FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA | 14ÈMES SOMMETS DU CINÉMA D'ANIMATION | DIRECTEMENT EN DVD *GANGS OF WASSEYPUR*

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Nº 300 | JANVIER - FÉVRIER 2016 | 61E ANNÉE | 5,95$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG



ENDORPHINE
ANDRÉ TURPIN

THIERRY JOUSSE ET LA CRITIQUE

PHILIPPE FAUCON
FATIMA

TODD HAYNES
CAROL

PHILIPPE LESAGE
LES DÉMONS

DALIBOR MATANIC
SOLEIL DE PLOMB

JAFAR PANAHI
TAXI TÉHÉRAN

ENTREVUE FRANÇOISE FABIAN

ÉTUDE
LES HÉRITIERS DE TARKOVSKI

Envoi de publication, enregistrement no. 7957, No de la convention 40023102 *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8

55
9 771766 25741 9



AN IMPOSIBLE FILMS TRUMANFILM AIE BD CINE PRODUCTION WITH RICARDO DARIN JAVIER CAMARA DOLORES FONZI SCREENPLAY BY CESC GAY TOMAS ARAGAY EDITED BY PABLO BARBIERI MUSIC BY NICO COTA TOTI SOLER CINEMATOGRAPHY BY ANDREU REBES
COORDINATION LAIA BOSCH CO PRODUCED BY DANIEL BURMAN HUGO SIGMAN ALEJANDRO GORODISCH AXEL KUSCHEVATZKY MATIAS MOSTEIRIN PRODUCED BY MARTA ESTEBAN DIEGO DUBCOVSKY DIRECTED BY CESC GAY

AZ FILMS www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 1ER AVRIL

You Tube



SOMMAIRE

Love de Gaspar Noé

MOT DE LA RÉDACTION

2 Retour aux sources

EN COUVERTURE

3 ***Endorphine*** > Les méandres de l'inconscient | André Turpin > L'extatique des mondes possibles

LES FILMS

10 GROS PLANS
Carol > Une *Love Story* version 2015 | ***Taxi Téhéran*** > Paroles citoyennes | ***Les Démons*** > Tu sais, c'est normal d'avoir peur / Philippe Lesage > « L'enfance est aussi source d'angoisse… »

18 CRITIQUES
Bridge of Spies > Valeurs humaines | ***Crimson Peak*** > Credo en pourpre et noir | ***Early Winter*** > Corps et âmes engourdis | ***Fatima*** > De l'espoir malgré tout | ***L'Ombre des femmes*** > Trompeurs trompés | ***Love*** > Accro de toi | ***Room*** > Du dedans au dehors | ***Soleil de plomb*** > Un lac, deux acteurs, trois époques | ***Spectre*** > Vivre et laisser mourir | ***Steve Jobs*** > Chronique d'une mort cinématographique annoncée | ***The Assassin*** > Adapter le genre à son style | ***Trois souvenirs de ma jeunesse*** > On ne badine pas avec l'amour | ***Trumbo*** > Quand Les *Dix d'Hollywood* faisaient leur cinéma | ***Victoria*** > Passionnantes limites

32 DIRECTEMENT EN DVD
Gangs of Wasseypur > Il était une fois en Inde

33 MISE AUX POINTS
[Une sélection des films sortis en salle]

ÉTUDE

34 LES HÉRITIERS DE TARKOVSKI
Poésie et silence au sein du nouveau cinéma russe

ARRÊT SUR IMAGE

38 ENTREVUE
Françoise Fabian > Par désir et par plaisir

42 ÉTATS CRITIQUES
Thierry Jousse > « J'avais quand même l'idée que la critique, aux *Cahiers* en tout cas, c'était un endroit où on essayait de tracer la carte du cinéma… »

PANORAMIQUE

46 MANIFESTATIONS
Festival du nouveau cinéma | Sommets du cinéma d'animation

52 SCRIPTS
L'Art de voir un film / Les films à voir cette semaine / penser au cinéma > Coups d'œil critiques | *Cinéma muséum : Le musée d'après le cinéma* | *Pratiques minoritaires : Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois*

54 SALUT L'ARTISTE
[Chantal] Akerman… [Julia] Wilson-Dickson

ERRATUM : Dans le numéro précédent, une erreur technique s'est glissée malgré nous. À la page 31, la fin du texte devrait se lire comme suit : ***Tandem*** témoigne néanmoins d'une exploitation intelligente d'une ville corrompue jusqu'à la moelle et d'une violence cyclique, vicieuse et irrévocable.

Nos sincères excuses auprès du rédacteur.

EN COUVERTURE : ***Endorphine*** d'André Turpin



Crédit photo : Denis Desjardins

300 | Retour aux sources

Normalement, ce billet de la rédaction aurait dû être consacré au bilan du 60e anniversaire de notre revue. Comme mentionné dans cette même rubrique, en bas de page, dans le numéro précédent, c'est dans la livraison de septembre octobre 2016 que nous le ferons, étant donné que, *symboliquement*, le 60e est prolongé jusqu'à la fin septembre de l'an prochain. En effet, c'est en octobre 1955 qu'est sorti le premier numéro de *Séquences*.

Ceci dit, notre hommage rédactionnel est complété. Les textes publiés au cours des six derniers numéros nous poussent à revoir notre contenu. Un des exemples, parmi les plus concluants : les entrevues. Les rencontres avec ceux qui font le cinéma étaient beaucoup plus fournies dans le passé qu'elles ne le sont ces dernières années. Nous allons ajuster le tir en proposant des textes plus fouillés, donnant plus la parole aux intervenants. Vu le nombre de pages disponibles actuellement, nous devons quand même nous limiter en sacrifiant d'autres rubriques, moins intéressantes aujourd'hui, ou en les transposant dans notre site Internet.

La critique continue une des raisons d'être de *Séquences*, mais nous profitons du site Internet pour ne publier dans la revue que celles des films qui comptent, qui proposent quelque chose de nouveau en termes d'esthétique et de lectures narratives; celles aussi qui proposent de nouveaux visages.

En somme, c'est maintenant le moment de revoir ce que nous présentons depuis quelque temps de numéro en numéro. Cette relecture de nos rubriques aura comme effet, nous en sommes persuadés, de préciser un lectorat et d'inscrire *Séquences* dans une ligne éditoriale structurée même si, au fond, elle l'est déjà.

Néanmoins, quelques ramifications de temps à autre ne font pas de mal. Au contraire, elles servent à nous remettre en question positivement afin de poursuivre notre tâche, voire notre mission, qui est d'éclairer le lecteur en matière de cinéma, qui est, malgré ce qui se dit, l'art le plus rassembleur.

La revue ne changera pas du jour au lendemain. Petit à petit, elle saura s'ajuster au rythme où vont les choses en matière d'images en mouvement, leurs progrès, leur évolution… Avec Internet, nous ne pouvons plus nous permettre le luxe de reprendre ce qui a déjà été dit sur papier, et vice-versa. L'originalité, dans les deux cas, est de mise. Nous allons suivre cette direction.

Et en 2016, en matière de films, à en juger par les échos et selon ce que nous observons régulièrement, nous devrions être joyeusement comblés. Avec ce numéro, l'année se précise assurément à petits et grands pas.

ÉLIE CASTIEL
RÉDACTEUR EN CHEF

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Conseil d'administration : Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Martine St-Victor, Odile Tremblay

Directeur de la publication : Yves Beauregard

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

Comité de rédaction : Luc Chaput, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin

Correction des textes : Patricia Robin

Ont collaboré à ce numéro : Jean Beaulieu, Jérôme Delgado, Julie Demers, Denis Desjardins, Pierre-Alexandre Fradet, Sami Gnaba, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau, Pamela Pianezza, Guillaume Potvin, François D. Prud'homme, Julie Vaillancourt, Claire Valade

Correspondants à l'étranger : Aliénor Ballangé (France), Anne-Christine Loranger (Allemagne), Pamela Pianezza (France)

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

Directeur marketing : Antoine Zeind
Tél. : 514 744-6440 | **azeind@azfilms.ca**
Placement publicitaire : Élie Castiel
Tél. : 514 598-9573 | **cast49@sympatico.ca**

Comptabilité : Josée Alain

Conseiller juridique : Dave Tremblay

Impression : Transcontinental S.E.N.C.

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

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

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

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

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

Tous droits réservés

ISSN-0037-2412 • Dépôt légal : 1er trimestre 2016
978-2-924354-16-2 (PDF)
Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

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

Conseil des arts et des lettres Québec
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL | Montréal
Conseil des arts du Canada | Canada Council for the Arts

Photo : Une partie de l'équipe de Séquences, lors d'un 5 à 7 au café de la Cinémathèque québécoise



ANDRÉ TURPiN

Nous attendions son retour, non seulement parce qu'il s'agit d'un réalisateur atypique, mais surtout en raison d'un travail de réalisation ponctué de seulement deux longs métrages, ***Zigrail*** (1995) et ***Un crabe dans la tête*** (2001). Un écart de presque quinze ans au cours duquel il a assuré la direction photo d'une trentaine de films, dont le très respecté ***Incendies*** (2010) de Denis Villeneuve et les deux récents succès de Xavier Dolan, ***Tom à la ferme*** (2010) et ***Mommy*** (2014).

Qu'en est-il d'***Endorphine***, titre clinique, inquiétant, interrogateur, sûrement métaphorique de cette substance cérébrale en chacun de nous, qui nous aide à lutter contre la douleur ? D'où un film aux accents métaphysiques autour d'individus qui ont décidé de prendre leur distance avec la réalité. Pour mieux comprendre et apprécier cette œuvre à sa juste valeur, il faut se détacher du quotidien et risquer de s'infiltrer dans un monde où la psychanalyse tient lieu de terrain d'entente ou de désaccord entre les personnages; mais il faut aussi savoir distinguer ce qu'est un film intuitif plutôt que préfabriqué ou soumis à des diktats réducteurs. En quelque sorte, apprendre à s'adapter au pouls irrégulier de ces images en mouvement.

Notre collègue Maxime Labrecque a tenté l'exercice critique en décortiquant les fragments cachés et viscéraux d'un récit qui n'en est pas vraiment un. Francois D. Prud'homme, quant à lui, a choisi la voie de l'entrevue. André Turpin nous donne des réponses qui éclairent sa démarche singulière. Après l'avoir écouté (ou plutôt lu), il nous est impossible de ne pas voir en son film une proposition qui se démarque de la mouvance ambiante.

ÉLIE CASTIEL,
RÉDACTEUR EN CHEF



ENDORPHiNE

LES MÉANDRES DE L'INCONSCIENT

Dans le paysage cinématographique québécois, le dernier film d'André Turpin s'affirme comme marginal. L'expérience qu'il propose aux spectatrices et spectateurs est certes renversante, hypnotisante et singulière, mais le traitement de la question du temps, en soi fort complexe, oscille entre le didactisme et l'impressionnisme.

MAXIME LABRECQUE

Dénominateur commun entre les trois histoires, cette hormone sécrétée dans des situations allant de l'orgasme à la peur témoigne encore de l'expérience proprement sensorielle que le film tâche de nous faire vivre.

L'idée de représenter le temps au cinéma est en soi fascinante. Exprimer les différentes conceptions du temps, au sein d'un médium qui doit nécessairement composer avec cette notion, peut déboucher sur d'intéressantes propositions. Bien entendu, ce n'est pas la première fois qu'un film explore les possibilités qu'offrent la narration non linéaire et le récit éclaté. Pour certains, ce style colle naturellement à l'histoire et provoque alors une expérience cinématographique hors du commun. Pour d'autres, ce procédé se résume à un effet de style qui vise à complexifier ou dynamiser une histoire simple dont le résultat final est souvent peu heureux. Christopher Nolan, notamment, possède cette fascination pour la question du temps au cinéma et ses multiples déclinaisons. ***Interstellar*** (2014), en ce sens, explorait des concepts complexes qui défient notre conception classique du temps des horloges. ***Endorphine*** s'inscrit dans cette lignée. Pourtant, il ne s'agit pas du tout d'un film de science-fiction. On se range davantage derrière la bannière du cinéma expérimental, sans pour autant que l'œuvre soit aux limites de l'abstraction.

Le montage se permet de nombreuses pirouettes stylistiques qui peuvent déstabiliser les spectateurs, mais il les force surtout à penser autrement que par une logique causale. Le film adopte une structure en trois actes; trois tranches de vie qu'on découvre intrinsèquement reliées. En ce sens, le montage, dans la première partie, est davantage guidé par l'onirisme, le subconscient: on y retrouve une pléthore d'allers-retours qui brisent le flot chronologique et qui procèdent par associations d'idées. Or, si le film délaisse souvent l'aspect narratif pour une expérience plus sensorielle, on présente tout de même, en peu de temps, des concepts abscons de manière plutôt didactique. Ainsi, Simone, la conférencière de 60 ans, tâche de simplifier

Photo : Des questions qui ont rapport à la relativité et la temporalité



au maximum ces questions qui ont rapport à la relativité et la temporalité afin d'offrir aux spectateurs quelques clés de lecture. Même si ce passage accompagné de graphiques simplifiés au maximum est très bien fait et qu'il cadrerait parfaitement dans un cours en ligne sur Einstein, sa place dans le film se décale du reste, ce qui provoque un certain décrochage. D'une certaine manière, c'est un peu comme si Turpin n'avait pas complètement assumé le versant expérimental de son film. Ne sachant trop sur quel pied danser, une rupture dans le ton et dans l'atmosphère générale du film est alors provoquée. Paradoxalement, on vise l'abstraction et le cinéma expérimental, mais en même temps, on prend le spectateur par la main en proposant des explications très scolaires. Peut-être les bailleurs de fonds ont-ils exigé quelques explications supplémentaires, histoire que le projet rencontre un public plus large, mais la façon de le faire est malheureusement contre-intuitive et brise le rythme du film. D'une certaine manière, celui-ci devient alors trop cérébral et pousse le spectateur à absorber rapidement tout un bagage théorique, alors que le film se veut à tonalité impressionniste et, *a priori*, ouvert aux interprétations multiples. Ce n'est pas que le mariage soit impossible entre ces deux notions, mais dans le cas présent, force est d'admettre qu'il s'agit d'une stratégie qui, si elle demeure tout de même justifiable, produit un décalage. Il aurait aussi été appréciable de mieux équilibrer les histoires et de mettre l'accent sur la Simone de 60 ans, reléguée dans un rôle explicatif et fonctionnel. Cela dit, la proposition de Turpin emprunte une voie encore pratiquement inexplorée dans le paysage du cinéma québécois. En ce sens, le risque qu'il a pris est à la hauteur du rôle de pionnier qu'il endosse, et c'est tout à son honneur.

Certains plans de caméra et effets de montage sont franchement impressionnants et parfois déroutants. La direction photo n'est pas signée par André Turpin mais par Josée Deshaies, qui avait précédemment travaillé avec Denis Côté, entre autres. Pour ***Endorphine***, elle a opté pour la pellicule 35mm et elle avait comme défi de refléter l'intériorité des personnages par sa composition visuelle. À l'instar de Xavier Dolan, avec qui Turpin a développé une connivence artistique et professionnelle, le réalisateur se garde la prérogative de cadrer toutes les scènes du film, avant de laisser les commandes à sa directrice photo. Le passage le plus réussi est sans doute celui avec le personnage de Simone à 25 ans, enveloppé dans un climat oppressant, lourd et inquiétant. D'ailleurs, on ne peut passer sous silence le jeu de Mylène Mackay qui fascine par son authenticité. Perturbée, renfermée sur elle-même et asociale, elle suscite une inquiétante étrangeté qui déteint sur le spectateur. La majorité des scènes où on la retrouve se déroulent à l'intérieur, la plupart sous terre, dans des lieux peu éclairés et isolés, à l'instar de sa personnalité. Chose certaine: rarement a-t-on aussi bien filmé un stationnement souterrain. En soi, ce lieu hautement symbolique, qu'on pourrait assimiler au reflet du subconscient du personnage, est sombre, inquiétant, traumatique. Les scènes qui s'y déroulent sont empreintes de tension et on y ressent même un certain sentiment de claustrophobie. Le métro, l'appartement de Simone et son lieu de travail témoignent de son caractère refoulé, et il s'agit d'une belle trouvaille, perturbée par quelques plans plus oniriques mais légèrement moins réussis (pensons à l'hôpital métaphorique dans une ancienne usine, où les murs deviennent des cloisons de bureau).

Finalement, c'est peut-être dans le titre en soi qu'il est possible de trouver une piste de lecture intéressante. Dénominateur commun entre les trois histoires, cette hormone sécrétée dans des situations allant de l'orgasme à la peur témoigne encore de l'expérience proprement sensorielle que le film tâche de nous faire vivre. La musique, en outre, accompagne les séquences de façon organique et enveloppe celles-ci d'une atmosphère toujours appropriée, tantôt aérienne, tantôt angoissée. Dernier bémol : la fin du film qui, si elle tend une perche au spectateur, se termine tout de même de manière curieuse et abrupte. Malgré cela, ***Endorphine*** propose une expérience visuelle et narrative qui ne manquera pas de fasciner bien des spectatrices et spectateurs qui aiment décortiquer les rouages d'un film polysémique.
★★★

■ **Origine :** Canada (Québec) – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 24 – **Réal. :** André Turpin – **Scén. :** André Turpin – **Images :** Josée Deshaies – **Mont. :** Sophie Leblond – **Mus. :** François Lafontaine – **Son :** François Grenon, Sylvain Bellemare, Bernard Gariépy Strobl – **Cost. :** Valérie Bélègou – **Dir. art. :** Emmanuel Fréchette – **Int. :** Sophie Nélisse (Simone à 13 ans), Mylène Mackay (Simone à 25 ans), Lise Roy (Simone à 60 ans), Guy Thauvette (Monsieur Porter), Monia Chokri (mère de Simone) – **Prod. :** Luc Déry, Kim McCraw – **Dist. :** Les Films Séville.

Photo : Le reflet du subconscient



André Turpin
L'extatique des mondes possibles

André Turpin est un cinéaste passionné, généreux et culturellement exalté. Nous nous sommes rencontrés dans un restaurant du quartier Outremont pour discuter de son dernier film, **Endorphine***: trois bulles narratives qui s'entrechoquent dans un monde onirique à la temporalité brisée; un voyage dans l'univers de l'inconscience et de la relativité. Bien conscient du pari risqué qu'il a osé, André Turpin se livre sans retenue et nous prescrit même les conditions favorables à l'appréciation de son œuvre.*

PROPOS RECUEILLIS ET TRANSCRITS PAR **FRANÇOIS D. PRUD'HOMME**

Endorphine ***c'est ton titre de travail ?***
Je sais pas quoi penser du titre, j'ai jamais trouvé le bon titre pour mon film. À un moment donné j'avais un titre de travail qui s'appelait « *Time Warp* »; comme c'est pas un titre français, je savais que ça tiendrait pas la route, mais je trouvais que ça décrivait très bien le film. ***Endorphine***, c'est venu à un moment donné. Il y a un côté adrénaline dans endorphine, ça envoie le code un peu série B, films d'action Schwarzenegger, tu vois ! Je trouve qu'au moins, ça donne le *cue* que c'est un film un peu sensoriel, ça annonce le côté physique du film. La douleur, par exemple, comme le doigt qui se fait arracher, la langue sur le poteau de métal, la peur dans le deuxième film, l'angoisse du personnage, l'orgasme; tout ça, ce sont des libérateurs d'endorphine; ça marche, mais… D'ailleurs, au sujet de l'orgasme, j'ai fait un film qui s'appelle ***La petite mort***. J'ai fait aussi un court métrage qui s'appelle *Le temps chimique*. Je fais toujours des brouillons de mes films, qui expérimentent les idées que je veux explorer.

Bref, tu fais des courts métrages pour t'inspirer dans la création du long métrage qui va suivre ?
J'ai fait deux courts métrages avant ***Zigrail*** (1995), mon premier long ; quinze à vingt minutes chacun, comme des esquisses de la matière d'exploration dans la forme filmique, dans le travail avec les comédiens. C'est très important pour moi, c'est comme un laboratoire où je fais de la recherche, où je mets mes idées au défi pour savoir si ça va marcher. Le vertige du temps, dans ce film-ci, je l'ai exploré dans un court métrage où une personne monte dans un escalier, un peu comme l'escalier d'Escher, durant un long plan-séquence. Une action se déroule à chaque étage qui produit un dialogue, mais c'est le même événement qui se répète encore et encore. Dans le plan-séquence, on épouse le point de vue de plusieurs personnages, mais on retrouve comme l'idée d'une spirale temporelle… brisée ! Une voix vient d'en haut, une autre vient d'en bas, c'est vraiment trippant !

Pourquoi avoir attendu quinze ans avant de réaliser un nouveau film ?
Ça a pris du temps parce que j'écris lentement. Je suis pas un scénariste. Je travaille avec une conseillère à la scénarisation (Valérie Beaugrand-Champagne), et il y a une version du scénario qui a été écrite par Robert Morin. À un moment donné, je manquais d'inspiration, je lui ai donné mon argent de scénarisation, et il a écrit pendant quatre ou cinq mois; il a revisité le film complètement. Il a donné sa propre interprétation. J'ai pas gardé grand-chose, mais ça m'a servi d'électrochoc; au



bout, ça a marché, ça m'a vraiment stimulé ! Aussi, celui-ci est complexe, et j'ai écrit au moins mille versions différentes, très différentes, t'en reviendrais pas ! J'ai vraiment cherché loin au niveau du surréalisme. Dans une version, je voulais qu'on voyage dans les rêves de mon personnage à travers son inconscience comme dans un ascenseur où chaque étage donnait sur une époque de sa vie; un rêve qui correspond à cette époque de sa vie et là, elle se réveillait à cette époque-là. Je voulais voyager dans le temps à travers l'inconscience !

Et pendant le tournage, est-ce que certaines versions anciennes du scénario sont revenues ?
Peu, mais je m'en suis servi. J'ai rétabli quelques idées, des détails… En fait, le problème c'est que j'ai eu l'argent trop vite ! Mes producteurs m'ont dit : « Ça fait quinze ans, c'est correct là ! » Ça faisait huit ans que j'écrivais en fait. J'ai déposé ma demande de financement, je pensais pas avoir l'argent tout de suite, mais on l'a eu du premier coup ! J'ai été vraiment étonné du *guts* de la SODEC ! Mes producteurs ont dit : « Parfait, on tourne dans six mois ! » Je me sentais pas prêt, j'ai essayé de remettre ça.

As-tu pensé à demander à quelqu'un d'autre de réaliser ?
Non, pas du tout ! Je voulais le faire moi-même, ça c'est sûr. À un moment donné, j'ai proposé à mes producteurs de coréaliser, mais ils ont pas accepté. Ils m'ont dit : « C'est ton univers ! ». J'avais pensé à Anaïs Barbeau-Lavalette, entre autres, à Manu Hoss-Desmarais avec qui j'ai fait un film qui s'appelle ***Whitewash*** (2013), qui est aussi un de mes amis. Finalement, je l'ai réalisé tout seul !

Tu as écrit et réalisé un film sur trois personnages féminins qui s'appellent Simone. En fait, est-ce qu'elles sont trois, ou bien est-ce que le film suit la même Simone à travers différents mondes possibles de la même existence ?
Y'a pas de réponse, malheureusement… ou heureusement ! Y'a peut-être trois façons de décoder le film. Il y a la version des trois univers parallèles, ce que tu appelles les mondes possibles, où c'est comme trois présents montrés simultanément. Y'a la version des trois rêves, dans laquelle Simone 1 (qui fait face à la mort de sa mère) est rêvée par Simone 2 qui règle son traumatisme, et celui de la troisième Simone épanouie qui rêve les deux autres. Donc sa guérison est inconsciente puisqu'elle se passe dans un rêve. Selon moi, la guérison se passe quand Simone 2 décide d'arracher la langue du tueur pour empêcher le meurtre. La manière dont moi je l'ai vendu à mes producteurs, c'est aussi une thèse sur le rêve, mais dans lequel le personnage entre dans un rêve comme si c'était une nouvelle réalité, un peu comme dans… As-tu vu le film d'Adrian Lyne, ***Jacob's Ladder*** (1990) ?

Oui, avec Tim Robbins, dans lequel on n'est jamais sûr de la réalité !
C'est majeur comme inspiration ! Parce que dans ce film-là, tu questionnes la position de celui qui est en train de rêver en cherchant quel univers est le vrai.

Non seulement ça, mais il y a aussi la séquence où le personnage souffre de fièvre et se met à halluciner. D'autant plus qu'à la fin, on se rend compte qu'il est dans une espèce d'antichambre de la mort.
Ça, par contre, ça m'a un peu déçu. J'aurais aimé mieux que ce soit ouvert, comme Lynch ! Que t'aies pas d'explication. Parce que je

Photo : À travers un des mondes possibles

trouve que les explications ferment le film. Quand tu sors de ***Jacob's Ladder***, on t'a mis face à une énigme pis à la fin, on te donne la réponse. Alors t'arrêtes de chercher, pis tu peux pas juste baigner dedans. Alors qu'avec Lynch, tu restes dedans, tu restes dans le *vibe* !

Je m'écarte un peu du sujet, mais j'ai l'impression que certains vont passer à côté de ton film à cause de ça, à cause de cette ouverture. J'ai entendu ronfler durant la projection de presse !
Oui, je suis au courant. Je sais ce que j'ai fait, je connais mon film, je connais le cinéma ! En fait, ce que je veux, c'est de positionner le spectateur dans une légère inconscience. Je veux qu'on reçoive ce film-là comme un rêve. Quand je présente le film, c'est ce que je dis avant la projection : « Mon but, c'est que vous n'essayiez pas de raisonner le casse-tête, mais que vous vous laissiez aller dans le trip, que vous le receviez comme sous hypnose, comme un voyage ». Mais je connais très très bien le danger ! On est habitués à ce que les films nous stimulent sans arrêt, pis qu'on comprenne tout pis qu'on avance. C'est correct, mais je sais très bien que mon film est peut-être pour un public plus averti, et je sais que j'en perds beaucoup à cause de ça.



Entre le sommeil hypnotique et la réalité

J'ai l'impression que c'est un film qu'on doit voir plus qu'une fois pour en apprécier toute la complexité.
Systématiquement, le monde qui l'a vu une deuxième fois y trouve quelque chose d'autre. J'avais fait un *focus group* pendant le montage alors que la postproduction était pas terminée. Et ceux qui y étaient et qui ont revu le film par la suite au FNC y ont trouvé un autre *feeling* parce que je pense que la deuxième fois, t'es prêt à t'abandonner davantage, à te laisser aller un peu plus. Quand j'ai présenté le film à Toronto, à Hambourg, à Sitges en Espagne et ici, au FNC, j'ai dit : « Cherchez pas trop à comprendre. Laissez-vous aller ! » et j'ai parlé du sommeil : « Dans un monde idéal, vous le prendriez comme si vous étiez en train de *snoozer* un peu. ». Mais il y a une fine ligne entre la transe hypnotique, ou le sommeil hypnotique, et la réalité. Je l'sais que c'est dangereux de jouer avec ces concepts-là ! À Toronto, j'ai même dit : « Si jamais vous vous endormez, quand vous allez vous réveiller, cinq minutes après, dix minutes après, là, profitez-en parce que ça, c'est l'état parfait ! » Quand t'es pas trop dans ta logique et que tu t'abandonnes parce que tu sais que t'as manqué de l'information, alors tu te laisses vraiment aller.

Est-ce que c'est ça la prémisse ? Ce qui t'a fait penser à ce film-là il y a huit ans ?
C'est très précis et c'est pas narratif. Ça n'a aucun rapport avec les personnages ou l'histoire ou le meurtre. Moi, je voulais faire un film qui exprime, qui fait ressentir le vertige que j'ai ressenti quand j'ai appris quelle était la vraie nature du temps. Le temps relativiste, ça a été ma passion pendant 15 ans.

Et t'as tout compris !
Non, absolument pas ! On dit qu'il y a dix personnes sur la terre qui comprennent vraiment les rouages de la relativité. Ce qui m'a surtout happé là-dedans, c'est la nature étrange du temps. Je voulais faire ressentir ce vertige-là… qui existe dans Lynch ! Les trois derniers en tout cas. Mais je suis pas juste inspiré par Lynch, au contraire ! Je suis inspiré par le fait que le temps n'est pas tel qu'on le perçoit, alors qu'on a vraiment une impression très forte, et linéaire et simple de ce qu'il devrait être : continu, immuable, directionnel, linéaire dans un sens seulement, pas dans l'autre. Et moi, je trouve que le cinéma est le meilleur endroit où jouer avec le temps; c'est un sujet parfait, on parle tout le temps de temps au cinéma. La deuxième étape qui a été déterminante, c'est quand je me suis rendu compte que, pour exprimer la nature bizarre du temps, le meilleur moyen que j'avais, c'est l'inconscience parce que dans les rêves, dans la mémoire, dans l'hypnose aussi, dans le coma peut-être, mais surtout dans l'évanouissement, le temps devient un *time warp* extrême, et ce vertige-là est fascinant ! Le moment du réveil, quand tu t'es évanoui, le moment où tu reviens et où t'attends que ton ordinateur *reboot*, est incroyable ! C'est comme s'il y avait une horloge qui s'éteint jamais dans les rêves…

Tu t'es déjà évanoui ?
Évanouissement, souvent ! Évanouissement, *choking game* ! Je fais de la basse pression, alors je me suis évanoui souvent dans ma vie et j'aime ça ! C'est débile ! Ça vaut la peine parce que quand tu te réveilles, tu reviens de loin; quand tu reviens au présent, c'est comme si trois secondes plus tôt, c'était une autre vie super lointaine, et cette mémoire-là qui revient, tu te dis : « Ça ce peut pas, je viens de rêver ce moment-là ! » Tu éteins la conscience et l'inconscience dans l'évanouissement. C'est un peu la même chose qui se passe dans le rêve; la différence, c'est que tu vas plus profond dans ce que t'éteins quand tu t'évanouis. Et quand tu rallumes, t'as l'impression que t'es allé loin dans le temps, comme dans une autre dimension !

Un peu comme dans** Interstellar **?
Oui. Avec ***Interstellar*** (2014), Nolan a fait quelque chose dont je suis vraiment jaloux. Là où la gravité est plus grande, le

temps ralentit; près d'un trou noir, le temps arrête. Je trouve ça écœurant, mais il nous l'explique et réexplique. C'est correct, ça nous fait vivre le vertige de façon intéressante, on sent la pression. Mais contrairement à Nolan, Lynch explique rien, il nous laisse un vertige, une impression… Moi (avec ***Endorphine***), j'ai décidé de faire quelque chose où j'explique moins; je donne des clés, mais je laisse ouvert, je ne pointe pas vers une réponse.



Un drôle d'état suspendu dans le temps arrêté

Le meurtre, par exemple, n'est jamais expliqué. On n'en connaît ni le motif ni le dénouement. Pourquoi as-tu choisi de ne pas développer davantage sur la nature de ce crime-là ?
Je crois que c'était essentiel que je ne l'explique pas parce qu'à partir du moment où il y a un meurtre, on veut un mobile, on veut une histoire, on veut un film de détective. Pour moi, ça n'avait aucun intérêt. Pour moi, ce qui comptait, c'était le choc post-traumatique. J'ai même retiré au scénario et au montage les indices de ce meurtre-là parce qu'on se mettait trop à spéculer là-dessus. J'ai essayé de l'évacuer le plus tôt possible pour qu'on se concentre plus sur l'impact sur la petite plutôt que sur le film policier. C'est peut-être un peu frustrant, mais je pense qu'on abandonne assez rapidement. Mais c'est sûr que ce film-là n'est pas un *crowd teaser* !

C'était quoi ton intention quand tu as commencé à écrire** Endorphine**, quel ton voulais-tu lui donner ?
Je voulais créer un état d'esprit surréel. Connais-tu les toiles de (Giorgio) de Chirico, surréaliste classique, qui représentent comme un moment suspendu dans le temps. Quand tu regardes les ombrages, tu te mets à comprendre que ça correspond pas à la lumière naturelle. Y'a quelque chose d'étrange sans qu'on sache c'est quoi… Y'a quelque chose qui me plait dans ce surréalisme, beaucoup plus que le type *in your face* comme le nain qui parle à l'envers dans Lynch (*cf*. *Twin Peaks*, 1990). Je voulais plus un drôle d'état suspendu dans le temps arrêté, c'est pour ça que j'ai fait un film relativement froid. Mais c'est dur de trouver cette justesse-là, dans le son aussi, je voulais pas trop tomber dans le *score* de film. Je voulais quelque chose de plus abstrait, plus musique concrète.

T'as supervisé toute la conception sonore ? Gardes-tu une mainmise sur toute la postproduction ?
Ah oui ! Tous les jours, j'étais là. Mais je laisse la place, j'veux des idées, des propositions, et je fais confiance à mes collaborateurs. Je me nourris de leurs propositions, que ce soit au niveau de la direction artistique, photo, montage, etc. Ce serait un film très différent si j'avais travaillé avec d'autres collaborateurs. Y'a des choses qui restent : le découpage, ça vient de moi, le cadrage aussi, mais pour l'éclairage, par exemple, j'ai laissé travailler la directrice photo (Josée Deshaies).

T'inspires-tu d'autres films quand tu penses ton découpage avant de tourner ?
Pas vraiment. Je me sers plus de certaines scènes pour expliquer ce que je veux à mes collaborateurs. Par exemple, ma nouvelle façon de penser le découpage, les plans de caméra et tout ça, c'est peut-être anodin, mais c'est inspirée du film ***No Country for Old Men*** (2007) des frères Coen. La précision extrême du cadrage et de l'éclairage, de la mise en scène en général, c'était un chef-d'œuvre qui m'a beaucoup inspiré !

Dans un tout autre ordre d'idées, pourquoi t'es-tu intéressé à trois personnages féminins ?
Ça me tentait d'écrire une femme. Pour m'éloigner de moi-même. D'une part, parce qu'***Un crabe dans la tête*** (2001) était très proche de moi, ***Zigrail*** (1995), mon premier film, mettait en scène un personnage qui s'appelait André, joué par mon meilleur ami (André Charlebois). J'avais le goût d'explorer un sujet qui était pas biographique. Je voulais vraiment me détacher d'un sujet identitaire. J'ai décidé ça dès le départ. En choisissant un personnage féminin, ça me permettait de créer un peu plus de distance entre moi et mon sujet. J'avais aussi le goût de travailler avec des femmes, de filmer des femmes. C'est aussi brut que ça !

Et tu as choisi trois blondes pour suggérer l'ambiguïté identitaire qui caractérise les trois histoires ?
Oui, je voulais créer un sentiment de déjà-vu, presque pareil, mais pas pareil, juste déphasé. L'escalier, par exemple, est pas peint pareil dans les deux histoires, même si c'est le même. Ou quand la petite Simone (Sophie Nélisse) retourne voir le meurtre, elle n'est pas habillée pareil. Elle est habillée comme elle était habillée dans la salle d'hypnose. Elle est coiffée aussi comme ça. J'ai essayé d'éviter l'effet *flashback* de cinéma. Je voulais que les choses soient légèrement décalées, un peu malaise, tu vois ? Ce que j'aime de mon film, c'est le voyage qu'on fait dans le temps à travers les rêves. C'est comme si le portail, ou la machine à voyager dans le temps, c'était l'inconscience. Quand Simone s'endort, elle se réveille ailleurs. Elle s'évanouit dans le sous-sol de l'école et se réveille dans la voiture, dans une sorte de passé simultané. Ça, pour moi, c'est une trouvaille dont je suis fier, que je trouve trippante ! Le disque du temps qui saute pis le moyen que j'ai trouvé pour le faire sauter, c'est l'inconscience. C'est compliqué, mais l'important pour moi, c'était pas d'expliquer le fil d'Ariane qui joint les différents espaces-temps des trois Simone, mais qu'on le ressente, qu'on ressente le *buzz* de l'onirisme.

Endorphine



Carol
Une ***Love Story*** version 2015

Carol*: 1952, aux États-Unis, une grande et belle histoire d'amour entre deux femmes (Carol et Thérèse). Todd Haynes réussit de nouveau, après* ***Far From Heaven*** (2002)*, à dépeindre une époque de la société américaine qui réprime les transgressions sexuelles. Cette fois-ci, il le fait en nous charmant tout en rendant hommage au grand cinéma classique américain.*

PIERRE PAGEAU

Depuis les amants de Vérone, la dramaturgie classique a compris qu'une véritable histoire d'amour a besoin d'un obstacle social pour exister pleinement. Au cœur du film, il y a donc ce couple formé par Carol Aird et Thérèse Bélivet, que presque tout sépare. Carol (Cate Blanchett) est une riche bourgeoise prisonnière d'un mariage forcé. Thérèse (Rooney Mara, la Lisbeth Salander de ***The Girl with the Dragon Tattoo***) est une jeune femme pauvre qui travaille dans un grand magasin de New York. La première rencontre entre les deux femmes a lieu dans le magasin où travaille Thérèse. Carol porte un superbe manteau de fourrure (du vison pastel; couleur réaliste pour ce somptueux manteau d'époque, mais aussi couleur symbolique pour cette première apparition de Carol à l'écran) alors que Thérèse a, au mieux, un bonnet de Noël bordé de fausse fourrure. Carol vient pour acheter des gants; elle va d'ailleurs délibérément les oublier pour faire en sorte que Thérèse tente de la rejoindre. Ceci nous indique clairement que la chasseresse (une *couguar*?) est d'abord Carol. Cependant, dans une scène suivante, Thérèse, photographe amateur, prend de nombreuses photos de Carol: elle est visiblement intriguée par cette femme. Le point de vue de la caméra de Thérèse témoigne déjà aussi des préoccupations de l'œil de Todd Haynes. La caméra de Haynes viendra souligner, par la suite, les rapports évolutifs, les *coming out* progressifs, de ces deux femmes. La rencontre formelle entre Carol et Thérèse se produit lorsque Carol invite Thérèse pour un petit-déjeuner dans un chic restaurant de Manhattan: on y boit des cocktails et on y fume beaucoup. C'est avec un martini à la main que Carol invite Thérèse dans sa belle maison du New Jersey. La curiosité de Thérèse est satisfaite: elle vient de découvrir que Carol l'intrigue au point de vouloir la revoir. En arrivant à la maison de Carol, Thérèse découvre un obstacle majeur à leur amour: non seulement celle-ci est mariée, mais elle a un enfant auquel elle tient. Si le divorce se concrétise, ce qui semble inévitable, elle va en perdre la garde. ***Carol***, c'est une histoire d'amour où les femmes sont mises en vedette. Xavier Dolan a l'habitude de dire que la vie des femmes, en particulier celle des mères, est toujours plus intéressante, en tout cas pour un créateur. Ici, Carol se définit bien par son drame de mère, d'épouse et d'amoureuse. Son mariage est une prison. Elle veut conserver son contact avec sa fille, même si son mari la menace très clairement. Il va lui faire perdre ses rencontres avec sa fille si son amour lesbien, tabou durant les années cinquante, est révélé. Que faire?

Carol est proche de ***Far From Heaven*** par son intérêt pour l'Amérique des années cinquante et ses difficultés à accepter des

Photo: Prisonnière d'un mariage de convenance

sexualités différentes, mais aussi par son style. Ces deux films se présentent à la fois comme des hommages et des déconstructions du mélodrame américain classique. À cet effet, Haynes avoue régulièrement son affection pour les mélodrames de Douglas Sirk. De ce point de vue, sa démarche de cinéaste peut aussi se comparer à celle d'un Almodóvar. ***Far From Heaven*** présente un style expressionniste assez exacerbé, comme, par exemple, dans ses contrastes entre les couleurs chaudes (l'orange des feuilles) ou les couleurs froides (le bleu de l'auto) alors que ***Carol*** emprunte davantage au meilleur cinéma classique américain celui des «love stories». C'est par des silences, de la musique et de petits gestes en principe anodins (Carol pose sa main sensuellement sur l'épaule de Thérèse) que s'expriment l'amour et la difficulté de le vivre pleinement.

Un peu comme dans ***La Vie d'Adèle*** (de Kechiche), où l'une est riche et l'autre est pauvre, l'amour lesbien est ici un prétexte pour parler de classes sociales. Kechiche et Todd Haynes, par ailleurs, savent que filmer une relation homosexuelle ne peut être un but en soi; il faut filmer avant tout la relation privilégiée entre deux personnages uniques. Par ailleurs, pour poursuivre et terminer, cette comparaison, il faut bien noter que là où le film de Kechiche s'avère très cru sexuellement, celui de Haynes fait preuve de beaucoup de pudeur. Ce n'est qu'après une heure d'intrigue que nous avons droit à une rencontre sexuelle entre les deux femmes, mais avec très peu de nudité.


La relation privilégiée entre deux personnages uniques

Carol est une adaptation d'un roman de Patricia Highsmith, roman publié en 1952, portant alors le titre de *Carol*. Highsmith a dû le publier avec un nom d'emprunt (Claire Morgan) pour ne pas se faire reconnaître. À l'époque, ce roman lesbien présentait une fin heureuse alors que la société américaine ne tolérait une œuvre homosexuelle que dans la mesure où, à la fin, les protagonistes étaient punis et malheureux; ils devaient ou se suicider ou se « convertir » à l'hétérosexualité. En 1952, aux États-Unis, il s'agissait d'une version autocensurée; l'édition finale, révisée et complète, avec la signature de Patricia Highsmith, paraît en 1989 sous le titre de *The Prince of Salt*.

Le directeur de la photographie Edward Lachman (qui a travaillé avec Haynes sur ***Far From Heaven*** et ***Mildred Pierce***) utilise de la pellicule Super16mm pour traduire l'univers visuel des années cinquante. Lachman effectue son travail de recréation en collaboration avec la créatrice de costumes Sandy Powell (connue pour son travail avec Martin Scorsese sur ***The Aviator***, ***Hugo***, ***Gangs of New York***, ***The Wolf of Wall Street*** et son Oscar pour ***Victoria*** de Jean-Marc Vallée) et la directrice artistique Judy Becker (***Brokeback Mountain***, ***Shame***, ***Hitchcock***, ***We Need to Talk About Kevin***). Lachman fait des cadrages serrés sur ses actrices (exceptionnelles). Il recrée les couleurs de l'époque, dans des tons pastel. Il filme souvent à travers des fenêtres, des miroirs ou des portes à demi-fermées pour que les descriptions visuelles soient plus suggestives que documentaires. ***Carol*** conteste l'ordre social et amoureux américain des années cinquante (d'aujourd'hui ?), mais ce film ne conteste pas le style des grands films américains de l'époque. La musique de Carter Burwell, qui rappelle celle de Philip Glass dans ***The Hours***, est un peu sirupeuse, mais convient particulièrement bien au projet de Todd Haynes de faire aussi de ce film une histoire d'amour classique. Dès le début, un classique se fait entendre : «And, I'm so In Love, There is Nothing in Life, but you», précurseur de l'histoire à venir. La bande sonore inclut d'autres pièces de l'époque, un peu comme le fait Woody Allen dans ses films. Au chapitre des collaborations, il ne faut pas oublier le travail de Christine Vachon, productrice de plusieurs films de Haynes : **Far *From Heaven***, ***Velvet Goldmine***, ***Safe***, ***I'm not There***.

Le segment final (qu'il ne faut pas révéler) est une scène forte faite de regards, de gestes, de silences et une musique qui font qu'à la sortie de la projection, on baigne dans un état de grâce unique. Les deux femmes ont changé, nous aussi.

★★★★½

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 58 – **Réal.:** Todd Haynes – **Scén.:** Phyllis Nagy, d'après l'œuvre de Patricia Highsmith – **Images:** Edward Lachman – **Mont.:** Affonso Gonçalves – **Mus.:** Carter Burwell – **Son:** Geoff Maxwell, Nigel Maxwell – **Dir. art.:** Judy Becker – **Cost.:** Sandy Powell – **Int.:** Cate Blanchett (Carol Aird), Rooney Mara (Thérèse Belivet), Kyle Chandler (Harge Aird), Jake Lacy (Richard Semco), Sarah Paulson (Abby Gerhard), John Magaro (Danny McElroy), Cory Michael Smith (Tommy Tucker), Kevin Crowley (Fred Haynes), Nik Pajic (Phil McElroy) Sadie et Kk Heim (Rindy Aird) – **Prod.:** Elizabeth Karlsen, Teresa Ross, Christine Vachon, Stephen Wooley – **Dist.:** Les Films Séville.





Taxi Téhéran
Paroles citoyennes

Le nom de Jafar Panahi résonne comme l'un des plus grands symboles de la liberté d'expression. Censuré par les autorités de son pays depuis plusieurs années, le cinéaste iranien a été condamné au silence il y a cinq ans. Et la peine est sévère : il ne pourra ni scénariser ni réaliser de films avant 2030. Pourtant, malgré les interdits, il continue de tourner dans la clandestinité. Après avoir signé deux huis clos ***Closed Curtain*** *(Pardé) et* ***This Is Not A film*** *(In film nist), Panahi sort enfin des murs de sa résidence et filme l'Iran en plein jour.*

JULIE DEMERS

Une voiture, des passagers et, dissimulée dans une boîte de mouchoirs, l'une des plus petites caméras au monde. Téhéran entre dans le cinéma de Panahi comme une bouffée d'air frais. Dans ce film où il est à la fois réalisateur et personnage principal, Panahi est souriant, son visage semble apaisé, baigné par la lumière chaude du Moyen-Orient. Il s'est recyclé en chauffeur de taxi et accueille ses passagers (des acteurs non professionnels) avec bienveillance. Si l'on croit d'abord à un documentaire, le spectateur flairera rapidement la mise en scène. Panahi n'est pas un vrai chauffeur de taxi. Il ne connaît ni le nom des rues ni le meilleur moyen de se rendre du point A au point B. Il joue la comédie pour raconter l'histoire actuelle de l'Iran et son difficile passage de la modernité à la répression islamique.

L'Iran a maintes fois été filmé à bord d'une voiture. Abbas Kiarostami a fait de ce dispositif l'emblème de sa cinématographie: il a exploré ce procédé dès 1991 avec ***Et la vie continue***, puis l'a radicalisé en 2002 avec ***Ten***. Depuis, le compatriote de Panahi a déserté l'Iran. Il filme en dehors des frontières de son pays natal et a abandonné le cinéma politique au profit de films d'auteur à l'européenne. Mais la tâche n'est pas terminée: le cinéma iranien doit continuer à vivre. Panahi poursuit courageusement le travail. Et il semble reprendre le cinéma national là où Kiarostami l'avait laissé, offrant à sa manière une suite au très remarqué ***Ten***.

La voiture est un lieu de transition idéal pour Panahi. Après avoir tourné deux films entre quatre murs, le réalisateur profite des avantages de ce studio mobile. Son taxi est un espace mi-clos, mi-ouvert, à la fois privé et public. Si les grandes fenêtres de sa voiture laissent passer la lumière, la caméra demeure toujours à l'intérieur. Confinée. Le taxi devient donc le symbole de la liberté partielle de Panahi : s'il peut désormais circuler dans les rues, il n'en est pas pour autant libre. « Ils veulent que l'on se sente emprisonné tout en étant libre, que l'extérieur soit pire que la prison », affirme un personnage du film. À tout moment, les autorités pourraient survenir, emprisonner les protagonistes ou tout simplement arrêter le film.

Les règles de la censure cinématographique sont sévères en Iran. Les héros masculins doivent arborer une barbe fournie

Photo : Le ton de la comédie pour raconter l'Iran actuel



et ne pas porter de cravate; les femmes doivent revêtir le voile islamique. De plus, il est interdit aux cinéastes de révéler « la sordide réalité » et de parler de politique ou d'économie. En filmant au hasard les rues de la capitale en arrière-plan, Panahi présente la ville de Téhéran telle qu'elle est et non pas telle que le régime voudrait qu'elle soit représentée. Les gens vivent tant bien que mal. La politique et l'économie semblent au cœur de leur vie. Et bien peu d'entre eux portent l'uniforme du régime.

Comme c'est le cas dans le cinéma de Kiarostami, une seule caméra est installée dans la voiture. Panahi s'amuse alors avec le hors-champ et empêche le spectateur de voir successivement le champ et le contrechamp. Mais bien vite, d'autres caméras (celles des passagers) entrent en scène. Un téléphone intelligent capte le témoignage d'une femme dont le mari est blessé. Clin d'œil au printemps arabe, ces images mettent en valeur le pouvoir de la parole citoyenne dans la dénonciation du régime en place.

La deuxième caméra appartient à la nièce de Panahi. La fille doit réaliser un film pour l'école et attend des conseils de la part de son oncle. Plutôt que de filmer l'intérieur de la voiture, elle cadre les rues de la ville, ses habitants et surtout un jeune garçon qui mendie. Pour Panahi, ce geste aurait été impossible; par contre, la candeur de sa nièce lui permet d'enregistrer ces images interdites sans éveiller de soupçons. Ces plans filmés par la jeune fille élargissent le champ visuel, permettent de s'échapper de la voiture et, plus largement, d'offrir un regard neuf sur la situation actuelle en Iran. L'idée de Panahi est belle : c'est en donnant la parole à la jeunesse, et en particulier aux femmes, que l'Iran pourra sortir de son confinement.

Dans le cinéma de Panahi comme dans celui de Kiarostami, les Iraniennes parlent beaucoup en voiture. Encore une fois, Panahi choisit de documenter l'interdit: il filme des échanges entre hommes et femmes. Il faut comprendre qu'à Téhéran, un taxi déjà occupé peut s'arrêter à tout moment pour accueillir de nouveaux clients. Les nouveaux passagers poursuivent donc les discussions déjà entamées. Ici, une enseignante ose tenir tête à un homme à propos de la peine de mort. Là, une femme se bat pour garder l'héritage de son mari, et une avocate tente de faire libérer une amie de prison. Quand Panahi arrive en retard à l'école pour récupérer sa nièce, cette dernière l'accueille avec beaucoup de caractère. La petite ose dire haut et fort ce qu'elle pense de son oncle et des règles dictées par les adultes. Ainsi, quand elle raconte le devoir cinématographique que lui a imposé son institutrice, elle dénonce une situation que Panahi connaît trop bien : on lui demande de filmer le réel, tandis que ce qu'elle peut filmer et la réalité même ne concordent pas.

Panahi parle très peu dans ***Taxi Téhéran***. Il écoute d'une oreille attentive et laisse toute la place à la parole citoyenne. Cette parole que capte le cinéaste, essentiellement féminine, est précieuse, trop rarement entendue. Si Kiarostami a inventé un dispositif, Panahi se le réapproprie pour en faire un film profondément féministe, à la fois tendre et cruel. Enfin, Téhéran est montré dans toute sa diversité, ses nuances et ses contradictions. Représentation lucide qui ne renonce ni aux rires, ni à la joie, ni à l'humour. Puissant.

★★★½

■ TAXI TEHRAN | **Origine :** Iran – **Année :** 2015 – **Durée :** 1h22 – **Réal. :** Jafar Panahi – **Scén. :** Jafar Panahi – **Images :** Jafar Panahi – **Mont. :** Jafar Panahi – **Son :** Jafar Panahi – **Prod. :** Jafar Panahi – **Dist. / Contact :** Kino Lober.

Photo : Donner la parole à la jeunesse pour sortir l'Iran de son confinement

RAPPROCHEZ-VOUS DE VOTRE CINÉMA.



18 > 27 FÉVRIER 2016

LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS 34e

un événement QUÉBEC CINÉMA

330 FILMS
125 PREMIÈRES
27 ÉVÉNEMENTS GRATUITS

RVCQ.QUEBECCINEMA.CA #RVCQ16

PRÉSENTÉ PAR SAQ

Bell · CASINO MONTRÉAL · CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE · MELS · CINEPLEX · QUÉBEC CINÉMA · TELEFILM CANADA · Canada Council for the Arts / Conseil des arts du Canada · Montréal · Québec

Les Démons
Tu sais, c'est normal d'avoir peur

L'incursion de Lesage dans le long métrage de fiction est fructueuse. Son film dépeint la vie d'une famille de banlieue, où le discret benjamin traverse une période de questionnements et de découvertes. Le portrait de ce garçon, nourri de légendes urbaines, est à la fois sensible et captivant.

MAXIME LABRECQUE

Lauréat du prix de l'AQCC lors de la dernière édition du Festival du nouveau cinéma de Montréal, ***Les Démons*** de Philippe Lesage mérite amplement cette reconnaissance. Dès la séquence d'ouverture, on sent que l'expérience cinématographique sera certainement singulière. La musique tonitruante qui accompagne celle-ci constitue un choix risqué qui aurait pu faire basculer le film dans un exercice de style pompeux, mais rien n'est plus faux ici. Un des aspects les plus surprenants du film est qu'il contourne habilement les attentes en amorçant plusieurs récits qu'il délaisse en cours de route, avant de finalement emprunter une tangente pour le moins surprenante et inquiétante. Il s'agit plutôt d'une sorte d'anthologie composée de plusieurs vignettes qui créent un panorama émotif remarquable. Le quotidien du jeune Félix est peuplé de petits drames, d'inquiétudes et de moments de folie qui sauront captiver les spectatrices et les spectateurs par leur justesse. L'impression de regarder un film de famille intime enveloppe toute l'œuvre. La caméra suit de très près le personnage de Félix, épiant ses moments de honte et de peur, sans pour autant sombrer dans le voyeurisme. Quelques digressions interrompent ce traitement intimiste, quasi documentaire, afin d'ajouter quelques soubresauts à l'histoire, que certains auraient pu taxer de monotones autrement. Or, c'est justement dans les moments apparemment anodins, dans ces presque riens, que réside tout l'attrait du film. On peut penser à l'excellent ***Continental, un film sans fusil*** (2007) de Stéphane Lafleur, qui avait emprunté cette direction minimaliste qui avait malheureusement divisé l'avis du public. Il faut une main de maître pour captiver les spectateurs quand le moteur du récit repose sur une collection subtile de moments intimes. Surtout, il faut des comédiens crédibles qui doivent impérativement présenter un jeu naturel et convaincant, en l'absence d'actions *stalloniennes* qui serviraient de béquilles narratives. Ici, l'équilibre est parfait. Le film aurait très bien pu se conforter avec ces simples éléments réunis, mais il y a plus.

Le choix d'ajouter une histoire parallèle troublante afin de provoquer suspense et inquiétude aurait pu rompre le ton intimiste et n'être qu'un prétexte scénaristique pour introduire une tension. Certes, il se *passe quelque chose* dans le film, et même si toutes les scènes avec Pier-Luc Funk – un choix judicieux dans un rôle délicat – visent à dynamiser le récit, leur pertinence est indéniable. Elles contribuent à alimenter la paranoïa des banlieues, les mythes et légendes urbaines, l'effet « c'est arrivé près de chez vous et ça aurait pu vous arriver ». Ce qui fascine le plus, dans cette œuvre singulière, est sans conteste l'atmosphère délicieusement tendue qui s'installe progressivement, sans pour autant permettre au spectateur d'en identifier la source exacte. Doublée d'une trame sonore soutenue et d'un rythme bien dosé, cette ambiance qui reprend certains codes du cinéma d'horreur ajoute au plaisir filmique. D'une certaine manière, il est possible d'établir des rapprochements thématiques et formels avec le magnifique film ***Little Children*** (2006) de Todd Field. De surcroît, d'habiles chorégraphies techniques sont accomplies ponctuellement, et l'aspect visuel de plusieurs plans hante le subconscient de ceux qui les regardent. Avec ses problématiques de l'enfance, de la vie de banlieue et de la pédophilie, ***Les Démons*** pourrait facilement basculer dans du déjà-vu, mais grâce à sa finesse et à son inventivité, le film parvient à s'éloigner des lieux communs et amène un changement de ton qui est le bienvenu.

★★★★½



« C'est arrivé près de chez vous et ça aurait pu vous arriver »

■ **Origine :** Canada (Québec) – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 58 – **Réal. :** Philippe Lesage – **Scén. :** Philippe Lesage – **Images :** Nicolas Canniccioni – **Mont. :** Mathieu Bouchard-Malo – **Mus. :** Pye Corner Audio **Son :** Lionel Guenoun, Marcel Chouinard, Pascal Van Strydonck – **Dir. Art. :** Marjorie Rhéaume – **Cost. :** Caroline Bodson – **Int.** : Victoria Diamond (Rebecca), Pascale Bussières (Claire), Pier-Luc Funk (Ben Imbault), Édouard Tremblay-Grenier (Félix), Yannick Gobeil-Dugas (Mathieu), Vassili Schneider (François), Sarah Mottet (Emmanuelle), Mathis Thomas (Patrick), Laurent Lucas (Marc), Alfred Poirier (Alexandre), Milya Corbeille-Gauvreau (Sophie), Rose-Marie Perreault (Stéphanie), Théodore Pellerin (David), Jean-Luc Terriault (Max), Bénédicte Décary (Nicole) – **Prod. :** Philippe Lesage, Galilé Marion-Gauvin – **Dist. :** FunFilm Distribution.





Philippe Lesage
« L'enfance est aussi source d'angoisse »

*Dans **Les Démons**, du Québécois Philippe Lesage, un petit Félix au visage angélique, mais au comportement troublant, s'éveille au désir et à la peur tandis que, dans un arrière-plan qui par moments se rapproche, un kidnappeur d'enfants sévit à Montréal… Une auscultation étrangement fascinante des peurs de l'enfance dont nous avons discuté avec son réalisateur, rencontré au festival de San Sebastian.*

PROPOS RECUEILLIS ET TRANSCRITS PAR PAMELA PIANEZZA

Les Démons ***raconte l'enfance sous l'angle des peurs qui y sont liées. N'avez-vous aucune nostalgie pour cette époque ?***

L'enfance est une période d'apprentissage du monde qui nous entoure; or ce monde est celui des adultes. Il y a donc une dichotomie entre l'enfant au regard innocent et le monde qu'il va devoir absorber comme une éponge. À mes yeux, l'enfance peut être autant source d'angoisse que la vie adulte, car l'apprentissage et la perte d'innocence se font forcément dans la lutte, même s'il y a toujours de la lumière. Le film est très proche de mon enfance durant laquelle j'avais de nombreuses peurs. Aujourd'hui, elles n'ont pas disparu, j'en ai simplement d'autres.

Votre film est bâti tout en tension. Comment avez-vous pensé les jeux d'intensité ?

Le film commence assez lentement. Je voulais créer un climat, tester la patience du spectateur. Au départ, il faut prendre le temps d'être avec Félix sans savoir exactement dans quelle direction on va. Puis tout finit par s'imbriquer, le rythme s'accélère, des choses plus prenantes se passent, et le spectateur est enfin récompensé de sa patience. Ce tempo se justifie aussi par le fait qu'une grande partie du film fait écho à l'intériorité de Félix. Or pour avoir accès à cette intériorité, il faut adopter une stratégie de lenteur. Ce n'est pas en usant d'un montage accéléré où tout déambule très rapidement qu'on peut prendre le pouls de l'intériorité d'un enfant. Tout cela s'est construit naturellement au montage.



Créer un climat jusqu'à ce que le rythme s'accélère

En arrière-plan du film, un* serial killer *sévit à Montréal, qui pourrait bien être Ben, le tout jeune maître nageur de Félix. Peut-on voir dans ce personnage d'abord charmant, puis effrayant, un enfant qui aurait grandi trop vite et, contrairement à Félix, n'aurait pas eu une grande sœur attentive pour répondre à ses questions ?

Effectivement, c'est tout à fait l'idée. Le fait que Ben soit si jeune le rend lui-même victime. Je voulais m'éloigner de l'image clichée du pervers en pantalon de jogging dans son sous-sol. Je pars du principe que si j'ai écrit un personnage comme ça, il doit nécessairement exister quelque part. Ben a du mal à différencier le mal et le bien, ce qui peut se rapporter à l'enfance. Il est également prisonnier de ses pulsions. C'est un enfant qui a mal grandi. Mais Félix a lui aussi un côté un peu « monstre », il est plus ou moins innocent : il a un petit souffre-douleur avec lequel il s'amuse sexuellement. Mais Félix apprend également l'empathie. Sa sensibilité le sauve. Il est couvé, il est aimé. Il n'y a donc rien de gratuit dans le personnage de Ben. Sa présence dans le film correspond à une tentative de poser des questions sur la nature des personnes capables de commettre des actes aussi terribles.

Votre vision de l'enfance est si peu manichéenne qu'elle en devient presque politiquement incorrecte.

Il n'y a rien qui m'horripile plus que les films où il y a des bons et des méchants. Ce qui m'intéresse, c'est de faire des films proches de la vie. Même le personnage de Ben n'est pas qu'un monstre. Il éprouve une certaine culpabilité. À un moment, il est même sur le point d'avouer son crime à sa copine. Évidemment, cela n'excuse rien, mais je ne suis pas dans le jugement. Quant aux enfants, certains sont des psychopathes en puissance ! Un adulte qui reste un enfant – très centré sur lui, avec peu d'empathie –, c'est monstrueux à bien des égards. Mais je ne dis pas qu'il faille éliminer en nous tous les aspects liés à l'enfance…

Pourquoi avez-vous imaginé des adultes aussi absents, aussi décevants ?

C'est vrai que tout n'est pas parfait dans sa vie. Ses parents sont assez fantomatiques, leur couple ne fonctionne plus trop… Tout se passe surtout entre frères et sœurs, et cette partie de l'histoire s'est un peu construite malgré moi. Je me suis rendu compte, en faisant le film, à quel point mes parents étaient peu souvent à la maison, malgré tout l'amour qu'ils nous ont porté. On était souvent livrés à nous-mêmes, on avait beaucoup de gardiens… J'étais hyper sensible et je faisais des liens entre le réel et l'irréel. Comme Félix, j'ai par exemple eu peur d'avoir le sida et pleuré pendant trois jours en pensant que je l'avais attrapé.

Le dilettantisme des parents s'accompagne, en revanche, d'un vrai sentiment de liberté et de confiance dans la communauté.

Cela correspond totalement à l'atmosphère dans laquelle j'ai grandi : la maison était ouverte le week-end, les amis défilaient… Mais les choses ont beaucoup changé depuis. À Montréal, je ne vois plus d'enfants aller à l'école tout seuls. On les surprotège. Un journaliste a établi un parallèle entre mon film et des *teen movies* des années 1980. C'est assez vrai, même si au niveau de la direction artistique du film, j'ai tenu à brouiller les pistes afin qu'on ne sache pas exactement quand l'histoire se passe. Je fais des clins d'œil, ici et là, aux années 1980, à travers des objets par exemple, mais cela s'arrête là. Il n'était pas question de voir un téléphone cellulaire récent.

Aviez-vous également en tête de faire en sorte que le film ne vieillisse pas trop vite ?

Absolument. Dans dix ans, on trouvera ridicule les films de notre époque, où tout le monde tient son cellulaire à la main. Mais cette décision était aussi liée à notre budget somme toute limité : je ne voulais pas non plus qu'on soit limités en terme de liberté, ce qui serait arrivé si on avait tourné un film de reconstitution d'époque. En n'ancrant pas le film dans une période particulière, on a donc gagné en liberté, mais aussi en intemporalité.

Édouard Tremblay-Grenier, qui interprète Félix, crève l'écran. Quels furent vos critères de* casting *?

Je recherchais un enfant brillant, hyper sensible, qui puisse comprendre tout ce qui arrive au personnage et ne se contente pas d'être sous mes ordres. On en a vu 800 avant de trouver Édouard. J'ai tenu à mélanger les acteurs non professionnels, souvent plus malléables, avec les professionnels. Ils ont tous appris les uns des autres.

Vous venez du documentaire. Votre passage à la fiction s'est-il fait de manière naturelle ?

Oui, car la manière dont j'approche la fiction est en continuité avec mon passé de documentariste. En tant que documentariste, je suis en recherche de moments d'authenticité où les « personnages » s'oublient. J'aspire à cette spontanéité également dans ***Les Démons***. J'ai laissé beaucoup de liberté aux acteurs pour qu'ils puissent s'approprier le texte, quitte à parfois le jeter à la poubelle. Il y avait de la place pour l'improvisation. Cette recherche d'épiphanies, où quelque chose de vrai se produit, vient du documentaire. J'aime que, par moments, les acteurs oublient qu'ils sont des acteurs.

Bridge of Spies
Valeurs humaines

« Une armée sans agents secrets est un homme sans yeux ni oreilles. » Par cet adage, le stratège militaire Sun Tzu enseignait, il y a plus de deux mille ans que la collecte d'informations et le secret sont parmi les armes de guerre les plus redoutables. Dans l'histoire récente, la guerre froide est certainement le conflit qui aura le mieux incarné cette idée dans l'imaginaire collectif. C'est sur un épisode de cette guerre de l'information qu'est basé le récit bien ficelé de ***Bridge of Spies*** *et dont les thématiques évoquent les enjeux contemporains reliés à la guerre au terrorisme.*

GUILLAUME POTVIN



Tels des pions anonymes sur l'échiquier mondial

Entre 1957 et 1962, une série d'événements aura placé le destin de trois hommes entre les mains de l'avocat américain James B. Donovan. Rudolf Abel, immigrant russe résidant à Brooklyn, est arrêté sous suspicion d'espionnage; Francis Gary Powers, pilote de reconnaissance américain, est capturé lorsque son l'appareil est abattu en territoire soviétique et Frederic Pryor, étudiant américain, est emprisonné par la police de la RDA lorsqu'il tente de faire passer son amoureuse vers l'Ouest au moment de la construction du mur de Berlin. Dans le climat géopolitique tendu de l'époque, seuls les vaillants efforts de Donovan pourront sauver ces hommes du sort qui les guette : l'emprisonnement à vie ou la peine de mort.

Cette entreprise s'avérera compliquée et dangereuse pour cet avocat dont le trait de caractère le plus prononcé est son sens de la justice inébranlable. Dans la même lignée des plus grands rôles de Gregory Peck et de Henry Fonda, le personnage incarné par Tom Hanks aura à défendre son client, le voleur de renseignements Rudolf Abel, contre la grande adversité populaire. Pris dans une véritable farce judiciaire, un procès-spectacle mené afin de prévenir la possibilité d'une instrumentalisation des faits à des fins de propagande par l'Union soviétique, Donovan parvient tout de même à sauver Abel de la peine de mort en soulignant sa valeur potentielle dans un éventuel échange de prisonniers. Cette victoire porte ses fruits quelques années plus tard lorsque le pilote américain Powers est capturé à son tour en Union soviétique.

S'ensuit une joute de négociations internationales où la monnaie d'échange est la liberté de ces hommes et les informations secrètes qu'ils peuvent détenir. C'est ici d'ailleurs que le travail scénaristique des frères Coen rayonne; les nombreux dialogues font preuve de cet esprit vif et cocasse qui leur est typique. Les tempéraments distincts des nombreux personnages – quoique quelque peu superficiels – sont fort appréciables, considérant que ce type de récit les dispose souvent tels des pions anonymes sur l'échiquier mondial. Voilà en fait la force de ***Bridge of Spies*** : en ayant su condenser l'ampleur des enjeux internationaux de l'époque à une échelle humaine, l'histoire de ces quatre hommes révèle bien la fragilité de l'équilibre géopolitique de part et d'autre du rideau de fer. Malgré cette division globale, le film parvient, à travers quelques jeux de montage habiles, à indiquer l'universalité de valeurs humaines telles que la loyauté, la dignité, la liberté, la justice et la démocratie. Aujourd'hui, même si le mur de Berlin est chose du passé, c'est dans le traitement des prisonniers de la guerre au terrorisme qu'on retrouve un écho des questions abordées dans ***Bridge of Spies***; Guantánamo et les autres prisons secrètes de la CIA ne sont que les derniers efforts menés par la défense américaine pour contourner sournoisement les conventions de Genève.

De toute évidence, cet épisode, un des points culminants de la carrière de James B. Donovan, est un sujet prédestiné pour Spielberg, ce cinéaste qui oscille entre les pôles de la science-fiction et du drame historique. Comme ***Schindler's List*** avant lui, ***Bridge of Spies*** permet de sortir de l'ombre et d'honorer ces hommes qui ont opéré dans les coulisses de l'Histoire.

★★½

■ LE PONT DES ESPIONS | **Origine :** États-Unis – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h 21 – **Réal. :** Steven Spielberg – **Scén. :** Matt Charman, Ethan et Joel Coen – **Images :** Janusz Kaminski – **Mont. :** Michael Kahn – **Mus. :** Thomas Newman – **Son :** Richard Hymns – **Dir. art. :** Adam Stockhausen, Marco Bittner Rosser, Kim Jennings – **Cost. :** Kasia Walicka-Maimone – **Int. :** Tom Hanks (James B. Donovan), Amy Ryan (Mary Donovan), Mark Rylance (Rudolf Abel), Austin Stowell (Francis Gary Powers), Alan Alda (Thomas Watters Jr.), Sebastian Koch (Wolfgang Vogel) – **Prod. :** Kristie Macosko Krieger, Marc Platt, Steven Spielberg – **Dist. :** Buena Vista Distribution.

Crimson Peak
Credo en pourpre et noir

Le plus récent opus de Guilleromo del Toro est, bien sûr, un film d'horreur animé par les êtres les plus épouvantables. Or, derrière ce nouveau récit entre vie(s) et mort(s), se cachent de grandioses métamorphoses magnifiées par des plans rouges et pourpres.

JÉRÔME DELGADO

Maître de l'horreur, Guillermo del Toro est un metteur en scène méticuleux dont l'imaginaire paraît sans limites. Même si son plus récent film, ***Crimson Peak***, reprend des éléments clés de son cinéma et du genre dans lequel il baigne depuis plus de vingt ans, depuis son premier long métrage ***Cronos*** (1993), il est unique. Le climat qui règne dans cette société anglo-saxonne de la fin du 19e siècle est à ce point réglé au quart de tour qu'on se prête au jeu sans problèmes. Il n'est pas rare qu'on sursaute au détour d'une scène, d'un enchaînement qui, pourtant, semblait prévisible.

Cette histoire de fantômes, de morts-vivants et de meurtres sanguinolents n'échappe pas aux codes: les décors sont fastueux, le passé revient hanter les personnages, l'action centrale se déroule dans Un lieu abandonné et isolé. Comme dans *Cronos*, mais surtout comme dans ***El laberinto del fauno*** (2006), sans doute le chef-d'œuvre de del Toro, ce sont les yeux, la curiosité et le sang-froid d'une jeune femme qui portent le récit.



Un lieu abandonné et isolé

Le réalisateur mexicain de Californie est devenu une des références du cinéma d'horreur, comparé à Sam Raimi (***Evil Dead***), arrivé sur la scène dix ans avant lui. Ancrés souvent dans un monde révolu, ses récits confrontent deux visions, ou deux classes sociales. Au-delà de la classique dualité bons-méchants à laquelle il est tenu, s'ajoutent des luttes politiques – la guerre civile espagnole servait de trame dans ***El laberinto del fauno*** – ou des habitudes de vie opposées; il y a ceux qui cultivent le passé et ceux qui lui tournent le dos. Cependant, par-dessus tout, del Toro complote des duels entre croyants et sceptiques, entre sciences occultes et sciences savantes; la mécanique d'une machine versus celle d'un insecte, parfois toutes deux bien entremêlées, comme dans *Cronos*. Le mystère inquiétant d'un monde intérieur et souterrain par opposition à l'apparence confortable de la carapace extérieure, matérialisée avec faste dans le New York de ***Hellboy*** (2004), se retrouve maintenant dans ce ***Crimson Peak***, nom du manoir hanté dont le sol recouvre une argile pourpre («crimson», en anglais) fort emblématique lorsqu'elle perce la surface. Le contraste des couleurs, du rouge et du noir notamment, donne au film autant son éclat que sa cohérence narrative.

À la fois *thriller* psychologique et romance gothique, ***Crimson Peak*** confronte des crimes sordides à un amour naissant entre une jeune new-yorkaise, qui rêve de littérature et de fantômes, et un baron anglais, ingénieur inventif aux véritables intentions tenues secrètes. Leur attirance, si elle est sincère (bien que l'on n'y croit pas), est aussitôt mise à mal par la maléfique sœur du noble britannique. De la distribution, c'est Jessica Chastain, en sorcière jalouse, qui vole la vedette; les tourtereaux interprétés par Mia Wasikowska et Tom Hiddleston ont, pour leur part, peu de relief.

Malgré la faiblesse du récit, ***Crimson Peak*** demeure haletant jusqu'à la fin. Il faut donner le crédit au travail d'horloger de Guillermo del Toro comme au talent de son équipe artistique. Les décors, les images, la musique, les effets spéciaux (magnifiques jeux de transparence), tout contribue à faire du film un formidable théâtre d'horreur. La précision des détails, d'un toit percé à la sonorité d'un piano poussiéreux, participe au climat de tension. Et lorsque des crânes sont défoncés et que du sang jaillit, ce n'est pas le glauque qui domine, mais bien une fascination pour les nouvelles formes de vie. Le personnage de la jeune écrivaine le dit: elle y croit, aux fantômes. Del Toro aussi. Et une nouvelle fois, son cinéma surgit comme un credo pour l'éternelle métamorphose.

★★★

■ **Origine:** États-Unis – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 59 – **Réal.:** Guillermo del Toro – **Scén.:** Guillermo del Toro, Matthew Robbins – **Images:** Dan Laustsen – **Mont.:** Bernat Vilaplana – **Dir. Art.:** Thomas E. Sanders, Brandt Gordon – **Cost.:** Kate Hawley – **Mus.:** Fernando Velázquez – **Int.:** Mia Wasikowska (Edith Cushing), Tom Hiddleston (Thomas Sharpe), Jessica Chastain (Lucille Sharpe), Charlie Hunnam (Alan McMichael), Jim Beaver (Carter Cushing) – **Prod.:** Guillermo del Toro, Callum Greene, John Jashni, Thomas Tull – **Distr.:** Universal Pictures.

Early Winter
Couple emmuré

Tourné au Québec par un Mexicain d'origine australienne, ce drame de l'incommunicabilité propose le portrait à consonance universelle d'un couple emmuré dans le doute. Troisième film d'un cinéaste révélé par une prestigieuse caméra d'or cannoise, il fut aussi primé à Venise l'automne dernier. Porté par une interprétation convaincante et une direction photo de belle facture, Early Winter a toutefois trop tendance à appuyer son mal-être.

CHARLES-HENRI RAMOND

S'il n'a pas la force brutale d'***Année bissextile*** (*Año bisiesto*, 2010), un premier film sulfureux charriant avec lui tout le désespoir de la solitude et de l'exclusion, ***Early Winter***, troisième long métrage de Michael Rowe, n'en est pourtant pas si éloigné. Au moins dans ses intentions et son propos. À l'instar de son premier film, c'est bien d'exclusion dont il s'agit dans cette histoire de couple à la dérive, perdu entre Montréal et la Russie, entre la déchirure et le renouveau. La première scène est annonciatrice de ce qui va suivre. Un couple fait l'amour, longuement, fortement, mais sans plaisir, presque par défaut. Elle se nomme Maya, femme au foyer ne parlant pas le français; lui, David, est technicien d'entretien dans un établissement pour personnes âgées. Ils sont mariés depuis dix ans et parents de deux enfants. Avec ce portrait banal d'une famille aux vertus universelles – le fait que le film ait été tourné au Québec n'a finalement que bien peu d'importance –, Rowe dépeint une nouvelle fois une vie vécue par procuration, quasi exclusivement en vase clos. Dès les premiers plans, Rowe installe ses personnages dans le doute et l'incommunicabilité. Ils n'en sortiront plus. Maya et David n'ont pas de points communs, ne sortent pas et vivent leur vie en parallèle: lui et son travail aux horaires décalés; elle, et sa dépendance à l'écran de son téléphone cellulaire.


Une vie vécue par procuration

Ménageant les silences, Rowe n'évoque le passé de ses personnages qu'en filigrane et laisse planer l'incertitude sur leurs blessures antérieures. Par bribes, on en saura un peu plus sur les fréquentations secrètes de Maya et on devinera donc ce qui a amené David à assister aux réunions aux alcooliques anonymes, même s'il lui est encore impossible de laisser sortir les raisons de cette douleur. Lui-même ballotté entre diverses cultures, Rowe élabore des personnages complexes issus d'univers opposés. Son étude de personnages s'arrête à la fois sur des détails et sur des confrontations qui, une fois combinés, mettent en relief de profondes différences, larvées depuis des années, et qui finissent subitement par éclater au grand jour. La tension élaborée en mode crescendo amène irrémédiablement le spectateur vers les soupçons d'infidélité, moments douloureux qui minent le couple. Rowe insiste lourdement sur la fracture et finit par lui donner un arrière-goût de superficialité. Les nombreux textos reçus en pleine nuit par Maya sonnent faux. La métaphore hivernale est un peu trop appuyée elle aussi, mais c'est essentiellement dans sa façon d'insister sur le possible adultère que le film peine à convaincre entièrement.

Cependant, si tout n'est pas parfait, la performance de Suzanne Clément et de Paul Doucet, tous deux très à l'aise dans un registre peu habituel et dans une langue qui n'est pas la leur, permet de rendre crédible ce couple dérivant. Sur la forme, Rowe semble s'être quelque peu assagi. Les cadrages en plans-séquences de Nicolas Cannicioni sont très étudiés et la trame sonore, presque exclusivement diégétique, se démarque par son originalité. Les éclairages pâles de la maison familiale évoquent la froideur de l'ambiance qui règne au sein du couple, tandis que les couleurs plus chaudes des salles de l'hôpital évoquent un lieu de dialogue et de compassion. Procurant à l'ensemble une impression de travail parfaitement maîtrisé, ces éléments techniques laissent cependant transparaître un manque de personnalité, aussi minime soit-il. Malgré ses récompenses de Cannes et de Venise, ***Early Winter*** ne laisse pas transpirer toute la ferveur d'***Année bissextile***, un premier film qui nous avait fortement marqués, mais il s'avère cependant une œuvre juste et aboutie.

★★★

■ PREMIÈRES NEIGES | **Origine:** Canada-Australie — **Année:** 2015 — **Durée:** 1 h 36 – **Réalisation:** Michael Rowe –**Scénario:** Michael Rowe (consultant: Peter Haynes) — **Images:** Nicolas Canniccioni — **Mont.:** Geoff Lamb — **Mus.:** Amy Bastow — **Int.:** Paul Doucet (David), Suzanne Clément (Maya), Micheline Lanctôt (Lucille), Lise Martin (Dominique), Alexandre Marine (Alexandre), Michel Riendeau (Sergei), Ambrosio de Luca (Maxim), Céline Bonnier (Julie), Didier Lucien (Jean-François) — **Production:** Serge Noel, Trish Lake — **Dist. Contact:** Filmoption International.

Fatima De l'espoir malgré tout

Sorti dans un pays qui peine toujours à s'extirper d'un marasme social vieux de plusieurs décennies et qui ne semble pas prêt de s'éteindre, ***Fatima*** *de Philippe Faucon est un petit bonheur qui arrive à brûle pourpoint. Par l'universalité de son portrait de mère dévouée, par sa simplicité et son naturel, le film est parvenu à émouvoir une population en mal de réconfort.*

CHARLES-HENRI RAMOND

Les problèmes d'intégration et d'adaptation à la société française, Philippe Faucon les connaît bien. Né en 1950, au Maroc, c'est d'abord à Marseille qu'il les met en images. ***Les étrangers*** (1999) puis ***Samia*** (2001), deux œuvres qui portaient un regard d'une rare lucidité sur les communautés maghrébines en proie aux bouleversements de leurs valeurs (homosexualité, problème d'éducation, maternité précoce), vivant tant bien que mal leur adaptation en sol français. Salué par la critique, le travail de Faucon se démarque par la simplicité de sa mise en scène et par une approche naturaliste, presque documentaire. Après deux films en demi-teinte, il revenait à son sujet de prédilection avec ***Dans la vie*** (2008) qui tentait de réconcilier juifs et musulmans dans une histoire vieillotte d'amitié entre deux mamies de confessions différentes. Un didactisme que l'on retrouvait dans ***La désintégration***, son dernier film abordant l'endoctrinement idéologique de jeunes d'origine étrangère dans une ville ouvrière.



La communauté immigrante est loin d'être un tout solidaire

Inédits au Québec, ces films forment le corpus cohérent d'un réalisateur qui a beaucoup à dire. On retrouve donc dans ***Fatima*** les thèmes qui lui sont chers. Et comme dans son second film, un prénom, un visage qui illumine l'écran et la monstration du lourd handicap de la femme maghrébine se conjuguent aux craintes suscitées par une société inconnue. Fatima ne connaît pas le français et élève seule ses deux filles. Souad, la plus jeune, porte en elle le symbole d'une intégration difficile. Elle refuse ce que sa mère est devenue : femme de ménage aux petits boulots. Pour la plus grande, Nesrine, le salut passe par les études. Fatima tente de les supporter comme elle le peut et s'évade dans l'écriture. Sans tomber dans le sensationnalisme ni le fatalisme, Faucon ne fait pas de Fatima une martyre de l'exclusion, ni ne rejette la faute sur le « système ». Fatima le sait, son problème est de ne pas connaître le français. Les démarches administratives, les formulaires à remplir, sa condition repose sur ses seules épaules. Condamnée au dur labeur, aux travaux rudes et mal payés, sa santé finira par le payer cher.

Portant un regard humaniste sur ces mères-courage immigrantes, Faucon n'est pas pour autant tombé dans l'angélisme. Il montre à quel point la bureaucratie française est complexe pour qui ne parle pas la langue. Fatima franchit les portes de l'administration avec Nesrine, qui lui sert à la fois de guide et d'interprète. Mais il montre aussi à quel point la vie dans les banlieues peut être étouffante. Les quolibets des voisines à l'endroit de Nesrine, fille indigne car trop indépendante, ou les remarques désobligeantes adressées à Fatima, femme devenue seule suite à son divorce. Et dans le quotidien de Souad et de ses copines, il y a les garçons de la cité, entreprenants, presque harceleurs. Des relations que l'on imagine presque devenir malsaines ou brutales. À l'image de la France de souche, la communauté immigrante est loin d'être un tout solidaire.

> Sans tomber dans le sensationnalisme ni le fatalisme, Faucon ne fait pas de Fatima une martyre de l'exclusion, ni ne rejette la faute sur le « système ».

Bien qu'inspiré par l'histoire de l'écrivaine Fatima Elayoubi, ***Fatima*** porte indéniablement la marque du réalisateur. La très courte durée du film – une constante chez lui – l'oblige à se concentrer sur l'essentiel, à simplifier son intrigue au maximum et à laisser une place importante au symbole et à l'ellipse, à l'image de ***Samia*** (qui durait moins de 75 minutes), au risque de paraître simpliste. Mais cette marque distinctive le porte ici au sommet de son art. Souhaitons qu'un distributeur québécois distribue, au moins en VOD, l'œuvre de ce cinéaste engagé. Elle est à bien des égards, unique et essentielle.

★★★★★

Note : ce texte a été écrit avant les barbaries ayant secoué Paris le 13 novembre 2015.

■ **Origine :** France / Canada (Québec) — **Année :** 2015 — **Durée :** 1 h 19 — **Réal. :** Philippe Faucon — **Scén. :** Philippe Faucon d'après les livres *Enfin je peux marcher seule* et *Prières à la lune* de Fatima Elayoubi — **Images :** Laurent Fénart — **Mont. :** Sophie Mandonnet — **Son :** Thierry Morlaas-Lurbe, Benoit Leduc — **Cost. :** Nezah Rahile — **Int. :** Soria Zeroual (Fatima), Zita Hanrot (Nesrine), Kenza Noah Aïche (Souad), Chawki Amari (le père) — **Prod. :** Philippe Faucon, Serge Noël, Yasmina Nini-Faucon — **Dist./Contact :** Filmoption International.

L'ombre des femmes
Trompeurs trompés

Au sortir de la projection du nouveau film de Philippe Garrel, le spectateur reste un peu dubitatif, voire agacé par cette histoire de mari trompeur et trompé qui sent un peu beaucoup le déjà-vu. Mais nous n'avons pas affaire ici à du Feydeau, plutôt aux aléas d'un couple moderne.

DENIS DESJARDINS

Pierre est réalisateur de films documentaires; Manon, son assistante, est monteuse. Malgré la précarité de leur travail et leurs difficultés à joindre les deux bouts, ils semblent unis et bien assortis jusqu'à ce que Pierre noue une liaison impromptue avec une jeune stagiaire, Élisabeth. De son côté, Manon fréquente un autre homme; Élisabeth les voit par hasard et rapporte la chose à Pierre. La monteuse devient menteuse. Drame, dissension, séparation. Tout ceci est filmé de manière assez froide et détachée. Par ailleurs, un narrateur omniscient vient, çà et là, ponctuer le récit, un peu comme dans ***Jules et Jim*** de François Truffaut ou ***Vincent, François, Paul et les autres*** de Claude Sautet. Le recours (très sporadique) à cette narration nous semble plus ou moins justifié, même lorsque Élisabeth devient elle-même, quoique très brièvement, narratrice. D'ailleurs, Garrel traite son sujet sur un ton incertain qui ne nous fait ni rire, ni pleurer, ni même dormir, car ce n'est pas totalement ennuyeux. Le problème, c'est que les tribulations de ses personnages, évoluant au gré d'une mise en scène peu imaginative, ne nous touchent guère, malgré la prestance de Clotilde Coureau qui tire assez bien son épingle du jeu. On ne saurait en dire autant de Stanislas Merhar, dans la peau de Pierre, dont la nonchalance et la mollesse n'emportent pas l'admiration. « Je suis un homme, et ce n'est pas de ma faute », voilà la phrase la plus profonde dite par Pierre tout au long du film, et encore est-elle rapportée par le narrateur. Pierre est-il imbuvable ou est-ce son interprète qui n'arrive pas à le mettre en valeur? Difficile à trancher, à moins d'avoir vu Merhar dans d'autres rôles; mais un tel personnage ne nécessite certainement pas une remarquable performance d'acteur. On pense à Jacques Dutronc dans ses plus mauvais films, sans le côté pince-sans-rire.

Parallèlement à l'intrigue (?) amoureuse, un autre sujet s'immisce dans le scénario. Il s'agit d'une série d'entrevues que Pierre tourne avec un vieil homme qui raconte sa participation à la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale. Sa femme, un peu absente, se contente d'assister au récit sans intervenir. Or, à l'épilogue, Pierre et Manon, qui se sont quittés un an plus tôt et qui se retrouvent aux funérailles du résistant, apprennent que celui-ci ne l'a jamais été; au contraire, il a trahi ses compatriotes militants et il a donc mystifié presque tout le monde pendant un demi-siècle. Cette tromperie supplémentaire vient nourrir le thème principal sans qu'on sache exactement où Philippe Garrel veut-il en venir? Clin d'œil au cinéma, cet art par excellence de la tromperie perpétuelle? Quoi qu'il en soit, le tout se termine sur une réconciliation pour le moins convenue.

> ...malgré les influences avouées de Truffaut, Eustache ou Godard, son cinéma, nourri comme ceux de ses maîtres d'éléments autobiographiques, ne parvient pas à s'en démarquer de manière originale.

Philippe Garrel, 67 ans, est le fils de l'acteur Maurice Garrel (***La maison des bories*** et ***Les soleils de l'île de Pâques***, notamment). Il a amorcé très tôt sa carrière de réalisateur, en 1967, dans la mouvance de la Nouvelle Vague, et a signé quelque 25 films. Cependant, malgré les influences avouées de Truffaut, Eustache ou Godard, son cinéma, nourri comme ceux de ses maîtres d'éléments autobiographiques, ne parvient pas à s'en démarquer de manière originale. Son film précédent, ***La jalousie***, justement inspiré par la vie de son père Maurice, semble jusqu'ici son film le plus achevé.

★★



Où Philippe Garrel veut-il en venir ?

■ **Origine:** France — **Année:** 2015 — **Durée:** 1 h 13 — **Réal.:** Philippe Garrel — **Scén.:** Jean-Claude Carrière**,** Philippe Garrel, Caroline Deruas, Arlette Langmann — **Images:** Renato Berta — **Mont.:** François Gédigier — **Mus.:** Jean-Louis Aubert — **Son:** François Musy — **Dir. Art.:** Emmanuel de Chauvigny — **Cost.:** Justine Pearce — **Int.:** Stanislas Merhar (Pierre), Clotilde Courau (Manon), Lena Paugam (Élizabeth), Vimala Pons (Lisa), Mounir Margoum (l'amant de Manon), Jean Pommier (Henri), Thérèse Quentin (la femme d'Henri).— **Prod.:** Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. — **Dist./Contact:** Funfilm Distribution.



Love
Accro de toi

Il y a les films de Gaspar Noé et puis il y a sa réputation. Ces deux choses pourtant bien distinctes se confondent dans l'opinion populaire et le discours critique au point que, trop souvent, sa réputation le précède. Cette image, celle de provocateur infâme, d'enfant terrible du cinéma français lui colle à la peau; voilà l'obstacle contre lequel se bute son cinéma de l'affect (ou d'attraction, nous diront d'autres, tout aussi validement). Toutefois, ***Love*** *a la chance de changer la mise.*

GUILLAUME POTVIN

Quoi qu'on dise de lui ou de son cinéma, nul ne peut nier l'audace esthétique et la prouesse technique dont fait preuve la filmographie du réalisateur franco-argentin. Après la caméra survoltée et déboussolante de ***Irréversible*** ou celle de ***Enter the Void***, planante et métaphysique, la caméra de Noé s'apaise ici, le temps d'un film, pour plutôt favoriser l'immersion spectatorielle. C'est la stéréoscopie qui devient la démarche formelle à exploiter; de ses applications lumineuses, poétiques et symboliques à ses excès les plus puérils, elle nous permet de véritablement plonger dans le film.

Car c'est bien ce que ***Love*** nous encourage à faire : plonger. Plonger dans le relief de l'image, certainement, mais plonger surtout dans les souvenirs que Murphy garde d'Electra, son amour perdu. Dans ces souvenirs lustrés par le temps, on revit leur histoire : leur rencontre, leurs aventures, leurs ébats amoureux. Ces ébats structurent le film telle une mémoire charnelle, une série de sensations imprégnées au plus profond de la peau de Murphy. De toute évidence, le sexe qu'on nous fait voir n'est pas simulé, mais on est loin de la porno, tant déterminée à montrer en détails explicites qui fait quoi à qui. Au contraire, les cadrages sont sobres, esthétiques; des tableaux trop rapprochés pour être voyeurs, trop éloignés pour être pervers. Devant ces scènes d'une telle beauté, quant à l'étendue et à la variété des actes sexuels qu'on nous présente, seuls les prudes pourront s'offusquer ou rire bêtement comme nombreux spectateurs ont pu le faire à la vue d'un personnage transgenre.

Non, l'obscénité et l'embarras ne sont pas au rendez-vous. C'est plutôt une vague émotionnelle qui enfle et qui nous submerge; celle de l'amour fou, passionnel, qui rend accro comme la plus puissante des drogues. Et le long, le douloureux sevrage de celle-ci entraîne dans un état entre nostalgie et regret, quelque part entre mélancolie et culpabilité.

Cependant, par brefs moments, ***Love*** nous extirpe de l'extase dans laquelle nous avons été plongés et nous rappelle volontairement l'existence de son créateur. La distanciation provoquée par les intertitres, la narration interne, crue, choquante, sans autocensure; on reconnaît, en ces choix formels, la signature stylistique Noé. Ainsi, à travers Murphy et sa cinéphilie se construit un alter ego du réalisateur. Il défend les mêmes films que ce dernier (***Saló***, ***Taxi Driver***, ***2001: A Space Odyssey***), meuble sa chambre d'une maquette tirée de ***Enter the Void*** et reprend son mantra voulant que le cinéma devrait être fait « de larmes, de sang et de sperme ». Cette dimension autoréflexive contraste avec les ambitions autrement immersives du film, comme quoi la remémoration du passé, aussi envoûtante soit-elle, n'est jamais à l'abri de la subjugation cruelle du moment présent. « Le temps détruit tout. »

Les films de Noé requièrent une certaine posture de visionnement. Une disposition à être enfoncé dans les abîmes les plus profonds de l'humanité, à se faire traîner dans ses recoins les plus sombres. Au travers des brumes hallucinogènes et des intempéries de violence primaire se révèle le cœur des ténèbres. Mais comme le prouve encore ce dernier film, chez Noé, cette descente aux enfers ne se fait pas sans un retour du pendule, car de l'autre côté, il y a toujours la douceur, la sensualité, le désir. De l'autre côté, il y a l'amour.

★★★½

■ **Origine :** France / Belgique – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h 15 – **Réal. :** Gaspar Noé – **Scén. :** Gaspar Noé – **Images :** Benoît Debie – **Mont. :** Gaspar Noé, Denis Bedlow – **Mus. :** Diverses – **Son :** Ken Yasumoto – **Dir. art. :** Virginie Verdeaux – **Cost. :** Emmanuelle Pastre – **Int. :** Karl Glusman (Murphy), Aomi Muyock (Electra), Klara Kristin (Omi), Juan Saavedra (Julio), Jean Couteau (Noé) – **Prod. :** Gaspar Noé, Vincent Maraval, – **Dist. :** Les Films Séville.

Photo : Non, l'obscénité et l'embarras ne sont pas au rendez-vous

Room
Du dedans au dehors

Un jeune garçon et sa mère sont emprisonnés dans une chambre. Leur seul visiteur est un homme, atrabilaire et désaxé, qui les approvisionne en ressources. Craignant le pire, la femme demande à son fils de jouer au mort dans l'espoir de mettre fin à leur réclusion.

PIERRE-ALEXANDRE FRADET



Prendre des ombres pour la réalité, toute la réalité

Le livre dont le film est adapté est récent, mais son histoire est vieille comme le monde. Elle remonte, à vrai dire, à Platon et à sa célèbre allégorie de la caverne. Que se passe-t-il lorsqu'on est enchaîné et qu'on fait face à des ombres ? On prend ces ombres pour la réalité, toute la réalité. C'est sensiblement ce qui arrive au jeune Jack. Ignorant ce qui transcende son environnement immédiat, il réduit le monde à ce qu'il a sous les yeux : une baignoire, un lit, une télévision. Ni fondamentalement malheureux ni fondamentalement gai, il accepte le monde tel qu'il est, incapable de comparer son existence à un autre mode de vie possible. Mais voici qu'il parvient à s'échapper. Au départ étonné par la lumière qu'il perçoit et les gens qu'il rencontre, il s'y habitue peu à peu.

« Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas », répétait Léolo dans le chef-d'œuvre éponyme de Jean-Claude Lauzon. Il évoquait ainsi, de façon belle, la capacité de l'esprit humain à construire son monde de l'intérieur, mais il négligeait en quoi le monde extérieur se dérobe à l'emprise mentale, ou, autrement dit, il passait sous silence le fait que le monde n'a pas besoin de la pensée pour exister. Dans ***Room***, l'indifférence du monde par rapport à l'esprit se trouve exprimée par l'étonnement qu'éprouve brièvement le garçon au contact du monde extérieur. En sortant de la chambre où il était reclus depuis sa naissance, Jack découvre que le monde, loin d'être réductible à ce que sa pensée projetait sur lui, transcende cette pensée et se laisse connaître peu à peu. L'œuvre d'Abrahamson se démarque ainsi de bon nombre de films (comme ***Beasts of the Southern Wild***) et de romans (*L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaetan Soucy) qui présentent un monde construit par un esprit juvénile.

Mais ***Room*** ne va pas jusqu'au bout dans cette intéressante voie anticonstructiviste. Là où l'œuvre aurait pu mettre plus en avant le choc que subit le garçon relativement au monde extérieur, elle attire en effet surtout l'attention sur les problèmes que subit la mère : son entrevue avec une animatrice, son rapport avec ses parents, ses difficultés d'adaptation… Avec un rythme soutenu qui nous fait transiter de l'état mental du garçon vers celui de la mère, on a trop peu l'occasion de comprendre en quoi un dehors ébranle véritablement l'intériorité de Jack. Par conséquent, il eût peut-être été préférable de prendre exemple sur un roman récemment publié, auquel il serait difficile de ne pas songer ici en raison de ses thèmes propres : *Barbe* de Julie Demers.

Dans cette œuvre mi-comique mi-tragique, placée sous le signe du réalisme magique et qui défie l'écriture blanche, le dehors prend une place de choix. En décrivant une jeune fille à barbe d'abord convaincue qu'elle peut vivre seule en forêt, mais qui découvre peu à peu sa dépendance à l'égard des animaux et de son village, *Barbe* insiste sur l'importance de ce qui transcende l'esprit de la fillette – insistance qui est renforcée par un intérêt marqué pour les scénarios postapocalyptiques. Au lieu de verser dans un éloge facile de la différence, *Barbe* fait aussi comprendre, sans pour autant inviter au pur conformisme, qu'il revient à cette fillette de s'affirmer en présence des autres tout en renonçant à une part de soi. En effet, c'est en cessant de voir dans autrui un simple réservoir d'intérêts personnels qu'elle parvient à éviter de snober les autres et de se snober elle-même, puis qu'elle découvre l'insuffisance du « dedans » par rapport au « dehors ». Découverte qui s'avère, en revanche, trop peu creusée dans ***Room***.

★★★

■ **Origine :** Canada / Irlande – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 58 – **Réal. :** Lenny Abrahamson – **Scén. :** Emma Donoghue d'après son roman – **Images :** Danny Cohen – **Mont. :** Nathan Nugent – **Dir. Art. :** Ethan Tobman – **Cost. :** Lea Carlson – **Mus. :** Stephen Rennicks – **Son :** Peter Blayney – **Int. :** Brie Larson (Ma), Jacob Tremblay (Jack), Sean Bridgers (Old Nick), Joan Allen (Nancy), William H. Macy (Robert), Amanda Brugel (la policière Parker), Wendy Crewson (l'intervieweuse), Tom McCamus (Leo) – **Prod. :** David Gross, Ed Guiney – **Dist. :** Remstar.

Soleil de plomb

Un lac, deux acteurs, trois époques…



L'ombre de la guerre plane constamment sur ***Soleil de plomb*** *de Dalibor Matanic, récompensé, cette année, par le Prix du Jury d'*Un certain regard *à Cannes et représentant la Croatie dans la course à l'Oscar du film en langue étrangère. À travers trois histoires d'amour interethniques se déroulant chacune à dix années d'intervalle, le film parvient à radiographier l'état d'esprit d'une population tétanisée par la guerre et dont la présence insidieuse, invisible à l'écran, se manifeste tour à tour comme une menace imminente, une plaie non cicatrisée et un souvenir encore prégnant. Éros contre Thanatos.*

JEAN BEAULIEU

D'entrée de jeu, ***Soleil de plomb*** repose sur un procédé pouvant dérouter le spectateur : les deux vedettes, Tihana Lazovic (excellente) et Goran Markovic (efficace), incarnent les personnages principaux des trois récits. Ce choix artistique tend à démontrer le côté inéluctable de l'Histoire « à partir d'éléments visuels répétés donnant une forme non linéaire et cyclique à l'intrigue », comme le souligne le réalisateur. Alors, qu'en est-il ?

1991. Ivan tente de partir pour Zagreb avec Jelena, sa fiancée serbe, au moment où les tensions ethniques s'intensifient dans deux villages voisins de Dalmatie. La famille de Jelena s'oppose farouchement à cette liaison, au moment où des milices serbes commencent à faire la loi dans le territoire. Mêlant humour et tragédie, ce premier récit, le plus convenu des trois avec son idylle à la Roméo et Juliette, table sur le thème de l'innocence perdue sans vraiment renouveler le genre. Toutefois, il permet d'inscrire le drame dans le splendide décor bucolique de la région.

2001. La guerre a cessé depuis plusieurs années, mais des cendres encore chaudes recouvrent ce vaste champ de ruines, illustré par un enchevêtrement d'images d'archives qui introduisent le second segment. Une mère serbe et sa fille, Natasa, reprennent possession de leur maison familiale, toute délabrée. Or, les hommes du clan n'ont pas survécu au conflit, ce qui emplit les lieux d'un grand sentiment de vide, de rancœur et de tristesse. Un jeune ouvrier croate, Ante, convainc les deux femmes de l'embaucher pour effectuer les réparations nécessaires. Alors que sa mère se montre bienveillante envers Ante, Natasa affiche une glaciale antipathie à l'égard du jeune homme qui se fait le plus discret possible. Matanic cadre ici ses personnages de près afin d'intensifier la sensation de huis clos, installant graduellement la tension (sexuelle/sociale) qui atteindra ensuite un paroxysme. Tihana Lazovic, toute de rage contenue, livre la meilleure de ses trois interprétations (Markovic aussi d'ailleurs).

2011. Le monde a changé – la Croatie bat maintenant au rythme de l'Europe et de l'argent. Luka revient dans son village natal après avoir poursuivi des études à la ville. Il y retrouve sans joie ses parents qui l'avaient incité autrefois à abandonner Marija, sa dulcinée d'origine serbe. Ce retour marquera-t-il pour Luka une prise de conscience ? Matanic exprime ici les tourments de son héros au moyen d'une immersion sonore raffinée (rave endiablé sur la berge, échos feutrés sous l'eau) et clôt ce troisième chapitre sur une fin ouverte, porteuse d'une parcelle d'espoir.

Outre les deux comédiens, un lieu géographique commun – le lac séparant les deux villages – cimente ces trois romances estivales. Cette eau lacustre qui, dans la première histoire, accompagne les ébats insouciants de Jelena et Ivan, ravive un souvenir pénible pour Natasa dans la seconde, mais agit comme un bain révélateur (magnifique séquence sous-marine) pour Luka dans la dernière.

Le film résiste au didactisme grâce à sa mise en scène bien servie par un montage précis et des images admirables en cinémascope que Dalibor Matanic a su adapter aux diverses époques où l'action se passe; plus vivante dans le premier volet (une sorte de Kusturica *soft*), plus austère et rigoureuse dans le second (reflétant le ton naturaliste des années 2000), et plus contemporaine dans le dernier (travail très soigné sur le son et l'image).

Cette rare incursion d'un film croate en nos terres nous aura à tout le moins permis de renouer avec le riche cinéma des Balkans, dont on espère d'autres perles.

★★★

■ ZVIZDAN | **Origine :** Croatie / Serbie / Slovénie – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h 03 – **Réal. :** Dalibor Matanic – **Scén. :** Dalibor Matanic – **Images :** Marko Brdar – **Mont. :** Tomislav Pavlic – **Mus. :** Alen et Nenad Sinkauz – **Son :** Mladen Pervan – **Dir. art. :** Mladen Ozbolt – **Cost. :** Ana Savic-Gecan – **Int. :** Tihana Lazovic (Jelena/Natasa/Marija), Goran Markovic (Ivan/Ante/Luka), Nives Ivankovic (Jelenina/Natasina/Majka), Dado Cosic (Sasa), Stipe Radoja (Bozo/Ivno) – **Prod. :** Ankika Juric Tilic – **Dist. / Contact :** K-Films Amérique.

Photo : Une tension sexuelle / sociale qui atteindra un paroxysme

Spectre
Vivre et laisser mourir

*En 2006, avec **Casino Royale**, l'arrivée de Daniel Craig dans le rôle de James Bond marquait un changement de cap majeur dans la série vouée au plus mythique des espions britanniques. Avec lui, la série se découvrait un nouveau réalisme brut et même une certaine gravité, tant dans les sujets traités que dans la réalisation, sans pour autant ne rien oublier du* glamour *scintillant, de l'action extravagante et des gadgets impossibles qui avaient fait sa marque. Avec **Spectre**, Craig et son réalisateur de **Skyfall**, Sam Mendes, poussent cette vision à son paroxysme.*

CLAIRE VALADE

Spectre s'ouvre à Mexico, au cœur des célébrations du Jour des Morts. « Les morts sont vivants », nous annonce-t-on d'emblée. Cette affirmation donne le ton, le reste du film sera à cette image : le vrai se cache derrière le faux et les morts tirent les ficelles dans les coulisses. Ceux qui parlent de l'au-delà, comme la M de Judy Dench, décédée à la fin de ***Skyfall***. Et ceux que l'on *croyait* morts, comme ce mystérieux Franz Oberhauser qui se révélera l'un des méchants légendaires de la mythologie bondienne.



Se raccorder à la mythologie *bondienne*

Sans mauvais jeu de mots, le spectre de la mort plane ainsi sur tout le film, embrassant pleinement le motif dramatique lancé avec acuité dans ***Skyfall*** — et qui sous-tend aussi, bien sûr, l'ensemble de la série, le métier d'espion n'étant pas sans risques. Sans plonger ***Spectre*** dans l'atmosphère plus contemplative qui baignait une bonne partie de ***Skyfall***, Mendes s'intéresse donc, par-dessus tout, à poursuivre l'exploration de la psyché du personnage, avec tous ces fantômes que Bond traîne avec lui sans jamais vraiment vouloir les confronter (les parents qui ont fait de lui un orphelin, Vesper Lynd, tous ceux qu'il a tués, sa *mère* spirituelle M). La réalisation sûre et fluide de Mendes se met au service de ces fantômes, sans oublier ceux de la mythologie bondienne (les lointains exotiques, les femmes mirifiques, l'action virevoltante aux limites de la catastrophe), imposant un ordre indéniable au sein de ce chaos.

Spectacle échevelé reposant sur une trame narrative typique aussi improbable que réjouissante ancrée dans un monde post-Wikileaks obsédé par la surveillance et la sécurité à tout prix, ***Spectre*** est donc porté par une vision résolument contemporaine et traversé d'une nostalgie peu aperçue dans les trois films précédents. Tout droit venus du Bond première époque, ces échos du passé revisités résonnent haut et fort pour les cinéphiles : la réunion au sommet délicieusement rétro des membres de Spectre, le gros baraqué digne du Jaws de Richard Kiel, la chaise de torture évoquant le laser de Goldfinger, le chat blanc angora de Blofeld. Par tous ces éléments, ***Spectre*** tient sa promesse ambitieuse de lier les fils disparates disséminés dans les trois Bond précédents tout en se raccordant à la mythologie bondienne. Fi des incongruités inévitables et des raccourcis évidents !

Aussi, contrairement aux films qui les ont précédés dans la série, depuis ***Dr. No***, les quatre films de l'ère Craig (***Casino Royale***, ***Quantum of Solace***, ***Skyfall*** et ***Spectre***) forment-ils une suite logique, conséquente, qui construit un arc dramatique cohérent. L'évolution du personnage lui-même, sur ces quatre films, est tout aussi conséquente. On croise d'abord Bond dans ***Casino Royale*** alors qu'il vient à peine d'obtenir son « permis de tuer » (la fameuse désignation double zéros). On le quitte à la fin de ***Spectre***, enfin au bout du chemin, prêt à tout laisser derrière lui pour recommencer ailleurs. Si la mort planait depuis toujours sur Bond, il y a donc aussi la vie (comme le souligne avec justesse Moneypenny), puisque c'est ce qu'il choisit en quittant les dangers du service de Sa Majesté (du moins, jusqu'au prochain film). Craig sera-t-il de retour pour un nouveau tour de piste ? Peu importe. ***Spectre*** marque clairement — et spectaculairement — la fin d'un cycle bondien particulièrement bien articulé.

★★★

■ 007 SPECTRE | **Origine :** Grande-Bretagne / États-Unis — **Année :** 2015 — **Durée :** 2 h 28 — **Réal. :** Sam Mendes — **Scén. :** John Logan, Neal Purvis, Robert Wade, Jez Butterworth — **Images :** Hoyte Van Hoytema — **Mont.** : Lee Smith — **Son :** Christopher Assells, Ann Scibelli, Peter Staubli — **Mus. :** Thomas Newman — **Dir. art. :** Dennis Gassner — **Cost. :** Jany Temime — **Int. :** Daniel Craig (James Bond), Léa Seydoux (Madeleine Swann), Christoph Waltz (Franz Oberhauser/Ernst Stavro Blofeld), Ralph Fiennes (M), Dave Bautista (Mr. Hinx), Monica Bellucci (Lucia Sciarra), Jesper Christensen (Mr. White), Ben Wishaw (Q), Naomie Harris (Moneypenny), Andrew Scott (C), Rory Kinnear (Tanner) — **Prod. :** Barbara Broccoli, Michael G. Wilson — **Dist. :** MGM / Columbia Pictures.

Steve Jobs
Chronique d'une mort cinématographique annoncée

*Quatre ans après le décès du visionnaire homme d'affaires et deux ans après la sortie du film **Jobs** (2013, Joshua Michael Stern), le **Steve Jobs** de Danny Boyle fait sa sortie sur grand écran. Drame biographique intelligemment construit et brillamment interprété, l'échec commercial du film semblait quelque peu inévitable.*

JULIE VAILLANCOURT

Le film de Danny Boyle, comme le livre de Walter Isaacson duquel il est adapté, nous apprend que Steve Jobs avait une vision très précise de son entreprise, où les compromis dans la création artistique n'étaient pas négociables. L'Histoire prouve le caractère visionnaire de l'homme : les produits Apple étant aujourd'hui des succès commerciaux exemplaires de notre ère numérique. Le film ***Steve Jobs*** applique cette même philosophie, c'est-à-dire ne pas faire de compromis sur la vision artistique (cinématographique) uniquement dans le but de vendre un produit filmique, mais avant tout présenter une vision et un produit raffiné, un drame biographique honnête, parfois dur et frigide, mais nécessairement humain, à l'image de l'homme qu'il met en scène.



Un drame biographique à l'image de l'homme qu'il met en scène

La trame narrative de ***Steve Jobs***, scénarisée par Aaron Sorkin (***The Social Network***, David Fincher), propose un portrait de Jobs par le biais de 3 lancements de produits emblématiques (Macintosh, NeXT, iMac) présentés de façons successives dans le temps, de 1984 à 1998. Cette construction chronologique précise qui plonge le spectateur au cœur du travail de Jobs sera, par le fait même, l'occasion de découvrir sa détermination, ses relations avec ses collègues et sa famille. Les premières images nous entraînent dans les coulisses du lancement du Macintosh, où l'enchaînement des plans et des dialogues crée une anticipation, voire un certain suspense vis-à-vis de cet événement qui ne sera jamais présenté au spectateur. Ce modèle narratif sera répété pour le lancement des deux autres produits, créant nécessairement une certaine frustration chez le spectateur. Évictions scénaristiques conscientes puisque le film cherche à polariser sur l'homme derrière le produit, en coulisse, plutôt que sur le lancement dudit produit et sa réception. Il en résulte un film misant sur la primauté des dialogues plutôt que sur la présentation des actions, afin de mettre de l'avant la caractérisation des personnages. Sur ce point, nous sommes plus près de l'univers de ***Carnage*** (Roman Polanski) que des réalisations précédentes de Boyle, telles ***Trainspotting***, ***28 Days Later*** ou ***Slumdog Millionaire***. Outre l'intérêt de la construction narrative, la force du film revient à l'interprétation de Michael Fassbender qui incarne l'homme d'affaires en chaussures de course avec une force tranquille – et presque arrogante –, mais surtout une crédibilité propre au personnage (là où Ashton Kutcher, dans le ***Jobs*** de 2013, chausse une pointure dont la taille ne lui sied guère). Kate Winslet – presque méconnaissable physiquement – offre une interprétation forte et nuancée, dans le rôle de Joanna Hoffman, figure importante au sein de l'équipe de développement du Macintosh.

Par sa construction narrative et le choix de l'époque représentée, le film de Danny Boyle favorise peu l'identification avec la jeune génération qui, ironiquement, est aujourd'hui le plus loyal consommateur des produits Apple. Ainsi, dans ***Jobs*** (2013), l'identification avec Ashton Kutcher était pratiquement immédiate : un jeune hippie ambitieux qui désire changer le monde alors que le film se termine avec le lancement du révolutionnaire iPod en 2001. Dans ***Steve Jobs***, on nous présente un PDG d'entreprise père de famille, qui peine à communiquer avec sa fille et ses employés, alors que le film se termine sur le lancement du révolutionnaire iMac en 1998. D'ores et déjà, le public cible des deux films diffère… D'ailleurs, même si Léonardo DiCaprio avait incarné le « titanesque » Steve Jobs – comme *a priori* envisagé par Danny Boyle – le scénario demeure le même… ***Steve Jobs*** semblait voué à l'échec commercial, et ce, malgré ses qualités artistiques indéniables.

★★★

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h 02 – **Réal. :** Danny Boyle – **Scén. :** Aaron Sorkin, basé sur le livre *Steve Jobs* de Walter Isaacson – **Images :** Alwin H. Küchler – **Mont. :** Elliot Graham – **Mus :** Daniel Pemberton – **Son :** Lisa Pinero, Glenn Freemantle – **Dir.art. :** Guy Hendrix Dyas, Luke Freeborn, Peter Borck – **Cost. :** Suttirat Anne Larlarb – **Int. :** Michael Fassbender (Steve Jobs), Kate Winslet (Joanna Hoffman), Seth Rogen (Steve Wozniak), Jeff Daniels (John Sculley), Michael Stuhlbarg (Andy Herzfeld), Katherine Waterston (Chrisann Brennan) – **Prod. :** Guymon Casady, Christian Colson, Mark Gordon, Scot Rudin, Danny Boyle – **Dist. / Contact :** Universal Pictures.

The Assassin
Adapter le genre à son style

*Après Ang Lee, Zhang Yimou et Chen Kaige, c'est autour du Taïwanais Hou Hsiao-hsien de s'attaquer aux films d'arts martiaux traditionnels avec **The Assassin**. Couronné du prix de la mise en scène à Cannes, en mai dernier, ce film de genre atypique risque d'en déstabiliser plusieurs, mais il offre un poème visuel d'une grâce et d'une beauté époustouflantes.*

PASCAL GRENIER

Chef de file du cinéma moderne taïwanais depuis 30 ans, Hou Hsiao-hsien est un des cinéastes asiatiques les plus adulés par la critique internationale. Récompensé à maintes reprises dans les plus prestigieux festivals, le réalisateur de ***La cité des douleurs*** (*Bei qing cheng shi*) et de ***Millenium Mambo*** revient au cinéma après huit ans d'absence avec ***The Assassin***. Ce film d'arts martiaux marque la première incursion dans le cinéma de genre pour un cinéaste dont les films précédents offraient une réflexion entre passé et présent ou encore des films qui embrassaient l'histoire de son pays.

Contrairement aux récentes productions à grand déploiement des dernières années, ***The Assassin*** se distingue par son parti-pris esthétique qui occupe tout l'espace et le mouvement à l'écran. Si le scénario est, de prime abord, difficilement palpable tellement les ramifications du complot de l'intrigue semblent abstraites, voire secondaires, les thèmes principaux (amour, trahison, passion et désillusion) associés aux codes du genre sont néanmoins présents dans cette intrigue tarabiscotée. Produit par Huang Wen-Ying (qui assure les costumes et les décors), tout est une question de choix esthétique et de mise en scène dans ***The Assassin***. C'est la longueur et la langueur qui (pré)dominent et s'imposent, brièvement interrompues par de brèves scènes d'action (dont le consultant n'est nul autre que Stephen Tung qui a notamment réalisé les scènes d'action pour le célèbre ***Hero*** de Zhang Yimou), stylisées à l'extrême, mais de manière non conventionnelle. Ainsi, avec ***The Assassin***, Hsiao-hsien inaugure le film d'action contemplatif, préférant la mise en scène, le choix du cadrage, des paysages ou de la lumière, plutôt que de faire avancer ou de dynamiser son intrigue. Le réalisateur impose un rythme hypnotique où la caméra n'accompagne pas l'action; au contraire, elle prend de la distance et se fige. De là naît cette poésie visuelle qui confère une singulière aura envoûtante au film. Après un prologue en noir et blanc, le travail admirable du directeur de la photographie (Mark Lee Ping Bin) s'installe petit à petit, et le film nous transporte littéralement dans les paysages grandioses et colorés où toute la splendeur visuelle et la richesse sont présentes à l'écran.

Or, tout cet esthétisme du réalisateur n'est, par ailleurs, qu'une des nombreuses cordes à son arc. Car si son rythme lancinant et le manque d'action risquent d'en décevoir plusieurs, il n'en demeure pas moins que ce film utilise tous les ingrédients propres au *wu xia pian* (film de combattants chevaleresques) : décors riches et fastes; environnement naturel varié et multiple, combats aériens, etc. Hsiao-hsien filme des paysages, des expressions, des décisions, des actions au lieu de filmer des combats grandioses et chorégraphiés au possible. Cette posture complètement inédite et originale témoigne d'une maîtrise stupéfiante du langage cinématographique pour un film d'action qui n'en est pas vraiment un. Cet art de filmer de façon impensable renvoie davantage au cinéma traditionnel et singulier du grand maître en la matière qu'était King Hu (***A Touch Of Zen***). Il y a d'ailleurs une certaine ressemblance entre le personnage de cette rebelle assassine campée avec retenue par la superbe Shu Qi dans ***The Assassin*** et celle de cette chevalière errante (Cheng Pei-pei) dans le classique ***L'hirondelle d'or*** (*Da zui xia*) de King Hu. Malgré un scénario cryptique, Shu Qi, pour sa troisième collaboration avec le réalisateur, compose avec subtilité un personnage féminin fort dont le mantra se matérialise au fil de l'intrigue.



Un parti pris esthétique qui occupe toute la place

Il faut également souligner la trame musicale de Lim Gong, qui se marie parfaitement aux tableaux somptueux dressés à l'écran. Chaque partition rythme chaque plan du film en temps réel ou en contretemps. Tous ces ingrédients confèrent à ***The Assassin*** une bouchée d'air frais et une expérience unique, si détachée en apparence, dans un genre mille fois rabattu.

★★★★

■ NIE YIN NIANG | **Origine :** Taïwan – **Année :** 2015 – **Durée :** 1h 44 — **Réal. :** Hou Hsiao-hsien — **Scén. :** Hou Hsiao-hsien, Chu Tien-Wen, Hsieh Hai-Meng, Ah Cheng — **Images :** Mark Lee Ping-bing — **Mont. :** Liao Ching-sung, Huang Chih-Chia — **Mus. :** Lim Giong — **Décors :** Huang Wen-Ying — **Cost. :** Huang Wen-Ying — **Int. :** Shu Qi (Nie Yinniang), Chang Chen (Tian Ji'an), Satoshi Tsumabuki (Le polisseur de miroir), Ethan Juan (Xia Jing), Chang Shao-Huai (Chiang Nu), Nikki Hsin (Huji) — **Prod. :** Huang Wen-Ying – **Dist. :** Well Go USa.

Trois souvenirs de ma jeunesse

On ne badine pas avec l'amour

Les références, c'est l'essence Desplechin : un enchevêtrement de références qui se parlent entre elles, nous parlent, s'autoréférencient aussi, de film en film, comme le fil d'une pensée unique, ininterrompue, qui évolue, se revisite, se transforme, se réimagine, se souvient. Roubaix, terre de l'enfance et de la jeunesse à laquelle on revient inlassablement. Livres, lieux de révélations romanesques, intellectuelles, philosophiques. Cinéma, avec le cœur de Truffaut, la tête de Resnais, les corps de Doillon, le verbe cascadant de Rohmer. Dans les films d'Arnaud Desplechin, les références tourbillonnent, au point d'étourdir. Mais c'est un étourdissement heureux, bienvenu, comme celui qui vient après avoir trop bu avec les copains ou encore après avoir embrassé quelqu'un qu'on aime d'amour.

CLAIRE VALADE

« L'adolescence ne laisse un bon souvenir qu'aux adultes ayant mauvaise mémoire. » — François Truffaut

Trois souvenirs de ma jeunesse, donc, portés par deux débutants magnifiques, Quentin Dolmaire et Lou Roy-Lecollinet, qui manipulent avec aplomb le langage desplechinien très soutenu. Arnaud Desplechin y retrouve son personnage fondateur, Paul Dédalus, éternel angoissé insatisfait, intellectuel romanesque philosophant et *anthropologuant*, d'abord rencontré dans ***Comment je me suis disputé…*** (***ma vie sexuelle***). Avec Dédalus, Desplechin retrouve aussi Joyce. Qui dit Joyce dit *Ulysse*, dit *Odyssée*. Nous voici donc dans les références mythiques, conviés à un voyage. Un voyage physique, de Roubaix à Paris à Minsk jusqu'au Tadjikistan, mais aussi un voyage dans le passé, dans la mémoire. La structure même du film, en trois volets distinctifs qui se répondent les uns les autres, illustre l'aspect vagabond d'un tel voyage, la mémoire n'étant jamais linéaire, sautant d'une idée à l'autre au gré des images mentales qui se manifestent. Desplechin utilise d'ailleurs un masque visuel circulaire, sorte de trou de serrure concentrant l'image, pour illustrer cette façon par laquelle Paul s'introduit dans son passé, entraînant le spectateur avec lui dans le labyrinthe de sa mémoire.

Comme elle, le récit se découpe de façon hachurée, adoptant divers aspects visuels ou narratifs : dédoublement d'écrans évoquant les séries policières américaines des années 70, tableaux épistolaires plaçant Paul et Esther face à la caméra, soupçon de ***Vertigo*** dans les traits musicaux lyriques soulignant le tourment amoureux liant Paul à Esther. Contrairement à Hitchcock, la question ici n'est pas de déterminer qui est la femme, mais bien qui est l'homme. Qui donc est Paul Dédalus ? Cette quête identitaire est incarnée ici de façon littérale par ce double créé de toutes pièces à la faveur d'un passeport offert à un extradé russe et dont la découverte offre à Paul adulte la clé lui permettant d'entrer dans ses souvenirs.

Cette quête identitaire est au cœur de toute l'œuvre puissante de Desplechin, cérébrale et bouleversante; la pensée vive, déferlante, y côtoyant toujours, à fleur de peau, l'émotion brute. Dialoguant brillamment avec lui-même, il aime brouiller les pistes en confiant le même personnage à des acteurs différents d'un film à l'autre, en ne précisant pas les époques entremêlées sans souci des anachronismes ou des incongruités. Retrouvant ici l'Esther de ***Comment je me suis disputé***, Desplechin ne peut s'empêcher de chanter à nouveau une ode à ces femmes impériales et inconstantes qu'il aime tant et auxquelles Paul (ou l'Ismaël de ***Rois et reine***, ou l'Henri du ***Conte de Noël***) ne peut rester insensible, malgré le déchirement qu'il en éprouve.

À plusieurs reprises, dans ces ***Souvenirs***, Paul répète, avec bravache, « Je n'ai rien senti » après avoir été violenté, comme s'il portait ses blessures à la manière d'une armure le préservant de la douleur. Cette application à faire croire qu'il n'est pas atteint, qu'il n'a pas mal, s'étend aussi aux blessures cachées, celles du cœur, qui ne guérissent pas malgré la façade désinvolte. Cette armure si savamment bâtie tombe au moment de l'ultime confrontation avec Kovalki, adulte. Encore une référence, interne celle-là, au Paul enfant entrevu au tout début de ces ***Souvenirs***, au Paul adolescent se débattant avec ses sentiments pour Esther. Même adulte, la jeunesse de Paul, dans toute sa rage, sa passion, son désarroi, ne l'a jamais quitté — comme le souvenir d'Esther confirmant, avec un amusement mutin et amoureux, son identité.

★★★★



La quête identitaire est au cœur de toute l'œuvre de Desplechin

■ **Origine :** France – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h – **Réal. :** Arnaud Desplechin – **Scén. :** Arnaud Desplechin, Julie Peyr – **Images :** Irina Lubtchansky – **Mont. :** Laurence Briaud – **Son** : Nicolas Cantin, Sylvain Malbrant, Stéphane Thiébaut – **Mus.** : Grégoire Hetzel – **Dir. art.** : Toma Baquéni – **Cost.** : Nathalie Raoul – **Int. :** Quentin Dolmaire (Paul Dédalus adolescent), Lou Roy-Lecollinet (Esther), Mathieu Amalric (Paul adulte), Pierre Andrau (Kovalki adolescent), Lily Taieb (Delphine Dédalus), Raphaël Cohen (Ivan Dédalus), Théo Fernandez (Bob) – **Prod. :** Pascal Caucheteux – **Dist. :** FunFilm Distribution.

Trumbo

Quand les « Dix d'Hollywood » faisaient leur cinéma

*De ses débuts à la réalisation avec des comédies populaires, dont la série **Austin Powers** et **The Dinner** – l'indigeste remake du **Dîner de cons** –, Jay Roach réalise, en 2012, le téléfilm biographique **Game Change**, sur Sarah Palin, pour lequel il est récompensé par la Directors Guild of America Awards. Avec **Trumbo**, il réalise une fois de plus un drame biographique qui conjugue histoire politique et cinématographique : celle des « Dix d'Hollywood ». Parmi les noms de cette liste noire, le scénariste Dalton Trumbo, accusé d'être communiste, sera emprisonné, puis interdit de pratiquer son métier.*

JULIE VAILLANCOURT

Le drame biographique, à Hollywood, est une tangente qui permet de toucher la corde sensible du patriotisme, inextricablement lié à cette thématique insatiable du rêve américain. Les ***Steve Jobs*** (2015, Danny Boyle), ***Ali*** (2001, Michael Mann), ***Ray*** (2005, Taylor Hackford) ont tour à tour présenté des visionnaires hommes d'affaires, sportifs et musiciens, ayant goûté au rêve américain. ***Trumbo*** s'inscrit dans cette veine. Relatant l'histoire vécue du scénariste à succès Dalton Trumbo, placé sur une liste noire et emprisonné en raison de ses idéaux politiques, le film revient sur l'époque où les Américains, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, craignaient une montée du communisme. Hollywood fera preuve de conservatisme (et de paranoïa), interrogeant puis emprisonnant tous ceux pouvant menacer les idéaux démocratiques. Soulignons qu'en 1947, à l'époque où Trumbo exerce son art et qu'on l'accuse, les conflits mondiaux, comme les peurs qui en découlent, sont palpables dans l'esprit des Américains. La série de sept films de propagande ***Why We Fight*** (1942-1945), commandée par le département de guerre du gouvernement américain et réalisée par Frank Capra, le « défenseur des idéaux patriotiques », était *a priori* destinée aux G.I. et en réaction directe au ***Triomphe de la volonté*** de Leni Riefensthal. Incontestablement, cette série de films, qui sera plus tard présentée dans les cinémas, désirait convaincre le peuple américain du besoin de s'engager dans un conflit armé et de s'allier avec les Soviétiques. L'arrivée de la bombe atomique modifie les rapports de force : l'URSS – les communistes – devient, pour l'administration américaine, le « démon » à abattre. Un climat de paranoïa collective se reflète dans toutes les sphères, incluant le cinéma, vecteur de valeurs et d'idéaux qui se doivent d'être contrôlés au nom de la moralité (dont se chargeait déjà le Code Hays depuis 1934).

Le spectateur néophyte en matière de conflit armé en apprend peu avec ***Trumbo***. Cependant, certaines scènes nous présentent l'importance des *newsreels* comme véhicule idéologique (et propagandiste), clin d'œil intéressant à Capra et à l'histoire cinématographique. D'autant plus que Dalton Trumbo en sera lui-même l'objet. Afin d'expliquer les conflits d'idéaux, le scénariste John McNamara oppose le système de valeurs par le biais d'acteurs connus du milieu cinématographique de l'époque : John Wayne y est dépeint comme un acteur niais qui tente de faire de la politique gauchiste au côté de l'actrice et chroniqueuse Hedda Hopper alors que Kirk Douglas, acteur et producteur exécutif de ***Spartacus*** (1960), y créditera Dalton Trumbo au générique pour sa scénarisation du film de Kubrick. La famille Trumbo a jadis plaidé que Douglas, bien qu'il soit une des figures de proue dans la mise à mort de la liste noire, s'octroyait beaucoup trop de crédit. Ainsi, le film positionne non seulement Douglas au cœur de la réhabilitation de Dalton Trumbo, mais aussi le réalisateur d'***Exodus*** (1960), Otto Preminger. À n'en point douter, mettre fin à la liste noire n'est pas le travail d'un seul homme. Sans oublier le début d'une époque plus libérale, annonçant un vent de changement : au moment où ***Spartacus*** et ***Exodus*** prennent l'affiche, en 1960, le Code Hays s'essouffle, les magnats d'Hollywood meurent et les idéaux de la nouvelle génération s'affichent sur grand écran. Comme plusieurs films biographiques, le ***Trumbo*** de Jay Roach prend des libertés historiques, évince des faits, en ajoute d'autres, sans pour autant perdre sa vraisemblance. On demeure dans un cinéma de fiction – une mise en scène de la réalité – où l'histoire est réécrite. Bryan Cranston offre une interprétation digne d'un Oscar, dans la peau d'un scénariste qui a écrit certaines des plus belles pages de l'histoire d'Hollywood.

★★★½



Bryan Cranston offre une interprétation digne d'un Oscar

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h 04 – **Réal. :** Jay Roach – **Scén. :** John McNamara, d'après le livre *Dalton Trumbo* de Bruce Cook – **Images :** Jim Denault – **Mont. :** Alan Baumgarten – **Mus. :** Theodore Shapiro – **Son :** Dick Hansen, Scott Sanders, Perry Robertson – **Dir.art. :** Mark Ricker, Jesse Rosenthal – **Cost. :** Daniel Orlandi – **Int. :** Bryan Cranston (Dalton Trumbo), Helen Mirren (Hedda Hopper), Diane Lane (Cleo Trumbo), Elle Fanning (Niki Trumbo), John Goodman (Frank King), Louis C.K. (Arlen Hird) – **Prod. :** Kevin Kelly Brown, Monica Levinson, Michael London, Janice Williams – **Dist./Contact :** Les Films Séville.

Victoria
Passionnantes limites

*Avec **L'arche russe**, Sokourov avait exploité de nouvelles possibilités offertes par la technologie numérique : concevoir un plan-séquence s'étendant sur la durée d'un film complet, sans avoir besoin de passer par les stratagèmes mis en place par Alfred Hitchcock à l'occasion de la réalisation de **Rope**. Depuis, les exemples de films/plans-séquences se multiplient. Avec **Victoria**, aussi bien en raison de la durée que de la diversité des lieux de tournage, le concept évolue vers un peu plus de complexité. Le résultat comporte quelques limites… mais même celles-ci sont passionnantes !*

JEAN-MARIE LANLO



Une vraie réflexion sur les forces et les limites d'un concept exploité avec un talent indéniable

Durant la première partie de ***Victoria***, Sebastian Schipper fait usage du plan-séquence avec maîtrise et en confirme, aux yeux du spectateur, toute la force. Son rôle immersif est en effet impressionnant et le spectateur a rapidement l'impression de coller aux êtres, de faire partie d'un groupe, d'intégrer un univers. Ici, la caméra n'a pas la paresse de celle que l'on retrouve dans le piètre film de David La Haye (***J'espère que tu v as bien***), mais elle est confiée à un opérateur (Sturla Brandth Grøvlen) habile et capable de se mettre au service des personnages qu'il filme. Sa caméra court avec les protagonistes, tourne autour, se rapproche des visages : mobile mais sans excès, elle sait rester toujours dans le ton. D'ailleurs, lorsque l'errance de fin de soirée prend des allures de début de romance, elle participe au rapprochement du jeune couple en devenir, tout en restituant pleinement la fragilité d'une relation naissante et la part d'inconnu qu'elle suscite. Avec ses hésitations, ses maladresses, ses silences, ses temps morts. L'absence de coupure est clairement au service de la narration.

Cependant, lorsque le film bascule vers le *thriller*, le procédé montre certaines limites. Jusqu'ici, il était en effet au service des personnages, et donc du film. Lorsque ***Victoria*** prend des allures de film de genre, le plan-séquence devient de plus en plus un concept dont la principale force est de faire oublier le manque de rigueur d'un scénario bâclé. La manière dont Victoria se laisse embarquer dans son aventure est peu crédible, certaines réactions également, le développement de l'histoire encore plus (la fuite de l'immeuble avec le bébé est particulièrement faible !). Si ***Victoria*** avait été filmé de manière plus classique, il aurait probablement pâti de ses propres incohérences. Pourtant, la maîtrise technique du concept confère au film une telle énergie qu'on en oublierait presque les faiblesses d'écriture.

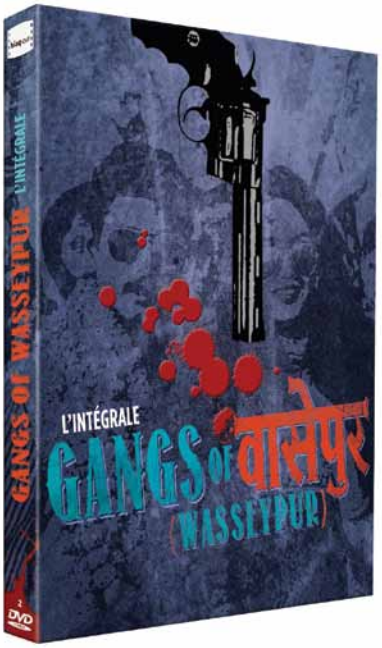
Le plan-séquence est toutefois aussi générateur de défauts. La volonté ostentatoire de changer de lieux de tournage (qui ressemble parfois trop à un respect de cahier des charges) induit des périodes de transitions peu adaptées à l'absence d'assemblage. Comme nous l'avons vu, si les blancs narratifs du début participent à la montée en puissance de certains sentiments, ils deviennent plus problématiques dans la seconde partie. Un plan-séquence peut avoir un impact considérable lorsqu'il s'agit d'un vrai plan-séquence (une séquence complète ne comportant qu'un seul plan), mais il peut montrer ses limites lorsqu'il se transforme en ce qu'on aurait envie d'appeler un plan-film (un film entier ne comportant qu'un seul plan) : au lieu d'apporter un rythme, il peut finir par l'aplanir.

Heureusement, Sebastian Schipper semble en être conscient et il parvient à nous faire oublier ce défaut en faisant usage de la musique de manière souvent très pertinente. À sa manière, elle apporte une forme de respiration salvatrice qui permet une fois de plus au film de retomber sur ses pieds malgré cette nouvelle faiblesse.

Au final, ***Victoria*** est donc un film à ne pas manquer malgré ses imperfections. Au-delà du film sentimental qui vire au *thriller*, il est surtout une vraie réflexion sur les forces et les limites d'un concept exploité au maximum, avec un talent indéniable ! S

★★★½

■ **Origine :** Allemagne – **Année :** 2015 – **Durée :** 2 h 18 — **Réal. :** Sebastian Schipper — **Scén. :** Olivia Neergaard-Holm, Sebastian Schipper, Eike Frederik Schulz — **Images :** Sturla Brandth Grøvlen — **Mus. :** Nils Frahm — **Son :** Magnus Pfluger, Fabian Schmidt — **Dir. art. :** Uli Friedrichs — **Cost. :** Stefanie Jauss — **Int. :** Laia Costa (Victoria), Frederick Lau (Sonne), Franz Rogowski (Boxer), Burak Yiğt (Blinker), Andre M. Hennicke (Andi) — **Prod. :** Jan Dressler, Sebastian Schipper, Anatol Nitschke, Catherine Baikousis, David Keitsch — **Dist. :** Métropole Films.



Gangs of Wasseypur

Il était une fois en Inde

Sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs du Festival de Cannes en 2012, ***Gangs of Wasseypur*** *a récolté les éloges un peu partout dans le monde. Reste que cette saga épique, située dans le milieu des mafias des mines de charbon, a pris plus de trois ans avant d'enfin sortir sous format numérique. Mais l'attente en aura valu la chandelle, car* ***Gangs of Wasseypur*** *est l'ultime film de mafia depuis* ***Goodfellas*** *de Martin Scorsese.*

PASCAL GRENIER

Divisé en deux parties égales de deux heures quarante chacune, pour en alléger la durée épique, ***Gangs of Wasseypur*** ne constitue qu'un seul et unique film. En s'inspirant fort librement de faits vécus et divers, le réalisateur Anurag Kashyap (***Dev D.***, ***Ugly***) réussit un tour de force avec ce drame familial sur fond de vengeance. En situant son action dans une petite ville minière du Jharkhand, ce film raconte la rivalité meurtrière qui oppose deux clans de familles rivales, s'échelonnant sur trois générations depuis les années 1940 jusqu'à nos jours.

Injustement comparé à ***The Godfather***, ***Gangs of Wasseypur*** possède son identité propre même si l'influence de Coppola, Sergio Leone et de Martin Scorsese y est sans doute pour beaucoup. Par exemple, avec ces nombreux retours en arrière, le réalisateur nous présente, au fil des ans, une Inde kitsch et exotique des contes orientaux confrontée à l'Inde pauvre, violente et divisée par les castes et les religions. Les aspirations à la grandeur des héros — qui se prennent pour des héros de films d'antan — sont vite rattrapées par leur quotidien médiocre, leurs propres défauts, ce qui donne une profondeur aux personnages et apporte aussi des décalages humoristiques fort intéressants. D'une part, le film est profondément enraciné dans sa culture indienne, *bollywoodienne* (avec ses références à divers films marquants) et, d'autre part, beaucoup moins *hollywoodienne* que l'on pourrait s'y attendre.

Mais d'abord et avant tout, ***Gangs of Wasseypur*** s'avère un divertissement hautement jubilatoire qui accumule autant les morceaux de bravoure qu'il cherche à contenter les cinéphiles. D'une rare justesse et avec des personnages hautement colorés, Kashyap frappe dans le mille en alliant plaisir et intelligence avec ses nombreux niveaux de lecture. Si sa durée peut en faire fléchir plus d'un, le film ne perd pourtant pas de temps à plonger le spectateur dans l'action alors qu'il s'ouvre sur un brillant plan-séquence lors d'une fusillade rivalisant en hardiesse et en intensité avec la célèbre scène d'ouverture de ***Breaking News*** de Johnnie To. Les nombreux personnages qui arpentent le film évoluent dans un microcosme propre aux films de gangsters où le reste du monde n'existe pas. La lutte pour le pouvoir, la famille et leurs ambitions sont les principales raisons d'être pour ces antihéros colorés. Les conflits prennent parfois des consonances et des allures politiques puisqu'ici, celui qui a le pouvoir fait la loi. Ainsi, le peuple de Jharkand est présent, mais plus comme une entité, au même titre que le spectateur, car la population se tourne vers le plus offrant ou le contraire. Le mélange entre le drame social et le drame de mœurs est admirablement mené de même que l'intégration du propos politique y est agencé de manière continue et magistrale. On remarque, ici et là, quelques raccourcis et une chronologie un peu confuse, lors de la première partie, mais en dépit de sa durée de plus de cinq heures, à aucun moment le film ne s'égare… tout s'emboîte parfaitement, et souvent de façon survoltée et entraînante, dans le cours de sa logique.

Malgré un budget très modeste et l'absence de superstar à son affiche, ***Gangs of Wasseypur*** tient presque du miracle. Emporté par un mélange de musique traditionnelle indienne empreinte de modernisme et par une mise en scène époustouflante plus près du cinéma oriental ou asiatique, ***Gangs of Wasseypur*** est LE film qui fera changer d'idées tous les spectateurs récalcitrants envers le cinéma de divertissement de Bollywood, car une fois les noms et les liens bien assimilés, on s'enfonce dans son fauteuil et on apprécie le désordre géant, la violence parfois exacerbée et les moments de pur génie de ce spectacle haut en couleur d'une qualité formelle tout aussi exceptionnelle. S

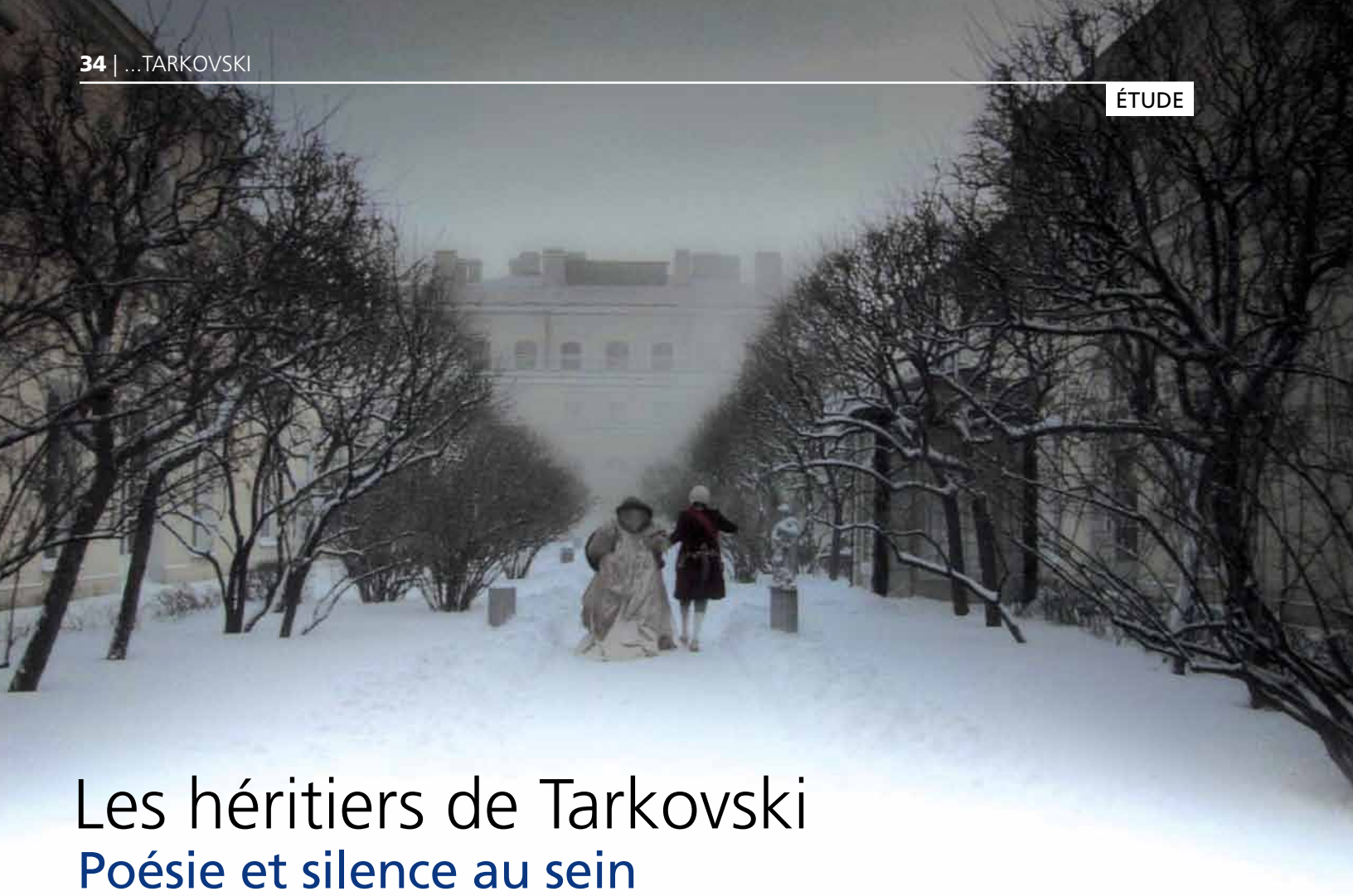
★★★★½

■ **Origine :** Inde – **Année :** 2012 – **Durée :** 5 h 20 – **Réal. :** Anurag Kashyap – **Scén. :** Anurag Kashyap, Akhilesh Jaiswal, Sachin K. Ladia, Syed Zeeshan Qadri – **Images :** Rajeev Ravi – **Mont. :** Shweta Venkat – **Mus. :** Sneha Khanwalkar – **Son :** Kunal Sharma, Zahir Bandukwala – **Décors :** Wasiq Khan – **Cost. :** Subodh Srivastava – **Int. :** Manoj Bajpai (Sardar Khan), Nawazuddin Siddiquil (Faizal Khan), Huma Qureshi (Mohsina), Pankaj Tripathi (Sultan Qureshi), Satya Anand (J.P. Singh), Jameel Khan (Asghar Khan) – **Prod. :** Anurag Kashyap, Sunil Bohra – **Dist. / contact :** VSC.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]	CASTIEL	CHAPUT	RAMOND	RÉDACTEURS	VOUS
Beeba Boys	★★★			★★½	
Bridge of Spies | *Le pont des espions* (p. 18 /Internet)	★★½	★★★		★★½	
Boomerang (Internet)	★★★	★★	★★		
Crimson Peak (p. 19 /Internet)	★★★			★★★	
Early Winter | *Premières neiges* (p. 20 /Internet)		★★★	★★★		
Endorphine (p. 4 /Internet)	★★★½		★★★	★★★	
Fatima (p. 21)	★★★★	★★★½	★★★★★		
Floride | *Florida* (Internet)	★★½	★★★	★★		
Freeheld | *Freeheld : Le combat de Laurel Hester* (Internet)	★★½			★★½	
Carol (p. 10 /Internet)	★★★½	★★★½	★★★½	★★★★½	
Gangs of Wasseypur (p. 32)				★★★★½	
Hadwin's Judgement | *Le jugement d'Hadwin* (Internet)			★★★★		
L'ombre des femmes (p. 22 /Internet)	★★★½	★★★	★★★★	★★	
La guerre des tuques – 2015 (Internet)		★★½	★★½		
Le garagiste (Internet)	★★★★		★★		
Les démons (p. 15 /Internet)		★★★½	★★★★★	★★★★½	
Love (p. 23 /Internet)	★★	★★★		★★★½	
Our Brand Is Crisis (Internet)	★★½	★★★			
Peggy Guggenheim: Art Addict (Internet)		★★★			
Remember (Internet)	★★½				
Room (p. 24 /Internet)	★★★★	★★★½		★★★	
Secret in Their Eyes | *Dans ses yeux* (Internet)	★★½				
Soleil de plomb (p. 25)	★★★½			★★★	
Spectre (p. 26 /Internet)	★★★	★★½		★★★	
Spotlight | *Spotlight : Édition spéciale* (Internet)	★★★½	★★★			
Steve Jobs (p. 27 /Internet)	★★★★			★★★	
Suffragette | *Les suffragettes* (Internet)	★★★				
Taxi Téhéran (p. 12 /Internet)	★★★	★★★½	★★★	★★★½	
The 33 (Internet)	★★★				
The Assassin (p. 28 /Internet)	★★★★½	★★★½	★★★★	★★★★	
The Forbidden Room | *La chambre interdite* (Internet)	★★★	★★	★★½		
The Good Dinosaur | *Le bon dinosaure* (Internet)		★★½			
The Hunger Games: Mockingjay – part 2 | *Hunger Games: La révolte – Dernière partie* (Internet)		★★½			
Trois souvenirs de ma jeunesse (p. 29 /Internet)	★★★½	★★★		★★★★	
Trumbo (p. 30 /Internet)	★★★★	★★★		★★★½	
Truth (Internet)	★★★½				
Une seconde mère | *A Second Mother* (Internet)		★★★			
Valley of Love (Internet)	★★★½	★★★			
Victor Frankenstein (Internet)	★★★				
Victoria (p. 31 /Internet)	★★★½	★★★½		★★★½	

★★★★★ **EXCEPTIONNEL** ★★★★ **TRÈS BON** ★★★ **BON** ★★ **MOYEN** ★ **MAUVAIS** ½ [ENTRE-DEUX-COTES]

PHOTO: ***The Assassin***



Les héritiers de Tarkovski

Poésie et silence au sein du nouveau cinéma russe

Près de trente ans après sa mort, survenue le 29 décembre 1986, Andreï Tarkovski continue d'influencer le cinéma tant par ses thèmes que par sa poésie. Peu connus du grand public, ses films exigent du spectateur qu'il abandonne ses repères pour se laisser pénétrer par l'émotion et la sensation. La mystique et la poétique tarkovskienne se retrouvent au sein de nombreuses œuvres du corpus cinématographique russe contemporain. Errances nomadiques au pays de Tarkovski et de ses héritiers, terre de silence et d'allégories.

ANNE-CHRISTINE LORANGER

« Le XXIe siècle sera spirituel ou ne sera pas. » — André Malraux

En 2012, lors d'une causerie publique sur ***L'arche russe*** (2002) d'Aleksandr Sokurov, l'historien et critique français Jean Douchet mentionnait l'influence d'Andreï Tarkovski. Il signala au passage que l'approche poétique de ce dernier et son questionnement sur la place de l'être humain dans l'Univers, étonnants pour son époque matérialiste, se retrouvaient désormais au sein de l'œuvre de cinéastes aussi variés que Terrence Malick, Lars von Trier ou Apichatpong Weerasethakul. Surprenante assertion quand on pense que la filmographie de Tarkovski ne compte que sept longs métrages. Si ce cinéaste marginal continue son influence, c'est pour avoir établi les bases théoriques du cinéma en tant qu'art poétique et *mosaïque du temps*. « Il y a au cinéma deux catégories de réalisateurs, disait-il. Ceux qui imitent le monde où ils vivent et ceux qui créent leur propre monde. Les films de ces derniers sont créés *contre* les désirs du public. Ils cherchent à atteindre beauté et vérité plutôt que la satisfaction du spectateur. Le cinéma survivra grâce à la force de ces poètes. »[1] Intransigeant avec son public, il le fut tout autant avec la censure soviétique, se battant d'arrache-pied pour défendre ses films et allant jusqu'à s'expatrier pour pouvoir tourner : ***Nostalghia*** (1983) et ***Le sacrifice*** (1986) furent tournés respectivement en Italie et en Suède. Mystique dans l'âme tout autant que dans le travail, il cherchera toute sa vie à atteindre l'Absolu, s'efforçant d'élever toujours plus haut la maîtrise de son art. « Le sens de l'art, de mon art, c'est la prière. C'est ma prière à moi. »

LA POÉSIE COMME REGARD...

Le thème du père, central dans la littérature russe, se retrouve dans presque tous les films de Tarkovski. On la retrouve dans ***Le miroir*** (1974), ***Stalker*** (1979) et ***Nostalghia***. La dernière image de ***Solaris*** (1972) montre Kelvin s'agenouillant devant

Photo : ***L'arche russe***

son père. Le personnage d'Alexander se condamne à vivre dans un asile en vue de sauver le monde – et surtout son fils, dans ***Le sacrifice***. La quête de son père, le grand poète Arseni Tarkovski, qui quitta la maison alors qu'Andreï était encore un enfant, conditionnera non seulement sa vocation de poète du cinéma, mais son entière existence. Il cherchera toute sa vie à renouer avec lui. Comme son père, il parcourra, pendant des années, les régions les plus reculées de l'Union soviétique et étudiera la culture arabe. Surtout, il prendra, très tôt dans sa carrière, un parti-pris poétique de son art. Pour Tarkovski, la poésie est non seulement l'art qui se rapproche le plus du cinéma, elle est l'essence même du monde, la perception que l'humain a de son environnement étant d'abord ressentie. Éternelles évocations poétiques de l'Univers, ses films font d'abord appel à l'émotion, non à la raison. Tarkovski inclura des poèmes de son père dans trois de ses dernières œuvres, ***Stalker***, ***Le miroir*** et ***Nostalghia***. Dans ***Le miroir*** c'est même Arseni qui lit ses vers sur la séquence où s'établit la relation entre la maison et la forêt. Obsédé par le besoin de représenter la vérité au cinéma, Tarkovski puisera constamment dans ses souvenirs personnels, surtout ceux qui montrent sa relation avec sa famille. C'est de là qu'il tirera la moelle allégorique de ses images.



Dans la brume

« Nous étions seuls au monde […]
[Tu] M'emmenais dans ton royaume
De l'autre côté du verre miroir […]
Les portes de l'auteur s'ouvrirent […]
Dans le cristal, le pouls des fleuves,
L'envol des monts, la houle des mers »[2].

… ET LE SILENCE COMME REFUGE

Il est remarquable que, dans une société aussi communautaire que l'URSS, on retrouve autant de solitude dans les films de Tarkovski. La terre russe et ses immenses espaces offerts à un surplus de ciel y sont pour beaucoup. L'âme russe, son être imaginaire, est totalement liée à la terre. Le cinéaste trouve son refuge dans la solitude des grands espaces naturels. Comme lui, ses personnages vivent en marge pour fuir le monde matérialiste. « Pas une seule fois dans toute l'œuvre de Tarkovski on n'aperçoit une vraie foule. Les personnages sont toujours très peu nombreux, silencieux et seuls. Ces hommes vivent dans des endroits reculés, où la masse des gens n'a pas directement accès. »[3] Si leur solitude est parfois forcée, comme Stalker qui vit dans un monde déserté au bord de la Zone ou les scientifiques en mission sur la station spatiale de recherche dans ***Solaris***, la solitude est le plus souvent voulue. « Les êtres s'isolent pour tenter de se retrouver, voire de se sauver. »[4] On pourrait aussi y voir la réaction d'un artiste à une société encore profondément marquée par le stalinisme, où tout le monde est devenu l'espion de tout le monde. Le silence, dans ce cas, devient aussi salvateur que protecteur. Qui ne dit mot consent, mais un silence porté par des images fortes a son poids de protestation. En montrant des personnages solitaires évoluant lentement au sein de lieux désolés, Tarkosvki se mettait lui-même en scène face à l'immensité de la bureaucratie soviétique. Il ira jusqu'à faire du fils d'Alexander, dans ***Le sacrifice***, un enfant muet qui ne retrouve la parole qu'à la dernière image.

Pour capter l'œuvre de Tarkovski sans être aidé par les mots, le spectateur doit se laisser emporter par l'esthétique, privilégier la sensation et l'émotion sur la logique linéaire, cesser d'entasser les faits les uns sur les autres et s'abandonner simplement *à ressentir*. Si le silence dans lequel les personnages évoluent peut rebuter le spectateur, joint à la beauté des images, il contribue à sa compréhension. Quoiqu'il ait fait usage de bruitage et de morceaux classiques, comme le Prélude de Bach dans ***Solaris***, Tarkovski a tendance à éliminer la musique dans ses derniers films, cherchant à délaisser l'artificialité des notes au profit d'une plus grande vérité.

La mystique tarkovskienne, ses plans très longs, ses silences, sa solitude, son emploi d'allers-retours temporels et ses décors de neige, de brume et de vent, sa poésie enfin, se retrouvent chez de nombreux cinéastes contemporains de l'ancien bloc soviétique. Nous avons rassemblé quelques œuvres parmi les plus évidemment inspirées par Tarkovski.

L'ÊTRE ET LES BRUMES

Second long métrage de l'Ukraïnien Sergei Loznitza, ***Dans la brume*** (voir *Séquences* nº 281, 2013) est un récit messianique qui possède les marques du mysticisme cher à Tarkovski. Après avoir résisté à la tentation de trahir ses compagnons, Sushenya se voit tout de même accusé de trahison par les gens de son village. Mais, au lieu de s'enfuir de celui qui allait le descendre pour traîtrise, il va au contraire risquer sa vie pour le sauver, transportant son corps blessé à travers la forêt enneigée, tel un Christ slave portant silencieusement sa croix dans un calvaire de brume. Solitude, silence, le monde naturel protecteur opposé

à une communauté vengeresse et médiocre; toute la pensée tarkovskienne apparaît ici dans sa splendeur dépouillée. Le champ émotif qui se dessine sur visage de Sushenya est en lui-même un poème sur l'acceptation de son inéluctable destin. De même, les brumes et la neige constituent les éléments principaux du décor d'***Under Electric Clouds*** (2015) d'Alexey German Jr., mosaïque d'histoires et de temporalités brodées autour d'un édifice laissé inachevé après le décès d'un oligarque. Le film de German se développe en étoile à travers des personnages qui évoluent autour de ce bâtiment sis dans un lieu désolé et battu par les intempéries (on pense à la Zone de ***Stalker***), *no man's land* meublé par les décors surréalistes d'un ancien studio de cinéma abandonné, telles les ruines d'un rêve. Lancinant comme le souvenir d'un amour, le film de German représente le constat d'échec de la société capitaliste russe, laquelle, en abandonnant ses valeurs culturelles ancestrales, son Âme et son Être, se retrouve au milieu des ruines de ses propres ambitions. Comme Tarkovski avec ***Le sacrifice***, German y annonce la fin d'un monde, tant dans la poésie que dans le geste.

Solitude, neige et nature il y a aussi dans ***How I Ended That Summer*** (2010), second film d'Alexei Popogrebsky, formidable exploration de la fragilité humaine au milieu des décors de fin du monde d'une station météorologique à l'abandon située sur une île aux confins nordiques de la Russie. Dans ce trou perdu, deux techniciens recueillent des données scientifiques et luttent pour garder leur santé mentale en un lieu qui a la faculté de faire perdre facilement la raison. De même que Tarkovski, Popogrebsky jouxte gros plans de ses deux acteurs et très longues focales qui les voient perdus au milieu d'une nature immense, aussi sublime que cruelle. De même, aussi, il cherche à filmer au plus près de la vérité naturelle, captant autant la texture du sable de l'île que la chair ensanglantée d'une truite éventrée. La place de l'être humain dans l'Univers y est remise en question par la Nature elle-même. Si le film est un *thriller* passionnant qui débute à pas de tortue pour débouler sur un suspense, reste qu'il n'utilise aucun des trucages bébêtes des films du genre, captant plutôt la vérité des visages et des êtres dans leur complexité. Il s'en dégage une situation humaine passionnante, que n'aurait pas reniée l'humaniste Tarkovski.

PLAN-SÉQUENCE VERS LE DÉLUGE

De tous les cinéastes russes contemporains, le seul qui puisse se targuer d'une filiation directe avec Tarkovski – ce dernier l'encourageait déjà, en 1979, pendant ses études de cinéma – est Aleksandr Sokurov. C'est aussi celui chez qui les thèmes récurrents du temps, de l'âme russe, de l'art et du père vont prendre le plus d'expansion. La figure du père, évidente dans ***Le deuxième cercle*** (1990) et dans ***Père, fils*** (2003) est allégoriquement présente dans la trilogie que Sokurov a consacrée aux figures de pouvoir patriarcal que furent Hitler, Lénine et l'empereur Hiro Hito. Dans ***Francofonia*** (2015), le personnage du conservateur du Louvres, Jacques Jaujard, est un Andreï Roublev moderne, isolé au milieu de ses questionnements sur l'art alors que son gouvernement l'a enjoint à collaborer avec les Allemands. Comme les films de Tarkovski, ceux de Sokurov se caractérisent par des silences, une splendide poésie visuelle et des juxtapositions temporelles à faire crier de joie un physicien quantique. Des plans interminables, aussi, tel qu'en témoigne ***L'arche russe,*** le plus long plan-séquence de l'histoire du cinéma avec ses 99 minutes à travers le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Filmé dans un mouvement continu, ***L'arche russe*** déambule à travers 300 ans d'Histoire russe, en une parfaite adéquation des théories de Tarkovski sur le temps. Un triomphe cinématographique d'autant plus magistral qu'il a réquisitionné 1000 figurants, lesquels ont répété tous les jours... pendant six mois ! Le film est porté par le personnage d'un Français, le Marquis de Custine, sorte de Tocqueville qui se promène à travers les siècles en commentant, époustouflé, ce qu'il y voit. Fin observateur de la société russe, il observe sa grandeur et ses misères. Solitude au milieu de la foule, il n'en est de plus intense. Le flux continu de la foule des aristocrates qui descendent le magistral escalier de l'Ermitage, après le bal, pour déboucher sur la rive de la Neva, expose le refus de Sokurov de lier l'âme russe au matérialisme socialiste. « Et après nous, le déluge… » Tarkovski aurait été d'accord.

[1] Andreï Tarkovski. *Le temps scellé* (Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 2004).

[2] Arséni Tarkovski, *Poèmes*, (Paris, Éditions du Globe, 2000, cité dans *Andreï Tarkovski, Spatialité et habitation* de Pierre Devidts (Paris : Éditions L'Harmattan, 2012).

[3] Dimitri Kourtchine, *Andreï Arsenievitch Tarkovski, cinéaste de la mémoire,* in ***www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2115/andrei-arsenievitch-tarkovski-cineaste-de-la-memoire***

[4] Id.



How I Ended That Summer

KIOSQUE NUMÉRIQUE

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

Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web de la SODEP.

LA CULTURE EN REVUES

SODEP.QC.CA

Conseil des arts et des lettres Québec

Patrimoine canadien Canadian Heritage

Canada







Françoise Fabian

Par désir et par plaisir

Comédienne au théâtre, actrice au cinéma et à la télévision. Noble, élégante, entière. Nous l'avons admirée dans ***Ma nuit chez Maud****, sans doute le plus beau film d'Éric Rohmer. Elle n'a peut-être pas dominé le cinéma français, mais elle a réussi, par son charisme et sa personnalité, sans oublier sur une sensualité aussi subtile qu'invitante, à lui donner un nouveau souffle. Comme c'était le cas l'an dernier pour Anouk Aimée, Cinemania a honoré, cette année, une grande dame du cinéma de l'Hexagone : Françoise Fabian, incontournable, toujours vraie, au diapason de toutes les époques. Les années 60 comme nous les aimions, hier et aujourd'hui. Rencontre inoubliable et touchante.*

PROPOS RECUEILLIS ET TRANSCRITS PAR ÉLIE CASTIEL

Théâtre, télévision et cinéma confondus, votre parcours professionnel compte un nombre impressionnant de rôles.
Je ne compte plus. Sur ce point, vous êtes sans doute en mesure de savoir plus que moi, car très vite, on cesse de compter. En parallèle au cinéma, j'ai fait beaucoup de théâtre et de télévision. J'ai vécu, en quelque sorte, une époque sportive tant il fallait travailler fort pour que le jeu transpire la générosité sur scène ou à l'écran. Parmi les nombreux exemples, j'ai endossé les habits de Mata-Hari, de Lady Hamilton et de la sœur de Napoléon. C'était tout de même une période de grâce et de créativité.

C'est donc la piqûre du jeu qui a envahi votre quotidien. Rien d'autre ne comptait. C'est ainsi que les comédiens ne ressemblent pas aux autres, ceux de la vie quotidienne, avec leurs soucis, leurs joies, leurs peines, leurs responsabilités familiales.
Oui, dans un certain sens, je suis tout à fait d'accord. Tout artiste transcende le quotidien, et si on adhère à cette pensée, nous sommes différents même si, dans la vie de tous les jours, lorsqu'on ne joue pas, on rejoint le commun des mortels en devenant des êtres aussi vulnérables que courageux. Il y a un peu schizophrénie positive dans tout ce va-et-vient entre la vie et la fiction lorsqu'on interprète un personnage. Mais dans le métier de comédien, la sensibilité est toujours en éveil.

Et parfois même dépassée, on dirait même transcendée, car vous devez concilier vie privée et vie professionnelle tout en sachant les séparer au moment opportun.
Oui, exactement. Nous sommes pratiquement des individus dédoublés.

Il y a eu des films d'auteur et puis d'autres, grand public, ce qui est tout à fait normal dans la carrière de la majorité des comédiens. C'est même salutaire. Mais la direction d'acteurs varie sans doute d'un cas à l'autre.
Effectivement, nous expérimentons diverses sensations selon avec qui nous tournons. Divers scénarios, divers récits se présentent à nous; et surtout diverses formes et visions du cinéma. Mais à y voir de plus près, il n'y a pas, pour le comédien, de règles tout à fait précises. On invente parfois dans le moment. Je dois cependant avouer que le théâtre public (et, par extension, le cinéma) voit d'un autre œil le privé, l'avant-gardiste, celui qui ose aller plus loin.

Photos de l'entrevue : Gwendal Lemarchand

En fait, je parlais du cinéma où le même principe s'applique. Entre Godard, admettons, et Pierre Granier-Deferre, les rapports entre réalisateur et comédiens ne sont pas du même calibre. Godard pourrait, à la limite, vous permettre un certain niveau d'improvisation. J'irais jusqu'à dire, souhaité.

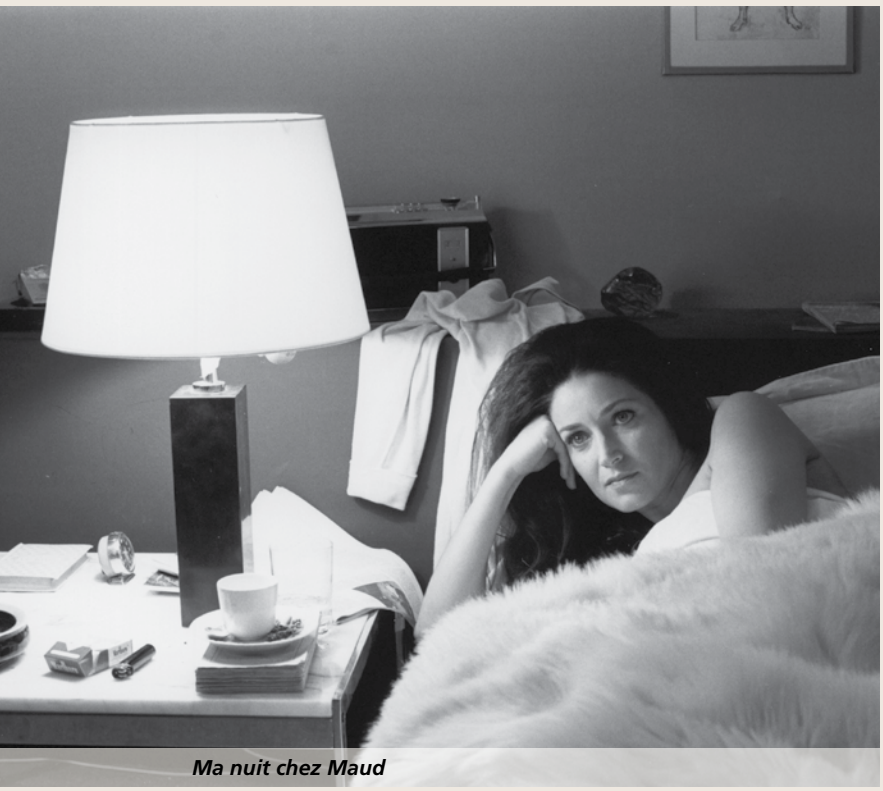
En fait, je ne sais pas si je me serais entendue avec Godard. C'est le cas de nombreux autres comédiens. Godard n'a jamais fait partie de ma vie professionnelle.

Mais c'est avec un réalisateur que vous avez partagé votre vie.

En effet, avec Jacques Becker, mon deuxième mari. Dans les années 60, il faisait partie de ces cinéastes qu'on appelait (sans doute à tort) des dinosaures, notamment par les tenants de la Nouvelle Vague qui les méprisaient. Et pourtant, certains comme Becker et Jean Renoir ont réussi à échapper à cette humiliation parce que tout en conservant leur originalité, ils ont quand même défendu certaines idées des cinéastes de la Nouvelle Vague. Je considère d'ailleurs Becker comme un réalisateur de ce nouveau mouvement même si, en voyant de près, il conserve avec fierté des fragments narratifs et esthétiques d'une autre époque, d'où sa sublime originalité. Et sur ce point, il y a aussi Louis Malle.

Mais Malle, tout en épousant certaines formes établies par la Nouvelle Vague, a su imposer son indépendance, évitant de faire partie d'un groupe particulier, en quelque sorte un engagement personnel, sans liens.

Oui, bien sûr, comme le prouve ce beau film où Maurice Ronet tient le plus beau rôle de sa vie. Je l'ai dans la bouche, mais n'arrive pas à l'exprimer…



Ma nuit chez Maud

Il s'agit du *Feu follet****.***

C'est bien ça. Et pourtant, la Nouvelle Vague a rejeté Louis Malle en le taxant d'être un cinéaste classique. Certains de ses films manifestaient des codes proches de ce nouveau cinéma hexagonal. Mais peut-être bien que politiquement, dû à des querelles entre anciens et nouveaux, Malle a préféré faire bande à part. Ce qui est une chose assez bizarre puisqu'il ne faisait pas tant parler de lui dans les quotidiens ou les médias spécialisés.

Vos origines algéro-espagnoles ont-elles influencé votre façon de jouer ?

En fait, je ne suis pas Algéro-Espagnole. Je suis née, certes, en Algérie, mais ma mère est d'origine russe et polonaise, et mon père est Catalan.

Je suppose que vous parlez ces langues.

Pas du tout puisque je suis un pur produit de l'immigration. C'était une époque où l'assimilation et l'intégration à la France accueillante se faisaient en tenant compte que, tôt ou tard, il fallait avoir une connaissance parfaite de la langue française. Ce qui n'est pas le cas aujourd'hui. D'ailleurs, parmi les nouveaux arrivants de cette époque, nombreux sont devenus de véritables hommes et femmes influents de la société française, dans toutes les disciplines de la vie.

Je trouve que ce modèle d'intégration apporte un équilibre sain et salutaire à la nation.

Absolument. La question se pose aujourd'hui : des gens qui arrivent, qui va parler français ?

Dans un autre ordre d'idée, il y a Malle, Buñuel, Rohmer, Rivette, Lelouche, Deville, Ozon. Vous auriez pu continuer à travailler avec des réalisateurs de cette veine. Et pourtant votre carrière s'est étendue un peu partout. Est-ce un parti pris ?

En fait, François Truffaut voulait travailler avec moi et avec Michel Serreault. Mais il est mort trop tôt. Par ailleurs, j'avais trois projets avec mon mari, Jacques Becker. Lui aussi nous a quittés trop tôt. Mais tout en étant très sérieuse dans la pratique de mon métier, j'ai toujours fait ce qui m'amusait d'abord. D'une certaine façon, j'aime le désir et le plaisir. Je désirais jouer, mais il fallait que j'y trouve un certain plaisir. Et il y a quelque chose que peu connaissent : j'ai fait beaucoup plus de théâtre que de cinéma. Quand on me parle de cinéma, on ne parle jamais (ou presque) du théâtre. Évidemment, la scène est un art plus fugitif, et il y a peu de captations. Mais une forme d'expression n'empêche pas l'autre.

Je suis totalement d'accord avec votre remarque. Nous, les critiques (ou journalistes) oeuvrant dans le domaine du cinéma, avons tendance à évacuer le côté théâtre dans la carrière d'un comédien.

Évidemment, on se sent parfois comme des pestiférés. Comme si le théâtre était totalement étranger au cinéma. Et pourtant, il y a une mise en scène, des décors, des essais, des préparations.



Entre le cinéma et le théâtre, dans laquelle des deux disciplines vous sentez-vous plus entière pour aborder un rôle, sans oublier qu'il y a aussi le rôle de la « vie » ?
Moi, je choisis la vie parce qu'elle nous permet de faire autre chose. Elle nous offre tant de possibilités. Si elle est sèche, sans harmonie ni soutien, ça peut se ressentir dans notre jeu; du moins, c'est ce que je pense. Il faut savoir souffrir, il faut savoir aimer. Il faut savoir se donner, prendre, restituer. On est comme des enfants en même temps. Comme des enfants, on aime jouer.

Des êtres à part peut-être ?
Des êtres à part ? Oui, il est possible. Mais c'est un peu prétentieux, « des êtres à part ». Quand je suis arrivée à Paris pour me présenter au Conservatoire, ce que j'admirais le plus, c'était de m'asseoir à la terrasse d'un café et de voir les gens passer. Chacun des passants avec ses propres gestes : un avec le dos droit, l'autre avec le dos voûté; une femme élégante, un homme à l'allure candidement altière, des enfants, des amoureux. À Paris, la rue est une vraie leçon de comportement. Quand on s'attache à un personnage, un rôle, c'est comme si on tenait un sac avec toute sa vie dedans.

> Il faut savoir souffrir, il faut savoir aimer. Il faut savoir se donner, prendre, restituer. On est comme des enfants en même temps. Comme des enfants, on aime jouer.

Et pourtant, extérieurs à nous, des enjeux sociaux et politiques, même économiques, influencent de près ou de loin nos vies sans qu'on s'y attende.
Ça influence aussi nos choix et sans doute notre façon de les transmettre à travers notre jeu.

Chez les comédiens, qu'il s'agisse de cinéma et de théâtre, il existe un engagement social ou politique.
C'est tout à fait évident. Impossible d'y échapper. Et c'est bien comme ça !

Donc, les comédiens ne sont pas déconnectés de la réalité.
Absolument pas.

Jouer un rôle, c'est participer à une expérience éphémère qui n'existe que le temps que dure le spectacle ou le film.
Oui, parce que ce n'est pas le vrai monde, ce n'est pas la réalité; mais on ne peut pas non plus ignorer notre réalité, notre enfance, notre âge adulte. Ce sont les autres qui nous font. Donc, il faut s'en servir dans ce bagage plein de sensations et de plusieurs vies.

Car le cinéma, comme vous le dites, est un miroir de ce que nous sommes.
C'est ce que je viens de dire. Justement, c'est ce qui explique que, bien souvent, il y a un lien privilégié entre la réalité et la fiction. Il faut passer par le prisme du scénario et des dialogues. Il y a, aujourd'hui, quelque chose qui manque énormément au cinéma : les très bons dialogues. Nous sommes parfois obligés de créer nos propres mots.

S'agit-il d'improvisation ?
Pas vraiment, puisqu'il y a autour de nous un réalisateur ou un metteur en scène. Mais des gens comme Michel Audiard, Jean-Loup Dabadie, qui savent faire parler les gens, se font très très rares.

Est-ce un manque d'imagination ?
Je dirais plutôt un manque de moyens parce que la vie, aujourd'hui, va très vite. Les gens n'ont plus le temps. En fait l'improvisation, ça peut-être, dans certains cas, un art. Lelouch la pratique avec subtilité. Et ça fonctionne.

Mais c'est un pari risqué.
En effet, très risqué, comme c'est le cas chez certains.

Mais il y a peut-être une idée un peu folle selon laquelle, lorsque la caméra et le réalisateur vous regardent, sans compter le reste de l'équipe, il y a quelque chose de chimique qui atteint vos tripes, rejoint votre cerveau et vous pousse à vous exprimer. Quelque chose de difficile à expliquer, mais qui vous permet de faire sortir les mots, les gestes et les émotions.
[Sourire] Vous savez, les enfants, c'est un peu comme ça.



Et pourquoi pas les adultes qui, en fait, sont de grands enfants ?
Les expériences de notre enfance créent notre imaginaire à travers le temps, et dans le cas des comédiens, ce lien est inévitable; mais c'est aussi une technique qui nécessite beaucoup de travail. Il y a une discipline à suivre. Il faut être souple, ouvert d'esprit. Mentalement et physiquement, il faut savoir comment gérer notre for intérieur.

Le cinéma français n'est plus le même aujourd'hui. Êtes-vous en mesure de faire le point puisque vous avez couvert quelques décennies ? Qu'en est-il ?
Je dois avouer que le cinéma d'aujourd'hui compte aussi sur des auteurs : Jacques Audiard, Mathieu Kassovitz, Valérie Donzelli… Mais il faut reconnaître que le cinéma américain a la mainmise sur les cinémas du monde. Il ne faut surtout pas se leurrer. Dans les années 60, début des années 70, le cinéma français dominait, en quelque sorte, et l'italien aussi. Parce qu'il y avait peu d'acteurs, peu de réalisateurs, on les retrouvait partout alors que, de nos jours, la profession est un produit de consommation, mis à part quelques exemples.

Justement, le métier d'acteur était l'œuvre d'une vie; chose rare de nos jours alors que les individus sont prisonniers du temps.
Oui, car les auteurs semblent manquer à l'appel. Et puis, le côté *marché* du cinéma a pris le devant sur le côté artistique et créatif pour justifier sa démarche industrielle.

Entre approche poétique et réalisme social, où vous sentez-vous le plus à l'aise ?
J'essaie de m'adapter aux deux. Ça ne s'invente pas en tout cas, c'est du travail. Là, je viens d'avoir les droits de *Sonate d'automne* d'Ingmar Bergman pour le théâtre. Mais il fallait que je fasse miens tous les sentiments; m'approprier toutes les vertus ou les faiblesses cachées, m'assurer qu'il y ait un lien singulier entre moi et ma fille (dans la pièce).

Du travail et encore du travail ! Alors que le grand public pense que, chez les comédiens, c'est toujours le tapis rouge et les grandes soirées.
Effectivement, car pour atteindre un niveau de perfection et de reconnaissance, il y a un travail laborieux à effectuer, beaucoup de coordination et une discipline de fer. Le grand public a une fausse perception de cette réalité. Le comédien doit toujours se réinventer. Mais tout d'un coup, les sentiments arrivent et on est prêt à recommencer.

Il faut savoir aussi pleurer. Lorsque cela arrive, on se sent alors prêt.
Tout à fait.

Et les femmes dans le cinéma français d'aujourd'hui ?
En fait, je ne me suis jamais posé la question, mais je suis consciente que les femmes ont évolué avec une rapidité bienveillante et dans tous les domaines de la vie. C'est une évolution saine et nécessaire.
[Comme adieu, elle affiche un sourire resplendissant.]

Photo : ***Raphaël ou le débauché*** de Michel Deville

Thierry Jousse

« J'avais quand même l'idée que la critique, aux *Cahiers* en tout cas, c'était un endroit où on essayait de tracer la carte du cinéma... »



Il était impératif, pour notre rubrique États critiques, de ne pas se restreindre au champ de la critique au Québec, de s'ouvrir à d'autres horizons et d'accueillir des expériences plus éloignées des nôtres comme en témoigne cette rencontre avec Thierry Jousse, ancien rédacteur en chef des Cahiers du cinéma, *qui revient ici sur son rapport à la critique et, plus largement, au cinéma.*

PROPOS RECUEILLIS ET RETRANSCRITS PAR SAMI GNABA

Je souhaiterais revenir sur les origines de votre parcours de critique. Quel a été le moment où le désir d'écrire sur le cinéma s'est imposé pour vous ?

C'est sûrement durant les années de mon adolescence, quand j'ai découvert certains textes critiques, notamment le livre écrit par François Truffaut, *Les Films de ma vie*, qui réunit un certain nombre de ses textes, mais pas tous… À l'époque, j'étais déjà très intéressé par le cinéma, mais je ne sais pas si je pensais forcément à écrire dessus. Mais je me souviens que cette lecture a été très importante pour moi parce que j'ai été frappé par sa façon d'écrire sur des films et des cinéastes que je ne connaissais pas forcément bien à l'époque, des gens comme Lubitsch par exemple. Après, ça a pris un petit moment avant de se décanter. J'ai écrit des choses pour moi, d'une manière assez informelle. Et ensuite, j'ai envoyé quelques textes aux *Cahiers du cinéma* qui ont retenu l'attention de Serge Toubiana.

Dans les années 90, il y a des cinéastes comme Patrice Leconte, Bertrand Tavernier, qui protestent, dans un papier cosigné avec d'autres professionnels du cinéma, mettant en cause l'attitude d'une partie de la critique française, la jugeant responsable de l'échec du cinéma français auprès du public. Le papier fait polémique à l'époque. Quelle est la position des* Cahiers *?

C'était Patrice Leconte qui avait lancé la polémique. Ce qui est intéressant, dans cette histoire, c'est qu'on peut la dater comme le dernier moment où on a prêté encore à la critique un grand pouvoir puisqu'on disait que la critique empêchait les films de marcher. Ça donnait l'idée que la critique avait encore un réel impact. J'imagine mal aujourd'hui un cinéaste français ou autre venir faire ce genre de déclaration parce qu'avec l'éclatement d'Internet et des sites de cinéma, la critique n'a plus la même portée. Les quotidiens n'ont plus le même impact sur la vie des films en salles. Cette lettre s'adressait plus à cette frange de la critique quotidienne qui réagit à chaud sur les films qu'aux revues comme *Les Cahiers*. Je ne me souviens plus très bien de la réaction de la revue, mais je me souviens en revanche avoir participé à l'enregistrement de l'émission *Le masque et La plume* où il y avait eu un débat organisé avec Patrice Leconte et des critiques. Je me rappelle que ce n'était pas un débat extraordinairement lourd, mais on y revendiquait tout simplement le droit à la critique parce

que finalement, c'est de cela qu'il s'agit. Par définition, la critique est un espace de liberté. En principe. Après, il peut exister un certain nombre de facteurs qui peuvent entraver cette liberté.

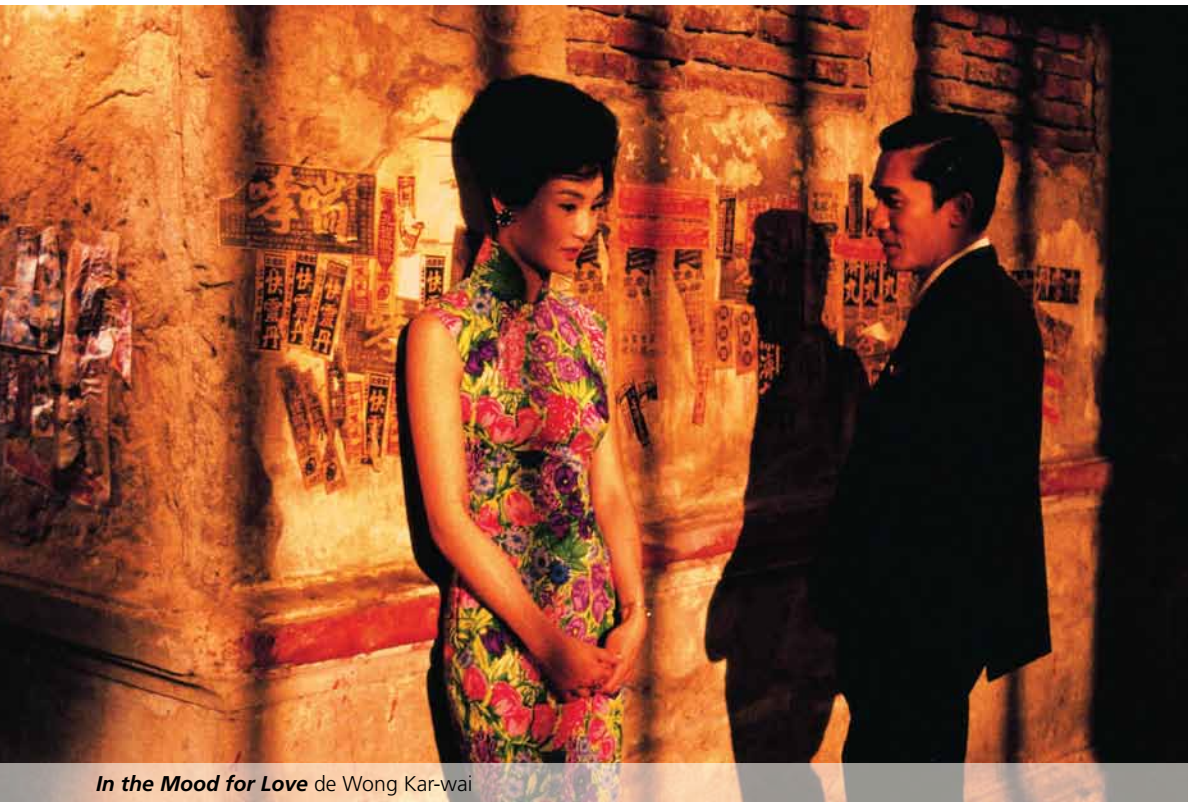
Je me rappelle que je n'ai pas pris entièrement ça au sérieux. Néanmoins, cette histoire faisait la démonstration du rapport complexe entre la critique et les cinéastes. Et de l'hostilité qui survient, quand on écrit certains mots ou certaines phrases sur un film ou un cinéaste. Ce qui me paraît plus dangereux encore que cette hostilité, c'est l'absence totale de réaction ou de discussion. C'est plutôt ce danger qui guette aujourd'hui le milieu de la critique. Depuis un moment, on assiste à une mutation dans la critique qui s'est transformée à la fois en espaces d'opinions plus ou moins bien articulées je dirais que certains aspects d'Internet ou certains blogues peuvent donner ce sentiment. – ou alors, disons à une sorte de guide du consommateur plus ou moins éclairé où on ne ressent aucune autre volonté que celle de vendre un film. J'avais quand même l'idée que la critique, aux *Cahiers* en tout cas, c'était un endroit où on essayait de tracer la carte du cinéma, comme on disait à l'époque. En tout cas, on essayait de voir à quoi ressemblait le cinéma contemporain, de quels enjeux il était porteur et comment ça évoluait. À un moment donné, si ça devient simplement un guide du consommateur qui dit « *voilà, tel film est bon, tel film n'est pas bon, il sort mercredi* », c'est un peu faible comme argument.

Pourtant on n'a jamais vu autant de richesse et de vitalité dans l'écriture sur le cinéma que durant cette dernière décennie.
C'est vrai. Je suis moins dans la critique que je l'ai été par le passé. Je n'ai peut-être pas une vision aussi précise que celle que j'ai pu avoir il y a 15 ans. Mais mon sentiment est qu'il y a effectivement des choses très bien, très intelligentes, qui s'écrivent. Des choses sans doute passionnantes à un certain niveau. Mais je pense que je n'appréhende pas l'impact qu'elles peuvent avoir. Je ne sais pas comment on se réfère de manière précise à cette espèce de jungle de textes qu'on retrouve sur Internet. Certes, la cinéphilie existe toujours et demeure active, peut-être plus que jamais, mais je me demande si le texte lui-même a autant d'impact que par le passé. Ce que je constate, c'est qu'il y a une telle dissémination de la critique que ça devient difficile de savoir où elle est et quel impact elle peut avoir réellement, ce qui fait qu'il y a moins d'identification au discours critique… Je ne veux pas dire que la critique n'existe pas ou qu'elle n'existe plus; je constate juste que son pouvoir symbolique s'est amoindri.

Qu'est-ce qu'être un critique, pour vous, aujourd'hui ?
C'est une question à laquelle je ne peux pas répondre. Il faudrait que j'y réfléchisse davantage. En tout cas, c'est quelqu'un qui doit prendre en compte la situation dans laquelle le cinéma et la critique sont.



Clint Eastwood entouré de comédiens de ***Jersey Boys***



In the Mood for Love de Wong Kar-wai



En relisant vos textes, on prend conscience du dialogue très intime que vous installez entre vous et le lecteur à l'opposé d'une tendance de plus en plus palpable aux* Cahiers *d'aujourd'hui, où on assiste à quelque chose de plus opaque, à une réflexion hermétique et peu tournée vers le lecteur.

Oui. Ça fait pas mal de temps que cette tendance dure. C'est commun à différents moments des *Cahiers*… Cette proximité que vous observez tient pas mal à mon tempérament. J'ai effectivement le souhait que le texte parle à quelqu'un, mais qui ne soit pas forcément une personne que je connais et qu'on pourrait simplement identifier comme le « lecteur X ». Je dirais aussi que le statut des *Cahiers*, un peu à part des autres et très fort symboliquement, faisait que j'avais le sentiment que je m'adressais à quelqu'un comme naturellement. Ça tient aussi au support papier, au statut spécifique d'une revue à un moment donné et à un tissu du cinéma qui donne l'impression qu'on dialogue avec des gens et pas simplement avec son voisin de bureau. Alors qu'aujourd'hui, avec Internet, il me paraît plus difficile de s'adresser à un lecteur. J'ai l'impression que ce lecteur est plus difficile à appréhender comme entité réelle. Peut-être aussi que les générations de cinéphiles et de critiques qui se sont succédé aux *Cahiers* ont produit un fonctionnement tribal, c'est-à-dire un fonctionnement de forteresse assiégée, comme s'il fallait radicaliser quelque chose ou faire en sorte que leur position soit plus raide pour qu'elle soit plus forte. Du coup, ça crée quelque chose de plus opaque, de moins souple, dans le rapport au lecteur. C'est le sentiment que j'ai en tout cas.

Ce rapport très intime est très identifiable dans votre émission « Mes B.O. de films », sur le site Blow up, où vous plongez dans l'univers musical d'un cinéaste. Comment est né le concept de ces cartes blanches ?

C'est né d'une proposition faite par Luc Lagier, le créateur du site, quelqu'un qui a fait des choses diverses et variées par le passé. Il a écrit sur le cinéma, produit une émission sur Arte intitulée *Court-Circuit*. Mais c'est quelqu'un qui a toujours cherché à s'exprimer sur le cinéma à partir de formes différentes. Je présume qu'il ne croyait plus à la critique au sens classique du terme. Il s'est donc lancé un peu tout seul avec son idée du site Blow up. À un moment donné, il a voulu inviter des gens pour essayer des choses en leur offrant des cartes blanches. Et comme il savait que je m'intéressais pas mal à la musique et que je continuais à parler de cinéma, à la radio notamment, il m'a proposé de trouver une forme nouvelle qui prenait acte du fait qu'on pouvait avoir accès à tout, ou presque. À la limite de la légalité. Et avec l'idée aussi que cette forme s'inscrive dans une expérience personnelle, qu'elle ne soit pas simplement de la critique au sens classique, qu'elle appartienne à un autre type d'expression, un prolongement un peu différent de ce que j'avais fait auparavant.

Je suis content que l'aventure se soit poursuivie depuis, d'une manière assez régulière sans qu'il y ait pour autant de régularité absolue. Ça tient, par exemple, aux sorties de films, à l'actualité, ce qui permet de faire un module sur tel ou tel cinéaste. D'autres fois, ça n'a aucun lien direct. C'est très plaisant à faire. Et aussi, ça me donne l'occasion de produire des objets qui n'auraient pas été possibles sans Internet. C'est la première fois que je réalise des choses sur Internet et je suis content du succès que ces choses



Désordre d'Olivier Assayas

remportent. C'est plutôt marrant de voir les réactions que l'émission suscite. Parfois, je rencontre des gens qui m'en parlent. Des gens plus jeunes aussi… Je me dis que je me reconnecte avec une nouvelle génération à travers cette expérience-là.

***À travers cette émission, vous continuez à vous exprimer sur des cinéastes qui comptent toujours pour vous. Des cinéastes comme Assayas, Kar-wai, Garrel ou Eastwood sur lesquels vous avez amplement écrit au temps des* Cahiers.**
Oui, effectivement. Réaliser ces émissions est une façon pour moi de poursuivre quelque chose commencé ailleurs, mais de manière moins traditionnelle, un peu plus impressionniste. Finalement, Luc Lagier a eu une bonne intuition en me proposant cette carte blanche. Je pense qu'il a dû sentir que son site pouvait correspondre à ma manière de m'exprimer sur le cinéma aujourd'hui, soit une expression qui n'appartienne plus à la critique, au sens où elle était entendue avant.

À vous entendre, on a l'impression qu'un retour à la critique plus traditionnelle est impossible pour vous.
Si on considère qu'un critique est quelqu'un qui a une vision des choses contemporaine, suffisamment large et précise c'est-à-dire quelqu'un qui a vu autant de films anciens que de films récents et, surtout, quelqu'un en pointe sur ce qui est en train de se tramer dans le cinéma d'aujourd'hui, alors non, je ne me sentirais pas assez armé pour y revenir. Ou alors il faudrait que ce soit sous la forme d'une chronique un peu décalée. Bien évidemment, je ne suis pas complètement ignorant de ce qui se passe dans le cinéma aujourd'hui, mais je ne crois pas pour autant posséder une vision aussi précise et claire que celle que j'avais il y a vingt ans. J'ai l'impression qu'à cette époque, je savais bien plus à quoi ressemblait la carte du cinéma qu'aujourd'hui.

Comment s'est faite la transition entre l'écriture critique et la réalisation d'émissions radiophoniques comme* Cinéma Song *?
La radio a toujours été une forme que j'aimais bien. J'en ai fait assez tôt, dans les années 80-90, où j'intervenais ici et là en tant que critique. J'étais donc assez familier du monde de la radio. À un moment où j'avais le désir de m'échapper de la critique, la radio m'est apparue comme une alternative, comme un autre moyen de poursuivre quelque chose qui ne relève plus de la critique. Et peut-être davantage de la programmation

Qui reste une réflexion autour du cinéma, mais indirectement.
Oui, c'est ça qui m'intéresse aujourd'hui plutôt que d'être pris dans la logique de la critique au sens strict du terme. Ce n'est pas radicalement à l'opposé non plus. C'est à voir plus comme une forme de prolongement de ce que j'ai pu faire avant, une façon de m'adonner à ma passion de la musique.

Vous avez réalisé des films (*Je suis un no man's land*), fait de la critique, écrit des livres (John Cassavetes, David Lynch, éd.* Cahiers*...), animé des émissions de radio… Comment vous définissez-vous aujourd'hui ?
J'ai un peu de mal à le faire (rires). Comment dire ? ... Je me sens à la croisée de plusieurs territoires sans vraiment en habiter un. Tout ça participe à mon rapport au cinéma. Je parle de la dissémination du discours sur le cinéma; il faut croire que moi-même, je suis disséminé au travers de mes propres activités. C'est un statut assez curieux que j'aime et qui me correspond bien. J'ai du mal à me définir. Quand on me demande ce que je fais, je ne sais jamais comment répondre. Après, je vous dirais que la radio est mon activité principale, aujourd'hui, en terme économique au moins. Mais, pour moi, participer à ce mélange d'activités et de formes correspond aussi à quelque chose de l'époque. Je pense que c'est le passage à la réalisation de films qui m'a donné l'envie et la liberté de manipuler les sons, les images, à la radio comme à Blow up. Pour continuer à toucher le cinéma en quelque sorte. Peut-être aussi que le cinéma est devenu ce grand réservoir dans lequel on puise des idées, des sensations, des expériences ? C'est finalement ça que je ressens quand je fais de la radio ou Blow up. J'ai cette idée que le cinéma est un monde dans lequel on peut s'approprier librement des choses. Mais en même temps, en disant ça, je participe à ce que je critique d'une certaine façon.

En même temps, nous sommes soumis à notre époque.
Oui. On ne peut pas vivre en dehors de son époque de toute façon. L'avantage de cette époque, c'est peut-être qu'on a une plus grande liberté. Il n'y a plus de discours d'autorité. Ce qui peut être inquiétant, problématique aussi. Quelqu'un comme Daney, ça comptait dans les années 80. Je constate, chez un certain nombre de gens, un désir d'appréhender une forme et un contenu qui leur donneraient un cadre d'apprentissage. C'est devenu complexe de s'y retrouver. Peut-être que les spectateurs, les cinéphiles, ont besoin d'un discours qui cadre un peu l'histoire et la géographie du cinéma.



Festival du nouveau cinéma
Section FOCUS
Chienne(s) de vie(s)

Composée d'une sélection d'un peu plus d'une vingtaine de longs métrages documentaires et de fiction, la section FOCUS de cette 44e édition du Festival du nouveau cinéma (réservée aux films canadiens et québécois) s'est révélée plus homogène que les années précédentes. Retour sur quelques films marqués par la quête, la mort et la jeunesse.

CHARLES-HENRI RAMOND

Après que sa mère se soit suicidée par pendaison, David, un jeune homme à la vie nette et rangée, apprend que celui qu'il croyait être son géniteur n'est en fait que son père adoptif. La douleur provoquée par cette double déchirure est décuplée par une plongée dans un passé familial troublé qui mettra à mal ses plus fortes convictions. Loin d'être nouvelle, cette prémisse de ***L'origine des espèces*** de Dominic Goyer (sortie prévue en 2016) est à l'image de lourds drames personnels vécus dans plusieurs autres films de cette section FOCUS. Outre l'acte suicidaire, un drame sociétal très présent, cette année, dans quatre œuvres québécoises, le film de Goyer met en lumière la réaffirmation de l'importance de la cellule familiale, soudée face à la mort (***Le garagiste*** de Renée Beaulieu et ***Les êtres chers*** d'Anne Émond) ou soutenant une quête identitaire déstabilisante (***L'origine des espèces***), le héros n'est donc pas seul. Il peut en effet compter sur ses proches et sa famille, qu'elle soit recomposée ou non, qui l'aideront à traverser cette terrible épreuve ou à l'accompagner sereinement dans ses choix. Dans le film de Goyer, c'est la jeune femme aimante de David qui le soutient dans sa quête identitaire, tandis que dans le film de Renée Beaulieu, le père et la femme d'Adrien, garagiste rongé par le désespoir et l'abandon, ainsi que son ex-blonde avec laquelle il a eu un enfant, le porteront dans sa volonté de mettre fin à ses jours. Pour Anne Émond, la proposition la plus accomplie des trois, le soutien moral de la famille dans l'épreuve de la mort s'accompagne d'une reconquête personnelle, menée en solitaire dans un pays éloigné. Combat intime d'une jeune femme résolue à ne pas se laisser envahir par le choc, ***Les êtres chers*** — que nous vous présentions plus en détail dans notre numéro 299 — est, malgré ses quelques petites faiblesses scénaristiques, un second long métrage marquant pour Anne Émond.

> ...ces trois films abordent la transition de la jeunesse vers l'âge adulte et font de la confrontation entre ces deux mondes des zones d'exclusion dans lesquelles tous les possibles peuvent surgir.

Si la mort est un moyen d'en finir, certains ne s'abandonnent pas dans des solutions aussi radicales. C'est ce que montre Kazik Radwanski dans ***How Heavy This Hammer***, une œuvre qui louvoie aux frontières du documentaire et de la fiction dans laquelle un quarantenaire marié et père de famille en pleine crise existentielle trouve refuge dans le jeu vidéo. Il parvient, grâce à cette virtualité glorieuse, à s'inventer une vie plus haletante que celle de banlieusard torontois qui s'offre à lui. Filmé au plus près de

Photo : ***Sleeping Giant***

ses personnages, Radwanski trace le profil d'un homme encore pris dans les excitations virtuelles souvent associées à l'adolescence. Ce portrait nous donne une transition idéale vers l'univers des enfants ou des jeunes adultes, un autre sujet très présent dans cette section FOCUS. Cette rencontre entre des univers isolés devient ainsi le moteur de ***Les démons*** de Philippe Lesage, de ***Sleeping Giant*** d'Andrew Cividino et de ***Fatima*** de Philippe Faucon, la coproduction non organique entre la France et le Québec dont nous parlons dans ce numéro. Un trio de haute volée injustement ignoré par le jury, hormis le film de Lesage qui fut récompensé par l'Association québécoise des critiques de cinéma.

Solidement enracinés dans la société qu'ils explorent, ces trois films abordent la transition de la jeunesse vers l'âge adulte et font de la confrontation entre ces deux mondes des zones d'exclusion dans lesquelles tous les possibles peuvent surgir. Le drame est au détour d'un épais boisé (Lesage), la révélation se niche en haut d'un rocher abrupt (Cividino) et l'intégration passe par les couloirs d'une faculté de médecine (Faucon). Mystère, dépassement de soi et éducation sont montrés ainsi par les auteurs comme autant de déterminants. Empreint d'émerveillement, mais aussi pétri par la crainte, le regard de ces cinéastes est un scrutateur qui interroge directement notre rôle de parent ou de tuteur. Magnifiant les insoupçonnables ressources imaginaires de gamins apparemment purs, le regard de Lesage est aussi un révélateur des drames les plus sombres qui guettent les plus fragiles. Le jeune maître-nageur, interprété par Pier Luc Funk qui obtient ici son rôle le plus abouti, n'est autre qu'un adolescent entré trop vite dans la dureté des choses. Pédophile à 20 ans à peine, il croulera sous le remords et mettra fin à ses jours. Pour Cividno et Faucon, le passage de l'innocence vers la maturité est empreint de révolte et laisse peser le risque d'exclusion ou de marginalisation. Colonne vertébrale de ces trois films, ces parcours se révèlent des passages dramatiques, à l'instar de ceux vécus (sur une tout autre échelle) par les jeunes femmes asiatiques marquées par l'esclavage dans ***Anna*** de Charles-Olivier Michaud (voir numéro 299).

En parallèle à cette dure monstration de la réalité, d'autres cinéastes ont fait le choix d'ouvrir les vannes au conte de fées, avec plus ou moins d'assurance et de budget. Dans ***Le cœur de Madame Sabali*** de Ryan McKenna, l'Afrique rencontre le Québec dans la vie d'une banlieusarde morose, tandis que dans ***The Saver*** de Wiebke von Carolsfeld, une jeune autochtone tente de s'en sortir seule à la suite de la mort brutale de sa mère. Récipiendaire du Grand Prix FOCUS, à la surprise de beaucoup, le film de Ryan McKenna repose sur un scénario abracadabrant et mal ficelé, tandis que la jeune Imajyn Cardinal, interprète principale de ***The Saver,*** ainsi que le reste de la distribution ne parviennent jamais à rendre crédible leur personnage manichéen. Leur vision irréelle de la vie ne nous aura pas convaincus.

Nous ne saurions terminer ce tour d'horizon sans mentionner ***Le rang du lion***, un premier long métrage qui s'avère fort prometteur pour son réalisateur Stéphan Beaudoin. Dans ce suspense psychologique débordant d'originalité et rappelant le mythique ***Journey*** de Paul Almond (1972), quelques jeunes s'isolent dans une ferme perdue au fin fond d'une campagne verdoyante. Décidés à reprendre le contrôle de leur vie, ils s'engagent dans une thérapie de groupe placée sous le joug d'une sorte de gourou qui prendra bientôt l'ascendant sur eux. Dans cet étonnant OVNI, dont nous aurons sans doute l'occasion de reparler lors de sa sortie en salles cet hiver, Beaudoin offre une autre vision de ces jeunes à peine matures, entrés trop tôt par la grande porte dans le monde des adultes et pour qui l'issue sera forcément douloureuse. Ce fut un *leitmotiv* constant de nombreuses œuvres de cette sélection FOCUS de bonne facture.



Le rang du lion

Courts métrages
Humer l'air du temps

Le Festival du nouveau cinéma de Montréal accorde une grande place aux courts métrages. Cette année, plus d'une centaine étaient montrés dans les sections Compétition, Focus et Lab. En voici un aperçu qui montre bien que les artistes, encore une fois, s'inspirent aussi de l'air du temps.

LUC CHAPUT

Tout d'abord, le grand gagnant de la Compétition, ***Always Tired*** (*Immer Müder*) de l'Allemand Jochen Kuhn, est l'œuvre d'un peintre et cinéaste qui tourne depuis presque quarante ans. Il dessine à la fois des croquis apparemment simples, quelquefois sur des photos. Cet artiste les superpose et les place par animation derrière des rideaux qui se dévoilent comme les brumes du rêve. Le personnage principal est frappé de narcolepsie. Il est d'ailleurs assailli par diverses tâches comme c'est le cas de beaucoup de ses concitoyens sur cette Terre. Il trouve, dans cet état de sommeil inopportun, un moyen de défense. M. Kuhn avait d'ailleurs déjà remporté le Grand prix, en 2000, à ce festival, pour un autre film sur la quotidienneté ***The Other Day2*** (*Neulich 2*).

Le rapport distendu au monde était d'ailleurs un des thèmes de plusieurs des œuvres. Un autre Allemand, Till Nowak, proposait ***Dissonance*** sur un pianiste âgé qui s'est construit mentalement un monde sphérique dans lequel il peut jouer. Lorsqu'il sort de cet abri, il a le vertige, il perd pied. Son alter ego est une poupée en tissu vaguement extra-terrestre. Le passage du monde pensé par le pianiste aux rues de la ville où il doit côtoyer ses congénères est bien amené. Toutefois, la construction circulaire du récit rend sa compréhension plus complexe. La similitude du sujet et la ressemblance de l'acteur principal Roland Schupp avec Geoffrey Rush n'est pas sans rappeler ***Shine*** de Scott Hicks où Rush interprétait brillamment David Helfgott, pianiste australien excentrique. Le Belge Sacha Feiner, dans ***La dernière porte au sud,*** évoque la vie d'un petit garçon vivant dans une conciergerie aux multiples portes. Il en visite certains recoins chaque jour avec son original ami. L'animation se sert de ces grands couloirs pour rendre plus crédible une histoire qui a des ressemblances avec certaines des premières oeuvres de Tim Burton. D'ailleurs, le portrait du père du jeune garçon ressemble grandement à Vincent Price. Des rapprochements de sujets pourraient inciter des programmateurs à placer cette ***Porte*** avant ***Room*** de Lenny Abrahamson, aussi présenté à ce festival (critiqué p.24), et qui pourrait recevoir des nominations aux Oscars.

> Encore une fois, le FNC nous a offert un véritable kaléidoscope de goûts, d'images et de couleurs dans ses programmes de courts métrages, qui en montrent la vitalité internationale.

Si l'on ne peut vivre dans le lieu qui nous entoure, on peut toujours s'évader par divers moyens pour rejoindre un univers qui nous sied. ***Cavalier seul***, de la Française Mathilde Delaunay, nous mène, par une photographie resplendissante, dans une contrée nordique où les mots, les formules deviennent inutiles entre ces



Always Tired



deux jeunes femmes égarées qui finalement se comprennent mieux. Solveig Anspach a peut-être inspiré cette plus jeune consœur. Une mention spéciale a été décernée à ***Voyagers*** de Santiago Menghini qui recycle d'intelligente façon les diverses images captées par les sondes américaines *Voyager*. Le spectateur est ainsi amené à voir d'un autre point de vue cette planète bleue qui nous héberge. Dans cette époque de sommet crucial sur les changements climatiques, il est bon de rappeler que les images de notre Terre, vue de la Lune ou d'encore plus loin dans la Voie lactée, ont aussi amené de plus en plus d'humains à découvrir qu'on est bien seuls et petits dans cet Univers. Dans ***Planete Sigma***, Momoko Seto, quant à elle, imagine un espace planétaire. Cette réalisatrice française d'origine japonaise, associée au CRA, y continue son exploration par l'animation de planètes fantastiques. On y découvre l'évolution d'un astre gelé qui se réchauffe et où la vie s'installe et y retrouve donc droit de cité. Avec des moyens assez restreints et par la chronophotographie, Seto partage son émerveillement de cette vie, de cette biodiversité qui nous entoure et qui a pourtant disparu à vitesse grand V au cours des dernières décennies.

Pour répondre à ces préoccupations, quoi de mieux qu'un manifeste ? Le cinéaste canado-bulgare Théodore Ushev emploie son sang pour dessiner les images d'un tract qu'il anime ***Blood Manifesto***. Il a donc manifestement gagné le Prix de la créativité. Dans un mode plus ludique, il nous a aussi offert ***Sonámbulo***, un hommage à la danse à partir d'un poème de García Lorca sur les couleurs. Des formes attribuables au peintre catalan Miró, mais aussi des mobiles de Calder semblent virevolter dans un tango endiablé pour construire et orner ce poème visuel sur le rêve. Le film régional assumé et revendiqué du Saguenay, ***Bleu Tonnerre*** de Philippe David Gagné et Jean-Marc Roy, s'est mérité une mention spéciale. Cette comédie musicale minimaliste, déjà remarquée à Cannes, rend bien les préoccupations de ces personnages dans une mise en scène où l'humour surgit. Dans un quartier montréalais multiethnique, à la pénombre et dans la nuit, des adolescents se rencontrent, échangent mots et coups : ***Star***. Émilie Mannering, dans un cadre rectangulaire vertical aminci, les suit, les épie, les accompagne dans leurs joies, leurs certitudes et leurs doutes. Le jury lui a décerné le Grand prix Focus du Court. Un adolescent japonais obèse est invité à faire partie d'un club de sumo dans ***Sumo Road*** (*Dosu Koi Musical*). Le réalisateur japonais Ken Ochiai y emploie toutes les armes de la comédie chantée pour ironiser sur ce sport massif au Japon. Le personnage principal est joué par l'acteur taïwanais Lin Yu-chun devenu célèbre comme chanteur pop dans une émission de recherche de nouveaux talents. Il a de l'abattage et montre un bon sens dramatique dans certaines scènes plus sérieuses. Ochiai oppose cette boule de billard qu'est Li au vieux roc Ken Watanabe, vu dans des films de Kitano, dans le rôle du *sensei*. La comédie garde ainsi un arrière-plan sérieux même si l'humour est bon-enfant, risqué même. L'entrain communicatif est visible dans ce film présenté également au FFM 2015 dans la sélection japonaise.

À propos de ***F for Fibonacci***, gagnant de la section Lab, il existe sur Internet des images intrigantes de l'installation qui est une variation de ce court de l'artiste britannique reconnue Béatrice Gibson. Encore une fois, le FNC nous a offert un véritable kaléidoscope de goûts, d'images et de couleurs dans ses programmes de courts métrages, qui en montrent la vitalité internationale.

Photo : ***Dissonance***

Au hasard des films
Les temps qui changent

Hormis le FNC LAB, Temps Zéro et la section Focus, les films des sélections officielles auraient pu se retrouver dans n'importe quel autre festival généraliste. C'est d'autant plus vrai que, dernièrement, le milieu, ou du moins une partie, est d'accord pour penser que la multiplication d'événements cinématographiques fait du tort à l'industrie, essentiellement en ce qui a trait à la vente des billets en salle.

ÉLIE CASTIEL

C'est d'autant plus indubitable qu'il est important de souligner que, comparativement à l'âge d'or des années 1960-1980, la cinéphilie a changé, propulsée tout d'abord par les changements technologiques, mais également par une nouvelle génération d'amoureux d'images en mouvement, toutefois pas aussi engagée que les précédentes.

Nous étions cependant présents à cette 44e édition du FNC. À la conférence de presse, le temps de quelques secondes, on a salué le 60e anniversaire de notre revue si discrètement que personne dans l'assistance ne s'en est vraiment rendu compte. Toujours est-il que mis à part cette légère déconvenue, nous avons profité de l'occasion pour voir quelques nouveautés pendant l'événement.

Parmi les œuvres offertes, quatre ont attiré notre attention. ***Much Loved***, du Marocain Nabil Ayouch, coproduit par le Maroc et la France (et toujours interdit dans son pays d'origine par la censure). L'auteur du très beau ***Les chevaux de dieu*** / *Ya Khayl Allah* (2012) prend un risque énorme avec ce nouveau film. Nonobstant le thème de la prostitution au Maroc, ***Much Loved*** est surtout un film sur la liberté de pensée, de mouvement, sur l'affranchissement du comportement, sur une possible affirmation d'un Islam démocratique et modéré, ouvert à la modernité. Une question qu'on pourrait bien se poser : de père musulman et de mère juive, Ayouch ne serait-il pas, aux yeux des autorités, une sorte de brebis galeuse ? Quoi qu'il en soit, la plupart des artistes de son pays l'encouragent dans sa démarche. Ayouch est sans aucun doute une voix cinématographique dissidente, nécessaire en ces temps mouvementés, n'importe où à travers le monde. Quant au film, il est d'une rare beauté plastique, d'une sensualité débordante qu'aucune censure ne devrait interdire même si, dans une brève séquence, on aborde le thème de l'homosexualité alors que le personnage en question est d'une virilité à laisser pantois. Pour le Maroc, c'est vraiment trop.

Les Grecs Nikos Nikolopoulos et Vladimir Nikolouzos ont construit une œuvre en béton, avec cette particularité qu'elle est susceptible de se briser selon les circonstances. La fiction est ici sacrifiée au nom d'une esthétique parfois poussive. Les références à l'histoire de l'art, à la Grèce antique et à un véridique personnage américain, victime de la guerre civile grecque en 1948, forment un ensemble où la déconstruction du récit est si prononcée qu'on ne peut que rester béat devant la beauté des images et le minimalisme ambiant ou céder à l'envie de quitter la salle. L'auteur de ces lignes est resté assis pendant toute la projection de ***Polk***, encore ému par un plan d'entrée en matière, formidable hommage à la durée et à la résistance inexorable.

La provocation justifiée se trouve aussi dans ***Histoire de Judas*** (France/Algérie) de l'Algérien Rabah Ameur-Zaïmeche. Véritable remise en question des mythes de la foi monothéiste, du Christianisme en particulier, de son influence dans le monde, de sa pérennité à travers les siècles. La magnifique direction photo d'Irina Lubtchansky contribue à créer une atmosphère biblique où la terre et l'individu se joignent dans les méandres d'une existence bercée par les codes de la superstition. Ameur-Zaïmeche persiste avec bravoure et détermination.

Et puis ***Song of Songs*** / *Pesn pesney* (Ukraine) d'Eva Neyman. Dans un shtetl perdu en Europe de l'Est, une histoire d'amour, une rencontre avec la magie, un passage aussi dangereux que difficile à l'âge adulte. Deux enfants juifs, un garçon et une fille, confrontés à un antisémitisme débilitant. Et pour Eva Neyman, la réalisatrice, une occasion de travailler les images et les plans avec une poésie transcendante, et une dextérité au montage qui désoriente et émerveille à la fois.



Much Loved

Si ces films sortent en salle, nous y reviendrons. Mais c'est à une 44e édition un peu hésitante que nous avons assisté, comme si dans l'univers des festivals, une certaine lassitude commençait à gagner du terrain.

C'est inévitable, les temps changent.

14e Sommets du cinéma d'animation
Animalités

À Montréal, à l'initiative et sous la gouverne de Marco De Blois, responsable de ce secteur à la Cinémathèque, se déroulent fin novembre ou début décembre depuis 2002, les Sommets du cinéma d'animation. Ces cinq journées bien remplies, à saveur de festival, montrent bien que le cinéma d'animation ne concerne pas seulement les cartoons, mais qu'il peut traiter, en employant divers moyens (papier découpé, pâte à modeler, ordinateur, marionnettes), des sujets joyeux ou graves.

LUC CHAPUT

Parmi les films que j'ai pu voir en avant-première, plusieurs traitaient de divers modes de l'animalité. Le vétéran-réalisateur estonien Riho Unt renouvelle le film de marionnettes dans ***The Master*** (*Isand*) en mettant en scène le singe Huhuu et le chien Popi qui prennent de plus en plus de libertés et de risques dans l'attente de leur propriétaire qui ne reviendra peut-être pas. La création d'un monde à la fois réaliste et un peu décalé est réalisée avec dextérité, et la métaphore prend graduellement forme devant nous. Des animaux discutant du coût de la vie à une émission de télévision; voilà ce que le réalisateur allemand Daniel Nocke déploie dans son animation numérique ***Who Will Pay the Bill*** (*Wer trägt die Kosten*). Le parallèle avec des événements actuels et pas si lointains de nous sera peut-être trop direct pour certains.



The Master

L'homme peut être un loup pour l'homme, dit l'adage. Le passage des jeux de guerre virtuels ou de fins de semaine à la dure réalité militaire se construit petit à petit dans un dessin épuré, fait de quelques lignes minces sur une page blanche, dans ***Endgame*** du Britannique Phil Mulloy. Le Français Michaël Le Meur utilise toutes les variations du cercle, de la sphère dans une animation stéréoscopique numérique pour montrer la place que la course-poursuite a prise dans notre monde de plus en plus technologique avec ***The Race.*** Le Suisse Marcel Barelli revient sur l'histoire d'une centrale nucléaire de son pays dans ***Lucens***. Le traitement est ironique dans cette critique de l'impréparation et du laisser-aller qui égratigne l'image habituelle de l'horloger helvète si précis. Autre course-poursuite vers l'abîme dans un mode de comédie musicale sarcastique; voilà la proposition de Claude Cloutier de l'O.N.F avec son animation dessinée ***Autos portraits*** où une chanson, popularisée par Doris Day dans un Hitchcock (***The Man Who Knew Too Much***), prend de sombres reflets sur les calandres de nos chers véhicules. Un ours retraité d'un cirque propose à des enfants un spectacle ambulant de marionnettes rappelant sa vie. La mise en abîme, effectuée par le réalisateur chilien Gabriel Osorio, dans ***Bear Story*** (*Historia de un oso*) est fine, et la modélisation par ordinateur rend l'univers complexe dans sa représentation et sa perspicacité. La Française Claire Devaux englobe toutes les facettes d'un repas familial dans une courte fresque où les piques côtoient les accolades dans un univers trop arrosé. On sort époustouflé de ce ***Repas dominical***. Quant à lui, l'Américain Don Hertzfeldt continue son remarquable travail dans ***It's Such a Beautiful Day*** sur la perception et le temps, en illustrant, par des dessins au caractère enfantin sur des couleurs pastel, un conte philosophique de son cru sur les clones et les futurs antérieurs possibles dans ***World of Tomorrow***.

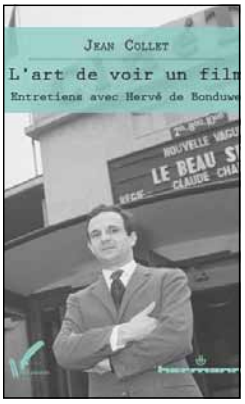
Des longs métrages, ***La montagne magique***, ***Adama*** et ***Avril et le monde truqué***, dont nous aurons peut-être l'occasion de reparler, et des compétitions internationales étudiantes font désormais partie de cette manifestation. On a pu assister également à des classes de maître, une performance et divers ateliers ainsi qu'à la remise méritée du premier prix René-Jodoin[1] à la productrice Marcy Page, gagnante d'Oscars pour ***Ryan*** et ***Le poète danois.*** Les Sommets ont donc gagné un droit de cité et de se joindre à la fête parmi les multiples activités cinématographiques de notre métropole. On peut espérer que la quinzième édition anniversaire sera prolongée de quelques jours et aura une diffusion ailleurs au Québec, par exemple.

[1]Voir à son sujet, *Séquences* (nº 299 p. 54-56).

Coups d'œil critiques

La tradition veut que les chiffres ronds incitent à l'introspection. Ce numéro 300, combiné au 60e anniversaire symbolique de parution de la revue, nous oblige presque à nous interroger sur la santé de la critique en tant que travail d'observation, d'analyse et de communication tant au niveau du fond que de la forme. Avec l'explosion des canaux d'information et des réseaux sociaux, la fonction, autrefois réservée à un petit nombre, est devenue l'apanage de tous ceux qui désirent émettre leur opinion. L'exercice demande toutefois une certaine rigueur, une grille ou une méthode d'analyse, une érudition tant cinématographique qu'artistique, politique, sociale et historique ainsi qu'un sens critique aiguisé. Entre le chroniqueur, le journaliste, le blogueur, le professeur et le critique, il existe donc des balises que les trois ouvrages recensés tentent d'établir.

PATRICIA ROBIN







Nous proposons, dans un premier temps, un entretien mené par Hervé de Bonduwe, juge consulaire à Paris, avec Jean Collet, critique émérite et pilier de l'enseignement universitaire du cinéma en France. Dans *L'art de voir un film. Entretiens avec Hervé de Bonduwe, les deux amis cherchent, par leurs propos, à cerner l'art dans le* 7e art, la conversion du regard du spectateur averti ou exigeant devant une œuvre. Sur dix chapitres bien circonscrits, les deux hommes discutent de cinéma, d'un cinéma à la base de celui qui sévit aujourd'hui dans les salles obscures. Conscient de notre actuelle consommation de produits cinématographiques, Jean Collet étaye avec beaucoup de rigueur et force références son rapport au cinéma et à la façon d'appréhender un film en s'appuyant surtout sur la filmographie de la Nouvelle Vague et sur les classiques du cinéma d'auteur. La lecture est fluide, comme si on assistait à une classe de maître où la fougue et l'effervescence du professeur chevronné et follement passionné nous envahiraient.

Dans un tout autre ordre d'idée, *Penser au cinéma* s'avère un ouvrage collectif d'universitaires français – et d'une québécoise, il faut le mentionner – que présentent Marc Goldschmit et Éric Marty. Plus axés sur une approche philosophique et littéraire, les onze chercheurs traitent chacun d'un sujet autour du thème de la pensée au cinéma, car malgré la surconsommation d'images et de sons que l'on absorbe, il existe des films suscitant la réflexion. Le recueil peut paraître, de prime abord, assez hermétique et les œuvres étudiées d'un temps révolu; cependant, certains chapitres offrent un regard analytique impressionnant et novateur. Les titres suggérés évoquent à eux seuls la profondeur des approches et se déclinent ainsi : « La justice à l'épreuve de la vie », « L'œil étrange qui nous regarde », « Penser l'événement sans réponse » et « Le cinéma en miroir ». Du plaisir pour les neurones !

Polarisé sur la critique en tant que telle, Les films à voir cette semaine. Stratégies de la critique de cinéma, sous la direction éclairée de Laurent Jullier, qui en signe l'introduction, présente aussi un recueil de textes majoritairement soumis par des professeurs ou des diplômés de la Sorbonne Nouvelle. Ce livre, organisé en quatre parties, tente efficacement de nous plonger dans l'histoire de la critique, dans sa spécificité et son discours selon le type de revue, dans l'apport de la cinématographie américaine, pour terminer avec les entrevues de trois collaborateurs à des publications françaises en vue : Cahiers du cinéma, Positif et Studio Ciné Live. On y retrouve, entre autres, une étude sur l'écriture et le travail d'analyse de Georges Sadoul aux Lettres Françaises, son sens de la formule, ses implications, ses réflexions et ses méthodes, ses perspectives sur le 7e art. Un autre chapitre est réservé à l'américain Roger Ebert (1942 – 2013) et, par le fait même, à une propension à rendre des jugements considérés moins élitistes et plus ressentis. Dans le cas présent, l'auteur explore surtout le style précis d'Ebert, qui lui a valu une renommée indéfectible. Éventail de points de vue, pluralité des prédilections, tentative de reconnaissance de la profession; cet ouvrage s'avère une agréable plongée dans cet univers, et les interrogations qui en ressortent nous obligent à nous positionner et à nous remettre en question. Un exercice introspectif bénéfique pour le plaisir des lecteurs cinéphiles.

Jean Collet
L'art de voir un film : Entretiens avec Hervé de Bonduwe
Paris : Hermann Éditeurs, 2015
171 pages

Penser au cinéma
(Textes réunis et présentés par Marc Goldschmit et Éric Marty)
Paris : Hermann Éditeurs, 2015
183 pages

Les films à voir cette semaine :
Stratégies de la critique de cinéma
(Sous la direction de Laurent Jullier)
Paris : L'Harmattan, 2014
254 pages

Cinéma muséum : Le musée d'après le cinéma



Le cinéma tel que nous l'entendons, a-t-il affaire avec le musée ? Si tel est le cas, quelle forme prendra-t-il ? À quelles règles devra-t-il se plier ? Qui en sont les adhérents ? Des auteurs de la trempe de Bruno Nassim Aboudrar, Térésa Faucon, Evgenia Giannouri, Mathias Lavin et, entre autres, Clotilde Simond et Jennifer Verraes se sont penchés sur la question dans un ouvrage érudit, *Cinéma muséum : Le musée d'après le cinéma*.

Livre universitaire, analytique, disséquant les variantes qui composent le possible lien entre la représentation muséale et les images en mouvement. Ce que l'on retient, c'est bel et bien que ces dernières s'ajustent plutôt aux images figées de cette bâtisse de l'art pour mieux se confondre en elle.

Brian De Palma, Jean-Luc Godard, Mark Lewis…ont été séduits par cette alliance avec le musée. Dans le chapitre *D'architecture et de montage : Le nouveau musée de l'Acropole*, Giannouri retrace analytiquement l'histoire d'une création complexe par le prisme de la métaphore physique entre art cinématographique et art pictural. Elle privilégie S. M. Eisenstein pour son sens inné de la structure, caractéristique que préconise aussi le musée.

L'œil-caméra, la vidéo, le choc des temporalités… autant de thèmes abordés dans un ouvrage complexe, pour initiés, mais éminemment utiles pour les esthètes, les étudiants (sérieux) en études cinématographiques. Et ces réalisateurs mentionnés précédemment, que font-ils au juste dans le musée ?

En prenant l'exemple de Godard, sa filmographie récente est la preuve de cette union fraternelle, comme c'est le cas dans ***Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard***, d'Alain Fleischer (2009). Le tout est dans ce que l'image montre et cache à la fois.

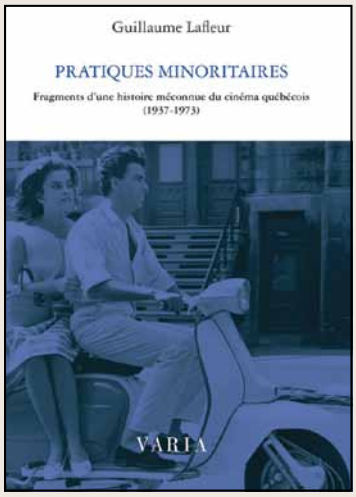
Dans une entrevue que le plasticien-cinéaste Fabrice Lauterjung accorde à Barbara Le Maître et à Jennifer Verraes en 2011, à la question de « ce qui gouverne l'image, c'est un temps décidé d'avance, comme dans les vues Lumière… », il fait référence à Warhol et à Eustache, dont le principe fondamental de leurs œuvres, respectivement ***Beauty N° 2*** et ***Numéro zéro*** « … il s'agit de dispositifs *pièges à événements* » (p. 180).

Réponse parmi tant d'autres, qui prouve jusqu'à quel point le musée est proche du cinéma dans son périple structurel et conceptuel. Un ouvrage intentionnellement didactique, exclusif, mais d'une extraordinaire franchise intellectuelle.

ÉLIE CASTIEL

Cinéma muséum : Le musée d'après le cinéma
Sous la direction de Barbara Le Maître et Jennifer Verraes
(Collection : « Esthétiques hors cadre »)
Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2013
200 pages, ill.

Pratiques Minoritaires



Prolongeant son travail de programmateur de la Cinémathèque québécoise, Guillaume Lafleur nous livre, avec ce court bouquin, une rare analyse de bobines québécoises oubliées, et de ce fait presque inconnues aujourd'hui des cinéphiles. En étalant son travail sur plus d'une trentaine d'années et en recensant des œuvres à première vue disparates issues des imaginaires fertiles de Fedor Ozep, René Bonnière, Omar Parent, Gordon Webber, Diane Dupuis ou encore Guy Borremans, Lafleur dresse un portrait riche d'une diversité cinématographique québécoise insoupçonnée. Y sont abordées les œuvres de ces pionniers, leur « pratique marginale » ainsi que leur influence sur la suite des choses. L'auteur rend ici un vibrant hommage à ces créateurs éphémères, touche-à-tout au talent dénigré et parfois même interdit (cf. *La femme image* du photographe Guy Borremans), qui auront finalement lâché prise après quelques œuvres seulement, isolés du public et même de la reconnaissance de leurs pairs.

Au-delà de sa nécessité patrimoniale et de son importance dans une bibliographie québécoise qui a souvent honoré les grands maîtres du cinéma de ces années-là, *Pratiques minoritaires* rappelle au lecteur que l'art de l'image en mouvement, poussé dans ses extrémités expérimentales, est bien souvent affaire d'iconoclastes. S'il ne s'adresse, au premier chef, qu'à des passionnés férus d'images du passé, et que les œuvres qu'il aborde sont invisibles en dehors de quelques rares projections publiques, ce livre trouve, dans la période actuelle, une étonnante pertinence. Cette plongée dans le passé permet en effet de mesurer les avancées réalisées au Québec comme ailleurs dans le domaine du cinéma indépendant et expérimental, de plus en plus montré dans les festivals, sur le web ou même en salles. Grâce en partie au travail de ces défricheurs, les œuvres d'Olivier Godin, Chris Hinton, Dominic Gagnon et bien d'autres expérimentateurs sont aujourd'hui plus accessibles que jamais. En leur redonnant la place qu'ils méritent, *Pratiques minoritaires* se révèle être une importante étude, en plus d'être totalement inédite.

CHARLES-HENRI RAMOND

Guillaume Lafleur
Pratiques minoritaires – Fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973)
Montréal : Éditions Nota Bene, 2015
166 pages, ill.

[Chantal] Akerman... [Julia] Wilson-Dickson


Chantal Akerman

Chantal Akerman | **1950-2015**
Cinéaste belge. Son rapport avec sa mère irradie tout son cinéma de ***News From Home*** à ***No Home Movie*** et aussi celui avec la Shoah et Israël. Elle traite directement de l'Histoire dans ***D'Est,*** sur la chute du communisme, ou **Sud** sur le racisme ordinaire aux États-Unis. Ce pays, elle le connaît bien, elle y a fait ses classes en cinéphilie dans un centre de cinéma expérimental new-yorkais. Cela lui donne des gammes qu'elle parfait et transcende dans son chef-d'œuvre ***Jeanne Dielman...*** Dans sa filmographie touffue, les documentaires et les fictions s'interpénètrent ainsi ***Un jour Pina a demandé***, sur Bausch, influence la manière de ***Golden Eighties***, film si joyeux d'une cinéaste majeure, portée par un mal de l'âme et une rage de vivre malgré tout.

Jean-Jacques Bernard | **1950-2015**
Critique français de cinéma. Longtemps éditorialiste au magazine *Première*, il réalisa de nombreuses émissions de télévision sur les cinéastes, notamment sur Canal+. Il fut président de son syndicat et auteur.

Larry Brezner | **1942-2015**
Agent américain. Il était le gérant de Billy Crystal et Robin Williams et a produit ***Good Morning, Vietnam***.

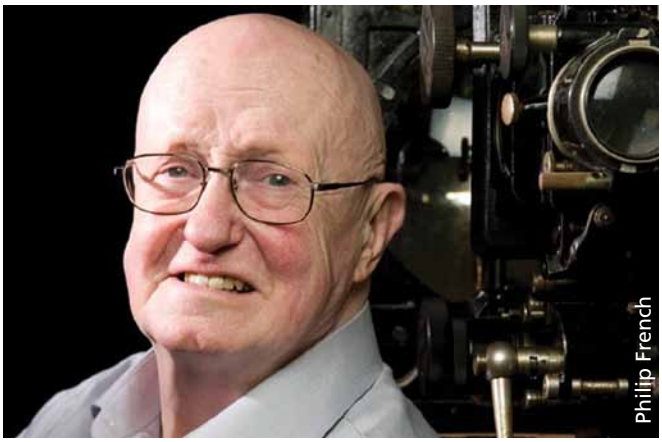
Pierre Cottrell | **1945-2015**
Producteur français. Collaborateur d'Éric Rohmer, il cofonde avec Barbet Schroeder les Films du Losange. Sa relation tumultueuse avec Jean Eustache lui permet quand même de produire ***La maman et la putain***. Il a travaillé aussi aux États-Unis avec, entre autres, Peter Bogdanovich et Wim Wenders (***Nick's Movie***).

Danièle Delorme | **1926-2015**
Actrice et productrice française. Née Gabrielle Girard, elle est la fille de l'affichiste résistant André Girard. Elle connaît la renommée avec une série de films réalisés par Jacqueline Audry, d'après Colette, et épouse, à la même époque, l'acteur Daniel Gélin. Au théâtre, elle étend ensuite son registre, servant Anouilh et Pirandello. Remariée avec Yves Robert, ils fondent La Guéville et le succès de ***La guerre des boutons*** leur permet de produire un large éventail de films : ***Le voyou*** (Lelouch), ***La drôlesse*** (Doillon). Elle continuait à être actrice, jouant même le rôle de Colette dans un Demy.

Dora Doll | **1922-2015**
Actrice française d'origine allemande. Née Dorothea Hermina Feinberg, elle eut des rôles importants dans les années 50 dont Lola dans ***Touchez pas au grisbi*** de Jacques Becker. Sa carrière américaine fut peu fournie : ***Julia*** de Fred Zimmerman. Elle continua à avoir de seconds emplois quelquefois marquants à la télévision. Elle fut l'épouse de l'acteur Raymond Pellegrin.

Betsy Drake | **1923-2015**
Actrice américaine. Née en France, issue d'une famille d'hôteliers de Chicago, elle fut tout d'abord mannequin puis actrice au théâtre et membre fondatrice de l'Actors Studio. Sa rencontre fortuite avec Cary Grant changea sa carrière. Elle fut son épouse et partenaire (***Every Girl Should Be Married***). Elle scénarisa ***Houseboat***. Divorcée, elle devint psychologue pour enfants et auteure : C*hildren, You Are Very Little*.

Jean-Marie Drot | **1929-2015**
Réalisateur français. Pionnier de la télévision française, il fut un grand passeur par ses documentaires tels *Les heures chaudes de Montparnasse* et *Journal de voyage avec André Malraux*. Il fut aussi écrivain et dirigea pendant dix ans la villa Médicis.


Philip French

Philip French | **1933 -2015**
Critique britannique. Doté d'une mémoire phénoménale et d'une culture étonnante, il fut le critique de cinéma principal de

Akerman… Wilson-Dickson

l'*Observer* pendant 35 ans. Les témoignages de ses confrères et de cinéastes comme Martin Scorsese, lors de sa retraite ou de son décès, montrent bien le respect qu'il avait suscité par son constant travail d'une haute qualité.

John Guillermin | **1925-2015**
Réalisateur britannique. Son premier film ***Town on Trial*** est un bon policier. Cela lui permit de devenir spécialiste des films d'action ***Guns at Batasi***, ***The Blue Max*** et de réaliser un des meilleurs films catastrophe ***The Towering Inferno***. Sa production subséquente fut de plus en plus faible.

Gunnar Hansen | **1947-2015**
Acteur américain d'origine islandaise. Il est Leatherface dans ***The Texas Chain Saw Massacre***.

Penelope Houston | **1927-2015**
Critique britannique. Petite-fille d'un rédacteur en chef d'un grand quotidien londonien, elle cofonda, avec Lindsay Anderson et Gavin Lambert, le magazine *Sequence*. Elle fut ensuite rédactrice en chef de la grande et plus ancienne revue de cinéma au monde *Sight & Sound*, de 1956 à 1990, accompagnant avec perspicacité les divers mouvements de cet art dans une époque tumultueuse. Elle fut aussi l'auteure de *Keepers of the Frame* sur les archives de film.

Saeed Jaffrey | **1929-2015**
Acteur indien. En plus de son travail dans les films de Bollywood, où il se spécialisa dans les rôles de l'oncle grivois, il orna de son talent un Satyajit Ray ***The Chess Players*** (*Shatranj Ke Khilari*), un Frears ***My Beautiful Laundrette***, un Huston ***The Man Who Would Be King*** et deux Attenborough dont ***Gandhi*** et quelques téléséries britanniques dont *Jewel in the Crown*.

Jacques Marcotte | **1948-2015**
Scénariste et acteur québécois. Collaborateur d'André Forcier du ***Retour de l'Immaculée Conception*** au ***Vent du Wyoming***. Il fut aussi conseiller à la scénarisation pour de nouveaux auteurs et il gagna avec Sylvie Groulx le prix Sartec pour ***J'aime, j'aime pas***.

Melissa Mathison | **1950-2015**
Scénariste américaine. Parmi ses œuvres marquantes, on doit compter ***E.T. the Extra-Terrestrial*** pour Spielberg et ***Kundun*** pour Scorsese. Elle fut l'épouse d'Harrison Ford.

Keith Michell | **1926-2015**
Acteur britannique d'origine australienne. En plus d'avoir été metteur en scène et directeur de troupe, il est surtout connu pour avoir joué de nombreuses fois le roi Henry VIII dans des téléséries ou au cinéma.

Warren Mitchell | **1926-2015**
Acteur britannique. Son interprétation d'Alf Garnett dans *Till Death Us Do Part* à la BBC le rendit très célèbre. Cette série fut très bien adaptée aux États-Unis : *All in the Family.* Au cinéma, il eut surtout des rôles secondaires : ***The Spy Who Came in from the Cold***. Il gagna deux Oliviers et d'autres prix pour son excellence au théâtre dans *King Lear*.

Maureen O'Hara | **1920-2015**
Actrice américaine d'origine irlandaise. Née Maureen Fitzsimmons, cette splendide rousse, rendue plus belle encore en Technicolor, trouva, chez le cinéaste John Ford, un allié qui lui permit de montrer l'étendue de son talent dans ***How Green Was My Valley*** et ***The Quiet Man***.


Maureen O'Hara

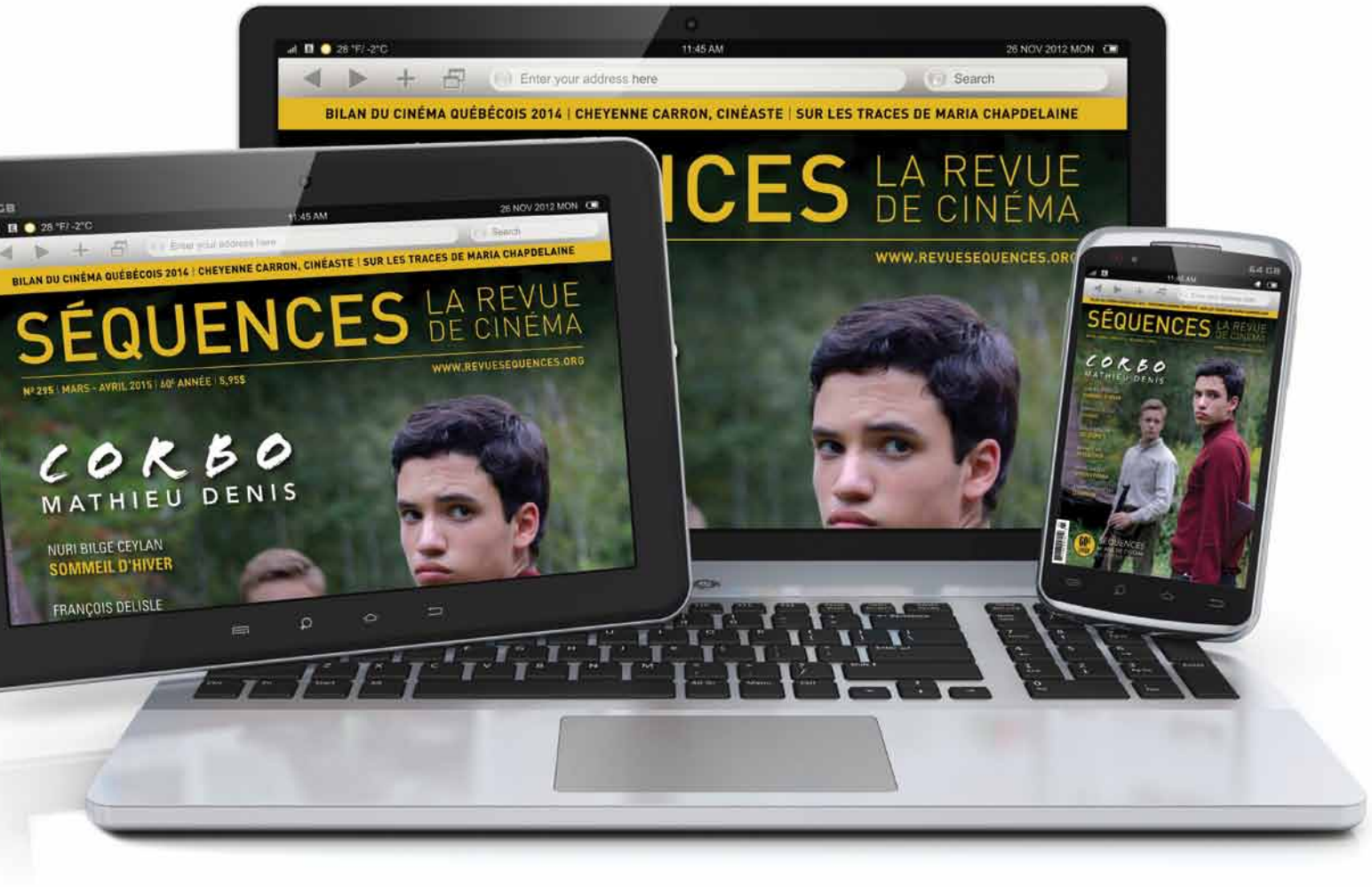
Fred Thompson | **1942-2015**
Acteur et homme politique américain. Tout d'abord avocat, entre autres dans l'enquête du Watergate, il joua dans plusieurs films (***No Way Out***) des figures d'autorité qui lui permettaient d'employer sa grande stature. Élu sénateur du Tennessee, il ne se représenta pas et participa à la télésérie *Law & Order.* Sa tentative de devenir candidat républicain à la présidence en 2008 se solda par un échec.

Colin Welland | **1934-2015**
Scénariste britannique né Colin Williams. Tout d'abord acteur (***Kes***), il gagna un Bafta, devint dramaturge (*Leeds United!*), et ses écrits gardèrent une portée sociale évidente que ce soit ***Chariots of Fire***, pour lequel il gagna l'Oscar, ***Yanks*** et ***A Dry White Season***.

Julia Wilson-Dickson | **1949-2015**
Tutrice britannique d'accents. Elle donna des cours particuliers à Robert de Niro, Julianne Moore, Vanessa Redgrave ou Eddie Redmayne (***The Theory of Everything***) afin que leurs accents soient crédibles pour leurs rôles au théâtre ou au cinéma.

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

POUR LIRE LA REVUE SÉQUENCES EN NUMÉRIQUE



ABONNEMENT INSTITUTIONNEL

514-343-6111 / POSTE 5500
CLIENT@ÉRUDIT.ORG

ABONNEMENT INDIVIDUEL

HTTPS://WWW.SODEP.QC.CA

ACHAT DE NUMÉROS INDIVIDUELS

HTTP://VITRINE.ENTREPOTNUMERIQUE.COM

PAGE WEB DE LA REVUE **HTTP://REVUESEQUENCES.ORG**

Rétrospective 2015









« UN PETIT BIJOU AVEC UN FABRICE LUCHINI MAGISTRAL »
VERSION FEMINA

« UN EXCELLENT FILM »
PLEINE VIE

« UN FILM PRENANT PORTÉ PAR DE GRANDS ACTEURS »
LE FIGARO

PRIX D'INTERPRÉTATION
FABRICE LUCHINI

72
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2015
Venezia 72
Concorso

PRIX DU MEILLEUR SCÉNARIO

GAUMONT PRÉSENTE



FABRICE LUCHINI SIDSE BABETT KNUDSEN

L'HERMINE

UN FILM DE **CHRISTIAN VINCENT** (COURTED)

AVEC CORINNE MASIERO EVA LALLIER CANDY MING CHLOÉ BERTHIER VICTOR FONTECORVO MICHAËL ABITEBOUL JENNIFER DECKER MAGALY GODENAIRE SCÉNARIO ET DIALOGUES DE CHRISTIAN VINCENT IMAGE LAURENT DAILLAND SON PHILIPPE FABRI FLORENT VRAC ERIC TISSERAND DÉCORS PATRICK DURAND COSTUMES CAROLE GERARD MONTAGE YVES DESCHAMPS ASSISTANT-RÉALISATEUR FRÉDÉRIC ALEXANDRE SCRIPTE MARIANNE FRICHEAU CASTING TATIANA VALLE UNE CO-PRODUCTION ALBERTINE PRODUCTIONS GAUMONT CINEFRANCE 1888 ET FRANCE 2 CINEMA AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINE+ FRANCE TELEVISIONS EN ASSOCIATION AVEC PALATINE ETOILE 11 SOFICINEMA10 DEVELOPPEMENT PRODUCTEUR ASSOCIÉ ENFIN SEUL(S) PRODUCTION DIRECTEUR DE PRODUCTION JEAN-JACQUES ALBERT PRODUIT PAR SIDONIE DUMAS ET MATTHIEU TAROT

Albertine productions

(c) 2015 Albertine Productions - Gaumont - Cinéfrance 1888 - France 2 Cinéma

francetélévisions CINE+ Gaumont

LE SCÉNARIO AUTOUR DE L'HERMINE Photo : Jérôme Prébois

AZ FILMS

www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 11 MARS

You Tube