

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Hommage
Andrzej Żuławski

Analyse
Love

Films
Mon ami Dino
Old Stone



Juste la fin du monde
de Xavier Dolan

Dossier
**Diffusion du
cinéma d'auteur**



Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242

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

FCVQ.CA

**14 AU 24
SEPT. 2016**



Ciné-Bulles

Volume 34 numéro 3 | Été 2016



3 Mot de la rédaction

En couverture

4 Juste la fin du monde de Xavier Dolan

Avant-plan

8 Mon ami Dino de Jimmy Larouche

Hommage

40 Andrzej Żuławski (1940-2016)

Analyse

43 Love de Gaspar Noé

Critiques

46 Écartée de Lawrence Côté-Collins

47 High-Rise de Ben Wheatley

48 Histoire hippie de Jean-André Fouché

49 Mia Madre de Nanni Moretti

50 Old Stone de Johnny Ma

51 Saint Amour de Benoît Delépine et Gustave Kervern

52 Tale of Tales de Matteo Garrone

53 La Tête haute d'Emmanuelle Bercot

Livres

54 Le Cinéma du XXI^e siècle

55 Michel Brault – Conversation sur le visible

56 Todd Haynes : cinéaste queer

DIFFUSION DU CINÉMA D'AUTEUR

- 10 Introduction au dossier
- 11 Points de vue de cinéphiles
- 16 Table ronde de cinéastes
- 26 Distribution, salles et autres questions
 - 29 L'offre télévisuelle
 - 32 Le DVD à l'ère de l'instantanéité
 - 35 Projections sous les étoiles
- 36 Le cinéma indépendant à Los Angeles

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Coulombe, Nicolas Gendron, Jean-François Hamel,
 Luc Laporte-Rainville, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Nicolas Gendron,
 Jean-Philippe Gravel, Jean-François Hamel, David Lamarre,
 Luc Laporte-Rainville, Catherine Lemieux Lefebvre, Marie-Hélène
 Mello, François-Olivier Paquin, Éric Perron et Zoé Protat

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPO

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Daniel
 Racine, secrétaire; Jocelyne L'Africain, trésorière; Thérèse Descary,
 Frédéric Lapiere et Johanne Laurendeau, administrateurs

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION Disticor

ABONNEMENT (4 NUMÉROS) – cinemasparalleles.qc.ca

Individuel : 20 \$ – Institutionnel : 40 \$ – Étranger : 60 \$

VERSION NUMÉRIQUE (PDF) – sodep.qc.ca

Abonnement individuel : 14 \$ – Par numéro : 3,99 \$

NOTES

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

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

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2016
 Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921
 ISBN 978-2-924370-08-7 (PDF)

CONFÉRENCES SUR LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Plus de 200 présentations dans 50 villes du Québec

DU LIVRE AU FILM

Présentation des défis liés à l'adaptation d'un livre au cinéma à partir des œuvres *Borderline*, *Les Sept Jours du talion* et *Un été sans point ni coup sûr*. La genèse du projet, les différences entre le roman et le scénario, et la réception critique des films sont abordés lors de cette conférence. De plus, chaque adaptation est exemplifiée en trois volets : un extrait choisi du livre, sa transposition dans le scénario et la séquence du film.

Une invitation à découvrir les univers de Marie-Sissi Labrèche, de Patrick Senécal et de Marc Robitaille mis en images par Lyne Charlebois, Podz et Francis Leclerc.



DERRIÈRE L'ÉCRAN

Présentation des étapes de la production d'un long métrage québécois de fiction (scénarisation, tournage, postproduction), de l'importance des festivals, des stratégies de distribution et du partage des recettes sans oublier les différents modes de financement. Tout au long de cet exposé, le conférencier répond aux questions de l'auditoire.

Cette conférence permet d'en apprendre beaucoup sur le parcours d'un film, de son financement à sa sortie en salle, qu'il s'agisse de cinéma commercial ou de cinéma d'auteur.



Conférences présentées par Éric Perron, rédacteur en chef de Ciné-Bulles, dans des établissements scolaires, des bibliothèques et d'autres lieux culturels. Différentes versions disponibles (grand public, collégial, 5^e sec.)

Informations : cinemasparalleles.qc.ca – Réservations : revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

Incontournable!

Photo: Martine Doyon



Cela fait une bonne douzaine d'années que je présente ma conférence *Derrière l'écran—Le parcours d'un film québécois de son financement à sa sortie en salle* et l'étape de la distribution (avec celle de l'attribution des subventions par les institutions gouvernementales) est toujours la plus méconnue des auditeurs (de l'étudiant en Arts et lettres à l'adulte cinéphile). Si Philippe Falardeau, qui n'est pourtant pas tombé de la dernière pluie, n'a « jamais vu un chiffre sur les ventes DVD de [ses] films en 16 ans » (une déclaration qui en a laissé plusieurs pantois autour de la table ronde animée par Michel Coulombe), imaginez le peu d'informations pertinentes qui filtrent jusqu'au grand public. Est-ce en raison de cette « opacité » (en plus des questions éthiques) qu'à *Ciné-Bulles*, nous sommes restés à l'écart du monde de la distribution toutes ces années? Probablement. Pour cela et parce que les tenants et les aboutissants de ce milieu sont complexes (l'arrivée du numérique a ajouté d'autres couches à ce brouillard). Mais il n'était plus possible d'ignorer l'éléphant dans la pièce qu'est la diffusion du cinéma d'auteur, qui connaît actuellement des mutations certaines, ce qui signifie que les ayants droit devaient faire partie du tableau. Le moment était venu de consacrer temps et énergies à ces questions, mais nous souhaitions éviter les adeptes de la langue de bois. C'est avec ce critère en tête que nous avons dressé la table ronde de cinéastes et établi la liste de témoignages recherchés parmi les distributeurs et les exploitants. Avec pour objectif d'obtenir une esquisse la plus fidèle possible de la situation actuelle.

Deux ans après *Mommy*, revoici Dolan en couverture. Dans les jours précédant une projection de presse pour « magazines », à la mi-juin, il me hâtait de revoir *Juste la fin du monde*, qui m'avait laissé sans mot après un premier visionnement cannois un mois auparavant. Pour constater si l'ambiance de la Croisette avait influencé l'émotion. Il s'est avéré que le sixième film de Xavier Dolan était encore plus fort, plus puissant que le souvenir que j'en gardais. Le choix de la photo s'est nourri de cette particularité de l'œuvre: cette scène où la mère (entre désespoir et névrose, comme les aime le cinéaste) dit à ce fils qui la croit tête de linotte d'ouvrir des perspectives d'avenir à son frère et à sa sœur est un summum d'intensité! Une autre scène—une de plus!—d'anthologie au rayon Dolan.

Le très bel hommage à Andrzej Żuławski que signe Zoé Protat dans ces pages m'offre le prétexte parfait pour vous rappeler que notre dévouée collaboratrice a remporté, le 26 mai dernier, un Prix d'excellence de la SODEP pour sa chronique *Histoires de cinéma* consacrée au film *Danton* d'Andrzej Wajda, autre célèbre cinéaste polonais, publié dans le Volume 33 numéro 3 à l'été 2015. À lire ou à relire sur sodep.qc.ca. Mon texte sur le financement et la diffusion du documentaire québécois (paru dans le même numéro) m'a également valu un Prix d'excellence. Zoé et moi sommes ravis, il va sans dire.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





Photos ci-dessus et de la page couverture : Shayne Laverdière

La petite apocalypse

ZOÉ PROTAT

Ça y est, Xavier Dolan a encore frappé! Après avoir obtenu deux sélections cannoises en Compétition en presque autant d'années, le petit prodige a une fois de plus défrayé la chronique avec son premier film «français», une œuvre très intense et étouffante qui a particulièrement divisé la critique internationale. Quelques échos vitrioliques et l'on imaginait déjà le pire. Le cinéaste chéri serait-il abandonné par sa bonne étoile après avoir été porté aux nues comme nul autre? Mais Cannes est un festival, et la critique n'est pas un jury: **Juste la fin du monde** a finalement remporté le Grand Prix en mai dernier, un honneur jamais atteint auparavant par un film québécois, et Xavier Dolan peut poursuivre sa route phénoménale.

Annoncé l'année dernière, le projet avait fait sensation: une nouvelle adaptation

théâtrale tournée à Laval avec un impressionnant quintette de stars, c'est dire si le film était attendu. Pourtant, **Juste la fin du monde** est très simple. Tout son programme tient dans sa première scène, alors que le personnage de Louis se dirige en avion vers sa famille, étrangère depuis plus de 10 ans. Son monologue mental laisse peu de place au suspense: «Je vais mourir et je reviens.» Il revient dans cette petite ville anonyme, loin des mondanités de son milieu de vie. Car Louis est dramaturge, mondialement célèbre et célébré. Il y a 12 ans, il a coupé les ponts avec sa mère, son frère, sa sœur. Il leur envoie depuis des cartes postales avec des «phrases de trois mots»: à l'endroit de sa tribu, l'écrivain n'est guère loquace... Cette tribu, c'est tout d'abord Antoine, l'ainé, un homme brut de décoffrage, vulgaire et cinglant, qui rabaisse constamment sa femme Catherine. Cette

belle-sœur dont Louis ne sait rien est douce, maladroite, voire insignifiante. Celle qui n'est rien de tout cela, c'est bien la mère: maquillée, bijoutée, corsetée, une allure chic *cheap* qui rappelle bien entendu la Die de **Mommy** (2014); elle crie sans cesse et coupe la parole à tous, elle aimerait tant que tout se passe bien. Suzanne, la benjamine, fume pétard sur pétard dans sa chambre en attendant ce frère qu'elle ne connaît que de loin comme le messie. Mais Louis va mourir, d'une maladie mystérieuse qui n'intéresse pas réellement le film... ce qui l'intéresse, c'est le retour et tout ce que ce retour cristallisera chez les siens.

Malgré cette prémisse somme toute classique, **Juste la fin du monde** n'est pas un jeu de massacre où les révélations et les *deus ex machina* fuseront. Le film est bien plus subtil que cela. Il réussit au

fond un petit exploit : être à la fois 100 % français et 100 % Dolan. Incroyable de retrouver tout ce qui fait le sel d'une œuvre dans un univers qui pourrait être autrement exotique ! Avec ses origines théâtrales et son cadre anxiogène, le film rappelle **Tom à la ferme** (2013). Ici aussi, un étranger sera confronté à un groupe parfois hostile dans un récit presque en circuit fermé. L'action se déplacera dans différentes pièces de la maison, sur la terrasse, un peu sur la route, mais guère plus. Louis se mesurera tour à tour à chacun des membres de sa famille dans une succession de petits duos, huis clos dans le sous-sol, dans la remise, dans le couloir, dans la voiture. D'intenses scènes de groupe viendront ponctuer cette mécanique. Au-dehors s'étend une canicule de plus en plus étouffante et très symbolique, qui fait suer tous les personnages à grosses gouttes alors que la tension monte...

Juste la fin du monde, c'est du dialogue, du dialogue et encore du dialogue. Cette surenchère de mots, ajoutée au relatif immobilisme de l'action et à la lourdeur des sentiments, ne sera peut-être pas au goût de tous. Et en plus de parler, les personnages crient beaucoup et s'insultent à loisir : une spécificité culturelle diront certains ! Les scènes de repas, où l'on mange finalement très peu, mais où tout explose, constituaient une sorte de passage obligé. L'abondant dialogue, truffé d'humour cruel, se déploie dans une langue très « franco-française », mais également très populaire, colorée d'argot, d'expressions pittoresques et d'insultes, comme si l'univers de **Mommy** avait démenagé de l'autre côté de l'Atlantique. Ici aussi, les personnages proviennent de la classe moyenne, voire laborieuse. Les vadrouilles du dimanche étaient l'unique luxe de la mère (« On ne partait jamais en vacances »). Antoine fabrique des outils à l'usine, sa femme s'occupe de leurs deux enfants, Suzanne glande au sous-sol. C'est un petit monde sans ambitions, sans rêves, au sein duquel le dramaturge, homosexuel et parisien, jure terriblement. Pourtant, et malgré les in-

tentions que l'on pourrait lui prêter par ignorance, Dolan ne juge jamais ses personnages. On sent plutôt qu'il les couvre d'un amour fou.

L'une des preuves les plus éclatantes de cet amour est la scène de la remise, où la mère s'isole quelques instants pour fumer une cigarette loin des méchants regards d'Antoine. C'est dans ce lieu tout en clair-obscur que s'amorcera un dialogue depuis longtemps différé avec Louis, son autre fils, l'original, celui qui est parti. La discussion peine tout d'abord à se mettre en marche. Nathalie Baye est intense au possible en femme-enfant qui en fait des tonnes, chef de clan

à tendance hystérique — n'oublions pas qu'elle incarnait déjà une matriarche flamboyante dans **Laurence Anyways** (2012). Chez Dolan, la mère continue à occuper le centre du drame. Son fils la prend clairement pour une écervelée et la considère avec une condescendance parfois amusée, parfois agacée. La réalité est bien plus complexe. Dolan filme les malaises de la vie, des échanges où il ne se dit rien ou presque, des questions posées sans attendre de réponse, des moments traditionnellement ignorés par le cinéma, écartés par la magie du montage. Entre la mère et le fils, la rencontre s'élèvera finalement vers des sommets d'émotion. De manière tout à fait



Xavier Dolan et le directeur photo André Turpin lors du tournage de **Juste la fin du monde**
Photo : Shayne Laverdière

Lagarce et Dolan

Ne dire maux

NICOLAS GENDRON

Un fils qui rentre au bercail après des années d'absence pour y nommer sa « mort prochaine et irrémédiable » ; un noyau familial aimant et mal-aimé, plombé de l'intérieur, à la fois unique et universel ; une langue « rapaillée » qui se dédit continuellement de ses intentions premières et traduit l'impossibilité, en flots maladroits, d'une réelle intimité avec l'Autre : tout dans *Juste la fin du monde* semblait destiner la pièce de Jean-Luc Lagarce à aboutir entre les mains du cinéaste Xavier Dolan. Une filiation moins évidente pour le principal intéressé, qui avoue avoir vécu à sa première lecture une forme « d'aversion pour la langue » et un « blocage intellectuel » à l'égard de ses personnages. C'était il y a environ cinq ans et Dolan s'y est depuis replongé, la modelant en son film de la maturité. Grand bien nous fasse !

Metteur en scène français et surtout dramaturge, auteur d'une vingtaine de pièces, dont *Nous, les héros* et *Juste la fin du monde*, toutes deux à l'étude dans l'Hexagone, Jean-Luc Lagarce relègue fréquemment l'intrigue au second plan, imaginant des partitions verbeuses où le non-dit règne pourtant en roi et maître dans les soubassements de l'âme humaine. Son écriture en est une de sursaut, parcellaire, elliptique, à l'instar des cartes postales de Louis-le-fils-prodige (sans u, vous avez bien lu).

Jouée chez nous en 2002 à l'Espace Go, avec entre autres Monique Miller, Luc Picard et Anne Dorval — l'éternelle muse qui refile plus tard ce texte vertigineux à Dolan —, *Juste la fin du monde* est souvent perçue comme une pièce testamentaire, achevée en 1990 et jouée uniquement deux ans après que l'auteur soit mort du sida, en 1995, à l'âge de 38 ans. Dans son journal personnel, il écrivait ceci, en juillet 1988, en apprenant sa séropositivité :

Être plus solitaire encore, si cela est envisageable.
Ne croire à rien, non plus, ne croire à rien.
Vivre comme j'imagine que vivent les loups
et toutes ces sortes d'histoires.
Ou bien plutôt tricher, continuer de plus belle,
à tricher.
Sourire, faire le bel esprit. Et taire la menace
de la mort — parce que tout de même... — comme
le dernier sujet d'un dandysme désinvolte.

Impossible de ne pas y voir un parallèle avec le récit de Louis et si la part autobiographique de la pièce est indéniable, Lagarce

n'en fait pas pour autant un traité sur la maladie, préférant disséquer l'idée de la finitude jusqu'à la gommer, dusse-t-il la ravalier. Dolan se garde bien de nommer le mal lui aussi, même s'il évoque de surcroît l'amant d'autrefois, dont Louis apprend la mort sous nos yeux. Mais demeurent ce sourire, avec un soupçon de Joconde, et les pirouettes langagières des uns pour ne pas perdre la face devant le dandy en question.

Les talents combinés de Lagarce et de Dolan créent des feux d'artifice, mais plus encore le tableau pointilliste d'une cellule familiale qui ose croire qu'elle fracassera ses barreaux en un seul dimanche. Le scénariste s'est approprié la pièce jusqu'à en respecter l'esprit et les codes du langage sans que rien n'y paraisse, sans que l'on soit tenté de départager ce qui relève du théâtre et du cinéma — sauf, bien sûr, pour les ajouts où l'on reconnaît sa patte (le défilé d'humanités bigarrées du début, au bord de la route, la chorégraphie en cuisine, les vives tensions en voiture). Dolan se permet d'entre couper les soliloques de chacun, quand ils se trouvent seul à seul avec Louis, pour mieux ciseler les demi-mots et inventer son propre rythme, ou alors de brouiller ce qui était trop clairement dit dans la deuxième partie du récit. Mais le souffle dense de la pièce, sans aucune didascalie — ni intention psychologique, ni précision des lieux —, l'autorise à embrasser pleinement ses envies de metteur en scène, car c'est bien de cela qu'il s'agit ici, à la croisée bienheureuse de la mise en espace et de la direction d'acteurs.

La variation la plus frappante qu'opère Dolan se situe dans la relation fraternelle entre Antoine et Louis, le premier étant promu au rang d'aîné à la place du second. Difficile de s'y méprendre devant le *casting* de Vincent Cassel et Gaspard Ulliel. S'il n'est pas anodin, ce changement de cap n'occasionne aucune trahison, puisqu'il vient plutôt renforcer la théorie selon laquelle Louis serait la figure paternelle — la deuxième ! — qui un jour les abandonna. Théorie avalisée par la mère dans la scène-clé du cabanon, où elle appelle Louis à encourager ses frère et sœur, voire à les autoriser à provoquer les choses. La crise d'Antoine n'en paraîtra que plus explosive au paroxysme du film. Si l'épilogue de la pièce est sacrifié sans que Louis n'ait le temps de regretter le « grand et beau cri », le hurlement dont il rêvait, Dolan attrape au vol la métaphore des « grands coups d'aile imbéciles » des agonisants pour la matérialiser avec vivacité et ainsi « courir devant la Mort, prétendre la semer »... 



Marion Cotillard, Vincent Cassel, Léa Seydoux et Gaspard Ulliel dans **Juste la fin du monde** — Photos: Shayne Laverdière

déchirante, elle l'implorera de leur rendre à tous l'espoir d'une vie meilleure... alors que Louis est justement en train de brûler la sienne.

Formellement, la « patte » Dolan est toujours bien présente. Ses admirateurs apprécieront une fois de plus ses ralentis caractéristiques et son amour pour la musique pop, qui envahit complètement certaines scènes en en décuplant le lyrisme. Lyriques aussi sont les regards entre Louis et sa timide belle-sœur, dont la communication n'est pas la force, mais qui deviendra peut-être sa meilleure alliée. Le plus beau du film tient dans ces échanges entre Louis et l'autre « étrangère » de la famille, un rare rôle effacé pour Marion Cotillard qui se révèle fort surprenante. Quelques séquences de type onirique, souvent des *flashbacks*, permettent également de s'échapper un temps des décors surchargés du pavillon de banlieue. Des respirations cependant de courte durée et qui raviveront des

souvenirs douloureux. Rapidement, on revient aux gros plans claustrophobes, un style déjà amorcé dans **Mommy** à travers ce fameux format carré « Instagram » qui coupait l'horizon des personnages et que Steve, dans un grand élan d'optimisme et d'indépendance, écartait de ses propres mains.

Il n'y a pas beaucoup de lumière dans **Juste la fin du monde**, c'est un fait. Louis réussira certes à entrer en contact avec les femmes de sa famille, mais il en sera autrement pour Antoine, un rôle ingrat pour un Vincent Cassel rempli de fiel. Le départ du fils/frère prodigue sera d'une violence inouïe et ne réglera rien, évidemment... « Familles, je vous hais », « l'enfer, c'est les autres » : autant d'expressions usuelles qui nous viennent immédiatement en tête devant ce sixième long métrage de Xavier Dolan. Après le carton international de **Mommy**, peut-être ce nouveau film fera-t-il moins l'unanimité. Et alors? Une carrière météorique

ne saurait être un long fleuve tranquille. Plus sobre, plus rêche et plus resserré que ses prédécesseurs, **Juste la fin du monde** est clairement un pas en avant sur le chemin de la maturité. (Sortie prévue: 21 septembre 2016) **CE**



Québec-France / 2016 / 95 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Xavier Dolan, d'après l'œuvre de Jean-Luc Lagarce **IMAGE** André Turpin **SON** Sylvain Brassard, Guy Pelletier et Pierre Picq **MUS.** Gabriel Yared **PROD.** Nancy Grant, Xavier Dolan, Sylvain Corbeil, Nathanaël Karmitz, Elisha Karmitz et Michel Merkt **INT.** Gaspard Ulliel, Nathalie Baye, Vincent Cassel, Marion Cotillard, Léa Seydoux **DIST.** Les Films Séville



Sous les masques

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Né du désir de réaliser un film mettant en vedette et portant sur le comédien Dino Tavarone, **Mon ami Dino** de Jimmy Larouche apparaît comme un objet singulier. Défini par le cinéaste comme une « expérience cinématographique » à la frontière de la fiction et du documentaire, le long métrage est difficile à catégoriser et se confie mal dans les balises d'un genre unique. D'ailleurs, Larouche refuse de le considérer comme un faux documentaire, « car un faux documentaire est une fiction qui utilise la forme du documentaire. Dans le film, tout ce qui est raconté sur Dino au sujet de sa vie, de la prison, de sa relation avec sa fille qu'il n'a connue que lorsqu'elle avait neuf ans, de son agente... Tout ça est vrai. Aussi pour moi, il s'agit d'un mélange de documentaire et de fiction. En fait, c'est un documentaire dans un cadre fictif ». Le cinéaste choisit ainsi cette ap-

proche hybride pour raconter la vie atypique de Tavarone qui, aujourd'hui septuagénaire, est aux prises avec des problèmes universels tels le vieillissement et la maladie.

En suivant Dino Tavarone (**2 Secondes, Mambo Italiano**), atteint d'un cancer du cerveau incurable, le film traite d'un sujet sensible. Si le cancer est régulièrement abordé au cinéma, sa présence dans ce film est on ne peut plus pertinente. Mais la maladie n'est pas l'essentiel de **Mon ami Dino**, qui se concentre principalement sur son protagoniste et son cheminement. Puisque chaque individu confronté à l'inévitable doit faire des choix personnels, Larouche a cherché à capter cette complexité humaine en filmant les réactions multiples et les histoires singulières qui se développent autour de son acteur-personnage. Ainsi, bien que Tava-

rone soit l'épicentre et le fil conducteur du film, le long métrage est ponctué de récits parallèles qui ajoutent une indéniable profondeur au propos, qu'il s'agisse de l'histoire racontée par Michel Côté à propos de son père, alors qu'il rend visite à son ami, ou encore celle vécue par la fille de Tavarone.

Jimmy Larouche, qui en est à son troisième long métrage après **La Cica-trice** et **Antoine et Marie**, filme avec sensibilité, évitant habilement le sensationnalisme et le misérabilisme. Le respect dont il gratifie ses sujets double l'effet de réalisme documentaire. Sans complaisance, le cinéaste joue avec le public, oscillant constamment entre réalité et fiction, tout en donnant quelques pistes sur la véritable nature de son film. De plus, **Mon ami Dino** se termine de manière à ce que le specta-



Michel Côté, Dino Tavarone, Manuel Tadros et Sasha Migliarese dans **Mon ami Dino**

teur découvrir la supercherie, mais sans jamais qu'il ne soit totalement en mesure de discriminer ce qui appartient au réel de ce qui tient du fictionnel. Au final, ce rapport à la réalité importe peu, car la richesse du film repose sur l'émotion transmise et sur la réflexion humaine qui s'en dégage. Ces éléments névralgiques s'imposent d'une part par le choix d'une approche documentaire — approche à laquelle le spectateur accorde une crédibilité et qui lui permet d'être plus directement touché par le propos que la fiction —, mais aussi par la performance des interprètes.

Amalgamés aux connaissances et aux amis de Tavarone, de nombreux comédiens ont accepté de participer au film et de plonger tête première dans l'expérience. Le projet ne disposait pas d'un réel scénario, les dialogues ayant été entièrement improvisés en fonction de ce que proposait Tavarone à chacune des scènes. « Il était tellement sincère dans sa démarche, et tellement juste dans son jeu, que les gens embarquaient, souligne Jimmy Larouche. Cela donnait des moments de vérité qui sont normalement très durs à créer en fiction et, dans le cas

présent, cette démarche a permis d'obtenir un niveau de justesse et de vérité dans le jeu très élevé. » Dino Tavarone livre une performance irréprochable en recréant avec authenticité les différentes étapes émotionnelles franchies par son « personnage », du déni à l'acceptation de son état, en passant par les regrets. Cette attention à l'évolution du protagoniste permet de reproduire avec réalisme le parcours fréquemment emprunté par les malades et leurs proches. Par ailleurs, le cinéaste a eu recours à plusieurs non-professionnels, demandant notamment à des professionnels de la santé (oncologue, infirmière en soins palliatifs, etc.) d'interpréter leur propre rôle, « dans [lequel] ils pouvaient exceller, car c'est la réalité pour eux ».

Réalisé en tournage éclair de 14 jours et avec un budget famélique (15 000 \$), **Mon ami Dino** est un projet né de la passion du cinéma. « Je pense que c'est de loin mon film le plus accessible et peut-être celui qui touche le plus le public, avance Jimmy Larouche. Pas mal tout le monde va y trouver quelque chose qui le rejoint, que ce soit le lien père-fille/père-fils, les relations familiales, le rap-

port au travail, à la maladie, à l'amitié... Ce sont tous des thèmes présents dans le film. Les gens qui le regardent rient, sont touchés, pleurent et souvent, ce n'est pas aux mêmes endroits, c'est selon la réalité de chacun. Ce qui est beau, c'est qu'en allant dans le menu détail de l'histoire de Dino, on touche à l'universel et c'est quelque chose que je suis content d'avoir réussi à faire. »



Québec / 2016 / 98 min

RÉAL. ET SCÉN. Jimmy Larouche **IMAGE** Glauco Bermudez **SON** Julia Innes et Henry Alvares **MUS.** Manuel Gasse **MONT.** Jimmy Larouche et Mathieu Demers **PROD.** Jimmy Larouche, Ren Williams, David-Olivier St-Denis, Andreas Mendritzki, Aonan Yang et Nguyen-Anh Nguyen **INT.** Dino Tavarone, Michel Côté, Joëlle Morin, Manuel Tadros, Sasha Migliarese **DIST.** L'Atelier – Distribution de films

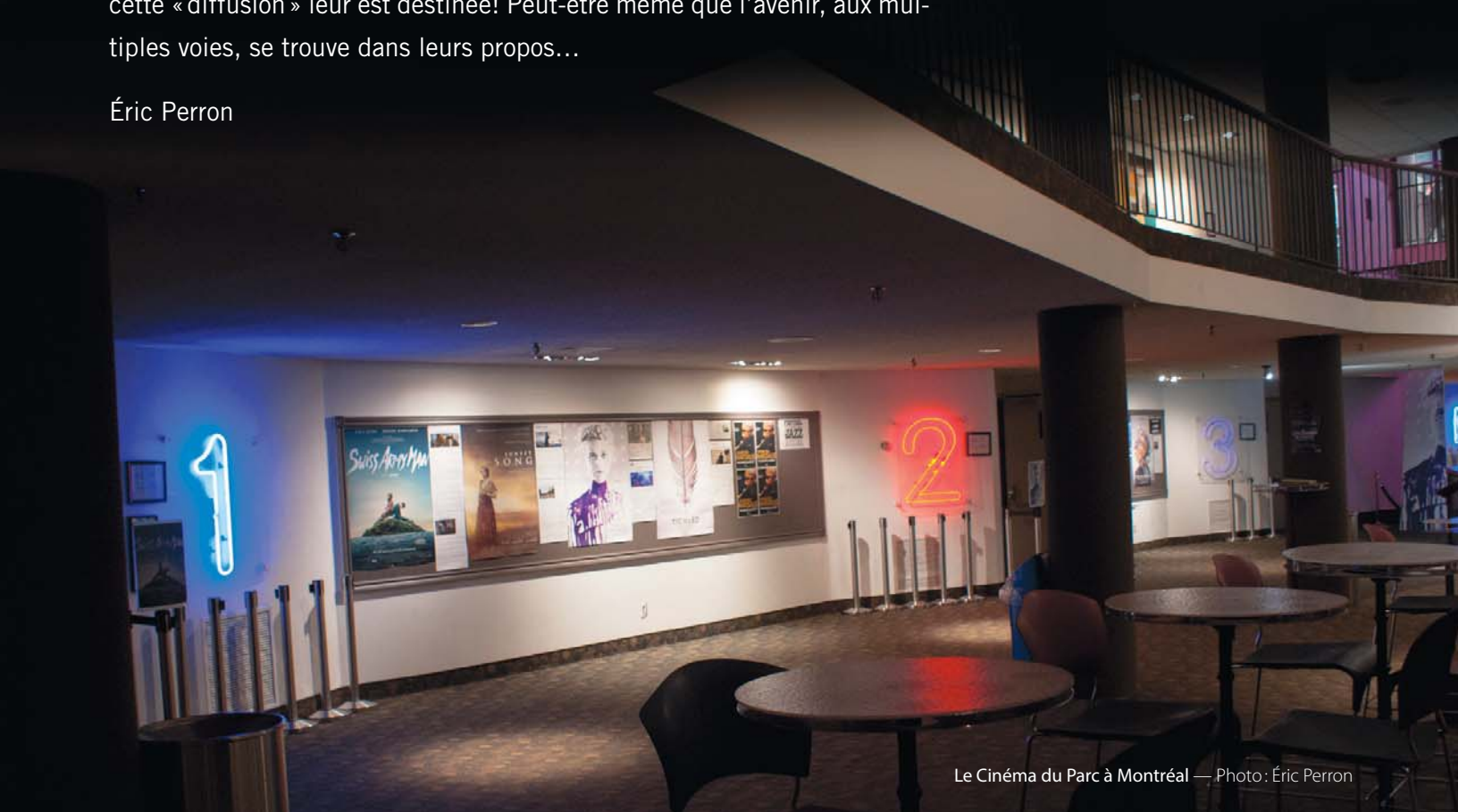
Mélange des genres

Des cinéastes mécontents du travail des distributeurs et qui veulent « ouvrir » les VOD. Des distributeurs qui cherchent des salles, fers de lance pour déployer leurs films. Des salles qui tiennent à préserver l'exclusivité de leur première fenêtre et d'autres qui manquent de films, parce que les acquisitions seraient moins nombreuses, faute d'assistances. Et des cinéphiles qui aiment le grand écran, déplorent son accès limité et se replient sur la VOD...

Bien malin celui qui pourrait faire, aujourd'hui, le portrait de la diffusion du cinéma d'auteur dans 10, 5 ou même 2 ans! Cela dit, de Montréal à Los Angeles, tout le monde observe que l'événementiel semble être la voie de l'avenir. Pour les rencontres, les échanges. Faudra donc soigner le cadre.

Dans notre dossier, la parole est donnée à une foule d'acteurs de la diffusion des films, des créateurs aux télédiffuseurs en passant par les distributeurs et les exploitants. Mais d'abord, place aux cinéphiles. Après tout, cette « diffusion » leur est destinée! Peut-être même que l'avenir, aux multiples voies, se trouve dans leurs propos...

Éric Perron



Points de vue de cinéphiles

En quête d'écrans

ÉRIC PERRON

« Je vous transmets le questionnaire complété aux fins de l'article que vous préparez. Je trouve qu'il est temps que l'on se préoccupe des besoins en matière de consommation de cinéma, écrit Denise Latulippe, jeune retraitée de Québec. Pour ma part, je suis très frustrée de ne plus avoir accès à un cinéma riche et varié. Je vous remercie de l'attention que vous porterez à mes réponses. »

Sur la cinquantaine de personnes à avoir manifesté le désir de répondre à notre questionnaire (une invitation lancée aux cinéphiles dans les réseaux de la revue, dont Facebook) sur la façon de regarder, de découvrir, de « consommer » les films d'ici et d'ailleurs en 2016, la moitié a retourné des réponses; les autres s'attendaient peut-être à des questions à choix multiples... Combien de films voyez-vous par mois? De films québécois, annuellement? Qu'est-ce qui vous empêche d'en voir davantage, si c'est votre souhait? Voyez-vous des films en salle? Quelque chose vous chagrine-t-il à ce niveau? Fréquentez-vous des festivals? Voyez-vous des films récents en DVD? L'offre des chaînes de télévision vous convient-elle? Regardez-vous des films sur des plateformes VOD? Sur quel appareil? Vous arrive-t-il de voir des films illégalement? Et, pour finir: quelle serait la structure de diffusion à mettre en place pour vous satisfaire pleinement? Petit tour d'horizon de l'impact des bouleversements que traverse la diffusion du cinéma d'auteur au Québec.

Les cinéphiles qui composent notre cohorte proviennent de 9 régions du Québec et voient en moyenne 10 films par mois et 7 films québécois par année. La principale raison qui les empêche d'en voir davantage est l'offre insuffisante en salle dans plusieurs régions. « Il faudrait qu'ils soient disponibles à Rimouski, dans un de nos trois cinémas », précise Pierre

Pilon, qui voit « tout ce qui passe », c'est-à-dire une quinzaine de films québécois par année, au Cinéma Quatre, au Paralœil et au Lido. Si cette offre est incomplète (environ 35 longs métrages de fiction prennent l'affiche annuellement à Montréal) dans la métropole du Bas-Saint-Laurent, elle l'est encore davantage à Matane, à une centaine de kilomètres plus à l'est. « CinémAlice présente depuis 20 ans du cinéma d'auteur et inclut, quand c'est possible, du cinéma québécois, explique la cinéaste Johanne Fournier. Il n'y a qu'une seule séance, alors il ne faut pas la manquer. Le cinéma Gaieté présente aussi à l'occasion des films plus grand public. » Pour sa concitoyenne Marie-Claude Tremblay, qui note également les efforts du ciné-club et du cinéma commercial, « l'offre de films québécois semble honnête pour notre région "éloignée" », tout en se disant que si « quelques œuvres échappent [à Matane], c'est sans doute pour une question de distribution et aussi parce qu'elles n'attireraient pas [suffisamment] de gens dans les salles ». De l'autre côté du fleuve, Marc-André Hallé, journaliste radio dans la cinquantaine qui « adore [son] cinéma national », indique que le cinéma de sa ville, le Ciné-Centre de Baie-Comeau, « administré par un homme d'affaires de Québec, en programme rarement (sauf les *hits* comme **Le Mi-
rage** ou **Ego trip**). J'en comprends que notre cinéma d'auteur n'attire pas assez de gens ici ». À l'autre bout de la province, l'enseignant gatinois Denis Bachand déplore lui aussi le « peu de films québécois sur les écrans » de son coin de pays: « J'aimerais en voir davantage, mais la diffusion en Outaouais est très pauvre. Il y a peu de films québécois sur les écrans. Il y a bien le Cinéma 9, mais les films ne demeurent pas longtemps à l'affiche. » Il y a la question de l'accessibilité sur grand écran donc, même à Montréal, pour certains, où les films ne restent pas à l'affiche assez longtemps, mais il y a également des engorgements tout aussi nuisibles. « Les films québécois

ont tendance à sortir tous à peu près en même temps à l'automne, souvent je dois faire un choix», explique Valérie Legault Pagé, trentenaire de Montréal. Pour Anne-Marie Charrette, de Varennes, qui voit d'un à trois films québécois par année, ce n'est pas l'accessibilité des films qui pose problème. «Connaissant le processus de l'intérieur, les sujets québécois manquent nettement d'intérêt pour moi, explique celle qui fut scénariste, recherchiste et réalisatrice pendant 15 ans à Radio-Canada. Plus capable de voir représenté [des personnages] pris dans une situation déprimante qu'ils ne transcendent pas. Ou de voir des comédies niaises (sans snobisme) qui rallient une majorité de gens qui veulent rire. Je trouve souvent les scénarios faibles et les films mal choisis (dans leurs financements). Notre cinéma ne nous représente pas beaucoup. Je dis ça humblement. J'ai un immense respect pour nos artisans.»

Mais quand le cinéma d'auteur, d'ici ou d'ailleurs, est proposé sur grand écran, c'est encore, heureusement, l'option privilégiée par plusieurs de nos cinéphiles. «J'aime la pulsation que dégage une salle de cinéma, pleine ou avec juste quelques mordus, un après-midi de pluie», précise Johanne Fournier. «Je fréquente surtout CinémAlice, avoue pour sa part Marie-Claude Tremblay. Ce que j'aime de ce cadre, c'est le fait qu'il ressemble à une sorte de messe commune, un endroit où l'on rêve et où l'on vit des émotions tous ensemble. J'aime que l'image et le son prennent toute la place ou presque; cette excitation à l'idée que je verrai peut-être quelque chose d'extraordinaire.» *Idem* pour François-Olivier Paquin, de Saint-Colomban dans les Laurentides, qui doit se rendre à Montréal pour avoir du choix puisque le cinéma près de chez lui ne diffuse pratiquement que des *blockbusters* américains: «En salle, contrairement à la maison, on est (généralement) assuré de ne pas avoir de distractions. Le fait de voir un film en public (ce qui est à la base de la définition du cinéma) rend unique l'expérience d'un film, puisque les spectateurs et leurs réactions ne sont jamais les mêmes.» La salle est aussi le lieu de prédilection de Céline Forget, de Saint-André-Avellin dans l'Outaouais: «Pour l'ambiance de cocon qui nous absorbe complètement, la présence imposante de l'image et du son, la communion tacite avec d'autres spectateurs, l'aspect continu (on ne peut appuyer sur pause) qui impose une attention soutenue, le respect de l'intention de l'auteur», d'énumérer la directrice du ciné-club Cinémaboule et présidente de l'Association des cinémas parallèles du Québec, éditeur de *Ciné-Bulles*. «Je ne vois les films qu'en salle. J'ai besoin de cet environnement moelleux, coupé de la maison, pour m'investir totalement dans le visionnement, confie Hélène Leclère, médecin et enseignante à la retraite installée à Maria, dans la baie des Chaleurs. En ville, je vais au cinéma la semaine, souvent dans la journée pour profiter de salles sages et calmes. Et en région, je fréquente le Cinétoile de Carleton, où il n'y a pas de *crunch-crunch* et où les spectateurs sont

respectueux», de préciser la jeune septuagénaire. Pour le Montréalais Patrick Aubert aussi, «un film doit se voir en salle. Je suis alors 100 % absorbé par l'expérience de visionnement. J'aime quand le temps s'arrête et qu'il n'y a que le film qui existe. Mais je me déplace seulement si un film en vaut la peine. Cela dépend de la qualité du film, de son parcours en festivals, des critiques et du bouche-à-oreille», précise celui qui doit compter 1 h 30 de déplacement pour fréquenter les salles de cinémas de son choix. Dans les circonstances, on le comprend de planifier des programmes doubles. «Je vais au Cineplex Forum pour la programmation, qui se situe entre cinéma d'auteur et films de divertissement. Je visite souvent le Cinéma du Parc. C'est moins cher avec la ciné-carte. Ça joue pour beaucoup dans mon choix de salle! Sinon, le Quartier Latin ou le Beaubien pour les films québécois, la Cinémathèque pour les classiques et le Centre Phi pour les projections spéciales et les courts métrages. Pour les *blockbusters* et les films en 3D, je vais au Banque Scotia pour les voir en version originale», ajoute le réalisateur et scripte dans la trentaine. En voilà un qui met à mal l'idée que les gens de cinéma ne vont pas au... cinéma!

Comme le soulignait Céline Forget, la qualité de l'image et du son sont encore des arguments qui plaident pour le grand écran. «Je considère que l'expérience cinématographique en salle n'a rien à voir avec celle à la maison. Un grand écran et un vrai bon système de son font toute la différence», fait remarquer François-Olivier Paquin, étudiant en cinéma à l'Université Concordia. Valérie Legault Paré apprécie aussi «voir les films sur grand écran, pour l'expérience sonore et visuelle. Par contre, ce qui me chagrine est le manque de respect de certains spectateurs qui parlent souvent durant le film, jouent avec leurs cellulaires ou arrivent en retard à la projection». Il y a donc les avantages de la salle et ses irritants. Si Isabelle Guilbeault, de Québec, qui «préfère les salles de gabarits moyens plutôt que les grandes», aime «quand une émotion secoue tout le monde à la fois, quand on rit ou que l'on a peur en chœur, en plus d'affectionner l'impression d'être immergée dans l'histoire (quand elle est bonne)», elle n'aime pas, par contre, «les odeurs trop prononcées, les mastications bruyantes et les commentaires superflus faits à haute et intelligible voix». Et comme plusieurs, dit-elle, «j'aimerais tellement voir des courts métrages en début de programme plutôt que les interminables publicités et bandes-annonces criardes». Donc, la salle rebute parfois. «Ça va paraître égoïste, raconte la Matanaise Marie-Claude Tremblay, mais une partie de moi n'aime pas les salles trop bondées. J'aime avoir l'impression qu'un film est présenté presque pour moi seule. D'un autre côté, la présence d'un large public est une bonne nouvelle pour les gens qui se dévouent à faire venir du cinéma d'auteur dans notre coin de pays, sans compter qu'il est réconfortant de voir qu'il existe toujours un public pour ce type de cinéma. Ce qui me



chagrine [par contre, c'est] de constater que peu de jeunes assistent à ces projections. » Ce qui navre Johanne Fournier, ce sont « les codes liés à la cérémonie qui disparaissent. Les gens parlent, regardent leur téléphone, mangent — c'est fou comme les emballages sont bruyants —, ne restent plus jusqu'à la fin du générique, ces choses qui rendent l'expérience salle quelques fois pénible. » Même si Marie-Elizabeth Roy, californienne d'adoption qui vit aux États-Unis depuis 13 ans, affirme qu'il n'y a « rien pour remplacer le grand écran et le rituel qui entoure [son] installation dans un fauteuil confortable pour se consacrer entièrement à une proposition cinématographique », elle avoue que l'expérience devient moins agréable quand les odeurs de maïs soufflé et autre nourriture aux effluves dérangeantes se font sentir. Il y a aussi des gens, comme Denise Latulippe, pour qui le système de son et les fauteuils de qualité ne sont pas un avantage : « Il est évident que le visionnement en salle est plus intéressant, même si avec les monstrueux systèmes de son d'aujourd'hui, je trouve parfois que l'on n'y fait que du bruit, mais nous n'y allons plus, car je m'endors au cinéma avec la noirceur et les sièges trop confortables. » Pour MarieLoup Veilleux, de Québec, les salles sont synonymes d'expériences pénibles : « Je suis en fauteuil roulant et c'est hyper déplaisant dans les salles de cinéma, car les emplacements réservés sont trop près de l'écran. »

On le constate, la liste des inconvénients semble s'allonger pour les cinéphiles qui préfèrent la salle. Puis arrive, comme

ce fut le cas pour plusieurs au cours des dernières années, un point de bascule. « Je vais de moins en moins en salle, commence Pierre Michaud, un trentenaire de Québec. J'y vais quand c'est un "show". **Gravity** en 3D IMAX ou un gros film épique à la **Mad Max**, par exemple, sont des expériences que je ne peux vivre qu'en salle, pour une meilleure qualité visuelle, explique ce cadreur-monteur. Sinon, avec la technologie maison actuelle, je préfère visionner les films [chez moi]. » Un dernier mot, funeste, sur la salle : « J'ai travaillé pour un ciné-club (Cégep Édouard-Montpetit) et au Oumetoscope, et si l'on m'avait dit que je ne verrais presque plus de films en salle, je ne l'aurais pas cru!, admet Anne-Marie Charette. Mais c'est effectivement ce qui arrive, malheureusement! J'y vais quand je suis invitée à des premières », confie celle dont les visionnements de films, à un « rythme excessif », se font désormais principalement à partir des plateformes « domestiques » Bell sur demande, Super Écran sur demande, TCN, HBO ou Netflix sur son écran d'ordinateur, son iPad ou son téléviseur.

Outre Patrick Aubert, qui se définit comme « un rat de festivals », peu de nos cinéphiles fréquentent les événements cinématographiques québécois. Les RVCQ, Fantasia et le FNC, que préfère le Montréalais, sont les plus souvent cités. Pierre Pilon a pris une partie de ses vacances au FFM, entre 1985 et 2000, et aimerait voir naître une antenne rimouskoise du FNC et des RVCQ. Pour sa part, Pierre Michaud part de la Capitale-Nationale pour venir au FNC voir « ce qu'il ne peut

voir ailleurs». Mathieu Beauchamp aussi fait confiance au FNC, se disant «prêt à se laisser surprendre» par l'événement montréalais. Les Baie-Comois Monique Lévesque et Marc-André Hallé sont, pour leur part, des fidèles de Cinoche et monsieur, qui note que «ces dernières années, la programmation se fait de moins en moins audacieuse», a bien raison, par ailleurs, de préciser qu'avec «12 000 entrées annuellement, ce qui représente la moitié de la population de Baie-Comeau», ses concitoyens ont envie de voir un cinéma autre que hollywoodien. Quant à Denis Bachand, de Gatineau, il trouve les festivals «trop indigestes et préfère de loin intégrer [ses visionnements de] films à son quotidien».

Regarder des films sans se presser, c'était aussi du goût de Denise Latulippe. «Nous avons fait le choix de louer des films régulièrement. Cela nous permettait de les visionner à notre rythme. Mais lorsque notre club Vidéotron a fermé, il y a quelques années, nous nous sommes retrouvés privés de films à proximité.» Si certains, comme M^{me} Latulippe, ont dû faire le deuil de leur club vidéo de quartier, d'autres ont tabletté l'idée volontairement. Pour Pierre Michaud, les DVD, c'est terminé depuis 2008. «Tout ce que je consomme est numérique, sur différentes plateformes. Aucun format physique, à part la location très rare de Blu-ray. Jamais de DVD, la qualité est trop mauvaise», tranche ce professionnel de l'image, il faut le rappeler. *Idem* pour Denis Bachand chez qui les

«plateformes Internet» ont supplanté le DVD. Cela dit, ils sont encore nombreux à ne pas avoir complètement enterré les disques. «En région, c'est une solution de remplacement nécessaire», explique Céline Forget, de Saint-André-Avellin. Et puis, en matière de DVD, on peut louer ou acheter. Emmanuel Martin-Jean acquiert «certains films qui sortent seulement en DVD, souvent en prévente sur des sites de sociofinancement». Et tant que le produit existera, il y aura des aubaines. Suffit d'être patient : «Je n'achète jamais les DVD lorsqu'ils viennent de sortir, puisque leur prix baisse radicalement après 6 ou 12 mois, explique François-Olivier Paquin. Pour cette raison, je suis toujours en retard d'une à deux années sur mes visionnements. Ça ne me dérange pas trop parce que les films ne sont pas moins bons si je les regarde plus tard», conclut l'étudiant en cinéma de Concordia qui, en envoyant ses réponses aux questionnaires, nous a proposé la rédaction d'un texte sur la transformation de l'industrie du DVD (à lire en page 32). Mais le DVD, en location, c'était aussi un guide. Mathieu Beauchamp se souvient : «J'ai beaucoup fréquenté le club vidéo de répertoire Le Septième [NDLR : sur Ontario, dans l'est de Montréal; le second en qualité après La Boîte Noire], jusqu'à sa fermeture en 2013. La simple fréquentation du lieu me permettait de rester à l'affût des sorties DVD et me rappelait l'existence de films que je voulais voir. C'était parfait pour moi, les clubs vidéo : les boîtiers, les classements par pays et par réalisateurs... On



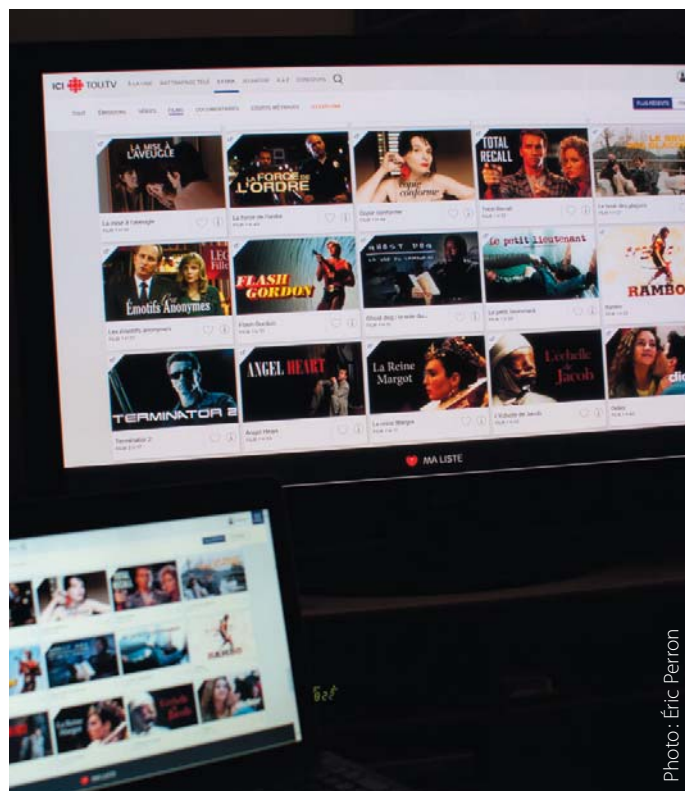
Photo: Éric Perron

était loin du fouillis de Netflix. Cela dit, rapporter un film au club vidéo, ce n'est plus de notre époque», constate le réalisateur radio. Parions qu'ils sont (ou seront) nombreux les cinéphiles à s'ennuyer du DVD. Entre retourner un film et ne plus y avoir accès, le choix est facile.

Sur nos 23 cinéphiles, seulement 10 regardent des films programmés par des chaînes de télé. Radio-Canada, Télé-Québec (6 mentions chacune) et TFO (4), disponible par abonnement, ont été les plus souvent citées. Johanne Fournier aimerait que leur grille contienne plus de titres et, « surtout, que les heures [de diffusion] soient plus décentes, particulièrement à Radio-Canada ». Mathieu Beauchamp, pour sa part, confie que s'asseoir « à heure fixe pour regarder un film qui passe à la télé, [il ne fait] plus ça ». À l'opposé, François-Olivier Paquin est fidèle aux postes : « Majoritairement TFO, dont la programmation internationale et d'auteur est exceptionnelle, qui m'a fait découvrir plusieurs cinéastes contemporains, Cinépop, TMN Encore, Télé-Québec, Sundance Channel et, plus rarement, TVA, Radio-Canada, Artv, Silver Screen Classics. » Alors que le « puriste » Patrick Aubert se demande, « horrifié » : « Comment peut-on arrêter un film pour y mettre de la pub ? » Hélène Leclère avoue pour sa part ne jamais regarder les films qu'elle enregistre à la télévision : « C'est moi le problème ! ».

Évidemment, ils sont nombreux à avoir Netflix dans leur besace. Cela dit, l'utilisation de plateformes VOD, à la lumière des réponses, est encore en développement, en apprentissage. Si quelques habitués se disent satisfaits, il y a aussi beaucoup d'insatisfaction. Mathieu Beauchamp visite parfois Netflix, « mais on dirait toujours que ce sont des films qui me tentent plus ou moins. On peut vraiment passer une heure à éplucher la sélection en disant pour chaque film que l'on peut trouver mieux, pour finir par n'en regarder aucun ! Ça m'est arrivé plusieurs fois. En plus, il n'y a pas de films québécois ». Il aimait bien Excentris en ligne (ils sont quelques-uns à regretter la disparition de cette option) et fréquente le site des Films du 3 mars, « mais on a vite fait le tour ».

Denise Latulippe, abonnée de Bell, ne trouve pas leur plateforme satisfaisante. Ni celle d'Illico, dont elle a pu prendre connaissance. Marc-André Hallé, qui fréquente l'application ONF disponible sur le service de câble Telus, aimerait avoir « accès en région à Éléphant, la mémoire du cinéma québécois ». Il ajoute qu'il a un « excellent système de cinéma à domicile avec un téléviseur de 50 pouces. Vous parlez à un cinéphile qui aime revoir ses films dans les meilleures conditions possible », conclut le Baie-Comois. Et Patrick Aubert, qui regarde parfois chez sa mère (il n'a pas le câble) des films sur Illico, trouve qu'« il n'y a pas grand choix », mais aime bien, quand il est chez lui, connecter son ordinateur sur son téléviseur pour regarder des courts métrages ou des



documentaires dénichés sur YouTube ou Vimeo : « Un film ne se voit pas sur un ordinateur, encore moins sur une tablette ou un cellulaire. » Son rêve ? « Avoir une salle de cinéma à la maison, comme Tarantino ! »

Côté piratage, 43 % de nos cinéphiles ont admis regarder des films illégalement, au moins à l'occasion. La plupart justifient leur décision par l'impossibilité d'avoir accès à ces films autrement. Certains ont aussi écrit qu'ils avaient aimé voir des films sans payer. Ceux et celles qui ne le font pas s'abstiennent par respect pour les artisans.

Demain matin, on installe la structure de diffusion de votre choix. Pour vous satisfaire pleinement, que met-on en place ? C'était la dernière question posée à nos cinéphiles dans notre questionnaire. Voici une réponse composée d'un assemblage de plusieurs souhaits semblables : « Un club vidéo de répertoire en ligne (pas 5 ou 10, 1 seul, il faut unifier le contenu, pas le diviser), moyennant une contribution raisonnable, avec des choix de versions (originale, doublée, sous-titrée) et divers classements, qui assureraient l'accès à des films québécois, norvégiens, turcs, iraniens, chiliens, roumains, etc. Cela permettrait de voir le dernier film russe populaire ou un obscur petit film d'horreur fauché des années 1960. » Et, une dernière demande, celle de la Pottonaise Francine Brassard : « Une salle de cinéma munie d'un équipement numérique de qualité dans notre communauté... on peut rêver ! »



DIFFUSION
DU CINÉMA
D'AUTEUR

Table ronde de cinéastes

Réinventer le grand écran

MICHEL COULOMBE

Il paraît normal, lorsqu'on s'intéresse à la situation actuelle de la diffusion du cinéma d'auteur et à son avenir sur grand écran, de se tourner vers les acteurs que sont les distributeurs et les exploitants. Mais qu'en pensent les cinéastes? Comment s'adaptent-ils à cette époque où les nouvelles plateformes vident les salles et où des institutions comme la Boîte Noire et Excentris disparaissent du paysage cinématographique? *Ciné-Bulles* a réuni quatre cinéastes. Philippe Falardeau tourne au Québec (**Guibord s'en va-t-en guerre**) et aux États-Unis où l'on attend son prochain film, **The Bleeder**. Après **La Cicatrice** et **Antoine et Marie**, Jimmy Larouche lance cet été **Mon ami Dino**, dont il est le producteur, le réalisateur et le distributeur. François Delisle, l'auteur des récents **Chorus** et **Le Météore**, est lui aussi un homme-orchestre. Enfin, Geneviève Dulude-De Celles, remarquée du côté du court métrage (**La Coupe**) et du documentaire (**Bienvenue à F.L.**), prépare un premier long métrage fiction. De façon symbolique, la rencontre s'est tenue au Théâtre Outremont, fleuron du cinéma de répertoire dans les années 1970 et 1980. Aujourd'hui, la salle est cinématographiquement desservie par le Réseau Plus de l'AC PQ.



À droite de Michel Coulombe: Geneviève Dulude-De Celles, Jimmy Larouche, Philippe Falardeau et François Delisle — Photo: Éric Perron

François Delisle: Le lieu évoque des souvenirs. J'ai vu le dernier film projeté à l'Outremont quand il appartenait à Roland Smith: **Eraserhead** de David Lynch. La salle était pleine.

Ciné-Bulles: Voyez-vous toujours les films en salle?

François Delisle: Je vois des films, mais plus comme avant, peu souvent en salle, parce que je n'y trouve pas ce que j'aime. Je vais chercher ailleurs, mais ce n'est pas parce que la salle ne m'intéresse plus.

Les films que vous souhaitez voir ne sortent donc pas dans nos salles?

François Delisle: Ils ne sortent pas ici ou alors j'ai à peine le temps de me retourner qu'ils n'y sont déjà plus. Je me reprends ailleurs, par des voies légales ou illégales, pour rester à l'affût de ce qui se fait, revoir des films, découvrir des cinéastes que je ne connais pas. J'ai un système de montage avec un écran de qualité et un bon système de son. Le iPad, avec des écouteurs, est aussi un outil pour voir les films de mes collègues. Malheureusement...

Geneviève Dulude-De Celles: Je vais au cinéma pour des films choisis, mais ceux qui m'intéressent ne restent pas très longtemps à l'affiche. J'essaie de suivre, mais on n'a pas accès à tout. Je profite des festivals et j'en vois aussi sur Internet, par des moyens légaux et illégaux. Dans certains cas, je me sens moins coupable de ne pas payer... J'essaie, notamment par la taille de l'écran, de retrouver une expérience qui se rapproche de celle de la salle de cinéma.

François Delisle: Quand je me déplace en salle, c'est que j'ai envie de voir un film dans des conditions optimales. Je vais aussi voir des films pour enfants puisque j'ai une petite fille de quatre ans. J'ai un garçon de 20 ans, alors ce n'est pas nouveau.

Aller au cinéma dans une salle remplie d'enfants correspond certainement à l'idée que l'on se fait de la salle comme expérience collective.

Jimmy Larouche: L'expérience collective, c'est ce que j'aimais au cinéma. Quand je pense aux salles de cinéma, je pense au film **Cinema Paradiso**. Quand quelqu'un a un éclat de rire, c'est toute la



Philippe Falardeau — Photos: Éric Perron

salle qui rit. Lorsque j'ai présenté **La Cicatrice** dans un festival en Corée du Sud, la salle était pleine. À la fin, quand le personnage se suicide, la salle a réagi d'un seul mouvement. Je suis allé voir le film dans un cinéma à Montréal. Il n'y avait que huit personnes. Aucune réaction. Quand la salle est vide, on est plus gêné de rire. Aussi bien regarder le film sur mon ordinateur dans mon lit avec mon chat, notamment sur Netflix.

Philippe Falardeau: Je regarde 80 % des films à la maison, mais je ne trouve rien sur Netflix, dont la politique éditoriale ne me plaît pas. Par contre, MUBI, qui ajoute un film par jour et qui le garde un mois, a un beau catalogue. Aller au cinéma, c'est maintenant comme aller à un souper de famille quand ça ne te tente pas trop. Quand tu reviens, tu te dis: «J'ai eu du fun!» Quand je fais l'effort d'aller au cinéma, je suis content d'être là, je suis captif, je suis bien. Si le film n'est pas si bon que ça, je peux divaguer puis revenir au film, ce qui n'est pas possible à la maison. Chez moi, quand le film n'est pas bon, je l'arrête. Et c'est dommage parce que je vais peut-être manquer ma prochaine idée de film ou une solution pour le montage de mon film. Je ne suis jamais déçu de m'être déplacé, mais je trouve ça laborieux: la technologie a supprimé la nécessité de faire un effort.

François Delisle: Je suis allé voir le premier volet des **Mille et une Nuits** de Miguel Gomes, seul, en après-midi, ce que je ne fais jamais. Le film dure plus de deux heures. Après une heure, j'ai embarqué et le film s'est révélé à moi. Sur une tablette, j'aurais tenu une demi-heure. Avoir accès au bouton «stop» change tout. Ça peut même nous déformer comme créateurs.

Philippe Falardeau: Le livre est fait pour être déposé, repris, pas le cinéma.

Jimmy Larouche: En salle, le son est quand même différent. Les Américains l'ont compris. Ils créent une bulle. Nous devons, nous aussi, utiliser ces moyens.

Soit, mais dans l'état actuel des choses, de moins en moins de gens voient vos films en salle, non?

Philippe Falardeau: On continue de se casser la tête en postproduction pour avoir la meilleure image, le meilleur son pour les gens qui vont prendre la décision d'aller voir le film en salle. Ça demande des mois de travail et pourtant, ce qui compte pour bien des gens, c'est d'abord l'histoire. Quelqu'un me disait récemment avoir téléchargé **X-Men – Apocalypse**. On pourrait penser que ce genre de film doit être vu en salle, mais ce qui compte avant tout, c'est l'histoire. Je me pose des questions sur la façon dont je vais cadrer mes prochains films et le temps que l'on passera en postproduction. Ce sera à la carte. Cela dit, on peut toujours parler de ce que l'on aimerait que soit la diffusion du cinéma, c'est une bataille perdue. On n'a pas beaucoup de contrôle là-dessus.

François Delisle: Oui, si l'on se rattache à ce que cela a été.

Philippe Falardeau: J'ai un ami scénariste en France, Julien Boivent. Il a travaillé, entre autres, avec Claude Miller et Benoît Jacquot. Il est en train de tourner ses parents avec son téléphone. J'ai regardé ses capsules et j'ai vu une vie en train d'éclore. C'est du cinéma! Je lui ai proposé de monter le film. Mon ami s'inquiète de la résolution. Moi, je suis convaincu que ça ira en salle parce que c'est touchant, parce que c'est fort. C'était impensable il y a 15 ou 20 ans. Est-ce que je suis outillé pour faire ça? Peut-être que non. Je vais peut-être me planter, mais je m'en fous. Nous, les cinéastes nous devons nous tourner vers

nous-mêmes et nous demander comment on raconte nos films et pour qui.

Est-ce que, comme Philippe, la baisse de popularité du grand écran risque de changer quelque chose à votre pratique?

Jimmy Larouche: Je produis mes films et les distribue, alors il n'y pas d'attentes extérieures. On dit que la bataille est perdue pour les salles, mais regardez ce qui se passe avec les disques en vinyle. Plein de gens y reviennent parce que le son est différent. Peut-être faut-il baisser le prix des billets? Cesser d'avoir peur de lancer un film sur plusieurs plateformes en même temps, profiter de ce que l'on en parle pour le sortir partout. J'aurais aimé lancer **Mon ami Dino** à la télé et en salle en même temps.

Pourquoi ne pas l'avoir fait?

Jimmy Larouche: Les exploitants de salles ne voulaient pas! Peut-être mon prochain film sortira-t-il directement à la télé!

François Delisle: J'ai sorti **2 Fois une femme** simultanément en salle et sur Illico. Quand les exploitants de salles l'ont appris, on est passé de 12 à 3 écrans. On a peur du numérique. Les salles sont devenues le dinosaure de la chaîne. Les cinéastes font tout leur travail en numérique et quand on arrive à la salle, on revient 30 ans en arrière.

Les exploitants estiment que le dernier rempart des salles est la période d'exclusivité.

François Delisle: Tout ce qui entoure l'exploitation en salle devrait être revu, de la même façon que nous avons revu notre pratique. On se retrouve chaque fois devant un mur. J'ai donc créé une maison de distribution et acquis les droits de films étrangers. J'en suis à me dire que je devrais ouvrir une salle! On ne va plus au cinéma parce que ça sent mauvais, parce qu'on doit subir des odeurs de restaurant. Je suis allé voir **Star Wars – Episode VII** au Marché Central et j'ai eu l'impression d'entrer dans une poubelle, un conteneur noir, le parc d'attractions de Banksy! (rires)

Philippe Falardeau: De **La Moitié gauche du frigo** à **Guibord s'en va-t-en guerre**, la mise en marché n'a pas bougé. Tout le reste a bougé, pas ça. **Guibord...** a été un échec.



Geneviève Dulude-De Celles

*Le film a attiré 71 844 personnes dans les salles au Québec. **Monsieur Lazhar** en avait rallié 358 502. Après **C'est pas moi, je le jure!**, comme récemment à la suite de l'échec de **Guibord...**, vous avez été très secoué.*

Philippe Falardeau: J'étais dévasté. Je voulais quitter le cinéma.

Vous désirez que ça marche!

Philippe Falardeau: Il n'y a pas un cinéaste qui souhaite autre chose. **C'est pas moi, je le jure!** a coûté cinq millions de dollars en 2006, alors, oui je voulais qu'il y ait un peu de monde. **Guibord s'en va-t-en guerre** est mon film le plus coûteux, je me sentais une responsabilité. Je vais continuer de faire des films à deux millions et demi de dollars. Je ne veux pas réaliser un film de sept millions qui se plante.

D'autres ne réagissent pas de cette façon. Vous, cela vous secoue.

Philippe Falardeau: Complètement. Je ne peux pas accuser les autres de mes échecs. Ce serait irresponsable. Je prends ma part de responsabilité, mais il faut aussi dire que l'on a fait appel à de



Jimmy Larouche — Photos: Éric Perron

vieux moyens de mise en marché, une vieille façon de penser.

Jimmy Larouche: Pour **Antoine et Marie**, on a fait des premières payantes, sans quoi je laissais passer 700 spectateurs qui seraient allés voir le film en salle. Les gens sont venus. Quand on va présenter un film au Beaubien et discuter avec le public, il y a davantage de gens. C'est ça de pris!

Geneviève Dulude-De Celles: Quand on a fait **Bienvenue à F.L.**, on a dû produire un document de 20 pages pour définir notre approche de la mise en marché. Être présent aux projections, bâtir son réseau, une communauté. On donne parfois le fichier numérique quand on achète un vinyle. Pourquoi ne pas faire la même chose en salle?

François Delisle: En France, les salles Utopia le font déjà.

Philippe Falardeau: On sait que les gens qui vont voir un film en salle achètent le DVD ou vont le revoir en VOD.

Geneviève Dulude-De Celles: Le DVD, aujourd'hui... (rires)

Philippe Falardeau: En 16 ans, je n'ai jamais vu un chiffre sur les ventes DVD de mes films. Pourtant, il s'en est vendu des DVD de **Monsieur Lazhar**... Un jour, je parlais avec mon agent à Los Angeles qui venait d'avoir une conversation avec Warner Brothers au sujet de **The Dark Knight Rises**. Le film a fait des recettes de plus d'un milliard en salle. Selon le studio, le film perdait de l'argent. Le client de mon agent ne pouvait pas toucher sa part des profits. Un vieux truc! On nous écoute quand il est question de mise en marché, mais chacun a sa sphère de juridiction. Sur **Guibord s'en va-t-en guerre**, on m'a écouté, après quoi, de façon systématique, on est allé dans une autre direction. Je voulais positionner le film comme une comédie estivale, on m'a dit que j'étais un gars de festival. Le film est donc allé à Locarno et à Toronto. Pour moi, il s'agissait d'une erreur. Cela dit, *a posteriori*, c'est facile d'avoir raison.

Jimmy Larouche: Et si c'était attribuable au distributeur, eOne? Depuis quand c'est bon un monopole? On devrait se demander s'il ne vaudrait pas mieux prendre le contrôle et donner notre cinéma pour qu'il soit vu.

Philippe Falardeau: Je me demande à quoi sert un distributeur aujourd'hui...

La SODEC a formé un groupe de travail sur les enjeux du cinéma qui a déposé ses recommandations à l'automne 2013. Huit des 20 recommandations touchaient la distribution. Il semble n'en être rien sorti. François, vous faisiez partie de ce comité.

François Delisle: La formation de ce groupe répondait à un article qui comparait les résultats d'un film de Bernard Émond à ceux d'un gros film américain, sans plus.

Philippe Falardeau: Au Québec, on a reculé quand est venu le temps de taxer les billets de cinéma pour financer la production. Les Européens vont taxer Netflix, mais nous, on ne le fera pas. On aurait pu réinvestir cet argent dans la production et la distribution.

Jimmy Larouche: Quand on est petit, ce qui est mon cas, il est impossible d'entrer en contact avec Netflix! Si cette plateforme ne veut pas payer de taxes, elle devrait être obligée de mettre nos films dans son catalogue.

François Delisle: L'automne prochain, grâce à la SODEC, un agrégateur québécois facilitera l'accès à toutes les plateformes. Hélas, le gouvernement canadien permet toujours à Netflix de faire comme il l'entend.

Philippe Falardeau: Netflix, c'est de la plomberie. Profitant d'un vide juridique, Netflix s'est positionné comme un plombier de luxe. Au fil des années, j'ai participé à plusieurs discussions où l'on parle du législateur, des diffuseurs. Mais moi, qu'est-ce que je peux contrôler? Faire des films en pensant d'abord à soi, comme le fait Jimmy, est encore la façon la plus honnête de créer. En réfléchissant à tout ça, je suis remonté dans le temps jusqu'aux frères Lumière. Le cinéma a magnifié la vie, il a créé des stars. Mais aujourd'hui, le grand écran n'est plus si important. Quand la télé est arrivée, le cinéma a survécu. Maintenant, on est content de regarder des films sur un écran qui tient dans la paume de la main, ce qui ne sert pas les longs plans larges à la Tarkovsky. Ça change la façon de raconter les histoires. Comme créateur d'images, je me pose ce genre de question. Je n'ai pas de réponse.

L'arrivée de la télévision avait donné un dur coup au cinéma. Hollywood s'était lancé dans la 3D, le cinémascope et même les expériences olfactives. Ces dernières années, la 3D est revenue en force, sans compter le IMAX, le UltraAVX.

Philippe Falardeau: Ce sont des tentatives agonisantes. Pour faire concurrence à la télé, on va vers des cadrages et une expérience qui se rapprochent de ce que propose la télé.

François Delisle: L'expérience sur grand écran ne s'est pas renouvelée. On a peur de présenter le film sur plusieurs plateformes, de provoquer quelque chose. Un distributeur m'a dit que ça ne lui était pas possible d'accompagner un film à partir de la préproduction, que ça coûtait trop cher. Pas le temps. Les distributeurs signent un contrat et l'on n'entend plus parler d'eux jusqu'au premier montage. Arrivé là, on est en retard. Je veux faire autrement en me lançant en distribution, même si je sais que l'on ne fera pas d'argent de cette façon.

*Combien **Chorus** a-t-il fait de festivals?*

Philippe Falardeau: Une cinquantaine d'événements, non?



François Delisle

François Delisle: Il a fait le tour des festivals et plus qu'une fois! Il a été distribué dans plusieurs pays. Quand on présente nos films dans les festivals, il y a une plus-value pour les spectateurs. Ils deviennent importants. Les salles sont pleines. Les gens veulent faire partie de cette grande messe. Un film fait salle comble au Festival de Berlin, mais si on le présentait en salle trois semaines plus tard à Berlin, ce serait une autre affaire...

Geneviève Dulude-De Celles: Pourquoi ne pas s'inspirer des festivals et limiter la sortie de certains de nos films à quelques représentations, en présence de membres de l'équipe, dans une plus grande salle. Prendre rendez-vous avec le public. À Sorel, je me suis battue pour pouvoir présenter **Bienvenue à F.L.** dans la salle de cinéma. Il a fallu organiser une prévente et travailler le terrain un mois à l'avance pour convaincre le propriétaire du cinéma. La salle était pleine: 250 personnes.

Jimmy est allé jusqu'à offrir des bières pour attirer les spectateurs en salle!

Jimmy Larouche: Vous n'avez encore rien vu! Dans le milieu du cinéma, tout le monde blâme tout le monde. Vincent Guzzo dit que les cinéastes font des films que le public ne veut pas voir et l'on



Photos : Éric Perron

se plaint parce qu'il ne veut pas les présenter. On accuse un distributeur de détenir un monopole, mais il dit qu'il ne fait pas d'argent avec nos films. On donne l'image de bébés gâtés. Qu'est-ce que l'on peut faire, nous? Allez, je propose cinq idées. Quand le film reçoit du financement public, j'obligerais tout le monde, le réalisateur, le producteur, le distributeur, les acteurs, à rencontrer cinq classes ou des foyers de personnes âgées.

Vous accepteriez de vous y conformer? De faire de telles visites?

Philippe Falardeau : Non seulement j'accepterais, mais je le fais déjà.

François Delisle : On le fait tous!

Jimmy Larouche : Deuxième idée. Projeter le film dans de grandes salles. Je vais présenter **Mon ami Dino** à la salle Michel Côté à Alma et y faire venir Michel Côté, qui est dans le film. Ce sera un événement. Je pense que je pourrais vendre 700 billets à 20 \$! L'important, c'est de créer un événement. Mon rêve, si un jour je fais un film grand public, ce serait de le lancer de cette façon au Centre Bell. Le premier qui le fera connaîtra un succès.

Philippe Falardeau : On l'a fait pour le lancement de **Pour toujours les Canadiens**.

Troisième idée?

Jimmy Larouche : Être plus présent, créer un lien avec le public.

Philippe Falardeau : Je ne sais pas comment je pourrais faire davantage. Je reviens des tournées en rampant! (rires)

Jimmy Larouche : Je parle des réseaux sociaux. Ça prend énormément de temps, mais ça rapporte plus qu'une campagne traditionnelle. Pour **La Cicatrice**, j'ai acheté de l'espace publicitaire dans le *Journal de Montréal*, *Voir*, *Le Quotidien*, sur Cinoche aussi, ça m'a coûté une fortune, 30 000 \$, et le film a fait 27 000 \$ en salle. J'étais naïf. En moyenne, les pages de nos films sur Facebook ont entre 2 000 et 3 000 abonnés.

François Delisle : C'est beaucoup. Le vendeur de **Chorus** à l'international m'a dit qu'il n'avait rien à faire, puisque j'avais ma base, 2 500 personnes.

Jimmy Larouche : Pour 200 \$, on peut aller chercher 350 nouveaux abonnés en une semaine. On arrive rapidement à 5 000 personnes qui suivent la carrière du film au quotidien. Ceux qui lisent le journal voient la publicité avant de passer à la page des sports.

François Delisle : On ne peut plus faire autrement. Les réseaux sociaux, c'est notre responsabilité.

Philippe a travaillé dans un système différent du vôtre, un cadre plus traditionnel.

Philippe Falardeau : J'ai probablement disposé de plus de moyens de promotion pour chacun de mes films que vous tous ensemble et ça n'a probablement pas mieux fonctionné, en tout cas si l'on s'arrête à l'argent investi et aux résultats obtenus.

Jimmy Larouche : Sauf **Monsieur Lazhar**, non ?

Philippe Falardeau : Et pourtant, on pensait que le film, l'histoire d'un réfugié qui remplace une suicidée dans une classe, allait tenir deux semaines au Parallèle. Je dois reconnaître que l'on a mis des moyens conséquents pour lancer mes films. Pour **Guibord s'en va-t-en guerre**, on a même organisé une projection en plein air près du Stade olympique, le jour de la présentation du film à Lorcarno. Néanmoins, c'est un vieux système.

François Delisle : Les organismes de financement reçoivent des plans de mise en marché qui ne sont rien de plus que le copier/coller d'un plan précédent. Il arrive d'ailleurs que l'on y trouve le titre d'un autre film ! Ça m'est arrivé !

Philippe Falardeau : Si un cinéaste se montrait aussi paresseux, il perdrait la confiance de la SODEC et de Téléfilm Canada.

Jimmy Larouche : Je suis conscient d'avoir fait, avant **Mon ami Dino**, des films plus hermétiques. Avec un budget de mise en marché de 20 000 \$, **Antoine et Marie** a rejoint près de 6 000 spectateurs en salle et accumulé des recettes d'environ 60 000 \$, ce qui le place au milieu de la liste des films québécois de 2015. Si j'avais eu 60 000 \$ pour promouvoir le film, j'aurais peut-être atteint les 180 000 \$. Pourquoi le film n'a-t-il pas été vu davantage ? Parce que le public ne savait tout simplement pas qu'il existait.

Geneviève Dulude-De Celles : D'ailleurs, il faut distinguer Montréal des autres régions où, trop souvent, on n'a pas accès aux films. Or, c'est important de sortir de Montréal.

Philippe Falardeau : Nos films sont en compétition avec les films étrangers, la musique, la littérature, le théâtre, le sport, les festivals. L'offre est énorme et il faut arriver à se positionner au milieu de tout ça. Quand je pense à quelqu'un qui va voir trois films québécois dans l'année, et c'est beaucoup, je me demande comment faire pour que mon film soit l'un de ces trois-là.

Philippe, vous avez évolué dans les systèmes américain et québécois. Agissons-nous très différemment des Américains ?

Philippe Falardeau : Le distributeur eOne agit de plus en plus comme un *major*, de sorte que notre mode de distribution s'apparente au modèle américain. Les Américains mettent beaucoup de moyens quand ils ont entre les mains un produit formaté. Mais quand un film comme **Spotlight** se faufile à la soirée des Oscars, c'est que quelqu'un en distribution a bien fait son travail. Ils l'ont travaillé en choisissant les salles, en faisant preuve de patience. On le fait beaucoup moins au Québec.

Les Américains orchestrent des sorties progressives. La taille de leur marché facilite cette stratégie.

Philippe Falardeau : Notre marché est plus petit. On sort plus de 30 films québécois par année, parfois l'un derrière l'autre.

Jimmy Larouche : Parfois en même temps ! Quand il y a trois films québécois au Beaubien, ils se font concurrence.

Philippe Falardeau : **La Moitié gauche du frigo** a tenu quatre mois en salle. On ne verra plus jamais ça !

Certains estiment qu'il faudrait produire des films plus coûteux. Moins de films, mais des films qui offrent une meilleure concurrence aux productions américaines. Qu'en pensez-vous ?

François Delisle : On fait un faux pas en cherchant à rivaliser le cinéma américain. On n'y arrivera jamais. Notre terrain est beaucoup plus fertile dans notre unicité, notre souveraineté, notre singularité. Quand on regarde les décisions prises par les organismes de financement, je n'ai pas l'impression d'être au XXI^e siècle. C'est sans risques. On mise sur des valeurs sûres. Et puis il y a un problème qui dépasse la seule question du cinéma, c'est l'éducation. **Le Météore** et **Chorus** étaient dans la course pour le Prix collégial du cinéma québécois, j'ai d'ailleurs gagné avec **Chorus**, et j'ai trouvé ça extraordinaire, car j'ai vu l'impact qu'ont nos films.

Philippe Falardeau : **Monsieur Lazhar** et **Guibord s'en va-t-en guerre** ont aussi été en sélection.

Les cinéastes dont les films sont retenus accordent visiblement beaucoup de valeur à cette sélection.

Jimmy Larouche: Je vais dans les cégeps et je suis parfois juge dans les compétitions de films étudiants. La dernière fois c'était à Saint-Hyacinthe. On m'a présenté en m'appelant Jérémie Larouche! (rires)

Philippe Falardeau: On aurait dû présenter ton travail aux étudiants avant de t'inviter.

Jimmy Larouche: Je suis souvent déçu dans les cégeps et les universités. On s'y intéresse encore trop peu à notre cinéma.

Philippe Falardeau: La clé, c'est que ce soit les jeunes qui prennent possession de nos films. À partir du moment où ils créent une discussion autour de nos films, ils nous disent de nous tasser. C'est eux qui vont les défendre! Là, c'est extraordinaire. La diffusion de demain se trouve là.

François Delisle: C'est dans ce genre de situation que l'on voit le potentiel de nos films. Il y a une demande, l'offre ne sait pas comment s'y prendre pour la combler.

Philippe Falardeau: C'est évidemment plus efficace quand un jeune recommande à un autre jeune d'aller voir un de nos films.

Jimmy Larouche: Ça devient *cool* de regarder un film québécois, comme ce l'est de recycler. Mes plus belles expériences, je les ai eues avec des élèves du primaire.

Avec vos films? La Cicatrice et Antoine et Marie ne sont pas destinés à un jeune public.

Jimmy Larouche: On n'a pas présenté les films, mais on leur a montré les bandes-annonces, on leur a expliqué ce qu'était un réalisateur, on leur a parlé du cinéma québécois. À la fin, ils m'ont tous demandé un autographe et 52 jeunes sont venus me faire un câlin collectif!

Avez-vous parfois l'impression que l'âge d'or du cinéma se trouve derrière vous?

François Delisle: On vit une période incroyable, mais pour le moment, on a le nez collé sur l'arbre. On ne voit pas la forêt. On a les possibilités, la liberté, la qualité aussi. Faire des films n'est pas dispendieux comme auparavant. J'ai été traumatisé par les copies en 35 mm qui se détérioraient après

quelques projections, au point où aujourd'hui, je suis incapable d'assister à la projection publique de l'un de mes films. Maintenant il faut se défaire de nos vieux réflexes et cesser d'avoir peur de perdre. Cet héritage nous vient d'une vieille garde qui a fait beaucoup d'argent avec le cinéma et qui n'arrive plus à connecter les fils pour concevoir qu'il y a une autre façon de fonctionner.

Geneviève Dulude-De Celles: On est dans un monde d'images et il y a encore beaucoup à faire en matière d'éducation à l'image.

Ce que recommandait le rapport Parent au début des années 1960. On peine toujours à mettre l'idée en application.

Geneviève Dulude-De Celles: Le rapport avec le public est très précieux.

Philippe Falardeau: Quand on me parle d'éducation, j'endors cette idée qu'il faut aller à la rencontre des jeunes. Quand on me dit que l'on vit à une période stimulante, là ça me parle.

Jimmy, on s'est arrêté à trois propositions. Quatrième idée?

Jimmy Larouche: On en a parlé plus tôt. Donner aux gens qui voient le film en salle un DVD ou une clé USB si l'on peut en avoir une qui ne coûte pas cher.

Philippe Falardeau: Il est naturel que l'on ait envie de se défouler par rapport aux questions liées à la diffusion, on doit passer par là. Quand **Guibord s'en va-t-en guerre** a frappé un mur sur le plan commercial, j'ai eu une étape de frustration et j'ai repensé à ce que j'avais fait: « Regarde-toi, regarde ce que tu as proposé. » Je me pose des questions sur mon travail, mais je ne peux pas contrôler le travail des autres. Par contre, s'il y a un monopole, oui, j'aimerais que l'on fasse quelque chose parce que c'est un problème, pas pour moi, j'ai un bon rapport avec le monopole, je suis très privilégié, mais pour les plus petits.

Jimmy Larouche: J'ai trouvé mon cinquième point! En fait, je reviens à **Mon ami Dino**, un film que j'ai tourné avec 15 000\$. Je me suis demandé ce que je pouvais faire avec si peu qui soit à la hauteur de **La Cicatrice**, dont le budget était de 900 000\$. J'ai eu l'idée de créer une fiction autour de la vie de Dino

Tavarone, qui a joué un parrain de la mafia dans *Omertà* après avoir fait quatre ans de prison pour importation de cocaïne. Je suis persuadé que ce sera mon film qui marchera le mieux en salle parce que j'avais cette volonté de communiquer avec un public plus large. Pourtant, c'est mon film le plus laid. Je voulais ce côté *trash*. À côté de ça, j'adapte un roman de Kim Thuy, *Mân*, dans un cadre de production plus classique.

Savez-vous si d'autres que vous, Jimmy, François, distribuent leurs films?

François Delisle: Récemment, un producteur a choisi de distribuer lui-même le film qu'il a produit, **Aurélié Laflamme – Les pieds sur terre**. Dans mon cas, l'idée est venue quand je préparais le lancement de **Chorus** à Sundance, Berlin et Montréal. Je me suis dit que tant qu'à faire 99% du travail, autant le faire à 100%, puisque personne n'est au courant de tout ce que l'on met en place. Au début, mon collègue a flippé! Les programmes de la SODEC et de Téléfilm Canada n'étaient pas encore prêts à nous accepter. Maintenant, c'est fait.

Philippe Falardeau: On ne peut pas demander à tous les cinéastes de faire tout ça!

Les modèles actuels devront être revus et modernisés. De qui viendra le changement?

François Delisle: Des artistes. Cela dit, les institutions de financement sont en avance sur le monde de la distribution. Je pense à l'arrivée de cet agrégateur de contenu. Et puis la présence d'un distributeur n'est plus indispensable, n'est plus considérée comme un déclencheur quand le budget d'un film est de trois millions de dollars et moins.

Philippe Falardeau: C'est énorme!

François Delisle: Les choses se compliquent quand vient le temps de présenter nos films en salle, notamment à Montréal avec la fermeture d'Excentris.

Philippe Falardeau: Les réalisateurs doivent s'exprimer sur ces questions. Il faudra aussi des maisons de distribution qui ne soient pas fondées sur le même modèle et de nouveaux propriétaires de salles. Le changement ne viendra pas de la vieille garde ni des institutions. Il passera par la



Photo: Éric Perron

base. On ne peut pas rêver d'un mouvement comme celui des années 1970, quand les cinéastes ont choisi l'occupation. On est maintenant trop nombreux. Le milieu du cinéma est trop atomisé.

François Delisle: Étonnamment, le rêve du film en 35 mm est toujours là, même chez les jeunes cinéastes. Leur dire que leur film risque de se retrouver directement en vidéo sur demande, c'est raide!

Philippe Falardeau: Peu importe ce que sera l'avenir de la diffusion, il faut continuer à faire des films de la même façon, de manière incarnée. Si mon film sort en VOD, mais que l'on me permet d'avoir quatre premières avec des salles hyper pleines, je vais être heureux.

Cette table ronde s'est tenue le 30 mai 2016. *Ciné-Bulles* remercie le Théâtre Outremont et Francine Arsenault pour leur collaboration.

 **THÉÂTRE
OUTREMONT**
Montréal

Distribution, salles et autres questions

DIFFUSION
DU CINÉMA
D'AUTEUR

Ne plus savoir à quel saint se vouer

ÉRIC PERRON

Il y a plusieurs années de cela, dans le cadre d'une discussion publique sur la distribution des films organisée par les Rendez-vous du cinéma québécois, le producteur Luc Déry (**Monsieur Lazhar, Incendies, Continental, un film sans fusil**) s'était dit insatisfait du pourcentage de revenus retourné par le distributeur sur l'exploitation de ses productions. Il souhaitait qu'une réflexion soit engagée sur cette délicate répartition. Également sur la tribune, Patrick Roy, président des Films Séville (filiale d'Entertainment One) et distributeur directement interpellé, avait rétorqué, en substance: «Si Luc s'engage à prendre 50 % des frais de distribution, je veux bien lui remettre 50 % des revenus!» La jasette sur cet enjeu s'était arrêtée net. Habile, Roy savait très bien que Déry n'accepterait jamais cette proposition puisque le producteur était bien au fait que la sortie d'un film est coûteuse et souvent risquée, et que les affaires d'un distributeur s'équilibrent sur plusieurs projets.

Cette anecdote illustre l'incompréhension et les frustrations dans les rapports entre la création et le commerce. On a pu lire, dans la table ronde qui précède cet article, que les cinéastes sont généralement mécontents — parfois à raison, parfois à tort — du travail des distributeurs. Nous étions curieux de connaître la réaction de ces derniers aux reproches que leur font les cinéastes, à l'effet qu'ils n'auraient pas adapté leurs stratégies aux nouvelles réalités de «consommation» du public, qu'ils reproduisent les mêmes modèles d'un film à l'autre. «Je ne sais pas de quoi parlent ces cinéastes, commence Louis Dussault, président de K-Films Amérique (**Boris sans Béatrice, Le Bruit des arbres**). Nous nous sommes au contraire bien adaptés à la nouvelle réalité, nos promotions sont de plus en plus ciblées grâce aux réseaux sociaux, que nous utilisons prioritairement à la publicité traditionnelle des journaux. Nous sommes ainsi en mesure de savoir combien de gens voient nos bandes-annonces, nos promotions, etc. On dépense moins, on obtient une meilleure visibilité, on fait croître la rumeur: ce sont les ingrédients pour faire marcher un film.» Damien Detcheberry, responsable de la distribution chez EyeSteelFilm (**I Am the**

Blues, La Démolition familiale), pense quant à lui que «la plupart des cinéastes ne comprennent pas ce qui se passe une fois leur film terminé, qu'ils ont passé plusieurs années à travailler sur leur film et qu'il est alors difficile de concevoir qu'il n'est qu'une œuvre parmi tant d'autres sortant sur le marché. Il est donc facile de blâmer le distributeur lorsqu'un film ne marche pas». La même incompréhension aux reproches des cinéastes résonne chez le responsable des acquisitions de FunFilm (**Chorus, Félix et Meira**), Martin Desroches: «Ce n'est pas quelque chose de fondé. On se casse la nénette constamment pour faire des mises en marché distincte et originale, pour créer un événement spécifique à chaque film. Mais hélas, ce ne sont pas tous les films qui se prêtent à ça.» Desroches poursuit en suggérant que l'on pourrait, en retour, «reprocher aux cinéastes de faire le même cinéma qu'il y a 20 ans et que ce cinéma ne fonctionne plus. Des films au langage cinématographique assez poussiéreux. Certains exploitants commerciaux en région me disent qu'il y a un certain type de cinéma, autant québécois que français, dont ils ne veulent plus. Et ils connaissent leur public. Ce n'est pas que les cinéphiles considèrent que les films ne sont pas bons, ils n'ont seulement pas envie de les voir. Il y a des sujets, un cinéma assez lourd, avec peu de fantaisie et d'imaginaire, que le public ne veut plus aller voir». Dans un autre ordre d'idées, le distributeur d'**Avant les rues** (magnifique film en couverture du précédent numéro de *Ciné-Bulles*) raconte que «plusieurs salles commerciales ne voulaient pas du film. Ils ont des objectifs de rentabilité à atteindre et ce film ne les promettait pas»... Le premier long métrage de Chloé Leriche est sorti en salle à Montréal, Laval, Longueuil, Québec, Sherbrooke, Trois-Rivières, Saguenay, La Tuque et Amos. Plus quelques séances dans le Réseau Plus de l'Association des cinémas parallèles du Québec (ACPDQ; éditeur de *Ciné-Bulles*). «Pour un film sous-titré, 55 000 \$ de box-office, c'est très honorable», rappelle Desroches. «En France, ce type de film ne ferait pas mieux, toutes proportions gardées. Les cinéastes québécois qui proposent une œuvre un peu pointue et qui pensent la sortir dans 20 ou 30 salles se bercent d'illusions», laisse tomber Desroches, qui y va d'un comparatif pour illustrer

son propos : « N'oublions pas que 30 salles, ce serait comme 300 en France. Ce genre de films là sort dans une fourchette de 20 à 100 salles là-bas, ce qui veut dire entre 2 et 10 salles ici. On est exactement comme en France! », le pays de la cinéphilie, si l'on peut se permettre de compléter sa pensée.

À ce stade-ci, il est bon de résumer « l'accompagnement » que propose un distributeur à une production québécoise. Une fois qu'une entreprise accepte un projet, et qu'une entente incluant un montant du minimum garanti est signée (engagement financier qui confirme l'acquisition des droits de distribution; entre 5 % et 10 % du budget estimé, selon le potentiel commercial du film), l'étape suivante consiste à commenter le scénario afin de l'améliorer en vue d'un dépôt aux institutions de financement. « Bien que ce ne soit exigé ni par la SODEC ni par Téléfilm Canada, il arrive parfois que l'on va accompagner le producteur pour présenter le projet aux institutions », précise Martin

Desroches. Évidemment, dans tous les cas, un plan de mise en marché fait partie des documents déposés. Quand le projet est à l'étape de la préproduction, la compagnie de distribution donnera son avis sur des questions artistiques, entre autres, pour le *casting*. Si, pour Desroches, les décisions finales reviennent au producteur, c'est un secret de polichinelle dans le milieu que des distributeurs font de l'ingérence artistique à cette étape de la production. En cours de tournage, il arrive fréquemment que l'ayant droit propose aux médias une visite de plateau pour « que commence le processus de visibilité du film », selon Louis Dussault. Une fois le tournage complété, le distributeur verra, habituellement, un premier montage, un second et le final. « À chaque fois, on commente le film pour essayer de l'améliorer », explique Desroches. Avant même que la postproduction d'un film d'auteur ne soit terminée, il faut planifier sa sortie. « On magasine les festivals déterminants, on va capitaliser là-dessus pour organiser la sortie en salle », raconte Dussault. Dans tous les cas, festivals ou pas, avec ou sans prix, « on se lance à l'eau », image le fondateur de K-Films Amérique, pour évoquer la sortie en salle. Évidemment, « le film doit être "habillé" convenablement », c'est-à-dire par une bande-annonce et une affiche, mais aussi par diverses activités de promotion comme des concours, une campagne de presse incluant des visionnements pour les médias, etc. « On essaie aussi d'intéresser les régions pour que le film sorte en même temps partout au Québec, avec Réseau Plus entre autres, car la campagne de marketing et les entrevues médias avec les artisans sont généralement nationales », conclut Dussault. En plus de la carrière d'un film en salle, le distributeur voit à sa diffusion sur les autres plateformes, comme le DVD, la VOD (*video on demand*; vidéo sur demande en français) et la télévision.

Au cours des dernières années, on a pu constater une diminution du nombre de distributeurs, ce qui a eu pour conséquence de restreindre proportionnellement le nombre de portes où peuvent aller frapper les producteurs. Louis Dussault confirme recevoir davantage de propositions, mais ajoute que « cette absence de compétition n'est pas saine, quand on sait que tous les fonds publics vont en majorité aux projets d'eOne ». Du côté de FunFilm, si l'on compare le nombre de propositions soumises aujourd'hui avec la situation d'il y a 10 ans, « c'est le jour et la nuit ». On doit être « passé

« Les cinéastes québécois qui proposent une œuvre un peu pointue et qui pensent la sortir dans 20 ou 30 salles se bercent d'illusions. »

– Martin Desroches, FunFilm

de 5 propositions par année à 20 », précise Martin Desroches. Le nombre restreint de distributeurs laisse moins de possibilités aux producteurs, « surtout pour les projets de 3 M\$ et plus », nouvelle norme de la SODEC pour obliger l'engagement d'un distributeur (1,5 M\$ auparavant), « d'autant que le minimum garanti est plus conséquent. Il n'y a plus beaucoup de distributeurs qui peuvent soutenir de tels projets. Si un film ne trouve pas sa place chez Séville, il ne reste que Filmoption et FunFilm, selon Desroches. On ne recevait jamais des projets de films avec un budget de 3 ou 4 M\$ avant ». Le distributeur, qui confirme avoir actuellement trois projets de ce type signés, attribue sa popularité aux succès commerciaux ou critiques récents de son catalogue « d'assez bonne tenue » (**Vic et Flo ont vu un ours, Les Démons**). Si plusieurs réalisateurs-producteurs sont présentement tentés par l'autodistribution (le prochain film de François Delisle ne sera pas distribué par FunFilm comme les précédents), qu'est-ce qui pourrait amener des projets à plus petit budget chez FunFilm? « Si un producteur-distributeur dépose son projet avec sa seule approbation, c'est moins fort auprès des institutions, pense Desroches, car il n'a pas de recul. Lorsque nous appuyons un projet, c'est une "transaction à distance"... On appuie cinq ou six projets par année, ce qui démontre que nous sommes sélectifs. J'imagine que ça a une certaine incidence sur l'analyse qu'en font les institutions. » Et quand est-il des films québécois complétés et toujours orphelin d'un distributeur? « C'est rare que l'on achète des films finis, c'est arrivé l'an passé pour **Le Rang du lion**. » Pour EyeSteelFilm, une compagnie avant tout connue pour sa production de documentaires, la priorité, en cas d'acquisition, sera « de voir quels types d'aide publique nous pouvons espérer pour ce film auprès de la SODEC et de Téléfilm Canada, explique Damien

Detcheberry, car les montants engagés pour la sortie du film, en plus du minimum garanti, seraient impossibles à couvrir par le distributeur, compte tenu des possibilités de rentabilité d'une production sur le territoire [québécois]. Une fois que nous avons une idée de ce que nous pouvons dépenser, nous développons une stratégie de sortie en salle, conjointement avec le producteur, tout en contactant les chaînes télé pour voir si des ventes sont possibles».

Restons dans les acquisitions des distributeurs québécois, mais pour le cinéma d'auteur étranger. Avec la seule fermeture du Cinéma Excentris en novembre 2015, «on voit déjà à quel point le panorama de l'exploitation cinématographique est catastrophique, selon Damien Detcheberry. Pour les films d'auteur québécois ou étrangers, le box-office que nous pouvions espérer faire à l'Excentris a été divisé par trois». De son côté, Louis Dussault évoque la perte de 50 % de ses revenus en salle depuis la fermeture du complexe montréalais. «Pour certains films d'auteur québécois, c'est là que l'on faisait la majorité de nos recettes», confirme Martin Desroches. Entre autres, pour les films de François Delisle. Si la fermeture du cinéma a même une incidence sur certains projets — «je vais moins facilement donner mon aval à un film qui nécessitait le public d'Excentris» —, le directeur des acquisitions de Fun-Film explique que cette nouvelle réalité est aussi un frein à la distribution de films étrangers. «C'est tout un équilibre qui est mis en péril, renchérit Detcheberry. Pour les lieux de diffusion en région, l'Excentris servait de salle test. Si un film y démarrait bien ou s'y maintenait plusieurs semaines, cela incitait les autres cinémas à le programmer. Désormais, tous les distributeurs se tournent vers le Cinéma du Parc et le Beaubien, qui reçoivent un bon nombre de demandes et ne peuvent offrir aux «petits» qu'une ou 2 séances par jour par semaine pour les 3 salles du Parc [NDLR: En moyenne, 6 à 8 films sont à l'affiche hebdomadairement au Parc alors que 8 se partagent les 5 salles du Beaubien]. Dans cette situation, il est quasiment impossible de se démarquer avec un film d'auteur ou un documentaire.» L'autre solution, qui consiste «à se tourner vers le [Quartier Latin], n'est pas non plus idéale, poursuit Detcheberry, car les films d'auteur sont noyés dans la masse. **Le Club** de Pablo Larrain, malgré de très bonnes critiques, qui auraient dû générer du bouche-à-oreille, y est resté à l'affiche pendant seulement sept jours. Impossible de capitaliser sur une si courte période, de générer l'envie des spectateurs, encore moins d'envisager une diffusion à l'extérieur de Montréal. L'ajout de la Cinémathèque québécoise reste une excellente initiative qu'EyeSteelFilm tient à soutenir, mais il va falloir du temps pour que le public réalise que l'on y propose désormais une programmation art et essai régulière. Pour le moment, les chiffres de la Cinémathèque ne compensent pas la perte d'Excentris et je ne sais pas si tous les distributeurs indépendants réussiront à tenir le coup avant que cela n'arrive».

Puisqu'on parle argent et que nous sommes dans le «commerce» du cinéma, il serait peut-être utile, avant de poursuivre sur les freins à l'acquisition de films étrangers, de faire le «parcours commercial» d'un film. Prenons un distributeur qui achète les droits d'une œuvre française pour le Québec au prix de 20 000 \$ (une avance; un minimum garanti). À ce montant, il faudra ajouter 10 000 \$ de frais de lancement (matériel technique, achats publicitaires, attaché de presse, affichage, etc.), mais Unifrance, qui soutient la diffusion du cinéma français à l'international, pourra verser une aide de 5 000 \$. Notre distributeur peut espérer, dans le paysage actuel, des recettes en salle d'environ 40 000 \$ (pour tout le Québec), somme dont il lui reviendra 16 000 \$ (40 % du box-office). Il devra trouver des recettes de 10 000 \$ ailleurs, avec la VOD (qui rapporte au distributeur l'équivalent de 10 % de la recette des salles, donc 4 000 \$¹) et une vente télé (en moyenne: 10 000 \$), qui n'est pas du tout assurée. Bref, on le voit, des acquisitions qui sont à risques! «Il est à noter, selon Damien Detcheberry, que lorsque les recettes du distributeur dépassent le seuil d'équilibre, celui-ci doit retourner au vendeur international 65 % de toutes les recettes additionnelles.»

Compte tenu de la volatilité du marché québécois (les audiences en salle diminuent, le DVD s'effondre, la VOD ne lève pas), on peut se demander si les vendeurs étrangers ont ajusté leurs prix à la baisse. «Absolument pas», affirme Damien Detcheberry. Mais selon Martin Desroches, certains vendeurs avec qui il fait affaire «ont diminué leurs prix. Sinon, ils ne les vendront pas, leurs films. Bon, il est vrai aussi qu'il y en a qui préfèrent ne pas les vendre». Ils sont tout à fait «au courant de la situation au Québec, ils ont tous les chiffres de l'exploitation»... Louis Dussault évoque, comme autres freins aux achats de films étrangers, la faiblesse du dollar canadien — «on doit payer en dollars US ou en euros» —, de même que «l'absence d'acquisition de la télé culturelle du Québec — Télé-Québec —, et le fait que Radio-Canada achète moins de films qu'auparavant. On doit supporter seuls le prix d'acquisition. Si nos télé achetaient nos films, la faiblesse du dollar serait un obstacle surmontable», selon le président de K-Films. Desroches pointe aussi les télédiffuseurs publics, qui présentent moins de films français ou européens qu'il y a 15 ou 20 ans, mais pas seulement: «95 % des DVD en région étaient des films américains ou des gros films québécois.» Les manques télévisuels et l'offre non diversifiée en DVD ont fait en sorte que les gens des régions ont eu moins accès à un autre type de cinéma. Au fil du temps, ces facteurs auraient eu pour conséquence de créer un vide au niveau de «l'éducation des

1. Le Regroupement des distributeurs indépendants de films du Québec compte sur la mise en place d'un nouvel agrégateur à l'automne 2016 afin que leurs films accèdent à quelque 300 plateformes. «De cette façon, nous espérons augmenter considérablement nos recettes, selon Louis Dussault. Actuellement, nous ne tirons pas suffisamment profit du succès des films en salle, qui devraient se refléter sur les plateformes VOD.»

L'offre télévisuelle

ÉRIC PERRON

Télé-Québec, qui diffuse 300 films « grand public » annuellement, n'a pas souhaité indiquer avec précision le nombre de nouveautés internationales acquises par an (des distributeurs lui reprochent de ne plus en faire suffisamment). « La quantité de films étrangers acquis par Télé-Québec est restée stable depuis les cinq dernières années, selon Ian Oliveri, chargé de programmation à la Direction des acquisitions. Cependant, le contexte s'est nettement transformé : les plateformes de diffusion se sont segmentées, les habitudes de consommation ont changé et les films trop nichés ne rejoignent plus leur public à la télévision en général. En tant que télédiffuseur public québécois avec un mandat généraliste, nous nous devons de rejoindre notre auditoire afin de garder notre pertinence. » Cependant, le cinéma héritera de deux nouvelles cases hebdomadaires dès l'automne 2016 pour « mieux soutenir un certain type de films » : une « cinéphile » le jeudi soir, pour de grands films internationaux primés, tels que **La Grande Bellezza**, **Force majeure**, **Barbara**, **Nebraska**, **Rebelle**, et une autre, le dimanche soir, qui sera dédiée aux cinémas de la francophonie (**Diego Star**, **Ceci n'est pas un polar**, **L'Amour est un crime parfait**, **Jeune et jolie**). Oliveri affirme que si Télé-Québec programme « des films de qualité », [la chaîne] « veut qu'ils soient vus ! » Et rappelle que les « efforts sont constants pour asseoir la pertinence de [Télé-Québec] au sein du paysage audiovisuel québécois. Il ne faut pas oublier que nous sommes en concurrence avec des empires médiatiques qui ont plusieurs plateformes de diffusion, achètent souvent en volume, disposent de budgets incomparables [...]. La concurrence provient également de Netflix. Les habitudes de consommation ont changé et c'est pourquoi dans les prochaines années, nous allons offrir de plus en plus nos films en rattrapage sur le site web de Télé-Québec ». Mais la télévision publique québécoise ne prévoit pas mettre en place une plateforme VOD comme sa consœur canadienne « en raison des coûts associés à l'obtention des droits multiplateformes ».

Radio-Canada diffuse 530 films par année sur sa chaîne généraliste. « Un nombre assez stable depuis cinq ans », selon Michel Pelletier, premier directeur à l'Acquisition de contenu. L'offre va du « film populaire et rassembleur [présenté] en heure de grande écoute » au « cinéma plus niché / d'auteur dans le Ciné-club ». La plateforme influence aussi ces choix de programmation : un film pour Radio-Canada « cherchera à ratisser plus large » qu'un film pour Artv. Pourquoi, nous ont fait remarquer certains cinéphiles, les meilleurs films sont diffusés si tard en soirée ? « La principale raison est que c'est la production canadienne (dramatiques et variétés) qui est mise de l'avant en heure de grande écoute,

répond Pelletier. De plus, les contraintes de télédiffusion ne nous permettent pas de présenter certains films (contenant des scènes de violence, par exemple) avant 21 h et puisque le Téléjournal est toujours à 22 h, il ne reste bien souvent que la case de 23 h. » Si Radio-Canada admet que l'on retrouve « moins de films en heure de grande écoute à [son] antenne que dans le passé, [il s'agit d'] un phénomène commun à la plupart des chaînes généralistes dans le monde; les films français fonctionnent moins bien que par le passé en heure de grande écoute et chez les Américains, les grands réseaux n'en diffusent plus que durant la période des Fêtes, et encore », termine Pelletier. Et où en est l'investissement de Radio-Canada dans le cinéma québécois ? « Le cinéma canadien francophone est et reste toujours une priorité pour Radio-Canada. Bon an, mal an, nous nous impliquons en préachat dans une vingtaine de films de fiction, indique André Béraud, premier directeur aux Émissions dramatiques et longs métrages. D'ailleurs, 9 des 10 films les plus vus au Québec au cours de la dernière année ont bénéficié du support financier de Radio-Canada ». En ce qui concerne sa plateforme VOD (tou.tv avec ou sans Extra), Radio-Canada dit s'adapter aux habitudes de consommation du public.

Du côté de TFO, la chaîne câblée franco-ontarienne qui a remplacé Télé-Québec dans le cœur de nombreux cinéphiles québécois, la quantité de films diffusés annuellement est de 250. Les acquisitions, en hausse, se font avec le désir de « soutenir les talents émergents et de maintenir un équilibre entre films classiques et contemporains, explique Anne-Sophie Chollot, chargée des Acquisitions Cinéma. Nous faisons la part belle au cinéma francophone et privilégions la diffusion de longs métrages étrangers en version originale sous-titrée ». Au programme des prochains mois, entre autres, un cycle Pedro Almodovar, la diffusion d'**Avant les rues** ou encore celle de **Trois Souvenirs de ma jeunesse**. CinéTFO propose un long métrage tous les soirs à 21 h, pas de bulletin de nouvelles dans les jambes des cinéphiles. Mais ce n'est pas tout le monde qui connaît la chaîne : « Nous avons encore du travail à faire pour être mieux connus des cinéphiles au Québec et dans tout le Canada francophone », admet Claudia Hébert. TFO diffuse également du cinéma sur son site Internet, alimenté par des films dont les distributeurs accordent « les droits VOD ou de *catch-up* [NDLR : télévision de rattrapage; formule exploitée par les chaînes à partir de leur site Internet]. Évidemment, pour ce qui est du *catch-up*, la mise en ligne se fait tout de suite après la diffusion télé, explique Claudia Hébert. Pour les autres, nous définissons un calendrier de mise en ondes qui est complètement indépendant de la programmation télé. Les auditoires de chaque plateforme, télé et web, sont différents. Nos abonnés restent attachés à la diffusion télé tandis que des cinéphiles plus jeunes, qui n'ont pas de téléviseur, se tournent vers notre programmation en ligne ». 



Seul cinéma à l'extérieur de Montréal à ne pas diffuser de films hollywoodiens, Le Tapis rouge à Trois-Rivières est contraint de faire une pause estivale de deux mois parce qu'il manque de films... — Photos: Éric Perron

publics et l'on en voit aujourd'hui les conséquences, selon Desroches. La génération des 35 ans et moins est peu intéressée par le cinéma d'auteur, québécois et étranger. Si les salles commerciales en région ne veulent pas diffuser ce cinéma, c'est parce que les recettes ne sont pas au rendez-vous, tout simplement. À l'extérieur de Montréal, il reste Le Clap à Québec, Le Tapis rouge à Trois-Rivières, La Maison du cinéma à Sherbrooke, il y a évidemment le Réseau Plus en complément»...

Nous reprendrons la route des régions dans un instant, mais revenons un moment à la situation actuelle dans la métropole, que nous avons quittée avec la fermeture d'Excentris. Tous les distributeurs (et de nombreux cinéphiles!) s'entendent pour dire qu'il manque d'écrans à Montréal pour le cinéma d'auteur. « Il est certain que le fait d'avoir plusieurs propositions crée une congestion », confirme Jean-François Lamarche, nommé ce printemps directeur général adjoint au Cinéma Beaubien et au Cinéma du Parc (devenant ainsi le bras droit de Mario Fortin, PDG de ces deux établissements). Lamarche a débuté dans le milieu du cinéma au sein des superclubs Vidéotron en 1999 (de commis à gérant, puis acheteur au siège social pour 200 succursales québécoises) avant de rejoindre Roland Smith au Cinéma du Parc en 2006 (les deux hommes se sont côtoyés chez Vidéotron où Smith a travaillé avant de reprendre le Parc), à titre d'assistant à la programmation, poste qu'il a conservé en 2013, au moment du « transfert » du Parc à Mario Fortin (à la tête du Beaubien depuis sa réouverture en 2001). Cette petite introduction permet de situer ce jeune homme, qui connaît très bien son cinéma et qui est d'une étonnante candeur dans un milieu où communication rime souvent avec langue de bois. Profitons-en. Que pense Lamarche de l'idée de Damien Detcheberry, exposée dans les pages de *24 images* (Numéro 177, mai-juin 2016), à savoir qu'il devrait s'ouvrir dans la métropole plusieurs cinémas de quartier pour redynamiser la cinéphilie et redonner le goût du cinéma en salle? « C'est une belle théorie, mais je mets au défi quiconque d'ouvrir un cinéma à Montréal! Ça coûte cher, explique Lamarche. Ce qui fonctionne le mieux, ce sont les films en exclusivité. Partant de ce constat, si l'on doit partager ces exclusivités avec trois ou quatre autres cinémas à Montréal, on va diviser le bassin de cinéphiles

qui n'est pas assez grand, même s'il pouvait augmenter avec des salles de proximité. Si nous sommes quelques cinémas à présenter **Birdman** en STE, on divise automatiquement la clientèle », exemplifie Lamarche. Mais d'autres films pourraient être à l'affiche s'il y avait davantage d'écrans? « Les cinémas vont tous vouloir les mêmes films, ceux qui sont susceptibles d'attirer le plus de monde! »

Selon Jean-François Lamarche, le Cinéma du Parc vient de connaître ses trois plus belles années en matière de fréquentation (après tous les changements techniques, l'établissement cherche maintenant de l'argent pour changer les fauteuils). Un succès attribuable à plusieurs facteurs (des heures d'ouverture élargies, une programmation davantage accessible aux francophones, de nombreux partenariats avec diverses communautés à travers une foule d'événements, etc.), mais aussi à l'obtention d'exclusivités (films ou versions). « On a eu des années fortes quand l'Excentris a fermé la première fois, en 2009, confie Lamarche. On pouvait obtenir de meilleurs films. Après sa réouverture, en 2011, ça n'a pas fait une grande différence, parce que leur situation n'était pas évidente. Cela dit, on se battait pour les mêmes films et il y avait aussi Cineplex qui mettait, et qui met encore, des bâtons dans les roues. C'était difficile, mais ça nous forçait à aller chercher des exclusivités. C'est comme ça que l'on s'en est sorti au fil des années. » L'utilisation du permis de festivals (qui autorise un établissement à diffuser des films sans visa de la Régie du cinéma, donc non distribués par une entreprise québécoise) que détient le Parc (comme plusieurs autres cinémas de la province) l'aura souvent sorti de l'embarras: « Nous n'avions pas les films! À cause de notre situation géographique, des salles commerciales autour, nous étions le dernier choix des distributeurs », raconte Lamarche. Voici donc jeté dans la mare de notre portrait de la diffusion du cinéma d'auteur au Québec ce gros pavé qu'est le concept de l'exclusivité. Ce qui va nous transporter à Trois-Rivières pour l'autre côté de la médaille de ce concept...

Il n'avait pas encore vendu sa Maison du cinéma à Sherbrooke que Jacques Foisy lorgnait du côté d'Ahuntsic, un quartier de Montréal cinématographiquement « mal desservi ». Il

avait trouvé un emplacement idéal, un centre commercial de l'avenue Fleury, à l'angle de Papineau, pour ériger un petit complexe sur une partie du stationnement, mais l'épicerie Métro (le plus gros « locataire » du centre commercial) a utilisé son veto, tuant ainsi le projet dans l'œuf, de peur de perdre trop de *parkings*. Voilà un projet qui aurait pu faire plaisir aux distributeurs à la recherche d'écrans montréalais. S'il avait vu le jour, ce cinéma de quartier aurait eu « un succès semblable au Beaubien et n'aurait posé, d'ailleurs, aucun problème à Mario Fortin », selon Foisy. Après avoir vendu son complexe sherbrookoïse (passé de 2 à 16 salles en 25 ans), l'homme fort du cinéma en Estrie a pris quelques mois de repos, trouvé la cassure trop brutale et eu envie d'un projet, plus personnel, axé sur le cinéma d'auteur. Il était bien au fait de la situation particulière de Trois-Rivières, cette capitale régionale aux écrans commerciaux si peu accueillants pour les films d'auteur, et a fait le pari fou de construire un cinéma de trois salles (120, 86 et 59 fauteuils) dans l'ancienne imprimerie du *Nouvel-Liste*, avec la bénédiction du Ciné-Campus Trois-Rivières, qui célébrera ses 50 ans en 2017. Foisy, qui en connaît un rayon sur l'exploitation cinématographique, a conçu son Tapis rouge (les meilleures installations après le défunt Excen-tris, allez y faire un tour!), doté d'équipements entièrement numériques, ça va de soi, de telle façon qu'un seul employé peut faire tourner le complexe (les projections des salles, programmées une fois par semaine, démarrent toutes seules), ce qui signifie des frais d'exploitation réduits au minimum. Trois années se sont écoulées depuis son ouverture, en mai 2013, et ce qui commence à inquiéter sérieusement Foisy, ce n'est pas tant la fréquentation du public, qui est en croissance, que la rareté des films porteurs à mettre sur ses écrans. Affaiblis pour les raisons que nous avons déjà abordées, « les distributeurs québécois feraient moins d'acquisitions », selon Foisy. Des distributeurs qui cherchent des salles, des salles qui cherchent des films... C'est le chat qui court après sa queue!

Le Tapis rouge manque de films étrangers et de films... québécois. Avant son ouverture, les deux autres cinémas commerciaux de la ville, opérés par Ciné Entreprise (six complexes dans cinq villes presque exclusivement consacrés aux films hollywoodiens), ne diffusaient qu'au « compte-goutte » les films d'auteur québécois et étrangers porteurs. C'est d'ailleurs ce désert cinématographique qui avait amené Jacques Foisy à choisir Trois-Rivières. Si bien que le nouveau cinéma n'a jamais eu accès aux **Tom à la ferme**, **Mommy**, **La Passion d'Augustine** et autres **Paul à Québec**. Le dénominateur commun de ces titres? Ils sont tous distribués par Les Films Séville. Selon Foisy, l'entreprise aimerait bien donner

ses films au Tapis rouge, mais subit des pressions de Ciné Entreprise. « Tous les cinémas du Québec intéressés à présenter les films québécois devraient pouvoir le faire. Quand la SODEC dit qu'elle veut augmenter l'audience des films québécois, financés par tous les citoyens, la première chose à faire est de les rendre disponibles. Ça ne sert à rien de

« Quand la SODEC dit qu'elle veut augmenter l'audience des films québécois, financés par tous les citoyens, la première chose à faire est de les rendre disponibles. Ça ne sert à rien de faire des programmes de promotion si les films ne sont pas là. »

– Jacques Foisy, Le Tapis rouge

faire des programmes de promotion si les films ne sont pas là », déplore un Foisy qui en a gros sur le cœur à propos de l'institution gouvernementale. Celle-ci lui avait promis d'intervenir dans le dossier, mais rien n'a débloqué. Des situations de blocage, pour des films d'ici et d'ailleurs, que vivent, eux aussi, depuis des lustres, les ciné-clubs de l'ACPQ. « Nous essayons de choisir des films qui seront vraisemblablement laissés pour compte par le cinéma commercial de notre secteur [NDLR: Opéré par Ciné Entreprise], explique Richard Boivin, dans l'équipe de programmation du Ciné-club de Chicoutimi depuis 30 ans. Cela devient plus difficile depuis que ce cinéma a mis en place un ciné-répertoire qui s'intéresse à l'offre de films d'auteur disponibles, films qui ne les préoccupaient pas auparavant. » Mais pour Robin Plamondon, directeur général du Clap, la mecque du cinéma d'auteur à Québec, « les cinémas commerciaux ont toujours été attentifs aux résultats que pouvaient produire les films d'auteur et, par conséquent, ont toujours essayé de façon régulière de les intégrer à leur programmation ». C'est peut-être vrai, mais s'ils étaient initiateurs plutôt qu'opportunistes, Le Tapis rouge et les ciné-clubs n'auraient peut-être pas leur raison d'être!

Il y a donc des exclusivités qui sauvent des salles, et d'autres qui font peiner des initiatives. Restons dans le domaine des exclusivités, mais changeons de point de vue pour jeter un œil sur une autre forme d'exclusivité, celle des « fenêtres », comme dans « fenêtres d'exploitation ». Comme on a pu l'entendre à la table ronde qui précède, échos aux bruits de plus en plus insistants dans le milieu du cinéma, on peut se demander s'il serait souhaitable, pour augmenter le nombre d'écrans (même si plus petits) et permettre à la VOD de tableer sur la campagne promotionnelle et la couverture médiatique nationales générées pour la sortie en salle, d'envisager la sortie

simultanée des films en salle et en VOD (*day-and-date*)? Actuellement, la première fenêtre (exclusive à la salle) est d'une durée approximative de 90 jours. Pour Robin Plamondon, la réponse est : non ! « Il est normal que Le Clap, comme les autres cinémas (et la plupart des diffuseurs), tienne à l'exclusivité de leurs fenêtres d'exploitation. Permettre la diffusion d'un film sur toutes les plateformes en même temps, c'est comme accepter qu'un autre cinéma s'installe juste à côté et présente les mêmes films ! Toutes les étapes [de la vie] d'un film sont dispendieuses et sa diffusion en salle aussi !

Pour nous, perdre 5 % de l'assistance pour certains films ferait en sorte que nous ne pourrions plus les présenter. » Du côté du Cinéma du Parc, il est arrivé à sa direction d'accepter de mettre à l'affiche un film qui serait accessible en VOD une semaine après sa sortie en salle, à condition que le cinéma ait une version exclusive (en STE, par exemple) « parce qu'on croyait beaucoup au potentiel du film sur grand écran », argue Jean-François Lamarche, donnant les exemples de **Tale of Tales**, **Snowpiercer** et **Only God Forgives**. Le directeur du Clap avance aussi l'argument de l'unicité du film d'auteur :

Le DVD à l'ère de l'instantanéité

FRANÇOIS-OLIVIER PAQUIN

En mai dernier, la nouvelle de la fermeture de La Boîte Noire, après 30 ans de loyaux services, a causé toute une commotion dans le milieu du cinéma. Le mythique club vidéo n'arrivait plus à faire concurrence aux Netflix de ce monde. L'industrie du DVD, au Québec comme ailleurs, perd progressivement du terrain au profit de la diffusion en continu (le *streaming*), autant légale qu'illégale. Le format, vieux de 20 ans, est-il appelé à disparaître ? La situation n'est peut-être pas aussi simple qu'il n'y paraît.

Aujourd'hui, les boutiques et clubs vidéo doivent non seulement faire compétition à la diffusion en continu, mais également aux plateformes de vidéo sur demande (VOD) ainsi qu'à la facilité d'enregistrement de films à la télévision (plus besoin d'être sur place pour partir la cassette au bon moment). Et ce n'est pas tout. L'ensemble de l'industrie de la vente au détail doit s'adapter à la compétition féroce que lui livre la vente en ligne. Et le DVD n'y échappe pas. Bien que ce soit principalement des géants tels qu'Amazon qui en profitent, les distributeurs peuvent tout de même arriver à tirer leur épingle du jeu. En effet, ces derniers ont désormais la possibilité de se doter d'une plateforme de vente en ligne et de vendre directement au public, sans passer par un intermédiaire qui touche une partie des revenus. Résultat : les clubs vidéo perdent sur toute la ligne.

Ce sont surtout les consommateurs qui gagnent au change, particulièrement en région : ils ne sont plus restreints à la sélection parfois limitée du club vidéo du coin. On assiste en fait à une internationalisation du marché. Un cinéophile voulant visionner le film taiwanais **A Touch of Zen** (1971), par exemple, n'avait pas le choix, il y a quelques années, de fréquenter des lieux comme La Boîte Noire. Aujourd'hui, il peut consulter des sites spécialisés,

comparer les prix et les différentes éditions disponibles pour finalement décider de commander le Blu-ray directement sur le site de Criterion ou même—à condition qu'il possède un lecteur multizone—se faire expédier d'Europe celui d'Eureka.

Néanmoins, les chiffres ne mentent pas : les ventes et locations de DVD sont en baisse. De moins en moins de consommateurs voient l'intérêt de s'encombrer de dizaines de boîtiers de disques alors qu'ils peuvent avoir les mêmes films au bout de quelques clics, en particulier lorsqu'ils ne prévoient pas les revoir. Conséquemment, de plus en plus de gens veulent que leur copie DVD leur en offre davantage que ne le fait la diffusion en continu. Et l'industrie n'a pas le choix de s'adapter à cette nouvelle réalité. Suffit de constater la multiplication des éditions limitées pour collectionneurs, parfois numérotées ou accompagnées d'objets de collection, ainsi que la mode des coffrets métalliques (les *steelbooks*) pour s'en convaincre. Les distributeurs font de plus en plus d'efforts pour séduire la clientèle. En plus du 4K (exclusif aux studios américains pour l'instant), les versions restaurées, les entrevues avec des artisans du film, les commentaires de spécialistes, les livrets faisant dans certains cas plusieurs dizaines de pages et les illustrations d'affiches originales sont de plus en plus fréquents. Certaines éditions proposent même à l'occasion plusieurs films en supplément (l'édition Criterion de **La Bataille d'Alger** contient pas moins de six documentaires).

Cet attrait de la rareté et de l'unicité profite grandement au cinéma d'auteur. Par exemple, au cours de la dernière année seulement, Arrow Academy a mis sur le marché d'impressionnants coffrets *collectors* de cinéastes tels que Jacques Rivette, Reiner Werner Fassbinder, Kiju Yoshida, Masaki Kobayashi et les frères Taviani. Cela a pour conséquence que le profil type de l'acheteur de DVD change lentement, mais sûrement. Alors qu'à ses débuts, le DVD s'adressait à tous les amateurs de cinéma, c'est maintenant plutôt un objet rare destiné aux collectionneurs. Et l'on peut présumer que les distributeurs ne sont pas à court d'idées pour nourrir cet intérêt pour le DVD « de niche ». 

« Les films d'auteur n'ont pas le même pouvoir [d'attractivité] que les films commerciaux. La meilleure façon pour ces films de rejoindre le public est de rester visible le plus longtemps possible. La simultanéité de la sortie sur toutes les plateformes serait une erreur magistrale puisque la durée d'exposition du film en serait grandement diminuée. Les seuls qui profiteraient de cette nouvelle approche de mise en marché seraient les plateformes VOD. Pensez-vous vraiment que les diffuseurs du *Bye bye* accepteraient une présentation sur toutes les plateformes en simultané? Poser la question, c'est y répondre... »

Donc, les sorties simultanées diviserait le public. Ce qui fait dire aux exploitants (la plupart de leurs associations, ici comme ailleurs) que, pour le moment, les ayants droit doivent choisir entre la salle et la VOD directement. Mais un film le moins ambitieux, artistiquement parlant, peut-il se passer de la salle? La formule, véhiculée dans maints rapports et études par les distributeurs et les exploitants, « sans une bonne performance en salle, le film ne connaîtra pas de succès dans les fenêtres successives » est-elle encore valable? « Entièrement valable et vérifiable en tout temps, affirme Louis Dussault. Aucun film ne performe en VOD s'il n'a pas eu de diffusion en salle, ce qui lui donne aussi de la visibilité médiatique. » Pour Martin Desroches, la salle est la locomotive. « Je crois à l'argument des cinémas, qui disent qu'une sortie en salle apporte une notoriété au film. Il y a quelque chose de "péjoratif" dans une sortie directe en VOD. C'est comme à l'époque où certains films sortaient directement en DVD, c'était rarement des chefs-d'œuvre! De plus, il y a des télévisions qui n'achèteront pas un film s'il n'est pas sorti en salle. Même Amazon Prime, qui produit maintenant des films, va d'abord sortir les films en salle ». Damien Detcheberry raffine l'argumentaire: « Les films qui marchent en VOD ou sur Netflix sont des films de genre, des documentaires très formatés. Le cinéma d'auteur, étant donné son statut d'industrie de « prototypes » et non de produit standard, ne peut pas bénéficier du marketing facile des films de genre et a besoin plus que jamais du prestige de la salle pour exister. » Ce dernier rejoint le directeur du Clap sur la question de l'unicité du film d'auteur.

Les distributeurs et les exploitants veulent donc préserver l'exclusivité de la première fenêtre accordée actuellement aux salles. La fréquentation de celles-ci est apparemment nécessaire pour doper le succès des fenêtres successives, dont la VOD. Mais cette fréquentation est en baisse. D'où cette nouvelle question: où sont rendus les cinéphiles? Jean-François Lamarche disait que le bassin de cinéphiles n'était pas assez

grand pour ouvrir de nouvelles salles à Montréal. Il aurait donc diminué? « Depuis 10 ans, je ne le sais pas, avoue Lamarche. Mais pour les 20 ou 30 dernières années, c'est certain. Quand les premiers multiplexes ont ouvert, il y a 20 ans, ça a rebuté de nombreux cinéphiles, qui généralement n'aiment pas ces lieux. Plusieurs sont rentrés chez eux. Au même moment, les clubs vidéo ont pris de l'expansion, certains clubs de type cinéma de répertoire ont ouvert, la technologie du cinéma maison s'est développée et la migration s'est opérée. Puis, les séries télé sont devenues populaires...

« Permettre la diffusion d'un film sur toutes les plateformes en même temps, c'est comme accepter qu'un autre cinéma s'installe juste à côté et présente les mêmes films! [...] Pour nous, perdre 5 % de l'assistance pour certains films ferait en sorte que nous ne pourrions plus les présenter. »

– Robin Plamondon, Le Clap

Tout ça a effrité la cinéphilie. » Il y a une théorie qui veut que ce soit la multiplication des festivals, et leur développement, qui aurait vampirisé la fréquentation des salles? Mythe ou vérité? « Totalement. La mort progressive du réseau de salles à Montréal a laissé les festivals de cinéma prendre une ampleur qui vampirise, c'est le bon mot, les possibilités de réussite des films, qu'ils soient étrangers ou québécois », croit Damien Detcheberry. « Je ne dirais pas vampirisé, parce que je ne suis pas certain que les gens qui vont dans les festivals iraient en salle autrement », avance Martin Desroches. Mais où sont les cinéphiles de jadis dans ce cas? « D'abord, ce public a vieilli et il sort moins..., pense Desroches. Les festivals, c'est de l'événementiel. Et le problème, c'est qu'il y a de plus en plus d'événements et que plusieurs activités sont gratuites. Si tu as un budget le moins serré... » Louis Dussault, pour sa part, propose une réponse nuancée: « Oui, il y a trop de festivals, mais c'est à nous, les distributeurs, de les choisir ou non. Ils ne sont plus aussi essentiels, pour nos films, qu'auparavant. Je dis souvent: qu'est-ce que tel festival peut apporter à mon film? Et non qu'est-ce que je peux apporter au festival avec mon film? Par exemple, le Festival du film de la Ville de Québec est de plus en plus important et permet de travailler le marché de Québec, le plus difficile d'accès de toute la province. Dans ce cas précis, y présenter un film comporte peu de risques de se faire descendre [par les médias] et ça nous permet de voir la réaction du public, de tester nos promotions, de nous ajuster. »

Si cette hypothèse de la vampirisation du public des salles par les festivals tient à peu près la route à Montréal, où a lieu la majorité des événements cinématographiques québécois, elle ne peut expliquer le déclin du public au-delà des ponts. Pourtant Jacques Foisy, à Trois-Rivières, constate lui aussi que le public du Tapis rouge est surtout composé de têtes grisonnantes : « Heureusement que les baby-boomers sont nombreux ! Ce sont eux qui font vivre actuellement les cinémas qui diffusent du cinéma d'auteur. » Pour leur part, les ciné-clubs de l'ACPQ (une cinquantaine dans tout le Québec), qui

élèves du secondaire), nous remettons des billets gratuits à certains élèves. Quelques-uns en profitent, certains accrochent, un peu, parfois ». Et Lapierre le gâte, son public ! Entre autres en présentant, une fois l'an depuis cinq ans, le meilleur du Festival international du film d'animation d'Annecy, mais aussi en recevant une foule d'invités québécois (dont les films composent le tiers des programmations) pour des discussions après les projections. Ou encore en présentant un mot vidéo du réalisateur de **Force majeure** ou en leur lisant un message de Karin Viard avant la projection de **La Famille Bélier**... Si

tout cela n'arrive pas à redonner le goût de se déplacer en salle, on se demande bien ce qui y parviendra !

« Actuellement, l'avantage du grand écran, il est difficile à vendre. Quand je suis devant un jeune de 20 ans qui me dit qu'il est capable de voir les films chez lui, les arguments ne sont pas faciles à trouver. Si j'amène ce jeune ici, que je lui donne un pop-corn et que je l'assois dans une salle, est-ce qu'il va vivre une épiphanie simplement en voyant un film sur grand écran ? »

– Jean-François Lamarche, Cinéma du Parc et Cinéma Beaubien

À Saguenay, le Ciné-club de Chicoutimi a prouvé, lui aussi, depuis longtemps son utilité. La moyenne des assistances pour les films de l'année 2015-2016 a été de 350 personnes (pour 2 séances); les plus populaires ont été **Le Sel de la terre**, **Room** et **Le Fils de Saul**. Une statistique impressionnante, mais attendez la suivante : 66 % du public se procure la carte de membre qui donne accès aux 13 films projetés par saison (automne et hiver). Vous avez dit « fidélité » ? Les programmations sont établies par sondage auprès du public : « Nous essayons d'équilibrer nos programmes entre films attendus, films na-

tionaux, films plus mineurs, mais de bonne tenue, en plus de quelques découvertes », explique Richard Boivin. Et malgré tous ces efforts, il demeure « difficile d'attirer les jeunes ! Même si nous avons à plusieurs reprises tenté de les rejoindre en allant dans les écoles secondaires (il y en a trois dans un périmètre de deux kilomètres !), la réponse est très faible. Notre salle est celle du Cégep de Chicoutimi et pourtant, la population étudiante est difficile à attirer. Les jeunes sont plus intéressés par les films hollywoodiens que par les films d'auteur. Et ces films sont disponibles sur diverses plateformes, souvent sur leur ordinateur personnel. C'est une génération qui est moins attachée à la projection sur grand écran, cette grand-messe est désuète pour eux ».

En écho aux propos de Richard Boivin, un dernier mot du Montréalais Jean-François Lamarche : « Actuellement, l'avantage du grand écran, il est difficile à vendre, commence le directeur adjoint du Cinéma du Parc. Quand je suis devant un jeune de 20 ans qui me dit qu'il est capable de voir les films chez lui, les arguments ne sont pas faciles à trouver. Si j'amène ce jeune ici, que je lui donne un pop-corn et que je l'assois dans une salle, est-ce qu'il va vivre une épiphanie simplement en voyant un film sur grand écran ? C'est ça, la réalité ! »

En écho aux propos de Richard Boivin, un dernier mot du Montréalais Jean-François Lamarche : « Actuellement, l'avantage du grand écran, il est difficile à vendre, commence le directeur adjoint du Cinéma du Parc. Quand je suis devant un jeune de 20 ans qui me dit qu'il est capable de voir les films chez lui, les arguments ne sont pas faciles à trouver. Si j'amène ce jeune ici, que je lui donne un pop-corn et que je l'assois dans une salle, est-ce qu'il va vivre une épiphanie simplement en voyant un film sur grand écran ? C'est ça, la réalité ! »

Projections sous les étoiles

DAVID LAMARRE

Les projections en plein air ont le vent dans les voiles à Montréal et pour Pascale Daigle, directrice de la programmation du Quartier des spectacles, la popularité grandissante de ces activités peut s'expliquer par un phénomène élargi de désir de réappropriation de l'espace public. Et les initiatives comme les ruelles vertes ou l'accès aux berges du Saint-Laurent s'inscriraient dans la même mouvance. « Les gens veulent occuper et vivre dans l'espace public », souligne-t-elle.

Ce désir était au cœur de la démarche de la SAT lorsqu'elle a entamé, en 2005, une série de projections Place de la Paix, sur le boulevard Saint-Laurent. À cette époque, les sans-abris, les toxicomanes et les planchistes se partageaient le lieu. La police a multiplié les contraventions et la pratique du skateboard étant désormais interdite, les skaters ont délaissé l'espace. David « Boots » Bouthiller et Jenny McEntyre ont signé un documentaire intitulé **Peace Park** qui faisait le portrait de cette situation. En 2013, le film a été présenté, en collaboration avec la SAT, devant 1 000 personnes dans le lieu même où il a été tourné. « C'était très important qu'il soit présenté Place de la Paix, dit David Bouthiller. Plusieurs personnes qui témoignent dans le film n'auraient jamais pu le voir autrement. »

Aux dires de Jolyanne Mathieu de la SAT, ce fut « l'une des plus belles soirées de projections tenues Place de la Paix ». Elle croit même que le succès de cet événement a été le déclencheur d'une nouvelle approche de la sécurité dans le parc. En effet, un projet, pilote pavant la voie à la légalisation de la planche à roulettes a été mis en place dès l'année suivante. « Les skaters sont revenus et ont animé la place », remarque David Boots. Est-ce que l'endroit s'en porte mieux? « Le parc a changé complètement. C'est le jour et la nuit. Maintenant, on y voit des enfants et des familles. » Aujourd'hui, les séances de Cinéma urbain à la belle étoile de la SAT sont plus populaires que jamais. Précédées d'événements de skateboard dénommés *Skate Jam*, elles attirent régulièrement plus de 500 spectateurs. De plus, en raison de la proximité du lieu, les projections peuvent être déplacées à l'intérieur de la SAT en cas de pluie.

La réappropriation de l'espace public est aussi au cœur de la démarche de Serge Turgeon, organisateur de Film noir au Canal. Il l'avoue candidement: « Je ne suis pas un grand cinéophile, mon

intérêt principal, c'est l'espace public. » Depuis neuf ans, il coordonne avec ses concitoyens des corvées de propreté de son quartier. Lors de l'une de ces sessions de nettoyage, il contempla l'asphalte, la brique, les silos et le port de Montréal, en se disant qu'il s'agissait d'un décor digne d'un polar. C'est ainsi qu'est née l'idée de Film noir au Canal en 2015. « Je voulais que l'on puisse s'amuser avec nos voisins dans une ambiance sécuritaire et artistique. » Pas de gardiens de sécurité, pas de comptoirs alimentaires, pas de toilettes chimiques. C'est un événement organisé par la communauté, pour la communauté. La programmation fait écho à cet esprit rassembleur. En effet, pour contenter les francophones et les anglophones qui habitent les abords du canal Lachine, elle est composée d'une sélection de films constituée à 50 % de films en français avec sous-titres en anglais et 50 % de films en anglais avec sous-titres en français. Dès sa première année, les séances de l'événement attiraient plus de 200 personnes. Ce sont « des soirées magiques », lance fièrement l'organisateur. Selon lui, les films, tout comme le lieu inhabituel de la projection, permettent aux spectateurs d'effectuer « un petit voyage. Ça fait rêver à une ville meilleure ».

Lorsqu'on demande à Nicolas Goyette, de Funambules médias, pourquoi il organise Cinéma sous les étoiles, il répond simplement: « Pour faire connaître le cinéma documentaire. » La diffusion de ces films s'inscrit dans le prolongement des activités de production de documentaires et de formation de jeunes cinéastes au cœur de la mission de cette entreprise. « On trouvait ça dommage que les documentaires ne soient pas plus vus. Nos projections au parc Laurier attirent en moyenne 350 personnes. » C'est l'équivalent d'une excellente semaine d'exploitation en salles pour un film documentaire. « Pour nos films les plus importants, comme **Le Sel de la terre**, par exemple, on a compté jusqu'à 700 spectateurs. » Les films étant choisis dans l'objectif de susciter une réflexion sur de grands enjeux de société, toutes les projections sont suivies d'une séance de discussion. À quoi s'attendre pour 2016? À 50 présentations incluant des arrêts à Val-David et à Montcalm, à plus de 30 longs métrages précédés de 28 courts métrages. Tout ça sur un nouvel écran de 17 pieds de large.

Parmi les activités organisées au parc La Fontaine, les projections en plein air sont parmi les plus populaires. Elles attirent en moyenne 1 500 personnes par séance. Danielle Thibault, qui chapeaute cette série de sept présentations, privilégie les œuvres québécoises récentes. Le grand nombre de spectateurs « témoigne de l'intérêt des gens pour leur cinéma », selon elle. Elle ajoute que le « contact avec l'environnement » donne une touche spéciale aux projections. C'est une « expérience à vivre »! 



Projections sur le toit d'un immeuble à Los Angeles, une activité de Rooftop Cinema Club

DIFFUSION
DU CINÉMA
D'AUTEUR

Le cinéma indépendant à Los Angeles À l'ombre des géants

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Êtes-vous plutôt Los Angeles ou New York? Le discours de l'industrie cinématographique américaine oppose constamment ses deux « capitales » du cinéma, souvent perçues comme des rivales. Les gens — et les projets filmiques — sont habituellement l'un ou l'autre et l'on se plaît à pousser à l'extrême les caractéristiques de chacune. La première héberge bien sûr Hollywood et ses célèbres studios : on la dit tape-à-l'œil, roulant sur le fric et on l'associe au divertissement léger, aux grands budgets, à la frivolité, etc. La seconde est perçue comme plus sérieuse, froide, intellectuelle. À la lumière de cette caricature, il n'est pas surprenant que la notion même de cinéma indépendant soit plus souvent rattachée à New York qu'à Los Angeles.

Mais qu'en est-il du cinéma indépendant à l'ombre d'Hollywood? Est-il plus difficile de proposer des « petits » films dans le royaume des Paramount, Warner Bros, 20th Century Fox, Columbia, Universal et autres Disney? Avant de dresser un portrait sommaire du paysage *indie* de Los Angeles, une mise au point s'impose : le cinéma indépendant s'y définit surtout à la négative, c'est-à-dire qu'il renvoie la plupart du temps à l'ensemble des *non-studios films*. En somme, il englobe souvent toute production qui n'est pas un *blockbuster* issu des *big six*, surnom donné aux plus importants studios hollywoodiens

(qui ne sont d'ailleurs plus, sauf Paramount, basés à Hollywood). Indépendant évoque donc ici autant les œuvres étrangères ayant connu un succès monstre et les longs métrages américains à budget respectable, mais non produits par les studios majeurs, que les petits films d'auteur, les documentaires, les œuvres expérimentales, etc. On y inclut parfois même les films des *mini-majors* comme Lionsgate, The Weinstein Company et MGM.

Afin de faire un tour d'horizon de l'offre indépendante dans cette ville, nous avons choisi pour guides des programmeurs et des exploitants de salles dont la mission est, du moins en partie, de diffuser « autre chose ». Nous les avons questionnés sur les façons dont ils s'organisent, sur leur type de public, sur leur perception de l'avenir de la diffusion du cinéma indépendant et sur l'influence exercée par la proximité des studios sur leur travail.

Une industrie en mutation : Landmark Theatres et l'air du temps

Pour bien comprendre les défis actuels de la diffusion du cinéma indépendant, un petit retour en arrière s'imposait. Joint à Los Angeles, Ted Mundorff, directeur général de Landmark

Theatres, en a long à dire sur les rebondissements qu'a connu son milieu depuis 1970. Fondée en 1974, l'entreprise est aujourd'hui la plus grande chaîne consacrée à la diffusion et à la mise en marché de films indépendants aux États-Unis, avec 56 cinémas et 268 écrans répartis dans 27 villes. À Los Angeles, elle opère notamment les établissements The Nuart et The Landmark, le rutilant siège social dont elle s'est dotée en 2007. C'est donc un assez grand « petit joueur » de l'industrie, mais aussi un acteur représentatif des transformations qui l'ont secouée d'une décennie à l'autre.

À ses débuts, Landmark Theatres se définissait comme une compagnie de cinéma de répertoire. « On offrait des programmes doubles majoritairement composés de vieux classiques présentés sur une période allant de deux à sept jours », se souvient Mundorff. Puis, au cours des années 1980, l'avènement du VHS a changé la donne. « Les films que l'on présentait sont devenus accessibles à tous et ça a bouleversé l'industrie. Les seuls diffuseurs restants ? Les collèges, les musées, les cinémathèques... » Landmark Theatres a donc cherché à rester pertinente sur le marché en programmant, par exemple, des documentaires, des films étrangers ou encore des films plus difficiles à trouver. « Ça s'est bien passé jusqu'aux années 1990, quand le contexte économique est devenu difficile et que plusieurs diffuseurs ont déclaré faillite. Peu à peu, les studios majeurs ont alors acheté les lieux de diffusion, jusqu'à ce que presque tout leur appartienne », explique le chef d'entreprise, qui a aussi signé des essais sur l'industrie cinématographique et le concept de *blockbuster*.

Le rachat des salles de cinéma par les grands studios a évidemment eu un impact important sur l'industrie en général, peut-être plus à Los Angeles qu'ailleurs. Landmark Theatres a pour sa part été vendue en 2003 aux milliardaires Todd Wagner et Mark Cuban (propriétaires du groupe 2929 Entertainment, qui détient aussi le distributeur Magnolia Pictures). Quatre ans plus tard, son quartier général de West Los Angeles était érigé. « The Landmark était le projet le plus ambitieux de notre histoire et il n'existait rien de tel voué au cinéma indépendant à L.A. » Pour illustrer la vocation de son luxueux espace technologique, Mundorff cite le TIFF Bell Lightbox établi à Toronto en 2010.

En 2016, la mission de Landmark Theatres demeure la même : faire en sorte que des films indépendants et de qualité soient vus. Mais il a fallu adapter son modèle à la réalité économique : « On savait très bien que l'on ne pouvait pas faire vivre un *12-plex* seulement avec de l'indépendant, avec les coûts d'opération d'aujourd'hui », dit Mundorff avec regrets. « On a compris que les gens qui aiment le cinéma indépendant veulent aussi voir certains films plus commerciaux. À Los Angeles, nous opérons donc un modèle hybride : nous diffusons à la fois des films de studios et des films indépendants. » Ainsi, au

moment d'écrire ces lignes, **Alice Through the Looking Glass** et **The Lobster** étaient à l'affiche au Landmark.

Les défis de la diffusion du cinéma indépendant à Los Angeles

Évidemment, les exploitants de salles ne disposent pas tous d'une structure et de moyens comparables à ceux de Landmark Theatres. Après avoir travaillé à New York pendant près de 10 ans, la programmatrice indépendante et critique de cinéma Loren Lankford s'est installée à Los Angeles il y a 5 ans. Elle note une diminution importante de l'offre en matière de films indépendants sur les écrans depuis qu'elle s'est établie dans sa ville d'adoption. Et elle l'attribue en grande partie au changement de vocation progressif des cinémas ArcLight, pour lesquels elle a programmé des films d'auteur internationaux. Selon Lankford, l'exploitant d'une dizaine de salles qui proposait autrefois un vaste programme indépendant a effectué un virage commercial majeur : « Avec tout le succès remporté, on aurait espéré que la programmation d'ArcLight se diversifie et prenne davantage de risques, mais c'est le contraire », déplore-t-elle, invoquant la pression qu'exercent encore aujourd'hui les grands studios hollywoodiens.

Par exemple, alors qu'elle travaillait pour ArcLight, Lankford a été témoin d'un gigantesque conflit opposant Quentin Tarantino et Disney. Le réalisateur tenait à ce que son film **The Hateful Eight** soit présenté au Cinerama Dome, un somptueux cinéma d'ArcLight reconnu pour ses projections en 70 mm. L'exploitant s'était engagé à le faire, jusqu'à ce qu'il subisse des pressions de la part de Disney. « Le Dome est un cinéma vraiment spécial, parmi les plus anciens d'Hollywood. Disney a menacé de retirer **Star Wars** de tous les ArcLight si nous n'annulions pas le film de Tarantino pour faire place au sien dans le Dome. » ArcLight a finalement opté pour Disney, ce qui a fait scandale et mené à des protestations. Expriment clairement son désaccord avec cette décision, Lankford souligne toutefois que les exploitants de salles ne sont pas les seuls à blâmer. Elle évoque la responsabilité des grands distributeurs qui obligent parfois les cinémas à mettre à l'affiche trois ou quatre films « indésirables » pour obtenir le droit de montrer le film qu'ils souhaitent.

Malgré ce type de contrainte, la programmatrice estime que Los Angeles possède une offre abondante : « Nous n'avons peut-être pas autant de bons cinémas indépendants qu'à New York, mais il y a des gens qui font des choses fascinantes ! » Celle qui sélectionne aussi les courts métrages au festival South By Southwest donne l'exemple du cinéma Sundance Sunset (et ses mardis indépendants à prix réduit) et d'organismes variés qui diffusent dans des contextes hors des sentiers battus. Selon elle, l'offre diversifiée a toutefois pour conséquence une certaine dispersion. « Quand une petite ville

américaine n'a qu'un cinéma indépendant, souvent les gens s'y rendront, peu importe ce qui est programmé. Le bassin de cinéphiles est plus limité, mais plus regroupé. À Los Angeles, c'est plus éparpillé et l'on a peut-être moins l'impression d'une communauté du cinéma indépendant.» Les salles indépendantes et les petits diffuseurs auraient néanmoins le bon réflexe de s'entraider, de conclure des partenariats féconds et de se consulter pour ne pas présenter les mêmes films indépendants.

Miser sur l'expérience en salle

L'entreprise Vintage Cinemas chapeaute à Los Angeles deux cinémas historiques restaurés — Vista Theatre (1923) et Los Feliz Cinemas (1934) —, de même que Village Theatres (1946) de Coronado. Son directeur général, Lance Alspaugh, dit souhaiter mettre à l'affiche plus de films indépendants, même s'il admet que ce contenu dépasse rarement 20 % de la programmation de ses 7 écrans. « Notre plus grand défi est notre manque d'écrans. La plupart des films de studios ont une longévité en salle d'au moins deux semaines, parfois même six. Ça limite notre capacité de présenter certains films qu'autrement nous montrerions », explique Alspaugh, soulignant qu'il est quand même plus facile de diffuser du cinéma d'auteur à Los Angeles, à New York et à Chicago qu'ailleurs au pays. Parmi les « petits » films projetés au Los Feliz, le chef d'entreprise se souvient du succès inattendu remporté par **Snowpiercer** : « Même s'il a été lancé simultanément en VOD, ce film a figuré dans le top 10 de nos meilleures recettes de l'année. » Vintage Cinemas continue de présenter ça et là des films *non-studio* et des premières de films indépendants en présence de l'équipe.

Lorsque questionné sur les façons d'attirer les gens dans les salles de cinéma de Los Angeles, Alspaugh estime qu'il faut miser sur l'expérience offerte au spectateur. Chez Vintage Cinemas, dont la devise est *Timeless moviegoing*, c'est le film que l'on met de l'avant. « Nos spectateurs sont en quête d'une vraie sortie cinéma, pas d'une expérience de style casino, explique-t-il. Pour y arriver, nous éliminons la pub en salle et dans le hall. L'écran est drapé de rideaux et nous proposons une atmosphère musicale qui a des affinités avec le film présenté. » La richesse historique et le décor rétro des trois salles n'y sont pas étrangers : ils renvoient avec nostalgie aux sorties cinéma d'autrefois.

Même son de cloche du côté de Landmark Theatres : Ted Mundorff insiste lui aussi sur l'importance de présenter des films dans un contexte différent de celui des mégaplex des studios. Le Landmark a misé sur le luxe et la sophistication, ciblant une clientèle « adulte » cinéophile. « Adulte veut dire pas d'arcades ! », lance Mundorff en riant. L'usage du cellulaire est strictement interdit. Ceux qui viennent sont friands de cinéma indépendant et recherchent du divertissement plus intellectuel... » Son cinéma de L.A. offre d'ailleurs de populaires

« lounges », soit de luxueuses salles petites et intimes pour organiser des présentations ou des visionnages.

Créer un événement

Luxe, sophistication, public adulte... Est-ce à dire que les amateurs de cinéma indépendant à L.A. sont plutôt âgés ? Selon Mundorff, « l'âge du public varie beaucoup selon le film, mais le cinéma indépendant est surtout soutenu par la génération des *baby-boomers* ». Comment alors attirer des spectateurs plus jeunes ? Des associations comme Cinespia et Rooftop Cinema Club (qui organisent des projections en plein air), ou encore The Cinefamily (qui fait plutôt dans les séries et les présentations thématiques), semblent avoir trouvé un filon lucratif : faire de la projection du film un événement.

« Notre objectif est de redonner au cinéma un sens de la communauté et de la célébration : des amis et des êtres chers, de très bons cocktails et des repas de cuisine de rue, et d'excellents films sur grand écran », résume Jade Desumala, programmatrice chez Rooftop Cinema Club. Après six années d'existence au Royaume-Uni, Rooftop se taille actuellement une place de choix aux États-Unis, avec des chapitres à New York, à Chicago et bien sûr à Los Angeles, un lieu parfait pour les projections-événements. La mission n'a pas changé depuis sa création, mais Desumala se réjouit que les films soient de plus en plus diversifiés, tout comme le public. « Les spectateurs veulent quelque chose qui va au-delà du multiplex traditionnel. Nous encourageons la participation : chanter et danser n'est pas inhabituel au Rooftop Cinema Club ! »

Mais quelle place réserve Rooftop aux films indépendants ? « Nous en présentons de plus en plus, se réjouit Desumala. Il est plus facile pour nous de faire cela que d'obtenir une licence pour des nouveautés, mais nous devons souvent limiter le nombre de projections. Les distributeurs préféreront toujours une représentation à guichet fermé à plusieurs séances partiellement remplies. » Et c'est avec fierté que la programmatrice énumère ses meilleurs coups : « Plusieurs films indépendants ont affiché complet. Ça démontre que notre public est ouvert à autre chose que des *blockbusters*. Nous avons eu l'occasion d'organiser la toute première projection extérieure du film **Amy** et le réalisateur Asif Kapadia est venu rencontrer les spectateurs. Nous avons aussi présenté, en avant-première, le fantastique suspense allemand **Victoria**. »

Comme les associations culturelles, certains cinémas ont compris l'importance des événements spéciaux. Par exemple, le programme de minuit des salles Landmark (Midnight Madness) est très populaire auprès d'une clientèle de niche. Loren Lankford attire également l'attention sur une initiative de l'organisme sans but lucratif The Cinefamily : un abonnement mensuel (25 \$ à 200 \$) qui assure l'accès à toutes les projections.



Deux types de projections publiques, à Los Angeles, aussi innovatrices que différentes dans leur approche : une séance extérieure événementielle sur le toit d'un immeuble orchestrée par Rooftop Cinema Club et le confort de la maison dans une salle d'un complexe Landmark Theatres

Ceci permet d'appuyer une cause et crée un sentiment de communauté capital pour la santé du milieu indépendant.

Interagir et prolonger l'expérience

Il existe donc plusieurs façons pour une salle ou un organisme consacré au cinéma indépendant de mobiliser le public. Parmi celles-ci se trouvent les séances avec discussion (Q&A), traditionnellement associées aux festivals. « L.A. est sans contredit la capitale du Q&A. New York aussi, mais L.A. encore plus. Tout le monde vit ici. Si tu n'arrives pas à avoir le réalisateur ou des membres de l'équipe à tes projections, il y a un problème! », plaisante Loren Lankford. Ces activités (qu'elle a souvent elle-même animées pour ArcLight) augmentent considérablement les chances d'attirer les foules vers les films indépendants.

C'est aussi ce qu'essaient de faire Vintage Cinemas et Landmark Theatres. « Nous faisons plusieurs Q&A par semaine, notamment pour attirer l'attention sur les films qui n'ont pas un budget de 50 millions, explique Ted Mundorff. Nous insistons beaucoup auprès des distributeurs pour recevoir des membres de l'équipe, ce qui est évidemment plus facile à Los Angeles qu'ailleurs. » Landmark Theatres diffuse par la suite les séances Q&A sur son site web, sous la forme de baladodiffusions, de même que des « lettres du réalisateur ».

Les cinéphiles aiment décidément interagir et profiter d'une valeur ajoutée. Landmark Theatres a créé un ciné-club dont les 700 000 membres reçoivent une infolettre hebdomadaire ciblée et disposent de contenu additionnel sur les réseaux sociaux animés par l'entreprise. « Le club croît chaque jour. Nous adorons le cinéma et voulons en parler. Une équipe de personnes enthousiastes y consacre beaucoup de temps! », s'exclame Mundorff. Rooftop Cinema Club a pour sa part trouvé une façon originale de solliciter la participation des spectateurs : via ses réseaux sociaux, il les invite à influencer les choix de films.

La communication entre les salles et le public est capitale en cinéma indépendant, rappelle Jade Desumala. « Envoyez un courriel ou un tweet à votre cinéma local pour indiquer les films que vous aimeriez voir. Et quand vous en avez vu un bon, dites-le-leur! Ne vous gênez pas pour en parler à tout le monde autour de vous. Le bouche-à-oreille est vital. »

L'avenir de la diffusion du cinéma indépendant

Lorsqu'on leur demande comment ils perçoivent l'avenir du cinéma indépendant en salle, Ted Mundorff, Lance Alspaugh, Jade Desumala et Loren Lankford se montrent optimistes. Ils prévoient que ses modes de diffusion surmonteront les défis énoncés, mais non sans certaines transformations nécessaires. « Je pense que les entreprises qui comprennent leur niche et leur public vont demeurer pertinentes. Après tout, à plusieurs reprises, on a dit que les salles de cinéma allaient mourir! », s'exclame Mundorff, faisant référence aux prévisions alarmistes à l'arrivée de la radio, de la télévision, du VHS, du DVD, d'Internet et de Netflix. « La diffusion du cinéma indépendant est toujours un risque. Les films n'ont pas beaucoup de moyens ni d'argent pour faire parler d'eux, sauf s'ils sont lancés par une compagnie comme Sony Classics ou Fox Searchlight. Et encore là, ça ne garantit pas le succès. La nature même du cinéma indépendant est le risque », conclut le directeur de Landmark Theatres.

Que ce soit en centrant l'expérience sur le film lui-même — en offrant un maximum de confort et un minimum de distraction — ou en repensant le contexte de projection des films dans une atmosphère festive, plusieurs stratégies observées à L.A. semblent porter leurs fruits. Mais Lance Alspaugh rappelle que l'avenir de tout type de cinéma en salle dépend de la qualité : « La façon première d'attirer le public au cinéma est de montrer un bon film. Sans bons films, indépendants ou non, les salles seront vides, même si elles sont belles ou luxueuses. Notre succès part donc du créateur. »

De bruit et de fureur

ZOÉ PROTAT

Dans la pléthore de décès qui teintent l'année depuis ses débuts, nous pouvons déplorer la disparition d'un rebelle doublé d'un intellectuel de grande classe. Andrzej Żuławski est parti à l'âge de 75 ans, avant Roman Polanski, autre réalisateur vedette de sa génération, mais aussi avant Andrzej Wajda, la légende dont il avait été l'assistant dans les années 1960. Fils de diplomate, il avait étudié le septième art ainsi que la philosophie et les sciences politiques. Transfuge parisien par la force des choses, il a connu, comme tant d'autres artistes polonais, une vie de déraciné, en équilibre entre audace et censure, naviguant entre surprenants succès et projets avortés, entre littérature et cinéma. Il laisse 13 longs métrages en héritage : une œuvre cruelle, libre dans ses outrances, et absolument inoubliable.

Maître de l'étrange et de l'excès, Żuławski s'est toujours situé en marge des modes et des codes. Ses films furent historiques, fantastiques ou encore ultracontemporains ; il savait autant faire preuve d'un imaginaire débordant que capter de manière assez unique le *zeitgeist* des décennies 1970 et 1980. Hyper expressif sur tous les plans, ultraviolent et désespéré, son cinéma bousculait bien des sensibilités. Chez Żuławski, on est volontiers « hystérique » — l'adjectif préféré des critiques ! Ses personnages tempêtent, souffrent, se déchirent et semblent vivre chaque instant de leur existence dans le paroxysme des émotions. « Ces cris, ces hurlements et tout ça... ça doit être ça que vous autres appelez la vie... », dira ainsi Jacques Dutronc, complètement déboussolé quant à l'énergie autodestructrice de la troupe de théâtre de sa femme dans **L'Important c'est d'aimer**. À ces clameurs s'ajoutent de gros plans impudiques, une caméra extrêmement mobile, voire survoltée, une musique extradiégétique envahissante allant jusqu'à se superposer aux sons ambiants. Le cinéma de Żuławski n'est ni pour les pantouflards, ni pour les paresseux. Ses dialogues, toujours ultraécrits et symboliques, traduisent sans fard la sensibilité poétique de leur auteur. Ses thèmes favoris : l'amour fou, la femme

double, les tourments de l'artiste, la douleur des sentiments... et Dostoïevski, avec qui il partage le goût de la folie et le rire dans les larmes.

On reconnaît bien sûr chez le réalisateur le proverbial romantisme polonais, cette fureur de vivre malgré un environnement hostile et la négation des rêves et des libertés. Dans ce romantisme, Żuławski se situe évidemment du côté noir de la force. Tout comme un autre Européen culte connu pour la brutalité de ses films, le Hollandais Paul Verhoeven, il évoque l'extrême violence de son enfance : né en 1940 à Lwów en plein territoire occupé par l'Union soviétique, il a été témoin d'atrocités tout comme plusieurs de ses héros. Sa personnalité impétueuse lui a valu une réputation d'ours mal léché. Il est vrai que le bonhomme pouvait se montrer revêche face à ses détracteurs, mais il a offert à ses acteurs, et pas les moindres d'ailleurs, des rôles d'une puissance terrifiante. Ses actrices en particulier puisaient dans ses films une force leur permettant de s'affranchir d'une image trop lisse, pour plonger tête baissée dans la tourmente.

Żuławski débute au cinéma à l'aube de la trentaine, après avoir publié différents textes et poèmes. Son premier film, **La Troisième Partie de la nuit** (1971), s'attache sans surprise à la Seconde Guerre mondiale, sorte de passage obligé pour l'artiste polonais du XX^e siècle. Mais en lieu et place de la vignette historique, le réalisateur offre un véritable cauchemar éveillé. Michal, le personnage principal, a vu sa famille être massacrée sous ses yeux par les nazis. Il intègre la résistance et, pour subsister, travaille dans un étrange laboratoire de vaccins. Nourrir les poux de son propre sang le rend constamment fiévreux. Il rencontre une femme qui ressemble trait pour trait à son ancienne épouse, ou est-ce plutôt le sens de la réalité qui l'abandonne ? Film d'horreur sans en être véritablement un, cette première œuvre installe d'emblée certains éléments récurrents : une forme mobile et étourdissante, des images expressives où domine la



Photo: Renaud Sakelaris

Trois films marquants d'Andrzej Żuławski : **L'Important c'est d'aimer**, **Possession** et **La Femme publique**. Le réalisateur était l'invité d'honneur de Fantasia en 2013

contre-plongée, ainsi qu'une narration sensorielle, éclatée, toujours à la limite du monde tangible. Les personnages d'Helena et de Marta, incarnés par une unique comédienne, inaugurent une série de doubles féminins à la fois attirants et inquiétants, qui se poursuivront plusieurs années plus tard dans **Possession** et **La Femme publique**. Son successeur, **Le Diable** (1972), affiche également un ancrage historique puisqu'il se situe durant l'invasion prussienne de la Pologne en 1793 : un jeune noble, qui parcourt la nation en plein chaos, commettra des crimes horribles et en deviendra fou. Ce film provoquera la première querelle entre le réalisateur et les autorités culturelles de son pays. En raison de son extrême violence, **Le Diable** est censuré et Żuławski poussé vers la sortie.

Où trouvera-t-il asile? En France, bien sûr. En 1975, il y réalisera l'un de ses plus grands triomphes, **L'Important c'est d'aimer**. Ce film est un pas de plus dans la « déglamourisation » de la beauté glacée de Romy Schneider, qui brille dans le rôle d'une actrice ratée, forcée de s'abîmer dans le cinéma érotique de série Z. Déchirée entre deux hommes qui ne savent — ou ne peuvent — pas l'aimer, elle compose un vrai personnage tragique. À ses côtés dans un premier rôle

dramatique, Jacques Dutronc crève l'écran. Ajoutez-y Klaus Kinski dans un grandiose numéro d'acteur de théâtre halluciné et vous obtiendrez un classique qui fera scandale, notamment en raison de scènes d'une grande violence glauque, mais surtout d'une infinie tristesse. La musique de Georges Delerue accompagne sans relâche les gros plans de Schneider, procédé qui sera repris une dizaine d'années plus tard dans **L'Amour braque** avec les synthétiseurs héroïques des années 1980. **L'Important c'est d'aimer** impose encore aujourd'hui une certaine idée de son époque, celle de la démesure et des *losers* (pas si) magnifiques.

Fait peu connu : contrairement à ce qu'elles affirmaient, les autorités de l'Est se souciaient des avis occidentaux ! Le succès français de Żuławski lui a ainsi valu de se faire offrir de nouveau un projet de film dans sa mère patrie. En 1976, l'enfant terrible devenu fils prodigue revient au pays et il ne choisit pas la voie facile : **Sur le globe d'argent** sera l'aventure la plus folle de sa carrière. Il adapte le premier tome de la *Trilogie lunaire* (1903) de son grand-oncle Jerzy Żuławski, pionnier de la littérature de science-fiction : une histoire d'expédition spatiale ayant mal tourné, d'exil sur une planète mystérieuse et de naissance d'une civilisation

mâtinée de légendes mystiques. Le tournage, titanesque, s'échelonne sur 10 mois et nécessite des moyens considérables pour le lieu et l'époque. Mais alors qu'il ne reste que quelques semaines de travail, le tout nouveau ministre de la Culture, Janusz Wilhelm, brandit la censure et saisit costumes et décors : les affrontements entre deux races extra-terrestres lui sont apparus comme une allégorie de la révolte des peuples contre le totalitarisme. De nombreux créateurs d'Europe de l'Est empruntaient en effet le chemin de la métaphore fantastique pour exprimer un présent muselé et que, vu le manque de fantaisie des fonctionnaires, le stratagème était généralement couronné de succès. Mais pas cette fois-ci : le pouvoir polonais a-t-il voulu faire un exemple de Żuławski ? Toujours est-il que les négatifs ne lui seront accessibles que des années plus tard. Les images récupérées n'en sont pas moins fascinantes. Surdose de caméra subjective, clairs obscurs mystérieux jusqu'à l'abscons, splendides costumes roulés dans la boue : il est passionnant d'imaginer quel chef-d'œuvre postapocalyptique **Sur le globe d'argent** aurait pu être. Complété tant bien que mal par une narration où le réalisateur lui-même explique au spectateur ce qu'il devrait voir à l'écran, le film connaîtra une sortie officielle en 1988... Bienvenue en Absurdistan.

Ce fiasco va plonger Żuławski dans un profond marasme. Il faudra attendre la décennie suivante et un nouveau film pour lui permettre de s'en extirper. En 1983, **Possession** est une réussite qui offrira à Isabelle Adjani les prix d'interprétation de l'année, de Cannes aux Césars. Ce chef-d'œuvre du cinéma fantastique fut tourné à Berlin, juste de l'autre côté du Mur : le plus proche possible de l'Est pour Żuławski, de nouveau paria. Dans la ville abîmée, Adjani rejette mari et amant pour s'unir à une bête monstrueuse, créature tentaculaire signée par le maître italien des effets spéciaux Carlo Rambaldi. Au-delà du film de monstre, **Possession** est un film de douleur, à la fois intime et historique. Żuławski l'a écrit dans la stupeur d'un pénible divorce et souhaitait y évoquer la fracture béante entre les mondes capitalistes et communistes. Dans cet univers anxiogène, les existences sont surveillées de près et les individus cultivent de terribles secrets. Quiconque a vu **Possession** ne peut s'empêcher de frémir à la réminiscence de la fameuse « scène du métro » où Adjani offre une performance extrême, à la limite de l'aliénation pure. Par la suite, l'actrice désavouera cet abandon total, mais force est de dire qu'à l'écran, l'effet est saisissant. Ce film est considéré par plusieurs comme le chef-d'œuvre de Żuławski.

La Femme publique (1984), qui sera un plus grand succès encore, reprend certains motifs de **L'Important c'est d'aimer** : un rôle d'actrice souffrante et dénudée pour la toute jeune Valérie Kaprisky et un film dans le film, cette fois-ci une version exaltée des *Possédés* de Dostoïevski.

Nous sommes en droit de croire que Lucas Keszling, le personnage du metteur en scène tchèque exilé en France, expose les méthodes żuławskiennes lorsqu'il affirme que « c'est très difficile de faire des films bêtes, surtout lorsqu'on a une petite voix intérieure qui vous dit que le cinéma est bien mieux que ça »... Avec son imagerie clinquante et ses contre-plongées vertigineuses, **La Femme publique** revendique son mépris des conventions réalistes, et ça marche ! Żuławski poursuivra ensuite son aventure française avec une actrice en son cœur : Sophie Marceau. L'adolescente préférée de l'Hexagone sera sa compagne durant 17 ans et sa carrière en sera extirpée pour un temps de la mièvrerie. Dans **L'Amour braqué** (1985), leur première collaboration, elle est une prostituée fatale et fantasque. Pour appâter ses producteurs, Żuławski leur fait miroiter une adaptation de *L'Idiot* — encore et toujours la folie des grandeurs du maître russe. Au final, il leur a plutôt livré un film de gangster à la fois survolté et philosophique, qui avance à cent à l'heure et qui ne craint pas non plus de sombrer dans le kitsch.

Suivront d'autres projets français, tous véhicules au talent de Marceau. Mais **Mes nuits sont plus belles que vos jours** (1989) et **La Note bleue** (1991) n'ont laissé de souvenirs impérissables à personne. Autant que le couple tout court, le couple créatif tirera sa révérence en 2000 avec le méconnu **La Fidélité**. Entre-temps, Żuławski a adapté **Boris Godounov** (1989) : on comprend aisément en quoi le gargantuesque opéra de Moussorgski a pu intéresser le cinéaste. Mais surtout, il est revenu en Pologne. Pour y vivre, mais aussi pour y réaliser **Chamanka** (1996), l'examen d'une relation obsessionnelle compulsive et hautement charnelle entre une étudiante et un professeur d'anthropologie (Bogusław Linda, merveilleux acteur vu chez Kieslowski et Wajda). Le film mêle délire religieux mystique et scènes d'amour graphiques, le tout agrémenté d'une finale *gore* qui a fait sourciller, même si le potentiel scandaleux de Żuławski n'est clairement plus ce qu'il était...

Invité d'honneur du festival Fantasia 2013, Andrzej Żuławski était venu à Montréal présenter des projections spéciales de **L'Amour braqué** et de **Chamanka**. Le réalisateur avait alors charmé l'auditoire avec sa verve, son érudition et ses souvenirs créatifs et historiques. Il n'avait plus fait de films depuis 15 ans, se consacrant corps et âme à la littérature : des romans et des récits souvent inspirés d'épisodes de sa propre existence. Il avait cependant confié d'une voix émue que le cinéma commençait, peut-être, à lui manquer... Deux ans plus tard sortait **Cosmos** toujours inédit en nos terres : une adaptation survoltée de Witold Gombrowicz, autre gloire polonaise à l'univers échevelé et baroque. De nouveau un film « hystérique » qui aura finalement été le chant du cygne d'un véritable punk du septième art. 🎬



Analyse **Love** de Gaspar Noé

Sexe, art et dépression

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

[A]ucune question n'a de sens s'appliquant aux choses du passé. (Annie Ernaux)

J'ai vu **Love** de Gaspar Noé un après-midi de décembre dernier. Je suis sorti du cinéma assez démoli, regrettant de ne pas avoir attendu la projection de 21 h pour m'infliger cet état d'incapacité de reprendre le cours normal de mes affaires quotidiennes. Il me semblait que cette journée trop courte, grise, pluvieuse et déjà noire prolongeait directement la nuit que le film avait déposée en moi. Que l'on avait activé en douce ce mécanisme dépressif qui se déclenche quand un deuil ou une rupture amoureuse vous tombe dessus.

Il est clair que mon expérience avait dépassé celle de la rumeur que **Love** s'était créée. Déjà qualifié de drame pornographique tourné en 3D, son aura sulfureuse ne le distinguait pas *a priori* du genre de pari adolescent que les films de Gaspar Noé nous avaient mis au défi de relever dans le passé, comme endurer les 10 minutes d'une scène de viol en plan-séquence et toute la barbarie du règlement de compte qui s'ensuit (**Irréversible**) ou 90 minutes de misanthropie parfaitement désespérée avant qu'elles ne débouchent sur l'inceste (**Seul contre tous**). Les films de Noé cherchent à faire mal et leurs images aiment se poser non seulement en rivales du cinéma « extrême », mais en rivales de la réalité comme par désir de nous les faire subir en victimes plutôt qu'en spectateurs. Le cinéma de Noé a cette ambition de proposer des expériences immersives proches de

l'hyper réalité, du rêve psychédélique ou de l'agression, mais avec **Love**, l'expérience est différente. Et elle marche.

« Mon ambition est de faire un film qui décrive avec franchise (*truly*) la sexualité amoureuse. Comment se fait-il que l'on n'ait jamais montré ça? », se vante Murphy dans **Love** (Karl Glusman) au cours d'une scène de fête. Il est clair que l'étudiant prête ici sa voix à l'auteur de **Love**, qui exprimera ses intentions dans les mêmes termes lors d'une conférence de presse au Festival de Cannes en 2015. Voilà une manière abordable, compréhensible d'en résumer la proposition, bien qu'une autre, plus exacte et plus juste, serait de dire que **Love** traite de la condition dépressive (ou mélancolique) et que l'histoire d'amour et de sexe qu'il raconte lui sert de déclencheur.

Le récit-cadre de **Love** tient en une seule journée. Un matin du 1^{er} janvier, Murphy, jeune Américain installé à Paris qui se sent prisonnier d'un ménage sans amour avec Omi (Klara Kristin) et leur enfant conçu par accident, apprend sur sa boîte vocale la disparition d'Electra (Aomi Muyock). Mortifié, il se rappelle alors ses deux ans de passion érotique avec la jeune femme instable et vaguement artiste qu'il a toujours dans la peau : leur coup de foudre quand il étudiait encore le cinéma; la tendresse de leurs débuts et leurs expériences sexuelles; les infidélités des deux partenaires; la drogue et la paranoïa; la cassure ultime quand Omi était tombée enceinte. Le film se clôt le soir venu quand Murphy, dans sa salle de bains, bouleversé et en pleurs,

tient contre lui l'enfant qu'il avait promis à Electra, mais qu'il a eu avec une autre.

Love part peut-être du projet de représenter « avec franchise » la sexualité amoureuse, ce qu'il réussit du reste (ce n'est pas la seule forme de sexualité qu'il représente), mais il est intéressant de s'en tenir au fait que ce qu'il raconte en premier lieu n'est pas le choc culturel d'un jeune étudiant américain plutôt fruste que la poursuite des plaisirs dans une ville étrangère détourne de ses ambitions (il prétend vouloir devenir cinéaste) et de son amour, ni la passion amoureuse et les expériences érotiques de deux jeunes gens un peu tragiquement perdus, etc., mais ni plus ni moins qu'une journée dans la vie d'un être déprimé. Au fond, la réussite ou l'échec du film de Gaspar Noé reposerait sur cette question : apporte-t-il une illustration (une expression) réussie ou non de l'état dépressif vécu de l'intérieur ? La réponse est oui et la réussite est à la hauteur des difficultés de mise en scène et de narration qu'impose son thème.

Que l'on y voie : le *Dictionnaire de la psychanalyse* (Larousse, dir. Roland Chemama, 1996) présente la dépression comme une « modification de l'humeur dans le sens de la tristesse morale, corrélative d'un désinvestissement [désintérêt, abandon] de toute activité, [entraînant le moi] dans une dépréciation et un désinvestissement radicaux ». Ce que la psychanalyse appelle « mélancolie » porte cet état à une intensité plus élevée, culminante : un « état de la douleur à l'état pur », voire un « extrême [négatif] de l'énamoration où le sujet n'est [plus] rien en comparaison du tout de l'objet aimé, [et qui] propulse définitivement (alors que l'amour, on le sait, ne dure guère) le sujet dans l'orbite de la pulsion de mort ». En d'autres mots, la mélancolie ouvre la voie de l'autodestruction, du suicide.

Or, ces états affectifs limites donnent difficilement prise à la représentation cinématographique. Pourquoi ? Parce qu'elles ne se lient de près à aucun appauvrissement de la capacité de symboliser, d'investir de représentations vivantes son propre moi et le monde qui l'entoure. Le désir paraît s'être éteint ou tourné vers le monde intérieur de la délectation nostalgique, qui montre plus de relief et d'attrait, de sens, que la terne réalité. Médium de l'action, le cinéma est *a priori* assez mal désigné pour exprimer les états d'âme de personnages fixés dans un présent gelé, un dégoût de soi et un regret qui les perd, inactifs, dans leurs fantômes de pensées.

Certaines expériences ont cependant déjà été tentées et même réussies. Parmi elles, le **Solaris** de Steven Soderbergh (2002) est le premier à venir à l'esprit : l'histoire d'un corps céleste

pensant capable d'envoyer, comme des sondes, des « visiteurs » aux humains qui se trouvent à proximité. Le psychologue (George Clooney) dépêché pour élucider le suicide d'un chercheur et ami sur la base spatiale en orbite autour de Solaris finit par s'éprendre de sa visiteuse, qui a les traits de son ancienne égérie décédée par suicide (Natascha McElhone). Il choisit finalement l'exil dans cette réalité spectrale contre un retour sur terre duquel il n'attend plus rien.

Le second exemple est **The Brown Bunny** de Vincent Gallo (2003) où un coureur motocycliste visiblement déprimé (Gallo) traîne à travers les États-Unis, seul ; son itinéraire, qui semble d'abord sans but, lui fait retrouver cette petite amie (Chloe



Sevigny), qui l'aurait trompé et trahi, dans une chambre d'hôtel où le couple se réconcilie dans une scène de fellation qui paraît on ne peut plus réelle à l'écran, bien que le personnage qui la donne ne le fasse probablement pas. (Copieusement sifflé à Cannes et souvent reçu avec une impressionnante hostilité, **The Brown Bunny**, loin d'être aussi mauvais qu'on l'a dit, est un cas d'espèce de la façon dont un film, que l'on peut sentir comme sincère et assez touchant, même courageux, peut passer ailleurs pour une infamie narcissique à peine regardable.)

Les personnages principaux de **Solaris**, de **The Brown Bunny** et de **Love**, faisant l'unité d'une informelle trilogie de l'inconsolation dépressive, partagent tous ce « rapport très

particulier au temps, [où] celui-ci [n'apparaît] jamais comme un ordre orienté [...] où quelque projet pourrait venir s'inscrire ». (*Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, article « dépression ») Suspendu dans une expérience du « désêtre », il est plutôt dominé par le ressassement en boucle du souvenir, cinéma intérieur au relief et aux sentiments plus nets et plus vifs que la réalité d'un quotidien dépourvu d'adhérence.

C'est donc naturellement que ce rapport au temps impose une narration à focalisation interne (subjective ou « à la première personne ») et un mode non linéaire de récit, fonctionnant par flashes, par analogies ou par emboîtements. La prémisse souvent minimaliste du récit-cadre (comme la journée du Premier de l'an dans **Love**) est ce qui va servir de repère et de fondation aux nombreux zigzags temporels de l'introspection, tandis que la pauvre réalité présente et vide du sujet subit les surgissements désordonnés de la mémoire mélancolique.

Aussi, dans **Love**, bien qu'enfermé dans son appartement (présent narratif), Murphy récapitule mentalement deux années de passion à travers Paris. Pour piloter ces constants va-et-vient, le montage emploie une stratégie habile parfaitement

sensible aux possibilités subtiles de la technologie 3D en cultivant le raccord sur cadrage. En étant généralement cadré de face ou de profil dans la moitié gauche d'un plan rapproché, le raccord entre les plans transporte Murphy tantôt dans un autre décor (et un autre temps), tantôt dans un autre temps du même décor — tel son appartement, qui passe du blanc aseptisé et rangé (sa situation présente) au rouge psychédélique et surdécoré (ses années avec Electra). Le film cultive ainsi un sens inné de continuité dans l'espace malgré la discontinuité du temps, choix aussi approprié pour le thème du film que pour la 3D, puisque cette unité de composition entre les plans permet de jouer plus librement l'interaction présent/passé.

Le sujet dépressif est celui qui vit dans un présent, pourrait-on dire, bidimensionnel et plat comme si le passé, qu'il regrette, s'était enfui avec la troisième dimension et avait privé le présent de sa profondeur. Dans **Love**, la 3D apporte au souvenir cette troisième dimension dont il ne peut se passer. Nous sommes bien loin des vols à dos de dragon et autres batailles de robots où la 3D n'est qu'un additif aux effets de vertige des hauteurs ou d'objets se jetant à votre visage qu'un écran de bonnes dimensions peut déjà provoquer sans ce procédé. Même s'il s'y trouve de ces effets tape-à-l'œil, des plans en forme de boutade, dans **Love** le vertige est érotique et empreint de regret parce que les images (du moins celles de ses scènes les plus tendres) sont belles et que l'illusion de proximité et de volume que la 3D apporte aux corps qui se touchent exprime très bien la condition du souvenir nostalgique, qui est d'incarner quelque chose d'absent, mais de plus vivant et de plus attirant, même comme trace, que la réalité décevante du présent. La scène, capitale, du trio amoureux avec Electra, Omi et Murphy sur la longue plainte musicale (*Maggot Brain*) du groupe Funkadelic est un morceau d'anthologie. Sans oublier (surtout) les quatre tableaux qui la clôturent, saisissant les trois amants dans diverses postures de sommeil pendant que monte la lumière de l'aube. Ils sont endormis, diversement enlacés : ils sont encore (le sens est clair) habitants de l'univers d'avant la faute.

Comment filmer des scènes sexuelles (explicites) pour qu'elles soient belles ? Comment faire sortir le sexe de la niche du porno et le faire entrer dans le « vrai » septième art ? Ces questions hantent les cinéastes depuis des générations. Nous savons, par exemple, que Stanley Kubrick, à qui l'on montrait un film pornographique, s'était exclamé qu'il serait génial de réaliser de telles scènes avec un scénario et de bons moyens (**Eyes Wide Shut** en serait la réponse partielle). Or, il n'y a que depuis une vingtaine d'années que l'expérience s'est systématisée avec les incursions de Catherine Breillat (**Romance**), Michael Winterbottom (**9 Songs**), John Cameron Mitchell (**Shortbus**) et autres Lars von Trier (**Nymphomaniac I et II**), que les contenus explicites ont commencé de participer, d'être les parties prenantes d'œuvres dont le contenu et le discours proposent une réflexion sur l'érotisme et la vie sexuelle. Parmi ceux-ci, il était

sûrement écrit que Gaspar Noé, consommateur avoué de pornographie, provocateur et amateur du défi osé, s'y attaquerait tôt ou tard pour en faire la matière d'un long métrage. Ce qui n'était pas prévu, et qui est plus surprenant, était qu'il en fasse un film d'amour et de dépression.

Le thème (ou sujet) dépressif et mélancolique est un intéressant paradoxe au film à contenu explicite si l'on entend que la sexualité explicite représente encore un tabou cinématographique aujourd'hui. De quelque manière qu'on le veuille, aucune de ces images ne sera jamais perçue exactement comme les autres. Elles parlent au corps et mettent en scène des corps. **Love** cependant participe d'une tendance de films — ils sont peu et c'est bien ainsi — où ce qui est habituellement du domaine de la pornographie cherche à provoquer l'affect du regret en même temps que le trouble érotique. À l'écran, les transports des corps sont visibles, mais le récit souligne que les membres sont des membres fantômes, que les voluptés sont des souvenirs de voluptés et les désirs, des souvenirs de désirs que le temps s'apprête à emporter. À quoi pense le déprimé quand il est seul ? Il se rappelle d'avoir exulté en couleurs et en 3D. Mais ce qui est en train d'agir sur lui n'est plus (diégétiquement) que du domaine de l'image mentale et de la projection.

Je n'étais pas, évidemment, réellement déprimé en sortant de ma première projection de **Love**. Le film avait fait de son sujet ce que l'art peut en faire concurremment à son expérience réelle : en lui donnant une forme intelligible et dramatique, m'en faire remonter l'arrière-goût dans la bouche et dans le cœur. D'aucuns appelleraient ça la catharsis — l'évocation artistique et atténuée d'une passion négative dans le but de s'en purifier. Ce qui suffit pour que la plupart des avis mitigés (réseaux sociaux et médias électroniques) entraînés par le film me convainquent qu'ils avaient forcément manqué quelque chose. Au fond, peut-être que le malaise que porte **Love** ne vient pas du fait qu'il brise un seul tabou (le sexe explicite), mais bien deux : l'autre étant la dépression. Le film ne se contente pas tant de la représenter à l'écran, il nous la fait traverser, vivre de l'intérieur. Or, être contre ou manquer ce rendez-vous, c'est aussi perdre de vue que l'expression de la solitude absolue devrait être un élément charnière de l'art, un moyen de nous apprendre à la regarder en face, à l'apprivoiser un peu, peut-être, puisque c'est la nôtre. 



France-Belgique / 2015 / 135 min

RÉAL. ET SCÉN. Gaspar Noé IMAGE Benoît Debie SON Ken Yasumoto MONT. Denis Bedlow PROD. Gaspar Noé, Rodrigo Teixeira et Edouard Weil INT. Karl Glusman, Aomi Muyock, Klara Kristin, Juan Saavedra DIST. Les Films Séville



Écartée

de Lawrence Côté-Collins

À l'orée des frontières

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Afin de tracer un portrait du processus de réhabilitation d'anciens détenus et de leur retour à la vie normale, une intervenante sociale, Anick Tremblay, entame un projet de documentaire avec Scott, un habitué des séjours en prison, et Jessie, sa jeune épouse. Alors qu'elle entreprend cette première expérimentation cinématographique, Anick développe une fascination grandissante pour son sujet et éprouve ainsi une attirance de plus en plus forte pour Jessie. Enfermés dans une petite maison isolée au bord d'une route de la campagne abitibienne, les personnages sont confrontés aux émotions et aux désirs humains qui se métamorphosent sous l'œil de la caméra.

Premier long métrage de fiction de Lawrence Côté-Collins, **Écartée** est un faux documentaire. Tourné en vidéo, le film arbore une esthétique un peu brute qui convient tout à fait au caractère souvent amateur de cette approche du réel. Le public est donc témoin du processus de création et distingue les ficelles qui se tissent lentement entre les trois protagonistes. Il a ainsi accès à la préparation des prises, ce qui lui permet de comprendre le contexte de réalisation du film et d'assister

à l'évolution des personnages et de leurs interrelations; aussi, les instants saisis entre les prises dévoilent la véritable nature des sujets qui ne se dissimulent plus sous le masque de la performance.

Lawrence Côté-Collins utilise le faux documentaire pour susciter diverses réflexions, abordant tout à la fois des questions écologiques, les difficultés de réhabilitation des anciens prisonniers, la présence latente du machisme et les notions de liberté et de respect. **Écartée** propose également un regard critique sur le rapport à l'image. En intégrant ces éléments au sein de l'histoire, le long métrage met en place une dualité constante entre voyeurisme et exhibitionnisme, qui prennent tous deux plusieurs visages. Tour à tour sujet filmant et sujet filmé, Anick et Jessie captent des parcelles d'émotions et d'intimité qu'elles ne seraient sans doute pas en mesure de saisir sans la médiation de la caméra.

Ainsi dissimulée derrière l'objectif, Anick occupe une position de voyeuse scrutant le quotidien du couple qui a accepté de se livrer à cette expérience. Il s'établit dès lors une relation à l'intime et au privé dont les frontières, en cours de tournage, deviennent de plus en plus floues et sont peu à peu brisées par la vidéaste qui s'immisce, en cachette, jusque dans la vie sexuelle de

ses sujets. Ce qui entraîne le spectateur dans cette position de voyeur si intimement liée au cinéma et à partir de laquelle ce dernier est progressivement soumis à la même fascination que l'intervenante sociale. Intrigué par les images qui lui sont présentées, le public est captivé par leur caractère interdit et par la proximité qui se développe avec les interprètes.

Si Anick s'amuse avec la porosité des limites du professionnalisme, Jessie transgresse également cette frontière en passant constamment devant et derrière la caméra; elle se filme elle-même, jouant avec son image autant qu'avec Anick la vidéaste, n'hésitant pas à se mettre en spectacle pour elle. Jessie trompe ainsi l'ennui et la solitude en s'abandonnant au tournage. Ce faisant, elle devient une source d'attention et d'intérêt grandissant et parvient à briser la lassante monotonie de son quotidien.

Huis clos intrigant, **Écartée** propose une incursion dans le réseau complexe des relations humaines. Le long métrage utilise le contexte du tournage documentaire afin d'atteindre une proximité presque indécrite avec les personnages. Les interprètes livrent une performance d'une grande crédibilité, alors que le scénario semble laisser place à des moments d'improvisation qui ajoutent au réalisme du film. Et le spectateur se laisse séduire par le plaisir de cette expérience singulière, sensuelle et critique. (Sortie prévue : 30 septembre 2016) 



Québec / 2015 / 119 min

RÉAL., SCÉN. ET IMAGE Lawrence Côté-Collins **SON** Gaëlle Komar, Benoît Dame et Bruno Bélanger **MONT.** Jules Saulnier **PROD.** Virginie Dubois et Lawrence Côté-Collins **INT.** Whitney Lafleur, Marjolaine Beauchamp, Ronald Cyr **DIST.** Les Films du 3 mars



High-Rise

de Ben Wheatley

La tour infernale

ZOÉ PROTAT

Le cinéma du Britannique Ben Wheatley, que plusieurs n'hésitent pas à qualifier d'enfant terrible, atteint rarement nos écrans : raison de plus de se réjouir de la sortie régulière dont a bénéficié **High-Rise** (**Gratte-ciel** en français), son sixième long métrage. D'un rebelle à l'autre, Wheatley adapte J. G. Ballard et sa satire sociale publiée en 1975. Et comme toutes les autres œuvres de l'écrivain d'anticipation, *High-Rise* ou *I.G.H.* en français, troisième roman de la « trilogie de béton » qui comporte aussi le très célèbre *Crash* (porté au grand écran par David Cronenberg), était réputé inadaptable. Devant le film délirant qu'en a tiré Wheatley, le spectateur est en droit de se demander si la mise en garde n'était pas justifiée...

Au centre de l'œuvre, ce fameux I.G.H. (immeuble de grande hauteur). Une tour d'habitation géante, monstre de 40 étages et de 1 000 appartements, avec supermarché, piscine, jardins sur le toit, école primaire et parking monumental : le triomphe d'un certain modernisme poussé dans ses ultimes retranchements. Avec ses ascenseurs silencieux, ses boiseries vernies et ses étourdissants miroirs, l'I.G.H. est autosuffisant. C'est une galerie des glaces parfaite, pour

une existence parfaite, dans un monde parfait. Et si ce rêve s'adresse évidemment à l'élite, il y a toujours des mieux et des moins bien nantis : ces derniers occupent les premiers étages tandis que les plus grandes hauteurs abritent le créateur même de la tour. La première heure du film est un festin pour les yeux et les oreilles. Nous parcourons l'I.G.H. en compagnie du Dr Robert Laing, nouveau propriétaire d'un logement du 25^e étage. Il rencontre ses voisins, noue des relations, fait le beau dans les soirées. Rapidement, il appert que sous leurs dehors clinquants, les habitants de l'immeuble dissimulent beaucoup de zones d'ombre. Une simple panne de courant entraînera bientôt un premier épisode d'anarchie dans la tour. Certains remettent en question les privilèges des niveaux supérieurs, tandis que les occupants de ceux-ci enchaînent les orgies... Peu à peu, les résidents s'isolent totalement et ne quittent plus l'I.G.H., chapardant dans les magasins pour se nourrir, errant dans les couloirs, abusant de différentes substances. Rien ne va plus.

Littéralement le cauchemar des amoureux d'un cinéma sobre et intériorisé, **High-Rise** est une œuvre 100 % *arty*, parfois jusqu'à la nausée, avec des séquences esthétisantes dignes d'un vidéoclip. Visuellement, c'est un délice : costumes, décors, tout est impeccable, et tout sera aussi

impeccablement détruit avec art. Chez J. G. Ballard, enfant de la bourgeoisie coloniale, le vernis des convenances, de la richesse et du chic dissimule les pires perversions. Alcool, sexe, médicaments, ses personnages sont tous esclaves de pulsions qui les font basculer dans la folie. Son *I.G.H.* était évidemment une critique engagée, acerbe et colorée, de la société de consommation, de la hiérarchie des classes sociales et des mesquineries de chacun. Ce sous-texte original est toujours bien présent dans le film, agrémenté de la distance historique qui nous permet aujourd'hui de rigoler un peu de la manière dont les *seventies* imaginaient le futur. Mais ce discours teinté d'un humour féroce tout britannique s'étouffe bien vite sous l'accumulation de scènes outrancières qui étirent le film en longueur et finissent malheureusement par le faire tourner à vide.

Dans ce film profondément inégal, aussi créatif que répétitif, se balade un *casting* toutes étoiles aux provenances très variées. En son centre, Tom Hiddleston, rescapé un temps de films-popcorn de superhéros, est superbe en éphèbe malsain. Tout en haut à l'étage supérieur règne Jeremy Irons en architecte-démiurge, un autre rôle tordu à ajouter à sa collection. Leur charme vénéneux participe à l'ambiance délétère. Au final, **High-Rise** est une expérience exténuante et un peu écœurante, mais qui laisse l'impression d'avoir vécu quelque chose d'assez unique. Serait-ce ce que l'on appelle un grand film raté? **CB**



Royaume-Uni / 2015 / 119 min

RÉAL. Ben Wheatley **SCÉN.** Amy Jump **IMAGE** Laurie Rose **SON** Martin Pavey **MUS.** Clint Mansell **MONT.** Amy Jump et Ben Wheatley **PROD.** Jeremy Thomas **INT.** Tom Hiddleston, Jeremy Irons, Sienna Miller, Elisabeth Moss **DIST.** Métropole Films



Histoire hippie

de Jean-André Fourestié

La famille Stone

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Les années 1960. Des opposants au système capitaliste organisent une révolution pacifiste, cherchant à même la sanie occidentale une fleur de frangipanier. Non aux inégalités sociales, aux gens stipendiés favorisant l'individualisme; oui à la solidarité et à la grande famille planétaire qui pourrait en découler. Ce fut, du moins, l'aspiration de ces hommes et de ces femmes mariés à la cause hippie. De nos jours, cet espoir en un monde meilleur perdure chez certains révolutionnaires. Martin Stone fait partie de ceux-ci. Sa vision du monde, intacte après plusieurs décennies, témoigne d'une réelle foi en cet idéal que plusieurs considèrent suranné. Le documentaire **Histoire hippie**, de Jean-André Fourestié, l'illustre parfaitement, proposant une réflexion adéquate sur les agissements — pas toujours heureux — de cet amant de la contre-culture. Car il ne faut pas être dupe: se consacrer pleinement à un rêve grandiose provoque des dommages collatéraux... surtout lorsqu'on a de jeunes enfants.

Deborah, fille de Martin, l'affirme sans retenue: sa jeunesse n'a pas été reposante, lorsqu'elle a suivi son père sur les routes états-uniennes. Un autobus bondé de

sans-emploi, de marginaux vivant volontairement dans la précarité... voilà ceux qui formèrent sa famille pendant un certain temps. Anecdote éclairante: elle et sa sœur Jacqueline (également de l'aventure) ont dû, à un certain moment, quémander des repas à un restaurateur pour leurs compagnons de voyage. La nourriture obtenue, elles ont été remerciées par leurs semblables en ne recevant que des miettes pour se sustenter. Sans doute une maladresse involontaire du groupe, mais qui n'empêchera pas Deborah d'être toujours irritée, malgré les années qui ont passé.

Les effets des choix de vie de Martin ne se résument pas à cette anecdote, tant s'en faut. L'homme le constate d'ailleurs lorsqu'il parle, face à la caméra, du cancer de sa fille Jacqueline. Au-delà de la peur d'éclater en sanglots en la voyant diminuée, c'est la distance physique qui pose problème ici (il vit à Montréal, elle, à Philadelphie). Or, Martin n'a simplement pas les moyens d'effectuer un tel voyage — en plus de ne pas avoir la santé lui non plus. La simplicité volontaire n'est décidément pas à l'abri des miasmes de l'existence.

Il découle de ceci une méditation idoine sur le besoin de s'émanciper et ses répercussions. En cela, peu seront surpris de lire, en début de film, une citation de

Jean-Paul Sartre: «La liberté est choix». Or, choisir, pour ce philosophe, c'est affirmer sa singularité, devenir son propre maître. Mais un tel acte implique aussi de faire un avec la responsabilité, c'est-à-dire d'avoir la maturité nécessaire pour en accepter les conséquences les moins heureuses. Ce que Martin fait d'emblée, soutenant que de ne pouvoir être aux côtés de sa fille Jacqueline est le prix à payer pour perpétuer son mode de vie. Nul sentiment de désespoir ici: seulement de la résilience. Une vision proprement sartrienne que le cinéaste dévoile avec une honorable sensibilité.

Est-ce à dire que l'utopie contre-culturelle n'a causé que des torts irréparables? Pas du tout. Fourestié, par son approche en demi-teintes, démontre à quel point les zones d'ombre ont toujours pour corollaire l'éclat du jour. Ainsi, malgré une certaine amertume, Deborah conserve de merveilleux souvenirs de son périple avec son père. Le plus précieux? S'être amusée avec Janis Joplin, juste avant que cette dernière ne monte sur scène au festival de Woodstock de 1969. La fille de Martin dira que toutes les souffrances éprouvées à cette époque valaient amplement ce seul instant de félicité.

Bref, un film éminemment sympathique et généreux, dont la réalisation attentive évite les pièges du misérabilisme. Un indispensable viatique en cette période de désenchantement et de cynisme généralisé. (Sortie prévue: 26 août 2016) **CE**

Québec / 2016 / 88 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Jean-André Fourestié **IMAGE** Hervé Baillargeon **SON** Bruno Pucella **MUS.** Freeworm **PROD.** Ian Oliveri **DIST.** InformAction



Mia Madre

de Nanni Moretti

Vérité intime

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Âgée d'une cinquantaine d'années, Margherita (Margherita Buy) vit une crise existentielle. Alors qu'elle vient tout juste de rompre avec Vittorio, son compagnon et collègue, elle doit jongler avec la pression de son métier de réalisatrice et l'état de santé de sa mère mourante (Giulia Lazzarini). Sur le plateau de tournage de son plus récent film, Margherita doit subir l'insupportable caractère de l'acteur Barry Huggins (John Turturro), ce qui rend son travail particulièrement prenant. Heureusement, Giovanni (Nanni Moretti), son frère, est présent à ses côtés pour veiller sur leur mère.

Pour ce douzième long métrage, Nanni Moretti puise dans une expérience profondément personnelle — la mort de sa mère — pour raconter la remise en question de Margherita. S'il prend lui-même les traits de Giovanni, le frère bienveillant et rationnel de l'héroïne, ce sont les questionnements et les troubles de Margherita qui hantent son film. Impossible de ne pas voir dans cette cinéaste le double du réalisateur. Par la disparition imminente de la figure maternelle, le film met en scène, avec pudeur et délicatesse, les thèmes de la mort et du deuil. Mais au-delà de cette

évidente analogie, le cinéaste réfléchit aussi sur l'immuable tourment de tout cinéaste : le rapport au réel. En effet, grâce à un montage qui entremêle rêve, cauchemar, passé et présent, **Mia Madre** matérialise l'obsession du cinéaste à rendre compte de la réalité. Dès les premières secondes du long métrage, tandis que des militants pour la justice sociale s'approchent de policiers armés, l'artificialité des images est soulevée. Ces dernières sont en fait tirées du film que tourne Margherita. Sa vision de la société, perçue comme trop égocentrique, est alors juxtaposée à une quête intime du personnage qui tente peu à peu de s'ouvrir au monde qui l'entoure. En revanche, le passé est présenté comme une abstraction, la caméra préférant n'offrir que quelques brefs retours en arrière. Ce sont les regards, les sourires ou encore les échanges entre les personnages qui témoignent du poids des années.

Malgré le sérieux de son propos, Moretti insuffle une agréable dose de comédie à la tragédie de Margherita. Ne serait-ce que par le personnage de Barry Huggins, vedette internationale qui oublie constamment son texte et ne parvient jamais à prononcer ses répliques correctement, le réalisateur réussit à capter l'absurdité de certaines situations, ce qui confère au récit un ton plus léger. Mais le cinéaste refuse la caricature. Le traitement du personnage,

même s'il frôle la satire, n'est qu'un prétexte pour mieux exposer la sensibilité de Moretti. À l'évidence, lorsque Huggins révèle son triste secret à Margherita, c'est un sentiment de compassion et d'empathie qui se développe chez elle à l'égard du capricieux comédien.

Bien que moins bouleversant que **La Chambre du fils** (2001), où la perte du fils bousculait profondément l'unité familiale, **Mia Madre** parvient néanmoins à toucher et à imprégner les esprits. La conclusion, lumineuse, effectue un beau travail de mémoire en célébrant la carrière d'enseignante de la mère de Margherita à travers les témoignages d'anciens élèves. À ce moment, l'héroïne se laisse doucement pénétrer par la réalité de sa mère. Les dernières secondes, magnifiques et effroyables, brisent une fois encore la temporalité du récit par un émouvant retour en arrière où la mère de l'héroïne, sur son lit de mort, pense à demain. Alors que Margherita fixe la caméra, son sourire de gratitude est lentement supplanté par une expression angoissée tandis que la quinquagénaire se remémore une matriarche assoiffée de vie, mais aussi terrifiée par son inéluctable destin. Au-delà de la simple transposition d'un drame intimiste, Moretti confère ici une puissante dimension autoréflexive à son film. Parce que son personnage reconnaît sa finalité — tout comme le spectateur —, Moretti révèle, à travers ce déchirant dernier plan, sa propre vérité. **CB**



Italie-France / 2015 / 107 min

RÉAL. Nanni Moretti **SCÉN.** Nanni Moretti, Valia Santella et Francesco Piccolo **IMAGE** Arnaldo Catinari **MONT.** Clelio Benevento **PROD.** Nanni Moretti et Domenico Procacci **INT.** Margherita Buy, John Turturro, Giulia Lazzarini, Nanni Moretti **DIST.** Les Films Séville



Old Stone

de Johnny Ma

Probablement trop humain

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Parmi les choses que l'on apprend sur la Chine dans **Old Stone**, il en est une qui n'est pas la plus spectaculaire, mais la plus susceptible d'ébranler nos certitudes sur les services d'État dans ce qui se veut une « république populaire » : soit le fait que les soins de santé n'y sont pas gratuits, mais payables au comptoir, en argent liquide ou à crédit. Chose que le premier long métrage du Sino-Canadien Johnny Ma (retenez ce nom) n'est pas près de nous faire oublier.

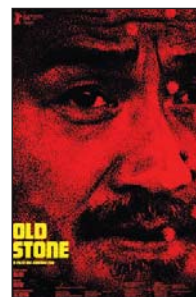
« Old Stone » ou Lao Shi, cette vieille pierre qui donne son titre au film, est également la traduction littérale du nom du personnage principal et des valeurs, anciennes, qu'il représente, « vieilles pierres » que sont, en outre, la compassion, mais aussi l'orgueil. À la croisée du drame social et du film noir, **Old Stone** ne passe pas par quatre chemins pour raconter la chute de ce chauffeur de taxi poussé aux extrêmes de la ruine financière et morale parce que, ayant porté lui-même aux urgences le motocycliste qu'il a renversé sur la route, il est tenu de payer pour ses soins.

Le problème semble venir d'un mot, presque considéré sacré par les assureurs et l'employeur de Lao Shi qui refusent de le soutenir après l'accident : la « procédure », hors du respect de laquelle aucun soutien n'est garanti. Car il était contre la procédure de ne pas attendre les secours (même s'ils tardaient); contre la procédure d'agir sans l'autorisation de l'employeur ou des assureurs (même s'ils ne répondaient pas aux appels); contre la procédure de quitter une scène d'accident; et contre la procédure de transporter un blessé soi-même (dusse sa survie en dépendre). La procédure n'est pas la loi de l'État, notez bien. Elle est par excellence le code de conduite du privé et c'est en cela que la prémisses de **Old Stone**, dont l'inspiration a été donnée à Johnny Ma par des faits divers troublants, se distingue de Kafka : le personnage peut agir en liberté, mais intervenir « hors procédure » peut lui coûter cher.

En effet : à peine 20 des courtes 80 minutes de **Old Stone** se sont-elles écoulées que déjà le geste de compassion — mot qu'aucun sous-titrage du film ne contient — de Lao Shi le met non seulement en porte à faux avec ses proches et sa famille, mais se confond avec la transgression, voire le crime. Les tropes du cinéma noir urbain prennent le dessus sur le drame social à mesure qu'accroissent l'isolement

et la déliquescence du personnage, que ses échecs à s'en sortir font basculer dans des scénarios de plus en plus désespérés. Comme un avocat le résume : « Vous vous en seriez mieux sorti si vous l'aviez laissé mourir. » Lao Shi apprend à la dure qu'il n'est pas de son temps, « temps » que Johnny Ma présente sous une étrangeté très forte.

En effet, voilà un monde qui, de peur de voir tomber sur lui un fardeau insupportable de responsabilités, ne vient pas en aide à son prochain; où des écoliers agglutinés et inquiets autour d'une dame gisante se font ordonner de ne pas la toucher, où les clients d'un grand hôtel ne trouvent rien de mieux à faire que de regarder ou de filmer avec leur téléphone l'homme que l'on a jeté au bas des escaliers, où des conducteurs impliqués dans un accident roulent une seconde fois sur leurs victimes de crainte de devoir assumer les frais de leur survie. Autrement dit, l'humanité de ce monde, où il n'est pas de plus grand danger que celui d'intervenir, n'est pas sans rappeler celui d'**Invasion of the Body Snatchers**, où chaque personne se voyait remplacée par un double végétal anthropomorphe, dépourvu de conscience et d'émotions. La dénonciation ici, est évidente, mais par où commencer pour dire quoi? (Sortie prévue : septembre 2016) 



Canada-Chine / 2016 / 80 min

RÉAL. ET SCÉN. Johnny Ma IMAGE Ming Kai-Leung SON Alek Rost et T. Teresa Tate MUS. Lee Sanders MONT. Mike Long PROD. Chi-An Lin, Sarah Stallard et Jing Wang INT. Gang Chen, Nai An, Hongwei Wang, Zebing Zhang, Xue'er Luo DIST. EyeSteelFilm



Saint Amour

de Benoît Delépine et Gustave Kervern

Sur la route

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le nouveau film du duo de cinéastes français Benoît Delépine et Gustave Kervern, **Saint Amour**, prolonge le motif de la route déjà entamé par **Mammuth** (2010) et **Le Grand Soir** (2012), qui s'intéressaient de près aux personnages marginaux, aux laissés-pour-compte. Ceux-ci, victimes d'une situation sociale précaire et confrontés à des problèmes personnels, reviennent avec un visage quelque peu différent dans ce plus récent long métrage qui se déroule dans le monde paysan. Jean, maintenant veuf, est éleveur et agriculteur, vient présenter un taureau dans un salon de l'agriculture où son fils, Bruno, en profite pour picoler de stand en stand avec un ami. Le courant ne passant visiblement pas entre les deux, le père décide d'emmener le fils faire une véritable route des vins à travers la France, pour tenter un ultime rapprochement. *Road movie* masculin, **Saint Amour** brosse le portrait sensible et attachant d'un groupe d'hommes (incluant leur chauffeur de taxi, Mike) qui se révèlent, lentement, à la fois à eux-mêmes et aux autres.

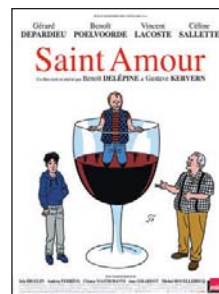
Le récit, campé dans une réalité rurale par moments morose, mais filmé avec justesse, alterne morceaux de comédie

(l'intervention du personnage de propriétaire d'une maison d'hôte interprété par Michel Houellebecq, étrange et hilarante) et de tendresse. Chaque personnage, malgré ses défauts, se dévoile peu à peu dans sa fragilité, à travers des instants dramatiques d'une grande puissance, comme dans cette séquence où Jean feint de discuter avec sa défunte épouse au téléphone, avant de laisser Bruno prendre l'appareil : leur soudaine complicité, remplaçant le mal-être ambiant, fait rire en même temps qu'elle émeut. C'est justement dans cette oscillation que **Saint Amour** est le plus intéressant. Ne sombrant jamais dans le sentimentalisme, il donne à ses protagonistes le temps et l'espace pour se développer, se transformer, à travers un regard doux-amer fait de petites subtilités.

Au sein de ce monde d'hommes, faignant une virilité de surface, défilent quelques femmes, qui remettent en question leurs certitudes et leur vision des choses : par deux fois, Mike se rend chez d'anciennes copines, seulement pour les voir complètement changées, et ce sera lui, éventuellement, qui devra revoir ses propres repères, à l'aune d'une prise de conscience de ce qu'il devient. Chaque fois, ces personnages féminins aident à mieux cerner le trio principal, à comprendre leurs angoisses et leurs envies, offrant également

des scènes empreintes d'une grande liberté narrative. Plutôt que de filer vers la conclusion en ligne droite, le film multiplie les détours sous forme de digressions, presque surréalistes, qui enrichissent le récit, le bonifient. Bien qu'il présente quelques-uns des ingrédients classiques du *road movie* (métaphore d'une introspection), **Saint Amour** est plus que cela, en déjouant le schéma traditionnel grâce à des rencontres loufoques, mais aussi significatives sur le plan psychologique.

La dernière partie du film, la mieux réussie, conduit les protagonistes sur une ferme où habite Vénus, victime d'une ménopause précoce, qui décide ainsi de coucher avec les trois hommes dans l'espoir d'avoir enfin un enfant. Partis à trois, ils sont au final quatre êtres liés par ce nouveau-né, exilés de la civilisation, dans un Éden où ils tenteront de commencer ensemble une autre vie. Bien que déroutante à maints égards, cette section, traversée par une grâce lumineuse, renverse le cadre réaliste de la séquence d'ouverture, laissant poindre l'espoir d'un renouveau, de l'amitié et de l'entraide. Sans être mièvre dans son ultime vision idyllique (contre le chômage et la dette nationale qui angoissaient une jeune serveuse livrant à Jean un discours alarmiste), **Saint Amour** va là où l'on ne l'attendait pas, préférant une ouverture à l'autre, une ode à la célèbre devise française si l'on veut, où les liens familiaux donnent, au bout du compte, un sens à tout. (Sortie prévue : 9 septembre 2016) **CE**



France / 2016 / 101 min

RÉAL. ET SCÉN. Benoît Delépine et Gustave Kervern **IMAGE** Hugues Poulain **MUS.** Sébastien Tellier **MONT.** Stéphane Elmadjian **PROD.** Jean-Pierre Guérin, Benoît Delépine et Gustave Kervern **INT.** Gérard Depardieu, Benoît Poelvoorde, Vincent Lacoste, Céline Sallette, Gustave Kervern **DIST.** FunFilm



Tale of Tales

de Matteo Garrone

Il était une fois... la décadence

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Les vices de l'humanité pataugeant dans un maïche infect: voilà ce qui intéresse Matteo Garrone. D'abord, une plongée troublante au cœur des agissements de la mafia napolitaine (**Gomorra**, 2008); ensuite, un voyage hallucinant dans l'univers factice de la télévision (**Reality**, 2012); et maintenant, avec **Tale of Tales**, une radiographie de la décadence humaine liée à une interprétation fantasmagorique du Moyen Âge. Il est vrai que son dernier film ne saurait être décrit autrement: il s'agit d'une déroutante fantaisie où l'homme, dans sa démesure, se plaît à contempler les fèces de la petitesse morale. Adaptant librement trois contes tirés du *Pentamerone* de Giambattista Basile, Garrone poursuit ici une démarche caustique pertinente, tout en insufflant un renouveau formel à son cinéma: décors somptueux évoquant les tableaux de Salvator Rosa, costumes d'une exqu Coasté ineffable... Il en résulte un long métrage d'une beauté ahurissante, dont la quête esthétique frôle parfois la mégalomanie.

À première vue, les histoires mises en images par le cinéaste n'ont aucun lien

entre elles; chacune semble cheminer de façon indépendante, laissant le spectateur dans une hébétude totale. Pourtant, à y regarder de plus près, un point commun se dégage de l'ensemble: l'envie. Effectivement, chaque trame narrative montre des individus maladivement désireux d'arriver à leur fin, et ce, par simple jouissance personnelle. Que l'on songe à la reine de Selvascura et à son souhait irrépessible d'avoir un enfant. Pour que ce bambin devienne réalité, elle suivra les conseils d'un sorcier, soit de dévorer le cœur d'une monstruosité marine. Mais un tel festin coûtera la vie de son mari, puisque ce dernier, chargé de ramener l'organe, trépassera lors du combat mené contre la créature. Tout cela n'affligera en rien la souveraine qui, en s'emparant du cœur de la bête échouée sur une plage, ne daignera pas regarder le cadavre de son époux. Un désir de parturition accouchant (c'est le cas de le dire) d'un égotisme indécent.

Et ceci n'est qu'une partie de la vé sanie collective exposée dans le film. Dans un autre segment, on verra Imma et Dora, deux sœurs âgées à la beauté discutable, vivre une aventure rocambolesque. *Primo*, Dora, par un indicible sortilège, se métamorphosera en une vénusté digne des œuvres de Sandro Botticelli; *secundo*, elle deviendra l'épouse du roi de Roccaforte, négligeant *ipso facto* sa sœur Imma. Cette

dernière, envieuse, cherchera à retrouver sa jeunesse en faisant affaire avec... un aiguiser de ciseaux! Oui, en échange de précieuses perles, elle demandera à cet homme de l'écorcher vive, afin, dit-elle, d'obtenir une nouvelle peau. Le tout se terminera, on s'en doute bien, par une tragédie immonde, sans que la beauté physique ait été recouvrée. Garrone, en racontant cet événement ignoble, pousse jusqu'à l'absurde ce désir de chirurgie esthétique. Car il s'agit bien de cela ici: charcuter un corps dans l'optique de retrouver un semblant de bonheur. La jalousie d'Imma l'illustre de façon percutante, faisant de son fantasme une pure inanité.

En ce sens, le metteur en scène renvoie le spectateur au monde contemporain, malgré l'époque dépeinte. L'individualisme crasse (la reine qui ne se préoccupe que d'elle-même et de son futur enfantement) et la superficialité délétère (la quête malheureuse d'Imma) le prouvent d'emblée, suggérant une sorte de déliquescence propre à la modernité. Garrone serait-il aussi pessimiste que Cioran? Fort possible. Surtout quand on se rappelle ce que le philosophe pensait de l'humanité: « Si on avait pu naître avant l'homme. » (*De l'inconvénient d'être né*, 1973). Voilà un long métrage splendide dans sa démonstration et hautement anxiogène dans son contenu. Une œuvre d'art digne des plus grands maîtres de la planète cinéma. **CE**



Italie-France-Royaume-Uni / 2015 / 133 min

RÉAL. Matteo Garrone **SCÉN.** Edoardo Albinati, Ugo Chiti, Matteo Garrone et Massimo Gaudioso, d'après *Pentamerone* de Giambattista Basile **IMAGE** Peter Suschitzky **MUS.** Alexandre Desplat **MONT.** Marco Spoletini **PROD.** Matteo Garrone, Anne-Laure Labadie, Jean Labadie et Jeremy Thomas **INT.** Salma Hayek, Vincent Cassel, Toby Jones, Shirley Henderson, Hayley Carmichael, Bebe Cave, John C. Reilly **DIST.** Les Films Séville



La Tête haute

d'Emmanuelle Bercot

En prendre plein la gueule

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Malony, adolescent antisocial, connaît un parcours chaotique dans lequel vols de voiture, conduite sans permis et passages devant le juge pour mineurs sont habituels.

La Tête haute d'Emmanuelle Bercot plonge dans l'univers de la petite délinquance et s'intéresse plus particulièrement au travail de l'ombre qu'exercent les juges et les éducateurs pour enfants qui doivent tenter de recoller les morceaux de ces vies fêlées.

Les recherches assidues auxquelles se sont astreintes les scénaristes (Emmanuelle Bercot et Marcia Romano) s'incarnent à l'écran dans la justesse avec laquelle est dépeinte la réalité de ce milieu. **La Tête haute** est une observation sociale fine et crédible qui évite néanmoins le ton documentaire. L'esthétisme de l'image suit l'évolution de la scène et s'adapte à celle des personnages, adoptant une instabilité similaire au bouillonnement émotionnel de Malony (Rod Paradot) ou conservant plutôt une fixité qui permet de s'approcher au plus près d'eux et de capter jusqu'au plus subtil de leurs regards.

Ces regards occupent une place de choix dans le long métrage, car si la parole et le vocabulaire judiciaire sont présents, la

richesse de la mise en scène de Bercot passe d'abord par une succession d'échanges non verbaux dont le pouvoir d'évocation vaut tous les dialogues. Il s'établit ainsi un profond développement des personnages et de leurs interrelations, notamment ceux de la juge (Catherine Deneuve) et de l'éducateur (Benoît Magimel).

Porté par des interprètes justes dans leur retenue, **La Tête haute** évite les clichés. Si Malony incarne l'adolescent meurtri au caractère explosif et prompt aux manifestations violentes, le récit parvient à créer, chez le spectateur, une réaction d'amour-haine à son égard. Hors des représentations stéréotypées du jeune délinquant, ce dernier n'appartient à aucun gang, est caucasien et ne vit pas en banlieue parisienne. Il est ainsi une incarnation moins stigmatisée de la génération perdue qui permet la mise en place d'un questionnement de la perception du racisme et de l'inégalité chez ces jeunes écorchés de la vie.

Les nuances avec lesquelles sont dépeints les divers personnages approfondissent le sujet traité en ne magnifiant aucun d'eux au profit d'un autre. Ainsi, la mère de Malony (Sara Forestier) apparaît d'abord sans visage avant qu'on la découvre comme une femme immature et blessée, à laquelle il est toutefois impossible de

pardonner le comportement, une femme coupable non pas d'avoir détesté son fils, mais de l'avoir mal aimé. Il en va de même du personnage de l'éducateur, un homme au passé trouble, capable de compassion comme de rudesse. On peut déceler chez lui une impulsivité et un désarroi similaires à ceux de Malony, ce qui évite le piège de dépeindre l'éducateur en une figure de héros salvateur irréprochable.

Malgré le sérieux du propos, la réalisatrice a fait de **La Tête haute** un film lumineux et porteur d'espoir, permettant de croire en un système qui pourrait faire la différence. Les scènes se déroulant au Tribunal pour enfants sont filmées avec une lumière éclatante, ce qui empêche l'impression d'étouffement du bureau exigü de la juge. Les scénaristes ont également parsemé l'histoire de touches d'humour subtil naissant au hasard des situations, des répliques et du jeu des interprètes, ce qui allège le ton cru du film.

Ainsi, dans un milieu où les jeunes délaissés n'arrivent à s'exprimer que par une violence spontanée et irrépressible, violence si intrinsèquement ancrée en eux comme moyen de défense qu'elle se manifeste dans toutes les sphères possibles (société, inconnus, être aimés, soi-même), **La Tête haute** propose une seule solution : l'amour. Un amour sain aux formes multiples qu'il faut (ré)apprendre à apprivoiser. 



France / 2015 / 119 min

RÉAL. Emmanuelle Bercot **SCÉN.** Emmanuelle Bercot et Marcia Romano **IMAGE** Guillaume Schiffman **SON** Pierre André Mus. **MUS.** Éric Neveux **MONT.** Julien Leloup **PROD.** François Kraus et Denis Pineau-Valencienne **INT.** Catherine Deneuve, Rod Paradot, Benoît Magimel, Sara Forestier, Diane Rouxel **DIST.** TVA Films



Sous la direction de Marcel GAUMOND. *Le Cinéma du XXI^e siècle—Des hommes et des femmes à la recherche de leur âme perdue*, coll. L'Instant ciné, Québec, L'Instant même, 2016, 336 p.

Nouvelles avenues

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Voilà plus de 20 ans que Marcel Gaumond, psychanalyste diplômé de l'Institut Jung de Zurich, anime les Rencontres du Ciné-Psy à Québec. Ces rassemblements, qui s'effectuent cinq à six fois par année, sont l'occasion pour les participants de réfléchir sur un film particulier dont le contenu épouse certaines notions psychanalytiques. Mais dans l'optique de ne pas hypostasier ces notions, Gaumond ouvre le débat, faisant appel à des conférenciers issus de différents milieux universitaires : juristes, anthropologues et autres érudits ont ainsi la tâche de présenter, à chaque rencontre, le long métrage projeté, de manière à défricher de nouveaux territoires de réflexion. En résulte une approche multidisciplinaire du cinéma, dans la mesure où le choc des idées annihile les cloisons séparant les divers domaines de spécialisation. Le livre *Le Cinéma du XXI^e siècle—Des hommes et des femmes à la recherche de leur âme perdue*, dirigé par Gaumond lui-même, en constitue la manifestation écrite ; plusieurs spécialistes ont effectivement accepté de transposer leur conférence en texte. En définitive, si les écrits colligés dans ce livre sont

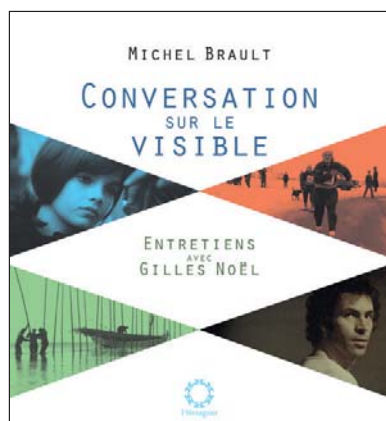
inégaux sur la forme, force est de constater qu'aucun d'eux ne s'enfonce dans la bourbe des formules sophistiquées — ce qui, vous en conviendrez, est une heureuse nouvelle. Le contenant avant le contenu, comme dirait l'autre.

Deux contributions s'avèrent particulièrement éclairantes. La première, intitulée « Se perdre pour rencontrer l'autre », a pour sujet **La Donation** de Bernard Émond (2009). Nicolas Vonarx, professeur en sciences infirmières, y propose une lecture idoine du long métrage. On se souviendra que ce dernier relate les faits et gestes d'une urgentologue nommée Jeanne Dion, dont la tâche est de remplacer un confrère malade, unique secours médical du village de Normétal. Or Dion, qui est plutôt froide et rationnelle, sera confrontée à elle-même, découvrant que la médecine en région n'a rien à voir avec la guérison à la chaîne des urgences métropolitaines. La réalité, toujours inextricable, échappe à la logique réductionniste du monde moderne.

Vonarx saisit d'emblée les enjeux du film. En quelques termes, il résume la problématique mise de l'avant par le cinéaste : « [O]n ne peut pas confondre le soin avec la présence ou l'absence de la médecine scientifique. » (p. 106) Bref, soigner autrui, c'est non seulement s'occuper de ses maux physiques, mais aussi apporter un baume à son âme. En témoigne cette scène où Dion visite une veuve en deuil. Si les techniques médicales s'avèrent futiles en de telles circonstances, cela n'exclut en rien l'exercice d'un soutien moral. Et c'est ce que fera la professionnelle par son unique présence. La chaleur humaine s'opposant au frimas de la mort ; plus encore, une manifestation hiératique de la compassion. À cet égard, Vonarx a raison : Émond, dans ce film, « nous renvoie à des questions fondamentales qui concernent la recherche de sens et le rapport que nous entretenons avec les autres. » (p. 111) L'individualisme outrancier est un surin coupant les liens affectifs entre individus ; retrouvons l'unité, évitons le trépas de la collectivité.

Le deuxième texte, lui, propose une analyse philosophique du film **Amour** de Michael Haneke (2012). « **Amour** : jusqu'à l'aide à mourir » est une réflexion pénétrante où Jean Mercier, professeur en science politique, décortique les principaux enjeux du long métrage par l'entremise d'une étude proprement herméneutique. Rappelons que l'herméneute, dans le domaine des arts, cherche « à faire ressortir le sens profond, souvent caché, [...] d'une création artistique par un travail d'aller-retour entre le tout, l'ensemble de l'œuvre, d'une part, et ses parties, d'autre part. » (p. 186) Et si l'on pousse plus loin cette théorie, on peut en venir à une segmentation prégnante de celle-ci : l'herméneutique d'ouverture (l'œuvre se présente telle quelle, sans sens caché) et celle du soupçon (l'œuvre ne se livre pas clairement, demeure occulte). Dans le cas présent, l'analyste peut fort bien se contenter d'une herméneutique d'ouverture, puisque le cinéaste ne dissimule aucunement ses intentions : « [F]aire ressortir à la conscience collective une partie de ce qui est refoulé par la société, [soit] les questions délicates de fin de vie. » (p. 187) Car il faut se rappeler que ce film éristique relate le récit d'un homme affligé par la maladie dégénérative de sa femme. Aussi, décide-t-il, par amour, de la tuer... avant de mettre fin à ses jours. Avec un tel scénario, nul besoin de chercher très loin : le sujet (mourir dans la dignité) est introduit *ipso facto*. La tâche de l'intellectuel, ici, est plutôt de prendre conscience du point de vue du metteur en scène, tout en s'attardant aux séquences les plus ouvertes (par exemple : que symbolise l'oiseau qui entre inopinément dans l'appartement du couple?).

Bien sûr, les textes colligés dans cet ouvrage ne sont pas tous aussi bien articulés, mais ils ont le mérite de jeter un éclairage particulier sur le septième art, proposant ainsi de nouvelles avenues pour l'appréhender. De quoi passer un moment de lecture agréable et rempli de sagesse. 



NOËL, Gilles. *Michel Brault – Conversation sur le visible*, Montréal, L'Hexagone, 2016, 197 p.

Le regard du pionnier

MICHEL COULOMBE

Il en aura fallu du temps pour que ces entretiens avec Michel Brault voient le jour! Gilles Noël les a menés en 2005. Michel Brault est mort huit ans plus tard, près de Toronto, en route vers une remise de prix.

Dans sa préface, Gilles Noël évoque sa négociation avec Michel Brault. Le cinéaste aurait préféré que ces entretiens se limitent aux premières années de sa carrière, de ses débuts jusqu'à **Pour la suite du monde** (1963). Cette hypothèse oblitérait le travail de 40 années. Gilles Noël est parvenu à grignoter une décennie de façon à inclure **Les Ordres** (1974). Cela laisse tout de même en coulisse les activités de production de Michel Brault (**Zarico**, **Erreur sur la personne**), tout un pan de ses réalisations en fiction (**Les Noces de papier**, **Quand je serai parti... vous vivrez encore**) et en documentaire (**L'Acadie**, **l'Acadie!?!?**, **Ozias Leduc... comme l'espace et le temps**) et certaines de ses plus belles réussites à titre de directeur de la photographie (**Mourir à tue-tête**, **Les Bons Débarras**).

Michel Brault, qui avait des vues bien arrêtées sur le septième art, se défend dans ce livre d'avoir une pensée: «Ma seule pensée, c'était d'être au plus près de la vie

réelle.» Le cinéaste, qui s'en remettait à son instinct, disait avoir eu beaucoup de mal à expliquer les raisons de ses décisions. Et pourtant, il se dégage de ces entretiens une vision très réfléchie du cinéma. Ainsi, Michel Brault souhaitait que la fabrication du film fasse partie du film. Lorsqu'il travaillait à l'ONF, il était animé d'une volonté de libérer le cinéma de l'emprise de la littérature. Et bien qu'ayant pratiqué son métier au sein d'une profession peu préoccupée par cette question, il estimait qu'une démarche déficitaire ne menait à rien.

Pionnier du cinéma québécois, Michel Brault fait partie de ceux qui ont appris leur métier en le faisant. Il disait devoir sa vocation à la découverte du clair-obscur chez Rembrandt au Rijksmuseum en 1958. Mais déjà, simple étudiant, il avait envisagé, avec Jacques Giraldeau et Raymond-Marie Léger, d'adapter *L'Étranger* d'Albert Camus. Des décennies avant le sociofinancement du cinéma, ce projet utopique avait récolté 10 dollars! Le cinéaste fera mieux par la suite. Sa route croisera notamment celles de Federico Fellini, Giulietta Masina, Roland Barthes, Edgar Morin, Jean Rouch, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. En sélection officielle au Festival de Cannes, **Les Ordres** lui vaudra le Prix de la mise en scène.

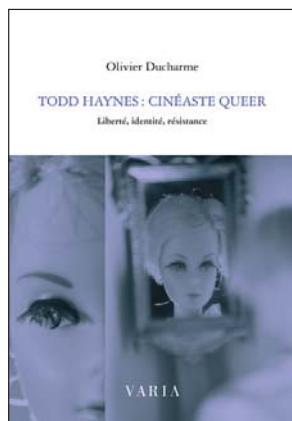
Claude Jutra, qu'il a connu au Collège Stanislas en 1938, a joué un rôle déterminant dans sa carrière: «J'ai tout appris de Claude.» Le fantôme de ce réalisateur plane au-dessus de ces entretiens. Durant des années, les deux hommes ont été très liés. Michel Brault dit de Claude Jutra qu'il «avait une âme de cinéaste», mais aussi qu'il «baignait dans le tragique». À la lumière des révélations contenues dans la récente biographie d'Yves Lever, cette affirmation a quelque chose de prémonitoire. On ne saura rien de leur brouille que l'on associe à leurs différends sur le tournage de **Kamouraska**.

Dans ces entretiens, Michel Brault rappelle les balbutiements du cinéma direct,

à commencer par la présence accidentelle de Marcel Carrière dans le champ de la caméra sur le tournage du documentaire **Les Raquetteurs** (1958), laquelle aura permis de «resynchroniser» quelques images et ainsi de changer la façon de faire. À cette époque, à l'ONF, il suffisait d'une simple phrase, d'une idée, d'une envie pour lancer un projet de documentaire. Le travail était plus collégial qu'aujourd'hui. C'est ce qui a permis au chercheur de **Pour la suite du monde**, un certain Pierre Perrault, d'en devenir le coréalisateur. Lorsque Gilles Noël demande à Michel Brault ce qui se serait produit si les habitants de l'Isle-aux-Coudres n'avaient pas voulu refaire la pêche aux marsouins, celui-ci lui répond sans hésiter: «On n'aurait pas fait le film.» Le cinéaste fait parfois des déclarations surprenantes. Ainsi, il laisse planer un doute quant à la présence d'un agent de la GRC parmi les cinéastes de l'ONF! De qui s'agit-il? Les paris sont ouverts...

Certaines questions auraient pu être reformulées. Gilles Noël situe la fondation de l'ONF en 1956, ce qui vient contredire non seulement les faits, mais ce qui avait été établi auparavant (créée en 1939 à Ottawa, l'institution fédérale déménage à Montréal en 1956). Il en va de même de quelques réponses de Michel Brault, par exemple celle où il évoque la carrière de Geneviève Bujold au moment d'entreprendre **Entre la mer et l'eau douce**. Loin d'être une humble débutante, elle avait déjà tourné **La Guerre est finie** d'Alain Resnais...

Qu'importe, pour quiconque s'intéresse à l'histoire du cinéma québécois, ce livre constitue désormais une référence. On y trouve 250 photographies (en couleurs et en noir et blanc) évocatrices dont de nombreux photogrammes qui donneront irrésistiblement envie de revoir certains films. 



DUCHARME, Olivier. *Todd Haynes: cinéaste queer – Liberté, identité, résistance*, Montréal, Varia, 2016, 233 p.

Par-delà l'identité sexuelle

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Queer : on a longtemps redouté ce terme qui, à l'origine, associe de manière intraduisible, dans une même désignation infamante, la bizarrerie et l'homosexualité — celle de laquelle se disait, avec épouvante, atteint le narrateur du roman éponyme de William Burroughs, par exemple (*Queer*, écrit au début des années 1950). On prétextera que nous n'en sommes plus là; ce serait oublier qu'au début des années 1980, après des années de lutte pour la défense des droits civiques des minorités et de révolution culturelle, politique et sexuelle, la pandémie de sida vint à point pour retourner l'homosexuel à son statut de paria. C'est en réaction à cette tendance régressive que contre-attaqueront des groupes d'activistes, comme ACT UP, impliqués dans la lutte contre la propagation du VIH et l'exclusion sociale des minorités identitaires. De concert avec la naissance des *queer studies*, l'épithète infamante est alors renversée et réappropriée par ceux qu'il vise pour exprimer leur force d'affirmation et de résistance aux modèles sociaux majoritaires. Pour Olivier Ducharme, «la politique queer tente de renverser la stigmatisation au fondement de l'identité minoritaire et d'affirmer ainsi la présence,

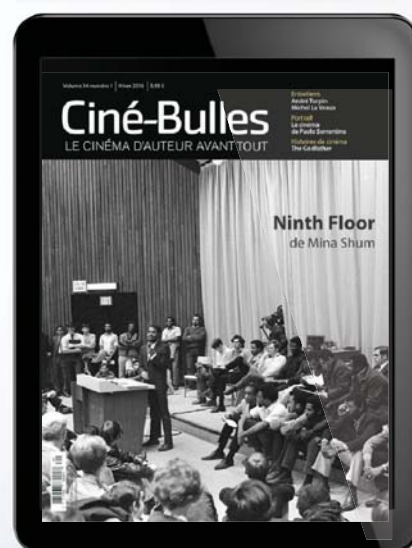
au cœur de la société, [de] toutes les formes d'identité minoritaire qui [s'y] développent [...]».

Le lecteur pourrait s'étonner que Ducharme confère à la queerité une définition aussi étendue. C'est que l'appropriation médiatique et télévisuel du mot «queer» nous aura éventuellement habitués à n'y voir qu'un autre nom de la communauté LGBT (lesbienne, gaie, bisexuelle et transgenre), «sous lequel il est possible d'inclure toute identité sexuelle qui se différencie de l'hétérosexualité traditionnelle». Contre cette réduction, Olivier Ducharme propose en partie de rendre son entière portée au concept de queerité, «[qui] ne se définit pas à partir d'une identité reconnaissable [mais] à partir d'une vision du monde [qui se rebelle] contre la normativité de la société». Et quoi de mieux pour ce faire que de partir de l'œuvre de l'auteur de *Carol*, l'un des plus brillants artisans du *New Queer Cinema* et du cinéma actuel tout court? Servis par une approche multiple et caméléonesque, par l'étendue des sujets et une intelligence référentielle du cinéma, les films de Todd Haynes appuient cette conception de l'esprit et la charge de la queerité, comme la notion de queerité élucide la réflexion que le cinéaste construit de film en film.

L'essai parvient à une démonstration convaincante de la façon dont le concept de queerité et l'œuvre de Todd Haynes s'éclairent et se soutiennent réciproquement. Choissant une approche où chaque chapitre correspond à un film et à un aspect majeur de la queerité (résistance, transgression, négativité, style, interpellation et queer entre sphère publique et sphère privée), la lecture n'a de cesse de relever comment la volonté d'indépendance et le droit à l'autodétermination se mettent en porte à faux contre la société et ses modèles. Une communauté de destin, quelle qu'en soit l'issue, finit par associer l'incarnation de la jeunesse américaine «propre» qui se laisse pourtant mourir

d'anorexie (*Superstar: the Karen Carpenter Story*) avec le scientifique contaminé, le prisonnier homosexuel et l'enfant détesté de *Poison*; la ménagère translucide qui développe une intolérance aux produits chimiques (*Safe*) avec l'icône du *glam* rock et de la révolution sexuelle inspirée (une icône) par David Bowie (*Velvet Goldmine*); le chanteur «porte-parole d'une génération» (inspiré de Bob Dylan) qui trahit sa première famille d'adoption (celle de la chanson folk militante) pour épouser le rock électrique et une carrière en éternelle métamorphose (*I'm Not There*) avec l'épouse modèle marginalisée par la société de sa banlieue propre et blanche pour s'être éprise d'un jardinier noir (*Far From Heaven*). Fictifs ou inspirés de modèles réels, victimes poussées à l'autodestruction ou figures exemplaires d'une identité dont la constante réinvention est aussi une esquivance hors des rôles attendus, les personnages de Todd Haynes luttent pour l'affirmation de leur différence contre les pressions des conformismes sociaux.

Au fond, il ne manquerait à cet essai où la transgression, l'autodétermination identitaire, la subversion, la rébellion et la marge sont des sujets majeurs, qu'une forme idoine à son propos pour être un livre queer. Mais l'écriture et l'organisation du livre — cartésiennes, étayées de nombreuses références et citations pertinentes — en montrent plutôt l'appartenance et la conformité à l'institution universitaire, tels ce mémoire de maîtrise ou cette thèse de doctorat qu'il fut sans doute dans une de ses incarnations antérieures. Cela dit, en définissant cette queerité de vaste étendue avec l'appui d'une œuvre qui en a tout autant, le livre de Ducharme fera mouche auprès de quiconque s'est dit, face à l'état des choses — et pour paraphraser sa dédicace — que «ça ne se passera pas ainsi». 



En vente sur **sodep.qc.ca**

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

LAVALTRIE BAIE-SAINT-PAUL SAINT-DONAT CARLETON-SUR-MER JONQUIÈRE
SAINT-GEORGES SAINTE-THÉRÈSE RIMOUSKI CHICOUTIMI VAUDREUIL-DORION
ROUYN-NORANDA SAINT-ANDRÉ-AVELLIN ÎLES-DE-LA-MADELEINE RIVIÈRE-DU-LOUP
DOLBEAU-MISTASSINI MASCOUCHE SAINTE-GENEVIÈVE SAINT-JEAN-SUR-RICHELIEU
LOTBINIÈRE MANIWAKI SAINT-DAMIEN OUTREMONT TROIS-RIVIÈRES TERREBONNE
GASPÉ NOTRE-DAME-DU-LAUS LAVAL CHÂTEAUGUAY MONTMAGNY L'ASSOMPTION
DISRAELI DORVAL MATAGAMI NEW RICHMOND LACHINE ENTRELACS CHANDLER
PORT-CARTIER SAINT-ANICET PASPÉBIAC VAL-MORIN SALABERRY-DE-VALLEYFIELD
MONTRÉAL VILLE-MARIE HAVRE-SAINT-PIERRE POTTON SAINTE-ANNE-DES-MONTS
SAINT-JEAN-PORT-JOLI CHERTSEY SAINT-JEAN-DE-MATHA SEPT-ÎLES MATANE

Du cinéma d'auteur sur grand écran partout au Québec

Regroupant une cinquantaine de salles parallèles, le RÉSEAU PLUS de l'ACPD diffuse du cinéma d'auteur d'ici et d'ailleurs dans toutes les régions du Québec.

www.cinemasparalleles.qc.ca

PLAN
CULTUREL
NUMÉRIQUE
DU QUÉBEC