

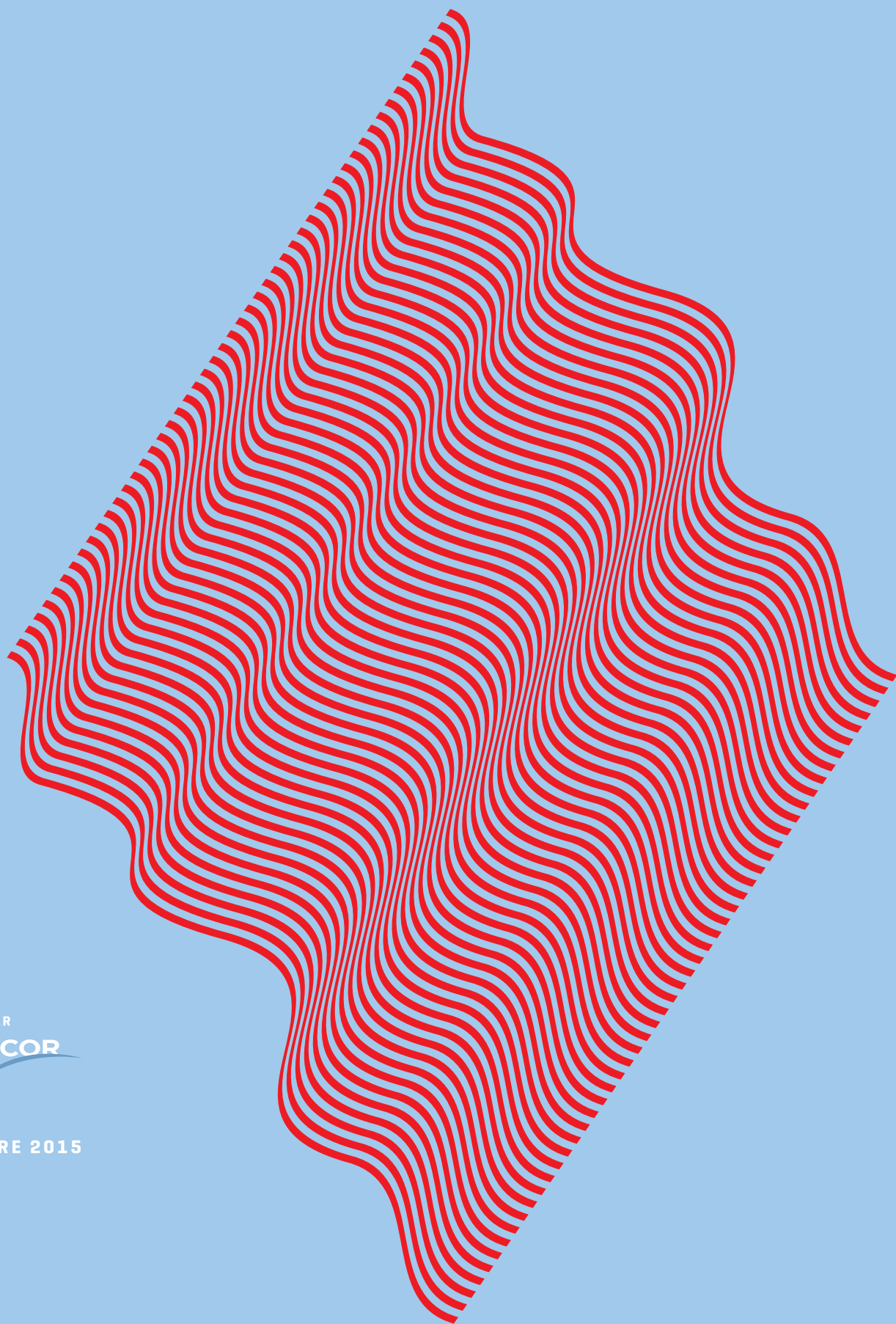
REVOLVER ANTONIO



Sommaire n° 173. CINÉMA QUÉBÉCOIS — VENTS CONTRAIRES Le cinéma de Xavier Dolan. Culte de la personnalité / La trilogie de l'aliénation (*Laurentie, Le torrent, Corbo*) / Réflexions sur la «prénomination» des titres / Comment sortir du cadre? / En terrains trop connus? / **ENTRETIEN** avec OLIVIER GODIN / **ENTRETIEN** avec THEODORE USHEV / **CHEMINS DE TRAVERSE:** Portrait des microlaboratoires 1 — De la London Film-Makers' Co-op à nos jours / Entretien avec Kevin Rice de *Process Reversal* / Manoel de Oliveira — La réinvention du cinéma / L'âme du cinéma (à propos du *Fils de Saul* de Laszlo Nemes) / Les 40 ans du Groupe d'intervention Vidéo / Ava, Laura et Athena: avatars du futur (à propos de *Ex Machina*, *Under the Skin* et *Tomorrowland*) / Le dévisagement — Le vol de la tête de Murnau / Fantasia 2015: Éloge de l'éclatement.

DVD 24 IMAGES: Jimmywork de Simon Sauvé

5^E FESTIVAL
DE CINÉMA



PRÉSENTÉ PAR
QUÉBECOR

16 AU 27
SEPTEMBRE 2015

DE QUÉBEC



Québec

SODEC
Québec

TELEFILM
CANADA

CRITERIUM

DE LA VILLE



Revoir Antonioni **P. 4**

CINÉMA QUÉBÉCOIS – VENTS CONTRAIRES **P. 10**

- 11 Le cinéma de Xavier Dolan. Culte de la personnalité
- 14 La trilogie de l'aliénation (à propos de *Laurentie*, *Le torrent* et *Corbo*)
- 17 Réflexions sur la «prénomination» des titres
- 18 Comment sortir du cadre?
- 22 En terrains trop connus?
- 25 ENTRETIEN avec Olivier Godin



Illustration: Ottoblix

ENTRETIEN

avec
THEODORE USHEV **P. 32**



3 Éditorial

CHEMINS DE TRAVERSE

- 42 Portrait des microlaboratoires 1 – De la London Film-Makers' Co-op à nos jours
- 46 Entretien avec Kevin Rice de Process Reversal
- 49 **Cinécrits** – *Un an après* d'Anne Wiazemsky et *Godard Vif* d'Olivier Séguret
- 50 **Hommage** – Manoel de Oliveira. La réinvention du cinéma
- 54 **Chronique inactuelle** – L'âme du cinéma (à propos du *Fils de Saul* de Laszlo Nemes)
- 56 **ItinErrances vidéographiques** – Les 40 ans du Groupe d'Intervention Vidéo
- 58 Ava, Laura et Athena: avatars du futur (à propos de *Ex Machina*, *Under the Skin* et *Tomorrowland*)
- 60 **La bédé** – Où est le crâne de Murnau?
- 61 Le dévisagement. Le vol de la tête de Murnau
- 62 Fantasia 2015: Éloge de l'éclatement



DVD 24iMAGES

Jimmywork

de Simon Sauvé **P. 31**



LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE
www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



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

- 164 Cannes 2013 + DVD *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert
- 165 Les 50 ans de l'art vidéo + DVD *La vidéo (je vois)*
- 166 50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre* + DVD *Trop c'est assez* de Richard Brouillette
- 167 Les multiples visages de l'acteur + DVD *Rechercher Victor Pellerin* de Sophie Deraspe
- 168 Spectres et fantômes + DVD *Que ta joie demeure* de Denis Côté
- 169 Inventer le langage + DVD *Breaking the Frame* de Marielle Nitoslawska
- 170 Dialogues : entre la bande dessinée et le cinéma + DVD *Compilations* Claude Cloutier et Obom
- 171 États du corps/Expériences limites + DVD *A Prayer For Nettie* et *Erratic Angel* de Donigan Cumming
- 172 Révolutions... du spectateur mutant + DVD *Chutes extraordinaires et royaumes mortels* – 7 courts québécois
- 173 Cinéma québécois – Vents contraires + DVD *Jimmywork* de Simon Sauvé

Abonnez-vous en ligne sur www.revue24images.com ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... Pensez-y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

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

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

INSTITUTION – ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

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

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

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

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

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

AUTRE ☐ _____ \$

Total _____ \$

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

Nom

Adresse

Ville Code postal

Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

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

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

24 images est publiée depuis 1979.

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

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Robert Daudelin, Marco de Blois, Apolline Caron-Ottavi, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Helen Faradji, Julie de Lorimier, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Direction artistique

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Réviseur

Gérard Grugeau

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Richard Brouillette, Apolline Caron-Ottavi, Charles-André Coderre, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Simon Galiero, Vincent Giard, Gérard Grugeau, Nicolas Klotz, Marie-Claude Loiselle, Marc Mercier, André Roy, Nicolas Thys

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal : 3^e trimestre 2015

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : août 2015

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

ISBN numérique : 978-2-924348-13-0

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

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

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

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

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

www.revue24images.com

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

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

Conseil des arts
et des lettres

Québec

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



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Canada

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

ÉDITORIAL

Certains cinéastes ne font pas des films, ils incarnent le cinéma. Incarner : donner à quelque chose d'immatériel, à une idée une forme sensible, charnelle : un visage, un corps. Des visages et des corps qui, ensuite, ne quitteront plus nos esprits et notre chair en s'incorporant eux-mêmes à ce qui nous constitue le plus intimement. Antonioni et Oliveira, dont il est question dans les pages qui suivent, sont de ceux-là.

Oliveira bien sûr, dont on ne peut ignorer la phénoménale longévité qui l'aura fait traverser un siècle d'histoire et plus d'un demi-siècle de cinéma, qu'il a transformé en le dépouillant de ce qui avait fait sa séduction pour « nous lier au présent de la perception », comme le souligne si justement André Roy (p. 50) dans son texte qui salue le cinéaste disparu en avril dernier.

Mais Antonioni d'abord. Si nous l'avons placé en ouverture de ce numéro, c'est que son cinéma agit comme un puissant révélateur : du réel, d'un monde en mutation, qui nous interroge radicalement et nous permet aujourd'hui de mieux mesurer encore l'espace non pas qui nous sépare, mais qui nous lie au monde qu'il a filmé. À ce passé immédiat devenu plus que jamais présent. C'était aussi pour nous une manière de voir quelle réaction chimique provoque l'exposition des films dont il est question dans les quelques textes consacrés au cinéma québécois actuel à ce que nous a légué celui d'Antonioni. Cela évidemment pas dans le but de les comparer, mais plutôt de se rappeler comment de nouvelles forces peuvent être injectées dans le cinéma par l'élargissement du monde qu'il provoque. *Revoir Antonioni*, c'est puiser à même ces forces-là, dans ce « cinéma de voyant », tel que le nommait Deleuze, qui ravive en nous la puissance de voir et de regarder, le ravissement d'être intensément présents au monde.

Par un retour sur la part la plus en vue du cinéma québécois, celle souvent célébrée et largement commentée, nous avons cherché à saisir ce qui s'y est transformé (ou pas) pendant plus d'une année où nous sommes demeurés silencieux à son sujet. Une année pendant laquelle la revue ne s'est pratiquement pas penchée sur les films qui ont été réalisés ici, attendant (peut-être) d'avoir le recul nécessaire pour les situer dans l'état plus général d'une production qui nous a offert peu de perspectives vraiment stimulantes. Il s'agit donc moins de faire la critique de ces films que de comprendre d'où viennent certains travers persistants que nous observons. De s'interroger sur la nature de ces films à qui on attribue le mérite de renouveler le cinéma alors qu'ils perpétuent une sorte de blocage que la personnalité plus ou moins marquée de l'univers de chaque auteur ne suffit pas à dynamiser. Personnalité devenant plutôt chez certains une marque de commerce... comme pour Xavier Dolan (p. 11). Blocage persistant malgré la volonté de quelques-uns de se confronter à l'immobilisme de la société en dressant, tels Simon Lavoie et Mathieu Denis dans leur « trilogie de l'aliénation » (comme la nomme Philippe Gajan, p. 14), le portrait d'un Québec devenu héritier « à bout de souffle » de la Révolution tranquille. Un immobilisme qui est par ailleurs lourdement entretenu par un nombre incalculable de films qui se trouvent prisonniers d'un cadre formel et mental, d'une manière de (rigoureusement... ou religieusement) (en)cadrer le réel (p. 18).

Nous complétons ces quelques textes par une rencontre avec Olivier Godin, dont le premier long métrage, *Nouvelles, nouvelles*, prend l'affiche ce mois-ci à Montréal, après qu'il ait réalisé plusieurs courts métrages où se dessinait déjà un univers poétique, assimilable à rien de connu, révélant un esprit véritablement singulier. Pas étonnant que le cinéaste Simon Galiero, qui mène ici l'entretien, se soit pris d'affection pour ce cinéma hors-norme, à la sensibilité délicate et profonde – aussi loin puisse-t-il paraître de ses propres chemins d'exploration.

Autre entretien dans ce numéro, celui avec Theodore Ushev revient sur une œuvre éclectique et imposante faisant de cet expérimentateur de formes une des figures les plus importantes de l'animation actuelle. Nicolas Thys parlait déjà dans son texte du numéro 163 (« 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain ») de la « visée révolutionnaire du cinéma et des nouvelles technologies » tels qu'explorés par Ushev, et c'est ici encore le portrait d'un homme imaginant sans cesse des moyens inédits d'ancrer sa création dans le tumulte de la vie et du monde qui se dégage de cette rencontre stimulante. Occasion pour *24 images* de réitérer l'importance de mettre en lumière une pluralité de démarches qui arpentent les chemins sinueux du cinéma contemporain.

Marie-Claude Loiselle

REVOIR ANTONIONI

par Gérard Grugeau



L'AVVENTURA (1960)

« Nous savons que derrière chaque image révélée se trouve une autre image plus fidèle à la réalité et qu'au dos de cette image, il y en a une autre, et encore une autre derrière la dernière, jusqu'à la vraie image de cette réalité absolue, mystérieuse que personne ne verra jamais »

CETTE PHRASE PRONONCÉE EN VOIX HORS CHAMP PAR LE CINÉASTE-PHOTOGRAPHE (JOHN MALKOVICH) qui sert de relais entre les différents récits de **Par-delà les nuages**, coréalisé avec Wim Wenders en 1995 par un Michelangelo Antonioni diminué par la maladie, résume en un raccourci saisissant l'inlassable quête d'un auteur qui aura, avec Jean-Luc Godard, délaissé les trajectoires ordinaires pour jeter les bases du cinéma contemporain. La rétrospective intégrale, initialement prévue en octobre, que lui consacrera la Cinémathèque québécoise en 2016 sera l'occasion de prendre à nouveau la mesure du parcours exemplaire d'un artiste qui sera parvenu à s'affranchir des codes esthétiques dominants pour tenter de percer le mystère du réel tout en réactivant le désir d'images et en émancipant le regard du spectateur.

Revoir l'œuvre d'Antonioni, c'est voyager en cinéma dans un temps de l'art où tout bascule, où la linéarité narrative du réalisme et la transparence de l'image classique cèdent le pas au libre exercice de la pensée face à un monde menacé de sclérose. Un temps de l'art qui récuse les conventions et prend à contre-pied la formule attribuée à Bazin par Godard dans **Le mépris** voulant que « le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ». Désormais, on se détache de l'effet de croyance d'un cinéma démonstratif qui se donnait à voir et nous entraînait dans des territoires fictionnels où le phénomène d'identification jouait à plein entre l'écran et la salle. On cherche à faire apparaître ce qui

se cache tout en révélant l'illusion d'un réel insaisissable lequel, chez Antonioni, tend à se dissoudre inexorablement. Désormais, on affirme surtout le principe d'une pensée de la maturation qui cristallise au point de rencontre de deux regards : celui du cinéaste et celui du spectateur.

LA NAISSANCE D'UNE NOUVELLE IMAGE

Quand **L'avventura** est présenté sous les huées à Cannes en 1960, le jury présidé par Georges Simenon récompense le film pour « sa création d'un nouveau langage cinématographique et la beauté de ses images ». Une nouvelle image vient en effet de naître, ce

que Deleuze nommera un cinéma de voyant. Selon le philosophe, ce qui constitue la nouvelle image, « c'est la situation purement optique et sonore qui se substitue aux situations sensori-motrices défailtantes »¹ de l'image-action que l'on associait jusqu'alors au réalisme. Une image-action avec ses liens de causalité préétablis qui figeaient le langage et guidaient mécaniquement le temps du film jusqu'à son dénouement. Avec le cinéma de la modernité, la donne change et Antonioni se fait, pour sa part, le partisan d'une objectivité qui crée de nouveaux rapports dans le dialogue que le cinéma instaure avec le monde. Tout comme les protagonistes de l'œuvre qu'on lui présente, le spectateur est lui aussi convié à « investir les milieux et les objets par le regard », à appréhender par les sens la banalité d'un quotidien où plus rien ne s'explique puisque l'image n'est plus désormais dans l'action et la réalité fonctionnelle. De fait, nous sommes dans un nouvel espace-temps généré le plus souvent par une crise déterminante (la disparition d'Anna dans *L'avventura*) dont les effets resteront de l'ordre du simple constat et d'un indicible refermé sur ses mystères. « Quand tout a été dit, quand la scène majeure semble terminée, il y a ce qui vient après... »², affirmait Antonioni. À l'écran prévalent alors la dédramatisation de situations évidées de tout psychologisme et la persistante quête d'une présence (voir la primauté des acteurs chez le cinéaste). Alors que les actions se désarticulent, le temps s'étiole sous le poids insidieux d'une condition existentielle à la dérive ; il se scinde en bloc et sédimente par strates. Les espaces se vident absorbant les corps et les âmes (*Le cri*) alors que le réel – contaminé ou non par l'imaginaire – tend à l'indétermination et se fragmente jusqu'à l'abstraction (*L'éclipse*, *Le désert rouge*). C'est en cassant le rapport à l'image-action et à ses clichés réducteurs que peut ainsi naître une image plus expansive, laquelle, paradoxalement, se construit avec ses temps morts sur la béance, la raréfaction et la désintégration (*Blow up*). D'où cette beauté douloureuse et irradiante, car soumise au poids de la vie et à un présent toujours inadapté, que dégagent les fictions antonioniennes avec leurs longs plans chargés de signes et investis d'une pensée que le spectateur, livré à la polyvalence du sens, est appelé à lire, à déchiffrer, en y associant son propre regard.

UNE IMAGE ENGAGÉE DANS SON ÉPOQUE

Cette révolution d'une image réflexive désormais consciente d'elle-même prend corps dans un contexte de remise en cause générale d'une continuité artistique inappropriée pour son temps. En prenant ses distances avec le classicisme, le cinéma d'Antonioni s'engage résolument dans son époque et chemine avec les autres arts dans un temps de la création cerné par la malaise et l'insécurité. On est alors dans « l'ère du soupçon » évoquée par Nathalie Sarraute, l'absurde de la littérature existentialiste (*L'étranger* de Camus, *La nausée* de Sartre) et la déconstruction narrative prônée par le Nouveau Roman, lequel, par l'ambiguïté de l'être là, crée de l'opacité et ouvre par le fait même un nouvel espace de liberté, aussi ténu soit-il. Voir en ouverture de *L'éclipse* la rupture de Vittoria qui lui laisse soudain entrevoir un autre rapport au monde (l'échappée belle de l'aéroport, la rencontre avec Piero). Mais à travers ses films qui témoignent généralement du sens tragique de la destinée humaine (*Le cri*), Antonioni fait naturellement écho

à Albert Camus et son « homme révolté », confronté à un réel insaisissable (*Blow up*) qui se dérobe dans « le silence déraisonnable du monde. » Ce n'est donc pas un hasard si le cinéaste inscrit au cœur de son œuvre les thèmes de la disparition (*L'avventura*) et des jeux de substitution de personnalité ou d'identité (*Professione : reporter*). Antonioni aime à jouer de la séparation de corps désaccordés qui ne sont pourtant jamais aussi présents les uns aux autres que dans l'absence qu'ils créent dans leur sillage (l'image obsédante d'Irma qui accompagne l'errance de Guido dans *Le cri*, les femmes disparues qui hantent le présent du couple dans *Chronique d'un amour* et *L'avventura*). Ce sont d'ailleurs ces trouées dans la fiction, ces brillantes éclipses narratives, qui feront dire à Roland Barthes que, comme chez Matisse, l'art d'Antonioni est « un art de l'interstice » se déployant entre le vide et le plein. Avec ses lignes de fuite funestes où se reflète l'âme pétrifiée de personnages qui ne parviennent plus à étreindre la réalité (*Le cri* et ses brouillards poisseux, sa grisaille diffuse), le paysage antonionien prend forme dans la blancheur de la déréliction, dans l'oblitération de ce que le cinéaste appelait « l'horizon des événements. » Ou alors il évoque la prolifération de la matière dans le cauchemar climatisé d'un modernisme urbain qui réifie tout et précipite l'homme dans un « néant objectivé » (*La nuit*). Le paysage se peuple aussi d'architectures froides cohabitant avec des espaces désertés, atteignant parfois à une dimension onirique (les structures métalliques à l'écoute des étoiles dans *Le désert rouge*) ou métaphysique (la ville de Noto dans *L'avventura*, les alignements d'arcades dans *Par-delà les nuages*) proche de la peinture de Giorgio de Chirico. Mais sans doute est-ce auprès du maître italien de la perspective Piero della Francesca qu'Antonioni puisera le plus son inspiration pour imposer son art de l'espace géométrique, un art indissociable de la géographie intérieure de ses personnages dont il est la réverbération secrète. Ainsi, dans le sublime dernier plan de *L'avventura*, l'image scindée en deux



LE DÉSERT ROUGE (1964)



L'ÉCLIPSE (1962)

par un mur réunit symboliquement au bord du néant le couple en crise dans un temps de la résignation où l'espace en partie ouvert rattache néanmoins encore à la vie. Antonioni s'est aussi plu à explorer la couleur pour en dégager des notations inédites à la musicalité anxiogène et les expériences chromatiques mises en œuvre dans *Le désert rouge* rappellent à certains égards l'art méditatif d'un Mark Rothko qui par sa « peinture en champs de couleur » traduit puissamment la figure solitaire de l'humain. Sur le plan de la musique, la collaboration, difficile mais fructueuse, avec Pink Floyd et Grateful Dead sur *Zabriskie Point* marquera plusieurs générations pour l'osmose qu'elle aura su créer avec le climat désillusionné des années 1970. À travers cette cohabitation des arts à laquelle le cinéma contemporain adhère pleinement, Antonioni est sans conteste un homme de son siècle, visionnaire à ses heures, chantre incisif d'une modernité qu'il incarne brillamment à l'aune de son esthétique inquiète. Modernité à laquelle s'alimenteront plusieurs cinéastes contemporains, dont Lisandro Alonso et Nobuhiro Suwa. Pour Dominique Païni³, qui établit fort justement un rapprochement entre la déambulation nocturne de Jeanne Moreau dans *La nuit* et la finale dans le parc de *Vive l'amour*, il ne fait aucun doute que Tsai Ming-liang fait figure d'héritier de la vision antonionienne puisque, dans la continuité de *Blow up*, le cinéaste taïwanais pousse jusqu'au vertige « l'agrandissement » du réel tout en dilatant à l'extrême l'expérience du temps (*Les chiens errants*).

LES NOUVELLES PERSPECTIVES DE L'IMAGE

Antonioni n'est pas pour autant un homme de rupture. Avec l'acuité de regard qu'on lui connaît, il accompagne plutôt le siècle tout en anticipant constamment le monde à venir, chaque film s'avérant en phase avec sa période de réalisation et les courants d'idées qui la traversent. Là réside la part du visionnaire chez le cinéaste. Ancrés ouvertement dans le courant néoréaliste inauguré par Luchino Visconti dans *Osessione* (1943), ses courts métrages (*Les gens du Pô*, *Nettoyage urbain*) pavent déjà la voie de l'expérimentation. Antonioni introduit alors une narration

au cœur du documentaire. Et le temps objectif s'affiche comme le thème central de récits qui réhabilitent l'expérience vécue de ses protagonistes en restituant la richesse intrinsèque d'un quotidien présenté sans fard où, au-delà de sa beauté, la basse vallée du Pô apparaît comme un lieu gangrené par la misère et la fatalité. Puis, *Chronique d'un amour* (1950) met en place le canevas du film-enquête qui caractérisera la plupart des fictions antonioniennes et explore déjà l'espace de façon inédite pour refléter dans la structuration de l'image les états d'âme de ses personnages. Mais c'est avec *Le cri* (1957), la chronique d'une mort annoncée née de la vision d'un mur suite à la lecture d'une nouvelle de Julio Cortazar que le cinéaste porte à son point d'orgue l'esthétique néoréaliste tout en ouvrant de

nouvelles perspectives davantage adaptées à leur objet. Nouvelles perspectives qui donneront lieu à la trilogie sur l'instabilité des sentiments et du siècle (*L'avventura*, *La nuit*, *L'éclipse*) laquelle, par l'audace de ses compositions abstraites et la lisibilité ouverte de la nouvelle image qui invite à la méditation, marque l'entrée fracassante dans la modernité. On marche beaucoup chez Antonioni et dans l'instant suspendu où sourd l'angoisse désemparée de l'homme contemporain, le passé constitue le hors champ miné d'un présent au sein duquel l'avenir semble déjà hypothéqué. Ce moment de la promenade ou de l'errance filmé en longs plans-séquences reconfigure l'espace et le temps. À l'inverse du réalisme qui générerait un temps construit artificiellement, la modernité s'empare avec audace du réel pour inscrire le mouvement dans l'image tout en jouant, par des rapports internes et des relations mentales, d'un montage déconstruit qui privilégie le vide. Art de l'interstice là encore, art de l'avalement où Anna, la disparue de *L'avventura*, hante constamment par sa présence invisible l'espace minéral de l'île, alors que le regard imaginaire du couple en devenir – et celui du spectateur – tente de combler une absence qui renvoie l'homme et la femme à leur propre absence à eux-mêmes et au monde. Ce mouvement dans l'image qui traduit la maladie des sentiments et le déni de réalité, crée des résonances que le montage dans le plan tend à morceler et dont les acteurs deviennent les passeurs vulnérables. Au-delà des intentions de surface, la caméra d'Antonioni saisit, comme en creux, l'écho des traces qui prolongent leurs gestes surgissant instinctivement dans la précarité de l'instant. Et jamais le visage de Monica Vitti n'aura été aussi vibrant que quand il se consume au présent dans l'être là d'un désarroi contenu (*L'avventura*) ou d'une liberté brièvement entrevue (*L'éclipse*).

UN CINÉMA DE L'ENGAGEMENT PERSONNEL

« Célébration de la violence comme triomphe personnel » associée à la jeunesse dorée de l'après-guerre dans *Les vaincus*, crise de l'intellectuel et de l'humanisme dans *La nuit*, question coloniale, menace nucléaire et réification du monde dans *L'éclipse*, aliénation

de la civilisation industrielle et névrose comme mal moderne dans *Le désert rouge*, interrogation sur l'image et exubérances du pop art dans le *Swinging London* de *Blow up*, luttes étudiantes dans *Zabriskie Point*, guérillas anticolonialistes dans *Profession: reporter*: chez Antonioni, il est clair que l'horizon des événements participe toujours des grandes préoccupations du vivre contemporain. Mais le cinéaste n'a rien d'un idéologue pour autant. Il est et reste un bourgeois esthète et cultivé qui se plaît à conjuguer drames individuels et affections du siècle. L'incursion d'Antonioni dans la Chine de Mao (*Chung Kuo, la Chine*) révèle davantage un artiste qui montre sans expliquer et casse les codes de la représentation officielle tout en livrant sous liberté surveillée ce qu'il appelle un « recueil d'observations filmées. » Rien de plus saisissant que ces longues séquences documentaires souvent silencieuses qui captent, à Shanghai ou ailleurs, d'innombrables flux où l'homme chinois au fil de ses activités nous apparaît dans toute sa singularité, loin de la théâtralisation habituelle entretenue par la propagande idéologique du régime (le film fut d'ailleurs interdit de projection en Chine jusqu'en 2004). Tout le cinéma d'Antonioni privilégie cet étirement de la durée qui dépasse la fulgurance de l'instant et s'épanouit dans le mouvement du temps au cœur du plan. Si la fiction antonionienne épouse son époque et rend compte en filigrane des tensions politiques à l'œuvre dans l'espace public, elle est avant tout le lieu de toutes les mésadaptations et de toutes les dérives. Dans *Le cri*, quand Aldo revient au village, l'hiver chevillé au corps, il marche à contre-courant des paysans en révolte menacés d'expropriation et bientôt rejoints dans leur lutte par les ouvriers solidaires. De même dans *Zabriskie Point*, le jeune étudiant des campus américains se détourne d'un militantisme qui l'ennuie pour s'abîmer dans sa propre chute après avoir touché à l'éblouissement d'une liberté illusoire. La mort psychique ou physique n'est jamais loin pour le héros antonionien. Peu importe le contexte des situations, le cinéaste reste de fait fidèle à ses obsessions : celles d'un artiste pour qui l'homme demeure englué dans l'éternel retour du même, cherchant en vain à asseoir une identité masculine qui lui échappe. Jusqu'au *Désert rouge*, l'homme assujetti se noie dans le regard des femmes, victime inconsistante de la « maladie de l'Eros. » L'écran sert d'écrin à la beauté frémissante des égéries féminines (Lucia Bosè, Monica Vitti, Jeanne Moreau), lesquelles occupent tout l'espace réel et imaginaire. Rarement au cinéma, le féminin aura-t-il été approché avec une telle sensibilité exacerbée. Puis, Antonioni délaisse l'Italie et les univers féminins pour interroger son art à l'ombre des hommes qu'il regarde tomber dans les interstices de leur être. Commence pour lui une errance internationale où son cinéma change de cible et s'intéresse plus directement aux images et à leurs mirages inaccessibles. Ce sera donc *Blow up* (annoncé dès *Les vaincus* en 1953 dans un segment déjà tourné en Angleterre) et *Profession: reporter*, deux films où l'artiste à travers son travail de photographe ou de journaliste doute de son regard objectif sur la réalité, regard qui vient buter contre l'abstraction des apparences. Si les personnages masculins antonioniens traversent toujours une crise identitaire, minés qu'ils sont par la pulsion de mort, ils finiront de toute façon

engloutis par l'énigme insondable du réel et de ses leurres. Seul le personnage de Piero (Alain Delon), le jeune courtier de la Bourse dans *L'éclipse* confère, par sa présence immédiate au monde, une impulsion inédite à la fiction antonionienne, entraînant avec lui le personnage féminin de Vittoria. Plus tard, *Le mystère Oberwald*, réalisé pour la télévision, et *Identification d'une femme* marqueront pour le cinéaste le retour en Italie, bouclant la boucle d'un itinéraire artistique d'une singulière cohérence.

LE JUGEMENT DERNIER

Dans *Le regard de Michel-Ange*, son court métrage testamentaire réalisé alors qu'il était aphasique, Michelangelo Antonioni entre dans la basilique Saint-Pierre-aux-Liens de Rome où se dresse le tombeau du Pape Jules II. Face au monument imposant, le cinéaste confronte son regard à celui de Moïse statufié par le sculpteur Michel-Ange. Antonioni, fébrile, scrute silencieusement ce visage à l'œil courroucé avant de palper les volutes de marbre dont il semble vouloir appréhender de façon tactile la vibration secrète. Peut-être pense-t-il alors à ce qu'Albert Camus disait de la sculpture : « Ce qu'elle cherche, dans ses grandes époques, c'est le geste, la mine ou le regard vide qui résumeront tous les gestes et tous les regards du monde. Son propos n'est pas d'imiter, mais de styliser, et d'emprisonner dans une expression significative la fureur passagère des corps ou le tournoiement infini des attitudes. Alors, seulement, elle érige, au fronton des cités tumultueuses, le modèle, le type, l'immobile perfection qui apaisera, pour un moment, l'incessante fièvre des hommes. »⁴ Sans doute est-ce ce même apaisement qu'a recherché toute sa vie celui qui, au travers de son art, semble se soumettre ici, à la froideur du tombeau, au jugement d'un autre Michel-Ange, son double en création, tout en se mirant pour une dernière fois dans le miroir d'une ultime figure de substitution. 24

1. Gilles Deleuze dans *L'image-temps*, Les éditions de minuit 1985, p. 10.
2. Gilles Deleuze, *idem*, p. 15.
3. Conférence de Dominique Païni : *Antonioni, moderne ou contemporain ?* Cinémathèque française, 20 avril 2015. Païni est commissaire de l'exposition *Antonioni, aux origines du pop*, présentée du 9 avril au 19 juillet 2015 à la Cinémathèque française.
4. Claude Perrin, *L'univers fragmenté de L'avventura*, Études cinématographiques, n° 36-37, 1964 : *Michelangelo: l'homme et l'objet*, p. 43.



LE REGARD DE MICHEL-ANGE (2004)



PROFESSION: REPORTER

Le hors champ du cinéma comme tombeau de la dissolution de l'être.
Dans la torpeur du jour finissant, la mort s'en vient, alors que la caméra
s'apprête à faire le mur, à jouer les passe-murailles.



L'ÉCLIPSE

L'errance est une crise transitoire,
une quête anxieuse,
une tension permanente
entre l'ombre et la lumière.



ZABRISKIE POINT

L'orgie mentale du *Désert rouge*
se matérialise dans la vallée de la Mort.
Retour fantasmé aux origines,
utopie éphémère avant la désillusion.



BLOW UP

La caméra est un oeil.
« Regarder les choses jusqu'à l'épuisement,
(...) affronter en soi les spectres
de la subjectivité moderne. »
(Barthes)

LE DÉSERT ROUGE

Rouge comme une orgie mentale
sur fond de drogue et de sexualité libérée.
« Le désert sanglant, palpitant, plein
de la chair des hommes » (Antonioni).



L'AVVENTURA

Le temps de la résignation. Le mur de l'incompréhension fragmente l'espace.
À gauche, l'horizon ouvre sur la mer, mais le volcan reste une île inaccessible.
L'ombre de la disparue est toujours là.



CINÉMA QUÉBÉCOIS



CHORUS
FRANÇOIS DELISLE



MOMMY
XAVIER DOLAN



CORBO
MATHIEU DENIS



FELIX ET MEIRA
MAXIME GIROUX



LA MARCHÉ À SUIVRE
JEAN-FRANÇOIS CAISSY



NOUVELLES, NOUVELLES
OLIVIER GODIN



BLEU TONNERRE
PHILIPPE DAVID GAGNÉ
ET JEAN-MARC E. ROY

VENTS CONTRAIRES

CULTE DE LA PERSONNALITÉ

LE CINÉMA DE XAVIER DOLAN

par Alexandre Fontaine Rousseau



MOMMY (2014)

DIFFICILE DE PARLER DU CINÉMA DE XAVIER DOLAN SANS PARLER DE XAVIER DOLAN LUI-MÊME, TANT le personnage Xavier Dolan informe la réception des films de l'auteur. Xavier Dolan «le phénomène», depuis *J'ai tué ma mère*, fait l'objet d'une attention sans mesure dont l'envergure dépasse nettement celle de son cinéma. Ce personnage de jeune prodige soi-disant surdoué, prêt à conquérir le monde, a séduit la critique bien au-delà des frontières du Québec et il est impossible de nier que son œuvre est constamment interprétée à la lumière de cette mythologie. On ne peut pas nier non plus qu'il existe depuis ce premier long métrage une forte volonté de consensus autour de Dolan : il a toujours été pressenti comme le *sauveur* du cinéma québécois, célébré pour son audace «rafraîchissante», pour son tempérament frondeur, pour son ambition qui frôle l'arrogance. Mais pourtant...

Le mythe Xavier Dolan tolère mal la remise en question.

Il la tolère mal parce qu'elle va à l'encontre de cette notion parfaitement frauduleuse de «génie» sur laquelle il repose. D'abord parce que tout dans le cinéma de Dolan surgit prétendument de nulle part. À l'entendre parler, outre évidemment son bien aimé *Titanic*, Xavier Dolan ne s'inspire de rien, et les ressemblances frappantes avec Wong Kar-Wai, les «emprunts» suspects à Truffaut sont le fruit du hasard et de l'imagination débordante de critiques de

mauvaise foi qui cherchent des citations là où il n'y en a pas. Avec le génie, il n'y a plus d'influences possibles, plus d'histoire du cinéma. C'est le règne de la génération spontanée. *Tom à la ferme* n'est pas un hommage à Hitchcock, même si la trame sonore de Gabriel Yared singe avec insistance Bernard Herrmann, puisque Dolan affirme n'avoir jamais vu de films de Hitchcock avant que quelqu'un ne lui fasse remarquer, durant le montage, les similitudes entre son long métrage et l'œuvre du maître.



LAURENCE ANYWAYS (2012) et LES AMOURS IMAGINAIRES (2010)

Le génie ne supporte pas la comparaison. Il ne peut exister qu'en vase clos, totalement isolé du reste du monde. C'est la condition *sine qua non* de son existence. Mais le cinéma de Xavier Dolan souffre profondément de cette posture autarcique qu'il cultive si fièrement. Il en souffre parce qu'à force d'expulser l'autre de son cinéma, Dolan a fait de son œuvre une maison de miroirs où se reflètent à l'infini différentes déclinaisons de son personnage. Cela était particulièrement flagrant dans *Les amours imaginaires*, où le triangle amoureux était littéralement composé de trois incarnations du même individu. Mais c'était à la limite moins problématique que dans *Mommy*, « grand film » sur l'A.M.O.U.R. et l'acceptation de l'autre dont les personnages n'aiment personne d'autre qu'eux-mêmes et leurs proches, qui ne sont, encore là, que des réflexions d'eux-mêmes dans un autre corps, ou plutôt – allons jusqu'au bout de ce raisonnement – de Xavier Dolan lui-même s'incarnant dans divers protagonistes.

Le cinéma de Dolan se revendique d'une certaine altérité. Mais comment peut-on accepter « l'autre », si personne d'autre que Dolan et ses alter ego n'existent à l'écran ? Georges Privet, dans une critique de *Laurence Anyways* publiée en 2012 sur son défunt blogue La Jetée, parle à juste titre de « l'empathie à deux vitesses » à l'œuvre dans le cinéma de Xavier Dolan. En effet, la profondeur du regard y est exclusivement

réservée à ceux qui font partie d'un groupe privilégié – généralement un couple ou une famille. Hors de ce cercle fermé règnent la caricature et le mépris. Un mépris tellement généreux, tellement exemplaire, tant Dolan s'abat sur tout le monde avec la même équité. Dans *Mommy*, les personnages d'Anne Dorval et d'Antoine-Olivier Pilon sont à proprement parler exécrables. Ils engueulent tout le monde comme du poisson pourri, depuis le chauffeur de taxi, que Steve compare à Kirikou, jusqu'à la pauvre caissière d'une papeterie, qui se fait invectiver par Die parce que les prix ne sont pas ceux de la circulaire.

Xavier Dolan exige que nous acceptions les personnages tels qu'ils sont, sans quoi, il nous assimile implicitement à une masse d'abrutis intolérants qui ne comprennent rien à la passion, à la fureur de vivre intarissable de ses personnages. Il faut être complice de leur mépris systémique, parce qu'ils sont eux-mêmes victimes de l'intolérance, d'un système qui s'acharne contre eux parce qu'ils sont « différents ». Dans *Laurence Anyways*, cette différence existe bel et bien – et c'est d'ailleurs ce qui en fait le film le plus touchant de Dolan – alors que dans *Mommy*, celle-ci repose uniquement sur l'exclusion de l'autre, sur la création d'une délimitation parfaitement arbitraire séparant un petit groupe de la société qui l'entoure. Steve et Die peuvent tout se dire, tout se permettre. C'est plus fort qu'eux, c'est le signe de cette passion bouillonnante qui les distingue du commun des mortels. Personne ne peut dire du mal d'eux, les remettre en question ; il faut tout leur pardonner. Parce qu'ils s'aiment *tellement*. Parce qu'ils sont *tellement beaux à voir aller*, avec leurs débordements, leurs excès, leurs insultes colorées qui rendent tout ça prétendument « drôle ».

Il n'y a pas de lien social possible par-delà la famille, par-delà ce lien de sang. Sylvain Lavallée, dans un article publié sur son blogue Du Cinématographe, exprime parfaitement l'essence du problème quand il dit que « le narcissisme souvent reproché (à raison) à Dolan n'a rien à voir avec sa présence à l'écran, et tout avec sa manière de représenter (ou pas) tous ceux qui sont exclus de sa vision du monde. » Même Suzanne Clément, dans *Mommy*, ne fait pas vraiment partie du groupe auquel elle se joint. Elle n'existe, au final, que pour accepter les monstres égocentriques engendrés par Dolan et les mettre en valeur. Sa famille elle non plus n'existera jamais vraiment à l'écran hors des quelques scènes qui servent à démontrer qu'elle est foncièrement suffocante – suffocante de normalité, à l'instar de celle qui, dans *Laurence Anyways*, séparait Fred de Laurence. Cette famille n'est en rien tangible, c'est justement parce qu'elle n'est pas celle dans laquelle Dolan se reconnaît. Parce qu'elle dérègle le discours établi par le film selon lequel ce sont toujours les autres qui ont tort.

Parler du narcissisme de Dolan c'est s'avancer en terrain miné, puisque l'on risque alors de critiquer l'homme plutôt que l'œuvre, faute impardonnable aux yeux de ceux qui admirent Dolan – même si l'œuvre se sert systématiquement de l'homme pour se mettre en valeur. Lorsque des observateurs culturels généralement raisonnables défendent Xavier Dolan, ils se transforment subitement en animateurs de Radio X. Si l'on n'aime pas Xavier Dolan, c'est que l'on est jaloux de son succès. Et puis, on le sait bien, les Québécois ne tolèrent pas la réussite, ils sont nés pour un petit pain et tout ce qui s'ensuit... Pire



TOM À LA FERME (2013)



MOMMY

encore : on n'a pas de cœur. Il n'y a alors plus de discussion possible : il n'y a que l'émotion, *la vraie*, celle qu'il arrache pourtant au prix d'une manipulation considérable. Bien sûr que c'est triste quand une mère, sous prétexte d'emmener son fils faire un tour de voiture à la campagne, le conduit à son insu dans un centre pour jeunes mésadaptés, comme un pauvre chien innocent que l'on conduit à la fourrière. Mais ce n'est pas parce que c'est triste que c'est du grand cinéma ; d'autant plus que la scène en question ressemble singulièrement à la fin de *25th Hour* de Spike Lee.

Sauf que ce film-là non plus, Dolan ne l'a sans doute pas vu. Mais passons...

Les films de Xavier Dolan sont narcissiques même lorsqu'ils ne le mettent pas explicitement en scène en tant qu'acteur. Pas seulement parce que personne d'autre que les protagonistes n'ont le droit d'y exister, mais parce qu'une seule vision du monde les domine avec autorité. C'est aussi parce qu'ils se réfèrent constamment à sa condition d'artiste « maudit », que Dolan insiste pour s'octroyer alors qu'il a déjà l'approbation de tous. Quand Die affirme que « les sceptiques seront confondus », on ne peut s'empêcher de penser qu'elle s'adresse aux détracteurs de l'auteur. Et quand Steve est hué et humilié parce qu'il veut chanter du Andrea Bocelli, c'est encore Dolan qui se met en scène en poète parmi les sauvages. Mais il est plutôt mal placé pour venir mépriser, le temps d'une scène totalement gratuite, les *douchebags* qui ne savent pas apprécier l'opéra dans un karaoké, alors qu'il joue lui-même à tout bout de champ la carte de l'ignorance – sans doute pour désamorcer tout soupçon d'élitisme et prendre la pose du cinéaste populaire qui sait apprécier la puissance cathartique de *On ne change pas* de Céline Dion.

Dolan confond cinéma populaire avec popularité et populisme.

Si sa mise en scène est calculée pour plaire au plus grand nombre, cette posture pop est constamment contredite par l'attitude condescendante qui transpire de ses films et relève, par conséquent, de l'imposture. *Mommy* est essaimé de références à une certaine culture populaire, notamment sa trame sonore qui regorge de tubes *particulièrement* mauvais des années 1990 auxquels le film prétend s'identifier alors qu'il se les approprie de manière suffisamment vulgaire pour valider sa propre authenticité, sa proximité feinte avec une idée vaguement hautaine qu'il se fait du petit peuple. Les

serveuses de restaurant, les chauffeurs de taxi, les caissières, les *douchebags*, les *rednecks* consanguins des régions du Québec ont tous droit au même traitement. Ce ne sont plus que des échantillons, des figures de carton-pâte qui représentent, le temps d'une humiliation, ces immenses pans de la population qui sont ici rejetés du revers de la main.

Dans *Laurence Anyways*, Suzanne Clément, s'adressant à une serveuse, lui dit mot pour mot : « Tu n'as pas le droit de nous parler. Tu pognes ton café, tu sers tes assiettes, tu prends ton deux piasses pis tu fermes ton esti de yeule. » Les personnages de Dolan ne sont pas « comme tout le monde », non pas qu'ils soient différents mais plutôt qu'ils entretiennent un rapport foncièrement aristocratique au réel. Ils ont le sang bleu, même s'ils écoutent *Blue (Da Ba Dee)* d'Eiffel 65. La langue de Die et de Steve n'est pas « populaire » ; c'est un langage hautement codifié, maniéré, qui ne fait qu'emprunter à la langue populaire une série de signes vidés de leur sens. Cette manière de parler ne les rapproche pas du peuple, elle les en distingue, encore une fois. C'est une forme de virtuosité faussement commune qui fait de chaque réplique écrite par Dolan une signature clinquante et invariablement épuisante dans son exubérance appuyée sans cesse là pour nous rappeler celui qui se cache derrière.

Or, c'est en fait dans la démesure baroque, dans la grandiloquence assumée qu'affiche *Laurence Anyways* que Dolan s'avère le plus convaincant. Même si ce (trop) long métrage paraît interminable, le cinéaste y affiche une sorte de lyrisme surchargé qui épouse les émotions de ses personnages de manière plus naturelle que dans ses autres films. Il s'agit aussi du seul où Dolan exprime clairement cette idée que le désir de liberté d'un être peut en blesser un autre. Ainsi, c'est son film le plus excessif qui, paradoxalement, propose la vision la plus nuancée sur les passions. Quant à la famille de marginaux opulents à laquelle se joint Laurence, elle s'impose comme l'unique véritable communauté qu'a pu créer Dolan à l'écran. Et même si elle réaffirme cette espèce de fantasme aristocratique qui traverse son œuvre, elle a au moins le mérite de le faire ouvertement, sans se dissimuler derrière un populisme de pacotille. Dolan, à n'en pas douter, est plus Duran Duran que Counting Crows. S'il pouvait le reconnaître une bonne fois pour toutes, peut-être arrêtera-t-il de faire des films qui veulent plaire à tout le monde tout en ne parlant qu'au nom d'une seule personne. 24

LA TRILOGIE DE L'ALIÉNATION

« SI C'EST ÇA LE QUÉBEC MODERNE... »

par Philippe Gajan



LAURENTIE (2011) Mathieu Denis et Simon Lavoie

« Je suis Canadien français, donc je me cherche... » Encore... Toujours... Nous avons consacré début 2014 un numéro aux cinquante ans des très emblématiques films de Gilles Groulx (*Le chat dans le sac*) et de Claude Jutra (*À tout prendre*). Bien sûr, les questions qui parcouraient ce dossier étaient celles de l'héritage, de la descendance, de la filiation. Et le constat délivré par certains de mes collègues¹ était très dur, interrogeant les signes d'une vitalité défaillante du cinéma québécois, et pointant au passage le manque de liberté et d'ouverture.

Posons tout d'abord cette proposition qui sera développée dans la suite de ce texte : *Laurentie* (2011) coréalisé par Mathieu Denis et Simon Lavoie, *Le torrent* (2012) de Simon Lavoie et *Corbo* (2014) de Mathieu Denis peuvent être présentés comme une « trilogie de l'aliénation »², trilogie qui semble revendiquer clairement l'héritage du film de Groulx, mais qui dresse le portrait d'un Québec contemporain lui-même héritier de la révolution tranquille. Un héritier désormais à bout de souffle.

Sans aller donc jusqu'à affirmer que *Laurentie* est *Le chat dans le sac* de sa génération, on se doit d'admettre que les ressemblances ne peuvent être fortuites, et que cette filiation est certainement revendiquée. Mais pourquoi revenir encore aujourd'hui sur ce film alors que la revue a déjà dialogué à son sujet³. Justement parce que depuis, *Le torrent* et *Corbo* sont sortis sur nos écrans et qu'ils enfoncent le même clou en s'attardant sur une identité en crise ou une crise identitaire (à l'instar de bien d'autres films signés par une génération apparue au début des années 2000). Et également parce

que depuis, le printemps étudiant de 2012 a ébranlé le Québec et suscité un immense espoir. Et même si, parfois, certains clous résistent, ce qui découragerait les plus vaillants, même si ces trois films n'ont peut-être pas eu le retentissement espéré par les cinéastes (ceci demanderait à être documenté cependant), on ne peut que noter la concordance des temps. Et même poser la question suivante : Est-ce que Louis, François, Jean, les jeunes hommes en colère de cette trilogie, auraient pris la rue en 2012 ?

De fait, l'originalité de cette trilogie vient avant tout de la volonté de ces deux cinéastes, qui semblent n'avoir jamais rien cédé sur leur désir de faire la chronique de leur société, voire de réveiller celle-ci, quels que soient les moyens à prendre et l'ambition d'un projet, mené avec une indéfectible confiance. Ce qui suppose au départ une remarquable croyance dans le cinéma. À la question : « Que peut le cinéma ? », leur obstination à s'inscrire en critiques de leur société, de son immobilisme, voire de son amnésie, est une réponse en soi. Le cinéma peut beaucoup et ils s'en serviront. Car, à n'en pas douter, ils sont cinéastes. Et cinéastes en mission, car si par leurs films ils ne prennent pas les armes, ils n'en sont pas moins les artisans d'un cinéma de combat, de résistance. Et un cinéma qui revient sans cesse sur le très célèbre « L'enfer, c'est les autres »⁴ de l'existentialisme sartrien.

Cette trilogie est donc intéressante à bien des égards, tant par ses réussites que par ses échecs. D'autant plus que si les trois films ont en partage les sujets de l'aliénation et son corollaire, la quête d'identité, ils ont été pensés dans des formes radicalement

différentes. *Laurentie* s'apparente à un pamphlet et affiche des partis pris de mise en scène relativement forts et assimilables à une certaine modernité (comme l'utilisation des plans séquences et un côté brut) ; *Le torrent* lorgne plutôt du côté du cinéma romantique, ou encore du naturalisme magique, et travaille sur un étirement du temps ; quant à *Corbo*, il fait dans la reconstitution historique didactique. Le premier se déroule de nos jours et met en scène un être tourmenté qui commet l'irréparable à la manière d'un suicide ; le deuxième, qui est une adaptation libre de la nouvelle éponyme (1945) d'Anne Hébert, se situe dans le Québec rural du début du XX^e siècle ; et enfin *Corbo*, pour sa part, est campé dans les années 1960 et tente de réanimer un pan entier de l'histoire du Québec, celle du FLQ d'avant les événements d'Octobre. Pourtant et malgré ces différences, les trois films semblent avoir en commun le même projet : celui d'affronter la morosité ambiante en convoquant à l'écran l'Histoire et l'histoire de l'art (de la littérature particulièrement). Si les deux cinéastes revendiquent clairement leurs racines littéraires (Gaston Miron, Hubert Aquin, Anne Hébert, etc.), ils le font sans nostalgie, bien qu'avec énormément de déférence, ne niant pas pour autant la suite du monde, mais considérant plutôt la société contemporaine comme héritière de la révolution tranquille (le Québec de la modernité) et surtout, d'un projet inabouti. Une révolution pas si tranquille lorsqu'on considère à la fois le côté sombre et parfois désespéré des pages de ces grands poètes, mais aussi l'absence de projet d'une société qui fut chantée naguère comme le « début d'un temps nouveau ».

Trois formes différentes donc (pamphlétaire, romanesque, historique) pour traiter des mêmes préoccupations tout en affrontant cette fameuse révolution tranquille – qui génère aujourd'hui une nostalgie désarmante, voire même paralysante –, et pour revisiter les inquiétudes et le mal-être qui suintaient de la plume des écrivains de cette époque, dont les mots entrent si fortement en résonance avec la période actuelle. Est-ce à dire que l'on a fait du surplace ou plutôt que, comme dans le cas de toute révolution, la révolution tranquille a engendré sa contre-révolution ? Denys Arcand parlait en 1981 du confort et de l'indifférence... Et dans les années 1970, il épinglait déjà brillamment la corruption pas si rampante (*Réjeanne Padovani*).

À noter d'ailleurs que durant cette période, le cinéma de fiction lui-même, dans son rapport à la société, semble s'engourdir. Entre l'épisode fécond et foisonnant du cinéma direct, porté par les Groulx, Carle, Jutra, Brault, etc., et aujourd'hui, il se résume à peu de chose près à Arcand et à Mankiewicz. Cela rend bien compte du poids écrasant et anesthésiant de ce chapitre de notre histoire, qui semble s'être mise à ronronner après le premier référendum de 1980 et qui ne demandait qu'à être secouée.

Et puis, il y a eu Robert Morin et son *Yes Sir! Madame* en 1994... (la même année que *Windigo*). Et dans son sillage, lentement tout d'abord, puis plus rapidement à partir du début des années 2000, l'émergence d'une génération certes collée à l'époque, à son époque, et à cette crise identitaire que semble traverser sans fin le Québec : voir l'échec du deuxième référendum de 1995 et le thème corollaire



LE TORRENT (2012) Simon Lavoie

de la filiation. Avec, vint une sorte de lassitude née d'un constat d'impuissance, le sentiment que finalement tout se ressemblait.

Avec (un peu) de recul, la trilogie pourrait toutefois constituer un nouveau moment charnière. Car, contre toute attente, le printemps étudiant de 2012 est non seulement venu prouver qu'un pan de la société n'avait pas abdiqué, mais que cette société était aussi en phase avec ce cinéma qui dénonçait l'aliénation. Les réponses politiques, répressives dans un premier temps, puis le repli identitaire qu'a pu représenter la charte de la laïcité dans un second temps, ont été défaites dans les urnes. Et *Corbo*, sous sa forme très sage en apparence, posait tout de même une question brûlante en opposant deux frères d'une même famille : l'un choisissait la voie des urnes, l'autre la lutte armée (sans compter que le père d'origine italienne est libéral et le grand-père immigré, les quatre formant une sorte de métaphore, certes un peu réductrice, des enjeux actuels). Mathieu Denis a pris bien garde de ne pas prendre parti. Ce faisant, il pose la question, non plus en termes historiques, mais en termes contemporains. On pourra lui reprocher de ne pas vraiment creuser cette opposition, que cette question est trop vaste et trop complexe pour être « contenue » dans un film de moins de deux heures... mais pas de manquer de courage, et surtout pas de ne pas être contemporain. Il est évident que ceux qui ont connu les années 1960, et les acteurs de cette époque, ne verront pas le même film que ceux qui découvrent cette histoire. Mais à l'instar d'un livre d'histoire, *Corbo* réécrit celle-ci à partir d'aujourd'hui... et cherche à rompre justement ce sentiment lancinant d'un présent perpétuel, embourbé dans sa propre impuissance.

Cinéastes peut-être moins instinctifs, plus « cérébraux » et moins « fougueux » que Xavier Dolan, mais aussi et surtout moins individualistes, Mathieu Denis et Simon Lavoie interrogent la difficulté d'être ensemble... La grande différence finalement entre Dolan et la génération de cinéastes qui le précède est que ce dernier ne tente pas (ou si peu) de mettre en scène une communauté, mais bien

plus la résistance de ses personnages à l'absorption par une société jugée trop normative. Un mouvement en quelque sorte inverse de celui proposé par la trilogie de l'aliénation dont les personnages souffrent de ne pouvoir rejoindre cette même société.

Certes, Mathieu Denis et Simon Lavoie font un cinéma moins « séduisant », moins immédiatement aimable. Ils offrent de la rébellion une image plus torturée, mais ils ne sont certainement pas moins modernes que Xavier Dolan dont l'esthétique, en apparence libre, s'apparente à une « nouvelle vague revival ». De plus, la question de la communauté, inaccessible étoile dans la trilogie, reste quand bien même au centre de leurs préoccupations. Ce qui soulève une nouvelle fois la question de l'ouverture à l'autre dans le cinéma québécois, question récurrente et de plus en plus douloureuse dans les sociétés occidentales, le sentiment d'un repli sur soi n'étant pas l'apanage du Québec.

C'est effectivement à ce niveau-là que la trilogie pourrait s'avérer charnière. On a souligné plus tôt le sentiment de lassitude engendré par l'apparente ressemblance entre les films de ces dernières années, d'un cinéma sur l'aliénation lui-même aliéné. Il se trouve qu'en ce moment, et même s'il semble bien tôt pour en parler (et nous aurons certainement l'occasion d'y revenir), qu'un cinéma de l'ouverture, c'est-à-dire ancré dans les différentes communautés qui tissent l'identité (bien réelle, et non plus fantasmée, cette fois-ci) du Québec se fait plus présent sur nos écrans. Déjà dans *Arwad* (2013) Samer Najari et Dominique Chila travaillaient la question de l'identité en mettant en scène le personnage d'Ali, Syrien immigré au Québec et être déraciné. L'identité est ici intimement liée à l'exil et il se crée un décalage fort et fascinant servi par une mise en perspective salutaire pour un film à la fois déchirant et très doux. Et la bonne nouvelle, c'est que ce cas de figure stimulant n'est plus isolé dans notre paysage. En 2014, Onur Karaman signait *La ferme des humains* qui abordait de front le caractère multiethnique de Montréal et il vient de réaliser (à venir en 2015) *Là ou Attila passe*, un drame qui se situe essentiellement dans la communauté turque montréalaise et qui traite de la solitude

d'un jeune homme d'origine turque adopté par un couple québécois (Roy Dupuis et Lucie Deslaurier, preuve que les vedettes d'ici sont sensibles à ce type de proposition). Toujours en 2015, on pourra voir également le premier long métrage de Bachir Bensaddek, *Montréal la blanche*, sur la rencontre de deux Algériens d'origine, unis le temps de quelques souvenirs et d'un « conte de Noël ». Enfin, impossible de passer sous silence *Le cœur de Madame Sabali* de Ryan McKenna dans lequel la toujours extraordinaire Marie Brassard se fait greffer le cœur d'une Malienne. Signes évidents d'une ouverture de (à) la société québécoise, ces films expriment une vraie différence, mais continuent à parler d'identité. Ils sont québécois et ils continuent à se chercher... 24

1. *24 images*, n° 166 (Mars-avril 2014) : « De l'Autre amoureux à l'Autre manquant » par Marie-Claude Loiselle, p. 33-39 « Le cinéma de fiction de Gilles Groulx : sans descendance apparente » par Richard Brouillette, p. 28-31 « Le problème du carré rouge en noir et blanc » par Alexandre Fontaine Rousseau, p. 32
2. Précisons que ce « regroupement » arbitraire n'a rien à voir *a priori* avec une quelconque volonté affichée des cinéastes, ce qui n'enlève rien à la perception que l'on peut en avoir avec le recul. Précisons également que filiation ne signifie certainement pas imitation, bien au contraire...
3. *24 images*, n° 155 (décembre 2011) « Louis et le Québec 28 ans après Le confort et l'indifférence » par Philippe Gajan, p. 56 « Sans hors-champ ni horizon » par Marie-Claude Loiselle, p. 57
4. La fameuse citation de Jean-Paul Sartre tirée de sa pièce *Huis clos* (1944) a trop souvent été mal comprise : « Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous, même pour la propre connaissance de nous-mêmes. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres nous ont fournis. Quoi que je dise sur moi, quoi que je sente de moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Je veux dire que si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors en effet je suis en enfer. Il existe quantité de gens qui sont en enfer parce qu'ils dépendent du jugement d'autrui » – Jean-Paul Sartre, présentation de *Huis clos* sur disque vinyle, Deutsche Grammophon (1964). À rapprocher de la tirade inaugurale de *Laurentie* : « Je m'appelle Louis Després, j'ai 28 ans. J'habite à Montréal, dans cette ostie de province de merde. Je ne sais pas ce que j'aime. Je ne sais pas qui j'aime. Je ne sais pas ce que je veux faire de ma vie. Je ne sais pas qui je suis. Mais je sais pourtant que je ne suis pas cet Autre. » « Cet Autre est beau, sa langue est belle et séduisante – mais je ne la parle pas. Il est entouré d'amis – je n'en ai pas. Il est heureux – je ne le suis pas. Depuis peu, cet Autre est mon voisin de palier. Sa présence à mes côtés, sa simple existence me rappellent sans cesse ma propre déchéance et m'apparaissent de plus en plus intolérables. »
5. Pas si rare que ça quand même, on renverra à notre n° 156 sur « 200 films québécois qu'il faut avoir vus » (mars 2012).



CORBO (2014) Mathieu Denis

UNE CERTAINE TENDANCE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

RÉFLEXIONS SUR LA « PRÉNOMINATION » DES TITRES

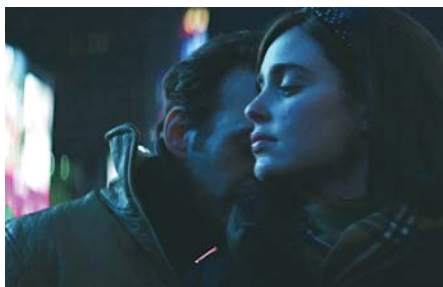
par Richard Brouillette

Depuis quelque temps, on assiste à un étrange phénomène de cohésion formelle et discursive au sein d'une certaine école du cinéma de fiction québécois que d'aucuns ont qualifié de « renouveau du cinéma québécois » et que j'ai quant à moi surnommé, non sans quelque malice, « la nouvelle vague à l'âme ». Car les cinéastes de ce courant, bien qu'ils possèdent chacun leur originalité et leur génie propres, se complaisent à nous présenter sans cesse, de façon extrêmement pessimiste, le désarroi et la tourmente de leurs personnages sous le jour d'une esthétique « néovériste » qui semble, en bonne partie, s'inspirer du cinéma scandinave.

La dernière manifestation de cette parenté stylistique saute aux yeux : une forte quantité de titres de films de cet ensemble cohérent de cinéastes s'articule autour de prénoms. Citons donc, pêle-mêle : *Vic+Flo ont vu un ours* et le prochain *Boris sans Béatrice*, de Denis Côté, *Gurov & Anna*, de Rafaël Ouellet, *Jo pour Jonathan* et *Félix et Meira*, de Maxime Giroux (auxquels on pourrait ajouter *Demain*, qui s'intitulait à l'origine *Sophie*), *Tu dors Nicole*, de Stéphane Lafleur et *Sarah préfère la course*, de Chloé Robichaud.

Certes, ce n'est pas la première fois que des prénoms figurent dans des titres de films. On peut penser aux nombreux films de Rohmer, de Pagnol ; on peut même penser aux récents *Gabrielle*, de Louise Archambault, et *Antoine et Marie*, de Jimmy Larouche, qui ne s'inscrivent toutefois pas dans le courant précité. Car, dans le cas qui nous occupe, cette propension à la « prénominisation » des titres est révélatrice d'une évolution plus profonde, inhérente à « une certaine tendance du cinéma québécois », qui n'est pas sans rappeler, au strict niveau de ses choix de sujets, le réalisme psychologique que dénonçait Truffaut dans son article de 1954.¹

Car, le recours à ces prénoms n'est que le dernier symptôme d'un cinéma asocial, centré sur l'individu, le couple ou l'éternel triangle amoureux (sujet qui effectue un retour en force depuis peu, qu'il figure au centre du récit ou qu'il y traînasse en ses marges²) et explorant toutes les déclinaisons de la remise en question existentielle et identitaire, le plus souvent sur le mode de la délectation morose. Ce cinéma du huis clos (au sens large) duquel la société – et la question sociale – est bannie et s'efface au point où on n'en voit même pas poindre l'ombre, ce cinéma de l'intime, du repli sur soi à quelque chose d'autiste à force d'introversi-



FÉLIX ET MEIRA (2014)



VIC+FLO ONT VU UN OURS (2013)

Certes, *Félix et Meira* constitue en quelque sorte une exception, car la quête identitaire des protagonistes s'inscrit dans un contexte intercommunautaire, sur lequel l'intrigue prend appui, mais on n'en demeure pas moins au niveau du questionnement personnel et les enjeux sociaux qui dépassent le cadre du triangle amoureux sont rapidement évacués. Et si la problématique sociale se voit exclue de ce cinéma d'auteur, que dire du contexte politique – ou, pire, de la prise de parole politique – carrément anathème ! À mon sens, une scène de *Sarah préfère la course*, qui se veut humoristique, est d'ailleurs emblématique de cet état de fait : la réalisatrice se gausse d'un journaliste anglophone maladroit qui demande à Sarah si elle est fière d'être une athlète canadienne, mais elle répond en somme qu'elle n'est ni fédéraliste, ni nationaliste, qu'elle est seulement fière de ses temps et de gagner ses courses. Est-ce de l'ironie ? Chloé Robichaud dénonce-t-elle le désengagement politique de son personnage ou, au contraire, l'endosse-t-elle ? Si elle le dénonce, pourquoi ne s'en tenir qu'à cette parenthèse ?

Somme toute, la question qui me préoccupe essentiellement face à cette pratique du cinéma – et que je renvoie fort respectueusement aux cinéastes ici cités –, c'est : que reste-t-il de ces films, hors du divertissement qu'ils nous procurent ? Que nous apportent, tant individuellement que collectivement, ces histoires « néovéristes » qui ne s'intéressent qu'à la psychologie de leurs personnages aux prises avec l'adversité tout autant qu'avec leurs propres démons ? En serions-nous réduits à faire un cinéma de la croissance personnelle ? Et, par là même, que devient le rôle social de l'artiste ? 

1. « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma*, n° 31, janvier 1954

2. D'ailleurs, c'est à se demander si, par quelque intuition, Rafaël Ouellet n'a pas fait de son personnage obnubilé par *La dame au petit chien* de Tchekhov, une allégorie de ces cinéastes taraudés par le thème du triangle amoureux.

COMMENT SORTIR DU CADRE ?

par Marie-Claude Loiselle



ICI RIEN (2011) Daphné Hérétakis



LA PIERRE TRISTE (2000) Filippos Koutsaftis

*« Ce que le cinéma ne sait pas c'est que ce qui se passe
au-dehors du cinéma rejoint ce qui se passe au-dedans du cinéma. »*

– Marguerite Duras¹

TOUT EN ÉCOUTANT « PINK FLAG » DE WIRE...

J'écris ce texte où il doit être question du cinéma québécois, mais mon esprit est à moitié ailleurs. Impossible de ne pas penser à la Grèce en train de subir l'assaut meurtrier de l'empire financier européen, qui vient d'y pratiquer rien de moins qu'un coup d'État en soumettant son parlement à sa Loi. Mise à mort concertée d'un pays (et d'un peuple) qui a osé lui tenir tête. Ceux qui n'avaient pas encore compris que le monde est en guerre ne peuvent plus l'ignorer aujourd'hui tellement la « crise grecque » a servi de puissant révélateur. Le monde est en guerre, mais le cinéma en général et le nôtre en particulier préfèrent les voies d'évitement à l'affrontement direct avec ce qui affecte nos sociétés – tout comme les cinéastes et les artistes eux-mêmes, qui sont pourtant parmi les premiers à subir les dérives austéritaires. Pourquoi avons-nous à ce point l'impression que le cinéma de fiction québécois, tout en étant majoritairement dépressif, ne sait pas faire front à cette violence et aux ravages qu'elle provoque, et travailler à *partir* d'elle, dans un corps à corps de tous les instants avec cette hydre tentaculaire. Pour cela, il ne s'agit pas tant de quitter le champ des histoires intimes que d'atteindre plus largement quelque chose du réel à travers elles. Comment dépasser ce qui apparaît comme un sentiment d'impuissance plombant, qui devient finalement l'objet même de tant de nos films d'auteur? Une impuissance esthétisée jusqu'à la caricature.

Depuis quelques années, il devient évident qu'il faut s'interroger sur cette tendance dominante de notre cinéma d'auteur à demeurer prisonnier d'un cadre mental et esthétique, d'une rigidité formelle qui enferme le regard. Mais c'est de deux films grecs dont j'ai envie de partir en tant que révélateurs. Deux films au cœur de la tourmente de l'époque. *La pierre triste*, première réalisation du directeur photo Filippos Koutsaftis, terminée en 2000, a été tournée sur 12 ans; *Ici rien*, est le moyen métrage qu'une toute jeune cinéaste, Daphné Hérétakis, réalise alors qu'Athènes est emporté par les soulèvements populaires qui ont enflammé la Grèce en 2008 et 2009. (Ces deux films sont visibles sur le formidable site *Dérives*²). Tourné à Éleusis, banlieue industrielle d'Athènes construite sur les vestiges d'un important sanctuaire antique dont il ne reste aujourd'hui presque rien, *La pierre triste* montre comment celui-ci a été peu à peu détruit, sa montagne dynamitée, son sol rongé par les pelles mécaniques pour laisser place à des raffineries, une aciérie, une cimenterie; une ville entière (et sa mémoire) ravagée et sucée jusqu'à la moelle par l'entreprise privée. Film qui annonçait déjà ce qui se passe aujourd'hui sous nos yeux: l'appropriation colonialiste d'un pays et le vide incommensurable que cette dépossession engendre. Film d'anticipation, qui ne se présente jamais ainsi, il nous projette vers cet avenir où l'histoire aura été tout entière engloutie sous le ciment de la raison et du profit. « Les grands films, nous dit le cinéaste

en évoquant Tarkovski, vont au-delà de l'expérience personnelle pour atteindre l'essence même de la vie. » Et c'est bien cela qu'il cherche par cette manière de lier intimement la présence fugace de tous ces hommes, ces femmes, ces enfants et de ce « vagabond stellaire » qui traverse le film, l'irradiant tous ensemble d'une lumière commune, indissociable de celle qui émane de ces frères et de ces sœurs lointains dont les visages, fixés dans la pierre, les regardent depuis l'antiquité. Ce que cherche le cinéaste, c'est le « visage intérieur » d'Éleusis, celui nimbé de mystère qui se profile à l'ombre d'images inaccomplies, hésitantes, instables, chargées de doute et d'inquiétude. « Le visible n'est pas une image, nous dit Jean-Christophe Bailly. Il n'est pas devant nous, mais ce qui nous entoure, nous précède et nous suit ». Et c'est ce visible-là justement qui s'efface derrière les sujets et le réel trop bien cernés. *Cerner*, comme on le dit d'une foule ou d'un lieu assiégé, encerclé.

Lorsque Daphné Hérétakis tente d'embrasser l'esprit du quartier Exarchia à Athènes, ici non plus le visible n'est jamais l'image que l'on voit : il est derrière elle, ailleurs, dans le flux des multiples fragments de vie et de voix qui y circulent anonymement, libres les unes des autres grâce à cette manière de jouer à fond sur la désynchronisation du Super 8 dont elle explore avec vivacité les possibilités d'expérimentation. Les images tremblées, imprécises, heurtées, brutes, sont comme une respiration qui s'accorde à l'âme explosive d'une ville emportée dans le mouvement du monde. Est-ce parce que cette hydre menaçante de la mythologie n'a jamais totalement quitté l'imaginaire hellénique, prenant différentes formes au fil d'une histoire tourmentée pour ressurgir aujourd'hui sous l'aspect d'une Europe économique totalitaire, que ces cinéastes ont si bien su révéler, partant d'une ville et d'un quartier, le *devenir grec du monde*? Chose certaine, la force de l'énergie inquiète de ces deux films est d'alimenter, par une forme qui libère le regard, le feu qui maintient la vie en tentant de saisir quelque chose du rêve des hommes confrontés à la violence et à la destruction. Une manière aussi de sortir du cadre...

De sortir de tous les cadres. Ceux imposés par la domination sans merci des intérêts privés, celui fixé d'une manière dictatoriale par l'Europe allemande, ne sont qu'une autre forme de cette rigueur, méthodique, oppressante, implacable, qui devient partout la règle. Une rigueur élevée au rang de valeur suprême... et même de grand art. Mais ce qui est plus incompréhensible, c'est qu'au Québec, la

rigidité se soit imposée avec autant de force dans le cinéma – et tout particulièrement dans notre cinéma de fiction – alors que toute raideur semble constitutivement étrangère à l'esprit vaguement désordonné et indiscipliné des Québécois. Mais d'où vient cette tendance, tellement lourde depuis quelques années, à *cadrer* le réel au point de l'emprisonner? De quelle influence? De quelle nécessité? Plus qu'une tendance, c'est un véritable fétichisme du cadre que cultivent plusieurs des auteurs les plus en vue de notre cinéma, ceux qui retiennent l'attention des critiques d'ici, tout comme celle des festivals étrangers. Est-ce cela que Xavier Dolan a très bien su saisir en jouant, avec *Mommy*, sur le mode *glamour* la carte du cadre-carré-révolutionnaire? Cette « audace géniale » devant laquelle se sont aussitôt pâmés les professionnels de la profession critique.

Mais il faut bien sûr entendre la notion de cadre au sens large. Cadrer, ce n'est pas seulement isoler dans une image une portion du réel. Ce peut être aussi une manière de l'*encadrer*, sinon de le dominer, de baliser notre regard de façon précise, qui se diffuse jusque dans l'esprit des films, dans la façon dont ils sont conçus. Voilà pourquoi tant de films laissent cette impression de présenter la version mise au propre du brouillon réalisé lors de la recherche, une sorte de mise en boîte visuelle où les scènes, une fois « cannées », sont cochées une après l'autre sur le cahier des charges. Il ne faut pourtant pas croire que tous ces cinéastes qui empruntent de telles formes et de telles manières de faire succombent uniquement à l'attrait d'une mode ou d'un modèle normatif auquel ils répondraient docilement. Plus profondément, il s'agit d'un balisage, avant tout mental, propre à l'époque que peu d'entre eux trouvent les moyens, le courage ou l'énergie de neutraliser en affrontant l'adversité des voies solitaires. Car on sait bien que c'est toujours à une infime minorité de cinéastes, le plus souvent marginaux, que revient le mérite d'électriser notre esprit et notre regard. Autre constatation : notre cinéma manque tristement de voyous, de loubards, d'esprits décalés et de fauteurs de troubles...

LE CINÉMA, SANS MARCHÉ À SUIVRE

Mais que révèle de plus profond cet infléchissement de notre cinéma, si sage et si rigoureux (religieusement?) cadré, que l'on retrouve souvent même dans sa part la plus appréciable? Comme dans *La marche à suivre*. Jean-François Caissy, il est vrai, parvient à y saisir



LA MARCHÉ À SUIVRE (2014) Jean-François Caissy



© 2014 Office régional du film du Québec



MOMMY (2014) Xavier Dolan

avec beaucoup d'attention et de sensibilité ce mélange de douleur et de violence plus ou moins contenues qui anime l'adolescence – celle de la société d'aujourd'hui. Ce qu'il filme, c'est un affrontement entre l'énergie sauvage de ces jeunes et la société qui vise à les discipliner. Pour cela, il pose en parallèle deux lieux radicalement opposés : les espaces de liberté de la nature gaspésienne et une école secondaire, bâtiment métallique à l'allure presque carcérale planté au milieu d'un champ et comme aveugle à l'extérieur, excroissance incongrue dans ce paysage rural. Le choix de filmer en plans fixes s'accorde avec ce qui est montré : l'école secondaire non pas comme environnement dédié à la connaissance mais comme lieu de dressage et de contrôle. Car c'est ce que nous voyons : la manière dont la coercition s'exerce « en douce » mais sans relâche sur ceux dont les écarts répétés révèlent qu'ils ne supportent pas le cadre dans lequel on les force à s'inscrire. Ou comment on impose une mise au pas, une *marche à suivre* face à laquelle il n'y a pas d'alternative. Et le retour répété sur les exercices d'éducation physique, aux mouvements parfaitement précis, organisés, disciplinés ne fait que renforcer cette impression. Impossible de ne pas penser à Foucault (*Surveiller et punir*) devant ce raffinement de techniques disciplinaires visant à obtenir la soumission des corps et des esprits, techniques qui passent par un quadrillage du temps et de l'espace, de même que par des stratégies psychologiques (« Tu sais que je sais tout »). Impossible de ne pas y voir comment l'école vise avant tout à façonner des citoyens dociles et des « masses disciplinées ».

Le mérite de *La marche à suivre* est d'avoir su capter la fragilité ou la lassitude, l'angoisse ou la colère rentrée dans le regard, le visage, la tension des corps de ces jeunes. Et pourtant, face à eux, le film se présente lui aussi comme un espace quadrillé et contrôlé par la rigueur méthodique et systématique de son dispositif. Le cadre s'impose ici comme une sorte de limitation restrictive et presque de carcan – ce que l'on ressentait déjà devant *La belle visite*. Or, ce n'est pas tant l'utilisation du plan fixe qui est en cause que le fait que tout nous ramène ici vers ce qui circonscrit et contient. Lorsque les jeunes tentent de s'évader de la prison que représente pour eux l'école, c'est pour tourner en rond avec un « 4

roues » sur une butte de sable tels des hamsters en cage, ou en poussant à bout le moteur d'une auto sur une chaussée enduite d'huile. Mais comment saisir que derrière cette énergie brûlée à vide se cache une forme d'exutoire à leurs frustrations alors que la caméra demeure avant tout soucieuse de (bien) les (en)cadrer ? C'est en fait le réel même qui, ainsi circonscrit, demeure à l'abri de toute possibilité que survienne autre chose que ce qu'on a voulu y chercher et qui a été déterminé à l'avance. Chaque chose à sa place, et soigneusement disposée dans le plan.

Même si *La marche à suivre* n'a rien d'une machine programmée, il trahit malgré tout cette même difficulté, présente dans tant de documentaires québécois, à *sortir du cadre*. De tous les cadres. Libérer la forme, c'est aussi libérer l'esprit. Ou c'est du moins le premier geste nécessaire pour y parvenir. Si on a le sentiment que la part du monde qui nous parvient à travers tant de films est tellement étriquée,

c'est que, dans ce souci de trop bien le cerner, de trop bien le cadrer, le regard devient affirmatif et volontaire. Il ne cherche plus, il affirme, il impose. Ce qui est alors oublié, c'est que « la caméra n'est pas une certitude, mais un doute », comme l'a si bien exprimé Godard³. Et le doute n'est conciliable avec aucun système, aucune règle, aucun cadre prédéterminé. Il demeure ouvert à l'entièreté du champ du possible.

POURQUOI CES PRISONS ?

Alors que la fiction s'offre potentiellement comme ce territoire ouvert à toutes les explorations, comment expliquer que ce soit là qu'apparaisse de façon peut-être plus marquée encore cette difficulté à se libérer des cadres ? On ne compte plus aujourd'hui les films où les récits, trop souvent transformés en mécaniques scénaristiques construites autour de microdramas intimes, se trouvent encore davantage atrophiés et figés par une esthétique du (long) plan fixe, devenu un des traits distinctif de notre cinéma – celui des « jeunes », aujourd'hui moins jeunes, tout particulièrement. Parmi les plus récents de ces films, *Chorus* de François Delisle apparaît comme celui qui a poussé le plus loin cette manière de tout contrôler à l'intérieur du cadre, au point que les acteurs deviennent prisonniers d'un dispositif imperméable au mouvement de la vie. Non pas de la vie volée au couple du film par l'enlèvement puis la mort de leur fils, mais le mouvement même de la vie à l'intérieur du cinéma – de ce qui doit se passer en tournage, puis au montage, pour que la vie se propage dans un plan, circule dans une suite de plans. Dans *Chorus*, les acteurs sont asservis à un concept strict, à un cadre dont la rigidité ne permet pas d'accueillir l'énergie de leur présence, mais seulement de servir la composition de l'image créant une illusion de puissance formelle là où il n'y a qu'un carcan autour d'une construction psychologique fidèle à tous les ressorts scénaristiques usuels. On y joue : la douleur, de l'incompréhension, de l'affliction, avec un prodigieux déploiement d'effort pour remplir ce cadre d'intensité : paroles étranglées, trémolos éteints de la voix, retenue affectée des gestes, mimiques convulsives. Il n'y a en fait que la douleur de ce couple, déclinée sous toutes ses formes, et l'histoire

qui accumule les situations dramatiques pour donner de nouvelles raisons à cette douleur de s'exprimer. Aucun lieu ni personne n'existe en dehors de ce couple – leurs parents, seuls personnages secondaires, réduits à des sortes de morts-vivants pathétiques.

Et pourtant, ne serait-ce que par le fait que Christophe, un des deux protagonistes, habite le Mexique, on peut imaginer Delisle habité par un désir d'inscrire son histoire dans un territoire plus vaste, mais celui-ci demeure accessoire devant la douleur du couple, réduit à n'être qu'un paysage tropical ou encore enfermé dans les images d'un pays en guerre – la Syrie sans doute... mais avant tout une guerre lointaine parmi toutes les autres. Images télévisuelles sur lesquelles le regard du couple glisse, impassible et vide, comme si cela ne les concernait pas. Or, ce n'est ni la précision du travail plastique sur le cadre, ni même, à la limite, le sentiment d'emprisonnement qu'il crée qui, en soi, produit cette impression d'un monde terriblement étriqué, étranger au hors champ du monde, mais le fait que cet effet d'emprisonnement est la conséquence d'un souci de maîtrise formelle qui évacue tout au-delà de l'image. Du coup, les acteurs sont moins enfermés dans leur chagrin infini, dans la douleur du deuil impossible de leur personnage que dans la prison que devient l'univers trop étroit du film. Une prison qui se transforme pour le spectateur en prison mentale. Et c'est précisément ce monde-là, réduit à un repli sur soi, à une préoccupation excessive

de soi, supprimant toute possibilité que quelque chose existe hors du champ de son propre ego, qui atteint son paroxysme dans *Mommy* de Xavier Dolan. Mais si ce cinéma des microdramas personnels est, peut-on croire, à l'image du Québec (et de l'Occident) actuel, où il n'y a plus que des malheurs isolés, qui, déconnectés du destin du monde, prennent dès lors un caractère exceptionnel; et si ces films ont le mérite, nous dit-on, de traduire le climat ambiant qui les a fait naître, leur limite serait alors avant tout de ne pas avoir trouvé le moyen de prendre de la hauteur par rapport à cet état des choses. Bref, de souffrir de caméléonisme!

La part la plus vivifiante du cinéma est celle qui sait ne pas se laisser engloutir par l'air ambiant, et plus encore, y résister avec rage et vigueur. C'est aussi celle qui nous donne le sentiment de toucher à quelque chose d'infiniment plus vaste que ce qui est perçu. D'accéder à une sorte de fusion incroyablement dense de pensées, de poésie et de monde, à une pensée en image qui passe par une expérience singulière de l'espace et du temps. Ce travail de perception travaille sans cesse à la limite du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence, et explose tous les cadres qui, partout, nous emprisonnent. 24

1. Texte de présentation du *Camion*, deuxième projet.
2. <http://www.derives.tv/La-pierre-triste> et <http://www.derives.tv/Ici-rien>
3. Dans une conversation avec André S. Labarthe de *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*.



CHORUS (2014) François Delisle

EN TERRAINS TROP CONNUS ?

par Bruno Dequen



INCENDIES (2010) Denis Villeneuve

En 2010, le succès inattendu d'*Incendies* aura profondément marqué les esprits. Outre l'impact considérable que ce film a eu sur la carrière de Denis Villeneuve et de ses producteurs, il représenta pour certains une possibilité de changements majeurs au sein de l'industrie cinématographique québécoise. « Qu'un film sans véritable vedette, qui n'est ni une comédie, ni la biographie d'une star locale fasse courir les foules, voilà qui secoue les piliers du temple! Que ce film, de surcroît, aborde la situation au Moyen-Orient, voilà qui fait s'écrouler l'argumentaire qu'on nous rabâche sans cesse sur ce que veut le public! », s'exclamait Marcel Jean dans nos pages¹. Or, cinq ans plus tard, force est d'admettre que l'ouverture sur le monde et de nouveaux espaces géographiques que semblait laisser présager *Incendies* a été de courte durée. *Mommy*, *Louis Cyr*, 1987 et *La petite reine* ont été les locomotives des dernières années. Pour un vent de changement, on repassera! Le temple est décidément bâti sur de solides fondations...

DES QUÉBÉCOIS EN SOL ÉTRANGER

Pourtant, pendant quelques années, l'affirmation de Marcel Jean a semblé se confirmer, pour le meilleur et pour le pire. En 2012 seulement, *Inch'Allah* d'Anaïs Barbeau-Lavalette et *Rebelle* de

Kim Nguyen ont constitué deux productions ambitieuses tournées hors du Québec. Mais *Rebelle* demeure, et de loin, le film le plus réussi des deux. Faisant preuve d'un beau talent de conteur, Nguyen accomplit deux choses rarissimes. D'une part, son film ne propose aucun point d'ancrage québécois visible. Contrairement à *Incendies* et à *Inch'Allah*, dans lesquels les protagonistes demeurent des Québécois, *Rebelle* plonge au cœur de l'Afrique des enfants soldats, bien que le regard de Nguyen demeure foncièrement celui d'un Québécois en sol étranger. Une telle proposition comportait de nombreux risques, mais si le cinéaste remporte son pari haut la main, c'est grâce avant tout à son intérêt pour les univers imaginaires. Rapidement, le réalisme cru des premières séquences laisse place à un univers de fable où la réalité, la magie et l'incongru se côtoient sans cesse. *Rebelle*, c'est l'horreur et la beauté de l'Afrique vues par le regard inventif de Kim Nguyen. Le cinéaste ne prétend pas comprendre ni connaître la réalité des enfants soldats. Il tente plutôt de fondre son univers intérieur dans le monde de ces jeunes afin de donner forme à une véritable rencontre qui ressemble à un rêve angoissé.

De ce point de vue, *Rebelle* se distingue nettement de la démarche d'*Inch'Allah* et d'*Incendies*, qui demeurent tous deux plombés

par un style pseudo-réaliste dont l'efficacité apparente s'accorde finalement assez mal avec le ton mélodramatique. Pas question de plonger dans l'imaginaire chez Barbeau-Lavalette et chez Villeneuve, même si le Liban du dernier n'est jamais nommé. Étant donné leur immersion dans un réel face auquel ils ne prennent pas suffisamment de distance, ces récits beaucoup trop naïfs, qui tournent en bout de ligne autour de la prise de conscience de jeunes Montréalais, finissent par créer un malaise difficile à oublier. Pour être un peu méchant – et même de mauvaise foi –, on pourrait dire qu'ils sont les parents malgré eux d'un désastre à venir comme *Ego Trip*, sorti cet été sur nos écrans, qui pose finalement la même question : comment les autres permettent-ils au Québec de grandir ? Parfois, l'ouverture n'est qu'apparence.

L'IMPASSE DES SUPERPRODUCTIONS MÉTAPHORIQUES

Une autre tendance manifeste de ce tournant des années 2010 aura été la superproduction à visée universelle, représentée par la série de courts métrages à très gros budget produits et/ou distribués par le Centre Phi entre 2008 et 2011. Une série qui comporte *Next Floor* de Denis Villeneuve, *Danse macabre* et *Hope* de Pedro Pires, de même que *Trotteur* d'Arnaud Brisebois et Francis Leclerc. À l'opposé du minimalisme formel et narratif de la plupart de nos longs métrages, ces films présentent une esthétique clinquante et abordent de « grands sujets », tels que la surconsommation, la mort, la guerre et l'adversité. Visant clairement le marché international, ces productions possèdent une réelle ambition qui est malheureusement gâchée par le traitement superficiel qu'elles font de leurs sujets. Tous les efforts sont manifestement placés au service d'une mise en scène spectaculaire à défaut d'être réellement singulière. À première vue, cela peut paraître impressionnant, comme le prouvent leurs parcours prestigieux en festivals. Mais il est toutefois dommage de remarquer que la pyrotechnie audiovisuelle qu'ils déploient n'est pas accompagnée d'une réflexion sur ces « grands sujets » qui dépasserait les généralités.

LE QUÉBEC MADE IN SUNDANCE

La même remarque pourrait s'appliquer à *Chorus* de François Delisle. Certes, le film ne bénéficie pas des moyens gigantesques des courts métrages haut de gamme précités, et sa mise en scène empreinte d'une sobriété maîtrisée se situe aux antipodes de leurs approches esthétiques. Mais les apparences sont trompeuses. Le film de Delisle fait partie de cette même tendance qui nie toute spécificité culturelle, toute aspérité, dans le but de viser un universalisme mal exploité. Entre le noir et blanc sur-cadré, la neutralité affligeante de dialogues qui ne semblent répondre qu'au seul besoin narratif, et des personnages qui peinent à exister en dehors de leurs archétypes de « parents brisés », le film propose non seulement une vision bien propre et convenue du deuil, mais tombe même dans le piège du *mélo-porn*, comme dans cette scène où le père, joué par Sébastien Ricard dont l'interprétation paraît trop calculée pour être vraie, explose devant la vidéo du témoignage du meurtrier.

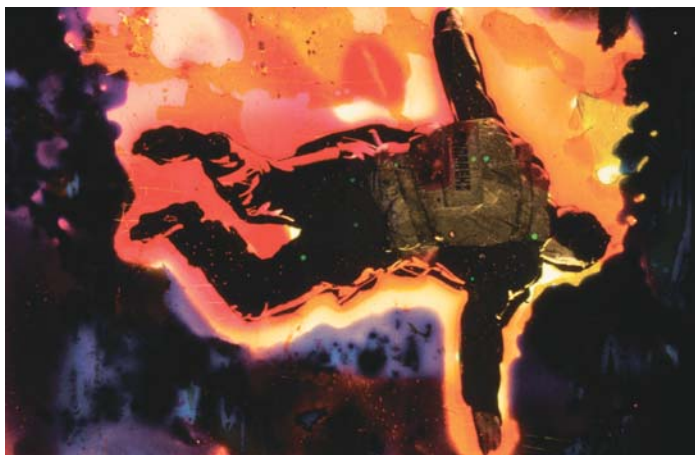
LE RETOUR AU QUÉBEC. MAIS QUEL QUÉBEC ?

Cela étant dit, avant ou après *Incendies*, la cartographie du cinéma de fiction québécois n'a finalement pas beaucoup évoluée et demeure dominée – et peut-être plus que jamais – par les drames socio-psychologiques empruntant les multiples variations d'un réalisme souvent des plus prosaïques. Outre l'éternel retour déprimant de quelques films inspirés du patrimoine, d'histoires de religieuses, ou les deux (*La passion d'Augustine* est, pour l'instant, le plus gros succès québécois de 2015), impossible de ne pas remarquer la prédominance d'un cinéma qui propose des portraits d'individus ou de couples, et dont les titres mêmes des films, comme le note Richard Brouillette, sont une indication de leur nature asociale et apolitique.² Certes, à l'opposé d'un Denys Arcand dont les titres ronflants (*Le règne de la beauté*, il fallait oser quand même !) annoncent, pour le meilleur et pour le pire, une ambition de satire sociale, la plupart des titres actuels suggèrent d'emblée un repli sur soi existentiel. Tout en partageant certaines des observations avancées par mon collègue, j'apporterais quelques nuances. Qu'on y adhère ou pas, difficile par exemple de considérer le cinéma de Denis Côté comme un « cinéma de la croissance personnelle » apolitique. Par son désir de manipuler le réel dans le but de construire un véritable univers singulier de marginaux (in)volontaires – toujours en huis clos, c'est vrai – le cinéma de Côté est *formellement* politique, même si ses récits et ses dialogues ne le sont pas ouvertement.

D'un point de vue strictement social et politique, le panorama du cinéma de fiction québécois actuel est d'ailleurs plus diversifié que ce que suggère cette « nouvelle vague » imaginaire. Les œuvres de Simon Lavoie et de Mathieu Denis³ affirment sans détour leur désir de replacer la question identitaire québécoise au cœur de notre cinéma, alors que cet enjeu est à peu près inexistant chez les autres cinéastes. Certains, comme Sébastien Pilote, Frédéric Pelletier, Ivan Grbovic ou Simon Galiero, font preuve de préoccupations plus sociales. Même Xavier Dolan fait un cinéma préoccupé par les questions sociopolitiques. De plus, contrairement à la plupart des cinéastes appartenant à la fameuse « nouvelle vague », on ne peut pas lui reprocher de construire des personnages semi-apathiques



REBELLE (2012) Kim Nguyen



MYNARSKI CHUTE MORTELLE (2014) Matthew Rankin

qui, comme le suggère Stéphane Lafleur dans son dernier film, dorment trop! Certes, le volume sonore n'est certainement pas gage d'évolution, mais il y a chez Dolan un réel désir de transformer la société qui transparaît dans tous ses films – et chez un grand nombre de ses protagonistes –, même lorsque ces derniers font du sur place (comme dans *Mommy*).

S'ils demeurent profondément ancrés dans le Québec contemporain, il est par contre évident que la plupart de ces films proposent un portrait particulièrement réducteur et uniforme des Québécois⁴. Comment ne pas remarquer par exemple l'omniprésence de personnages de la classe moyenne inférieure incapables d'exprimer la moindre pensée qui déborderait, ne serait-ce que quelques instants, de la verbalisation plus ou moins éprouvante de leurs sentiments relationnels. C'est à croire que le Québec entier est peuplé d'analphabètes, d'autistes légers ou de bipolaires vulgaires! Lorsque cette aphasie plus ou moins prononcée vise une fonction poétique chez Lafleur ou Côté, pourquoi pas. Mais son omniprésence est tout de même plus difficile à justifier dans des films qui sont dans un rapport de représentation «fidèle» du réel. De mémoire, de tous les jeunes cinéastes québécois, seule Anne Émond dans son *Nuit #1* a tenté de proposer des personnages à la parole complexe, cultivée et libérée.

À cet égard, le court métrage *Bleu Tonnerre* de Philippe David Gagné et Jean-Marc E. Roy, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs cette année, propose une belle alternative à cette réduction sociolinguistique du cinéma québécois. Sur papier, rien de bien excitant. Le film suit pendant quelques jours un *bum* du Saguenay, trentenaire apathique qui vient de se faire larguer par sa copine et qui ne rêve que de reprendre sa carrière de lutteur amateur. Bref, un bon *loser* québécois même pas vraiment sympathique et déjà vu cent fois. Si le film surprend, c'est par sa mise en scène, qui introduit à l'intérieur même d'une esthétique totalement réaliste

des passages «enchantés». Le procédé n'est pas nouveau lui non plus, mais il possède ici de multiples fonctions qui permettent au film de transcender sa prémisse. Il impose un regard distancié et anti-dramatique sur les événements. Il permet au film de dépasser un réel trop prosaïque, mais surtout, l'âpreté de l'interprétation des chansons folk aux arrangements minimalistes donne une identité véritablement singulière à ce trentenaire égocentrique, mais pas méchant, qui rêve d'Amérique. Bien sûr, la vision du Québec reste ici la même que dans bien des films, mais les cinéastes ont au moins le mérite de s'en rendre compte.

Une autre proposition venant briser l'uniformité des visions proposées par notre cinéma réside par ailleurs dans l'envol poétique que représente le cinéma de Matthew Rankin. Ce dernier affirme la suprématie d'un univers intérieur baroque, poétique et ludique qui ne prend du réel que le strict minimum nécessaire à la construction de fables délirantes inspirées par l'histoire canadienne – et winnipegaise. Après le succès de *Mynarski chute mortelle*, Rankin vient de recevoir le financement pour un premier long métrage. Espérons que le passage lui permettra d'approfondir son approche unique d'une réappropriation de l'histoire nationale. Ce serait un antidote radical contre ces films du patrimoine réactionnaires qui continuent de bâtir une identité simplifiée et rassurante du Québec et du Canada.

Si l'ouverture vers l'étranger du cinéma québécois a pour l'instant été de courte durée et couronnée d'un succès plus ou moins mitigé, les jeunes cinéastes réalisent indéniablement depuis quelques années des films profondément ancrés dans le Québec. Mais de quel Québec s'agit-il? Trop souvent plombés par un regard uniforme et limité qui est d'autant plus problématique qu'il s'exprime par un style réaliste, ces films peinent à proposer des visions singulières et stimulantes de la multiplicité des enjeux tant politiques, sociaux qu'existentiels qui touchent le Québec et, par extension, le monde contemporain. Le temps est venu de sortir des sentiers battus. 24

1. Voir 24 images n° 156, p. 30.

2. Voir le texte de Richard Brouillette p. 17.

3. Voir le texte de Philippe Gajan p. 13.

4. Je ne discuterai pas ici de la question du rapport à l'autre, longuement réfléchi par Marie-Claude Loiselle dans le n° 116 de 24 images, p. 33 à 39.



BLEU TONNERRE (2015) Jean-Marc E. Roy et Philippe David Gagné

ENTRETIEN AVEC OLIVIER GODIN

propos recueillis par Simon Galiero



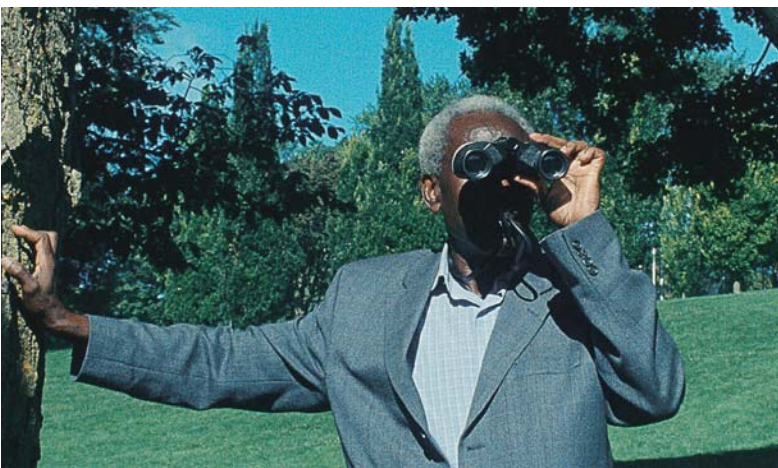
NOUVELLES, NOUVELLES (2015)

APRÈS DES ÉTUDES EN CINÉMA À CONCORDIA, OLIVIER GODIN RÉALISE À COMPTE D'AUTEUR PLUSIEURS courts métrages – entre autres *Le livre des abeilles* (2011), *La boutique de forge* (2012) et *Full Love* (2013) – ainsi que deux longs métrages, *Le pays des âmes, a jazz fable* (2011) et *Nouvelles, Nouvelles*. Ce film est sorti en salle (au cinéma Excentris) le 14 août.

En quels termes présenterais-tu tes films à ceux qui ne les connaîtraient pas?

Je ne sais pas si j'arriverais à synthétiser, mais si je devais le faire, je dirais que je fais tout simplement des films romantiques! Je peux même dire sans rougir que la comédie romantique est mon genre de prédilection. J'aime m'y confronter – autant la plus récente que la plus classique – pour ce qu'elle est, mais aussi pour ce qu'elle n'est pas. On va peut-être m'accuser d'une trop grande générosité à l'égard de ce genre, mais j'ai vraiment l'impression que ceux qui s'y intéressent touchent, par-delà les apparences, à une part de réalité qui appartient à nos rêves : à nos rêves les plus passionnels, ceux des fêtes du désir qui donne le goût et le vertige de la vie à deux. Par leurs vertus intrinsèques, ces comédies ne servent qu'à nourrir le rêveur en nous, l'amoureux, le fou. Et comme le sentiment de durée est assez difficile à rendre au cinéma, surtout lorsqu'il est question

d'amour, l'idée de réconciliation au sein d'un couple ne peut être approfondie, et donc n'être que timidement suggérée à l'issue du récit. C'est un peu ce qui me fait penser que ces films ne s'adressent finalement qu'à nos pulsions. Pour toutes ces raisons, je vois la comédie romantique comme une branche discrète d'un cinéma fantastique ramené à une dimension quotidienne. Elle s'appuie sur nos réflexes barbares pour construire avec masques et tambours des intrigues futiles, mais aussi inventives, afin de nous montrer sous un visage triomphant dans nos rapports amoureux. Même si la part d'ambiguïté y est minime, il n'en demeure pas moins que même si ces objets curieux semblent vouloir accoucher d'une version idéalisée de la vie amoureuse, on y trouve au bout du compte des choses plus tristes (dans leur naïveté) que joyeuses. Cela me permet de penser qu'à l'état amoureux, nous ne sommes rien d'autre que l'*étoffe de nos rêves*, pour citer Shakespeare.



FEU DE BENGAL (2014)

Qu'est-ce qui motive ton écriture par rapport aux acteurs?

Je pense qu'on est plusieurs réalisateurs à préférer écrire spécifiquement pour certains acteurs. Lorsque ce n'est pas possible, dans mon cas, un important travail de réécriture s'opère lors des séances de lecture qui précèdent le tournage. Parfois, dans l'écriture, l'acteur précède le personnage. Son essence est le moteur. C'est aussi parfois un désir de retravailler avec untel dans un contexte X qui provoque l'écriture. S'ajoute ensuite ce qui s'invente par la parole, comme au théâtre où la générosité à cet égard est assez fulgurante (plus qu'au cinéma en tout cas). Souvent, ce sont les dialogues que je vais écrire en premier et c'est lorsque j'entends ce que j'ai écrit que j'arrive à comprendre ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. La musique d'une voix est très stimulante. Quand j'ai écrit *Danger of Death*, je ne connaissais pas encore Brian Wright. Je m'étais donc imaginé William Powell dans le rôle. Le bel anachronisme! Lorsque j'ai rencontré Brian Wright, je lui ai montré *My Man Godfrey* (de Gregory La Cava, 1936). Dans ce film, William Powell, en clochard, est d'une incroyable justesse parce qu'il ne cherche jamais à rendre crédible l'image du clochard qu'il interprète. C'est le contraire de l'exemple du garçon de café de Sartre qui joue pour se persuader lui-même et se confondre avec sa fonction. William Powell joue et est tout à la fois. Du moins, c'est la science de son jeu. En parfaite maîtrise de son essence, il arrive à la communiquer sans artifice et avec une élégance habitée par son énergie. Brian Wright, a dû tout de même amener beaucoup de lui-même pour arriver à se transformer de l'intérieur. C'est souvent ce qui m'importe de ressentir. Évidemment, il ne pouvait pas qu'imiter. Enfin, je m'éloigne de la question, mais le personnage-acteur-William-Powell (ou plutôt le goût d'entendre sa voix pour son rythme, sa générosité qui s'opère dans le sens de la douceur) était le point de départ de ce conte.

Et comment travailles-tu avec les comédiens en tournage?

Ce que je demande est assez précis, mais sans coincer l'acteur ni lui prendre la main. Au final, un acteur en vient à se diriger

lui-même à partir de mes indications. Si je demande à un acteur de dire une réplique plus rapidement qu'une autre, je m'attends à ce qu'il trouve lui-même la raison qui pousserait son personnage à la dire ainsi. S'il n'y arrive pas, je peux évidemment l'aider. Je pense aussi que la direction d'acteur se fait beaucoup dans le rapport au cadre (c'est le cas chez Ozu par exemple), c'est-à-dire, dans la façon dont le spectateur reçoit l'énergie véhiculée par le comédien. Je sais que j'y pense souvent et que les acteurs avec qui j'ai travaillé n'intègrent pas nécessairement cette notion à leurs considérations sur le dialogue, les gestes ou la scène. Enfin, comme ils n'ont pas accès au découpage (lorsqu'il y en a un), cela n'est même pas une possibilité.

Ces aspects de comédie dans tes films se traduisent souvent par des rythmiques presque burlesques.

J'aime le jeu, ce théâtre dans le film qui devient davantage un débordement de la réalité qu'une façon de l'interpréter, ces dédoublements possibles qui sont une des clés de *Nouvelles, Nouvelles* (le titre en est un bon indicateur). Ce goût, je pense qu'il se manifeste chez moi de plusieurs façons. Mais pour ce qui est de l'humour en général, et c'est le cas chez Hawks et Ozu par exemple, ce qui m'intéresse c'est la cohabitation du dramatique et du comique qui, sans jamais se nuire, arrivent à nourrir avec une égale importance les enjeux du film. L'humour préserve de la complaisance ou du confort du mélo. Les auteurs que j'affectionne le plus, autant en cinéma qu'en littérature, aiment à jouer de cela.

Quel rapport entretiens-tu avec les objets dans tes films? Ils y occupent une place importante.

J'aime communiquer par le biais des objets, des choses vivantes ou inanimées, comme les plantes et les ustensiles. Je passe beaucoup de temps à filmer les choses qui entourent mes personnages, des choses qui d'une façon discrète, souvent assez drôle, servent à perpétuer leur présence tout en me permettant de rythmer autrement le film. Il me semble souvent que ces objets représentent un moyen puissant et simple de révéler des présences, d'investir poétiquement le cadre, de faire concorder l'énergie des choses avec celle de la parole. D'un point de vue surtout scénaristique, il y a le téléphone qui m'inspire beaucoup et qui est un objet merveilleux. Le téléphone crée un monde, à l'autre bout du fil, qui se fait et se défait par la voix. Il permet de générer des rencontres, mais aussi de l'attente et de l'espoir. Il peut être quotidien et fantastique à la fois; sans que ce soit forcé, réduire ou produire des perspectives. Il y a tout cela dans le téléphone.

Vers la fin de *Nouvelles, Nouvelles*, il y a une séquence de rêve qui transcende l'approche psychanalytique pour nous donner à revivre ce sentiment tragique et furtif, diffus en même temps que d'une grande clarté, comme peuvent l'être certains détails des rêves. Une sorte d'émotion existentielle qui cristallise dans un moment envoûtant, qu'on reçoit à la fois comme la chose la plus tangible et la plus indéfinissable qui soit. Peut-être que la

force de cette émotion vient de ce tout ce qui précède dans le film avec lequel elle ne rompt pas, mais dont elle devient au contraire l'extension « épiphanique » ?

Je suis content de ce que tu me dis, parce que la crainte que cette séquence vienne rompre avec ce qui la précède m'a habité en l'écrivant et en la montant. C'est une scène dont je suis assez fier dans la mesure où elle n'était pas dans le scénario qui comportait des éléments beaucoup plus directs au départ. Elle est le résultat du doute. En création, l'incertitude me semble un beau moteur. Il faut savoir le reconnaître et ne pas en être gêné, surtout à l'égard de ses collaborateurs. Cette scène est donc le fruit d'une réécriture qui s'est opérée pendant le tournage. Certaines choses ne fonctionnaient pas et, plutôt que de persister, j'ai préféré partir dans une autre direction. Il faut savoir que nous avons tourné *Nouvelles, Nouvelles* en seulement dix jours et que nous ne nous autorisions qu'une ou deux prises. Comme le film est tourné en pellicule avec très peu d'argent, je n'ai visionné les chutes qu'après le tournage. Ce sont de bonnes conditions pour mûrir des réflexes qui font du scénario davantage un canevas qu'une liste d'épicerie. Les images que nous filmions restaient dans nos têtes, la mienne et celle de Miryam Charles (directrice photo), ce qui ne pouvait que les rendre plus précieuses, plus diffuses. Cela a sûrement contribué à ce que tu décris.

C'est un peu injuste de n'aborder qu'un seul de tes courts métrages mais, à choisir, il me semble que, parmi ceux-ci, *Full Love* trouve un bel équilibre entre l'aspect volontairement diffus de la narration et quelque chose qui, malgré tout, nous laisse des impressions claires avec un enchaînement précis et cohérent. Perçois-tu cela toi aussi ? Qu'est-ce qui t'a inspiré à faire ce film ?

Il y a une simplicité dans *Full Love* qui est toute scénaristique et qui est le propre de la comédie romantique, soit de faire de l'amour l'enjeu principal, de jouer d'abord de son absence ; ensuite, du fait qu'il devient indispensable en s'articulant autour du désir ; finalement, de sa perte, de sa fragilité et ultimement, de sa reconquête – matinale, puisqu'en amour, le sentiment de conquête est matinal ou il n'est que futile. À travers ce schéma, j'ai joué de mes obsessions, et lorsque nous avons trouvé les lieux de l'action – seulement deux ou trois jours avant le premier jour de tournage –, les choses ont commencé à prendre forme. Il faut dire que le scénario de *Full Love* n'était qu'une suite de dialogues. Il n'y avait pas de descriptions de personnages, de lieux, de précisions temporelles, etc.

En regardant *Nouvelles, Nouvelles*, je retenais peu d'éléments narratifs, ce qui ne veut absolument pas dire qu'ils sont absents. Mais si j'avais cherché à les suivre plutôt que d'accepter qu'ils agissent à un niveau de réception plus inconscient ou moins direct, j'aurais sûrement été agacé. As-tu conscience qu'on peut recevoir tes films de cette façon, que c'est même nécessaire pour les traverser ?

Oui. En fait, cela m'est apparu évident une fois en montage. Je reviens toujours à cette phrase de Godard : « Il vaut mieux prendre que comprendre. » Ce qui me perd (ou plus



NOUVELLES, NOUVELLES (1), LES BRIGANDS DE L'HÔTEL BLEU (2-3) et FULL LOVE (4)

vraisemblablement le spectateur) dans cette forme de récit, c'est que j'aime raconter les choses par la bande, explorer également la dimension quotidienne et onirique de la vie des gens et ne jamais accorder un traitement particulier à l'un ou à l'autre. Je prends aussi un malin plaisir à imaginer mes personnages dans plusieurs situations, les plus banales (acheter du lait) comme les plus extraordinaires (provoquer en duel des brigands). Au risque de m'éparpiller un peu, ces exercices me fournissent beaucoup de matière, trop parfois. Ils me permettent d'explorer des zones plus grises, moins « nécessaires » au développement de l'intrigue. Une fois en tournage, j'aime m'attarder à ces moments, notamment dans *Nouvelles, Nouvelles*, par le biais du rêve. Ce gris narratif et ces digressions nombreuses, qui génèrent néanmoins un sentiment d'unité, invitent doucement à l'impossibilité d'une lecture d'ensemble (du moins, sur le coup). Cela me plaît.

Qu'est-ce que cela génère pour toi?

J'imagine que, d'une façon assez évidente, le spectateur n'aura jamais l'impression d'avoir toutes les cartes en main. Pour moi, l'idée n'est pas de m'amuser à ses dépens, mais bien de le garder stimulé. En tant que créateur, ça me permet également de maintenir le film vivant, d'en renouveler les possibilités tout en me permettant de garder des portes ouvertes pour de futures réécritures (la dernière étant celle qui s'opère dans la salle de montage). En faisant un film de façon artisanale, je

quelque chose de brouillon que j'espère généreux et qui invite le spectateur à une vive participation.

On sent chez toi un désir et une affection pour le récit.

Je pense que je suis resté attaché à cette idée de quête. Surtout lorsqu'elle est traduite par quelque chose d'intime, par la douceur. Ce goût me vient très certainement de l'enfance. Et je n'ai jamais cessé de le cultiver. Je pense à la linéarité pourtant banale de mes premiers grands coups de cœur cinématographiques. Le film *Commando* (de Mark L. Lester) par exemple que, très jeune, je m'étais appliqué à « novelliser ». Il est de ce cinéma qui, par une candeur qui relève de la fable, appartient davantage à la mythologie. Ainsi, j'étais enfant et, par la grâce de ma naïveté peut-être, je me voyais prendre le relais d'une expression artistique que je jugeais valable et nécessaire. C'est encore, je pense, ce que je poursuis aujourd'hui, seulement avec une plus grande lucidité et un sérieux qui gâte parfois le plaisir que je prenais autrefois à me faire raconter des histoires. *Commando* est un film qui m'a longtemps fasciné par son énergie brute et sa violence trop exagérée pour n'être que divertissante. Il devient, avec le temps, un film qui a arpenté l'imaginaire, qui a cerné l'enfant en moi, et sûrement plusieurs de ma génération. Comme *Nouvelles, nouvelles*, c'est peut-être un film de Noël qui s'ignore. Il en a toute la générosité en tout cas. 24



FULL LOVE (2013)

pense évidemment à *Nouvelles, Nouvelles* qui a été réalisé sur plusieurs jours, le choix de concentrer ses énergies sur un élément implique nécessairement une conséquence douloureuse, celle d'en accorder moins aux autres. Cette dynamique oblige des ajouts, des omissions et des sacrifices qui génèrent l'élan narratif du film, mais qui sur le coup, participent surtout, j'ai l'impression, à engendrer un certain éparpillement. Le résultat final a donc, dans ce sens, un petit



FILM POP

16-20 SEPT. | Documentaires et fictions à thématique musicale,
dans le cadre du festival POP Montréal

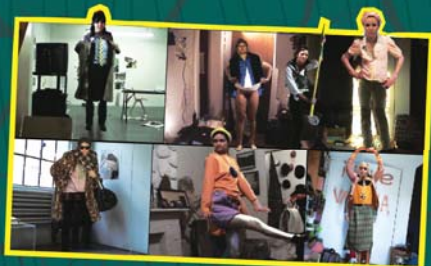
Des jeunes gens modernes (France, 2014) Première internationale
avec performances par Xarah Dion et Police des moeurs • Quartiers POP 3450 St. Urbain

Outfitumentary (États-Unis, 2015)

par K8 Hardy

Cinéma J.A. De Sève, Université Concordia

1400 de Maisonneuve O.



Rétrospective Sho Miyake :

The Cockpit (Japon, 2014) et **Playback** (Japon, 2012)

Cinéma J.A. De Sève, Université Concordia 1400 de Maisonneuve O.



ET BEAUCOUP PLUS !

PROGRAMMATION COMPLÈTE DÉVOILÉE LE 26 AOÛT 2015 SUR POPMONTREAL.COM



Montréal

Québec

Canada



RSB
i MEDIA

RSB PRODUCTION

CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL

PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES

DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse

Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511

F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153

info@rsbimedia.com





CINÉMA > 274, RUE MICHAUD RIMOUSKI (QC)

HORAIRE ET PROGRAMMATION > PARALOEIL.COM



Conseil des arts
du Canada

Conseil des arts
et des lettres

Québec

SODEC

Québec

Culture
et Communications

Québec

TELEFILM
CANADA

7^e ÉDITION
**FESTIVAL DU FILM DE
STOP MOTION
DE MONTREAL**

**25-26-27
SEPT 2015**

CINÉMA J.A. DE SÈVE- 1453, RUE MACKAY, MONTRÉAL - GUY-CONCORDIA
www.STOPMOTIONMONTREAL.COM

f t y v

**-PROJECTIONS GRATUITES POUR LA FAMILLE
ET STATIONS DE TRAVAIL DE STOP MOTION !**

- 88 FILMS EN COMPÉTITION

- CLASSES DE MAÎTRES ...ET PLUS ENCORE!

**INVITÉS
SPÉCIAUX:**

PES

Premier festival au monde consacré à la diffusion d'œuvres cinématographiques
créées exclusivement grâce à l'animation en volume!



« What's the plan Jimmy ? »

par Bruno Dequen

Jimmywork de Simon Sauvé

Dix ans après sa sortie, *Jimmywork* est un objet particulièrement singulier au sein de la cinématographie québécoise. Au sens littéral d'abord, puisque ce film demeure à ce jour le seul de son auteur. Monteur de formation, Simon Sauvé a conçu cette réalisation à partir de plus de 200 heures de rushes tournés sur trois ans. À l'époque, ce docufiction présenté dans un noir et blanc aussi rêche que son protagoniste, un quinquagénaire acariâtre du Mile End en quête d'un « gros coup », est apparu comme un véritable ovni, objet impoli lancé au visage d'une industrie en plein état de grâce commerciale, dominée par les superproductions patrimoniales (*Le survenant*, *Aurore*, *Maurice Richard*) et les films d'auteur rassembleurs (*C.R.A.Z.Y.*). Rétrospectivement, *Jimmywork* fait figure d'œuvre charnière. Par son esthétique *do it yourself*, son caractère hybride et l'âpreté de son personnage principal, il est le fils illégitime d'un Robert Morin et anticipe en partie les univers moins lumineux, plus ambigus et désenchantés de la génération de cinéastes à venir.

Revoir *Jimmywork* en 2015, c'est être de prime abord confronté à une esthétique fauchée qui n'existe plus. À l'image de nombreux projets indépendants du début des années 2000 tournés en vidéo (dont *Les états nordiques* peut aujourd'hui être considéré comme le fer de lance), *Jimmywork* affiche d'emblée sa marginalité par le manque de « définition » de ses images, phénomène qui a presque complètement disparu de nos écrans avec l'évolution technologique des dernières années. Or, cette esthétique (in)volontaire joue une triple fonction dans le film.

Elle symbolise tout d'abord l'état mental et social de Jimmy. Grand barbu anglophone solitaire, aussi grognon qu'imprévisible, Jimmy n'a rien d'une personnalité inspirante. Toujours une bière ou une cigarette à la main, il râle sans cesse tout en espérant concevoir le plan magique qui lui permettra enfin de remporter le gros lot. Lorsque sa tentative de vendre de fausses publicités vidéo au Festival Western de St-Tite échoue, il décide d'organiser un improbable vol de leur entrepôt de bière.

C'est ce plan foireux d'un petit criminel de bas étage que suit tant bien que mal une caméra vidéo portée à l'épaule, instable et la plupart du

temps sous-exposée. Une telle approche permet également de rappeler constamment l'aspect documentaire du projet. Dès les premières scènes, Jimmy s'adresse au cinéaste, qui affichera ouvertement sa présence tout au long du film, par la parole ou par les gestes, réajustant sans arrêt sa caméra. Or, si ce procédé réflexif n'est pas nouveau, Simon Sauvé réussit à lui insuffler suffisamment d'ambiguïté pour le rendre passionnant. Tout d'abord complice silencieux et empathique, son personnage de cinéaste devient progressivement le petit diable qui souffle ses conseils à l'oreille de Jimmy, dans l'espoir de le voir transformer sa vie morne en véritable film, mais pour ensuite faire marche arrière et tenter de dissuader ses comparses. *Jimmywork* serait ainsi un documentaire qui tenterait maladroitement de devenir une fiction criminelle américaine apprêtée à la sauce de chez nous, St-Tite remplaçant l'Ouest américain et un entrepôt de bière Molson, les baraquements de Fort Knox. Et le cinéaste de manipuler des centaines d'heures de tournage pour transformer un Montréalais sans envergure en sombre cowboy solitaire qui disparaîtra finalement à l'arrière-plan d'une autoroute tel un John Wayne de la campagne québécoise.

Cette « ambition hollywoodienne » n'est jamais aussi passionnante que lors du fameux braquage de l'entrepôt de bière. Tourné de nuit, cette tentative de vol ressemble à une version amateur et catastrophique de l'assaut final de *Zero Dark Thirty*. Simon Sauvé use habilement du manque de définition de sa caméra pour alterner les plans presque totalement obscurs et ceux en « mode nuit » surréalistes. Outre le fait que les limitations techniques lui permettent de plonger le spectateur au cœur du chaos de son entreprise, la séquence prend progressivement l'allure d'un délire abstrait. Les hurlements se superposent à des images à la limite de la lisibilité. L'obscurité fait subitement place à des visions rougeâtres cauchemardesques, et le film se transforme en expérience sensorielle unique, proche du cinéma d'avant-garde. Certes, Jimmy n'est pas John Wayne. Mais *Jimmywork* demeure un sacré voyage. 24

Québec, 2004. Ré, mont. : Simon Sauvé. Scé. : Simon Sauvé, James G. Weber et Santiago Hidalgo. Son : Peter Lopata. Mus. : Claude Fradette. Int. : James G. Weber, Manzur Ahsan Chowdury, Graham MscKeen, Gérard Perrier, SQ Moshir Rahman, Marie Conroy, Lynda Lemay, Simon Sauvé. Prod. : Pascal Maeder et Simon Sauvé. Dist. : Atopia. 81 minutes.



ENTRETIEN AVEC THEODORE USHEV

propos recueillis par Nicolas Thys



LES JOURNAUX DE LIPSETT (2010)

© 2010 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

DEPUIS UN PEU PLUS D'UNE DIZAINE D'ANNÉES, THEODORE USHEV CONFIRME FILM APRÈS FILM QU'IL EST de loin l'un des plus importants et prolifiques cinéastes d'animation de sa génération. Célébré pour sa trilogie politique réalisée à l'ONF : **Tower Bawher**, **Drux Flux** et **Gloria Victoria**, il est également l'auteur d'un clip original réalisé sur vinyle : **Demoni**, du très beau et court **Rossignol en décembre**, des **Journaux de Lipsett**, faux documentaire qui nous plonge dans les angoisses du réalisateur canadien Arthur Lipsett, ou du plus enfantin **Tzaritza**.

Ses courts métrages, souvent abstraits et engagés, font de lui un artiste profondément ancré dans les maux de son époque, mais qui pourtant les transcende en leur conférant une portée intemporelle. Ces deux dernières années, la cadence de sa production a encore augmenté : en plus d'avoir terminé plusieurs courts films, dont un plus léger que d'habitude, **Sonámbulo**, il a participé au nouveau long métrage d'Anca Damian, **La Montagne magique**, créé deux installations, été artiste en résidence au Musée de la civilisation à Québec et écrit un texte manifeste. Nous l'avons rencontré à l'occasion du Festival international du film d'animation d'Annecy afin de revenir sur cette période dense.

Vos deux dernières années, durant lesquelles vous avez finalisé de nombreux projets, ont été très prolifiques. J'aimerais revenir sur cette période. D'où est venu 3^e page après le soleil ?

Je l'ai imaginé après **Les Journaux de Lipsett**. C'est un geste artistique de libération et j'avais envie de composer un palimpseste à partir de livres et de catalogues de festivals. J'avais de nombreux catalogues que je ne voulais pas mettre à la poubelle et j'ai décidé d'en faire quelque chose. Un jour, j'ai entendu *Third Stone from the Sun* de Jimi Hendrix joué par Stevie Ray Vaughan dans un bar de

Toronto et il a pratiquement détruit sa guitare lors de ce concert. Il avait dû prendre pas mal de drogue et je me suis dit que ça pouvait être intéressant de détruire ces catalogues en faisant quelque chose de nouveau. Après, ça m'a donné l'idée d'une installation, que la Cinémathèque québécoise a bien voulu accueillir, et j'ai fait deux autres films. Le deuxième à partir de la Bible et le troisième à partir d'un dictionnaire français-anglais. Malheureusement, nous n'avons pas réussi à obtenir tous les droits musicaux. Stevie Ray ne posait aucun problème, mais les avocats de la famille de Hendrix

ne voulaient pas. On aurait pu aller de l'avant, mais avec beaucoup de restrictions, comme aucun droit de mettre le film sur DVD. Donc on a abandonné cette idée et on a contacté une musicienne contemporaine de Montréal, Ana Sokolovic, qui a recréé la musique en suivant le rythme du film. Je ne sais pas si c'est bien ou si c'est un massacre car, avec une musique contemporaine symphonique, le film devient beaucoup plus difficile à écouter. Je ne suis pas sûr que les gens l'aient tellement apprécié, mais j'aimais cet aspect parce que même si peu de festivals l'ont sélectionné, il a été pris dans certains et ça permet d'ouvrir la porte à des installations.

Et le film projeté dans les festivals, c'est juste une partie de l'installation?

Exactement. C'est une des trois.

Pourquoi avoir choisi de présenter celui-là?

En fait, c'est l'ONF qui l'a choisi mais ce n'était pas mon favori. Mon préféré c'est la Bible, qui a été réalisé après que j'ai eu composé la nouvelle musique. C'était donc déjà un peu un autre film. Mais ça a été très compliqué de gérer tous les droits par rapport aux licences. On a un film et trois versions, c'est fou mais c'est mon style. Il reste qu'à l'origine c'était vraiment une installation et pas un film.

Vous avez fait d'autres installations?

Oui, j'en ai fait une autre sur la façade de la Bibliothèque nationale du Québec. C'était une commande pour l'événement McLaren *Mur à Mur*, sur le centième anniversaire de McLaren, et ça c'est très bien passé. C'était très puissant et le public a très bien répondu. C'était une installation participative et les gens jouaient en quelque sorte. Il y avait un monolithe inspiré de *2001 : Odyssée de l'espace* de Kubrick. C'était un peu comme si on était tous des singes, que Norman McLaren faisait tomber le monolithe, et le but était d'aller le gratter pour créer une animation abstraite sur la façade. C'était une œuvre d'art immense avec trois projecteurs.

Comment cela se présentait exactement?

En fait le monolithe était comme une sculpture. Quand quelqu'un passait devant, il faisait un bruit comme pour dire : « Je suis là ». Les gens approchaient, se mettaient à gratter. C'était comme un instrument de musique et on créait des sons en grattant avec une clé ou n'importe quoi d'autre. C'était microtactile, donc on pouvait créer des choses selon les positions, la puissance, etc. C'était très intéressant... et l'un de mes meilleurs projets.

Concernant les projets films et hors films, pouvez-vous nous parler de celui réalisé au Musée de la civilisation du Québec?

Fin 2014, j'étais en résidence au musée lors d'une exposition intitulée « Image X Image – Le cinéma d'animation à l'ONF ». Je travaillais au milieu d'une salle et je pouvais discuter avec les gens. Et c'était la fin de la célébration du centième anniversaire de McLaren. J'ai voulu faire un projet qui allait plus loin que l'idée qu'on se fait du cinéaste. Mon but était d'abord de poser une question, de chercher à savoir comment on perçoit la figure de McLaren aujourd'hui. Il est considéré comme un démiurge et

je voulais aller au-delà. J'ai donc décidé de prendre dix de ses films et d'effacer 100 photogrammes sur chacun pour en faire un film. Le but était d'accomplir un acte de sacrilège dans une tradition postmoderne, comme beaucoup d'artistes l'ont déjà fait. C'est à la fois une forme de glorification de sa personnalité et un retour sur son travail. Je l'ai projeté une fois et même pas dans sa version finale : c'était une version où je n'avais effacé que 99 photogrammes. Je voulais que personne ne voie ce film terminé, même pas moi. J'ai terminé le film après la projection, je l'ai mis dans une boîte que j'ai fermée, encapsulée, puis donnée à la Cinémathèque québécoise.

Qui n'a donc pas le droit de le projeter...

Non, c'est juste pour la conservation. En exposition à la rigueur, mais je ne veux pas qu'ils le voient pour plusieurs raisons. D'une part, je ne veux pas que les gens interprètent ce film-là, car il ne laisse aucune place à l'interprétation. D'autre part, je ne veux pas qu'on puisse dire : je l'ai vu, je l'ai aimé ou je l'ai détesté. Pour éviter ça, il fallait que personne ne le voie en entier. Le film serait réussi si en le regardant, tous les cadres étaient bien effacés mais, même là, ce n'est pas le cas, car on voit le début des films, des petites choses qui surgissent. Je considère donc que c'est un peu raté.

Effacer McLaren, c'est un geste politique?

Peut-être... mais les gens peuvent l'interpréter comme ils veulent. J'imagine que oui! Mais évidemment, je ne peux pas l'affirmer. [rires]



TOWER BAWHER (2006) et DRUX FLUX (2008)

Vous avez aussi fait un film appelé *Manifeste de sang*. Comment vous est venu ce projet?

Il s'est passé des choses étranges autour de ce film-là. Je l'ai fait l'année passée et terminé en février. Il vient d'un projet de site web, Naked Islands, qui m'a demandé un film politique dans lequel je devais m'exprimer à propos de certains événements actuels. J'avais déjà eu, mais sans la réaliser, cette idée d'utiliser mon propre sang comme un acte personnel, en réaction aux gens qui descendent dans la rue, qui risquent d'être tués, blessés par la police pour un idéal de vie en Russie. Mais même si le gouvernement tombe, le prochain gouvernement sera pire que l'actuel. C'est donc un film cynique dans lequel je me demande si ça vaut peine de sortir dans la rue et de risquer sa vie. Quel est cet idéal vers lequel on doit aller et pour lequel on doit se battre? C'est aussi un peu faire le lien entre le côté empathique et égoïste des artistes qui sont incapables de réagir et qui ne sont pas toujours prêts à donner leur vie pour une cause sociale et politique et pour sortir dans la rue. Mais le problème est venu de la technique. Je me suis demandé quel sang utiliser. J'ai testé plusieurs types avant le mien, mais je me suis dit que si j'utilisais d'autres types, l'idée ne serait plus la même. J'ai donc appelé ma sœur qui est laborantine et je lui ai demandé de me prendre du sang et de le conserver avec le produit qu'ils utilisent pour ça. Je l'ai mis dans une bouteille et j'ai commencé à dessiner. C'était super mais les dessins étaient trop grands et, si je continuais ainsi, j'allais mourir! Donc, j'ai réalisé mes dessins sur la moitié d'un post-it et je les ai faits au bambou comme les Égyptiens. C'est pour cela que

le rendu est très brut. Mais comme ça ne m'a finalement pris que 25 mg de sang sur les 100 mg que j'ai, je pourrais faire une suite! [rires]. Puis, j'ai écrit le texte en français et en anglais et j'ai fait la narration avec mon accent épouvantable. C'est peut-être aussi de ça que sont venus certains problèmes. En tout cas, le projet de site web a été arrêté alors que d'autres cinéastes avaient, eux aussi, réalisé des films et aucun n'a été distribué. Je leur ai demandé si je pouvais montrer le film en *Masterclass* à des étudiants dans mes voyages et ils ont accepté. Dans une de ces *Masterclass*, le directeur du festival d'Utrecht aux Pays-Bas m'a dit qu'il voulait présenter *Manifeste de sang*. Mais au même moment, j'ai sorti mon nouveau film, *Sonámbulo*, qui est vraiment un film joyeux et ça a tué la carrière de *Manifeste de sang*. Je reste content car *Manifeste...* est un autre film qui sera sûrement peu montré, mais qui a répondu à mes questions: est-ce que ça vaut la peine de gaspiller le sang de quelqu'un d'autre pour des idéaux? La réponse est non.

C'est étonnant que *Manifeste de sang* ne soit pas montré. C'est un film actuel d'un point de vue politique, il représente toutes les dictatures de ce monde.

C'est aussi parce qu'on ne l'a envoyé que dans cinq ou six festivals. Ceux qui l'ont vu l'aimaient beaucoup. J'ai eu des réactions positives d'étudiants émus, qui le trouvaient intéressant. Mais du côté des sélectionneurs, ils préfèrent *Sonámbulo*, car ils cherchent toujours quelque chose de plus léger, de moins profond ou politique. On peut s'interroger sur ce côté « entertainment » souvent recherché par rapport à un cinéma d'animation engagé. Mon manifeste, *Regard vers le futur*, qui est sorti peu après ce film-là, aborde cette question.

C'est étonnant car dans les festivals de prises de vue réelles, les réactions sont plutôt: les films sont déprimants. Dans l'animation, c'est l'inverse alors?

Oui, la majorité des gens pensent que l'animation est créée pour être jolie, amusante, que c'est pour les enfants et que c'est juste de « l'entertainment ». Mais je ne crois pas. Je pense que c'est un genre qui est puissant pour faire passer un message politique, qui reflète l'engagement des artistes. Je crois en cette idée-là. Je ne veux pas dire que je fais tout le temps des films déprimants. Des fois, il y a des films comme *Sonámbulo*, mais c'est étrange car je ne me souviens pas trop comment j'ai fait ce film, comment il est sorti de moi. C'est un peu comme si je l'avais fait, comme s'il était né pendant des crises de somnambulisme.

On trouve quand même des exceptions à ce que vous venez de dire. Quand on parle de Jiri Trnka, le film qu'on retient de cet artiste tchèque, c'est *La Main*, qui est son film le plus politique. Selon vous, est-ce que c'était différent avant, les gens acceptaient-ils davantage le cinéma politique?

C'est une question intéressante. Tu sais à cette époque, on était en pleine guerre froide et l'animation a servi aux artistes du bloc de l'Est pour s'exprimer, car on censurait beaucoup dans ces pays-là, et ils ont fait des films puissants avec des métaphores, des symboles. Aujourd'hui, on considère souvent que c'est un défaut de faire ça. Les politiciens dans ce temps-là regardaient le cinéma d'animation comme quelque chose de peu important, destiné aux enfants. Ils ne



3^e PAGE APRÈS LE SOLEIL (2014)

regardaient jamais ce genre de films d'animation, et donc la censure était moins forte. Ils laissaient passer sans comprendre les métaphores ou les messages, ou alors ils réagissaient trop tard. Donc, il y a déjà eu un courant politique important mais, aujourd'hui, les choses ont changé. Avant, le politique aidait, mais aujourd'hui plus du tout. Les gens ne prennent plus le cinéma au sérieux comme auparavant, ils ne connaissent que Pixar et Disney. Quand je dis : « Je fais de l'animation », on me répond : « J'adore les Simpson ».

Par rapport à *Sonámbulo*, le film est-il venu d'une envie de retravailler avec le musicien Kottarashky avec lequel vous aviez déjà fait *Demoni*?

Non, en fait la conception de *Sonámbulo* a débuté presque un an avant *Demoni* et c'est grâce ce projet que j'ai rencontré Kottarashky, mais tout a été arrêté. Au début, c'était une demande de Show Time pour ABC qui voulait un film de quatre minutes, mais ça n'a pas abouti. J'ai décidé de le continuer et ça m'a pris cinq ans en tout. Je travaillais dessus tout en menant d'autres projets. Faire *Sonámbulo*, ça a été comme me reposer dans mes rêves et je ne me souviens pas du processus de création. J'étais à la maison, j'y touchais de temps à autre et, un jour, le film était fini.

Si vous vous êtes contactés voilà cinq ans, cela veut-il dire que la musique préexistait au film?

En fait, j'ai rencontré Kottarashky quand il était en train de faire son premier album. La musique de *Sonámbulo* vient de là et elle est sur le CD. Elle a été produite en même temps que le film. J'avais déjà entendu quelques morceaux et je lui ai dit : « Oh c'est super, tu peux me donner les compositions que tu as ? » Lui, il travaillait seul dans son studio, sur son ordinateur, et la collaboration a commencé comme ça. J'ai donc choisi un morceau existant et il l'a retravaillé un peu. Ce qui est amusant, c'est que c'est le morceau retravaillé qui est sorti dans l'album, il l'a changé en fonction de mes indications ! Pour *Demoni*, il m'a demandé de réaliser un vidéoclip, mais c'était pour son deuxième album. Et j'espère que notre collaboration va continuer.

***Sonámbulo* est inspiré d'un poème de Federico Garcia Lorca. D'où est venue cette idée?**

C'est arrivé presque en même temps que la musique. J'ai juste lu et beaucoup aimé le poème. C'était tout un défi de réaliser un film inspiré par un poème. Je voulais le faire sans qu'on entende ou qu'on lise les vers, et sans que ce soit une illustration. Je voulais conserver l'esprit de l'oeuvre, créer une poésie visuelle et non narrative. La poésie est très riche et elle se suffit à elle-même. Quand on la lit, on s'imagine des choses et ce que j'ai voulu faire, c'est traduire les images et les musiques abstraites que j'avais en tête à la lecture.

Pourquoi avoir utilisé une musique si peu espagnole?

Ça peut paraître étrange, mais je me suis dit que c'était trop facile et direct si on faisait ça avec de la musique espagnole. J'ai déjà de



SONÁMBULO (2015)

nombreuses références espagnoles, presque tous les surréalistes : Miró, Picasso, Dali, Picabia... Ça aurait été trop. Je ne voulais pas faire un film espagnol, mais enrichir le poème.

Travailler quelques jours, arrêter, reprendre... la transition n'est pas trop compliquée à chaque fois?

Non, c'est un film plein d'énergie, j'avais petit à petit, par étapes. Je reprenais l'image en amont, puis je continuais à animer pour produire quelque chose d'autre, un peu à la manière des cadavres exquis qui sont des processus surréalistes. Je me suis juste servi de la construction du poème et de ces vers : « Dessous la lune gitane, toutes les choses la regardent mais elle ne peut pas les voir. »

Avez-vous été influencé par les films animés des années 1920, comme ceux de Viking Eggeling?

Oui ! En animant, lors du dernier traitement, je voulais avoir quelque chose de proche d'Eggeling. Les lignes sont toujours assombries, très épaisses, selon la technique qu'il utilisait à l'époque. Et je voulais que mon film ait cet esprit et ce traitement.

En plus de tous ces films, vous avez travaillé sur le projet de quelqu'un d'autre, *La Montagne magique* d'Anca Damian¹. Comment cela s'est fait?

En fait, on s'est rencontrés ici à Annecy quand elle a montré son film *Le voyage de Monsieur Crulic* que j'ai adoré. On s'est parlés, elle m'a dit qu'elle travaillait sur son deuxième film et elle m'a demandé si je pouvais l'aider car, en Roumanie, il n'y a aucune école d'animation. Pour faire un film là-bas, il faut repartir à zéro. Seuls deux studios commerciaux existent, et le festival Animest avec des *masterclass*. Elle voulait que je l'aide à démarrer le projet, je suis allé en Roumanie et j'ai adoré le scénario. C'est l'histoire d'Adam Jacek Winkler, un homme méconnu qui a été anarchiste, alpiniste, photographe, artiste, illustrateur... Il a peut-être fait 30 ou 40 métiers, le principal étant de se battre contre les régimes totalitaires et surtout contre les bolchéviques. En Pologne, il a vécu Solidarność ; en Tchécoslovaquie, il a fait le printemps de Prague



DEMONI (2012)

en 1968, et en France il s'est battu pendant mai 1968 contre les représentants communistes et la police. Et surtout, il est allé lutter en Afghanistan aux côtés du commandant Massoud contre l'arrivée des Russes dans le pays. Je suis resté en Roumanie quelques mois et nous n'arrivions plus à nous arrêter tellement c'était fort. Avec Anca, nous avons fait le story-board du film en moins de trois semaines. Elle lisait le texte, je dessinais et la première ébauche du film était là. En créant ce story-board, je me disais : ce serait bien tel ou tel type d'animation pour telle ou telle partie, car le film se déroule dans de nombreux pays et à de nombreuses époques différentes. On a donc pensé qu'il faudrait plusieurs styles d'animation. Quand ça se passe à Paris dans les années 1960-1970, il fallait un autre esprit que pour la Pologne. La partie parisienne est inspirée d'un animateur que j'adore, Jan Lenica.

Quel film de Jan Lenica en particulier ?

Surtout *A*. J'avais déjà fait un film pour lui rendre hommage vers 2003 : *Vertical*. Mais pour *La Montagne magique*, on a joué sur les différentes techniques, comme pour une œuvre postmoderne. On a utilisé de nombreuses références à des films. Ça nous aidait, car Anca allait chercher de l'argent et des équipes en Pologne, en Roumanie, en France... En Roumanie, chaque animateur était étudiant à l'école des Beaux-Arts. On leur a donné deux ou trois semaines de cours pour qu'ils apprennent les bases de l'animation et voilà. Cela a amené un côté très intéressant, très *rough*. L'animation est très simple, voire même primitive, et c'était parfait par rapport à l'histoire. Anca voulait trouver un studio en France mais, en France, les gens ont trop étudié l'animation, ils travaillent comme des dieux et ils font des choses impeccables. Moi, je lui disais : « Ça va détruire ton film ! », car ça ne doit pas être trop animé. Il ne faut pas aller vers la perfection. Donc, on a voulu des gens qui touchaient pour la première fois à l'animation. Cela reflétait bien le tempérament anarchiste de Winkler, son envie de se battre contre les totalitarismes. C'était en quelque sorte le premier gars antimondialiste, il refusait d'avoir un compte bancaire pour garder uniquement son argent en liquide. Il a été alpiniste, il montait partout et c'est étonnant, car il est décédé au mont Maudit, pas très loin d'Annecy.

Quel était votre rôle ? Vous avez coréalisé le film ?

Non, j'étais le directeur artistique. C'est pleinement un film d'Anca Damian et je respecte profondément son travail. C'est une petite femme qui se bat tellement. Imagine ce que c'est d'être une femme qui fait de l'animation dans un pays où ça n'existe pas ! Et en plus, elle croise les genres, car elle va vers le documentaire, mais pour créer un genre difficile à définir. Et le pays est macho par rapport au cinéma. Tous les grands cinéastes roumains sont des dieux là-bas : Porumboiu, et tous ceux qui gagnent dans les festivals. J'ai vu comment ils se comportaient avec Anca, en la prenant de haut : « Ah cette femme-là, qui fait des films expérimentaux... » Ça demande tellement de courage. En plus, elle a coécrit le scénario avec la fille de Winkler et elle a eu le courage de se battre contre la personnalité de cette femme et les sentiments qu'elle éprouvait pour son père. Et surtout, une partie du film se déroule en Afghanistan et comme il y avait très peu de matériel, à peine quelques photos ou dessins d'Adam, Anca s'est rendue là-bas, malgré tout ce qui s'y passe, pour trouver des infos auprès des gens qui se sont battus avec lui et avec Massoud. Elle est allée dans la montagne, elle a vécu dans un camp militaire et, par deux fois, leurs camionnettes ont failli être l'objet d'attentats. C'est une femme tellement courageuse et rien que pour ça, pour moi le film est réussi. Je ne peux même pas juger, je suis trop subjectif à ce sujet. Anca a tout fait, mon rôle c'était de l'aider. Sur le film, on a utilisé la musique d'Alexander Balanescu, un musicien roumain génial qui habite à Londres et qui a joué avec David Bowie et de nombreuses vedettes des années 1970.

Je sais que vous avez aussi travaillé pour *Réflexion* de Sylvie Trouvé. Vous vous impliquez beaucoup dans les projets des autres ?

Non, pour *La Montagne magique*, je voulais seulement aider Anca, sans trop m'impliquer, même si parfois, je me battais un peu car j'aimais telle ou telle scène. J'adorais l'idée du film. J'y vais si ça m'intéresse, mais je ne ferais pas ça juste pour l'argent. C'était aussi le cas pour Sylvie. C'est Julie Roy qui a eu l'idée de m'associer à la production de *Réflexion* et j'ai participé au montage. Quand j'y pense, je crois que je travaille très bien avec les femmes. On me dit souvent qu'il y a trop de testostérone dans mes films. Quand une femme travaille, c'est généralement un peu plus tranquille, il y a pas mal de sensualité et un côté sentimental. Moi, je réagis comme un bulldozer et je détruis tout, je fais le contraire de ce qui était prévu et je pense que ça marche très bien. Par contre, je ne peux pas travailler avec des hommes. J'ai eu une expérience terrible avec un réalisateur et je ne répéterai jamais l'expérience. Je préfère éviter d'en parler...

Pourtant, il y a un film que vous avez fait seul et sans testostérone. C'est *Tzaritza*.

Tzaritza est mon premier film à l'ONF et il était très lié à mon désir de devenir parent, donc il a quelque chose de plus doux et enfantin. Ce n'est pas un film de commande, mais il est associé à un programme de l'ONF destiné à la réalisation de contes contemporains pour enfants. J'ai postulé au concours qui était ouvert, ils ont aimé mon idée et voilà. Je devais le faire avec le programme

anglais, mais Marcel Jean est venu me chercher pour faire ce film dans le cadre du programme français.

C'est un projet biographique?

Complètement biographique. Je cherchais à créer un film simple, dans lequel je cache le monde des adultes. C'est un film vu à travers les yeux d'un enfant... Et c'est très intéressant que tu reviennes sur *Tzaritza* car j'ai terminé un autre film voilà cinq jours. Il sortira l'année prochaine sinon, ça ferait trop! Et c'est encore un film vu à travers les yeux d'un enfant, il est assez proche de l'univers de *Tzaritza*, il n'a pas beaucoup de testostérone. Peut-être ai-je terminé un cycle dans mon parcours de cinéaste... De nombreux facteurs ont contribué à cela et les derniers ont été *Sonámbulo* et *La Montagne magique*. C'est une boucle qui se ferme!

Pouvez-vous nous dire quelques mots de votre nouveau projet, *Vaysha l'aveugle*?

C'est un court métrage à propos d'un enfant qui naît en voyant le passé avec un œil et le futur avec l'autre. Je viens de le finir et j'en suis très content. Je ne l'ai pas encore revu et j'ai besoin de m'en éloigner quelques mois pour mieux le voir. Ce sera un film narratif à 100 %.

Vous êtes un réalisateur prolifique. Dès qu'un projet ou une idée se présente, vous vous jetez dessus?

Oui, mais je travaille vraiment à la vitesse que je veux. Quand j'ai une idée, je m'assieds et je la travaille. Il arrive que je fasse le film en cinq ou six mois, parfois en deux ou trois ans. Par exemple, là je vais commencer un autre projet qui devrait me prendre environ trois ans. J'ai des difficultés à estimer le temps. Je ne suis pas conscient de ce que je fais et de pourquoi je le fais lorsque je travaille. Je ne peux juste pas m'arrêter, même prendre des vacances ça devient difficile! Et ça me cause des problèmes, notamment avec mes producteurs et le service marketing qui ne sait plus comment faire pour gérer mes films. Dans un sens, chaque film que je fais tue le précédent.

En plus de toute la production filmique, vous avez écrit un manifeste intitulé *Regard vers le futur*². Comment est né ce texte?

Cela a commencé par une question sur l'animation lors d'une table ronde au festival Regards sur le court métrage du Saguenay en 2014. On s'est demandé: est-ce un genre ou un médium? Je pense que c'est un médium et pas juste une autre forme de cinéma. C'est un art. On a eu une discussion autour d'un verre de vin rouge avec Franck Dion, Chris Landreth et Patrick Bouchard. J'ai proposé d'écrire quelque chose pour montrer l'importance de l'animation dans notre société et ça a donné ça. Malheureusement, les autres n'ont pas aimé l'idée. Par exemple, Franck Dion m'a dit qu'il ne se retrouvait pas dans le texte. Puis, j'ai un peu laissé tomber. Quelques mois plus tard, je suis allé à Bruz et on a visité un petit studio d'animation minuscule

où travaillaient 15 personnes sur des ordinateurs. Les conditions de travail étaient épouvantables. On se serait cru dans un roman d'Émile Zola ou dans une fabrique de textile chinois. Il n'y avait pas d'air, pas de fenêtre ni de lumière directe et les gens travaillaient je ne sais combien d'heures par jour. Là, je me suis dit qu'il faudrait à l'animation un syndicat, car ce n'est pas humain! L'industrie de l'animation telle qu'elle est en ce moment, c'est de l'exploitation de jeunes talents qui sortent des écoles et qui souhaitent trouver du travail à n'importe quel prix pour entrer dans ce business, et pas seulement en France! Je constate ça un peu partout où je voyage. On peut prendre le cas de Pixar qui est le meilleur de l'industrie. Mais même là, c'est une grosse usine et ça se sent. On prend quelqu'un à l'essai, on l'utilise et il devient directeur artistique des *backgrounds* et puis, on le renvoie et parfois, parmi ceux-là, deux ou trois personnes émergent. Dreamworks c'est pareil. C'était ça, la raison première du texte. Je me suis dit, les animateurs doivent retrouver leur dignité. À l'époque de l'ASIFA (NDLR: Association internationale du film d'animation), il y avait déjà eu cette idée mais, aujourd'hui, c'est devenu une association ridicule et sans raison d'être. L'animation a besoin d'un syndicat ou au moins de gens qui expliquent aux autres qu'ils doivent être bien payés, bien traités, et fiers de ce qu'ils font. On doit les traiter comme des vedettes de cinéma. Chaque animateur qui a travaillé sur un long métrage doit avoir droit au tapis rouge et au champagne. C'est idéaliste et pas du tout réaliste, j'en suis conscient. J'exagère, mais l'idée est là.

Quand a eu lieu la première publication?

Je suis allé le lire pour la première fois à l'école des Beaux-arts de Rennes devant des étudiants quand j'étais à Bruz.

Comment le texte a été accueilli?

Je ne sais pas trop, mais je pense que les étudiants ont apprécié. Il y avait quelques personnes du milieu de l'animation comme Alexis Hunot, Isabelle Vanini et Olivier Catherin, et les réactions ont été plutôt positives au début. Mais de toute façon, un manifeste est en soi un acte désespéré, idéaliste et non réaliste. C'est exagéré



LA MONTAGNE MAGIQUE (2015) Anca Damian

et c'est le but d'un manifeste de provoquer des questions, des discussions. J'ai aussi reçu des réponses plus tard, notamment sur le site d'Alexis Hunot, Zewebanim. Il y a des gens qui ont écrit que, maladroitement, je voulais sortir l'animation de son monde confortable. Beaucoup m'ont dit qu'ils n'étaient pas d'accord et j'ai eu de nombreux retours négatifs de la part de plusieurs animateurs. Certains ont même caché leur nom pour m'insulter. C'était plus négatif que positif au final, et c'est ce qui me conforte dans l'idée qu'il fallait le faire!

Vous me disiez trouver important qu'on parle d'animation et que ceux qui en font puissent s'exprimer. Vous imaginez écrire un livre, quelque chose de plus théorique que le manifeste?

Je ne me prends pas assez au sérieux pour faire ça encore. Je pense que, pour l'instant, j'ai plutôt envie de continuer à faire des films. Pour écrire, il faut y consacrer du temps, s'asseoir et se poser. Il faudrait que j'arrête l'animation et là je veux faire des films. Peut-être quand je serai plus vieux...

Dans le manifeste, vous dites que l'animation devrait avoir une importance thérapeutique. Selon vous, elle soigne?

Oui, c'est le cas avec moi. L'animation a une puissance thérapeutique et j'en suis un bel exemple. Lorsque j'étais au Musée de la civilisation à Québec, des gens passaient autour de moi. Une femme est venue accompagnée de ses enfants, une femme de 70, 80 ans qui a eu une sclérose multipliée. C'était une ancienne enseignante en linguistique et une femme très intelligente mais là, elle est devenue un légume à cause de la maladie. Elle n'avait plus aucune réaction, aucun mouvement des yeux. Elle regardait des films d'animation qu'on projetait et là, elle a réagi. Et ses enfants m'ont dit: c'est la première fois depuis trois ans qu'elle a eu une réaction. Ils avaient essayé de la mettre devant la télévision. mais ça n'avait pas marché. Ils se sont dit que, peut-être, ils devraient lui montrer plus de films d'animation. C'est de là que l'idée est venue: l'animation aide. Elle n'est pas thérapeutique que pour les cinéastes mais aussi pour le public. Évidemment, ce n'est pas médicalement prouvé et peut-être que je me trompe et que j'idéalise trop ce que j'ai vu.

Vous écrivez aussi que l'animation est le plus expressif de tous les arts...

Oui, c'est l'art de tous les arts. Il regroupe les arts visuels, et la sculpture pour la 3D, les arts plastiques, la vidéo, la scénographie, le théâtre... Tu dois créer un monde artificiel où les émotions sont régies par des unités de temps, d'espace et d'action. Tout doit être simplifié. Puis, il y a la musique évidemment et l'*acting*, car chaque animateur est un acteur tout comme ses personnages. Certains sont de mauvais acteurs comme chez Disney où les personnages sont si exagérés, si caricaturaux dans leur manière de représenter une émotion qu'on dirait des acteurs bollywoodiens. Ils ne cherchent pas une action profonde, ils restent en surface. Je n'ai jamais vu dans ces films un personnage agir comme Lawrence Olivier ou Kenneth Branagh...

Vous voulez dire que des films d'animation peuvent égaler les performances d'acteurs en prises de vues réelles?

Non, je ne veux pas dire que les personnages animés doivent égaler les acteurs réels, mais qu'il faut inventer une façon de créer des personnages différents, un mouvement, d'éviter les clichés. Le monde qu'on peut concevoir en animation est tellement riche qu'on peut créer des personnages à partir de moments qui n'existent pas dans la vie réelle. C'est tellement étrange. Je suis contre ceux qui disent qu'une bonne animation, c'est une animation fluide. Non la fluidité, c'est comme le réalisme qui imite la vie. Il faut créer un autre monde, un autre mouvement. En tout cas, il n'y a pas besoin d'imiter les comédiens bollywoodiens pour être expressif.

Dans votre manifeste, vous parlez de la croissance actuelle de l'animation en Europe de l'Est. Vous voyez vraiment venir un souffle nouveau?

Oui, mais je parle de toutes sortes d'animation: publicitaire, animation en prise de vues réelles, le design graphique, la télévision, le long et le court métrage. Par exemple, Anca Damian a fait son deuxième film dans un pays où personne n'a fait de long métrage animé avant elle. La carte de l'animation s'est énormément enrichie. Je ne sais pas combien de longs métrages ont été produits cette année, mais c'est un nombre énorme et je suis sûr que certains viennent de pays qu'on a du mal à situer sur une carte! En Europe de l'Est, je ne parle pas encore de qualité, mais si on suit Marx, la qualité vient toujours avec la quantité. En Bulgarie, ils produisent environ cinq ou six courts métrages d'animation par an aujourd'hui. Une loi oblige le gouvernement à verser 50 000 euros par an pour produire des dessins animés. Et quand la quantité est là, c'est une question de temps, la qualité va venir aussi. Regarde par exemple la Palme d'or du court métrage cette année, c'est une animation libanaise! Je pense que l'animation explose et que c'est le médium le plus puissant actuellement. ²⁴



GLORIA VICTORIA, présenté en performance à Poznan, en 2013.

1. *La Montagne magique* fera l'ouverture des Sommets de l'animation, qui auront lieu à la Cinémathèque québécoise du 25 au 29 novembre 2015.
2. Le manifeste peut être lu à l'adresse <http://www.zewebanim.com/blog/index.php?2014/12/24/5513-manifeste-regard-vers-la-futur-de-theodore-ushev>

Transcription: Manon Coret & Nicolas Thys

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

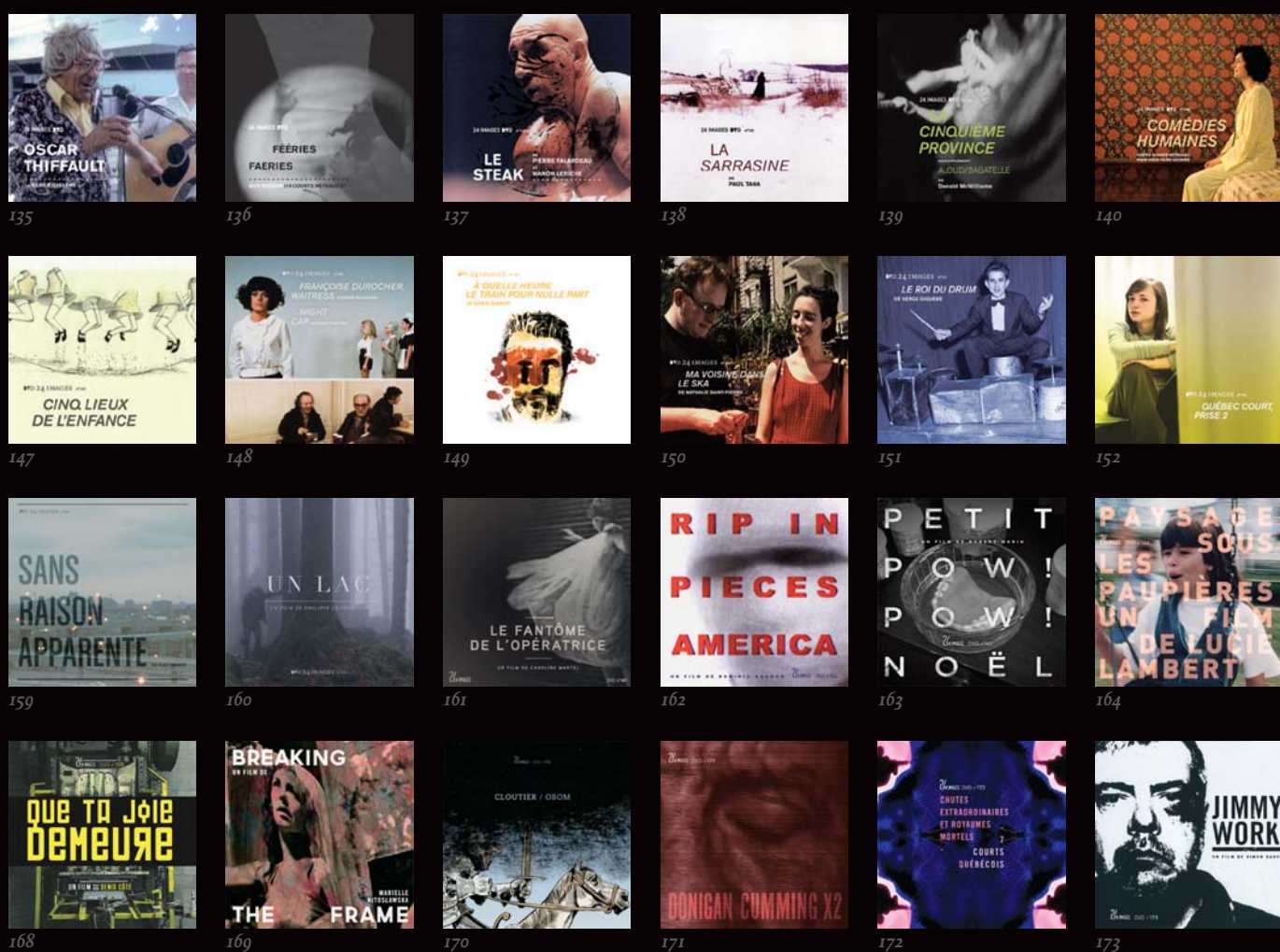
Canadian
Heritage

Canada



LA COLLECTION DVD 24 images

- RÉALISATEUR – Titre Numéro du DVD
- JEREMY PETER ALLEN – Requiem contre un plafond 140
 ROBIN AUBERT – À quelle heure le train pour nulle part 149
 ALBERIC AURTENÈCHE – M'ouvrir 152
 CÉLINE BARIL – Barcelone 153 – La fourmi et le volcan 153
 ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT – Trois princesses pour Roland 146
 RÉMY BEAUSOLEIL – Sales images 134*
 ANDRÉ BRASSARD – Françoise Durocher, waitress 148
 RICHARD BROUILLETTE – Trop c'est assez 166
 NATHALIE BUJOLD – Emporium 165
 HUBERT CARON GUAY – Épopée, l'état du moment 155
 JEAN CHABOT – Sans raison apparente 159
 MONIA CHOKRI – Quelqu'un d'extraordinaire 172
 TERENCE CHOTARD – Un royaume démenage 172
 CLAUDE CLOUTIER – Compilation 170
 DONIGAN CUMMING – A Prayer For Nettie 171 – Erratic Angel 171
 DENIS CÔTÉ – Nos vies privées 144 – Que ta joie demeure 168
 MICHÈLE COURNOYER – La basse cour 129
 JEANNE CRÉPEAU – La beauté du geste 130
 DEFASTE – Density 1 134*
 MICHEL DE GAGNÉ – Sales images 134*
 FRANÇOIS DELISLE – Ruth 156*
 SOPHIE DERASSE – Rechercher Victor Pellerin 167
 RAPHAËL DOSTIE – Un royaume démenage 172
 LES DREW – La terre est habitée 129
 GEORGES DUFAUX – À votre santé 143
 LORRAINE DUFOUR – Le voleur vit en enfer 165
 SOPHIE DUPUIS – Si tu savais Rosalie 147
 GUY ÉDOIN – Les eaux mortes 131
 ANNE ÉMOND – Sophie Lavoie 152
 PIERRE FALARDEAU – Le steak 137
 PASCALE FERLAND – Adagio pour un gars de bicyclette 142
 – La défaite du général Pringle 142 – Michel Brûlé 142
 – La mort de Tarzan 142
 PETER FOLDES – La faim 129
 ANDRÉ FORCIER – Night Cap 148
 GUILLAUME FORTIN – Dolores 152
 DOMINIC GAGNON – RIP in Pieces America 162
 MICHEL GÉLINAS – Sales images 134*
 SUZANNE GERVAIS – L'atelier 129
 SERGE GIGUÈRE – Oscar Thiffault 135 – Le roi du drum 151
 MAXIME GIROUX – Les jours 131 – La tête en bas 172
 JACQUES GODOBOUT – Alias Will James 145
 OLIVIER GODIN – Feu de Bengale 172
 PHILIPPE GRANDRIEUX – Un lac 161 – Leçon de cinéma de Philippe Grandrieux 161
 PIERRE HÉBERT – Souvenirs de guerre 129 – Seule la main... 134*
 CHRISTOPHER HINTON – Blackfly 129
 RODRIGUE JEAN – Épopée, l'état du moment 155
 RENÉ JODOIN – Rectangle et rectangles 129



MERYAM JOOBEUR – God, Weeds and Revolution 172
 JEAN-CLAUDE LABRECQUE – Essai à la mille 134*
 MANON LABRECQUE – En deçà du réel 165
 LUCIE LAMBERT – Précis du quotidien 147 – Paysage sous les paupières 164
 ARTHUR LAMOTHE – Bûcherons de la Manouane 132*
 SIMON LAVOIE – Une chapelle blanche 131
 CAROLINE LEAF – La métamorphose de M. Samsa 129
 JEAN PIERRE LEFEBVRE – Mon amie Pierrette 133
 JACQUES LEDUC – On est loin du soleil 141
 KARL LEMIEUX – Western Sunburn 134* – Passage 152
 MANON LERICHE – Le steak 137
 PHILIPPE LESAGE – Pourrons-nous vivre ensemble? 158
 ARTHUR LIPSETT – Very Nice Very Nice 129
 GUY MADDIN – The heart of the world 136 – Odilon Redon 136 – Sissy-boy slap-party 136 – Sombra Dolorosa 136 – A trip to the orphanage 136 – Fuseboy 136 – Audition I 136 – Audition II 136 – Rooster workbook 136 – Chimney workbook 136 – Zookeeper workbook 136 – Odin's shield maiden 136 – Nude caboose 136 – Hospital fragment 136
 CAROLINE MARTEL – Le fantôme de l'opératrice 161
 PETER METTLER – Picture of Light 157
 DONALD McWILLIAMS – La cinquième province 139 – Aloud/Bagatelle 139
 FRANÇOIS MIRON – Hymn to Pan 134*
 ROBERT MORIN – Petit Pow! Pow! Noël 163 – Le voleur vit en enfer 165
 KAVEH NABATIAN – Nan Lakou Kanaval 172
 SOLOMON NAGLER – Untitled 3 (Stone killer) 134*
 SAMER NAJARI – Le petit oiseau va sortir 131
 MARIELLE NITOSLAWSKA – Breaking the frame 169]
 OBOM – Compilation 170
 RAFAËL OUELLET – New Denmark 154
 HALIMA OUAIRI – Mokhtar 152
 FRÉDÉRIC PELLETIER – L'air de rien 131
 SÉBASTIEN PILOTE – Dust bowl Ha! Ha! 152
 KAJ PINDAL – La terre est habitée 129
 BRETISLAV POJAR – E 129
 MATTHEW RANKIN – Mynarski chute mortelle 172
 VANYA ROSE – Montréal stories 1944 147
 NICOLAS ROY – Petit dimanche 131
 NATHALIE SAINT-PIERRE – Ma voisine danse le ska 150
 DAÏCHI SAÏTO – « All that rises » 134*
 SIMON SAUVÉ – Jimmyworks 173
 LISA SFRISO – Les adieux 147
 MARTIN TALBOT – Un homme de main 140
 PAUL TANA – La Sarrasine 138
 STÉPHANE THIBAUT – Le beau Jacques 140
 MARIE-HELENE TURCOTTE – La formation des nuages 147
 ESTHER VALIQUETTE – Le récit d'A 165
 FRANK VITALE – Hitch-Hiking 165

* DVD ÉPUISÉ – La revue pourrait être disponible contactez-nous.

Tous les titres sont en version intégrale. BON DE COMMANDE EN PAGE 2

De la London Film-Markers' Co-op à nos jours

par Charles-André Coderre



ATHAND Andrew Busti



GINZA STRIP Richard Tuohy

DANS UN ARTICLE PUBLIÉ EN 2001, STAN BRAKHAGE SOULIGNE LA DÉTERMINATION DES JEUNES GÉNÉRATIONS qui pratiquent le cinéma en pellicule : « malgré la fermeture des laboratoires [...] malgré le fait que la majorité des gens croient que la pellicule n'existe plus [...] les jeunes sont purement dédiés au film comme art, encore davantage que nous l'étions pendant les années 1960. Or, la plupart d'entre eux sont inconnus. » Les propos de Brakhage résonnent encore quinze ans plus tard. Nous assistons, en effet, à un vaste regain pour l'art du celluloid généré par le mouvement des microlaboratoires et de nombreux collectifs. En consacrant quelques textes d'ici la fin de l'année aux artisans de la pellicule en 2015, nous nous intéresserons à ces cinéastes méconnus qui, pourtant, font vibrer le cinéma contemporain. Mais commençons par un bref historique.

Qui serait prêt à payer trois fois le prix pour de la pellicule kodak noir et blanc (High-Con 7363) à peine sensible de 10 ASA, créée originellement pour faire des titres ou autres effets de caches sur pellicule ? Une pellicule que Kodak ne fabrique plus à défaut de trouver un nombre suffisant d'acheteurs – mais qui pourrait être produite dans le cadre d'une commande spéciale, unique. « Achetez-en pour le futur » peut-on lire dans le message¹ de Richard Tuohy, directeur du Nanolab en Australie qui en appelle à la communauté des laboratoires indépendants et des cinéastes expérimentaux pour faire un achat de groupe avant que cette pellicule ne disparaisse pour de bon. Ces regroupements d'artistes du celluloid persistent à réaliser, développer et projeter leurs films en pellicule. Ils parviennent à résister à l'hégémonie du tout numérique qui, jusque dans les salles de cinéma, emporte

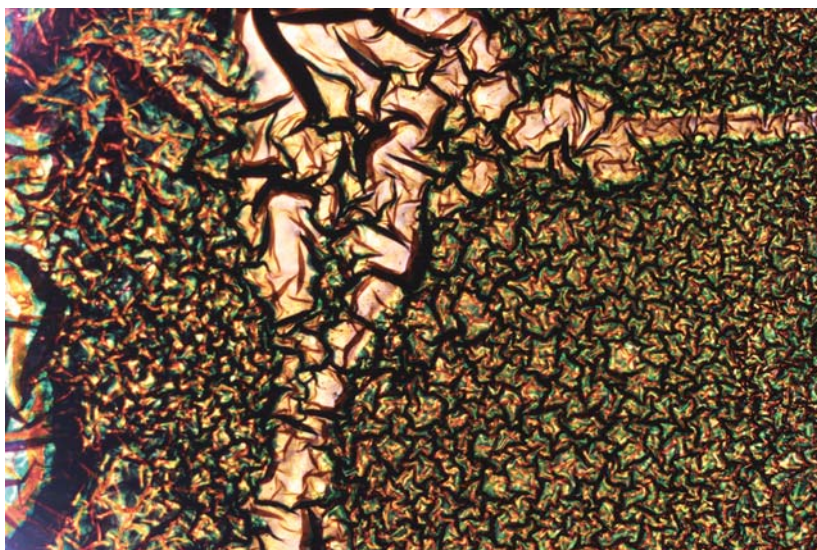
tout sur son passage, bouleversant les pratiques de l'image au point de faire croire que le médium pellicule est aujourd'hui obsolète.

Depuis les années 1990, les laboratoires indépendants pullulent en Europe, poursuivant le mouvement des coopératives initié par la London Film-Markers' Co-op (LFMC) fondée en 1966, elle-même issue de la Coopérative de New York mise sur pied par Jonas Mekas et une vingtaine de cinéastes indépendants new-yorkais. Rappelons brièvement les faits : en 1962, sur l'initiative de Jonas Mekas, la Film-Maker's Cooperative de New York voit le jour, suite à la production d'un manifeste en dix énoncés, publié dans la revue *Film Culture* et dans lequel ses membres revendiquent leur opposition à Hollywood : « En nous réunissant, nous voulons qu'il soit clair qu'il y a une différence fondamentale entre notre groupe et des organisations telles que United Artists. Notre regroupement

ne cherche pas à faire de l'argent. Nous sommes réunis pour faire des films. Nous sommes réunis pour construire le New American Cinema». La coopérative de New York se concentre rapidement sur les problématiques liées à la distribution et à la diffusion des films indépendants aux États-Unis. L'une des raisons tient certainement au fait que plusieurs cinéastes s'étaient brouillés avec Amos Vogel, directeur du *Cinéma 16*. Vogel détenait une salle de cinéma dans Manhattan faisant partie du réseau des «Film Society». Il présentait des œuvres indépendantes américaines, incluant les films expérimentaux de l'époque, ce qui allait lui valoir de devenir le premier distributeur officiel pour les films d'avant-garde avant la formation de la coopérative new-yorkaise. La Coop de New York signe donc plusieurs ententes avec des «Film Society», des musées, des galeries d'art et des universités pour assurer une certaine visibilité aux œuvres. À la différence de la coopérative new-yorkaise, celle de Londres, sous l'influence notable des cinéastes Malcolm Le Grice et Peter Gidal, décide à partir de 1968 de mettre l'accent sur le volet production, comme pouvait le faire le *Millennium Film Workshop* que dirigeait Ken Jacobs durant la même période à New York. La LPMC cherchait donc à s'équiper de tout le matériel nécessaire pour réaliser des films hors du système standard anglais de production. C'est cette recherche d'autonomie qui a conduit, au courant des années 1990, à la formation d'une importante constellation de microlaboratoires.

Fréquentant la London Film-Markers' Co-op², le cinéaste hollandais Karel Doing cofonde avec deux amis, en 1990, dans un monastère abandonné de la ville d'Arnhem au Pays-Bas, le Studio één qui devient le principal laboratoire de Super 8 en Europe.³ Parmi les premiers visiteurs, on retrouve les membres du collectif de performance filmique Metamkine qui, à partir de 1992, mettent à leur tour sur pied un leur propre laboratoire indépendant. C'est ainsi, devant l'immense succès de leur atelier-laboratoire installé dans un squat de Grenoble, que le collectif Metamkine décide d'organiser, en 1995, une rencontre réunissant des cinéastes de toute l'Europe afin de présenter leur structure de fonctionnement, ainsi que les bases nécessaires à la création d'un laboratoire : «Tout ce dont vous avez besoin, c'est d'une chambre noire avec de l'eau courante»⁴. Cet appel à la multiplication des laboratoires indépendants donnera naissance à une multitude d'espaces d'expérimentation, entre autres, le Mire (Nantes), Élu par cette crapule (Le Havre), L'Abominable (Paris), le Burstscratch (Strasbourg), le Zebra Lab (Genève), le Labo de la Belle de Mai (Marseille), etc.⁵ S'ensuit la publication du journal papier *Ébouillanté*, qui assure les liens entre les divers laboratoires dispersés dans les différents pays. L'*Ébouillanté* sert alors de guide technique (construction d'une tireuse optique maison, techniques de développement

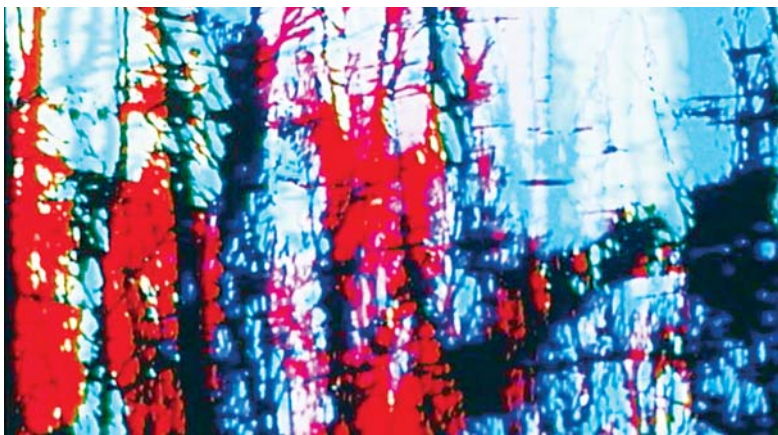
artisanale, etc.) et permet de répertorier des adresses importantes : où acheter de la pellicule, où trouver les contacts pour réparer du matériel... À la suite de la mise en place de ce réseau, une première rencontre des laboratoires s'organise en 2005, au cinéma Nova à Bruxelles. C'est notamment de cette rencontre que naîtra le site web filmlabs.org, qui remplacera le journal *Ébouillanté*. Le site propose un archivage des événements passés, une section calendrier permettant de connaître les événements importants à venir, ainsi qu'un riche lexique de techniques, sorte de guide parfait pour les jeunes cinéastes voulant s'initier aux techniques du cinéma analogique. Il poursuit et réinvente ainsi une certaine tradition du *Do It Yourself (DIY)*, lancée par les coopératives (il suffit de rappeler l'ingéniosité d'un Malcom Le Grice qui avait fabriqué sa propre tireuse optique). La création de tous ces centres d'artistes à la fin des années 1990 favorise le rapprochement entre les créateurs et certains centres de distribution en expansion tels que Light Cone et Collectif Jeune Cinéma à Paris, initiative qui culmine à la Cinémathèque française, en 2000, avec la rétrospective «Jeune, Dure et Pure» consacrée aux travaux d'avant-garde en France. C'est dans cette foulée que



Exemple de la technique du chromaflex (photo prise à Sight Unseen) – Image tirée d'un atelier



AUTREMENT, LA MOLUSSIE de Nicolas Rey



DEEP RED d'Esther Urlus

se crée l'association l'Etna à Paris, autre lieu axé sur la pratique du cinéma en pellicule.

De son côté, la Film-Maker's Cooperative de New York affiche ses ambitions et donne naissance à plusieurs institutions, entre autres le Millinium Film Workshop et l'Anthology film Archives. Sur la côte ouest, les cinéastes Bruce Baillie et Chick Strand participent à l'élaboration de *Canyon Cinema*, également concentré sur la diffusion et distribution des œuvres. Ainsi, comme le soulignent les auteurs Brett Kasmere et Walter Forsberg dans leur ouvrage *Exhibition Guide*, une culture du microcinéma se développera sur le territoire américain à l'image du *Cinéma 16* de Vogel. Cette tradition se poursuit encore aujourd'hui, comme en témoigne Kevin Rice (voir l'entretien p. 46), du collectif Process Reversal, qui s'est déplacé pendant près d'un an un peu partout dans le monde pour montrer des courts métrages expérimentaux dans le cadre de ses programmes nommés « Frenkel Defects ». Quant au Québécois Pierre-Luc Vaillancourt, cofondateur avec Pierre Rannou de l'Institut pour la coordination et la propagation des cinémas exploratoires basé à Montréal, il présente régulièrement ici et en Europe diverses sélections de courts métrages expérimentaux, souvent réalisés par des cinéastes montréalais.

Si la plupart des laboratoires répertoriés sur le site web www.filmlabs.org, sont situés en Europe, on ne saurait omettre de mentionner le laboratoire Niagara Custom Lab de Toronto⁶, fondé il y a 20 ans, ainsi que le collectif montréalais Double Négatif, lancé en 2004. Récemment, de nouveaux laboratoires ont émergé, notamment Cinework basé à Vancouver, Anyeye à Beverly (Massachusetts), le Echo Film Park à Los Angeles, le Mono No Aware à New York et Process Reversal au Colorado.

En 2015, ces laboratoires sont toujours aussi actifs et, surtout, innovent de plus en plus au moyen de nouvelles techniques, redécouvrant les bases photochimiques. Les collectifs tels que L'Abominable (Paris), Filmwekplaats (Rotterdam), Mono No Aware (Brooklyn), Process Reversal (Colorado), l'Hand-made Film Lab Space Cell (Seoul), l'Handmade film Institute (Boulder), Labor Berlin (Berlin), Mire (Nantes) ou encore le Nanolab (Australie) se présentent comme des incontournables dans la réappropriation actuelle du travail en pellicule. Leur manière de se réapproprier des techniques vieilles d'une centaine d'années, de redéfinir des formules chimiques, contribuent à inventer des façons inédites de pratiquer l'art cinématographique sur pellicule. Tous ces centres d'artistes ou laboratoires se présentent,

chacun à leur façon, comme des réponses à la prétendue obsolescence du travail analogique en cinéma et assurent une certaine forme d'éducation auprès des nouvelles générations par les divers ateliers qu'ils offrent.

D'ailleurs, dans son texte « Histoire des laboratoires indépendants », Nicolas Rey, cofondateur de L'Abominable, rappelle qu'au tout début du cinéma, à l'époque du Cinématographe et des frères Lumière, les cinéastes et les photographes, en l'absence de laboratoires industriels, se devaient de connaître toutes les étapes de production d'un film : de la captation de l'image, à la connaissance des produits chimiques jusqu'à l'impression de la copie : « Les diverses opérations du développement, du fixage et du lavage des pellicules peuvent être exécutées commodément à l'aide de simples seaux d'une contenance d'une dizaine de litres [...] » (Notice sur le Cinématographe 1895, p. 22). Cette notice du Cinématographe datant de plus de cent ans s'applique tout aussi bien aujourd'hui pour quiconque souhaite développer sa pellicule de façon artisanale. C'est dire qu'au fil des transformations technologiques et de l'industrialisation cinématographique, l'artiste s'est vu séparé du savoir-faire technique relatif, notamment, au développement de la pellicule filmique. De plus, la notice se terminait ainsi : « Il est difficile d'obtenir, par le développement en seaux, des images très régulières et bien uniformes [...] Nous possédons notre usine [...] qui nous permet d'obtenir à coup sûr des images d'une régularité parfaite [...] » (Notice sur le Cinématographe 1895, p. 22). Ces imperfections auxquelles faisait référence le « petit guide d'utilisateur » des frères Lumière intéressent d'autant plus les cinéastes expérimentaux d'aujourd'hui et sont justement une raison fondamentale pour plusieurs artisans du septième art de poursuivre leur démarche en pellicule. Ainsi, une autre différence fondamentale entre le mouvement des coopératives des années 1960-1970 et les laboratoires actuels est qu'il ne s'agit plus seulement d'une quête d'autonomie de production et de distribution, mais davantage une question de survivance d'un médium pour les années à venir. Autrement dit, ces structures assurent une transmission du savoir qui s'avère être des plus urgentes et nécessaires. Par exemple, le Filmwekplaats de Rotterdam écrit sur sa page de présentation : « Ces initiatives devraient renforcer la communauté cinématographique et réintroduire auprès du grand public la pellicule comme un médium artistique vivant et en évolution ». Et plus loin : « Il s'agit d'un moment passionnant pour travailler avec le film et nous sommes

à la recherche de gens pour se joindre à nous en cette période de grands changements». On sent la même détermination sur la page de Process Reversal: «À l'époque où les pellicules disparaissent, que les laboratoires de films sont abandonnés [...], que l'industrie du film s'effondre, nous sommes face à une occasion unique de réinventer le médium d'une manière qui n'a pas été prévue ni souhaitée par ses exploitants capitalistes: soit l'exploration de nouvelles façons de voir, de nouvelles façons d'entendre, de nouvelles façons de parler des films [...]» Parmi ces initiatives pour réinventer l'utilisation de la pellicule cinématographique, nous remarquons un enthousiasme généralisé pour l'émulsion faite à la main. Mis sur pied par Robert Schaller, le Handmade Film Institute, qui organise des ateliers dans les forêts du Colorado depuis de nombreuses années, contribue à l'éclosion considérable de cette pratique à l'échelle planétaire. À ce propos, la cinéaste Esther Urlus, cofondatrice du centre Filmwekplaats, présentait lors de la rencontre des laboratoires de 2013 son livre *Re: Inventing The Pioneers: film experiments on handmade silver gelatin emulsion and color methods*, qui relate sa dernière année de tentatives infructueuses à vouloir créer une émulsion couleur artisanale.

Dans un même ordre d'idées, le cinéaste Richard Tuohy, codirecteur du Nanolab en Australie a, quant à lui, innové aussi sur le plan technique en inventant ce qu'il a nommé la technique du Chromaflex. Le Chromaflex est une méthode qui permet de développer sur une même bande de film, en couleur, en noir et blanc, en négatif ou en positif et ce, en masquant des parties de l'image en pleine lumière après le premier développement, dans un procédé de film couleur. Richard Tuohy offre d'ailleurs des ateliers portant sur cette technique dans les divers centres d'artistes à travers le monde. Ceci nous rappelle que l'avenir de la pellicule et du savoir-faire qui lui est rattaché passe par une forme d'éducation perpétuée par les cinéastes eux-mêmes. C'est pourquoi les ateliers se multiplient dans les centres d'artistes afin de transmettre ces savoirs. Ce qui est encore plus frappant, c'est qu'il n'est plus seulement question d'ateliers traditionnels, tels que l'initiation à la caméra Bolex, à la tireuse optique, à l'agrandissement photo ou à la chambre noire. Les microlaboratoires proposent des formations pointues comme celles destinées à remplacer le développeur traditionnel Kodak par un révélateur composé de café et de vitamine C – Ricardo Leite du labo ATOMO47, situé à Porto, en est un des spécialistes. Robert Schaller enseigne les rudiments de la pellicule artisanale noir et blanc tout aussi bien que la fabrication de *camera obscura*; le groupe Process Reversal revisite de vieilles techniques photographiques, telles que le mordantage ou la réticulation, en plus d'offrir des ateliers de tournage avec une caméra 35 mm à manivelle de modèle DeVry datant des années 1920. Ce genre d'ateliers gagne en popularité à une vitesse fulgurante! Signe qu'il existe bel et bien un indéniable regain d'intérêt pour les méthodes argentiques. Si cet enthousiasme pour l'art analogique est défendu par certains bonzes de Hollywood (on pense ici à Quentin Tarantino, J.-J. Abrams, Christopher Nolan et Judd Apatow

qui, l'année dernière, ont cherché à convaincre les grands studios d'acheter un stock de films minimum à Kodak pour assurer la survie de l'entreprise), ceux-ci demeurent toutefois indifférents à cette redécouverte des techniques qui nous ramènent aux expériences du cinéma des premiers temps.

Maintenant que chaque artiste possède son identité virtuelle (promotionnelle): son compte Vimeo, son site web, sa page Facebook et sa chaîne Youtube, ce mouvement des laboratoires indépendants, sans la moindre volonté de plaire ou de vendre, nous apparaît comme un acte de résistance. Comme quoi se réunir autour d'une chambre noire, concept pourtant vieux de centaines d'années, démontre que le cinéma actuel connaît l'urgent besoin de créer, au sein même des communautés, des réseaux parallèles pour qui le but le plus important n'est pas le rendement financier ou les prix en festivals. Sous la lumière inactinique du labo, les corps travaillent dans l'anonymat le plus total. C'est justement parce qu'ils sont cachés derrière le voile d'une lumière rouge, loin des projecteurs, qu'ils se permettent de conspirer par et pour un cinéma de bouts de ficelle. Il serait peut-être temps pour les cinéastes de disparaître des radars plutôt que de prendre part au vacarme actuel du *like*. ²⁴

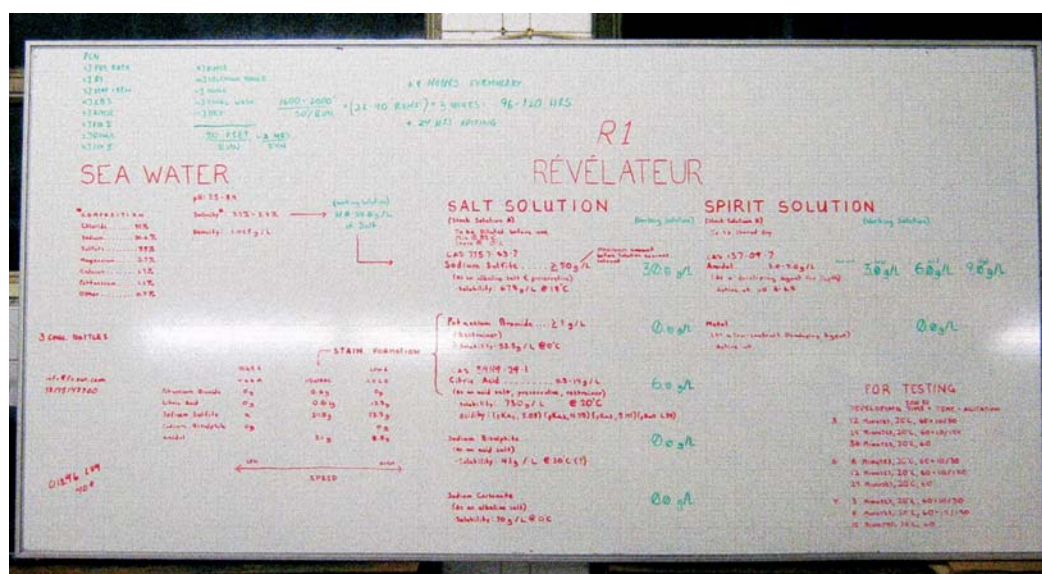
1. Message original publié sur le forum internet du site web filmlab.org le 15 juin 2015.
2. La LPMC a été active de 1978 jusqu'en 1995 sous la même adresse au Camden Town. Elle s'est par la suite associée à London Electronic Arts avec l'objectif de fonder le Lux Center. Malheureusement, après seulement quatre années d'existence, le Lux Center a fermé ses portes en 2001 comme laboratoire pour ressusciter sous le profil d'une plateforme de diffusion et de distribution. C'est en 2004, que le no.w.here Lab se met en place et parvient à mettre la main sur le matériel de la London Film-Markers' Co-op et ainsi, offrir à Londres, un laboratoire.
3. Pip Chodorov évoque ses rencontres avec Karel Doing et le groupe Métamkine dans son texte «The Artist-Run Film Lab».
4. Je traduis ici Pip Chodorov qui décrit la rencontre dans son texte «The Artist-Run Film Lab».
5. Nicolas Rey décrit en détail ce mouvement dans son «histoire des laboratoires indépendants».
6. Sous la direction de Sebastjan Henrickson, le laboratoire se veut l'infrastructure la plus proche d'un laboratoire professionnel dans ce contexte où les grands laboratoires ferment leurs portes.



Metal Machine Cinéma, Montréal, janvier 2012. Présentation de l'Institut pour la coordination et la propagation des cinémas exploratoires.

Entretien avec Kevin Rice

propos recueillis par Charles-André Coderre



Atelier de Kevin Rice

KEVIN RICE, FONDATEUR DU COLLECTIF PROCESS REVERSAL (2012), DÉDIÉ AU CINÉMA D'AVANT-GARDE SUR support pellicule et à sa préservation, fait partie de cette jeune génération qui met tout en œuvre pour perpétuer l'art de la pellicule cinématographique. Il manie aussi bien les composés chimiques, le projecteur 16 mm que la caméra 35 mm à manivelle des années 1920. Il est également parmi les cinéastes les plus actifs dans le milieu des microlaboratoires contemporains. Il contribue ainsi à la revitalisation de l'art analogique en cette ère de haute résolution numérique.

La première fois que je vous ai rencontré, vous avez évoqué le fait que votre apprentissage du travail en laboratoire s'est principalement fait sur le tas, en entrant par effraction dans la chambre noire de votre université. Ce qui en dit long sur l'état des infrastructures actuelles du cinéma argentique.

Lorsque j'allais à l'Université du Colorado, à Boulder, reconnu comme le temple de Stan Brakhage (car celui-ci y a enseigné), il y avait au département de cinéma une chambre noire qui n'était utilisée que par un seul professeur, Andrew Busti. Celui-ci donnait un cours appelé « alternatives processes ». Je me suis retrouvé assistant pour ce cours durant une année, et c'est dans ce contexte qu'on m'a montré, par exemple, comment mélanger les produits chimiques, ceux prémélangés et vendus par Kodak. De plus, j'étais très intéressé par l'équipement qui se trouvait dans la salle connexe au laboratoire. Il y avait plusieurs modèles de tireuses optiques, des machines pour tirer des copies films... bref, une tonne d'équipement qui a piqué ma curiosité. L'année suivante, Andrew est parti de l'université, et plus personne ne s'est occupé du laboratoire. C'était comme si le département ne se souvenait même plus d'avoir une chambre noire. J'ai donc trouvé une façon, car l'immeuble était très vieux, de faire un double des clés et d'avoir

accès à la chambre noire illégalement. Puis, j'ai par la suite trouvé les clés qui donnaient accès aux machines de tirage. Ainsi, pendant près de deux ans, j'ai fréquenté le laboratoire de cette manière. Je découvrais l'équipement, perfectionnais ce que j'avais appris avec Andrew. C'est pendant cette période que j'ai commencé à faire beaucoup de recherches dans la bibliothèque de l'université sur les formules chimiques et sur les machines analogiques auxquelles je ne connaissais rien. C'est à peu près comme ça que j'ai appris le travail en laboratoire, de façon autodidacte. Heureusement, Andrew est revenu enseigner à l'université et la chambre noire est maintenant en bien meilleur état et accessible aux étudiants et à des gens de l'extérieur, comme moi.

Pouvez-vous nous parler du fondement de votre collectif, Process Reversal?

Une fois diplômé, mon seul plan était d'avoir un travail dans un laboratoire, ce qui n'était pas réellement évident à notre époque. Sur le site web de Kodak, il y avait un répertoire de tous les laboratoires de la planète. J'en ai découvert un qui portait le nom de no.w.here à Londres. Le nom m'a intrigué, et comme il s'agissait davantage d'un lieu dédié aux pratiques artistiques qu'un laboratoire professionnel,

j'ai estimé que c'était parfait pour moi. J'ai donc demandé à y faire un stage, mais celui-ci n'a duré qu'une seule journée! James Holcombe, le directeur, et moi avons discuté de ce que je connaissais et de ce que je savais faire et, à la deuxième journée, il m'a dit: «Veux-tu donner des cours pour nous?» Mon passage à *no.w.here.* a donc été une sorte de résidence pour moi: je pouvais faire ce que je voulais pour préparer les ateliers. C'est vraiment à la suite de cette expérience, et après avoir visité plusieurs laboratoires indépendants en Europe, que je suis revenu aux États-Unis avec l'idée de fonder quelque chose de similaire avec des amis de l'université. L'intention originale était de créer notre propre laboratoire. Cependant, aucun d'entre nous n'avait les ressources nécessaires en termes d'équipements et l'on ne savait pas vraiment comment se procurer le matériel. Donc, on s'est dit: «Ok, pour l'instant, on va créer cette entité qu'est Process Reversal, sans trop savoir si l'on va pouvoir atteindre notre but». Nous possédions beaucoup de connaissances que les gens en cinéma recherchent ou auxquelles ils n'ont tout simplement pas accès. Alors, on a commencé à donner des ateliers avec la conviction profonde que rien n'allait nous empêcher d'aller de l'avant. On s'est mis à contacter des gens dans différents centres d'artistes et laboratoires indépendants pour qu'ils viennent animer des ateliers. Puis, l'année suivante, j'ai monté un programme de courts métrages expérimentaux en pellicule sous le nom «Frenkel Defect» que j'ai présenté un peu partout en Amérique du Nord et en Europe. Au fil du temps, on s'est alors mis à recevoir du matériel d'un peu partout. Seulement dans le dernier mois, on a mis la main sur une quantité importante d'équipements analogiques que nous allons donner aux futurs laboratoires. Dans l'état actuel de notre collectif, nous ne cherchons plus à nous ancrer dans un lieu fixe, mais plutôt à prendre part à la mise en place de laboratoires indépendants aux États-Unis. Ainsi, cet été, on va aider quatre laboratoires à démarrer: à Los Angeles, à Oakland, à Denver et au Massachusetts. Le laboratoire de Denver sera lié à celui de Process Reversal d'une certaine façon, même si nous voulons que les deux entités demeurent distinctes. Nous nous présentons comme un collectif de programmation et un regroupement qui aide à mettre sur pied des laboratoires indépendants. Nous sommes six membres: Sarah Biagini, Andrew Busti, Eric Coombs, Taylor Dunne, Eric Stewart et moi-même.

Souhaitez-vous toujours donner des ateliers de façon itinérante?

Pour le moment, je crois beaucoup à l'idée de faire de la sollicitation à droite et à gauche pour trouver de l'équipement afin d'aider, par la suite, à constituer des laboratoires aux États-Unis, et enseigner les techniques de fonctionnement. Je pense que c'est un système plus efficace que les ateliers, car il amène davantage de gens à réaliser des films. Je ne pense pas que les ateliers soient la meilleure façon de donner pleinement le goût de faire des films car les gens ont appris beaucoup de choses, mais ne savent pas quoi en faire. S'ils n'essaient pas immédiatement de mettre en pratique ce qu'ils ont

appris et qu'il n'y a personne après pour faire le suivi, c'est perdu. On a beau être disponibles par téléphone et par courriel, cela ne remplacera jamais un vrai suivi en personne, avec un lieu pour mettre à l'épreuve les différentes techniques.

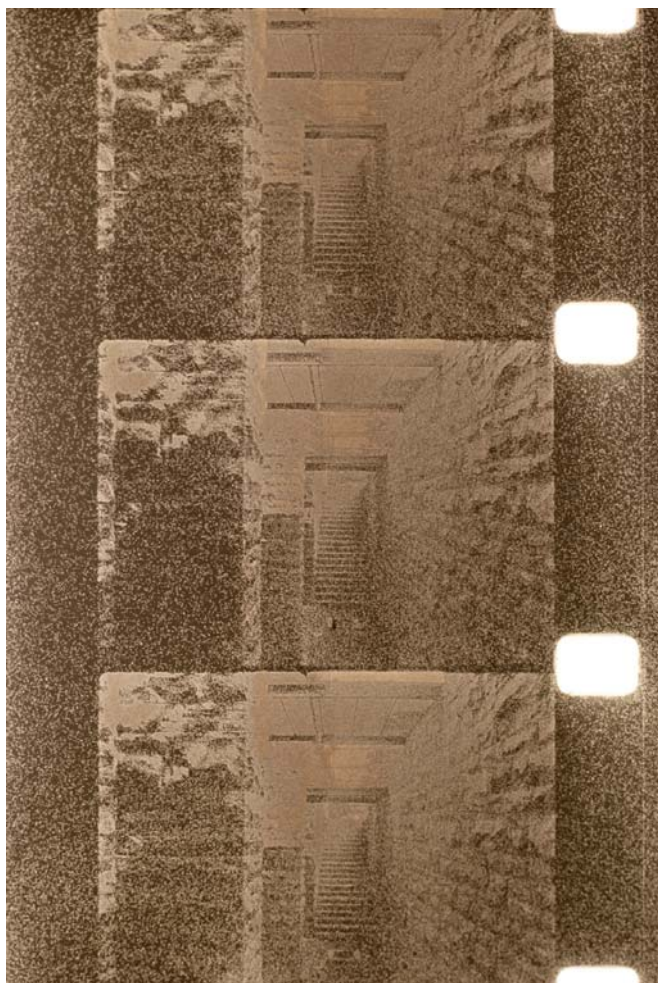
En parallèle, vous semblez très intéressé par l'accès à l'information sur le web. Je pense notamment au *formulary database* disponible sur le site de votre collectif.

J'ai commencé à constituer cette banque de données très tôt à Londres avec *no.w.here.*, car je voulais rendre mes découvertes accessibles. Je découvrais tellement de nouvelles formules et je souhaitais mettre ces ressources en ligne. Or, je trouve la plateforme de «google doc» médiocre et j'aimerais réaliser quelque chose de mieux avec l'interface «wiki», qui est plus souple et aisément modifiable par les autres utilisateurs. L'idée est de créer un espace de discussion avec les gens pour que la communauté des internautes sensibles à l'art sur pellicule puisse échanger ses découvertes techniques, ou encore poursuivre sa réflexion après les ateliers.

Comment envisagez-vous l'avenir si Kodak ferme ses portes?

Je pense que les gens doivent regarder la situation d'une façon plus réaliste. Suite à la fuite de renseignements confidentiels chez Sony, je me suis mis à regarder sur *wikileaks* pour voir s'il n'y avait pas des courriels concernant Kodak. J'ai trouvé plusieurs correspondances entre le directeur général de Kodak et les studios de Hollywood. En résumé, ce qui ressort de ces courriels, c'est que Kodak n'est plus une entité à part entière, mais appartient littéralement aux studios et survit grâce à la «bonne volonté» de ces derniers. Il va de soi que les studios ne servent pas nos intérêts et, de ce fait, je ne crois plus que l'on puisse compter sur Kodak pour nous appuyer. C'est aussi pour cela qu'il est essentiel de connaître les moyens de production, c'est-à-dire de savoir fabriquer sa propre émulsion photographique. C'est le but même du réseau des laboratoires existants que d'assurer la pérennité du film comme médium. Par exemple, Richard Tuhoy (cinéaste et directeur du nano lab en Australie) a lancé un appel pour acheter de la pellicule haut contraste





Test de développement de Kevin Rice

qui n'est plus fabriquée et dont le prix est aujourd'hui trois fois plus élevé que la normale. Cela va de soi que nous ne pouvons pas dépenser des millions pour une simple commande de pellicule. Kodak n'a rien à faire de nous. Or, cette pellicule est de celles dont on connaît les composantes chimiques et que l'on peut reproduire presque intégralement. Cependant, il n'est pas évident de dépasser la simple production locale. Je suis conscient que l'émulsion faite à la main ne remplacera pas le produit industriel tel que Kodak l'a conçu, mais nous devons trouver des solutions.

J'en déduis que vous continuerez toujours à défendre la pellicule.

Indéniablement. Et ce, même si je devais en venir à fabriquer ma propre émulsion dans une éventuelle disparition des stocks. Je ne sais pas si tu as vu les résultats du séminaire Maddox (premier séminaire consacré à l'émulsion artisanale), mais c'est merveilleux de voir à quel point nous avons progressé. Nous sommes parvenus à faire une émulsion digne d'une copie noir et blanc (black & white print stock). On peut à peine voir la différence avec du «print stock» commercial. J'exagère un peu, mais c'est pour te dire à quel point nous avons fait des progrès. Pour revenir à ta question, oui, je vais continuer à travailler en film parce que j'adore les possibilités qu'offre ce support. Je vais continuer même si cela m'obligeait m'oblige à fabriquer ma propre émulsion dans un garage. Quand on

a fondé Process Reversal, on se rappelait constamment cet éternel débat qui, à l'université, opposait vidéo et pellicule. Selon nous, ce n'est pas vraiment une question de savoir quel médium est le meilleur, mais d'affirmer qu'il s'agit de deux médiums différents. C'est vraiment ce qu'on cherche à promouvoir avec Process Reversal.

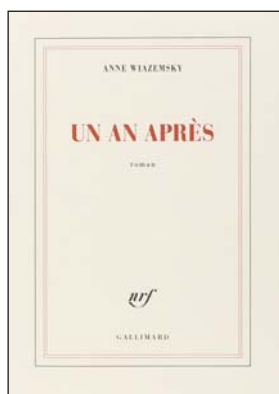
Vous semblez très rarement présenter vos films. *Sanctuary* (2008), dans lequel vous utilisiez des techniques de longue exposition à la Bolex ou *Confessions* (2011), votre film de 45 minutes en Super 8, ont été très peu diffusés.

Ce n'est pas que je ne souhaite pas montrer mes films, mais plutôt que je ne souhaite pas mettre toute mon énergie à trouver des gens pour les présenter. Le système de diffusion actuel est très problématique et dysfonctionnel, et ce à plusieurs niveaux. Je pense qu'il n'y a pas de préoccupation éthique, de base solide dans le processus de sélection des festivals. C'est toujours un processus biaisé, tendancieux, qui privilégie les «amis du festival», le travail des hommes au détriment de celui des femmes, et une certaine répartition géographique des œuvres. De plus, les festivals exigent des frais d'inscription pour soumettre un film, créant ainsi une illusion d'équité dans le processus, mais il faut reconnaître que ce n'est pas le cas ! Alors je crois que pour combattre cela, il faut diversifier la façon de choisir et de présenter les œuvres, et diversifier les sélectionneurs eux-mêmes, voire carrément adopter une attitude discriminatoire. Quand je programme mes soirées «Frenkel Defect», je suis conscient que c'est très «injuste». La plupart des films que je choisis sont réalisés par des amis. Je les sélectionne pour valoriser une diversité de régions, tout en montrant le plus d'œuvres de femmes possible. Et puis, je crois qu'il faut accorder plus de respect aux œuvres et aux cinéastes. La plupart du temps, les cinéastes n'obtiennent aucun cachet pour présenter leur film, car on considère qu'il s'agit d'un privilège qu'il soit montré dans un festival, spécialement aux États-Unis. Sans oublier que si ton film est sélectionné, tu devras payer les frais d'envoi, ce qui n'a pas de sens. C'est contraire à la logique ! Avec «Frenkel Defect», l'argent amassé lors des projections va directement aux cinéastes. De plus, les films ont la chance de réellement «rencontrer» un public du fait qu'il s'agit de projections itinérantes, qui circulent de ville en ville. Et ils sont projetés en pellicule dans de bonnes conditions, ce qui est de plus en plus rare dans les festivals. Il faut un réseau de commissaires indépendants. Le meilleur système selon moi, le plus équitable à tout le moins, serait celui où une multitude de commissaires montreraient des films qu'ils aiment, de façon informelle. Cela étant dit, je ne suis pas contre le principe des festivals, mais je crois qu'il est nécessaire d'améliorer les façons de faire.

Croyez-vous que les laboratoires devraient également offrir un espace pour présenter des films ?

Oui, c'est important de mettre en place ces laboratoires pour qu'ils puissent devenir des points d'accès où seraient invités différents commissaires, différents cinéastes qui, durant leur passage, partageraient leur technique, leur savoir-faire avec la communauté et présenteraient des films. Il faut agir maintenant si l'on veut conserver tout le savoir accumulé de l'art sur pellicule ! C'est le moment ou jamais de mettre sur pied de nouveaux laboratoires. 24

Godard, toujours



UN AN APRÈS

par Anne Wiazemsky, Paris, Gallimard, 2015, 202 p.

Lecteur : André Roy

Le titre le dit : un an après le mariage de Jean-Luc Godard et d'Anne Wiazemsky, qui fermait *Une année studieuse* (2012), la narratrice de ce livre, sous-titré roman, raconte l'année de tous les dangers : 1968. C'est le printemps à Paris, il y aura les événements de Mai. Godard réalise entre autres *One + One*, et Anne Wiazemsky tourne surtout en Italie avec, notamment, Pier Paolo Pasolini (pour *Porcherie*). C'est l'année où le cinéaste vomit une conception romantique du cinéma, comme il le dit à Bernardo Bertolucci dans un amphithéâtre bondé de Rome. Il n'a plus envie de faire ce « cinéma-là », après avoir vu *Marie pour mémoire* de Philippe Garrel. En même temps qu'il veut se défaire des liens idéologiques et économiques du cinéma, ceux de son mariage se délitent. Il faut dire que la petite-fille de François Mauriac ne réussit pas à se départir de son héritage bourgeois. Elle a bien voulu marier un artiste, soit un cinéaste connu incapable de faire deux pas sans être entouré d'une foule d'admirateurs, mais pas un enfant gâté qui veut casser ses jouets – si on interprète bien les paroles de la narratrice. Elle a une envie furieuse de vivre, de profiter de tous ses instants libres. Ainsi, pendant que Godard est aux États généraux du cinéma français, elle préfère faire du patin à roulettes ; pendant que son mari est avec Truffaut et d'autres en train de mettre fin au Festival de Cannes, elle se fait bronzer dans la maison des riches Lazareff située pas loin. Le fossé se creuse entre les deux, et non seulement à cause de leur différence d'âge (17 ans). C'est que le



Anne Wiazemsky et Jean-Luc Godard sur le tournage de *ONE + ONE* (1968)

sentiment amoureux cède de plus en plus sa place au politique. Un sentiment qui ne meurt pas tout à fait, pour un Godard tour à tour gentil et cruel, sensible et atrabilaire, et qui tentera de se suicider en 1969 (preuve indubitable de son amour pour elle). Tout cela est raconté avec une extrême pudeur. Pas question de vengeance ni de condamnation non plus de ce qui pourrait être considéré comme le ratage malheureux et douloureux de la rencontre unique d'une actrice et d'un cinéaste mentor. Wiazemsky n'écrit pas la fin définitive de son mariage. Près de deux ans après 68, elle cessera, comme elle l'écrit, « d'être un témoin privilégié de l'époque », de la marche du monde. Une autre la remplacera, qui est demeurée depuis la compagne de Godard : Anne-Marie Miéville, comme on le verra au détour d'un long paragraphe dans le beau livre d'Olivier Séguret, *Godard vif*.

Livre d'un passionné, d'un amoureux certes, que ce *Godard vif*, mais livre surtout émouvant. Parce qu'intime, au plus près du quotidien de Séguret, critique de cinéma dans un journal au bord du naufrage en 2013, *Libération*, qu'il devra



quitter après trente ans. Tout commence par un reportage sur le tournage d'*Adieu au langage*, puis par une rumeur terrible : la mort annoncée du cinéaste habitant Rolle en Suisse. Godard est pour Séguret le plus grand maître vivant du cinéma, et son livre en trace un portrait limpide et léger, réussissant, par des notations inspirées et des intuitions lumineuses, à nous faire comprendre l'enjeu pictural de ses films. Dans ce livre totalement singulier, qui tient à la fois du journal de bord, du journal intime et du bloc-notes, le journaliste fait, sans avoir l'air d'y toucher, le bilan d'une œuvre et d'une vie. Il ne voulait pas écrire un livre « sur » le réalisateur du *Mépris*, mais « avec » lui, tant il a l'impression que sa vie ressemblait à un film de Godard. Une vie dont JLG rendait mieux compte que n'importe quel autre cinéaste. Le rapport établi lors de plusieurs rencontres entre lui et le cinéaste s'avère simple ; leur proximité est délicate et profonde. On est invité par le journaliste à entrer dans la maison de Rolle, décrite comme une aire de travail et de réflexion. Un lieu fait pour la connaissance et la liberté. Cette proximité permet aussi de cerner l'état d'esprit d'un Séguret relatant son itinéraire critique. Le livre s'apparente à une promenade intellectuelle dans le temps. À une marche mentale et rêveuse. C'est une flânerie qui revisite les êtres et les choses qui peuplent l'œuvre de JLG. C'est un vagabondage subjectif décrit avec obstination par un Olivier Séguret qui, après son départ de *Libération* un an plus tard, se sentira plus libre que jamais. 24

MANOEL DE OLIVEIRA (1908-2015)

La réinvention du cinéma

par André Roy



L'ÉTRANGE AFFAIRE ANGELICA (2010)

O n aurait pu croire à une facétie de la part de Manoel de Oliveira (mort à 106 ans en avril dernier) – comme il l'avait déjà montré avec *Les cannibales* (1988) et *La cassette* (1994) – dans sa décision de retarder de trente ans la projection de *La visite ou Mémoires et confessions*, soit après sa mort. Son film réalisé en 1982 est devenu post-mortem. Oliveira nous fait entrer ici dans sa maison, construite en 1942, et qu'il met en vente en 1982. Cela lui permet de parler de lui et de son cinéma. C'est à la fois un récit autobiographique et un testament. C'est dire combien, lui qui connaissait si bien le cinéma et qui lui a généreusement donné ses plus beaux films, d'*Amour de perdition* (1978) à *Singularités d'une jeune fille blonde* (2009), en passant par *Francisca* (1981), *Non ou la vaine gloire de commander* (1990), *Val Abraham* (1993) et *Je rentre à la maison* (2001), savait qu'il allait rejoindre un jour ses fantômes : la disparition et la résurrection de tous ces êtres que le septième art nous a permis de fréquenter et d'aimer. Mais en même temps, ce film, où le passé devient un futur, rappelle combien l'œuvre de ce cinéaste portugais condense l'histoire du cinéma des cinquante dernières années, la traverse et la transforme. Avec des films d'une grande diversité de genres et le plus souvent inclassables, mais dont la continuité formelle est associée aux mouvements esthétiques qui les ont animés, soit ceux venus de la littérature (avec de nombreuses adaptations d'œuvres) et du théâtre (qui est leur référence, leur inspiration même). Avec un monde puisant aux œuvres d'auteurs portugais comme Camilo Castelo Branco, José Régio et Agustina

Bessa-Luís, et européens comme Paul Claudel, M^{me} de La Fayette et Samuel Beckett, sans parler des références précises à Dante, Dostoïevski, Joyce, Nietzsche et Shakespeare.

Ce film différé, qui ferme définitivement son œuvre, et à l'occasion duquel Oliveira fait un retour sur lui-même et sur ce qu'il a créé, nous permet – sans apitoiement ni nostalgie – de revenir sur une œuvre capricieuse dans son déroulement, déroutante par ses choix esthétiques changeants, moderne par sa fondamentale impureté qui lui donne une grande liberté, absolue dans la mesure où elle dynamise tout le cinéma, sa syntaxe comme son (ses) discours.

Mais quel cinéphile aurait pensé dans les années 1970 en découvrant *Amour de perdition* qu'un Portugais dont on n'avait jamais entendu parler jusqu'alors nous donnerait un de ces cinémas les plus exquis, les plus puissants, le plus *pensés*? Certes, la mort de Salazar et la Révolution des œillets ne sont pas pour rien dans la découverte de Manoel de Oliveira en même temps que celle du continent lusophone et de sa nouvelle génération de cinéastes (João Botelho, Fernando Lopes, João César Monteiro, António Reis). Mais pour Oliveira, ce sera une reviviscence qui lui ouvrira la porte à la réalisation de plus de 30 longs métrages, majoritairement de fiction.

DÉCONSTRUCTION ET DÉSTRUCTURATION

Une reviviscence qui n'est pas exactement un retour. Car d'une certaine manière, Manoel de Oliveira n'aura jamais tout à fait

quitté le monde des images et des sons. Il signe en 1931 un court métrage muet, *Douro, faina fluvial* (« Douro, activité fluviale ») et donne en 1933 au Portugal son premier film sonore, *La chanson de Lisbonne*. En 1942, il réalise un premier long métrage, *Aniki-bóbo*, un film dans la tradition du néoréalisme italien sur la vie d'enfants de Porto (où est né en 1908 le cinéaste), qui n'aura aucun succès et ralentira sa carrière. Mais la cause de cet arrêt est à trouver principalement dans l'arrivée au pouvoir d'António de Oliveira Salazar, d'autant qu'*Aniki-bóbo* soutenait une critique sociale féroce. Il ne tourne que vingt ans plus tard, en 1962, un documentaire, où se mêlent des éléments de fiction, sur la présentation d'une pièce de théâtre dans un petit village, *Le mystère du printemps* (connu aussi sous le titre *Acte de printemps*). Avec cette première formulation sur les rapports entre le cinéma et le théâtre, Oliveira insuffle dans cette Passion du Christ un effet d'étrangeté en rompant rapidement avec l'aspect documentaire (dès le début du film), en montrant une équipe de cinéma préparant les machines d'enregistrement, en situant la pièce dans un seul décor (le village) et en introduisant à la fin des extraits de films sur les catastrophes meurtrières du XX^e siècle (Hiroshima, guerre du Vietnam). Déjà est à l'œuvre la méthode de déconstruction du cinéaste : dans la déstructuration des conventions de la narration par la reformulation des données courantes du documentaire et de la fiction pour mieux *dénaturaliser* la représentation. C'est aussi tout un art du montage qui se déploie, plus respectueux de l'intégrité des images et du cadre que de celle de la réalité.

Ces premiers essais de mise en scène (de la schématisation du jeu à l'interprétation ironique des faits), Oliveira les perfectionnera, les affinera dans les adaptations littéraires réalisées pour la télévision dans les années 1970 (*Le passé et le présent*, de 1972, et *Benilde ou la vierge mère*, de 1975), avant de passer à ce qu'on peut considérer comme son vrai travail cinématographique, et qu'il commence alors qu'il a soixante ans.

LA SCÈNE DU CINÉMA

Son travail aura besoin du temps pour être reconnu – sauf en Europe et tout particulièrement en France – tant il va à l'encontre d'un cinéma narratif courant. À la fois autoréflexives et iconoclastes, ses premières œuvres étonnent par leur longueur inhabituelle, qui culminera, après *Amour de perdition* (260 min) et *Francisca* (245 min), avec *Le soulier de satin* (1985) et ses 6 h 50. C'est par le théâtre qu'Oliveira régénère la pratique cinématographique, repoussant ses limites et l'ouvrant à d'autres potentialités esthétiques. Il adopte alors une stratégie de mise en œuvre qui n'occulte ni le théâtre ni la littérature, car ici théâtralité et littéralité donnent une

plus grande matérialité à la voix et au regard. Cherchant une équivalence cinématographique au texte et à la langue parlée, son travail rejoint celui accompli durant ces mêmes années par Duras, Godard, Rohmer, Straub et Huillet.

Comme pour *Le mystère du printemps* où la démarcation entre fiction et documentaire est ténue, celle entre cinéma et théâtre – ou entre cinéma et roman dans *Amour de perdition*, ou entre cinéma et opéra dans *Les cannibales* (1988) – est tout autant voulue qu'assumée car elle doit dialectiser le faux et le naturel, la théâtralisation et le réalisme, l'exagération et la norme. Ce qui nous donne le sentiment que le cinéma est là comme mise à l'épreuve du texte, comme vérification de sa résistance, non seulement au temps, mais à sa transformation en une autre matière. Cela est d'autant plus probant qu'Oliveira modifie peu le texte original. Dès lors, il ne dérogera plus à cette pratique, et la mise en scène qu'il inaugurerait dans les années 1970 ne s'éloignera plus de cette radicalisation de la scène, par le spectacle dans le spectacle,

la représentation dans la représentation ; ni de cette transgression des codes, par exemple, dans le jeu des acteurs, par leurs regards qui se croisent sans se voir et parlant moins à la caméra qu'à côté, semblant souvent s'adresser à un être invisible et, ce, dans un débit de récitation qui n'a plus rien à voir avec une expressivité objective et naturelle ; de la subjectivité du point de vue comme anamnèse de la vérité de la représentation : être à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de la scène.

LA PENSÉE DE LA REPRÉSENTATION

Amour de perdition sort à Paris en 1979 grâce à Paulo Branco, Lisboète qui produira les cinéastes les plus réputés d'Europe et restera fidèle à Manoel de Oliveira. Ce dernier pourra tourner avec lui un film par année, et même deux, sans jamais fléchir dans sa recherche formelle et sa pensée du cinéma comme transgression

« L'espace est le passé, mais son balayage par la caméra traduit bien la proposition de relire le présent : de mettre ce passé au raccord du présent de la perception. »



LA VISITE OU MÉMOIRES ET CONFESSIONS Film post-mortem réalisé en 1982.

des règles, perversion de la narration, refus de la transparence et négation de l'illusion iconographique.

Le cinéaste joue ainsi complètement de l'artificialité de la représentation en ne gommant pas les conventions théâtrales, les surlignant même par l'utilisation du plan-séquence dans *Le soulier de satin*. Il se lance dans l'expérimental pur avec *Mon cas* (1987) où une pièce de théâtre est représentée quatre fois différemment, dont une où le texte est repris dans une bande-son inversée. Le théâtre est bien ici matérialisé par ses répétitions, et c'est le cinéma qui devient comme immatériel par les différentes propositions qu'en fait Oliveira. Il n'a pas peur du baroque le plus fou dans *Les cannibales*, qui n'est ni un opéra filmé ni un film-opéra, mais un opéra-film complètement déjanté qui se termine par une explosion (dans tous les sens du mot) du personnage principal et qui n'en est pas moins une critique cinglante d'une société bourgeoise totalement cupide. Il se frotte sans crainte au vaudeville avec *La cassette* (1994), une farce sur la misère pourtant et où, au fur et à mesure que le récit avance, le film se dynamite, devient une comédie macabre et montre combien Oliveira s'amuse littéralement à prendre toutes les avenues de la représentation (de la danse à la gestuelle caricaturale).

LE THÉÂTRE DE L'HISTOIRE

Le cinéaste ne tombera jamais dans le formalisme ou l'abstraction. On en a la confirmation par *Non ou la vaine gloire de commander*, film immense, par lequel Oliveira prend à bras-le-corps l'histoire du Portugal et son passé colonial. Une œuvre sur le crépuscule d'un empire et sur la vanité des hommes. C'est une méditation sur les mythes ibériques et une lente et inébranlable remontée dans le temps et l'espace lusophones, dans un récit finement agencé, précieux même dans son désordre. Sans abandonner sa manière de mettre en rapport l'opposition entre l'individuel et le social, entre

le particulier et l'universel, par laquelle il retrouve la splendeur d'*Amour de perdition*, de *Francisca* et du *Soulier de satin*, Oliveira reformule une vision politique de son pays – et même de l'Europe – qui est peut-être le fond didactique de la majeure partie de ses œuvres, son syntagme central, son noyau secret.

L'espace est le passé, mais son balayage par la caméra traduit bien la proposition de relire le présent : de mettre ce passé au raccord du présent de la perception. Oliveira continue donc son exploration de la scission entre le vrai et le faux, la fiction et la réalité, en suivant celle démarquant l'homme et l'histoire. Ce théâtre de l'histoire sera revu et corrigé dans *Parole et utopie* (2000), *Un film parlé* (2003) et *Le cinquième empire* (2004).

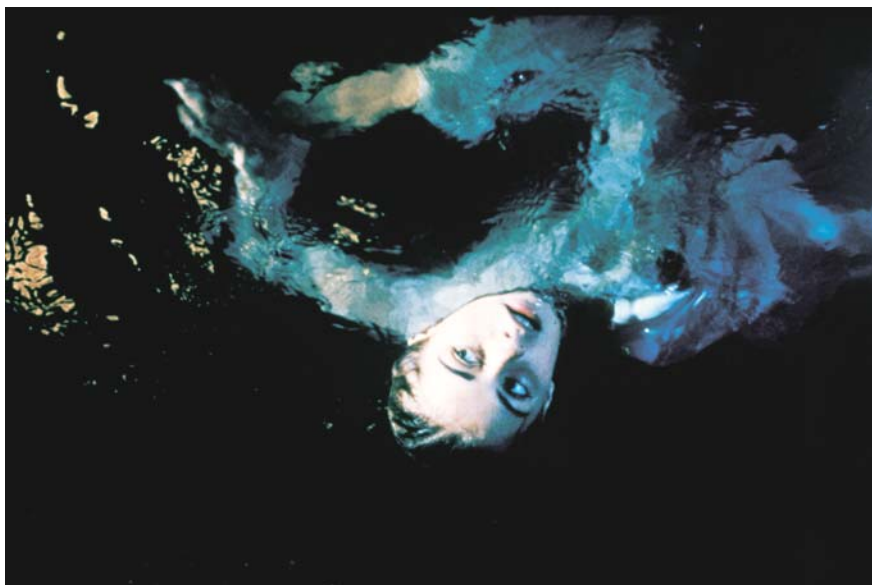
UNE RÉINVENTION PERMANENTE

Dans sa recherche d'un cinéma unique qui vampirise les œuvres littéraires comme pour mieux les restituer, le cinéaste veut déposer le cinéma de tout ce qui a fait sa séduction et la reproduction de ses effets narratifs et spectaculaires. Il réinvente le rôle de la langue et de la prestation des acteurs, avec des références qui au cinéma muet (il a avoué une grande admiration pour Chaplin). Il va ainsi en reprendre les procédés de surimpressions, avec disparitions et réapparitions comme autant d'énigmes dans *Le miroir magique* (2005) et *L'étrange affaire Angelica* (2010), de même que le jeu statique de l'acteur et l'absence de mouvement de la caméra. Dans une succession de scènes sans paroles où le personnage principal apparaît le plus souvent de l'autre côté d'une vitre ou d'une vitrine, il rappelle avec *Je rentre à la maison* (2001) combien le cinéma actuel doit au cinéma muet. Oliveira est aussi très proche de l'espionnage Luis Buñuel – dont la *Belle de jour* est revisitée (comme ce Paris hors du temps) par une *Belle toujours* (2006) imprégnée de mystère – par sa façon de subvertir un drame par la dérision, le sarcasme, l'absurdité, comme, entre autres films, dans *Val Abraham* (1993) et *La lettre* (1999).

Une longévité étonnante a permis à Manoel de Oliveira d'approfondir son art en poursuivant une démarche faite de ruptures et de continuités, menée avec une fidélité à toute épreuve à ses sources (roman, théâtre, cinéma) qui tient à la fois du respect, de l'humilité et de l'audace, et ce, dans une lucide persévérance. Cette longévité a légitimé un cinéma ambitieux, profus par ses projets, traversé de thèmes (amour, mort, histoire, temps, etc.) aussi multiples que les désirs qui l'ont propulsé. Elle lui a fourni l'occasion permanente de remettre en question son statut ontologique. Pour Oliveira, le cinéma n'a jamais été *fixé* : changeant au gré des films, incertain dans sa nature fondamentale, en constante réinvention. Et comme le cinéaste l'a qualifié un jour, il est « le fantasma de la réalité ». 24



NON OU LA VAINTE GLOIRE DE COMMANDER (1990)



LE SOULIER DE SATIN (1985)
Le cinéaste joue de l'artificialité de la représentation en ne gommant pas les conventions théâtrales, les surignant même par l'utilisation du plan-séquence.



ANIKI-BÓBÓ (1942)
Un film dans la tradition du néoréalisme italien sur la vie d'enfants de Porto



VAL ABRAHAM (1993)

L'ÂME DU CINÉMA

par Nicolas Klotz

Le fils de Saul de Laszlo Nemes

En voyant *Le fils de Saul*¹, difficile d'empêcher un certain nombre de pensées (parmi beaucoup d'autres) de planer dans ma tête. Des choses qui concernent le cinéma et qui concernent l'histoire. Mais aussi la transmission du cinéma et celle de l'histoire. Les deux ensemble. Tant ce film *impossible* renouvelle une puissance secrète du cinéma, jusqu'alors exilée loin des écrans, dans les marges des représentations trop officielles ou trop spectaculaires, de ce qui fût, en plus d'être l'épouvantable catastrophe humaine que nous connaissons, un des actes fondateurs du monde industriel contemporain.

PRIMO LEVI – LES NAUFRAGÉS ET LES RESCAPÉS, 1986 :

Avoir conçu et organisé les équipes spéciales a été le crime le plus démoniaque du national-socialisme. On reste stupéfait devant ce paroxysme de perfidie et de haine : c'était aux juifs de mettre les juifs dans les fours, il fallait démontrer que les juifs se pliaient à toutes les humiliations.

CLAUDE LANZMANN – « HOLOCAUSTE », PARU DANS LE MONDE EN 1994 :

Et si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment trois mille juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire II d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Cela va de soi.

JEAN-LUC GODARD – JLG PAR JLG, TOME 2, 1995 :

Naïvement, on a cru que la Nouvelle Vague serait un début, une révolution. Or, c'était déjà trop tard. Tout était fini. L'achèvement s'est fait au moment où on n'a pas filmé les camps de concentration. À cet instant-là, le cinéma a totalement manqué son devoir. Il y a eu six millions de personnes tuées ou gazées, principalement des juifs, et le cinéma n'était pas là. Et pourtant, du « Dictateur » à « La règle du jeu », il avait annoncé tous les drames. En ne filmant pas les camps de concentration, le cinéma a totalement démissionné. C'est comme la parabole du bon serviteur qui est mort de n'avoir pas été utilisé. Le cinéma est un moyen d'expression dont l'expression a disparu. Il en est resté le moyen.

Depuis Auschwitz, une ligne magnétique ultra-puissante, frontière quasi infranchissable, scinde le cinéma en deux blocs aussitôt qu'il tente de s'approcher de l'extermination. Images ou pas ? Représentation ou pas ? Fiction ou documentaire ? Hier ou aujourd'hui ? Pour Godard, le cinéma a perdu son âme pour ne pas avoir filmé l'extermination. Pour Lanzmann, filmer l'extermination est inimaginable autrement qu'à travers la parole filmée des témoins. Bientôt disparus. Impossible également de ne pas penser au livre important de Georges Didi-Huberman *Images malgré tout* qui tente de faire dialoguer ces deux

positions. Et aussi aux dispositifs de tournage du cinéaste Béla Tarr dont Laszlo Nemes a été l'assistant sur *L'homme de Londres*. Un Béla Tarr toute en vitesse et en couleurs, plongé dans l'enfer de la destruction organisée des traces de la destruction des juifs d'Europe. Pas étonnant non plus que ce film nous vienne de la Hongrie, aujourd'hui envahie par un antisémitisme galopant.

En même temps, impossible de ne pas balayer tout ce que nous savons, pensons savoir, ainsi que toute forme de rigidité moralisante et politique, devant l'extrême précision et l'intelligence des partis pris cinématographiques du jeune cinéaste. C'est dire l'ambition cinématographique de ce film qui vous plonge dès son premier et fulgurant plan, physiquement, mais très sobrement, dans ce monstre de destruction dont l'Europe a accouché au siècle dernier. Balayer ces débats qui se confrontent depuis plus d'un demi-siècle, pour libérer nos regards de la saturation infinie des points de vue qui finissent par embrouiller plus qu'ils n'éclairent. Embrouiller quoi ? Éclairer quoi ? La place qu'occupe Auschwitz dans le monde contemporain. Question radicale à laquelle aucun film qui tente de s'en approcher ne peut échapper.

Les gestes de cinéma proposés par Laszlo Nemes et son équipe ne consistent pas à filmer une *reconstitution* de cet enfer, mais son horizon même, filmé au présent. Ils ne filment pas un enfer-souvenir enfermé pour toujours dans un passé cloisonné, séparé de nous. L'enfer est devant nous, en nous, et nous regarde en même temps que nous le regardons. Et ceci, dès la découverte fracassante du visage de Saul, membre d'un *Sondercommando* – « équipe spéciale » formée de détenus juifs chargés d'exécuter les gestes de l'extermination juive et d'en détruire aussitôt les traces, avant d'être liquidés eux-mêmes. Horizon qui ensuite, ne vous lâche plus.

Revenons à ce premier plan. Dans le vert flou des arbres et les formes brouillées des corps, le visage de Saul apparaît soudain très près de nous, dans la seule zone nette du plan. Zone très mince qui se réduit ensuite le plus souvent à son visage et son dos, marqué d'une croix rouge sang. La violence autour est telle, qu'à force de voir, le regard brûlant de Saul est devenu si intense que la netteté elle-même devient assassine. Voir d'aussi près les gestes qui exécutent la mise à mort, nettoient des chambres à gaz, transportent les cadavres, pillent leurs biens, réduisent les corps en cendres avant de faire définitivement disparaître les cendres, ne peut que mettre le feu aux âmes. Violence carrée, chiffrée, minutée, d'une netteté insoutenable.

Cette netteté mouvante dans l'image, est sans cesse omniprésente hors champ, dans les voix, les sons, les fragments de langues qui se bousculent – l'allemand, le yiddish, le hongrois, le polonais, les pleurs, les hurlements, les ordres, les chants, les chiens, les coups. En suivant l'action principale du film que sont les trajectoires et les gestes de Saul, la caméra laisse entrevoir le peu que nous sommes capables de supporter. Pourtant sans jamais rien cacher. Le choix d'une profondeur de champ ainsi réduite à l'essentiel en dit beaucoup sur l'importance de nos propres regards. Sur l'absolue nécessité de voir

le monde en profondeur. Car la parole, même si elle peut témoigner, décrire, déclarer, bouleverser, même si elle peut provoquer des images, la parole ne voit pas. Elle ne nous confronte pas au concret de nos regards. Produire une image à partir du montage d'un champ et d'un contre-champ, c'est une chose. C'est comme assembler deux mots, deux pensées, deux images. Proposer un rapport, une dialectique. Exposer le regard à un espace sans cesse en mouvement en est une autre. C'est expérimenter le vertige. Mais de quel vertige s'agit-il?

Lorsqu'un enfant juif est retrouvé vivant après l'exposition au Zyklon B, Saul assiste à une scène très étrange. L'enfant est allongé sur une table entourée de médecins, l'un d'entre eux, très calmement, l'étouffe avec sa main. Une fois mort, l'enfant doit être emmené pour une autopsie. Comment cet enfant juif a-t-il pu résister au gaz? Quels secrets chimiques habitaient son corps? Quelles forces de résistance logeaient dans son sang? À partir de cet instant, les trajectoires de Saul – déplacements très organisés, efficaces, calculés à la seconde près, étroitement surveillés par d'autres détenus juifs prêts à le dénoncer – se modifient, se décalent et reviennent sans cesse vers cet enfant qu'il veut voler aux médecins, cacher et enterrer dignement. Cet enfant dont il dit à tous qu'il est son fils. Mais dans le brouillage perpétuel des frontières entre la vie et la mort, cauchemar entretenu par la folie froide de l'extermination, donner la vie et donner la mort finissent par être identiques. Et ce geste fou, débordant, de Saul, qui ne cesse par ses trajectoires de plus en plus délirantes, de mettre en danger la révolte organisée par les autres membres du *Sondercommando*, éclatera soudain dans toute son ampleur politique lumineuse. Si Saul veut enterrer ce fils dont il imagine être le père, c'est pour lui rendre sa mort d'enfant. Car dans l'extermination, le pire des crimes exercés contre l'être humain a été de lui voler sa propre mort. De rendre sa mort inexistante. Rendre à cet enfant sa mort, afin que ses descendants puissent retrouver la vie.

Mais ce n'est pas tout. Pour exister dans cette violence absolue, la parole doit se faire brève, compacte, fragmentée. Des blocs de mots jaillissent des visages, des regards, des bouches, des silences. Des mots qui sont autant de combats fulgurants pour tenter de détraquer la machine quelques instants, sauver momentanément une vie, faire passer un message, des bijoux, de la poudre explosive, un appareil photo. Tout cela a été très précisément consigné par des membres des *Sondercommandos* d'Auschwitz, avant d'être liquidés. Dans des boîtes de conserve enterrées dans le sol du camp. Manuscrits réunis dans un célèbre recueil appelé *Des voix sous les cendres*.

« Les gestes de cinéma proposés par Laszlo Nemes et son équipe ne consistent pas à filmer une reconstitution de cet enfer, mais son horizon même, filmé au présent. [...] L'enfer est devant nous, en nous, et nous regarde en même temps que nous le regardons. »

Une fois déterrés, entre 1945 et 1985, les pages étaient bouffées par l'humidité, effaçant des mots, laissant des trous, des plaies ouvertes. Cette langue concrète habitée de trous noirs, scande le jeu des acteurs. Rythmes de paroles beckettien. *Saul* Buster Keaton Beckett. Paroles vivantes déterrées d'un sol dévasté, envoûté, par une violence européenne dont on peut se demander où elle est passée. Car une telle violence administrative, industrielle et démoniaque, une fois apparue, on s'en doute bien, malgré les commémorations et toutes les déclarations possibles, ne peut pas s'évaporer comme ça. Les nazis ont beau avoir tout planifié pour faire disparaître les traces des six millions de cadavres. Eux non plus, même morts, n'ont jamais disparu.

Film d'auteur au budget relativement modeste, sans effets spectaculaires, sans pathos, sans ombres nostalgiques; il aura fallu 70 ans pour filmer cela. Pourquoi seulement maintenant? Peut-être parce qu'aujourd'hui une telle horreur serait redevenue possible. Non pas que cela *va* se reproduire mais que cela *pourrait* se reproduire. Dans des formes mutantes encore inconnues. Question fondamentale à laquelle la critique, comme les spectateurs, ne devrait pas se dérober. La beauté du cinéma, c'est de permettre aux spectateurs de prendre, ou pas, les mêmes risques esthétiques et politiques que les cinéastes. Voir un film, ce n'est pas seulement avoir un avis, une opinion, une admiration ou un rejet pour l'objet film. C'est participer intérieurement au déploiement d'un film en train de se faire. Ce n'est jamais le même film. Jamais le même spectateur. Avec *Le fils de Saul*, Laszlo Nemes a déterré quelque chose de l'âme du cinéma. 74

1. Présenté en compétition officielle au festival de Cannes cette année, le film prendra l'affiche à Montréal en janvier 2016.

Ce texte est d'abord paru dans le magazine français *Transfuge*.



LES 40 ANS DU GROUPE D'INTERVENTION VIDÉO

Points de vue de femmes

par Marc Mercier



LE TOUCHER SUR IMAGE (2014) Nicole Jolicœur

LE GROUPE INTERVENTION VIDÉO (GIV) EST NÉ À MONTRÉAL EN 1975, FONDÉ PAR DES RÉALISATEURS ET réalisatrices indépendants, dans un contexte d'effervescence sociale et culturelle au Québec. Dans les années 1980 portées par le féminisme, le GIV se concentre sur la distribution de vidéos réalisées par des femmes et affirme ce mandat jusqu'alors. Ce centre d'artistes soutient la pratique des arts médiatiques dans ses différentes formes et courants, tant artistiques qu'activistes. La collection du GIV comprend aujourd'hui 1200 titres, regroupant le travail de 330 artistes. Elle reflète une pluralité d'approches et de traitements, proposant des points de vue de femmes de toutes générations et cultures sur des sujets variés.

Certains disent que c'est une erreur politique de *communautariser* les femmes puisque cela va à l'encontre du projet de les considérer et de les traiter au même titre que les hommes, et qu'être une femme ne garantit pas de la qualité d'une œuvre. Il y a en même qui font pression pour que les festivals appliquent le principe de la parité homme/femme dans leurs programmations. D'autres reprennent (sans le savoir) l'idée du camarade Mao : *à des chances inégales des droits inégaux*, et rêvent une société enfin devenue égalitaire qui rendrait caduque une telle stratégie de transition vers un monde débarrassé de toutes formes de discrimination.

Ma thèse (discutable dans tous les sens du terme) d'observateur et de commissaire d'expositions des arts vidéo depuis presque 30 ans est toute autre : l'art vidéo est femme !

Sur quoi je m'appuie pour affirmer une telle chose ? Sur l'épaule de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient. » La femme (tout comme l'homme) est une construction sociale. Le physiologique a peu à voir là-dedans. J'appelle « femme » ce qui tient

à distance les attributs phalliques du pouvoir et de la domination. Cela concerne indifféremment tous les sexes. Allons plus loin, il ne suffit pas de remplacer Hommes par Humains pour désigner tous les bipèdes qui peuplent la planète, mais par Femmes, car nous entrerons (enfin) dans l'humanité quand nous aurons bâti un mode de vivre où la loi du plus fort (muscle, argent, savoir, armes...) ne sera plus qu'un vague souvenir de la stupidité ségrégationniste actuelle.

La grande majorité des productions cinématographiques mondiales se terminent par un générique qui en dit long puisqu'il est calqué sur l'organisation hiérarchique et phallique de l'armée, le réalisateur (et son producteur) tout puissant faisant office de Général (de telle Division blindée) avec en dessous tous ses subalternes. Ceci expliquant pourquoi le monde de l'art vidéo est majoritairement féminin (jetez un coup d'œil sur les génériques), auquel il faut ajouter tous ceux qui rejettent ce mode de production abjecte et phallique. En près de trois décennies, j'ai vu des milliers d'œuvres d'art vidéo presque toutes produites selon des modes plus collaboratifs que verticaux.

Voilà pourquoi célébrer chaleureusement l'anniversaire du GIV est un acte politique qui contient en germe un devenir possible et inédit de nos sociétés. Mais derrière ce fol espoir, il ne faut pas oublier l'essentiel, aller voir les œuvres!

Piochons dans la collection récente. Accordez-vous (le terme n'est pas pris au hasard) 6 min 52 s pour goûter la saveur de la vidéo **Le toucher sur image** (2014) de Nicole Jolicœur. Au commencement, il y a la mainmise hasardeuse sur des photos promotionnelles du Trio Hilger (Elsa, violoncelle; Greta, piano; Maria, violon), sublimes musiciennes américaines d'origine autrichienne, datées de 1920 à 1934. Le film est construit comme une succession de respirations: un temps d'images et un fragment de violoncelle (inspiration), un temps plus court de silence visuel et sonore (expiration). Les photographies, qui semblent avoir été posées négligemment sur un phonographe, tournent devant l'objectif de la caméra. Elles s'entassent comme des strates de mémoires, se mêlant parfois grâce à des effets de transparence. Les séquences, ni tout à fait les mêmes ni tout à fait autres, se répètent presque obsessionnellement pour affirmer non pas leurs différences, mais leurs différends: elles ne sont pas en accord avec notre époque (noir & blanc, vêtements et coiffures des musiciennes...), alors elles insistent, elles se rapprochent de nous (les derniers plans entrent de plus en plus dans les détails), elles nous pénètrent, elles nous occupent, elles s'installent en nous, elles sont devenues un temps qui ne passe pas. Ce qui donne raison à Nietzsche quand il dit que «notre monde tout entier est la cendre d'innombrables êtres vivants». La preuve par l'image que la mort n'est pas opposée à la vie.

Puisqu'il y sera encore question de musique (la seule image rassurante – celle qui donne le contre-ton, montre une jeune fille jouant du violon), osons encore l'expression: *accordons-nous* 4 minutes pour voir la vidéo de l'Argentine Gabriela Golder, **Nocturne** (2014). Là aussi, une mémoire resurgit, puisque toutes les séquences proviennent des actualités cinématographiques argentines (1938 – 1972) que l'artiste a bien entendu choisies et montées: des singes, des gens grimpent aux arbres en chassant les singes. Des objets qui prennent feu, une figure féminine tombe et les gens dansent autour. Une jeune fille au violon. Un cochon dans la ville, un avion qui décolle. Plus tard, des mouvements, des parcours, un train, un voyage souterrain. Miniatures immobiles. L'image des dictateurs mangeant un rôti ferme la scène. L'animal, le bœuf, le sang. Le tout accompagné d'une composition sonore originale et inquiétante de Santiago Villa. Les images (la matière, les paysages urbains, les voitures, les trains, les accoutrements) sont datées (je veux dire d'un autre temps que le nôtre), mais, comment dire, il y a quelque chose qui cloche. La tragédie humaine qu'elles content n'est pas si inactuelle qu'elle en a l'air. On sent comme un retour du pire, de la *bête immonde* dont parlait Brecht qui a un ventre prêt à enfanter à nouveau. L'art vidéo, je ne cesse de le répéter depuis des années, c'est Cassandra. Elle annonce la prise de Troie, mais personne ne veut l'entendre. Personne ne veut voir. Ce n'est pas de la prophétie que de voir ce qui est déjà là. **Nocturne** (toutes les images sont des prises de nuit) est le titre, impossible de ne pas éclairer cet intitulé par

un vers de Beckett tiré de *Cap au pire* (1983) et qui pourrait être une définition de l'art vidéo: *Yeux clos écarquillés*.

Et maintenant, contestons ce que nous avons affirmé au début de ce texte. Ce passage de l'Homme (comme figure d'une humanité dominante) à la Femme (comme figure d'une humanité sans dominateur) laisse entrevoir une autre hypothèse qui pourrait faire Humanité nouvelle: l'avenir sera trans (sexuel, racial, national, continental, culturel, linguistique, etc.). Ni H, ni F, mais T! Ou C: créole. L'art vidéo est créole. L'idée m'est venue en découvrant une autre vidéo distribuée par le GIV: **Poilue** (1 min 40 s – 2014) de Mihee-Nathalie Lemoine. Un Asiatique se colle sur le visage 100 grammes de ses cheveux avec une maladresse joyeuse, se moquant de certains hommes *trans* qui, pour faire plus mâles, se font pousser barbe et moustache. Acte plutôt comique quand on sait que l'homme asiatique est en général imberbe. Le nouveau monde *trans* aura cette faculté de rire de lui-même. Il est urgent de se moquer de nous-mêmes, de nos arts, de nos films, de nos théories. Ça tombe pile poil puisque ce monde-ci est usé, déclinant, défait, et que celui qui adviendra n'est ni calculable ni prévisible. Il faut filmer un entre-deux innommable. Pas transparent. Transitoire.

Revenons à la phrase si délicieuse de Simone de Beauvoir, *on ne naît pas femme, on le devient*. Le 8 juillet 2015, l'artiste Pascal Lièvre a présenté à Ramallah (dans le cadre du 4^e festival d'art vidéo et de performances/si:n/, en Palestine) une installation vidéo intitulée **Féminisme** (2015): à l'écran une main écrit sur des paillettes noires et lumineuses le nom d'une féministe, puis le nom est recouvert d'une pluie de paillettes, alors cette main écrit un autre nom, inlassablement. Cela commence avec Olympe de Gouges en passant par Simone Beauvoir et Judith Butler, mais aussi Angela Davis et une féministe islamique, bref c'est une sorte d'histoire du féminisme qui toujours apparaît et disparaît.

Pour accompagner cette œuvre, il a proposé dans la rue un cours d'aérobic philosophique. Les participants doivent accorder un geste à une syllabe d'une phrase philosophique. Ça sera celle de l'auteure du *Deuxième sexe* (1949), en arabe. L'art vidéo féministe gagne du terrain. Bientôt nous raserons gratis les barbus *femmophobes*. 



NOCTURNE (2014) Gabriela Golder

Ava, Laura et Athena : avatars du futur

par Apolline Caron-Ottavi

« Il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme
la neige un corps de femme d'une telle beauté
que la nature n'en peut créer de semblable »

— Ovide,
Les métamorphoses, X

Au cours des six derniers mois sont sortis deux, et même trois films, qui dialoguent étrangement, sans pour autant aller dans le même sens. Le premier est *Under the Skin* de Jonathan Glazer, film proche de l'exercice de style tant il est esthétiquement soigné et narrativement elliptique. On y suit la balade sombre et hallucinée d'une créature mystérieuse, Laura (la pulpeuse Scarlett Johansson), envoyée sur terre pour séduire les hommes en les entraînant dans une sorte de liquide amniotique qui les fait disparaître dans on ne sait quelle autre dimension. Le deuxième est le récent *Ex Machina*, qui nous plonge dans un huis clos en compagnie d'un magnat de la technologie, qui se livre à des expérimentations en créant des robots ultra-perfectionnés, dont il veut faire tester le prototype le plus abouti, nommé Ava (l'éthérée Alicia Vikander), par un employé modèle de son entreprise tiré au sort. On peut ajouter un troisième film, mais pour enfants cette fois : *Tomorrowland*, habité par la présence d'Athena (la charmante Raffey Cassidy), fillette robot qui vole la vedette du film.

Laura est probablement une créature extraterrestre. Ava et Athena sont assurément des robots. Peu importe au fond. Dans les trois films, l'humanité se trouve confrontée à l'inconnu sous l'apparence séduisante d'une jeune femme (fille) trop parfaite. Dans les trois films, une organisation toute puissante et inaccessible aux yeux du commun des mortels se livre à des expériences aux finalités obscures. Et à chaque fois se pose la question de la conscience chez les créatures, mais surtout chez leurs créateurs, et chez ceux qu'elles rencontrent. On dirait que la science-fiction d'aujourd'hui converge vers ces personnages féminins qui incarnent le futur, notre futur. Le filon n'est certes pas nouveau (les créatures sentimentales issues d'une science irresponsable sont légion dans ce genre narratif depuis *L'Ève future*, roman de



Affiche *TOMORROWLAND* (2015)

Villiers de l'Isle-Adam paru en 1886), mais celui-ci trouve aujourd'hui une résonance nouvelle, à l'ère de Google et de ses recherches sur la robotique et l'intelligence artificielle. La science-fiction revisite d'anciens mythes pour parler du monde de demain.

L'ombre de Frankenstein plane évidemment. Des savants fous jouent avec le feu, avec la vie, et leurs créations deviennent vite hors de contrôle. La sentimentalité du monstre est un enjeu de ces films depuis toujours. Le monstre créé par Frankenstein n'est pas humain, mais il éprouve des émotions, qui rendent problématique sa destruction. Ce qui rapproche Ava, Laura et Athena de Frankenstein, c'est que leurs capacités dépassent ce que leur créateur avait prévu, et elles deviennent alors des entités autonomes, donc incontrôlables. *Under the Skin* semble évoluer selon l'empathie que développe Laura. Indifférente et froide, elle kidnappe les hommes sans état d'âme, jusqu'à ce que sa rencontre avec un *elephant*

man l'émeuve. Dès lors, la machine se dérègle (car *alien* ou pas, elle agit comme un robot programmé). Elle se met en quête d'humanité, de confiance, de sexe. Elle existe comme individu. *Ex Machina* complexifie cette question : Ava est-elle une créature capable d'émotions et d'empathie, ou est-elle si perfectionnée qu'elle est capable de les simuler ? La seule chose dont on peut être sûr, c'est qu'Ava a été programmée pour une mission : sortir du lieu où elle a été créée, quel qu'en soit le prix (c'est sa programmation test). Son créateur n'est pas dupe de son pouvoir de manipulation, mais il se laisse néanmoins prendre au jeu auquel il soumet son employée : il projette sur Ava des réflexions toutes humaines. Ce qui définit Ava en tant que tel, ce n'est pas son attitude envers ceux qui l'entourent (peu importe qu'il s'agisse d'empathie ou d'indifférence). C'est qu'elle n'agit qu'en fonction de ce pourquoi elle a été programmée, le



YEUX SANS VISAGE (1960) – UNDER THE SKIN (2013) – EX MACHINA (2015)

fait qu'elle soit douée ou non de libre arbitre demeurant une zone d'ombre.

Ces films posent l'hypothèse de la femme idéale, objet de tentation, utilisée comme première tentative robotique de dépasser une humanité qui ne se suffit plus à elle-même. Laura et Ava sont en cela deux prolongements du mythe de Pygmalion : créées de toutes pièces, elles sont des icônes formées par le désir des hommes, elles prennent vie comme aboutissement d'un fantasme occidental vieux de plusieurs milliers d'années¹. Elles se situent surtout dans la filiation des interprétations les plus sombres du mythe de Pygmalion imaginées par le cinéma au XX^e siècle – de la Maria de *Metropolis* à la Madeleine de *Vertigo* – en étant les doubles funestes et irréprochables de femmes déjà mortes. À sa « naissance », Laura s'approprie les dépouilles d'un cadavre qui lui ressemble étrangement. Ava est la petite dernière d'une longue série de créatures moins abouties qu'elle. Elle est surtout l'amalgame de nos images numériques, captées par les ordinateurs qui copient mimiques et intonations : des doubles virtuels, sans vie propre. On se rappelle aussi le masque des *Yeux sans visage* de Georges Franju, dont la beauté sans vie est contemplée par les yeux tristes d'une jeune femme sans identité. Ava caresse son propre visage prototype accroché au mur, Laura arrache son visage et plonge dans le regard de l'inconnue qu'elle était l'instant d'avant. Elles sont des femmes dédoublées pour répondre à l'orgueil des hommes.

Une des idées fortes d'*Ex Machina* réside d'ailleurs dans le personnage de Nathan (Oscar Isaac) : le petit génie de l'innovation technologique n'est plus ici le *geek* mal à l'aise ou le *nerd* obsessionnel auxquels nous ont habitués les films des années 2000, mais au contraire un super chef d'entreprise jouisseur, aussi cultivé que vulgaire, et aussi cynique qu'égocentrique. Ce *hipster* barbu cache dans les placards de sa forteresse privée son invention ultime : une série de femmes fantasmagiques, obéissantes et jetables, fruits de recherches financées par la réussite de sa compagnie *high-tech*, nommée BlueBook. Nous sommes clairement dans le conte *Barbe bleue*, entendez *Blue Beard* à la sauce Facebook. Partant du fait que bien des gens sont insensibles au Jackson Pollock qu'il a accroché à son mur pour s'inspirer, Nathan suppose que la plupart de ses congénères peuvent se passer d'interagir avec une créature dotée de conscience et se satisfaire d'un simulacre de conscience pour leurs modestes besoins. Question cruelle, mais sérieuse et troublante. Ce n'est pas Ava qui est au cœur de l'expérimentation, mais bien l'humain.

Car comme pour toute technologie, l'aspect séduisant n'est que l'enveloppe cachant une finalité plus sinistre : l'amour est l'envers de la guerre. Ce n'est pas pour rien que la citation d'Oppenheimer (« *Now I am become Death, the destroyer of worlds* ») est amenée comme une évidence dans un dialogue d'*Ex Machina*, quand bien même on ne parle que de gracieuses créatures vouées à une sexualité sans questions². Ava, Laura et Athena sont dans un rapport amoureux, mais elles sont aussi en guerre. Dans leur féminité même, elles mènent un combat contre leur propre artifice. Ava met une robe, Laura la retire. Laura a le désir de faire l'amour mais n'en a pas la capacité physique. Ava a la capacité de le faire, mais n'en a pas le désir. Quant à Athena, malgré ses nombreuses années de vie et son amour fidèle pour Frank (George Clooney), elle est emprisonnée dans un corps d'enfant éternel. Sa romance improbable avec Frank pose des questions plus sérieuses qu'il n'y paraît : on assiste aux retrouvailles d'un vieux couple, formé par une enfant de dix ans et un homme de cinquante ans. Lorsque Frank la rencontre dans les années soixante, lors d'une Exposition universelle, Athena incarne le futur idyllique et salvateur fantasmé par l'époque. Quarante ans plus tard, l'homme d'âge mûr ne s'est jamais remis de ce premier amour, et le futur du monde est tout sauf idyllique. Athena n'a pas changé : elle est restée dans le passé, mais incarne toujours le futur, alors que lui est définitivement enfermé dans le passé, dans un monde sans futur. Nathan le dit d'Ava : elle nous regarde comme des « primates en voie de disparition ». Laura, peut-être parce qu'elle est un être venu d'ailleurs et non créé par l'homme, manifeste une curiosité teintée de pitié pour les humains perdus qu'elle croise. Athena, quant à elle, est le personnage le plus positif des trois puisqu'elle décide de mener sa guerre au côté des hommes, et non contre eux. Elle est là pour donner foi en l'avenir à ceux qui sortent de l'enfance et découvrent que le monde des adultes est bancal. Loin de l'éloge du futur propre aux années soixante, mais étrangement de retour aujourd'hui (celui des infinies possibilités technologiques censées résoudre les problèmes de demain), Athena nous rappelle qu'il faut savoir quel monde construire avant de savoir quelle machine inventer. ²⁴

1. Sur l'influence de ce mythe fondateur dans l'art et la culture, voir le très beau livre de Victor Stoichita, *L'effet Pygmalion*, Droz, 2008 (Traduction de *The Pygmalion Effect*, The University of Chicago Press, 2006).
2. Récemment, deux types de robots, entre autres, ont fait leur apparition dans notre monde : les jeunes filles d'accueil japonaises, et les inquiétants robots tous terrains de Google.



ALEXANDRE
FONTAINE-
ROUSSEAU

OÙ EST LE CRÂNE DE MURNAU?

VINCENT
GÉARD



REMARQUE...

SI AVEC ÇA
LES VOLEURS
RÉUSSISSENT À LE
RESSUSCITER,
ÇA NE FERA
PAS DE MAL
AU CINÉMA
CONTEMPORAIN.

C'EST UNE
MANIÈRE COMME
UNE AUTRE DE
RÉAGIR À L'IDÉE
DE LA MORT
DU CINÉMA...

L'AS-TU TROUVÉ?
CHERCHE AUSSI :



LA CANNE
DE ~~CHARLIE~~
CHARLOT



LES 8 FILMS
PERDUS DE
MURNAU



LE PARCHEMIN
DE REFUS
DU CALQ

Le dévisagement

LE VOL DE LA TÊTE DE MURNAU

par André Roy

C'est le 14 juillet dernier, jour de l'ouverture du festival montréalais Fantasia, qu'est tombée la nouvelle : on a volé la tête de Murnau, l'auteur de *Nosferatu le Vampire* (1922). Pourquoi juste la tête ? me suis-je dit. Il est vrai que, coupée, elle a son importance – elle est même indispensable – dans le cinéma d'horreur, fantastique, gothique, les films de fantômes¹.

Elle l'est au même titre que la forêt, la nuit, le diable, qu'un animal comme le griffon, ces artefacts naturels qui sont dans la distribution de l'espace filmique de la peur et de la hantise. Ceux-ci sont constitutifs du marché machiavélique que le réalisateur scelle avec le spectateur. Éléments de pure folie et de savoir ésotérique, ils creusent une fissure dans le confort du regardeur : ils lui font franchir les barrières de la réalité, plus même : du réalisme, pour pointer plus que jamais que notre monde est vraiment réel, LE réel. Ils peuvent – et doivent même – créer une angoisse, provoquer un traumatisme : nous sommes dans une instabilité, un trou, un néant, car la nuit et le jour, comme dans les films de F. W. Murnau, se confondent, la réalité et le rêve ne font qu'un, l'homme ne se distingue plus de l'animal. Le cinéma : l'art de notre ruine. Espaces de la métaphore, les films de fantômes nous disent que nous sommes dans la menace perpétuelle d'une attaque, en instance de disparaître et de devenir nous-mêmes des fantômes – contemplant des fantômes ! Ceux-ci ne sucent pas notre sang, mais notre regard.

Nous sommes fondamentalement impuissants face au monde, à son embrasement, à ses forces destructives. D'inconscients que nous sommes (ou qu'on nous oblige à être), grâce au film nous devenons conscients : nous vivons une expérience, nous découvrons une réalité cachée, nous sommes dans la connaissance amère du monde tel qu'il est. Conclusion : nous ne sommes que contingences, soumis à un hasard mortel. Le baiser du vampire nous le confirme : il nous contamine comme le virus propagé par l'amour, comme le péché dans la chair, le sang dans le pain, comme l'oubli de l'interdit de l'inceste. Nous ne pouvons rien, n'y pouvons rien. Autant ensorcellement que terreur, menace que péril, le film est lui aussi une infiltration, une altération, un poison.

Nous voyons une tête, que ce soit celle de Nosferatu, ou bien celle de Madame Bates, ou celles des monts Rushmore, ou celles, décapitées, de *Sleepy Hollow*, cette tête nous regarde avant tout – le gros plan n'a été inventé que pour ça, pour nous coller à une tête, pour susciter l'effroi, le regard est une lame –, le cinéma est fait pour ça : dévisager. Pour retrouver le monstre en nous. Ou : la mort en nous. Par cette tête, nous ne sommes plus protégés. Le dévisagement fait de nous des momies de la réalité, de ceux et celles qui n'ont plus de visage comme, justement, les momies. Ou (comme il vous



NOSFERATU LE VAMPIRE (1922)

plaira) : des morts-vivants. Nous sommes gangrenés, corrompus, pourris dans la hantise et la défaite de nos propres certitudes, et ce, à cause de nos pulsions morbides. À cause de notre volonté de regarder, car nous sommes des *incertains*. Les fantômes ont plus de présence, de chair, de consistance que nous et nous avons établi un pacte avec eux : prenez notre corps, notre esprit pour que nous puissions vivre par le cinéma. Nous voulons être leurs doubles, car les fantômes – ces êtres de l'obscurité, de ténèbres, de la solitude et du secret – ne meurent jamais. Nous, oui. Le cinéma n'est que croyance : dans le mouvement infini et douloureux de nos désirs, nous pensons qu'il pourra nous sauver. Le cinéma est un art intolérable. Pervers. Obscène. De cette scène inconnue qu'est notre âme.

Dans la salle de cinéma, nous sommes des spectateurs sans visage. Nous souffrons de notre apparence, de notre beauté ou de notre laideur, et nous voulons vérifier dans le visage à l'écran celui que nous n'avons pas. Celui défait, comme le dirait Marguerite Duras (le cinéma, c'est du sadisme). Nous avons besoin de potiches et de masques, et le cinéma nous en donne plus qu'en faire. Il nous offre de vraies aventures : la tête, les yeux. La tête en gros plan – cadrée, donc coupée, décapitée – est là pour nous faire peur, pour nous faire jouir. En elle naissent nos rires et nos pleurs. Notre connaissance du monde.

Le cinéma – comme celui de W. F. Murnau – est vraiment à l'écoute de notre désespoir. 24

1. Comme il est vrai que pour semer la terreur, elle est indispensable pour les djihadistes de l'État islamique.

Éloge de l'éclatement

par Alexandre Fontaine Rousseau



ROAR

Électrique à souhait, le 19^e festival Fantasia a réitéré la volonté de ses programmeurs de n'adhérer à aucune définition fixe du cinéma dit « de genre », explorant les différentes itérations de cette appellation de moins en moins contrôlée, privilégiant l'éclatement tout en cultivant cette relation particulière qui l'unit à son public. Globalement, Fantasia 2015 aura présenté une conception particulièrement décloisonnée du cinéma, abritant, derrière cette notion toujours plus floue de « genre », fiction et documentaire, visions d'auteurs et exercices de style, films modestes et imposantes machines. Année plutôt frugale en termes de têtes d'affiche et d'auteurs établis, 2015 est pour cette même raison une année de risques et de découvertes ; et le spectateur osant jouer le jeu aura eu droit, à défaut de grands crus, à plusieurs belles surprises.

Car Fantasia nous invite à voir des films qui sortent des sentiers battus, à commencer par ceux qui sont défrichés par le circuit festivalier et qui finissent généralement par s'entrecroiser. Les films que l'on peut y découvrir ne sont pas ces valeurs sûres dont on discutera à longueur d'année – ces quelques élus qui prennent leur envol à Cannes puis se posent à Toronto, monopolisant le discours critique jusqu'à la livraison des sempiternels palmarès de fin d'année qui servent invariablement à les couronner. La cinéphilie défendue par Fantasia est véritablement « différente » ; et il y a fort à parier que les œuvres recensées ici auraient, en d'autres circonstances, échappé à notre vigilance.

Ce n'est toutefois pas le cas d'*Ant-Man*, microscopique protagoniste au service du plus imposant titan de l'industrie cinématographique actuelle. On peut s'étonner de voir le dernier né du colosse Marvel au sein d'une programmation essentiellement consacrée à des œuvres

situées en marge des circuits traditionnels. Mais, au-delà de telles considérations, force est d'admettre que le long métrage de Peyton Reed est plus proche de l'esprit ludique d'un *Guardians of the Galaxy* que de la volonté d'intégration démesurée d'un *Avengers: Age of Ultron*, et qu'il arrive à faire bande à part dans l'univers Marvel. À l'image de son héros à échelle variable, *Ant-Man* se faufile habilement entre les brèches des obligations contractuelles de plus en plus contraignantes qui surdéterminent et étouffent les productions conventionnelles du studio. On remarque ainsi, dans sa mise en scène, une véritable inventivité qui faisait défaut à des films tels que *Thor: The Dark World* ou *Captain America: The Winter Soldier*.

Vivre pleinement l'expérience Fantasia, c'est se retrouver souvent par hasard devant des œuvres face auxquelles tous

nos référents sont subitement inadéquats, tels l'étrange drame japonais *Wonderful World End* – portrait déroutant de la sous-culture des *teen idols* amateurs, qui diffusent leur quotidien en direct sur les réseaux sociaux. Empruntant cet éclatement de ton et de forme propre à un certain cinéma nippon, le long métrage de Daigo Matsui traite de manière pour le moins inusitée d'un phénomène qui nous est totalement étranger ; à un point tel qu'il est difficile de s'en faire une opinion avisée. À défaut de nous offrir tous les outils nécessaires pour mettre en contexte son film, qui de toute évidence ne s'adresse pas à nous, Occidentaux, Matsui propose avec *Wonderful World End* une représentation juste d'une jeunesse mutante existant à travers des greffes technologiques.

Extinction du cinéaste espagnol Miguel Ángel Vivas donne quant à lui l'impression d'avoir été conçu uniquement pour capitaliser sur la frénésie entourant *The Walking Dead*. Le film recycle sans inspiration tous les thèmes chers au récit post-apocalyptique, sa représentation de la survie relevant du pur fétichisme. Ce concept n'y est plus qu'un fantasme codifié, né de la répétition obsessionnelle des images qu'il a fait naître au sein la culture populaire contemporaine. L'apocalypse ne sert ici qu'à reconstruire ce qui a déjà existé – l'ambition des personnages se résumant au désir de rétablir cet idéal de l'ordre pré-apocalyptique. Exsangue et totalement dépourvue de signification, la figure du zombie ne sert donc plus qu'à séduire le public, privée une bonne fois pour toutes du potentiel subversif qu'avait pu lui donner George A. Romero à une autre époque. Morceau de chair chargé de violence, le zombie tel que dépeint dans *Extinction* n'a plus d'autre fonction que celle d'accélérer la chute d'une humanité à laquelle il est, par ailleurs, difficile de s'attacher.

LE FILM COMME ÉVÉNEMENT OU : LA PROJECTION RÉENCHANTÉE

Drafthouse Films, compagnie de distribution liée à la chaîne de salles de répertoire Alamo Drafthouse, travaille depuis quelques années à déterrer certains trésors oubliés de l'histoire du cinéma de genre, poursuivant ainsi, à une autre échelle, le travail exemplaire effectué depuis 1997 par l'équipe de ce cinéma d'Austin au Texas. **Roar**, leur plus récente découverte, est un artefact complètement délirant datant de 1981 dans lequel Tippi Hedren et sa fille Melanie Griffith se rendent en Afrique pour rejoindre un patriarche exilé qui consacre sa vie à l'étude des gros félins. Tournage catastrophique, au cours duquel plus de 70 acteurs et comédiens furent gravement blessés, **Roar** apparaît aujourd'hui comme une fable involontaire sur l'incapacité de l'homme à dominer la nature. Le *règne animal* y porte en effet mieux que jamais son nom, le réalisateur Noel Marshall admettant même dans le générique d'ouverture du film que ses « amis » les tigres et les lions l'ont en quelque sorte coréalisé et coécrit. Inclassable, inconcevable, voici une œuvre qui donne au **Fitzcarraldo** d'Herzog des allures de paisible croisière.

La sélection rétro demeure, année après année, le cœur battant de la programmation de Fantasia. Les projections 35 mm d'obscurs films de kung-fu relèvent désormais du rituel et, cette année encore, le festival s'est surpassé en présentant l'unique copie existante de l'hallucinant **Buddha's Palm** de 1982 – production méconnue mais historiquement importante du fait d'être parmi les premières à avoir procédé à l'hybridation du cinéma d'arts martiaux et du genre fantastique. Avec ses effets visuels résolument psychédéliques, ses emprunts inattendus à **Star Wars** et ses séquences d'action tout bonnement abracadabrantes, le film de Taylor Wong démontre une fois de plus l'immense pouvoir d'invention du cinéma populaire de Hong Kong. Il se dégage de ses chorégraphies époustouflantes une énergie extravagante que l'on ne peut d'ailleurs apprécier à sa juste valeur que sur grand écran, entouré d'amateurs enthousiastes qui applaudissent chaleureusement à la fin d'un combat particulièrement satisfaisant.

Fantasia a le don d'élever une simple projection au rang d'événement. On compare souvent les foules survoltées du festival à celles d'un concert rock. Et selon cette logique, **Deathgasm** est taillé sur mesure pour un amphithéâtre bondé. Hommage puéril mais senti à la culture *heavy metal*, le premier long métrage du cinéaste néo-zélandais Jason Lei Howden est une sorte de **Shaun of the Dead** ponctué de « devil horns » et de gros riffs de guitare. Le synopsis repose sur la concrétisation d'un rêve partagé par tous les adolescents épris de la « musique du diable » : un groupe un peu médiocre découvre par accident une vieille partition qui possède le pouvoir de convoquer des démons. Suite à une mise en situation plus comique, le film dégénère en une véritable orgie *gore* dont la générosité évoque de vénérables modèles tels que **Evil Dead II** de Sam Raimi ou encore **Braindead** de Peter Jackson. Certes, **Deathgasm** n'est pas du calibre des classiques auxquels il se réfère, mais il a du



100 YEN LOVE

cœur, alors que trop de films qui aspirent au statut instantané d'œuvre culte ne sont que des exercices affligeants de cynisme calculé.

...

La culture du cinéma de genre carbure à la passion irrationnelle : elle repose sur l'amour démesuré que portent les individus aux objets culturels dont ils s'entichent. Le documentaire **Raiders!: The Story of the Greatest Fan Film Ever Made** relate l'histoire improbable d'une bande d'amis ayant tourné plan par plan, durant sept étés consécutifs, un remake de **Raiders of the Lost Ark**. Éloge du cinéma amateur et de la candeur qui l'anime, le film de Jeremy Coon et Tim Skousen partage l'enthousiasme de ses protagonistes, et s'il n'explore, somme toute, qu'en surface le phénomène auquel il s'intéresse, la nature sensationnelle de l'anecdote qu'il rapporte suffit à entretenir



I AM THOR

notre intérêt. On ne peut s'empêcher d'esquisser un sourire en voyant nos jeunes cinéastes devenus adultes tenter de terminer ce projet absurde qu'ils avaient abandonné il y a plus de vingt ans. On sort aussi de la salle avec l'envie irrésistible de voir leur version du film de Spielberg, une oeuvre les ayant marqués au point qu'ils y ont consacré une partie de leur vie.

C'est encore la passion qui guide l'odyssée de l'irréductible John Mikl Thor, culturiste et musicien poursuivant envers et contre tous une carrière combinant ces deux disciplines de manière invraisemblable. *I Am Thor*, tourné sur une période de quinze ans, suit le parcours de ce vaillant guerrier du heavy metal se retrouvant plus souvent qu'à son tour dans des situations dignes de *This Is Spinal Tap*, alors qu'il tente de renouer avec son (modeste) succès d'antan. D'une honnêteté remarquable, le documentaire de Ryan Wise rend hommage à une figure plus grande que nature d'une étonnante fragilité, y célébrant la dévotion sans bornes du musicien à la cause du rock, de même que son admirable éthique de travail – sans pour autant escamoter les

à l'occasion d'une réédition DVD de *Terror of Frankenstein*. L'astuce est d'autant plus ingénieuse qu'elle poursuit la réflexion amorcée avec *Room 237* – film précédent du duo américain, qui s'intéressait aux théories insolites circulant au sujet du *Shining* de Stanley Kubrick. Chez Kirk et Ascher, rien n'est sacré, et l'histoire du septième art n'est qu'un territoire propice à la création. N'en déplaie aux puristes.

Tout aussi déconcertant, *Nowhere Girl*, le plus récent film de Mamoru Oshii, est à ce point désarçonnant qu'on se demande pendant un bon moment ce que vient faire l'auteur du classique *Ghost in the Shell* dans un tel pétrin. Mélodrame soporifique à la photographie vaporeuse, s'empêtrant dans d'innombrables ralentis emphatiques, le film croule sous les clichés du film d'écolières japonaises, nous plongeant rapidement dans un état narcoleptique avancé. Il faudra attendre le dernier tiers de l'oeuvre pour qu'un brusque revirement faussement incongru ne vienne éveiller notre intérêt. On constate finalement que *Nowhere Girl* reprend les grands thèmes qui traversent le cinéma d'Oshii tels que le rêve, les états de conscience et les mécanismes de défense de l'esprit... Mais c'est trop peu, trop tard. Car ce bouleversement radical de tous les points de repères préalablement établis par le film ne suffit pas à nous faire oublier une première heure qui, même justifiable, demeure pénible.

Nettement plus inspirant, *100 Yen Love* raconte l'histoire d'une jeune fille apathique, expulsée du domicile familial, et qui doit apprendre, pour le meilleur et pour le pire, à composer avec le réel. L'indifférence de la protagoniste principale se bute à la profonde humanité, bonne et mauvaise, du petit univers social composé par Masaharu Take. En s'intéressant à chacun de ses personnages, en faisant du magasin où Ichiko déniche un emploi le centre d'un monde peuplé de figures marginales, le réalisateur s'écarte des artifices narratifs habituels, privilégiant d'une manière qui porte ses fruits une authentique écologie des rapports humains. Vedette montante du cinéma d'auteur japonais, que l'on a notamment pu voir dans le *Love Exposure* de Sion Sono, l'actrice Sakura Ando livre ici une interprétation remarquable dans le rôle pourtant difficile d'un individu complètement fermé qui reprend peu à peu contact avec le monde.

Pour sa part, le vétéran Takeshi Kitano reste fidèle à lui-même avec l'excellent *Ryuzo and the Seven Henchmen*. Comédie crépusculaire sur le mythe du yakuza, le film cultive avec le parfait mélange d'affection et de dérision une nostalgie de ce « bon vieux temps » où les criminels étaient encore des criminels plutôt que des hommes d'affaires feignant la respectabilité. Au fil des scènes, *Ryuzo and the Seven Henchmen* révèle une satire douce-amère de la mentalité réactionnaire japonaise, de l'attachement absurde d'une génération sur le déclin aux symboles nationaux dépassés et déphasés. Mais ces hommes d'un autre temps, qui doivent désormais cacher leurs tatouages pour ne pas faire honte à leur famille, sont aussi les derniers vestiges d'une culture de l'honneur à laquelle le Japon contemporain semble vouloir définitivement tourner le dos. En leur offrant cet ultime tour de piste, Kitano leur rend un hommage irrévérencieux qui compte sans contredit parmi les bons coups de cette édition de Fantasia. 24



RYUZO AND THE SEVEN HENCHMEN

moments plus tristes ou ridicules de son histoire. Tour à tour drôle et émouvant, *I Am Thor* évite à la fois la complaisance et la dérision, trouvant ainsi le ton juste pour traiter de ce personnage tragique et attachant. Et s'il n'échappe pas à certaines conventions propres au documentaire rock, son protagoniste, quant à lui, est assez unique pour échapper à toute catégorisation.

DANS LES MARGES DU GENRE

Petite expérience insolite, *Director's Commentary: Terror of Frankenstein* repousse les limites du cinéma cinéophile, sa forme inusitée reposant sur un dispositif aussi simple qu'original. À partir d'un film d'horreur méconnu de 1977, *Terror of Frankenstein* de Calvin Floyd, Tim Kirk et Rodney Ascher élaborent une fiction qui, soi-disant, se déroule dans les coulisses du tournage de ce long métrage. Leur création vient littéralement se superposer à l'oeuvre originale déguisée en « commentaire audio » prétendument enregistré



CÉLÉBRONS LA DIVERSITÉ À L'ÉCRAN !

Présenté par

Global
MONTREAL

11^e FESTIVAL INTERNATIONAL
FILM BLACK
M O N T R É A L

Le plus grand Festival du Film Black au Canada!

29 SEPT - 4 OCT 2015
www.montrealblackfilm.com



Fondation
**FABIENNE
COLAS**

21^{e/st}

festival de films francophones

CINEMANIA

french film festival

5-15 NOVEMBRE 2015

CINÉMA IMPERIAL 1430 rue de Bleury

www.festivalcinemania.com



AIR CANADA

LA
VITRINE
.COM

S O F I T E L
LUXURY HOTELS

MONTRÉAL LE CARRÉ DORÉ

iStore