est manifestement pas le film qui l'inspire le plus. Là où Lim est à son meilleur, c'est quand il écrit sur *Blue Velvet*, *Twin Peaks* et les trois derniers films. Son analyse de *Blue Velvet*, en particulier, relève de la haute voltige critique, embrassant à la fois le contexte de production du film, la biographie de Lynch et les éléments les plus controversés du film. Directement inspirés par les vidéos promotionnelles de Reagan, que Lynch aimait beaucoup, les plans lumineux du film « intensifient les couleurs patriotiques à un niveau radioactif », selon Lim. Film charnière, il impose non seulement le rapport au passé chez Lynch, qui « ne cherche pas tant à satisfaire une certaine nostalgie qu'à susciter un sentiment troublant de déjà-vu qui va de pair avec un retour du refoulé », mais aussi cette tendance si *lynchienne* à « pousser les clichés à leur point de rupture, afin de trouver l'émotion dans l'artifice. » Pour Lim, *Blue Velvet* est clairement l'œuvre fondatrice de l'univers lynchien. Pour la première fois, le cinéaste y déploie sa capacité à être à la fois sincère et ironique, et à user d'oppositions binaires non pas pour leurs valeurs morales mais pour leur infinie capacité de recombinaison et de désorientation. Les trois derniers films de Lynch seront évidemment l'aboutissement de cette démarche. Impressionnante leçon sur le travail de critique, *David Lynch: The Man From Another Place* articule avec une rare acuité la spécificité de l'univers de ce cinéaste aussi reconnaissable qu'indéfinissable. ■



Off the Wall

de Derek May

Les sirènes de l'art

par Robert Daudelin

Présentant à la Cinémathèque *Angel* dont il avait été directeur photo, Martin Duckworth disait de Derek May que c'était « le cinéaste le plus créatif qui ait jamais travaillé à l'ONF ». « Créatif », Derek l'était en effet, au point d'être inclassable et de n'être jamais là où on l'attendait. Produits par l'ONF entre 1967 et 1991, les 12 films de Derek May, à l'exception du loufoque *McBus* (1969) et de ses essais plastiques, *Angel* (1967) et *Pandora* (1971), se présentent tous sous l'étiquette « documentaire ». Éminemment personnels – souvent menés à la première personne – il s'agit plutôt d'essais documentaires avant la lettre.

Peintre de formation – une pratique qu'il n'abandonnera jamais complètement – May a réalisé quatre films sur l'art : *Pictures from the 1930s* (1977), *Sananguagat: Inuit Masterworks* (1979), *Off the Wall* (1981), *Krzysztof Wodiczko: Projections* (1991). Fort différents les uns des autres, dans leur écriture comme dans leur propos, ces films ont en commun un engagement profond face à leur sujet et à l'art (la création artistique) en général. *Off the Wall*, entièrement tourné à Toronto en 1981 est de loin le plus personnel et le plus percutant de ces essais.

Écrit et lu par le cinéaste lui-même, le commentaire du film est à la première personne : il questionne, non sans ironie, les pratiques alors dominantes dans le marché de l'art, proposant une lecture critique du discours qui soutient ces pratiques. Bien que très précisément datés – les années 1980 marquant une coupure par rapport aux années 1970 – ces propos n'en demeurent pas moins d'une grande actualité 35 ans plus tard, d'autant plus que le film les inscrit explicitement dans une réflexion beaucoup plus large sur ce qu'est l'art, sa place dans nos vies, et l'usage que la société de consommation, souvent avec la complicité des créateurs, veut en faire. L'art conceptuel (alors émergent), les performances, l'autorité abusive des galeristes, les politiques du Conseil des Arts du Canada, l'intérêt soudain du monde des affaires pour l'art : rien n'échappe à l'enquête et aux préoccupations bien réelles du cinéaste.

Le film s'ouvre sur une classe de dessin avec modèle vivant à l'Ontario College of Art : adoptant d'abord le point de vue du modèle (un solide gaillard dans la cinquantaine) qui, en 30 ans de métier, en a vu bien d'autres, May prend la parole pour s'adresser directement en voix off aux étudiants du cours, leur rappelant (sur les beaux accords d'une sonate de Beethoven) qu'ils constituent « une espèce en voie de disparition ». Mais, avec son mauvais esprit proverbial, il les rassure aussitôt en affirmant que, dans notre société, les artistes constituent désormais un « bon investissement ». Enfin,



un plan nocturne de la rue Yonge permet au cinéaste de les rassurer deux fois plutôt qu'une en orientant leur regard vers toutes ces banques « qui attendent d'être décorées » !

Le propos est bien ancré ; la voix de Derek May a tout pour nous convaincre. Et nous avons déjà compris où loge son cœur dans cette histoire. Si besoin était de nous en convaincre davantage, suivons-le dans sa visite à l'atelier d'un des jeunes peintres du groupe Art Sake Inc. Le peintre, comme le cinéaste d'ailleurs, se perd dans la contemplation d'une toile encore fraîche ; la scène est surchargée de cette émotion très particulière que connaissent bien tous ceux que touche l'abstraction lyrique. Mais Derek May ne nous laisse pas nous assouvir notre regard, sa voix nous rappelle à l'ordre, nous signifiant que le jeune peintre est sans doute le dernier à savoir regarder sa toile avec une telle intensité...

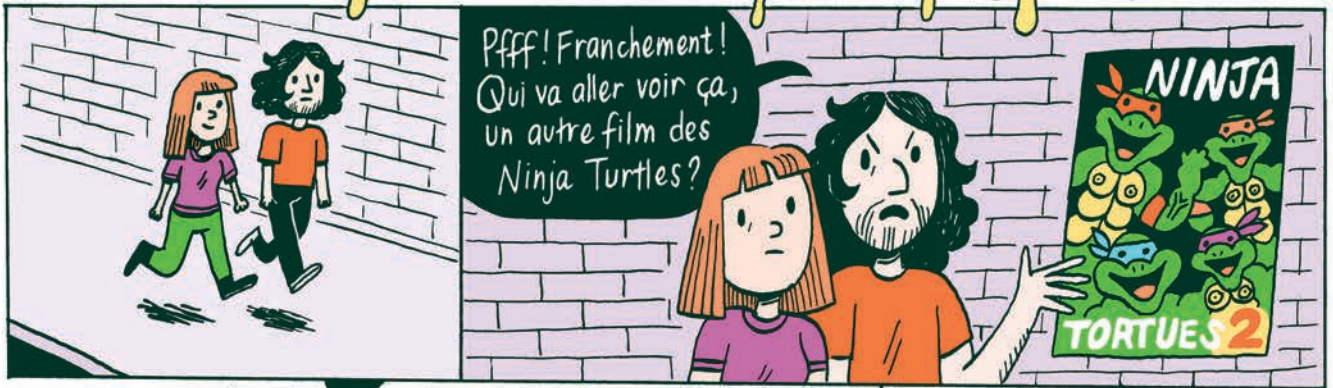
Si la classe de dessin qui ouvre et ferme le film a, il faut en convenir, des allures de dinosaure, Derek May a tout de même une réelle nostalgie pour cette approche de l'art voulant que l'idée de métier ne soit pas abstraite et permette peut-être davantage d'éviter le « style without content » que redoutait le peintre cinéaste et qui, selon lui, guettait plus d'une manifestation artistique de l'époque.

Film éminemment personnel, écorché et profondément senti, *Off the Wall* questionne la pratique artistique sur le terrain même de son existence multiple. Entre les discours pompeux (autant que souvent « pompiers ») de Jack Pollock à 28 dollars l'heure pour les bourgeois en mal de culture et les ambitions assez douteuses du collectif General Idea, le film pose les bonnes questions : à nous de trouver les bonnes réponses, avec, à la suggestion du cinéaste, l'aide de Cézanne ! ■

Canada, 1981. Ré., scé. et mont. : Derek May. Ph. : Barry Perles. Son : Claude Hazanavicius, Ingrid Cusiél. Mont. son : Danuta Klis. Réenregistrement : Hans Peter Strobl, Adrian Croll. Narrateur : Derek May. Prod. : Tom Daly. Prod. exécutif : Barry Howells. 55 minutes. Dist. : ONF.

NINJA

par Cathon
& Alexandre
Fontaine
Rousseau



Mais je pensais que
tu les aimais, les
Ninja Turtles...

Le dernier film était tellement
mauvais qu'il a presque réussi à
ruiner mes précieux souvenirs
d'enfance!

Je peux pas concevoir qu'ils
croient pouvoir arnaquer les
gens une deuxième fois!



C'est dégueulasse d'essayer de
capitaliser comme ça sur la
nostalgie des gens!

La caissière attend après toi.

Deux billets pour
Ninja Turtles 2!

Non mais qui va aller voir
ça, sérieusement? QUI?



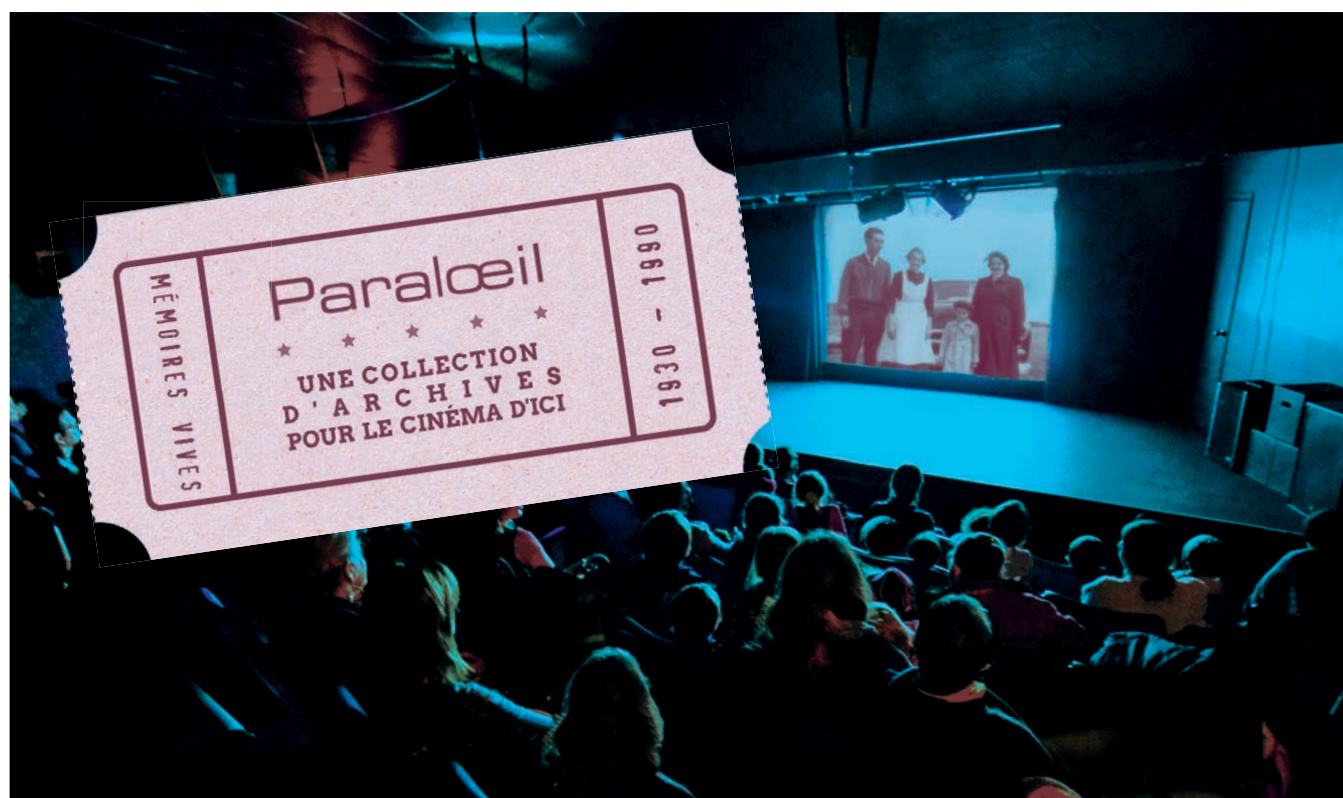
L'HISTOIRE À SON MEILLEUR

AVEC PLUS D'UN SIÈCLE D'IMAGES
PRÉSERVÉES AVEC SOIN ET OFFERTES
DANS TOUS LES FORMATS DONT VOUS
AVEZ BESOIN.

onf.ca/archives

NFB
NO | ARCHIVES 

Canada 



CINÉMA > 274, RUE MICHAUD RIMOUSKI (QC)

PARALOEIL.COM > MÉMOIRES VIVES

 Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec 

SODEC
Québec 

Culture
et Communications
Québec 

TELEFILM
CANADA

The Neon Demon *de Nicolas Winding Refn*

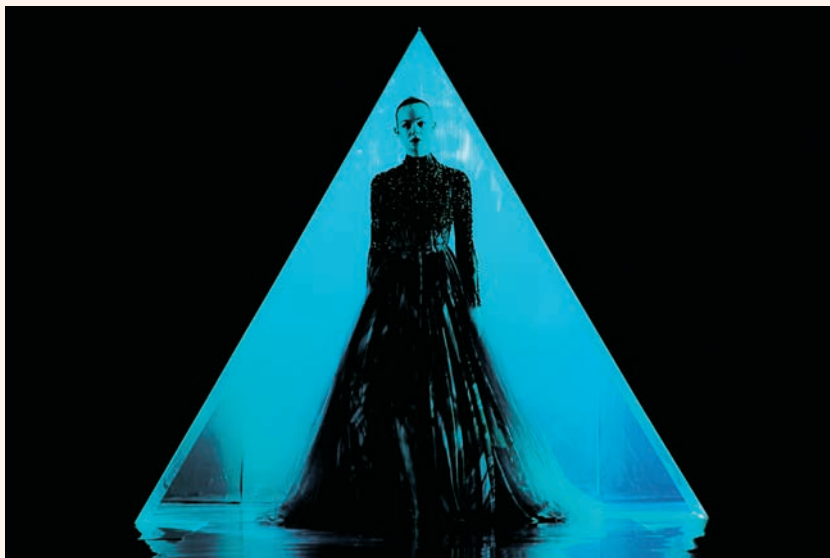
MIROIR, SUIS-JE TOUJOURS LA PLUS BELLE ?

par François Jardon-Gomez

À quoi rime le formalisme de Nicolas Winding Refn, qui divise la critique depuis *Only God Forgives*? Plus qu'un simple esthète adepte de propositions soignées, mais vides de sens, Refn est un symboliste, dans la tradition théâtrale du terme qui demande un récit presque statique et des personnages sublimes (au-dessus du réel) au service de la représentation d'un univers mental onirique. Le travail formel du cinéaste danois rappelle celui d'un Romeo Castellucci sur les scènes de théâtre contemporaines : il déploie un fil narratif ténu en plusieurs scènes (voire tableaux) où l'expérience sensorielle est partie prenante du discours. Le cinéma de Refn est d'abord affaire de sensations et de pulsions, ce à quoi répond l'esthétique hyperléchée que préconise le réalisateur, qui œuvre dans l'ordre du refoulé, de la psychanalyse et du rêve.

Comme dans *Drive* et *Only God Forgives*, ses deux films précédents, *The Neon Demon* adopte un rythme très lent qui permet au cinéaste de cultiver la tension : inévitablement, quelque chose va mal tourner. Et, comme à l'habitude, le déversement de violence sera impulsif, sanglant et grotesque. Refn travaille surtout l'horreur par l'expressionnisme de sa mise en scène, usant de tous les effets possibles pour faire de plusieurs plans une menace latente. Il continue de se poser en héritier de Jodorowsky, mais aussi de Dario Argento, tant *The Neon Demon* contient de renvois à *Suspiria*, en version moins gore (même le motif de la tapisserie dans la chambre de motel de Jessie, le jeune mannequin à peine débarqué à Los Angeles, évoque celui de la chambre où Pat meurt au début de *Suspiria*). Le contraste entre la noirceur des âmes et les paillettes, le *glitter* et les couleurs vives qui traversent l'écran est envoûtant. Refn joue de la tension entre statisme des corps et mouvement de la caméra, de la couleur et du son, si bien que ces derniers éléments donnent parfois l'impression de pulser à l'écran. L'utilisation alternée du travelling et du zoom, entre autres effets optiques, donne aussi l'impression que l'on se promène dans un univers hors du monde – les scènes d'extérieur permettent à peine de reconnaître Los Angeles et les intérieurs placent souvent les corps au milieu d'un grand espace blanc, noir ou beige, vide de toute signification.

Refn aime de toute évidence les figures, les clichés, les formules. Or, il est finalement assez peu intéressé à pervertir ces clichés ; il s'en sert plutôt comme vocabulaire pour construire ses films. Mais si le cinéaste est un symboliste, il n'est pas un moraliste qui se préoccuperait de la profondeur de son discours. On peut évidemment voir dans *The Neon Demon* une critique de l'univers de la mode, du culte de la beauté et de la superficialité qui ronge le monde. Mais ce serait faire fausse route que de juger le film sur ces questions puisqu'elles sont davantage le point de départ que le point d'arrivée de l'œuvre. En fait, *The Neon Demon* est un conte cruel (de filles cruelles), détourné des fonctions rassurantes qu'on associe habituellement au genre. Les êtres qui traversent l'écran ne sont pas des personnages, mais à peine des idées ou des passions. Jessie est la Beauté ; Ruby est le Désir ; Gigi et Sarah sont la Jalousie. Il y a un peu de Blanche-Neige et de la Reine maléfique



dans chacune de ces femmes, obsédées par l'idée du miroir qui leur révèle qu'une autre est toujours plus belle. Ruby, Gigi et Sarah sont également des sorcières qui tentent de s'approprier le pouvoir de Jessie (le bain de sang final est un trope récurrent des *witches*), à défaut de savoir le contrôler. Le point de pivot du récit arrive à la moitié du film : oscillant entre réalité (elle fait son premier défilé de mode dans lequel elle est le clou de la soirée) et onirisme (elle y rencontre presque littéralement le « démon de néon » du titre, sorte de triangle d'abord bleu, puis rouge lorsqu'inversé, qui symbolise sa propre féminité et son passage vers un monde sexué). Jessie devient Narcisse, obsédée par sa propre beauté – elle s'embrasse d'ailleurs elle-même sur un miroir, objet étranger ni à aux contes de fées ni à la psychanalyse.

L'usage répété de sons de synthèse dans la trame musicale de Cliff Martinez rappelle également que tout ce qui se déroule à l'écran est artificiel. Les sons contribuent à la distance que prend Refn par rapport à ses personnages. Réduits à leur plus simple expression, ils sont presque vidés de toute intériorité et sans histoire personnelle. En ce sens, l'état final ou initial des personnages importe moins que le moment de transition que constitue le film, où ces corps peuvent espérer, souffrir, désespérer, ressentir. En continuant de construire un univers amoral, sans héros ni méchants parfaitement identifiables, Refn poursuit dans la veine de *Only God Forgives* et livre un film qui marie beauté et laideur pour embrasser toute l'inquiétante étrangeté de l'une comme de l'autre. **24**

États-Unis, Danemark, France 2016. Ré. : Nicolas Winding Refn. Scé. : Nicolas Winding Refn, Polly Stenham, Mary Laws, sur une idée de NWR. Ph. : Natasha Braier. Mont. : Mathew Newman. Son : Eddie Simonsen, Anne Jensen. Mus. : Cliff Martinez. Int. : Elle Fanning, Keanu Reeves, Jena Malone, Christina Hendricks, Bella Heathcote, Abbey Lee Kershaw, Karl Glusman. 117 minutes. Dist. : Les Films Séville.

Mia Madre *de Nanni Moretti*

DEMAIN

par Gérard Grugeau



À deux reprises dans *Mia Madre*, Margherita, cinéaste angoissée en plein tournage, demande à ses comédiens de se détacher de leur rôle parce qu'elle veut les sentir exister à côté de leur personnage. Si cette proposition prend des airs de petite leçon de cinéma, au même titre que les reproches que la réalisatrice adresse à un cameraman qui cadre de trop près les affrontements sociaux, se faisant ainsi complice de la brutalité des forces de l'ordre contre les ouvriers, elle entre aussi en résonance avec le profond désarroi qui habite l'héroïne du dernier opus du grand maître italien. Comment trouver sa juste place dans la vie ? Comment être dans un vrai rapport aux autres et trouver la bonne distance ? Comment la vie et le cinéma s'interpénètrent-ils, se fécondent-ils ? Autant de questions graves qui taraudent *Mia Madre*, un film qui campe constamment sur la crête de l'émotion avec une délicatesse infinie et s'avère la quintessence de l'art morettien, soit l'expression subtilement décanter d'une œuvre protéiforme aussi riche qu'indispensable à notre compréhension du monde. Car loin de tout narcissisme grossier, le cinéma de Nanni Moretti, qui filme volontiers à la première personne (*Journal intime*, *Aprile*), nous donne régulièrement des nouvelles du bien commun et du vivre ensemble à la faveur d'autoportraits intimistes ou de portraits de groupe écrits aujourd'hui à plusieurs mains. En cela, aussi à l'aise dans le drame que dans la comédie, ce cinéma-là nous est indispensable... avec ses joies, ses rêves, ses colères, ses élans brisés et ses accabllements. Le bilan ici est lourd à plus d'un titre et pourtant, au bout du compte, la vie finit toujours par reprendre ses droits. Demain est déjà là.

Les désillusions et l'errance sont au cœur de *Mia Madre*, comme un leitmotiv lancinant. Mais il y a bien sûr, avant toute chose, l'appréhension de la perte que représente pour Margherita et son frère Giovanni la mort annoncée de leur mère, Ada (Moretti a perdu sa propre mère au moment du montage de *Habemus Papam*, son précédent film). Comparée à ce frère parfait et complice, qui est aux petits soins pour la malade, Margherita est à côté de sa vie ; elle se sent coupable et inadéquate sur tous les plans, d'autant plus qu'elle vient de rompre avec son compagnon et que le tournage de son film vire au cauchemar à cause du comédien principal (John Turturro) qui cabotine à souhait sur le plateau et offre la meilleure part comique du scénario. Mais si *Mia Madre* émeut autant, c'est que le film, dépressif et âpre de par le sentiment d'urgence qui le travaille, est aussi une chambre d'échos aux mille nuances où se répondent les thèmes morettiens en une multitude de reflets diffractés.

Déjà dans *La chambre du fils*, la mort s'invitait à l'écran, fauchant brusquement la jeunesse dans son élan et précipitant une famille dans le temps douloureux du deuil, alors qu'ici, la mort à venir fait doucement son chemin, prenant possession des esprits en cercles concentriques qui se resserrent. Comme dans *Le caïman* (la colère anti Berlusconi en moins), on retrouve aussi dans *Mia Madre* le film dans le film sur fond de séparation de couple et de crise politique. Comme dans *Habemus Papam*, la dérive de Margherita renvoie par ailleurs aux déambulations dans Rome du pape démissionnaire qui renonce à sa charge et laisse le pouvoir en vacance. Une image que le présent film reprend sur un versant plus dramatique puisque la fugue d'Ada

(quittant le centre hospitalier en chemise de nuit) imaginée par Giovanni et Margherita dans un flux de conscience commun, a tout du signe avant-coureur de sa toute prochaine disparition. Parallèlement, *Mia Madre* sonne l'heure des bilans et rarement la solitude lasse d'un personnage n'a-t-il autant dit notre époque et sa déroute : les couples qui éclatent, la crise de l'emploi et l'arrogance du néolibéralisme, le sentiment diffus que le cinéma d'auteur ressasse ses clichés, qu'il n'arrive plus à parler à la conscience citoyenne et influencer sur le corps social, la perte de sens, la dictature du faux et l'impuissance ressentie face une réalité devenue indéchiffrable. Campée sur ses certitudes alors que le doute s'insinue partout, Margherita s'accroche à sa quête de l'authentique, à l'image de Moretti entremêlant la vie et le cinéma en insérant dans la fiction des détails autobiographiques comme autant de traces d'un temps meilleur aujourd'hui révolu : les vraies lunettes de sa mère sur la table de nuit de l'hôpital, la liste de ses médicaments.

Même si le scénario de *Mia Madre* est le fruit d'un travail collectif, Moretti est partout dans ce film, son image démultipliée. Avec ses doutes, ses humeurs et ses carences affectives, Margherita a tout de l'alter ego s'exposant à nu. Mais Giovanni, le frère, qui s'est mis en disponibilité de son travail pour être auprès de la mère, pourrait bien être aussi une sorte de double apaisé du cinéaste (Moretti interprète d'ailleurs le rôle), un ange gardien qui, en se repliant sur la sphère privée, se choisit et lutte pour la seule chose qui importe à ses yeux en ces temps sombres, à savoir veiller sur ceux que l'on aime. La grande faucheuse rôde, elle est déjà là tapie dans l'ombre, mais le vide cruel qu'elle laissera derrière elle pourra au moins être partagé et comblé. Car, entre le monde des vivants et celui des morts, l'Autre – et les petits cailloux qu'il a semés dans la vie de chacun – continuera d'exister et d'entretenir une flamme commune. Aussi bien les anciens élèves d'Ada en visite à Rome que sa petite fille Livia, à qui cette ancienne enseignante aura légué l'amour du latin qui structure la pensée, vivront dans le souvenir de cette transmission de la connaissance, un autre thème cher à Nanni Moretti. Structurer la pensée, cultiver l'esprit de logique : une humble bouée de sauvetage pour faire front ensemble et mieux endiguer le délitement généralisé.

On le sait, avec sa franche dérision et son humour décalé, le cinéma de Moretti est tout sauf nostalgique et cynique. Au-delà des non dits et des maladroites, des « torrents d'amour » circulent pudiquement entre les personnages de *Mia Madre*, formant une lame de fond irrépressible qui s'insinue partout, entre rêve et réalité, passé et présent. Jamais peut-être la mise en scène du cinéaste n'a-t-elle laissé advenir une telle liberté, une telle porosité entre les niveaux de conscience et les couches de réel. À l'image de l'inondation dans l'appartement de Margherita et de la file de cinéphiles devant un cinéma que remonte l'héroïne en croisant les êtres marquants de sa vie (dont elle-même jeune fille), les glissements se produisent naturellement dans un temps présent d'affliction où les états émotionnels innervent le récit en se bousculant et se télescopant à l'envi. Margherita devient progressivement le moteur de ce lâcher-prise apparent mais ô combien subtil de la mise en scène qui l'isole de plus en plus dans le cadre. Autour d'elle, tout se disloque, se délite alors que la partition obsédante d'Arvo Pärt avance comme une vague. Mais à l'issue du chemin chaotique, une forme d'embellie attend la cinéaste endeuillée. Dans le bureau de l'enseignante disparue où s'empile tout le savoir du monde, un champ / contrechamp réunit la mère et la fille. Puissance simple et résiliente du cinéma, comme une ligne claire défiant le temps et les contraintes du réel : sur un sourire embué, demain prend forme. Malgré la douleur qui la tenaille, Margherita semble soudain réconciliée avec elle-même. Sa mère continue de vivre en elle, la protégeant désormais de la confusion du monde. Porté par les deux regards frémissants de Margherita Buy et Giulia Lazzarini, la séquence nous tire les larmes, comme si le film se vidait d'un coup d'un



trop-plein d'émotions contenues. Peut-être aussi parce que l'on sent justement les comédiennes exister, exister en tant qu'êtres humains à côté de leur personnage respectif, solidaires dans la perte, confiantes en la vie. Un doux apaisement parcourt alors l'écran comme un frisson. **24**

Ce texte est une version enrichie de celui publié en juin sur le site.

Italie, France 2015. Ré. : Nanni Moretti. Scé. : Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Valia Santella. Ph. : Arnaldo Catinari. Mont. : Clelio Benevento. Son : Alessandro Zanon. Mus. : Arvo Pärt. Int. : Margherita Buy, John Turturro, Giulia Lazzarini, Nanni Moretti, Beatrice Mancini. 107 minutes. Dist. : Les Films Séville.

Chevalier d'Athina Rachel Tsangari

HUMANITÉ 0.0

par Bruno Dequen

« **E**t si nous jouions à un jeu ? Celui qui peut garder sa main le plus longtemps possible sous l'eau brûlante gagne. » Impossible de ne pas penser à la scène d'ouverture de *Canine* de Yórgos Lánthimos en regardant le jeu aberrant et masochiste auquel se livrent les six vacanciers de *Chevalier*. Proche collaboratrice de Lánthimos, Athina Rachel Tsangari explore dans son second long métrage la psyché masculine avec le même regard froid d'entomologiste nourri à l'humour noir qui a fait la marque de son compatriote. S'ils partagent clairement l'un et l'autre un penchant pour une mise en scène minimaliste et distante en contrepoint de l'absurdité des situations qu'ils décrivent, Tsangari est une cinéaste nettement plus politique. Derrière son petit jeu de massacre de la masculinité, elle propose avec *Chevalier* une critique aussi subtile que décapante des sociétés occidentales contemporaines.

Huis clos situé sur un luxueux yacht de retour d'un séjour de pêche sur la mère Égée, *Chevalier* observe une compétition peu ordinaire. À la suite d'un souper au cours duquel l'ennui et l'alcool ont provoqué des discussions houleuses à propos du niveau de succès professionnel de chacun des six riches passagers rassemblés, l'un d'entre eux propose un jeu. Afin de déterminer qui est « le meilleur en général », ces faux amis devront s'entre-évaluer jusqu'à l'arrivée à Athènes. Tout devra être pris en compte : de l'élocution à la posture, de la santé générale à la position adoptée pendant le sommeil, en passant par la sincérité du sourire et la capacité à accomplir des tâches diversifiées. Tsangari n'hésite pas à exploiter au maximum le ridicule d'une telle proposition. De la performance de *Lip Sync* au concours de montage de bibliothèque Ikea, en passant par la mesure du taux de cholestérol et l'accomplissement de corvées ménagères, rien ne semble pouvoir atténuer l'engagement passionné des six hommes. Évidemment, il ne saurait y avoir de compétition masculine sans concours d'érection, et Tsangari ne cherche aucunement à éviter cette étape indispensable.

Au gré de ces multiples défis, les hommes se révéleront tour à tour machos, inquiets, empathiques, égocentriques et profondément vains. Décrit ainsi, l'exercice ne semble pas avoir de grand intérêt au-delà du comique inévitable de certaines scènes. Un an après *Force majeure* (Ruben Östlund, 2014), était-il réellement essentiel de proposer un autre récit convenu de masculinité en crise ? Certainement ! Nul besoin de regarder *Chevalier* pour savoir qu'un groupe d'hommes enfermés dans un espace clos peut avoir tendance à faire preuve d'un esprit de compétition aussi machiste qu'infantile. Mais justement, la fable masculine n'est que la surface à partir de laquelle Tsangari élabore sa critique sociopolitique. Ainsi, même s'il s'attarde sur quelques épreuves, le film se situe toujours à distance de la compétition. Impossible de comprendre le pointage ni même de suivre clairement l'évolution du jeu. Ce qui intéresse Tsangari, c'est plutôt la paranoïa généralisée qu'une telle situation suscite. Profitant au maximum de cette prémisse et des innombrables miroirs et fenêtres du yacht, la cinéaste transforme l'embarcation en véritable panopticon au sein duquel tout ce « beau » monde s'observe et se juge selon des critères aussi variés qu'imprécis. Si certaines conséquences sont prévisibles (le bellâtre du groupe qui tente de se convaincre devant le miroir que ses



cuisse sont bien proportionnées), l'intérêt du film réside plutôt dans sa capacité à faire participer le spectateur à ce jeu de surveillance malsain. On se prend ainsi à épier la qualité des sourires, les choix vestimentaires et l'aisance corporelle de nos six cobayes. Étant donné que tous mentent et manipulent, il ne s'agit même plus de déterminer leur possible sincérité, mais plutôt le niveau d'efficacité de leur mise en scène de soi. Et le talent de Tsangari permet d'observer cette tendance du XXI^e siècle, omniprésente sur les réseaux sociaux et dans la télé réalité, avec un regard aussi lucide que dénué de condescendance.

Au-delà de cette vision percutante de notre humanité à l'ère 0.0, le discours de *Chevalier* s'accompagne d'une prise en compte actuelle des plus acerbes de la situation des classes sociales. Pendant tout le film, l'équipage du yacht observe avec intérêt la compétition à laquelle se livrent leurs *maîtres*. Or, non seulement les *valets* reproduisent-ils finalement entre eux le jeu du « meilleur en général », mais, contrairement aux six passagers qui seront parvenus malgré tout à conserver une civilité de surface, ils se sautent rapidement à la gorge. À mesure que le plan large final observe les vacanciers qui s'éloignent tranquillement d'un quai le long duquel s'alignent des yachts similaires, le cœur du projet de Tsangari se précise davantage. Pour qu'une véritable révolution sociale ait lieu, il faut cesser d'imiter des modèles de pacotille. Un constat qui serait d'un cynisme méprisant s'il n'était accompagné par le regard dénué de jugement d'une cinéaste qui continue d'observer l'espèce humaine avec un sain mélange de lucidité et d'empathie. ²⁴

Grèce 2015. Ré. : Athina Rachel Tsangari. Scé. : Efthimis Filippou, Athina Rachel Tsangari. Ph. : Christos Karamanis. Mont. : Matt Johnson, Yorgos Mavropsaridis. Son : Leandros Ntounis. Prod. : Maria Hatzakou, Athina Rachel Tsangari. Int. : Yorgos Kendros, Panos Koronis, Vangelis Moukiris, Makis Papadimitriou, Yorgos Pirpassopoulos, Sakis Rouvas. 99 minutes. Dist. : EyeSteelFilm.

Creepy de Kiyoshi Kurosawa

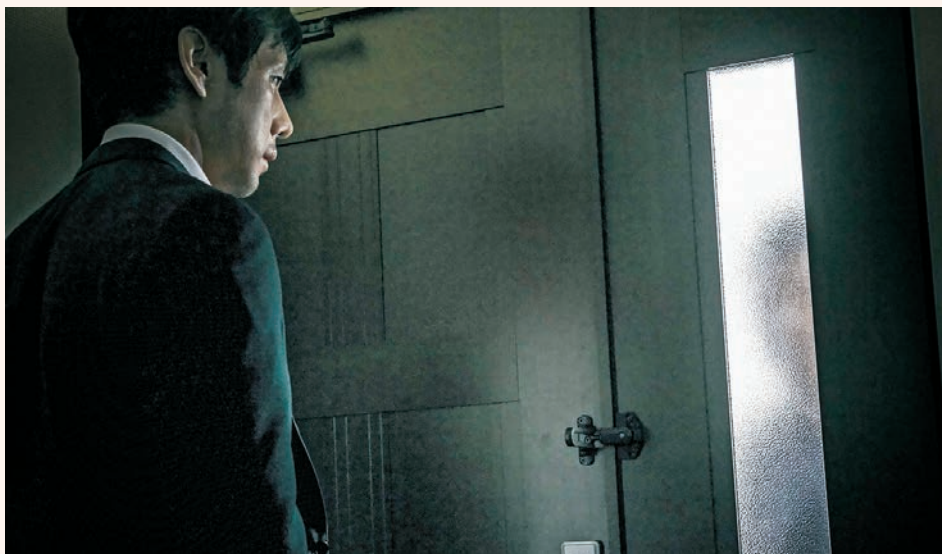
NOS VOISINS LES HOMMES

par Apolline Caron-Ottavi

Kiyoshi Kurosawa renoue avec le cinéma d'horreur qui le rendit célèbre à ses débuts. *Creepy*, son dernier opus, est notable en ce qu'il est dénué de toute part de surnaturel, à la différence de la plupart des films du cinéaste : il n'y a ici ni fantômes, ni apparitions, ni même de capacités médiumniques. Mais le psychopathe au cœur de *Creepy* est bel et bien dans la lignée de ces choses d'un autre monde, créature démoniaque dont on finit par douter qu'elle existe véritablement. L'inquiétante étrangeté est omniprésente dans le quotidien banal qui est le cadre de l'intrigue, celui d'un quartier résidentiel de la classe moyenne en apparence rassurant et familial.

Adaptation d'une nouvelle de l'auteur Yukata Maekawa, *Creepy* est l'histoire d'un couple, M. et Mme Takakura, qui viennent de déménager. Lui est un ancien détective reconverti en professeur d'université après avoir échoué – comme nous l'apprend un prologue – à mettre ses théories en pratique, et elle une femme au foyer aussi charmante qu'effacée. Leur nouveau voisin angoisse l'aimable Mme Takakura par son comportement étrange, tandis qu'à l'université son mari ne peut s'empêcher de mettre le nez dans une affaire criminelle non résolue, la disparition mystérieuse d'une famille. Le film installe ce double mystère avec humour d'un côté et sérieux de l'autre. « Les psychopathes sont toujours décrits comme très aimables par leurs voisins », blague M. Takakura pour rassurer sa femme. Kiyoshi Kurosawa semble s'amuser avec les stéréotypes de son intrigue, et joue avec les attentes du spectateur en allant exactement là où tout semble évident. La coïncidence est trop grosse, et pourtant elle se confirme assez vite : le voisin a l'air d'un psychopathe ; il est bel et bien celui recherché par Takakura.

Car ce n'est pas le cheminement de l'enquête (qui avance à coups de grandes coïncidences là encore) qui intéresse Kurosawa, mais bien la perversité latente de ses personnages, révélée face à une sorte d'incarnation du mal absolu. Tout au long du film, c'est la façon dont le cinéaste gangrène ses personnages qui trouble plus que l'intrigue elle-même. À commencer par le héros, interprété par un bel acteur assez transparent et lisse. Takakura évolue sans aucune imprévisibilité, il fait son boulot de façon obsessionnelle, quitte à malmenager psychologiquement les témoins qu'il interroge. Une fois rentré à la maison, il ne voit rien des frustrations existentielles de son épouse quasi décorative. Celle-ci se cache derrière l'image de la ménagère parfaite, à la sollicitude pourtant excessive et obsessionnelle elle aussi (offrir des petits cadeaux aux voisins tend à la manie compulsive, et lorsque sa politesse est mise en échec, la rage n'est pas loin, comme si la moindre fissure dans la perfection de son rôle lui était insupportable). Le monstre de la porte à côté ne fera qu'exploiter et retourner contre ses victimes leurs manies à la perversité refoulée, cette banalité exemplaire à la violence latente.



Comme toujours Kurosawa excelle dans sa mise en scène d'un univers désaffecté et prêt à imploser : un intérieur de maison, un agencement urbain, un tunnel de béton, un terrain mal entretenu, un carré aux poubelles... « Ça ressemble à une scène de crime » dit Takakura devant une maison résidentielle, certes abandonnée, mais tout ce qu'il y a de plus normale. *Creepy* est inquiétant dans la façon dont le quotidien se fissure peu à peu de l'intérieur, dans la façon dont la folie s'immisce avec une aisance et une rapidité inouïe dans un univers familial rationnel et « enviable ». Cette perversité de la vie contemporaine et conjugale qui rode n'est pas sans rappeler étrangement l'univers hitchcockien : les personnages fusionnent avec les projections fantasmatiques que les autres leur imposent, dans une sorte d'éternelle insatisfaction à un cheveu de sombrer dans la haine. L'intrigue en elle-même est à la limite de l'impossible et c'est bien pour ça qu'elle est inquiétante. Dans ces maisonnettes bien rangées, dans cette urbanité propre, il est possible d'usurper l'identité de son voisin, car celui-ci ne sait pas lui-même très bien qui il est. Il est possible pour un tueur de retourner toute situation à son avantage (principe même de la perversité), car la culpabilité ronge déjà ses victimes depuis longtemps. Et si *Creepy*, à la suite d'une séquence en voiture transfigurée en chevauchée apocalyptique, s'achève sur une victoire apparente du bien sur le mal, il s'achève surtout sur un hurlement déchirant, qui ne semble pas tant le cri du soulagement que celui d'une angoisse sourde, celle d'un retour à une vie « normale »... 24

Japon 2016. Ré. : Kiyoshi Kurosawa. Scé. : Chihiro Ikeda, Kiyoshi Kurosawa, d'après le roman de Yutaka Maekawa. Ph. : Akiro Ashizawa. Mont. : Koichi Takahashi. Mus. : Yuri Habuka. Int. : Hidetoshi Nishijima, Yūko Takeuchi. Teruyuki Kagawa, Masahiro Higashide, Haruna Kawaguchi, Ryoko Fujino, Masahiro Higashide. 130 minutes.

The Conjuring 2 de James Wan

AVOIR LA FOI

par **Alexandre Fontaine Rousseau**

Le cinéma d'horreur est un cinéma de la foi. Il faut que le spectateur s'engage à « croire » en ces images qui lui sont présentées afin qu'elles puissent créer chez lui ce sentiment de peur qu'il espère ressentir. C'est une sorte de pacte, une entente signée avec le cinéma lui-même. Le film d'horreur renouvelle cette foi, l'entretient; il cherche toujours de nouvelles manières de la ranimer. En 1979, *The Amityville Horror* de Stuart Rosenberg disait s'inspirer d'événements réels; le public, séduit par cette idée, fit du film le deuxième plus grand succès de l'année au box-office. *The Conjuring 2* débute sur une relecture de ce fameux fait divers, nous invitant par l'entremise de cette référence au cinéma populaire d'une autre époque à renouer avec cette innocence perdue qui nous permettra de croire l'instant d'un film en ses propres fantômes. À l'instar de Guillermo Del Toro, qui le démontrait élégamment dans l'excellent *Crimson Peak*, James Wan comprend que le fantôme est la créature cinématographique par excellence, que spectre et cinéma, en quelque sorte, ne font qu'un.

James Wan est un metteur en scène d'exception. Sa caméra raconte constamment. Il n'y a rien de gratuit dans la manière dont elle se déplace, dont elle cadre les personnages et inspecte les lieux, transmettant par son mouvement même ce sentiment d'inquiétude s'enracinant et prenant insidieusement le dessus sur la raison. Elle possède une fluidité surnaturelle, une formidable capacité à charger le vide d'un potentiel irrationnel que l'horreur concrétise. Chez lui, c'est le cinéma lui-même qui ranime la foi; la caméra réaffirme son pouvoir inexplicable en même temps qu'elle resserre son emprise sur le spectateur. Elle-même invisible, elle semble animée d'une conscience propre; elle hante le territoire, devenant ainsi un spectre chargé d'en créer d'autres. La caméra de James Wan ne « montre » pas les fantômes; elle les incarne.

Il faut voir la maîtrise incroyable avec laquelle le cinéaste américain nous présente la demeure des Hodgson, la liberté avec laquelle sa caméra déplace notre regard à même l'espace pour nous permettre de le découvrir. Elle sillonne tel un présage les corridors de sa future maison hantée. Elle nous présente celle-ci en nous annonçant, en insinuant ce qui pourrait arriver, ce qui va arriver; elle nous prépare, instille un doute. Chaque nouvelle pièce, chaque nouvel objet sur lequel elle se pose avant de parcourir de nouveau la demeure semble désormais possédée: la caméra se déplace tel un sortilège, enchantant le réel grâce à sa magie noire. Si le film fonctionne aussi bien, c'est qu'il prend le temps de préparer le terrain, s'assurant par le fait même de notre adhésion au pacte. Le spectacle peut commencer. Ed (Patrick Wilson) et Lorraine Warren (Vera Farmiga), les enquêteurs paranormaux du premier film, peuvent désormais s'atteler à la tâche d'exorciser de nouveaux démons qui hantent cette fois-ci une petite famille londonienne.

Un plan, en particulier, représente parfaitement cette patience, cette sobriété exemplaire avec laquelle Wan exploite son savoir-faire technique. Ed interroge la jeune Janet (Madison Wolfe), qui est possédée par l'esprit



d'un vieillard ayant autrefois habité la demeure; le fantôme a accepté de se manifester, à condition qu'Ed détourne le regard. La caméra, fixe, cadre en avant-plan le visage de ce dernier; le foyer se fait sur celui-ci, réduisant celui de Janet à l'état d'abstraction dans l'arrière-plan. Au fur et à mesure que progresse la conversation, les formes se défont et se reforment, créant sans jamais l'explicitier l'impression d'une transformation. Le foyer ne se fait sur le visage de Janet qu'au moment où celui-ci revient à la normale, laissant ainsi planer un doute dans notre esprit; cette vision possède alors la qualité insaisissable d'une hallucination.

The Conjuring 2 est un film qui déborde, qui s'étend audacieusement sur la durée en assumant le risque de diluer son efficacité. Il prend tout le temps nécessaire pour s'attacher à ses personnages, portant une attention consciencieuse à la relation unissant Ed et Lorraine. Ce pari risqué d'oser le mélodrame fonctionne essentiellement en sa faveur, créant son lot de scènes incongrues comme celle où Patrick Wilson interprète à la guitare *Can't Help Falling In Love* d'Elvis Presley au beau milieu d'un film qui, entre les mains d'un cinéaste moins confiant, ne se serait jamais permis de tels écarts. James Wan, au contraire, affirme son talent en allant à l'encontre de nos attentes; il sait qu'il possède un tel contrôle sur la situation qu'il peut prendre son temps, échapper un moment à la mécanique du genre puisqu'au moment d'y revenir, l'emprise de celle-ci sur nos sens sera suprême. On ressent d'ailleurs un plaisir particulier à le voir manœuvrer ainsi, en parfaite possession de ses moyens, visiblement conscient de notre foi en sa fiction. **24**

États-Unis, 2016. Ré.: James Wan. Scé.: Carey Hayes, Chad Hayes, James Wan, David Leslie Johnson. Ph.: Don Burgess. Mont.: Kirk M. Morri. Mus: Joseph Bishara, Dana Sano. Int.: Vera Farmiga, Patrick Wilson, Frances O'Connor, Madison Wolfe, Simon McBurney, Franka Potente, Steve Coulter, Bonnie Aarons. 134 minutes. Dist.: Warner Bros. Canada.

Under the Shadow *de Babak Anvari*

INSURRECTION FÉMINISTE

par Céline Gobert

Utiliser le genre horrifique pour traduire la dimension anxiogène d'une période noire de l'Histoire ou d'une dynamique relationnelle n'est pas nouveau. *Under the Shadow*, premier film de l'iranien Babak Anvari, basé à Londres, rappelle ainsi par de nombreux aspects *Le Labyrinthe de Pan* de Guillermo Del Toro ou encore *The Babadook* de Jennifer Kent. Dans le premier, Del Toro se servait également des angoisses d'une petite fille, pour évoquer quant à lui les horreurs du franquisme. Dans le second, le monstre qui hantait la maison du couple mère/fils illustrait aussi l'état mental d'une femme endeuillée au bord de la crise de nerfs.

Dans *Under the Shadow*, Shideh (Narges Rashidi) a perdu sa mère il y a six mois. Au-dehors, le conflit Iran/Irak (1980-1988) fait rage et les missiles irakiens menacent à tout moment de venir réduire en cendres l'appartement où elle tente de protéger sa fille Dorsa. C'est d'emblée dans la terreur quotidienne des habitants de l'immeuble que le cinéaste Babak Anvari vient puiser le caractère oppressant du film : des sirènes qui retentissent soudainement, des lumières qui s'éteignent brusquement, et un souterrain qu'il faut vite regagner pour survivre. Facile dans une telle atmosphère de perdre la tête et de croire aux djinns, ces créatures surnaturelles issues du folklore arabe qui se déplacent « dans le vent, là où il y a de la peur et de l'anxiété ». Anvari nous plonge dans une horreur très polanskienne où l'appartement devient très vite le lieu de tous les dangers avant de lâcher les vannes dans un final suffocant et d'une rare beauté où Shideh se débat dans les méandres d'un immense voile vorace. Le film est une vraie réussite : d'une grande puissance émotionnelle, il multiplie les lectures passionnantes (politique, féministe, métaphorique) tout en restant formellement efficace et effrayant.

Comme c'est souvent le cas dans les films d'horreur à dimension sociopolitique (exemple : *A Girl Walks Home Alone at Night* d'Ana Lily Amirpour, qui se servait de la figure du vampire pour évoquer la vie en Iran), le surnaturel vient ici exprimer les démons intérieurs de personnages au bord de l'implosion, terrifiés et isolés. Ainsi, à mesure que leurs voisins quittent la ville pour se protéger, Shideh et sa fille, qui s'entêtent à rester dans l'appartement pour retrouver une poupée perdue, sont de plus en plus apeurées, en proie à mille angoisses. Anvari exploite cette peur, et une tension qui va crescendo, pour nourrir son imagerie de cauchemar et de paranoïa où grouillent fantômes et démons, parfaites métaphores des drames qui s'acharnent sur cette mère en colère.

Le film débute d'ailleurs au cœur des frustrations de l'héroïne opprimée : un universitaire lui annonce, d'un ton paternaliste et condescendant, qu'elle ne sera jamais médecin. La raison invoquée ? Son passé d'activiste politique... On sent bien pourtant que le fait qu'elle soit une femme pèse lourd dans la balance. Ce ne sera pas la seule scène à venir illustrer les conditions de vie de la femme iranienne. Un voisin se plaindra de sa façon



trop « féminine » de (mal) fermer la porte du garage, elle qui est « la seule femme de l'immeuble à conduire ». Plus tard encore, elle sera arrêtée après avoir couru dans la rue (afin d'échapper à son appartement hanté !), et ce... parce qu'elle ne porte pas son tchador. « Rien ne devrait faire plus peur à une femme que de « s'exposer ». Vous devriez avoir honte », lui dit-on. La violence et le caractère oppressant du film font constamment écho à l'ambiance qui règne dans une société coercitive et toujours très sexiste. *Under the Shadow* déploie ainsi un aspect féministe pour le moins intéressant puisque la bataille contre le surnaturel que mène Shideh lui permet de faire sortir toute la colère accumulée - et refoulée - envers les institutions, les hommes de son entourage, et son mari Iraj (Bobby Naderi), lui-même médecin, à qui elle en veut de ne pas comprendre les limites que lui impose leur société patriarcale.

En plus d'être pour elle une façon de rester vivante au cœur d'un pays sclérosé, la lutte de Shideh poursuit le grand rêve politique des femmes iraniennes. « Les morts ne rêvent pas... », dit-elle. Elle se range ainsi aux côtés des autres combattantes féminines qui s'émancipent dans le cinéma iranien depuis quelques années. Des femmes fortes d'Asghar Farhadi (*Une séparation*, *Le Passé*) à celles de Jafar Panahi (*Le Cercle*, *Hors jeu*) en passant par les héroïnes d'*Au Revoir* de Mohammad Rasoulof ou *The Day I Became a Woman* de Marziyeh Meshkini pour ne citer que celles-là, les Iraniennes ne cessent de se battre pour imposer leur identité et gagner leur liberté. 

Iran, Jordanie, Qatar, Grande-Bretagne, 2016. Ré. et scé. : Babak Anvari. Ph. : Kit Fraser. Mont. : Christopher Barwell. Son : Alex Joseph. Mus. : Gavin Cullen, Will McGillivray. Int. : Narges Rashidi, Avin Manshadi, Bobby Naderi, Ray Haratian, Arash Marandi. 84 minutes.

Sunset Song *de Terence Davies*

NATURES MORTES

par Adam Nayman

Dans son livre sur Terence Davies tiré de la série *Contemporary Film Directors*, le rédacteur en chef de *Reverse Shot*, Michael Koresky, conclut par un chapitre intitulé « La fixité du mouvement vers l'avant », qui examine la relation du cinéaste au temps : la manière dont les films de Davies proposent toujours une méditation sur le passé, filtré au travers des prismes changeant de la mémoire. Dans un passage remarquablement perspicace, Koresky relie l'amour de Davies pour les arrêts sur image et les plans statiques au besoin du réalisateur « d'arrêter le temps », un style indicatif du traumatisme dont souffrent ses personnages, lequel traumatisme renvoie lui-même à l'enfance répressive de Davies.

La lecture par Koresky des films de Davies – et de l'impression d'enfermement qui se dégage subtilement des images – intègre également des éléments de théorie *queer* : il décrit à juste titre les personnages comme des substituts d'un artiste marginalisé à toutes les étapes de sa vie à cause de l'ambivalence de son orientation sexuelle. Pour Koresky, Davies se projette tout autant dans ses films tirés de sources littéraires, avec des personnages principaux féminins – comme *The House of Mirth* (2000) et *The Deep Blue Sea* (2011) – que dans ceux explicitement « autobiographiques » comme *Distant Voices, Still Lives* (1988) ou *The Long Day Closes* (1992). Il est donc intéressant de mettre les idées du livre de l'auteur à l'épreuve de *Sunset Song*, une adaptation d'un roman de 1932 de Lewis Grassie Gibbon mettant en vedette la fille d'un fermier écossais confrontée à plusieurs crises personnelles avant et après la Seconde Guerre mondiale.

Interprétée par le mannequin britannique Agyness Deyn, Chris Guthrie est un personnage typique de Davies, ici une femme docile et effacée sous la férule d'un père autoritaire (Peter Mullan). Visuellement, l'environnement rural est nouveau pour Davies : les cieux dramatiques et les collines onduyantes de la campagne écossaise donnent lieu à des plans d'ensemble d'une ampleur généralement absente de ses chroniques urbaines d'époque. Le titre résonne comme un hymne vespéral au paysage, et pourtant, comme le dirait Koresky, il se dégage de l'ensemble une impression de claustrophobie, tant dans la demeure des Guthrie que dans la vie de Chris. Quand le film commence, elle se sent écrasée par le poids des années et elle s'efforce d'évaluer si la place secondaire qu'elle occupe dans la maisonnée est le destin qu'elle doit accepter ou un piège auquel elle doit échapper – un dilemme d'autant plus compliqué à résoudre qu'elle se sent farouchement attachée à une terre qu'elle répugne à abandonner.

La violence domestique, le nationalisme, le proto-féminisme, les tambours de guerre qui battent doucement au loin : il y a là un scénario riche en possibilités dramatiques que Davies met en scène avec l'élégance majestueuse d'un maître qui a planifié chaque mouvement – de caméra ou narratif – au millimètre près. Ce qui fait défaut, et c'est sans doute voulu, c'est la moindre impression de spontanéité : le spectateur anticipe chaque étape, des soins dévoués que Chris prodigue à son père de plus en plus infirme, à sa romance avec un garçon



du coin, jusqu'au départ de ce dernier pour le front. L'impression de chemin de croix qui se dégage de l'histoire, selon la manière dont on la regarde, peut être vue comme l'exemple d'un artiste habituellement plus audacieux sur les plans formel et structurel, resté ici trop scrupuleusement fidèle à son sujet, ou comme une expression de cette circularité mélancolique dont parle Koresky – soit les hauts et les bas du mélodrame, soigneusement orchestrés au gré d'une roue qui tourne, tel un rituel cyclique de répression.

L'ambiguïté des intentions est la tension la plus forte dans *Sunset Song*, qui est bien entendu magnifiquement interprété et réalisé : Mullan peut jouer ce genre de rôle les yeux fermés (ce qu'il fait d'ailleurs une fois que son personnage tombe malade) ; la beauté diaphane de Deyn peut sembler trop parfaite pour une fille de la campagne aux ongles noircis, mais elle représente bien le caractère indomptable du personnage, que Davies perçoit comme un état de grâce. Même s'il respecte trop sagement les contours de son sujet, il est important d'attirer l'attention sur un film qui démontre une telle richesse de composition. Toutefois, cette même qualité picturale est aussi quelque peu paralysante, et d'une manière qui exacerbe abusivement l'esthétique de la répression chère à Davies. Il y a un vrai sens de la catharsis à la fin de *Sunset Song*, et bien qu'il soit un peu facile de laisser entendre que cela a autant à voir avec le fait que le film soit terminé qu'avec l'aboutissement du parcours de l'héroïne, on sent tout de même un soulagement gagner la salle. 24

Traduction : Charlotte Selb

Grande-Bretagne, Luxembourg, 2016. Ré. Terence Davies. Scé. : Terence Davies d'après l'œuvre de Lewis Grassie Gibbon. Ph. : Michael McDonough. Mont. : David Charap. Son : Marc Thill. Mus. : Gast Waltzing. Int. : Agyness Deyn, Kevin Guthrie, Peter Mullan, Ian Pirie, Niall Greig Fullon, Mark Bonnar. 132 minutes. Dist. : Cinéma du Parc.

Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot *de Jacques Rivette*

UNE HÉROÏNE TRAGIQUE

par Gérard Grugeau

On se souvient souvent du film de Jacques Rivette pour les mauvaises raisons, c'est-à-dire en tant que célèbre cas de censure dans la France gaulliste des années 1960. À l'époque, les lobbies catholiques renâclent en coulisse, demandant l'interdiction d'une œuvre qu'ils jugent offensante pour les communautés religieuses. Aux yeux de l'Église, la moralité d'un film doit l'emporter sur toute considération esthétique. Certaines voix dissonantes sensibles à l'art se font toutefois entendre. D'abord bloqué par le pouvoir politique, le film sort finalement en 1967 avec une interdiction au moins de 18 ans, après sa présentation à Cannes, en mai 1966.

Revoir, 50 ans après sa sortie, l'adaptation que Jacques Rivette a faite de *La Religieuse* de Diderot permet de prendre la mesure de l'incroyable force irradiante d'une œuvre à la mise en scène aussi implacable que le destin funeste de son héroïne. Le film est un diamant noir d'une pureté cristalline aussi beau que le visage résolument rebelle d'Anna Karina en jeune femme cloîtrée de force dans un couvent au XVIII^e siècle. Bâtarde rejetée par la haute noblesse, Suzanne Simonin est appelée à un destin d'humiliation. Elle devra expier pour « le péché maternel » et sera sacrifiée sur l'autel de l'ordre social et patriarcal. Dans son ouvrage, Diderot condamne sans ambages les fausses vocations et la collusion entre l'Église et l'État qui n'hésite alors pas à emmurer vivantes les brebis égarées qui nuisent aux intérêts de classe. Confrontée à ses mères supérieures (la mystique bienveillante, la despote sadique et la libertine aux penchants saphiques) qui chercheront à abuser de son ingénuité vertueuse, Suzanne Simonin connaîtra une fin fatale après avoir cru pouvoir jouir de sa liberté en s'échappant du monde conventuel.

Avant d'être un film (basé sur une histoire vraie, celle de Marguerite Delamarre), ce récit d'innocence bafouée et de liberté entravée fut une pièce de théâtre mise en scène par nul autre que Godard. Anna Karina y interprétait déjà le rôle-titre. Rivette, aidé au scénario par Jean Gruault, allait immortaliser sur pellicule le chemin quasi bressonien de ce personnage malmené qui se heurte à l'obscurantisme religieux. *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot*, est un drame de la claustration qui, par sa précision dans la composition des cadrages et l'ordonnancement des plans, rend palpable l'étau qui se resserre irrémédiablement sur le personnage. Grilles de parloir séparant du monde extérieur, rideaux tirés, cellules exigües, couloirs sombres aux murs austères : tout concourt à isoler, meurtrir, humilier et même le petit parc du couvent d'Arpajon, vu momentanément comme un refuge, tiendra vite lieu de jardin des supplices plutôt que des délices. Avancé par d'audacieuses ellipses narratives, le récit va constamment à l'essentiel, servi par une mise en scène dépouillée à l'extrême qui tient d'une forme d'ascèse évitant toute théâtralité. Pour ce voyage au bout de la nuit, l'image est nue, tranchante



comme une lame. On l'a souvent écrit, Suzanne annonce les héroïnes sadiennes : la vertu est ici tyrannisée et l'exploration du monde conventuel expose le refoulement sexuel dans toute sa puissance mortifère. Les corps tourmentés, érotisés dans la douleur, se butent aux interdits de la religion. Mais on est loin ici de l'hystérie outrancière des *Diables* de Ken Russell. Chez Rivette, le combat entre le désir et la Loi qui habite les couventines tient du registre tragique. Il n'en est que plus bouleversant, parce que sans possibilité de réconciliation.

Le point focal du film, le noyau irrefragable qui donne constamment sa force au plan, c'est le visage de Suzanne, encadré de son voile virginal. Suzanne droite et verticale dans son refus du monde carcéral que représente pour elle le couvent ; Suzanne arrimée à la foi volontaire de l'insoumise qui doit composer avec la réalité cruelle et impitoyable de l'enfermement ; Suzanne la résistante, accrochée à une fermeté d'âme qui la garde de sombrer dans le gouffre de sa propre déréliction. Collée au nom de la raison à la révolte de l'héroïne, la mise en scène de Rivette excelle dans le déploiement d'une dramaturgie qui s'accomplit dans une forme d'élévation. Du début à la fin, Suzanne reste pure dans ses intentions. Son cri ne fait que demander justice, clamer sa non-appartenance à un mode de vie qui ne l'appelle pas, mais qu'elle ne méprise pas pour autant. C'est néanmoins le monde extérieur qui sera le tombeau de la jeune femme, bientôt soumise à une fatalité toute sadienne au contact d'une noblesse débauchée. Si les Lumières cherchaient à sortir les hommes des ténèbres de leur temps, la mort de Suzanne Simonin pourrait bien être l'expression la plus noire d'un doute dévastateur. Par la littérature et le cinéma, le doute s'affiche ici comme le lieu ultime de l'expérience humaine. 24

Le film a été présenté à la Cinémathèque québécoise, en mai 2016, dans le cadre d'un événement regroupant plusieurs œuvres marquantes de Jacques Rivette sous le beau titre de *L'habitude du hasard*.

Au fil du temps *de Wim Wenders*

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ?

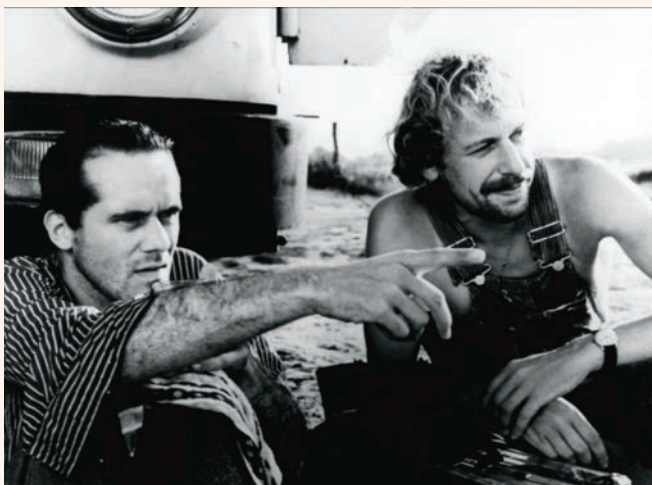
par Bruno Dequen

Vers la fin d'*Au fil du temps*, Robert, un pédiatre linguiste en pleine crise existentielle, se retrouve seul sur un quai de gare après avoir quitté Bruno, le projectionniste ambulant avec lequel il vient de parcourir les routes allemandes. À côté de lui, un garçon écrit minutieusement dans un carnet. « Tu écris quoi ? », lui demande-t-il. « Je décris la gare. Tout ce que je vois ». « C'est si simple que ça ? » « C'est si simple que ça. » Cette courte interaction fait directement écho à une scène d'*Alice dans les villes*, dans laquelle Alice ne comprend pas les difficultés qu'éprouve Phillip, son compagnon de fortune, à écrire un article. Écoutez donc cette vérité qui vient de la bouche des enfants, semble dire Wenders à ses personnages égarés. Pour créer, il faut simplement regarder autour de soi, au lieu de se fier comme Phillip à son appareil Polaroid. Nous ne sommes pas très loin de l'admiration qu'éprouve Godard envers l'ouverture sensorielle de son chien dans *Adieu au langage*. Cet appel à (re)voir le monde est une leçon qu'aurait dû retenir l'égocentrique Wilhelm dans *Faux mouvement*, le plus cruel des trois *road movies* tournés par Wenders entre 1974 et 1976 et le seul périple dont le personnage ressort perdant. Pour en revenir à Godard, s'il a pu dire un jour avec malice qu'il suffisait d'un pistolet et d'une fille pour faire un film, Wenders ne semblait avoir besoin à l'époque que d'un génie de la caméra (Robby Müller) et d'une route. Et, pour être juste, d'un alter ego en la personne de Rüdiger Vogler, l'un des acteurs les plus improbables charismatiques de l'histoire du cinéma.

Encore aujourd'hui, Wim Wenders continue d'affirmer que les trois films qu'il réalisa entre 1974 et 1976, rassemblés par les critiques sous le titre de *Trilogie de la route*, n'ont jamais été pensés comme un cycle. *Au fil du temps*, en particulier, n'aurait été conçu qu'à partir d'un scénario improvisé au jour le jour par le cinéaste au gré d'un itinéraire déterminé à l'avance. Pour *Faux mouvement*, Wenders avait respecté à la lettre le scénario de Peter Handke adapté d'une nouvelle de Goethe. Le film suivant fut donc pour lui l'occasion d'expérimenter cette pure liberté créative qu'il appelait de ses vœux depuis des années : le développement d'un récit cinématographique qui ne serait pas le fruit d'une reconstitution mentale préalable du monde (le scénario), mais plutôt le résultat de rencontres imprévues et d'une prise en compte des aléas du moment présent.

Dans les innombrables suppléments du coffret de cette *trilogie* que vient d'éditer Criterion, Wenders lève le voile sur les conséquences imprévues qu'a provoqué cette éthique cinématographique rigoureuse. Une scène de discussion autour d'un *food truck* aurait ainsi été filmée à la dernière minute parce que Robby Müller trouvait le lieu inspirant. La célèbre scène de défécation sur la plage, qui avait tant choqué le public cannois, était un pur accident. Wenders a longtemps jonglé avec l'idée de couper cette scène, puisqu'il s'agit d'un acte plutôt improbable, mais il a fini par la conserver par respect pour la réalité du tournage, au détriment de la crédibilité narrative.

De fait, il se dégage d'*Au fil du temps* le sentiment rare d'assister à une véritable aventure humaine dont le produit final serait presque le fruit du hasard. Wenders lui-même encourage cette image lorsqu'il fait



le récit de sa première rencontre avec Robby Müller. Selon lui, il décida de proposer la direction photo de son premier film à Müller parce que dernier était capable de faire le point sur une caméra tout en roulant une cigarette de l'autre main. « C'est l'homme le plus cool du monde ! », se serait dit le jeune Wim. Certes, il est bien possible qu'une telle maîtrise de la cigarette roulée ait impressionné un jeune cinéaste de la fin des années 1960. Toutefois, il est indéniable que Wenders avait également d'autres idées en tête lorsqu'il constitua son équipe et qu'il se lança sur les routes allemandes pour filmer *Au fil du temps*. S'il s'est affranchi de tout scénario, son film n'a pourtant jamais l'air de tourner en rond. Wenders ne savait peut-être pas ce qui allait se passer, mais il savait clairement où il voulait aller. Outre l'itinéraire préétabli, qui devait se terminer symboliquement à la frontière de l'Allemagne de l'Est, le film s'ouvre et se clôt sur deux témoignages de propriétaires de petits cinémas. Le premier se souvient de la grande époque des films muets de Fritz Lang. Et la seconde déplore la piètre qualité du cinéma allemand commercial de l'époque avec, sur le mur de son bureau, la photo de nul autre que Lang. Qu'est ce que le cinéma ? Il suffit de regarder pour le savoir. 

The Stunt Man (1980)

de Richard Rush

Lorsqu'un journaliste américain demande à François Truffaut en 1981 quel est son cinéaste américain préféré, celui-ci répond qu'il s'agit du réalisateur de *The Stunt Man*. Cet adoubement n'a malheureusement pas aidé la carrière de l'obscur Richard Rush à prendre son envol. Depuis 1980, seul *The Color of Night*, petit thriller érotique avec Bruce Willis réalisé en 1994, figure à son actif. Ceci dit, il n'est pas surprenant que l'auteur de *La nuit américaine* ait démontré un tel enthousiasme envers *The Stunt Man*. Déclaration d'amour à la puissance spectaculaire du cinéma, le film de Rush est en quelque sorte la version hollywoodienne démente du film de Truffaut. D'ailleurs, son titre français évocateur est *Le diable en boîte*.

À la place du gentil metteur en scène incarné par Truffaut dans son film, nous avons ici affaire à Elie Cross, un cinéaste manipulateur, hautain, égocentrique et vulgaire. Plongeant dans ce rôle comme si sa vie en dépendait, Peter O'Toole semble en transe, dévorant du regard ses partenaires de jeu et dominant chaque plan avec cette arrogance hypnotique qui n'appartenait qu'à lui. Son jeu outrancier est à l'image d'un film qui fait fi de toute vraisemblance afin de présenter une version totalement fantasmée du cinéma dans laquelle la distinction entre fiction et réalité n'a jamais été si poreuse. La prémisse du film n'est pourtant pas originale. Cameron, un jeune homme mystérieux poursuivi par la police, se retrouve par hasard sur le plateau de tournage d'un gros film américain sur la Seconde Guerre mondiale. Particulièrement agile, il sera engagé par Cross pour remplacer un cascadeur. En trois jours, il découvrira les coulisses

du cinéma, développera un rapport amour-haine avec son réalisateur et tombera amoureux de l'actrice principale du film.

« *All they care about is the script* », se lamente le mentor cascadeur de Cameron. *The Stunt Man* semble prendre cette critique au pied de la lettre. Hommage aux techniciens de l'ombre et à la folie destructrice de ces films à gros budget que seul Hollywood peut produire, *The Stunt Man* tient moins d'un récit psychologique que d'une succession de scènes toutes plus spectaculaires et invraisemblables les unes que les autres. Les acteurs deviennent des figurants d'arrière-plan, et le cinéma devient une affaire de cascadeurs ! Si le cinéma est le plus beau des trains électriques, Rush est bien décidé à nous le prouver. Dans son film, le réalisateur ne se déplace qu'en hélicoptère ou en grue. On boit du champagne tout en se tenant sur l'aile d'un avion en plein vol. On détruit la quasi-totalité d'un hôtel pour une scène de poursuite sur les toits. Malgré une dernière scène décevante qui rejette cette folie créative au profit d'une résolution narrative un peu trop simpliste, *The Stunt Man* n'en est que plus attachant à l'ère du tout numérique. – Bruno Dequen



Silent Running (1972)

de Douglas Trumbull

Alors que la Terre a été ravagée par l'activité humaine (mais tout va bien, il n'y a plus de chômage nous dit-on), quatre hommes pilotent un vaisseau spatial qui abrite sous de gigantesques globes de verre les derniers écosystèmes, avec leurs plantes et leurs animaux. À bord, seul le botaniste Freeman Lowell se préoccupe de ces miniaturisations utopiques d'un monde disparu, ses condisciples préférant la nourriture synthétique et les courses en voiturettes électriques. Dans une tige qui rappelle la silhouette de Saint-François d'Assise, il caresse les fleurs et parle aux oiseaux. Mais un jour, on leur annonce que la mission n'a plus lieu d'être et qu'il faut détruire les globes avant de rentrer. Le pacifique Lowell mène alors une guerre acharnée pour préserver la dernière des forêts.

Silent Running est un conte aussi visionnaire que bouleversant sur le drame écologique auquel nous faisons face. Coscénarisé par Michael Cimino (qui vient tout juste de nous quitter), ce film de Douglas Trumbull date de 1972, alors que le changement climatique vient tout juste d'être formulé mais semble encore une chimère lointaine. Le film commence dans la violence pour laisser fuser peu à peu une profonde mélancolie – portée par deux magnifiques chansons de Joan Baez. Bruce Dern est génial en botaniste désespéré, dont les seuls compagnons finissent par être deux petits robots, Huey et Dewey, à la présence aussi comique que troublante (attention, vous pourriez vous surprendre à parler à votre aspirateur le lendemain). Apprentis maladroits du jardinage, ils deviennent les acteurs improbables du dernier combat de l'humanité, les héros involontaires du dernier acte sensible, les représentants paradoxaux du dernier sursaut de conscience.



Douglas Trumbull (plus connu comme pionnier des effets spéciaux, notamment avec le *2001* de Kubrick) signe un premier film d'une grande pureté, dont l'apparente naïveté touche avec une justesse désarmante l'essence tragique de son sujet. Toute la beauté de *Silent Running* réside dans la gratuité du geste de Lowell : sauver la dernière forêt sans pouvoir la rendre à la Terre. L'ultime richesse des hommes est condamnée à une errance éternelle dans le vide interstellaire, préservée et perdue à jamais. Le film a pour enjeu ce « trop tard », au gré d'une fuite en forme de suicide pour la vie qui laisse finalement technologie et nature fusionner en l'absence de l'humanité qui a respectivement créé l'une et anéanti l'autre. – Apolline Caron-Ottavi



TANGENTE

- LABORATOIRE DE MOUVEMENTS CONTEMPORAINS -

FESTIVAL DE FILMS FRANCOPHONES FILM FESTIVAL

SUBTITLED IN ENGLISH

CINEMANIA

22

3-13
NOV 2016

CINEMA IMPERIAL
1430 rue de Bleury

festivalcinemania.com



S O F I T E L
LUXURY HOTELS
MONTRÉAL LE CARRÉ D'ORÉ

Montréal