

24 iMAGES

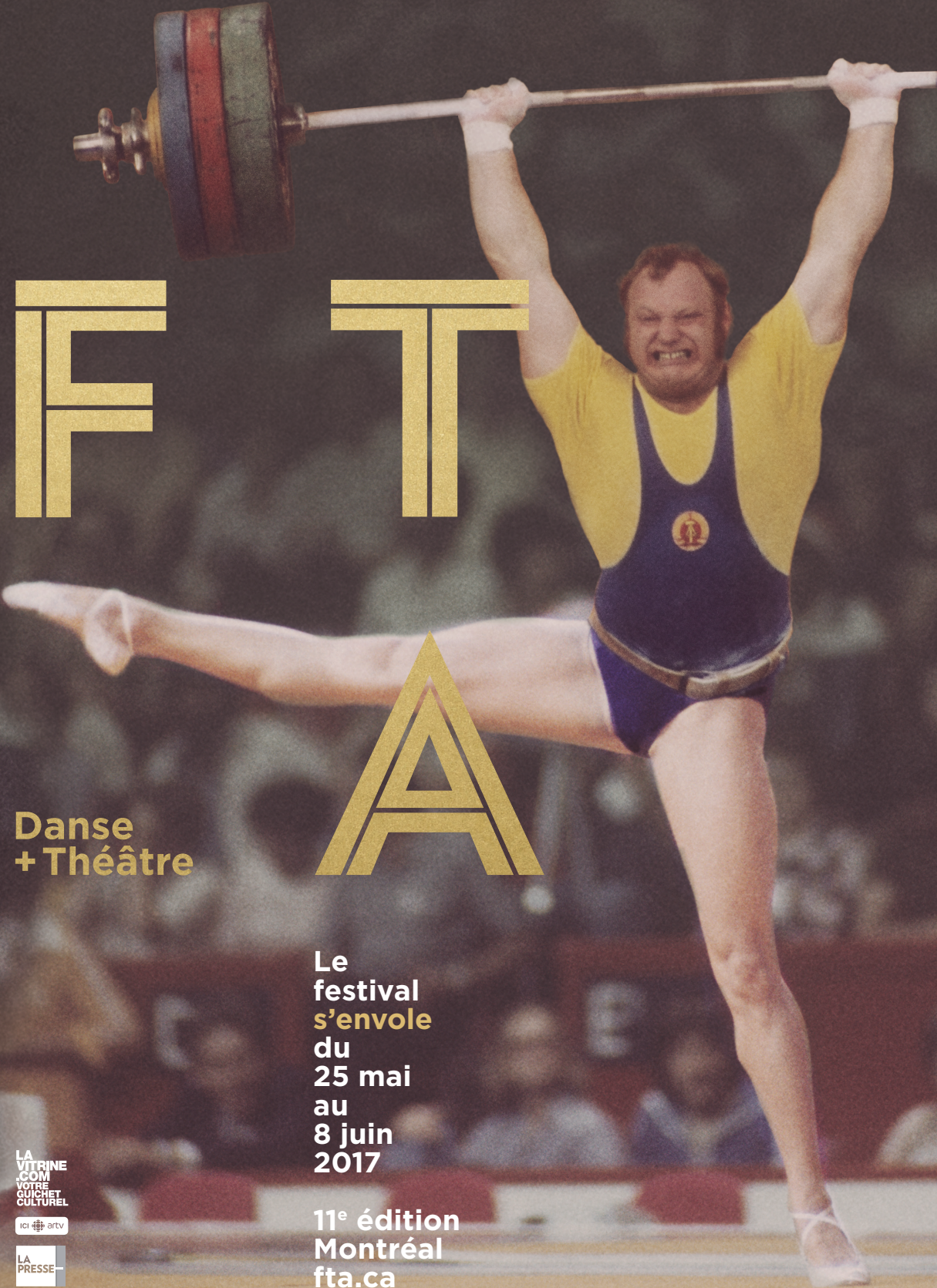
N° 181 / Février-Avril 2017.

CINÉMA QUÉBÉCOIS *Regards pluriels*



MONTREAL VU PAR LE CINÉMA
NADAV LAPID
NICOLAS KLOTZ
et ELISABETH PERCEVAL





FT

A

Danse
+ Théâtre

Le
festival
s'envole
du
25 mai
au
8 juin
2017

11^e édition
Montréal
fta.ca

LA
VITRINE
.COM
VOTRE
GUICHET
CULTUREL

ICI  artv

LA
PRESSE



Page couverture réalisée à partir d'une photo du film *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*.

3 ÉDITORIAL

FOCUS

NADAV LAPID

- 4 Nadav Lapid, l'Israélien lucide – par Robert Daudelin
- 6 Entretien – par Paul Landriau

DOSSIER

CINÉMA QUÉBÉCOIS : REGARDS PLURIELS

- 9 2016 : Annus horribilis du cinéma québécois ?
- 11 Stars et mutants : de nouvelles voix du cinéma québécois
- 18 *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau* de Mathieu Denis et Simon Lavoie
- 22 Le cinéma d'Olivier Godin – Cinq fragments sur *Les arts de la parole*
- 23 *Combat au bout de la nuit* de Sylvain l'Espérance
- 24 Nelly d'Anne Émond
- 25 *Mes nuits feront écho* de Sophie Goyette
- 26 *Gulistan, terre de roses* de Zaynê Akyol
- 27 *Le cyclotron* d'Olivier Asselin

CHEMINS DE TRAVERSE

- 28 Montréal et cinéma – Filmer Montréal
- 32 Cycle Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval – Le visible est le caché par Marie-Claude Loiselle
- 34 Atlas Klotz-Perceval
- 40 Le rire s'en va-t-en guerre – par Apolline Caron-Ottavi
- 42 *Tanner, maintenant* – par Guillaume Lafleur
- 44 *ItinErrances vidéographiques* – Rire pour ne pas périr
- 46 Le documentaire animé : *Oxymore ou nouveau genre hybride* – par Jacques Kermabon
- 49 *Cin-écrits* – Ben Wheatley: Confusion and Carnage

POINTS DE VUE

- 51 Réparer les vivants de Katell Quillévéré
- 52 Silence de Martin Scorsese
- 54 Sieranevada de Cristi Puiu
- 56 Neruda et Jackie de Pablo Larraín
- 58 *La La Land* de Damien Chazelle
- 60 *La tortue rouge* de Michael Dudok de Wit
- 61 *Julieta* de Pedro Almodóvar

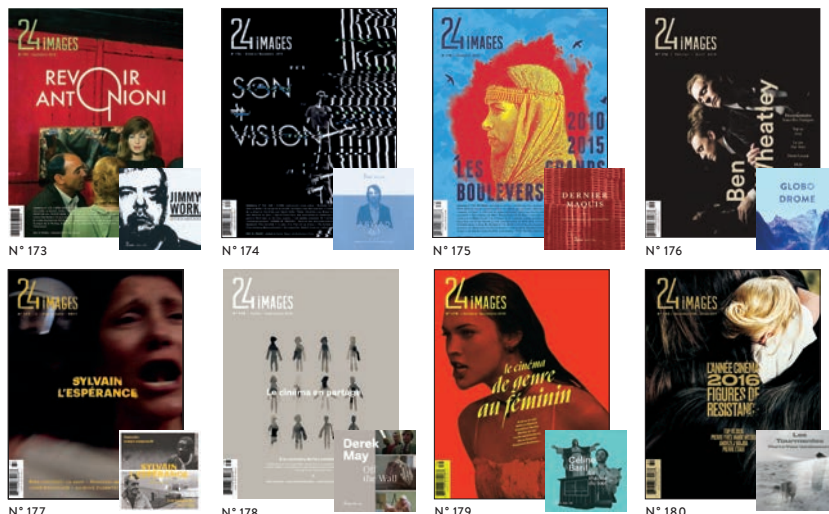
Reprises

- 62 *Desk Set* de Walter Lang
- 62 *Welcome Back, Mr. McDonald* de Kōki Mitani

Vidéothèque interdite

- 63 *Man on High Heels* de Jang Jin
- 63 *Driller Killer* d'Abel Ferrara
- 64 *Over the Top* de Menahem Golan
- 64 *The World, the Flesh and the Devil* de Ranald MacDougall





Complétez votre collection (Liste complète et sommaires: www.revue24images.com)

- 172 Révolutions... du spectateur mutant + DVD Chutes extraordinaires et royaumes mortels – 7 courts québécois
- 173 Cinéma québécois – Vents contraires + DVD Jimmywork de Simon Sauvé
- 174 Son + vision + DVD ARWAD de Samer Najari et Dominique Chila
- 175 2010-2015 Les grands bouleversements + DVD Dernier maquis de Rabah Ameur-Zaïmeche
- 176 Documentaire : nouvelles pratiques + DVD Globodrome de Gwenola Wagon
- 177 Être cinéophile en 2016 + DVD Les printemps incertains et Bamako temps suspendu de Sylvain L'Espérance
- 178 Le cinéma en partage + DVD Off the Wall de Derek May
- 179 Le cinéma de genre au féminin + DVD La théorie du tout de Céline Baril
- 180 2016 – Figures de résistance + DVD Les tourmentes de Pierre-Yves Vandeweerd
- 181 Cinéma québécois : regards pluriels + DVD Stars et mutants – 7 courts québécois

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR WWW.REVUE24IMAGES.COM

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses) \$

☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses) \$

INSTITUTION - ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses) \$

AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus \$

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.) \$

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +) \$

AUTRE ☐ \$

Total \$

Date ☐ CHÈQUE ou ☐ MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom

Adresse

Ville

Code postal

Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

Postez votre formulaire à: **Revue 24 images**, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel

Directeur

Philippe Gajan

Rédacteur en chef

Bruno Dequen

Secrétaire de rédaction et réviseur

Gérard Grugeau

Comité de rédaction

Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais, André Roy, Charlotte Selb.

Direction artistique et couverture

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Ont collaboré à ce numéro

Hélène Baud, Apolline Caron Ottavi, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Ralph Elawani, Ariel Esteban Cayer, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Monica Haim, François Jardon-Gomez, Marcel Jean, Jacques Kermabon, Guillaume Lafleur, Paul Landriau, Cédric Laval, Marie-Claude Loisel, Gilles Marsolais, Marc Mercier, André Roy, Charlotte Selb.

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 2017

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution: décembre 2016

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN: 0707-9389

ISBN numérique: 978-2-924348-24-6

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement Voir ci-contre

TPS: RT 145450482

TVQ: 1205863288 TQ0001

Abonnements en ligne par Paypal sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au

514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste

international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre

de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution: Disticor, Québec, Canada

Distribution en Europe: 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts

du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la

publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications: 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél.: 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du Canada pour les périodiques (FCP) pour nos activités d'édition.

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

ÉDITORIAL

« **D**epuis le début de l'année, c'est l'électrochoc! », affirmait Robert Daudelin il y a quelques semaines sur notre site web¹. Cette déclaration enthousiaste de la part d'un observateur aguerri du cinéma québécois qui en a pourtant vu d'autres témoigne avec justesse de l'heureuse surprise qu'ont suscitée plusieurs films québécois sortis en ce début d'année. Si les problèmes de diffusion rendent malheureusement les œuvres de moins en moins disponibles, ceci est d'autant plus déplorable que de nombreux cinéastes québécois(es) ont proposé des films particulièrement audacieux ces derniers mois. Dans notre dernier numéro, les longs métrages immersifs de Ouananiche, Charles-André Coderre, Yann-Manuel Hernandez et Karl Lemieux avaient déjà suscité notre intérêt.

Parmi les films couverts dans le présent numéro, seul le *Nelly* d'Anne Émond n'a pas su convaincre la rédaction. Ce n'est certes pas faute d'ambition, puisque la cinéaste tente une approche essayiste du *biopic* qui s'éloigne du récit traditionnel. Ceci dit, en démultipliant sans la complexifier l'image publique largement médiatisée d'Arcand, Émond ne propose pas un regard suffisamment pertinent et original sur son sujet. Or, c'est justement la force et la singularité de regards aussi atypiques que ceux de Sophie Goyette, Olivier Godin, Sylvain L'Espérance, Olivier Asselin et Zaynê Akyol qui marque cet impressionnant début d'année pour le cinéma québécois. Sans oublier bien entendu la grande fresque post-Printemps érable de Mathieu Denis et Simon Lavoie, qui fait l'objet d'un dialogue entre Gérard Grugeau et Philippe Gajan permettant d'aller au-delà

des mots-clés « radical » et « politique » que la plupart des médias répètent à l'envi. Comme complément à la longueur assumée de *Ceux qui vont la révolution...*, 7 des courts métrages québécois les plus marquants des deux dernières années font l'objet de notre nouveau DVD. Une occasion de découvrir des visions déjà bien campées et de faire connaissance avec leurs créateurs à l'occasion d'une table ronde.

Ailleurs dans ce numéro, une analyse de la démarche hors-norme du cinéaste israélien Nadav Lapid accompagnée d'un entretien; un retour sur l'œuvre engagée et en perpétuelle évolution de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval suivi d'un carnet de création tourné vers l'avenir, consacré à un duo de créateurs qui, au fil de leurs projets, ne cessent de guetter les signes avant-coureurs d'un autre monde possible; du documentaire animé; des comédies récentes jubilatoires et subtilement politiques, la rétrospective Alain Tanner et plus encore. À noter en particulier, un texte de Marcel Jean sur la façon dont Montréal a été représentée au cinéma. Cet article introduit une nouvelle chronique au sein de la revue pour 2017: Montréal et cinéma, une façon pour nous de saluer le 375^e anniversaire de la fondation de la métropole. Dans chacun des numéros à venir, un auteur invité aura carte blanche pour se pencher sur les liens qui unissent la ville et le 7^e art. À suivre, donc!

— Bruno Dequen

1. <http://revue24images.com/edito-article-detail/3207>

NADAV LAPID, L'ISRAÉLIEN LUCIDE

par Robert Daudelin



Le policier (2011)

Quelques courts métrages (à peu près jamais vus ici), deux longs métrages et, plus récemment, un moyen métrage, ont propulsé Nadav Lapid aux premiers rangs non seulement du cinéma de son pays, mais tout simplement du cinéma mondial. Le visionnement de ses films les plus récents explique aisément cette ascension.

Les trois films de Lapid que nous avons pu voir sont autant de fables morales, chacune poursuivant la réflexion amorcée par la précédente, dans une sorte de mouvement d'aller-retour qui doit assurément beaucoup à l'histoire personnelle du cinéaste – l'entretien qui suit le confirme.

Au pays des superhéros

Le Policier (Ha-shoter) sort sur les écrans israéliens en 2011; il ne passe pas inaperçu. Des révolutionnaires (des «terroristes») qui ne sont pas arabes, des héros qui ne le sont guère, un ton caustique et une mise en scène d'une rigueur totalement maîtrisée qui ne permet aucune échappée: un film grave, mais qui ne se prive pas d'humour, et qui parle d'Israël en termes politiques sans qu'on s'en aperçoive...

Le film se partage presque également en deux parties: le quotidien relativement banal (barbecue, plage, café, entraînement) des membres d'une unité spéciale antiterroriste d'une part, la préparation d'une action d'éclat par une cellule révolutionnaire d'autre part. Le film est clairement divisé en deux, comme si les parties ne devaient pas se rencontrer, et c'est là une des raisons de sa force: nous passons d'un mode à un autre, sans préparation, et les contradictions qui habitent cette société qui se prétend le «seul pays démocratique de la région» éclatent sournoisement. Le déséquilibre est bien là qui vient fissurer cette belle façade.

La camaraderie virile qui anime les policiers du groupe d'élite (tapes dans le dos qui résonnent, jeux violents où les corps se mesurent, etc.) s'encombre bien peu des grossesses des épouses qui n'empêchent pas les flirts de cafés venant pallier l'absence d'activité

sexuelle familiale chez ces superhéros. Une réelle violence souterraine habite ces corps trop parfaits porte-parole d'un machisme bien entretenu par l'armée devenue la référence spirituelle du pays. Le déséquilibre qui fragilise depuis longtemps déjà la société israélienne est ici manifeste et le supposé dilemme moral qui soudainement surgit chez Yarov, le policier que nous suivons depuis le début, est assurément porteur de trouble, mais peut-être aussi d'espoir.

Quant à la cellule terroriste, elle constitue un portrait troublant de cette jeunesse dorée, gâtée par le régime, mais encore plus déboussolée que les policiers robots. Le manifeste (à prétention littéraire!) que ces révolutionnaires préparent avec grand sérieux n'est pas sans nous rappeler le manifeste du FLQ...

Sans aucune démonstration, Lapid nous dit le poids d'un quotidien de plus en plus insoutenable, les incohérences aussi d'un projet historique dont les initiateurs ont été trahis par les Netanyahu d'aujourd'hui. Tout cela est suggéré, jamais énoncé, mais inscrit avec force dans une mise en scène implacable qui s'impose dès le premier plan des policiers cyclistes fonçant vers la caméra qui bientôt va les mettre à nu.

Faire place à la poésie

Directement inspiré de son expérience personnelle d'enfant poète (voir l'entretien), *L'Institutrice* (Haganenet, 2014) est un film d'une facture fort différente, mais d'une maîtrise tout aussi impressionnante, même si elle peut dérouter ou susciter des erreurs de lecture¹. Film sur la poésie et l'impossibilité de celle-ci dans un monde envahi par la violence et la vulgarité, *L'Institutrice* parle en outre de manipulation et de domination, mais aussi du poids du quotidien tout investi qu'il est par un système de valeurs assez douteux dans lequel le machisme (encore lui!) joue un rôle dominant. (À ce chapitre le portrait du professeur de poésie est une grande réussite: beau parleur, maître des mots, sûr de son pouvoir de séduction, c'est lui qui dénoncera Nira au lendemain du récita de poésie où elle a entraîné l'enfant poète.)

Histoire d'une éducatrice en garderie qui s'éprend d'un enfant sujet périodiquement à des états de transe (« J'ai un poème », proclame-t-il en faisant les cent pas à vive allure dans le jardin de l'école), le film est aussi, et avant tout, le portrait bouleversant d'une femme qui se cherche. Sépharade dans un pays très majoritairement ashkénaze, Nira a besoin d'un ancrage que ni sa famille (son mari l'ennuie; elle ne sait plus où en sont ses enfants), ni son travail (15 ans à la tête d'une garderie, c'est assez!) ne lui accordent. Préparant avec les enfants une saynette sur le héros juif Judas Macchabée, elle se donne le rôle du roi syrien Antiochus, grand persécuteur des Juifs... En d'autres mots, Nira est perdue dans son quotidien et la poésie est son seul refuge, mais c'est aussi un terrain miné. Même son lien, si fort, si précieux, avec Yoad, l'enfant-poète, est un piège dont elle ne saura se prémunir; la douche qu'elle propose à l'enfant ensablé devient presque un rituel amoureux qui annonce l'inévitable dérive.

Personnage tragique, dès sa première apparition Nira installe en nous un malaise profond qui jamais ne nous quittera tout au long du film: attitudes, regards, silences et mots pèsent lourd sur cette femme en apesanteur que tout trouble et projette dans un ailleurs qu'elle n'arrive pas à identifier. Et tous ces regards d'enfants adressés au cinéaste nous confirment, si besoin était, que Lapid filme son enfance; s'il y a des hésitations parfois dans la mise en scène, elles tiennent à l'émotion qu'il doit lui aussi contenir.

Vive la mariée!

Présenté en présence du cinéaste durant la plus récente édition du FNC, *Journal d'un photographe de mariage* (Myomano shel tzalam Hatonot, 2016) est un moyen métrage qui, par son sujet même et le ton désabusé avec lequel il est traité, aussi bien que par sa mise en scène implacable, étonne à première vue. Pourtant, à la réflexion, il devient clair que le film s'inscrit très logiquement dans la démarche de Lapid, le cinéaste poursuivant son examen entêté du quotidien d'un citoyen israélien. (Dans *Le Policier*, la séquence de la photo de mariage était un moment de haut comique; on ne voyait pas le photographe, sans doute était-ce le protagoniste du nouveau film...).

Comme les deux longs métrages précédents, *Journal...* démarre dans la demeure du héros: nous faisons connaissance de sa femme et de son fils pendant qu'il s'adresse directement à nous pour nous raconter avec humour ses débuts dans la profession où il est passé maître. (Le premier mariage « couvert » par le photographe constitue un véritable petit film comique très réussi dont l'existence autonome ne nous prépare guère à la violence du propos qui va suivre). Ayant rassemblé son équipement et gratifier sa femme d'un baiser plutôt léger, le photographe peut maintenant filer au boulot et le vrai film commencer.

« Groom of all the brides », ce grand professionnel des mariages n'a que mépris pour son travail, voire pour les hommes et les femmes assez bêtes pour se marier. À travers lui, c'est bien sûr la notion de couple elle-même qui est questionnée – il y est même question d'une « rebellion against love ». La caméra de Lapid, comme celle de son photographe, provoque et ultimement suscite des comportements imprévisibles qu'une sorte d'ironie critique insiste à nous présenter comme normaux. Il serait par ailleurs erroné de prendre le film au pied de la lettre, comme les résumés officiels l'ont fait: le rêve éveillé fait aussi partie de ce récit qui, à nouveau, constitue une fable morale.

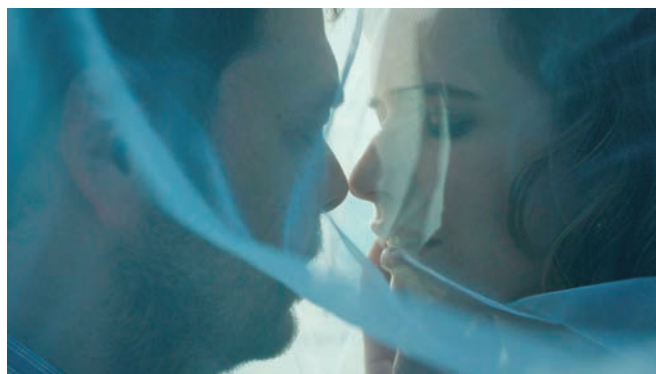
Ce film grave où l'on rit jaune mise aussi sur le malaise pour forcer le spectateur à réfléchir. L'allure de gros ours – c'est l'un des maris qui emploie le terme – du photographe n'a rien de très rassurant et le traitement qu'il impose aux belles mariées est dans l'ordre des choses, tel que le perçoit l'œil désabusé du cinéaste.

Et la suite...

Le prochain film de Nadav Lapid sera ouvertement autobiographique. Mais n'est-ce pas déjà le cas de ceux que nous connaissons. Cinéaste hors norme – mais peut-il en être autrement en Israël? – Lapid semble travailler essentiellement à partir des expériences personnelles qui ont marqué sa vie. Ce qui fait la force et la pertinence des récits qu'il a su tirer de ces expériences, c'est leur côté exemplaire, leur capacité à élargir le point de vue: c'est toute une société, avec ses caractéristiques culturelles et ses contradictions, que nous découvrons. Les films de Nadav Lapid, de par la qualité du regard du cinéaste et la rigueur qu'il sait imposer à ce regard, revêtent un poids documentaire. Jamais par contre cette dimension essentielle au projet du cinéaste ne se constitue au détriment de l'émotion: l'ultime plan de la jeune révolutionnaire dans *Le Policier* illustre parfaitement cette capacité exceptionnelle à marier émotion et connaissance, voire espérance dans un monde meilleur.

Nous avons terriblement besoin du cinéma de Nadav Lapid. 24

1. Ce fut mon cas en écrivant une première fois sur le film en août 2015 pour le site de 24 images. Je déplorais alors l'abondance de gros plans qui ponctuaient le récit; revoyant le film pour les besoins du présent texte, j'ai très bien compris cette fois que ces plans très serrés auxquels ont droit tous les personnages importants du film, sont autant de « portraits », au sens classique du terme, qui non seulement ponctuent le récit, mais constituent une sorte de cartographie essentielle à la mise en scène.



L'Institutrice (2014) et Journal d'un photographe de mariage (2016)

ENTRETIEN AVEC NADAV LAPID

LA MUSIQUE DES MOTS

propos recueillis par **Paul Landriau**

Dans le cadre du dernier Festival du nouveau cinéma, Nadav Lapid a donné une classe de maître. Révélé en 2006 par le moyen métrage *La petite amie d'Émile*, le cinéaste israélien a par la suite signé *Le policier* (2011) et *L'institutrice* (2014). «Fondamentalement, je suis fasciné par cette tragédie qu'est d'être Israélien» nous confiera-t-il. Après avoir réalisé en 2016 le moyen métrage *Journal d'un photographe de mariage*, il se concentre actuellement à l'écriture de son troisième long, *Micro Robert*, l'histoire d'un jeune Israélien exilé à Paris qui étudie minutieusement le dictionnaire éponyme. Rencontre avec un cinéaste fasciné par le pouvoir des mots.



Vous avez pratiqué de nombreux métiers avant d'arriver au cinéma. Vous avez été journaliste, chroniqueur sportif et vous avez publié un recueil de nouvelles. Est-ce l'amour des mots qui vous a conduit au cinéma? Quand est née cette envie?

Je suis né dans une famille de cinéphiles. Ma mère, Era Lapid, est monteuse; elle monte d'ailleurs mes propres films. Mon père, Haim Lapid, est écrivain. Je baignais là-dedans. Alors que j'étais très jeune, je dessinais déjà la fameuse scène des escaliers du *Cuirassé Potemkine*. Cependant, je n'ai pas grandi avec une caméra dans les mains, contrairement à plusieurs adolescents. Et je n'ai jamais pratiqué la photographie. J'étais beaucoup plus lié aux mots. J'étais poète à 4 ans, ce qui mènera à *L'institutrice*. Je lisais toutes sortes de livres. J'étais beaucoup plus fasciné par la littérature à l'époque. Le cinéma me paraissait un art quelque peu inférieur.

Un art plus populaire...

Tout à fait. J'admirais par contre le style de certains films. J'aimais la musique des mots. Plus que par les récits, j'étais attiré par l'utilisation particulière des dialogues. Puis, est venu le parcours classique du jeune Israélien; je suis entré dans l'armée. J'ai fait mon service militaire avec beaucoup d'enthousiasme. J'avais le fort désir de devenir un grand

héros israélien malgré le fait que je vienne d'une famille de gauche, bohémienne, intellectuelle.

L'amour du pays?

C'est-à-dire que c'est une idée que l'on absorbe comme une éponge, un message qui s'installe en soi. Un désir d'excellence. L'influence des westerns a joué un rôle. Je m'imaginais tel un cowboy. Je n'étais pas particulièrement patriotique, car je votais pour le parti communiste! C'était avant tout cette idée de l'armée, de l'aventure, de la virilité. Vers la fin de mon service militaire, j'ai commencé à écrire de courtes nouvelles. Puis, je me suis mis à écrire pour un hebdo à Tel-Aviv. Curieusement, la rubrique la plus intellectuelle, la plus littéraire était la rubrique sportive. Mon éditeur d'alors était Ari Folman (*Valse avec Bashir*). Et Hagai Levi (*In Treatment*) était journaliste également... Nous étions bien sûr fascinés par le foot mais, à partir du sport, nous parlions de la vie, des grandes questions de l'existence. Dans la critique littéraire ou cinématographique, on se doit de parler du texte. Mais lorsque l'on écrit sur un joueur de foot, on peut dériver. Là se trouvait la grande liberté qui permettait d'élever la section. On faisait tout ce qu'on voulait! C'était très éclaté. Je poursuivais parallèlement des études de philosophie. Un jour, j'ai décidé de quitter Israël pour ne plus jamais y revenir. C'était très étrange, je ne pouvais pas m'expliquer cette résolution. Une semaine plus tard, j'atterrissais à Charles de Gaulle. J'avais choisi la France, car

j'avais une fascination d'enfance pour Napoléon Bonaparte, ainsi qu'une grande admiration pour Zinédine Zidane. J'éprouvais aussi une vague curiosité pour Jean-Luc Godard, sans trop connaître son cinéma. Guidé par ces trois personnages, je me suis donc installé à Paris. J'y ai passé deux ans et demi très étranges, mais surtout, c'est là que j'ai découvert le cinéma. J'étais très seul et très pauvre.

Puis, il y avait la barrière de la langue.

J'étais d'ailleurs très obsédé par l'apprentissage du français. Avec les quelques sous que j'avais, j'allais au cinéma. C'est là que j'ai compris que cette musique des mots que je cherche est transmise par la mise en scène, par la caméra, par la relation entre la parole et l'image. Par le jeu des acteurs et par le choix des cadres. Mes films sont narratifs, mais ce n'est pas forcément le récit qui les distingue. On a parfois l'impression qu'une scène porte sur une chose alors qu'elle traite d'une tout autre chose. Quelque chose qui va au-delà d'un récit spécifique.

De la même façon que vous utilisez le prétexte du football pour vous lancer dans des réflexions plus abstraites. Dans **Le policier**, par exemple, vous prenez le cadre d'une escouade d'élite pour explorer certains thèmes comme la camaraderie masculine, la virilité, le machisme.

Tout à fait. Je cherche toujours cet écart entre ce qui est dit et ce que l'on ressent. Ce qui est narré versus ce que le cadre exprime. Le voilé ne cache pas forcément le dévoilé. Tout gît dans cet écart. Il y a les évidences et les mystères. Les deux peuvent être aussi riches.

Cela évoque les **Notes sur le cinématographe** de Robert Bresson.

J'aime explorer la relation entre la parole et la mise en scène de cinéma. On peut dire une chose, mais si le personnage est cadré de dos, on en détourne le sens. Dans **La petite amie d'Émile**, il y a, au début du film, ce gros plan qui nous montre des mots écrits sur une page. En même temps, on entend ces mots prononcés en voix off. Le plan suivant révèle le personnage, qui est un jeune homme, nu, filmé plus ou moins de dos, dans une chambre ensoleillée de son appartement. En deux plans, tout change. Notre compréhension de la situation évolue avec chaque plan, constamment. Le personnage lui, répète les mots, se les approprie. Ce n'est que lorsque le personnage titulaire arrivera chez lui que l'on comprendra les intentions de ce jeune homme. C'est ça, la musique des mots. Une note peut être jouée de toutes les façons.

D'où l'idée de la répétition du mot qui en détourne le sens ou le sublime.

Dans **La petite amie d'Émile**, cette répétition est motivée par un désir d'apprentissage, mais également d'imprégnation du sens profond de ces mots chez un homme dont ce n'est pas la langue natale. À la fin du film, la répétition prend des allures de complicité entre les deux personnages, de compétition. Au début du **Policier**, les cris virils des hommes se répercutent au loin. La répétition, formée par les échos, est mécanique, un phénomène purement physique. En résulte un mot désincarné, comme pour le « Feu! Feu! Feu! » enseigné aux enfants



Le policier (2011)

dans **Ammunition Hill**. Ils s'amusent à jouer la Guerre, mais que saisissent-ils exactement du sens de ce mot répété avec entrain?

Il y a ces tensions qui parcourent vos films. Tension entre le sérieux des sujets abordés et un certain humour patient et absurde. Je pense à cette scène dans votre court **Ammunition Hill** (2014) qui montre un groupe d'étudiants lors d'une sortie dans un lieu historique, écoutant sagement une chanson de propagande qui possède une musique très festive. Une tension est créée entre le devoir de mémoire, d'écoute et l'envie de taper dans les mains.

C'est d'ailleurs assez amusant de constater, selon les séances, selon les pays, la réception de mes films. Certains publics n'osent pas rire, n'osent pas réagir ou s'exprimer. Pour d'autres, c'est la fête. J'essaie toujours de montrer des moments qui sont vraisemblables, tandis que d'autres sont farfelus. Dans les deux cas, l'absurdité d'une situation peut donner lieu à des moments très drôles. La vie est parsemée de ce genre d'exemples. Il y a aussi dans mes films une tension charnelle, une tension sexuelle. La mort et le danger amènent ce genre de sentiments érotiques : l'urgence de profiter de la chair suite à la mise en danger de celle-ci.

Dans vos films, il y a souvent des mots qui sont criés, voire des cris qui ne forment aucun mot précis. On gueule et on expulse. On s'exprime jusqu'à l'abstrait. Une énergie bestiale se dégage ainsi de certains de vos personnages. Yiftach Klein, qui interprète l'ami d'Émile, mais également le rôle-titre dans **Le policier**, sautille sur place, se met spontanément à faire des pompes, marche nerveusement d'un bout à l'autre de la pièce...

Ces deux personnages sont très différents et pourtant, il y a quelque chose qui les unit. Cette sensation de devoir être dans un mouvement continu. Pour eux, l'immobilité qui expose à la réflexion et à la pensée est le pire des dangers. Si ces personnages se remettent en question, leur monde s'écroule. Donc, ils sont obligés de vivre dans une hystérie permanente qui les amène toujours à se déplacer. De déguiser leurs actes en activités afin de ne pas faire face au silence. Dans **Le policier**, il y a cette scène où le personnage monte en ascenseur pour aller chez sa mère. L'ascenseur devient alors un endroit dangereux, car la mobilité s'en trouve grandement réduite.



Why? (2015)

Le voyage permet cependant le recul. On voyage afin de découvrir d'où l'on vient.

Tout à fait. D'ailleurs, mon prochain film, *Micro Robert*, s'intéresse à un jeune Israélien qui part s'installer à Paris. Il souhaite y apprendre la langue française et oublier la sienne. Mourir et renaître. Ce sera mon film le plus personnel, mais également le plus israélien, bien qu'il se déroule à l'étranger. Il faut aller sur la lune pour mieux regarder la terre.

On a pourtant l'impression que tous vos films sont éminemment personnels. Est-ce que le jeune garçon poète de *L'institutrice* ne pourrait pas devenir plus tard l'ami d'Émile et ensuite le policier? Ne serait-ce pas là les multiples facettes de l'Israélien en quête d'identité?

Il y a deux manières fondamentales d'approcher l'écriture d'un scénario. L'une, c'est l'invention pure qui, je crois, est devenue une façon très à la mode de raconter, avec tous ces laboratoires d'écriture, ces consultants à la scénarisation, ces séries télé. Il faut être brillant pour inventer sans cesse des nouvelles situations, arriver avec des idées neuves, tisser une toile composée de fils narratifs forts. L'autre manière d'écrire vient du désir d'exposer quelque chose à partir de l'existence vécue. De dévoiler des bribes de sa propre expérience. En fait, tout est déjà là. La seule question, c'est de savoir où diriger son élan dans un moment précis et de déterminer quelle tranche de vie on veut exposer. Je préfère cette seconde manière. J'ai l'impression que toutes les choses sont là, qu'elles existent. Je ne fais que tirer le voile sur certaines d'entre elles. Je n'invente rien.

Vous êtes un bon observateur.

Je m'efforce d'aller au fond des choses simples. Je préfère la simplicité extrême à l'acrobatie.

Ce jeune garçon de *L'institutrice*, il est inspiré de votre jeunesse?

L'écriture de ce film a été motivée, entre autres, par la découverte d'une boîte remplie de poèmes que j'avais rédigés entre 4 et 6 ans. Tout ça, on me l'a raconté plus tard, je n'en garde aucun souvenir. Mon premier poème, qui est le premier entendu dans le film, est cet aveu, cette déclaration d'amour à cette fille plus âgée que moi. L'amour impossible. Je vivais alors ma première grande tragédie. Comme le personnage du film, j'entrais dans une sorte de transe mentale. Je faisais alors les cent pas en annonçant: «J'ai un poème». Puis un jour, j'ai compris que le monde actuel n'était pas fait pour la poésie. J'étais cynique à 6 ans. J'ai donc tout arrêté et depuis je n'ai plus jamais écrit de poésie.

Lorsque vous écrivez un scénario, quel est l'élément premier qui vous motive: le cadre, le lieu? Est-ce que c'est une image particulière?

Je crois que c'est un sentiment. Je regarde autour de moi, je ressens un sentiment particulier, intangible. C'est là, soudain, que me vient cette volonté de transposer, d'adapter ce sentiment particulier à l'écran, par les images et par le son. Se joignent à cela des souvenirs, des anecdotes, des situations entendues ici ou là. Ces éléments sont là uniquement pour faire surgir ce sentiment initialement vécu. C'est comme la recherche d'un absolu insaisissable.

Dans votre court métrage *Why?*, un cinéaste raconte aux Cahiers du cinéma sa rencontre avec un film de Pasolini qui l'a bouleversé. En flash-back, le jeune spectateur en tenue militaire, entouré de ses camarades qui ne pensent qu'à danser, s'approche de l'écran et touche la toile. Il cherche à saisir cette image d'un homme nu dans le désert.

Dans ce film, le personnage pose la question que l'on n'ose jamais poser. La plus légitime également. Pourquoi? Ce «pourquoi», c'est le même que dans *L'institutrice*, lorsque le personnage titre écoute les mots choisis par le jeune gamin poète et en cherche le sens. C'est aussi le «pourquoi» que le policier n'ose pas demander au groupe de terroristes, à lui-même, car la réponse serait destructrice. Au dernier plan du film, il commence à tâtonner autour de cette question, il commence à réfléchir, à se poser, en voyant le cadavre de la jeune fille, ce «pourquoi» qui est lié à l'existence même.

Saisir l'insaisissable, en somme?

J'aime cette idée présente dans le court métrage *Why?*, à savoir que l'écran de cinéma ne parvient plus à séparer le film des spectateurs. Ce personnage tente d'ébranler ce matériel intermédiaire qui sépare œuvre et public. On a l'impression que le public est protégé derrière cet écran, que le film ne peut nous atteindre. J'aime cette idée de choc, de réveil. Au début de *L'institutrice*, un homme accroche la caméra qui le filme. Le spectateur ne se sent alors plus protégé, ne se sent plus à l'écart. C'est une invitation, une immersion. Toujours bouger et ébranler, car rester sur place, c'est mourir. 24

Entretien réalisé à Montréal dans le cadre du Festival du nouveau cinéma, le 8 octobre 2016.

2016 : ANNUS HORRIBILIS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS ?

par Bruno Dequen



L'équipe de PRANK à Venise : Marc-Antoine Rioux (scénariste), Eric K. Boulianne (producteur/scénariste), Vincent Biron (producteur/réalisateur), Hany Ouichou (producteur)

P our de nombreux commentateurs, 2016 n'aura pas été l'année la plus glorieuse de l'histoire du cinéma québécois. Il faut dire que l'annonce de la fermeture de l'Excentris en 2015 n'aurait déjà rien de bon pour la visibilité d'une industrie fragile reposant en partie sur un seul lieu de projection. Orphelins d'une distribution adéquate, la plupart des films québécois de l'année n'ont connu qu'une carrière en salles symbolique. Alors que la morosité ambiante gagnait le milieu, l'exécution étatique sur la place publique de l'un des cinéastes les plus mythiques du Québec, devenu en quelques jours à peine « celui dont on ne dit [plus] le nom », venait enfoncer un clou de plus dans le cercueil d'une année vouée à disparaître avant même d'avoir eu la chance d'exister. Même Xavier Dolan qui porte, malgré lui, sur ses épaules les espoirs de tous les organismes subventionneurs du pays, n'aura pas réussi, cette fois-ci, à confondre tous les sceptiques avec son bien nommé *Juste la fin du monde*. Alors, 2016, Annus horribilis du cinéma québécois ? Pour les vétérans traditionnalistes de l'industrie, certainement. Pour tous ceux qui s'intéressent davantage aux étincelles de résistance visibles derrière les explosions spectaculaires, le portrait est loin d'être aussi désespérant, et 2017 nous en apporte déjà la preuve.

Juste la fin de l'industrie

Depuis des années, sur son site *Films du Québec*, Charles-Henri Ramond utilise les données de l'Institut de la statistique du Québec afin de dresser sa liste annuelle des entrées en salles des films québécois. Et le résultat, plus souvent qu'autrement, fait l'effet d'une douche froide. Sur les 32 films de fiction comptabilisés en 2016, 21 ont attiré moins de 5000 spectateurs, et la plupart d'entre eux ont possiblement obtenu des chiffres inférieurs au nombre d'amis Facebook de leurs cinéastes.

Au sein de la revue, nous avons déjà exploré sous toutes leurs coutures les problèmes de diffusion au Québec. Dans une certaine mesure, la fermeture de l'Excentris ne les a rendus que plus évidents. Absence de cinémas de quartier, quasi-monopole de distribution et d'exploitation, assujettissement aux produits américains, absence totale de financement adéquat et – surtout – de réelle volonté de changement de la part des instances subventionnaires qui permettrait de repenser un modèle d'exploitation désuet. Mis à part le(s) conglomérat(s) de distribution qui bénéficie(nt) d'un pouvoir de négociation permettant d'imposer en partie ses (leurs) conditions à des exploitants de multiplexes trop heureux de pouvoir présenter les franchises Disney sur leurs écrans VIP/Imax/D-Box/UltraAVX jusqu'à ce qu'écoeurement s'en suive, les distributeurs indépendants du Québec n'ont plus les outils pour faire leur travail – du moins en salles.

Or, s'il est relativement facile de dresser un tel constat, force est d'admettre qu'il est plus difficile de proposer de nouveaux modèles. Après avoir passé une décennie à se dire que le modèle traditionnel de diffusion était révolu, aucune initiative ne semble avoir été lancée. Du moins, aucun projet viable de la part des professionnels de l'industrie qui n'attendent que les sorties à grand renfort de promotion nord-américaine de *Bon Cop Bad Cop 2* et *De père en flic 2* (je vous laisse le soin de deviner qui va distribuer ces deux films) pour pouvoir se rassurer collectivement sur l'avenir de la cinématographie nationale.

Mais laissons les *grands* de côté, car 2016 a été une année beaucoup plus intéressante à observer du côté des *petits*.

Les cinéphiles se mobilisent

Afin de palier temporairement à la perte de l'Excentris, la Cinémathèque québécoise a entrepris dès le printemps dernier

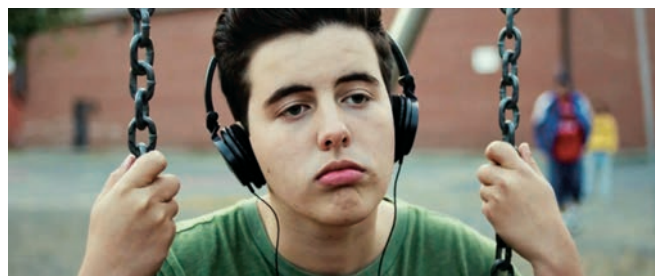
de modifier son mandat pour présenter des films en primeur. Cette décision qui, à court terme, permet à de nombreux films orphelins d'une sortie salles de bénéficier d'un lieu de projection, n'est certes pas la solution ultime qui règlera la crise de la distribution. Malgré un très bel emplacement au cœur de Montréal, la Cinémathèque peine encore à devenir un véritable lieu de rendez-vous pour les néophytes, qui l'identifient peut-être encore à une sorte de musée du cinéma. De plus, l'ajout de primeurs doit composer avec le calendrier de projections déjà chargé de l'organisme. Toutefois, le geste posé par la Cinémathèque est d'autant plus remarquable qu'il s'est fait en concertation avec les dirigeants du Cinéma Beaubien et du Cinéma du Parc.

Pour la première fois depuis longtemps, on peut ainsi observer un mouvement d'entraide au sein du milieu afin de mieux servir les films. Ce nouvel élan de solidarité s'inscrit dans la lignée de nombreuses initiatives récentes qui mettent en valeur la vitalité de la cinéphilie montréalaise, qu'il s'agisse de la Station Vu dans Hochelaga-Maisonneuve, du collectif *La Lumière* dans le local duquel se déroulent les projections mensuelles de la série *Visions* de Benjamin R. Taylor, des soirées 35mm au Bar Le Ritz. Du cinéma de quartier à la programmation pointue de cinéma d'avant-garde jusqu'aux projections de films cultes en pellicule, les expériences sont riches et variées. En région, on pourrait citer également la vitalité actuelle d'institutions comme *Antitube* à Québec ou *Paraloelil* à Rimouski. Le mois dernier, l'atteinte de ses objectifs de vente d'obligations communautaires par le Cinéma du Parc témoignait également d'un réel engagement du milieu.

Misant souvent sur la présence des cinéastes, ces sites de projection rappellent qu'il y a un bassin de cinéphiles, certes restreint mais non négligeable, qui est prêt à soutenir la diffusion des œuvres dans un contexte événementiel. Ceci dit, si le cinéma en salles n'est pas mort, on peut toutefois constater que tous ces projets misent sur un modèle de diffusion de niche qui demeure symbolique d'un strict point de vue financier. Or, s'il est de notoriété publique que la sortie commerciale en salles, tout comme les innombrables sélections en festivals, ne sont plus une fin en soi, mais plutôt la condition sine qua non d'une existence médiatique pour les films et d'une reconnaissance industrielle permettant aux cinéastes d'espérer poursuivre leur œuvre, comment faire pour exploiter cette visibilité sur d'autres plateformes de diffusion qui permettraient de rejoindre un bassin de spectateurs dépassant le cercle des proches et des initiés?

Le cas *Prank*

Film réalisé avec les moyens du bord par une bande de confrères cinéastes, scénaristes et producteurs, *Prank* de Vincent Biron est un cas d'étude particulièrement intéressant dans ce contexte. À la surprise générale, ce film « sorti de nulle part » s'est retrouvé sélectionné à la semaine de la critique de la Mostra de Venise en septembre dernier. Afin d'exploiter avec malice sa présence à l'un des plus grands festivals de cinéma au monde, l'équipe, en référence à une scène du film, s'est amusée à brandir une banderole de pénis géant lors de la première très médiatisée de la nouvelle série de Paolo Sorrentino. Arrestation gentille, vidéo postée en ligne, articles dans de nombreux médias de la Belle Province. Quelques semaines plus tard, présentation au Festival de Toronto et prix du producteur de la relève pour Hany Ouichou.



Prank (2016)

Ajoutons à cela une implication de tous les instants de l'équipe sur les réseaux sociaux, un sujet et une approche jeune et décomplexée qui promettait de rompre avec le simple réalisme social qui caractérise trop souvent notre cinéma. Le résultat compilé par Charles-Henri Ramond n'en est que plus douloureux : 1279 spectateurs au Québec. Si un tel chiffre nous rappelle encore, si besoin est, qu'il existe un gouffre souvent infranchissable entre les *likes* et les actions, le cas *Prank* illustre également la difficulté qu'éprouve le cinéma d'art et d'essai québécois et international à rejoindre des spectateurs qui ne font pas partie du petit milieu des connaisseurs/amateurs/festivaliers.

En même temps, l'infatigable implication de toute l'équipe dans la promotion est le signe plutôt réjouissant d'une volonté d'accompagner et de participer *différemment* à la carrière du film qui prend en compte les moyens de promotion actuels. Toutefois, une telle mobilisation des créateurs autour de la mise en marché d'un film n'est pas une situation qui peut être reproduite de façon systématique. Et surtout, demeure entière la question de l'avenir. Dit simplement, que devient *Prank* une fois sa trop courte présence en salles achevée? C'est bien là que le bât blesse. La disparition des vidéoclubs n'a pas été remplacée par une offre équivalente. Loin d'être de simples points de vente, de nombreux vidéoclubs permettaient aux films de vivre une seconde carrière qui pouvait bénéficier alors d'un véritable bouche-à-oreille et/ou des conseils d'employés souvent passionnés. De nos jours, hormis le grand tout du web ou l'algorithme douteux de Netflix, de quelles plateformes les *Prank*, *Montréal la blanche*, *Écartée*, *Avant les rues* ou *Pays* peuvent-ils bénéficier pour attirer l'attention des spectateurs non urbains qui n'ont pas eu la possibilité de les voir? Alors que la VSD est déjà chose du passé, serait-il à ce point utopique d'imaginer une plateforme de diffusion en ligne du cinéma québécois accessible à tous? La question est d'autant plus d'actualité que les premiers mois de 2017 démontrent la vitalité d'une cinématographie ouverte à toutes les formes. Espérons que les *Mes nuits feront écho*, *Maudite poutine*, *Ceux qui font la révolution...* et autre *Cyclotron* ne disparaîtront pas, eux aussi, après une maigre série de projections symboliques. 24

STARS ET MUTANTS : DE NOUVELLES VOIX DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Table ronde animée par **Bruno Dequen et Philippe Gajan**

Avec la participation de **Jean-Guillaume Bastien, Loïc Darses, Alexandre Dostie, Philippe David Gagné, Émilie Mannering et Raphaël Ouellet**

Retranscription: **Apolline Caron-Ottavi**



Philippe David Gagné, Loïc Darses, Alexandre Dostie, Émilie Mannering et Jean-Guillaume Bastien

Depuis des années, sur le site web de la revue, un blogue dédié aux cinéastes invités permet de donner la parole aux créateurs du cinéma québécois. De nombreux jeunes réalisateurs, tels que Jean-Guillaume Bastien, Alexandre Dostie et Raphaël Ouellet, se sont ainsi emparés de cette carte blanche pour proposer des textes libres qui nous invitent à partager leurs univers créatifs. Par ce blogue et ses DVDs, *24 images* vise à mettre en valeur des œuvres et des démarches moins médiatisées ou immédiatement accessibles. C'est pourquoi la création en court métrage a toujours retenu notre attention. Or, notre dernière compilation de courts remonte déjà à 2014. À l'époque, nous avions souligné le travail de La distributrice de films grâce à une sélection de films qui allaient de la fiction à l'expérimental, en passant par le documentaire.

Trois ans plus tard, une nouvelle génération a naturellement émergé. Il ne s'agit pas d'évoquer une relève. Après tout, personne n'est à terre. Les 7 courts métrages rassemblés dans ce numéro visent davantage à souligner le travail de 8 cinéastes qu'il s'agira de suivre dans les années à venir. Les approches sont diverses : de l'essai documentaire avec *Elle pis son char* de Loïc Darses et *Free World Pens* de Nika Khanjani à *Bleu tonnerre*, une comédie

musicale saguenéenne insolite de Philippe David Gagné et Jean-Marc E. Roy, en passant par *Ruby pleine de merde*, une farce désopilante et féroce de Jean-Guillaume Bastien, *Mutants*, une chronique adolescente beauceronne d'Alexandre Dostie, *Star*, une plongée empathique et intense d'Émilie Mannering dans Parc-Extension et *Tout simplement*, un film choral à la sensibilité à fleur de peau de Raphaël Ouellet.

Afin d'accompagner l'édition de leurs films sur DVD, nous avons réuni la plupart de ces cinéastes afin de prendre le pouls de leurs démarches respectives et de leur passion pour le cinéma.

Pour commencer, pourriez-vous évoquer les films que vous avez réalisés récemment et nous raconter un peu votre parcours, ce qui vous a amenés au cinéma ?

Jean-Guillaume Bastien : J'ai obtenu mon diplôme en cinéma à l'université Concordia en 2007. Au départ, j'étais plutôt intéressé par l'expérimental, mais je me suis tourné ensuite vers la fiction, et même vers une démarche de cinéma qui cherche à avoir une dimension, disons, « grand public ». *Ruby pleine de merde*, mon sixième court métrage, est l'adaptation d'un texte de Sébastien



Ruby pleine de marde (2016) et Star (2015)

David, un conte urbain qui a été présenté à la Licorne en 2013 et qui est composé d'une série de courtes scènes autour de l'esprit de Noël. Je suivais la carrière de Sébastien et ce texte-là m'a particulièrement marqué. C'est la première fois que j'adaptais un texte, donc le processus était différent de ce à quoi j'étais habitué. Ça m'a permis d'être moins complexé à l'étape de l'écriture et d'aller plus loin dans la recherche visuelle.

Émilie Mannering : Mon parcours est un peu différent car je n'ai pas étudié en cinéma, mais en design graphique et, au baccalauréat, nous faisons beaucoup d'expérimentations, que ce soit en vidéo, en illustration, en animation... J'ai écrit le scénario de *Star*, mon premier court métrage, à partir d'événements dont j'avais été témoin ou que j'avais vécus. Je voulais explorer une nouvelle façon de raconter une histoire. J'ai saisi cette occasion pour parler de mon quartier, ce petit royaume multiculturel qu'est Parc-Extension. Et j'ai eu un coup de foudre pour la réalisation et le travail avec les acteurs. Ma sœur est productrice (Sarah Mannering, Colonelle Films, NDLR), donc j'avais déjà un lien avec

le cinéma. Lorsque je lui ai montré le scénario de *Star*, elle m'a proposé qu'on travaille ensemble.

Alexandre Dostie : J'ai réalisé le film *Mutants*, qui est mon premier court métrage. Je me reconnais dans ce que dit Émilie, car j'ai eu moi aussi un parcours atypique. Je n'ai pas étudié en cinéma et je ne me considère pas vraiment comme un « cinéophile ». La première « œuvre » qui m'a vraiment inspiré, ça a été la série *Jackass* ! C'est ce qui m'a fait acheter une caméra. Je me suis dit que moi aussi, je pouvais faire ça ! J'ai longtemps contemplé l'idée de faire du cinéma, mais plus je découvrais des réalisateurs et des films marquants, plus cela reportait mon passage à la réalisation. Par la bande, j'ai cheminé en distribution et ce travail m'a ouvert les yeux sur les façons dont on peut raconter une histoire dans le format du court, avec éclat et originalité... *Mutants* se construit à partir d'une poésie du quotidien à laquelle je suis sensible. Comme Émilie, j'ai moi aussi été très influencé par l'endroit d'où je viens, ma Beauce natale, et les personnages qui en émergent sont très présents dans l'imaginaire poétique de mon film.

Loïc Darses : *Elle pis son char* est mon premier film également. Mon intérêt pour le cinéma est né avec des films comme *Star Wars* ou *Le seigneur des anneaux*, des grandes épopées *blockbusters* qui m'ont toujours fasciné. Chez moi, on regardait les films en famille, c'était de l'ordre du divertissement, mais c'est là que j'ai commencé à me dire : « c'est ce que je veux faire ». En secondaire 4, je me suis mis à me désintéresser de l'école et mon professeur

de maths a compris que j'avais d'autres intérêts... alors, il m'a conseillé un film : *Lost Highway* de David Lynch. Et ça a été un éveil total. L'année suivante, ce même professeur nous a proposé de réaliser un film avec lui, on a fait une sorte de pastiche de Lynch qu'on a projeté à la fin de l'année. Tout le monde était content d'avoir son diplôme mais, moi, c'était de projeter ce film qui m'avait rendu heureux ! À partir de là, j'ai su que je voulais faire une école de cinéma. Je suis allé à l'UQAM et c'est à la fin de mon baccalauréat que j'ai découvert des images que ma mère avait tournées. *Elle pis son char* est un film qui témoigne de mon intérêt pour le cinéma. M'intéresser à ce sujet était une façon de rendre hommage à celle qui avait éveillé ma curiosité. Je n'aurais pas pu faire ce film si je n'avais pas senti que je pouvais dire à travers lui : « c'est de là que je viens et c'est pour ça que je fais du cinéma ».

Philippe David Gagné : Je viens du Saguenay, où j'habite toujours, et j'ai étudié le cinéma à Chicoutimi, à l'UQAO, dans une section interdisciplinaire en arts. J'ai commencé par faire

du documentaire en travaillant à Télé Québec pendant plusieurs années, ce qui m'a forgé dans mon métier de réalisateur. Par la suite, on a commencé à faire des films à deux avec Jean-Marc E. Roy, sans argent et avec juste une caméra. On a fait plusieurs films ensemble, du documentaire comme de la fiction, et *Bleu tonnerre* est le premier film pour lequel on disposait d'un budget et de véritables moyens. Ce film-là est né d'un univers qui nous est commun, notamment la collaboration avec Dany Placard, qui est un musicien du Saguenay qu'on écoute beaucoup. C'est en chantant ses chansons dans le char pour se rendre à un festival qu'on a eu l'idée de faire une comédie musicale. Ce n'est pas qu'on est particulièrement friand de ce genre, mais ça nous semblait un défi intéressant, surtout avec Dany Placard, que l'on n'imagine pas naturellement dans une comédie musicale. On s'est dit qu'on pouvait utiliser les codes du genre pour aller chercher une certaine émotion à travers la musique. On ne voulait pas de danses ni de chorégraphies, et on avait en tête cette idée de personnaliser les clichés qui peuvent exister sur notre région.

Raphaël Ouellet : Moi qui pensais être spécial ! Comme Émilie je n'ai pas fait d'études en cinéma et, comme Alex, je ne me considérais pas vraiment cinéphile jusqu'à tout récemment. En fait, lorsque j'étais au secondaire dans un cours de cinéma, mon prof m'a dit que pour faire un film, ça pouvait prendre jusqu'à 5 ans. Le temps de scénariser, d'obtenir le financement, de produire, post-produire, etc. Comme je suis quelqu'un d'excessivement impatient, j'ai commencé à faire de la photographie. De fil en aiguille j'ai quitté mon Rimouski natal pour venir travailler à Montréal comme photographe. Par ma copine, j'ai rencontré Sarah Pellerin, qui est devenue ma scénariste, et Charles Grenier, qui ont commencé tous les deux à me traîner au FNC et dans les soirées Kino. En sortant de là, j'étais toujours fâché par ce que j'avais vu. Du haut de ma prétention, je me disais que faire un bon film ne devait pas vraiment être si compliqué. Qu'au final, c'est juste des photos qui bougent ! Ensuite, Chloé Robichaud a tourné une bonne partie de *Sarah préfère la course* dans mon appartement. J'ai rencontré Jessica Lee Gagné, sa directrice photo, qui m'a mis au défi de faire un film pour voir si c'était « si facile que ça » et j'ai accepté. On a fait un premier film ensemble. C'était très mauvais. J'ai compris à quel point le langage cinématographique était différent de la photo et j'y ai pris goût. J'ai par la suite réalisé «*Je*», qui a forgé mon regard et mes envies. Mon dernier film s'appelle *Tout simplement*.

On constate dans vos films une diversité de ton, qui permet de faire un cinéma social qui ne s'appuie pas uniquement sur une ambiance dramatique. Est-ce que vous pourriez nous parler un peu de votre rapport au social comme au mélange des genres ? Et aussi de votre rapport à la cinéphilie, apparemment moins « pointu » que pour la génération précédente (Maxime Giroux, Denis Côté, Raphaël Ouellet...) et plutôt tourné vers la culture populaire ?

Jean-Guillaume Bastien : Cette recherche de ton est en effet quelque chose qui m'a guidé dans tous mes projets. En ce qui me concerne, je me considère comme assez cinéphile. Ceci dit, ma

cinéphilie est très mixte, j'ai été inspiré aussi bien par Godard que par les Chick'n Swell ! Ce qui me guide dans le ton de mes films, c'est que je veux éviter de faire quelque chose d'ennuyeux. Je supporte de moins en moins les films avec des longueurs, même si j'ai déjà été assez friand de ce type de cinéma. Ça ne m'a pas empêché de travailler parfois sur l'ennui, d'étirer certains plans volontairement pour provoquer un effet précis chez le spectateur. Ce qui pourrait résumer mes derniers films, c'est un ton pince-sans-rire, mais le ton est avant tout déterminé par ce que l'histoire raconte. Je ne me sens pas rattaché à un genre ou à un ton précis ; tout peut changer d'un film à l'autre.

Émilie Mannering : Concernant la question d'un cinéma tourné vers le social, je ne considère pas mon travail comme engagé, mais comme solidaire. Solidaire avec la jeunesse de Parc-Ex, par rapport à ce qu'en disent les médias par exemple. Il me semble important de donner un espace à cette jeunesse dans notre cinéma. Cette absence de représentation ne fait aucun sens. J'utilise beaucoup les téléphones cellulaires ; pour moi c'est une autre façon de faire du cinéma. Je n'ai pas une culture cinématographique très pointue. On blâme beaucoup les médias sociaux, les selfies, comme étant narcissiques, mais j'ai pris conscience que les jeunes les utilisent pour rejoindre les autres, aller chercher un public. C'est d'autant plus important pour eux qu'on ne leur donne pas vraiment la chance d'exister dans la culture populaire québécoise. C'est ce que je voulais raconter avec mon film, essayer de faire comprendre cette utilisation du regard que l'on porte sur soi, sans la condamner, mais en observant plutôt la façon dont les jeunes utilisent ça pour être créatifs.

Loïc Darses : Je crois qu'il y a dans nos films le désir de rompre avec la génération d'avant. Je me souviens que nous avions toujours ces discussions entre aspirants cinéastes à l'école. On admire les films de Denis Côté, Anne Émond, Maxime Giroux, mais on veut s'en distancier pour exister. C'est une génération qui a traversé certains désenchantements avec la mondialisation, et fait des films qui parlent, entre autres, beaucoup de la solitude. Les problèmes dans le monde n'ont pas disparu, mais notre génération veut peut-être transmettre plus d'espoir. Dans le cas de mon film, *Elle pis son char*, le sujet est très sombre et déprimant, mais je ne voulais pas faire un film sur l'abus. C'est un film sur l'espoir : cette femme a eu des enfants, son enfant fait le film, et c'est ça qui est intéressant, le *happy end*, porté par cette capacité à redonner l'amour. Personnellement, je crois que nous avons la responsabilité d'offrir de la lumière dans nos films, même si le contexte est sombre. Et il y a un désir de jouer avec ça pour trouver le ton du film. Le premier film qui m'a fait rire, qui m'a enthousiasmé, c'est *Star Wars*. Après ça, j'ai découvert des cinéastes comme Antonioni. Mais si dans mes films, je rendais hommage seulement à des artistes comme Antonioni, Lynch ou Mizoguchi, ce ne serait pas honnête. Ces influences plus « grand public » sont tout aussi importantes, même si l'intention est différente.

Philippe David Gagné : Loïc, tu parles de lumière et tu explores pourtant des eaux troubles, dans le sens où ton film aurait pu paraître opportuniste, puisque tu crées une œuvre qui t'appartient,



Mutants (2016)

sans que les images t'appartiennent vraiment... Mais le fait que tu apparisses à l'écran – que ça émane de toi – fait en sorte que le film devient très vrai et évacue cette idée d'opportunisme. As-tu eu cette crainte que l'on puisse le voir comme ça ?

Loïc Darses : Oui, c'était ma grande crainte et j'ai failli ne pas faire le film à cause de ça. Ma mère avait filmé ces images en ayant l'intention de faire un film. On en a beaucoup discuté et, quand elle m'a dit qu'elle était d'accord que je reprenne ces images et que, de toute façon, elle ne ferait pas son film, je me suis senti en paix par rapport à elle. Mais il fallait ensuite que je me sente en paix par rapport au cinéma. Il fallait que mon film témoigne de cette réalité, et j'espère qu'il rend compte de ce rapport complexe au matériel. J'ai beaucoup écrit d'ailleurs pour trouver ma place dans le film. Quand j'ai vu que je pouvais parler d'où je venais à travers son histoire à elle, j'ai su que je pouvais me l'approprier. Pour moi, tout le film tend vers ce moment où ma mère me remet la caméra. Il me fallait cette image pour pouvoir aller de l'avant.

Raphaël Ouellet : Personnellement, ce n'est pas que je n'ai pas le goût d'être pointu, mais plutôt que je n'ai pas de culture ! Jusqu'à tout récemment, je ne connaissais pas de réalisateurs polonais ou bulgare. En fait, avant de faire mon premier film, je n'avais même jamais vu le travail de Denis, Rafaël ou Maxime ! Par contre, j'aime les choses assez sérieuses. Ceci dit, après mon premier film, auquel je faisais référence tout à l'heure, j'ai compris que ce n'est pas parce que tu garroches de la musique classique avec des personnages qui feel pas que tu vas faire brailler le monde. Ça donne juste des films tristes, pis « plates » auxquels le spectateur ne s'attache pas. Je ne dis pas que c'est ce que nos prédécesseurs ont fait. C'est juste qu'après avoir essayé de faire un film exclusivement dramatique, j'ai pris du recul en me disant qu'il fallait brouiller un peu les cartes : faire rire pour mieux faire pleurer. Autrement, je ne me considère pas vraiment tourné vers la culture populaire. Je n'ai pas le goût qu'on voie mon travail comme on va à La Ronde ou aux arcades. En même temps, même en photographie, j'ai toujours dit que je ne voulais pas faire de l'art juste pour 4 hipsters dans un sous-sol du Mile End. Alors, je

suis un peu tiraillé et j'essaie de tirer le meilleur des deux mondes.

J'aimerais revenir sur l'idée de « raconter une histoire ». Pourquoi choisir le cinéma pour raconter une histoire ?

Alexandre Dostie : C'est une question vraiment pertinente, que je me pose encore, étant sensible à différents médiums. Il y a une dimension incroyable dans le cinéma, le fait de communiquer une idée à une équipe entière, d'insuffler un personnage à des acteurs qui, au départ, ne savent pas ce qu'ils vont faire : cette création collective est porteuse d'espoir. Il y a une vague d'énergie que le public peut sentir quand on lui présente le film. J'ai l'impression que rencontrer un public est un facteur

primordial pour notre génération. C'est ce qui me semble le plus important en tant que cinéaste ou poète : faire le pont entre la création et un public qui n'est pas déjà conquis, acquis, et qui peut même parfois se retrouver là par hasard. On a le désir de parler à tout le monde, mais je ne ressens pas le besoin d'appuyer mes créations sur des références, des modèles.

Loïc Darses : Sur cette question du choix du cinéma, plutôt que d'écrire avec un papier et un crayon, j'ai l'impression que pour notre génération, il est plus naturel de raconter par l'image. Malheureusement ou heureusement, il y a eu cette transition qui s'est opérée. Même si j'adore la langue, et que j'écris par ailleurs, c'est par les images que j'ai naturellement envie de raconter une histoire. C'est personnel, mais c'est aussi quelque chose que je constate chez ceux qui font des courts métrages en sept secondes sur les médias sociaux par exemple. Le langage commun est de plus en plus celui de l'image.

Philippe David Gagné : Pour répondre, je vais parler un peu d'où je viens. Le fait d'habiter et de faire du cinéma en région, c'est presque une affirmation politique. Les défis que l'on rencontre sont très différents de ceux qui existent à Montréal. Faire du cinéma en région, ça va avec une authenticité dans la mise en scène. J'ai fait du documentaire et de la fiction et je ne fais pas de distinction entre les deux. L'impression de vérité en documentaire est galvaudée ; la mise en scène est très importante et ce n'est pas tant la vérité que l'authenticité que l'on cherche. En outre, faire du cinéma en région renvoie à cette question, puisque la région est souvent vue comme plus authentique, avec ses valeurs, la culture québécoise, les « vraies gens »... **Bleu tonnerre** cherche à utiliser cette authenticité tout en faisant exploser les clichés. Et ça passe par la mise en scène. Le cinéma est un médium qui coûte cher, et c'est une des difficultés en région. On a peu l'occasion de tourner, on fait du corporatif, et ça influence aussi notre mise en scène. Personnellement, je n'ai pas tant l'impression de faire du cinéma pour un public en particulier, je le fais pour ce moment où on crée une sorte de molécule d'art qui nous est propre, en réunissant des atomes de

soi, de ses références, de son milieu : ça devient un objet vivant. Et ce qui est dur, c'est qu'une fois que ce moment de fulgurance est passé, c'est comme si l'objet ne m'appartenait plus, je m'en désintéresse. Une fois le moment de création passé, je pense déjà à ce que je vais faire après. Je trouve qu'en cela le cinéma est un art où on se sent très seul.

Jean-Guillaume Bastien : Pour revenir sur cette solitude dont parle Philippe David, je vois plutôt ça à l'inverse, comme l'entrechoquement de plusieurs personnalités. Il suffit parfois d'une étincelle, ou d'avoir envie de travailler avec quelqu'un pour commencer un film. Parfois, je me surprends même à vouloir perdre un peu le contrôle. Il y a une équipe en jeu, des gens talentueux qui amènent des idées, ce qui permet d'avoir toujours de nouvelles perspectives sur son propre travail : ça brasse beaucoup. Notamment au niveau du montage, quand on a du mal à couper par exemple, je trouve ça très bénéfique pour le cinéaste de travailler avec quelqu'un d'autre.

Alexandre Dostie : J'aime bien cette idée de mettre à l'épreuve ce qu'on propose. En tant que distributeur, on reçoit beaucoup de films et, souvent, je me demande si le réalisateur a testé son idée sur son équipe. Comme tu le disais, c'est tellement important de partager, de demander des retours... Pour l'écriture de *Mutants*, avec mon producteur Hany, on ne s'est jamais contenté de se dire : « ça marche ». On a tourné un scénario qu'on savait imparfait, mais on a essayé de régler les problèmes jusqu'au bout. Il y a eu beaucoup de versions du scénario, et j'étais content d'avoir quelqu'un pour me pousser à en tirer le meilleur. Comme disait Philippe David, j'ai du mal moi aussi à revoir le film après : ce n'est pas comme une performance. J'essaie de voir ça plutôt comme l'album photo d'un voyage que l'on partage avec des gens qui n'ont pas fait ce périple, et je me prends au jeu de me souvenir de ces moments.

Émilie Mannering : Moi, je n'ai pas de problème à regarder mon film. Je le regarde même toute seule ! J'aime me rappeler le tournage. On a tous parlé de la raison pour laquelle on fait du cinéma et de notre rapport à l'expérience du tournage. Cette expérience que j'ai eue avec ces jeunes que j'ai trouvés sur You Tube ou au Parc Jarry m'a donné l'adrénaline dont j'avais besoin. C'est quelque chose que je ne trouve pas avec les autres médiums : le fait d'être en gang, le lien avec les acteurs... On a passé quatre mois ensemble, ce ne sont pas tous des jeunes qui continuent d'aller à l'école et, pourtant, ils étaient là, à chaque semaine, très motivés. C'est un travail où on se donne confiance en nous, on a tous quelque chose à aller chercher dans cette aventure.

Raphaël Ouellet : De mon côté, j'ai choisi la photo. Le cinéma est un peu une erreur de parcours qui m'a plu. Je tourne pour des raisons qui me paraissent un peu égoïstes. Je tourne pour moi.



Elle pis son char (2015)

Je veux exorciser quelque chose et tant mieux si le DCP trouve preneur. Peut-être que je changerai d'avis et que je vais devenir plus généreux avec le spectateur. Je l'espère. Mais un peu comme Émilie qui regarde son film pour se remémorer ses histoires de tournage, ou Alex qui confronte ses idées avec son producteur, ou Jean-Guillaume qui préfère la pression d'une grosse équipe et Philippe David qui passe à autre chose lorsque le film est fini, l'écran pour moi, c'est vraiment pour l'instant un genre de toile sur laquelle je peux pitcher de la peinture sans trop me poser de questions. Je n'aime pas particulièrement mes films, mais j'aime vraiment les conceptualiser. Trouver des façons de créer des sentiments imaginaires chez le spectateur, c'est comme intellectualiser mes propres sentiments. Une espèce de façon de comprendre la mécanique de ce qui me touche, pour j' imagine, pouvoir l'éviter ensuite.

Dans tous vos films, la langue est très importante. Qu'elle soit théâtrale ou non, chaque film trouve son ton à travers une langue qui vous est propre...

Émilie Mannering : Tous les jeunes de *Star* ont une base de français québécois, avec des influences arabes, espagnoles, haïtiennes ou créoles, et le slang hip-hop vient se rajouter à tout ça. Il y a beaucoup de choses qui passent dans le sous-texte. La langue étant une question tellement importante au Québec, il y a beaucoup de critiques sur ce métissage alors que je pense qu'il y a une vraie force créatrice dans cette langue. On ne peut pas la balayer du revers de la main parce qu'elle n'est pas « correcte ».

Alexandre Dostie : C'est ce qui m'a décidé à faire le film en Beauce. Au début il était question de prendre des acteurs montréalais, mais ça ne me semblait pas approprié de faire jouer des Beaucerons par des jeunes de Montréal. En replongeant dans ma région natale, j'ai constaté que la langue avait changé ; j'ai presque été choqué par cette évolution ! Il y a beaucoup d'influences de la ville, d'Internet, mais c'est l'époque qui veut ça. La façon de parler, les mots employés disent beaucoup sur l'environnement et le contexte dans lesquels on évolue. Ça montre

les ascendants, ça met en lumière des lignes de tension entre les personnes et le lieu de vie, le village, le quartier... Comme dit Émilie, il faut célébrer ces microcosmes, on n'entendait pas ces voix-là au cinéma jusqu'à présent. Quand je suis allé tourner en Beauce, je me suis aperçu que la dernière fois qu'il y avait eu un tournage professionnel, c'était en 1988! Le territoire forge les personnalités, les personnages et les histoires, c'est une vraie richesse. C'est fort de voir des films tournés au Saguenay ou à Parc-Ex qui peuvent faire le tour de la planète et parler du Québec dans son ensemble. Mais la langue est un terrain glissant, d'autant plus que c'est au cœur de notre identité...

Philippe David Gagné : J'avais peur, avec *Bleu tonnerre* en particulier, de ce risque de dénigrer la langue et l'accent du Saguenay. Je me souviens d'un moment où Isabelle Blais, qui joue la blonde de Dany, sort sur le balcon et essaie d'imiter la langue de la région. Et là, j'ai compris qu'il ne fallait pas faire ça. Le moment est pourtant dans le film, mais on sent que ce n'est pas l'accent de là-bas, même si l'actrice s'en sort bien. Je craignais aussi que le film n'ait aucune portée en dehors de nos frontières. Et j'ai été très surpris de voir que ce n'était pas le cas. C'est un risque de mettre la couleur de la langue dans son film : si on va trop loin, ça peut devenir un cliché grossier et, si on n'ose pas assez, ce n'est pas assez caractérisé. La ligne entre les deux est mince.

Jean-Guillaume Bastien : Pour moi, il faut juste que le film parle du Québec. On se pose toujours la question de savoir si c'est trop précis quand on veut inclure certaines références québécoises, et je me dis toujours : oui, on y va, parce que le film doit parler avant tout aux Québécois. Si le film passe à l'étranger, c'est un bonus, mais ce n'est pas la perspective qu'il faut se donner. Parfois, ce sont même les films les plus locaux qui ont le plus d'écho ailleurs.

Philippe David Gagné : En le paraphrasant, Gide disait que c'est à travers le plus particulier qu'on peut parler à tout le monde...

Raphaël Ouellet : Ça me fait comprendre que les films dont on parle sont excessivement verbeux comparé au mien ! Peut-être à l'exception d'un personnage ! Personnellement, je crois que moi et Sarah, la scénariste, on a essayé de porter à l'écran la voix plutôt muette du *outcast*. Je m'intéresse plus au langage qu'à la langue.

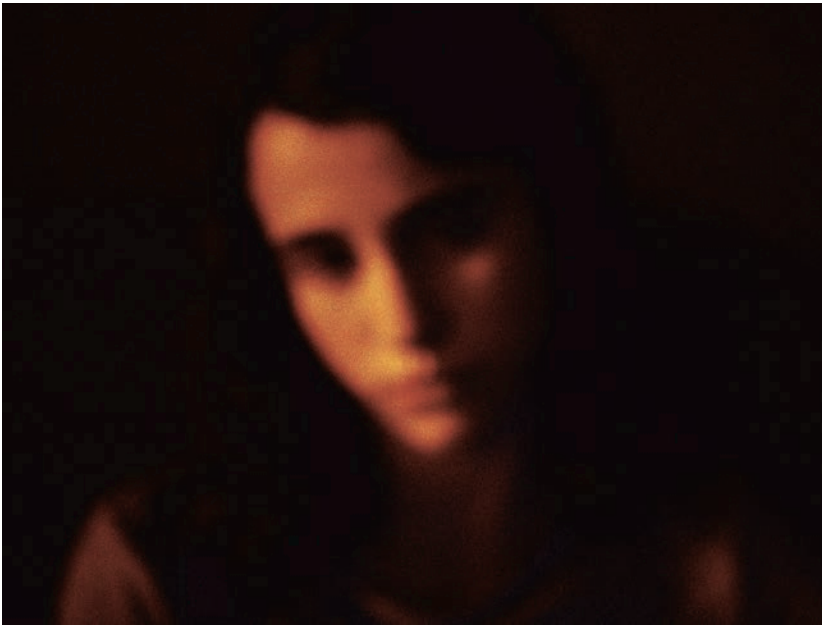
Vous avez beaucoup parlé de votre volonté de faire des films, disons, plus accessibles. Ce rapport au public, on en a beaucoup entendu parler ces dernières années, les cinéastes québécois se plaignant du fait que leurs films faisaient le tour des festivals, mais que personne ne les voyait au Québec. Comment vous inscrivez-vous dans ce débat, notamment par rapport à la salle de cinéma ?

Loïc Darses : Personnellement, je pense qu'il faut faire la distinction entre public et spectateur. Quand je fais un film, je veux rejoindre le spectateur : la personne qui regarde le film, qui s'investit. Il faut penser à la personne qui regarde plutôt qu'à celle qui pourrait regarder, sinon il ne faut pas faire du cinéma mais autre chose, de la publicité... Quant à la question de l'écran, je crois qu'il faut s'adapter. Il y a les nouveaux médias, Internet, l'explosion de la réalité virtuelle, on ne peut plus dire « pour moi, c'est l'écran ou rien ». Il faut choisir ses batailles. Si la salle n'est plus rentable, il faut s'adapter...

Philippe David Gagné : De toute façon, je pense que ce n'est pas notre mission. Je sais bien que même dans mes rêves les plus fous, mes films ne vont pas faire de l'argent au box-office. Il faut désacraliser un peu l'écran. Le festival Tous écrans [Festival entièrement présenté sur Facebook en décembre dernier, NDLR] était une excellente idée par exemple. On dirait que l'idée du succès est rattachée exclusivement à la notion de festival et de projection. Tant mieux si la salle a en soi de plus en plus de valeur mais, en même temps, c'est formidable que des gens puissent voir les films ailleurs.



Bleu tonnerre (2015)



Tout simplement (2016)

Raphaël Ouellet : Je trouve que Loïc résume très bien le « combat ». Du moins le mien ! Je veux que mes films soient vus, mais pas par n'importe qui. Ou plutôt, pas n'importe comment, je dirais. J'ai le goût que le spectateur s'investisse dans mon film. Je n'ai aucun contrôle là-dessus, mais je n'ai pas vraiment envie de passer 2 ou 3 ans de ma vie sur un film que quelqu'un va regarder en comptant ses mailles de tricot ou entre deux fenêtres Facebook et Twitter. J'aime mieux qu'il y ait trois personnes émues dans la salle, que 400 qui jouent sur leurs téléphones. C'est là à mon sens que le grand écran reste essentiel. Par contre, j'ai le goût de donner envie à Ginette de laisser tomber son tricot et de prendre une marche jusqu'au Beaubien pour venir vivre une partie de mon univers. C'est pour ça, je pense, que le travail ne revient pas seulement aux cinéastes. On fait des bons films au Québec. Si les salles sont vides, c'est que le problème est ailleurs. Le problème du cinéma au Québec, ce n'est pas qu'il manque de cinéastes, c'est qu'il manque d'activistes. Il manque de grandes gueules qui mettent sur pied des programmes de cinéma au secondaire, qui organisent et publicisent des projections, qui changent les mentalités face à notre potentiel créatif et qui font goûter le 7^e art à tout le monde. Il y a trop de journalistes qui disent que le cinéma ne va pas bien et trop de gens qui les croient. Ça alimente juste la bête et ça donne le goût à personne de se déplacer. Le problème ce n'est

pas que les films sont « plates », mais plutôt que les gens pensent qu'ils le seront parce qu'ils ont été faits ici.

Mais bon, après ça, je pourrais partir sur de grandes envolées politiques. Disons simplement qu'on aime cultiver l'ignorance au Québec. On aime se détester et le cinéma en souffre, oui. Mais pas seulement le cinéma.

Certes, ce n'est pas votre responsabilité de remplir les salles et, en même temps, ça l'est. Il y a quelque chose qui vous rassemble d'après vos propos à tous, c'est que vous partez de l'intime pour aller vers l'universel. Vous avez cette idée qu'une réalité personnelle vaut la peine d'être communiquée, et vous essayez, à travers la mise en scène ou la langue, de rejoindre les gens. N'est-ce pas en cela une responsabilité ?

Loïc Darses : C'est une responsabilité non seulement envers les spectateurs, mais aussi envers le cinéma. C'est là que se joue la différence entre public et spectateur, il faut faire vraiment du cinéma pour que le film soit vu et « bien » vu par un certain nombre de spectateurs.

Philippe David Gagné : C'est une façon de se faire une place dans le monde. Affirmer qu'une certaine réalité fait du sens, a un intérêt : on envoie cette réalité au public à travers le film, en se disant que quelqu'un d'autre va peut-être y accorder la même valeur. C'est un moyen de connecter avec les autres. Le cinéma permet de magnifier, et c'est ça aussi qui peut faire vibrer quelqu'un d'autre. C'est un pari. 



Free World Pens de Nika Khanjani (2016), aussi sur le DVD

CEUX QUI FONT LES RÉVOLUTIONS À MOITIÉ N'ONT FAIT QUE SE CREUSER UN TOMBEAU

de Mathieu Denis et Simon Lavoie



Cinq ans après *Laurentie*, Simon Lavoie et Mathieu Denis reviennent à l'avant-plan de la scène cinématographique avec *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*, une œuvre ample née dans la foulée du Printemps étudiant de 2012, dont le titre est tiré d'une citation de Saint-Just, homme politique de la Révolution française proche de Robespierre. Comme pour le précédent film du duo, ce nouvel opus (Prix du meilleur film canadien au festival de Toronto) replace le politique au cœur de notre cinéma, ce qui est en soi une bonne nouvelle, et nul doute qu'il suscitera cette fois encore de vives polémiques par la radicalité de son propos et de son projet esthétique. D'où l'idée de ce dialogue au sein de la rédaction qui se propose d'ouvrir quelques pistes de réflexion.

Gérard Grugeau : Le film suit le parcours de quatre jeunes réunis au sein d'une cellule politique prête à reprendre le combat sur les ruines de l'après-Printemps étudiant par fidélité à leur idéal. Le scénario m'a semblé partir d'une drôle de prémisse, à savoir le slogan affiché sur les panneaux publicitaires en ouverture : « *Le peuple ne sait pas encore qu'il est malheureux. Nous allons lui apprendre.* » Au-delà du légitime constat d'aliénation (l'un des thèmes majeurs du cinéma de Lavoie et Denis) qui émane du cauchemar climatisé de la société néolibérale et consumériste d'aujourd'hui, s'exprime là pour moi une sorte de naïveté qui semble faire fi de toute l'histoire d'un peuple. Un peuple qui a pourtant su au fil du temps, à coups d'innombrables luttes, se

forger un meilleur destin, notamment grâce à la Révolution tranquille et au mouvement ouvrier. Je pense entre autres à la grève de l'amiante en 1949, moment fondateur s'il en fut. Comment penser que les ouvriers de *On est au coton* de Denys Arcand à la charnière des années 1970 n'aient rien su de leur « malheur » de classe, de leur condition d'opprimés ? On sait que depuis ces années-là, la réaction néolibérale a considérablement transformé le champ politique, que les formes d'oppression demeurent et ont aujourd'hui changé d'échelle. Prononcée après des mois d'une lutte qui a embrasé le Québec, cette petite phrase inaugurale m'a paru naïve et à l'image de l'esthétique générale du film : une vaste geste, certes ambitieuse mais surplombante, qui aime à

asséner de grandes vérités (voir toutes les citations apparaissant à l'écran) tout en minimisant les forces de vie à l'œuvre dans une société et leur vraie puissance révolutionnaire. C'est donc dire que le positionnement du film me semble d'emblée problématique, cette volonté « d'éduquer » le peuple en partant du repli autistique de ce groupe de jeunes et de la déroute qui s'ensuit ne pouvant, selon moi, au final que contribuer à une dépolitisation des consciences, même si le spectateur se fera sa propre idée. À cet égard, *Ceux qui ont fait les révolutions qu'à moitié...* m'apparaît comme l'antithèse du travail de fond réalisé par le collectif Épopée pour *Fraction*, présenté l'an dernier à la Cinémathèque québécoise, une installation qui revenait sur notre histoire commune des grèves étudiantes de 2012 à travers une multitude de témoignages d'activistes qui révélaient les multiples facettes d'une résistance toujours active, d'une parole insurrectionnelle toujours vivante, mettant en évidence en filigrane un faisceau de virtualités des plus stimulantes.

Philippe Gajan : Lu ce matin, en ouvrant le journal, une citation de Gramsci : « Le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître. Dans cet interrègne surgissent des phénomènes morbides ». Combien cela m'apparaît pertinent... Gramsci écrivait ces mots alors qu'il crouissait dans les geôles de Mussolini. Même s'il s'agit aujourd'hui de redéfinir le vieux monde et le nouveau monde (à moins de considérer que l'interrègne dure depuis le début du XX^e siècle), on peut par contre compter sur Mathieu Denis et Simon Lavoie pour se coller avec les phénomènes morbides, au propre comme au figuré, dans *Laurentie*, dans *Corbo*, dans *Le torrent* et, maintenant, dans *Ceux qui font les révolutions...* Certainement, ils ne posent pas le même geste politique que le groupe Épopée. Épopée, dans *Insurgence*, avec *Fraction*, se place aux côtés du monde nouveau naissant, un monde qui regarde/subit les phénomènes morbides (la répression policière, l'ordre et le pouvoir ancien) l'accompagne et résiste avec lui, car cette naissance, cette promesse de jours meilleurs, se fait dans la douleur. Quant à Mathieu Denis et Simon Lavoie, ils chroniquent l'interrègne et ses phénomènes morbides. Pour eux, cela dure depuis la révolution tranquille (lieu mythique dont ils puisent une partie de leurs citations). Et s'ils sont manifestement en colère, je ne pense pas qu'ils s'excluent du peuple ou qu'ils le

renient ou encore le méprisent. Les films, pour eux, participent certainement d'une thérapie de choc (« un véritable cri de rage nécessaire et solidaire de la part de tous ceux qui ne supportent plus l'immobilisme de notre société actuelle. » comme le dit Bruno Dequen dans notre précédent numéro)¹. Certes, ils ne nous donnent pas la solution, ils ne l'ont pas. Mais comme Épopée, comme toi et moi, il me semble qu'ils croient sincèrement que ce n'est pas fini. Quant à la volonté d'éduquer le peuple que tu leur prêtes, je n'y crois pas une seule seconde. D'abord parce qu'ils n'ont pas la naïveté de prétendre s'adresser au « peuple » (qui ne verra pas le film), ensuite parce qu'ils ne sont pas assez orgueilleux pour cela. Les gestes portés par les quatre jeunes révolutionnaires semblent plus de l'ordre du fantasme morbide. Ce sont leur échec certes, mais pas celui du peuple. Le film ne cautionne en rien ces gestes, ni ne les méprise encore une fois mais, quelque part, pleure sur leur impuissance, constat qui nous guette tous si nous n'y prenons pas garde.

Gérard Grugeau : J'ai été frappé ce matin par la même citation de Gramsci que je trouvais effectivement on ne peut plus à-propos. Et je pense que l'on peut convenir que, par les temps qui courent, l'actualité politique est amplement porteuse des germes de ces « phénomènes morbides » que nous redoutons tous. Face au Québec actuel et au vieux monde qui meurt, je partage la colère de Lavoie et Denis qui lancent un cri à travers le parcours de ces 4 jeunes bientôt dépassés par la nature de leur combat. Loin de moi l'idée de penser que les cinéastes méprisent leurs personnages. Bien au contraire, ils les accompagnent dans leur détresse, aussi mortifère soit-elle. Le film dresse un constat lucide et sans complaisance de notre société apathique, aliénée et « fatiguée », diagnostic que l'on pourrait cependant appliquer à l'ensemble des sociétés occidentales et non au seul Québec, même si le Québec par son histoire - et son inconscient collectif - semble abonné aux échecs à répétition qui hypothèquent son avenir. C'est du moins la thèse des deux cinéastes qui s'appuient sur nombre de citations (Saint-Denis Garneau, Hubert Aquin, Pierre Vallières, Gaston Miron, etc.) témoignant chez nous d'un mal de vivre atavique. L'ombre des Gilles Groulx, Denys Arcand et Pierre Falardeau (voir la séquence hallucinante de Sagard digne du *Temps des bouffons*) traversent *Ceux qui font les révolutions...*, car les films de ces





cinéastes ont un temps porté la rage et le désir d'émancipation d'un peuple en quête de lui-même. Lavoie et Denis se veulent les héritiers de cette tradition. Et on ne saurait leur reprocher de vouloir sortir notre cinéma de sa zone de confort et d'indifférence. Leur film est résolument politique et hors norme, mais de quoi nous parle-t-on ici quand le discours semble assujéti à une pulsion de mort qui barre tout horizon ? Une recherche de radicalité dans la forme s'imposait pour secouer les colonnes du temple et l'hétérogénéité du film témoigne de cette volonté, mais on est loin de la modernité d'un Gilles Groulx ou du Godard roboratif d'*Adieu au langage*. À cheval entre le réalisme et une théâtralisation de l'espace intime, le film pour moi n'échappe pas à l'enflure tout en prenant les contours d'une sombre épopée de la déploration et de l'impuissance. C'est vrai qu'une véritable douleur émane des confrontations générationnelles. Mais pour moi, la limite de l'entreprise tient à l'aspect autiste et régressif de la lutte de ces jeunes. En dehors de leurs démêlés familiaux, aucune discussion politique ne semble les rattacher à un hors-champ plus vaste qu'eux qui pourrait ouvrir un nouveau champ des possibles. Même les scènes du début tournées dans les assemblées à l'université ne dégagent aucun effet de réel, limitant la force du propos. Le film se clôt certes sur une percée de lumière, mais pas de solution, tu as raison... les cinéastes n'en ont pas. Et on comprend leur humilité, le Printemps étudiant ayant débouché sur un durcissement de la répression de la part de l'État. Je conçois que ces jeunes soient le produit d'une identité incertaine, mais doivent-ils pour autant être prisonniers d'une fatalité inéluctable ? « Ce nouveau monde qui tarde à apparaître » évoqué par Gramsci est justement en germe dans les paroles des activistes de *Fraction* qui débattent de leurs expériences et de leurs rêves au milieu d'un champ de ruines dont ils ont été les premières victimes. *Tout est à inventer*, dirait Jacques Rancière. Il me semble que nous avons aujourd'hui plus que jamais besoin d'entendre s'exprimer des formes de résistance (voir en France le mouvement Nuit debout), loin de tout fatalisme qui pousse au désengagement. En ce sens, Mathieu Denis et Simon Lavoie ne me semblent pas en phase avec la situation politique d'aujourd'hui. Ils ont recours à un corpus théorique qui n'est pas celui de la jeunesse militante actuelle, laquelle est avant tout animée par la démocratie directe et participative d'Occupy et la pensée décoloniale. Là, nous sommes face à un groupe radicalisé, englué

dans une révolte sans véritable fondement politique, comme les jeunes du *Nocturama* de Bertrand Bonello. La posture me semble un peu courte, même si elle traduit la désorientation de notre époque.

Philippe Gajan : Le fait que le film soit hors norme est en soi un acte d'engagement. La démesure même du film vient s'opposer à l'impuissance de cette société que les cinéastes décrivent et fustigent. Je crois qu'il ne faut pas confondre la geste des apprentis révolutionnaires embourbés dans leur corpus théorique et le geste d'absolue résistance que posent Simon Lavoie et Mathieu Denis. Et cette démesure est intéressante, pas seulement par l'ambition qu'elle démontre, mais aussi par la façon dont elle est orchestrée. Comment comprendre le choix, féroce et ironique me semble-t-il, de placer d'entrée de jeu le film sous le signe de la grande fresque hollywoodienne (l'ouverture, l'intermède) ? Comment comprendre l'amalgame pour ne pas dire la confusion des genres ? Entre documentaire et (science-)fiction, entre réel et fantasme, entre grand guignol et film d'horreur, entre pastiche et sincérité, tout y passe. Et, selon moi, tout y passe bien. À ce stade, ce n'est plus de la confusion mais une lutte à finir contre cette confusion, ce moment de l'histoire où justement les replis identitaires de tout acabit élisent les Trump de ce monde. Nos quatre jeunes gens sont déconnectés, enfermés dans un caveau morbide, au propre et au figuré, qui se désagrège, celui de leurs idées comme celui, qui, un jour palais des illusions, se transforme lentement en une tombe. C'est vrai. Mais sont-ils les victimes de cette incapacité à voir leur monde, de connecter, ou plutôt de leurs théories dépassées ? Mathieu Denis et Simon Lavoie n'ont cessé d'utiliser tous les moyens du cinéma pour tout pousser vers l'extrême, particulièrement les sentiments. Alors ici, on s'immole, on s'autocritique, on tue son père, on vole sa mère (mais dans la même scène, on le regrette). Comme *Laurentie* n'était certainement pas un appel au meurtre (de son voisin), *Ceux qui font les révolutions à moitié...* n'est pas plus un appel au meurtre ou au désengagement. Je reste persuadé que les deux cinéastes étaient aux côtés des étudiants en 2012, voire des peuples arabes en 2011. Que comme nous, ils considèrent que ce n'est pas un échec mais le début de quelque chose. Quelque chose... Peut-être que je me trompe, car le film est certes ambigu, je dirais même qu'il cultive à l'extrême une certaine ambiguïté. N'est-ce pas le propre d'un grand film d'éviter de penser à la place du spectateur ? Dans *Habemus Papam*, comment comprendre l'acteur fou qui joue tous les rôles de La mouette ? Dans *Le pornographe*, comment comprendre le geste des jeunes révolutionnaires post post soixante-huitard de se taire comme ultime geste radical ?

Quant à nos quatre personnages qui refusent de baisser les bras, de considérer que c'est fini, c'est avant tout vers eux-mêmes qu'ils tournent la violence. Une violence mentale et politique qui rapidement se transpose en une violence physique exercée sur leurs propres corps. À la mutilation, véritable séance de torture qu'ils s'infligent lors des autocritiques, répond systématiquement ses plans sur des corps enchevêtrés récitant des poèmes slogans. Corps unis, suppliciés, symboles à la fois de leur martyr et de leur foi, comme dans la peinture révolutionnaire (on peut penser au *Guernica* de Picasso ou encore à la *Liberté* de Delacroix). Plusieurs

séquences nous renvoient à l'art engagé des années 1960, à l'*action painting* ou encore à Kurt Kren et aux actionnistes viennois qui n'hésitaient pas dans un contexte de forte répression conservatrice à engager leurs corps dans des conditions dégradantes pour résister.

À ce compte-là, le personnage transsexuel est le plus emblématique et le plus fort de tous, car il est celui qui va définitivement nous ouvrir le regard, nous sortir de notre torpeur. La révélation de son corps transgenre est à mon avis un moment puissant où l'ambiguïté se révèle de façon positive comme ce moment où on doit dépasser nos idées reçues. Une révolte par le regard, peut-être pas encore une révolution.

Alors oui, le film n'apporte pas de réponse, il est enfiévré et non pas lucide. Mais il pose des questions, des questions difficiles à un monde complexe. C'est pour moi le début de l'engagement.

Gérard Grugeau : Je ne dis pas que le film est un appel au désengagement, mais il me semble plombé par une pulsion de mort telle qu'il induit la résignation et la démobilisation politique, peut-être malgré lui. Il y a certes ce plan ouvert et lumineux de la fin, une sortie de la caverne, peut-être le début de ce nouveau monde que nous attendons; il y a quelque chose de beau dans ces séquences où les jeunes se lovent nus, les uns contre les autres, dans une sorte de repli foetal, car on y sent l'empathie des cinéastes, empathie que l'on partage. Les fresques peintes par Giutizia (Charlotte Aubin) me rappelaient les murales d'un Diego Riveira, mais au-delà de la colère qu'elles expriment, nous restons dans un espace de régression, d'impuissance totale. Et le film ne cesse de nous maintenir dans cet enfermement mental, de plus en plus mortifère et doloriste. Jusqu'aux poèmes slogans qui, comme les citations se multipliant à l'écran, enlissent à la longue la mise en scène dans une saturation de signes qui évoque pour moi le Peter Greenaway de *The Pillow Book*. Il faut néanmoins saluer l'hybridité des formes que tente *Ceux qui font les révolutions à moitié...*, il y a là une vraie prise de risque dans notre cinématographie trop sage. Pour ce qui est des protagonistes, la jeune transsexuelle, est effectivement le personnage qui interpelle le plus, parce qu'il est de l'ordre de la transgression, du brouillage des rôles, et aussi le personnage le plus mature sans doute à cause de sa condition de minoritaire, mais en même temps, on remarquera que Klas Batalo (Gabrielle Tremblay) est la seule à ne pas avoir de racines (liens à la famille), celle qui vend son corps, fait vivre le groupe, se fait abuser, violenter. Il serait d'ailleurs intéressant de faire une étude comparative entre la représentation du salon de massage dans *Le déclin de l'empire américain* et celui où travaille ici le personnage. Voir comment nous sommes passés d'un espace certes marchand mais plutôt ludique à un lieu d'exploitation sexuelle aseptisé,

d'une froideur toute clinique et glaçante. Voir aussi comment un film qui parle de luttes politiques est récupéré par les médias et détourné de sa charge qui se voudrait subversive en recentrant les enjeux de l'œuvre autour du thème de la transsexualité, une cause louable – et politique en soi – mais qui vient faire écran dans le débat de société que devrait susciter avant tout le travail des cinéastes. Si début d'engagement il y a par ce film comme tu le dis, disons que le pas est plutôt timide. Par son ambiguïté politique, *Ceux qui font les révolutions à moitié...* laisse, quant à moi, au bord du vertige. Difficile d'appeler au réveil quand tout n'est plus que ruine autour de soi. Mais il est vrai que ce champ de ruines se retrouve dans le travail de nombreux artistes contemporains. Le *Go Down, Moses* mis en scène par Romeo Castellucci³ se terminait sur une humanité des temps préhisto-

riques lançant un SOS sur le mur de la caverne, suite à la mort de l'enfant, l'enfant abandonné, le nouveau Moïse qui aurait pu sauver l'humanité. Nous savons tous que nous sommes au bord du gouffre. Mais des films comme celui de Sylvain L'Espérance, *Combat au bout de la nuit*, tourné en Grèce sur une période de deux ans, nous amènent à dépasser le défaitisme à l'œuvre ici. Face aux politiques d'austérité dévastatrices imposées au peuple grec par le néolibéralisme européen, le film de L'Espérance prend le pouls de ce qui résiste sur le terrain des luttes citoyennes. En cela, il rêve l'avenir d'un monde commun où existent les germes d'un véritable « nous politique », les germes de ce monde naissant que toi et moi appelons de nos vœux.

Dans le cas de *Ceux qui font les révolutions à moitié...* l'affiche dit tout de la terrible ambiguïté qui leste le film: un énorme carré rouge (l'idéal révolutionnaire) qui écrase les personnages, tel un

impitoyable rocher de Sisyphe que l'individu n'a même plus le loisir de porter à bout de bras dans sa condition d'*homme révolté*, alors que ce signe iconographique dans lequel tant de Québécois se sont reconnus était avant tout un formidable symbole d'espoir associé à la légèreté d'une utopie retrouvée, à la joie d'une élévation de notre condition commune. Revoir à cet égard tout le travail de l'École de la montagne rouge, ce collectif d'étudiants en design graphique de l'UQAM, auquel le film de Maël Demarcy-Arnaud rend hommage dans *Aujourd'hui pour moi, demain pour toi*. Il y a là pour moi dans cette affiche, certes cohérente avec l'esprit du film, un détournement de ce qui a été l'expression du meilleur de nous-mêmes, l'expression de l'intensité de notre désir. ²⁴



1. Bruno Dequen, *Révolution ou pas...* in 24 images 180, p. 16 et 17.

2. Voir texte d'André Roy dans le présent numéro, p. 23.

3. Triptyque vidéo de Nicolas Klotz consacré à Romeo Castellucci. Vu à la Cinémathèque dans le cadre de la rétrospective Nicolas Klotz-Elisabeth Perceval, hiver 2017.

LE CINÉMA D'OLIVIER GODIN

CINQ FRAGMENTS SUR LES ARTS DE LA PAROLE

par Alexandre Fontaine Rousseau

I. *Les arts de la parole* est un film de genre(s) qui cultive par rapport à cette appellation une distanciation semblable à celle d'un *Alphaville* (1965) ou d'un *Made In U.S.A.* (1966). La texture particulière de sa direction photo, l'emploi même du ratio 4:3 évoquent obliquement ces vieilles VHS par le truchement desquelles une génération entière a été initiée au cinéma. Le héros Koroviev pourrait être un Snake Plissken mélancolique qui se serait échappé définitivement de New York pour atterrir on ne sait trop comment à Montréal. Godin fait d'ailleurs de son propre aveu « des films d'action fauchés. »¹ Son cinéma est gossé, patenté; il en émane quelque chose comme une poétique des moyens du bord, un plaisir de faire le cinéma comme on peut sans se soucier des règles établies.

II. *Les arts de la parole* est un film à l'humour inusité, au ton à la fois familier et déroutant; rien n'y ressemble, mais il nous rappelle pourtant une foule de souvenirs diffus. Comme si sa matière même était enfouie à même notre subconscient, qu'elle se révélait à nous alors qu'elle s'était toujours terrée quelque part au plus profond de notre esprit. « Enfant, je croyais qu'Arnold [Schwarzenegger] parlait français, que sa voix était celle d'un patriote, d'un ami. Lorsque j'apprends la réalité des doublages, j'en suis dévasté et mélancolique. »² Au fond, *Les arts de la parole* pourrait être une tentative de renouer avec cette illusion d'enfance, d'explorer sous la forme du rêve l'idée naïve que le cinéma d'action américain est un genre québécois – en même temps que la reconquête de notre imaginaire colonisé.

III. Le cinéma d'Olivier Godin est un authentique cinéma national. Il cherche à établir par l'art et la parole les frontières imaginaires de ce pays rêvé qui ne s'est jamais concrétisé – à concevoir par l'entremise de la culture un territoire sur lequel peuvent cohabiter le présent, le passé et l'avenir d'un peuple qui n'aspire qu'à exister. Il se crée autour du conte, tradition orale à laquelle se rattachent explicitement ces *arts de la parole*, une « communauté »; car l'acte de raconter, chez Godin, est un acte de partage. Voici un film qui nous invite à le compléter, à bifurquer du sentier dont il offre l'ébauche pour tracer en parallèle le nôtre; le cinéma, ici, devient l'amorce d'un dialogue bien plus qu'un discours établissant l'ascendance de l'auteur sur le spectateur. C'est un songe qui se dissipe pour nous laisser rêver, à notre tour – dans un monde peuplé par les figures entrecroisées de Jacques Ferron, Laure Conan, Jeanne-Mance et Michel Faubert...

IV. Le film s'empare du réel tel qu'il est, le détournant sans jamais se soucier du « réalisme » apparent de ce détournement. Comme si le simple fait de le raconter autrement permettait de



transformer le monde, de fonder une brigade de policiers poètes ou d'affirmer candidement « [qu'] au StarCité, il y a des films japonais tous les vendredis. » La parole, par sa simple force d'évocation, possède ici le pouvoir d'établir l'impossible en tant qu'aspect usuel d'une réalité parallèle. Il n'est pas question que la création soit prisonnière du monde tel qu'il est; celle-ci s'en émancipe comme elle le peut, sans se soucier de conventions qui ne servent au final qu'à imposer et renforcer un certain statut quo validé par l'idée même qu'il existe une conception du réalisme à laquelle il faut adhérer.

V. D'emblée, le montage dissout les liens formels qui orientent la narration classique. On pourra tour à tour raconter musicalement, poétiquement plutôt que de manière linéaire; la voix off fragmente ce que les fondus recollent, les plans s'enchaînent à la manière des mots dans une phrase. Puis ces phrases se défont pour libérer les mots qui iront se loger ailleurs, établissant de nouvelles juxtapositions lesquelles vont à leur tour créer de nouvelles images. On sent dans la forme un souci de « faire parler » le cinéma, de rapprocher son rythme du débit de l'élocution. Mais on pourrait aussi parler du jazz, penser le langage cinématographique propre au cinéma de Godin comme une décomposition de la mélodie dominante au profit de l'expression des nuances tonales. Chez lui, on s'éloigne vite du thème pour revenir à l'essentiel: l'inventivité. ²⁴

1. Godin, Olivier. *Faiseur de contes*: <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article608>

2. Godin, Olivier. *La flèche de Mathieu*: <http://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=9&id=409>

Québec 2016. Ré. et scé.: Olivier Godin. Ph.: Renaud Després-Larose. Mont. et son: Théodore Goodwin. Mus.: Adam Kinner. Int.: Michael Yarohevsky, Jennyfer Desbiens, Étienne Pilon, Michel Faubert, Eve Duranceau, Daniel Canty, Luc Proulx, Jean-Marc Massie, Adam Kinner, Xenia Chernyshova, Marguerite Dieunie Kilama. 93 min. Dist.: La Distributrice de films.

COMBAT AU BOUT DE LA NUIT

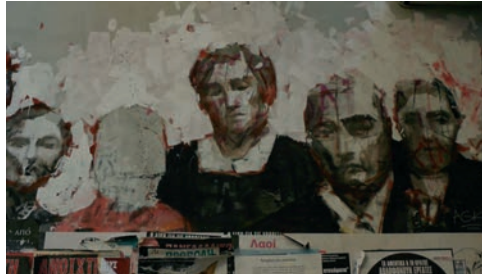
de Sylvain L'Espérance

L'APPEL DU SOLEIL DANS LE NOIR DU TEMPS

par André Roy

Le parti Syriza, élu en janvier 2015, créa pour les gens de gauche, des anticapitalistes aux écologistes, pas seulement en Grèce, mais partout dans les démocraties du monde, un espoir; il était le signe qu'une révolte contre les pouvoirs, tant ceux du pays lui-même que ceux de l'Europe, pouvait aboutir; il était le symbole d'une rupture, qui se voulait complète, avec celle menée par le gouvernement de droite élu aux législatives de 2012 et qui jeta le pays dans la misère avec sa politique d'austérité et une dette astronomique à rembourser. Puis quelques mois plus tard, le non au référendum sur le remboursement de la dette grecque proposé par l'Europe fut trahi, le premier ministre Tsipras de Syriza s'engageant alors dans une politique d'austérité tout aussi grave que celle d'avant. Ces moments historiques sont l'arrière-plan du film ample et beau de Sylvain L'Espérance, *Combat au bout de la nuit*. En gardant une distance vis-à-vis de l'actualité, le cinéaste réussit à capturer les traces qu'ont laissées ces moments sur les gens et les choses. Par l'intermédiaire de citoyens et de migrants – qui deviennent autant les paradigmes de l'histoire grecque récente que les symptômes douloureux de cette histoire –, il saisit pour ainsi dire l'écho de ces événements, leurs vibrations, leur mémoire secrète.

Il n'y a rien de journalistique ni d'exhaustif dans la traversée de la Grèce que propose Sylvain L'Espérance. Encore moins d'exotisme dans ce portrait d'un pays qui n'a plus rien de légendaire (il s'agit de voir ces plans de ciels lourds et venteux pour découvrir qu'il n'a rien de séduisant touristiquement parlant). Par le choix de ses protagonistes et son montage, le cinéaste va au-delà du simple documentaire politique. Divisé en trois parties inégales, le film évoque plutôt une cartographie poétique (que de nombreux textes de poésie amplifient) et méditative (nous éloignant du constat pur et simple) qui nous permet de prendre le pouls d'un territoire; il dessine un espace où chaque rencontre est le récit d'un combat. Le montage créera un va-et-vient entre les divers récits, unifiera une narration au premier abord hétéroclite, et à laquelle des plans de coupe inouïs de la ville et de la mer, de la nuit et du jour, donneront une assise matérielle, concrète. Comme preuve, il s'agit de voir ces images de murs de la ville pleins de graffitis et quasiment en ruines, de grilles de magasins et boutiques fermés pour qu'on prenne conscience de l'état de déliquescence économique du pays et que l'on comprenne *in fine* la lutte de ses habitants pour survivre. Pas besoin de grands discours pour nous rendre solidaires de ces manifestations des femmes de ménage licenciées devant leur lieu de travail. Pas de



voix off nécessaire sur les images d'un dispensaire social ou d'une distribution de repas pour qu'on appréhende la misère (qui écrase les gens) et les mouvements d'entraide à leur égard. Pas d'analyses sociopolitiques impératives pour qu'on saisisse la situation tragique des réfugiés et des migrants, leurs frustrations et leurs

espoirs. Entre itinérants et chômeurs, entre grévistes et sans-papier, entre bénévoles et réfugiés, la caméra circonscrit sans lourdeur la situation des habitants d'un pays qui doivent lutter pour ne pas sombrer. Chaque plan des personnes observées et chaque plan des paysages scrutés deviennent ainsi un concentré de résistance. Leur durée les transforme en *pensée*.

Le cinéaste a gardé, comme il l'a confié à Robert Daudelin et à Gérard Grugeau dans l'entretien qu'il leur a accordé¹, l'idée du temps de chaque rencontre. La durée se transforme alors en réflexion en marche; elle est une pratique de l'accompagnement créant une proximité naturelle et sensible avec les gens; elle devient une manière de filmer qui tient autant de l'éthique que de l'esthétique. Elle nous dit qu'il y a bien un filmeur, là – pas seulement celui qui tient la caméra, mais celui qui compose les plans –, qui fait corps avec son sujet. Comme si le réalisateur se faisait un devoir d'aider en les filmant ces combattants de la nuit – car c'est ainsi que doivent être nommés Grecs, hommes et femmes, Africains, Syriens, Afghans, jeunes et vieux, qui luttent pour un changement de leurs conditions: ils doivent sortir de cette nuit qui risque de les engloutir totalement. Par exemple, ces plans immobiles de beaux visages ne disent rien d'autre du filmeur: m'attendant sur vous, je vous soutiens. Ce sont des tableaux où le regard (sociologique, politique, etc.) qu'ils postulent au départ se veut intime, intérieur, personnel; il faut prendre le temps de les contempler. La durée vaut ainsi plus que n'importe quelle voix off ou n'importe quel carton comme explication, illustration, investigation. Elle nous donne ainsi généreusement une place dans le film afin que l'on s'imprègne lentement, profondément de l'état de la Grèce de 2014 et de 2015. Mais elle va aussi au-delà: par elle, dans le noir du temps, Sylvain L'Espérance traduit l'appel du soleil pour tous les hommes et pour toutes les femmes. ²⁴

1. 24 images, n° 177, mai-juin 2016, p. 9-15

Québec. 2016. Réal., image, son : Sylvain L'Espérance. Recherche, assistante et interprète : Filio Chatzinou. Conception son. : Catherine Van Der Donckt. Mix. : Geoffrey Mitchel. Narration : Angelikki Kounenidaki. Prod. : Les films du tricycle. 285 min. Dist. : Les films du tricycle.

NELLY

d'Anne Émond

DE L'AUTRE CÔTÉ
DU MIROIR

par François-Jardon-Gomez

Depuis la mort de Nelly Arcan en 2009, son mythe ne cesse de grandir. Peu d'écrivaines contemporaines ont autant fait parler qu'elle, aussi bien pour son passé de prostituée et sa personnalité publique que pour la langue crue de ses romans. *Nelly* aurait pu être un grand film, reposant sur un sujet qui fascine et qui intrigue, porté par une approche narrative éclatée. Que le résultat final soit somme toute assez peu inspirant n'en est que plus décevant.

Le film n'est pourtant pas sans qualités. Certains choix de mise en scène sont efficaces, à défaut d'être originaux : la démultiplication du visage d'Arcan dans les miroirs rappelle judicieusement l'éclatement psychologique du personnage, tandis que l'utilisation récurrente du (très) gros plan, du flou et du *zoom in* sur Nelly permet de l'isoler dans le cadre, pour marquer qu'elle évolue déjà à côté du monde. Fragmenter Nelly en quatre « personnalités » – cinq en comptant l'adolescente – permettait d'adopter une forme libre et elliptique qui s'éloigne du *biopic* classique (façon *I'm Not There*, qui employait sensiblement la même stratégie pour Bob Dylan). De cette façon, Anne Émond pouvait espérer saisir la complexité de cette femme pectée de contradictions – souvent assumées et revendiquées – et, à défaut de percer le mystère, réfléchir sur son caractère insaisissable. Mylène Mackay, qui se glisse dans les différentes peaux de Nelly, porte en bonne partie le film sur ses épaules, jouant tour à tour la vulnérabilité, la séduction ou la folie avec aisance.

Or, la structure *a priori* éclatée du film finit par n'être qu'apparence, puisque toutes ces personnalités vivent à peu près le même arc narratif, de l'ascension fulgurante jusqu'au sommet à la chute brutale et inévitable. Plutôt que d'ajouter à l'inéluctable tragédie qui semble peser sur Arcan dès son enfance, l'effet d'accumulation finit par lasser. Chaque segment expose sensiblement la même thèse – le mal de vivre d'Arcan la ronge dans toutes les sphères de sa vie, rien ne semble pouvoir la sauver d'elle-même – et le film tourne en rond. Le récit souffre également d'un manque d'équilibre entre chaque partie, alors que la figure médiatique est à peine esquissée dans quelques scènes de fantaisie, qui sont pourtant parmi les plus fortes de l'œuvre. Dans ces moments-là, le film respire, il vibre, la mise en scène s'emporte et on se désole que les autres parties soient aussi platement présentées.

Nelly déçoit surtout lorsqu'il aborde l'auteure, celle dont l'entrée dans le milieu littéraire – avec *Putain* en 2001 et *Folle* en 2003 – a eu l'effet d'une bombe. Écrivaine de grand talent, Arcan avait un souffle et une voix littéraires d'une violence âpre, au service d'une poétique de l'abject qui n'épargnait personne. Or, jamais *Nelly* ne



fait ressentir la fascination littéraire qu'exerçait Arcan ; au contraire, cet aspect de sa vie n'est pratiquement pas abordé. Deux ou trois scènes avec son éditeur qui lui rappelle qu'il adore son œuvre et une courte discussion avec une postière en admiration ne suffisent pas à sauver la mise. Lorsqu'on fait entendre des extraits des romans d'Arcan en voix off, ceux-ci ne servent qu'à exposer le mal-être de Nelly et, pire encore, ils sont dits avec une voix désincarnée et morne qui réduit à néant toute la puissance des textes.

Ces reproches seraient anodins si *Nelly* réussissait à ne pas se piéger en rabattant la vie d'Arcan sur son œuvre et vice-versa. Émond finit, malgré elle, par reproduire le discours médiatique qui entourait la publication de chaque roman – allant jusqu'à renommer *Nelly* le dernier livre qu'Arcan écrit avant son suicide –, accordant plus d'importance au passé de prostituée du personnage qu'à tout le reste. Il faudrait alors retourner contre la cinéaste le reproche qu'adressait l'écrivaine aux médias : encore une fois, on s'intéresse plus au côté scandaleux de sa vie et de sa personnalité qu'à son écriture. *Nelly* aurait pu essayer d'épaissir le mystère entourant son personnage, ce à quoi on se serait attendu avec la narration éclatée. Le film essaie plutôt de nous la rendre accessible, voire de la psychologiser, en s'appuyant finalement sur des techniques du *biopic* traditionnel (notamment avec les scènes d'adolescence, censées révéler la source du mal-être de Nelly/Isabelle), sans que ce soit convaincant.

« Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. Écrire était montrer l'envers de la face des gens et ça demandait d'être sadique, il fallait pour y parvenir choisir ses proches et surtout il fallait les voir follement aimés, il fallait les pousser au pire d'eux-mêmes et vouloir leur rappeler qui ils sont. », écrit Arcan dans *Folle*. Émond n'a pas trouvé la manière de faire entendre cette voix et son film ne peut qu'en souffrir. 24

Québec 2017. Ré. et scé. : Anne Émond. Ph. : Josée Deshaies. Mont. : Mathieu Bouchard-Malo. Son : Claude LaHaye, Sylvain Brassard. Mus. : Dear Criminals. Int. : Mylène Mackay, Mickaël Gouin, Sylvie Drapeau, Catherine Brunet, Mylla Corbeil-Gauvreau, Francis Leplay. 99 minutes. Dist. : Les Films Séville.

MES NUITS FERONT ÉCHO

de Sophie Goyette

VOYAGES INTÉRIEURS

par Céline Gobert

« **C**'est un rêve à l'intérieur d'un rêve », peut-on entendre dans le court métrage *Ashes* d'Apichatpong Weerasethakul. Chez la québécoise Sophie Goyette, dont le premier long métrage évoque par de nombreux aspects le cinéma du Thaïlandais, les rêves des uns génèrent les rêves des autres, ils s'entremêlent, se répondent, dans une narration gigogne qui avance elle-même selon le mode et la dynamique du rêve : par associations libres, dans un flot envoûtant d'images évocatrices. La cinéaste s'intéresse à trois personnages : Éliane, Romes et Pablo, dont les rencontres et les discussions vont faire progresser tant le récit que leurs propres existences. Des films de Weerasethakul, Goyette (jusqu'ici remarquée pour ses courts métrages dont *La ronde* et *Le futur proche*) garde la dimension onirique et poétique ainsi que l'importance accordée aux éléments naturels dans l'évolution des personnages. *Mes nuits feront écho* est également traversé par une angoisse existentielle sourde à laquelle répond une Nature magnifiée, pansement à toutes les blessures.

D'abord figée dans les plans fixes d'ouverture, Éliane (Éliane Préfontaine), déguisée en princesse pour enfants et terrassée par sa solitude au Québec, trouvera plus tard la force d'évoquer son drame personnel (la mort de ses parents) à Romes (Gerardo Trejoluna), alors que tous deux se trouvent en pleine nature mexicaine, au milieu des arbres et des chants d'oiseaux. La Nature permet une communion, une communication, qui révèle, tout comme le fait le rêve, ce qui est indicible, enfoui, inconscient. Romes évoque en retour le décès récent de sa propre mère. Cette prise de parole entraînera un rêve, et c'est en songe qu'il prendra la décision d'emmener son vieux père Pablo (Felipe Casanova) en voyage en Chine. Le film atteint des sommets de beauté en observant en toute simplicité ses personnages, interconnectés et immobiles dans le cadre (naturel, urbain, ou factice), ramenant l'Homme à ce qu'il est vraiment : une partie du grand tout, de l'univers, un organisme qui un jour aura cessé de vivre. La Mort habite le film de Goyette, parce que celle-ci est au centre des interrogations du trio : la perte de proches et la conscience de la mort les ont ramenés à l'état organique d'êtres sensibles qui doivent se reconnecter à leur nature profonde, première, s'ils veulent retrouver du sens à leur existence. Ainsi, leurs voyages intérieurs sont-ils logiquement traduits à l'écran par tout ce qui est de l'ordre du ressenti : l'identité est brouillée, floue, comme le sont les arbres à l'image déformée, réfléchie à la surface d'un étang, la peur du vide écrase et fait frémir comme une composition de Rachmaninov, le ciel et les constellations d'étoiles renvoient à la petitesse des Hommes sur Terre.



Cet abandon aux sens, Goyette l'érige en principe de narration. Des images évocatrices font avancer le récit, plus vite que les mots. À chaque étape, un seul plan suffit à annoncer les moments charnières de l'intrigue : le départ est signifié par quelques cartons et un matelas, le voyage par des rails de train, la colère latente par un morceau de piano, la peur de l'inconnu par la « neblina », ce mot espagnol que Romes utilise pour décrire les forêts du Mexique avalées par la brume. Économie de mots, aussi. Le film aime les silences ; la musique permet aux personnages d'exprimer leurs émotions mieux que les paroles. D'ailleurs, le langage est le plus souvent un obstacle, une complication : les personnages ont des difficultés à comprendre ou à s'exprimer dans une langue qui n'est pas la leur, ou ils ne parviennent à « dire » que par écrit (les échanges de textos d'Éliane qui s'affichent à l'écran), ou à distance (la conversation au téléphone de Romes, en rêve, avec sa mère morte). La libération des mots devient ainsi un autre enjeu important de leur introspection respective : les « Je t'aime » d'un fils à son père, lancés comme une incantation magique tout droit sortie du rêve de Pablo, sont bouleversants. Le récit, très fluide dans ses transitions, saute ainsi d'une scène à l'autre, de la réalité au rêve à partir d'une idée en suspens, d'un mot, d'une note de musique. Le film joue, enfin, avec le rythme du temps, fige l'action en cours, parfois pendant de longues minutes, comme dans cette magnifique séquence sur un bateau, où Éliane et Romes, filmés de dos, observent l'immensité de l'océan, comme pour éloigner la mort. Il faut bien arrêter ce temps qui passe, si vite, cette vie qui avance inéluctablement vers la fin. 24

Québec, Mexique 2016. Ré. et scé. : Sophie Goyette. Ph. : Léna Mill-Reuillard. Mont. : Sophie Goyette. Son : Simon Gervais, Sébastien Lamoureux, Daniel Capeille, Benjamin Newbry. Mus. : Éliane Préfontaine. Int. : Éliane Préfontaine, Gerardo Trejoluna, Felipe Casanova. 98 minutes. Dist. : La Distributrice de films.

GULÎSTAN, TERRE DE ROSES

de Zaynê Akyol

UN ENGAGEMENT SOLIDAIRE

par Gilles Marsolais

Dans ce premier long métrage, Zaynê Akyol impressionne le spectateur par la qualité du contact humain qu'elle est parvenue à établir rapidement dans un contexte de guerre difficile et par sa façon d'aborder un sujet délicat avec une assurance tranquille. Pourtant, armée au départ d'un scénario préétabli, elle a dû revoir dans l'urgence sa stratégie et rajuster le tir en fonction de la situation sur le terrain qui n'avait plus rien à voir avec ce qu'elle avait pu imaginer. Dès lors, son projet a mué pour devenir ce portrait de groupe qui nous habite longtemps après nous avoir été révélé. Dans ce film, Zaynê Akyol brosse le portrait de quelques combattantes kurdes en les filmant tout simplement dans leur quotidien et en cherchant à cerner les motivations profondes de leur engagement.

Que l'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas d'un film de propagande ni d'un outil de recrutement, même si le résultat est fort séduisant pour les spectateurs de tous âges. Ces combattantes kurdes s'impliquent à trois niveaux : contre les avancées du groupe armé État islamique, pour l'instauration d'un territoire kurde unifié qui serait reconnu comme un pays à part entière par la communauté internationale et pour l'égalité des sexes. Incidemment, leur combat nationaliste implique la défense de leur territoire et une lutte contre les gouvernements locaux dans des pays tels que la Turquie et l'Iran, ou même l'Iraq où existe pourtant un Kurdistan autonome. La situation de ces combattantes est d'autant plus complexe qu'elles militent, à gauche forcément, à l'intérieur de la branche armée du PKK (Parti des travailleurs du Kurdistan) et que leur bataillon uniquement composé de femmes est manifestement d'inspiration marxiste-léniniste. Qui plus est, plusieurs pays, dont le Canada, estiment, du fait de leur affiliation au PKK, qu'elles appartiennent à une « organisation terroriste » ! Il s'agit là d'une catégorisation passe-partout qui perdure et frôle le ridicule, surtout quand on la reporte sur une région particulièrement instable où les alliances objectives se font et se défont au gré des saisons, et ne durent que le temps des roses pourrait-on dire...

Quelques figures se détachent de ce petit groupe, dont Sozdar, la dirigeante, une intellectuelle, une ex-universitaire d'une rare maturité et d'une sérénité déconcertante, témoignage de sa foi inébranlable en la cause. Qui plus est, elle le fait sans voler la vedette. Simplement en acceptant le « contrat » passé avec la réalisatrice, toutes deux conscientes du privilège qu'elles s'accordent. Sans maternalisme, elle établit avec la caméra (donc avec Zaynê Akyol) un lien de complicité, comme pour fixer la hauteur et la distance du regard convenant en



la circonstance. Dès lors, la cinéaste évite autant l'apitoiement sur ce peuple sans État de 38 millions d'habitants que la glorification de ces « soldates ». Elle se place à la hauteur de leur idéal, de leur foi en la cause qui dépasse leur propre individualité. Aussi, leurs visages radieux, souriants, s'inscrivent tout naturellement semble-t-il dans le cadre, comme le sourire de Sozdar qui finit par s'y fondre après s'être confiée à la réalisatrice. Et pourtant, dans l'attente interminable du départ au combat, leur vie n'a rien de romantique ni de captivant. Elles s'entraînent, discutent, se font belles et, parfaitement conscientes qu'elles n'ont rien à perdre – les armes sont pour elles le dernier recours – elles imposent une façon bien à elles de faire la guerre. Au besoin, un militant âgé leur rend même visite, leur serinant l'une de ses cassettes usées afin de leur rappeler la portée idéologique de leur engagement. Notons au passage que le moment d'abandon consenti, au cours duquel Sozdar quitte son rôle officiel pour se livrer à des confidences, fait contrepoids aux plages de silence discrètement aménagées qui structurent tout le récit. Bref, c'est précisément par ce genre d'échappée que le film gagne en authenticité. Et il se termine de semblable façon, sans que le combat ne s'engage, en nous laissant entrevoir l'ennemi perdu dans la brume et l'obscurité.

Le titre énigmatique du film est un hommage à la gardienne que Zaynê Akyol a perdu de vue vers l'âge de 4 ou 5 ans (avant son émigration à Montréal). Cette bonne, qu'elle considérait comme sa grande sœur, s'était alors enrôlée dans le PKK et elle a été tuée en 2000. Par ce film, la réalisatrice réussit à mieux apprivoiser en quelque sorte la nature de ce type d'engagement. ²⁴

Québec, Allemagne, 2016. Ré. et scé.: Zaynê Akyol. Ph.: Étienne Roussy. Mont.: Mathieu Bouchard-Malo. Mus.: Christophe Lamarche-Ledoux. 86 minutes. Dist.: ONF.

LE CYCLOTRON *d'Olivier Asselin*

LA PASSAGÈRE

par Robert Daudelin

Plusieurs grands cinéastes, de von Sternberg à Wes Anderson, en passant par Hawks, Hitchcock et Wilder, ont brillamment utilisé le huis clos du train pour élaborer des mises en scène virtuoses. Telle n'était sans doute pas l'ambition d'Olivier Asselin en installant les héros de son nouveau film dans l'express Paris-Berlin. Ce train métaphorique n'en est pas moins magnifiquement filmé et riche en mythologies multiples.

Fidèle à ses habitudes, le cinéaste détourne les codes du cinéma dominant, saluant au passage le cinéma américain de série B : à ce chapitre, le saut nocturne en parachute de l'héroïne pourrait appartenir à l'un de ces programmes doubles si chers aux cinéphiles des années 1950 et 1960. Sans se priver de la couleur, Asselin utilise brillamment le noir et blanc pour donner à son film une teinte Europe de l'Est. Il va sans dire que le propos s'y prête bien : cette histoire de course à la bombe atomique où espionnage et recherche scientifique font bon ménage n'aurait pas déplu à Fritz Lang à qui il ne serait pas surprenant qu'Asselin voue une admiration bienvenue.

Il ne s'agit donc pas ici de reconstitution ; le mot évocation serait plus juste. Et pourtant tout y est : la course à l'arme suprême, les expériences médicales sur les prisonniers, le climat apocalyptique qui précède et annonce en même temps la fin des hostilités, la récupération des scientifiques allemands par les États-Unis au lendemain de la guerre. Chaque personnage – en commençant par Helmut König, magistralement interprété par Paul Ahmarani – est ici investi d'une mission de représentation et le projet d'Asselin devient très vite clair : regarder l'histoire de ces années terribles à travers un kaléidoscope (bien présent, d'ailleurs) qui brouille l'image, mais montre tout.

Huit ans après l'étonnant (et très réussi) *Un capitalisme sentimental*, le cinéaste a encore davantage peaufiné ses outils, jonglant avec des trucages qui rappellent les belles heures du cinéma muet, élaborant des éclairages savants et dirigeant ses comédiens avec un parti-pris bressonien très approprié. Cinéaste à part, inclassable et insaisissable, Asselin s'était déjà fait une place bien à lui dans le cinéma québécois dès son premier film, *La liberté d'une statue* en 1990¹ : personne ne peut désormais la lui contester.

En musique, le terme « divertimento » n'est pas péjoratif. Peut-être pourrait-il nous aider à mieux saisir *Le cyclotron*. Le film ne manque assurément pas d'humour – dans la modélisation des personnages, notamment – et nous prenons un vrai plaisir à suivre les aventures rocambolesques des héros – certains y verront même



une sorte de référence à la bande dessinée. Comme dans ses entreprises antérieures, le cinéaste s'amuse à questionner le cinéma, son langage mystérieux, sa capacité à mentir (les actualités : vraies ou fausses ?) aussi bien que sa capacité à enregistrer les traces du temps qui passe. Mais derrière ces personnages hautement typés se cache une réflexion peu banale, voire philosophique, sur l'histoire (le carton d'ouverture fournit des références explicites) et sur le bon usage de la science – notamment de la mécanique quantique ! Quant à l'épilogue qui clôt le film, c'est un pied de nez bienvenu au cynisme du système capitaliste, capable de tout avaler, en commençant par ses propres contradictions. 

1. Les plus curieux pourront relire la critique de Gilles Marsolais dans le n° 49 de 24 images, p. 5 à 7.

Québec, 2016. Ré. et scé. : Olivier Asselin, Lucille Fluet. Ph. : Mathieu Laverdière. Mont. : Michel Grou. Mus. : Patrice Dubuc, Gaëtan Gravel. Int. : Paul Ahmarani, Lucille Fluet, Marek-Anthony Krupa. 96 minutes. Dist. : FunFilm Distribution.

Filmer Montréal

LES IMAGES D'UNE VILLE SANS VISAGE

par **Marcel Jean**

1. Le vide

C'est d'abord le pont Jacques-Cartier. Dans la pâleur du soir, la structure du pont se fond dans la brume. C'est ensuite quelques maisons modestes du quartier Centre-Sud, avec leurs cours arrières qui ressemblent à des terrains vagues... Puis un casse-croûte, des jeunes qui flânent en bas des escaliers extérieurs, un dépanneur...

Le film dure 11 minutes. Il s'intitule *La semaine dernière pas loin du pont*. Guy Bergeron l'a réalisé en 1966, à une époque où on ne tournait pratiquement pas de courts métrages indépendants au Québec. Le film a été rapidement (et injustement) oublié, le voilà qui resurgit, le réalisateur en ayant supervisé la restauration numérique.

Ce qui frappe, dans ce court film, c'est qu'il donne à voir un visage de Montréal qui n'existe plus. Nous sommes un an avant Expo 67, avant Terre des hommes et la découverte du monde par l'ensemble des Montréalais. Si le quartier populaire qui sert de cadre à la fiction est résolument urbain, il semble en même temps totalement isolé, comme fermé sur lui-même, à la façon d'un village coupé du reste du monde... Les jeunes désœuvrés qui hantent les rues ne semblent avoir aucune autre perspective que celle de leur environnement immédiat : Bergeron filme un état de vide culturel qui émane autant des gestes des personnages que de l'absence de toute ambition esthétique dans l'aménagement du paysage urbain.

2. La ville d'à côté

Que filme-t-on quand on filme Montréal ? Historiquement, le bureau du cinéma de la ville a vendu l'idée que Montréal était à la fois tout et n'importe quoi. On peut prétendre y filmer New York (*Once Upon a Time in America* de Sergio Leone), Paris (*The Moderns* d'Alan Rudolph) ou Varsovie (*La boutique de l'orfèvre* de Michael Anderson). Robert Altman y a même filmé une glaciation postapocalyptique (*Quintet*) et Denis Villeneuve une ville indéfinie d'une Amérique aux prises avec des extra-terrestres (*Arrival*).

Force est d'admettre que Montréal est une ville de peu de charme. Elle n'a pas la photogénie de Lisbonne devant la caméra d'Alain Tanner tournant *Dans la ville blanche*. Elle n'a pas la forte personnalité de San Francisco, avec laquelle tant de cinéastes ont su composer, d'Hitchcock à Don Siegel. Montréal,



Les matins infidèles de Jean Beaudry et François Bouvier (1989)

c'est un peu « the city next door », la ville qu'on ne remarque pas... Ni vraiment belle ni vraiment moche.

Plusieurs grandes villes ont leur monument signature, leur symbole qui identifie la ville en un plan : la Tour Eiffel à Paris, le Christ rédempteur du Corcovado à Rio, Big Ben à Londres, le Georges Washington Memorial à Washington... C'est d'ailleurs cette dimension symbolique qui a désigné le World Trade Center comme cible des terroristes du 11 septembre 2001.

Quel serait le monument signature de Montréal ? La Place Ville Marie ? Le Mont-Royal et sa croix illuminée ? Il n'y a là rien qui puisse marquer l'imaginaire ! Le Stade Olympique ? Incontestablement, il s'agit du seul édifice montréalais qui puisse prétendre à une véritable dimension monumentale. Vu de la Rive Sud du fleuve, le Stade se dessine clairement et semble à lui seul faire contrepoids au Mont-Royal et au centre-ville. Il rattache ainsi l'est de la Métropole à la partie ouest de la ville. Ses lignes sont uniques, formant une silhouette immédiatement reconnaissable. Il remplit en ce sens parfaitement son rôle de monument.

Pourtant, le Stade Olympique est un monument que Montréal peine à assumer, que les artistes ignorent ou refusent, que les cinéastes évitent. Seuls les touristes semblent le regarder. Montréal est ainsi en rupture avec son potentiel symbolique. Il en résulte évidemment un déficit d'image qui se traduit dans le cinéma québécois.



© Cinématique québécoise

La vie heureuse de Léopold Z de Gilles Carle (1965)

3. L'hiver de force

Montréal, un 24 décembre. C'est par ces mots que commence *La vie heureuse de Léopold Z* de Gilles Carle. Existe-t-il un film qui ait mieux saisi cet aspect de l'esprit montréalais qu'est la négation obstinée de l'hiver? Parce que tempête de neige ou pas, les Montréalais refusent de s'arrêter! Le cœur de la ville continue de battre.

Le Québec n'est pas la Norvège et Montréal n'est pas Oslo. Vous ne verrez pas à Montréal des dizaines de citoyens prenant le métro avec leurs skis de fond dans les mains. Les Montréalais aiment les sports d'hiver: le hockey, le patinage artistique, le patinage de vitesse sur courte piste... Des sports d'intérieur... Auprès des touristes, Montréal est célèbre pour sa ville souterraine: on peut marcher des kilomètres dans les tunnels qui permettent de passer d'un édifice à l'autre du quartier des affaires. La relation des Montréalais à l'hiver est conflictuelle. Il faut en effacer les traces, permettre aux voitures de circuler et, surtout, de se stationner.

Déneigeur de son état, le brave Léo sillonne les artères de la ville, va de la Gare centrale aux grands magasins de la rue Sainte-Catherine et termine son périple à l'Oratoire St-Joseph. Entre la modeste maison qu'il habite sur la rue Lebrun, près des raffineries, et le bungalow moderne qu'il rêve d'acquérir,

Léo guide les spectateurs dans un impressionnant périple montréalais. Rien ne l'arrête!

Ici, Montréal n'est pas tant représenté par ses monuments que par son tissu social et son climat. Et quand il s'agit de trouver un film qui puisse mieux que tout autre représenter Montréal, *La vie heureuse de Léopold Z* arrive vite en tête de liste.

Paradoxalement, un sondage non scientifique effectué auprès d'une douzaine de connaisseurs de la cinématographie locale place aussi, très haut dans la liste, *Réjeanne Padovani* de Denys Arcand. J'écris paradoxalement car l'essentiel du film se passe à Laval, dans le *split level* d'un entrepreneur mafieux.

Mais si Arcand filme *Réjeanne Padovani* en banlieue, l'auto-route qui est au cœur de l'intrigue se trouve, elle, à Montréal. Le sujet du film est donc montréalais: les politiciens corrompus et les hommes d'affaires véreux qui se gavent de l'argent public qu'ils détournent sans scrupule et qui n'ont aucun remords à briser les vies des citoyens expropriés.

Un autre film d'Arcand est fréquemment cité parmi les œuvres qui représentent le mieux Montréal. Il s'agit de *Jésus de Montréal*, dont l'action se situe dans les jardins de l'Oratoire St-Joseph, sur les flancs de la montagne. Une troupe de jeunes



© François Rivard, Cinématique québécoise

Réjeanne Padovani de Denys Arcand (1973)

comédiens y montent une adaptation controversée de la vie du Christ. L'héritage catholique revient donc dans le Québec laïcisé comme le retour du refoulé. Arcand semble inscrire son film dans la continuité de la finale de *La vie heureuse de Léopold Z.* On sait toutefois qu'il se réfère aussi à la fondation de la ville: n'a-t-il pas réalisé, au milieu de la décennie 1960, un court documentaire intitulé *Les montréalistes* dans lequel il raconte les origines religieuses de Ville Marie.

4. La fête au village

Si Montréal n'a pas vraiment de signature monumentale, elle a toutefois une identité événementielle forte: son festival de jazz, ses feux d'artifice, son tour cycliste, etc. Ces événements impriment l'image de la ville dans l'esprit de ses habitants autant que dans celle des visiteurs.

Ainsi, filmer Montréal, cela peut vouloir dire intégrer dans la fiction la trace des événements qui ponctuent la vie urbaine.

Dans *Les matins infidèles*, Jean Beaudry et François Bouvier ont exploré cette voie. Les personnages principaux du film sont deux amis qui se lancent dans un projet artistique: pendant une année, l'un d'eux prendra chaque matin une photo au coin d'une rue de Rosemont, tandis que l'autre rédigera un roman inspiré de ces images. L'inscription du passage du temps dans la fiction passe par l'enregistrement de divers événements – feu d'artifice; destruction des cheminées de l'Incinérateur des Carrières – jusqu'au marathon de Montréal qui est le point culminant du film et qui offre aux cinéastes l'occasion d'un véritable morceau de bravoure: un plan séquence accompagnant la course de Marc (Jean Beaudry), du coin de rue que Jean-Pierre (Denis Bouchard) photographie quotidiennement jusqu'à l'appartement de celui-ci.

Amener la fiction à prendre pied dans la réalité, comme le faisait déjà *Seul ou avec d'autres*, c'est s'inscrire dans la tradition du cinéma direct. Dans le segment qu'il a réalisé dans *Montréal*

vu par..., Michel Brault choisit d'ailleurs de situer l'action au Forum de Montréal, pendant un match du Canadien. Ce faisant, il pointe vers ce qui est probablement la signature symbolique la plus forte de Montréal, son club de hockey.

5. Ceux qui habitent la ville

En 1992, Sylvain L'Espérance a tourné l'un des plus beaux documentaires qu'il nous ait été donné de voir sur un secteur de Montréal: *Les printemps incertains*. Dans ce film d'une cinquantaine de minutes, il arpente les quartiers de Griffintown, de Pointe-Saint-Charles et de Village-aux-oies, dans le sud-ouest de Montréal, secteurs lourdement affectés par le déclin industriel de la ville. Les usines qui employaient les résidents sont désormais fermées et ce qui était un quartier ouvrier est devenu un quartier pauvre. D'origine francophone, irlandaise ou italienne, les habitants témoignent du caractère multiethnique de leur voisinage, sous le regard attentif de L'Espérance.

On a beaucoup filmé les quartiers populaires de Montréal. Entre le paternalisme chaleureux démontré par «l'équipe française de l'ONF» dans *À St-Henri le 5 septembre* et le militantisme brouillon de Feroz Mehdi établissant un parallèle entre les livreurs de dépanneurs d'Hochelaga-Maisonneuve et les rickshaws indiens dans *Un quartier à livrer*, on retrouve une multitude de postures, la plupart ayant en commun d'être pavées de bonnes intentions.

On a souvent reproché aux cinéastes de ne pas présenter la réalité multiculturelle de Montréal. Difficile d'appuyer cette affirmation quand on se souvient d'*À tout prendre* et du *Chat dans le sac*, deux films fondateurs de la



Les matins infidèles de Jean Beaudry et François Bouvier (1989)



© Yan Boyle, Cinéma-thèque québécoise

Les printemps incertains de Sylvain L'Espérance (1992)

studio une rencontre entre les représentants du comité de citoyens, le ministre des Affaires municipales et le président du Comité exécutif de la Ville de Montréal. L'histoire populaire de Montréal s'écrit ainsi à travers les films.

Au début de la décennie 1970, Michel Régnier se consacre à deux grandes séries dans lesquelles il aborde l'urbanisme. L'une d'entre elles, « Urbanose », aborde la maladie des grandes villes en puisant ses exemples à Montréal. *Griffintown* est le troisième épisode de la série. On y suit un professeur et ses étudiants du département d'architecture de l'Université McGill qui collaborent à la lutte du comité de citoyens du quartier. Le film préfigure *Les printemps incertains* et même, dans une moindre mesure, *Réjeanne Padovani*.

Le Montréal qu'on y voit s'accorde à celui de *La semaine dernière pas loin du pont*. D'Est en Ouest, la pauvreté se ressemble, les causes sont les mêmes et les conséquences aussi.

cinématographie nationale, dont les personnages féminins principaux sont respectivement une femme noire et une juive anglophone. Pour la suite des choses, entre le cinéma de Paul Tana (*La sarrasine*; *La déroute*) et celui de Denis Chouinard (*L'ange de goudron*) en passant par celui de Jean-Claude Lauzon (*Un zoo la nuit*) et celui de Léa Pool (*Emporte-moi*), entre *Sitting in Limbo* (John N. Smith) et *Montréal la blanche* (Bachir Bensaddek), en passant par *Lies My Father Told Me* (Jan Kadar), *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (Ted Kotcheff), *Arwad* (Samer Najari), *Monsieur Lazhar* (Philippe Falardeau) et *Roméo Onze* (Ivan Grbovic), Montréal n'a jamais vraiment ressemblé au village gaulois d'Astérix.

6. Le mouvement urbain

Filmer la ville, c'est aussi filmer son mouvement, documenter sa transformation. En 1963, pour la Société centrale d'hypothèques et de logement, Eugene Boyko signait *Les habitations Jeanne-Mance*, exemple éclatant de documentaire de propagande démontrant que la modernisation de Montréal, « un centre mondial du commerce et de l'industrie », « ville d'optimisme, de progrès et de transformation », passe par la destruction de quartiers défavorisés et leur remplacement par des logements sociaux. Six ans plus tard, en 1969, Maurice Bulbulian réalise *La p'tite Bourgogne*, dans lequel il s'intéresse à une réalité semblable : l'expropriation de 300 familles dans le cadre d'un grand projet de rénovation immobilière. Le point de vue est toutefois radicalement différent : Bulbulian documente l'activisme citoyen et va jusqu'à participer à leurs démarches, organisant en

Épilogue

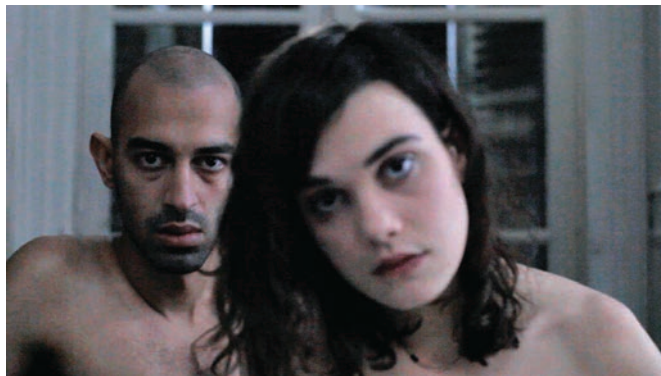
À l'été 2016, le festival Fantasia a projeté *Fleur Bleue* de Larry Kent, une curiosité bilingue datant de 1971 mettant en vedette le chanteur populaire Steve Fiset et une Susan Sarandon en tout début de carrière. Si on s'y amuse à suivre les aventures sentimentales d'un jeune technicien de cinéma, c'est pour une autre raison que le film marque aujourd'hui les esprits. En effet, Larry Kent y filme abondamment les rues commerçantes de Montréal et on s'étonne d'y voir la ville telle qu'elle était avant la loi 101, présentant un visage unilingue anglophone choquant. On a tendance à oublier ces choses. ²⁴



Fleur bleue de Larry Kent (1971)

Le visible est le caché¹

par Marie-Claude Loiselle



Depuis le 6 décembre et jusqu'au 1er avril, un cycle consacré aux cinéastes français Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, composé de deux installations et d'une rétrospective, est présenté de concert par la Cinémathèque québécoise et la galerie Dazibao². Ce cycle de quatre mois précède une grande exposition que le Centre Pompidou à Paris consacrera prochainement à l'ensemble de l'œuvre de ces cinéastes, et qui comprendra notamment les installations que nous avons la chance de voir cet hiver à Montréal.

Entre ces deux installations, un fil conducteur : la chasse à l'homme à travers l'Histoire et les traces que les traques prédatrices ont laissées sur nos imaginaires. *Naïgo*¹³ d'abord est constitué de 87 extraits tirés de l'histoire du cinéma des années 1930 à aujourd'hui. Chasses esclavagistes, aux Juifs, aux pauvres, chasses policières ou prédatrices. Chasse perpétuée jusqu'à nos jours contre les migrants réduits à l'état de clandestins, expulsés de l'ordre commun. Violences auxquelles répond une fugue sans fin qui conjure cette force de mort en remettant le monde en mouvement. Mouvement circulaire d'une infinie libération.

Et entre les 21 longs et courts métrages présentés à la Cinémathèque (30 janvier au 16 février 2017), sélectionnés dans une filmographie qui en compte une cinquantaine, une énergie, un embrasement communs réunissant en un même corps les femmes et les hommes qui cristallisent à l'écran une expérience sensible du réel éprouvée dans l'intensité du moment : sans-abri en pleine guerre contemporaine, sans-papiers Africains vivant eux aussi une vie de tranchée, danseurs de Brazzaville et chanteuse de rue de Sao Paulo prodiguant le feu d'une mémoire soudée aux corps, jeunes de Paris ou de Lyon retirés dans les replis d'une société prédatrice, jeunes Afghans, Syriens ou Érythréens qui, dans la « jungle » de Calais, inventent pour un monde à venir des formes inédites de vie en commun. Il ne s'agit plus de savoir si nous sommes du côté de la fiction ou du documentaire, tout étant ici ramené au corps même du cinéma qui, de film en film, se fortifie toujours plus en souffle, en sensations, en imprudence,

en mystère pour gagner un irréductible pouvoir de réinvention et de révélation de notre temps.

Les œuvres des cinéastes Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval libèrent de nouvelles manières de faire, de penser, d'expérimenter et de nous entraîner avec elles dans le devenir du cinéma. Dans la fulgurance des instants qu'elles captent, chacune cristallise une expérience du monde, intime et vraie, agissant comme contrepoison aux violences du présent. Le cinéma traditionnel et ses modes de narration se sont épuisés, et cette évidence exige pour eux de retrouver quelque chose de la brûlante nécessité d'un art primitif, toujours (re)naissant. Or c'est par la rencontre du cinéma, de la danse, du théâtre, de la musique, des textes, des époques, des récits, au moyen de nouveaux outils, qu'ils font surgir une multitude de connexions sensibles ayant le pouvoir de transformer poétiquement et politiquement nos perceptions et notre rapport au monde.

Au cœur de ce cinéma, la jeunesse toujours et sa puissance révolutionnaire, intime, venue de très loin. Puissance qui la précède et la dépasse, qu'elle transporte avec elle de siècle en siècle et qui pénètre le cœur de cette jeunesse d'une conscience tragique – lorsque celle-ci ne se laisse pas déposséder d'elle-même. « Nous les derniers, les tard-venus, pourquoi est-ce que nous sommes venus ? » – « On peut se demander si nous ne sommes pas venus pour nous débarrasser de tout l'encombrant cadeau des existences qui nous ont précédés et accompagnés durant si longtemps », disent Carmen et Hussain dans *Low Life*. C'est peut-être en raison de cette conscience que dans les films de Klotz et Perceval

chaque corps semble habité par plus d'un être. Cela était vrai pour Louisa, Simon, Mathias Jüst dans *La Question humaine*, ce l'est encore aujourd'hui pour la jeune femme qui disparaît dans la sylve mouvante de *Mata Altântica* comme auparavant dans *Low Life* pour cette Antigone moderne qu'est Carmen ou Charles (redonnant vie au suicidé du *Diable probablement* de Bresson). Comme si chacun d'eux portait une trace diffuse de ce que les cinéastes exploraient en se saisissant de *Quartett* de Heiner Müller pour réaliser deux films-atelier (présentés le 13 février), soit un peu de cette identité démultipliée, disloquée, diffuse par laquelle nous plongeons plus avant dans un entremêlement de voix et d'histoires pénétrées d'un rapport permanent à l'Histoire. Métamorphoses, mutations, disparitions. Il y a dans chaque être qui peuple leur cinéma ce pouvoir de renaître sous des formes nouvelles et fugaces. Si *phasma* signifie *fantôme* en grec, on peut dire qu'ils forment tous ensemble une communauté « phasmatique » qui, tout comme celle des migrants et des exilés sans-papiers, hante notre monde et se dérobe au pouvoir par de multiples modes d'esquive. Communauté de l'*interzone* libérée du champ du visible, mue par un feu intérieur, tels les promeneurs nocturnes de *Zombies* contemporains des amants de *Low Life*, poursuivis par ces forces noires qui, comme hier, cherchent toujours à dévorer leur âme pour les transformer en morts-vivants, mais qui demeurent unis par des liens fraternels et amoureux.

Croisements, correspondances, strates de vie superposées. Dans un regard, tant d'histoires de maléfices et de libération. Dans des paroles ou des corps enlacés, sous le ciel de *Low Life*, dans la ville de fortune du Gai savoir, au milieu des feuillages frémissants de *Mata Atlântica*: les lueurs d'un autre monde possible sous les espoirs consumés de l'ancien. Et dans la couleur vivante de chaque plan, dans une lumière comme tirée de l'obscurité du monde, du présent, une manière de se glisser auprès de ceux dont nous ne nous distinguons plus en les regardant, en les écoutant. Cette lumière-là se pose moins sur les corps et les visages qu'elle vient révéler ce qui brûle en eux. Le cinéma alors se libère lui aussi du champ du visible pour rejoindre les réalités dérobées, fugitives, intérieures. Nous sommes à la fois dans l'image, dans la parole, et autour, derrière, au-delà. Dans l'espace charnel de ces corps indociles qui nous appellent.

* * *

À l'origine de l'exposition présentée à la galerie Dazibao, il y a le scénario d'un film à venir: *Cérémonie*. Ou plutôt, *Feuilles rouges*, la nouvelle de Faulkner qui a fait naître le désir de ce film rêvé, projeté vers l'Histoire, vers aujourd'hui et demain. Cette nouvelle raconte la fuite d'un esclave noir qui, à la mort de son maître, tente d'échapper à une tradition (chickasaw) voulant que l'esclave soit enterré avec son maître et son cheval. Hanté par ce récit souterrain comme par une sorte de rayonnement fossile, une multitude d'histoires de chasse à l'homme et de dérobades, de captures et de libération, rassemblent les hommes et les femmes qui peuplent les trois parties de la présente installation.

Ici encore, des corps indociles: celui, multiple, des *Lucile*. Leur présence solaire et radieuse veille sur l'installation, et

nous accueille dans l'espace de la galerie dès le pas de la porte franchi. Que ces *Lucile* soient portées par la voix ou le corps d'une jeune femme de Paris, de Rio ou de Montréal⁴, elles apparaissent comme autant de sœurs de la *Lucile* révolutionnaire et libre de Büchner (celle de *La Mort de Danton*) venue ici à la rencontre d'une réincarnation du Sasportas de *La Mission* de Müller – ancien esclave noir devenu révolutionnaire sous la Révolution française. On trouve dans le cinéma de Klotz et Perceval toute une communauté de femmes indociles, telles Ophélie de *Hamlet-Machine* (Müller encore), Antigone, ou quelque combattante républicaine espagnole qui habitent le corps de Sophie et de Carmen dans *Low Life*. Ces femmes « sauvages », ces survivantes, ce sont aussi celles qui peuplent la nuit de *Je sais courir mais ne sais pas m'enfuir*. Blonde ou noires apparitions, c'est en ravivant des liens fraternels avec le jeune migrant pourchassé qu'elles renversent, l'espace d'un instant, le sort jeté contre l'homme noir depuis des siècles en même temps qu'elles suppriment le pouvoir de la capture faisant d'une prostituée une proie. Ces femmes appartiennent aussi à d'autres temps, d'autres nuits. Temps démultipliés, indéfinis qui, dans les ruelles de Barcelone comme dans la boucle de cette installation, se regardent, s'entrechoquent et se répondent au-delà des époques.

Tout est lié dans l'Histoire comme dans les récits éclatés, non linéaires, qui se croisent dans les trois œuvres présentées, dans la conjugaison des forces de l'esclave noir d'hier et du migrant « clandestins » d'aujourd'hui, du mendiant de *Je sais courir...* et des sans-abri de *Paria* que nous retrouvons aux côtés des Africains sans-papiers de *La Blessure* dans *Nous ne figurons pas dans le paysage*. Monde de présences miraculeuses et de voix mêlées. Voix d'une humanité que de multiples mouvements rassemblent dans un seul espace où nous, spectateurs, circulons. Ici comme partout dans l'œuvre de Klotz et Perceval, quelque chose *circule* entre l'Histoire et l'intime, entre le passé et l'avenir, entre les événements et la mémoire que le cinéma en retient, qui modifie notre manière de les regarder. Quelque chose qui rêve (politiquement) le cinéma en ouvrant de fabuleux espaces de liberté pour l'imagination.

Ce sont ces espaces de circulation que viennent éclairer les photomontages qui suivent. Porté par cette belle idée que la présentation d'un ensemble de films – comme celui qui a été proposé à la Cinémathèque québécoise – constitue moins un regard rétrospectif que prospectif dirigé vers l'avenir, cet *atlas* vise avant tout à ouvrir lui aussi des perspectives nouvelles. Par un travail d'extraction et de remontage de photogrammes, il révèle quelques liens, réseaux de sens, chocs et lignes de fuite que la singularité du cinéma de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval ne cesse de propager au cœur du contemporain. 

1. Ce titre est emprunté à un texte de Jean-Christophe Bailly publié dans *Le parti pris des animaux*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 2016.

2. <http://dazibao-photo.org/fr/upcoming/klotz-perceval-fr>

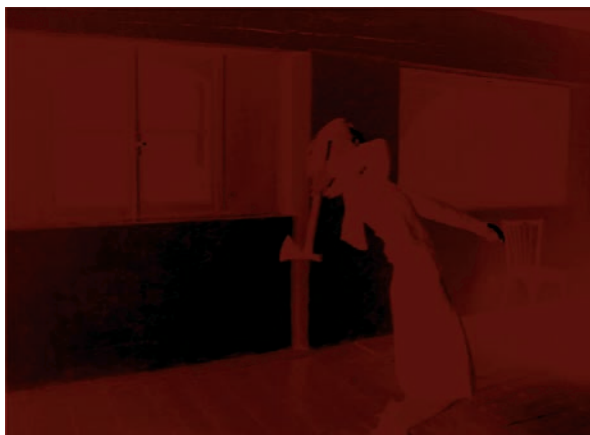
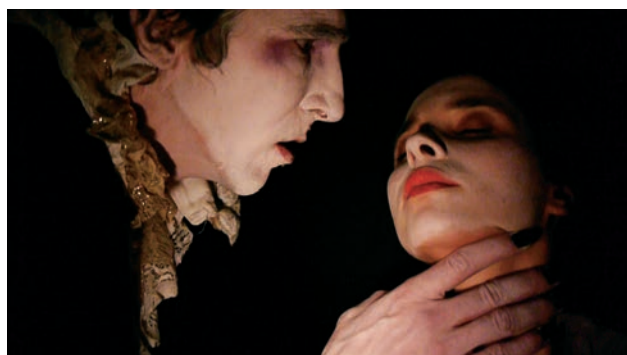
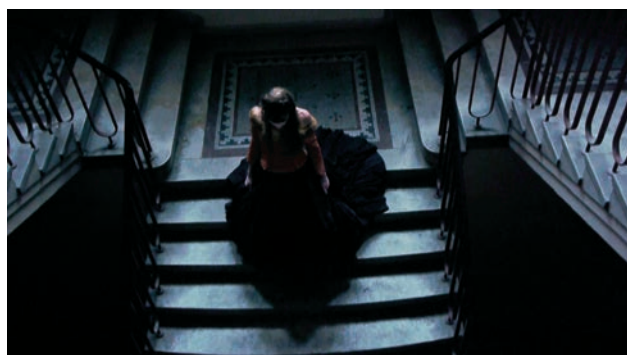
3. *Najgo!*, qui a introduit le cycle, a été présenté du 6 décembre 2016 au 9 février 2017 dans la salle Norman McLa-ren de la Cinémathèque: <http://www.cinematheque.qc.ca/fr/najgo-des-histoires-de-chasse-lhomme-et-de-films-dhorreur?date=2016-12-10>

4. Pour l'installation présentée à la galerie Dazibao, les cinéastes ont tourné un court film intitulé *On danse pour être ensemble* avec la danseuse Sophia Gaspard, qui a également donné une performance improvisée le soir du vernissage. Une deuxième performance aura lieu lors de la Nuit blanche, le 4 mars à 19h.

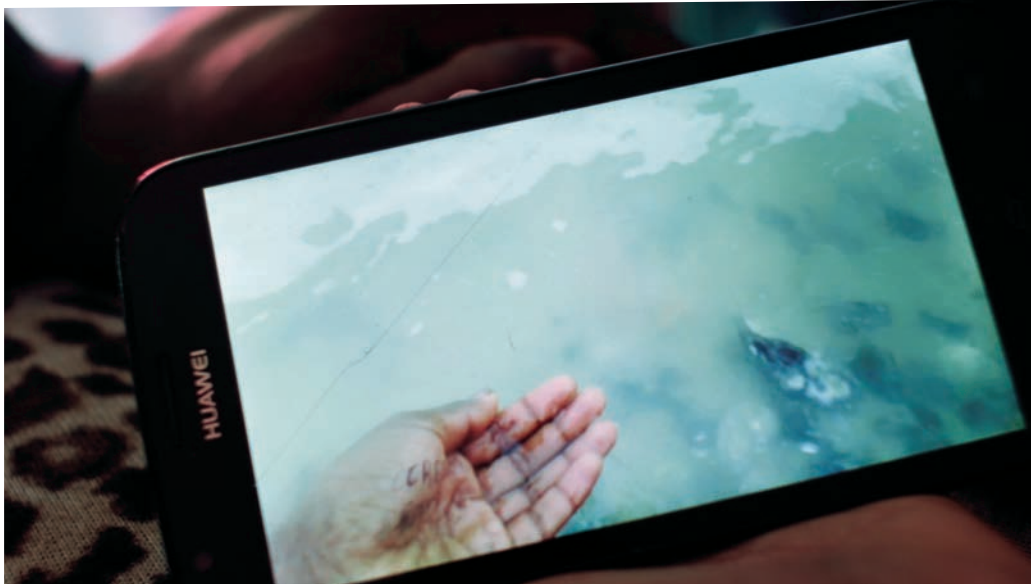
ATLAS KLOTZ - PERCEVAL



Projeter le cinéma dans la nuit du monde, de la mémoire, de l'Histoire. Plonger l'obscurité de notre époque dans le révélateur chimique d'une rencontre entre le cinéma, le théâtre, la parole, la danse.

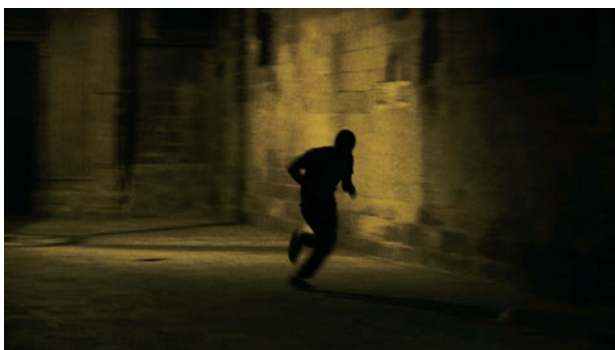
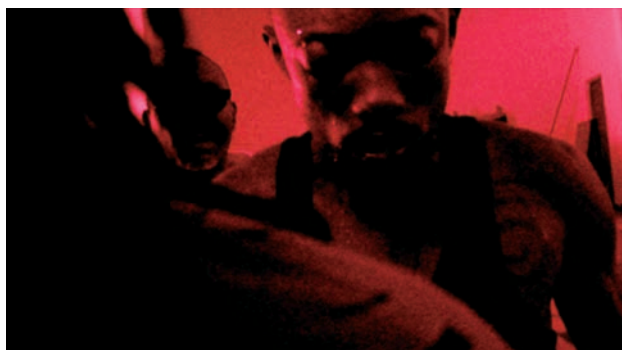
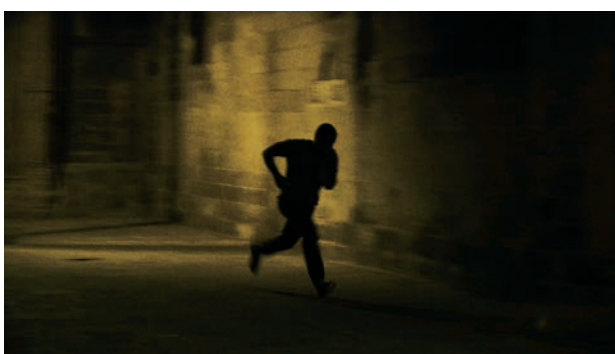
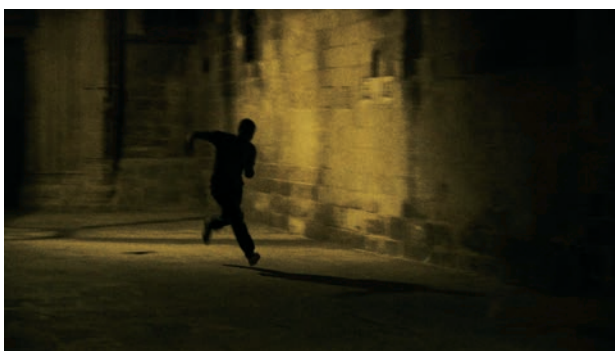
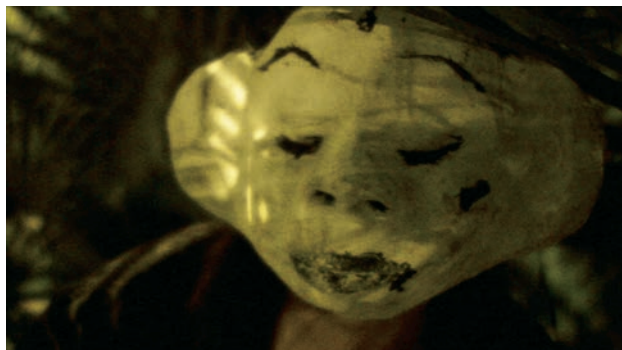


Go Down, Moses et *Schwanengesang D447* (Projet Castellucci), *Zombies*, et à droite *Le tourment de vivre et de ne pas être Dieu* d'après *Quartett* de Heiner Müller.

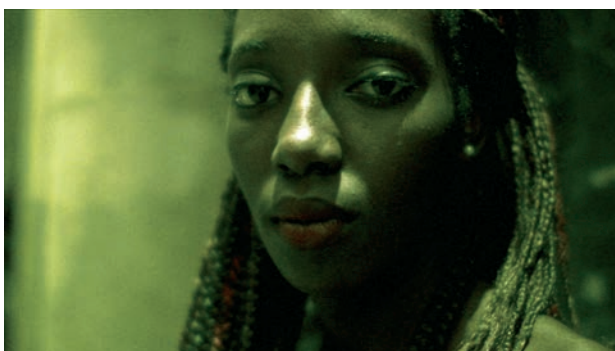


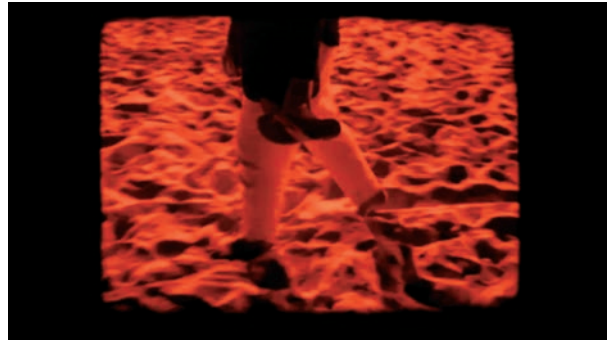
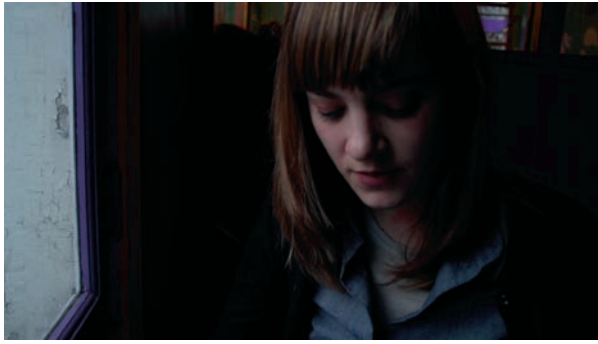
Nous sommes proche du recommencement du monde.
 Images d'un film à venir, *L'héroïque lande*, tourné dans la « jungle » de Calais.
 Visages et feu. Mains nues, fraternelles. Mains cosmique, fiévreuses, combattantes.
 Puissance de ce qui s'invente, de ce qui s'est inventé là sur les ruines de l'Europe.





Course sans fin de l'esclave, du migrant, de tous les « hors du monde », depuis des siècles. Vies clandestines, dérobades, apparitions, disparitions, mutations. Sur les quatre écrans de *Je sais courir mais je ne sais pas m'enfuir*, le cinéma capte du monde ce qui prend forme dans le mouvement d'une libération, d'un devenir.





Lucile, à Paris, dans une favela de Rio (*Coragem*), dans l'hiver de Montréal (*On danse pour être ensemble*). Toutes trois portent dans leur voix, dans leurs gestes, sur leur visage l'histoire de l'esclave Sasportas comme celle de milliers de vies de combat, passées et futures.

Corps de lumière et de révolte.

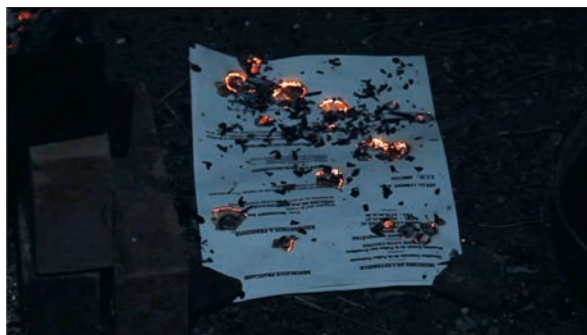
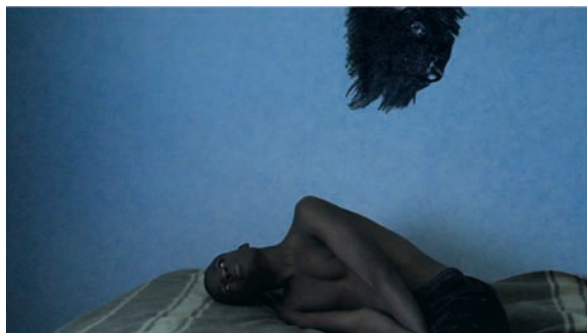
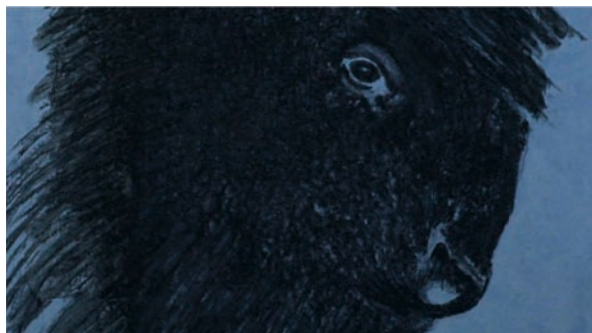
Ailleurs, au Congo, l'énergie incandescente du danseur irradie l'écran de *Ceremony Brazzaville*.





Corps possédés par la puissance de mort du capitalisme. *La Question humaine* et *Low Life*
Exorcisme, désenvoûtement, conjuration.
Reposséder son corps par le chant, la danse, le vaudou.

Hommes ou animaux, leur regard nous interroge depuis la nuit des temps.





Échapper à la visibilité, c'est se libérer de ce qui traque, asservit, contraint.
La libération est ensauvagement et métamorphoses.
Plongée primitive dans la sylvie mouvante de *Mata Atlântica*, dans l'antre dansant de la déesse éthiopienne du *Gai savoir* et de *L'héroïque lande* ou dans la nuit spectrale des amants de *Low Life*.

Échapper à la visibilité, c'est brûler frontières et identité. Mettre le feu à ce qui enferme et tue.
Comme un rituel guerrier, le feu consume les écrans de télévision du triptyque *Nous ne figurons pas dans le paysage*.



Photomontages et textes
Marie-Claude Loisele

Le rire s'en va-t-en guerre

par Apolline Caron-Ottavi



Merci patron! (2016)

On ne peut pas dire que l'époque soit paisible, ni que le quotidien soit libéré de toute inquiétude. Quelque part entre les films qui se veulent une échappatoire et ceux qui se veulent le miroir d'un monde assombri, certains cinéastes ont récemment osé l'humour pour faire face à une société occidentale en plein désarroi, signant des comédies remarquables, bien loin des habituelles farces potaches formatées pour crever le plafond du box-office. Sans nécessairement aborder de front les grands tourments politiques ou les grands sujets sociaux du monde actuel, ces cinéastes choisissent plutôt de rendre compte des petits séismes intimes que vivent nos contemporains tout en révélant en filigrane les fractures de la société. Ils signent des films à échelle humaine, qui pourtant résonnent avec des questionnements d'envergure. Résumés en quelques lignes sur le papier, ils n'ont pas l'air de ce qu'ils sont réellement et peuvent même sembler anecdotiques ou dramatiques. Ce sont des films qui ne cèdent pas à la facilité et qui s'imposent au contraire de relever un défi : refléter et penser l'état du monde et les affres humaines par la voie de la comédie. Il ne s'agit pas ici de tracer des ponts entre ces films aux approches très différentes, ni d'en tirer une tendance générale, mais plutôt de revisiter quelques œuvres récentes qui semblent toutes témoigner d'un même désir de prendre à contre-pied la morosité de l'époque, tout en traitant des angoisses qui la traversent. En temps de crise, ne faut-il pas rire, plus que jamais ?

Commençons par rappeler un cas exemplaire : au printemps 2016, le documentaire *Merci patron!* remporte un succès inattendu en France. Le cinéaste François Ruffin s'y met en scène pour comploter contre Bernard Arnault, grand patron de l'industrie du luxe, en montant un stratagème de chantage avec les Klur, une famille de chômeurs lésée par le groupe financier LVMH. Jouant volontairement de grosses ficelles (tel un microphone caché dans un bibelot), le film s'avère un tour de

passé-passe brillamment mené, l'exploit final étant de renverser juridiquement la situation afin d'être autorisé par l'entourage du milliardaire à montrer au public les images tournées, sans risque de poursuites judiciaires. La victoire de David contre Goliath n'est pas ici anecdotique, elle tend surtout à prouver que les plus faibles peuvent encore faire frémir les plus forts : le but du film n'est pas tant de gagner une bataille ponctuelle que d'insuffler plus largement un esprit de révolte et d'espoir (François Ruffin a d'ailleurs été à la tête du mouvement contestataire Nuit debout, les mois suivants la sortie du film). Le bouche-à-oreille a fonctionné à merveille et ce documentaire, parti a priori pour être une curiosité militante à l'écho confidentiel s'est retrouvé propulsé pour atteindre plus de 500 000 entrées. Ce qui distingue *Merci patron!*, c'est son emploi de l'humour pour traiter d'une situation affligeante. Un film militant en forme de comédie, qui préfère l'ironie et exploite l'absurde de la situation initiale plutôt que de la dénoncer avec un didactisme pontifiant. C'est sûrement ce qui explique l'engouement pour le film, à l'heure où la chronique sociale réaliste, si elle parvient parfois à raviver les consciences, échoue plus souvent qu'autrement à donner espoir et amener les spectateurs en salle.

Le monde du travail contemporain, dans sa dimension néolibérale, est souvent abordé à l'écran et semble propice à la comédie : cet univers de rendements et de termes fumeux qui se prend trop au sérieux appelle nécessairement l'anarchie. Dans *Toni Erdmann* de Maren Ade, dont le rire est le sujet même, les irruptions grotesques du père d'Inès dans son milieu de travail révèlent l'hypocrisie de celui-ci, son vide intrinsèque, sa perversité cachée. Il y a là un appel à tourner le monde en dérision, en commençant par soi-même. Et l'élève finira par surpasser en cela le maître... Dans *Elle*, de Paul Verhoeven, il est aussi question en sous-texte de néolibéralisme et d'individualisme. Le cinéaste tourne en comédie noire l'habituel drame bourgeois

à la française, et lui et son actrice s'en donnent à cœur joie pour mettre à terre les conventions et la bienséance. Chef d'entreprise froide, sans scrupule et vaguement méprisante envers son entourage (de sa mère, adepte des gigolos, à sa voisine, baignant dans une bien-pensance toute catholique, reflets caricaturaux et distordus qu'elle cherche à repousser de toutes ses forces), le personnage de *Elle* a en cela quelques points communs avec celui d'Ines dans *Toni Erdmann*, bien que le ton du film ne soit pas le même. Verhoeven tourne ici aussi en dérision son personnage comme tout ce qui l'entoure, mettant à une juste distance (tout en le faisant implorer) ce petit monde de pouvoir bien rodé qui a tout d'un théâtre comique.

Mais l'une des séquences les plus réjouissantes de l'année concernant les situations surréalistes que peut engendrer l'univers actuel de l'entreprise se trouve dans *Apnée*, film *anar* et sans complexes de Jean-Christophe Meurisse, mettant en vedette la troupe des Chiens de Navarre. La scène pousse l'absurdité à son extrême avec une irrévérence hilarante : l'un des trois larrons participe à une activité de formation pour les chômeurs, portant sur l'entretien d'embauche ; en prenant au pied de la lettre les instructions de bonne conduite tout comme les questions tests posées par l'instructeur (« Voulez-vous des enfants ? ») provoque chez le candidat une montée de larmes aussi sincère que hors de propos, il fausse complètement l'exercice, ce qui donne lieu à un grand moment comique, tout en révélant à vif les drames humains susceptibles de se cacher derrière cette mascarade. *Apnée* est un film touche-à-tout qui rend compte plus généralement des paradoxes d'un monde occidental en perte de repères : restera cette image, l'une des plus poétiques que le cinéma nous ait donnée cette année, d'un maire qui remet les clés de son village déserté aux premiers inconnus qui passent, sa valise déjà prête à portée de main.

La comédie est le lieu où l'on peut rire de tout, y compris de la mort. Or dans un monde où la mort est souvent cachée, refoulée et passée sous silence tout en étant omniprésente (dans les esprits ou à la télé), en rire demande une certaine audace. *Je me tue à le dire*, comédie belge de Xavier Seron, est hantée par cette peur fondamentale. Avec un humour corrosif, le film explore le quotidien d'un trentenaire occidental moyen, employé d'un magasin d'électroménagers et terrifié par le cancer : celui qui ronge sa mère âgée et celui qu'il est lui-même persuadé de couvrir. La maladie grave, épée de Damoclès d'une société qui nous promet santé éternelle et longévité, cristallise toutes les angoisses et les terreurs de l'homme ordinaire, coincé dans une vie vouée à l'échec, à laquelle seule une apocalypse de zombies pourrait donner une porte de sortie (ce qui explique peut-être le succès de *The Walking Dead*, mais c'est une autre histoire). L'angoisse de la mort devient la sublimation des déceptions qu'apporte la vie. L'une des scènes les plus burlesques du film est celle où Michel s'obstine à livrer un frigo tandis qu'une famille veille son enfant mort : de l'impossibilité d'être en adéquation avec la gravité du moment, celle de la mort des autres.

La mort de l'enfant est le trou noir autour duquel se construit *One Week and A Day*, comédie israélienne d'Asaph Polonsky dans laquelle une famille réapprend à rire (c'est-à-dire à vivre, tout simplement) après la mort de leur fils unique. À travers des

instants légers et épicuriens, le père doit d'ailleurs redevenir un peu un enfant pour apprécier à nouveau sa vie d'adulte. La famille ne sait comment faire face à la disparition de ce pour quoi elle est censée exister. Cette grande structure en pleine remise en question est d'ailleurs la ligne de fracture discrète qui, à différents niveaux, habite ces films : de la rupture générationnelle dans *Toni Erdmann* au tabou de la sexualité des parents dans *Elle*, de l'éternel adolescent dans *Je me tue à le dire* au père qui n'est plus rien s'il n'est plus père dans *One Week and A Day*... La famille nucléaire implose, et *Apnée* n'est bien sûr pas en reste, puisqu'il a pour enjeu un mariage à trois.

Il y aurait sans doute bien d'autres films à évoquer. Mais ceux-ci proposent déjà à leur façon un pas de côté. Le monde d'aujourd'hui est visiblement troublé et ne sait plus toujours comment faire face au changement, mais faut-il pour autant se complaire dans l'accablement pour le subvertir ? L'humour a toujours été un moyen de transgression particulièrement efficace. Et le cinéma est peut-être encore le meilleur des médiums pour renouer avec le rire, dénoncer les travers de notre époque et, surtout, nous donner le désir d'avancer et d'agir. 24



Apnée (2016), *Je me tue à le dire* (2016) et *One Week and A Day* (2016)

Tanner, maintenant

par **Guillaume Lafleur**

Plusieurs raisons ont concouru à ce que la Cinémathèque québécoise propose à la rentrée hivernale une rétrospective consacrée au cinéaste suisse Alain Tanner. Il faut dire que la diffusion de l'œuvre de Tanner au Québec est une longue histoire. Le producteur et diffuseur Rock Demers s'est d'ailleurs rapidement manifesté auprès de nous afin de témoigner de son expérience au début des années 1970. Ayant assisté à une projection de *Charles mort ou vif* (le premier long métrage de fiction réalisé par Tanner) lors d'un festival en Europe, il décida à l'époque d'en acquérir les droits pour son territoire. Il reçut une copie 35mm du film à Montréal trois mois plus tard et il commença à démarcher auprès des salles de cinéma. Toutes déclinèrent son offre. Il se vit alors contraint d'ouvrir une salle dans le Vieux-Montréal pour rendre l'exploitation du film possible.

Autre argument justifiant cette nouvelle rétrospective, quinze ans après la précédente : l'intérêt exprimé par la communauté cinéphilique au cours de la dernière année. Comment expliquer cet intérêt ? D'abord par les questions abordées dans les films depuis le premier opus, questions notamment liées à la capacité d'émancipation des personnages qui s'affranchissent du pouvoir tout en refusant d'occuper la place de l'opprimé et en recomposant un monde qui ne soit pas asocial pour autant. Paradoxe typique dans l'œuvre de Tanner où l'idéal communautaire est souvent une nécessité vitale.

De plus, la manière de faire les films, le style, l'amplitude du plan, les trouées dans l'espace (souvent avec la complicité du chef opérateur Renato Berta) renforcent l'indéniable présence au monde de ses personnages, les intégrant à une sorte de photogénie en mouvement qui n'est pas sans rappeler le Wenders première époque. Les protagonistes traversent des lieux et se retrouvent dans un confinement involontaire (*Messidor*, *Dans la ville blanche*) où le brouillage identitaire et l'idée de la frontière au sens le plus platement géopolitique sont toujours en cause. Cet aspect du cinéma de Tanner qui lie l'intrigue à l'inscription des personnages dans l'espace du plan et le décor s'avère toujours aujourd'hui d'une brûlante actualité.

Les voies singulières empruntées par les personnages d'Alain Tanner font indéniablement écho, par leurs difficultés mêmes, leurs errances, leurs exaltations, à la nécessité de dessiner les nouveaux contours d'une gauche libertaire tant en Europe qu'en Amérique. Plus spécifiquement, l'actualité d'un renouveau féministe se retrouve aussi dans l'œuvre d'Alain Tanner, évidemment dans les films écrits avec Myriam Mézières (jusqu'à la coréalisation de *Fleurs de sang* en 2002), mais aussi dans *Messidor* (1978). Que raconte ce film ? On y suit deux jeunes femmes à l'aube de la vingtaine, compagnes de hasard, qui vont errer sur les routes



Dans la ville blanche (1983)

helvètes jusqu'à ce que la faim puis la folie les gagnent. Un moment clé de l'histoire se situe probablement lors d'une rencontre avec un policier qui les embarque en chemin. À une halte routière, l'homme sort quelques instants de la voiture ; elles sont seules et découvrent une arme à feu dans le coffre à gants dont elles se saisissent avant de s'enfuir. Elles parviennent alors à se cacher sous des tabliers d'autoroute et l'une des héroïnes, dans un plan coupé à la taille, fait quelques pas avec l'arme posée à hauteur de son sexe, procédant ainsi à une démonstration de puissance. Le renversement est lourd de sens et répond à une séquence antérieure où la jeune fille est attrapée par deux hommes à l'orée d'un bois. Le plan est éloigné pour montrer cette tentative de viol. Cette fois, on voit la protagoniste jambes écartées frontalement, tandis que les agresseurs la soumettent et que son visage demeure caché alors qu'elle se débat. Sa compagne finit par assommer avec une pierre le principal assaillant.

Dans cet enchaînement de plans, ce qui frappe, c'est l'inscription des corps dans la nature avec une légère contre-plongée qui confère à l'ensemble une dimension picturale. Le film se conclut par un meurtre et la cavale des jeunes femmes emprunte cette même distance dans la composition du dernier plan. *Messidor* est en soi un film sur le désespoir de deux jeunes femmes en quête de liberté que la caméra épie et capture cliniquement, démontrant au passage le peu de lien avec l'entourage, en particulier avec les hommes. Seul l'appel de la chair subsiste, sinon l'absence de relations humaines domine. Les rares marques d'attention désintéressées à leur égard ne semblent jamais faire contrepoids. Ce film féministe, porté par le désespoir de ces jeunes femmes qui traversent la Suisse à la manière d'un désert sentimental, fait encore froid dans le dos aujourd'hui. La pierre dont est fait le

cœur des hommes sera-t-elle un jour entamée?

Précisons encore cette formidable actualité du cinéma de Tanner. Lors de la précédente rétrospective à Montréal à laquelle j'avais assisté en 1998, on pouvait déjà percevoir le même enthousiasme, palpable lors des projections de *Dans la ville blanche* ou *La Salamandre* qui ont fait salle comble, alors que ces œuvres avaient déjà été projetées en nos murs, quelques mois auparavant. Peut-être que cet état de fait est ce qui ressort de la lettre qu'Alain Tanner a fait parvenir à la Cinémathèque québécoise pour l'ouverture de la rétrospective, lettre qui a été lue par Marcel Jean lors de la première projection, avant d'être reproduite sur le blogue de *24 images*. Le cinéaste utilisait là des termes pour décrire l'époque présente, sur un ton parfaitement en phase avec les désenchantements à l'œuvre depuis son film *Le retour d'Afrique* réalisé en 1973. Ce portrait passionnant met en scène des intellectuels abreuvés aux lectures marxistes des éditions Maspéro qui rejettent en bloc le mode de vie adopté par tous, à la manière dont les beatniks l'avaient fait auparavant, mais l'individualisme en moins, remplacé ici par une conscience communautariste et planétaire.

Le retour d'Afrique est peut-être le film dans lequel Tanner explore le plus en détail le mode de vie d'un couple qui refuse le quotidien au point de faire échouer toute forme de fonctionnement. Bien que préoccupés par l'idée qu'ils doivent bientôt quitter leur petite vie tranquille à Genève pour rejoindre un ami basé en Algérie, ils devront renoncer à leur projet de voyage. Le couple décide alors de vivre tout simplement incognito, sans sortir, peu après s'être départi de ses objets et de ses meubles, et ce à un moment où la destruction de leur immeuble est imminente. Cette expérience radicale qui les pousse à la clandestinité renvoie à la remise en question de la place de l'individu en société. Le film devient alors une forme de laboratoire de la survie en milieu urbain. L'issue de l'expérience ne peut être qu'incertaine. La dernière scène est d'ailleurs celle d'un pari qui déterminera la suite de leurs actes. Mais nous n'en saurons précisément rien, puisque la conclusion du film penche en faveur de l'incertitude elle-même: le couple tire à pile ou face et le film se conclut au moment où la pièce de monnaie retombe, sans que l'on sache de quel côté. Tanner rend



Messidor (1978), Le milieu du monde (1974), Charles mort ou vif (1969) et Le retour d'Afrique (1973)

ici palpable l'inquiétude que génèrent les partis pris les plus radicaux qui ne neutralisent en aucun cas l'incertitude du lendemain.

À l'heure où l'idéologie néolibérale et les replis identitaires s'exacerbent, il n'est guère étonnant qu'un tel cinéma trouve une vive résonance lors de sa projection en salles. Alors qu'en 1998, la rétrospective visait surtout à dessiner la trajectoire d'une œuvre forte, la fréquentation des films aujourd'hui tend à mettre en lumière une nouvelle synchronie de l'ensemble de l'œuvre avec les préoccupations de notre époque.

Mais les films de Tanner explorent aussi la possibilité d'une forme de renoncement à une vie passée et la capacité de vivre plusieurs vies. C'est le propos de trois films importants: *Dans la ville blanche* (1983), *Charles mort ou vif* (1969) et *Le milieu du monde* (1974). Les deux derniers films mentionnés ont ceci en commun de vouloir dessiner les contours des milieux de pouvoir sans qu'un phénomène d'identification ne soit possible avec le spectateur. En ce sens, ces films posent des questions qui rendent d'abord compte des expériences vécues par les personnages, comme s'il s'agissait d'études de cas. Est-ce qu'un ancien chef d'entreprise pourrait transformer complètement son existence jusqu'à s'ouvrir à une sorte de projet communautariste qui soit plus qu'un ménage à trois? C'est dans ses grandes lignes le questionnement de *Charles mort ou vif* et la réponse finale sera cinglante puisque le milieu bourgeois rattrape Charles et le place en psychiatrie.

Chez Tanner, l'intime et le politique sont toujours intrinsèquement liés. Mais *Dans la ville blanche* dépasse peut-être

ce constat et c'est sans doute l'un des films les plus personnels du cinéaste, car il est ouvertement autobiographique. Le sujet du film devient plutôt la quête d'un homme qui décide de tout laisser derrière lui et de vivre au grand air, sans attaches, avec la précarité qu'une telle expérience implique. C'est peut-être là où le cinéma de Tanner retrouve l'esprit vraiment libertaire hérité de 68, délesté de la chape de plomb des années qui vont suivre, une époque qui, avec le recul, semble avoir été placée sous le signe de l'adage *Il faut bien vivre quand même*. Néanmoins, Tanner affirmait plutôt: *Vivons et voyons voir ce que ça donne*. Pareille affirmation ne saurait vieillir. 24

Rire pour ne pas périr

MANIFESTE SHADOKIEN DE L'ART VIDÉO

par **Marc Mercier**



Les Shadoks

Ah ah ah ah... Je vous prie de bien vouloir m'excuser... Je riais encore quand je me suis installé devant mon clavier pour rédiger cette chronique... Que peut-il y avoir encore de risible en ces sombres temps?... Ah ah... Justement, ça, le temps gris... En regardant à la télévision le personnel politique prétendant à la fonction présidentielle française, j'ai vraiment cru que mon poste était redevenu noir & blanc. Des spectres livides ressassant de vieilles recettes liberticides et libérales. Il y en a même un qui dit avoir pour modèle Madame Thatcher... Celle qui laissa mourir de faim en prison l'indépendantiste irlandais Bobby Sands et neuf de ses copains de l'IRA en 1981...

Alors pourquoi je ris? Parce que tous veulent liquider les héritages de Mai 68 et ses mœurs libérées... Ils sont tellement stupides qu'ils n'ont même pas conscience que le vrai héritage du joli mois de Mai date d'avril, oui, oui, le 25 avril pour être plus précis... C'est une date qui a fait date puisque les Portugais, six ans plus tard, l'ont choisie pour faire leur Révolution des œillets avec zéro mort... (J'ouvre ici une parenthèse sans rire, incroyable coïncidence, la radio allumée près de moi vient d'annoncer le décès de Mário Soares ce 7 janvier, figure emblématique de la démocratie portugaise enfin installée après trente années de dictature salazariste).

Bon, revenons à nos moutons en France et à nos mathématiques joyeuses. Je disais donc que Mai 68 a débuté en fait le 25 avril quand, quelques minutes avant que ne commence le journal télévisé (celui qui sera dénoncé quelques semaines plus tard sur des affiches placardées dans les rues de Paris par un célèbre « Tous les soirs à 20h, la police vous parle »), mon rire reprend, ah ah ah, les téléspectateurs ont appuyé sur le bouton de leur récepteur et qu'ont-ils vu jaillir des tubes cathodiques?

Le premier épisode d'une production du Service de Recherche de l'ORTF (la télévision publique de l'époque) intitulée *Les Shadoks*.

Vous me direz, rien à voir avec des moutons, les Shadoks, d'ailleurs, côté animal ça ressemble à pas grand-chose, des sortes de volatile sans queue ni tête, encore que ce n'est pas tout à fait exact car ils en avaient mais d'aucune utilité. Et là, c'est le séisme, l'Hexagone coupé en deux (pourquoi les Français aiment à dire qu'ils habitent une figure géométrique? Une fois divisée, ça donne un trigone qui, quand il est vésical, est une zone interne de la vessie, bref, un triangle comme le bec des Shadoks), avec ceux qui sont « pour » et ceux qui sont « contre ». Pour se faire une idée de la teneur des milliers de courriers que la chaîne a reçus, je vous invite à regarder le formidable hommage rendu aux Shadoks, à son inventeur et dessinateur Jacques Rouxel, à la voix de Claude Piéplu, à la musique de Robert Cohen Solal, diffusé sur Canal +, *Les Shadoks, mythe ou légende?* réalisé par un de nos plus grands artistes vidéo Jérôme Lefdup (52' - 2000) que vous pouvez à présent voir ici : <https://vimeo.com/144565603>.

Bref, une véritable guerre culturelle s'est amorcée ce 25 avril 68 et ce, 208 fois quotidiennement, sauf durant les événements de Mai 68 où tous les travailleurs et les étudiants qui en avaient marre de pomper comme des Shadoks pour pas grand-chose, ont préféré descendre dans la rue occuper facs, théâtres, usines et la télévision gaulliste...

Dans un micro-trottoir inclus dans le documentaire de Jérôme Lefdup, on s'aperçoit que ce que les gens ont surtout retenu des Shadoks, c'est qu'ils pompaient. Oui, mais pourquoi?: « Pour rejoindre notre planète ronde, ils ont construit une

hypothétique fusée dont le carburant flotte dans les airs. D'où la nécessité de pomper pour ravitailler l'engin. Le problème est que ce carburant, le Cosmogol 999, appartient au peuple des Gibis. Mais comme disent les Shadoks "Je pompe donc je suis". »

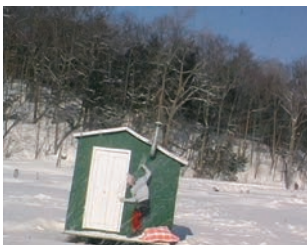
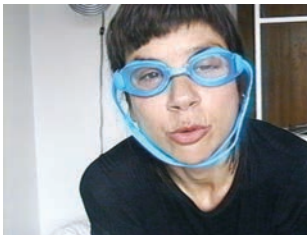
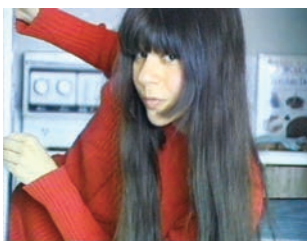
« L'objectif Terre n'est pas facile à atteindre. Le carburant n'est pas très puissant. Une chance sur un million. Ce n'est pas grave. Il suffit de rater le plus vite possible les 999 999 premiers essais pour réussir le millionième, d'où le théorème "Plus ça rate, plus on a de chance que ça marche" ».

Hum, on croirait entendre nos prétendants à la fonction présidentielle. Vous en voulez encore ? : « Pour qu'il y ait le moins de mécontents possible, il faut toujours taper sur les mêmes ». « S'il n'y a pas de solution, c'est qu'il n'y a pas de problème ». « Il vaut mieux pomper même s'il ne se passe rien que risquer qu'il se passe quelque chose de pire en ne pompant pas ». Ça y est, lectrices et lecteurs, j'entends votre rire.

Et si nous réinventons un 25 avril vidéo-cinéma-télévisuel qui préfigurerait un nouveau mois de mai ? Il faut procréer de nouveaux Shadoks. Ma fille Lola est née un mois de mai. C'est une Shadok. Pour preuve : en 2004, elle a cinq ans. Nous marchons sur La Canebière à Marseille. Elle est pensive. Soudain, elle me demande : « Dans quel sens on grandit ? Par le haut ou par le bas ? ». Désarçonné, je lui demande ce qu'elle en pense. Elle réfléchit une seconde et me dit : « Par le haut ! Sinon, il y aurait plein de trous par terre. » Alors, la ville nous est apparue comme la planète des Shadoks, trouée comme une passoire, avec des habitants qui grandissent par en bas, Marseille devenant une vraie passoire. Croyez-moi si vous voulez, cette scène est survenue en 2004, l'année de la mort du père des Shadoks (Rouxel)... non, non, ne me demandez pas la date exacte de son décès sinon vous allez devenir mystique, bon tant pis vous l'aurez cherché : le... 25 avril !

J'ai toujours considéré que Jacques Rouxel devait être inscrit au panthéon de l'art vidéo au même titre qu'un autre grand créateur cathodique, Jean-Christophe Averty. Son œuvre est intimement liée à l'apparition d'une technologie nouvelle que l'initiateur du Service de Recherche, Pierre Shaeffer, mit à sa disposition pour expérimenter et créer graphiquement du mouvement : l'animographe, inventé par Jacques Dejoux.

L'art vidéo, c'est cela : un humain qui n'a pas peur d'être humain (c'est-à-dire de faire des erreurs) + une technologie qu'on utilisera selon le principe shadokien « pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué » + une obstination poétique soumise à toute épreuve sachant « qu'il vaut mieux mobiliser son intelligence sur des bêtises que mobiliser sa bêtise sur des choses intelligentes. »



[1-2] *Bonbons bijoux* (1996) et
[3-4] *Oh là là du narratif* (1997)

Nous avons besoin (je lance ici un avis de recherche) des enfants des Shadoks pour nous sauver des *eaux glacées du calcul égoïste* (Marx) qui ont fini par réchauffer dramatiquement notre planète. Des sortes de sous-commandant Marcos de l'art vidéo qui auraient des raisonnements *mathépoétiques shadokiens* de ce genre : « Où l'on expliquera pourquoi les comptes ne tombent pas juste et où l'on démontrera que la somme et la soustraction n'ont d'utilité que si elles servent à additionner les espoirs et soustraire le cynisme ». Des humains qui ne seraient pas à plaindre selon la définition qu'en donne Michel Leiris : « Je plains les hommes qui n'ont pas rêvé, au moins une fois dans leur vie, de se changer en l'un quelconque des divers objets qui les entourent : table, chaise, animal, tronc d'arbre, feuille de papier. Ils n'ont aucun désir de sortir de leur peau, et ce contentement paisible, troublé par nulle curiosité, est un signe tangible de cette insupportable suffisance qui est l'apanage le plus clair de la plupart des hommes ».

L'art vidéo shadokien, ce n'est pas plus compliqué que cela !

L'air de rien, ils ne seraient pas des trouble-fêtes, mais des « trouble-ennuis ». Pas si simple en ces temps où les écrans sont devenus si plats qu'ils ont du mal à contenir un peu de profondeur. Il faut donc, pour ce faire, donner l'impression de n'être qu'une surface lisse, de dire des bêtises infondées, bref d'être futé comme un Shadok. Un peu dada quoi.

Au Québec, j'en connais une. Elle a l'esprit

shadok, qu'elle filme, chante ou écrive, Sylvie Laliberté : « En général, on ne veut pas que nos mots dépassent notre pensée. Moi : oui. » Toute son œuvre ne tient qu'à un fil, mais c'est un très bon fil. Qui a vu la vidéo *Oh là là du narratif* (1997), ne l'oubliera jamais. Hymne à la liberté ! Ou *Bonbons bijoux* (1996), un hymne au langage, aux associations d'idées qui semblent impromptues, tirées par les (beaux) cheveux, mais qui nous transportent au-delà de la raison raisonnable, là où l'humain révèle des vérités. Vive Laliberté ! Laliberté guidant le peuple des Shadoks !

En somme, j'attribue le prix (que je viens de créer) de « l'esprit Shadoks » à Jérôme Lefdup et Sylvie Laliberté. Deux artistes qui soulignent le grand paradoxe du rire, de la dérision, de l'insensé qui est de nous obliger soit à nous retrancher dans le confort du rejet de tout ce qui ne rentre pas dans les cases de notre compréhension du monde, soit à nous lancer dans la vertigineuse obsession à penser par nous-mêmes, à prendre de la distance avec ce qui nous affecte pour, au bout du compte, en être au plus proche. Cela s'appelle de la vigilance critique.

En 2017, je vous souhaite d'être follement shadokiens ! 24

Le documentaire animé : Oxymore ou nouveau genre hybride

par Jacques Kermabon

Pour beaucoup de spectateurs, succès du film aidant, *Valse avec Bachir*, en 2008, est apparu comme inventant un mixte inédit entre documentaire et cinéma d'animation, une voie singulière dans laquelle Ari Folman lui-même ne voyait guère d'avenir. « Le dessin était indispensable pour s'affranchir du réalisme, pour restituer l'absurdité de la guerre et les errements de la mémoire, expliquait-il à *Télérama*. Mais *Valse avec Bachir* fera sans doute peu école. Un documentaire d'animation est trop difficile à produire : j'étais parti pour deux ans de travail, il m'en a fallu le double. Et le travail d'animation, où rien n'est spontané, va à l'encontre de l'essence du documentaire...¹ ».

Contrairement à ces prévisions, le documentaire animé a pris une certaine ampleur au point de faire de-ci de-là l'objet de programmations, de réflexions et tentatives de définition propres à circonscrire un ensemble aux contours incertains. Ainsi, introduisant une table ronde sur la question durant le festival de La Rochelle en juillet 2016, Xavier Kawa-Topor égreña un certain nombre de titres qui lui semblaient en relever et parmi ceux-ci : *Le naufrage du Lusitania* de Winsor McCay ; *Voisins* de Norman McLaren ; *Le tombeau des lucioles* d'Isao Takahata ; *Conversation pieces* de Peter Lord ; *Persepolis* de Marjane Satrapi ; *Le voyage de monsieur Crulic* d'Anca Damian ; *La sociologue et l'oursin* d'Étienne Chaillou et Mathias Thery. L'hétérogénéité de cet ensemble laisse assez bien apparaître combien l'enjeu n'est sans doute pas tant de délimiter un corpus cohérent que de susciter un certain nombre de questionnements. Il semble, par exemple, assez paradoxal de qualifier de documentaire animé la fable pour le moins stylisée de McLaren (néanmoins Oscar du court métrage documentaire), la fiction de Damian (le récit en voix off, à l'instar de *Sunset Boulevard*, est énoncé par un personnage décédé), le documentaire de Chaillou et Thery, réalisé sans aucune animation image par image.

Tous ces films ont en commun de relater des événements, dont certains ont réellement eu lieu, sans recourir ni à un strict enregistrement ni à une récréation qui inscrirait des acteurs dans un espace et des mouvements réalistes. Ces modalités d'écriture ne sont pas complètement nouvelles. *Le naufrage du Lusitania*, terminé en 1918, reconstituait en dessin animé le torpillage, le 7 mai 1915, du paquebot britannique par un sous-marin allemand au large de l'Irlande. Ce qu'aucune caméra n'avait capté, Winsor McCay a tenu à le montrer au monde entier et son film se présente, carton à l'appui, comme « l'enregistrement du naufrage », une sorte de dessin de presse en mouvement.

Depuis le schéma didactique qui explique le fonctionnement d'une machine ou d'un itinéraire jusqu'à la reconstitution en numérique de telle ville antique et de ses habitants en costumes d'époque, donner à voir ce qui n'a pu être ou ne peut être enregistré constitue un premier fil par lequel ont été de tout temps



Valse avec Bachir (2008)

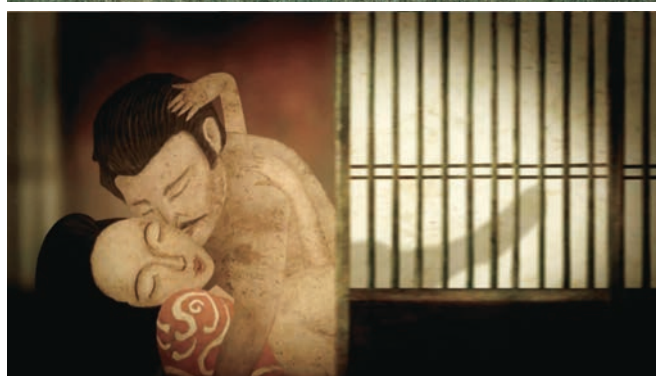
conjugués documentaire et animation. Dans cette lignée et à côté de cette fonction pédagogique, le film d'animation, pour témoigner, alerter, faire prendre conscience, peut effectivement rendre visible des événements à propos desquels il n'y a pas d'images. Un court métrage d'animation japonais saisissant et terrifiant, *Pica-Don*, de Reizo et Sayoko Kinoshita (1978), a ainsi figuré l'« infilmé », l'impact du souffle brûlant de la bombe atomique sur les bâtiments d'Hiroshima et sur les corps de ses habitants.

Si on peut qualifier des œuvres du passé de documentaire animé, cette appellation a surtout pris forme ces dernières années pour rendre compte de ce qui est apparu comme une tendance émergente. Un Jonas Odell a ainsi inscrit son œuvre dans cet espace avec plusieurs films élaborés à partir de témoignages oraux préalablement enregistrés, mis en relation avec des animations numériques plus ou moins directement illustratives et à chaque fois nouvellement inventives.

Le cinéma d'animation suit en fait une pente amorcée par la bande dessinée ou plutôt ce qu'on préfère parfois distinguer sous le nom de « roman graphique » (la BD « sérieuse », pour adultes) et qui déploie une palette extrêmement diverse : fiction, essai, reportage, biographie, carnets de voyage, journal intime, mémoire, pamphlet. Le succès de *Persepolis*, adaptation par Marjane Satrapi de sa propre BD autobiographique, illustre parfaitement cette filiation. *Madagascar*, de Bastien Dubois, relève du carnet de voyage. Le joyeux mélange de *Pornography*, d'Éric Ledune, qui entremêle discours plus ou moins savants, témoignages divers et micros-trottoirs, peut être qualifié d'essai. En semblant restituer les traumatismes vécus et le chaos psychique d'un réalisateur tourmenté, *Les journaux de Lipsett*, de Theodore Ushev, emprunte au journal intime, pour apocryphe qu'il soit.

Le son, et plus particulièrement la parole, structure les documentaires animés selon une dialectique plus ou moins sophistiquée et éminemment variable entre les mots énoncés et les images. Les personnes questionnées peuvent être figurées dans des poses qui sont celles de la situation possible de l'enregistrement, ou bien l'animation joue d'une évocation plus ou moins directe de ce qui est raconté ou opte pour un contrepoint qui peut aller jusqu'à l'abstraction. Cette prédominance du son est au diapason d'un certain glissement du cinéma, où la structuration du récit dans l'espace peut s'affranchir de conventions de raccords plausibles, dès lors que la matière sonore homogénéise ce qui se déploie à l'image – le clip et l'esthétique publicitaire sont passés par là. Si la primauté de la parole concerne directement les productions télévisuelles – la télévision étant essentiellement de la radio avec des images –, on peut imaginer que le développement des modes de visionnements individuels, casques arrimés sur tablettes et smartphones, va entretenir pour longtemps ce régime de représentation où le son l'emporte sur l'image.

Découvrant *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, André Bazin introduisit la notion d'essai cinématographique, décrivant ce que le film lui semblait inventer, une notion neuve du montage qu'il qualifia d'horizontal : « l'image ne renvoie pas à ce qui la précède ou à ce qui la suit, mais latéralement en quelque sorte à ce qui est dit². » En d'autres termes, « le montage se fait de l'oreille à l'œil. » La palette des liens qui opèrent entre la parole, le commentaire et ce qui est présent à l'image est large. À une extrémité se tient le « comment-taire » – pour reprendre la formule d'Agnès Varda – où l'image ne figure que comme une illustration lointaine, le plus souvent interchangeable, d'un propos verbal dominant qui véhicule le sens et guide notre perception sans laisser au plan la latitude d'exister par lui-même dans sa possible ambiguïté. Marker s'en amuse dans le fameux moment de *Lettre de Sibérie* où la même séquence fait l'objet de trois commentaires aux sens opposés. L'information télévisuelle repose sur ce régime ; ce qui est montré n'a pas à être regardé, ne fait pas sens indépendamment de ce qui est énoncé par la voix. Partant de cet extrême, le spectre des liens entre ce qui est dit et ce qui est montré, déploie une gamme où opèrent des rapports plus ou moins proches, plus ou moins « contrapuntiques » jusqu'à – pourquoi pas – jouer d'une part de hasard. Les qualités particulières des voix, leur grain, leur timbre contribuent aussi de manière décisive à l'impact du film.



Les journaux de Lipsett (2010), Voisins (1952) et Pornography (2016)

Ce mouvement général du cinéma inclut le documentaire animé en son sein, il ne le définit pas. Celui-ci se distingue surtout par un rapport particulier au réel dans un champ, l'animation, qu'on oppose traditionnellement à la « prise de vue réelle », certains allant jusqu'à faire mine de croire que le « réalisme ontologique » du cinéma induit une possible confusion, à laquelle échappe l'animation, entre la réalité et la présentation de sa reproduction mécanique sur un écran. Il n'est pas dit que la peur des premiers spectateurs du cinématographe fuyant devant l'entrée en gare d'un train ne soit pas une légende. Cette scène primitive ne s'est en tout cas pas répétée. S'il croit plus ou moins à ce qu'il voit, aucun spectateur ne confond ce qui est présenté sur un écran avec la réalité. Le « je sais bien mais quand même » qui préside à notre relation de croyance au cinéma et que chaque film réactualise à sa façon, dit assez clairement que le réalisme relève d'une convention, d'un pacte avec lequel tout cinéaste peut jouer largement. Le film commence et engage



Persepolis (2000-2003), *200 000 fantômes* (2007)
et *Le voyage de monsieur Crulic* (2011)

le spectateur vers tel ou tel genre, tel ou tel type de film, puis poursuit sur la même ligne ou, se jouant des repères amorcés, opte pour une autre direction, entretient une confusion, par exemple, entre documentaire et fiction.

Dans *Humain trop humain*, Nietzsche pointe cette mauvaise habitude de décrire des oppositions alors qu'il s'agit de différences de degrés. « On croyait voir des contraires là où il n'y a que des transitions³. » La formule, particulièrement féconde, peut concerner bien des domaines. Par habitude, on oppose ainsi cinéma d'animation et films en prise de vue réelle au prix de tentatives de définitions plus souvent acrobatiques que véritablement convaincantes, d'autant qu'elles perdent une bonne part de leur pertinence à l'heure du tout numérique. Certains, plus rares, ont très tôt préféré affirmer que, au contraire, « de McLaren à Vigo, Pabst, Eisenstein et Renoir, des plus volontaires aux plus inconscients des vrais cinéastes, les mêmes problèmes d'animation et d'éveil du mouvement se posent. Il n'y a pas deux cinémas, il n'y a pas d'autres aventures du cinéma⁴. »

Ni oxymore ni genre hybride le documentaire animé peut ainsi apparaître, tout simplement, à l'instar de tout documentaire, comme une des modalités de l'illusion cinématographique, ou, plus justement, car ce mode d'expression est tout sauf univoque, une écriture qui joue d'un large éventail de rapports entre le réel et sa représentation, de liens entre des images animées et, parfois, des paroles. *200 000 fantômes* de Jean-Gabriel Périot, par exemple, repose sur un enchaînement de vues fixes d'un bâtiment d'Hiroshima avant et après la bombe. Les photos anciennes, ces traces du passé, sont pourvoyeuses de mélancolie et le film distille ce sentiment, que nourrit le passage du temps, l'impact de ce drame, avec une éloquence qui se passe de mots. La chanson – *Larkspur and Lazarus* de Current 93 – qui parle de rues vides, de vies fanées, d'une pluie sans fin, d'espoir perdu, de poissons morts, pourrait avoir été écrite pour le film, mais la beauté des accords entre les images et les paroles tient justement à ce que la coïncidence y est flottante, imprécise, en bonne part aléatoire. C'est d'ailleurs, à la limite, tout autant le ton de la voix, un peu traînante, qui instille le sentiment qui nous étreint.

Si ces formes – encore une fois, très disparates – qualifiées de « documentaires animés », émergent comme autant de pistes fertiles, c'est qu'elles sont habitées par la nécessité de se dresser hors du flux ininterrompu des images indifférenciées, de la tyrannie du direct, des émotions programmées, du lot commun des fictions anonymes. Elles n'assèment pas, ne se réduisent pas à du savoir ou de l'information, mais tendent à ébranler nos repères, questionner, ouvrir des possibles, faire en sorte que les impressions qui naissent en nous soient plus diffuses, complexes, que les sens que nous élaborons au fil du film cheminent selon des voies indirectes, par associations parfois impromptues et autres détours.

Et sans doute que la place – même modeste – que le documentaire animé prend, tient à ce que la voie dominante du cinéma oublie souvent qu'un film ne devrait pas se réduire à ce qu'il fait voir ou ce qu'il veut dire. Même le film apparemment le plus naturaliste – songeons à Pialat – pour peu qu'il travaille de manière sensible sa matière, fait vibrer des sensations, des sens, des interrogations qui excèdent le visible. Par ailleurs, – faut-il le rappeler ? –, le sentiment de vérité, l'intensité des émotions provoquées ne dépendent en rien des techniques employées. Le destin tragique dépeint dans *Le voyage de monsieur Crulic*, d'Anca Damian, bouleverse et nous ne doutons pas de sa véracité. On pourrait multiplier les exemples.

Si ses modes d'écritures, ses techniques, ses outils sont innombrables, il n'y a qu'un seul cinéma. Et quand bien même il semble se nourrir de la réalité, sa force et sa richesse sont de demeurer allusif. « Chaque œuvre d'art est une allusion à l'infini », écrivait déjà Friedrich Schlegel. 

1. Propos recueillis par Samuel Douhaire, publié le 21/03/2009 <http://www.telerama.fr/cinema/valse-avec-bachir,40601.php> (consulté le 1^{er} octobre 2016)

2. André Bazin, *France-Observateur*, 30 octobre 1958, repris dans *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Éditions de l'Étoile, 1983.

3. Aphorisme 67 du *Voyageur et son ombre*, *Humain trop humain*, LGF 1995, p. 568.

4. André Martin & Michel Boschet, *L'Âge du cinéma*, n° 6, mars 1952, repris dans *André Martin 1925-1994 Écrits sur l'animation*, Tome 1, textes rassemblés par Bernard Clarens, Dreamland éditeur, 2000. Merci à Pierre Hébert de m'avoir signalé cette formulation.

Ben Wheatley: Confusion and Carnage

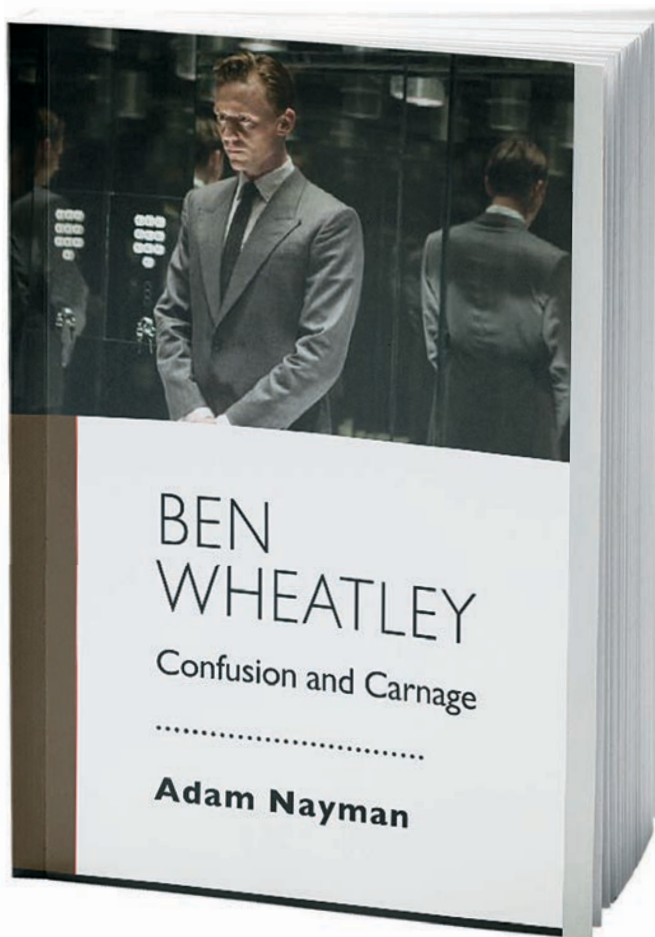
d'Adam Nayman

The Critical Press, 2016, 122 pages

Lectrice: Charlotte Selb

Deux ans après *It Doesn't Suck: Showgirls* (ECW Press, 2014), Adam Nayman, contributeur régulier à Cinema Scope et Reverse Shot, propose le premier ouvrage entièrement dédié au cinéaste britannique Ben Wheatley. Là où son précédent livre revisitait près de vingt ans plus tard le film maudit de Verhoeven, *Ben Wheatley: Confusion and Carnage* arrive au contraire relativement tôt dans la carrière d'un réalisateur certes prolifique, mais dont le premier long métrage, *Down Terrace*, ne remonte qu'à 2009, et le sixième, *Free Fire*, n'est même pas encore sorti sur les écrans. On peut s'attendre à ce que la filmographie de Wheatley n'en soit qu'à ses débuts et Nayman prend donc le risque, de son propre aveu, d'affirmer que cette demi-douzaine de films est suffisante pour saluer la naissance d'un auteur, et de parier que la suite ne viendra pas démentir la qualité et la singularité d'une œuvre jusqu'ici prometteuse. Un pari qui offre également à l'écrivain le plaisir de défricher le terrain quasi vierge d'une lecture critique de ce petit corpus de films.

En cela, Nayman choisit son camp (comme l'a sans doute fait la rédaction de 24 images qui, il y a un an exactement, consacrait la couverture de la revue au cinéaste). Car, comme il le rappelle dès l'entrée en matière, Ben Wheatley est un réalisateur qui divise et même polarise la critique. Cependant, nombreux sont les cinéphiles qui ne sont pas encore familiers avec le travail d'un réalisateur surtout réputé dans les cercles du cinéma de genre, et pour lesquels la courte publication de Nayman ne manquera pas de servir de parfaite introduction. Regroupant une entrevue avec Wheatley en ouverture, un chapitre sur les premiers travaux du cinéaste (vidéos virales, publicités et épisodes de la série télé *The Wrong Door*), puis un chapitre par film dans l'ordre chronologique, *Confusion and Carnage* constitue en effet une lecture rapide et accessible qui s'adresse aussi bien aux fans de Wheatley qu'aux curieux désireux d'en apprendre davantage sur ce nouveau visage du cinéma contemporain. Dans son style vif et humoristique habituel, qui colle particulièrement bien aux films commentés, le critique décortique en détail les thématiques récurrentes, le style visuel et la construction des œuvres, tout en les inscrivant dans un contexte plus large. Ainsi, Nayman explore les influences majeures sur le cinéma de Wheatley (les Britanniques Nicolas Roeg, Robin Hardy et Peter Watkins, mais aussi Stanley Kubrick) et les différents genres à l'intérieur desquels le cinéaste évolue (le film de gangsters, l'horreur occulte, la comédie noire, la fable dystopique), tout en démontrant que l'œuvre ne se limite pas à un pur exercice postmoderne un peu superficiel, mais qu'elle dénote au contraire une originalité, un ton et une vision qui lui sont propres. Comme le suggère le titre de son livre, Nayman décrit un cinéma du désordre et de la désorientation, où le



chaos est en fait savamment agencé pour prendre le spectateur à contre-pied, déstabiliser les sens et construire un univers hors de tout ordre moral, social et spatio-temporel. L'auteur analyse le commentaire sociopolitique aigu derrière les récits de « confusion et de carnage », la profondeur psychologique des figures d'antihéros (les personnages sont effectivement presque tous antipathiques), récusant ainsi la critique souvent faite à Wheatley d'être un réalisateur misanthrope ou nihiliste. Il trouve également un bon équilibre entre l'approche auteuriste et la mise en valeur des collaborateurs habituels, un défi plus compliqué qu'il n'y paraît dans le cas de Ben Wheatley, puisque sa compagne et collaboratrice principale Amy Jump, créditée au montage et/ou au scénario de tous ses films à partir de *Kill List*, refuse catégoriquement toute demande d'entrevues. Comment quantifier l'apport d'un coauteur sans pouvoir lui parler ? Nayman parvient cependant, en ouvrant la porte à une lecture féminine/féministe des films de Wheatley, à laisser supposer l'importance de Jump. Une proposition qui, surtout dans le cadre d'un ouvrage pionnier, n'est certainement pas négligeable. ²⁴

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA



Design graphique © www.gisgrdesign.com

RSB
i MEDIA

RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

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

T 514 342-8511
F 514 342-0401

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



Réparer les vivants *de Katell Quillévéré*

DE BATTRE UN CŒUR NE S'ARRÊTE JAMAIS

par Cédric Laval



Porter à l'écran le roman de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, relevait de l'évidence autant que de la gageure. Une évidence, d'abord, que celle d'adapter un matériau dramatique aussi efficace, auquel l'unité de temps confère une résonance amplifiée : en quelques heures, des parents doivent surmonter l'annonce de la mort d'un adolescent, Simon, dans un accident de la route, et décider s'ils autorisent la transplantation de ses organes, qui lancera le personnel médical dans une course contre la mort, dans une course pour (re)donner la vie. Mais une gageure, aussi, parce que le lecteur enthousiaste du roman (j'en suis...) imaginait trop bien comment les décharges d'intensité émotionnelles, reçues dans chaque chapitre, pouvaient muter en surcharges larmoyantes, lorsque s'en empareraient les images et le son.

Katell Quillévéré relève le défi en appliquant la recette éprouvée des adaptations de roman réussies : fidèle dans l'esprit, tout en renouvelant la lettre. Cette « lettre » qui change, c'est d'abord le personnage de Claire (Anne Dorval), celui du receveur d'organe, qui occupait une place périphérique, presque secondaire, dans le dispositif du roman. Après avoir été terrassé d'émotion en collant au plus près de l'adolescent accidenté et de ses proches éplorés, le lecteur s'en trouvait presque désinvesti, en écho à un système médical qui gère le circuit de la transplantation de manière aussi impersonnelle qu'efficace. En construisant autour de la figure de Claire des repères biographiques ajoutés au roman, le scénario se rééquilibre entre ces deux pôles en tension, la mort d'un jeune garçon et la survie d'une femme au cœur usé. Si ce rééquilibrage peut apparaître comme une trahison, il s'inscrit parfaitement dans la construction rigoureuse du film, où la lumière contrebalance la nuit.

Car la réussite du film est portée par cette construction rigoureuse, que rehausse la mise en scène. Consciente qu'elle ne pouvait rivaliser avec la richesse introspective du matériau littéraire, la cinéaste cherche surtout à réorganiser les personnages du roman autour d'une structure duelle, qui pourrait correspondre aux deux temps d'un battement cardiaque : systole (la contraction, la douleur) et diastole (le relâchement, l'amour). À l'échelle du film, les deux parties du scénario correspondraient à ces deux temps du battement cardiaque ; mais jusque dans le détail de ses parties, on retrouve

cette alternance fondatrice qui évite la complaisance dans le pathos. Un exemple illustrera ce battement du cœur scénaristique, à travers le personnage de l'infirmière Jeanne (Monia Chokri), qui n'existe pourtant que dans quelques scènes : elle est témoin de la douleur des parents (systole), elle leur offre des mots apaisants en faisant la toilette de leur enfant (diastole), elle se fait tancer par le médecin qui lui reproche de donner de faux espoirs aux parents (systole), elle s'abandonne à un fantasme sensuel en prenant l'ascenseur (diastole). Sur le plan du style, aussi, le film pourrait s'analyser selon ce principe duel : avec les scènes d'hôpital, traitées dans des couleurs bleutées, froides, font contraste des scènes plus lumineuses, très chaudes (et l'on songe à ce magnifique travelling amoureux qui conduira Simon vers son premier baiser, à travers une direction photo qui ferait passer Le Havre pour une perle de la Méditerranée!).

Finalement, là où le roman empruntait certains codes à la forme chorale, le film lorgne plutôt du côté de la structure-chaîne, un peu à la manière de *La ronde* de Max Ophüls. Chaque personnage est traité dans des segments qui s'enchaînent, davantage qu'ils ne s'entrelacent, unis par ce cœur dont les battements innervent le scénario, la mise en scène. Si l'amour faisait le lien entre les chaînons du film de Max Ophüls, c'est son équivalent métonymique, le cœur, qui parcourt celui de Katell Quillévéré. Elle prend d'ailleurs soin de lui donner consistance à l'écran à travers deux scènes en plans fixes dans le bloc opératoire. Deux autres plans se font d'ailleurs écho, à un bout et à l'autre du film : celui du visage de Simon, face caméra, qui s'éveille au petit matin de son dernier jour de vie ; celui de Claire, qui s'éveille au premier matin de sa nouvelle vie. Entre les deux, le spectateur aura entendu, senti, vu un cœur battre. De battre un cœur ne s'arrête jamais. **24**

France 2016. Ré. : Katell Quillévéré. Scé. : Katell Quillévéré, Gilles Taurand, d'après le roman de Maylis De Kerangal. Ph. : Tom Harari. Mont. : Thomas Marchand. Son. : Florent Klockenbring, Benjamin Rosier, Emmanuel Croset. Mus. : Alexandre Desplat. Int. : Tahar Rahim, Emmanuelle Seigner, Anne Dorval, Koolhaas, Monia Chokri, Alice Taglioni. 103 minutes. Dist. : Axia Films.

Silence *de Martin Scorsese*

LA FOI SELON MARTIN

par Bruno Dequen



L'anecdote est connue. Avant de devenir *Martin Scorsese*, le jeune Martin aurait envisagé la possibilité de devenir prêtre. Or, s'il a finalement privilégié les plateaux de tournage et les salles de montage aux presbytères, il ne s'agissait pas pour autant d'un rejet sans appel de l'héritage catholique familial. Bien au contraire. Outre *La dernière tentation du Christ* et *Kundun*, ses deux films ouvertement religieux, presque toutes les réalisations du cinéaste peuvent être interprétées sous l'angle de l'iconographie et de la morale chrétiennes. Culpabilité, rédemption ou, plus souvent qu'autrement, purgatoire, sont au cœur de l'imaginaire scorsesien. Chez lui, même les chauffeurs de taxi sociopathes s'imaginent en Christ sauveur. Une cinéphilie boulimique et une vision catholique du monde forment l'assise de l'œuvre.

Ainsi, il n'est pas surprenant que l'un de ses projets les plus chers ait été l'adaptation de *Silence*, un roman écrit en 1966 par Shūsaku Endō portant sur les persécutions antichrétiennes qui ont eu lieu au Japon au XVII^e siècle et retraçant l'enquête de deux missionnaires jésuites portugais partis à la recherche de leur mentor disparu. Sur papier, un tel projet semblait être taillé sur mesure pour Scorsese. Dernier volet d'une trilogie spirituelle officieuse, ce film allait permettre en outre à ce grand admirateur du cinéma classique japonais de plonger au cœur d'une culture qui le fascine depuis toujours. Or, s'il semble évident que seul Scorsese pouvait mener à terme une telle entreprise, *Silence* s'avère une proposition plus déroutante que prévu, puisqu'il s'agit là de son film le plus personnel et le moins ouvertement scorsesien. Comme si Martin avait eu besoin de réinventer le cinéma de Scorsese afin de pouvoir exprimer sa vision de la religion.

Si leurs sujets les distinguaient de ses autres films, *La dernière tentation du Christ* et *Kundun* s'appuyaient néanmoins en grande partie sur le style

spectaculaire du cinéaste. Qui d'autre que Scorsese aurait pu réaliser une version de la vie de Jésus sur fond de musique du monde de Peter Gabriel, de plans vertigineux et de refoulement sexuel mortifère ? Et que dire de l'enfance du dalaï-lama scénarisé par la créatrice d'E.T. et mis en musique par Philip Glass ? Par comparaison, *Silence* marque certainement un point de rupture. Musique à peu près absente, mise en scène et montage rigoureux, mais beaucoup plus austères et classiques qu'à l'accoutumée. Trop pris par son sujet, Scorsese aurait-il oublié sa propre vision du cinéma ? La réponse n'est pas si simple.

Cinéaste cinéphile, Scorsese a su bâtir une œuvre qui synthétise de multiples influences. Du néoréalisme italien à la flamboyance de Powell et Pressburger, son cinéma oscille habituellement entre hyperréalisme et envolées stylistiques. Certes, cette description s'accorde mal avec la relative sobriété de *Silence*. Mais établir un tel constat serait faire abstraction de l'ancrage fondamental de l'œuvre scorsesienne. Chez Scorsese, toute chanson, tout travelling, toute expérimentation de montage n'existent que pour transfigurer esthétiquement l'état psychologique de protagonistes complexes – et souvent antipathiques – envers lesquels le cinéaste démontre une empathie sans faille. S'il use occasionnellement de procédés de distanciation, son cinéma vise avant tout l'immersion dans le regard de ses personnages, et il laisse au spectateur le soin de les juger.

Or, c'est cette même immersion que vise Scorsese dans *Silence*. Sauf que, cette fois-ci, le cinéaste nous invite à partager les tourments de Sebastião Rodrigues, un missionnaire du XVII^e siècle confronté au choix impossible que lui impose un inquisiteur japonais : faire acte d'apostasie sous peine de voir ses ouailles torturées et exécutées sous ses yeux. Cette situation est d'autant plus douloureuse pour le jeune Rodrigues que ce

dernier, avide d'élévation spirituelle et obsédé par la figure du martyr, est hanté par le silence de ce Dieu pour lequel il voit tant de gens mourir. *Silence* porte ainsi sur l'inévitable gouffre qui sépare une intense vie spirituelle intérieure de la réalité, et questionne les fondements de la foi catholique. Et dans les circonstances, c'est plutôt du côté de Robert Bresson, l'une de ses idoles, que Scorsese est allé chercher l'inspiration. Plus précisément le Bresson du *Journal d'un curé de campagne*. Celui qui avait effectué pour ce film une démarche d'épure stylistique, encore en gestation, qui visait à représenter la détresse et la solitude d'un jeune prêtre rejeté par sa paroisse. S'il ne cherche pas à imiter Bresson, Scorsese utilise lui aussi une narration sous forme épistolaire tout en se délestant de la plupart de ses tics de réalisation habituels. Ainsi, plus le film progresse, plus il repose sur de simples champs contre champs ou des plans d'ensemble qui opposent le regard de Rodrigues à l'inexorabilité du monde. Il n'y a pas d'envolées possibles dans *Silence*. Et le film, qui s'ouvre sur plusieurs séquences superbes, témoins de la croyance et de l'émerveillement de Rodrigues confronté à un territoire inconnu, s'épure progressivement et se resserre sur le regard désespéré du jeune missionnaire. Le martyr ne peut mener qu'à une mort atroce à laquelle Rodrigues tente, de plus en plus difficilement, d'assigner un sens. Toutefois, au pessimisme sans issue de Bresson (et Bernanos), Scorsese préfère substituer une vision plus mesurée. Adoptant comme toujours le point de vue de son personnage, il assume sa propre position de catholique tourmenté. Véritable œuvre de théologien, *Silence* questionne sans détour les racines de la religion, mais ne remet jamais en cause l'existence d'une foi véritable. Au contraire, c'est justement la sincérité inaltérable de Rodrigues qui permet de problématiser la philosophie de l'Église.

Confronté à un inquisiteur brillant, conscient de l'importance que les catholiques accordent aux symboles et au sacrifice comme preuves tangibles de leur croyance, Rodrigues, qui, par nature, s'identifie au Christ, se verra refuser d'entrée de jeu le martyr. Or, la violence que subissent les pauvres paysans qui le soutiennent sera d'autant plus douloureuse pour le jeune missionnaire que ses convictions seront ébranlées par Ferreira, son ancien mentor. Celui-ci lui fera en effet prendre conscience du fait que sa méconnaissance de la culture japonaise a notamment engendré une fausse interprétation du concept même de Dieu chez ses ouailles. Le film pose ainsi des questions essentielles. Que signifie une croyance si cette dernière est mal transmise ? Pour survivre, toute religion doit reposer sur des symboles et des rituels. Mais que faire lorsque ce décorum ne débouche que sur la mort, une mort appelée de leurs vœux par certains fidèles qui finissent par concevoir celle-ci comme une libération de leurs malheurs terrestres ? En décidant finalement de faire acte d'apostasie, seul moment du film où Scorsese use du ralenti, l'un de ses procédés stylistiques favoris, Rodrigues sacrifie ses principes et la possibilité même d'implanter le catholicisme au Japon afin de sauver ses fidèles. S'il entend alors la voix de Dieu qui l'encourage, impossible de savoir s'il hallucine ou s'il est témoin d'une véritable révélation.

Scorsese ne célèbre pas ce choix. Il nous demande plutôt d'en mesurer la portée ambiguë. Son film est bâti sur le doute. Le cinéaste est manifestement aussi fasciné que terrifié par l'existence d'une telle croyance. Après tout, comme tant de personnages scorsesiens, Rodrigues finira ses jours au sein d'un véritable purgatoire, condamné à travailler pour les Japonais en repérant la moindre importation d'objets catholiques sur l'archipel. La foi aura-t-elle sauvé Rodrigues, ou aura-t-elle détruit sa vie ? Encore une fois, la réponse n'est pas simple, d'autant plus que le film, en



choisissant de représenter l'inquisiteur comme un personnage dénué de toute préoccupation spirituelle et mu par un agenda politique fondé sur le seul protectionnisme identitaire, ne peut que faire écho à l'un des enjeux cruciaux de notre monde contemporain. **24**

États-Unis, Italie, Mexique, Japon 2017. Ré. : Martin Scorsese. Scé. : Jay Cocks, Martin Scorsese, d'après l'œuvre de Shūsaku Endō. Ph. : Rodrigo Prieto. Mont. : Thelma Schoonmaker. Son : Kathryn Kluge, Kim Allen Kluge. Mus. : Robbie Robertson. Int. : Andrew Garfield, Adam Driver, Liam Neeson, Issey Ogata, Tadanobu Asano, Ciaran Hinds, Yōsuke Kubozuka, Yoshi Oids, Shinya Tsukamoto. 161 minutes. Dist. : Paramount Pictures.

Sieranevada

de Cristi Puiu

ADIEU EMIL

par Monica Haïm

Plus que tous les autres réalisateurs roumains qui ont éclos sur la scène internationale à l'orée de ce siècle, Cristi Puiu est un cinéaste de l'observation. Le plan séquence, un des traits stylistiques caractéristiques du nouveau cinéma roumain, acquiert chez lui une force dynamique et une grâce qui font honneur autant à ses maîtres, Cassavetes, Wiseman, Depardon, qu'aux plus grands peintres abstraits. Agissant comme de grands coups de pinceau, ces plans composent des univers tourmentés, hostiles, mortifères et, souvent, désopilants par la teneur et le naturel stupéfiants des dialogues.

Le premier de ces univers est l'enfer hospitalier auquel est condamné Dante Lăzărescu dans *La mort de monsieur Lăzărescu* (2005). Suit celui de Viorel, le justicier qui confesse ses crimes dans *Aurora* (2010) et, à présent, celui d'une famille réunie dans un appartement d'un ensemble résidentiel de l'époque communiste, pour célébrer une cérémonie religieuse des adieux dans *Sieranevada* (comme le Roumain moyen l'aurait orthographié spontanément).

Pénétrés par une même angoisse de la mort, ces trois films forment une trilogie qui se décline selon la méthode empirique du questionnement : Qui ? Quand ? Où ? – une personne : Dante Lăzărescu (*La mort de...*) ; un temps : l'aube (*Aurora*) ; un lieu : Sieranevada. Si on y ajoute le court métrage *Une cartouche de Kent et un paquet de café* (2004), on pourrait aussi parler d'une tétralogie du père : le père qui, sur un ton veule, quémande le secours de son fils – *Une cartouche* ; le père du cinéaste faisant une figuration intelligente – *Lăzărescu* ; le père qui, des cieux, regarde son fils tuer tous ceux qui l'ont lésé, sans pouvoir intervenir – *Aurora* ; et le père qui revient parmi les siens avant de prendre la route du repos éternel – *Sieranevada*.

Selon la croyance orthodoxe, l'âme, avant de trouver le repos éternel, prend congé du monde en errant pendant quarante jours. Au bout de cette errance, elle revient chez les siens pour une ultime commémoration et cérémonie des adieux. Ce rite est nommé *parastas*. D'ordinaire, un pope accompagné de chanteurs entonne des chants sacrés, des prières et bénit la maison. Suit un repas auquel assistent la famille et des proches. Au *parastas* que l'on célèbre dans *Sieranevada* s'ajoute un rite particulier à une région de la Roumanie : un membre de la famille endosse un costume semblable à celui du défunt et se joint aux convives comme son représentant.

Sur un air baroque festif, Lary et Laura quittent le centre de Bucarest, jadis élégant, aujourd'hui délabré. La différence des origines de classe du couple jaillit dès cette première séquence où Laura reproche à Lary d'être un père et un mari inattentifs tandis qu'elle se révèle snob et méchante. Lorsqu'on apprendra que Lary a abandonné la médecine pour le négoce, on comprendra qu'elle y est pour quelque chose.

Portée par un dialogue désopilant, la scène à laquelle nous assistons a déjà commencé. Ici, comme tout au long du film, nous prenons le train en marche et nous descendrons avant l'arrivée en gare. Cet entre-deux procure un sentiment d'instabilité, d'incertitude. Il prête aussi une rare force au hors-champ.



En voiture, le couple arrive à la périphérie de Bucarest où la mère de Lary habite toujours l'appartement familial d'à peine 100 m² d'un HLM. Dans cet espace encombré de meubles, livres et bibelots s'entasseront quatorze personnes, membres de la famille et amis du défunt, plus d'autres personnages secondaires. C'est ici que la cérémonie des adieux aura lieu en ce samedi 10 janvier 2015².

En entrant dans l'appartement, la teneur conflictuelle de la séquence inaugurale ouvre sur une polyphonie d'échanges où blagues, discussions et disputes expriment les grandes inquiétudes et les irritations journalières des convives. Ces conversations donnent l'impression d'une tornade où se mêlent l'attentat de Charlie Hebdo, les soupçons que le 11 septembre aurait été un coup monté, la frayeur qui nous saisit dès que nous allumons la télé, les bienfaits et les méfaits du communisme discutés avec hargne et âpreté, le scandale de l'infidélité conjugale, l'arrivée tardive du pope, le costume trop grand pour son porteur, l'intrusion d'une jeune Croate ivre morte (brillante solution à une exigence de coproduction), un bébé qui pleure et des frères et sœurs qui se querellent.

La caméra enregistre l'activité qui se présente à elle. Elle n'est ni intrusive ni curieuse. Elle est observatrice : distante et attentive à la fois. Elle regarde et nous regardons avec elle.

Peu à peu, cependant, nous comprenons par l'angle des prises de vues, l'échelle des plans et le mouvement de la caméra que l'action qui se déroule devant nos yeux est vue par une caméra qui incarne le personnage pivot quoiqu'invisible de ce drame : Emil, le père de Lary, mort depuis quarante jours.

Tantôt assis sur la banquette arrière de la voiture, tantôt accroupi dans un coin de la chambre à coucher, tantôt debout dans un coin de la salle à manger ou hésitant au milieu du vestibule ne sachant plus où donner de la tête, l'observateur (Emil) suit ce qui s'offre à lui. Cette hésitation est rendue par une séquence finement orchestrée : la caméra fixée sur trépied enregistre ce qu'il y a devant elle ; par un mouvement panoramique, elle se tourne vers la porte de la cuisine qui s'ouvre. De fait, la chorégraphie dessine un mouvement motivé par un bruit entendu, comme si Emil entendait la porte de la cuisine s'ouvrir et tournait la tête.

Ce fin détail de mise en images n'en est qu'un parmi d'autres. À titre d'exemple, je citerais aussi la séquence où la protagoniste, Sandra, la sœur, n'est visible que par ses jambes ; puis, pour l'essentiel de la scène, elle est hors-champ, comme si dans la chambre à coucher où l'action se déroule, celui qui l'observe n'avait de la place qu'accroupi dans un coin ; ou celle où Lary, assis à la table à côté de Gabi, son beau-frère, se tourne soudainement vers ce dernier et tombe, pour ainsi dire, nez à nez avec « Emil », l'observateur.

Réglée comme une horloge, la mise en scène est une riche et savante orchestration d'incessants va-et-vient, d'ouvertures et fermetures de portes, d'intrusions constantes de micro-événements qui provoquent un désordre, un trouble inévitable.

Je retiendrai à titre d'exemple la séquence du costume qui s'achève sur une « coda » de pleurs du bébé et celle qui se termine sur le soin avec lequel Lary place son ordinateur dans le coffre de l'auto. En attirant l'attention, ces micro-événements agissent comme ponctuation, comme des escarilles de vérité.

Selon les règles d'une narration efficace, ces « codas » sont inutiles. Mais l'art se reconnaît précisément à ces menus excès, ces détails qui débordent, qui font durer la séquence juste ce qu'il faut au-delà de la convention, pour qu'elle puisse pleinement s'installer.

Des vérités se dégagent aussi de la frontalité des scènes qui opposent Evelina, la vieille dame, communiste, amie de la famille, à Sandra, la sœur monarchiste. La vitalité et le ton juste des dialogues conjugués à la spontanéité et au naturel des comédiens font jaillir des étincelles dont naît le sentiment d'y avoir été, d'y être.

Rageant contre Evelina, Sandra, lâche une remarque antisémite : « ... et qu'elle ne vienne pas nous faire des conférences sur Marx et Lénine et autres Youpins notoires ! », alors qu'en se moquant du roi, Evelina affiche un nationalisme ethnociste : « ... ce roi qui est le vôtre et qui n'est même pas Roumain. »

La façon féconde que Cristi Puiu a d'envisager la mise en scène et en images est doublée d'un cheminement narratif qui, avec une adresse peu commune, conduit au point culminant du récit.

Motivée par le mépris de classe qu'elle porte à la famille de Lary, Laura souhaite passer le moins de temps possible en sa compagnie, d'où le besoin urgent de faire ses courses. La mise en « hors-champ » de cette dernière permet au récit de sortir dans la rue, là où le vent de tempête qui balaie l'appartement se transforme en ouragan – un trivial incident de voiture mal garée dégénère en rixe et fait tomber une avalanche d'injures et de grossièretés – puis, de revenir à la voiture, seul espace privatif de l'histoire.

Faisant contrechamp à la séquence du début, Lary, secoué par l'agression qu'il vient de subir, est assis aux côtés de Laura, avec Emil sur la banquette arrière.

Saisi au milieu d'une phrase, Lary admet en avoir voulu à son père pour lui avoir préféré son frère cadet, Relu, le militaire, et l'avoir trop sévèrement jugé pour son infidélité à sa mère. Avouant à sa femme qu'il lui a déjà menti, Lary reconnaît ne pas être meilleur que son père, et lui pardonne.



Suit une coda où l'agitation recommence. La famille est enfin prête à s'asseoir à table. Mais, aussitôt, la Croate endormie vomit et toutes les femmes volent à son secours. Les hommes, dépassés, amusés, résignés, lancent une blague, éclatent de rire et se mettent à manger...

Sur un air baroque, triste, cette fois, Emil se retire et le récit se termine. Absous par son fils, il quitte la montagne enneigée, la Sieranevada. Il laisse derrière lui ses proches entassés dans cet appartement sis au fond d'un paysage baigné d'une lumière blafarde – image qui évoque l'hiver de nos mécontentements. Ayant constaté que la vie continue sans lui, que par ces temps de peur, d'incertitude et de méfiance, les siens sont pris ailleurs et sachant que son fils retient de lui qu'il fut un grand baiseur, Emil prend la route du repos éternel. 

1. Cette indication a été donnée par le cinéaste dans plusieurs entretiens.
2. Le scénario a été écrit en 2012. Pour être en phase avec l'actualité, il a fait l'objet de nombreux changements et ajouts, parmi lesquels l'évocation de l'attentat de Charlie Hebdo. Ce dernier a eu lieu le 7 janvier 2015 et nous savons par ailleurs que le tournage du film a commencé le 10 janvier 2015, trois jours après l'attentat...

Roumanie, France, Bosnie, Croatie, Macédoine 2016. Ré. et scé. : Cristi Puiu. Ph. : Barbu Balasoiu. Mont. : Letitia Stefanescu, Ciprian Cimpoi, Iulia Muresan. Son : Filip Muresan, Jean-Paul Bernard, Christophe Vingtrinier. Int. : Mimi Branescu, Judith State, Bogdan Dumitrache, Dana Dogaru, Sorin Medeleni, Ana Ciontea, Rolando Matsangos, Catalina Moga. 173 minutes Dist. : AZ Films.

Neruda et Jackie *de Pablo Larrain*

LA RÉVOLTE DU SECOND RÔLE

par **Ralph Elawani**



Neruda (2016)

À qui appartient l'histoire des figures dont la vie s'inscrit comme le prolongement des récits nationaux ? En l'espace de seulement quelques mois, le réalisateur chilien Pablo Larrain a fait de cette question la matière première de deux films qui prennent, chacun à leur manière, le contre-pied du *biopic*. Avec *Jackie* et *Neruda*, Larrain traite du pouvoir de la représentation dans ce qu'elle a de plus essentiel, c'est-à-dire la capacité à rendre présent ce qui est absent. Impossible donc de parler de l'une de ces deux productions sans être tenté de vérifier si l'autre n'y fait pas écho.

Deux figures disparues : Pablo Neruda et Jacqueline Kennedy-Onassis. Deux récits se déployant autour de la mise en scène de soi et du rôle que jouent les médias dans la diffusion de celle-ci. *Jackie* est une confession qui semble arrachée à la principale intéressée pour être arrimée à l'histoire des États-Unis. *Neruda*, en contrepartie, est une fable inspirée d'un épisode de la vie du poète nobélisé en 1971. Ici aussi, une histoire inventée. Néanmoins, celle-ci apparaît comme taillée à même le « corps poétique » du personnage avant d'être arrimée à son « corps politique » et, par extension, à l'histoire du Chili. Un territoire qui est loin d'être étranger à Larrain, dont les récentes fictions (*Santiago 73*, *post mortem*, *No*) se sont intéressées à des événements s'étant déroulés sous le règne de Pinochet.

Récit de l'entrée de Pablo Neruda dans la clandestinité, à l'heure où le président chilien Gabriel Gonzales Videla, sur qui Washington fait pression, déclare ouverte la chasse aux communistes, le sixième long métrage de Larrain ne met pas en scène la figure historique du poète et diplomate lauréat du prix Staline pour la paix (!), mais bien un Neruda fantasmé. Scénarisé par Guillermo Calderon, à qui l'on doit *El Club*, *Neruda* est donc un objet à observer sous la lorgnette de la littérature plutôt que de l'histoire.

À ce titre, Larrain et Calderon font de l'auteur des *Vers du capitaine* un personnage dont l'intérêt réside entièrement dans ses écrits. Libidineux,

souillard, communiste vivant dans l'opulence, on le dépeint d'emblée comme un homme emporté par son propre mythe.

Il importe toutefois d'effectuer un pas de côté et de s'interroger sur l'imputabilité du narrateur face à ce portrait calomniateur. À cet égard, l'arrimage tardif entre la voix et l'image du narrateur, dont la « mise en corps » s'accomplit finalement lorsque l'inspecteur Oscar Peluchon entre en scène, confirme ce doute.

Interprété par Gael García Bernal, ce policier médiocre, personnage secondaire ambitionnant le rôle principal, traque Neruda du fin fond des bordels chiliens jusqu'aux montagnes de la cordillère des Andes, alors que les médias s'affairent à casser du « rouge », sur fond de Guerre froide. Fuyard insoumis en pleine possession de ses moyens, Neruda laisse trainer ses propres livres aux quatre coins du Chili comme autant d'indices destinés à Peluchon.

La complexité de l'intrigue ne fait sens dans la tête de cet idiot utile que lorsque la peintre Delia Del Carril, épouse de Neruda, le met sur une piste : et si l'écrivain était en train d'écrire lui-même l'histoire et de le manipuler ?

Qui plus est, que fait ce policier narrateur s'il est manipulé sans le savoir et qu'il se permet tout de même de narrer l'histoire ? Il nous révèle que le Neruda dont il parle est lui-même une création nérudienne... laquelle s'avère à son tour, pour peu qu'on veuille s'extraire du récit, une création de Calderon et de Larrain. Bref, un enchâssement de poupées russes dont la quête labyrinthique, au-delà du clin d'œil manifeste à Borges, rappelle la manière dont Paul Auster avait travesti le polar dans *City of Glass*, en envoyant son narrateur à la rencontre d'un écrivain new-yorkais nommé Paul Auster.

Symptomatique d'une écriture postmoderne relevant du simulacre, le film peut sembler victime de son approche. En effet, la volonté de Larrain et de son directeur de la photographie, Sergio Armstrong (*El Club*, *Tony Manero*), d'intégrer à l'histoire une dimension esthétique

proche du film noir (personnages à moto ou en voiture, filmés devant un écran défilant, par exemple), sans toutefois rester fidèle à ce parti pris de mise en scène en dehors des séquences de route, finit par nuire au maintien d'une cohésion entre la narration et l'image.

Pourtant, cet enchaînement de scènes rappelant les techniques d'une autre époque vient renforcer le cœur de l'histoire : le récit improbable présenté au spectateur est une fabulation délibérément imparfaite ; le fruit de l'imagination d'un narrateur que sa propre création regarde en disant : « Vois, comment tu n'as finalement aucune emprise sur le récit. »

Ce constat d'une absence d'emprise sur l'histoire constitue aussi le *modus operandi* de *Jackie*. Une œuvre dont le sujet est peut-être plus le pouvoir de la narration et de la reconstitution des faits, que l'histoire de Jackie Kennedy elle-même et des événements entourant l'assassinat de son mari, le 22 novembre 1963. Le film s'articule autour d'une rencontre entre la première dame (Natalie Portman) et un journaliste anonyme (Billy Crudup) que l'on devine être Theodore H. White, lauréat du prix Pulitzer pour son livre *The Making of the President, 1960*. Le même homme qui publia, en décembre 1963, une entrevue exclusive avec Jackie Kennedy dans le magazine *LIFE*. À l'instar de *Neruda*, où l'intellectuel et historien Alvaro Jara est convoqué sous les traits d'un jeune accompagnateur que le parti communiste assigne au poète, le personnage « garant des faits historiques » est ici aussi relégué au rôle d'accompagnateur de la confession de Jackie.

On a dit de l'élection de John F. Kennedy qu'elle n'aurait pas été possible sans la télévision, tant l'image du 35^e président a joué un rôle décisif. Ainsi, sa mort – du moins, le spectacle de celle-ci –, n'aurait jamais été possible sans le petit écran. S'ouvrant sur le postulat que la télévision a supplanté la presse écrite (« *we have television now* »), *Jackie* est aussi l'histoire de l'arrivée de ce média de masse à la Maison-Blanche. En effet, l'insistance sur le rôle joué par la première dame dans la transformation de la décoration de la résidence présidentielle est ici indissociable des appareils présents dans les différentes pièces de la maison. Ces mêmes écrans sur lesquels l'entourage Kennedy sera témoin de l'enregistrement d'un fragment de la mémoire collective américaine, lors de l'assassinat en direct de Lee Harvey Oswald.

Tout au long du film, le directeur de la photographie, Stéphane Fontaine, capte les confessions de Jackie de manière à tirer le plus possible du jeu de Natalie Portman. Qu'il s'agisse des envies suicidaires de la première dame révélées à un prêtre (John Hurt) ou de la confession de celle-ci au journaliste, Fontaine filme le champ-contrechamp en gros plan sans jamais offrir un point de vue capté derrière l'épaule, accentuant ainsi l'effet de confrontation entre l'intervieweur et l'interviewée.

Le scénariste Noah Oppenheim, par ailleurs vice-président directeur à NBC News, s'aventure, tout comme l'a fait Calderon avec *Neruda*, à entrer dans le « métadiscours » en réfléchissant à l'idée du contrôle de l'information et à la manière dont les faits sont beaucoup plus un produit du discours que l'inverse. Ainsi, la vaine entreprise de réécriture de l'article du journaliste que se permet la première dame en biffant des passages du cahier de notes de ce dernier tient ici du geste désespéré.

Pourtant, le personnage de Jackie ne souffre pas tant de ses illusions que du fait d'être « devenue une Kennedy » (selon ses propres mots). Se confiant au prêtre, elle martèle : « *I lost track of what was real and what was performed.* » À cet égard, il est essentiel de souligner que le personnage de John F. Kennedy (incarné par un Caspar Phillipson dont la ressemblance avec l'ancien chef d'État est remarquable) est loin d'être au centre



Jackie (2016)

du récit. Présenté comme un radin, le premier président catholique de l'histoire des États-Unis est aussi dépeint comme l'homme qui voyait les préoccupations esthétiques et les lubies mondaines de sa femme comme des « little vanity projects ».

Rarement présentée dans l'Histoire comme un personnage multidimensionnel, Jackie Kennedy ne ressort de cet *antibiopic* que plus opaque. D'ailleurs, l'une des dernières images fortes du film nous montre l'insolite spectacle de celle-ci, à quelques jours de son déménagement de la Maison-Blanche, assistant, depuis sa voiture, à la livraison d'un cortège de mannequins pour grandes surfaces, dont les coiffures et les parures, semblables aux siennes, offrent un effet de miroir d'une inquiétante étrangeté.

La fausse proximité entre la « mère de la nation » et les Américains est peut-être en définitive l'exemple le plus criant d'un produit du discours médiatique. En ce sens, on comprend la double tromperie découlant de l'usage du diminutif « Jackie » : une première dame à la fois condamnée à l'illusion de la familiarité, mais aussi coupée du pouvoir accompagnant l'illustre nom de famille de son mari. 24

NERUDA Chili 2017. Ré. : Pablo Larraín. Scé. Guillermo Calderon. Ph. : Sergio Armstrong. Mont. : Hervé Schneid. Son : Ruben Piputto. Mus. : Federico Jusid. Int. : Luis Gnecco, Gael García Bernal, Alfredo Castro, Mercedes Moran, Diego Muñoz, Pablo Derqui. 108 minutes. Dist. : Cinéma du Parc.

JACKIE États-Unis, Chili, France 2016. Ré. : Pablo Larraín. Scé. : Noah Oppenheim. Ph. : Stéphane Fontaine. Mont. : Sebastian Sepulveda. Son : David Miranda, Vincent Cosson. Mus. : Mica Levi. Int. : Natalie Portman, Peter Sarsgaard, Billy Crudup, Greta Gerwig, John Hurt, Richard E. Grant. 99 minutes. Dist. : Fox Searchlight Pictures.

La La Land *de Damien Chazelle*

D'AMBITION ET D'EAU FRAÎCHE

par Ariel Esteban Cayer



« **W**ithout a nickel to my name/Hopped a bus, here I came ». Dès son numéro d'ouverture, *La La Land* évoque une vision familière du rêve américain. Los Angeles est la terre de tous les possibles et voici ses rêveurs : autant de gens pris dans un bouchon de circulation, en quête de l'inaccessible étoile. « *Climb these hills/I'm reaching for the heights/and chasing all the lights that shine* », nous rappellent-ils en chanson, comme s'il s'agissait d'une évidence. « *And when they let you down/you'll get up off the ground* ».

Deux individus parmi tant d'autres se trouvent dans cet embouteillage matinal. Aspirante actrice, Mia (Emma Stone) essuie rejet après rejet. Sebastian (Ryan Gosling), quant à lui, est un pianiste doublé d'un romantique désolé de voir la popularité du jazz sur le déclin. Dès lors, leur histoire épouse la logique de cette chanson d'ouverture : c'est l'ambition qui prend le dessus sur la raison et leur union semblera, pour ainsi dire, dictée par la musique. Lorsque Mia ne voudra pas se rendre à une fête courue, c'est la nécessité de la chose qui l'emportera (« *Do what you need to do/'Til they discover you/And make you more than who/You're seeing now* »). De même, lorsqu'elle et Sebastian finiront par se retrouver sur une colline, à l'aube, c'est la chorégraphie, et non leurs émotions réciproques, qui s'emparera de leur corps (« *We've stumbled on a view/That's tailor-made for two/What a shame those two are you and me* »).

La La Land nous porte par ses nombreuses mélodies et nous demande d'embrasser sa triste vision du succès. Comme Andrew Neiman (Miles Teller) dans

Whiplash, Sebastian est un traditionaliste têtu qui ne semble éprouver aucun plaisir à jouer. De même, Mia est une actrice perpétuellement au bord des larmes. Mais lorsque les deux se trouvent (comme le personnage de Teller finit par trouver son égal en l'instructeur tyrannique joué par J.K. Simmons), nous apparaissent-ils heureux pour autant ? Ou dansent-ils un peu malgré eux, portés de scène en scène moins par l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre que par cette idée du succès qui les habite et les unit (jusqu'à détruire leur couple une fois leurs réussites professionnelles atteintes) ?

La La Land fait froid dans le dos, parce qu'il dresse un portrait immensément juste de la culture actuelle. Après tout, cette culture de la performance, dont Mia et Sebastian sont deux exemples probants, n'a



rien d'exceptionnel (voir le freak autodestructeur joué par Teller). Elle est plutôt commune aux couples, aux artistes, aux entrepreneurs, ou autres rêveurs : autant de gens normaux, prisonniers du trafic, comme des rouages oniriques de l'idéologie dominante. Ce serait un constat – et un film – assez terrible si Chazelle ne faisait que renforcer aveuglément cette notion. Il le fait, certes, jusqu'à un certain point, mais ses films ont la particularité – la lucidité, peut-être – de nuancer cette trame narrative en la colorant d'une certaine tristesse.

Ainsi (et malgré les meilleures intentions de son auteur, qui saupoudre ici et là des références à l'âge d'or du musical hollywoodien), *La La Land* a le mérite d'être tout sauf nostalgique. Ses forces, comme ses faiblesses, découlent de sa contemporanéité, du fait qu'il s'agit d'une proposition résolument cynique qui détourne les tactiques utopiques du musical pour finir par broser un portrait de société accablant. La chanson et la danse y deviennent moins une forme d'échappatoire, ou d'expression vitale, qu'une manifestation de ces forces idéologiques qui nous poussent à performer toujours davantage. La question devient donc : ces forces laissent-elles de l'espace à l'amour ?

À en croire Chazelle, la réponse est non. Mia et Sebastian « réussissent » certes, mais ils ne réussissent pas ensemble. De ce fait, la séquence la plus sincère du film est sans doute la dernière : celle qui nous confirme que l'idylle que nous étions collectivement venus voir – celle suggérée par l'affiche, la bande-annonce, notre imaginaire collectif – est peut-être une impossibilité du monde contemporain. Voici un musical dans lequel les personnages

dansent malgré eux, parce que c'est la voie à suivre ; où *Rebel Without a Cause* brûle en pleine projection ; où la musique est interrompue par des sonneries de téléphone ; où tout relève de l'artifice, d'une quête ou d'un paraître, de l'illusion (le lever du soleil, qui s'avère être un décor de studio, par exemple). La trajectoire « idéale » que nous énonçaient les chansons au début est nuancée par le clou du spectacle : une vision utopique qui nous dévoile ce que le film aurait pu être, si seulement Mia et Sebastian avaient su s'aimer. Le rêve en Technicolor n'était peut-être qu'un cauchemar après tout.

La réalité rejoint dès lors l'univers du musical. Une profonde tristesse s'empare du film ; une ambivalence que Chazelle résume encore une fois par un sourire, un point d'orgue qui n'est pas sans rappeler le rictus carnassier de J.K. Simmons à la fin de *Whiplash*. On émerge du rêve de *La La Land* déchiré par une question sans réponse, similaire à celle que suscitait le faux triomphe du personnage principal dans le film précédent. Car au final, qu'y a-t-il de plus triste ? Que les personnages égoïstes de Chazelle peinent à voir la musique qui se profile devant leurs yeux (jusqu'à passer à côté de leur musical) ? Ou qu'on s'identifie néanmoins à leurs succès et que bien des gens y voient un happy end sans équivoque ? ²⁴

États-Unis 2016. Ré. et scé. : Damien Chazelle. Ph. : Linus Sandgren. Mont. : Tom Cross. Mus. : Justin Hurwitz. Paroliers : Benj Pasek, Justin Paul. Chef décorateur : David Wasco. Int. : Ryan Gosling, Emma Stone, John Legend, J.K. Simmons, Rosemarie DeWitt, Finn Wittrock. Couleur. 128 minutes. Dist. : Les Films Séville.

3^{ème} Rendez-vous avec le cinéma québécois et la francophonie

FESTIVAL 48 IMAGES SECONDE

DU 13
AU 17
AVRIL
2017

Florac (France)

PREMIÈRES FRANÇAISES & INÉDITS / COURT-METRAGES SPIRA
CARTE BLANCHE AUX RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
RÉTROSPECTIVE ANDRÉ GLADU / MASTERCLASS / TABLE RONDE
CONFÉRENCE / CONCERT / EXPOSITIONS...

www.48imagesseconde.fr

La tortue rouge *de Michael Dudok de Wit*

LA PARENTHÈSE ENCHANTÉE

par **Hélène Baud**

Préésenté dans la sélection « Un Certain Regard » lors du dernier Festival de Cannes, *La tortue Rouge* réalisé par Michael Dudok de Wit, a créé l'évènement, remportant le prix spécial du Jury. Première coproduction internationale de Ghibli, le studio mythique de l'animation nipponne, le film est un chef-d'œuvre poétique à la beauté envoûtante. Une fable philosophique sur la réconciliation entre l'homme et la nature.

Un homme se débat pour survivre dans une mer démontée. Il fait nuit, les vagues s'abattent sans relâche sur lui. Malmené, ballotté de part et d'autre comme un fétu de paille, il tente tant bien que mal de surnager. Il finit par s'échouer sur les rives d'une île tropicale déserte. Seul, il doit apprendre à vivre grâce à la nature, pas toujours accueillante, avec pour seuls compagnons les oiseaux et de petits crabes facétieux. Mais alors qu'il entreprend à de multiples reprises de quitter l'île sur un radeau d'infortune, ses tentatives sont toutes réduites à néant par une force sous-marine énigmatique qui détruit à chaque fois son embarcation. Le naufragé découvre bientôt que la responsable de ces maux est une étrange tortue à la carapace rouge...

Michael Dudok de Wit qui s'est fait connaître en 1994 avec un court métrage, *Le moine et le poisson*, décroche en 2001 l'Oscar pour son film court *Père et fille*. Une réalisation sans paroles, écolo et humaniste qui impose d'emblée le style et les thèmes chers à son œuvre. Repéré par les fondateurs de Ghibli, Isao Takahata (*Le tombeau des Lucioles*, *Le conte de la princesse Kaguya*) et Hayao Miyazaki (*Princesse Mononoké*, *Le voyage de Chihiro*), qui reconnaissent en son travail une esthétique épurée familière, de Wit se voit offrir en 2007 de réaliser son premier long métrage en ayant carte blanche de la part des studios. De Wit accepte et s'entoure alors des Français de Prima Linéa à l'animation. Pascale Ferran, réalisatrice de *Lady Chatterley* et de *Bird People* le rejoint bientôt comme coscénariste. Le projet aboutit lorsque la décision est prise de retirer les dialogues. Désormais sans paroles, le film acquiert le caractère universel qui lui manquait.

Subtil mélange de dessins à la main, au fusain et d'images par ordinateur : on reconnaît là le style unique et minimaliste de de Wit. Le trait est droit, le cadre large pour permettre à l'homme de se fondre dans son environnement, et le récit adopte la ligne claire typique de la bande dessinée belge. Comme chez Hergé, c'est un point noir simple qui dessine la pupille de l'œil du personnage de *La tortue Rouge*. Ramené à l'essentiel au niveau du traitement, le dessin fait évidemment écho à la nature du sujet. Le film reflète l'influence des maîtres Takahata et Miyazaki de par son esthétique soignée et l'animisme propre aux productions Ghibli. Personnage à part entière, la nature est une puissance mystérieuse, tour à tour bienfaisante et menaçante. Sans cesse



magnifiée par le soin apporté au son : le bruissement des feuilles, le clapotis de la pluie, le souffle du vent dans les herbes hautes, le ressac de l'océan, la respiration du naufragé. La bande sonore naturaliste ainsi que la musique de Laurent Perez del Mar (compositeur de *Zarafa*) transforment l'ensemble en une expérience sensorielle qui célèbre la symbiose de l'homme et de la nature

Fort de sa portée humaniste, le film suscite une empathie immédiate pour ce naufragé dont on ignore pourtant tout. D'où vient-il ? Qui est-il ? Que lui est-il arrivé ? Les seuls indices sur sa vie d'avant, celle de la civilisation, sont les rêves qu'il fait à son arrivée sur l'île (notamment lorsqu'il imagine en pleine nuit un quatuor de musiciens classiques jouant sur la plage). Ces réminiscences finissent par s'estomper, puis disparaître, dès lors que l'homme arrête de lutter pour accepter sa condition et enfin ouvrir les yeux...

Avec un onirisme infini, Dudok de Wit met en scène le temps et l'espace nécessaires aux êtres pour se rapprocher de l'essence de la vie. *La tortue Rouge* touche au cœur de l'humain. C'est une fable méditative sur la résilience, la quête de soi et de l'harmonie avec la nature. L'homme ici ne construit pas, n'altère pas, ne colonise pas cet environnement vierge. Tout reste préservé, inviolé. L'Homme n'est que de passage, rappelant l'impermanence de toute chose, de tout être. **24**

France, Belgique, Japon 2016. 80 minutes. Ré. : Michael Dudok de Wit. Scé. : Michael Dudok de Wit, Pascale Ferran. Direction de l'animation : Jean-Christophe Lie. Mont. : Céline Kélépikis. Son : Sébastien Marquilly, Matthieu Michaux. Mus. : Laurent Perez del Mar. Dist. : AZ Films.

Julieta de Pedro Almodóvar

MEA MAXIMA CULPA

par Charlotte Selb

Dans l'un des souvenirs de jeunesse de Julieta, l'héroïne du film éponyme de Pedro Almodóvar, la jeune femme donne un cours de grec ancien à ses élèves où elle leur explique le sens du mot *póntos* : la mer comme route, comme chemin à prendre et à parcourir, et qui peut, tout comme dans le cas d'Ulysse, nous égarer. Le fil du temps est à l'image du concept de *póntos* dans le 20^e long métrage du cinéaste espagnol, qui place d'ailleurs le film sous le signe de la tragédie grecque. Il est un long voyage fait de tours et de détours imprévus, au cours desquels les personnages se perdent et perdent ce qu'ils ont de plus cher. Jouant sur des allers-retours constants entre le présent et le passé, *Julieta* fait le récit d'une vie douloureuse où le bonheur qui semblait acquis s'est éteint peu à peu. Débutant comme un *thriller* hitchcockien, le film fonctionne en lui-même comme une fausse piste. Alors qu'elle s'apprête à déménager au Portugal avec son compagnon, la Julieta du présent (Emma Suarez) croise dans la rue l'amie d'enfance de sa fille, qui lui dit avoir vu cette dernière quelques jours auparavant. Bouleversée par la nouvelle, elle décide alors d'abandonner son projet et de rester à Madrid, se lançant dans une longue confession écrite à sa fille disparue douze ans plus tôt, qui servira de guide aux scènes des années 1980 (où Adriana Ugarte interprète Julieta). Comme dans bon nombre des films d'Almodóvar depuis *Tout sur ma mère* (1999), on nous annonce donc un lourd et terrible secret. Cette attente est renforcée par le climat de tension qui s'installe dès le premier *flash-back*, notamment grâce à la musique d'Alberto Iglesias et à une scène de rencontre nocturne dans un train où le danger semble guetter à tout moment – et qui, bien sûr, évoque les chefs-d'œuvre du maître du suspense. Et pourtant, le sens du secret est lui-même détourné tout au long du film. Chaque révélation semble non seulement plutôt mineure, mais s'avère être en fin de compte une fausse révélation : Julieta n'a en réalité aucun secret à dévoiler à sa fille que celle-ci ne saurait déjà.

Après l'installation d'un tel suspense, on peut donc facilement être déçu par l'absence de véritables astuces narratives déployées par le réalisateur scénariste. Adapté de trois nouvelles de l'auteure canadienne Alice Munroe (*Chance*, *Soon* et *Silence*, qui figurent dans le recueil *Runaway*), *Julieta* parle du quotidien et des hasards de la vie, et non d'événements extraordinaires et de destins hors du commun. Si les souvenirs évoqués peuvent même sembler anodins, c'est qu'ils correspondent moins au dévoilement d'une intrigue complexe qu'à une recherche de sens chez l'héroïne à travers des incidents qu'elle a vécu comme fondateurs – une forme de psychanalyse en somme. C'est d'ailleurs pourquoi la confession de Julieta n'en est pas une : elle n'a rien à avouer, et personne à qui envoyer sa lettre, à part à elle-même. Par le récit détaillé de moments brefs mais significatifs, suivis de soudaines ellipses longues de deux à dix années, Almodóvar retient le traitement magistral du temps dans



l'œuvre littéraire de Munroe, mais revient aussi à ses propres intérêts : la psychologie humaine et ses troubles. Ainsi, les intrigues secondaires (le coma de la première épouse, les manigances de la gouvernante, la romance du père avec son employée, le suicide de l'inconnu du train), qui apparaissent régulièrement comme des fausses pistes, constituent d'ailleurs des thématiques récurrentes, des clés nécessaires à la compréhension du personnage central. Elles sont des indicateurs du moteur principal de l'histoire : non pas le silence, comme dans les nouvelles de Munroe, mais la culpabilité. Transposition en Espagne catholique oblige, c'est le sentiment de la faute qui paralyse Julieta et les autres femmes du récit, et les sépare pendant de longues années. La liberté sexuelle, les promesses d'amour et de joie de l'ère post-Franco – qu'Almodóvar évoque avec le panache, les rouge et bleu vifs de son époque Movida, et une nostalgie certainement partagée par le spectateur – ont laissé place au retour de la bonne vieille culpabilité chrétienne qui, dans *Julieta*, écrase malgré elle toute femme aspirant au bonheur et à un minimum d'indépendance. La fin du film, ouverte, nous laisse sur notre faim, non parce qu'on aurait voulu assister aux retrouvailles émouvantes, mais parce que Julieta mériterait de voir sa fille échapper au cycle de la culpabilité et de la punition. Les fans des premiers Almodóvar se réjouiront de voir son esthétisme baroque et clinquant d'antan suggérée dans les scènes du passé ; mais c'est surtout le sentiment de force et de liberté qu'on aimerait voir renaître chez les héroïnes du maître espagnol. 24

Espagne 2016. Ré. et scé. : Pedro Almodóvar, d'après l'œuvre d'Alice Munro. Ph. : Jean-Claude Larrieu. Mont. : José Salcedo. Mus. : Alberto Iglesias. Int. : Emma Suarez, Adriana Ugarte, Daniel Grao, Imma Cuesta, Dario Grandinetti, Michelle Jenner, Rossy de Palma. 100 minutes. Dist. : Métropole Films.

Desk Set (1957)

de Walter Lang

Bunny Watson (Katharine Hepburn) est une femme brillante. Et son travail la passionne : à une époque où les ordinateurs n'existent pas encore, elle répond au téléphone, avec quelques employées sous sa gouverne, à toutes les questions imaginables. D'une statistique économique pointue à la marque de voiture du héros dans un film, elle déniche les informations en puisant de l'immense bibliothèque qui l'entoure. Ce métier taillé sur mesure se retrouve néanmoins menacé le jour où débarque dans l'entreprise Richard Sumner (Spencer Tracy), un pionnier de... l'informatique. L'homme est charmant, mais ses projets enchantent moins les travailleuses du petit bureau d'information. Comédie piquante, le film de Walter Lang n'a pas perdu en pertinence. Son portrait acerbe du milieu de l'entreprise frappe en premier lieu : un univers hiérarchisé à la terminologie opaque (Bunny le souligne par une réplique bien sentie sur le « titre » de Richard lors de leur première rencontre), où le grand patron prend de sa tour d'ivoire des décisions dont l'impact sur les ressources humaines compte moins que les objectifs de rentabilité, et où la quantité l'emporte sur la qualité. *Desk Set* développe surtout une analyse subtile des bouleversements technologiques. Les pistes de réflexion proposées par le film sont encore celles que l'on se doit d'explorer aujourd'hui, suite à une révolution informatique qui n'en finit pas de remettre en question notre rapport à la connaissance et à l'information : les ordinateurs



peuvent faire des miracles, à condition que ceux qui s'en servent n'aient pas perdu toute connexion avec le savoir nécessaire à la recherche, l'intelligence et l'esprit critique. Les conséquences d'un mauvais usage de l'informatique sont la matière des séquences les plus hilarantes du film. Pour autant, *Desk Set* n'est pas un film passéiste, envisageant à travers son *happy end* un avenir où compétence humaine et efficacité technologique pourraient faire avancer le monde main dans la main... Porté par l'interprétation délicieusement effrénée du duo Hepburn/Tracy et par la direction de la photographie flamboyante de Leon Shamroy, jouant magnifiquement des aplats de couleurs, tantôt castrateurs (la moquette du CEO), tantôt chaleureux (les vêtements chatoyants du groupe sympathique des employées de bureau), *Desk Set* (joliment titré « une femme de tête » en français) est un film de Noël réjouissant qui a, encore aujourd'hui, de quoi donner matière à penser. – **Apolline Caron-Ottavi**

Welcome Back, Mr. McDonald (1997)

de Kōki Mitani

Dramaturge et cinéaste célèbre au Japon, Kōki Mitani ne bénéficie pas de la même popularité en dehors de l'archipel, bien que ses films soient imprégnés de l'influence de cinéastes américains – on pense notamment à Billy Wilder et Woody Allen pour la verve et l'écriture, ou encore à Robert Altman pour la fluidité de la caméra. Le plan d'ouverture de l'hilarant *Welcome Back, Mr. McDonald*, le premier long métrage de Kōki Mitani, fait d'ailleurs écho à celui de *Nashville*. Dès les premiers instants, le cinéaste nous plonge dans un amusant chaos intertextuel. Adaptant sa propre pièce, qui portait sur les défis que devait surmonter une troupe pour diffuser un drame radiophonique en direct, Kōki Mitani use des moyens du cinéma pour insuffler un dynamisme inédit à son œuvre.

Tout en respectant l'unité théâtrale de temps et de lieu, la caméra de Mitani exploite habilement le potentiel de la profondeur de champ afin de cadrer à l'arrière-plan tel technicien anxieux ou tel acteur récalcitrant. Quant au récit lui-même, il exacerbe intelligemment la tension dramatique lié à un tel projet artistique en insistant constamment sur le temps qui s'égare inéluctablement et en soulignant les silences – souvent involontaires – qui risquent de faire décrocher l'auditoire potentiel. Cette pression des cotes d'écoute est d'ailleurs personnifiée par un chauffeur de camion affublé d'un imposant chapeau de cowboy (Ken Watanabe) qui, tout au long du film, fait mine de changer de fréquence au moindre temps mort.

L'acte de création collectif en direct est ainsi représenté comme un chaos qui menace de voir l'entreprise s'écrouler à tout instant : des caprices de

l'actrice principale à la décision d'un acteur de rebaptiser sur un coup de tête son personnage Donald McDonald, suite au vif coup d'œil jeté sur le lunch ramené de la fameuse chaîne de restaurants... Grâce à de nombreux commentaires en voix hors-champ et à un travail rigoureux sur la composition des plans qui permet de visualiser l'impact collectif de la moindre décision abrupte, Kōki Mitani parvient à rendre un hommage original et bien senti à l'univers des *performers*. – **Paul Landriau**



Man on High Heels (2014)

de Jang Jin

Lorsque le viril Ji-wook (Cha Seung-won) interrompt un dîner de mafieux, ce n'est pas pour plaisanter : les quelques premières minutes du film lui suffisent pour massacrer une bande de brutes sans pitié. Jang Jin inscrit d'emblée son personnage principal dans la lignée des héros des films d'action sud-coréens : il est l'archétype de l'homme courageux, brutal, inflexible. Le virage opéré ensuite par le film n'en est que plus troublant : Ji-wook n'est pas un flic comme les autres... il veut changer de sexe et devenir une femme !

Le cinéaste ne prend jamais le sujet de la transsexualité à la légère, mais le greffe à sa proposition pour mieux transgresser les codes habituels. Il s'essaie ainsi à un mélange des genres réjouissant : à la fois polar violent et drame intimiste, son film tient tant du thriller que du mélodrame. Le Coréen imbrique en outre plusieurs intrigues : avec des tueurs à ses trousses, Ji-wook tente de recueillir suffisamment d'argent pour sa chirurgie, tandis que sa collègue, qui pourchasse un tueur en série, tombe amoureuse de lui. Métaphoriquement, les obstacles rencontrés par le policier transgenre sur sa route vers la libération symbolisent une société coréenne encore fermée sur la question de la transsexualité.

Le corps de cet homme est à lui seul un enjeu majeur du film. D'abord comparé à un « cyborg » plein de cicatrices (déjà l'hybridité est annoncée), le masculin Ji-wook laisse peu à peu sortir le féminin lové en lui. Cette délicate irruption dans un corps jusqu'alors ultra-masculinisé (pour justement nier cette coexistence du féminin du masculin jugée honteuse)



inspire au cinéaste des instantanés poétiques incroyables : Ji-wook qui arrache ses faux ongles avant d'abattre les tueurs, Ji-wook ensanglanté et maquillé qui laisse tomber une larme sur le champ de bataille. La mélancolie côtoie l'extrême violence.

Cependant, l'androgynie du personnage ne sert pas seulement la grande noirceur du film, mais aussi ses instants comiques : le rire naît ainsi de la maladresse d'une gestuelle incertaine, d'un soudain inconfort, d'un malaise chez autrui. Cette distanciation comique permet au film de respirer : après tout, il n'y est question que d'un homme en quête de lui-même. – **Céline Gobert**

Driller Killer (1979)

d'Abel Ferrara

L'un des fameux « video-nasties » longtemps censuré en Grande-Bretagne, le premier long métrage « officiel » d'Abel Ferrara (après son porno *9 Lives of a Wet Pussy*) ne mérite sans doute plus aujourd'hui l'étiquette de Vidéotheque interdite, puisque la compagnie anglaise Arrow Films vient de lui consacrer une ressortie en Blu-Ray, avec un montage plus long et un nouveau commentaire audio du réalisateur et de l'auteur Brad Stevens (*Abel Ferrara: The Moral Vision*). Cinq ans après sa sortie, le film s'était en effet vu interdit sur le territoire britannique pendant quinze ans – apparemment surtout pour son affiche montrant un homme avec l'arme du crime enfoncée dans le front, ce qui lui donnait toute l'apparence du *slasher*. Si Ferrara a certainement surfé sur la vague *Texas Chainsaw Massacre* pour miraculeusement financer son projet chaotique de tueur à la perceuse, l'outil électrique provoque ici moins la terreur qu'un certain amusement devant l'incongruité des scènes de violence. Car, les meurtres mis à part, *Driller Killer* tient probablement plus du docu-comédie punk que de l'horreur. « This film should be played loud », annonce un carton au début, comme si on s'apprêtait à nous livrer un rockumentaire de la scène musicale new-yorkaise de la fin des années 1970 (ce qu'il fait d'ailleurs en partie). Largement improvisé par des acteurs non professionnels, tourné en décors réels et inspiré par la vie de l'un des amis de Ferrara (son ex-coloc Douglas Metrov, alias Rhodney Montreal), *Driller Killer* suit la descente dans la folie criminelle du peintre Reno, joué par Jimmy Laine, alias Ferrara lui-même. L'artiste tente désespérément de terminer sa nouvelle toile, entouré de ses deux petites amies



qui pensent surtout à faire la fête (interprétées par les copines de l'époque d'Abel et Douglas) et du très bruyant groupe de punk Roosters qui vient d'emménager en bas de chez lui (Metrov/Montreal interprète le chanteur Tony Coca-Cola, sorte d'alter ego cool du peintre loser). Les bases œdipiennes de la démence meurtrière de Reno, tout comme ses angoisses de finir à la rue comme ses victimes, sont assurément à prendre avec le sourire ; le film transmet néanmoins, entre esthétique naturaliste et visions hallucinées, et à grand renfort de répliques cultes, l'esprit d'un lieu et d'une époque, et dresse le portrait viscéral d'une faune new-yorkaise damnée, tout en annonçant les thèmes du sacré et du profane, de la violence et de la rédemption, qui seront centraux dans l'œuvre de Ferrara. – **Charlotte Selb**

Over the Top (1987)

de Menahem Golan

On finira par se dire les vraies affaires : le plus grand rôle de Sylvester Stallone n'est pas Rocky Balboa ou même John Rambo. Il s'agit plutôt de Lincoln Hawk dans *Over the Top* (1987). Un camionneur au cœur d'or qui ne désire que deux choses dans la vie : gagner le championnat mondial de bras de fer qui se tiendra bientôt à Las Vegas, et renouer avec son jeune fils après de longues années d'absence.

Lorsqu'il apprend que son ex-femme est malade, clouée au lit, Hawk propose d'aller chercher leur rejeton, tout frais sorti de l'académie militaire. La route vers la réconciliation s'avère longue et ardue, mais à bord d'un poids lourd, tout est possible. Père et fils sillonnent le paysage américain, du Colorado au Nevada, et leur *road trip* est rythmé par des séquences d'entraînement ainsi que par la musique de Giorgio Moroder et de Kenny Loggins.

Il faut préciser que les années 1980 furent difficiles pour le clan Stallone. Sly, comme Hawk, était bien trop occupé à casser la gueule aux Soviétiques pour passer du temps de qualité avec son fils Sage. Ce drame est transposé tel quel dans *Over the Top* et, de scène en scène, le regard timide de Stallone laisse percer la tristesse réprimée d'une vie passée sur la route, loin de la famille. De même, le rictus ringard de l'acteur qui serait ailleurs une faiblesse, devient ici l'indice de l'impuissance d'un père qui ne sait pas trop comment s'y prendre. Néanmoins, Hawk comme Stallone, essaient.

Rocky V (1990) s'inscrit d'ailleurs dans cette lignée : Stallone donne le rôle de Rocky Jr. à son propre fils et tous deux y rejouent leur relation tendue



à l'écran, un choix qui ne faisait qu'alourdir le gâchis déjà considérable de ce 5^e film de la saga. En revanche, *Over the Top* atteint l'équilibre parfait entre les tendances autobiographiques du cinéma de Stallone et la qualité proprement *over the top* de ses meilleurs films des années 1980.

Entre la réserve d'un Rocky, les biceps d'un Rambo et le charisme du leader de la « Federation of Interstate Truckers » qu'il interprétait dans de *F.I.S.T.*, tout y est et on atteint là une synthèse parfaite entre la star, l'homme et le père en dessous de la tonne de muscles. – Ariel Esteban Cayer

The World, the Flesh and the Devil (1959)

de Ranald MacDougall

Ralph Burton (interprété par le chanteur – et excellent acteur – Harry Belafonte) effectue un contrôle de routine dans une mine lorsqu'il est pris au piège par un éboulement. L'ouvrier afro-américain passe les heures à écouter les bruits lointains de ses condisciples qui creusent pour le libérer. Mais au fil des jours, les bruits s'amenuisent, jusqu'à s'éteindre. Dans un sursaut d'énergie, Ralph se démène et perce la surface. Ivre de joie, il déchante vite en s'apercevant que le monde a disparu... Suite à cette prémisse, Ranald MacDougall nous précipite avec d'autant plus de force dans l'univers postapocalyptique qui va être le décor de *The World, the Flesh and the Devil*. Les plans de cet homme dans New York déserté sont aussi sublimes qu'angoissants et



ont sans aucun doute marqué l'imaginaire du cinéma à venir. Mais l'apocalypse, ici, n'est pas l'enjeu premier. De cadavres, il n'y a trace. Quelques journaux égarés nous apprennent qu'une guerre au poison atomique a ravagé le monde. Le film ne nous livrera pas plus d'indices, car son sujet se déploie ailleurs, dans la rencontre de son protagoniste avec deux autres survivants, et dans la façon dont ceux-ci vont devoir recréer une société, tout en dépassant celle qu'ils ont connue. Lorsque Ralph l'Afro-américain rencontre Sarah, jeune fille blonde, bourgeoise et coquette, c'est le monde d'avant qui va ressurgir : les tensions raciales, la discrimination, l'injustice, autant de souvenirs ravivés par la naïveté et l'inconséquence de Sarah. Ralph ne peut oublier d'où ils viennent tous les deux et il rétablit alors volontairement les barrières artificielles qui les auraient autrefois séparés. Il va jusqu'à faire payer moralement à Sarah le comportement de ses pairs disparus. Lorsqu'un troisième homme survient, blanc et sûr de lui, les tensions vont se cristalliser et ce sera au tour de Sarah de faire comprendre à ses compagnons que, blanc ou noir, ils exercent un autre type de violence hérité de l'ancien monde : celui de la domination de la femme par l'homme. *The World, the Flesh and the Devil* devient alors le théâtre d'une réflexion philosophique subtile sur les dynamiques de pouvoir qui rongent la société, et sur les rouages complexes et les comportements paradoxaux qui les alimentent. Sur fond d'apocalypse, le film se détache volontairement d'un contexte historique précis, et son cri de rage face au racisme et à la misogynie n'en résonne que plus fort à travers les temps. Un chef-d'œuvre à redécouvrir d'urgence. – Apolline Caron-Ottavi

22 FÉVRIER > 4 MARS 2017

LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS 35^e

un événement QUÉBEC CINÉMA

en partenariat avec



340 FILMS
110 PREMIÈRES
30 ÉVÉNEMENTS GRATUITS

QUEBECCINEMA.CA

#RVCQ2017



ON A DU BON STOCK

Bell

Hydro
Québec

cinéma
thèque
qc

MELS

CINEPLEX

QUÉBEC
CINÉMA

TELEFILM 50
CANADA



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

vive 375

Québec

COMBAT AU BOUT DE LA NUIT

UN FILM DE SYLVAIN L'ESPÉRANCE
SORTIE EN SALLE 10 MARS 2017

